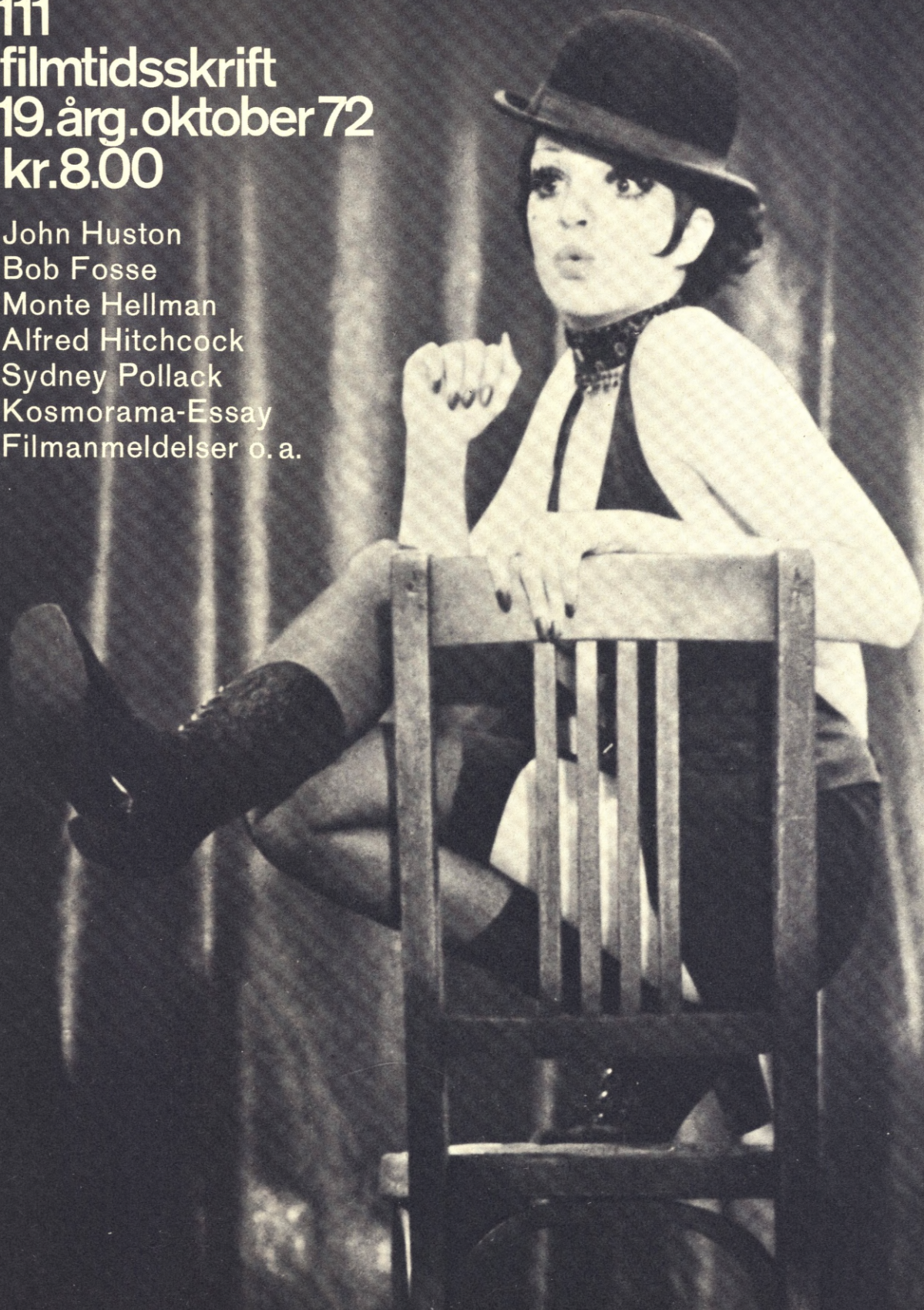


DET DANSKE FILMMUSEUM
BIBLIOTHEK

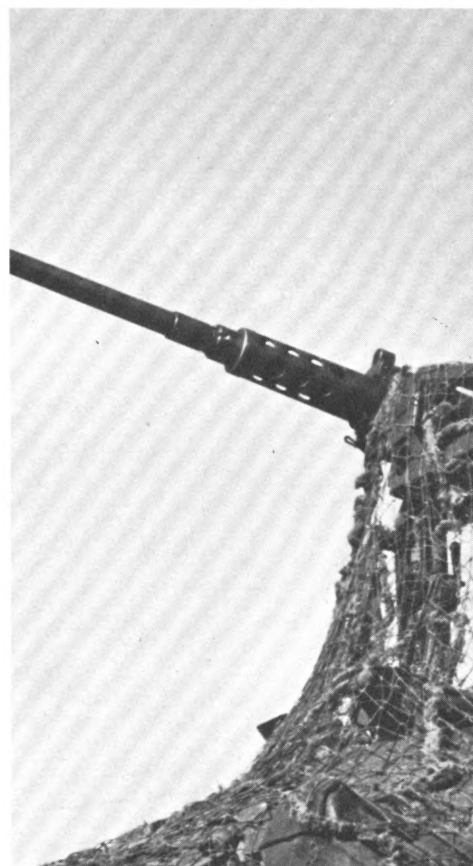
Kosmorama

111
filmtidsskrift
19. årg. oktober 72
kr. 8.00

John Huston
Bob Fosse
Monte Hellman
Alfred Hitchcock
Sydney Pollack
Kosmorama-Essay
Filmanmeldelser o. a.



Kosmorama



Jørgen Stegelmann	4	Bob Fosse
Peter Hirsch	10	»Frenzy«
Claus Ib Olsen	16	»Præsten i Vejlbj«
Ole Michelsen	17	Interview med Claus Ørsted
Peter Schepelern	21	Sydney Pollack
Elsa Gress	28	Kosmorama Essay
Poul Malmkjær	32	»Fat City«
Ib Lindberg	36	USA i en panorering (Set i TV)
Anders Bodelsen	41	»En landtur«
Niels Barfoed	42	»Mindesmærket« (Filmene)
Tue Steen Müller og Kjell Væring	43	»Ubudne gæster«
Claus Ib Olsen	45	»Ti dages frist«
Anna Eriksen	46	»En dejlig pige som mig«
Søren Kjørup	47	»Minnie og Moskowitz«
Niels Jensen	49	»Nybyggerne«
Kaare Schmidt	50	»Ingen orkideer til Miss Blandish«
Jørgen Oldenburg	52	»Stem på McKay«
Per Calum	54	»Du er toppen, professor!«
Per Calum	55	»Født til at vinde«
	56	Kort sagt/Minianmeldelser
	58	Debat
	59	Minikritik

Forsiden: Liza Minnelli i »Cabaret«.

Bagsiden: Lotte Tarp i »Farlige kys«, der anmeldes i næste nummer.

Ansvarshavende redaktør: Per Calum.

I redaktionen: Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionen.

»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 40,00. Enkeltnumre kr. 8,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18,30-21,30 eller på giro 4 67 38.



Kanonen er ladet med...

Er det mere end en bureaukratisk vits, når Kulturministeren har udnævnt Klaus Rifbjerg til formand for det repræsentantskab, der har som opgave at følge Det danske Filminstituts virke. Endnu er det helt nyt – filminstituttet (der afløser Filmfonden) med bestyrelse og repræsentantskab – men Kosmoramas (også nye) redaktion tror ikke meget på større ændringer inden for dansk film. Vi er bange for, at der er løst krudt i Rifbjergs kanon.

Vi – altså Kosmoramas nye redaktion – kan mobilisere megen sympati for Klaus Rifbjerg, men det er svært at se det 30 mand store repræsentantskab som andet end en pseudo-demokratisk narresut, hvor problemstillinger kan forplumres og udvandes i intetsigende kompromiser før eventuelle indstillinger til Filminstitutets bestyrelse kommer frem.

Repræsentantskabets første opgave er, at udpege to medlemmer til den fem mand store bestyrelse for Filminstituttet. Det er formentlig afgjort, når De læser dette. De øvrige tre medlemmer er allerede udpeget: direktør Jens Kaastrup-Olsen (som formand), filmproducenten og filminstruktøren Sven Grønlykke og biografdirektør Oluf Larsen.

Når de to manglende bestyrelsesmedlemmer er udpeget, hvad så? Vi kan forestille os, at det u håndterligt store repræsentantskab kan mødes til nogle (uden tvivl hyggelige) frokost-sammenkomster. Stort længere rækker vor fantasi ikke. Resten må vi overlade til det håb, der er mindst lige så grønt som den skov, Klaus Rifbjerg i sin tid forestillede sig, da han skrev manuskript til »I den grønne skov«.

Næste gang

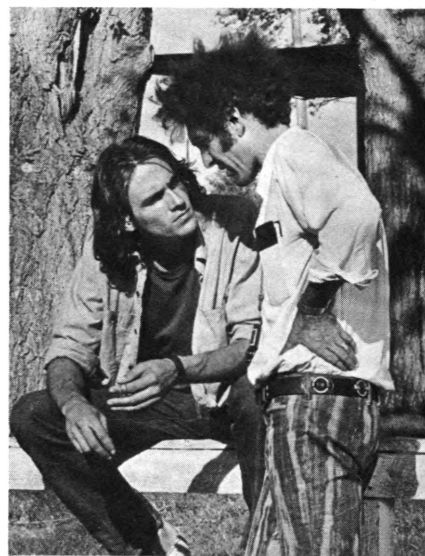
Vi vender i næste nummer af Kosmorama tilbage til begrebet dansk film med en reportage om Det danske Filminstitut og dets vedhæng: bestyrelse og repræsentantskab.

Den anden side af begrebet: selve filmene og deres skabere, vil vi følge med en interesse, der nok ofte vil være mindst lige så pligtbetonet som lystbetonet. I dette nummer bringer vi et interview med Claus Ørsted i anledning af »Præsten i Vejlbjerg«, og vi vil i kommende numre bringe andre interviews med danske filmskabere (Henrik Stangerup er næste »offer«).

Om dette nummer af Kosmorama i øvrigt: der er kommet ny redaktion (måske har De for længst læst om det) bestående af Ib Lindberg (tidligere redaktør af »die Asta«), Poul Malmkjær og Peter Schepelern samt i al ydmyghed den ansvarshavende redaktør, der sveder over disse linjer, i anden sammenhæng blot identificeret som Per Calum.

Ingen af vi fire har lyst til at komme med dyre ord og programerklæringer. Vi har vore ideer og planer, og nogle af dem er allerede i dette nummer realiseret. Der er flere anmeldelser end der nogensinde tidligere har været i Kosmorama, og vi har yderligere benyttet lejligheden til at bruge aktuelle film som anledning til en nyvurdering af instruktørerne. I de tilfælde det har været muligt via nye gennemsyn af instruktørernes tidligere film, eksempelvis Bob Fosse og Sydney Pollack i dette nummer. Nye filmskabere har fortsat krav på at blive introducerede, ideelt i forbindelse med, at en eller flere af deres film får dansk premiere. Monte Hellman er blandt de unge amerikanske instruktører, hvis film længe har været efterlyst, og omsider er nu Hellmans »Two-Lane Blacktop« på trapperne. Det oven for skitserede kan betragtes som faste holdpunkter (hvis man nu vil have noget at klamre sig til) for redaktionens virke. Og vi er ikke et øjeblik i tvivl om, at der er

brug for Kosmorama. Blandt andet kunne vi forestille os, at bladet blev gjort til fast og tvungen læsning for mange avisers filmanmeldere – så ville i hvert fald Aalborg Stiftstidendes anmelder (under mærket »p-s«) ikke have behovet at dumme sig, som han for nylig gjorde i en anmeldelse af Roger Corman's »Bloody Mama« (»Gangsterfamilien Barker«), hvori Corman blev udnævnt til »vistnok et ubeskrevet blad«. Corman har produceret over 100 film, og han har iscesat over halvdelen af disse. I Kosmorama nr. 87 bragte vi en relativt komplet liste over Corman's mange film.



Still/ James Taylor og Monte Hellman under indspilningen af »Two-Lane Blacktop« (se i øvrigt side 36).

Hjælp!

Mens vi nu er i gang med Kosmorama: i den foregående redaktionsperiode, helt præcist sidste årgang, er bladets oplag faldet. Der er solgt nogle hundrede færre eksemplarer (i gennemsnit) af hver enkelt nummer i 18. årgang sammenholdt med 17. og tidligere årgange. Det skal vi helst have rettet op. På redaktionssiden skal vi gøre, hvad vi kan – men vi vil gerne have hjælp fra læserne, så vi har et tilbud.

Vi appellerer til abonnenternes gode hjerte og spørger: vil I hjælpe os med at tegne nye abonnenter? Til gengæld vil vi honorere tegning af 5 nye abonnenter med et friabonnement, enten på den kommende årgang (den 20.) eller på en tidligere årgang efter frit valg. Det er selvfølgelig en betingelse, at nye abonnenter virkelig er nye.

Brug vedlagte nyttegningskort – Your Kosmorama Needs You!

Bob Fosse

Jørgen Stegelmann





»Cabaret« er Bob Fosses anden film; debuten som filminstruktør fandt sted i 1968: »Sweet Charity«. Som de fleste andre musicalinstruktører har han en Broadway-fortid, for hans vedkommende først og fremmest som danser og koreograf. Også i Hollywood begyndte han som danser.

»My Sister Eileen« er en musical fra 1955; den havde dansk premiere tre år efter, på Casino og under titlen »Min søster Eileen«. Den er instrueret af Richard Quine, og selv om den kun har kræfter til at placere sig i hukommelsen hos genrens varmeste fans, så er der dog scener i den, der står sig i sammenligning med selv store scener i genrens historie. »My Sister Eileen« rummer en række danse, der præges af mægtig energi og livskraft, danse, der går over lærredet i fremragende tempo og med en teknisk sikkerhed så stor som i de største Metro-dage. Dansene skyldes Bob Fosse — det bedste i denne film er hans indsats. Og i de bedste danse i »My Sister Eileen« anes meget af det, som i dag ser ud til at være identisk med Bob Fosses særpræg som musicalkunstner: en rytmisk meget markeret stil, en voldsom og dynamisk dans, understreget af skarpe staccato-betoninger, og alle de hårdt pressede passager samlet i en melodios og flydende helhed. Det er en meget spændende og anspændende stil, i 1955 kun i sin vorden, i dag udviklet til en sådan perfektion, at den placerer sig som en ny stil i musicalens historie.

Der er tale om en stil, der arbejder bedst med store ensembler og med små grupper, derimod knap så ligetil med solodanseren — selv om Bob Fosse selv, med sine soloer i »My Sister Eileen«, brugte den virtuost. Men intet lykkes bedre i »My Sister Eileen« end den sindrigt koreograferede panik rundt om søstre (Janet Leigh og Betty Garrett) og den lige så sindrigt beregnende udnyttelse af arealet omkring de elskende par, når de danser i en park og rundt om en orkesterestrate. Og endnu mere åbenbart er dette i den næste film, som Bob Fosse koreograferede, Georg Abbotts og Stanley Donens »The Pajama Game« fra 1957. Igen de store danse, hele ensemblet på skovtur, et væld af mennesker i storslået aktion, og kameraet vel at mærke som aktiv deltager i dansen. I »The Pajama Game« leverer Fosse desuden to meget virtuost udarbejdede numre med grupper i stærkt rytmisk betonet koreografi: »Hernando's Hideaway« og »Steam Heat«. Fosse fortsatte udviklingen med »Damn Yankees« fra 1958, hvor han dansede og koreograferede lige så dynamisk og med et præg af vulgær pågængelighed, som sårede mange, deriblandt trofaste musicalvenner. Og sandt nok — det lyriske trængtes bort, dansen blev

mere akrobatisk end poetisk, og charmen kunne virke temmelig blankpoleret. Men »Damn Yankees« var nu heller ikke ude på at virke lyrisk og blid; den lagde genren ind i en ny, en mere moderne og grov sammenhæng og forsøgte bevidst at give den nye skikkelser at arbejde med. Og Bob Fosses koreografi var netop en koreografi bestemt for en ny udvikling i musicalens historie.

I 1966 instruerede David Swift filmudgaven af »How to Succeed in Business . . .« og flyttede Bob Fosses koreografi fra Broadway til Hollywood, en ganske dristig handling, som imidlertid lykkedes – dansene sprang virkelig fra scenen til lærredet med stor selvfølgelighed, dynamikken virkede, energien formindskedes ikke.

Så kom debuten. I 1968 instruerede Bob Fosse sin første film, »Sweet Charity«, bygget over en teatermusical, som igen er bygget over en film, Federico Fellinis »Le Notti di Cabiria« (»Gadepigen Cabiria«). Denne Fellinis tungeste og tydeligste film har efter alt at dømme en særlig stjerne i Amerika, hvor mange af beundring for Fellinis gadepige lod sig drive til slemme anklager mod enhver, der kom hende for nær. I hvert fald var mange kritikere meget afvisende, ikke så meget over for den teatermusical, som Neil Simon, Cy Coleman og Dorothy Fields byggede over Fellinis film, som over for Bob Fosses film. Man kan heller ikke misunde Fosse, at han skulle debutere med netop denne opgave – et moraliserende skøge-eventyr i almanakstil, og flyttet fra Rom til New York, fjernet fra det miljø, hvor fablen havde mulighed for at virke efter sin oprindelige hensigt – og smidt ned i en verden af andre begreber og andre fordomme.

Men Universal satsede millionerne, og Bob Fosse debuterede. »Sweet Charity« forekommer i dag at være den første film i en udvikling til fornyelse af den amerikanske musical. Mod alle odds lykkedes det Fosse at give historien en ny rimelighed, men endnu vigtigere: det lykkedes ham at fortælle den i en musicalstil, der passer til eventyrets blanding af brutalitet og håb. Mens Julie Andrews-filmene, hvem der end laver dem, gør genren ældre og lægger den til hvile blandt søde duft-vaudeviller, og mens »Regnbuedalen« gik til i sin egen vemod, så trænger Bob Fosse i »Sweet Charity« frem til en ny stil og en ny holdning, der er så moderne, som Kellys og Donens var det omkring 1950. Bob Fosse forstærker gamle virkemidler, forkaster andre og trækker frem fra antydningerne et sæt nye virkemidler, der får genren til at sprænge sig frem til en ny eksistens.

Allerede i »Sweet Charity« søger Bob Fosse at få billederne og dansen til at hænge sammen. Et sted i filmen leverer han et stykke billedkoreografi, hvor melodien kun illustreres af faste billeder, andre steder klipper han musikken rytmisk ind i dialogen og gør talen så at sige dansende. Klipningen er meget tydelig, man hører springene fra taleniveau til musikniveau, og denne demonstrative anvendelse af teknikken karakteriserer meget præcist det mest iøjnefaldende i Fosses stil, den hårde betoning af rytmen. Han arbejder desuden meget bevidst med kameraet, der på ny deltager aktivt i dansen, og som overalt styres efter meget levende billeder – det er konstant i aktion, konstant med i koreografien. Det kan minde om de øjeblikke hos Busby Berkeley, hvor kameraet bevæger sig ind i de lange geledder af dansende, men ligheden er ikke meget påfaldende. Man kan sige, at hvis Busby Berkeleys kamera repræsenterer Berkeley som generalen, der syner regimenterne, så repræsenterer Fosses kamera Fosse som danseren, der vil danse med.



I farvevalget tillader Fosse sig ofte det meget uortodokse. Han trækker hver farve ud i dens krappeste nuancer, nogle af dem får en hård metallisk glød, andre mates helt ud og forsvinder som tåger. Ikke siden Vincente Minnelli har nogen musicalinstruktør eksperimenteret så spændende med farverne — indledningen til »Sweet Charity« er Bob Fosses selvbevidste demonstration af, hvad han tør vise os af farlige farver.

Et højdepunkt i »Sweet Charity« er »Big Spender«-nummeret. Charity (Shirley MacLaine) er 'taxi dancer' i en ussel natklub, hvor pigerne hver aften står klar til at tage mod gæsterne og danse med dem. De står på rad og række, i groteske og forvredne stillinger, og da første kunde viser sig, en skummel figur, hvis brutalitet lige anes, eksploderer de straks i deres påtrængende nummer, en invitation til dans af enorm vulgaritet, men helt uden liv i bevægelserne, der synes sammensat af alle slags krampes. Det er mærkeligt nok et meget morsomt nummer, det virker som en fandenivoldsk nedrivning af alle romantiske klange, og det er samtidig fyldt til randen med vittig foragt for arbejdet og kunden. »Big Spender« er i sin skrigende grovhed fjernt beslægtet med »Take Back Your Mink« i »Guys and Dolls«, fjernt, meget fjernt, men de trætte stemmer har den samme klang af desperation.

Et afsnit foregår i en overraffineret natklub, hvor Charity for en kort stund lever livet. Hele sceneriet er her overstiliseret, man mærker en påvirkning fra Minnelli, sådan som han instruerede »This Heart of Mine«-afsnittet i »Ziegfeld Follies«. Natklubscenerne i »Sweet Charity« er delt i tre store danse, hver med deres særpræg, men alle prægede af en fantastisk veloplagt og gennemindstuderet udnyttelse af selve natklubben. Dette er jo ikke bare virtuositet — Fosse fastholder en forbindelse med pigen Charity og hendes forlorne idealer, hendes utroligt naive glæde ved det allermest glatte og livløse.

Det svageste ved »Sweet Charity« er ganske enkelt selve historien, som ikke holder — og da navnlig ikke i den danske tilklipping af filmen, der mangler en halv times tid — og som desuden er den formildede udgave af eventyret. Den oprindelige udgave, og den man kan finde anmeldt i Amerika og England, er den, der slutter med et romantisk nederlag for Charity. Hun får ikke den, hun elsker, men hun ved lidt mere om livet, da filmen er omme.

Når koreografien træder i forbindelse med Charity selv, tror man på den. Det er ganske enkelt deri, man finder det slående musical-ægte ved Fosses talent: at han er i stand til at bruge sin koreografi i en karakteriserende sammenhæng. Når Charity triumferende spankulerer rundt i New York med og uden stort orkester, så er vi ved et højdepunkt i hendes liv — helheden bliver til et sandfærdigt udsagn om Charity. Ganske som pigernes bedske sang i »Big Spender« indeholder hele kommentaren til det følelsernes vrængbillede, som er baggrunden for Charitys oplevelser.

Fire år efter »Sweet Charity« kommer så »Cabaret«, en film, der på mange måder ligner »Sweet Charity«. I tilblivelsen: en film bygget over en teatermusical bygget over osv. Og i historien: en ny Charity, og endnu en verden af sidegdestjerner i satirisk angreb på vrængbillederne. Under alle omstændigheder: pigerne i »Sweet Charity« og pigerne i »Cabaret« er søskende i kald, i væsen og i udtryk.

Men i »Cabaret« indfører Bob Fosse en klog redaktion af forlægget. Han flytter alle musicalscener ind på kaba-



rettens scene og skaber dermed en betydningsfuld koncentration om selve kabarettens kommenterende funktion. Berlin er en kabaret – sådan er det, spillet mellem de to planer forklarer det og forstærker ironien.

Det lykkes allerede under forteksterne at gøre dette spil overbevisende. Vi begynder med lyden af publikums stemmer, mens man venter, vi kommer nærmere og nærmere ind på kabarettens scene, og vi er med Brian Roberts, da han kører ind på hovedbanegården og for første gang ser Berlin. Og vi er tilbage på scenen, og Sally Bowles begynder sit nummer.

Straks træder det stiliserede ind i filmen, sangen og dansernes bevægelser hakker sig staccato af sted, og det rytmiske overbetones. Der er i denne scene et fremragende sekund: damen ved klaveret slår an til musik efter Sallys sang, lige i det allermest præcise sekund, dér, hvor følelsen forlanger det, men ikke selv ved det, førend Fosse sætter det i gang.

»Cabaret« er en film om Sally Bowles, en slags berlinsk Charity, af samme naivitet, og samme hunger efter succes. Hun er hentet hos Christopher Isherwood, hvis »Farvel til Berlin« ligger bag det hele. Og hvor meget man end i tidens løb har fjernet sig fra mr. Issyvoos oplevelser i Fräulein Schneiders underlige pensionat, så er det dog dér, det hele begyndte. Hos Isherwood, der som et kamera med søgeren åbnet ser denne by og disse skæbner. Og blandt skæbnerne Sally Bowles, denne efter eget udsagn mærkelige og usædvanlige personlighed, der optræder som en mindreårig femme fatale. Grammofonen er hendes alter, Max Reinhardts besøg i kabaretten er drømmen, hun altid drømmer (det er nok Dietrichs gennembrud, der spøger), og frisprog er hendes lidenskab. Liza Minnelli er alt det af Sally Bowles, som hun har bestemt sig til at være – det er så personligt, at det kan tåle indvendinger, hvis nogle skulle have ukrænkelige billeder af Sally at beskytte. Hun forekommer at være den Sally Bowles, som denne film skal bruge, og hun lægger i sit spil noget af den specielle garlandske patos, som vibrerer så smukt. Den sidste afsked med Brian Roberts udfører hun så enkelt og kønt, at den straks placerer sig som et af disse de uforglemmelige kendetegn, som store skuespillere gør til deres helt private hilsen. Idet hun stille går sin vej, vinker hun tilbage, men hun vender sig ikke om. Kun sådan kan Sally Bowles/Liza Minnelli tage afsked, kun et talent af betydning tør forme en hilsen så enkelt og så præcist.

Bob Fosse har gjort en brav indsats for at lade verden udenom kabaretten være lige så meget Berlin før Hitler, som kabaretten selv er det. Ind i de to dele, som korresponderer væsentligst med hinanden, kabaretscenerne og Sally Bowles-scenerne, klipper han en række små glimt af den voksende brutalitet på gaderne i byen. Det er gjort med et respektabelt håndslag, og enkelthederne glider ganske pænt ind i helheden. Men disse glimt virker ikke nødvendige for helheden, ja, enkelte af dem distraherer den, blandt andet ved at gøre den overtydelig. Det besynderlige Schneiderske pensionat giver han også kun meget spredte glimt fra, og disse antydninger forudsætter hos tilskueren et meget fortroligt kendskab til Fräulein Schneider og hendes menageri, sådan som Isherwood skildrer det. Men Fosses antydninger af et pensionat er i hvert fald dekorationsmæssigt en glimrende ramme om Sallys eksotiske rastløsheder – Bob Fosse får hende på en mærkelig måde til at se ud som et væsen, der folder sig prægtigt ud i omgivelser, der er hende helt fremmede. På samme måde er det helt



bizarre sprogselskab rammet muntert ind i pensionatets respektfulde betjening. Bob Fosse har om hele Berlin-billedet fortalt, at det ikke skal spille en dokumentarisk rolle, og samtidig har han sagt, at han ikke var ude på at lave en ny »Götterdämmerung« à la Visconti. Kun i disse glimt fra gaderne og i denne antydning af pensionatet skal truslen hænge – men i scenen fra krohaven, hvor den unge nazist leder den nationale og nazistiske fællesang, kommer han meget nær på det voluminøst eftertrykkelige. Og historien om Natalie Landauer og Fritz Wendel er tungt melodramatisk og bruger for megen tid til at understrege den stemning af terror, som forlængst har indfundet sig.

Måske mister Bob Fosse sin naturlige autoritet, når han helt tvinges til at forlade den stemning af musical og den stil, som han kan fastholde i kabaretten og omkring Sally Bowles' person – sådan som han for eksempel fastholder den i den næsten melodiose instruktion af de små spadsereture og udflugter, hvor mennesker og cykler og paraplyer spiller ind i en vignetagtig helhed, som dirigeres af vidunderligt enkle dialoger, små ganske nøjagtigt rammende replikker, der hele tiden kredser om noget stærkt personligt.

I kabaretscenerne er Bob Fosse tæt op ad den musicalstil, som han dyrkede så dynamisk i »Sweet Charity«. Sangene er svøbt ind i farver af mystisk brændende hårdhed, i farver, der blænder med grølle kontraster og i farver, der åbner sig i mystisk klarhed. I »Maybe This Time« bliver kærligheden ført frem til en triumf ved hjælp af stadig mere klare farver. I filmens afslutning arbejder Bob Fosse med mærkelige belysninger, der forstærker den påtrængende patos i afskeden med Sally Bowles.

Og musikken og dansen presser voldsomt på, hektisk og smertefuldt, hele tiden i disse kraftigt understregede rytmer og i denne ligeglade bitterhed, som Joel Grey gør sig helt identisk med i sin geniale præstation som konferencieren, rundviser i den kabaret, der hedder Berlin. Med sit altid meget aktive kamera lurer Bob Fosse på alle grimasser i Joel Greys tragiske ansigt – helst kigger han op på dem et sted nede fra de dybder, hvor publikum sidder og griner ad de bitre løjer og fornøjer sig ved disse tyske damer i al deres groteske grimhed, deres dristige kostumer, deres vulgære vitser. På stikord af Sally Bowles trækker han sig for en stund fri af kabaretten, men begge vender de altid tilbage. Illusionen sprænges ikke.

Jørgen Stegelman



BIOGRAFI

Bob Fosse er født i Chicago, formentlig i slutningen af tyverne. En biografi oplyser, at han som 13-årig første gang dansede professionelt, men Fosses egentlige karriere begynder dog først efter den anden verdenskrigs slutning, da han sammen med Mary Ann Miles vinder ry i turne-opførelser af »Call Me Mister«, »Make Mine Manhattan« og »Dance Me a Song«. I 1953 skrev Bob Fosse kontrakt med MGM og medvirkede som danser i »Give a Girl a Break« (Tre piger ta'r chancen), 1953, »The Affairs of Dobie Gillis«, 1953, »Kiss Me Kate«, 1953, og »My Sister Eileen« (Min søster Eileen), 1955. Samme år debutterer Bob Fosse som koreograf på Broadway med forestillingen »Pajama Game«. Andre Broadway-forestillinger koreograferet af Fosse er: »Bells are Ringing«, 1956, »Damn Yankees«, »New Girl in Town« og »Copper and Brass«, alle 1957. Andre titler er: »Little Me«, »How To Succeed in Business Without Really Trying« og »Pleasures and Palaces«. Som både koreograf og instruktør har Bob Fosse lavet »Redhead«, 1959, »The Conquering Hero«, 1961, og »Sweet Charity«. Inden Bob Fosses debut som filminstruktør har han lavet koreografi til filmene »My Sister Eileen«, »Pajama Game«, »Damn Yankees« (hvor han også var med som danser i et enkelt nummer) og »How To Succeed in Business ...«

Stills/ denne side: Bob Fosse under indspilningen af »Sweet Charity«; side 8: Liza Minnelli og Michael York i lyrisk scene fra »Cabaret«; side 7: tre scener fra »Sweet Charity«, der viser Fosses dynamiske koreografi i numrene »Big Spender«, »Rhythm of Life« og »Rich Man's Frug«; side 6: Liza Minnelli i »Maybe This Time I'll Be Lucky«-nummeret i »Cabaret«; side 4: Joel Grey og Kit Kat-danserinderne i »Cabaret«.

SWEET CHARITY

Sweet Charity. USA 1968. **Dist/P-selskab:** Universal. **P:** Robert Arthur*. **P-leder:** Ernest B. Wehmeyer. **Instr/Koreo:** Bob Fosse. **Manus:** Peter Stone. **Efter:** Teatermusikal af Neil Simon (libretto), Cy Coleman (musik) & Dorothy Fields (sangtekster) – baseret på Federico Fellinis »Gadepigen Cabiria« (Le notti di Cabiria – 1957) med manuskript af Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tuillio Pirelli. **Foto:** Robert Surtees. **Format:** Panavision. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Stuart Gilmore. **Ark:** Alexander Golitzen, George C. Webb. **Dekor:** Jack D. Moore. **Kost:** Edith Head. **Musik-Sup:** Joseph Gershenson. **Komp:** Cy Coleman. **Arr:** Ralph Burns. **Vokal-arr:** Jack Lee. **Sange/Musicalnumre:** »My Personal Property« sunget af Shirley MacLaine; »Big Spender« sunget af Shirley MacLaine, Chita Rivera, Paula Kelly, Kathryn Doby, Al Lanti, Gloria Mills, Louise Quick, Chiterra Scruton, Tiffni Twitchell, Renate Vaselle, Adele Yoshioka; »Rich Man's Frug« – instrumentalnummer i 3 dele: 1) »The Aloof« 2) »The Heavyweight« 3) »The Big Finish«; »If My Friends Could See Me Now« sunget af Shirley MacLaine; »There's Gotta Be Something Better Than This« sunget og danset af Shirley MacLaine, Chita Rivera, Paula Kelly; »It's a Nice Face« sunget af Shirley MacLaine; »Rhythm of Life« sunget og danset af Sammy Davis, Jr. og ensemble; »Sweet Charity« sunget af John McMartin; »I'm a Brass Band« sunget af Shirley MacLaine og ensemble; »I Love to Cry at Weddings« sunget af Stubby Kaye og ensemble; »Where Am I Going?« sunget af Shirley MacLaine. **Tone:** Waldon O. Watson, William Russell, Ronald Pierce, Len Peterson. **Instr-ass:** Douglas Green. **Makeup:** Bud Westmore. **Frisurer:** Sydney Guilaroff (for: Shirley MacLaine), Larry Germain. **Fortekster:** Howard A. Anderson. **Medv:** Shirley MacLaine (Charity Hope Valentine), Ricardo Montalban (Vittorio Vitale), Barbara Bouchet (Ursula, Vittorio's veninde), John McMartin (Oscar Lindquist), Stubby Kaye (Herman), Chita Rivera (Nickie), Paula Kelly (Helene), Sammy Davis, Jr. (Big Daddy), Alan Hewitt (Mr. Nicholsby), Dante D'Paulo (Charlie), Dee Carroll (Kvinde på tandem), Tom Hatten (Mand på tandem), Sharon Harvey (Ung kvinde på broen), Charles Brewer (Ung mand på broen), Henry Beckman (1. politibetjent), Jeff Burton (2. politibetjent), Richard Angarola (Maitre D' i »Cinematheque«), Alfred Dennis (Tjener i »Chili Hacienda«), Cecil Cabot (Gift kvinde), Nolan Leary (Manfred), Diki Lerner (Mand på broen, med hund), Alma Platt (Dame på broen, med hat), Maudie Prickett (Sygeplejerske på broen), Chet Stratton (Tjener i »Cinematheque«), Robert Terry (Dørvogter i »East Fifties«), Buddy Hart (1. baseballspiller), Bill Harrison (2. baseballspiller), John Craig (Kunde i »Fandango«-danseklubben), Joseph Mell (Mand på broen), Geraldine O'Brien (Kvinde på broen), Buddy Lewis (Arbejdsanviser), David Gold (»Blind« tigger), Bick Goss (Trommeslager), Suzanne Charney (Førstedanserinde i »Rich Man's Frug«-nummeret), John Wheeler (Førstedanser i »Rhythm of Life«-nummeret), Chelsea Brown, Ray Chabeau, Lynn Fields, Bryan Da Silva, Roy Fitzell, Ellen Halpin, Dick Korthaze, April Nevins, Maris O'Neill, Sandy Roveta, Lee Roy Reems, Charleen Ryan, Juleste Salve, Patrick Spohn, Jerry Trent, Bud Vereen, Bud Vest, Lorene Yarnell (Dansere i »Rich Man's Frug«-nummeret), Marie Bahruth, Toni Basil, Carol Birner, Donald Bradburn, Lonnie Burr, Marguerite De Lain, Cheryl Christiansen, Jimmy Fields, Ben Gooding, Carlton Johnson, Kirk Kirksey, Lance Le Gault, Trish Mahoney, Walter Painter, Bob Thompson, Jr., Bonnie G. West, Kay York (Dansere i »Rhythm of Life«-nummeret), John Frayer, Dom Salinaro, Paul Shipton, Walter Stratton (Dansere/kunder i »Fandango«-danseklubben), Kathryn Debi, Al Lanti, Gloria Mills, Louise Quick, Vittoria Scruton, Tiffni Twitchell, Renata Vaselle, Adele Yoshioka (Danserinder i »Big Spender«-nummeret), Larry Billman, Herman Boden, Dick Colacino, Lynn McMurray, Ted Monson, Ed Robinson (Dansere/tjenere), Leon Bing, Sue Linden, Jackie Mitchell, Carroll Roebke (Modeller), Chuck Harrod, Charles Lunard, Jerry Mann, Frank Radcliff (Sangere), Leon Alton, Norman Stevens, Roger Till. **Org. længde:** 157 min. **Længde**:** 126 min., 3455 m. **Censur:** Rød. **Udi:** ASA → C.I.C. **Prem:** Palladium 24.11.69.

Indspilningen startet 29. januar 1968 med eksteriøroptagelser i New York City, interiøroptagelser i Universal City Studios. Verdenspremiere den 18. december 1968 i New York.

* Midtvejs i produktionen afløste Robert Arthur som producer, idet Ross Hunter – der oprindeligt figurerede som filmens producer – ikke sympatiserede med instruktøren Bob Fosses intentioner.

** Den bl. a. i Danmark viste version af »Sweet Charity« er, efter ordre fra produktionsselskabet Universal, klippet ned og tilføjet en ny slutning. I den oprindelige version svigtes Charity Hope Valentine til slut af sin tilbeder Oscar Lindquist, men efter en stærkt deprimeret nat i parken vågner hun op og møder en flok glade blomsterbørn, hvis glade sindelag smitter af på Charity, så hun med fornyet optimisme og livsappetit tør møde sin skæbne. Formentlig fordi filmens indtjening i de første måneder efter premieren skuffede selskabet, blev det besluttet at lave en ny slutning (i den ændrede version finder Charity og Oscar alter hinanden) samt at beskære flere af filmens musicalnumre, bl. a. »I'm a Brass Band«-nummeret samt et par af sangene.

CABARET

Cabaret (Return to Berlin). USA 1972. **Dist:** Cinerama. **P-selskab:** ABC Pictures Corporation/Allied Artists. **P:** Cy Feuer. **As-P:** Harold Nebenzal. **P-leder:** Pia Arnold. **Instr/Koreo:** Bob Fosse. **Instr-ass:** Douglas Green, Wolfgang Glatte. **Koreo-ass:** Fred Werner. **Manus:** Jay Presson Allen. **Efter:** Teatermusikal af Joe Masteroff (libretto), John Kander (musik), Fred Ebb (sangtekster), baseret på skuespillet »I Am a Camera« af John Van Druten efter Christopher Isherwoods roman »Goodbye to Berlin«, 1939 (dansk udgave: »Farvel til Berlin«, 1939 og 1959). **Foto:** Geoffrey Unsworth. **Farve:** Technicolor. **Klip:** David Bretherton. **P-tegn:** Rolf Zehetbauer. **Ark:** Jürgen Kiebach. **Dekor:** Herbert Strabl. **Kost:** Charlotte Flemming. **Komp:** John Kander. **Dir:** Ralph Burns. **Sange:** »Wilkommen«, sunget af Joel Grey; »Mein Herr«, sunget af Liza Minnelli, danset af Liza Minnelli, Kathryn Doby, Inge Jaeger, Angelika Koch, Helen Velkovorska, Gitta Schmidt, Louise Quick; »Maybe This Time I'll Be Lucky«, sunget af Liza Minnelli; »Money, Money, Money«, sunget af Liza Minnelli, Joel Grey; »Beedle Deedle Dee« sunget af Joel Grey, Kathryn Doby, Inge Jaeger, Angelika Koch, Helen Velkovorska, Gitta Schmidt, Louise Quick; »Tomorrow Belongs to Me«, sunget af ikke-identificeret sanger; »Eins, Zwei, Drei«, sunget af Joel Grey, Kathryn Doby, Inge Jaeger, Angelika Koch, Helen Velkovorska, Gitta Schmidt, Louise Quick; »If You Could See Her Through My Eyes«, sunget af Joel Grey; »Cabaret«, sunget af Liza Minnelli; »Heirate«, sunget af Greta Keller. **Tone:** David Hildyard, Robert Knudson, Arthur Piantadosi. **Medv:** Liza Minnelli (Sally Bowles), Michael York (Brian Roberts), Helmut Griem (Maximilian von Heune), Joel Grey (Konferencier), Fritz Wepper (Fritz Wendel), Marisa Berenson (Natalia Landauer), Elisabeth Neumann-Viertel (Fräulein Schneider), Helen Vita (Fräulein Kost), Sigrid von Richthofen (Fräulein Mayr), Gerd Wespermann (Bobby), Ralf Wolter (Herr Ludwig), Georg Hartmann (Willi), Ricky Renée (Elke), Estrongo Nachama (Jødisk kantor), Kathryn Doby, Inge Jaeger, Angelika Koch, Helen Velkovorska, Gitta Schmidt, Louise Quick (Kit-Kat danserinderne). **Længde:** 123 min. **Udi:** Fox/MGM. **Prem:** Rialto

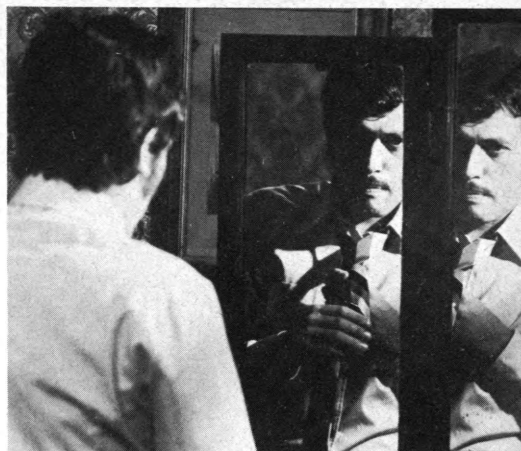
Indspilningen startet 1. marts 1971.

Frenzy

Peter Hirsch

På pressekonferencen i Cannes citerede Hitchcock den berømte Sam Goldwyn-replik »If you want any messages, ask at the Western Union« (den er i øvrigt også tillagt Joseph von Sternberg). Dette som et svar på spørgsmålet om, hvorvidt hans film indeholder noget budskab af nogen art. I en tid, hvor filmkunsten æstetisk synes spaltet op i to hovedretninger, der groft kan karakteriseres som 1) Billeder uden indhold (ex. »Love Story«) og 2) Indhold uden billeder (ex. »Le gai savoir«), er det velgørende at opleve en film som »Frenzy«. En film, udført netop i billeder, visuelt, og hvor disse billeder ikke kun dækker over det rene ingenting, men tværtimod udtrykker en dybt personlig vision. Hvis man gør sig fri af alle bindinger til litteraturen og erkender, at film skal ses, at visioner er at foretrække for ambitioner, bliver det klart, at der er andet og mere i Hitchcocks film end den historie, han vælger at fortælle (han er ikke altid lige heldig med valget af historier). Thi dette andet og mere ligger i høj grad i »stilen«, i Hitchcocks måde at kommunikere en række følelser og fornemmelser til tilskueren. Som Truffaut siger (i det store Hitchcock-interview): »Kunsten at skabe suspense er kunsten at involvere tilskueren således, at han faktisk deltager i filmen. I denne form er filmskaben ikke blot et spil mellem to: instruktøren og hans film, men et spil for tre, i hvilket tilskueren selv inddrages. I en filmisk sammenhæng bliver suspense et poetisk middel, der tjener til at accelerere følelserne«. Hitchcock er den, der bedst af alle instruktører mestrer dette udefinerbare »suspense«. Netop Hitchcocks inddragen tilskueren i »skabelsesprocessen« af filmen gør, at det er mere end almindeligt stærkt subjektivt, hvad hver enkelt tilskuer oplever i hans film. Det skal for en ordens skyld blot nævnes, at jeg ved, der findes nogle, der intet oplever i hans film, og som vil bestride hans kunstneriske mesterskab.

En analyse af en Hitchcock-film må i høj grad bygge på iagttagelsen af, hvorledes Hitchcock arbejder med tilskueren, i hvilke følelsesmæssige situationer Hitchcock arbejder på at placere ham. Og på det punkt kan det objektivt konstateres, at Hitchcock — også — i løbet af de sidste år har ændret sig (= udviklet sig) meget. I »stil« og dermed i indhold, i tematik, i holdning. Det tydeligste ydre tegn er, at han mere og mere er gået bort fra anvendelsen af en (eller to) stjerne(r) i hovedrollen — og fra den dermed følgende publikumsidentifikation med samme stjerne — og i stedet anvender skuespillere, der — omend ikke ukendte — i hvert fald ikke besidder samme usvigelige star-quality som Cary Grant, James Stewart, Ingrid Bergman, Grace Kelly. Samtidig har filmene fulgt en



udvikling i fortælleteknikken bort fra at sætte en enkelt gennemgående hovedperson i begivenhedernes centrum fra start til slut, måske med undtagelse af enkelte fortæller-oplysninger direkte til publikum udenom hovedpersonen af hensyn til intrigen klarhed, ex. »North by Northwest« (»Menneskejagt«).

Allerede i »Psycho« lavede Hitchcock et brutalt identifikationsbrud ved mordet på Marion (Janet Leigh), et brud, der samtidig drejede vor interesse i retning af Norman Bates (Anthony Perkins), uden at der dog på noget tidspunkt fremkom nogen tilsvarende stærk identifikation som den til Marion. I »Torn Curtain« (»Bag Jerntæppet«) skiftede tilskuer-identifikationen efter første tredjedel fra Sarah (Julie Andrews) til Michael (Paul Newman). Og i »Topaz«, hvor stjernerne for alvor begyndte at forsvinde, blev identifikationen til afhopperfamilien brudt efter 10–15 min., og resten af filmen spredte sig over forskellige personers gøren og laden, dog med André (Frederick Stafford) som centrum for de fleste begivenheder. I »Frenzy« har Hitchcock endelig taget skridtet fuldt ud. Der er absolut nul stjerneglamour om nogen af personerne, der spilles af relativt ukendte skuespillere. End ikke gamle dages skønne Hitchcock-blondine er med, men er erstattet af et par kvinder, der i hvert fald ikke kan siges at leve op til noget klassisk skønhedsideal. Og der er i hvert fald ikke nogen gennemgående tilskuer-identifikation med en enkelt af hovedpersonerne (Der er afsnit, hvor tilskueren identificeres med en hovedperson, men derom senere).

Alt i alt fremstår »Frenzy« som Hitchcocks mest distancerende og mest objektive film overhovedet. Til det distancerende lægger sig en ironisk humor, der er mere dominerende end i nogen af hans amerikanske film med undtagelse af »The Trouble With Harry« (Hvem har dræbt Harry?), men derimod tegner linien tilbage til hans engelske tredivefilm. Hvilket jo så smukt stemmer overens med, at filmen er optaget i England, on location i London og i engelske studier, og er Hitchcocks første engelske film siden trediverne — mellemspillene »Under Capricorn« (»Lady Henrietta«) og »Stagefright« (»Lampefeber«) undtaget.

Filmene er i øvrigt også Hitchcocks mest makabre (ved siden af »Psycho«), så Hitchcocks modstandere skal nok hente vand til deres mølle, der kværner sin evindelige beskyldning for kynisme og sadisme osv., osv. Hvis man ikke foretrækker at negligere denne holdning, kan man jo tilbagevise den ved at gøre opmærksom på, at de udspejlede mordscener i Hitchcocks film ikke er udtryk for menneskeforagt, men at de tværtimod i deres gru



Stills/ Der klippes direkte fra et stranguleret lig med slipset om halsen til Richard (Jon Finch), der mistænkes for at være slipsemorderen, mens den virkelige morder Rusk (Barry Foster) uhindret kan fortsætte og hvis tilnærmelser til Brenda (Barbara Leigh-Hunt) resulterer i et nyt slipsemord.



1) påminder os om, hvor lang tid og hvor meget besvær det tager at tage et menneskeliv, og 2) hermed giver en naturlig mulighed for at reflektere over et menneskelivs værdi.

Historien går i korthed ud på, at Richard Blaney uskyldigt mistænkes for at være slipsemorder, da hans fhv. kone, Brenda, bliver et af ofre. Den rigtige slipsemorder, hans ven Bob Rusk, slipper godt fra sin virksomhed til det sidste og havde nok også gjort det fremover, havde det ikke været for den samvittighedsfulde politiinspektør Oxfords ihærdige efterforskning – selv efter at dommen over Richard er faldet. Denne personkonstellation af morderen og hans bekendtskab med den uskyldigt mistænkte minder for en overfladisk betragtning om »Strangers on a Train« (»Farligt møde«), men der er flere forskelle end ligheder. Richard erfarer først sent, at Bob er morderen, hvorimod Guy (Farley Granger) i »Strangers on a Train« hele tiden ved, at det er Bruno (Robert Walker), men blot ikke tør angive ham for ikke at få mistanken kastet på sig selv. Desuden er der i »Frenzy« ikke skygge af antydning af, at morderen blot har udført et arbejde, den mistænkte ikke selv turde, og som i virkeligheden var til gavn for ham. Hvor Guy i »Strangers on a Train« i høj grad ønskede konens død (som Bruno fuldbyrdede), har Richard i »Frenzy« absolut ingen grund til at ønske nogle af de myrdede kvinder døde. Han er ganske vist bitter på ex-konen, men hader

hende dog ikke (hun står ham heller ikke i vejen). Og hvad angår veninden Babs, der er næste offer i rækken, er hendes død et direkte tab for ham.

Bort fra handlingsreferatet – til filmen.

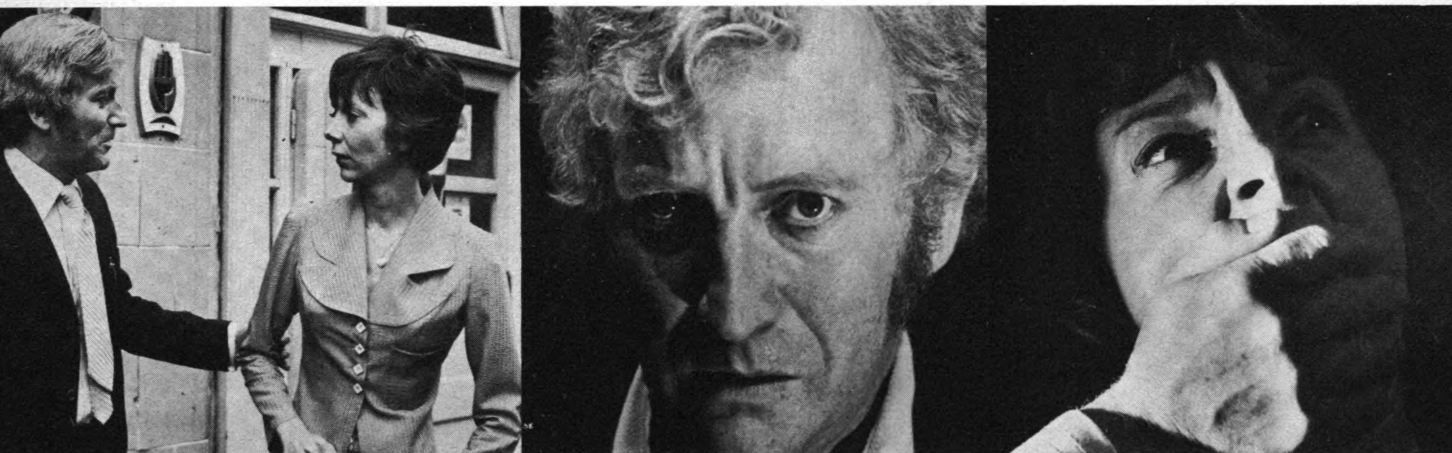
I filmens første 10–15 min. viser Hitchcock en hel række af de ting, der gør Richard mistænkelig, ja han mistænkeliggør simpelthen Richard i vore øjne. Der klippes direkte fra et stranguleret lig med slipset om halsen til Richard, der – set i et spejl – binder sit slips. En række lignende Hitchcock'ske eksempler på, hvorledes dagligdags begivenheder i en bestemt sammenhæng får en mistænkelig betydning, følger. Da vennen Rusk, som han netop har stået og talt med begynder at snakke om slipsemordene med en politibetjent, er Richard pludselig forsvundet. I en bar diskuterer et par herrer slipsemorderens psykologi, mens Richard sidder i baggrunden med slipset på (vel at mærke ikke fremhævet i billedet, men alligevel i centrum for vores opmærksomhed, fordi vi allerede i vor begyndende mistanke søger ham ud og fornemmer en forbindelse til diskussionen om psykopater i forgrunden). Netop som samtalen falder på psykopatens overdrevne og umotiverede vredesudbrud, kommer Richard hen til baren (i forgrunden) og overfuser baren over en bagatel. Og Richards uafbalancerethed og voldsomhed understreges yderligere, da han – i et stort påtrængende nærbillede – tværer en bakke vindruer ud med foden i raseri over, at den hest, han ikke havde råd

til at spille på, er kommet ud med den store gevinst. Under middagen med ex-konen i hendes klub knuser han i hidsighed et vinglas. Han følger dernæst påtrængende ex-konen hjem og går ind ad gadedøren sammen med hende, og der klippes til en scene, hvor han under overnatning på et hjemløseherberge finder et bundt penge-sedler i sin lomme og iagttager dem med et uundgrunde-ligt smil. Hermed kulminerer mistænkeliggørelsen af Richard, med antydningen af, at han har ryddet ex-konen af vejen.

Men Richard er ikke morderen. Netop på dette tids-punkt afslører Hitchcock, at Brenda er i levende live, og at morderen er ingen anden end Bob Rusk. Og Richard skifter position i vor bevidsthed fra den skyldige til den uskyldigt mistænkte, en i virkeligheden tragisk figur, der snarere burde påkalde medfølelse end mistanke. Men Hitchcock vil have os til at se ham som fluen, der spræller i et spindelvæv af mistænkelige tilfældighe-der, der peger mod hans skyld. Og det er et kup fra Hitchcocks side i stedet for som han plejer (gennem stjerne-anvendelse og publikumsidentifikation) straks at etablere hovedpersonen som den forfulgte uskyldighed tværtimod at udsætte ham for tilskuerens egen mistanke. Det er nemt nok at føle sympati for Cary Grant, når han

nu er vort identificeringspunkt, og hans uskyld er gjort klar for os fra begyndelsen, for nemt – mener Hitchcock altså nu. Pointen er naturligvis den, at vi aldeles ikke skal tro, at vi er meget klogere og retfærdigere end de politifolk og andre (sekretæren Monica, Johnnys kone Hetty, hotelportier'en) der mistænker den uskyldige og er med til at kaste skylden på ham.

Rusk er endnu en kvindemorder i Hitchcocks kabinet af kvindemordere. Det tæller allerede notabiliteter som Uncle Charlie (Joseph Cotten) i »Shadow of a Doubt« (»I tvivlens skygge«), Bruno Anthony (Robert Walker) i »Strangers on a Train« og Norman Bates (Anthony Per-kins) i »Psycho«. Rusk er vel den af dem, hvis baggrund og sygdomsårsager, vi erfarer mindst om. Der er ingen lang psykiatikerreddegørelse til slut som i »Psycho« (godt det samme, for resten), kun politifolkens henkastede be-mærkninger om sadisme og impotens som en nøgle til tilfældet. Og så nogle 'hints', der er så diskrete, at de vel egentlig kun kan (over-?) fortolkes, hvis man sammenhol-der dem med, hvad man ved om de tre ovennævnte psykopater. For Bruno Anthony og Norman Bates gælder det, at deres forvredne forhold til det modsatte køn ud-springer af deres forhold til moderen. Helt eksplicit var tilfældet Norman Bates, der led af personlighedsspalt-



Stills/ Richards veninde Babs (Anna Massey) følger med Rusk hjem, uden at vide at han er morderen. Senere genkalder Rusk sig mordet på Babs og husker, hvor den afslørende slipsenål er, og han styrter afsted for at finde nålen hos den myrdede i kartoffelsækken. Det lykkes, og som kronen på værket forråder han nu sin ven Richard til politiet.



ning, der gjorde ham til halvt normal ung mand med en normal omend pueril (voyeuristisk) interesse for kvinder og halvt fanatisk kvindehader, dvs. i realiteten hans mor, der i jalousi dræbte de unge kvinder, han kom i nærheden af — »for at de ikke skulle bringe ham i fordærv«. Det seksuelle begær udløste automatisk det latente kvindehad og altså mord.

Noget tilsvarende får vi ikke at vide i »Frenzy«, men vi får dog at se, at Rusk har en mor, en af udseende overdådig (for ikke at sige oppustet) kvinde. Og ligesom Norman's moderbinding havde en stærk erotisk karakter, således synes det også at være tilfældet med Rusk's do. At han føler sig stærkt tiltrukket af svulmende damer, bliver klart under hans kurmageri til Brenda. Han priser begejstret hendes »opulent figure« og nyder højlydt synet af hendes store bryster (»Lovely, lovely«). Endnu et lille drilsk hint (specielt møntet på filmfans) om Rusk's fascination af moderen er hans citeren denne mor for replikken »Beulah, peal me a grape«, en replik, der stammer fra ingen ringere end Mae West herself (fra »I'm No Angel«), sexsymbolet over alle og ligeledes en svulmende dame. Men dette — plus et par andre mundheld — er vel næppe det eneste, han har lært af mor, al den stund han på et sekund veksler fra begejstring over Brendas overdådighed til et sindssygt snerrende: »Women, you're all the same. But I'm going to teach you«. Skiftet kommer et øjeblik efter, at Brenda opgiver at gøre modstand og tilbyder sig for ham, hvad der fremkalder et skuffet: »But I like you to struggle. A lot of women like to struggle«. Han er jo — åbenlyst — sadist og søger masochistiske kvinder, og Brendas mangel på modstand gør ham impotent, en holdning, der meget sandsynligt er forårsaget af, at han foretrækker kvinder, der til det sidste kæmper for deres dyd, og som skal tages med vold. De andre er »Bitches« og får, hvad de fortjener: et slips om halsen. Det stemmer ganske godt overens med andre af hans udtalelser som f. ex. »Mind you, there are some women who ask for everything they get«. Og den mere symbolske snak om aldrig at klemme om frugten, før den er Deres, »I would never do that!«. De billeder, der hænger på hans værelse — og som i en indstilling ses indramme ham — forestiller da også nogle ret tvivlsomme damer i nogle unaturlige grønne ansigtskulører. Hvad er da vel mere nærliggende i en Hitchcockfilm, end at denne abnorme holdning til kvinder netop er affødt af den beundrede mor, der jo — ifølge et italiensk mundheld — er den eneste helgen i verden, mens alle andre kvinder er ludere!

Rusk forlader mordstedet (Brendas ægteskabsbureau, der ligger i en gyde) og forsvinder ud i menneskemylderet, og der panoreres tilbage til gyden, hvor Richard kommer gående og går ind ad døren til bureauet. Morderen og den uskyldigt mistænkte vises i en og samme indstilling (uden at de ser hinanden) for at understrege hele problemet: Den skyldige slipper fri, og den uskyldige traver lige ind i spindelvævet. Richard går igen, da døren er låst, men iagttages af bureauets sekretær Monica med den stramme maske og et professionelt falkeblik for mænd. Vi forbliver i gyden, mens hun går op og opdager mordet, og Hitchcock opnår en spændende effekt ved blot at holde indstillingen neden for gadedøren, lade fiktiv og faktisk tid være ens, og således lade os vente adskillige sekunder på det skrig, vi ved må komme. Og det kommer. Og politiet får serveret alle de mistænkelige omstændigheder omkring Richards færd — derunder hans voldsomhed under hans tidligere besøg på bureauet.

I de følgende scener redegøres først og fremmest for forholdet mellem Richard og Babs, hans veninde fra pub'en, han i begyndelsen blev fyret fra. Han bruger pengene, han fandt i lommen, til at invitere hende på hotel for — noget der også bliver et yderligere indicium mod ham. Væsentligst er det, at hun på det afgørende tidspunkt, hvor hun har erfaret, at han er eftersøgt for mordet på ex-konen, tror på hans uskyld i mordene, tror på den forklaring, han kommer med, der jo — til trods for dens usandsynlighed — er sand. Hun tror på ham, endog til trods for, at han forinden har løjet for hende om pengene (han var for stolt til at indrømme, at de var en almisse fra Brenda). Hun tror på ham — hvilket er netop det, vi ikke gjorde, da vi i de første 10–11 min. fik forelagt de samme mistænkeliggørende dagligdags begivenheder. Som hun siger »Thousands wouldn't«. Men hun gør, og det er det afgørende, det positive. Hitchcock har tidligere vist sig som en fremragende skildrer af, hvorledes sygelig mistro og mistanke ødelægger forholdet mennesker imellem, »Rebecca« og »Suspicion« (»Mistanken«) er nøgleeksempler. Men i scenen mellem Richard og Babs på en bæk lige efter flugten oplever vi det modsatte: Babs tror på Richard, ikke fordi der er nogen som helst grund til at gøre det, men fordi hun er forelsket i ham. Dette naturlige og positive i forholdet mellem Babs og Richard er understated i filmen, scenerne mellem dem virker ret objektive og nøgterne, der gøres ikke noget stort nummer ud af det, men det er der. Og vi øjner straks en lykkelig udgang på den bekræftede fødte tabers problemer. Men det er for nemt. Richard kan ikke blot flygte fra den byrde af skyld, der lægges på ham, ved at stikke af til udlandet med den pige, der tror på ham, således som hans gamle ven Johnny foreslår. Det tror Hitchcock ikke på. Der skal overgå Richard mere, før han befries for skyldbyrden.

Den rigtige morder, Rusk, tilintetgør endnu engang flere af hans muligheder for en normal tilværelse. Babs siger op i pub'en efter et skænderi med værten, løber ud på gaden, står et øjeblik lidt rådvild, i nærbillede. I baggrunden lyder en stemme, henvendt til hende, hun drejer hovedet, og der fokuseres på manden, der tiltaler hende, Rusk. Han tilbyder at låne hende sit værelse, følger hende hjem, følger med hende ind i værelset med ordene »You're my type of woman«, de ord, der indledte hans tilnærmelser til Brenda. Døren lukkes bag dem. Vi — dvs. kameraet — forbliver ude på trappen og trækker os langsomt tilbage, baglæns ned ad trappen, helt ud på gaden, til vi ser hele huset med indgangen og blomsterne i altankasserne under Rusks vinduer. Var mordet på Brenda udpenslet i alle detaljer, overlader Hitchcock her alt til vor fantasi. Han ved, at intet, han kan vise os på lærredet, kan være mere rædselsvækkende end det, vi selv forestiller os. Og han har ret. Kameraturen ned ad trappen formidler stærkere end noget andet i »Frenzy« den rædsel og afsky, der er en naturlig reaktion på slipsemordene i almindelighed og mordet på Babs i særdeleshed.

At Rusk vælger at skaffe liget af vejen i en sæk kartofler i en lastvogn fuld af kartoffelsække, kort tid efter at han har erklæret »I'm glad I'm not in the potato-business, I've got enough trouble already«, er et typisk eksempel på filmens sort-ironiske humor. For vrøvl med kartoffelsendingen får han i høj grad. Han opdager, at han har mistet sin slipsenål med sine initialer, genkalder sig mordet på Babs, og det går op for ham, at hun må have taget den fra jakkereversen i morderøjeblikket. Og

havde Bruno i »Strangers on a Train« besvær med at generobre en tilsvarende inkriminerende lighter, han havde tabt i en kloakrist, har Rusk det ikke mindre med at skaffe slipsenålen tilveje under en lang og farlig køretur bag i kartoffellastvognen.

Sekvensen, i hvilken Rusk bagi den kørende lastvogn bakser med Babs' stive nøgne lig mellem kartoflerne, er givetvis det mest makabre, Hitchcock nogen sinde har skabt. Visse billeder er helt ude i det – bogstavelig talt – kadaversurrealistiske, f. ex. billedet af ligets tæer, der stikker frem mellem kartoflerne som forkrøblede gevækster. Og billedet af Rusk, der stikker hovedet op i kartoffelsækken langs den døde krop (kun underkroppen stikker ud), er et billede med mere direkte nekrofile overtoner end noget i »Belle de jour« (»Dagens skønhed«).

Det mest uhyggelige ved sekvensen er ved nærmere eftertanke slet ikke den umiddelbare makabre virkning af noget enkeltbillede, men simpelthen det, at vi hele tiden uden besvær identificerer os med Rusk, slipsemorderen himself, på trods af ethvert moralsk og rationelt standpunkt vi hidtil har taget. Vi har fattet en vis sympati for den uskyldigt mistænkte (da vi først erfarede, at han var uskyldig) og ikke mindst for veninden, der troede på ham og ville hjælpe ham. Vor sympati er forstærket af rædslen ved tanken om mordet på hende (kameraturen ned ad trappen), og yderligere, da vi erfarede, at hun selv i dødsøjeblikket havde åndsnervelse til at snuppe slipsenålen, der jo ville frikende Richard. At hendes sidste, uselviske handling skal modarbejdes, gøres ugjort, virkningsløs og betydningsløs, er urimeligt og uretfærdigt, siger vor fornuft os. Men Hitchcock tilintetgør med sin identifikationsteknik på et øjeblik vor fornuft og spiller direkte på vore underbevidste reaktioner, angst for opdagelse af, at vi har gjort noget galt, en skyldbevidsthed, der ligger i os fra vor barndom, og som er stærkere end fornuft og moral. En skyldbevidsthed, som tillader, at vi deler morderens desperation og nervøsitet – når f. ex. lastvognschaufføren mistænksomt kigger ind i vognen – i stedet for at ønske at han bliver opdaget og afsløret, så den skyldige kan gå fri. Når Rusk efter anstrengelserne, der er kronet med held, slipper uopdaget ud af vognen, er vor reaktion ikke ærgrelse, men snarere et lettelsens suk.

Oven på denne sekvens (og et mellemspil, hvor liget opdages) er vi tilbage hos Richard. Han vækkes op af sin velfortjente søvn og konfronteres omgående og brutalt med meddelelsen om Babs' død samt anklagen for at være den skyldige. Han står tavs under beskyldningerne, Johnnys kone Hetty slynger i hovedet på ham – og mens parret egoistisk skændes om afgørelsen af hans videre skæbne. Men Hitchcock er ikke sentimental. Det tragiske i situationen trækkes ikke i forgrunden, men adspredes af ægteparrets skænderi. Richard bringes tilbage til bevidstheden om sin desperate situation, da det går op for ham, at de nægter at give ham det alibi, der kunne redde ham. Og han er igen på flugt, berøvet sin eneste forbundsfælle, forrådt af endnu nogle mennesker (denne gang bekendte). Han søger tilflugt det sidst mulige sted: hos Rusk.

Denne forræder ham naturligvis også. Han låner ham sit værelse med et sjofelt mandfolkegrin og et »Don't do anything I wouldn't do«, og et øjeblik efter er politiet der. I Richards taske har han lagt Babs' taske og tøj.

Hermed er Richard klar over sagens sammenhæng. Han kender oprindelsen til alle sine fortrædeligheder, han kender den rigtige skyldige. Men det gavner ham

ikke. Han dømmes til livsvarigt fængsel og dermed til for altid at være syndebuk for Rusks gerninger. Og han beslutter sig for hævn. »I might as well do what I'm being locked up for«, skriger han gennem retssalen. Har han fået tildelt skylden, vil han også opfylde præmisserne, dvs. være skyld i et menneskes død. Rusk skal dø! Det er faktisk først fra dette punkt, at identifikationen til Richard for alvor etableres, i hans forsøg på at komme ud fra fængslet og dræbe Rusk, først ved at styrte sig ned ad en trappe i fængslet og dernæst ved at stikke af fra hospitalet. Men samtidig følger vi politiinspektør Oxfords videre efterforskninger ad det rette spor, dvs. til Rusk, i hver en etape. På det tidspunkt, hvor Richard med en jernstang i hånden lister sig op ad trappen til Rusk, er vi klar over, at Richard vil blive frikendt for slipsemordene, at den skyld, han er i færd med at acceptere og pådrage sig, er så godt som fjernet fra ham igen. Men hele sekvensen, hvor Richard lister op ad trappen, ind ad døren til Rusks værelse, hen mod sengen, hvor et rødblondt hovede stikker op over dynen, er så sugerende (billeder af Richards hånd, der glider op ad gelænderet, subjektivt kamera hen mod sengen), at vi nødvendigvis må identificere os med Richard i hans mordforsøg.

Her er endnu et eksempel på det skisma mellem vor ratio og vore sanser, som Hitchcock formår at sætte os i. Vi ønsker ikke, at Richard skal ødelægge alt for sig selv ved at myrde Rusk, men kan alligevel ikke undgå at dele hans hævnghæder. I det øjeblik slaget falder, udløses aggressionen mod Rusk, og samtidig ødelægges for et øjeblik vort håb om nogen udvej for Richard.

Men så anarkistisk og kulsort pessimistisk er Hitchcock alligevel ikke, at han vil ofre Richard til en så urimelig skæbne (skønt han jo til vort chok ofrede Babs). Den blonde i sengen er blot et nyt offer for Rusks aktivitet med slipset, og Oxford kommer tidsnok til at overraske ham med en stor sort skabskuffert (mere velegnet til ligtransport end en kartoffelsæk). »Mr. Rusk, you're not wearing your tie« er filmens sidste replik, vi kan gå lettet bort. I yderste øjeblik reddes den uskyldige fra sin påtvungne skyld, fra at blive, hvad han var dømt for (til) at være: morder.

Man kan med et vist udbytte sammenligne »Frenzy« med »I Confess« (»Jeg tilstår«), der også handler om forholdet mellem en uskyldig mistænkt og en morder, der bevidst kaster mistanken på den uskyldige. Sammenligningen tjener dog først og fremmest til at illustrere forskellene. I »I Confess« påtog den uskyldige, fader Logan (Montgomery Clift), sig frivilligt skylden, vel vidende den skyldiges identitet, da denne havde bekendt for ham i skiftestolen. Fader Logan var katolsk præst og blev gennem sin gerning gjort til martyr, set under store, lidende kristusfigurer i forgrunden. Og filmen sluttede med at han renset modtog den skyldiges sidste skriftemål. Alfred Hitchcock har selv – i Truffaut-interviewet – erkendt, at denne specifikt katolske problemstilling var for speciel, at præstens martyrium savnede forståelse hos ikke-katolikker. Faktum er, at denne eksplicit katolske film fortrinsvis har interesse for dem, som ønsker at udforske den katolicisme, der er den åndelige baggrund for alle hans film – også »Frenzy«. Men i »Frenzy« er helgenlegendens sort-hvide personkonstellation afløst af en betydelig mere dybtgående personkarakteristik. Den uskyldige i »Frenzy« er ikke blot sympatisk og god, han er også lidt af en arrigtrold, og hvad angår morderen er han et menneske, vi formår at interessere os for, ja endog

identificere os med. Til gengæld er det eksplicit religiøse helt luget væk til fordel for en større menneskelig almen-gyldighed.

Der er tilbage at sige, at der nok er punkter i »Frenzy«, jeg ikke har gjort nok ud af her. Mest iøjnefaldende de ellers vist nok populære scener med politikommissæren og hans kone. Når de først får denne fodnote, skyldes det, at jeg finder, at de først og fremmest blot er et eksempel på det fortælletekniske træk, Hitchcock bruger i sine film: han placerer ca. 1/3 og 2/3 henne i en film en art resumé af filmens hidtidige begivenheder — til benefice for de tilskuere, der kommer midt under forestillingen (en amerikansk biograf-uskik, der ikke fortjener nærmere omtale). Sådanne resuméer er de to lange middagsbordsscener i Oxfords hjem simpelthen, når det kommer til stykket, dog vittigt camoufleret med de uspiselige franske retter som gag.

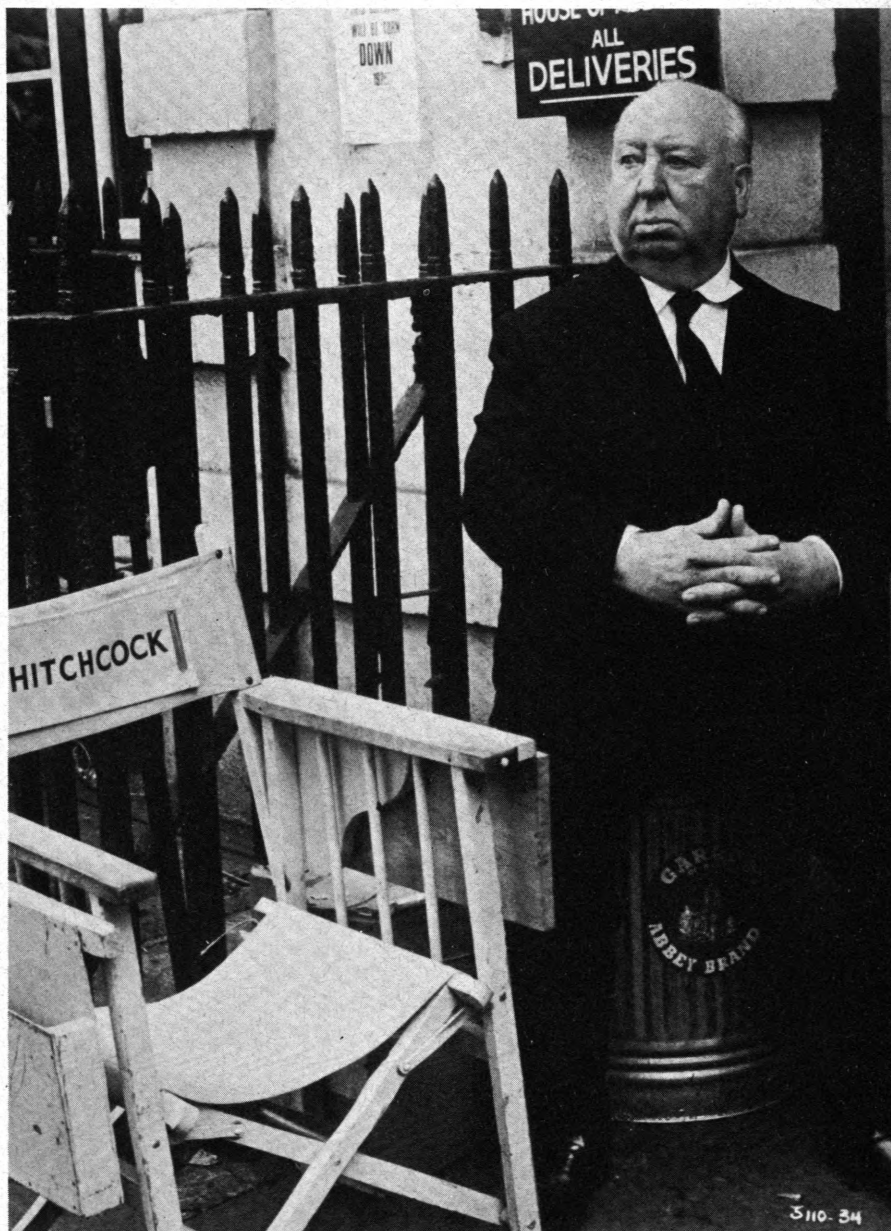
Den uundgåelige og uopslidelige diskussion om, hvorvidt Hitchcocks seneste film nu også er hans bedste, vil jeg springe op og falde ned på. Vi har vel allesammen vores Hitchcock-favorit, og væsentligere er det at konstatere, at verdens næstældste aktive filmskaber som

72-årig med sin 52. film har skabt et mesterværk, har fornyet sig og samtidig er forblevet tro mod sig selv. Åndeligt er han en af vor tids modneste, dybeste og klareste kunstnere.

■ FRENZY (Vanvid)

Frenzy. England 1972. **Dist/P-selskab:** Universal. **As-P:** William »Bill« Hill. **P-leder:** Brian Burgess. **P-ass:** Peggy Robertson. **P/Instr:** Alfred Hitchcock. **Instr-ass:** Colin Brewer. **Manus:** Anthony Shaffer. **Efter:** Arthur La Bern's roman »Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square«. **Foto:** Gill Taylor. **Farve:** Technicolor. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Klip:** John Sympton. **P-tegn:** Syd Cain. **Ark:** Robert »Bob« Laing. **Dekor:** Simon Wakefield. **Kost:** Dulcie Midwinter. **Komp/Dir:** Ron Godwin. **Tone:** Peter Handford, Rusty Coppleman, Gordon K. McCallum. **Makeup:** Harry Frampton. **Frisurer:** Pat McDermott. **Medv:** Jon Finch (Richard Blaney), Barry Foster (Robert Rusk), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Blaney), Anna Massey (Barbara »Babs« Milligan), Alec McGowen (Tim Oxford, politikommissær), Vivien Merchant (Mrs. Oxford), Billie Whitelaw (Hetty Porter), Clive Swift (Johnny Porter), Bernard Cribbins (Felix Forsythe), Michael Bates (Spearman), Alfred Hitchcock (Mand med bowlerhat), Jimmy Gardner (Hotelkarl), Rita Webb (Mrs. Rusk), Jean Marsh (Brenda Blaneys sekretær), Madge Ryan (Mrs. Davison), George Tovey (Mr. Salt), Noel Johnson, Gerald Sim (Kunder i pub), John Boxer (Sir George), June Ellis (Bartpige), Elsie Randolph (Receptionsdame i hotel), Bunny May (Bartender), Robert Keegan (Patient på fængselshospital). **Længde:** 116 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Palladium + Biografen, Århus 17.7.72.

Indspilningen startet 26. juli 1971 med interiøroptagelser i Shepperton Studios, London; eksteriøroptagelser foretaget i London og omegn.



I Politiken indledte Herbert Steinthal sin anmeldelse af Claus Ørstedes nye film »Præsten i Vejlbj« med at sige, at der var noget på én gang rørende og ganske forunderligt ved at en lovende ung instruktør som sit andet projekt, valgte netop denne historie. Hvad det rørende angår, så kan det være en tvetydig ros, men forunderlig synes jeg på ingen måde, man kan betegne det – snarere forunderende.

Blichers historie har flere gange dannet udgangspunkt for filmatiseringer: i 20'erne af August Blom, i 30'erne af Schneevoigt, og sidst har vi set den som tv-spil i 1960 af Klaus Rifbjerg og Palle Kjærulff-Schmidt. Handlingen er der vel ingen grund til at referere – historien om præsten Søren Quist, der bliver offer for et justitsmord, er velkendt, men der er måske grund til at minde om, at Blichers novelle fra 1829 var en jeg-fortælling, berettet som dagbogsoptegnelser af præstens tilkommende svigersøn, herredsfogeden Erik Sørensen. Denne fortællestruktur har de tidligere filmatiseringer mere eller mindre overtaget. Det betyder at hovedpersonen bliver fortælleren selv og at historien, både hos Blicher og i de tidligere filmatiseringer, mere kommer til at dreje sig om det umulige og tragiske kærlighedsforhold mellem herredsfogeden og præstens datter, et forhold som Erik Sørensen må ofre for at gøre sin pligt som offentlig tillidsperson.

Claus Ørstedes begrundelse for endnu engang at tage den gamle historie op, synes at være et forsøg på en nytolkning ved at se historien ud fra en social (måske endog socialistisk) synsvinkel, at påvise forbindelsen mellem økonomisk og social magt, og at redegøre for de primitive politiske skaktræk, som foretages for at bibeholde magten eller for at hindre nye og generende magtkonstellationer i at opstå. Den anden af filmens hovedpersoner, storbonden Mikkel Ibsen opfatter netop den mulige koalition mellem præst og herredsfoged som en sådan truende magt vendt mod hans indflydelse og han beslutter derfor at forhindre den – ved at ofre præsten.

Hvor Blichers interesse lå i det psykologiske med hovedvægten på historiens selvspejlende fortæller, så har Ørsted og hans medforfatter Leif Petersen valgt at koncentrere sig om det ydre politiske spil mellem det lille samfunds to magtpoler, præsten og storbonden.

En sådan indholdsmæssig forandring af stoffet kan naturligvis foretages, men det vil samtidig kræve, at der til den dramatiske nytolkning føjes en kompositorisk forandring, der griber meget dybere ind i historien end tilfældet er med den drejebog, som Leif Petersen og Claus Ørsted har forfattet. Det er ikke gjort med at afsløre det kriminalistiske spændingsmoment allerede i begyndelsen af filmen og således sløjfe »opklaringen«, der i Blichers version kommer 20 år senere. Ved at gøre den koleriske og magtglade præst til filmens hovedperson, er herredsfogeden, Blichers oprindelige hovedperson, blevet ladet i stikken men samtidig er hans placering i stykket usvækket. Han er blevet en gennemgående figur, men en gennemgående bificur. Hos Blicher var han bærer af historiens idé og samtidig dens strukturskabende element, men i filmen er han mere overtaget som et arvestykke – et lig i lasten, og personens ubetydelighed understreges pinligt af Peter Steens amøbeagtige og upræcise spil. Svagheden kommer tydeligst frem de steder, hvor herredsfogeden skal bære de vigtige passager, som f. eks. de kærlighedsscener, der udspilles mellem Peter Steen og Anne-Lise Gabold, som præstens datter, Maren. Her er der lagt op til en poetisk men umulig kærlighedsleg, men fordi personerne er uvedkommende så bliver spørgs-

anmeldelse

målet om deres mulige eller umulige kærlighed ligegyldigt. Claus Ørsted synes at have fornemmet den manglende styrke ved disse scener, for han har fået sin ellers meget stilsikre fotograf Claus Loof til her at begå filmens eneste åbenlyse stilbrud ved at forfalde til de værste soft-focuserende Lelouch klicheer og Ørsted forveksler åbenlyst intensitet med kvantitet når han giver denne kispus på den jyske hede ikke mindre end to gange.

Et andet eksempel på, hvorledes vort manglende engagement i Peter Steens og Anne-Lise Gabolds figurer bliver vendt mod filmens intentioner er slutbilledet, hvor de to unge skilles på grund af dommen over præsten. Hos Blicher er dette en uafvendelig tragik som er bygget op i løbet af novellen. I filmen kan man nok beklage, at de to alligevel ikke får hinanden, men tragedien kommer aldrig frem, hvor meget der end lægges op til den. Den hører sammen med en anden historie, Blichers – og den har Claus Ørsted forskrevet sig ved at flytte vægten fra den følelsesmæssige manipulation og til den politiske.

Når filmen alligevel lader sig se, så skyldes det altså ikke den nytolkning, som synes at have interesseret Claus Ørsted, for den forbliver både postuleret og uklar og derfor interesseløs – det skyldes nogle rent ydre kvaliteter: en sikker (om end lidt »koncentreret«) fornemmelse for den danske middelalder, for dens typer og miljøer. Den historiske kolorit er troværdig og det er velgørende illusionsbefordrende at Ørsted ikke har tilstræbt nogen dialektal rekonstruktion, men lader personerne tale godt og uforfalsket nutidsskand.

Claus Ørsted har for meget talent til at lave dårlige film – men »Præsten i Vejlbj« viser tillige, at han ikke har format nok til at kunne undgå at lave en ligegyldig.

Claus Ib Olsen

■ PRÆSTEN I VEJLBY

Danmark 1972. **Dist:** Obel Film. **P-selskab:** Claus Ørsted Film for Obel Film. **P:** Gunnar Obel, Claus Ørsted. **P-ledere:** Bjarne Vestergaard, Lene Salomon, Kjeld Løfting, Jens Grønberg. **Instr:** Claus Ørsted. **Manus:** Leif Petersen, Claus Ørsted. **Efter:** Fortælling af Steen Steensen Blicher samt de oprindelige sagsakter. **Foto:** Claus Loof/**Ass:** Uffe Thomsen. **Farve:** Eastmancolor. **Lys:** Per Jørgensen. **Klip/Instr-ass:** Anders Refn/**Ass:** Nico & Grete Møldrup. **Ark:** Peter Højmark, Jørgen Hinsch. **Kost:** Ulla-Britt Søderlund. **Musik:** Henning Christensen. **Tone:** Andreas Møller/**Ass:** Søren Brix. **Makeup:** Ruth Mahler. **Medv:** Karl Stegger (Søren Jensen Quist, præst i Vejlbj), Anne-Lise Gabold (Maren, præstens datter), Peter Steen (Herredsfoged Erik Sørensen), Jens Okking (Mikkel Ibsen), Claus Nissen (Niels Ibsen), Lisbeth Lundquist (Mine), Erik Wedersøe (Thomas), Preben Lerdorff Rye (Jens Larsen), Ejner Federspiel (Hyrden), Sisse Reingaard (Kristine Hansen), Tove Maës (Mette Hansen), Poul Thomsen (Jep Skade), Hardy Rafn (Herredsskriver), Benny Hansen (Karl hos herredsfogden), Christine Rohde (Præstens tjenestepige), Ibi Trier Mørch (Else), Frøde Nielsen (Karl hos Mikkel Ibsen), Torben Bille, Avi Sagild, Leif Gravesen, Henri Jacobsen, Torben Hundahl (Tiggere). **Længde:** 94 min., 2585 m. **Censur:** Grøn. **Prem:** 11.9.72 – Nygade, København + Regina, Århus + Folketeatret, Odense + Kosmorama, Esbjerg + Bio, Herning + Scala, Holstebro.

Claus Ørstedes Præsten i Vejlbj

/interview



Ole Michelsen: Hvorfor har du valgt en historie, som før er filmatiseret, og som må betragtes som en ærkeklassiker?

Claus Ørsted: I den danske litteratur jeg har læst, har jeg ikke fundet noget, som i så høj grad som Blichers »Præsten i Vejlbj« er bygget op som en film. Jeg læser naturligvis ikke kun litteratur for at finde emner til film. Det er jo umuligt. Men jeg har altid en konklusion, som går ud på at jeg spørger mig selv: »Var der noget i det, eller hvordan betog det dig?« Det er ligesom erhvervet, der kræver, at det må man gøre. Når man så for eks. tager »Præsten i Vejlbj« så har man den fordel, som amerikanerne også er så glade for, at man kan koge historien ned til tre linier. Disse berømmelige tre linier, der hedder: What's your story? — Man har en præst, som bliver anklaget for at have begået et mord. Han er uskyldig, men senere hen bekender han, at han har begået mordet. Det er de tre linier, som har fascineret mig. Det er den meget enkle dramatiske opbygning. At den så har været lavet i 1932 som den første danske tonefilm, det synes jeg kun er morsomt, for hvad sagde man, da man ville lave den første danske tonefilm? Man sagde: »Vi vil fortælle en god historie«. Det tror jeg Schnéevoigt har tænkt på, og uden sammenligning, så har min tanke været den samme. Jeg synes vi bevæger os så langt væk med de andre film vi laver, at vi smider publikum ud af biografene, og det synes jeg ikke vi har råd til. Derfor ville jeg gerne prøve at tage det op som et eksperiment og sige: »Gamle dreng! Nu skal du prøve at fortælle en god historie, en gedigen historie, som er håndværksmæssigt godt lavet, og som samtidig kan fortælle folk nogle ting.

O.M.: Hvad er det du mener den kan fortælle et moderne publikum?

C.Ø.: Jeg synes der ligger en meget klar linie i den. Dem der sidder med kroner og ører, med kapitalen, de sidder på magten, ikke? Jeg lader figuren Mikkell Ibsen spille sig helt ud og blive helt monoton i sit eget karriereræs og sine egne kroner og ører. Han mosler på, og du kan jo genkende ham i en hvilken som helst anden politiker. Han er det meget snævertsynede menneske, som kun ønsker magten for magtens skyld. Hele problemstillingen er, at hvis herredsfogeden går hen og gifter sig med præstedatteren, Maren, så er magtkonstellationen i sognet forrykket. Så er det præsten og herredsfogeden mod Mikkell Ibsen, og så kan han ikke gennemføre sine svindelnumre mere. Men præsten er lige så stort et magtmenneske som han selv, fordi han sælger datteren, ikke? Og det er igen kroner og ører.

O.M.: Mener du at man umiddelbart kan trække en parallel til vor tid, som vil være forståelig og relevant i dag? Det er ganske klart, at du har lagt stor vægt på Mikkels Ibsens skikkelse, måske så stor vægt, at han virker overdimensioneret. Hans magt forekommer helt urimelig. Bl. a. er han jo offentlig anklager, ikke. Det slog mig, at det jo er ham, der fører sagen

C.Ø.: Det er det efter datidens retsbegreber. Den klagende part fremfører selv sine synspunkter. Jurister fandtes ikke på det tidspunkt. Først ca. 20 år senere optræder den første danske jurist. – Men den skurrer måske lidt, fordi det er en historisk ting, som man skal kende for at få den fulde forståelse af det.

O.M.: Jo, men har du ikke overdimensioneret ham ved direkte at lade ham tage ordet fra vidnerne?

C.O.: Det kan godt være han ligesom er blevet for stærk. Han går igennem for mange fyldninger i stedet for at kigge gennem vinduerne. Men på den anden side, så var datidens retsbegreb helt, helt primitivt. I sagens akter sker der det, at Mikkels Ibsen bliver anklaget for at have købt vidnerne, og ca. 20 år efter går de til bekendelse og fortæller, at de har modtaget bestikkelse, og så får de først hugget tre fingre af. De samme tre fingre, som de vidner med. Men senere får de hugget hovedet af. Så skulle man tro, at det var Mikkels Ibsens tur til at ryge i gyngen. Men disse vidners udsagn kunne man ikke lægge til grund for en ny anklage mod Mikkels Ibsen, da de én gang havde vidnet falsk. Det er jo en meget enkel retsopfattelse, så derfor var han den eneste, der gik fri, han var den eneste, der fløj derhen over skovene, mens de andre fik hovederne af en tidlig morgen.

O.M.: Nu standser du bevidst historien dér hvor præsten bliver henrettet, men hos Blicher vender Niels jo tilbage . . .

C.O.: Det gør han i anden del . . .

O.M.: Du har altså køgt det ned til det mest elementære?

C.Ø.: Jo, men hvis jeg skulle have ladet Niels komme tilbage, hvad folk måske sidder og venter på, så ville det virkelig blive en remake af 1932-udgaven, og samtidig ville det have været at gøre to slutninger på filmen, og det er ikke det, der har interesseret mig. Jeg har villet lade Mikkels Ibsen køre sin historie helt ud og vise at han aldrig bliver opdaget på grund af den magt han har. Den der sidder med kapitalen, sidder også med magten.

O.M. Hvad er dit forhold til præsten? Hvad synes du om ham?

C.Ø.: Jeg synes præsten er et helt vidunderligt menneske. Jeg kan godt lide ham.

O.M.: Det mærker man hen mod slutningen. Der er jo to portrætter af ham. Der er først billedet af et hidsigt, kolerisk magtmenneske, som mishandler sine folk på gården; som er grov overfor sin datter, som ikke er til at bide skeer med, men i sidste del fremstiller du ham mere sympatisk?

C.Ø.: Det bunder måske i nogle historiske studier. Præsterne på det tidspunkt var punkt 1. enormt drikfældige, punkt 2. de kendte intet til religion, for det er lige efter reformationen og det er en brydningstid. Deres opfattelse af hvad der var religion, og hvad der ikke var det, var meget svingende. Eksempelvis gjorde man det fra den gejstlige øvrigheds side, at man lænkede bibler og ritual-

bøger, postiler osv. fast til prædikestolen, for ellers så tog præsterne dem simpelthen og gik ud og solgte dem på det sorte marked for at tjene penge. – Den type præst handler det om, og den type præst kan jeg meget godt lide. Det er en meget hyggelig fyr, også fordi han svinger så meget, det ene øjeblik skælder han ud og det næste øjeblik siger han: »Kom med indenfor, der står stadig øl på bordet.« Han er svingende, men jeg har meget stærk medlidenhed med ham.

O.M.: Og dog er han et stærkt troende menneske!

C.Ø.: Han bliver jo først troende i det øjeblik da han med en vis tilfredshed ser brikkerne falde på plads, da han ser, at Gud gav sin søn for at enhver, der tror på ham, ikke skal fortabes, da først bliver han præst og martyr.

O.M.: Det er også det eneste sted, hvor filmen kommer ud over det rent økonomiske, som ellers er stærkt dominerende.

C.Ø.: Der bliver den pludselig religiøs, præsten bliver religiøs. Læg mærke til, at man ikke på noget tidspunkt ser en kirke. Vi er aldrigovre i kirken. Præsterne er bønder ligesom alle andre.

O.M.: Den eneste af de personer du fremstiller som ikke er til falds for et par skillinger er vel herredsfogeden?

C.Ø.: Herredsfogeden er en mærkelig vatpik. Han er bonde som alle de andre og han har fået pålagt dette hverv af lensmanden. Så en gang hver fjerde år kommer der et problem han skal tage sig af. Han er ikke bedre uddannet end de andre. Det er helt tilfældigt, at det er ham, der er blevet valgt. Til sidst tager han jo iøvrigt også mod bestikkelse eller han tilbyder bestikkelse for at hjælpe præsten til at flygte.

O.M.: Du har forsøgt at skabe et tidsbillede som er nok så problematisk. Hvorfor har du fremstillet bipersonerne som buñuelske dværge og tiggere? Hvor har du dine kilder fra og hvor sandfærdigt er det som tidsbillede?

C.Ø.: Det jeg har pløjet igennem er selvfølgelig Troels Lunds »Daglig Liv i Norden«. 14 gedigne bind, som fortæller lidt om hvordan folk opførte sig på det tidspunkt. Når man har gravet dem igennem, får man indtryk af, hvor store sociale forskelle der egentlig var. Tigger-væsenet har for eks. været et meget stort problem, og det var præstens opgave at undersøge om folk var vanføre eller blinde nok til at få sognets officielle tiggermærke. – Det er sådan nogle af datidens problemer jeg har lagt ind i Blicher, der egentlig ikke beskæftiger sig med tidsbilledet. Når Thomas er oppe og skære fingeren af en hængt tyv, så er det ikke noget jeg har fundet på, men et rejsebrev fra en fransk gesandt, som undrer sig over under en rejse igennem Jylland at se de hængte tyve ved siden af de hængte ulve. Men det hænger sammen med, at fingeren var lykkebringende ligesom harefoden. Var man i besiddelse af den, kunne man få alt. Det er historisk korrekt, og jeg har brugt disse ting, for at sætte hovedhandlingen i relief. Jeg håber på denne måde at fortælle noget om hovedpersonerne. Om det er lykkedes eller ej, det må guderne vide!

O.M.: Til den side af sagen har du også anvendt billederne meget »malerisk«. Man kommer i visse af tableauerne til at tænke på Goya eller noget i den stil.

C.Ø.: Det dér med tiggertableau er nu taget direkte fra

Brueghels »Blind tigger fører blinde tiggere«, og kostymerne er også taget direkte fra dette billede. Sagen er, at når man kigger på datidens billeder er det altid adelen eller herremændene som fremstilles, praktisk taget aldrig bønderne og derfor er vi tyet til Brueghel, som netop malede almuen. — I hovedparten af de indendørs scener har vi arbejdet ud fra det samme grundlag og kun anvendt det forhåndenværende lys, altså sollyset. De vilkår arbejdede datidens malere jo også under. Jeg mener ikke vi ville have kunnet opnå den samme virkning med kunstlys. — Filmens farver er også inspirerede af de gamle malere og også valget af kostumer er udtryk for en ganske bevidst farveholdning, som vi var enige om, inden vi begyndte optagelserne.

O.M.: Ud over disse tableauer har du anvendt nogle nærbilledoptagelser, som jeg ikke rigtig kan forstå. Ansigterne er ofte skåret lige midt på panden eller på hagen. Er det bevidst eller bare dårlig fotografering?

C.Ø.: Det er simpelthen fordi der ikke er nogen biografer i dette land, som kører det format filmene er optaget i. Man optager i forskellige formater og denne her er optaget i forholdet 1 til 1,66, og det er det format, som kommer nærmest til det gyldne snit. Og forholdet 1 til 1,66 bliver ikke kørt i nogen danske biografer, tror jeg. Selvom de siger de gør det, så gør de det ikke. — Det vil sige, at de billeder fotografen har stået og kæmpet med under optagelserne bliver forvandsket i biograferne. De færreste biografer interesserer sig for, hvad det er for et format filmene bliver optaget i. — På den anden side så har vi brugt nærbilleder bevidst i for eksempel scenen, hvor liget graves op, for at vise spændingen i personernes ansigter.

O.M.: Hvorfor har du i denne film valgt at benytte professionelle skuespillere selv i de mindste roller? Er det en social foranstaltning?

C.Ø.: Nej, det er ikke spor socialt. Jeg har en gang arbejdet med amatører, og det gik fantastisk godt, men amatører er kun gode, når de kun skal udtrykke det de selv er. Til sådan en historie som denne her ville jeg meget gerne have professionelle skuespillere helt ud til de yderste rækker, for hvis man skal visualisere en forfatters ord, så er man efter min opfattelse nødt til at bruge professionelle skuespillere.

O.M.: Det virker befriende at du lader dem tale et nutidigt sprog.

C.Ø.: Der er ikke noget så rædselsfuldt som at høre skuespillere forsøge at tale jysk eller noget andet, for ingen af dem kan det.

O.M.: Handlingen er heller ikke lokaliseret. Den kan foregå hvor somhelst i Danmark.

C.Ø.: Ja.

O.M.: Det virker som om I har anvendt direkte lyd?

C.Ø.: Nej, alt er eftersynkroniseret. Men det kan du ikke mærke, fordi vi har sådan en god tonemester. — Det hænger sammen med, at hvis man laver en film, som foregår i nutiden, gør det ikke så meget, at man hører en traktor eller en lille bil i baggrunden, men når den spiller i 1625 er det umuligt. Men det har kostet blod, sved og tårer, og det tog os tre uger at eftersynkronisere det hele.

O.M.: Hvor meget Blicher er der tilbage i drejebogen?

C.Ø.: Ikke så meget. Vi har taget Blichers stige punkter og vendingspunkter, som jeg kalder det, hans dramatiske opbygning. Men hele dialogen er nutidig. Når Blicher siger: Ak, hvor forandret og, når jeg stundom vandred på den store alhede med bøssen på nakken og hunden ved fod, det har vi kogt ned til et enkelt og nutidigt sprog. Men i hele retssagen har vi holdt os til sagens akter, altså hvordan man procederede.

O.M.: Der er to næsten ens scener i filmen. Jeg tænker på de to steder hvor herredsfogeden skæmtende jager Maren, præstedatteren. Anden gang er man lige ved at springe i luften. Hvad er meningen med disse romantiske islæt midt i en film, der som du selv siger, handler om kroner og ører?

C.Ø.: Jeg vil gerne frem til — det er måske meget primitivt set fra min side — at de kærlighedsforhold, der optræder i filmen (Thomas og Mine, der kæmper på møddingen er én form for kærlighed), at disse forhold er forskellige. Du har Claus Nissen og Mine i stalden, den meget primitive, men hyggelige form for fedten rundt med hinanden, så har du Mikkel Ibsen, der har lov til at sige til en hvilken som helst pige på egnen: »Jeg vil gerne tale med dig i aften«, og så hælder han noget ind i hende. Det er en anden form for kærlighed, og Mine er en mærkelig figur, der bare optræder i alle elskovsforholdene. Overfor det ville jeg gerne have at Marens og herredsfogedens forhold, bliver et forhold, som ikke rigtig bliver til noget, fordi de ligesom har masser af tid. Det er derfor jeg har brugt den scene to gange. De når aldrig frem til at lægge sig ned og gå i clinch med hinanden.

O.M.: Men disse scener kan godt virke som stilbrud, som noget, der er hentet et andet sted fra, fra Varda's »Lykken« for eksempel!

C.Ø.: Sådan opfatter jeg dem ikke, men det har også været min mening, at bruge disse episoder som poetiske skillebilleder mellem de ret grusomme ting, som er under opsejling.

O.M.: Det fremgår ikke helt klart af filmen, hvorfor Mikkel Ibsen, som den mægtige mand han er og præsten, som er omtrent lige så stærk, og som nærmest betragter sin datter som en handelsvare, ikke får Maren. Hvordan kan den svage kvinde gennemtrumfe sin vilje overfor de to?

C.Ø.: Der er ét sted tilløb til at fortælle lidt mere om Maren end at hun er en poetisk sjæl, som kan tale om blomster. Det er lige i starten, hvor præsten smider herredsfogeden ud, og hvor hun kommer ind med en ny kande øl, som hun anbringer lidt demonstrativt foran faderen alt imens hun kigger ham hvast i øjnene, og det er måske medvirkende til at præsten går ud til herredsfogeden og siger: »Kom dog ind igen, måske talte jeg lidt for højt«. Der er et konstant spil mellem datteren og faderen. Det er ligesom hende, der må holde lidt igen på hidsigfaderen. Hvordan hun slipper ud af kløerne på dem ved jeg faktisk ikke. Jeg tror hun er stærkere end bare disse blomster. Det er trods alt hende, der er husholder-ske, der styrer huset for faderen.

O.M.: Men det er der ligesom ikke psykologisk dækning for i filmen!

C.Ø.: Nej, det kan være. Det er højst sandsynligt. Det kan jeg slet ikke analysere på nuværende tidspunkt.

O.M.: Det er tydeligt, at du har fokuseret på de to stærke mænd. De andre svæver lidt mere ude i horisonten. De er tyndere.

C.Ø.: Det har du nok ret i. Men det er Mikkel Ibsen og præsten, som har interesseret mig mest. Når man har fire hovedpersoner, så er det nok rimeligt, at nogen træder i baggrunden for andre for at man skulle kunne nå at identificere sig med dem.

O.M.: Din fortællestil i filmen er meget klassisk. Er det bevidst eller er det fordi du ikke kan fortælle på anden måde?

C.Ø.: Nej, det er ikke helt bevidst. Hvis du tænker på kameragangen og spillestilen, så er de sådan for at fortælle historien så enkelt som overhovedet muligt. Det har ikke været min mening at lave fiksfakserier. Jeg har forsøgt at ramme en folkevisestil . . .

O.M.: Jeg skulle lige til at sige folkekomedie . . .

C.Ø.: Nå, ja det må du gerne sige. Folkekomedie er et meget pænt ord, som jeg ikke har så meget imod. Men jeg vil hellere kalde det en folkevisestil. Altså folkevisen starter med, at der er en eller anden der kommer ned på havsens bund, og så kommer han op igen og så har de fået fire børn, og det bliver fortalt på to linier. På samme måde med denne historie. Du starter dér og du endér der, og så må din fortællestil også være indrettet efter det.

O.M.: Der er en ting, som generer mig hele filmen igennem og det er musikken, valget af musikken.

C.Ø.: Åh, jeg synes at den musik Henning Christiansen har lavet er fantastisk dansk.

O.M.: Jamen, den er nutidig!

C.Ø.: Nej, den er dansk.

O.M.: Når du har valgt at lave et tidsbillede, hvor det historiske, det dokumentariske er væsentligt, hvorfor har

du så valgt en musik, som er sødlig og virker som kalk, der er drysset over det hele?

C.Ø.: Jeg føler selv, man ligesom får hovedet gravet ned i den danske muld. Det ligger meget tæt op af hvad den tidlige Carl Nielsen lavede. Sagadrømmen og sådan noget. – Hvis jeg skulle have brugt 16. århundrede-musik, så ville det, undskyld jeg siger det, have virket så røvkede- ligt at man ville være faldet i søvn.

O.M.: Men er der så ikke en modsigelse i det du siger, når du samtidig fremhæver din inspiration fra Brueghel, som jo er samtidig?

C.Ø.: jeg kan ikke se modsigelsen, for Breughel har bare været en af de få, som beskæftigede sig med bønder. Det er derfor jeg kunne bruge ham. Alle de danske malere malede jo kun Chr. IV og højadelen. Den eneste danske maler fra dengang, som malede den danske almue var flamsk.

O.M.: Vil du til sidst sige lidt om filmens holdning, dens ideologi for at bruge nogle af de tunge ord?

C.Ø.: Jeg vil helst ikke grave for meget ned i de dér tunge ord. Vi kan godt gå hen og blive for ideologiske. Jeg vil helst ikke have at man begynder at lave barrikadeanalyse af en film som »Præsten i Vejlbj« . Der ligger et socialt engagement i den. Det er hvad jeg kan komme frem til.

O.M.: Jo, men der er jo alligevel mange niveauer i den. Den handler om social uretfærdighed. Den handler om et økonomisk system, som er altdominerende. Den handler om korruption og magtstrukturerne i et samfund.

C.Ø.: Jo, men det er ting, som er fældet ned i historien, som ikke bliver behandlet fyldestgørende i denne sammenhæng. Jeg har selv et meget stort socialt engagement. Mine kortfilm har som regel altid handlet om minoriteter, de sociale tabere. Men jeg synes man skal passe på ikke at bringe for megen ideologi ind i denne historie, for den er som sagt fortalt som en folkevise.

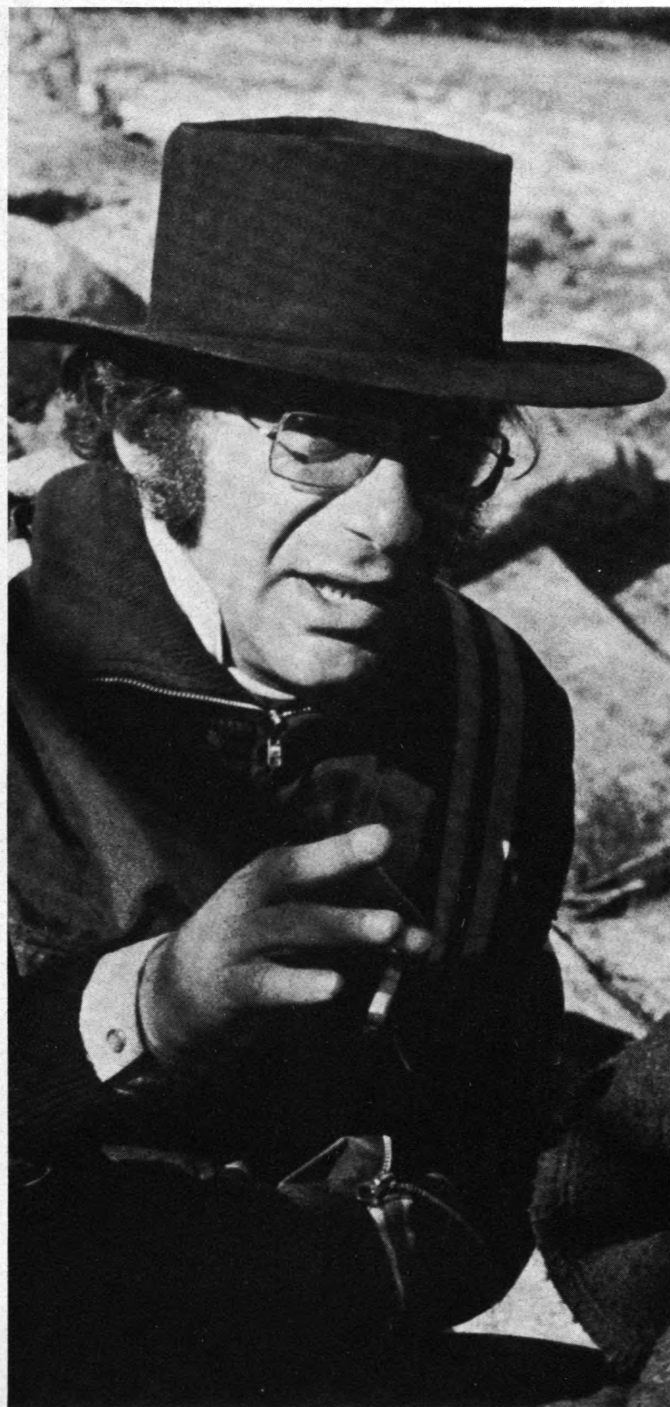
Interview ved Ole Michelsen



Stills/ Karl Stegger som den dødsdømte præst i Vejlbj venter på at dommen skal blive eksekveret; side 17: Claus Ørsted instruerer Annelise Gabold og Jens Okking.

Sydney Pollack

Peter Schepelern



Sydney Pollack tilhører Hollywoods nye generation. Ligesom Coppola, Jewison, Nichols, Peckinpah, Peerce, Perry, Roy Hill, Schaffner, Silverstein og Smight kom han frem i 60'erne. 60'er-generationen har måske ikke så store talenter som den foregående generation har i Frankenheimer, Penn og Kubrick; men den rummer en lang række af disse udmærkede håndværkere, som viderefører Hollywoods i 1930'erne grundlagte tradition for velfortalte, velspillede film, der lægger vægten på historien. Pollack er ingen fornyer, men et eksempel på denne type moderate kunstnere, som Hollywood giver de bedste vilkår og som også udfolder sig bedst inden for et traditionsbestemt og professionalistisk miljø.

Han er — ligesom Silverstein, Smight, Peerce og Peckinpah — kommet fra TV, hvor han bl. a. instruerede »Preston & Søn«. Hans første film, »The Slender Thread« (Stemmen i telefonen), beskrives som et ikke helt vellykket melodrama med kriminalistisk islæt. Den er baseret på autentisk materiale fra en LIFE-artikel og fortæller om en kvinde (Anne Bancroft), som ringer op til en 'Crisis Clinic' og fortæller den vagthavende (Sidney Poitier) om, hvorfor hun har taget sovepiller. Samtidig med at hun redegør for sine bevæggrunde (cherchez l'homme!) og forhistorien oprulles i flashbacks, får vagthavende startet eftersøgningen af kvinden, og det lykkes til sidst — på et hængende hår (jf. originaltitlen) — at redde hende. Billedmæssigt er der en del kamera-numre, mere eller mindre motiverede, men det bemærkelsesværdige skal være Anne Bancrofts spil. Pollack har også siden vist særlige evner som kvindeinstruktør: Nathalie Wood i »This Property Is Condemned«, Jane Fonda i »They Shoot Horses, Don't They?« og — ukrediteret — Janice Rule i en episode i Perrys »The Swimmer« (Klædt af til skindet).

Efter den ubetydeligste start kommer Pollacks kunstneriske (men ikke kommercielle) gennembrud i 1966 med den fremragende »This Property Is Condemned« (Hvermands pige). Den er baseret på en ultrakort enakter af Tennessee Williams med samme titel (den findes i samlingen »27 Wagons Full Of Cotton and other One-Act Plays«) og har manuskript af bl. a. Coppola og Fred Coe, som omtrent samtidigt instruerede deres første film (henholdsvis »You're A Big Boy Now« og »A Thousand Clowns«, Tusind klovnere). Williams' stykke, der foregår i 30'erne med depression og arbejdsløshed i en fattig sydstatsflække, er en dialog mellem en halvskør 13-års pige og en dreng. Hun fortæller ham om sin families undergang, om forældrene, der forsuppede og forsvandt,

og om søsteren Alva, der var småbyens skønhed og hovedattraktionen i forældrenes pensionat for jernbanefolk. Filmen benytter også pigen som fortæller, hendes beretning etablerer og indrammer det lange flash-back om Alvas skæbne, og anslår straks den særlige williams'ske stemning af sydstats-dekadence. Alva (Nathalie Wood) er en 'southern Belle' i et 'poor white'-miljø; hun flirter med mændene, men en dag forelsker hun sig i en ung mand Owen Legate (Robert Redford), som er kommet til byen for at fyre nogle af jernbanefolkene. Han bliver også forelsket i Alva, men moderen har andre planer for pigen, og det lykkes hende at optræde som tragediens redskab. Hun får den unge mand til at rejse i den tro, at Alva har svigtet ham, og hun får sågar pigen gift med sin egen elsker (Charles Bronson). Men dagen efter brylluppet flygter Alva til New Orleans, hvor hun genfinder Owen. De har en kort tid sammen, inden moderen dukker op igen og ødelægger det, så Alva må flygte tilbage til hjembyen, hvor hun går til grunde og dør af tuberkulose. Kameraet kører ud ad de tomme jernbaneskiner, hvor lillesøsteren, fortælleren, går videre, iført Alvas gamle kjoler og smykker . . . Filmen fungerer som et kammerspil med få personer i et lukket miljø. Pensionatet — som i rammeafsnittene ses i meget forfalden tilstand med skiltet THIS PROPERTY IS CONDEMNED — er det sammenfattende symbol på den undergangsdømte mellemkrigs-verden, et billede på permanent forfald i et miljø, hvor alt synes at være gået i stå; der er ingen udveje for personerne, anskueliggjort ved de øde jernbanespor og Alvas cykliske skæbne: hun flygter fra småbyen, men flygter også tilbage til den. Personerne er ikke herrer over deres eget liv, det er en »intruder«, den fremmede fra verden udenfor, som griber aktivt ind.

Både tematisk og tids- og miljømæssigt ligger filmen tæt ved »They Shoot Horses, Don't They?« (Jamen, man skyder da heste?), som var en filmatisering af Horace McCoy's berømte roman fra 1935. I »This Property . . .« er håbløsheden på forhånd markeret i flash-back-kompositionen. Rammen angiver i sig selv, at det er en tragedie, i stil med 30'ernes pessimistiske franske film såsom Carnés »Le jour se leve« (— og ved dag gry), en film der med sin retoriske, poetiske defeatisme ligger tæt ved 30'ernes hårdkogte amerikanske romaner. James M. Cains »Postbudet ringer altid to gange«, John O'Haras »Vi mødes i Samarra«, Caldwell's »Tobaksvejen« og McCoy's romaner rendyrker udsigtsløsheden som tema, de handler om fødte taberes nederlag. Hollywood lod sig ikke friste til at filmatisere dem (selvom Pollack hævder at Chaplin havde planer om at filmatisere »Jamen, man skyder da heste?«!). Romaner om filmbyen som McCoy's »Jeg skulle være blevet hjemme« og Nathanael Wests urovækkende allegori »Day of the Locusts« var for kold-sindige og kyniske i deres pessimisme, samtiden foretrak værker, hvor det samtidskritiske var kombineret med opbyggelig humanisme som i Steinbecks »Det ukuelige sind« og »Vredens Druer«. John Fords filmatisering af sidstnævnte — dens fortjenester i øvrigt ufortalt — sluttede som en rigtig »message movie«, hvor den gamle mor udtaler sin urokkelige tro på, at »vi er folket, og vi kan ikke slettes ud«.

»They Shoot Horses, Don't They?« fortæller om et af 30'ernes uhyggelige show-biz-fænomener: marathondansen. Det var en dansekongurrence, hvor parrene dansede uafbrudt (10 minutters pause hveranden time) indtil der var ét tilbage. I Williams' »This Property Is Condemned« fortælles det for øvrigt, at Alva har vundet en sådan

konkurrence! Ved denne marathondans finder to unge mennesker sammen, begge har forsøgt sig i »illusionernes by«; han har spillet død fransk bonde i en film ved navn »Fallen Angels«, og begge har måttet sande, at de »skulle være blevet hjemme«. »They Shoot Horses . . .« handler, ligesom »This Property . . .«, om en udsigtsløs tidsalder, The Depression mellem de brølende tyvere og Verdenskrigen, og begge handler om at holde drømmen og illusionerne i live trods desperationen. Men — til forskel fra personerne f. eks. i »Vredens Druer« — tror det unge par i »They Shoot Horses . . .« ikke rigtigt på, at det hele nytter noget. De har på forhånd indset, at de er dømt til at tabe.

Gloria (Jane Fonda) er komplet nihilistisk. Hun har gennemskuet sine medmennesker, håner den gravide pige der vil sætte børn i sådan en verden. Hendes forhold til Robert (spillet af en Henry Fonda-lignende Michael Sarrazin) er platonisk, hun tror ikke på seksualitet og kærlighed. Da hun opfatter det, som om Robert har »bedraget« hende, bruger hun seksualiteten som hævn ved at gå i seng med manager'en, formodentlig filmhistoriens mest lidenskabsløse og iskolde samleje (det klares i en af 10-minutters-pauserne). Den unge mand, Robert, kommer tilfældigt forbi danseetablisementet og trækkes med ind; han forbliver virkelighedsfjern og drømmende, han tilbøder solstrålerne og i en prægnant, betydningsladent indstilling ser man ham nyde solnedgangen fra en bagdør, mens det røde lys falder ind over skaldespandene. Gloria er hård og bitter, Robert er allerede forklaret. Man ser — under forteksterne — hans trauma, nedskydningen af en tilskadekommet hest i et solfyldt barndomslandskab. Han tilhører ikke mere den hysteriske virkelighed, og hans medlidenhedsdrab på Gloria er hans kærlighedsgerning: han henter hende over i sit nostalgiske barndomslandskab. I det smudsigt-grå tusmørke uden for bygningen ved stranden skyder han hende, og hun falder i slow motion ned på den solbeskinne eng, hvor hesten også styrtede. I en pessimistisk 30'er-film som Langs »You only live once« (Du lever kun een gang), hvor det unge par går under, afmægtige overfor samfundsmaskineriet, kæmper personerne aktivt for at undgå at blive knust. I »They Shoot . . .« er personerne apatiske, viljeløse, lammede; den eneste mulige protest er døden, den selvvalgte død er den eneste løsning på eksistensens problem. Af samme grund blev romanen dyrket af 40'ernes franske eksistentialister med Camus i spidsen.

Pollack har betegnet bogen som »a perfect allegory, a perfect microcosm of existence«. Ligesom pensionatet »This Property . . .« fungerer danseetablisementet her som et symbol, det er et billede på 30'ernes USA hvor de rige er tilskuere til de fattiges eksistenskamp. Persongalleriet er varieret (i stil med andre lilleverden-film à la »Grand Hotel«): der er sømanden der har kæmpet i Verdenskrigen, der er den gravide pige og hendes ven, den hysteriske skuespillerinde, den rare gamle sponsor-dame der pludselig er væk (»She is dead!!«). Og der er manager'en (Gig Young i sin karrieres bedste rolle), troldmanden der dirigerer det store show; der knyttes politiske associationer til portrættet af denne hersker-skikkelse, som pacer de dansende frem, lokker dem med store gevinster, men samtidig organiserer makabre væddeløb som får de svageste til at segne. Han modarbejder de alt for friske og glade, for han ved at publikum vil se elendighed, »they want a little misery, so they can feel a little better«.

I bogen hører man, at Frank Borzage besøger mara-



thondansen, som finder sted i nærheden af Hollywood; i filmen er det (en fiktiv) Mervyn LeRoy der spejder efter talenter. LeRoy lavede selv i 1933 en film, »Hard to Handle«, hvori marathondansen indgik; stills fra denne films dansesekvenser viser detaljeret lighed med Pollacks film. Filmen slutter med at understrege fortællingens allegoriske karakter; i bogen afbrydes dansen til sidst, men i filmen klippes der efter drabet tilbage til dansesalen, hvor det store show ufortrødent fortsætter. The show must go on, og det gør det.

Det allegoriske præg, den mikrokosmiske model findes også i »Castle Keep« (Den enøjede falk), Pollacks krigsfilm fra 1969. Krigsfilmgenren har som så mange af de traditionelle, triviale genrer — krimi, western, musical — haft sine kriser og gennemgået forvandlinger i 60'erne. Den gammeldags heroiske og nationalistiske krigsfilm, hvor krigen tages alvorligt og hvor heltene falder for en retfærdig sag og udretter noget med deres død, er næsten forsvundet. Et sidste forsøg var John Waynes bergtede infamitet om de specialtrænede tropper i Vietnam, »The Green Berets« (De grønne djævle), der sluttede med at den store krigsmand tog den forældreløse vietnameserdreng i hånden mens solen gik ned over Stillehavet. Krigsfilmgenren er blevet splittet op i to grupper: der er blodige underholdningsfilm à la Aldrichs »The Dirty Dozen« (Det beskidte dusin) og Huttons »Kelly's Heroes« (Kellys helte), og der er en litterær og filmisk bølge af krigshistorier der viser krigen i et absurd-satirisk lys; disse starter med Joseph Hellers berømte roman »Punkt 22« fra 1962 (filmatiseret af Nichols), og i samme genre kan nævnes Mandels »En kætte til krigeren« (roman fra 1962), Hookers »MASH« (roman fra 1968, filmatiseret af Altman), Vonneguts »Slagtehal Fem« (roman fra 1969, filmatiseret af Roy Hill), Lesters film »How I Won the War« (Jeg vandt krigen) fra 1967, Jerry Lewis' »Which Way to the Front« (Hvor fanden er fronten?) fra 1970 og William Eastlakes roman »Castle Keep« fra 1965, som Pollacks film er baseret på.

»Castle Keep« foregår ligesom de andre absurde krigshistorier i et fantastisk univers, hvor galskab og drøm er drivkraften. Fortællingen giver kun mening som allegori, som en vision; dens »virkelighedsbillede« lader sig næppe acceptere som et realistisk billede af krigstidens Europa. Herhjemme opfattede en anmelder filmen bogstaveligt og kritiserede usandsynlighederne, »det rene bræk fra ende til anden« sluttede anmeldelsen (Politiken, 21.3. 1970). Filmens stemninger minder meget om en anden meget allegorisk film, belgieren Delvaux' »Un soir, un train« (En aften, et tog), som fik en lignende modtagelse herhjemme. »Castle Keep« fortæller om en gruppe besynderlige amerikanske soldater, som besætter et slot fra det 10. århundrede i Ardennerne. »All of us were killed twice and three times, maybe that's why we came here to nurse our wound and sit out the war« siger jegfortælleren, der præsenterer det som et eventyr om otte soldater: »Once upon a time ...«. Begyndelsen udgør en model for filmens tematik: de trætte, beskidte soldater kommer kørende i en jeep, klip til en indstilling der viser en hest med en elegant rytterske i gul flagrekappe. Det er måske de udmattede soldaters fata morgana, et drømmesyn. En rytter i jagtkostume passerer. Soldaterne er måbende standset. Endelig bringes ryttere og soldater i samme billede: slottets grevepar er på jagt, Verdenskrig eller ikke. Begge dele er virkeligt: krigen og drømmen.

Resten af filmen kører på denne idé: krigen er en drøm, soldaterne er drømmere, fantastere, gale. Hver er besat af en fiks idé: der er Kaptajn Beckman, en kunstner, som kun er optaget af at redde slottet og dets uuværdige kunstschatte (et motiv fra Frankenheimers »The Train«, Toget); sergent Rossi (Peter Falk) er baker i det civile liv og installerer sig i byens bageri, han vil ikke slås men bage, og »where there's a bakery, there's a baker's wife!« ræsonnerer han; korporal Clearboy forelsker sig blindt i en sort Folkevogn som tyskerne har efterladt, den antager pludselig urovækkende mytiske dimensioner: Clearboy forestiller sig, at når Jorden er lagt øde af krigen vil kun folkevogne overleve, de vil formere sig og efterhånden befolke hele kloden. Et par af mændene der har fået ordre til at likvidere vognen må give op; selvom de smider den i voldgraven og skyder den, kan Clearboy alligevel køre den i land igen! Hovedskikkelsen er den enøjede major Falconer (Lancaster): han rider på en hvid hest som Apokalypsens Rytter gennem sit dødsrige, mens ludderne kommer frem fra deres rosabelyste saloner for at kaste Molotov-cocktails mod de tyske tanks, en tank forfølger fjenden ind i kirken og kører helt op til alteret, samtidig med at salmesyngende pacifister og granatkokerede soldater passerer forbi som i trance. Jegfortælleren er den unge menig Benjamin, der »thought the war was invented so that he could write about it« og der, som den eneste foruden grevinde, overlever så han kan skrive sin roman »Castle Keep«. Slottets vogtere er greven, en karikatur af gammel fin europæisk kultur; han er impotent, men sørger for at den smukke unge grevinde bliver besvangret af besættelsesmagten, så slottet og titlen kan få en arving (»After the war, the lovers will be dead and the husbands will take over!«). Filmen slutter med kampen om slottet, som destrueres med samt de uerstættelige kunstværker. Sekvensen er et orgie i farver og sælsomme skønhedseffekter: Decaës farvefotografering er uhyre raffineret, Michael Legrands Swingle Singer-agtige musikledsagelse af næsten kulinarisk karakter, og slottet og den snedækkede park går under i orange flammer, omgivet af blå tåge mens blodrøde roser blomstrer i sneen mellem eksplosionerne. Statue efter statue splintres i slow-motion (i stil med slutningssekvensen i Antonionis »Zabriskie Point«).

Filmen virker meget lidt amerikansk (på samme måde som Roy Hills »Slaughterhouse Five«. Slagtehus Fem). Den er i meget høj grad, hvad man lidt uklart nedsættende kalder æstetiserende, den er anti-realistisk på en måde, som ingen tidligere amerikansk krigsfilm har været det; den kan sammenlignes med Attenboroughs surrealistiske krigs-musical »Oh! What a Lovely War« (Åh,ikken herlig krig) og – som sagt – Delvaux' bizarre drømmefilm, »Un soir, un train«, hvor personerne pludselig befinder sig i et sælsomt ingenmandsland og kommer til en uhyggelig by med et underligt værtshus. I Delvaux' film forklares hele afsnittet som en bevidstløs persons mareridtsoplevelse af en togulykke, i »Castle Keep« forbliver det gådefulde gådefuldt, der er ingen ramme som afslører, at det hele var – en drøm. I begyndelsen af filmen, da soldaterne får øje på ryttersken, siger Rossi tørt »We came to the wrong war!«, en replik som i 60'erne uundgåeligt må røre ved Vietnam-associationerne; Vietnamkrigen spøger i det hele taget, mere eller mindre åbenbart, bag 60'ernes amerikanske film. De absurdistiske skildringer af Anden Verdenskrig (»Catch 22«, »How I Won the War«, »Castle Keep«) og Korea-



krigen (»MASH«) synes mere at »gå på« den samtidige krig; Verdenskrigen bliver behandlet som mytologisk stof, Hitler er snart ikke mere virkelig end General Custer og Billy the Kid. Robert Wises »The Sand Pebbles« (Kanonbåden San Pablo) handler tilsyneladende om amerikansk indblanding i kinesiske forhold 1926, men dens paralleller til Vietnamkrigen er letgennemskuelige; til sidst spørger den døende amerikanske soldat sig selv: »I was home . . . What happened? What the hell happened?!«, et spørgsmål som dagligt må ligge amerikanske soldater i udlandet på tungen. Pollacks krigsvisioner synes at referere til nutiden, ikke til historien. Vietnamkrigen adskiller sig formodentlig fra Verdenskrigen ved at den bliver anset for absurd endnu mens den udkæmpes. Der var ingen folkebevægelse der anså Verdenskrigen for meningsløs. Vietnamkrigen fungerer, ikke mindst i fiktionskunsten, som samtidens rædselskabinet, et stykke grusomhedsteater der udspilles midt i en civiliseret tidsalder. Pollack fremstiller Krigen som de gale fantasters krig: en fanatiker fører an, kunsten og kirken destrueres, men bordellet og bageriet klarer sig. Filmen slutter med glimtvis skiftende indstillinger af det brændende slot og det uskadte slot der ligger i sneen; snebilledet er også slubbilledet. »I have a personal aversion to ending a film at its precise high point!« siger Pollack i forbindelse med »They shoot . . .«; slutningen af »Castle Keep«, hvor slottet igen ligger uskadt i sneen, er teknisk set et flash-back, men det fungerer — i allegorien — som en antydning af en tilsyneladende så stabil verdens forestående undergang. Snebilledets idyl er uholdbar og truende.

De øvrige af Pollacks hidtil seks film er to film, der hører til et sted i nærheden af western-genren. »The Scalphunters« (Skalpejægerne) fra 1967, udsendt 1968, altså Pollacks tredje film, er ligesom de fleste af hans film bygget op omkring en ret simpel, dramaturgisk funktionel personkonstellation. I »The Slender Thread« er det kvinden der ønsker at begå selvmord kontra manden der vil forhindre hende i det; i »This Property . . .« skaber hovedpersonernes forskellige sociale position og tilhørsforhold konflikten i deres kærlighedsforhold; i »They shoot . . .« konfronteres Glorias nihilisme med Roberts drømmende nostalgi; i »Castle Keep« er der især en konflikt mellem kunstelskere (Beckman, greveparret) og krigselskere (Falconer). I »The Scalphunters« er der fire person-størrelser (enkeltpersoner og persongrupper): den hvide mand, den sorte mand, indianerne, skalpejægerne (hvide). Filmens fortælling, der er baseret på konflikterne mellem grupperne, er en humoristisk fabel om raceselvfølelse og -hovmod. Handlingen er enkel: pelsjægeren (den hvide mand, Lancaster) møder en gruppe indianere, som — trods hans protester — tager hans pakhest med alle de skind, han har samlet i vinterens løb, til gengæld giver de ham en bortløben negerslave, som de har fanget. Mens han, sammen med negeren (Ossie Davis), planlægger at skaffe sig skindene tilbage, bliver indianerne overfaldet af en gruppe skalpejægere, som dræber nogle af indianerne (de får 25 dollars af regeringen pr. skalp) samt tager hesten med skindene. Skalpejægerne får ved et tilfælde også fat på negeren, som de tager med for at sælge. De forfølges af pelsjægeren, som vil have sine skind tilbage. Alle forfølger deres mål: pelsjægeren vil have sine skind, skalpejægerne vil have penge, negerslaven vil have friheden (i Mexico). Den

racemæssige konflikt ligger mellem sort og hvid: den robuste pelsjæger kan hverken læse eller skrive sådan som den kultiverede neger, men — »Can you feed yourself?!« spørger han negeren, der er hjælpeløs i praktiske anliggender, men — til pelsjægerens ærgrelse — er hurtig til at lære. Filmen igennem duellerer de to mænd åndeligt. Racernes kamp bliver også — udenfor fiktionen — til en ironisk dialektik mellem to Hollywood-stjerner: den barske he-man (Lancaster) kontra den intellektuelle skuespilforfatter (Davis). Først til slut kommer en stor nævekamp, som til dels udkæmpes i en muddersø. »Now you see the superiority of the whiteskinned race« siger den udmattede pelsjæger, da de omsider holder inde og begge har samme kulør: mudderfarvet. Kampen i muddret har — som det tydeligt ses — udslettet raceforskellene og til sidst rider de bort på samme hest for sammen at få fat på skindene; dem har indianerne nemlig under slåskampen stjålet for anden gang.

Filmen er en humoreske og yderst velfortalt. Et typisk eksempel på den funktionelle, økonomiske og pointerede fortælleteknik er en passage, hvor negeren overtaler skalpejæger-bossens kvinde (Shelley Winthers) til at samarbejde. Han er nemlig interesseret i at følges med skalpejægerne til Mexico og vil have pelsjægeren rystet af, og det kan jo kun gøres ved at han får sine skind tilbage. Derfor overtaler negeren med genial kunst kvinden til i ly af mørket at skære pakhesten løs. »I'll do it!« siger hun i et nærbillede. Klip: til næste dag, totalbillede af karavanen der drager videre i solen. Klip: til negeren der humper afsted efter vognen med et reb om halsen. Klip: til kvinden, der har et blått øje. Ingen yderligere kommentarer.

Det er som sagt et spørgsmål om »The Scalphunters« er en rigtig western, det er i hvertfald lidt utraditionelt at indføre en sydstatsneger i miljøet; men det er gjort både før og siden i henholdsvis Ralph Nelsons »Duel At Diablo« (Duel i Diablopasset) med Poitier og »Buck and the Preacher« (De fordømtes vej) både med og af Poitier. Men racekonflikter er jo et almindeligt tema i westerns, dog ellers altid mellem den hvide og den røde race: Fords »The Searchers« (Forfølgeren) og »Two rode together« (To mand red ud), Dmytryk's »Broken Lance« (Den brudte lanse), Siegel's »Flaming Star« (Flammende Stjerne) og — berømt som den første pro-indianske western — Delmer Daves' »The Broken Arrow« (Den brudte pil) fra 1950. I de fleste af disse film — såvel som film med andre racekonstellationer som »South Pacific«, »Sayonara« og »The Sand Pebbles« — hersker Hollywoods uskrævede race-kodeks der siger, at forbindelsen mellem racerne kun kan føre til tragedie. Døden er som regel den eneste passende løsning på kærlighedsforhold mellem personer af forskellig hudfarve. Kramers »Guess Who's Coming to Dinner« (Gæt, hvem der kommer til middag) er undtagelsen der bekræfter reglen, en neger skal være så fejlfri som Sidney Poitier er her for at hans ægteskab med en kedelig hvid pige kan gå for en acceptabel slutning.

Racetemaet findes også i Pollacks nyeste film, »Jeremiah Johnson«. Her er pelsjægerens familieliv med indianerhustru og stedsøn så lykkeligt, at det kun kan ende med døden. Pollack betegner selv filmen som »not a western, although it is set in the West. It is not an action film, although there is a lot of action. Basically, it is a character study« (citeret efter »Variety«, 17.5.1972). Filmen foregår i Colorados bjerge, vistnok omkring midten af forrige århundrede (Pollack siger selv »circa 1825«,

men omtalen af »the war against Mexico« daterer historien til efter 1848). En ung mand, Jeremiah Johnson (Robert Redford), drager op i bjergene for at leve som »mountain man« (som også er titlen på Vardis Fischers tilgrundliggende roman). Efter nogle begyndervanskeligheder, som en gammel bjørnejæger hjælper ham over, klarer han sig. Han er åbenbart en person, der vil være sig selv — hans kommunikationsbehov er ringe. Han vil stille sig uden for samfund og civilisation; men det er svært ikke at blive involveret. Tre forskellige indianerstammer — Crow, Blackfoot, Flathead — holder til i de samme egne og Jeremiah kommer snart på tværs af dem. Hans problem er at holde sig udenfor, men det lykkes ikke. Han møder en kvinde der er blevet vanvittig efter at Blackfeet har udryddet det meste af hendes familie, han tager sig af sønnen, som er blevet stum efter oplevelsen, og en ældre eventyrer (som har raget sig skaldet for at hans skalp skal være mindst mulig attraktiv!) narmer ham ind i en hævnaktion. Siden bringer hans ukendskab til indianernes æresbegreber ham i den situation, at han bliver nødt til at gifte sig med en Flathead-høvding (heldigvis ikke altfor usandsynligt smukke) datter. Den fåmælte Jeremiah lever nu sammen med sin indianske kone, som ikke forstår engelsk, og den stumme dreng. En dag kommer nogle amerikanske soldater og beder ham vise vej. De skal undsætte nogle nybyggere og trods betænkeligheder går han med til at ride den korteste vej gennem Crow-indianernes begravelsesplads. Da han på hjemvejen igen kommer til begravelsespladsen giver synet af de indtørrede lig (vist i suggestiv montage, underlagt med hjertebankende musik) ham uhyggelige forudanelser. Da han kommer hjem, finder han konen og drengen dræbt af indianerne. Han brænder huset af



Stills/ her over: Robert Redford og Sydney Pollack i pause under indspilningen af »Jeremiah Johnson«; side 24: øverst Burt Lancaster i anti-krigsfilmen »Castle Keep«, derunder Jane Fonda og Michael Sarrazin i »They Shoot Horses, Don't They?« efterfulgt af to scener med Robert Redford i »Jeremiah Johnson«; side 23: fra oven og ned: Sidney Poitier i »The Slender Thread«, Natalie Wood og Robert Redford i »This Property is Condemned«, Burt Lancaster og Ossie Davis i »The Scalphunters« og Janice Rule og Burt Lancaster i opgørsscenen i »The Swimmer«, som Pollack ukrediteret instruerede i Frank Perrys film.

og begynder kampen mod indianerne. En montage viser ham nedlægge den ene efter den anden. Til slut møder han Crow-høvdingen som ser længe på ham, inden han løfter hånden til hilsen. Jeremiah hilser igen og billedet fryses.

»Self-reliance, ingenuity, and physical courage fostered a rough-and-ready individualism that from a distance seems epic. Except for a handful of superior men, however, the liberty from convention often meant only a lapse into savagery« hedder det i David Lavenders »The American West« om disse mountain men, og det er denne problematik — forholdet mellem civilisation, frihed og primitivitet — som Pollacks film behandler. Ifølge hans eget udsagn handler den om »a man who tries to get away from civilization and finds out there is nowhere to go, the only real escape being death«; slutningen kan betyde, at Jeremiah omsider igen bliver optaget i et samfund, men det er filmens svage side, at denne tematik aldrig kommer til at stå klart og nuanceret. Filmens styrke er dens kompetente afvikling af selve historien og den omhyggelige miljøbeskrivelse. Eksistenskampen i vildmarken er detaljeret fremstillet — i stil med Gries' »Will Penny«, Sarafians »Man in the Wilderness« (Manden i vildmarken) og den etnografisk korrekte »A Man Called Horse« (Manden de kaldte hest) af Silverstein; man ser f. eks. Jeremiahs kvaler med at tænde et bål i sneen, han gør samme fejl som personen i Jack Londons berømte novelle »To build a Fire«, idet han tænder ild under et stort træ med det resultat, at sneen løsner sig fra grenene og slukker ilden netop som den er begyndt at blusse. Der er også gode humoristiske scener med den gamle bjørnejæger, der bl. a. viser hvordan man sniger sig ind på vildtet ved at gå på siden af hesten. Hvad med benene, spørger Jeremiah. »Elks don't know how many feet a horse has!!« Et sted fornemmes som et ekko af krigstematikken fra »Castle Keep«: Jeremiah spørger soldaterne, hvorledes krigen går. — Which war? — The war against Mexico. — It's over! — Who won? Det sidste spørgsmål besvares ikke, der klippes blot til en totalindstilling af soldaterne der rider i den grå sne.

Redford spiller Jeremiah; han har spillet individualistroller siden gennembruddet med »Butch Cassidy and the Sundance Kid«, men han undgår her krukkeriet og det masochistiske, som Richard Harris driver til det yderste i »A Man Called Horse« og »Man in the Wilderness«; Redfords præstation er behersket, men måske lovlig tavs og indadvendt. Hans filmdebut fandt for øvrigt sted i en anti-heroisk krigsfilm, »War Hunt« (Bag fjendens linier) af Denis Sanders, hvor også Pollack spillede sin eneste filmrolle.

Pollack kan ses som en viderefører af Hollywoods traditionelle professionalisme. Hans film er ikke båret af en gennemgående idé eller et meget personligt livssyn. Hans materiale er de amerikanske mytologier. Racehovmod, individualist-dyrkelse, samfundsmaskineriets tyranni er emner som han sætter under kritik i de gængse men stadig forvandelige genrer: spændingsfilm (»The Slender Thread«), sydstatsmelodrama (»This Property Is Condemned«), westerns (»The Scalphunters«, »Jeremiah Jones«), krigsfilm (»Castle Keep«), periodeskildring (»They Shoot Horses, Don't They?«), og det lykkes ham som regel at balancere med meningsfuld dialektik mellem det allegoriske og det realistiske, mellem idé og virkelighedsbillede.

BIOGRAFI

Sydney Pollack er født ca. 1930; studerede hos skuespilleren Sanford Meisner; skuespiller på Broadway i »A Stone For Danny Fischer« 1955 og »The Dark Is Light Enough« 1956. TV-skuespiller bl. a. i John Frankenheimers adaptioner af Hemingways »For Whom The Bell Tolls« og »The Snows of Kilimanjaro«. 1960 kom han til Hollywood på foranledning af Frankenhaimer, hvis assistent han var på »The Young Savages« (Det gælder min søn), 1961. Samme år havde han sin eneste rolle som filmskuespiller i Denis Sanders' »War Hunt« (Bag fjendens linjer). Instruerede først en række TV-shows, bl. a. til serierne »The Defenders« (Preston & Søn), »The Fugitive« (Flygtningen), »Naked City« og »Ben Casey«; »A Cardinal Act of Mercy« fra sidstnævnte serie blev præmieret med en Emma. Foretog den amerikanske versionering af Viscontis »Il Gattopardo« (Leoparden) og instruerede skuespillet »P.S.193«. Pollack har også instrueret det centrale opgør mellem Burt Lancaster og Janice Rule i Frank Perrys »The Swimmer«.

Projekt: »The Way We Were«, med Barbra Streisand. »A love story, set against the political tapestry of the 1930's, 1940's and 1950's, encompassing Franco and Facism in Spain; World War II, »the second front«, F.D.R.'s death; Hollywood and the »witchhunt«.

Desuden forarbejde til »Dirty Harry«, overtaget af Don Siegel.

LITTERATUR

Kosmorama, nr. 82, 87, 100 og 111.

Film 70, nr. 4 og 9.

Chaplin, nr. 104.

Sight and Sound, spring 1970.

Focus on Film, nr. 3 (1970).

Cinéma 70, nr. 149 (interview).

Cahiers du Cinéma, nr. 196 (interview).

Cinéma 72, nr. 168.

Filmrutan, nr. 1 (1971).

Skoop, nr. 10 (1970).

Stanley Kauffmann: Figures of Light.

Pauline Kael: Kiss Kiss Bang Bang.

Pauline Kael: Going Steady.

Bjørn Rasmussen: Filmens H-H-H, bd. 4.

They Shoot Horses, Don't They? (McCoys roman og Robert E. Thompsons - fra filmen ret forskellige - manuskript, med forord af Pollack, AVON Books, 1969).

STEMMEN I TELEFONEN

The Slender Thread. USA 1965. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Athene Productions for Paramount. **P:** Stephen Alexander. **P-leder:** William C. Davidson. **Instr:** Sydney Pollack. **Instr-ass:** Don Roberts. **Dialog-instr:** Frank London. **Manus:** Stirling Silliphant. **Efter:** Artikel i »Life« af Shana Alexander. **Foto:** Loyal Griggs. **Luft-foto:** Nelson Tyler. **Proces-foto:** Farciot Edouart. **Klip:** Thomas Stanford. **Ark:** Hal Pereira, Jack Poplin. **Dekor:** Robert Benton, Joseph Kish. **Kost:** Edith Head. **Musik:** Quincy Jones. **Tone:** John Carter, Charles Grenzbach. **Makeup:** Wal-

ly Westmore. **Frisurer:** Nellie Manley. **Medv:** Sidney Poitier (Alan Newell), Anne Bancroft (Inga Dyson), Telly Savalas (Dr. Coburn), Steven Hill (Mark Dyson), Indus Arthur (Marion), Greg Jarvis (Chris Dyson), Edward Asner (Judd Ridley, detektiv), Jason Wingreen (Retsmediciner), Robert Hoy (Patroljebetjent Steve Peters), John Benson (Patroljebetjent Bert Enyard), Paul Newlan (Harry Ward), Dabney Coleman (Charlie), Janet Dudley (Edna), Lane Bradford (Al McCordle), John Napier (Dr. Alden Van), Marjorie Nelson (Mrs. Thomas), H. M. Wynnant (Læge), Steven Marlo (Arthur Foss), Thomas Hill (Spiritusælger), Stephen Pellegrini, Jerome R. Brand (Politibetjent-aspiranter), Jack Doubleday (Jinny), Jo Helton (Indskrivningssygeplejerske), Richard Dourish (Pete), Charlotte Stewart (Telefonist), Vialo Harris (Telefon-forstærker), George Savalas (Billardspiller), Dr. O. L. Haavik (Præst), William R. Rhodes (Politimand), Charles C. Andrews (Motel-direktør), Sons of Adam (Orkester i Diskotek), Walter Mazlow (1. TV-reporter), Allen Emerson (2. TV-reporter), Lou Clark, David Harris (Natvægtter), Phillip Browne (Bud), Archie Smith (Portner), Nicholas Prebezac, Drew Eskena-zis, Erin Almond, Pam Bagby (Børn på stranden), Melody Greer (Lynlås-pige), Joseph R. Denini. **Længde:** 98 min., 2700 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Paramount. **Prem:** Nygade 25.11.66.

■ HVERMANDS PIGE

This Property is Condemned. USA 1966. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Seven Arts/Ray Stark Productions/Paramount. **P:** John Houseman. **P-leder:** Clarence Euriat. **Instr:** Sydney Pollack. **Instr-ass:** Eddie Saeta. **Manus:** Francis Ford Coppola, Fred Coe, Edith Sommer. **Efter:** Skuespil af Tennessee Williams. **Foto:** James Wong Howe. **Luft-foto:** Nelson Tyler. **Sp-Foto-E:** Paul K. Lerpae. **Proces-foto:** Farciot Edouart. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Adrienne Fazan. **P-egn:** Stephen Grimes. **Ark:** Phil Jeffries. **Dekor:** William Kiernan. **Kost:** Edith Head (design), Ted Trickett, Ann Landers. **Musik:** Kenyon Hopkins. **Sange:** »Wish Me a Rainbow«, af Jay Livingston & Ray Evans; »Sing You Sinners«, af Sam Coslow & W. Franke Harling; »Just One More Dance«, af Sam Coslow & Arthur Johnston; »Happy Birthday to You«, af Mildred J. Hill & Patty S. Hill; »Li'l Liza Jane«, ukendt komp. **Tone:** Harry Lindgren, Charles Grenzbach. **Makeup:** Garrett Morris, Edwin Butterworth. **Frisurer:** Marcy Bates. **Medv:** Natalie Wood (Alva Starr), Robert Redford (Owen Legate), Charles Bronson (J. J. Nichols), Kate Reid (Hazel Starr), Alan Baxter (Knopke), Robert Blake (Sidney), John Harding (Johnson), Dabney Coleman (Fred Brooks, sælger), Ray Hemphill (Jimmy Bell), Brett Pearson (Charlie Steinkamp), Jon Provost (Tom), Quentin Sondergaard (Hank), Michael »Mike« Steen (Max), Bruce Watson (Lindsay (Lin) Tate), Bob Random (Tiny), Nick Stuart (togkonduktør). **Længde:** 110 min., 3020 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Paramount. **Prem:** Kinopalæet 23.8.67.

Eksteriørcener optaget i New Orleans, Ba. samt i Bay St. Louis, Miss.

■ SKALPEJÆGERNE

The Scalp Hunters. USA 1968. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Levy-Gardner-Laven Productions/Norlan Productions [= Ronald Kibbee & Burt Lancaster]. **P:** Jules Levy, Arthur Gardner, Arnold Laven. **P-leder:** Henry Spitz, Jack W. Corrick. **P-ass:** Michael Scheff, Marilyn Fiebelkorn. **Instr:** Sydney Pollack. **Instr-ass:** Charles R. Scott, Jr., Kevin Donnelly. **Stunt-instr:** Tony Epper. **Manus:** William Norton. **Efter:** Egen fortælling. **Foto:** Duke Callaghan, John Richard Moore. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** John Woodcock. **Ark:** Frank Arrigo. **Rekvis:** Donald B. Nunley. **Kost:** Joe Drury. **Musik:** Elmer Bernstein. **Musikbånd:** Richard Carruth. **Tone:** Jesus Gonzales Gancy. **Lyd-E:** Frank Warner. **Sp-E:** Herman Townsley. **Koreo:** Alex Ruiz. **Makeup:** Gary D. Liddiard. **Fortekster:** Phill Norman. **Rollebesætter:** Lynn Stalmaster. **Medv:** Burt Lancaster (Joe Bass), Shelley Winters (Kate), Telly Savalas (Jim Howie), Ossie Davis (Joseph Winfield Lee), Armando Silvestre (Two Crows), Dan Vadis (Yuma), Dabney Coleman (Jed), Paul Picerni (Frank), Nick Cravat (Ramon), John Epper, Jack Williams, Chuck Roberson, Tony Epper, Agapito Roldan, Gregorio Acosta, Marco Antonio Arsate (Skalpejægerne), Angela Rodriguez, Amelia Rivera, Alicia De Lago (Skalpejægerens kvinder), Nestor Dominguez, Francisco Oliva, Benjamin Ramos, Enrique Tello, Raul Martinez, Jose Martinez, Rodolfo Toledo, Jose Salas, Cuco Velazquez, Alejandro Lopez, Raul »Pin« Hernandez, Pedro Aguilar (Kiowa indianere). **Længde:** 103 min., 2835 m. **Censur:** Gul. **Udl:** United Artists. **Prem:** World Cinema 17.10.68.

Indspilningen startet den 15. februar 1967 med eksteriøroptagelser i Mexico, henholdsvis i Durango og i Torreón.

■ ENØJEDE FALK, DEN

Castle Keep. USA 1969. **Dist:** Colombia. **P-selskab:** Filmways, Inc. **P:** Martin Ranshoff, John Calley. **As-P:** Edward L. Rissien. **P-chef:** Ben Kadish. **P-le-**

dere: Ludmilla Goulia, Suzanne Wiesenfeld. **Instr:** Sydney Pollack/2nd unit: Ray Kellogg. **Instr-ass:** Marc Maurette, Stevo Etrovic. **Manus:** Daniel Taradash, Daniel Rayfiel. **Efter:** Roman af William East-lake. **Foto:** Henri Decaë. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Malcolm Cooke. **Ass-P:** Michele Robert. **Ark:** Rino Mondellini, Max Douy, Jacques Douy, Mark Rabinowitz. **Dekor:** Charles Merangel. **Kost:** Jacques Fontenay. **Komp/Dir:** Michel Legrand. **Tone:** Antoine Petitjean. **Koreo:** Dirk Sanders. **Sp-E:** Lee Zavits. **Fortekster:** Phill Norman-Cinefix. **Makeup:** Robert J. Schiffer. **Rollebesætter:** Lynn Stalmaster. **Medv:** Burt Lancaster (Major Abraham Falconer), Patrick O'Neal (Kaptein Beckman), Jean-Pierre Aumont (Grev de Maldorais), Astrid Heeren (Therese), Tony Bill (Lejtnant Amberjack), Scott Wilson (Korporal Clearboy), Michael Conrad (Sergeant DeVaca), Peter Falk (Sergeant Rossi), James Patterson (Menig Elk), Al Freeman, Jr. (Menig Benjamin), Bruce Dern (Billy Bix), Caterina Boratto (»Red Queen«), Biseria (Bagerens kone), Elizabeth Teissier, Anne Marie Moskonen, Marja Allanén, Eya Tuli, Elizabeth Darius, Karen Biangueron, Maria Danube (Bordelpiger). **Længde:** 107 min., 2935 m. **Org. længde:** 119 min. **Censur:** Gul. **Udl:** Columbia. **Prem:** Saga 20.3.70.

Indspilningen startet 9. januar 1968 med eksteriørcener filmet i Novi Sad, Jugoslavien.

■ JAMEN, MAN SKYDER DA HESTE?

They Shoot Horses, Don't They? USA 1969. **Dist:** Cinerama Releasing Corporation. **P-selskab:** ABC Pictures/Palomar Pictures/Irwin Winkler-Robert Chartoff-Sydney Pollack Productions. **Ex-P:** Theodore R. Sills. **P:** Robert Chartoff, Irwin Winkler. **As-P:** John Green. **P-leder:** Edward Woehler. **Instr:** Sydney Pollack. **Instr-ass:** Al Jennings. **Manus:** James Poe, Robert E. Thompson. **Efter:** Roman af Horace McCoy. **Foto:** Philip H. Lathrop. **Kamera:** Duke Callaghan/Ass: Cliff King. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Fredric Steinkamp. **P-egn:** Harry Horner. **Dekor:** Frank McKelvey. **Kost:** Donfeld. **Musik:** John Green. **Arr:** John Green, Albert Woodbury. **Sang:** »Easy Come, Easy Go« af John Green, Edward Heyman. **Tone:** Tom Overton. **Danse-instr:** Tom Panko. **Makeup:** Frank McCoy. **Frisurer:** Sidney Guilaroff. **Medv:** Jane Fonda (Gloria Beatty), Michael Sarrazin (Robert), Susannah York (Alice), Gig Young (Rocky), Red Buttons (Sailor), Bonnie Bedelia (Ruby), Michael Conrad (Rollo), Bruce Dern (James), Al Lewis (Turkey), Robert Fields (Joel), Severn Darden (Cecil), Allyn Ann McLerie (Shirl), Jacquelyn Hyde (Jackie), Felice Orlandi (Mario), Art Metrano (Max), Gail Billings (Lillian), Maxine Greene (Agnes), Mary Gregory (Sygeplejerske), Robert Dunlap (College-elev), Paul Mantee (Jiggs), Tim Herbert (Læge), Noble »Kid« Chissell (1. træner), Tom McFadden (2. træner), Cynthia Myers. **Længde:** 129 min., 3285 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Fox. **Prem:** Kinopalæet 25.9.70.

Indspilningen startet 17. februar 1969 i Warner Bros. Studier.

■ MANDEN, DER IKKE KUNNE DØ

Jeremiah Johnson. USA 1971. **Dist:** Warner. **P-selskab:** Sanford Productions. En Joe Wizan-Sanford Produktion for Warner Bros. **P:** Joe Wizan. **As-P:** John R. Coonan, Mike Moder. **P-leder:** John R. Coonan. **Instr:** Sydney Pollack. **Instr-ass/2nd unit-instr:** Mike Moder. **Manus:** John Milius, Edward Anhalt. **Efter:** Vardis Fisher's roman »Mountain Man« og fortællingen »Crow Killer« af Raymond W. Thorp & Robert Bunker. **Foto:** Duke Callaghan. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Thomas Stanford/Ass: Don Guidice, Carol Jackson. **Ark:** Ted Hawthorth. **Dekor:** Raymond Molyneux. **Rekvis:** Allan Levine. **Musik:** John Rubenstein, Tim McIntire. **Tone:** Charles Wilborn. **Lyd-E:** Josef von Stroheim, Mike Colgan. **Frisurer:** Lynn Del Kail. **Makeup:** Gary Liddiard, Ken Chase. **Fortekster:** Phill Norman. **Rollebesætter:** Lynn Stalmaster. **Medv:** Robert Redford (Jeremiah Johnson), Will Geer (»Bear Claw« Chris Lapp), Stefan Gierasch (Del Gue), Allyn Ann McLerie (Sindsforvirret nybygggerkone), Charles Tyner (Robidoux), Delle Bolton (Swan), Josh Albee (Caleb), Joaquin Martinez (»Paints his shirt Red«), Paul Benedikt (Præsten), Jack Colvin (Kavallerilejtnant Mulvey), Matt Clark (Qualen, nybygger), Richard Angarola (Indianerhøvdingen Le-beaux). **Længde:** 108 min., 2965 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** World Cinema

Indspilningen startet 4. februar 1971 med eksteriøroptagelser i Uinta National Forest, Wasatch National Forest, Ashley National Forest, Zion National Park og Snow Canyon State Park.

* Sam Peckinpah var oprindeligt stærkt interesseret i at filme fortællingen »Crow Killer«, og da han i foråret 1970 gæstede København talte han meget om projektet, som han den gang regnede med skulle være hans næste film efter »Cable Hogue«. Formentlig har Warner Bros. haft option på rettighederne til fortællingen og romanen, som så er blevet overført til Sydney Pollacks Sanford Productions efter Peckinpahs brud med Warner Bros. i sommeren 1970.

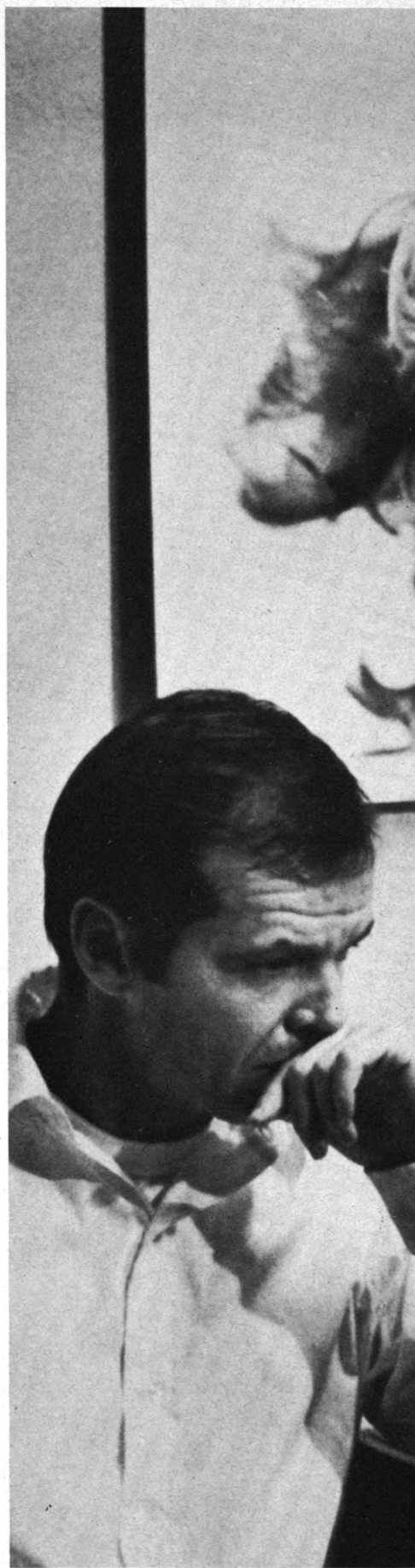
Kosmorama Essay

apropos virkeligheden / Elsa Gress

I de senere år er biografbesøgene over hele den vestlige verden gået så stærkt tilbage, at man skulle tro de gamle filmindustrier var kollaberet. De lever imidlertid videre, de fleste af dem, omstrukturerede, men med ny vitalitet og nye impulser. For filminteressen, både den faglige og publikums, er steget i takt med det brede publikums svigten, og den klassiske underholdningsfilms hendedøen. Mens de ualvorlige tilskuere og rent underholdende filmmagere rykker ud, rykker de alvorlige filmobservatører og de socialt relevante og kunstnerisk bevidste filmfolk ind. Vigtige analyser og udsagn fremsættes stadig hyppigere i filmform. Men alt det betyder naturligvis ikke ophævelse af hvad man kan kalde makulaturfilm eller trivialfilm. De er stadig hos os ligesom de fattige, men har skiftet karakter, om ikke kvalitet. Ligegyldig porno og halvporno og forsøg på, med måneders forsinkelse, at indhente sidste bølge af hvadvardetnurets oprør, har erstattet ligegyldige romances og solstrålehistorier. Alle, også de tidligere moguler, håber på at lave en lowbudget film der vil ramme midt i tiden og tjene sig stort ind på det unge publikum som »Easy Ri-

der«, og før den »Bonnie og Clyde«, gjorde det. Men hvor gejsten mangler, nytter planer og penge ikke meget. Og så sidder man og venter på det store sus, mens flere og flere ældre glemmer hvad film var og flere og flere unge konstruerer sig til hvad film bør være, ofte med et formidabelt »fagligt« ordforråd til at dække den manglende forståelse. Imens kører flertallet af film videre på rutine, modern style, der ikke adskiller sig fra rutine, old style, undtagen i emnevalg og »frisind«. Vold dominerer billedet, over, efter og ved siden af sex. Ikke som gammelkendt spændingsmoment og led i heltens udvikling, men som centralt motiv, tit som æstetiseret vold (jf. Kubricks »Clockwork Orange«).

Midt i al denne spekulation i vold, af mere eller mindre kunstnerisk tilsnit, er det en guds velsignelse at komme ud for film der dels taler om ganske andre ting – 'la condition humaine', f. eks. – dels taler om vold på en anden, ikke-udnyttende, men ærligt undersøgende måde. Film med funktion. Menneskelig funktion. Som den franske film franskmændene ikke måtte se i TV, »Le Chagrin et la Pitié«, der blev vist herhjemme (i TV)



Still/ Jack Nicholson som »male chauvinist« i Mike Nichols' »Carnal Knowledge«.



under titlen »Nabohuset«, for engangs skyld en udmærket perspektivrig titel, både for dem der husker Horats' ord om at »det gælder dig når naboens hus brænder« og for dem der bare forbinder noget på engang nært og fremmed med »nabo«. Her skal ikke tales om filmens »filmiske« kvalitet, eller om de kunstneriske kvaliteter overhovedet – den havde hele den engagerede dokumentarfilms styrke, og vel også en del af dens svaghed, men det er ikke sagen. Sagen er hvad den demonstrerede, hvorfor den demonstrerede det, og hvordan det virkede. Den er lavet af Marcel Ophüls, søn af den berømte instruktør Max Ophüls, født 1928 og altså lige gammel nok til at have erindringer og erfaringer fra krigen, omend så at sige fra frøperspektiv. Han var 12 da Frankrig blev okkuperet, undslap med sin familie til USA og vendte i 1950 tilbage til Frankrig, hvor han for det meste bor og arbejder, skønt tysk gift og amerikansk uddannet. Denne multinationale baggrund, plus sund nysgerrighed efter at komme »tæt på« den nære fortid og god filmskik, arvet o./el. lært fra faderen, har gjort ham eminent skikket til at samle og fremstille det vide spektrum af mennesketypen filmen viser, repræsenterende alle tænkelige holdninger til krigen, nazismen, besættelsen og tiden efter i alle tænkelige grader af artikulation og bevidsthed. Ophüls jun. siger selv at han vil indrømme at hans film er tendentiøs, hvordan kunne noget menneske der levede dengang og er arving efter den tid være neutral. Men han har bestræbt sig på at lade de pågældende borgere i St. Clermont, fra Mendès-France til den anonyme damefrisørinde, tale frit og udirigeret. Og det gør de. De er der allesammen: kollaboratorerne og modstandsfolkene, bødlerne og ofre, nazierne af overbevisning, og dem der bare gjorde »deres pligt«, de aktive og de passive, kastebolde for overmægtige stride kræfter, de der led for meget, for lidt eller slet ingenting, de meget talende og de meget tavse – alle med det ene fælles at de er overlevende, hver med sit private erindringshelvede eller sin private indre tomhed. Og man hører og ser dem og genkender dem og husker med særlig klarhed dem der ligner døde venner, og dem hvis indre kulde og afstumpethed spredte mere gru end de grusomste torturhistorier, fordi disse utænkende, ufølelende, upåvirkelige og selvretfærdige

er det stof næste hold terrorister, undertrykkere og ødelæggere er lavet af. Og sorgen og medlidenheden, der ikke vil hjælpe disse overlevende og endnu mindre de døde, knuger ens hjerte og sind som en lammelse, til man forstår at det er evnen til sorg og medlidenhed, og den evne alene, der er det ene effektive værn og våben mod en ny apokalyptisk rædsel, men kun hvis den evne rummer sin aktive komponent: harmen over uretten, spillet, det organiserede vanvid.

Ophüls drager selv de mere snusfornuftige konklusioner af sit arbejde med de overlevende. »Vi lærte at meget få mennesker er rede til at gå ind i kamp i politiske kriser, jo færre, jo større krisen er, for des flere grunde er der til at individet ikke vil forpligte sig.« Det var let nok at få kollaboratorer til at tale, siger han, selvforsvarsmekanismen virker automatisk. Det var også let at få modstandsfolk til at tale, bitterheden virker så automatisk som selvforsvaret. Men det var svært at få dem til at tale der vidste de ingenting havde gjort eller villet. Han har lært af sin egen film, at de der forpligter sig i krisen er outsiders, og de der kollaborerer er medlemmer af den bestående samfundssorden, som de er vænnet til at støtte uden dybere tvivl. Han mener det gælder generelt og forstår ikke at hans landsmænd kun har fået det ud af filmen, at den skulle vise at hovedparten af franskmænd kollaborerede.

Det forstår den der kan huske tiden, og ikke er erindringsoptimist, heller ikke. Men det var altså grunden til at fransk TV ikke ville vise filmen. Den nationale ære plettet, ak ja. Som om den nationale ære ikke var totalt irrelevant i den forbindelse, som nationalitet og ydre data overhovedet er det. Herhjemme var der sære, eller måske ikke så sære, afværgereaktioner over for filmen. Flemming Madsen og andre francofiler overtog den officielle franske holdning og hævdede, plus royal que le roi, at, uanset den fremlagte dokumentation, »var det slet ikke sådan dengang« – hvor de så ved det fra. Andre, som Niels Barfoed, bebrejdede filmen at den ikke var mere specifik m.h.t. facts, og savnede en historisk introduktion, der kunne forklare danskere, at dette ikke var Ålborg, men en fransk by, på et givet punkt, i en given situation. En sært misforstået efterlysning, da filmens værdi netop primært lå i analysen af menneskelige reaktioner der ikke var specifikt historiske eller nationale,

med mindre man vil finde grunden til den form for afvisning i at den gode, og ellers så moralsk anfægtede, anmelder tilhører en generation der lige netop er for ung til at have eget forhold til krigen og ikke kan identificere sig med nogen holdning til den. Det kan godt afstedkomme en ikkeholdning, der ligner de passives i besættelsessituationen, og giver ubevidst skyldfølelse, som udtrykkes i afvisning af filmens stærke og påtrængende budskab. Alle mig bekendte danske og ikke danske, med hvem jeg har drøftet filmen, har været enten gamle nok eller unge nok, nære nok eller fjerne nok til at blive grebet. Og alene denne provokatoriske egenskab gør filmen væsentlig. Den er en prøvesten. Unge amerikanere forstår den bedre end danskere omkring de fyrre, danskere omkring de halvtreds forstår den bedre end franskmænd på tres, tyskere på 17 og tyskere på 70 vil forstå den bedre end tyskere på 50. Og i alle alders- og nationsgrupper vil nogen, undtagelserne, forstå den bedre end dens ophavsmand. Og deri er der håb.

De to andre film med funktion jeg her skal tage op som funktionsfilm drejer sig om kønnenes kamp, hvad der jo ikke er uhørt. Det interessante, også udover deres øjeblikkelige virkning, er måden hvorpå de forholder sig til emnet. Hvad de siger om sagen er ikke vigtigere end hvad de ikke siger, men stumt går ud fra. Som sædeskildringer og moralindlæg kompletterer de hinanden, næsten som om de var lavet med det formål. Og som tilfældet er med »Nabohuset«, er reaktionerne på de film meget sigende og af interesse langt udover øjeblikket, omend af andre grunde. Den første af dem, »Carnal Knowledge« (»Kødets lyst« var den danske titel) har Jules Feiffer som skriptforfatter og Mike Nichols som instruktør og førsteklasses skuespillere, hvad der alt sammen gjorde den bemærkelsesværdig som dygtigt lavet film i en tid hvor 'the well wrought urn' ikke just er sagen. Men det er dens forhold til kønsforhold i 1970'erne (med tilbageblik) og publikums og presses forhold til det forhold til kønsforhold, der gør den vigtig, eller eksemplarisk i det ords oprindelige tyd. Den handler om et par venner, om hvem det mere end antydes at de er nærmere knyttet til hinanden end til nogen af deres koner og piger. Denne latente homosexualitet har været påfaldende uomtalt under den ellers omfattende omtale af filmen hvor den er vist. De

to studiekammerater følges fra deres første drømme om barme og bagdele i de uskyldige fyrrere (der kun synes uskyldige i retrospekt) til deres kønslige fallit tyve år efter. Vi ser dem væsentligt gennem deres forhold til kvinder – forhold der bliver mere og mere overfladiske og mere og mere had- og angstfyldte for begges vedkommende, skønt den ene er en pæn fyr med pæne hensigter og den anden en faens ka'l og en horebuk for herren. Den pæne fyr kan ikke klare sit pæne ægteskab og tager yngre og yngre elskerinder – det klargøres aldrig hvorfor, det fremstilles bare som en art naturlov. Horebuk-vennen og charmetrolden udleveres grummere. Han ses evindeligt styrtebadende – det er et amerikansk-puritansk træk at søge »lutring« i varme styrtebade – og han straffes på selve sin stolthed, potensen, idet han ender som en impotent stakkel der kun kan få rejsning, når han betjenes af en slavinde-luder (\$100 pr. gang) der fortæller ham hvadforet vidunderligt mandfolk han er og hvad kvinder er for noget rak, alt sammen som indledning til fellatio. Begge mændene er fremgangsrige som henholdsvis læge og sagfører og har alle materielle goder, men straffes på det med kønnet, dvs. det andet køn, og filmen følger ubarmhjertigt deres forfald, eller rettere deres stilstand på et tidligt pubertetsplan de i virkeligheden aldrig rækker sig fra. Tragedie? Nej. Men trist, trist, trist, ja.

Skriptforfatteren Feiffer, der er verdenskendt for sine sarkastiske miniterneserier, hvor alt sker i teksten, har selv fremhævet en replik han udelod af filmen som »for tydelig«, men som han mener rummer filmens morale sagt af Jonathan (bukken) der hen mod slutningen siger til en ung pige: »Kan du huske da du var barn og drengene ikke kunne lide pigerne? Kun tøsedrenge kunne li' piger. Jeg prøver at fortælle dig at ingenting er forandret. I tror drenge vokser fra ikke at kunne li' piger, men det gør vi ikke. Vi bliver bare liderlige. Vi forveksler det at kunne li' sex med det at kunne li' piger. Og det har ikke spor med hinanden at gøre.« Det syge ved amerikansk kønsopfattelse hos den midaldrende middelstand kan ikke opsummeres klarere. Og det er filmens fortjeneste at demonstrere denne mangelsygdom. Men den prøver intet øjeblik at vise udover sygdommen eller antyde andre muligheder, og de sølle, bange, tomme mænd får ikke noget modspil i de piger der

hurtigt passerer revy, ofte uden så meget som en replik. De piger er karikerede flade figurer, der kun alt for tydeligt forklarer mændenes skræk for »nossekuserne« som piger hedder mellem mandfolk i Guds eget land. Alle synes at få hvad de fortjener, selv den pæne fyr vækker ingen medynk med sin indbyggede kedsommelighed. Han lades i øvrigt i stikken af både instruktør og forfatter der begge er mere fascineret af Jonathan som leger Don Juan, men er helt uden Don Juans klassiske syn-derformat.

Nichols bruger i denne dygtigt lavede og gennemtænkte film bevidst nogle talende afpersonaliserende tekniske tricks, derunder en gentagen »udblegning«, som han også brugte, men med langt større effekt, i sin foregående film »Catch 22«, der var en forskåren og forhugget film, som dog havde både mening og retning og var lidenskabeligt om og mod noget, nemlig om og mod krigens af-sind, brutalitet og absurditet. Dens menneskelige engagement gjorde den for mig at se langt rigere og mere vedkommende end den perfekt drejede »Carnal Knowledge«, der drejer sig om gabende tomhed og ensomhed, men nøjes med at konstatere de ting, som om det var en endelig og absolut sandhed. Jeg er nok temmelig ene om at foretrække som »Marty« og Cassavetes' »Hus-« »Carnal Knowledge«, som både i og uden for USA har fået næsten enstemmig hyldestmodtagelse og er blevet fremhævet netop på bekostning af den »umodne« »Catch 22«. Det er ikke svært at se, hvorfor »Carnal Knowledge« har vakt bifaldende opmærksomhed i USA, for den er den første helt åbne behandling af the American Way of Sex, set fra mandshold. Der har været tilløb før, »Catch 22« så betingelsesløst for bands«, men først denne film sætter utvetydigt fingeren på det ømme punkt, så de mere fremmelige amerikanere kan sige: »Ja, nemlig!« hvad de også har gjort i spaltevis. Det er mere påfaldende at man finder filmen så umådeligt rammende hertilands, hvor vi trods alt har haft bedre seksuelle kår og mindre puritanisme. Man må så spørge sig hvem der finder den så rammende, og hvad det er der rammer dem så ligepå og hårdt.

De ramte er dels mandlige anmeldere på alder med filmens to anti-helte, dels de mandlige tilskuere der mumler og rømmer sig nervøst på de »frække steder«. Og det der rammer

dem, og i anmeldernes tilfælde driver dem til lyriske højsange, må være filmens påvisning af amerikanske mænds had til det andet køn og manglende evne til at blive bare halvvejs voksne. Afsløringen af denne tingenes triste tilstand forekommer danske anmeldere (jeg citerer): »rystende realistisk – lige i solar plexus – fremragende og dybdeborende – ubønhørlig sandhed.« Og det kan jo give en del at tænke på, både for blå og røde strømper og for de mænd der trods alt mener de er kommet en smule længere end som så. Står det virkelig så sløjt til med den indbyrdes forståelse mellem kønnene, også herhjemme, at mænd som flest identificerer sig med denne elementære afslørings ofre og standser op ved den som noget dybt skæbnebestemt? Ikke en sjæl har sagt offentligt: »Jamen hvad så? Her kan man da ikke blive stående,« selvom nogle nok har sagt det privat, og andre (mænd) af mit bekendtskab har afvist filmen som »bare en langtrukken feiffersk 'black joke'«. Politikens anmelder der fandt filmen perspektivrig, hvad den netop ikke er, spørger om det er livet der er for småt eller (mands)personerne der er for umodne. Det svarer filmen selv tydeligt nok på, jf. Feiffers egen udlægning. Spørgsmålet er snarere: hvad med anmeldernes og publikums modenhedsgrad? Og hvad med udsigterne for positivt kønssamkvem overhovedet, hvis samme modenhed kun er på højde med filmens antiheltes?

Ovenpå denne rent amerikanske goldhed virker John Schlesingers amerikansk-engelske »Sunday, Bloody Sunday« velgørende voksen og fuld af håb. Den er ikke et postulat om kønskampens »evighed«, men en ærlig film om kønsforviklinger af en så tilpas uortodoks karakter at den afslører tolerancegrænser og fordomsrester ved sin blotte eksistens, helt uden anstrengt provokation og med velsignet behersket brug af bar hud og elskovsgrynt. Dens værdi ligger først og fremmest i at den ikke fælder nogen moralske domme, heller ikke implicit, og at den overlader, ikke bare elskovsudfoldelsen, men også fortolkningen af personernes 'Verwirrung der Gefühle' til tilskuerens fantasi og indlevelsesevne. Den eneste romantisering i filmen er en vis romantisering, i æstetisk-uhyggeelig retning, af omgivelserne, dvs. byen London, der ses dels i overidyllisk forstadssol, dels i nattescener med helvedsforgårdspræg, omend et mere

malerisk, mindre trøstesløst helvede end Schlesinger lavede ud af New York-omkring-42-gade i »Midnight Cowboy«. Men denne miljøromantisering når ikke at blive påtrængende eller få dunkel egenværd, som landadelhjemmet i Loseys »Go-between« eller Venedig i Viscontis »Døden i Venedig«. I Schlesinger-filmen forbliver London baggrund, glimtvis stemningsinddraget via personerne.

Det drejer sig om en trekant, så evig som nogen, men med en kønskonstellation der først i de seneste år har kunnet blive fremstillet uden censurindgreb. Om den også forstås af ret mange, som andet end et udspekuleret sofistikeret »nummer« er en anden sag. I stedet for den vanlige kombination: to mænd om en pige, eller to piger om en mand, har vi her en pige og en mand rivaliserende om en narcissistisk ungervend, hvis selvforelskelse hindrer ham i at yde fuld gensidighed mod den ene som mød den anden. Forholdet (forholdene) er skildret med takt og empatisk forståelse, og med den ligeligt fordelte sympati der alene tjener kunstnerisk og menneskelig interesse i ét. Ingen svigtes, alle tre parter vises så nuanceret og i så mange situationer, udover det centrale forhold, at de forsvares og forklares uden pegepinde og deklamationer. Og, mirabile dictu, pigen er ikke den svageste eller mest selvopofrende, men netop så stærk og svag som de andre, dvs. som et menneske. Hvad der måske er endnu særere at sige – der er ikke skygge af homosex-romantik, ingen koket over»forståelse« af forholdet de to mænd imellem på bekostning af det »almindelige« forhold mellem pigen og manden, ingen antydning af at »elverfolk« automatisk er udstyret med finere følsomhed eller dybere begribelse af kærlighedens væsen.

Når pigen alligevel, hos adskillige anmeldere og publikummere blev udnævnt som taberen i denne film hvor alle taber og resignerer uden at holde op at leve, og når hun blev ynket som den »det var mest synd for«, afspejlede det kun fordomme hos de pågældende. Det var stort set de samme anmeldere og tilskuere, der så klart så dybden i »Carnal Knowledge«, men som overfor denne langt mere voksne og levende film viste udpræget usikkerhed bag overivrig manifestation af jeg-forstår-det-her-intet-menneskeligt-er-mig-fremmed.

Mig morede denne ivrige forståelse så meget mere, som nogle af de selv samme anmeldere året før havde rea-

geret på et hørespil, hvori jeg fremstillede den selv samme kombination, med total uforståenhed: mener konen virkelig at man kan være forlovet i en af hvert køn samtidig? Sikke noget tøjeri, nu er hun sgu for langt ude i kunstlethed, var tonen, i et par tilfælde udtrykt som direkte spørgsmål om jeg var rigtig i hoved og følelser. Men en film der kom udefra allerede accepteret som »virkelig« – den kunne de da rigtignok forstå. De forstod naturligvis ingenting hverken i det ene eller det andet tilfælde. Det gjorde til gengæld andre, i begge tilfælde. Og om filmen ikke havde været kunstnerisk interessant, hvad den også var, havde den været funktionel alene som forståelsesmål. Det var den også i andre retninger end den erotiske: karakteristisk og ikke uventet, kunne den slet ikke »ses« af to slags fanatikere – de medie-besatte (også filmen er nu ærværdig og alderstegen nok til at have fagidioter blandt sine passive dyrkere), og de »politiske bevidste«. Mediet forblev medium for en menneskelig beretning om menneskelige følelser, det var ikke interessant nok an sich til at analysere i småstykker. Og det politiske budskab – ja, det var jo simpelt hen borgerlig kvietisme, ikke noget for raske drenge med blod på skrivemaskinetangenterne og revolution i hovedet. Sådan noget borgerligt føleri kan man ikke engang give en halv stjerne.

Der skal jo nok gå nogen tid endnu, og et par politiske og økonomiske kriser til, før det genopdages at politik er en underafdeling af menneskelighed, ikke omvendt. I mellemtiden får vi holde os til lyspunkter som »Nabohuset« der direkte viser rangfølgen menneskelighed-politisk aktion eller ikke-aktion, og »Bloody Sunday« der stilfærdigt viser både sårbarheden og styrken ved at vide at noget er bedre end intet, og at intet-eller alt er et umenneskeligt valg. Også »Carnal Knowledge« har sin funktion i den menneskelige bevidstgørelsesproces som goldt negativ til kærlighedens gensidighed og dermed som udfordring til selvransagelse og ransagelse af omverdenen for den tilskuer der har evner i den retning – evner som anmeldere og kritikere i reglen tidligt ofrer på den professionelle bedrevidens alter, men som er helt afgørende for den forståelse af jeg'et og de andre der, uanset hvad Karl Marx mente om sagen, må gå forud for en virkelig ændring af verden omkring os.

Fat City

Poul Malmkjær



Det er bemærkelsesværdigt, at så mange anmeldelser og omtaler af »Fat City« indleder med at bekendtgøre, at her er tale om en »gammeldags« film. Når dette er slået fast, skynder man sig så at pointere, at det skam er en god film af disse eller hine grunde. Denne sammenstilling får automatisk »gammeldags« til at fungere som udtryk for noget reaktionært. Nu har det for mig knebet med at finde ud af, om man mente, at temaet var gammeldags, eller om det var stilen, der ikke bød på noget nyt. Måske var det endda helheden.

I »Sight & Sound«s sommernummer refererede Penelope Houston med sin »gammeldags«-karakteristik tydeligt nok til temaet: »a return by the director to an old stampingground...«, og i en positiv omtale nævner hun bl. a., at spillet er præcist, timingen afslappet og detaljerne gennemført behagelige.

Hvis det er at være gammeldags, så for mig meget gerne. Vend det om, og det modsatte skulle så være det »moderne«, der – hvis man skal tro den argumentation – kendetegnes ved upræcist spil, anspændt timing og ubehagelige detaljer, eller med andre ord det som Morten Piil i en omtale af Fassbinders elevfilm kalder »filmisk primitivisme« (Information 2. 3. Sept.).

Det er naturligvis helt urimeligt at lave den slags sammenlignende kolbøtter, og det er naturligvis lige så uretfærdigt over for den ny film, som udtrykket »gammeldags« med den negative ladning er over for »Fat City«.

Et kendetegn ved »gammeldags« film – og vi holder os her til Hollywood-filmene – er deres overmåde perfektion og blanke professionalisme på det tekniske såvel som på det narrative plan. Det gav filmene en vis »sikkerhed«, men det måtte jo ofte gå ud over en eventuel trang til at eksperimentere.

»Fat City« adskiller sig fra disse »gammeldags« film ved ikke at være præget af overdreven perfektion eller umådelig professionalisme. Den manglende perfektion ses f. eks. under forteksterne, hvor kameraet kører tilbage fra hotellet og ud på gaden, og hvor brædder og planker fra kameravognens

Ruben

Manageren Ruben har været en halv-god eller halvdårlig bokser ligesom Tully, men det er lykkedes ham at skabe sig en tålelig tilværelse. Hans sociale forhold har været de samme som Tullys (må man gætte på), men hans ægteskab har holdt, og filmen understreger flere gange, at hans moralske habitus er betydeligt stærkere end Tullys. Han driver sin forretning med bokserne på en tilforladelig måde, han går ret langt i sine forsøg på at hjælpe Tully, når denne er ude i tovene, og hans undskyldninger og bortforklaringer af nederlagene efter den katastrofale første kamp er ikke snøvlede selvmedlidenhed, men den nødvendige pep-talk, der skal give de nedslåede kæmper deres selvtillid tilbage, mens han og træneren får et par øller »and som lemonade for the boys«.

Ruben er skildret som en borgermand, der skal få tingene til at løbe rundt. Hans enetale i sengen om det nye hvide håb, Ernie, er forretningsmandens saglige snak om det nye fremstød, den ny vare, der skal lanceres på den rette måde, for markedet er der. Det er ikke første gang, han har ført denne enetale. Konen er forlængst faldet i søvn, og han konstaterer dette uden mindste bitterhed. I den meget flot spillede scene i baren snakker han og træneren Babe (Art Aragon) sagligt om de skrammer, erhvervet har givet dem. Det er helt uden sentimentalitet eller selvmedlidenhed. De ser realistisk på deres situation.

Ernie

Ernie er Tully ti år tidligere. Det er måske bastant, men det er nok så meget en karakteristik af de sociale vilkår, der næppe har ændret sig meget i de mellemliggende år. Ernie begynder at bokse for penge, og han er såpas talentfuld, at han synes at se en fremtid i det. Samtidig kommer han sammen med en pige, og da hun bliver gravid, gifter han sig med hende. Han vil gerne give det udseende af, at det har han villet hele tiden, men han kan ikke skjule, at han i hvert fald helst havde ventet et par år. Ægteskabet og barnet tvinger ham til at tage ekstraarbejde som dag-lejer. Han drikker ikke, han holder sin træning ved lige; han synes i det hele taget at være ret godt rustet til at gå i Rubens fodspor og at undgå Tullys. Han er en flink fyr, der er en opmærksom tilhører til Tullys enetaler, men han er ret profiløs. Man kan godt blive lidt urolig ved tanken om, hvordan det vil gå ham, hvis konen forlader ham og resultaterne i bokseringen begynder at gå ham imod for alvor. Ernie ejer ikke den indstilling, som en af de sorte bokserprædiker før den første kamp, og som går ud på at boksnings er et spørgsmål om »you wanna get your ass kicked – or you wanna kick ass –«.

Ernie har tilsyneladende ikke noget ønske om at hævde sig socialt via sin

boksnings. Han kan lide at bokse (han siger det direkte under det første møde med Tully), og når han oven i købet kan tjene lidt penge på det så OK. Han er let at besnakke. I bilscenen har pigen let spil med et smukt udvalg af verdens ældste fiskekroge og limpinde, og man er sikker på at Ernie er gået til alteret og pigen fuldt overbevist om, at det har været hans inderste ønske fra starten. Det må gerne ses lidt i sammenhæng med samtalen efter deres første erotiske oplevelser sammen. Dem var der tydeligvis ikke meget ved, iflg. Ernies reaktion, eller manglende reaktion.

Billy Tully

Imellem disse to udtryk for en udvikling, stadier på en social bivej, svajer Billy Tully rundt. Hans slægtskab med de to andre er tydeligt nok i den rå historie, og John Huston fører dem sammen i en seksuelt søgende, der begynder med Tully, går over Ernie Munger og ender med den tidligere omtalte scene med Ruben i sengen. Denne er placeret så tidligt i filmen, at den kun kan fungere som nøgle til parallellerne.

Allerede fra begyndelsen angives et tema: Hvorfra kommer alle de gamle mænd, lediggængerne, de sovende, de berusede, de ventende, som man ser i Stocktons gader under fortekstjerne? I »Asfaltjungen« (1950), der som andre af Hustons film om tabere rummer et persongalleri, der kan ses som udtryk for forskellige sider af samme sociale tilfælde, var personerne aktive. Deres »kejtthandede foretagsomhed« (som Alonzo D. Emmerich kaldte det), var for en dels vedkommende en genvej til kompensation for sociale misforhold, og for den centrale figur, farmeren Dix Handley (Sterling Hayden), der er tvunget ind i et bymiljø, er der kun den rå kraft tilbage. Han lever af at turde bære revolver og bruge den, og han får en del af modet til det ved at drikke. Havde han klaret sig fri af kuppet i »Asfaltjungen«, kunne vi have gæstet ham som en af de subsistensløse under fortekstjerne til »Fat City«. Han var en mand uden større initiativ, han var lammet af bymiljøet, som han aldrig lærte at kende, og hans drøm om gården på landet var lige så urealistisk som Tullys drøm, den drøm, der kommer til udtryk under arbejdet med at samle valnødder: »I get the fight, I get the money and I'll send for my wife.«

Dix Handley er et offer for en social uretfærdighed. Han må skotte sig selv, da det går galt for ham med landbruget. Han er helt fremmedgjort og desperat, da vi møder ham. Han bærer rundt på sin lille sentimentale drøm om at vende tilbage til gården og genvinde sin plads i konkurrencesamfundet, som han i øvrigt ikke sætter spørgsmålstegn ved. Billy Tully er nået til et stade af social degradation, hvor han ikke blot stiver sit ego af med sentimentale drømme (hu-

kørespor kommer til syne ved kantstegen. Den umådelige professionalisme ville vel heller ikke have tilladt et klip som det, man oplever i slutscenen, hvor der fra et billede af Tullys (Stacy Keach) ansigt mens han ser på spillerne, klippes næsten 180° til et billede af Tully (der vender sig) og Ernie (Jeff Bridges), der ses fra en kameraposition bag disken. Klippet holder sig på den rigtige side af vinklen, men heller ikke mere, og det virker ikke ligefrem smooth. Den professionelle produktion ville have sikret sig med alternative vinkler og i hvert fald med et totalbillede. På mig virker klippet nu lidt skurrende i den ellers meget roligt opbyggede slutscene, hvor Tully oplever sin første, alvorlige hjerneforstyrrelse, og hvor netop den rolige fortælleform med »naturlige« klip på dialogen og på dens indhold (den gamle kineser), skal sætte den faldende »klap« i relief, nærmest som et The End-skilt, der kommer for tidligt på. Samtidig skal rytmen vel forbinde skæbnerne tværs over disken (Tully om den gamle kineser: »How would you like to wake up in the morning and be him?«).

Hvis man nu læsriver historien fra filmen, ser på litteraturen, så kan den vel tage sig gammeldags ud. Så er det 30'ernes historie om bokseren, der er en taber, og som nægter at se virkeligheden i øjnene. Men »Fat City« er mere. Selv om den kun beskriver en kort tid af denne bokseres liv, så angiver den en forhistorie og en efterskrift, og den giver et par alternative billeder på antiheltens livsløb.

»Fat City« bliver en film om sociale og moralske tabere på flere stadier. Billy Tully er en 30-årig forhenværende professionel bokser med et begrænset talent og et sølle privatliv, der forgæves forsøger et come-back. Hans ene alternative skæbne er manageren Ruben (Nicholas Colasanto), der har skabt sig en lille stald af bokserne i den ringere middelklasse, og som lige netop kan holde skindet på næsen og et par bukser til deling blandt bokserne. Den anden alternative skæbne (på en måde Tullys egen opdagelse) er den unge Ernie, der har et lille talent for boksnings, selv om han er blød i mellemgulvet.



struen, der nok skal komme tilbage til ham), men hvor han ved den mindste modgang søger tilflugt i selvmedlidenhed. Hans tilbagevendende undskyldning er historien om hvordan Ruben svigtede ham i den kamp i Panama, og hvis bare han havde villet ofre de penge så ...

Oma

Tully er så svagt kørende, at blot meget lette påvirkninger motiverer ham hhv. positivt og negativt. Mødet med Oma får megen vægt i filmen, og det er rimeligt. Hun er en chance for Tully. Hun er grunden til hans sidste forsøg på at komme på højde med samfundet. Hun er helt elementært »noget at leve for«.

I deres lange scene i baren gennemspilles hele registret af forløren sentimentalitet og fuldemandsfølelser. Reaktionen skifter på stikord, der springes fra had til kærlighed på sekundet. Tullys evige omkvæd: »You can count on me – right down the line!« er en phoney venskaberklæring, der dog går ind hos Oma. Hendes følelser svinger hastigt om: »You're the only son of a bitch in here worth a shit!«

Uden for baren, ude i dagslyset, brister hun i gråd i tilsovset selvmedlidenhed, men over for Tully gør hun hvad hun kan, for at lade gråden være udtryk for en stor menneskelig oplevelse og en romantisk konvention: »Because I love you so much«.

Det er kæfertens lykke, bajernes (her cream sherryens) samhørighed, en nedspittet 1/2-times version af et langt kærligheds- og venskabsforhold, hvor kun klicheerne og de faste konventioner kan finde plads. Det er den totale menneskelige fallit, som man første gang oplevede den på film i Lionel Rogosins film om The Bowery.

Tully mener uden tvivl, at han kan

gøre noget for hende, og at han kan få noget til gengæld. Han prøver at få arbejde, forsøger at skabe et forhold og et tilhørssted, der kan blive til et hjem. Han kæmper så småt for at nå målet, meget småt, men der ligger ikke antydningen af en belønning i den kamp. Der har Huston måttet give op. I den hudløse middagsmadscene ødelægges Tullys drøm endeligt. Den kamp rummer kun smerte og nedværdigelse, ligesom der kun ligger smerte og nedværdigelse i »den store kamp« mod den syge mexikaner, Fuentes (Ruben Navarro). Denne kamp bliver et vrængende billede på konkurrencesamfundet, og da Tully får sin løn, 100 dollars, for at lade sig slå fordærvet, giver han op og forsvinder. Han bliver en af dem på fortovet under filmens fortekster. Hans fallit er en helt anden og mere definitiv end hos Hustons øvrige tabere, måske med undtagelse af Charles Rone (Patrick O'Neal) i »Brevet fra Kreml«. Der er ingen vej tilbage for nogen af dem, og der lå ingen belønning i denne stræben efter *fat nothing*.

Undskyldninger

Filmen bruger en del tid på at skildre personerne gennem deres undskyldninger. Susan Tyrells forsuttede Oma er sunket hen i en næsten manisk angst for virkeligheden, den virkelighed hun kun kan opfatte som et konstant angreb på sin personlige integritet. Hun klamrer sig til denne (illusion om) integritet i en sådan grad, at alt omkring hende bliver anskuet i et forvredet og fordrejet perspektiv, alt bliver ødelagt. Hendes virvar af bagatelagtige undskyldninger, der ofte har karakter af beskyldninger mod den nærmeststående, skal erstatte udtryk for et følelsesregister, hun ikke længere kan mobilisere. Hun er blevet en flæbende egocentriker, der f.eks.

forveksler symboler og levende mennesker (Earls papkasse og Earl).

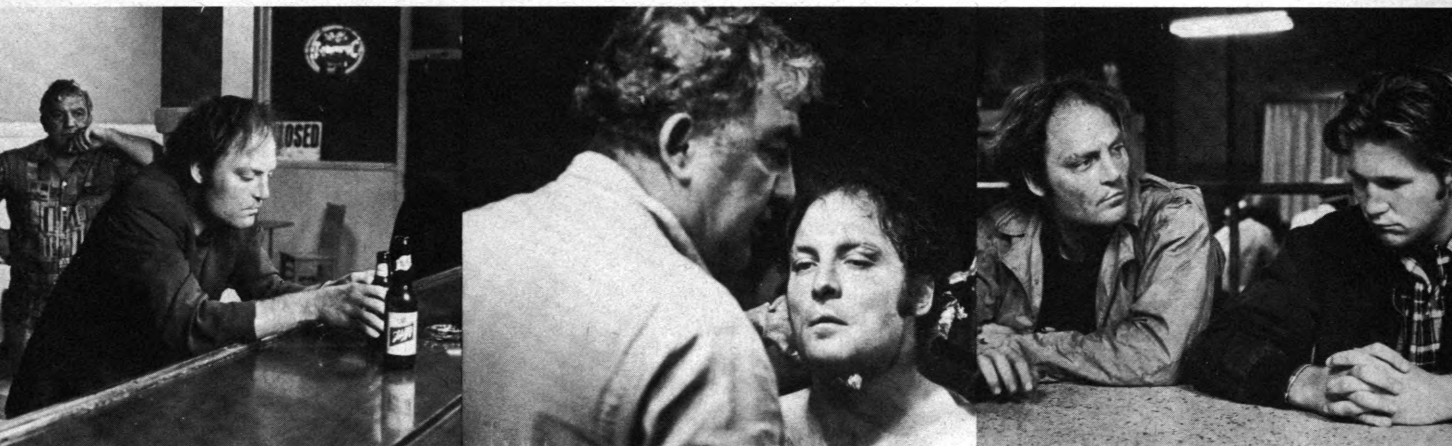
Undskyldningerne ødelægger personernes chancer for at få et realistisk forhold til tilværelsen. Huston understreger det med satirisk snert i sekvensen fra roehakningen, hvor en sort daglejer fortæller, at det var vin, der ødelagde hans ægteskab og fuldkomne lykke. Pointen er naturligvis, at vin kun var et lille sidetema i den utroskabshistorie, som reelt ødelagde hans ægteskab med en sund kone med fast arbejde; og det helt urimelige i at give vinen skylden understreges af en anden daglejers ord om at det snarere var roser, der ødelagde hans ægteskab. »Yeah, wine and roses«, medgiver fortælleren.

Kampen

John Huston er ofte en instruktør i splid med sit image som misforstået kunstner. Truffaut er blevet så sur over denne holdning, at han har kaldt Huston en charlatan, der blot havde svært ved at instruere. Truffaut har også svært ved at instruere. Det har vi hans ord og nogle af hans film for. Welles har svært ved at instruere. Men Huston har svært ved at holde sin linje; han er for ofte på udebane med sine emner. Han har engang formuleret sin holdning til tilværelsen med nogle ord om, at det var selve kampen for at nå målet, der rummede belønningerne, ikke det at nå målet. Det gik igennem mange af hans Hollywood-film, og det har ligget bag nogle af hans bedste exil-film. Men den nu irske landadelige synes at være godt på vej til at fjerne sig fra denne filosofi (der samtidig godt kan lugte lidt af Go West Young Man og Apple Pie og rævejagter). Der var ikke meget tilbage af den i »Brevet fra Kreml« og der er intet tilbage i »Fat City«. Alene titlen er ironisk. Stockton med de 12.000 indbyg-



Stills/ Billy (Stacy Keach) møder Ernie (Jeff Bridges) og senere Oma (Susan Tyrrell), der endnu bor sammen med Earl (Curtis Cokes). Billy flytter sammen med Oma, men hans forsøg på at skabe sig et hjem mislykkes, og han drikker sig fra sans og samling. Han hjælpes af Ruben (Nicholas Colasanto) til endnu en kamp, som han ikke aner, om han har vundet eller tabt. Den nu forsurede Billy genser Ernie og oplever sit første black-out. Kampen rummede ingen belønning.



gere er ikke en fed by i nogen af udtrykkets betydninger.

Ironisk er det også, at Tully er bokser, en fighter. Hustons personer har altid været handlingens mænd, hvadenten de var på den ene eller på den anden side af loven. Billy Tully er socialt ude i tovene og moralsk groggy. I filmens rolige begyndelse dovner kameraet sig igennem et totalbillede af torvet, zoomer ind på hotellet og der blændes over til et billede af Tully på sengen set fra fodenden. Billedet er præget af laden stå til, af snusket opløsning. Det er da også manglen på tændstikker, der får Tully ud af sengen, i tøjet og ud af hotellet, og når han nu er i gang alligevel, kan han lige så godt lægge vejen hen omkring træningshallen. Og det er mødet med den unge Ernie, der får Tully til at beslutte sig for igen at komme i træning.

Huston vil være kendt for at sætte et særpræg på hver enkelt films »overflade«, og i tilfældet »Fat City« har han haft et endog meget rigt samarbejde med fotografen Conrad Hall (der længe har aftvunget opmærksomhed). Filmen er optaget med Panavision udstyr, men formatet er Widescreen, og den let slø-

rede, afblegede farvetone (der ikke må forveksles med pastelfarver – det er slidte, tilrøgede farver, der præger filmen) ligner mest af alt elementære farveforsøg. Farverne fungerer på mig som udtryk for en fattig facadedekoration på krydsfinér og blik. De er ved at skalle af. Det virker nøgent realistisk og lige så tæt og vedkommende som lyden, der bruges med diskretion og derved med så meget større effekt når diskretionen forlades. Et eksempel er naturligvis Kris Kristoffersons sang »Help Me Make It Through the Night« (som tekstmæssigt er af tvivlsom værd for filmen), der kommer som et chok sammen med forteksterne. Sammen skærer de ind i de dovne panoreringer over gaderne og torvet og ryster tilskueren ud af fornøjelsen ved det dekorative forfald i Conrad Halls smukke billeder.

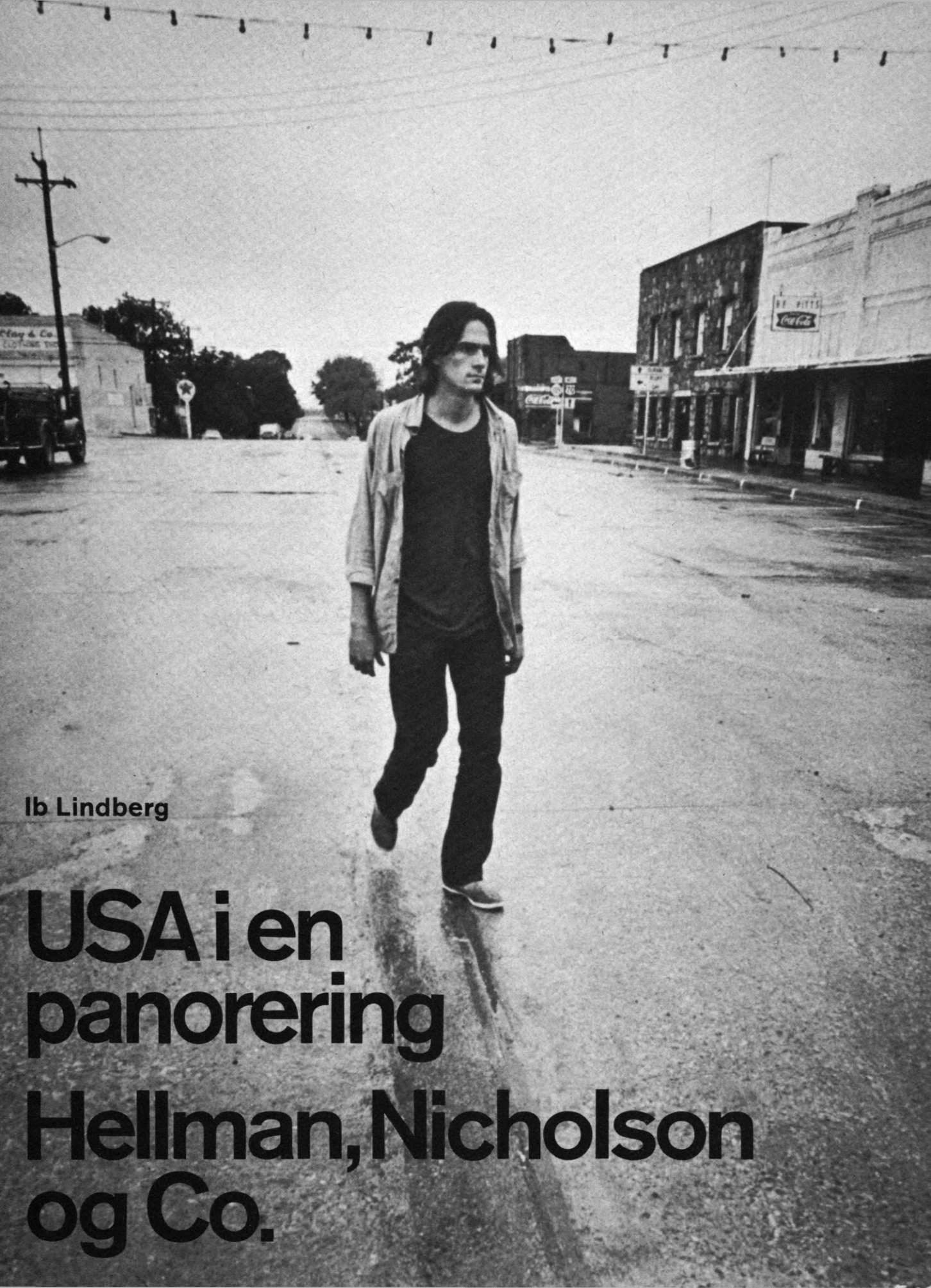
Der er vel enkelte numre i Hustons iscenesættelse. Det er set før, når han lader den ensomme, syge mexikanske bokser forlade hallen som sidste mand mens lyset slukkes endnu før han når ud af bygningen. Det er en scene, der lader følelserne op i tilskueren – hver gang. Den gjorde det i hospitalsscenen

i »They were Expendable«, og den gjorde det i scenen med violinpigen i »Skyd på pianisten«. Det gør ikke noget. Hustons variation er god.

Hvis man har lyst, kan man se »Brevet fra Kreml« som en kommentar til USAs forføjede udenrigspolitik. »Fat City« lover heller ikke godt for indenrigspolitikken, selv om den kun giver et lille hjørne af den. Men beskrivelsen af de små hjørner har altid stået danskens hjerte nær. Det er stort for os.

■ FAT CITY

Fat City. USA 1972. Dist: Columbia. P-selskab: Rastar Productions for Columbia. En John Huston-Ray Stark produktion. P: Ray Stark. As-P: David Dworski. P-leder/Instr-ass: Russ Saunders. Instr: John Huston/Personlig ass: Gladys Hill. Manus: Leonard Gardner. Efter: Egen roman. Foto: Conrad Hall. Farve: Eastmancolor. Klip-sup: Margaret Booth. P-tegn: Richard Sylbert. Dekor: Morris Hoffman. Rekvis: Richard M. Rubin. Kost: Dorothy Jenkins. Musik-sup: Marvin Hamlisch. Musikbånd: Ken Hall. Sang: »Help Me Make It Through the Night« komp. og sunget af Kris Kristofferson. Tone: Tom Overton, Arthur Piantadosi. Sp-E: Paul Stewart. Makeup: Jack Young. Frisur: Virginia Jones. Fortekster: Wayne Fitzgerald. Rollebesættelse: Fred Roos, Jennifer Shull. Medv: Stacy Keach (Tully), Jeff Bridges (Ernie), Susan Tyrrell (Oma), Candy Clark (Faye), Nicholas Colasanto (Ruben), Art Aragon (Babe), Curtis Cokes (Earl), Sixto Rodriguez (Lucero), Billy Walker (Wes), Wayne Mahan (Buford), Ruben Navarro (Fuentes). Længde: 97 min., 2650 m. Org. Længde: 100 → 97 min. Censur: Grøn. Udl: Columbia. Prem: Dagmar 28.8.72.



Ib Lindberg

**USA i en
panorering**

**Hellman, Nicholson
og Co.**

I »Kosmorama 109« efterlyser Chr. Braad Thomsen et par film af Monte Hellman, »The Shooting« og »Two-Lane Blacktop«. Sidstnævnte film er nu nået til Danmark, og i den anledning er det måske på sin plads at sige et par introducerende ord om denne næsten ukendte filmskaber og placere ham i sammenhæng med de nærmeste venner og åndsbeslægtede.

Monte Hellman selv lavede sin første film i 1959. Den hed »The Beast from the Haunted Cave« og var en Gene Corman-Filmgroup produktion, en quickie med et meget lille budget, få optagelsesdage og ene beregnet på at udsendes som halvdelen af et dobbeltprogram. Om filmen ved vi ikke meget, men Hellman selv siger, at han i alle tilfælde belemrede den med flere fejl end en gennemsnitlig nybegynder ville gøre. Hvorom alt er, så holdt forbindelsen med Corman-brødrene ved, og nogle år senere forestod Hellman som instruktørassistent efter sigende halvdelen af instruktionen af gyseren »The Terror« (»Genfærdets terror«, 1963). Allerede på dette tidspunkt må der være blevet etableret forbindelse mellem Hellman og skuespilleren Jack Nicholson. Nicholsons far, Jack H. Nicholson, er direktør for produktionsselskabet American International, der i mange år var Roger Cormans faste finansier, og Nicholson jr. spillede også med i »The Terror«.

Samme år, 1963, begyndte Jack Nicholson og Monte Hellman sammen at arbejde på et manuskript, der fik titlen »Epitaph«. Historien drejede sig mere eller mindre om abortproblemer, og det lykkedes af den grund ikke for de to at skaffe penge til at realisere manuskriptet. I stedet blev de engageret af Universal til at lave to film på Filippinerne, »Back Door to Hell« og »Flight to Fury«. Sidstnævnte film havde Jack Nicholson i hovedrollen, og nogle filmografier vil også vide, at han var filmens instruktør. Tilsyneladende er det dog Hellman, der har instrueret begge film, men hvordan de to har fordelt ansvaret for instruktion og manuskripter mellem sig får stå hen, og det kan for så vidt også være inderligt ligegyldigt. Filmene synes efter beskrivelser at dømme at være ganske uden interesse.

Da Hellman og Nicholson var vendt tilbage til USA, forsøgte de atter at

få Roger Corman til at bakke deres abort-manuskript op men svaret var stadigvæk nej. Corman, der jo aldrig har forsøgt at hykle nogen form for idealisme, mente, at der var for meget sprængstof i manuskriptet, men han tilbød i stedet de to, at han ville bakke dem op økonomisk, hvis de kunne finde på noget virkelig kommercielt. Man enedes om, at en western ville være tilstrækkelig kommerciel. Corman, der altid har haft et såre praktisk forhold til filmproduktion, erklærede, at hvis de skulle på location med én western, så kunne de såmænd ligeså godt lave to med det samme.

Det blev også enden på det. Der blev fremskaffet to manuskripter med titlerne »The Shooting« og »Ride in the Whirlwind«. »The Shooting« blev forfattet af Adrien Joyce, der også lavede manuskriptet til »Easy Rider«, og hun byggede sin historie over en novelle af Jack London. »Ride in the Whirlwind« var et originalmanuskript fra Jack Nicholsons hånd. Filmene blev optaget på location i Utah. De havde et samlet budget på 150.000 dollars (»Easy Rider«, den berømteste og hurtigst indtjenende af de senere års small budget-film, kostede 430.000 dollars), og den samlede optagelsestid for de to film var seks uger. Den overfladiske lighed mellem de to film er imidlertid ikke særlig stor.

»The Shooting« er en kryptisk og meget mystificerende film, hvis handling kan være nok så vanskelig at hitte rede i. I al korthed fortæller filmen om en cowboy, Gashade (spillet af Warren Oates), der en dag vender hjem til sin lejr og finder en mand myrdet, mens Gashades tvillingebror er forsvundet. Da den myrdede er begravet, dukker pludselig en kvinde op og engagerer Gashade til at ledsage hende på en jagt – efter hvem får man ikke at vide. Gashade og hans kammerat Coley følger kvinden, og snart bliver selskabet forøget med endnu en person, lejermorderen Billy Spear (spillet af Jack Nicholson). Denne følger jagtselskabet uden på noget tidspunkt at bringe sig direkte i kontakt med dem. Det kommer imidlertid til et opgør, hvor Billy dræber Coley, den overflødige rejsefælle, og Gashade hævner sig ved at smadre Billys hånd. I det samme dukker den person op, som selskabet har forfulgt. Det viser sig – vistnok – at være Gashades bror, som i filmens sidste sekunder bliver dræbt af kvinden.

»The Shooting« ligger fjernt fra den sædvanlige western-mytologi i sin handling, mens filmen samtidig bygger på en række klicheer i sit personvalg. Mest forvirrende i filmen virker det for så vidt, at Adrien Joyce og Hellman kun serverer handlingen for os i småbidder. Vi skal med andre ord selv konstruere et puslespil, hvor vi på forhånd ved, at en række af brikkerne mangler. Denne teknik er nok hverken ny eller særlig revolutionerende, men i en genre som westerngenren, der altid traditionsbundet har fulgt princippet om den faste handlingskurves udvikling, kommer »The Shooting« til at stå som noget af et eksperiment. Det er i mine øjne ikke sandsynligt, at »The Shooting« nogensinde ville kunne blive en publikumssucces. Dertil distancerer den sig alt for bevidst fra de krav, et publikum normalt vil stille til en western.

Når dette er sagt, må jeg imidlertid skynde mig at tilføje, at »The Shooting« er en uendelig fascinerende film, måske ikke mindst i kraft af sine mystifikationer. Hellman beviser med denne film, at en vulgærfilmgenre som westerns kan intellektualiseres og bringes i niveau med de fortælle tekniske eksperimenter, der i så rigt mål findes i 60'ernes filmkunst. Noget helt åbenlyst forbillede for »The Shooting« kan det være vanskeligt at finde, men i sin manglende vilje til at forsyne os med anden information end den, som netop billederne kan give os, og i sin bevidste skepsis over for begrebet sandhed har filmen ligheder med flere af Alain Resnais' værker.

»The Shooting« er en kølig film, fordi den ikke giver sine personer nogen baggrund og dermed kun kan vise os deres følelser i korte, isolerede udbrud. Også formelt er filmen kølig. Gregory Sandors hvidgule, overeksponerede billeder bliver ofte svært formalistiske og nærmer sig det overkomponerede. Dette konstateres imidlertid mere end noget andet ud fra en personlig fornemmelse, og betragtningen er for så vidt urimelig, som netop denne formelle kølighed tilføjer endnu et mystificerende, symbolsk lag til en film, hvis symbolske lagdeling næppe kan gennemskues ved blot nogle få, for ikke at sige ét gennemsyn.

Hvor »The Shooting« på sæt og vis kan ses som en film om rejsens futilitet, står »Ride in the Whirlwind« som en film om stilstandens frustration.

Men i øvrigt er denne film i alle henseender et langt nemmere tilgængeligt værk end sin tvilling.

»Ride in the Whirlwind« fortæller om tre cowboys, der på en rejse fra et sted til et andet af vanvare kommer til at overnatte i en røverrede. Forbryderne har netop overfaldet en diligence, og da de er bange for at blive røbet, tvinger de de tre cowboys, der intetanende er dumpet ned hos dem, til at overnatte i deres hytte. Tidligt næste morgen bliver hele forsamlingen vækket af skud. Det viser sig, at de er omringet af sheriffen og hans folk. Da røverne ikke vil overgive sig, kommer det til kamp, hvorunder den ene af de tre cowboys dræbes. De to tilbageblevne er klar over, at de ikke kan overbevise hævnerne om deres uskyld. De er sikre på at blive hængt som røvere, hvis de bliver fanget. De bliver nødt til at flygte fra en hævn, der slet ikke tilkommer dem. Det lykkes dem også at slippe væk, og de slår sig nu ned hos en farmer og hans datter for at blive i skjul dér, til eftersøgningen af dem en gang stopper. Farmeren vil selvfølgelig heller ikke tro på deres uskyld, og de er tvunget til at være over ham hele tiden for at han ikke skal falde dem i ryggen. Der opstår en vis fortrolighed mellem den ene af de flygtende (spillet af Jack Nicholson) og farmerens datter, men netop som de begynder at føle sig sikre, lykkes det alligevel farmeren at skyde den ene af dem. Nicholson dræber til gengæld farmeren, og nu, hvor de virkelig er skyldige efter loven, må de atter flygte, forfulgt af hævnerne. Den sårede cowboy kan ikke følge med, men må til sidst stå af hesten. Han lover at opholde forfølgerne så længe som muligt, og filmen slutter med et billede af Nicholson, der rider bort mod en ukendt skæbne.

De traditionelle westernklicheer ligger meget tættere på overfladen i »Ride in the Whirlwind« end de gør i »The Shooting«, men alligevel lykkes det filmen at omgå klicheerne på en ret bemærkelsesværdig måde. Nogen klar fordeling af ansvar og skyld findes ikke, og i sin rå handling kan filmen godt minde én om adskillige Hitchcock-intriger, hvor aldeles uskyldige mennesker bliver ofre for tilfældigheder, der gør, at de må flygte fra loven, der ellers skulle være deres sikkerhed. I sin dybe pessimisme konkluderer filmen, at visse typer for lovhåndhævelse – westernidealet for lovhåndhævelse – er identisk med

total lovløshed. De psykologiske rørelser ligger også tættere på overfladen i denne film end i den foregående. Historien er et klart gennemarbejdet hele, der anbringer en række mennesker over for udfordringer, de ikke selv har valgt – det gælder både de flygtende cowboys og farmeren og hans datter – men hvis betingelser de kender. I den henseende er »Ride in the Whirlwind« en eksemplarisk western, hvis autenticitet virker stærkt (Jack Nicholson, der som sagt har lavet filmens manuskript, forsikrer i et interview, at handlingen bygger på samtidige optegnelser), og som i denne og andre henseender kan sammenlignes med Peckinpahs »Ride the High Country« (»De red efter guld«, 1961).

Chr. Braad Thomsen efterlyste »The Shooting«. Når han ikke også efterlyser »Ride in the Whirlwind«, kan det måske skyldes, at han ikke har set filmen. Jeg føjer den hermed til listen til de danske udlejere. Monte Hellmans to westerns er blandt de bedsteligste, der blev lavet i tresserne.

Roger Corman var tilsyneladende ikke af samme mening. Han modtog sine to film, som holdet havde lavet for praktisk taget ingen penge, på praktisk taget ingen tid og under de mest håbløse forhold. Og så skete der ikke mere. American International ville ikke ofre de 150.000 dollars, som krævedes for at få filmene bragt i distribution. De blev henlagt nogle måneder, og så blev rettighederne solgt direkte til TV. Med hensyn til det oversøiske marked valgte man en anden taktik. Filmene blev sendt på festivaler, og der har de turet rundt fra den ene til den anden siden, og sidst blev de vist i Edinburgh i 1970. Der kom dog noget ud af denne kampagne. Allerede i 1966 blev filmene solgt i Frankrig, og da de kom op der halvandet år senere, blev de en enorm succes, både hos presse og publikum. Senest er filmene blevet købt til det engelske marked, og i hælene på deres stigende succes og omdømme har Hellman selv tilbagekøbt biografrettighederne til USA, hvor de vel efterhånden skulle være kommet i distribution. Så nu lysner det altså for Monte Hellman.

Det gør det også i en anden henseende. Efter den tilsyneladende fiasko med de to westerns fik Hellman ikke flere instruktør opgaver. Han arbejdede fortsat for Corman, klippe- de »The Wild Angels« og var instruktørassistent på »The St. Valentine's

Day Massacre«. Der var også tale om at instruere en ny film, »Explosion«, men da den gik lovlig tæt på raceproblemer, turde man alligevel ikke sætte den i gang.

Succes'en med »Easy Rider« og et par andre billige film, og de håbløse risici ved mammutfilmene fik imidlertid flere af de gamle selskaber i Hollywood til at ændre produktionstaktik. Man ansatte unge producere, der skønnedes at have fingeren på det unge filmpublikums puls, og dem gav man så næsten carte blanche til at producere small-budget film en masse. Budgetterne blev lagt på mellem en halv og en hel million dollars, og når det gik særlig højt kunne de sættes op til to millioner. Det var først og fremmest Columbia (der havde haft glæde af »Easy Rider«s succes) og Universal, der slog ind på denne nye taktik. MGM fulgte delvis med. Og det var hos Universal, at Monte Hellman endelig fik lejlighed til atter at instruere en film. Han fik ovenikøbet final cut, altså ret til at bestemme over filmens udseende helt til enden af processen.

Hellman valgte et manuskript af en forfatter ved navn Will Corry, men han lod manuskriptet skrive om af en bekendt, en halvvejs underjordisk forfatter, der hedder Rudolph Wurlitzer. Resultatet blev »Two-Lane Blacktop« – det betyder en asfalteret landevej med to kørebaner.

»Two-Lane Blacktop« knytter sig til en række andre amerikanske film fra de senere år, dels ved sit miljø, dels ved sin benyttelse af rejsen som metafor. Miljøet: to unge fyre lever og ernærer sig ved at drage fra sted til sted i landet i en gammel Chevrolet med specialbygget motor og udfordre andre fartgale personer i mærkelige biler. Deres verden begrænses til bilen. De snakker sjældent om andet, og de betjener sig i det hele taget af et fagsprog, der er utilgængeligt for de fleste. Resten af tilværelsen oplever de i brikker, småbyer, moteller, cafeer, benzinstationer, biler på vejen, biler i konkurrence med dem selv. Deres verden bringes imidlertid i ulave af en pige, der uopfordret giver sig til at køre med dem. Hun er kritisk over for dem og deres univers, og hendes tilstedeværelse begynder at splitte dem. På vejen møder de en Pontiac G.T.O., der bliver kørt af en mand på 35-40 år (spillet af Warren Oates). Han er tilsyneladende frustrationen selv, og hans rodløshed i forhold til de to unge un-



derstreges i hans manglende forhold til sin bil, der dog også for ham kunne have udgjort et fast punkt i tilværelsen. Han må bestandig tage blaffere op for at kunne holde sig med selskab, og det meste af tiden har han en båndoptager kørende i bilen. Hans forhold til sandheden er kroget. Ikke to gange fortæller han samme historie, men ustandselig skifter han baggrund og fremtid ud med noget, der lyder bedre end det forrige.

De to parter udfordrer hinanden til et kapløb tværs over USA, fra Arizona til Washington D.C. De sætter deres biler som indsats i væddemålet. Hermed artikuleres forskellen mellem de to livsholdninger (eller generationer) yderligere. De unge er overbevist om, at de vil vinde, for de har sat hele deres eksistensgrundlag ind i væddemålet, og sit eksistensgrundlag kan man ikke sætte over styr. G.T.O. mener, han vil vinde, for hans sejr vil betyde, at han får mulighed for at købe sig en endnu større og mere prangende bil. Hvad hans skal stille op med den, ved han imidlertid ikke. Den kan kun bruges til at underbygge det billede, han skaber af sig selv, til at kunne fortælle endnu flere mærkværdige historier til endnu flere mærkværdige blaffere.

Løbet bliver aldrig gjort færdigt. Pigen, den passive part i spillet, forandrer langsomt værdi i de kæmpendes bevidsthed, indtil løbet i højere og højere grad kommer til at dreje sig om hende. Da hun til sidst vælger at stå af og rejse bort med en motorcyklist, vender alt tilbage til det gamle. De unge giver sig på ny til at køre om kap med lokale fartnarkomaner, og G.T.O. fortsætter afslappet sine endeløse historier til nye blaffere.

I filmens portrætskildring understreges menneskenes rolle ved deres symbolske navne. De er Chaufføren, Mekanikeren, Pigen og G.T.O. Bilerne er Chevrolet og Pontiac, og landet er USA. I denne række af symbolske medspillende er det Hellman's fortjeneste, at portrætterne bliver tegnet med lige stor skarphed for alles vedkommende. Det er i lige så høj grad en film om mennesker i en bestemt situation, som det er en film om den situation, der omgiver disse mennesker og spiller ind i deres liv.

Stills/ øverst: Will Hutchins og Jack Nicholson i »The Shooting«; derunder Warren Oates i »The Shooting«; Cameron Mitchell i »Ride in the Whirlwind«; nederst: Warren Oates, James Taylor, Dennis Wilson og Laurie Bird i »Two-Lane Blacktop«.

USA skildres fragmentarisk (hvem kunne egentlig også skildre det land på nogen anden måde?), som set gennem en bilrude (tråden, der holder brikkerne sammen), og som oplevet i et isoleret øjeblik (brikkerne på tråden) på benzintanke, moteller, cafeer i en endeløs række af trøstesløse småbyer, hvis udseende farves af vejrliget og timen i døgnet. »Two-Lane Blacktop« knytter sig til en række forgængere og samtidige. »Easy Rider« er nærliggende at nævne. Den havde manuskript af Adrien Joyce, der også lavede manuskriptet til »The Shooting«. »The Shooting« var et billede af rejsen uden defineret formål, en rejse fra et tilfældigt punkt til et andet tilfældigt punkt, en rejse, hvis endelige dramatiske funktion var at forme og omforme sine deltagere. Det samme skete i »Easy Rider«. Billedet af personerne kunne ikke ses isoleret i forhold til de dramatiske hændelser, de kom ud for, men måtte først og fremmest ses som et vekselspil af påvirkninger mellem personerne og rejsen. Trangen til at komme fremad, møde nye situationer blev den bærende dramatiske situation i »Easy Rider«. Personerne på rejsen kom i konflikt med stilstanden, med de isolerede elementer på rejsen. Den eneste person i filmen, der som de selv valgte rejsen, sagføreren (spillet af Jack Nicholson), blev da også offer for rejsens krav og udfordringer, ligesom de to hovedpersoner (Peter Fonda og Dennis Hopper).

I »Five Easy Pieces« (manuskript af Adrien Joyce, instrueret af »Easy Rider«s klipper, Bob Rafelson) blev rejsen anbragt i en overordnet rolle. Den var ikke længere medspiller på lige fod med de andre dramatiske komponenter, men tjente sin funktion som sindbillede endnu tydeligere. Rejsen var her hovedpersonen Robert Dupeas (spillet af Jack Nicholson) søgen efter sig selv, sit ståsted og sin sjælefred. Rejsen havde søgende ophold, men den endte på den endeløse landevej med flugten ud i det ukendte (som »Ride in the Whirlwind«).

I Peter Fondas i mine øjne svært undervurderede western »The Hired Hand« bliver rejsens funktion imidlertid vendt om. Her finder den sin afslutning. Enhver rejse ender et sted, velsagtens. I »The Hired Hand« ender den i første omgang i en karakteristisk western-konflikt. Den yngste af tre vagabonder stoppes i sin søgen efter, hvad der for ham kunne være

rejsens endemål, havet. Han dræbes, og hans to rejsefæller (Peter Fonda og Warren Oates) hævner ham behørigt. De skyder hans morder gennem fødderne og binder ham derved til en rullestol. Da det er gjort, finder de tiden inde til at slå sig ned og falde til ro. Men Warren Oates kan ikke finde roen. Han må rejse videre. Han bliver fanget af den mand, han har gjort til krøbling, og som hævner sig på ham ved at skære hans fingre af. (Det er forbløffende tydeliggjort, så dårligt den omkringfarende og den fastboende forstår hinanden.) Fonda må befri ham, og han bliver dræbt i forsøget herpå. I stedet vælger Oates at slå sig ned i hans sted og på hans plads. Rejsen endte for alle de tre søgende, men på hver sin måde.

Et grundelement i alle de nævnte film, hvis ophavsmænd på en eller anden måde er forbundet med hinanden, er altså billedet af landskabet, billedet af USA. Det er som sagt et billede, hvis medagerende rolle er overordentlig væsentlig, ikke simpelt hen ud fra den enkle betragtning, at omgivelserne selvfølgelig altid spiller ind på de personer, der lever i dem, men oftest mere aktivt ved at personerne revolterer imod deres omgivelser, deres landskaber, deres land, som så igen slår tilbage. Der bliver et bevægeligt vekselspil mellem rejsen og stilstanden. Forholdet genfindes i alle de nævnte film – og da ikke mindst i »Two-Lane Blacktop« – i ærkesymbolet på amerikansk stilstand, træhuset i provinsflækken, hvidmalet, forfaldent, afskallet, med verandaen med gyngestolen, med forhaven, med overblikket over den verden, der efter kort tids forløb vil antage karakter af den rigtige verden i hele dens umådelige udstrækning. Det er et endimensionalt billede, og som endimensionalt billede har det sin traditionelle funktion og værdi. Det er det poetiske billede af USA (som i Jimmy Webbs sangtekster, som i James Herberts campus-film »Porch Glider«, som i slubbilledet af »Alice's Restaurant«, hvor Penn forandrer alle dimensioner i billedet, undtagen husfacadens). Det kan også være et kritisk billede af USA (som i Frankenheimers »I Walk the Line«).

Men et farligt billede af USA bliver verandaen først, når vi bevæger os bort fra det endimensionale billede, når relationen mellem tilskueren og symbolet udtrykkes gennem en panorering, gennem det subjektive kamera, der er den rejsende hovedpersonens

øjne. Her antager huset med verandaen pludselig flere dimensioner. Det befinder sig godt nok stadigvæk i sin stilstand, men det vrider sig og forandrer sig og er aldrig et sekund frosset i sin uskyldige éntydighed på lærredet. Det er denne stilstand, den rodløse revolterer imod, og det er denne stilstand, hvis univers forstyrres af den vejfarende, der slår igen.

Herfra og resten af vejen er symbolerne enkle nok. Den rejsende bliver oprøreren, det blivende er samfundet, og kampen kan begynde. Det er næppe nogen tilfældighed, at det billede, vi ud fra disse film kan danne os af USA, er hadsk og vrængende. Det er sikkert også præcist. Men det er næppe heller nogen tilfældighed, at billedet rummer sin egen fascination. For den rejsende vil altid bære drømmen i sig om at kunne finde sit sted, sit jeg og falde til ro og slå sig ned. (Som Peter Fonda udtrykker det i »Easy Rider«, som han gør det i »The Hired Hand«). Men han ved også, at det kræver et andet samfund, en anden levevis, en anden tidsalder, og det er den, han først må finde eller skabe sig.

BIOGRAFI

Monte Hellman er født i New York (alder ukendt), men opvokset og uddannet i Californien, først på Stanford University, hvor han lærte sig dramatik og sideløbende var aktiv som instruktør af hørespil på en lokal radiostation, senere på University of California, hvor han studerede film. Efter afgang fra universitetet var han en tid virksom som teaterinstruktør, inden han i 1959 filmdebuterede som iscenesætter af »Beast From Haunted Cave«, der blev produceret af Roger Corman's selskab. For Corman har Monte Hellman yderligere fungeret som instruktørassistent på »The Terror« (Genfærdets terror), 1963, samt klippet Corman-iscenesættelsen »The Wild Angels« (De vilde engle), 1966, og endelig har Hellman været dialoginstruktør på »St. Valentine's Day Massacre« (Chicago massakren), 1967. Projekt: La maison de rendezvous efter Alain Robbe-Grillet for Roger Corman's nystartede selskab »New World Pictures«.

■ **Beast From Haunted Cave.** USA 1959. **Dist:** American International Pictures. **P-selskab:** The Filmgroup/Roger Corman Productions. **P:** Gene Corman. **Instr:** Monte Hellman. **Manus:** Charles Griffith. **Foto:** Andy Costikyan. **Klip:** Anthony Carras. **Musik:** Alexander Laszlo. **Tone:** Charles Brown. **Medv:** Michael Forest (Gill), Sheila Carol (Gypsy), Frank Wolff (Alex), Richard Sinatra (Marty), Wally Campo (Byron). **Længde:** 75 min.

■ **Back Door to Hell.** USA/Filippinerne 1964. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Lippert, Inc./Medallion Films. **P:** Fred Roos. **P-leder:** Nilo Saez. **Instr:** Monte Hellman. **Manus:** Richard A. Guttman, John

Hackett. **Efter:** Fortælling af Richard A. Guttman. **Foto:** Mars Rasca. **Klip:** Fely Crisotomo. **Musik:** Mike Velarde. **Tone:** Juanito Clemente. **Medv:** Jimmie Rodgers (Løjtnant Craig), Jack Nicholson (Burnett), John Hackett (Jersey), Annabelle Huggins (Maria), Conrad Maga (Paco), Johnny Monteiro (Ramundo), Joe Sison (Japansk kaptajn), Henry Duval (Garde). **Længde:** 69 min.

■ **Ride in the Whirlwind.** USA 1965. **Dist:** Ukendt. **P-selskab:** Proteus Films. **P:** Jack Nicholson, Monte Hellman. **Instr:** Monte Hellman. **Manus:** Jack Nicholson. **Foto:** Gregory Sandor. **Farve:** Eastman-color. **Klip:** Monte Hellman (?). **Musik:** Robert Drasnin. **Medv:** Cameron Mitchell (Verna), Jack Nicholson (Wes), Tom Filer (Otis), Millie Perkins (Abigail), Katherine Squire (Catherine), George Mitchell (Evan), Dean Stanton (Blind Dick), Rupert Crosse (Indian Joe), B. J. Merholz (Edgar), Peter Cannon (Hagerman), Brandon Carroll (Quint Mapes), John Hackett (Winslow), William A. Keller (Roy). **Længde:** 82 min.

■ **The Shooting.** USA 1966. **Dist:** Ukendt. **P-selskab:** Proteus Films el. Santa Clara. **P:** Jack Nicholson, Monte Hellman. **P-leder:** Paul Lewis. **Instr:** Monte Hellman. **Manus:** Adrien Joyce [= Carolyn Eastman]. **Efter:** Novelle af Jack London. **Foto:** Gregory Sandor. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Monte Hellman (?). **Ark:** Wally Moon. **Musik:** Richard Markowitz. **Tone:** Frank Murphy. **Medv:** Warren Oates (Willett Gashade), Will Hutchins (Coley), Millie Perkins (Kvinden), Jack Nicholson (Belly Spear), B. J. Merholz (Leland Drum), Cuy El Tsosie (Indianer), Charles Eastman (Skægget mand), James Campbell, Wally Moon, Brandon Carroll. **Længde:** 81 min.

Både »The Shooting« og »Ride in the Whirlwind« er indspillet helt on location i Utah i sommeren 1965. »The Shooting« blev indspillet først, men åbenbart – at dømme efter copyright-året – færdiggjort senere end »Ride in the Whirlwind«.

■ **Flight to Fury.** USA/Filippinerne 1967. **Dist:** Harold Goldman Associates. **P-selskab:** Lippert, Inc. **P:** Fred Roos. **Instr:** Monte Hellman. **Manus:** Monte Hellman. **Efter:** Fortælling af Fred Roos, Monte Hellman. **Foto:** Mike Accion. **Medv:** Dewey Martin (Joe Gaines), Fay Spain (Destiny Cooper), Jack Nicholson (Jay Wickam), Jacqueline Hellman (Gloria Walsh), Vic Diaz (Lorgren), Joseph Estrada (Garuda), John Hackett (Al Ross), Juliet Prado (Lei Ling), Jennings Sturgeon (Skægget mand), Lucien Pan (Politinspektør). **Længde:** 62 min.

Det sædvanligvis pålidelige amerikanske tidsskrift »Film Facts« nævner Jack Nicholson som filmens instruktør, men Nicholson selv har i diverse interviews nævnt den senere »Drive, He Said« (1970) som sin første film; i artikel om og interview med Monte Hellman i Sight and Sound nævnes »Flight to Fury« også som Monte Hellmans iscenesættelse. I samme artikel siges det i øvrigt, at »Flight to Fury« er lavet umiddelbart efter »Back Door to Hell«, men i følge Monthly Film Bulletin er der først taget copyright på filmen i 1967.

MOTORVEJ USA

Two-Lane Blacktop. USA 1971. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Universal/Michael Laughlin Enterprises, Inc. **P:** Michael Laughlin. **As-P:** Gary Kurtz. **P-supp:** Ned Tanen. **P-leder:** Walter Coblenz. **P-ass:** Lee Wenner. **Instr:** Monte Hellman. **Instr-ass:** Ken Swor. **Manus:** Rudolph Wurlitzer, Will Corry. **Efter:** Fortælling af Will Corry. **Foto:** Jack Deerson. **Fotokons:** Gregory Sandor. **Farve:** Technicolor. **Format:** Widescreen 2.35x1. **Klip:** Monte Hellman. **Kost:** Richard Bruno. **Musik-supp:** Billy James. **Musikbånd:** Synchrofilm Inc. **Tone:** Edit-Rite Inc. **Fortekster:** Marion Sampler. **Rollebesætter:** Fred Roos. **Medv:** James Taylor (Bilisten), Warren Oates (G.T.O.), Laurie Bird (Pigen), Dennis Wilson (Mekanikeren), David Drake, Richard Ruth (Tankpassere i Needles), Rudolph Wurlitzer (Hot Rod-kører), Jaclyn Hellman (hans pige), Bill Keller (Blaffer i Texas), H. D. Stanton (Blaffer, Oklahoma), Don Samuels (Texas politimand), Charles Moore (Texas politimand), Tom Green (Tankpasser i Boswell), W. H. Harrison (Forretningsindehaver), Alan Vint (Mand i landevejsrestaurant), Illa Ginnaven (Servitrice i landevejsrestaurant), George Mitchell (Bilist ved ulykke), Katherine Squire (Gammel kone), Melissa Hellman (Hendes barnebarn), Jay Wheatley (1. mand ved racerbane), Jim Mitcham (2. mand ved racerbane), Krag Caffey (Ung mand på motorcykel), Glen Rogers (1. soldat), Tom Witenbarger (Varevognshauffør). **Længde:** 102 min., 2805 m. **Censur:** Red. Udl: C.I.C. **Prem:** Carlton

Indspilningen startet 13. august 1970 med eksteriøroptagelser i Needles (Californien), Flagstaff (Arizona), Santa Fe + Tucumcari (New Mexico), Boswell (Oklahoma), Little Rock (Arkansas), Memphis (Tennessee).

Set i TV

En landtur

En novellefilm kaldte fjernsynet »En landtur«, da den endelig fik Danmarks-premiere på skærmen. Genrebetegnelsen er næppe dækkende. For nok arbejder Jean Renoir efter en novelle af Guy de Maupassant, og nok har filmen i den foreliggende version kun halv spillefilmslængde (et par og fyre minutter), men planen var givetvis at den skulle have været væsentligt længere, og det havde nok været rimeligt i endnu højere grad end tilfældet var at betone, at der var tale om en torso. Optagelserne (juli-august 1936) druknede i regn, hvad der har sat sit præg på en af filmens smukkeste sekvenser, og i økonomiske vanskeligheder. Og Renoir gik – efter arbejdet med folkefrontsagitation og med denne torso – videre med forberedelserne til sine to største film fra perioden (og vel nok overhovedet), »Den store illusion« og »Spillels regler«.

Men måske vandt »Une Partie de Campagne« ved de forkortelser, som i den foreliggende version først og fremmest markeres ved de to steder, hvor tekster resumerer den manglende handling: dels berøves vi ekspositionen, hvor købmandsfamilien rykker ud fra Paris. Og dels afbrydes den centrale kærlighedsscene mellem Henriette og Henri med en brathed som kan virke yderst raffineret, og vi får i forbindelse

med filmens anden hjælpsomme tekst en bropassage af enestående skønhed, en lang, hastig bevægelse hen over florens løb i det tiltagende regnvejr, en bro til epilogen, som i sig selv er et mirakel af koncentration, melankoli, følelsesstyrke og præcis pointering: mødet mellem denne ene sommerdags elskende nogle år senere, hvor Henri tilsyneladende er blevet offer for den skodesløshedens moral, som navnlig vennen foreslog ham, og hvor Henriette er blevet offer for sit miljø, og hvor den tidligere tyranniserede svigersøn-in-spe, nu – selvfølgelig – selv er blevet en formidabel tyrann.

Filmhistorien rummer et meget klart citat/hyldest til denne sidste scene, som muligvis har fået sin form bestemt af uønskede omstændigheder: det sidste møde mellem de rette elskende i Jacques Demys »Pigen med paraplyerne«. Men hvor Renoir, i en holdning der måske trods alt gør det rimeligt at tale om novellefilm, understater dette sidste møde, dér vælger Demy – lige så dristigt – det store overstatement med et vigende kamera der forsyner os med stadig større overblik over benzintanken i den begyndende julesne (!) og filmens musikalske hovedtema i stadig større styrke. Renoir holder sig, modsat, til nogle ikke alt for 'udfyldte' nærbilleder og halvtotale, han holder klart igen i spillernes mimik, og selv om også han tyer til en 'definitiv' version af filmens

musikalske hovedtema tillader han for eks. ikke – som Demy – at et 'englekor' får lov at træde supplerende til.

Mærkeligt nok virker disse forskelle ikke som udslag af to stærkt divergerende temperamenter, men snarere som erkendelser af hvad der rent følelsesmæssigt – og det vil også i nogen grad sige tidsmæssigt – er gået forud. Egentlig forekommer følelsesstyrken i de to nævnte scener at være den samme, men med Maupassants barberede, ikke kyniske, men nok desillusionerede oplæg, må Renoir også på det punkt, hvor han er parat til følelsesmæssigt at svinge sig væsentligt højere op end Maupassant, passe på at proportionerne ikke forvrænges, at den endelige overbygning ikke kommer til at tynde de 'lette' fundamenter, som er blevet lagt helt ned i jorden.

Og selvfølgelig er »En landtur« på sin vis en uhyre let film. Hvis man – som mange har gjort – kalder »Spillels regler« for Renoirs »Figaros bryllup«, så er det ikke helt urimeligt at kalde »En landtur« for hans »Cosi fan tutte«. Med den forskel fremhævet, måske, at mens det kan virke som om den erklærede kynisme (resignation) af og til inspirerer Mozart til musikalske trivialiteter, der synes at afspejle et manglende engagement i figurerne (forståeligt nok, de er alle ret kedsommelige og Mozart har sikkert været fristet til at distancere sig fra deres latente følelseskulde ved musikalsk at karakterisere dem som mekaniske dukker i et miljø/samfund han ikke bifalder eller for alvor interesserer sig for) så inspireres Renoir aldrig til trivialiteter i sit billedsprog, og det kan ikke andet end hænge sammen med, at han – altså modsat Mozart – er tilbøjelig til at 'undskyldte' personerne gennem den underforståede samfundsanalyse, som han med god ret finder i det litterære forlæg. Både fiskerne og de ofre de får på deres improviserede madding (denne fiskesymbolik er meget gennemført i novellen og endnu mere gennemført i filmen) er spærret inde i henholdsvis (små)borgerlige konventioner og i et temmelig destruktivt – i hvert fald ikke konstruktivt – forsøg på en provokation mod, snarere end et opgør med konventionerne fra de to unge roeres og 'lyst'-fiskeres side.

Det er altså ikke spor mærkeligt, at den samme Renoir omtrent samtidig med denne beske idyl arbejder med (mislykkede) socialistiske agitationsfilm, og at han forbereder sine to største og mest slagkraftige politiske og samfundskritiske spillefilm. Men det har muligvis været til stor gevinst for filmen her, at den har fået en så abrupt form, for det er blandt andet netop hvad novellen har, og heldet har måske direkte været ude, når det abrupte ikke så meget ytrer sig ved manglende form eller direkte fortælle-mæssig sammenhæng som ved en næsten chokerende mangel på 'udglatning' af det følelsesmæssige forløb,

som ikke ligner film, men som ganske bestemt ligner 'virkelighed'. Selv lange sommerdage får deres ende, det er kun i ønsketænkningens arrangement at regnskabet stemmer, og den planløshed som på sin vis præger filmen er samtidig dens motiv: hvordan det begyndte kan det være helt befriende ikke at få at vide, hvordan det nu også »i lakunen« forløb efter alle fortælle-mæssige traditioner følger intet afgørende til, og at springet fremad til den abrupte epilog netop virker som et brutalt spring hen over alle traditionelle forklaringer og kun fører til en serie formelt ret usammenhængende filmstumper – med eller mod planen, det bliver til en planløshedens stærkest tænkelige udtryk.

Hvad Renoir og fotografen, hans bror Claude, fik med, trods meget regnvej, var billeder nok til at etablere spillets meget aktive kulisse, en mærkeligt tidløs sommeridyl, et par timer med sol ved en kro og en flod. Mens man kan mene at borgerfamilien er lovlig karikeret, specielt den tyranniserede svigersøn-in-spe (er Renoir overhovedet humorist, når han prøver så hårdt – jeg betragter »Helena og mændene« og den til sammenligning endnu mere nærliggende »Frokost i det grønne« som umorsomme og mislykkede), så står de to unge roere uhyre præcist, tegnet med få, men fine træk: som i »Cosi« er den ene naturligvis mere intrigant end den anden, en pærmæssig opbygning, der genfindes i mor/datter parret. Med besk ironi kommer de to unge mænd nøjagtig halvvejs gennem filmen til at ændre planer således at den 'uansvarlige' får moderen (ingen risiko, mener han), mens den mere ansvarsbevidste får datteren, og dermed netop ansvar at leve videre med.

I en central scene opererer Renoir virtuost med det dybdeperspektiv, som han tredive år tidligere (og forresten også senere, men ikke længere alene) havde som speciale: de unge roere keder sig småsnakkende ved måltidet. Det rygtes at et parisisk selskab er ankommet, og de slår skodderne op således at de to kvinder i gyngerne ses i billedets bund. Fotografen præsterer at få både forgrund (de to mænd i hver side af billedfeltet) og baggrund både skarpe og velbelyste, og fra nu af og scenen ud dominerer de to små gyngende kvinder klart også billedets forgrund med de næsten statuariske, stadig mageligt spisende – men 'vakte' – unge mænd. Efter et bevidst løst, stemnings- og situationsorienteret præludium strammes – med skoddernes åbning – filmen op, spillet er begyndt, skønt ingen af de agerende endnu er blevet sig det bevidst: men det er vi, og lykken er som tilskuere, publikum, at have fået sådan et signal fra den alvidende og almægtige kunstner.

Realisme og symbolisme forenes, snarere end strides, hos Renoir. Man kunne i forbindelse med filmen tale om en

gennemført dyresymbolik (mændenes fiskeinteresse, både roernes og de to småborgerlige mænds, den har selvfølgelig hver sin valør og hver sin ironi – og kvindernes insektinteresse, specielt Henriettes interesse for billen, der skal – drømmer hun – forvandle sig til en smuk og farvestrålende sommerfugl), men dyrelivet er *samtidig* en naturlig og ganske uanstrengt del af den realistisk udpenslede naturligdom, som hele filmens billedsprog bygger på, og som får kulisse og figurer til at fungere i uanstrengt, logisk harmoni. Renoirs natur er smuk, men den er i denne film også grusom. Blandt andet derfor en »En landtur« en langt mere subtil film end den forenkledte, om man vil 'reaktionært' panteistiske »Frokost i det grønne«. Og hvis det ikke var fordi Kosmas gennemarbejdede musik, der klinger lige meget af atten-hundredtressernes tilsyneladende sorgløshed og nitten-hundredtrediveernes meget bevidste tragiske determinisme hørte til den fineste der er skrevet til nogen film, så ville det måske have været på sin plads at gribe til – ikke Mozart, men til Schuberts blodige lille idyl-sang om den smukke forel, der bider på krogen, bløder ihjel i det klare vand og efterlader den heldige fisker i urolig stemning. Den sang handler vel også om andet end fiskeri?

Og »En landtur« handler om andet end et par melankolske skæbnetræde. Den handler om overstadig livsappetit, naivitet og naiv grusomhed – og den sætter disse ting ind i en sammenhæng, der både kan tolkes som tidløs eller som dikteret af sociale forhold der næppe ændrede sig meget mellem 1860 og 1936 i Frankrig. Og disse to mulige tolkninger supplerer hinanden snarere end at udelukke hinanden. Derfor bliver filmen ved efter den så dejligt abrupt er holdt op.

»En landtur« overlevede skærmen bløffende pænt. Men beskåret var den. På mit apparat (utroligt som det kan lyde, så varierer afskæringen individuelt en kende fra apparat til apparat) kom filmen til at hedde »ne Partie de Campagn« . En række af de betydningsfulde dybdekompositioner fik heller ikke den styrke, de ville have fået på et godt lærred. Men det var en lille pris at betale for at få et mesterværk af langt mere end 'novelistiske' dimensioner tilbudt i sin dagligstue.

Anders Bodelsen

■ EN LANDTUR

Une partie de Campagne. Frankrig 1936/46. **Dist/P-selskab:** Les Films du Pantheon. **P:** Pierre Braunberger. **P-leder:** Roger Woog. **P-ass:** Claude Heymann, Jacques B. Brunius, Yves Allégret. **Instr/Manus/Dialog:** Jean Renoir. **Efter:** Nouvelle et Guy de Maupassant. **Instr-ass:** Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson. **Foto:** Claude Renoir. **Kamera:** Jean-Serge Bourgoin/Ass: A. Viguié, Eli Lotar. **Klip:** Marguerite Renoir (Sup), Marinette Cadix/Ass: Marcel Cravenne. **Ark:** Robert Gys. **Rekvis:** Luchino Visconti. **Komp:** Joseph Kosma. **Dir:** Roger Désormières. **Sange:** Komponeret og sunget af Germaine Montero. **Tone:** Joseph de Bretagne (evt. også: Courme). **Medv:** Jeanne Marken (Juliette Dufour), Gabriello (Cyprien Dufour), Sylvia Bataille (Henriette Dufour), Georges Darnoux (Henri), Jacques B.

Brunius (Rodolphe), Paul Temps (Anatole), Gabrielle Fontan (Bedstemoderen), Jean Renoir (Pod-lain), Marguerite Renoir (Servitrice), Pierre Le-stringuez. **Længde:** 40 min., 1100 m. **Prem:** TV 6.9.72.

»Une partie de Campagne« er indspillet i månederne juli-august 1936 med optagelser i Bords du Loing samt i omegnen af henholdsvis Montigny og Marlotte. På grund af økonomiske vanskeligheder blev filmen aldrig gjort færdig af Renoir, og først efter at Marguerite Renoir efter Verdenskrigens slutning fik styr på de enkelte scener, fik filmen premiere i Frankrig – den 8. maj 1946.

Mindesmærket

Der er ingen tvivl om Niels Peter Juel Larsens personlige og engagerede forhold til hele det spegede konfliktstof i den pseudo-montage, han i alliance med Ole Roos har produceret for TV. Det kunne man lytte sig til. Men med sit medievalg gjorde han sin sag en bjørnetjeneste, den sag: at udstille det danske følelsesregister, ikke mindst hykleri og dobbeltmoralen omkring mindesmærke-affæren.

Den 5. oktober 1971 rejste de rudimentære rester af de danske nazister et minde, en »nazilund« over deres døde medkæmpere. Det blev en kort fornøjelse. Nazisterne blev mødt først af hærværk, så af forbud og sløjfning. Med nagra på skulderen har Larsen gennemvandret de snævrere og videre cirkler omkring »Mindesmærket« og dets skæbne, fra amtsrådsmedlemmerne til entreprenøren, fra præsten til kromanden. Vel hjemme med båndene i kassen kører han imidlertid ideen af sporet, da han vælger ikke at lave en dokumentarisk radiomontage, men et skin-dokumentarisk TV-spil af materialet.

Ud af båndene konstrueredes et rollehæfte. Og rollerne kom til at skygge for de reelle forlæg i stedet for at formidle dem. Savnet af den rene vare blev større end muligheden for at slutte sig til den. Man fik det næstbedste i stedet for det bedste uden samtidig at få stukket en overbevisende motivering ud for at skulle nøjes. Man greb sig i at tumle med irrelevante og afledende problemer af typen: hvem var bedre end hvem af skuespillerne? Hvor og hvornår var illusionen større eller mindre?

Transplanteringen »lykkedes«. Patienterne døde.

Da en af vinterens Fokus-udsendelser – den på nationalfølelse – fik den gamle frikorpsmand, fhv. kaptajn Poul Sommer i kassen, var virkningen langt stærkere end hele »Mindesmærket«.

Niels Barfoed

■ MINDESMÆRKET

Danmark 1972. **P-selskab:** Danmarks Radio-TV. **P-leder:** Robert Bendixen. **P-ass:** Eli Hedegaard, Jens Viggo Steensgaard. **Instr:** Ole Roos. **Manus:** Ole Roos, Niels Peter Juel Larsen. **Efter:** Materiale indsamlet af Niels Peter Juel Larsen. **Foto:** Jørgen Juul Sørensen. **Rekvis:** Leif Beck. **Kost:** Pia Andersen. **Tone:** Finn Larsen. **Instr-ass:** Lasse Sigfred Pedersen. **Makeup:** Hanne Frederiksen. **Medv:** Erik Bendt Svendlund (Intervieweren), Hardy Rafn, Eigil Reimers, Ego Brønnum-Jacobsen, Asta Esper Andersen, Mogens Brix-Pedersen, Erik Frederiksen, Poul Petersen, Ove Rud, Henry Jessen, Knud Halset, Mads-Peter Neumann. **Længde:** 38 min. **Prem:** TV 17.8.72.

Filmene

Ubudne gæster

»Hans bøger er fulde af dramatiske begivenheder og uægte mennesker.« Således karakteriserer den kvindelige medvirkende hovedparten af sin kendte, midaldrende fars litterære produktion, en mand der har gennemlevet mellemkrigstiden og den anden verdenskrig med denne tids kulturelle klima – akkurat som Elia Kazan.

Ikke at få denne karakteristik hæftet på sig, ikke at videreføre en actionpræget tradition baseret på overlevede og overleverede normer og værdier er helt tydeligt Kazans ambition i hans seneste film »Ubudne gæster«. I dette er der intet nyt. Kazan har forsøgt at efterleve sin egen tese om, at »kunsten er vidnesbyrd« og at sandheden skal afdekkes og hykleriet afsløres, dog ikke altid med lige overbevisende resultat.

På andre punkter adskiller filmen sig fra amerikansk film som helhed og fra Kazans øvrige produktion. »Ubudne Gæster« er skabt af et ganske lille team på et sparsomt budget. Der er ingen Marlon Brando'er med, de fem medvirkende er alle ukendte skuespillere. Foruden disse ydre omstændigheder er filmen i stilistisk henseende skrælet for de egenskaber, der normalt kendetegner amerikanske »store« produktioner – hvilket vi vil vende tilbage til.

Emnemæssigt og tematisk viderefører

den Kazans tidligere film. Som i disse holdes der et forstørrelsesglas over en gruppes adfærd i en bestemt politisk og social situation for at tydeliggøre menneskets afhængighed af sit miljø. De psykologiske konsekvenser et samfunds opbygning kan have på individet og dets medmenneskelige relationer udvides i dette tilfælde til også at omfatte så dybtgående spørgsmål, som: har mennesket ret til at (for)dømme andre, og: er volden konstitutionel.

På et afsidesliggende landsted bor et ungt par, Bill og Martha, med deres barn. Ejendommen tilhører hendes far, der selv bebor et separat hus. Bill opføres af to soldaterkammerater fra Vietnamtiden, kommer de blot for at hilse på, eller hvad? I løbet af dagen afdækkes det, at de tre har en fælles oplevelse, som har resulteret i de to besøgendes fængsling. Mike, sergent, og Tony, puerto ricansk menig, har i Bills påsyn voldtaget og myrdet en formodet vietcong-pige på 15-16 år. Bill meldte dem. Denne fortidige begivenhed har påvirket dem i uhyggelig grad, og gjort dem til følelsesmæssigt afstumpede og perverterede magtmennesker, der i et døgn forløb intrigerer hinanden med fatale resultater. Hen på natten danser sergenten og Martha liderligt tæt sammen, Bill reagerer spontant og kommer i slagsmål med Mike, der lokker ham uden for huset, hvor han slås til blods. Sergenten fuldbyrder med at voldtage

Martha. Parallellen til Vietnamaffæren er foretaget, krigens mentale konsekvenser er uafkastelige.

De sidste billeder viser Bill og Martha inde i huset til lyden af et ur, der går i stå. Bill spørger: »Are you all right?«

Filmens ganske få personer, der alle spiller lige betydningsfulde roller (i ordenes bogstaveligste forstand), er valgt ud fra klart definerede kriterier, så de hver for sig og især i deres indbyrdes relationer kommer til at give et repræsentativt, omend ikke fuldgældigt billede af USA i dag. De fungerer som idébærere og holdningsrepræsentanter og danner en bloc en model på et land i krigstilstand ... som en af personerne udtrykker det: »The whole state is in warfare.«

Personerne markerer deres holdning til krigen (»Hvorfor er vi der?«, »Hvem er fjenden?«), i det militære liv har de haft forskellig rang, hvilket man kan se reminiscenser af i deres nuværende adfærdsmønstre, generationsforskelle tydeliggøres, de eksisterende kønsrollemønstre beskrives, racemodsatninger antydes, og stærkest accentueres fundamentale moralbegreber som skyld og straf, men også småborgerlige moralkonventioner anvendes som verbale katekisme.

Trods det nævnte skematiske præg er den psykologiske forklaring af personerne nuancerig, af hvilken grund vi blandt andet har valgt at skitsere de signifikante træk ved de enkelte implicerede betragtet som enkeltindivider og gruppe-medlemmer.

Nestoren er Harry, en forsumpet og forrået forfatter af western-bøger. Hans efternavn er Wayne! »Livet er en rugbykamp – en kamp mellem livet og døden«, således formulerer han selv sin livsopfattelse og viderefører dette »raisonnement« til Vietnamkrigen, der af ham betragtes som en match mellem »kommunisterne og os«. Kampen for livet kan efter hans mening kun føres ved opretholdelse af de traditionelle aggressive og selvhævdende mandsideal, hvorfor han også finder, at den reflekterende Bill er et skvat, og at dennes modvilje mod at deltage i den kollektive voldtægt skyldes, at han er »halvvejs bøsse«.

Trods den brovtende råhed får man alligevel sympati for Harry. Hans prærende historier om egne fortræffeligheder under Anden Verdenskrig, og hans forsøg på at agere alfaderlig over for de andre og yngre krigsveteraner får en tragisk dimension i lys af hans egen ensomhed (tre forliste ægteskaber) og fællede forfatterkarriere.

Han er også et fortidsbundet menneskeligt vrang, der nu kun kan føre krig mod naboerne. Assisteret af Tony og Mike får han skudt deres grand danois, da denne har skambidt hans egen hund – det eneste levende væsen, han formår at etablere positive følelser overfor.

Hans oplevelsesunivers er skrumpet ind til, hvad TVs sportsskærm kan give ham, lige som hans bøger er trætte gengivelser af tidligere frembringelser.

Martha kender i følge sagens natur »kun« krigen på andenhånd og Vietnam-hændelsen bliver hun først gjort opmærksom på, da gæsterne ankommer. Hun reagerer spontant og positivt over for Bill, da han beretter om, hvad der skete – »du gjorde det rette« – og siger med foragt i stemmen »de der er mænd, ikke?«, da de tre andre skyder hunden. Alligevel er hun fastlåst i det sociale mønster og dettes rollespil og optræder som den servile og gæstfri værtinde. Endvidere er hun den eftergivende kvinde i dansescenen med sergenten – dette pludselige stemningsskift forekommer noget problematisk – og bliver offeret for filmens afsluttende »Vietnam-scene«. Set i et helhedsperspektiv er Martha skildret som en taber i et mandssamfund, der i en statisk krisetilstand avler dyriske drifter og mangel på ømhed og kærlighed.

Efter at have fortalt Martha sin version af begivenhederne i Vietnam, bekender Bill, at de moralske anfægtelser over manglende loyalitet, fordømmelse og angivelse af kammeraterne samt det mulige efterspil har plaget ham hver eneste dag: havde han ret i sin handle-måde, alle foretager den slags handlinger, også fjenden gør det ...

Ikke blot mentalt, men også konkret har han været afskåret fra at frigøre sig for krigsmaskineriet: det eneste job han har kunnet få er på en militær helikopterfabrik!

Skønt han er den mest reflekterende af de forsamlede personer, eller måske netop på grund af tvivl og delvis anger føler han sig underlegen. Han står i et økonomisk afhængighedsforhold til svigerfaderen, der nærmest betragter ham som en stik-i-rend-dreng, og over for krigskammeraterne anlægger han en venskabelig og forekommende facade, men bag den mere end anes hans panik for den hævn han frygter, de er kommet for at tage. Og nok er Martha fremstillet som den konventionelle hjemmearbejdende husmor, der passer mand, barn og hus, men også hun behandler ham næsten udelukkende køligt og taltaler ham ofte i en irriteret og irettesættende tone.

Bill er eksponent for det krigs- og kriseramte lands rest af anstændighed og humanisme. Hans holdning er delvis pacifistisk, men det er ikke en aktiv kæmpende pacifisme, han er veg, dådyr-skræmt og bange for sine personlige valg og handlingers rækkevidde.

Mike og Tony, sergent og menig, fuld-blods yankee og farvet puerto ricaner, er nu som hjemvendte og straffede soldater i samme sociale og mentale situation. I modsætning til Bill har de intet arbejde, de flakker rodløse gennem landet i bil med Vietnam som eneste bagage. Deres besøg er omspundet af

mystik – er de kommet for at hævne Bills handling, er de kommet for at tilgive, som Tony giver udtryk for, eller er det blot deres flakken, der har ført dem til den arbejdsmæssigt heldigere og økonomisk mere velfunderede kammerat?

Mike er filmens psykologisk mest spændende figur. Hans apatiske blik søger til stadighed rundt i hjemmet og fikserer Martha og barnet, tre dele af et liv, der synes for ham uopnåeligt. Hans tilværelse er spoleret af det samfund, der sendte ham til Vietnam, uden at han vidste hvorfor og aldrig fattede meningen dermed. En tidligere collegestudent der nu på Marthas spørgsmål, om han har lyst til at læse en avis kun kan svare »har De en cola?«. Gennem denne og tilsvarende enkeltscener vækkes tilskuerens sympati for personen Mike, en løjtnant Calley-type, og man forstår det mentale break, der er påført ham. Også sergenten har engang været civil.

Tony er den lettest profilerede af personerne, repræsentant for det umiddelbare, den altid muntre farvede, der sågar udstyres med en rugbybold, som han frembringer trommelyde med. Hans forhold til sergenten har ikke ændret sig efter overgangen til det civile liv, som heller ikke han er kommet – og kommer? – i gang med. Han er den dygtige skytte, der gør det af med hunden (og vietcong-pigen) og han er den resignerede iagttager, da Bill gennembankes af Mike. »Man kan ikke ændre reglerne midt i det hele,« siger han til Martha.

Foruden ovennævnte inkluderer filmen endnu en person, Harold, Bill og Marthas barn, som har en hel tydelig symbolsk funktion i konteksten som den kommende generation, der skal overtage det pauvre mentale arvegods, som forældrene har fået fra Harry. Et par steder understreges dette ved brug af subjektivt kamera fra barnets position i kravlegården »ind« til de voksnes tilgitterede verden. Kravlegårdens og barnets centrale placering i en række billedkompositioner indikerer yderligere, at Kazan har villet stille tilskueren spørgsmålet: »Hvad med fremtiden?« Intet under at filmens første replik er henvendt på barnet – »han græder«.

Den enkle og klare personkarakteristik modsvares af en tilsvarende enkelhed i den formelle udformning. Spillestilen er neddæmpet, der er næsten tale om at skuespillerne underspiller med sparsom brug af mimik og gesti. Dialogen er konstant og knap og formår sammen med de mange fastlåste kameraindstillinger at formidle en atmosfære af psykologisk spænding personerne imellem, af statisk krisetilstand og isoleret frustration. Først da dansescenen indtræder og indvarsler den skæbnesvangre udgang bliver kameraets bevægelser urolige og voldsomme lige som personernes reaktioner. Til yderligere understregning af det statiske i filmen, af den cirkelbevægelse, som er dens struktur, anvendes en be-

mærkelsesværdig montage, hvor en række enkeltbilleder ikke besidder egen værdi. I rugbyscenen hvor de fire eks-soldater er grupperet omkring TV-skærmen og højlødt kommenterer kampen, klippes således korte billeder ind af henholdsvis Martha, der vandrer rundt i sneen alene og af barnet. Stemningen i dette miniunivers udtrykkes ved, at de enkelte personers følelser og placering konfronteres.

Udendørsoptagelserne af det frostklare snelandskab, der er næsten overbelyst, indgiver en stemning af kulde og fastlåsthed, som er personernes. En tilsvarende følelse af indelukket afsondrethed og manglende kontakt formidles i de mange interiørs-optagelser af personerne isoleret anbragt i døråbninger eller bag vinduesruder, lurende på hinanden, kontaktsøgende. Netop i indendørs-optagelserne, som virker autentiske og meget lidt atelierprægede, markeres de nævnte stiltræk tydeligst. Det bevidst skematiske grundpræg kunne give anledning til frygt for en konstrueret unaturlighed, men der hviler en uomtvistelig dokumentarisme over scenerne, kun i få tilfælde er det gennemtænkt forfækt.

Anvendelsen af musik har karakteriserende og kommenterende præg. En idylliserende guitarmusik, som først høres henimod slutningen, får netop qva sin harmoniske karakter en uhyggelig kontrapunktisk effekt, som forstærkes under duellen mellem Bill og Mike, hvor en radios popprogram spiller en gråd-kvalt »sjæler«, hvoraf kun omkvædet »... I shall die« høres tydeligt!

Kazan har på ingen steder sentimentaliseret, der er bevidst tale om en af-dramatiseret og kontant form, der er kongruent med indholdet.

Naturligvis har en sådan stil nærliggende farer. Enkelheden kan have visse negative konsekvenser, enkelte udsagn bliver lige som sagt for tydeligt. F. eks. finder vi den verbale og billedmæssige sidestilling af vietcong-pigen og Harrys sårede hund for bastant og overflødig. Andre steder virker placeringen af personer inden for billedrammen for arrangeret, specielt i sergentens tilfælde.

I altovervejende grad er det lykkedes Kazan at bevare en nøgternhed og klarhed i forhold til sit tema og dets udformning, så resultatet bliver, at man i mørket konstant befinder sig i en analyserende »verfremdet« position, men samtidig oplever en identifikation med det der udspringer sig. Her ligger filmens balancepunkt – nok er der tale om personer og holdninger, der er valgt ud for at udtrykke det syn på det aktuelle USA, der har afsat sig på Kazans net-hinde, men menneskene har autonom eksistens og træder afrundede og hele ud af skemaet.

Det er en deprimerende film. Der øjnes ingen redning for de implicerede, den totale magtesløshed og desillusion er filmens bærende følelse. Men det er skildret på en indlevet og forstående

måde, hvor brutaliteten og den mentale regression er begrundet. Og i enkelte dvælende sekvenser skimtes trods alt at begreber som ømhed og varme er personerne bekendte.

Kameraet tages os med rundt inden for og uden for huset, lader os overvære den konventionelt accepterede vold men viger tilbage, da korporlighederne tager fat. Scenen med Bill og Mike i kamp foregår delvis skjult i mørke bag en bil. Denne, og voldtægtsscenen, kan kameraet og med det vi ikke se (i øjnene). Holder identifikationen op her? Og dog, kunne det ikke have været os – under de samme sociale og politiske betingelser og med samme fortidige oplevelser?

Interessant er det at sammenholde Kazans film tematisk med Kubricks »Clockwork Orange«, der i sin konstante æstetiseren af volden bliver et interesseløst overflødigshorn af professionalisme uden noget udtalt perspektiv på den samfundsmæssige sammenhæng. I relation hertil er Kazans stil nærmest puristisk – en klart formuleret og intelligent formidlet vision af USA med dets samfundsskabte tabere og emotionelle krøblinge. Den psykiske fiksering som Vietnamtraumet har påført det nordamerikanske samfund og som holdes frem for os tilskuere – »the visitors«.

Tue Steen Müller
Kjell Væring

■ UBUDNE GÆSTER

The Visitors. **Arb.titel:** Home Free. USA 1972. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Home Free Corporation (= Elia Kazan). **P:** Chris Kazan, Nick Proferes. **Instr:** Elia Kazan. **Manus:** Chris Kazan. **Efter:** Egen synopsis. **Foto:** Nick Proferes (farve). **Lys:** Michael L. Mannes/Ass: William Manches. **Klip:** Nick Proferes/Ass: Marilyn Frauenglass. **Musik:** »Lute Suite No. 1« af Johann Sebastian Bach, spillet af William Matthews (guitar). **Tone:** Nina Shulman. **Medv:** Patrick McVey (Marry Wayne), Patricia Joyce (Martha Wayne), James Woods (Bill Schmidt), Chico Martinez (Tony Rodriguez), Steve Railsback (Mike Nickerson). **Længde:** 90 min. **Udi:** United Artists.

Eksteriørsener indspillet i Newton, Connecticut.

Ti dages frist

»Det er et meget gammelt projekt, som stammer helt tilbage fra tiden før jeg lavede »Le Beau Serge« (»Vennerne«), og hvor jeg endnu var pressesekretær på Fox. Egentlig burde jeg have lavet den mellem »La Rupture« (»Terror«) og »Juste avant la Nuit« (»Lige før natten«), fordi historien benægter den gammeltestamentelige opfattelse af den truen- de og hævngherrige Gud samtidig med at den tager afstand fra den induktive metode som værdifuld tankeproces, på samme måde som »Juste avant la Nuit« benægtede den nytestamentelige moral med dens angst for begrebet synd.«

Således siger Claude Chabrol i et interview med Guy Braucourt i det nye franske tidsskrift »Ecran« (januar 1972) om sin seneste film, den fransk-italiensk producerede »La Décade Prodigieuse« (»Ti dages frist«) som vi herhjemme fik at se i den engelske version.

Filmen blev modtaget negativt af en relativt enig fransk kritik og heller ikke den danske var positiv. »Ti dages frist« er ikke noget mesterværk, men det betyder ikke, at den ikke er værd at se på eller værd at beskæftige sig med. Med al sin teoretiske, filosofiske og stilistiske overlast, viser filmen nok hen til grænserne for Chabrols kunnen som instruktør, men den markerer samtidig nogle centrale temaer i hans »univers«, dets teoretiske indhold, foruden at den – til tider med afslørende tydelighed – blottægger dets hulhed.

Chabrols film har været et udtryk for hans vanskelighed ved at bekende sig til nogen tro eller noget system, både i religiøs og politisk forstand. Han har, som nævnt i interviewet, gjort op med det Nye såvel som det Gamle testamente og han har undsagt sig borgerskabets dyder uden at bekende sig til nogen revolutionær retning.

Tilbage er blevet en række centrale og basale problemer, der opstår som sød eller skærende atonal musik, når mennesker kommer sammen. Disse ideer eller teorier er gerne personificeret. En bestemt person søger at forklare tilværelsens mystik ud fra en bestemt holdning, en mani eller en tese. Temaet omkring denne ubudne person, der trænger sig ind i en lukket verden, har vi mødt i en lang række Chabrol film: Paul Thomas i »La Rupture« og Charles Thénier i »Que la Bête Meure« (»Dyret skal dø«). Resultatet er altid et sammenbrud, en katastrofe. Kræfter slippes løs, som den fremmede ikke er i stand til at tæmme. I »Ti dages frist« er der også en sådan ubuden gæst, Paul, spillet af Michel Piccoli, og også her betegner han en bestemt tilværelsesforklaring: den logiske. Også i dette tilfælde bliver han mod sin vilje involveret og manipuleret og også denne gang med katastrofen til følge. Piccolis Paul Regis er med Chabrols ord »den induktive tankeproces« og filmen former sig som et opgør med denne metode, bliver til en påvisning af dens utilstrækkelighed og den katastrofe, det kan afstedkomme når man manisk klynger sig til den i en kompliceret tilværelse. Det lukkede miljø, som Paul Regis trænger ind i er behersket – ja, endog skabt af Theo van Horn (Orson Welles). Han har sat tiden i stå ved år 1925, alt er standset og holdt kunstigt i live, lige fra de klassiske Rolls Roys, blomsterarrangementerne, boligindretningen til personernes beklædningsgenstande. I denne selvskabte tilværelse er Theo van Horn omgivet af sin søn Charles og sin unge kone Helene, desuden af sin bror og sin gamle mor. Paul Regis er inviteret til at bo et stykke tid på van Horns gods et sted i det østlige Frankrig for at se nærmere på Charles faderbinding. Paul står af toget i den lille by og i en fantastisk bevægelse følger kameraet ham hen over perronen, panorerer op over stationens murværk og havner med ét i en

anden virkelighed. Denne lange glidende kameratur skildrer et tids- og virkelighedsskift, skiftet fra den reelle virkelighed i 1972 og til den fiktive i 1925, men den betegner tillige et skift i billedtekstur og farve, fra togets klare røde farver, over stationsbygningens teglfarver og til de slørede rosa, som filmen igennem ses i forbindelse med Hélène, Theos unge kone.

Kort efter sin ankomst, begynder visse mønstre logisk deduktivt at falde på plads for Paul: Faderen (Theo!) sønnen, som senere viser sig ikke at være nogen rigtig søn, men én som Theo har taget til sig (og hvis virkelige navn er Jahve!), konen, som han også har taget til sig mens hun endnu var et barn, broderen – hans absolutte antagonist med den (diabolske!) fremtoning og endelig den gamle mor på loftet, hengemt, bedøvet af spiritus. Alle de gammeltestamentelige elementer findes mere eller mindre latente for en analytisk natur som Paul Regis. Visse forhold omkring sønnens handlemåde fanger Pauls opmærksomhed: han begår den ene sårende eller direkte kriminelle handling efter den anden. Han begærer sin fars hustru, han stjæler, han laver store og monstrøse stenfigurer af Theo, han vanærer sine (rigtige) forældres gravsted og tager deres navn (Jahve) forfængeligt og på et tidspunkt afgiver han falsk vidnesbyrd imod vennen, Paul.

Senere da Paul er på vej til Paris, falder alle disse brikker på plads i et ganske bestemt mønster: de 10 bud – og at der mangler ét: du må ikke slå ihjel. Han står af toget og ringer straks til Theo van Horn for at fortælle ham, at han er i fare ... At denne åbenlyse og overfladiske logik ikke afspejler den virkelige og mere komplicerede sammenhæng, er naturligvis filmens pointe.

Tilskuerens indgang til filmen er Paul Regis figur. Det er nødvendigt at man som tilskuer identificerer sig med ham, følger hans tankebaner og samtidig med ham finder ud af, at Charles systematisk overtræder de ti bud. Det er denne opdagelse, der fører til erkendelsen af, at Theo er identisk med Gud i den fiktive virkelighed, og at det derfor er ham der har sat det hele iscene, på samme måde, som han har skabt alt andet omkring sig.

Foruden en film om en tilværelsesfortolkning som spiller fallit, er det blevet en barok fabel om borgerskabet og dets støttemyter, det borgerskab, der er i færd med at ødelægge sig selv gennem manipulation og nostalgi. Som de fleste andre af Chabrols film kredser også denne omkring skyldbegrebet. I undersøgelsen af skyldens dialektik lægger »Ti dages frist« sig meget tæt op af »Que la Bête Meure«. I »Ti dages frist« må Paul på samme måde som Charles Thénier i »Que la Bête Meure« til sidst indse, at hans forehavende ikke lykkes efter planen, at han må påtage sig en

skyld, som han ikke havde forudset, og at han selv er den direkte årsag til den tragedie, som finder sted omkring ham. Med andre ord gør begge hovedpersoner den erfaring, at »dyret må dø, men at mennesket vil blive revet med ved dets fald«. Også i historien minder de to film en del om hinanden. Begge handler (mere eller mindre tydeligt) om fadermord, begge fædre er monstrøse borgerlige skikkelser og hen imod begge films slutning er skyldspørgsmålet så kompliceret, at trådene er vanskelige at rede ud. »Que la Bête Meure« er som bekendt åbent: der gives ikke noget entydigt svar på spørgsmålet om hvem der myrdede – om det virkelig var sønnen eller det var Charles Thenier. Også i »Ti dages frist« er skylden svær at placere. Paul Regis anklages af Theo van Horn for at være den virkelige skyldige og Paul modtager denne anklage med en stum accept.

Filmens største svaghed er nok, at det ikke lykkedes Chabrol at skabe den balance mellem det logiske og det fantastiske, som er en forudsætning for at historien kan fungere. Det man altså kan indvende imod den (og som den er blevet kritiseret for) er ikke så meget dens skematiske opbygning, for den er en konsekvens af at vi ser filmen gennem Paul Regis deduktive temperament. Det er heller ikke dens teatraliske indfald, for de er en logisk konsekvens af Theo van Horns barokke iscenesættelse af en bestemt virkelighed. Det der mangler er at bringe filmens forskellige lag i kontakt med hinanden, at få etableret en balance mellem den kriminalhistorie, som Chabrol har fra Ellery Queen's »Ten Day's Wonder«, den ba-

rokke fortælling og den metafysiske eller religiøse, som han beretter sideløbende.

Claus Ib Olsen

■ TI DAGES FRIST

Le decade prodigieuse/Dieci incredibili giorni.
Eng. titel: Ten Day's Wonder. Frankrig/Italien 1971.
Dist: Parafrance/Euro Int. **P-selskab:** Les Films la Boetie/Euro Int. **P:** André Génovès. **P-leder:** Irénée Leriche. **P-ass:** Patrick Delaunex, Arlette Danis.
Instr: Claude Chabrol. **Manus:** Claude Chabrol, Paul Gegauff. **Adapt:** Paul Gegauff, Eugene Archer, Paul Gardiner. **Efter:** Roman af Ellery Queen* (pseudonym for: Manfred Lee & Frederick Dannay): »Ten Day's Wonder«, 1948 (Dansk udgave: »Ti dages frist«, 1952 og 1962). **Foto:** Jean Rabier. **Kamera:** Charles-Henri Montel/**Ass:** Raymond Menvielle, Jeannine Rabier. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacques Gaillard/**Ass:** Jean-Claude Groussard. **Ark:** Guy Littaye. **Rekvis:** Henri Berger. **Statuer:** Gilles. **Kost:** Karl Lagerfeld. **Komp:** Pierre Jansen. **Dir:** André Girard. **Tone:** Alex Pront (mixing), Guy Chichignoud/**Ass:** Gérard Daquay. **Lyd-E:** Louis Devaivne. **Instr-ass:** Patrick Saglio, Michel Dupuy. **Frisurer:** Alain Scemama. **Makeup:** Jacky Bouban, Jacky Reynal, François Xavier Leclerc. **Medv:** Orson Welles (Theo van Horn), Marlene Jobert (Hélène), Anthony Perkins (Charles), Michel Piccoli (Paul Regis), Guido Alberti (Ludovic van Horn, Théos broder), Vittorio Sanipoli (Politikommisssøren), Eric Frisdal (Charles som barn), Aline Montovani (Hélène som barn), Mathilde Ceccarelli (Hotelreceptionsdame), Tsilla Chelton (Théos mor), Fabienne Gaugloff (Den lille pige i toget), Ermano Casanova, Giovanni Sciuto, Corinne Koenigswarter. **Længde:** 112 min., 3015 m. **Censur:** Hvid. **Version:** Engelsksproget. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Carlton 4.8.72.

* Andre filmatiseringer af Ellery Queen er: »The Spanish Cape Mystery« instrueret af Lewis D. Collins i 1935 efter bog af samme titel; »The Mandarin Mystery« instrueret af Ralph Staub i 1936 efter romanen »The Chinese Orange Mystery«; »The Crime Nobody Saw«, instrueret af Charles Barton i 1937 efter skuespillet »Men Working«; »Ellery Queen, Master Detective« instrueret af Kurt Neumann i 1940 efter roman af samme titel; »Ellery Queen's Penthouse Mystery« instrueret af James Hogan i 1941 efter romanen »The Penthouse Mystery«; »Ellery Queen and the Perfect Crime«, instrueret af James Hogan i 1941 efter romanen »The Perfect Crime«; »Ellery Queen and the Murder Ring«, instrueret af James Hogan i 1941 efter romanen »The Dutch Shoe Mystery«; »Close Call for Ellery Queen« instrueret af James Hogan i 1942 efter romanen »The Dragon's Teeth«; »Enemy Agents Meet Ellery Queen« instrueret af James Hogan i 1942 efter romanen »The Greek Coffin Mystery«.

En dejlig pige som mig

»Une belle fille comme moi« er Truffauts 12. spillefilm, og er ligesom »Skyd på pianisten«, »Bruden var i sort« og »Den falske brud« lavet over den efterhånden lidt for velkendte Truffaut-recept. Man tager en amerikansk knaldroman (i dette tilfælde en roman af Henry Farrell, »Such a Gorgeous Kid like Me«), med en spændende og effektfyldt handling, udvælger nogle pæne unge skuespillere og kører det igennem den velsmurte og indrømmet dygtige, men alt for polerede og stereotype filmtekniske maskine. Det hele indsyldes i en god gang pseudo-videnskabelig fims, og endelig får man en kendt filmkomponist, Georges Delerue, der også lavede musikken til »Skyd på pianisten«, »Jules og Jim«, »Silkehud« og »Hjertes Tre« til at give os de rette sentimentale og svulmende toner til at skylle det hele ned med. Ud af pølsemaskinen kommer altså en film, der i form og indhold ligner Truffauts foregående spændingsfilm, men hvor disse godt kunne tåle en nærmere analyse, idet de ligesom bevægede sig på 2 planer: 1) selve den spændingsfyldte overflade, 2) og derunder et netværk af psykologiske studier, er det i dette tilfælde umuligt at få øje på andet end facade, hule floskler og en tåbelig og banal morale.

»Une belle fille comme moi« kommer ovenpå den dybdepsykologiske og meget følelsesladede »Hjertes Tre«, der i sin stillestående sentimentalitet dog var et ærligt forsøg på at give en meget nuanceret beskrivelse af to engelske søstre. Truffauts nye film står som en skarp modsætning og virker nærmest som en slags reaktion på »Hjertes Tre«. Man fristes til at tro, at Truffaut har været umådelig træt af sine indgående studier af kærlighedens indviklede mekanismer (han er i så fald ikke den eneste); han vender bøtten og nedkommer med en film, der er totalt blottet for følelser. Truffaut har tilsyneladende opgivet sin evige søgen efter den absolutte kærlighed og bringer os ind i et miljø, hvor alt er knaldhård business. Vi præsenteres for en pige, der ikke skyer nogen midler for at komme frem. Hun nedlægger mændene på stribe og spreder død og ødelæggelse omkring sig.

I filmens indledningssekvens får vi at vide, at en sociologiprofessor ved navn Stanislas har arbejdet på en doktor-disputats om kriminelle kvinder. Disputatsen skulle være kommet i bogform, men er af en eller anden grund ikke udkommet. Hvorfor? Dette spørgsmål klinger ud i et langvarigt ekko, og resten af filmen er en besvarelse af spørgsmålet. Filmen er bygget op som en samtale mellem Stanislas og hans undersøgelsesobjekt Camille Bliss, der er indsat i fængslet anklaget for mord, og filmen former sig, indtil slutsekvensen, som en



Still/ Guido Alberti og Orson Welles i Claude Chabrols nyeste thriller om borgerskabets opløsning, »Ti dages frist«.

lang række tilbageblik på Camilles brogede liv, der har været en lang kamp for at komme op ad den sociale rangstige fra børnehjemsbarn til kendt sangerinde. Det er en barsk kamp i det mandsstyrede samfund, hvor Camille i første omgang vælger at kæmpe på mændenes betingelser ved at sælge sin krop, for så at prøve at rydde dem af vejen, når hun opdager, at hendes krop ikke er nok til at opnå, hvad hun vil. Flash-back teknikken og selve rammehistorien giver Truffaut lejlighed til at fortælle to sideløbende historier på to forskellige tidsplaner. Den første er spækket med sindsoprivende begivenheder: drab, skududvekslinger, jalouiscener og sex, og den anden, der i begyndelsen har et videnskabeligt skær over sig, Stanislas' sociologiske undersøgelse af Camilles liv, udvikler sig til en pinlig kærlighedshistorie, idet Stanislas selvfølgelig forelsker sig i Camille. I slutsekvensen samles trådene fra de to historier, og vi får svaret på, hvorfor undersøgelsen ikke er udkommet som bog. Stanislas, der har fået reddet Camille ud af fængslet, arresteres og anklages for et mord, som hun selvfølgelig har begået.

I sine beskrivelser af forskellige kvindeskikkelser er Truffaut nået til luderen. Camille har lighedspunkter med mange af Truffauts tidligere personer. Børnehjemsbarnet med den grusomme barndom kender vi både fra Antoine i »Ung flugt« og Marion i »Den falske brud«. Barnet, som samfundet gør til forbryder. Men endnu tydeligere er ligheden med Julie Kohler fra »Bruden var i sort«. Både Camille og Julie udnytter mændene, og disse bliver straffet, fordi de er så dumme og naive og kun er ude på at komme i seng med dem. I »Une belle Fille comme Moi« optræder 5 mænd: den drikfældige og stupide Clovis med moderbindinger, den rå og selvoptagne sanger Sam Golden, rotteudrydderen Arthur, lomme filosof og katolik med tegnedrenge i orden, når troen ikke længere slår til, en smart glatpoleret forretningsmand (advokaten) og endelig Stanislas, den intellektuelle og naive rare fyr. For dem alle gælder det, at de er karikerede så groft, at de mister enhver form for interesse. Det er med disse mænd, Camille driver sit spil, og historien om denne Femme Fatale mister fuldstændig sin berettigelse, fordi også Camille er fremstillet uden Truffauts sædvanlige fine og nuancerede menneskekundskab. Hun er vulgær og fræk og udfordrende og samtidig stenhård. Som Bernadette Lafont fremstiller hende bliver det en pige med et meget lille register, en lækker krop og en stor kæft. Sjældent har man hørt et så frdigt og vulgært sprog (det eneste i filmen, der virker overbevisende og realistisk).

Camilles udseende gør Truffaut alt for at udnytte, og der spares så sandelig ikke på de grove virkemidler. Jeg kunne godt lide at vide, i hvilke fængs-

ler man f.eks. har så velsiddende og udfordrende kitler. Også den lårkorte og opslidsede kjole, som Camille har på, da hun forlader observationshjemmet, virker helt forkert og uden gran af realisme.

I det hele taget gælder det for denne film, at Truffaut har haft fat i den brede pensel. Han, der ellers er en mester i antydningens kunst, har tilsyneladende helt mistet respekten for sit publikum og skærer det hele ud i pap for os, f.eks. i scenen fra barndomshjemmet, hvor Camille fikst får arrangeret et mord på sin brutale og fordragne far. Efter drabet får vi et nærbillede af den 9-årige Camilles ansigt, der sender et selvtillfreds nik ud til publikum. Vores anelse om, at det er hende, der har arrangeret mordet, bekræftes nu med fuld musik. Intet overlades til fantasien. Truffaut griber os alfaderligt i armen og siger »Se!« Et andet groft eksempel er frynsningen af Camilles frække fjæs, da hun i natklubben er på vej ind med en bakke til Sam Golden.

Filmen virker uinspireret, og der køres hele vejen igennem med gamle, velprøvede tricks: linsenedblændinger, overgange, hvor lyden kommer før billedet, nogle silhouetagtige nærbilleder af ansigter taget i profil. Desuden er der en hel del Godard-imitationer, f.eks. scenen, hvor Clovis får at vide, at Camille er ham utro med sangeren, der er taget med en kæmpemæssig plakat i baggrunden og en masse larm på lydsiden – eller biljagten på den amatørfilm, der skal afsløre Camilles uskyld, hvor vi bl. a. ser personerne tale, men ikke hører det på lydbåndet.

Der er gået 10 år, siden Truffaut lavede sin geniale »Jules og Jim«. Der er sket meget med Truffaut på de 10 år. Hans reaktionære syn på kvinden – dete mytiske væsen, der er i pagt med naturen, som vi så det i tilfældet Cathrine – er ikke blevet mindre reaktionært. Den idealistiske og romantiske Truffaut, som samtidig var en varm og kærlig menneskekender, er faldet helt ned på det hårde, dyriske stade med en meget menneskefjendsk indstilling.

»Alle kvinder er ludere undtagen min mor!« Dette Balzac-citat, som Truffaut også anvendte i »Bruden var i sort«, synes nu at kunne ændres til »Alle kvinder er ludere, også min mor!« Hvad mændene angår, har de altid stået svagt, men nu fremstiller Truffaut dem som en flok lallende vatnisser, der kun har sex i hovedet.

Dette sammenholdt med, at Truffaut nu har indledt et samarbejde med Columbia, gør, at man frygter, at den vægelsindede og usikre Truffaut, der længe har vaklet ideologisk, nu har fundet sig et ståsted og er sprunget på mammonkarrusellen. Truffaut har med denne film nået bunden. Man må håbe, at han vakler videre. Det kan fra nu af kun gå fremad.

Anna Eriksen

■ EN DEJLIG PIGE SOM MIG

Une belle fille comme moi. Frankrig 1972. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Les Films du Carrosse/Columbia S.A. **Ex-P:** Marcel Berbert. **P-leder:** Claude Miler. **I-leder:** Roland Thenot. **P-ass:** Jean-François Stevenin. **P/Instr:** François Truffaut. **Instr-ass:** Suzanne Schiffman, Bernard Cohn. **Manus:** François Truffaut, Jean-Loup Dabadie. **Efter:** Henry Farrells roman »Such a Gorgeous Kid Like Me«. **Foto:** Pierre-William Glenn. **Kamera:** Walter Bal/Ass: Anne Kripounoff. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Yann Dedet. **Ark:** Jean-Pierre Kohut. **Rekvis:** Jean-Claude Dolbert. **Kost:** Monique Dury. **Musik:** Georges Delerue. **Tone:** René Levert. **Medv:** Bernadette Lafont (Camille Bliss), Claude Brasseur (Murene), Charles Denner (Arthur), Guy Marchand (Sam Golden), Philippe Léotard (Clovis Bliss), Gilberte Génat (Isobel Bliss), Gaston Ouvrard (Fængselsvagt), André Dussollier (Sociologen Stanislas Previne), Anne Kreis (Hélène), Danièle Girard (Florence Golden), Martine Ferrière (Fængselssekretæren), Jacob Weizbluth (Alphonse), Michel Delahaye (Marchal), Annick Fougerie (Leder af pigeheimmet). **Længde:** 98 min., 2685 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Palladium. **Prem:** Dagmar 13.9.72.

Indspilningen startede 14. februar 1972.

Minnie og Moskowitz

Mon ikke Philippe de Brocas »Pariser-Roser« (1960) var den film der startede denne bølge af »swingende« film, der nu langt om længe er ved at ebbe ud? Altså alle disse film om forholdsvis anstændige piger der møder forholdsvis ekscentriske unge mænd der løber og springer og hopper til barok- eller jazz-musik, og som finder på en masse åh så morsomme ting? Disse film hvor den uholdeligt vitale munterhed kun afbrydes af nogle enkelte ikke mindre åh så alvorlige afsnit med stakler der sidder og fortæller deres bedrøvelige livshistorie på caféer – og som slutter med at fyren og pigen til sidst træder ind i ægtestanden?

John Cassavetes' ny film, »Minnie and Moskowitz«, forholder sig på en del punkter klart til denne type film, dog ikke for at køre videre på den tamme, »swingende« succes, men snarere for at punktere myten om den lykkelige ekscentriker, for at komme bag om genren og dens figurer, ind til en mere bitter, realistisk og moderne sandhed om denne slags mennesker. Og gennemgående lykkes det Cassavetes at få vendt vragten ud af genren. Kun et par steder synes den at have været stærkere end han, som f.eks. hvor Donau-valsens (hvad har dog ikke »2001« forvoldt af ulykker?) toner frem som ledsagelse til en lykkelig køretur gennem den californiske fløjlsnat i den bulede lastbil, eller som ved den natlige badetur.

Men til gengæld kan mindst én af filmens scener ses som en helt klar kritisk kommentar til den »swingende« genre, nemlig den hvor Minnie (der naturligvis har lært om denne slags søgte ekscentriciteter i biografen) arrangerer sit og Seymours timedede møde over en isanretning – og får en trekvart fiasko på det.

Hovedpersonen Seymour Moskowitz selv kunne ellers godt være gået hen og blevet en af disse kun lidt bekymrede ekscentrikere som skuespilleren Sey-

mour Cassels franske navnebror Jean Pierre en overgang specialiserede sig i. Men allerede udseendet sætter Seymour i en klasse for sig. Med overskægget og det lange hår er han både vildere og grimmere end de fleste swingere – og uden overskægget almindeligere (men stadig grimmere). Og hvor den traditionelle figur lod sin overskydende energi og sin livsglæde finde temmelig bevidste udtryk i muntre løb og gymnastiske udførelser, finder Seymours energi og stærkt blandede, næsten fortvivlede livsglæde mere ukontrollable udtryk i en ikke altid lige ufarlig verbal og kropslig aggressivitet. I modsætning til andre ekscentrikere på film er Seymour ikke en fyr der klarer sig takket være sine ekscentriciteter, men en der klarer sig på trods af dem. Han forsikrer ganske vist at piger altid plejer at falde for ham, når han giver den hele armen, men bortset fra at den søde ægspisende pige han samler op faktisk synes at kunne lide ham, er der intet i filmen der tyder på at dette er sandt. Tværtimod synes hans impulsivitet snarere at bringe ham i vanskeligheder hele tiden.

Og det samme gælder Gena Rowlands figur som Minnie. Også hun kunne være blevet en af de sædvanlige kvindefigurer fra ekscentrikerfilmene, sød, køn, forholdsvis begavet, men først og fremmest interesseret i at blive gift. Men Minnie er ældre, trættede og usikre end den traditionelle figur (hun bruger f. eks. ikke solbrillerne for at se sød og pudsig ud, men for at skjule sig), og hendes ønske om at blive gift og få børn og orden i sit liv er ikke udtryk for en romantisk ugebladsdrøm, men tværtimod for skuffelse over det liv hun lever. Hendes ønske om at blive gift er en reaktion mod romantikken; hun har prøvet det »frie« liv med løse og faste elskere og er blevet frataget sine illusioner. Det er filmene der får én til at tro på alt muligt, siger hun til sin aldrende arbejdskammerat, på kærligheden, romantikken, de rare fyre, idealerne – men alt det eksisterer slet ikke. Og hvad vi ser af hendes forhold til sin nuværende gifte elsker (spillet af Cassavetes selv) kan kun bekræfte hendes desillusion – og få tilskueren til at undre sig over at hun kunnet holde ham ud så længe det nu har stået på.

Tiden er simpelt hen en anden nu end i tresserne, og har de muntre ekscentrikerfilm nogensinde givet et rimeligt livs- og samfundsbillede, så gør de det i hvert fald ikke mere. Og det er netop Cassavetes' styrke i »Minnie and Moskowitz« at han har formået at gengive noget af den desperation der (blandt meget andet) præger USA i dag. Både i miljøskildringen og i figurerne slår desperationen overbevisende igennem. Meget fint er det f. eks. lykkedes Cassavetes at få forskellen mellem New York og Los Angeles frem, og dog skildre begge byer som umenneskelige. I New York er det larmen, snavset og

især trængslen af de mange mennesker, den overvældende kropslige nærhed, der kommer til at virke umenneskelig og tvinger Seymour til at forsøge sin lykke på vestkysten. (Derimod gør man nok bedst i at ignorere det ubehagelige overfald på Seymour da han har forsøgt at snakke med en irsk pige; det smager mere af filmfrase – og en hilsen til Cassavetes' yndlingsfilm, »The Public Enemy« – end af virkelighedsskildring). I Los Angeles, derimod, er det den fysiske afstand mellem mennesker, dette mærkværdige og karakteristiske træk (som også en instruktør af et helt andet gemyt end Cassavetes, nemlig Jacques Demy, har med i sin Los Angeles-film, »The Model Shop«) at al menneskelig kommunikation foregår i biler eller på parkeringspladser. Uden for deres biler føler Los Angeles' borgere sig tydeligt nok fortabte og usikre, og stillet ansigt til ansigt med hinanden kender de tilsyneladende ingen anden form for kommunikation end voldelige overfald.

Netop dette er et af de mest karakteristiske træk ved figurskildringen i »Minnie and Moskowitz«, og ikke kun ved skildringen af Seymour: deres neurotiske voldsomhed som hele tiden lurer lige under den anspændte overflade og ofte slår ud i lys lue. Den lurer i den uafbrudte råben – for man taler jo aldrig med hinanden i filmen, man råber til hinanden – den lurer i New Yorkerbumsens lange tirader (den glimrende Tim Careys figur taler ligefrem om at man skal passe på hvad man siger til ham når man arbejder med ham højt oppe over byen, på toppen af skyskraberne), og den lurer meget tæt ved overfladen hos moderen med det genstridige barn i flyvemaskinen. Og den bryder gang på gang igennem, måske stadig med en vis gemytlighed, da en sort bargæst efter en forholdsvis lille provokation kaster sig helt ustyrligt efter Seymour, men ikke så lidt mere ubehageligt da den krakilske og stærkt neurotiske Zelmo Swift (Val Avery) forsøger at tæske sig ud af skuffelsen over den mislykkede frokost med Minnie. Men mest præcise, overrumplende og uhyggelige er de aggressive eksplosioner som Cassavetes lader sine tilsyneladende normale, ikke-neurotiske, pæne medlemmer af borgerskabet blive ramt af: Minnies elsker der dukker op fra hendes køkken og gennemtæver hende, og Minnies galante og omsorgsfulde ledsager hjem fra en mislykket danse-aften, der pludselig afslører sig som en skolet slagsbror med virkelig punch i næverne.

På denne baggrund er det ikke mærkeligt at de to har så svært ved at finde hinanden. Som Seymour siger så er det meget vanskeligt med mennesker: man skal ikke bare lære deres sprog for at komme ind til dem, man skal også lære deres følelser. Seymour skal med al sin klodshed og impulsivitet overvinde Minnies opgiven, hendes resignation

som udtrykt f. eks. i den kønne scene efter slagsmålet mellem Seymour og chaperonen, hvor hun blidt fortæller Seymour at han ikke skal være ked af at hans eneste velrettede slag strakte hende og ikke chaperonen til jorden; han kan slet intet gøre, det hele er bare en illusion, hvad de søger henimod sammen eksisterer simpelt hen ikke: »it's a pretended place, it's not there...« Og Minnie skal forsøge at overbevise sig selv om at denne mærkelige hjælpeløse og impulsive fyr virkelig er, som han selv siger, »a clean guy«, at han er netop den der kan få hende ud af den ensomhed, der efterhånden ligefrem er begyndt at give hende hallucinationer.

Men det lykkes da – og filmen forvandler sig pludselig til en hyldet til familien og ægteskabet som institutioner. Den lykke som slutbilledet viser – med børnene og bedstemødrene og Seymour som indianer, allesammen i det grønne – kaster ligefrem et nyt lys tilbage over den anden ægteskabshistorie som filmen har med: Minnies elsker der vælger at vende trofast tilbage til kone og børn, da konen har forsøgt selvmord. Da fyren slår op med Minnie i museet oplever vi ham nærmest som fej og ussel; på baggrund af slutbilledets ægteskabelige lykke må hans handling måske snarere ses som udtryk for en erkendelse, der også skal være filmens pointe: at trygheden og lykken på den ene side kun findes i de små familiegrupper, men at de på den anden side faktisk findes der (og det er i øvrigt en pointe der også antyder på en helt anden led, nemlig ved den måde rollerne er besat på: Gena Rowlands er Cassavetes' egen kone, mødrene er deres mødre, børnene deres og Seymour Cassels, og Cassel selv er en gammel ven af familien der f. eks. var PR-mand på »Shadows« og med som skuespiller – ligesom Gena Rowlands, forresten – i »Faces«).

På baggrund af det barske samfunds- og menneskebillede filmen ellers giver må man nødvendigvis opfatte denne slutning som fad. Slutningen i »Husbands« – med Gus (Cassavetes selv, igen) der vender hjem efter drukturen til London til en formodentlig stærkt forbitret kone – viste netop at Cassavetes godt kan hyldet det ægteskabelige sammenhold på en uromantisk, problematiserende måde. Som morale må slutningen på »Minnie and Moskowitz« vel ligefrem kaldes reaktionær (og igen alt for tæt ved den traditionelle ekscentrikerfilm). For mig hører den i hvert fald ubetinget med blandt de overflødige scener og stumper af scener som Cassavetes unægtelig har det med at trække sine film i langdrag med. Men på en anden led er den måske også ærlig. I hvert fald forekommer det overbevisende at kun ved helt at vende samfundet ryggen, kun ved helt at lukke sig inde i den lille familie, bag ægteskabets mure, er det muligt at leve trygt og lykkeligt i

USA i dag. Og så er det endda et spørgsmål hvor længe denne mulighed endnu vil bestå. Søren Kjørup

■ MINNIE OG MOSKOWITZ

Minnie and Moskowitz. USA 1971. Dist: Universal. P-selskab: Faces Music, Inc. En Al Ruban Produktion. P: Al Ruban. As-P: Paul Donnelly. P-ass: James Joyce, Elaine Goren. Instr/Manus: John Cassavetes. Instr-ass: Kevin Donnelly, Lou Stroller (New York-sekvenser). Foto: Arthur J. Imitz, Alric Edens, Michael Margulies. Farve: Technicolor. Klip: Fred Knudtson. Kost: Helen Colvig. Musik-sup: Bo Harwood. Tone: M. M. Metcalfe, Sr. Medv: Gena Rowlands (Minnie Moore), Seymour Cassel (Seymour Moskowitz), Val Avery (Zelmo Swift), John Cassavetes (Minnies elsker), Timothy »Tim« Carey (Morgan Morgan), Katherine Cassavetes (Sheba Moskowitz), Elizabeth Deering (En pige), Elsie Ames (Florence, Minnies veninde), Lady Rowlands (Georgia Moore, Minnies mor), Holly Near (Irish), Judith Roberts (Hustruen), Jack Danskin (Dick Henderson), Eleanor Zee (Mrs. Grass), Sean Joyce (Ned), David Rowlands (Præsten). Længde: 115 min., 3170 m. Censur: Grøn. Udl: C.I.C. Prem: Carlton

Indspilningen startet 23. marts 1971 med eksterioroptagelser i New York N.Y., derefter optagelser i Californien.

NB: Filmen indeholder klip fra »The Maltese Falcon« (John Huston - 1941) og »Casablanca« (Michael Curtiz - 1942), med henholdsvis Humphrey Bogart & Mary Astor samt Humphrey Bogart & Claude Rains.

Still/ I John Cassavetes' Los Angeles lever menneskene mest i biler og på parkeringspladser, og når de står ansigt til ansigt kender de ofte ingen anden form for kommunikation end voldeligt overfald (Seymour Cassel, Val Avery og Gena Rowlands i »Minnie og Moskowitz«).



Nybyggerne

Symbolske muligheder i to scener fra anden del af Jan Troells lange udvandrerrhistorie - »Nybyggerne« - får dem til at ligne hinanden, selvom de handler om det modsatte. Den ene viser, hvorledes en mand redder et barn fra kuldedøden ved at slå en okse ned og lægge det ind i dyrets dampende kropshule. I den anden skærer indianerne en nybyggerkvinde op og nagler hendes ufødte barn til husgavlen. Skulle disse tildragelser læses symbolsk, måtte de forstås som udtryk for naturens gavmildhed og bestialitet, lige ufølsomt givende og tagende. Mennesket frelst ved og udsat for alskabningens blinde, mørke kraft. Men sådan skal de ikke forstås. »Nybyggerne« er ikke nogen symbolsk film. Den er konkret. Den handler om det synlige, hvilket er positivt men ikke i sig selv tilstrækkeligt. Nøgternhed er en dyd - også i kunsten. Forsigtighed ikke - heller ikke i kunsten. Det er sympatisk at Troell og hans medarbejder på manuskriptet, Bengt Forslund, skyer den retoriske symbolik og fastholder den sigende detalje, men det er skade at detaljerne aldrig samles til udsagn.

At filmen ikke når dertil skyldes ganske enkelt, at den ikke har gjort op med sig selv, hvad den vil sige. Den har hverken tyngdepunktet i det historiske eller det psykologiske. Det nærmeste den kommer et syn på historien - specielt den amerikanske - er en almindelig, nøgtern antiheroisme og afmytologisering. Den ser ikke udflytningen til Amerika som en saga, en folkelig skæbne, men slet og ret som nogle menneskers umådelige møje og besvær med at klare dagen og vejen. Her rejser nok et hus, men ikke det så meget som afbarkningen af et træ under vejs, bliver motivet. Her holdes nok gudstjeneste,

men nybyggernes trang til at prise Herren og høre hans ord kan ikke hamle op med filmens distraktion af trivialiteterne uden for kirkeruden, hvor et barn skider i bukserne.

Nu kunne registreringen af de hverdage, der bliver til livet, naturligvis være et ypperligt motiv, hvis filmen bar vidnesbyrd om, hvad det disse nybyggere gjorde, gjorde dem til, men det sker ikke. Den karakteristisk der blev givet af dem allerede i første del - »Udvandrerne« - udbygges ikke, intet nyt føjes til. Flimrende mellem de hastige glimt af dagens dont står skitser af et par slidssomme folk, hvis livsstil er præget af nøjsomhed og pli, og hvis håb og udholdenhed påstås at være større end deres længsel og træthed. Det postulerede kommer naturligvis i nogen grad af den forenkling, hvormed disse mennesker er tegnet, men i første række deraf, at deres stemning ikke er filmens. Dens grundfølelse er nemlig nederlagets. Under nøgternheden og bag den holdning der vil sandheden om nybyggertilværelsen frem for mytologien omkring den, dirrer uafslædt - som den mest levende men aldrig klart vedgæede eller erkendte? inspiration - skuffelsen over, at den gamle verdens synd - fattigdommen og intolerancen - også bliver den nyes. Heri ligner »Nybyggerne« selvsagt alle andre film om Amerika fra de senere år, og får egentlig først samling på sig selv i de afsnit, hvor den følte desillusion tager magten fra den vilde nøgternhed. Nemlig der, hvor den beretter en fuldbyrdet tragedie, Roberts lidelseshistorie. Her svinder den impressionistiske flygtighed, de lyriske stemninger og disse snapshots af dagligdag i Nordamerika mellem attenhundredeoghalvtredsernes begyndelse og tressernes midte til fordel for et knapt men koncist portræt af et menneske, for hvem drøm-

men brast og en miljøskildring, der nok låner klicheer fra spaghetti-filmene men også forstår at bruge dem. Den tabte uskylds land, hvor naturen er bundet i frost eller dækket af støv, og hvor hver en bolig er enten en bule, en bank eller et horehus.

»For sent, for sent, alting er for sent« stønner Robert og hans afkræftede udbrud kan gå på filmen selv. Den vil skildre fortidens håb om Amerika men er skabt i en tid, for hvilken smerten over Amerika er den afgørende erfaring. Den vil anskue sit motiv uden idealisering men har samtidig så megen respekt for det slid der blev lagt i forsøget på at realisere idealerne, at den ikke vover en sammenfatning, der kunne komme til at ligne en dom - eller i alt fald et resigneret: Var det umagen værd? Derfor holder den sig til detaljerne. Men de alene holder ingen fast - så længe.

Niels Jensen

■ NYBYGGERNE

Nybyggarna. Sverige 1971. Dist/P-selskab: Svensk Filmindustri. P: Bengt Forslund. P-leder: Curt L. Malmsten. P-ass: Lotti Ekberg, Suzanne Dansereau. Instr/Foto/Klip: Jan Troell. Manus: Bengt Forslund, Jan Troell. Efter: 2. del af Vilhelm Mobergs roman-cyklus. Foto-ass: Rolf Holmgvist, Staffan Liljander. Farve: Eastmancolor. Lys: Björn Rydh. Ark: P. A. Lundgren. Rekvis: Peter Højmark. Kost: Ulla-Britt Söderlund. Musik: Erik Nordgren. Tone: Sten Norlen, Eddie Axberg, Berndt Frithiof. Lyd-E: Björn Öberg, Eddie Axberg. Make-up: Cecilia Drott/Ass: Rose-Marie Ström. Frisurer: Katinka Farago. Medv: Max von Sydow (Karl Oskar), Liv Ullmann (Kristina), Eddie Axberg (Robert), Pierre Lindstedt (Arvid), Allan Edwall (Danjel), Monica Zetterlund (Ulrika), Eva-Lena Zetterlund (Elin, Ulrikas datter), Hans Alfredsson (Jonas Petter), Agneta Prytz (Fina-Kajsa), Halvar Björk (Anders Månsson), Tom C. Fouts (Pastor Jackson), Peter Lindgren (Samuel Nöjd), Per Oscarsson (Pastor Törner), Oscar Ljung (Petrus Olsson), Karin Nordström-Järegård (Judith Olsson, hans kone), Larry Clementson (Mr. Abbot), Georg Anaya (Mario Vallejos), Bengt Otte-kil (Frederik Mattsson), Margita Nyström (Moran), Ed Carpenter (Sessionslægen), Yvonne Opstedt, Linn Ullmann (Börn). Længde: 219 min., 5980 m. Censur: Ingen. Udl: Palladium. Prem: Alexandra 5.9.72.

Ingen orkideer til Miss Blandish

Robert Aldrich's gennemgående dyrkelse af depravation, vold, mennesker der piner og plager hinanden, og allehånde ekscesser i en uhmættet betændt stil, der ligger i direkte forlængelse af temaerne og følgelig sjældent bliver distancerende, gør ham til en klart aftegnet personlighed. Hans film er i reglen kontant og effektivt underholdende. Han dyrker overdrivelserne, virker voldelig, melodramatisk og hysterisk selv i genrer, hvor det hører hjemme, men hans visuelle fornemmelse og sans for tempo redder ham ofte igennem.

Den engelske hårdkogte 50-øres forfatter James Hadley Chase har postet dusinvis af sadistiske og sjuskede kriminalromaner på markedet. Bortset fra den humoristiske »Død mand kan ikke vidne« overgår de hinanden i kynisme, vold, forvirring og barske bemærkninger fra skabelonfigurer. »No Orchids for Miss Blandish« har sin rigelige ration af den Chase'ske formular. Robert Aldrich følger bogen temmelig nøje, ethvert sidespor udnyttes i koncentreret effektjageri, og tempoet presses til det utrolige. Men hvor Chase omstændeligt dynge overflødigheder oven på hinanden, skaber Aldrich's vinkelmageri, rapide klipning og idelige skiften fra et led i historien til et andet, intens kontant spænding. Det er den skinbarlige kommercialisme, men der er også valuta for pengene.

Mangemillionæren John Blandish's datter kidnappes af en gruppe småsvindlere. De likvideres af en barskere gruppe kollegaer, der bruger løsesummen til at banke en ordinær smugkro op til en kæmpe ditto – der mangler hverken sprut eller tørstige sjæle i forbudstidens USA. Men en detektiv sporer dem, the Grissom gang skydes i småstykker, og yngste medlem, Slim, der flygter med Miss Blandish, lider samme skæbne.

Sømmet holdes i bund i 128 minutter, personerne gennemhuller alle svederekorder, og tilskueren skrues ned i plynset med kold sved på panden. For eksempel begyndelsen: Rudy Vallee synger »I Can't Give You Anything But Love, Baby«, mens en bil i totalbilleder gør holdt ved en ensom snackbar; i nærbilleder får bande nr. et sit tip af en pressefotograf. Klip til denne, der fotograferer Miss Blandish ved et stort selskab, i vrimmelen ses et af bandedlemmerne. Pigen og hendes kavalier er på vej ud. De kører, banden efter, en kort og hektisk biljagt, kamp (se still 1), kavalieren myrdes, Miss Blandish kidnappes – alt sammen afleveret i højeste gear, ikke ét establishing shot til at skabe beroligende overblik. Og hele sekvensen afleveres ligesom henkastet under fortækkene. Det er naturligvis også en effekt – når dette er henkastet, hvad så med resten!

I det hele taget er klipning, og masser af den, dagens løsen – hver dag – for Aldrich. Tilskueren er nødt til konstant at orientere sig, både for at holde rede på filmens forløb og struktur som helhed, og for ikke at løbe sur i geografien i de enkelte scener, idet filmen undgår almindelige establishing shots og i stedet altid er i gang midt i en situation (et establishing shot er ofte et overbliksbetonet totalbillede, der for eksempel placerer personerne og stedet). Aldrich begynder adskillige scener med totalbilleder, men det er ikke placerende og overbliksbetonet, idet det i reglen kommer mellem to nærbilleder uden direkte forbindelse til dem. For eksempel, da Miss Blandish overtages af Grissom-banden føres hun i halvnær væk fra huset, klip til totalbillede af hus med biler foran, Miss Blandish siger off screen: Jeg er sikker på vi kan finde en ... klip til nærbillede af hende, der fortsætter: ... ordning – min far vil betale. Så først klippes der til det billede der fortæller at hun er hjemme hos Grissoms – og man må ræsonnere tilbage: totalbilledet var altså af Grissoms hus. Desuden er hver enkelt scene klippet op i så mange synsvinkler som muligt. Og der klippes ustandselig rundt mellem diverse parallelle forløb, der alle griber funktionelt ind i hinanden (al denne klipning og vinkelskift antyder en verden lige så uligevægtig og betændt som de karakterer der beskrives). Første kidnapperbande udryddes i starten, men folk med forbindelse til den kommer stadig på tværs og udryddes efterhånden: fotografen skydes ned i toilettets pisserende, en tankpasser skydes bare, ligesom en husejer og en natklubsangerinde.

De to sidstnævnte fører detektiven på sporet, og i filmens sidste tredjedel ses mere og mere fra hans og dermed forfølgernes synsvinkel. Scenerne med den hårdkogte privatdetektiv har sikker autenticitet i overensstemmelse med den hårdkogte private-eye-genre, med rødder i Hammett-Chandler-traditionen og Faulkners »Det allerhelligste«. (Mange elementer i »Ingen orkideer« findes i Hammetts »Dødens høst« fra 1929), men ligger fjernt fra dennes præcise sprogbrug, humor, distance og samfundskritiske verdensbillede). Detektiven er som Hammetts Sam Spade en kynisk, desillusioneret professionel (præcist portrætteret af Robert Lansing), der holder næsen oven vande ved at være smartere end alle de andre.

Filmens mange ingredienser løber ud i to dele. Scenerne med detektiven har en tør, ironisk distance, mens gangsterne derimod render rundt i en trykkoget af velkendt sydstats-drivhus atmosfære fra utallige teatraliske melodramaer. Her er uhmættet depravation og vold, personerne er unuanceret rå og fordærvende, primitivt fnisende og psykopatiske. Banden styres af mor med stramme tøjler og sikkert håndled (hvilket fører den igennem det klassiske forløb fra

»poor whites« til rigdom og storhed). Hun er den mest afrakkede kælling, nogen film har kunnet opvise, med over-skæg og en eftertrykkelig højre, som Miss Blandish får at føle. Hvilket sørgmodigt kommenteres af ældste medlem, Doc (til Slim): »Your mother would have given Dempsey a pretty good fight«. Desuden består banden af to fnisende og skydeglade gutter, samt Eddie, korrupt, pigeglad og med pomade til at gøre Valentino og Visconti blege af misundelse; og yngste medlem, som alle de andre er bange for, den psykopatiske, infantile og utroligt primitive Slim (Scott Wilson). De øvrige skuespillere dækker udmærket hill-billy-primitiviteten og drivhusstemningen, men Wilson, som ellers tidligere har kunnet nuancere »primitive typer« (i den dokumentaristiske »Med koldt blod« og i sydstats-detectivfilmen »I nattens hede«), går helt over gevind. Selv i Aldrich's hysteriske overdrivelser er Wilsons tænderskændende og ansigtsvridende figur en overdrivelse.

Filmen foregår under depressionen og har et detaljeret tidsbillede, i klæde-dragt, møblement, musik etc. Samt Doc's kommentar da de står med løsesummen: »As Mr. Hoover says: Prosperity is just around the corner.« Grissoms er fattige hvide, der kun har ét levebrød og én fornøjelse: vold. Dette forbruger de til gengæld umådeholdent, og da gevinsten kommer, vil gutterne blot gå over til et umådeholdent forbrug af penge. Men mor gennemskuer situationen og bytter de »varme« penge (1 mill. dollars) for en mindre sum (400.000 dollars), der ikke lugter. Familien viser således mådehold fordi mor har fattet kapitaldannelsens princip og pengenes værdi: de mange penge repræsenterer en opsparring, der kan investeres – hvilket den jo også bliver (natklubben) – så kan lønslaverne arbejde og familien nyde livet (i en scene fra natklubben ser familien smilende til, mens andre arbejder – således også den tidligere ejer, nu som bartender!). Deres status ændres fra besiddelsesløse til besiddende, men de skærer ikke samtidig deres voldsforbrug ned men opretholder det tværtimod for at undgå at blive sporet. Vold er altså stadig grundlaget for storheden. Storheden står for fald, og vold må der følgelig til. »We'll fight it out, right!« siger mor, og da Doc indvender at de ikke kan klare hele Kansas' politistyrke, fortsætter hun: »You don't like the stakes, you don't play the game!« – og gennemhuller ham. Deres umådeholdne totale forbrug kan ikke tolereres – hverken af samfundet eller af tilskueren – og dermed er grundlaget i orden for lov-og-orden filosofien: bliv på din hylde og forhold dig i ro! (Den sociale konklusion er således den samme som i 30'erne skulle virke som lynafleder mod social utilfredshed – og svarer denne gangsterens voldelige endeligt ikke meget godt til westernheltens undergang i

60'ernes sen-westerns – og til de sidste hteltes »realistiske« død i krigsfilmene? Opgivenhed præger de gamle genrer).

Miss Blandish er igangsat og hendes skæbne afslutter historien. Hun ses først på pressefotografens avisbillede, så gennem hans sort-hvide kamera (hvori også Eddie og Woppy ses da de kommer for at afslutte historien for ham), og hun identificeres med sit 50.000 dollars diamanthalsbånd, som er første bandes egentlige mål. Dette findes senere af detektiven i hendes og Slims luksuslejlighed i den nedkæmpede natklub som et tomt symbol på hendes tidligere status. Hun starter altså som livsnydende society-pige, rives brat ud af denne tilværelse og »trækkes ned i skidtet« hos Grissom-familien. Slim er derimod primitiv (han er lige ved at savle, da han første gang ser hende, og da hun giver sig til at skrig på grund af en blodpøl af en gangster, spørger han dumt: »What's she screaming for?«), dum (han fatter således kun vittigheder, der går på folks tykkelse og lignende. Da han dukker op i stort nyt tøj, og Eddie siger: »It's class – who made it – Ford Motor Company?«, svarer han: »That ain't funny – Ford don't make suits!«), savlende (Miss Blandish sammenligner ham med en slimet snegl), og med en enorm moderbinding: Da pigen afviser hans første smaskende tilnærmelser og præcist beskriver ham som »filthy, crazy, halfwit« etc., løber han skrigende ned til sin mor: »Ma – Ma – Ma – you promised me we're going to be friends. Whatta you gonna do?« – Og han fortsætter med at skrike på Ma hele filmen igennem, selv efter hun er død, selv om han er den eneste, der sætter sig op mod hende og tvinger sin vilje igennem med kniven. Miss Blandish er ham stadig overlegen, trods mors behandling, og så begynder han at arbejde sig op efter mod hendes stude. Han finder ud af hvad en dry martini er, klipper og vasker sig, køber »smart« tøj og indretter den extravagante luksuslejlighed, med forgyldt wc og lignende lækkerier.

De er absolutte modsætninger: hans stygge materialisme (den »lave« liden-skab etc.), og hendes immaterielle sophistication og åndelige overlegenhed. Han angriber med vold, hun forsvarer sig ved at håne ham med ord. Det eneste de har til fælles er ungdommen, grundlaget for deres forhold. Men filmen har for travlt med at fortælle sin spredte historie til at udbygge hendes figur. Forholdet nuanceres ikke, og det skematisk resultat bliver for Slims vedkommende, at hans forsøg på at ændre sine levevilkår mislykkes – ligesom hele familiens forsøg (à la skoma'r bliv ved din læst-myten = klasseinddelingen er forudgivet og statisk), og for hende at hun mister sin bytteværdi.

I den fysiske fortælleform er det ydre, materielle, symbol på det indre, immaterielle, og pigens forløb vises med hendes skiftende beklædning (se stills

1-4): i begyndelsen lys selskabsskjole, undervejs mere og mere tarveligt, til slut bærer hun blot klude. Og symbolbetydningen understreges af, at hun sagtens kunne have haft noget smart på, Grissoms økonomiske status taget i betragtning. Men tøjsymbolikken er ikke begrænset til hendes indre fordærv – der yderligere understreges af hendes forbrug af sprut (filmen har ironisk afstand til Slims: »Ladies ain't supposed to drink hard liquor«, men benytter alligevel sprutten symbolsk) – idet den samtidig viser hendes faldende bytteværdi.

I og med sit miljø, overklassen, har hun foruden fordelene også visse forpligtelser, såsom at vise trofasthed mod sin klasses normer. Til disse hører et seksual-økonomisk forhold, hvor faderen er garanten for hendes sociale tryghed, hvilket indgår i et bytteforhold, hvor han til gengæld har hånds- og halsret over selve hendes liv. Hun har en vis bytteværdi der inkluderer seksuelle rettigheder, og kun faderen kan bytte hende (sine rettigheder) væk – til et ægteskab, hvor den sociale status i hvert fald ikke forringes. Han kan således på traditionel manér, for at der ikke går skår i hans investering og position, kræve dyden eller livet (den skæbne der er værre end døden-myten, jvf. romanens tidligere danske titel, »Værre end døden«). Hun lever op til dette i begyndelsen, som det fremgår af dialogen, da hun afviser Slim og mors øretæver med: »I wouldn't let him touch me. I'd burn in hell first!« Og da mor meget rigtigt hvæser, at hun gemmer det hele til en rig ægte mand, bekræfter hun bytteforholdets grundlag, klasse modsætningen, ved at skrike: »You're scum – scum!« Men da Slim fortæller hende, at de øvrige vil dræbe hende, men han vil beholde hende – indespærret, men i live – hvis hun vil være sød: »It's better than being dead, ain't it?« må hun imod sin klasses krav give ham ret. Hun bryder med sin klasse, og Slim »overtager« således rettighederne efter hendes far. Hun mister sin klasseidentitet og dermed sin bytteværdi, og da Eddie senere fortæller hende: »You ain't exactly the same girl he paid a million for,« indser hun sin »værdiløshed« og indrømmer, at det nok havde været bedre, hvis hun var død.

Scenerne med detektiven er filmens mest vellykkede, således også scenen hvor detektiven og Mr. Blandish konfronteres over diamanthalsbåndet i luksuslejligheden i den erobrede natklub.

Stills/ 4 stadier i Miss Blandish' nedtur vist gennem hendes udseende, specielt påklædningen – først pelsstola og diamanthalsbånd, så selskabsskjole (kontra Ma Grissoms laser), derefter stadig mere aftrasket i forhold til omgivelserne.



Blandish's: »She would certainly never tolerate...« afbrydes af detektiven der påpeger at det var dette eller døden. Blandish svarer: »And maybe it was better if she was dead« og kaster halsbåndet fra sig som om det var smittefarligt. Aldrich har ofte benyttet Wesley Addy, og som Blandish er denne uhyggelig præcis. Kulden står om ham, da han i filmens slutning skridter frem til datteren, der sidder bøjet over den gennemhullede Slim, og stift negligerer hendes oprakte hånd – der kunne inficere ham med underklassens blod – (se still 4), mens han med et utilpas blik til reporterne kommanderer hende væk fra den døde. Hun prøver at forklare, at Slim elskede hende og undskylder sit syndefald: »I was only trying to stay alive. —«, men han går sin vej, og hun køres væk af detektiven i en sværm af reportere, billedet fryses.

Hvis Aldrich havde uddybet og analyseret klasse modsætningerne i sit spændende oplæg, kunne der måske være kommet en kritisk film ud af det. Men i stedet trækker hans eneste væsentlige ændring i forhold til bogen katastrofalt i den modsatte retning. Aldrich lader pigen forelske sig i Slim. Slims eneste positive aktiv er at han har næret ægte følelser – i stedet for som alle andre kun at interessere sig for hendes bytteværdi. Men i det øjeblik hun gengælder hans følelser, er det ikke en sejr for individet over klasseskellene, idet faderen hermed får ret: der er kun døden tilbage for hende. Syndefaldet og kærligheden er normbrud, der fører til undergang. Hendes kærlighed er en Aldrich-effekt, der gør slutningen mere umiddelbart tragisk, men samtidig fjerner ethvert perspektiv, idet Miss Blandish bliver offer for sine egne følelser i stedet for omverdenens manipulationer i det samfundsmønster, hun er sat i relation til.

Robert Aldrich (født 1918) hører til mellemgenerationen. Han begyndte som klipper og blev instruktørassistent hos Renoir, Wellman, Milestone, Rossen, Polonsky, Losey, Chaplin o.a., hvoraf adskillige blev ofre for hekseprocesserne. Efter instruktørdebut 1953 med »The Big Leaguer« lavede han en stribe kritiske film, studier i den amerikanske fascisme, som McCarthyismen så eftertrykkeligt havde bekræftet: indianerfilmen »Apache« (54), privatdetektivfilmen »Kys mig til døde« (55) efter 25-øres forfatteren Mickey Spillane (om denne film, der af mange anses for hans mest vellykkede, har han i et interview i »Film Comment«, forår 1972, udtalt: »Kiss Me Deadly, at its depth, had to do with the McCarthy Era and the end justifying the means and the kind of materialistic society that paid off in choice rewards, sometimes money, sometimes girls, sometimes other things.«); samt Hollywood-»afsløringer« »The Big Knife« (55) (med beske portrætter af McCarthy-lignende producenter), og krigsfilmen »Angreb«

(56). Han har således placeret sig inden for diverse genrer. Westerngenren har han desuden beriget med den vinkeljonglerende klassiker »Vera Cruz« (54), den slappe »Storm over Rio Grande« (61), og den mislykkede westernkomedie »4 for Texas« (63). Hans dyrkelse af fascismen har efterhånden taget magten fra ham, som det især fremgår tydeligt i krigsfilmene, hvis action-, volds- og dødsfascination viser en temmelig dubiøs holdning. »Det beskudte dusin« (67) er en håndbog over Aldrichske kyniske og brutale typer. Filmen har en for denne type film overraskende humoristisk distance i første halvdel, men så torpederes enhver kvalitet effektivt af et udisciplineret og selvhøjtideligt heroiserende bang-bang-halløj i anden del (dens økonomiske succes satte Aldrich i stand til at etablere sit eget studie. Han havde allerede i 1955 dannet sit eget selskab).

Han har i næsten samtlige film benyttet fotografen Joseph Biroc og klipperen Michael Luciano. Næsten alle filmene er i formatet 1.85:1, der understreger modsætningerne mellem personer og ting, der ofte er placeret bag hinanden i de dybdeskarpe billeder (forgrund og baggrund lige skarp). Dette format giver desuden, nu normalformatet (1.33:1) er forsvundet, optimale muligheder for hurtig klipning. Og Aldrich benytter masser af klipning, få kamerabevægelser og meget sjældent zoom. Desuden bør nævnes hans konsekvente brug af dybe og sammensatte farver, som Biroc's belysninger giver en meget kraftig valør (rendyrket af laboratorierne DeLuxe, og Metrocolor, hvis farver virker mudrede sammenholdt med Technicolors meget klare). For eksempel i de tunge depressions-farver (især brunt) i Grissoms hus, og i den vilde blanding af rødt, gult, hvidt og guld i Slims og Miss Blandish's luksuslejlighed.

Siden sin gode periode i 50'erne er Aldrich sluppet heldigst fra sine drivhus-gyser-melodramaer, »Hvad blev der egentlig af Baby Jane?« (62), »tys ... tys, Charlotte« (64), og »Intime venner« (68), hvor han med fryd borer i fordærvet, men midt i vinkelmageri, skuespillerhysteri, patologisk jalousi, lesbianisme, sindssyge, infantilisme etc. når frem til en medfølelse med offeret, der nådesløst knuses af omverdenen og egne svagheder. »Ingen orkideer til Miss Blandish« kombinerer alt muligt og umuligt fra Aldrich's tidligere film. falder smukt på plads i hans udvikling. Mest interessant er hans holdning til det rent fascistiske mønster han opstiller: mellemklassen der repræsenteres af politiet konfronteres med underklassen (gangsterne) for at hævde en lovgivning, der i sidste ende beskytter overklassens (Mr. Blandish) privilegier. Aldrich viser afsky for overklassens normer, men hans film konfirmerer selve mønsteret. Sligt hænder.

Kaare Schmidt

■ INGEN ORKIDEER TIL MISS BLANDISH

The Grissom Gang. USA 1971. **Dist:** Cinerama. **P-selskab:** Associates and Aldrich Company Productions, Inc./ABC Pictures Corporation. **As-P:** Walter Blake. **P-sup:** Fred Ahern. **P-ass:** William Aldrich. **P/Instr:** Robert Aldrich. **Instr-ass:** Malcolm Harding, William Morrison. **Manus:** Leon Griffiths. **Efter:** James Hadley Chase's roman »No Orchids for Miss Blandish«* (1939, revideret 1961); danske versioner: »Ingen orkideer« (1942), »Værre end døden« (1961). **Foto:** Joseph Biroc. **Kamera:** Joe Hackman, Orville Hallman. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Michael Luciano, Frank J. Urioste. **Ark:** James Dowell Vance. **Dekor:** John W. Brown. **Kost:** Norma Koch. **Musik:** Gerald Fried. **Sange:** »I Can't Give You Anything But Love, Baby«, af Jimmy McHugh, Dorothy Fields; sunget af Rudy Vallee. »Ain't Misbehavin'« af Fats Waller, Harry Brooks, Andy Razaf, sunget af Connie Stevens. **Tone:** Richard Church, Harry W. Tetrick (sup). **Lyd-E:** Milo Lory. **Sp-E:** Henry Millar. **Koreo:** Alex Romero. **Fortekster:** Don Record. **Medv:** Kim Darby (Barbara Blandish), Scott Wilson (Slim Grissom), Tony Musante (Eddie Hagan), Robert Lansing (Dave Fenner), Connie Stevens (Anna Borg), Irene Dailey (Ma Grissom), Welsey Addy (John P. Blandish), Joey Faye (Woppy), Ralph Waite (Mace), Michael Baseleon (Connor), Hal Baylor (McLaine), Matt Clark (Bailey), Alvin Hammer (Sam), Dotts Johnson (Johnny Hutchins), Don Keefe (Doi), Mort Marshall (Heinie, fotografen), Dave Willock (Rocky), Alex Wilson (Jerry McGowan), Raymond Guth (Landmand), John Steadman (Gammel mand), Elliott Street (Tankpasser), Elisha Cook, Jr. (Politimand med maskinpistol). **Længde:** 128 min., 3015 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Fox. **Prem:** Nørreport 7.8.72.

Indspilningen startet 6. juli 1971 med interieroptagelser i Aldrich Studios.

* James Hadley Chase (forfatter-pseudonym for: Rene Raymond) fik første gang romanen filmet i England i 1948 af instruktøren John Legh. Andre film baseret på romaner af James Hadley Chase er: »Lucky Nick Cain« (1951) instrueret af Joseph M. Newman efter romanen »I'll Get By«; »The Last Page« (1952) instrueret af Terence Fisher efter skuespil af samme titel; »Man Bait« (1952) instrueret af Terence Fisher efter ikke-publiceret fortælling; »L'homme à l'imperméable« (1957) instrueret af Julien Duvivier efter romanen »Tiger by the Tail«; »Vendredi 13 heures« = »An einem Freitag um zwölf« = »Il mondo nella mia tasca« (1961) instrueret af Alvin Rakoff efter romanen »The World in my Pocket«; »Eve« (1962) instrueret af Joseph Losey efter roman af samme titel.

Stem på McKay!

I en politisk film som »The Candidate« er der ikke meget tilbage af den glade Hollywoodske pædagogik, som prægede »Mr. Smith kommer til Washington« og hele den type af forkyndende og forklarende propaganda, der blev produceret i 30'erne og under anden verdenskrig. Den nyere tids amerikanske, politiske film præges af en ganske anden stemning; der er ikke længere publikum til film om konsekvente demokrater og ufejlbarlige ledere – man vil hellere se dommedagsfilm om løsslupne atombomber (»Dr. Strangelove«, »Fejlsikker«), kuppale fascister (»Kandidaten fra Manchuriet«, »Syv dage i maj«, »WUSA«) eller intrigerende politikere (»Storm over Washington«, »Den bedste mand«).

»The Candidate« slutter sig til denne række af film, der ser pessimistisk på den demokratiske proces og på muligheden for at føre en fremskridtsvenlig politik i en massekultur. I filmens afsløringer ligger vel egentlig ikke noget nyt, for emnet er grundigt belyst igennem tilsvarende reportager i tidsskrifter, bøger og tv, og jeg tror ikke »The Candidate« vil have nogen stor politisk effekt – hvis den får det, vil det i hvert fald nok være

til ugunst for McGovern, hvis profil er ændret til en uhyggelig overensstemmelse med portrættet af The Candidate.

»The Candidate« er en ung jurist, Bill McKay, søn af en tidligere guvernør, socialt engageret idealist, men også rig nok, præsenteret nok, charmerende nok til at blive et emne for de mænd, der har det som deres erhverv at markedsføre politikere og at få vælgerne til at købe den nye vare. Vi møder McKay fem minutter inde i filmen, efter at vi er blevet præsenteret for dens egentlige hovedpersoner, rådgiverne, og umiddelbart efter har han ladet sig overtale til at stille op som den demokratiske kandidat til en senatorpost. Filmens indhold er skildringen af McKays politiske liv, fra denne beslutning er taget, og til valget er overstået, og den forløber som en uendelig række af møder med vælgerne, diskussioner med rådgiverne, sammenkomster med partifolkene og konfrontationer med journalister og med modstanderen, den erfarne republikanske senator, Crocker Jarmon.

Nok er det McKay, der er mest i billedet, men det er ikke ham, der fører handlingen videre, for løbet køres af rådgiverne. McKay fungerer kun som det nødvendige råstof, og hans person kunne skiftes ud med en anden, uden at det ville ændre afgørende ved processens forløb. I virkeligheden er McKays eneste personlige indsats i hele ræset de progressive erklæringer, han fremsætter i starten af sin karriere, og som skaber hans image, og så det engagerede udbrud, der danner afslutningen på hans tv-diskussion med Crocker Jarmon, og som rådgiverne, karakteristisk nok, reagerer næsten lige så stærkt imod, som Jarmon gør det. Principielt er det partiets folk, og ikke McKay, der bestemmer, hvad han skal gøre, og hvad han skal sige. Og McKay lader sig køre. Hans offentlige udtalelser bliver stadig mere udvandede og intetsigende; i kapløbet om at blive mest populær og vinde valget glemmer han sine mest progressive og udfordrende synspunkter. McKay er ikke nogen stor personlighed, og selv om han i løbet af kampagnen begynder at slå sig i tøjret og nægte aldeles at være partimaskineriets mand, så har han dog slet ikke styrke til at turde stå ved sine oprindelige og oprigtige meninger. McKay indgår så mange kompromisser, at han til sidst ikke længere ved, hvad han faktisk mener. »What do we do now?« spørger han i filmens sidste replik, da sejren omsider er hjemme – mere bombastisk kan hans afmagtsfølelse næppe udtrykkes.

Når filmen imidlertid hedder »The Candidate« og hverken »Bill McKay« eller »The Politician« er det, fordi Michael Ritchie og hans manuskriptforfatter, Jeremy Lerner, hverken er interesseret i manden eller hans politiske ideer, men i den proces der forvandler McKay fra praktiserende idealist til et veltrimmet og vælgerrigtigt produkt. De

er ikke optaget af McKays skæbne, fordi den er karakteristisk, men fordi den er typisk og perspektivrig. I virkeligheden er det utrolig lidt, man får at vide om McKays person. Det antydes, at forholdet til faderen er belastet, men det siges ikke hvorfor, så lidt som det forklares, hvorfor det åbenbart mislykkede ægteskab stadig opretholdes. På samme måde negligeres de politiske aspekter. Der gøres meget lidt ud af strategien i kampen mod Crocker Jarmon og det republikanske parti, ligesom der springes hastigt hen over problemet med at få det demokratiske parti til at acceptere en næsten ukendt og forholdsvis radikal ung mand som sin kandidat. Man får med andre ord ikke nogen egentlig skildring af politikeren og personen bag kandidatfysiognomiet, og selv om det jo er ideen med filmen, at mennesket underordnes maskineriet, får »The Candidate« derved et lidt for tørt og skematisk præg. Den tragik, der også ligger gemt i denne historie om en mand, som mister sin personlighed – og som der synes at være dokumentarisk belæg for i f.eks. McCarthys og McGovern's skæbne – den tragik kommer ikke frem i filmen, fordi McKays person forbliver temmelig ubekendt. Ritchie og Lerner har formodentlig været nervøse for, at en stærkere formuleret tragisk dimension ville have distraheret fra filmens primære budskab, men det ville have styrket filmens debatskabende

funktion, hvis publikum havde kunnet føle noget mere for dens hovedperson.

Jeg fik ikke set Michael Ritchies debutfilm »The Downhill Racer« (»Der er koldt på toppen«), der efter beskrivelser synes at ligne »The Candidate« både stilistisk og tematisk. Men jeg husker Ritchies navn fra en tv-film, han havde instrueret, og som har fæstnet sig i hukommelsen, fordi den var usædvanlig fantasifuld og raffineret lavet i sin visuelle stil à la Orson Welles. Også »The Candidate« er imponerende dygtigt realiseret i en udtryksform, der er lagt tæt op ad tv-reportagens, og som fremfor alt må karakteriseres ved sit mægtige drive, opnået ved en meget energisk og meget tæt klipning. Det er således karakteristisk, at Ritchie i dialogscenerne så godt som ikke benytter sig af two-shot, men kun har én person i billedet af gangen, og derfor må klippe som en rasende under de voldsomme diskussioner. Men også de enkelte optrin afvikles med en rivende hast, situationerne markeres i lynglimt, hvor det essentielle lægges frem præcist, hurtigt og diskret. (Af og til næsten for hurtigt og diskret – jeg nåede f.eks. ikke at opdage, at det var en anden end konen, McKay havde nørklet med inden sit forsinkede møde med en lokal pamper). Og Ritchie håndterer sine skuespillere og sine statister mesterligt, fylder billederne med liv og atmosfære, og placerer kameraet netop så formålstjenligt og så omhygge-



Still/ Robert Redford som den velmenende politiske kandidat, der hurtigt ensrettes af kampagne-maskineriet.

ligt »tilfældigt«, at illusionen af afluret virkelighed praktisk talt er fuldkommen. Hertil bidrager naturligvis de behændigt indføjede optagelser af ægte politikere som Humphrey og McGovern og den udstrakte benyttelse af folk, der spiller sig selv. Robert Redford giver overbevisende udtryk for McKays voksende splittethed: over for vælgerne optræder han stadig mere selvsikkert, over for sig selv står han uden holdepunkter, uden viden om, hvem han efterhånden er. Peter Boyle, der i »Joe« så tydeligt var en skuespiller, der spillede en rolle fremragende, er her som campaign manager'en dæmpet ned til filmens pseudo-dokumentariske stil uden derfor at miste sin farlighed. Don Porter er indbegrebet af en etableret politiker i sin smørglatte fremstilling af Crocker Jarmon, og Melvyn Douglas fører sig lige så overbevisende frem, de par gange han dukker op i filmen.

Trods de gode skuespillere, trods det gode manuskript er filmen dog først og fremmest Ritchies. Det er hans stilfulde og overlegent sikre instruktion, der holder sammen på alle detaljerne og skaber en helhed, som fremstår som en både imponerende og alarmerende tour-de-force. Jeremy Larner skrev valgtaler til Eugene McCarthys kampagne i 1968; Ritchie var audio-visuel rådgiver, da den 34-årige John Tunney blev valgt som senator i Californien. Der er altså et solidt miljøkendskab bag filmens beske skildring af en mand, der er blevet korrumpet, inden han overhovedet er begyndt at fungere som politiker. Det er en sørgelig historie.

Jørgen Oldenburg

Du er toppen, professor!

Tilløb til en status: med foreløbig kun tre spillefilm har Peter Bogdanovich hos amerikanske filmkritikere placeret sig som et af de største talenter i lang tid. Hans debutfilm, den mættede »Targets« (Snigskytten – 1967) blev ganske vist til en vis grad overset (både herhjemme og i USA), men til gengæld har der været noget næsten demonstrativt over den massive hyldelse, som i USA er blevet »The Last Picture Show« (Sidste forestilling – 1970) til del. Skulle der gøres bod for at have negligeret debutfilmen? I hvert fald forekommer det mig, at »The Last Picture Show« – sine uomtvistelige kvaliteter til trods – er blevet overvurderet i USA. Men næppe herhjemme. Og kun et dansk publikum har direkte undervurderet filmen ved slet ikke at møde op. Det gør det til gengæld nok til Bogdanovich's nye film, »What's Up, Doc?«, der endnu engang bekræfter Bogdanovich som et stort talent, uden at filmen dog bidrager til at tegne instruktørprofilen mere markant. Vil man være uvenlig, så hævder man som Jan Dawson i Monthly Film Bulletin (august 1972), at Bogdanovich »seems determined to go down in film history not as an auteur but as an anthologist«. Mere venligt sindet, og med større rimelighed, kan man foreløbig nøjes med at betragte Bogdanovich som en begavet nostalgiker, der laver film på inspiration fra tredivernes store amerikanske film. Mest tydeligt i »What's Up, Doc?«.

Titlen er lånt fra en fast replik i gamle Warner-tegnefilm, genren er den i tredivernes flittigt dyrkede Screwballkomedie, den direkte inspiration kommer fra Hawks' »Bringing Up Baby« (Han, hun og leoparden – 1938), og mange gags stammer fra tyvernes amerikanske farcer, men helheden er langt bedre end

ovenstående lader formode. Filmen er morsom. De mange lån fra Mack Sennett-farcer, fra Gøg & Gokke, fra Harold Lloyd og fra Buster Keaton er lykkeligt assimilerede og smukt varierede i den luftige historie om en distræt musikprofessor (Ryan O'Neal), der efterstræbes af og til slut falder for en superbegavet, let kulret pige (Barbra Streisand). Musikmanden er ganske vist allerede forlovet, da superbegavelsen kaster sig over ham, men skæbnen, den skøre pige og Bogdanovich vil det anderledes.

Dette skelet er tydeligvis hentet hos »Bringing Up Baby«, hvis kvaliteter flere gange trænger sig frem i det øverste lag af erindringen, når man ser »What's Up, Doc?« – først og fremmest fordi hverken Bogdanovich eller Hollywood i dag råder over et par lysende komediebegavelse som Katharine Hepburn og Cary Grant i tredivernes Hawks-film. Men Bogdanovich synes fra starten at have gjort sig sine stjerners fortrin og mangler klar, og klogt har han i stedet koncentreret sig om at give ensemblespillet vægt. En lang række store og små biroller er instrueret, skrevet og spillet så de sammenlagt får mindst lige så stor vægt i helheden som de to stjerner.

Parallelt med den (næsten) konsekvent komisk anskuede kærlighedshistorie beretter Bogdanovich et hændelsesforløb om fire konstant forbyttede kufferter, der alle er ens. De to interesserer kun deres ejere, O'Neal og Streisand, mens de to andre jagtes af flere. Den ene kuffert indeholder stjålne og »Top Secret«-stemplede regeringspapirer, den anden rummer umådeligt kostbare smykker. Tyv og regeringsagent, ældre millionære og hoteldetektiv plus hotelpor-tier krydser ustandselig hinanden, indtil de to handlingsforløb køres ind på samme spor i en lang og vittigt skildret biljagt gennem San Franciscos gader. Jagten er ikke mindre konsekvent i manisk accellererende vanvid end en »chase« i

■ STEM PÅ MCKAY!

The Candidate. USA 1972. Dist/P-selskab: Warner Bros. P: Walter Coblenz. As-P: Nelson Rising. Eksterior-leder: Ward Wardman. P-ass: Michael Britton, Lori Zito, Laura Golden, Rebecca Britton, Donna De Varona. Instr: Michael Ritchie. Instr-ass: Michael Daves, Albert Shepard. Manus: Jeremy Larner. Foto: Victor J. Kemper, John Korty. Kamera: Roger Shearman, Jr./Ass: Ray de la Motte, Richard Paup, Edward Washington, Les Zell. Farve: Technicolor. Klip: Richard A. Harris, Robert Estrin/Ass: Marcia Lucas, Jill Godmilow. P-tegn: Gene Callahan. Dekor: Patrizia von Brandenstein/Ass: Ted Moehnke. Rekvis: Doug Von Koos/Ass: Burt Wiley. Kost: Patricia Norris (design), Bernie Pollock (garderobe). Musik: John Rubenstein. Musikbånd: Ted Whitfield. Sange: »A Better Way« og »Just a Friend« af John Rubenstein (musik), David Colloff (tekst). Tone: Gene Cantamessa, Richard Portman. Lyd-E: James Nelson. Makeop: Gary Liddiard. Fortekster: Don Record. Elektronisk Kons: Norman C. Miller. Rollebesætter: Hoyt Rowers. Medv: Robert Redford (Bill McKay), Peter Boyle (Lucas), Melvyn Douglas (John McKay), Don Porter (Jarmon), Allen Garfield (Klein), Karen Carlson (Nancy), Quinn Redeker (Jenkin), Morgan Upton (Henderson), Michael Lerner (Corliss), Kenneth Tobey (Starkey), Chris Pary (David), Joe Miskak (Neil Atkinson), Jenny Sullivan (Lynn), Tom Dahlgren (Piloten), Gerald Hiken (TV-chefen), Leslie Allen (Mabel), Jason Goodrow (Dreng i TV-reklamefilm), Robert De Anda (Jaime), Robert Goldsby (Fleischer), Michael Barnicle (Wilson), Lois Foraker (Kraftig pige), David Moody (Watts Heckler), George Meyer (Mand i Pissioir), Dudley Knight (Tidskriftsredaktør), Van Amberg, Jesse Birnbaum, Senator Alan Cranston, Maury Green, Senator Hubert H. Humphrey, Lu Hurley, Walter Karabien, Senator George McGovern, Robert Moretti, Borgmester Sam Yorty, Richard Bergholtz, Ken Corey, Judy Fayed, Senator Fred Harris, Ken Jones, Grover Lewis, Terry McGovern, Harvey Orkin, Howard K. Smith, Barry Sullivan, Kongresmedlem Jerry Waldie, Natalie Wood, Jess M. Unruh. Længde: 110 min., 3020 m. Censur: Rød. Udl: Warner & Constantin. Prem: Carlton.

Still/ Ryan O'Neal, Austin Pendleton, Kenneth Mars og Barbra Streisand i Peter Bogdanovich' forsøg på at genoplive tredivernes screwballkomedie med »What's Up, Doc?«.



en Keystone farce, og variationen af det gamle nummer med manden på stigen – her anbragt i midten af en gade, som de fire biler hele tiden passerer igennem – er frydefuld komik. For nok låner Bogdanovich fra andre instruktører, men han plagierer ikke. Hele tiden demonstrerer han et overraskende sikkert tag på farcemekanikken.

Svagheden i »What's Up, Doc?« er nok først og fremmest, at ingen af personerne får egentligt selvstændigt liv uden for filmens virkelighedsfjerne univers. Måske skyldes det først og fremmest, at Bogdanovich ensidigt har koncentreret sig om farcen uden at tænke på følelsen. Måske har det også noget at gøre med det relativt begrænsede udtryksregister, som de to stjerner råder over (i modsætning både til Hepburn-Grant kombinationen i inspirationskilden og til f.eks. Keatons og Chaplins farcer), men Streisand har nok alligevel aldrig været mere afslappet, mere sikker end her som rapkæftet dulle på jagt efter kærligheden. Et par gange bliver det næsten til rigtige følelser i hendes spil.

Per Calum

■ DU ER TOPPEN, PROFESSOR!

What's Up, Doc? USA 1972. **Dist:** Warner. **P-selskab:** Saticoy Productions. En Peter Bogdanovich Produktion for Warner Bros. **As-P:** Paul Lewis. **P-leder:** Fred Ahern. **Eksterior-leder:** Harry Zubrinsky. **P-ass:** Frank Marshall, Neil Canton. **P/Instr:** Peter Bogdanovich. **Instr-ass:** Ray Gosnell, Jerry Ballew, Doug Morrison. **Stunt-instr:** Paul Baxley. **Manus:** Buck Henry, David Newman, Robert Benton. **Efter:** Fortælling af Peter Bogdanovich, inspireret af Howard Hawks' »Bringing Up Baby« (»Han, hun og leoparden« – 1938). **Foto:** Laszlo Kovacs. **Kamera:** Robert Byrne/Ass: Richard Colean, Robert Guthrie. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Verna Fields/Ass: William Neel. **P-tegn:** Polly Platt. **Ark:** Herman A. Blumenthal. **Konstruktion:** Norman Hawkins. **Dekor:** John Austin. **Rekviz:** Robey Cooper/Ass: Marty Wunderlich, Sal Sommatino. **Kost:** Nancy McArdle, Ray Phelps. **Musik-arr/Dir:** Artie Butler. **Sange:** »You're the Top« af Cole Porter, »As Time Goes By« af Herman Hupfeld. **Sung af:** Barbra Streisand. **Tone:** Les Fresholtz. **Sp-E:** Robert MacDonald. **Frisurer:** Lynda Gurasich. **Makeup:** Don Cash, Fred Williams. **Fortekster:** The Gold West. **En. Rollebesætter:** Nessa Hyams. **Medv:** Barbra Streisand (Judy Maxwell), Ryan O'Neal (Howard Bannister), Kenneth Mars (Hugh Simon), Austin Pendleton (Frederick Larrabee), Sorrell Booke (Harry, hoteldetektiv), Stefan Gierasch (Fritz, hotelportier), Mabel Albertson (Mrs. Van Hoskins), Michael Murphy (Mr. Smith), Graham Jarvis (Retsbetjent), Madeline Kahn (Eunice Burns, Howard Bannisters forlovede), Liam Dunn (Dommeren), Phil Roth (Mr. Jones), John Hillerman (Mr. Kaltenborn), George Morfogon (Rudy, overtjener), Randy Quaid (Professor Hosquith), M. Emmett Walsh (Politibetjent), Eleanor Zee (Receptionsdame), Kevin O'Neal (Cykelbud), Paul Condylis (Tjener), Fred Schneiwiller, Carl Saxe, Jack Perkins (Gangstere), Gil Perkins (Mr. Jones' chauffør), Christa Lang (Mrs. Hosquith), Stan Ross, Peter Paul Eastman (Deltagere i musik-kongressen), Eric Brotherson (Larrabees butler), Elaine Portnow (Gæst), George B. Burrato (Eunice Burns' chauffør), Jerry Summers (Smith, hyrevognschauffør), Mort Thompson (Lufthavnschauffør), Donald T. Baxley (»Skycap«), Leonard Lookabaugh (Maler), Candace Brownell (Billetsælger), Sean Morgan (Kongressekretær), Patricia O'Neal (Dame i fly), Chuck Hollom (Pizza-bager), Paul B. Kipilman (Kasserer i selvbetjeningsbutik), Joe Alfaso (Tjener i hotelvestibule), Joe Amsler, Craig Baxley, Paul Baxley, Gerald Brutsche, Dick Butler, Ted Duncan, Patty Elder, Donna Garrett, Ted M. Grossman, Bob Harris, Bill Hickman, Loren Janes, Dean Jeffries, John Angelo Moio, Victor Paul, Joe Pronto, Glenn H. Randall, Jr., Ernest Robinson, George N. Robotham, Wally Rose, Alex Sharp, Paul Stader, Jack Verbois, Fred Stromsoe, Jerry Summers, Mort Thompson, Bud Walls, Marvin Walters, Dick Washington (Stunt-folk). **Længde:** 94 min., 2570 m. **Censur:** Red. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Kinopalæet

Indspilningen startet 16. august 1971. Eksteriørsce-ner optaget i San Francisco.

Født til at vinde

»Born to Win« forkynder en tatovering triumferende på hovedpersonens arm, et levn fra en fortid fjernet fra den nutid, som narkomanen J. lever i på det tidspunkt den tjekkiske instruktør Ivan Passer har valgt at fortælle om. Ligesom sin hovedperson er filmen langt fra nogen vinder – sølle syv dage på premierebiografen i København, men ligesom man trods alt kan ønske J. en bedre skæbne end filmen indicerer, så vil det være synd, om Ivan Passers film ikke i andre biografer får bedre vilkår end hedebløge og ferieflygt har budt den i København.

Ganske vist vil nogle nok, lidt foragteligt, feje filmen til side som kun en skuespillerfilm. Ivan Passer præger ikke sine film med nogen flamboyant stil, men filmen vinder og lever på de bittesmå, præcise forskydninger der hele tiden finder sted i forløbet. Som sin læremester Milos Forman ejer Ivan Passer en snurrig humoristisk åre, der får ham til at skildre den i teorien egentlig usympatiske J. som et menneske, vi alligevel skal holde af. Og paradoksalt bliver J. da lidt af en vinder. Skønt han i samfundets øjne – både i dets overjordiske og dets underjordiske lag – er en taber, og altså ikke værd at beskæftige sig med, når den hurtige nytteværdi er borte, så er J. belemret med en for ham selv sommetider forbandet overlevelsesesevne. Han overlever ganske vist ikke på samfundets vilkår, men det er næppe urimeligt at mene, at Ivan Passer har følt, at J. trods alle odds har en chance for at overleve på sine egne vilkår, uden tab af den kerne af selvrespekt, som trods alle ydmygelser får ham til at bevare et menneskeværd.

Måske burde Ivan Passer have valgt et andet miljø end New Yorks narko-verden, noget der har fået enkelte kritikere til at betragte filmen som »nok en film om narkomani«, men hverken for Passer eller George Segal (der har været med til at producere) kan narkomanien have været det væsentlige, dertil er J. en altfor usædvanlig person. Snarere er han tilfældigvis placeret i dette miljø, men han kunne sådan set ligeså godt have været en borgerlig Panduro-person, der spillede fallit i forhold til sine omgivelser.

J. er, med egne ord, ikke »addicted, but habituated«. Han hutler sig frem, som

han bedst kan, født til at vinde, men dømt til at tabe. Af og til gør han budtjeneste for en narkotika-leverandør af de større, af og til stjæler han. En dag møder han en sær størrelse af en pige, og i fællesskab drømmer de om lykken i den korte tid, de har sammen. Men mere og mere presses J. ind i en umulig situation. Forhandlerne har brug for J. så lang tid han kan afsætte stoffet, politiet har brug for ham som stikker, og J. dur ikke til nogen af delene. Han kan heller ikke klare at stjæle en pose heroin fra en bekendt, eller rettere han kan ikke holde sig fri fra dennes forfølgelse af ham. J. spærres inde i lejligheden efter at være blevet tvunget til at strippe, men ved at vise sig frem for beboerne i en naboejendom får han politiet tilkaldt, hvorefter han i forvirringen kan stikke af iført lyserød badekåbe på New Yorks gader. Det er lysende komisk i al sin groteske desperation.

Filmens lever især på George Segals mageløst nuancerede præstation, som Ivan Passer nok må fortjene sin part af æren for. Som miljøskildring er filmen ikke meget original, som socialt vidnesbyrd er den ubrugelig, men som usentimentalt medfølende skildring af mennesker fanget i et »Winner takes all«-miljø i sine bedste øjeblikke smerteligt vedkommende. Ivan Passers i bedste forstand intime forhold til filmens mennesker er der over alt i filmen stilfærdigt indtrængende vidnesbyrd om.

Per Calum

■ FØDT TIL AT VINDE

Born to Win. **Arb.titel:** Scraping Bottom. USA 1971. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Theatre Guild Films, Inc./Segal-Tokofsky Productions Inc. **Ex-P:** Jerry Tokofsky. **P:** Phillip Langner. **P-leder:** Robert Greenhut. **Instr:** Ivan Passer. **Manus:** David Scott Milton, Ivan Passer. **Foto:** Jack Priestley, Richard »Dicke« Kratina. **Kamera:** William Steiner. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Ralph Rosenbaum. **Ark:** Murray Stern. **Kost:** Albert Wolsky. **Komp/Dir:** William S. Fisher. **Tone:** Dennis Maitland. **Makeup:** Herman Buchman. **Frisurer:** Phil Naso. **Medv:** George Segal (»J« Jerome), Jay Fletcher (Billy Dynamite), Paula Prentiss (Veronica), Karen Black (»Pam« Parlmalee), Hector Elizondo (Geek), Marcia Jean Kurtz (Marlene), Irving Selbst (Stanley), Ed Madsen (Detektiv), Sylvia Syms (Kassererske), Bob De Niro (Politibetjent), Jack Hollander (Harry), Tim Pelt (Lille Davey), José Perez (»Junior Conception«), Alex Colon (»Bushboy«), Joseph Cambell Butler (Hyrevognschauffør), Andy Robinson (Morder), Charles McGregor (Overfaldsmand), Paul Benjamin (Mickey K.), Max Brandt (Herreekviperingshandler), Jean David (Vaskekone), Aaron Braunstein (»Hang-Lose Man«), David Laundra (Narkoman), Lynda Westcott (Billys pige), Gary Nebiol, Louis Sanchez, Prindle Wells, Dennis Manual (Narkomaner), Vic Ramos. **Længde:** 90 min., 2435 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** United Artists. **Prem:** Alexandra 13.7.72.

Indspilningen startet 25. januar 1971 i New York som Ivan Passers første amerikanske film.



Still/ George Segal i dramatisk-humoristisk scene fra »Born to Win«.

Kort sagt

Filmene set af
Per Calum (P.C.)
Peter Schepelern (P.S.)
Kaare Schmidt (K.S.)

DA FRANK OG ROSS RED UD

Instruktør: BLAKE EDWARDS.

Blake Edwards' første western er en afslappet og ofte lyrisk western om to cowboys, den 25-årige Frank (Ryan O'Neal) og den 50-årige Ross (William Holden), der under det trælse slid på en ranch i 1880'erne drømmer om en problemløs tilværelse i Mexico. Sammen laver de et bankkup og flygter, forfulgt af folk fra den ranch, hvor de arbejdede. Under et ophold i en lille by skydes den unge cowboy ned efter et pokerspil, og senere indhentes Ross af de udsendte hævnerne og skydes. Edwards får meget smukt karakteriseret de to cowboys, og han arbejder, sammen med fotografen Philip Lathrop, hele tiden med diskrete midler. Filmens skildring går umærkeligt fra begyndelsens realisme over humor til tragedie i en række fint karakteriserede stemningsskift, der levner rigelig plads til digressioner. Flere gange er filmens tempo dog så afslappet, at den går helt i stå, og nogle dødsscener i slow motion er aldrig andet end en mon-dæn effekt. Til gengæld får slutningen, da Ross dræbes, en næsten tragisk rej-sning, der er sjældnen i en hvilken som helst western. (Wild Rovers – USA 1971).

P.C.

DE FORDØMTES VEJ

Instruktør: SIDNEY POITIER.

Skuespilleren Sidney Poitiers debut som instruktør er nok lige netop så pæn, så traditionel, så fersk og så ligegyldig, som Poitiers mere og mere fæde skuespillerpræstationer lader en vente, og filmen lever sit beskedne liv først og fremmest på Harry Belafontes charmerende og vittigt overdrevne krukkeri som en selvbestaltet prædikant. Han slår følge med filmens wagonmaster og superhelt (Sidney Poitier), der skal føre en flok frigivne slaver tværs igennem fjendeland. Filmens skurke – og deri ligger måske trods alt en vis berettigelse for filmen – er alle hvide, mens negrene, sammen med en anden minoritetsgruppe, indianerne, er heltene. Bortset fra denne farveændring følges skemaet fra utallige B-westerns troligt. Dog er der, lige som i den foregående Poitier-film »Hvem var John Kane?«, nogle mystisk-religiøse overtoner, der i en western-sammenhæng forlener filmen med noget kuriøst. Filmens budskab, at minoriteterne bør forene sig, og måske ovenikøbet bosætte sig i særlige farvede kolonier for at sikre sig mod whitey's utidige indblanding, er fremført uden originalitet. (Buck and the Preacher – USA 1971).

P.C.

DEN SKØRE FLUGT

Instruktør: PHILIPPE DE BROCA.

Spillefilm nr. 11 af de Broca, som lavede et par ferme komedier i nybølge-tiden og havde held med den energiske »Orlov i Rio« og antikrigsfablen »Hjerterkongen«. Historien foregår under Anden Verdenskrig i Nordafrika og fortæller med dalende oplagthed om en naiv engelsk soldat (Michael York) og en fransk eventyrer (Michel Piccoli), som – med hjælp fra en schweizisk ambassadrue (den evindelige Marlène Jobert) – flygter fra tyskerne gennem ørkenen og når frem til de allieredes front. Filmens begynder som en højteget farce, men taber efterhånden tempo og fortaber sig i sentimentale stemninger. Eventyrerens umotiverede død til slut ændrer det hele til en usikker tragi-komedie. Filmene er ikke uprofessionelt lavet, men det forekommer vanskeligt at aftvinge denne blanding af flugtfarce, menage à trois-intriger og krigsfilmspatos nogen mening. (La poudre d'escampette – Frankrig/Italien 1971).

P.S.

EN DAG KOM EN STRISSER

Instruktør: GEORGES LAUTNER.

Lautner, som tidligere lavede spionfarce »Skæg og blå briller«, fortæller veloplagt humoristisk om det franske politis forsøg på at opklare nogle mord blandt narko-banditter og optræve en bande. En politimand (Michel Constantin), som udgiver sig for en bror til en af de myrdede, kontakter banden. For

troværdighedens skyld er han udstyret med kone, egentlig en politienke (Mireille Darc), og barn. Intrigen skifter underholdende mellem afsnit der parodierer »The French Connection«s hæslende forbryderjagt og scener, der redegør for de huslige problemer i den lille pro-forma familie, der – naturligvis! – til slut bliver en rigtig familie. Det hele er kvikt serveret og ganske harmløst. Mireille Darc, der var så surmulende som hustruen i Godards »Udflugt i det røde«, er her ligefrem charmerende. (Il Était une fois un flic – Frankrig/Italien 1972).

P.S.

HANS SIDSTE JOB

Instruktør: RICHARD FLEISCHER.

En ældre, forhenværende gangster (George C. Scott), der føler sit liv i Spanien tomt efter hustruens og sønnens død, prøver at skabe indhold i tilværelsen ved på ny at være chauffør for forbrydere. Han skal sørge for, at en morder (Tony Musante) slipper væk fra politiet, og med sikker professionalisme udfører han jobbet. Delvis på grund af den undslupne morders pige (Trish Van Devere) hjælper han imidlertid morderen langt længere end jobbet lyder på, og til slut må han bøde med sit liv. Filmene skulle oprindeligt have været iscenesat af John Huston, men efter kun et par ugers optagelser var uenigheden mellem Huston og Scott så stor, at Huston valgte at gå, hvorefter Fleischer begyndte forfra, og denne gang blev det formodentlig efter Scotts hovede. Iscenesættelsen er da også så anonym, at den oftere end godt er overskrider grænsen til det ligegyldige, men som vidnesbyrd om skuespilleren Scotts enestående format som både personlighed og skuespiller kan filmen naturligvis ikke undgå at underholde og somme tider fornemme den ovenikøbet sært vedkommende på grund af Scotts indlevelse i rollen. Manuskriptet er flere steder overtydeligt indtil det groteske, men spillet og Sven Nykvists hjælpsomme foto holder modviljen i ave. (The Last Run – USA 1971).

P.C.

HELLSTRØM RAPPORTEN

Instruktør: WALON GREEN.

»Hellstrøm Rapporten« befinder sig et sted mellem 'science' og 'fiction' uden egentlig at være Science Fiction. Filmene består for størstedelen af en række fænomenale videnskabelige optagelser af insekternes liv; men de står ikke alene, de bruges til at formidle en vision, et budskab. Green (som tidligere skrev manuskriptet til Peckinpahs »Den vilde bande«) forfølger den teori, at insekterne med tiden vil få herredømmet over kloden, de vil kunne klare sig også når menneskene engang har dræbt sig selv og det meste andet liv med kernevåben og forurening. Disse synspunkter formuleres i filmen af en (fiktiv) videnskabs-

mand, Hellström (Lawrence Pressman), som til stadighed afbryder og kommenterer forløbet. Betragter man filmen som en eskatologisk skrækfilm (à la »Den nat triffiderne kom«) er den imidlertid for løs i kompositionen; den er hele tiden opsat på at mystificere og overbevise. Det er filmens svaghed, at de autentiske optagelser ikke står alene; de er i sig selv fulde både af videnskabelige informationer, af foruroligende skønhedseffekter og af ideologiske betydninger. Fiktionsrammen, kommentatorretorikken og den sensationalistiske underlægningsmusik (af Lalo Schifrin) virker trættende, men insektoptagelserne er mageløse. Skildringen af termitter og hærmyster viser fascinerende og grufulde modeller på perfekt fungerende samfundssystemer, hvor den enkelte er intet og systemet alt. (The Hellstrom Chronicle – USA 1971). P.S.

HURRA – VI ER UNGE

Instruktør: WARIS HUSSEIN.

Med sin historie om unges oprør mod den etablerede voksne autoritet minder filmen lidt om både Lindsay Andersons »Hvis ...« og Jean Vigos »Zéro de conduite«, men trods vellykkede scener mangler helheden både den første logik og den sidste poesi. Waris Hussein fortæller – i begyndelsen med charme, senere med kraftløs og sentimental idyl – om to 10–11 årige drenges venskab. Den ene af drengene, Daniel (Mark Lester), forelsker sig stærkt og inderligt i den jævnaldrende pige Melody (Tracy Hyde), og de beslutter at de vil giftes og sammen flygte langt bort fra de voksnes verden. Forældrene protesterer selvfølgelig, men under anførsel af venen Ornschaw (Jack Wild) sørger klassekammeraterne for at holde de voksne borte, mens »vielsen« foretages, hvorefter de to børn fredeligt kan drage ud i verden for at søge lykken. Der spilles i filmen over forventning af de medvirkende børneskuespillere. Waris Husseins talent er her åbenlyst, men som helhed er filmen en lidt sødlaten og klæg affære. (Melody – England 1971). P.C.

KNALD, FALD OG REVOLUTION

Instruktør: JEAN-PAUL RAPPENEAU.

Efter fem års ophold i frihedens land, USA, vender den borgerligt fødte helt tilbage til sit franske fædreland og havner midt i Revolutionens løjer. Helten (spillet lidt tungt af Jean-Paul Belmondo) søger efter sin kone, der foretrak en adelig seng, men efter at skilsmissepapirerne endelig er kommet i orden, så den nye tids helt kan drage til USA for at blive gift på ny, står det ham pludselig klart, at han i virkeligheden elsker sin første kone. Rappeneau, der for nogle år siden lavede den lette komedie »Livet på slottet«, tager også i denne film meget let på tingene. Både

filmens royalister og dens revolutionære er skildret som kluntede og latterlige, men der er ingen grund til at opfatte dette som andet end en langtrukken komedieeffekt. Filmene er i øvrigt bemærkelsesværdigt uelegant lavet, og som jordnær imitation af kårde-og-kappe film, som Douglas Fairbanks lavede dem, er »Knald, fald og revolution« ikke nok charmerende, selv om Belmondo ihærdigt prøver at gøre forbilledet kunsten efter i gymnastisk udfoldelse. Rappeneau røber med filmen udtalt mangel på stilsans, og en måske lidt naiv tagengenren-alvorligt ville nok have gjort filmen til mere end elskværdig underholdning, der kun momentvis underholder. (Les mariés de l'an deux – Frankrig/Italien/Rumænien 1971). P.C.

LOVLIGE MORDERE

Instruktør: MARCEL CARNÉ.

En uskyldig mistænkt forhøres af to betjente og deres barske metoder medfører mandens død. En forhørsdommer (Jacques Brel) sættes til at undersøge sagen, men bliver – naturligvis – modarbejdet af politiet, som bruger alle midler for at beskytte deres folk. Da dommeren, som får moralsk opbakning af sin revolutionære søn og dennes venner, fremturer, er der ingen grænser for korruptionen og pressionsmidlerne. Sønnen bliver anholdt for hash-besiddelse og dommerens elskerinde viser sig at have købt stjålne varer til sin antikvitetshandel. Dommeren holder en gribende tale i retssalen og spiller på det »menneskelige«, men taber alligevel. Samfundssystemet beskytter sine mordere. Det hele er nok ærligt ment, men håbløst naivt. Carné havde sin store tid i 30'erne og 40'erne, da han samarbejdede med Jacques Prévert på »Tågerne Kaj«, »– og ved dagry« og mesterværket »Paradisets Børn«. Siden da er det gået jævnt tilbage. I 58 lavede han den ungdomsfjendske »Vildfaren Ungdom«, fransk films svar på »Ung Leg«. »Lovlige mordere« er et usikkert forsøg på at lave en »ung«, kontroversiel film med de rigtige meninger. (Les assassins de l'ordre – Frankrig/Italien 1971). P.S.

MORD UDEN MOTIV

Instruktør: PHILIPPE LABRO

En politimand (Jean-Louis Trintignant) har problemer med at finde sammenhæng og motiv bag en række snigmord i Nice. En forretningsmand, en astrolog (spillet af selveste Erich Segal: her er måske et motiv!) og en ung kvinde, politimandens tidligere elskerinde, myrdes. Midtvejs i filmen finder politimanden, som ustandseligt skyldbevidst vasker sine hænder, forklaringen: alle tre plus nogle flere, som også står på morderens liste, har otte år tidligere spillet med i en amatørforestilling på universitetet; og ved festen bagefter har der fundet et seksuelt orgie sted, hvor pigen, der

spillede hovedrollen, er blevet voldtaget. Hun er aldrig kommet over det, og hendes nuværende ægtemand har begyndt sin hævn. Filmene er en blank, mondæn krimi, velspillet og velfortalt men ikke videre spændende eller psykologisk overbevisende. Den er baseret på en roman af pseudonymet Ed McBain, som også leverede forlægget til Kurosawas »Himmel og helvede« og som under sit rigtige navn, Evan Hunter, skrev bøgerne bag Brooks' »Vend dem ikke ryggen« og Perrys »Sidste sommer«. (Sans mobile apparant – Frankrig/Italien 1971). P.S.

MØRKETS MELODI

Instruktør: CLINT EASTWOOD.

Eastwoods instruktørdebut er den go' gamle gyser i moderne billedlækker stil. Han har type-casted sig selv som playboy disc-jockey'en, hvis overdrevent sexede stemme får en kvindelig lytter, Evelyn (Jessica Walter) til at lægge så stærkt an på ham at hun går amok da han forsøger at ryste hende af sig. Filmene benytter godt med effekter, samt dybdepsykologisk symbolik. Dave føler sig »fuldstændig kvalt« af Evelyn, men hun er det egentlige offer, der patologisk hævner sig ved at »overtage« hans identitet. Med en slagtekniv ødelægger hun hans lejlighed og forsøger at myrde ham. I slutningens store gys flænger hun symbolsk et portræt af ham med en stor saks, som hun, iført mandstøj, også klipper håret af hans pige (Donna Mills) med – altså eliminerer ham og overtager hans position. Kampen om identiteten vindes af ham, Evelyn ryger over klippeiden, men forførelsen af publikum (lytterne) er afsløret, omend instruktøren Eastwood ikke altid kan distancere sig fra skuespilleren Eastwood. Ujævn, men spændende. (Play Misty For Me – USA 1971). K.S.

OLYMPIADE SHOW

Produktion: WALT DISNEY.

En sammenstilling af 11 ikke lige morsomme Fedtmule-sketches og enkelte andre Disney-film med sportsmotiv. Den ældste – og antologiens eneste pletsud – er den fortræffelige »Anders And på glatis« fra 1939, hvor Anders And spiller ishockey med nevøerne. Sportsudøvelsen bliver her til et orgie i virtuost timet og koreograferet aggressivitet. Fedtmule-indslagene er mere middelmådige, men »How to swim« og »How to ride a horse« har dog gode momenter. »Aquamania« fra 1961 om vandskisporten er mislykket og helt ude af stil med resten. For sammenhængens skyld præsenteres det hele med en parodisk græsk foredragsholder som bindeled. Han er dansk eftersynkroniseret med Gunnar Hansen og Jesper Klein. Med undtagelse af Anders And-filmene er det som helhed en ensformig affære. (Superstar Goofy – USA 1972). P.S.

RETFÆRDIGHEDENS SKYGGE

Instruktør: ROBERT MULLIGAN.

En ung amerikaner (Michael Sarrazin) kører ved et uheld en kvinde ihjel. Han er langhåret studerende, som har distanceret sig fra sit overklassemiljø og lever sammen med en pige (Barbara Hershey) som er aktiv i studenterpolitik. Han vil ikke spille den rolle, som retsmaskineriet kræver af ham, han vil ikke hykle angerfuld over en ulykke, han er uskyldig i, og han bliver dømt for drab og fængslet. I fængslet får han endnu mere indsigt i de tvivlsomme retsforhold via sit venskab med en homoseksuel neger, der bliver myrdet i fængslet af en medfange, og han ser sit snit til at flygte. Til slut rejser han til Mexico sammen med pigen: kameraet kører meget sigende ind mod Frihedsstatuen. Mulligan – som i sin tid lavede nogle gode film, baseball-filmen »Fear Strikes Out« og sydstatshistorien »Dræb ikke en sangfugl«, hvor Pakula (»Klute«) var producent – gør sig åbenbart oprigtig umage for at gøre det soleklart, hvorfor de unge ikke kan acceptere samfundets spilleregler og bryder ud. Men – trods sympatiske træk og et velfortalt præg – virker filmen som en tandløs idyllisering og sentimentaliserende af personer og samfundsforhold. I filmens forenklede opstilling af problemerne er der ikke noget at sige til, at de noble, fordomsfrie og smukke unge mennesker må melde sig ud af et samfund der behandler dem så grimt, så grimt. (The Pursuit of Happiness – USA 1971).

P.S.

SHERIFFENS SKRÆK

Instruktør: PAUL BOGART.

I midten af forrige århundrede, da slaveriet endnu kun var ophævet i enkelte amerikanske stater, har to talentfulde bondefangere – den hvide Quincey (James Garner) og den sorte Jason (Lou Gossett) – fundet en tilsyneladende sikker fjds: Quincey sælger Jason, hvorefter denne senere stikker af. Så deler de rovet. Svindelnummeret opdages dog til sidst, og den frie neger lærer pludselig det slaveliv at kende, som han hidtil kun har koketteret med, og da han til slut slipper fri, er det ikke kun takket være kompagnonen, men også med hjælp fra nogle sorte brødre fra det mørke Afrika. Som helhed er filmen en vittigt skrevet komedie med en rimelig seriøs holdning bag løjerne. Dels kan man udlægge filmen som et vittigt spil om sort-hvide relationer – så lang tid Jason spiller sin slaverolle, kan han være (tilsyneladende)igestillet med Quincey, men ville Quincey have fundet sig i det omvendte? – dels kan man tolke filmen som et ganske vist lidt overfladisk, men hele tiden velment bidrag til den hos mange udtalte mening, at skal den amerikanske neger virkelig frigøres, så må han søge bort fra USA. Paul Bogarts iscenesættelse er upersonlig, men

kompetent, og spillet ejer solide kvaliteter. (Skin Game – USA 1971).

P.C.

TO SKØRE SJÆLE

Instruktør: GÉRARD OURY.

Oury's nyeste Funès-farce er ligeså anstrengt og anstrengende i sin komik som de uberettiget berømmede »Fjølset« og »Undskyld, vi flygter«. Intrigen er en vrøvlagtig parodi på Victor Hugos »Ruy Blas« og får de tidligere film til at tage sig ud som vidundere af præcision og vid i sammenligning. En minister ved det spanske hof (Funès endnu engang som frenetisk, kolerisk, hæsblæsende person) falder i unåde og udtænker en plan til at rehabilitere sig igen. Planen går ud på at arrangere en romance mellem dronningen og hans egen kammer tjener, Blaze (Yves Montand) som han udgiver for sin nevø. Derpå vil han afsløre det for kongen og håber således at blive taget til nåde igen. Som man kan forestille sig, går planen ikke helt planmæssigt. De traditionelle farce-elementer, forvekslinger, misforståelser, »tilfældige« sammentræf, bruges uophørligt, men uden originalitet. Intrigen fortaber sig mere og mere i umorsomme gags og billedsiden er meget slap, den er fuld af kamerabevægelser som ikke viser noget; men det er naturligvis individuelt, hvor forrygende morsom man finder Funès: i hvert fald bliver der brølet i biografen som til en dansk folkekomedie, når Funès er ved at tabe bukserne. (La folie des grandeurs – Frankrig/Italien/Spanien/Vesttyskland 1971).

P.S.

VESTENS HURTIGSTE FINGER

Instruktør: BURT KENNEDY.

Filmen ligner en follow-up på Burt Kennedy-James Garner succes'en »Sheriffen tør, hvor andre tøver«, men »Vestens hurtigste finger« er løsere i konstruktionen, mere skødesløs, og meget, meget robust og larmende i sin joviale folkelighed. Løjerne begynder, da den charmerende bondefanger Latigo (James Garner) undervejs til bryllup stikker af fra sin tilkommende (Marie Windsor), for straks at blive indblandet i en strid mellem to mineejere. Latigo antages at være en berygtet revolvermand, og mineejeren Barton (Harry Morgan) sikrer sig Latigos hjælp, med fuld accept fra datteren (Suzanne Pleshette), der med det samme drømmer om bryllup og bopæl i New York. Burt Kennedy synes at have instrueret efter opskriften, at jo mere fjollet, des bedre. Når resultatet alligevel er relativt underholdende skyldes det først og fremmest, at en række solide Hollywood-veteraner er placeret i en række biroller, som de alle – Joan Blondell, Kathleen Freeman, Henry Jones, Jack Elam, Maria Windsor og Harry Morgan – yder langt mere end retfærdigheden og rollerne indbyder til. (Support Your Local Gunfighter – USA 1971).

P.C.

Debat

SUPPLEMENT

Som supplement til nr. 109's liste over oversete film (også i Kosmoramas spalter). Især amerikanske eksperimentale, undergrounds, udvidet eller hvad de end kaldes: af Kenneth Anger, Bruce Baillie, Scott Bartlett, Jordan Belson, Stan Brakhage, Robert Breer, Bruce Conner, Tony Conrad, Joseph Cornell, Maya Deren, Ed Emshwiller, Jean Genet, Ken Jacobs, Peter Kubelka, George Landow, Gregory Markopoulos, Jonas Mekas, Maria Menken, Pat O'Neill, Pat Sloan, Harry Smith, Jack Smith, Michael Snow, Stan Vanderbeek, James & John Whitney, Joyce Wieland, Jud Yalkut, o.m.a. (enkelte vist på Filmmuseet).

Helge Krarup

EN MISSIONÆR

Missionærer har det med at blive lidt stivnakkede og enøjede når de støder på modstand, når flokken ikke vil lytte opmærksomt nok til deres prædikener. Og kommer det så vidt, at de føler deres ord falder som sædekorn på klippegrund, da kender deres vrede ingen grænse og deres midler ingen måde.

For den, der med vantro læser Chr. Braad Thomsens svar på mit lille indlæg i »Kosmorama 110«, er der næppe noget problem, men CBT er en følelsesfuld prædikant, og dette er da henvendt til følelsesmenneskene.

CBT kalder afvisningen af Carlos Die-

gues' film »overlegen«, selv om han ved, at der ligger seriøse overvejelser bag afvisningen af *en del af* Diegues' film.

CBT sætter lighedstegn mellem vor afvisning og det brasilianske regimes politiske afvisning. Et sådant lighedstegn kan kun sættes af en person, der er komplet uimodtagelig for kunstneriske indtryk, så jeg foretrækker at tro, at det er vreden, der har fået missionæren til at forløbe sig.

På samme måde – omend ikke med helt så graverende resultat – roder CBT nogle tidsskrifters pæne omtale af en række film sammen med en argumentation om, at de dermed skulle være egnede til eksport, ja til at fylde en aftens program i TV. Hvor virkelighedsfjern har man lov til at være? Jeg synes det er godt, at Diegues' og Karmitz' film er

blevet lavet. De var og er nødvendige i Brasilien og i Frankrig, hvor en analyse af den politiske situation, og arbejdernes politiske bevidstgørelse var tiltrængt. Lige så tiltrængt som tilsvarende danske analyser er i Danmark.

CBT hævder, at »danske fjernseere« er afhængige af min private filmsmag, skønt han ved, at vi er fem kritikere, der præger repertoire. Det er demagogi, og det er en pauver taktik i et tidsskrift med »Kosmorama«s læserkreds.

CBT skriver, at vi har afvist hele Fassbinders produktion »med indædt stædighed«. Hvorfra ved han det? Kender han vore recensioner og vore diskussioner? Hvorfra har han det med »indædt stædighed«? CBT ved en smule og gætter sig til resten som det nu passer i hans argumentationsform, der atter har sæn-

ket filmdebatten i Danmark med et par meter.

Det er ansvarsløs filmjournalistik og umoden filmpolitik. Det fører kun til splid og overfladiske aversioner af populæreste art.

Poul Malmkjær

ERRATA

I »Kosmorama« nr. 110 var der desværre tre meningsændrende tryk- og sætterfejl i min anmeldelse af »Slagtehus 5«. Det korrekte er:

- 1) side 276, 2. afsnit, 1.3 f.n.: »dobbeltilværelse«, og år efter dræbes
- 2) side 276, 3. afsnit, 1.9.f.o.: madorianerne overhovedet kun på jorden
- 3) side 276, midterspalten, 1.2.f.o.: på det tidsophævede i Billys tilværelse.

Venlig hilsen

Flemming Behrendt

	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Frederik G. Jørgensen (Berlingske Tidende)	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Jørgen Oldenburg	Claus Ib Olsen	Peter Schepelern	Jørgen Støgelmann (Berlingske Tidende)
Nybyggerne (Troell)		★	★★★		★★★	★★★		★★	★★★★
Sidste forestilling (Bogdanovich)	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★	★★★	
Fat City (Huston)	★★★	★★★	●	★★★	★★	★★★	★★	★★	★★
Man sku' være noget ved musikken (Carlsen)	★★★★		★★★	★★	●	★	★★	★★	
Ingen orkideer til Miss Blandish (Aldrich)	★★★	★★	★★	★	★★	★★		★	★
Manden der ikke kunne dø (Pollack)	●	★★	★★	★★		★	★	★★	
En dag kom en strisser (Lautner)			★★		★			★	
Sheriffens skræk (Bogart)		★★						★	★
10 dages frist (Chabrol)	★★	★	●	★★	★	★	★★	★	
Hospitalet (Hiller)	★★		★		★	★	★★	●	
Køterne (Peckinpah)	●	★★	●		★	★★		★	
Mord uden motiv (Labro)	★★		★★		●	★		★	
Hurra – vi er unge! (Hussein)		★	★★					●	
Riverrun (Korty)			★	★		★	★		
Præsten i Vejlbj (Ørsted)		★	●			●	★★	●	
Rom-smuglerne (Enrico)		★	●					★	
Spionen som så sit eget lig (Johnson)	★				●				★
En dejlig pige som mig (Truffaut)	●		●	★	★	●		★	
* Flammen og pilen (Tournear)		★★		★					

* = Repremiere

I næste nummer:
Claude Chabrol
John Boorman
Henrik Stangerup
Marx Brothers
Favoritfilm
samt film-
og boganmeldelser

