

Kosmorama

118

filmtidsskrift

20. årg. december

kr. 8.00

Paul Mazursky
Costa-Gavras
Per Holst
Norman Jewison
Marco Bellocchio
Robert Altman



kosmorama-essay
Kunst og politik

Kosmorama

Ib Lindberg	68	Paul Mazursky – en introduktion
Finn Slumstrup	76	Favoritfilm: Jammin' the Blues
	81	Close-up: Møde med Norman Jewison
Anna Eriksen	82	Samtale med Costa-Gavras
Kristen Bjørnkjær	88	Kosmorama-essay: Kunst og politik
	92	Debat
Ole Michelsen	93	Samtale med Per Holst
Claus Ib Olsen	96	Afskedens time – et mekanisk gys
		Filmene
Anders Bodelsen	98	»Avanti«
Jørgen Oldenburg	100	»Det lange farvel«
Peter Nørgaard	101	»Skyd, Eddie«
Peter Schepelern	102	»Solaris«
Søren Kjørup	104	»I faderens navn«
Peter Schepelern	105	»Kort fra Danmark«
	105	Kort sagt
		Set i TV
Tue Steen Müller & Kjell Væring	107	»Ødegårde«
Peter Gottschalk	108	»Målmandens angst ved straffesparket«
Erik Hvidt	108	»Privat vej«
	109	Bøger
	110	Musik
	111	Minikritik

Forsidebilledet: Susan Anspach i Paul Mazurskys seneste film »Blume in Love«. Bagsidebilledet: Jack Nicholson i Bob Rafelsons »The King of Marvin Gardens«.

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. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.

»Kosmorama« udkommer i denne årgang med 8 numre. Abonnement kr. 50,00. 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.

JEG MENER BARE -



DET KU' VÆRE VÆRRE -

HUN KU' JO HA' KRÆVET AT JEG OGSÅ VAR BLIND!

I kommende numre

Da Norman Jewison for nylig var i København refererede han flere gange til François Truffauts nyeste film, »La nuit americaine«, som den film-om-film, der bedst skildrer film-skaberens problemer. Filmen får snart premiere herhjemme (Danmarkspremiere på Dagmar ca. 1. februar 1974), og udenlandske anmeldelser af filmen fremhæver den som værende noget af det bedste Truffaut overhovedet har lavet. Vi vender tilbage til filmen i februarnummeret.

Andre emner i det nye år er artikler om bl. a. Mike Nichols, hvis »Day of the Dolphin« snart ventes at få premiere. Der kommer også en introduktion til Bob Rafelson, der for et par år siden brød igennem med den fremragende »Five Easy Pieces«. Og der kommer artikler om komikeren W. C. Fields, om franskmændene Jean-Pierre Melville, om Sam Peckinpah og mange, mange andre. Godt nytår.



Ny Kosmorama-Quiz

Der mangler et navn. Hvilket?

I sure like the name, ma'am

L'autrefois j'aie aimée une femme, elle s'appelle

A - by the way I believe her husband is that great, great Polish actor,

I'm ready for my close-up now, Mr.

My name is, I stop at nothing!

Is this the end of

....., I think this is the beginning of a beautiful friendship.

Then came up from digging the Panama. He thought Midgely died of yellow fever.

My name is not O'Horror, it is '..... D'you hear?

Mr. '..... Ravellò: Yes, Mr. O'Horror -

Allright, let's play some pool.

....., regarde-nous bien!

Sergeant is the kindest, warmest, most wonderful human being I've ever met.

Besvareelserne skal være indsendt senest den 1. februar 1974, og vi trækker som sædvanlig lod om en flaske whisky.

Løsning på Kos-Quiz i nr. 117

De tre instruktørnavne var Victor Sjöström, Fritz Lang og Bernhard Wicki. 26 læsere besvarede (alle løsninger var korrekte), og den udtrukne vinder blev: Jens Bengtsen, Kalmargade 34², Århus N. Flasken kommer med posten.

Paul Mazursky- en introduktion

Ib Lindberg





Still/ Paul Mazursky på Marcuspladsen i Venedig under indspilningen af »Blume in Love«.

»Hvem er du?« spurgte kålormen. Det var jo ikke nogen særlig opmuntrende begyndelse. Alice svarede lidt forskrækket: »Jeg – jeg ved det knap nok selv lige i øjeblikket. Jeg ved, hvem jeg var, da jeg stod op i morges, men jeg tror nok, jeg er blevet forvandlet adskillige gange siden den tid.«

**(Lewis Carroll:
»Alice i Eventyrland«)**

Efter tre spillefilm som instruktør og manuskriptforfatter og en enkelt som bare manuskriptforfatter er billedet af Paul Mazursky ikke helt så entydigt, som jeg ventede, da jeg indvilligede i at skrive en introduktion til ham.

I bogen »The Hollywood Screenwriters« (Avon Books, 1972) forsøger Richard Corliss at finde en fællesnævner for Mazurskys og hans – dengang – faste manuskriptmedarbejder Larry Tuckers arbejde ved at udnævne dem til »post-Vietnam versions of Preston Sturges«, men også denne dristige sammenligning har sine mangler.

Debutfilmen »Bob & Carol & Ted & Alice« har godt nok »affinities with »The Palm Beach Story««, men mere end affiniteter kan det ikke blive til. Visse træk i manuskripterne, især i »Bob & Carol & Ted & Alice« og i »Blume in Love«, minder om John Updikes frysende portrætter af det betændte og forvirrede amerikanske samfund i månerejsernes, Vietnamkrigens og racekonflikternes tiår, men

nes tiår, men Updikes indædte realisme erstattes hos Mazursky og Tucker af en dead-pan ironi, der får tilskueren til at krumme tæer i skoene af selvmedlidenhed. Det er ikke Updikes desperation og illusionsforladthed, der bredes ud på lærredet foran os, lige så lidt som det er f. eks. Philip Roths teknisk virtuose misantropi. Hvad der er mest slående ved Mazurskys og Tuckers manuskripter er, at de til trods for deres vrængende portræt af tidens mores, alligevel slutter på en optimistisk, ja, endog romantisk tone. Dette falder selvfølgelig helt i tråd med filmenes komedie-tonefald, men bortset fra det, er det også tydeligt, at der hos Mazursky og Tucker ligger en vis sympati for nogle af de »gammeldags« værdier, vi så flot er ved at sætte over styr i øjeblikket. Man kan gerne tolke denne romantiske tendens som den sorteste reaktion, men en ting er, hvad vort intellekt og de utallige statistikker om vore adfærdsmønstre kan fortælle os, noget andet er, hvad vi i virkeligheden går og drømmer om allesammen.

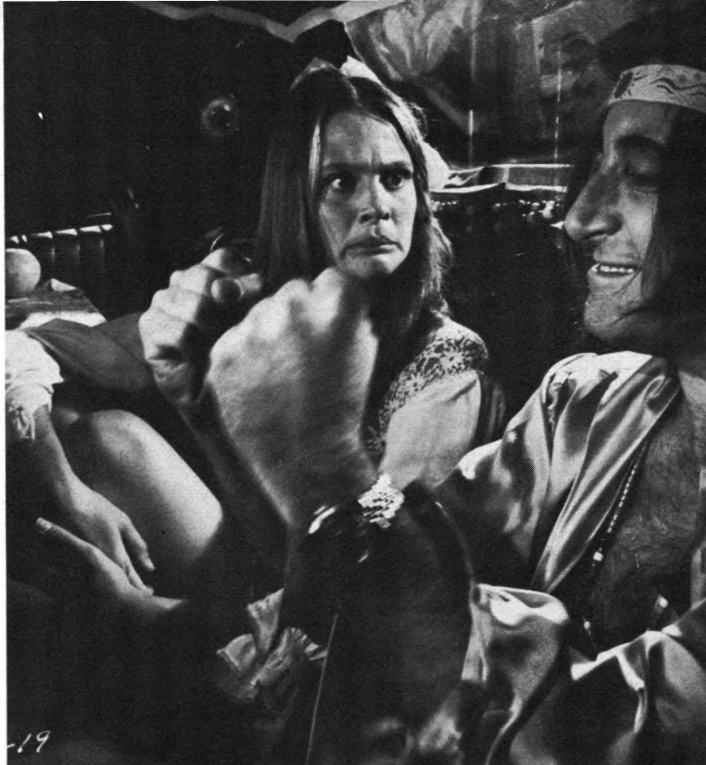
Updikes og Mazurskys unge på tredive er en generation, der har mistet alle de værdinormer, de har fået indpodet med deres opdragelse, men som bare ikke har fundet andre at sætte i stedet. De kan være mægtig betagede af den nye frigjorthed, men de har bare ikke noget at bruge den til, fordi de følelsesmæssigt er bundet så meget til den forrige generations konventioner, at de ikke kan omsætte den nye teori i praksis uden at krakelere. Den forbandede følelse af, at de unge på 16-18 har forstået og kan udrette mere end de unge på 30-35, fører alle aldersneuroserne og den desperate jagt på sin egen spildte ungdom med sig. Tilbage sidder de som de frustrationsknuder, de i virkeligheden er, men hvor Updike gerne efterlader sine personer i den totale kulde (mest, selvfølgelig, i »Couples«), lader Mazursky og Tucker dem få en ny chance – ikke for at begynde forfra, men for at erkende og efterleve værdien af nogle af de normer, de har forkastet mod bedre vidende.

Generations-selvportrættet er den ene side af Mazurskys og Tuckers film. En anden side er et stærkt nuanceret forhold til tidens modestrømninger, som får deres ironiske bekomst med hip til højre og venstre. Dette kan på papiret ligne et nyt »reaktionært« træk hos de to forfattere, men her træder instruktøren Mazursky til med imponerende miljø- og situations-fornemmelse. Ironien bliver aldrig en letkøbt udlevering af tidens »freaks«. Tværtimod skaber Mazursky både på manuskript- og instruktionssiden nogle forbløffende helhjertede figurer ud af sine ironiske skabeloner, og det bliver i høj grad lagt op til hver enkelt tilskuer, at man selv må tage stilling til, hvem der er latterlig og hvem ikke.

Nu er ovenstående citat fra »Alice i Eventyrland« ikke valgt tilfældigt. Udover at det står som motto for hovedpersonens rørelser i Mazurskys anden spillefilm, »Alex in Wonderland«, kan det også gå på Mazurskys snirklede udfoldelser som filmforfatter og -instruktør. Hans tre (eller fire, om man vil) film udgør som nævnt ikke noget fast og entydigt hele, og jeg skal derfor gennemgå filmene enkeltvis.

I LOVE YOU, ALICE B. TOKLAS

Mindst interessant i Paul Mazurskys (og Larry Tuckers) karriere er deres første spillefilm, »I Love You, Alice B. Toklas« (»Lad mig kysse din sommerfugl«), 1968. Filmen er i Hy Averbachs instruktion blevet en ret konventionel komedie, der ofte udnytter sammenstødet mellem det vel-



Stills/ Leigh Taylor-Young og Peter Sellers i »Lad mig kysse din sommerfugl«. Yderst til højre: Robert Culp og Natalie Wood i Paul Mazurskys debutfilm »Bob & Carol & Ted & Alice«.

bjærgede borgerlige miljø og hippiekulten til at skabe farce-situationer af meget traditionelt tilsnit. Men løfterne om det, der skulle følge i Mazurskys og Tuckers senere manuskripter, er selvfølgelig allerede tilstede her. Flere af filmens figurer – og gudskelov især hovedpersonerne – kommer helskindede i land og undgår at komme til at ligne de postulater, bipersonerne mest ser ud som.

Ved sin fremkomst blev »I Love You, Alice B. Toklas« en acceptabel succes, og selv fire år efter premieren kan Richard Corliss i ovennævnte »Hollywood Screenwriters« kalde filmen for »relaxed and funny«. De få mellemliggende år er imidlertid ikke gået spurlost hen over filmen, og morsom er den i alle tilfælde ikke mere – hvis den da nogensinde har været det. Afslappet kan man måske sige, selv om meget af det afslappede i mine øjne ligner slaphed.

Rollen som den næsten-40-årige sagfører, der har haft en flerårig affære med sin kedsommeligt nydelige sekretær, og som nu lader sig besnakke til ægteskab, er pænt skåret til Peter Sellers' lurende neurotiske personlighed. Især redegør han godt for de pludselige udbrud af hysteri og for mandens mentale dag-og-nat-sider, der sætter ham i stand til at aflyse brylluppet midt under vielses-ceremonien og melde sig ud af samfundet og ræset i lykkeligt fællesskab med en smuk hippie-pige, der bager hashish fudge til ham (efter Alice B. Toklas' kogebog * – deraf filmens titel). Da pigen imidlertid får fællesskabet udstrakt til at omfatte et halvt hundrede personer mere, der rykker

* Alice B. Toklas var veninde med og husfaktotum hos forfatterinden Gertrude Stein. Under de to kvinders mangeårige ophold i Paris samlede Alice B. Toklas sine bedste opskrifter og krydrede dem med inside-anekdoter om, hvad den og den fashionable personlighed ved den og den lejlighed havde ymtet om den pågældende ret. »The Alice B. Toklas Cookbook« er også udkommet på dansk i oversættelse og bearbejdelse af Annabeth og Jens Kruuse, der desværre ikke har medtaget de spændende hashish fudge, »der er gode at spise på en grå dag«.



ind i Sellers' meget borgerlige lejlighed, står han af og vender tilbage til sekretæren. Nyt bryllup bliver stablet på benene – og endnu en gang stikker sagføreren af midt under vielsen, tilsyneladende for at opsøge et nyt liv, der hverken er kedsommeligt etableret eller kedsommeligt uetableret.

Svagheden ved manuskriptet – omend ikke i forhold til den færdige film – er i mine øjne den, at Mazursky og Tucker med næb og kløer skal have udleveret begge de to miljøer, sagføreren lever sig igennem og ud af igen. De borgerligt satte – Sellers' kompagnon, Sellers' mor og en forhenværende nabokone, der har mistet sin mand – bliver til en flok lallende neurotikere, der helst skal have deres frustrerede følelsesliv projiceret stort op til beskuelse for alverden. Hippierne på deres side – især Sellers' bror – bliver tegnet som en flok døgenigte drop-outs, der har meldt sig ud af samfundet uden anden tilskyndelse end et øjeblikkeligt modelune, der skal forfølges med alle de mest moderigtige indfald (diskussioner om Warhol, insisterer på, at guruens Tennyson-digte må være skrevet af Ginsberg). Miljøets »åbenhed« demonstreres i henkastede sidebemærkninger om p-piller og pessarer, som om Mazursky og Tucker bilder sig ind, at man kun diskuterer p-piller og pessarer i netop hippie-miljøet.

Den ret fede udlevering af hippierne får dem til at ligne et par gamle mænds forestilling om »den ungdom, den ungdom«, og hele den alt for tykt ironiske holdning understreges af Elmer Bernsteins skingre »indiske« underlægningssmusik. To skuespillere – Leigh Taylor-Young og Joyce Van Patten – der spiller de to kvinder i Sellers' liv formår imidlertid – hvad man ustandselig oplever i de senere Mazursky-film – at gå så helhjertet ind for deres spinkelt tegnede karakterer, at de opnår at give dem en

vis troværdighed. Man kan så indvende, at de to skuespillerinder i deres alt andet end demonstrative reddegørelse for personerne stikker af mod filmens i øvrigt så overgearede figurer, men netop denne manglende balance er manuskriptets, og den havde måske kunnet være reddet af en kongenial instruktør, og det var Hy Averback ikke.

BOB & CAROL & TED & ALICE

Den kongeniale instruktør fandt Paul Mazursky i sig selv, hvad hans første – og stadigvæk bedste – film som instruktør-cum-manusforfatter til fulde beviste. »Bob & Carol & Ted & Alice« udspiller sig i et miljø, der ikke ligger så forfærdelig mange gader fra sagføreren i »I Love You, Alice B. Toklas«. Ja, faktisk ligner den ene af filmens fire hovedpersoner, Ted, i mistænkelig grad Sellers i den foregående film, men hans livs udfordringer er sat i et noget strammere system her. Bob og Carol, der er det avancerede par i firkanten, er noget af det mest velhavende liberale og moderigtige, man kan forestille sig, selv i de yderst sofistikerede cirkler, hvor de hører hjemme. De snakker med sympati og åbenhed om hvad-somhelst, og et professionelt besøg på et sundheds-og-selvransagelses-center uden for Los Angeles (Bob er dokumentarfilm-instruktør og skal lave en film om stedet) åbenbarer gruppe-terapiens velsignelser for dem. Optændt af den nye åbenhed vender de tilbage til Los Angeles og giver sig til at docere budskabet for deres inhiberede venner Ted og Alice, der har meget ondt ved i deres gammeldags ægteskab at tage vennernes budskab helt alvorligt. Da Bob og Carol giver sig til at sprede kærligheds-budskabet på en fashionabel restaurant, bliver det hele meget pinligt i Teds og Alices øjne, mens Bob og

Carol endnu er tilpas frelste til at gå upåvirket igennem det hele.

Den første udfordring kommer kort tid senere, da Bob vender hjem fra noget arbejde i San Francisco og meget frivilligt indrømmer, at han dér har haft en affære med en anden pige. Da Carol ikke reagerer tilpas begejstret over Bobs ærlighed, får han lynhurtigt vendt hele sagen om til, at det er hende, der svigter deres ægteskab. Carol accepterer villigt dette, og da hun yderligere kan bruge mandens sidespring til at skabe lidt fornyet erotisk elektricitet i deres forhold, falder brikkerne pænt på plads.

Anderledes kompliceret bliver Bobs eskapade for vennerne Ted og Alice, som Carol i sin jublende selvtilfredshed betror sig til. Ted synes, Bob er en idiot, når han fortæller sin kone om den slags ting, og Alice synes slet og ret, at Bob er et dumt svin. I Teds reaktion afsløres en – måske fornuftig – dobbeltmoral, i Alices en næsten neurotisk forurettelse på kønnets vegne. Ægtefællernes vidt forskellige holdninger gennemspilles forbilledligt indtil mindste variation i en uudholdeligt lang og rigtig soveværelsescene.

Næste kurre på tråden kommer, da Bob igen tager til San Francisco. Carol antager, at han vil benytte lejligheden til at forny bekendtskabet med elskerinden og hopper derfor selv i kanen med sin tennislærer. Men uheldigvis kommer Bob hjem midt under seancen og tager hele turen som bedragen ægtefælle (»I mit soveværelse?«). Da Carol forbeholder ham hans dobbeltmoral, slår han over i en næsten endnu mere pinlig hjertelighed og er ikke langt fra at omfavne og kysse den skræmte (og meget europæiske) tennislærer, der ikke begriber et kvidder af det hele.

Da de fire venner til slut i filmen, animeret af den ellers så forbeholdne Alice, forsøger at etablere den definitive seksuelle åbenhed og lave en regulær firkant under et ophold i Las Vegas, går det endelig galt. Ingen af dem kan gennemføre det, selv om de når så langt som til at ligge nøgne i samme seng alle fire, og i en noget trykket stemning forlader de hotelværelset. På gaden foran hotellet løber de ind i en stor gruppe mennesker, der til tonerne af »What the world needs now, is love, sweet love« sjosker rundt og smiler elskeligt til hinanden. Fiskoen vendes til glæde.

Allerede i filmens credit-sekvens mærkes Mazurskys sikre fornemmelse for at omsætte sine manuskriptindfald i kongeniale billeder. Med »Hallelujah«-koret fra »Messias« som underlægningsmusik bogstavelig talt suger kameraet i en række zoominger Bobs og Carols bil op gennem et bjerglandskab til de celestiale sfærer, hvor både helse-centret og dets budskaber nødvendigvis må befinde sig, og ingen kan efter at have set fem minutter af denne film være i tvivl om, at det er ironien, der er forfatterens og instruktørens grundholdning.

Så meget mere beundringsværdigt er det da, at Mazursky i filmens mest risikable scener – gruppedynamikken, restaurations-besøget og Alices besøg hos sin psykiater – virkelig formår at holde tungen lige i munden og lade sine personer køre til vejs ende uden at give sig til at udlevare dem på halvvejen. At det er et både begavet og velafbalanceret manuskript, Mazursky og Tucker har skrevet, kan ingen være i tvivl om, men nok så stor fortjeneste har skuespillerne af denne kendsgerning. Robert Culp, Natalie Wood, Elliot Gould og Dyan Cannon har alle valgt den – i en ironisk sammenhæng – så vanskelige udvej, at gå ind for deres figurer med krop og sjæl, og på den måde undgår »Bob & Carol & Ted &

Alice« den letkøbte vrængen ad tidens sæder og skikke, der netop havde gjort filmen til en omgang reaktionære gammelmands-neuroser. Person-karakteristikkerne bliver anlagt i det små og nok så betydningsfulde (ikke mindst i f. eks. personernes påklædning), og Mazursky er tydeligvis meget fortrolig med de miljøer, han har valgt at beskrive. Hans kvaliteter som person-instruktør er åbenbare (og bliver da også bekræftet i de senere film), og ydermere er filmen visuelt ganske sofistikeret af en debutfilm at være.

ALEX IN WONDERLAND

Allerede af de første par film, Mazursky og Tucker skrev, fik man klart at vide, at de to forfattere ikke var et par glade primitivister, der mod bedre vidende kunne hælde geniale manuskripter ud af ærmerne, men at deres intellektuelle reference-rammer tværtimod var brede – og tilsyneladende usystematiske. Mazurskys anden spillefilm som instruktør, »Alex in Wonderland«, 1970 (og ikke udsendt i Danmark), tager sit udgangspunkt nogenlunde dér, hvor »Bob & Carol & Ted & Alice« sluttede, nemlig i den åbenlyse kopiering af en anden filminstruktørs værk. »Bob & Carol & Ted & Alice« slutter i en forløsende runddans af mere eller mindre karnevals-klædte mennesker, der i deres spontane livsglæde sætter en stopper for de frustrationer, som filmens hovedperson(er) har måttet kæmpe sig igennem. Ganske som Fellini slutter »8½«.

»Alex in Wonderland« er Mazurskys »8½«, en film om en succesrig filminstruktør, der ikke ved, hvad hans nye film skal handle om, og som derfor laver en film om en instruktør, der ikke ved, hvad hans næste film skal handle om o. s. v. Referencerne flyver rundt til højre og venstre, mens Donald Sutherland som Mazurskys alter ego bevæger sig gennem en mærkeligt drømmeagtig tilværelse og drømmer en masse mere og mere kaotiske drømme. Filmens planer – både indeni og udenom selve filmen – bliver stadig mere forvirrede. Mazursky dukker selv op i filmen som producer, som manden med alle pengene og alle manuskriptideerne, mens instruktøren Alex i henholdsvis virkelighed og drømme møder instruktøren Mazurskys drømmepersoner, Federico Fellini og Jeanne Moreau.

Den kunstneriske stramhed, der bærer Fellingis »8½« frelst over de narcissistiske skær, findes naturligt nok ikke i en film som »Alex in Wonderland«, og selv om filmen har afsnit af prægnans, kan man ikke helt befri sig for den fornemmelse, at »Alex in Wonderland« er blevet skabt ud af det samme Mazursky'ske vacuum, som filmen forsøger at fortælle om. Den fungerer ind imellem som et elektrisk tog af den dyreste slags, åbenbart et stykke legetøj, et stort budget, der har givet Mazursky mulighed for at lave et kompendium over alle sine indfald og drømme (»Ku' det ikke være skønt at lave en krigsscene med eksplosioner og ildebrande midt på Hollywood Boulevard, mens Jeanne Moreau går rundt i forgrunden og synger sangen fra »Jules et Jim«?«).

Stærkest i »Alex in Wonderland« står Donald Sutherlands portræt af den mere og mere frustrerede instruktør, og i det hele taget bliver denne kerne i filmen – Alex og hans kone og børn og mor – beskrevet med en tæthed og varme og gåen-ind-for-personerne, der er ganske lig

Stills/ Øverst Paul Mazursky og Donald Sutherland (som henholdsvis filmproducer og instruktør) i en scene fra »Alex in Wonderland«. Nederst en af filmens drømmescener, hvor kjoleklædte dansere og kampklare soldater på Hollywood Boulevard understreger filmskaberens Alex' splid med sig selv.



den, man finder i Mazurskys to andre film. Svagere – skønt ofte billedmæssigt elegante – bliver de utallige referencer i alle verdenshjørner, mest fordi man ved ét gennemsyn af filmen ikke kan nå at danne sig så godt overblik over dem, at man kan finde ud af, hvilken rolle de skal spille for sammenhængen.

Har »Alex in Wonderland« således bevaret nogle af de bedste kvaliteter fra »Bob & Carol & Ted & Alice«, peger filmen også tydeligt på den fare, Mazursky og Tucker er i som manuskriptforfattere, deres næsten Woody Allen'ske kopiere-og-referere-lyst, der er bedre egnet til en film-quiz end til en biografisal.

BLUME IN LOVE

Med Mazurskys tredje og hidtil seneste film som instruktør bliver billedet af ham igen lidt tydeligere. Der er stadigvæk en del mere eller mindre private referencer at holde styr på, men efter et par gennemsyn af filmen er jeg overbevist om, at de af dem, man ikke straks kan placere, også er uden større betydning for selve historien. Og selve historien er denne gang helt tæt, koncentreret i en række flash-backs, der kommer til hovedpersonen, Stephen Blume (spillet af den tilsyneladende ufejlbarlige George Segal), mens han går rundt i Venedig og venter på, at hans kone skal tage stilling til det ægteskab, han selv i ubetænksomhed har sat over styr.

Blume har været sin kone utro med sin farvede – igen dette liberalt moderigtige miljø – sekretær, og da han i det daglige er skilsmisse-sagfører, burde han vide bedre. Det gør han også, fem minutter efter at konen er skredet, men så er det for sent, og fra nu af handler alting kun om én ting for ham: hvordan får han konen tilbage? Hans psykiater fortæller ham, at det er noget så almindeligt, at man efter en skilsmisse kaster sig ud i »sport-fucking«, og den stakkels Blume indleder et par forhold, som han slet ikke har energi til at engagere sig i følelsesmæssigt – når han da overhovedet har energi til at gennemføre dem fysisk.

Konen, der spilles nervøst opgivende af Susan Anspach, er socialrådgiver og lider i modsætning til Blume af humørbetonet sympatisyge med sine fallerede klienter. Hun brænder på én af dem, en arbejdsløs musiker (Kris Kristofferson), der er så forskellig fra Blume, som nogen kan være, og som derfor er det eneste saliggørende for hende. Til Blumes irritation viser fyren sig at være varm og forstående og meget sympatisk, og Blume trænger den værste galskab og jalousi ud af kroppen og maser sig ind i de andre tos fællesskab for at få sin bid af kagen. Det lykkes også, omend på en anden måde, end Blume havde forestillet sig. I et anfald af almindelig desperation »voldtager« han sin kone og gør hende gravid, og Elmo, musikeren, vælger at fortrække. Graviditeten gør konen blidere stemt overfor Blume, og til sidst – da hun er på nippet til at give ham en chance til – sender hun ham til Venedig, så hun kan få fred til at klare sine tanker. Og her går så Blume og venter på hende, mens han med nyfødt udadvendthed følger med i de elskende pars eskapader på Markuspladsen.

»Our entire society is screwed up sexually«, siger Blume på et tidspunkt, og hvor Mazursky i de tidligere film har kunnet anlægge en gennemført ironisk holdning overfor denne følelsesmæssige forvirring, får den i »Blume in Love« sine steder karakter af en regulær desperation. Det er ikke noget problem for Blume at gå i seng med sin sekretær, men hele den malstrøm af emotionelt kaos, han – og hans generation – lever i, begynder de først selv

at tage stilling til, når det er for sent. Teorierne ligger flot på bordet, men følelserne kommer hele tiden haltende langt bagefter – til deres øjensynlige forvirring. Det ligger indbygget i filmen lige fra starten, at den nedenunder sin kyniske udlevering af en generation, der aldrig er nået længere end til kravlestadiet, ser den romantiske løsning som det eneste håb, og Blume ender da også med at få sin Nina lige midt på Markuspladsen til tonerne af »Isolde's død«, hvorefter han skyndsomst må fragte hende til nærmeste hospital, så hun kan føde deres længe ventede barn. Kynismen – eller ironien, om man vil – ligger selvfølgelig i, at dette barn, som Blume og Nina snakker op ad vægge og ned ad stolper om hele filmen igennem (og som endda en overgang er blevet til et farvet adoptivbarn!), skal undfanges i en voldtægts-akt på et tidspunkt, hvor de to mennesker ikke længere kan gøre nogen fordring på hinandens kærlighed. Og samtidig med, at filmen klynger sig til den åbenbare romantik for at redde sine to hovedpersoner helskindede i land, åbner den også op for mulighederne i en ny generation og en ny livsform, som Kris Kristofferson forsvarer helt overlegent og uden den ringeste gnist af ironisk udlevering i sit portræt af Elmo, der ikke bare er vagabond i det ydre, men også rent følelsesmæssigt. Hos ham er postulaterne erstattet af en erkendelse af tingenes virkelige udseende. Han tæver Blume, da denne har voldttaget Nina, men er også den første til at fortrække, da han opdager, at Nina er blevet gravid med sin eks-mand, og at det forhold dermed har fået en ny chance. Dybest set er portrættet af denne hippie selvfølgelig lige så romantisk som billedet af Blumes og Ninas udødelige elskov, men i Mazurskys udgave bliver romantikken en livsholdning hos Elmo, men en redningsplanke hos de andre.

I »Blume in Love« har Paul Mazursky valgt et traditionelt flash-back-handlingsmønster, der giver titelpersonen mulighed for at efterrationalisere over sit livs fadæser, og det er endnu et bevis på instruktørens tekniske sikkerhed, at han aldrig lader tilskueren i tvivl om brikernes placering i det fortælle-mæssige puslespil. »Blume in Love« er stadigvæk en komedie, men der er et langt spring fra dens miljøsikre og ofte indædt ironiske medfølelse med sine personers følelsesmæssige tovtrækkerier til »I Love You, Alice B. Toklas«s letkøbte udlevering af et kaotisk samfunds freaks. Filmen lader sine vittigheder smutte ud mellem sidebenene, og ligesom i »Bob & Carol & Ted & Alice« er det lidt svært at finde ud af, om filmen tager gas på sine personer eller på de tilskuere, der ler sig fordærvede over forhold, der også i deres eget liv må være helvedes tragiske.

Bio-filmografi

Paul Mazursky er født den 25. april 1930 i Brooklyn, New York. Han begyndte sin karriere som birolle-skuespiller på små teatre i New York, siden i TV forestillinger og på film (bl. a. Stanley Kubricks »Fear and Desire«, 1953, Richard Brooks' »The Blackboard Jungle«, 1955, og Vic Morris »Deathwatch«, 1966). I begyndelsen af tresserne begyndte Paul Mazursky som teater-instruktør med off-Broadway forestillingen »Kaleidoscope« efterfulgt af revy-forestillingerne »Second City«, »Third City« og »Wild, Wicked World«, som han også spillede med i, samt skrev og producerede sammen med Larry Tucker. På TV har Paul Mazursky dels spillet med i programmer som »Kraft Theatre«, »U.S. Steel Hour« og »Robert Montgomery Presents«, dels skrevet manuskript (sammen med Larry



Stills/ George Segal og Susan Anspach i den nøgternt lykkefyldte genforeningsscene i »Blume in Love«. Yderst til højre Kris Kristofferson og Susan Anspach i scene fra samme film.

Tucker) til Danny Kayes TV-programmer samt til popgruppen The Monkees, da der forsøgsvis blev startet en TV-serie med gruppen som bærende kraft. Endelig har Paul Mazursky (atter sammen med Larry Tucker) skrevet manuskript til »I Love You Alice B. Toklas«, 1968, (»Lad mig kysse din sommerfugl«), som Hy Averbach instruerede.

■ BOB & CAROL & TED & ALICE

Bob & Carol & Ted & Alice. USA 1969. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Frankovich Productions, Inc./Coriander Productions, Inc. **Ex-P:** M. J. Frankovich. **P:** Larry Tucker. **P-leder:** William O'Sullivan. **Instr:** Paul Mazursky. **Manus:** Paul Mazursky, Larry Tucker. **Foto:** Charles E. Lang. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Stuart H. Pappé. **Ark:** Patricio »Pato« Guzman. **Dekor:** Frank Tuttle. **Rekvis:** Max Frankel. **Kost:** Moss Mabry. **Komp/Dir:** Quincy Jones. **Supplerende musik:** Hallelujah-koret fra Händels »Messias«. **Sange:** »What the World Needs Now« af Burt Bacharach (musik), Hal David (tekst), sunget af Jackie Deshannon; »I Need To Be Be'ed With« af Quincy Jones (musik), Ernie Shelby (tekst), sunget af Johnny Wesley. **Tone:** Charles J. Rice (sup), Dean Thomas, Arthur Piantadosi. **Instr-ass:** Anthony Ray. **Makeup sup:** Ben Lane. **Frisurer:** Virginia Jones. **Koreo:** Miriam Nelson. **Medv:** Natalie Wood (Carol), Robert Culp (Bob), Elliott Gould (Ted), Dyan Cannon (Alice), Horst Ebersberg (Horst, tennisspiller), Lee Bergere (Emilio), Donald F. Muhich (Psykiater), Noble Lee Holderread, Jr. (Sean), K. T. Stevens (Phyllis), Celeste Yarnall (Susan), Greg Mullavey (Gruppeleder), Andre Philippe (Oscar), Diane Berghoff (Myrna), John Halloran (Conrad), Susan Merin (Toby), Jeffrey Walker (Roger), Vicki Thal (Jane), Joyce Easton (Wendy), Howard Dayton (Howard), Alida Ihle (Aida), John Brent (Dave), Garry Goodrow (Bert), Carol O'Leary (Sue), Constance Egan (Norma), Lynn Borden (Cutter), Linda Burton (Stewardesse), Larry Tucker. **Længde:** 105 min., 2895 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Columbia. **Prem:** Rialto 31.8.70.

Indspilningen startet den 21. oktober 1968 med eksteriøroptagelser i Californien.

■ ALEX IN WONDERLAND

USA 1971. **Dist:** MGM. **P-selskab:** Coriander Productions, Inc. for MGM. **P:** Larry Tucker. **As-P:** Anthony Ray. **P-leder:** John G. Wilson. **Instr:** Paul Mazursky. **Instr-ass:** Anthony Ray. **Manus:** Paul Mazursky, Larry Tucker. **Foto:** Laszlo Kovacs. **Kamera:** Bob Byrne/Ass: Dick Colean. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Stuart H. Pappé. **P-tegn:** Pato Guzman. **Dekor:** Audrey Blasdel. **Kost:** Moss Mabry. **Koreo:** Paula Kelly. **Komp/Dir:** Tom O'Horgan. **Sange:** »Hooray for Hollywood«

af Dick Whiting (musik) & Johnny Mercer (tekst), sunget af Doris Day; »Le vrai scandale« af Antoine Duhamel (musik) & Jeanne Moreau (tekst), sunget af Jeanne Moreau; »Le rêve est là« af Georges Delerue (musik) & Jeanne Moreau (tekst), sunget af Jeanne Moreau; »Over the Rainbow« af Harold Arlen (musik) & E. Y. Harburg (tekst), sunget af medvirkende; »Time On Your Side« af Howlett Smith, spillet og sunget af samme; »Ja-Le-Man-Si« og »O-Me-Ya-Wa-Do« af John Broughton & Stanley Brown, spillet og sunget af Hassan & His Afros; »The Little Theater« og »Juliet's Rainbow« af Nino Rota, fra Federico Fellinis film »Juliette« (Giulietta degli spiriti - 1965). **Musikbånd:** William J. Saracino. **Tone:** Jerry Jost, Hal Watkins. **Makeup:** John G. Holden. **Frisurer:** Lola M. Kemp. **Medv:** Donald Sutherland (Alex), Ellen Burstyn (Beth), Meg Mazursky (Amy, 12 år), Glenna Sergent (Nancy, 4 år), Viola Spolin (Alex' mor), Andre Philippe (Andre), Michael Lerner (Leo), Joan Delaney (Jane), Neil Burstyn (Norman), Leon Frederick (Lewis), Carol O'Leary (Marlene), Sophia Krischer (Sophia), Gene Krischer (Gene), Moss Mabry (Mr. Wayne, ejendomsrådgiver), Marvin Walkenstein (Bernie Leavitt), Rosemary Edelman (Hal Sterns sekretær), Paul Mazursky (Hal Stern, producer), Ed Long (Toldkontrollør), Angelo Rossitto (Fellini nr. 1), John Rico (Fellini nr. 2), Howlett Smith (Blind pianist på stranden), Virginia Hawkins (Sekretær), Richard Geary (Vagt i filmstudiet), Frances Nealy (Tjenestepige), Billy Holms (PR mand), George Reynolds (Chauffør), Federico Fellini (Federico Fellini), Jeanne Moreau (Jeanne Moreau). **Længde:** 109 min.

Indspilningen startet den 11. maj 1970 med eksteriørsener optaget i Californien (Hollywood og omegn), i Rom og i Mexico.

■ UD, SAGDE MIN KONE

Blume in Love. USA 1973. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros. En Paul Mazursky Produktion. **As-P:** Tony Ray. **P-leder:** John Coonan. **P/Instr/Manus:** Paul Mazursky. **Instr-ass:** Irby Smith, Nathan Haggard. **Foto:** Bruce Surtees. **Kamera:** Charles Short/Ass: Ozzie Smith. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Donn Cambern/Ass: Sheldon Kahn. **P-tegn:** Pato Guzman. **Dekor:** Audrey A. Blasdel. **Rekvis:** Barry Bedig. **Kost:** Joel Schumacher, Agnes Lyon (sup). **Musik:** Kris Kristofferson. **Supplerende musik:** Uddrag af Richard Wagners »Tristan og Isolde«. **Tone:** Al Overton, Jr., Arthur Piantadosi. **Makeup:** Leo Lotito. **Frisurer:** Pat Abbott. **Rollebesætter:** Nessa Hyams. **Medv:** George Segal (Stephen Blume), Susan Anspach (Nina Blume), Kris Kristofferson (Elmo), Marsha Mason (Arlene), Shelley Winters (Mrs. Cramer), Donald F. Muhich (Psykologen), Paul Mazursky (Hellman, Blumes kompagnon), Erin O'Reilly (Cindy), Annazette Chase (Gloria, Blumes sekretær), Shelley Morrison (Mrs. Greco), Mary Jackson (Louise), Ed Peck (Ed Goober), Gigi Ballista (Midaldrende mand i Venedig), Ian Linhart (Ung mand i Venedig), Erika Von Kessler (Ung pige ved sel-skab), Mario Demo (Tjener i Venedig), Judy Ann Elder (Lulu), Carol Worthington (Annie Goober), Jo Morrow, Dennis Kort. **Længde:** 117 min. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** AB Cinema.

Indspilningen startet den 11. september 1972 med eksteriøroptagelser i Venedig, USA og i Venedig, Italien. Arbejdstitlen var »Love in Blume«.

Favorit film

Jammin' the Blues /
Finn Slumstrup





Kombinationen jazzmusik + film holder aldrig op med at fascinere. Den synes umiddelbart så fyldt med muligheder. Og dog begynder man efterhånden at grunde lidt over, om disse muligheder nu alligevel er så indlysende – for hvor sjældent er det ikke man har oplevet at se dem forløst.

Når man som jeg må anskue partnerskabet fra den primært jazzinteresseredes synsvinkel, husker man de gode oplevelser som glimt i filmiske ligegyldigheder:

Bessie Smith i »St. Louis Blues«. En melodramatisk historie på 17 minutter, instrueret af Dudley Murphey, indspillet i slutningen af juni 1929 i Astoria, Long Island. Men mere end nok til at man fatter bluessangerindens kunst endnu bedre: »For at forstå betydningen af selv mangelfulde film med store jazzkunstnere må man frem for alt kende dette eksempel. Da Bessie Smith er en kunstner der kommunikerer særdeles stærkt via grammofoonplader, fornemmes virkningen af at møde hende på lærredet, specielt hvis man er kommet til at værdsætte hendes musik, endnu større end man havde kunnet forudse. Her er hun, i nogle få øjeblikke udødeliggjort på den enestående måde der er filmens magiske evne – en stor, påfaldende køn, mørk kvinde med en række ansigtsudtryk og et nærvær der kommunikerer følelser fuldt og helt med et minimum af gestus og den lethed i bevægelserne, der kendetegner den store scenepersonlighed; og her er denne stemme, fastholdt bedre end på nogen plade, med mere end en antydning af dens enorme kraft. Dette, i et hastigt glimt og dog fuldkomment, er Bessie Smith som hun virkelig var.«¹⁾

Billie Holiday i en såkaldt soundie med Count Basie fra omkring 1950, en af disse mange 3–5 minutters film med et orkester der spiller et nummer eller to, men også her et slående møde med en kunstnerinde man aldrig nåede at opleve *live*. Filmisk helt uinteressant. Musikalsk berigende.

Fra nogle spillefilm husker man stadig glimt (som måske er blevet for betydningsfulde i erindringen) af jazzmusikere og deres musik rigtigt anvendt både på billed- og lydside: Chico Hamilton og hans folk i Mackendricks »Magtens sødme« (Sweet Smell of Success) fra 1957 og Gerry Mulligans septet i den et år yngre »Jeg vil leve!« (I Want to Live), instrueret af Robert Wise.

Glimt der, sammen med mange andre der ikke er grund til at opremse i denne sammenhæng, anvender jazzten i en bestemt ramme, som af sidstnævnte films komponist, Johnny Mandel, er udtrykt på følgende måde: »Intet kan skildre low life så smukt som jazzten kan, og det er en af grundene til, at man hele tiden møder den anvendt til karakterisering af f. eks. en prostitueret der kommer gående oppe på lærredet. What's better?«²⁾

Med en blanding af arrigskab og stille undren husker man stadig den række af film der postulerer at gøre en af jazzens personligheder til hovedfigur: historierne om Benny Goodman, Gene Krupa, Red Nichols, Glenn Miller, Billie Holiday.

Uden undtagelse har det været arbejder, hvor succesen eller melodramaet har været i centrum, musikken en biting. På den baggrund ser man uden forventning frem til det videre samarbejde mellem jazz og film, når Hollywood nu efter forlydender vil tage fat på historier om Bessie Smith (med sangerinden Roberta Flack i hovedrollen), Huddie Ledbetter og Nat King Cole.

Man kan trække linjen hårdt op og konstatere, at man fra mange oplevelser jazz/film med glæde tænker tilbage på flere filmiske ligegyldigheder og med sorg på de mange

spildte muligheder hver gang jazzen eller dens musikere blev gjort til selve sagen – thi det blev de så netop ikke.

Jazzen er på mange måder en kleinkunst, og det er næppe en tilfældighed, at i de få tilfælde hvor både den jazz- og filminteresserede med udbytte har kunnet følge samarbejdet, har også filmen holdt sig til et enkelt, klart og formmæssigt overskueligt forløb.

Som et prisværdigt forsøg i den rigtige retning kan man slet ikke lade være at nævne Bert Sterns portræt af en jazzfestival – Newport 1958 – i »Jazz på en varm sommerdag« (Jazz on a Summer's Day), en film med både gedigne højdepunkter og adskillige flops, men i det mindste et arbejde, hvor både fotografering, klip og farver i adskillige tilfælde gik sammen med musikken i den for begge parter frugtbare form man umiddelbart skulle synes måtte kunne træffes hyppigere end det sker: som om den ene af det tyvende århundredes to karakteristiske kunstarter med en blanding af ydmyghed og selvbevidsthed hviker til den anden, Brug Mig, men så alt for ofte bliver afvist.

Engelsk-canadieren Norman McLaren har i flere af sine sprudlende begavede småfilm forstået mulighederne i frieriet (eksempelvis »Boogie Doodle« fra 1940 og »Begone Dull Care« fra 49 med Oscar Peterson), men pudsigt nok blev den film man altid når frem til ved en drøftelse af film og jazz eller jazz og film ikke til ved frygtsom tilnærmelse fra jazzen, men ved at musikfolket tog sagen i egne hænder.

Initiativet udgik bl. a. fra Norman Granz, en nu 55 årig producer og impresario fra Los Angeles, og en af de mest effektive forretningsmænd i jazzens historie. Hans karriere begyndte, da han ganske tidligt i 1944 blev hjemsendt fra hæren. Ved siden af et arbejde som film editor på MGM begyndte Granz at arrangere koncerter i Philharmonic Auditorium i Los Angeles. Den første af disse koncerter fandt sted den 2. juli 1944 og blev starten på tournéorganisationen Jazz at the Philharmonic, som i mere end et tiår dominerede det internationale jazzkoncertmarked.

I september 1944 kombinerede Granz interessen for billede og lyd, da han gik sammen med Gjon Mili om at lave »Jammin' the Blues«, Granz som producer, Mili som instruktør og med Robert Burks som fotograf.

Det er sagt så ofte, at det er på nippet til at blive en kliché, dette med at »Jammin' the Blues« ganske enkelt er jazzfilmen. Men hvert nyt møde med den nu næsten 30 år gamle og blot 12 minutter lange film gør, at man sågu er nødt til at sige det endnu engang.

Hvad sker der i den film?

En håndfuld jazzmusikere spiller tre numre, der medvirker en sangerinde i det andet af numrene og nogle få dansende i det tredje.

Det er det hele. Og det er mere end nok. Det første nummer, »The Midnight Symphony«, spilles af tenorsaxofonisten Lester Young, trompetisten Harry Edison, pianisten Marlowe Morris, guitaristen Barney Kessel, bassisten Red Callender og trommeslageren Sidney Catlett.

Derefter tilføjes sangerinden Marie Bryant i Jimmy McHugh & Dorothy Fields »On the Sunny Side of the Street«, mens der i det tredje og længste nummer, som har titel fælles med filmen, tilføjes tenorsaxofonisten Illinois Jacquet. Samtidigt bytter Callender og Catlett plads med henholdsvis John Simmons og Jo Jones.³⁾

Hvorfor er det en god film?

Fordi den stillede opgave, at fotograferer en gruppe jazzmusikere i arbejde, er løst med virkeligt mesterskab.

»Jazzen, musikerne og deres instrumenter er »Jammin' the Blues« sujetter. Her er ingen distraherende billedmæs-

sig udenomsnak, alt udspilles på en helt mørk baggrund eller mod en helt lys... Det er i »Jammin' the Blues« lykkedes at sammensmelte to af vort århundredes kunstarter på en for begge parter tilfredsstillende måde. En film, der beskæftiger sig med jazzen uden at føle det nødvendigt at foretage alskens afledningsmanøvrer til øldrikkende og fingertrommende eller småskændende publikummer. En film der har fotograferet jazzen.«⁴⁾

Når jeg skrev, at den stillede opgave var at fotograferer en gruppe jazzfolk i arbejde skyldes det, at Mili og Burks har brugt en teknik, hvor de ofte arbejder med stationært kamera, og benytter det på en sådan måde, i en sådan billedkomposition, at man føler filmen gror frem af en række rent og klart opbyggede stills.

For at opnå to af de mest vellykkede af disse har man måttet foretage brud på den ellers strengt overholdte naturalistiske skildring af musikernes arbejde. Man har flyttet først Lester Young og derefter Edison væk fra resten af gruppen, og udnytter i begge tilfælde flytningen til opstillinger der for altid vil være frosset fast i erindringen:

På mørk baggrund Lester Young stående ved siden af sin stol med tenoren drejet ud til højre i den karakteristiske »skrå« stil, og i forgrunden et dansende par.

Mod helt lys baggrund Harry Edisons profil og trompet i nærbillede tværs over billedets øverste halvdel, danserne under trompeten, skarpt aftegnede mod den lyse flade billedet hviler på.

Derimod er de få tilløb til tekniske raffineringer i fotograferingen ikke brud på den nævnte overholdelse af en naturalistisk orkesteropstilling. Disse tilløb er dels en overtoning fra Marie Bryants ansigt spejlet i flygellåget til hendes ansigt fotograferet direkte, dels en dobbelteksponering af Barney Kessel. Denne er iøvrigt det eneste vi ser til Kessel, orkestrets eneste blegansigt, og dette forhold får Birger Jørgensen til i den netop citerede, meget læseværdige artikel at antyde en Crow Jim attitude hos fotograf og instruktør, fordi vi ellers »kommer tæt ind på livet af de øvrige ni musikere.« Det gør vi nu for det første ikke – filmen koncentrerer sig om blæserne og trommeslagerne samt miss Bryant i midtersekvensen – og for det andet har det forhold at man koncentrerer sig om at fotograferer Kessels hænder den oplagte funktion at lede videre fra en af dansescenerne. En guitarsolo fastholdt i musikerens fingre kan være en helt speciel form for dans.

Bortset fra de nævnte tilløb til teknisk raffinering – og de er iøvrigt begge overflødige – forekommer der kun endnu et eksempel på dobbelteksponering, og denne gang brugt med udmærket, musikalsk forstærkende effekt. I det effektive riff der bruges som udgangspunkt i selve nummeret »Jammin' the Blues« ser man Harry Edison og Illinois Jacquet fotograferet så der er først en, derefter to og til slut fire henholdsvis trompetister og saxofonister i billedet. En teknik der anvendes rytmisk sikkert og ikke virker søgt eller kunstig.

Endnu et af de »levende stills« bør nævnes, fordi det i al sin enkle skønhed er et klassisk eksempel på jazzfotografering, når den er bedst.

Da Marie Bryant er færdig med at synge »On the Sunny Side of the Street« sætter hun sig på en stol, mens Lester Youngs improvisation begynder på lydsiden. Derefter klippes der, så Young er fotograferet skråt fra højre og sangerinden, som sidder på stolen dybt inde i billedet klart aftegnet mod den nu helt lyse baggrund, tilsyneladende næsten hviler på tenorsaxen (se foto næste side).

Denne logiske klipning fra sangerinden til saxofonisten, hvor klippet er motiveret billedmæssigt ved, at det følger



hendes blik og musikalsk ved, at hun efter sin sang giver bolden videre til ham som første improvisator, er betegnende for filmen.

Såvel vokalnummeret som »The Midnight Symphony« er i mediumtempo, og såvel klipningen som de køreture med kameraet der trods alt forekommer, respekterer dette tempo. Det er som om billedrytmen følger musikkens, altså swingtidens rytmeopfattelse som helt overdådigt eksemplificeres ikke blot i Sidney Catletts trommespil med wirebrushes, men sandelig også i hans bevægelser: rolige, plastiske – eller for den sags skyld i sekunderne, hvor Lester Young tænder en cigaret!

Den kompositoriske logik og enkelhed kommer blandt andet frem i skiftene mellem de tre numre. Overgangen fra »The Midnight Symphony« til »Sunny Side« indvarsles på billedsiden ved, at miss Bryant kommer slentrende ind og i forbifarten vinker dav til Catlett, som også er med i markeringen af overgangen til »Jammin' the Blues«, idet han på hi-hat bækkenerne angiver dette nummers langt hurtigere tempo, kaster en trommestik op i luften og med forbløffende elegance (det var ikke blot af musikalske grunde berettiget, at hans tilnavn var »Big Sid«) hopper ned fra trommepodiet og overlader stolen til Jo Jones, som med et stort smil griber trommestikken. Jones gør trommeintroduktionen færdig, og »Jammin' the Blues« er i fuld gang.

Her bruges der, atter i fuld overensstemmelse med musikken, en hurtigere klippertytme, og der veksles mellem klip musiker/musiker og musiker/dansere. De flere gange nævnte dansere kan nok fortjene et ekstra ord med på vejen, idet deres funktion er positiv på flere måder.

For det første kan de tjene som en påmindelse om, at jazzen oprindeligt var en funktionsmusik. Jazz og dans havde traditionelt et udmærket forhold til hinanden.

Endvidere er danserne med til at hæve filmens æstetiske værdi. De hurtige, hvirvlende bevægelser danserne udfører er ikke uden skønhed.

Det er imidlertid ikke nok blot at påpege dette. Man bør ved et gennemsyn af »Jammin' the Blues« tage sig tid til at opdage, at der her ikke er tale om mennesker der danser til musikken, det vil næsten være mere korrekt at hævde de danser musikken.

Enhver kan umiddelbart se, at der ikke er tale om almindelig sjokken rundt på fladfodet dansk manér. Dansestilen er den man i fyrrerne hyppigt omtalte som jitterbug⁵⁾, en stil der så afgjort kunne bruges til en gensidig inspiration mellem tribune og gulv.

Denne inspiration kunne være af erotisk art – og i denne sammenhæng kunne sagen klares med mindre end jitterbug, som eksempelvis Frank Jæger så udmærket forklarede i »Djævelens Instrument« for snart mange år siden – men også være musikalsk berigende: »Jazzens forreste geled synes at have nået den rigeste blomstring, når der var et påskønnende og et dansende publikum til at støtte musikken. Dette er lige så sandt for the Wolverines på Indiana University som for Andy Kirks orkester i Kansas City og Benny Goodmans sidst i trediverne.«⁶⁾

Hvorfor det forholdt sig sådan forstår man i et glimt noget af ved at se musikken blive danset i sekvenser af nummeret »Jammin' the Blues«. Måske allertydeligst i den allerede omtalte opstilling med Lester Young stående ved siden af stolen i billedets baggrund og med det dansende par i forgrunden. (Se foto side 76–77).

I de sekunder denne billedkomposition holdes, forekommer der to helt vidunderlige glimt.

I det første foretager den mandlige danser et af dansestilens karakteristiske »spark«, og i det øjeblik hans ben er højest kommer der en skarp markering susende fra Jo Jones' lilletromme. Men det er vel at mærke ikke en »cirkusmarkering« – nok følger den danserens fysiske bevægelse, men den er samtidig aldeles logisk i musikken.

I det andet bevæger Lester Youngs improvisation sig ned i instrumentets dybe leje, hvorfor danserne omgående går i knæ og danser i denne stilling til Youngs melodilinje

atter bevæger sig op i registret.

I begge tilfælde gælder det, at det er umuligt at afgøre, om musikken kommer før danserne, eller om sagen forholder sig omvendt.

Det afgørende er imidlertid også, at vi i disse korte sekvenser oplever, hvor intimt jazz og dans under ideelle betingelser kan høre sammen.

Af stor effekt er til slut kamerakøreturen op mod Illinois Jacquet i første halvdel af hans solo, den stigende rytmiske intensitet fornemmes endnu voldsommere, fordi vi kommer solisten stadig nærmere rent fysisk. Lige før vi når helt frem stopper køreturen, der klippes, så Jacquet ses skråt fra venstre og der over hans højre skulder er plads i billedet til Jo Jones, hvis sædvanligvis venlige smil næsten virker dæmonisk, idet han samtidigt med klippet, som atter med vanlig præcision har respekteret perioderne i musikken, skifter fra gængs rytmespil på bækkener til en næsten statisk rytmik på stor tom-tom. Når der atter klippes skifter Jones tilbage til bækkenerne, og billedet viser hele septetten, der blæser afslutningskor på både nummeret og filmen »Jammin' the Blues«.

Den logik og enkelhed jeg her har forsøgt at fremhæve er i sig selv nok til, at man udmærket forstår filmen blev indstillet til en Academy Award som den bedste kortfilm i 1944.

Undervejs er jeg forhåbentlig også kommet til at forklare et og andet om, hvorfor »Jammin' the Blues« er en god jazzfilm. Men der hører dog mere med i en blot nødtørftig besvarelse af det tredje relevante spørgsmål i denne artikels sammenhæng.

Selv om filmen ikke havde haft alle de filmiske dyder, jeg har været inde på, ville den alligevel have været værdifuld på samme måde som den i indledningen nævnte »St. Louis Blues«, da det dyrebare dusin minutter så vidt vides er den eneste filmoptagelse der findes med Lester Willis Young (1909-59). Jeg vil ikke på nogen måde kunne vurdere denne sag med blot et minimum af objektivitet. Lige fra filmens indledende geniale bevægelse, hvor det viser sig, at de to hvide cirkler i den helt mørke baggrund under forteksterne kommer fra en indstilling lodret ned på Lester Youngs uundværlige flade hat, og til filmen toner ud, er Young for mig hovedpersonen – simpelthen fordi han er Lester Young.

Hans tre soloer er, som filmens musik i det hele taget, jazzmusik af høj kvalitet, men tenoristens blotte tilstedeværelse bevirker, ganske som med Bessie Smith i 1929 filmen, at man stirrer med ekstra intensitet:

Hvordan var han? Hvordan bevægede han sig?

Atter gælder det, at man forstår denne jazzens første modernist bedre, fordi også han er blevet »udødeliggjort på den enestående måde, der er filmens magiske evne«, som Dan Morgenstern skrev.

»Lester Young, jazzens utilnærmelige, langsomme, lydende gåde, manden der mere end nogen anden bygger bro mellem vor oprindelige musik og Bird⁷⁾, står stadig midt i jazzverdenen i dag – med den ene fod i New Orleans og den anden på Broadway ved 51. eller 52. gade. Begge steder, alle steder, præsenterer han sin swingende, lette, flydende og røgfylde klange, den næsten tåspidsagtige gangart, de farverige udtryk, den flegmatiske udstråling.«⁸⁾

Denne udstråling dominerer også helt uundgåeligt »Jammin' the Blues«. Havde en anden siddet på Lesters stol i filmen havde den stadig kunnet være en god film, det havde også stadig kunnet være en god jazzfilm. Men »Pork Pie Hat's« tilstedeværelse bevirker, at filmen nu yderligere

får den dimension, at den også bliver et guldrandet jazz-historisk dokument.

På trods af alle skuffelserne. På trods af alle de film, hvor man har set mulighederne blive tabt på gulvet – og »Lady Sings the Blues« er det foreløbigt sidste medlem af denne triste brigade – fascinerer kombinationen jazz-musik + film da stadig. Den synes umiddelbart så fyldt med muligheder.

De er imidlertid kun blevet forløst en eneste gang. I løbet af 12 minutter. Men da skete det også med en så selvfølgelig, swingende lethed og enkelhed, at man netop på den baggrund har ekstra svært ved at fatte, hvorfor denne lille perle af en film står alene. Men indtil mulighederne i at filme jazzten atter forløses vil jeg se »Jammin' the Blues« igen

og igen
og igen.



Noter:

- 1) Dan Morgenstern: »Jazz on Film« i Down Beat Magazine's »Music '67«.
- 2) Fra montagen »The Use of Jazz in Film« i Down Beat Magazine's »Music 1960«.
- 3) Ifølge Jørgen Grunnet Jepsens diskografi over Lester Young (København 1968) er filmens lydside udgivet på plademærket Palm Club, pladenummer PALM 451.
- 4) Birger Jørgensen: »Filmjazz og jazzfilm« i Jazzårbogen IV (København 1960).
- 5) »Dictionary of American Slang« (New York 1960) benytter følgende ufor-glemmelige formulering: »to dance, especially to jazz or swing music and usually in an extremely vigorous and athletic fashion«.
- 6) Marshall Stearns: »The Story of Jazz« (New York 1956, dansk ov. 1962).
- 7) Tilnavn for altoxofonisten Charlie Parker (1920-55).
- 8) Bill Coss: »Lester Young« i antologien »The Jazz Word« (New York 1960).
* Interviewet med Costa-Gavras er foretaget i august, altså før officers-kuppet i Chile.

■ JAMMIN' THE BLUES

USA 1944. Dist: Warner Bros. P-selskab: The Vitaphone Corporation. P: Gordon Hollingshead. Instr: Gjon Mili. Teknisk instr: Norman Granz. Foto: Robert Burks. Klip: Everett Dodd. Ark: Roland Hill. Tone: Charles David Forrest. Musik: »The Midnight Symphony« (Ukendt komp., formentlig head arrangement), »On the Sunny Side of the Street« (Af Jimmy McHugh & Dorothy Fields), »Jammin' the Blues« (Ukendt komp., formentlig head arrangement). Spillet af: Lester Young (ts), Harry Edison (tp), Marlowe Morris (p), Barney Kessel (g), Red Callender (b), Sidney Catlett (dm), Illinois Jacquet (ts – kun »Jammin' the Blues«), Jo Jones (dm – kun »Jammin' the Blues«, i stedet for Sid Catlett), John Simmons (b – kun »Jammin' the Blues«, i stedet for Red Callender). Sunget af: Mary Bryant (kun »On the Sunny Side ...«). Danset af: John Savage, Mary Bryant. Længde: 10 min.

Close-up

Møde med Norman Jewison

Måske skulle Norman Jewison have stilet på sin første reaktion, da han i Jugoslavien (under indspilningen af »Fiddler on the Roof«) hørte LP-pladen »Jesus Christ Superstar«. Jewison fandt den temmelig pretentiøs, men efter flere aflytninger begyndte han at forestille sig musikken i billeder, og han telegraferede til komponistparret Andrew Lloyd Webber og Tim Rice, at hvis de engang skulle overveje en film over pladen, så ...

I fjor indspillede Jewison da filmen i Israel, for et par måneder siden var der premiere herhjemme på filmen, og forinden var den canadisk-fødte Norman

Jewison i byen for at gøre reklame for filmen. Pressemøde på d'Angleterre.

Den 47-årige Jewison fortalte løst og fast og langt og gerne om alt muligt. Jo, han syntes, at »Jesus Christ Superstar« var en god film, men han var måske ikke den bedste til at bedømme det. Til syvende og sidst var det publikum, der afgjorde sådan noget, mente Jewison og forklarede, at han ikke følte sig som »a pure artist«. Forstået på den måde, at han absolut ikke er ligeglad med om der kommer mennesker i biografen for at se hans film. Han laver ikke film for kun selv at opnå en tilfredsstillelse.

»Jesus Christ Superstar« er indspillet i Negev ørkenen, hvor Judas pludselig konfronteres med et par lavtgående, fræsende jetjagere og et par tanks. De kom med, forklarer Jewison, for at understrege det tidløse i historien. Og å propos det tidløse: »Hvis jeg overhovedet er påvirket af nogen med hensyn til denne film, så er det Pier Paolo Pasolini. Jeg betragter hans »Matthæus Evangeliet« som den eneste religiøse film, jeg har set. Og jeg tror, at Pasolini med netop den film bevægede sig i den retning, jeg ønskede at gå med »Jesus Christ Superstar«, siger Jewison. Og når f.eks. Kristus-figuren i Pasolinis film forekommer dramatisk stærkere, så skyldes det efter Jewisons mening først og fremmest, at Jesus får lejlighed til at fremsige bjergprædiken, at han får lejlighed til at udrette mirakler etc.

Næste film på Jewisons program er en filmatisering af Mordecai Richlers 10 år gamle roman »The Incomparable Atuk« om en canadisk eskimos møde med den amerikanske civilisation (som Jewison selv søgte bort fra for fire år siden, da han bosatte sig i London).

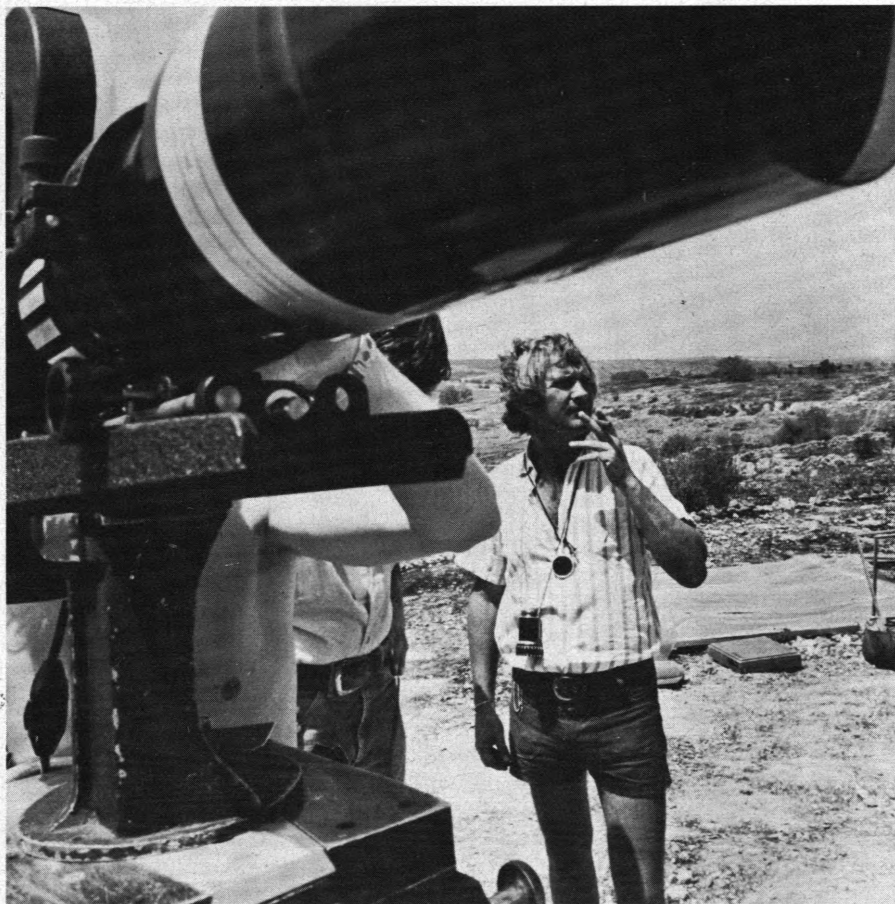
Om sine tidligere film siger Jewison generelt, at han helst vil tro, at der bag dem alle har været en tvingende grund til at lave dem. Begyndende med »Cincinnati Kid« (1965). »Jeg tror, den er min første vigtige film, ganske enkelt fordi jeg tror, der er mere af mig selv i den end i de foregående film«.

Norman Jewison taler også gerne om »Russerne kommer, russerne kommer« (1966). Den var, siger han, en meget seriøs film om krig og fred, om den kolde krig og om relationer mellem russere og amerikanere. »Vi prøvede at gøre filmen til en komedie, men da publikum forlod biografen, var de mærkværdigt rørte«.

Også »I nattens hede« (1967) er blandt de film, som Jewison selv er glad for. »Den drejede sig om en mands respekt for en anden. Den ene var tilfældigvis sort, den anden var tilfældigvis hvid, og det blev mere en vigtig film om menneskelig værdighed end om raceproblemer. Det var selvfølgelig ikke den første film, der behandlede det emne, men det skal berøres hver gang, der overhovedet er mulighed for det. Vi tager alle kun små skridt, når vi prøver at løse vores menneskelige problemer, men hver eneste film, der berører emnet er et lille skridt i den rigtige retning«.

Jewisons status hos amerikanske filmproducenter er for øjeblikket ganske stor og har egentlig været det lige siden »Cincinnati Kid«. Ganske vist fik han først med »Spillemand på en tagryg« (1971) ret til »final cut«, men allerede efter »Cincinnati Kid« havde han sørget for at sikre sig ret til »third cut« efter »third preview«, og med rimelighed hævder han, at derefter er det svært for udlejeren eller producenten at ændre ret meget. I øvrigt har han aldrig haft problemer i så henseender, først og fremmest fordi han havde et ualmindelig godt samarbejde med Mirisch-brødrene, som producerede »Russerne kommer«, »I nattens hede«, »Thomas Crown & Co.« (1968), »Chicago, Chicago« (1969) og »Spillemand på en tagryg«. »De var storartede støttepillere, og de troede på auteurteorien længe før den blev populær i USA,« sævder Jewison. Tilsvarende pæne ord har Norman Jewison om Universal, der helt lod ham i fred, så snart der var opnået enighed om budgettet for »Jesus Christ Superstar«, og Jewison hævder nu, at han »ikke kan lave en film, hvis selskabet blander sig«.

P.C.



Still/ Norman Jewison fotograferet i Negev ørkenen under indspilningen af »Jesus Christ Superstar«.



Samtale med Costa- Gavras

Anna Eriksen

A.E.: Med »Etat de Siege« har De afsluttet den trilogi, der også omfatter filmene »Z« og »Tilståelsen«. Disse film adskiller sig på det indholdsmæssige plan ret væsentligt fra Deres to første film. Vil De fortælle lidt om baggrunden for »Z« og lidt om hvilke personlige og historiske begivenheder, der blev afgørende for denne films tilblivelse?

C.-G.: Efter mine to første film tænkte jeg på at lave en film over Andre Malrauxs »La Condition Humaine«, men jeg kunne ikke finde nogen producent, der turde binde an med den, og i mellemtiden blev filmrettighederne købt af Carlo Ponti. Jeg blev mere og mere overbevist om, at film burde behandle forskellige sociale og politiske problemer i samfundet, men de såkaldt socialt engagerede film, der blev lavet i Frankrig, var skabt af en elite for en elite. Sådan var situationen i hvert tilfælde før maj 1968, og man må ikke glemme, at »Z« blev til inden disse begivenheder. Og med oberst-kuppet i Grækenland følte jeg mig pludselig direkte involveret. Som græsk-født, men nu fransk statsborger og filminstruktør, var jeg nødt til at lave en film mod dette oberststyre.

A.E.: Stod De i forbindelse med den græske modstandsbevægelse?

C.-G.: Nej, og jeg må endda sige, at jeg inden kuppet interesserede mig meget lidt for, hvad der foregik i Grækenland. Ud over min familie følte jeg ingen direkte tilknytning til landet, men i denne krisesituation blev jeg klar over, at jeg havde et meget stærkt følelsesmæssigt tilhørsforhold, og jeg måtte foretage mig noget ud over at underskrive forskellige små protestskrivelser. Tilfældet ville, at jeg en uge før militærkuppet var i Grækenland på familiebesøg, og her faldt jeg over Vassilikos' roman. Efter at kuppet havde fundet sted, var jeg overbevist om, at dette var det helt rigtige emne for en film i denne situation, og at affæren Lambrakis havde direkte forbindelse med begivenhederne, der førte frem til militærkuppet. På grund af mordet på Lambrakis afgik regeringen Caramanlis. Herefter begynder en ny epoke i Græken-

land, der opstår flere og flere gnidninger, kongefamilien begynder at blande sig, og i april 67 kommer så militærkuppet.

A.E.: Hvordan kom De i gang med filmen?

C.-G.: Jeg begyndte med det samme at udarbejde et manuskript sammen med Jorge Semprun efter at have fået Vassilikos' accept, og derefter begyndte jeg så at gå tiggergang hos de forskellige producenter. Jeg tog dem alle på stribe og de afslog alle med nogenlunde samme begrundelse: At det var for farligt, for politisk. Manuskriptet var færdigt i august 1967, og i halvandet år søgte vi produktionsmidler, men selv efter at kunne lægge små 400.000 Franc (en produktionsgaranti, som vi havde fået fra Det franske Filmcenter) og en rolleliste med navne som Yves Montand, Irene Papas og Jean-Louis Trintignant på bordet, fik jeg stadig afslag. På det tidspunkt, da jeg var ved at opgive projektet, fik jeg tilbud om at indspille filmen i Algier, hvor vi fik stillet teknikere og materiale til rådighed, og vi kom i gang med indspilningen i september 1968.

A.E.: Hvorfor valgte De en så traditionel filmstil? Især filmens første halvdel inden forhørerne har mange spændings- og gysereffekter?

C.-G.: Der er to årsager. For det første havde jeg her i Frankrig gennem avisreferater fulgt med i affæren Lambrakis, men især blev jeg inspireret af Ben Barka-affæren, som jo virkelig var en gyser. Hver morgen styrtede folk ned på gaden for at få fat i de sidste nyheder. Det var præcis det samme som en Hitchcock-film: Et mord, en mord, der eftersøges af politiet, og en dommer, der søger at nå frem til sandheden. Hvad angår det rent filmtekniske, så var det mig meget magtpåliggende at fortælle filmen, så den kunne forstås af et meget stort publikum. Netop fordi emnet i sig selv var vanskeligt, valgte jeg denne nemme og tillokkende form, for at filmen kunne blive set af så mange mennesker som muligt.

A.E.: Filmen kom op i Paris efter begivenhederne i maj 1968, og filmens store succes skyldes måske netop de mange lighedspunkter mellem disse begivenheder og filmens problematik?

C.-G.: Ja, jeg tror, at maj 1968 var afgørende for filmen, først og fremmest fordi folk var blevet meget modtagelige og betydelig mere politisk bevidste, og det er klart, at de drog paralleller, især var man på det tidspunkt meget optaget af domstolenes funktion. Overalt, hvor filmen blev vist sagde folk: Jamen, det er jo hos os.

A.E.: Men der er altså ikke tale om direkte hentydninger?

C.-G.: Nej. Ganske vist kom vi først i gang med indspilningen september 1968, og jeg snakkede med Jorge Semprun om at ændre visse ting, men vi blev enige om at bevare drejebogen i sin oprindelige udformning.

A.E.: Blev »Z«s succes bestemmende for virkeliggørelsen af Deres to næste film, eller havde De allerede forinden planer om at lave disse film?

C.-G.: Ideen til »Etat de Siege« havde jeg inden »Z«, og det er godt, at De stiller dette spørgsmål, for det er vigtigt at understrege, at jeg allerede mens vi var ved at klippe »Z«, var i gang med at planlægge »Tilståelsen«. Selvfølgelig var det først og fremmest russernes invasion i Prag, der var den direkte årsag til, at vi lavede filmen, men at det lige netop blev Artur Londons bog var lidt

af et tilfælde. Omkring nytår gjorde en af mine venner mig opmærksom på bogen, der endnu ikke var udkommet. Jorge Semprun og jeg fik senere fat i den og efter at have læst den, var vi ikke et sekund i tvivl om, at dette skulle laves til en film. London accepterede uden forbehold, og Yves Montand, der var ved at indspille en film i Hollywood, indvilligede pr. telefon i at spille hovedrollen. Vi gik i gang med drejebogen og planlægningen. Det var vores mening at indspille hovedparten af filmen i Tjekkoslavakiet, for selv om russerne var i Prag, var Dubcek stadig ved magten, og regimet var endnu ikke ændret. Det tjekkoslovakiske filmcenter accepterede at lave filmen som en co-produktion med Frankrig, men da vi i slutningen af juli 1969 ankom til Tjekkoslavakiet for at gå i gang med indspilningen, var det ikke længere muligt at lave filmen i Tjekkoslavakiet. I mellemtiden var »Z« blevet en enorm succes, og vi havde derfor ikke noget besvær med at finde en fransk producent. Filmen blev indspillet i Sydfrankrig og i Lille.

A.E.: Hvad ville De opnå med den rigoristiske stil med de mange chokeffekter?

C.-G.: Med »Tilståelsen« prøvede Semprun og jeg bevidst at finde frem til en form, der først og fremmest henvendte sig til folk indenfor kommunistpartiet, eller folk, der kendte til problematikken i kommunistpartiet, og uden at gøre direkte opmærksom på det, talte vi også om Rajk-procesen i Ungarn. Det viste sig da også, at filmen kun blev en succes i lande eller byer med en forholdsvis stor kommunistisk eller socialistisk vælgermasse. I U.S.A. gik filmen f. eks. kun ganske kort tid. For os var det vigtigt at fremkalde en chokvirkning. Vi ville virkelig chokere folk, ruske op i dem for derigennem at sætte en diskussion i gang.

A.E.: Men inden De gik i gang med filmen, var De formodentlig klar over, at den ville blive set af mange forskellige mennesker, der især p. g. a. den udformning De gav emnet, kunne betragte filmen som antikommunistisk propaganda, og det var vel egentlig ikke Deres mening med filmen?

C.-G.: Da russerne gik ind i Tjekkoslavakiet, stillede de sig ikke det spørgsmål, om den reaktionære fløj ville tage denne aktion til indtægt for en antikommunistisk propaganda, hvilket jo med det samme skete rundt omkring. Når venstre-fløjen stadig ikke er kommet til magten i Frankrig, kan meget af forklaringen søges i russernes invasion, som for mig at se var en direkte antikommunistisk aktion. Desuden er jeg overbevist om, at den eneste vej til helbredelse går via en kritik. Lige siden den russiske revolution har man i de socialistiske lande ikke givet plads for en kritik. De socialistiske lande havde så mange fjender udenfor, at der ikke var tid til en selvkritik, hvilket har bevirket, at forholdene aldrig blev taget op til diskussion – heller ikke inden for kommunistpartierne i andre lande. I stedet kom kritikken fra højre-fløjen, og denne kritik er helt uundgåelig og altså også i nogle tilfælde berettiget. At en film som »Tilståelsen« bliver brugt som antikommunistisk propaganda, betragter jeg som uheldigt, men uundgåeligt. Den politik, der føres i østlandene, anser jeg for at være en direkte drejning bort fra de oprindelige kommunistiske idealer. Tiden er inde til at begynde at tage disse tilstande i nærmere øjesyn, og som sagt, filmen var ikke blevet til uden russernes invasion, den er en reaktion imod det, jeg vil kalde den stalinistiske ånd.

A.E.: Man savner i Deres film en mere tilbundsående

analyse. Filmen viser et individuelt tilfælde, der ikke rigtig er sat ind i sin historiske sammenhæng, og De beskæftiger Dem ikke med de forskellige mekanismer bag Stalinismen. Burde en kritik ikke tage udgangspunkt i et hvorfor og hvordan?

C.-G.: De nærmeste til at foretage en sådan analyse er for mig at se kommunisterne, men de har ikke gjort det. Desuden ville det være helt umuligt i en film at redegøre for alle disse ting, i så tilfælde skulle det være i en historisk film på en 7-10 timer. For at forklare stalinismen skulle man tage udgangspunkt i revolutionen, forklare Stalins og Trotskys roller, begivenhederne omkring Lenins død etc. Det ville blive en meget tung og didaktisk film, der formodentlig kun ville blive set af et meget lille specielt interesseret publikum. En historisk forklaring på stalinismen ville være det samme som en retfærdiggørelse, og set ud fra mit synspunkt kan der overhovedet ikke være tvivl om hvilket standpunkt, man må tage overfor fænomener som processerne og de psykiatriske klinikker: En total og øjeblikkelig fordømmelse.

A.E.: Hvis De skulle lave filmen i dag, ville De da lave den på samme måde?

C.-G.: Jeg ville lave den endnu mere chokerende, mere voldsom og med en endnu stærkere stillingtagen imod. Måske ville jeg dog forsøge at analysere lidt mere.

A.E.: De sagde før, at De allerede inden »Z« havde planer om at lave »Etat de Siege«. Hvordan fik De ideen til denne film?

C.-G.: Denne film er virkeliggørelsen af en gammel drøm. Allerede omkring 1950 var jeg meget optaget af en amerikansk ambassadør i Athen, John Peurifoy, der var med til at hjælpe Caramanlis til magten i 1952. Efter Lambrakis-affæren blev Peurifoy sendt til Guatemala, hvor han var med til at styrte Abenz Guzman, der var lidt for progressiv efter amerikanernes mening. Derefter blev han sendt til Thailand, hvor han døde under mystiske omstændigheder. Med udgangspunkt i denne person ville jeg lave en film om amerikanernes intervention i de forskellige lande, en film om neokolonialismen. Mens jeg rejste rundt i Sydamerika i 1971 for at finde materiale til filmen, blev jeg dog klar over, at amerikanerne ikke længere intervernerer på samme åbenlyse måde i disse lande, men mere subtilt i ly af forskellige organisationer f. eks. A.I.D. (Agency for International Development), og da jeg i forvejen kendte lidt til Mitrione-affæren, besluttede jeg mig til at lave filmen omkring hans person.

A.E.: I forhold til »Z« og »Tilståelsen« forekommer »Etat de Siege« betydelig mere dialektisk og åben. Er det p. g. a. selve emnet eller Deres samarbejde med Franco Solinas?

C.-G.: At jeg valgte Solinas som drejebogsforfatter var netop for at lave filmen som en rekonstruktion af de virkelige begivenheder. Jeg vidste, at Solinas efter samarbejdet med Gillo Pontecorvo og Francesco Rosi lige var den mand, jeg havde brug for. Sammen forsøgte vi at holde en vis afstand til disse højdramatiske ting, der foregår i Sydamerika og koldt og nøgternt give en beretning uden at blande følelserne ind i det. Selv om jeg er uenig med Tupamaros-bevægelsen på mange områder af deres politik, har jeg stor sympati for denne bevægelse, men vi ville ikke lave filmen som en slags lovprisning af Tupamaros. Derfor har vi ikke givet amerikanerne den traditionelle skurkerolle, hvilket jo havde været meget nemt. Vi ville for

enhver pris undgå at fremstille problematikken sort-hvid.

A.E.: En holdning til stoffet, der minder om Brechts arbejds metode?

C.-G.: Ja, det er rigtigt, at jeg er inspireret af Brecht, især med hensyn til fremstillingen af personerne, der repræsenterer antagonistiske ideologier, og hvis funktion i tilværelsen er bestemmende for deres handlinger. Det var også vigtigt at undgå at lave det til en spændingsfilm, hvor folk ville være optaget af om Mitrione (Philip Michel Santore) dør eller ej. Derfor viser vi i begyndelsen af filmen, at han er død, for at man kan koncentrere sig om spørgsmålet: Hvem var han, og hvad var hans funktion?

A.E.: Er denne dialektiske holdning resultatet af en slags selvkritik i forhold til Deres foregående film?

C.-G.: Ordet selvkritik bryder jeg mig ikke særlig om, jeg vil hellere kalde det en personlig udvikling i politisk retning – en udvikling, som mange mennesker har gennemgået inden for de senere år. Man bør efter min mening respektere publikum og forklare de forskellige problemer på en dialektisk måde. Hvis vi havde lavet filmen på samme måde som »Z«, ville folk først og fremmest have fået en emotionel oplevelse, og ideen med filmen ville være gået tabt.

A.E.: Hvordan fandt De akterne i Mitrionesagen, for denne gang har De jo ikke baseret Deres film på en roman?

C.-G.: Jeg kendte som sagt allerede lidt til sagen, og mens jeg rejste rundt i Sydamerika, var jeg også i Uruguay, hvor jeg kontaktede folk, der stod i forbindelse med Tupamaros-bevægelsen, og de lovede at hjælpe mig med at finde materiale om sagen, hvis jeg besluttede mig til at lave filmen. Senere vendte jeg så tilbage til Uruguay, og i fire uger arbejdede vi hemmeligt i en lejlighed, hvor folk bragte mig alt, hvad der var af materiale om sagen: Alle referaterne fra de forskellige aviser og referater af debatten i parlamentet. Vi fik også båndoptagelser med forhøret af Mitrione. Desuden var vi så heldige at træffe en mand, der havde arbejdet inden for politiet. Han havde gået på det amerikanske politiakademi og vidste derfor en masse om akademiets træningsprogram etc. Efter at han i flere år havde beskæftiget sig med at brænde forbudt litteratur, arbejdede han nu på de revolutionæres side. Han var os til meget stor hjælp, bl. a. fremskaffede han referater af de taler, Mitrione havde holdt på politiakademiet. Senere var vi i Washington, hvor vi gennemgik de amerikanske aviser og også fik lov til at se kongresbulletinerne om sagen.

A.E.: Er der nogle fiktive elementer i filmen?

C.-G.: Nej. Vi har udelukkende taget de ting med i filmen, som kunne dokumenteres. Det eneste, der ikke er helt i overensstemmelse med sandheden er den tidsmæssige sammenrækning af begivenhederne, der i virkeligheden varede 10 dage.

A.E.: Filmen forbliver åben. De tager ikke stilling for eller imod. Selv om man filmen igennem mærker en sympati for Tupamaros, som De også talte om før, viser filmens slutning, at denne form for politik ikke bringer nogen løsning på problemerne; Mitrione bliver blot erstattet af en ny »tekniker«. Hvad er Deres mening om denne form for revolutionær terror-politik?

C.-G.: Det er lidt for nemt blot at fordømme denne politik. Der er mange forklaringer på, hvorfor venstre-fløjen i Syd-

amerika griber til væbnet aktion, men jeg mener alligevel ikke, at Tupamaros skulle have dræbt Mitriane. Man bør ikke dræbe folk, selv når de har begået alvorlige forbrydelser. Der må kunne findes andre midler.

A.E.: I Deres film er medlemmerne af Tupamaros-bevægelsen fremstillet som anonyme skikkelser, mens De på den anden side viser lidt af Mitrianes privatliv. Hvorfor?

C.-G.: Fordi jeg meget gerne ville demaskere den gode stabile borger, der passer sit job, er en upåklagelig far, mand etc., og så vise, hvad der gemmer sig bag denne pæne maske. Hvad angår medlemmerne af Tupamaros-bevægelsen, så har vi prøvet at gengive den fornemmelse, vi havde af bevægelsen, mens vi var i Uruguay: En flok revolutionære, der arbejder under jorden.

A.E.: Filmen er optaget i Chile, havde De nogle problemer under indspilningen?

C.-G.: Ja, vi kom ud for mange vanskeligheder. I Chile * er den politiske situation så tilspidset, at selv den mindste ting har betydning. Selv om vi havde fået officiel tilladelse til at optage filmen, blev arbejdet saboteret på mange forskellige måder. Det ekstreme højre var overbevist om, at filmen var en propaganda for Tupamaros og forsøgte at få optagelserne standset. Kommunistpartiet, der er meget kraftigt imod væbnet kamp og derfor i opposition til den revolutionære venstre-fløj (M.I.R.), troede også, at vi lavede en film til ære for Tupamaros og forbød deres medlemmer at deltage i filmen som skuespillere, teknikere etc., hvilket var meget uheldigt. I det hele taget var arbejdsklimaet meget dårligt, og hvis Allende ikke havde grebet personligt ind i sagen og givet os sin godkendelse, havde vi formodentlig været nødt til at afbryde arbejdet. Men det mest generende var, at hæren nægtede at hjælpe os med våben, uniformer, vogne etc. Da det ekstreme højre var imod filmen, og da også kommunistpartiet indtog en fjendtlig holdning, ønskede hæren at forholde sig neutral. Det betød, at vi var nødt til at få våben og andet materiel sendt fra Paris, og det var en frygtelig besværlig og dyr affære. For øvrigt afsluttede vi optagelserne i Paris, da de våben, vi havde fået sendt til Chile, på et tidspunkt blev stjålet fra os.

A.E.: Hvilken betydning har filmen efter Deres mening for et fransk publikum?

C.-G.: Det er selvfølgelig meget svært at sige noget om, men jeg tror, at den slags populære film med et politisk indhold først og fremmest virker oplysende, og dernæst er det så mit håb, at den giver stof til eftertanke. Med denne film vil vi gerne, at folk efter at have set filmen begynder at sætte spørgsmålstejn ved amerikanernes forskellige hjælpeaktioner. Desuden synes jeg, at det er vigtigt at få rusket op i noget af alt det, som aviserne ikke skriver om.

A.E.: Det kan undre lidt, at De som fransk instruktør ikke beskæftiger Dem med franske problemer i Deres film. Hvad er grunden til det?

C.-G.: At lave en film om den politiske situation i Frankrig forekommer mig uhyre vanskelig, fordi situationen i dette land er så kompliceret. Hvis jeg skulle lave en film med en fransk problematik skulle den gå endnu videre i form og indhold og også med hensyn til analyse end mine foregående film. Men selvfølgelig er der flere emner, som jeg

kunne tænke mig at tage fat på, og jeg overvejer skam kraftigt at lave en sådan film.

A.E.: Hvordan er Deres arbejdsform? De arbejder hele tiden sammen med kendte professionelle kræfter som Semprun, Solinas, Yves Montand og Raoul Coutard. Er der tale om en vis form for gruppearbejde mellem Dem og hele filmholdet?

C.-G.: De ved måske, at jeg i lang tid var instruktørassistent bl. a. hos Rene Clair, Marcel Ophüls, Henri Verneuil og Marc Allegret, og selv om hele filmholdet tager del i arbejdet, er det hele tiden instruktøren, der har det afgørende ord. Det er hans film, og de øvrige deltager, om jeg så må sige, mere passivt. En film skabes først og fremmest af instruktøren og drejebogsforfatteren, og så måske af den skuespiller, der har hovedrollen. Med fare for at virke uhyre gammeldags må jeg sige, at jeg for min part ikke rigtig tror på den kollektive skabelsesproces, hvor alle deltager næsten lige aktivt.

A.E.: De er præsident for »Société des Realisateurs Français«. Hvad er formålet med denne sammenslutning?

C.-G.: Det er en sammenslutning af hovedparten af alle franske instruktører, og vi har dannet en slags fagforening, der tager sig af alle mulige problemer vedrørende film, men vi forsøger især at hjælpe unge nye instruktører.

A.E.: Hvad er Deres mening om ung fransk film?

C.-G.: Det er et meget vanskeligt spørgsmål at svare på. Der er så stor spredning, og idag ser det meget yderliggående ud, lidt på samme måde som det i sin tid var tilfældet med Den nye Bølge, der jo i dag er helt konventionel. Garrel er nok det mest ekstreme tilfælde, men der er mange, kolossalt mange unge filmfolk, selv om forholdene er meget vanskelige med hensyn til økonomi, men især med hensyn til censur.

A.E.: Vil De sige lidt om censuren?

C.-G.: Det er meget svært at komme til bunds i dette spørgsmål, da censuren i Frankrig jo ikke er officiel i traditionel forstand, men siden Algerkrigen er der kommet flere og flere forskellige censurerende instanser: Politiet kan f. eks. forbyde, at en film bliver optaget på offentlig gade og vej, sådan som det var tilfældet med Cayattes sidste film (»Il n'y a pas de Fumée sans Feu«), eller hæren kan forbyde, at der bliver anvendt våben etc. Man kan heller ikke få tilladelse til at optage film på en fabrik, og der findes hundredevis af tilsvarende eksempler. Filmbranchens selvcensur er også et alvorligt problem. Producenterne er mindre og mindre tilbøjelige til at tage nogen chancer, hvilket i praksis betyder, at man undgår alle vanskelige emner. For ældre etablerede filmfolk er det muligt at komme igennem, men for unge ukendte er det næsten umuligt.

A.E.: Hvad fik Dem i sin tid til at tage til Frankrig? Var det af politiske grunde, og tænkte De allerede dengang på at lave film?

C.-G.: Man kan godt sige, at det var af politiske grunde. Min far havde været med i modstandsbevægelsen mod tyskerne og blev af den grund betragtet som kommunist, og jeg kunne ikke få lov til at studere i Grækenland. Derfor tog jeg som 19-årig til Paris med 100 dollars på lommen. Jeg havde på det tidspunkt ikke engang drømt om at blive filminstruktør, det lå alt for fjernt, men jeg tænkte, at jeg måske kunne leve af at skrive. Der var forskellige religiøse og metafysiske problemer, der optog mig.

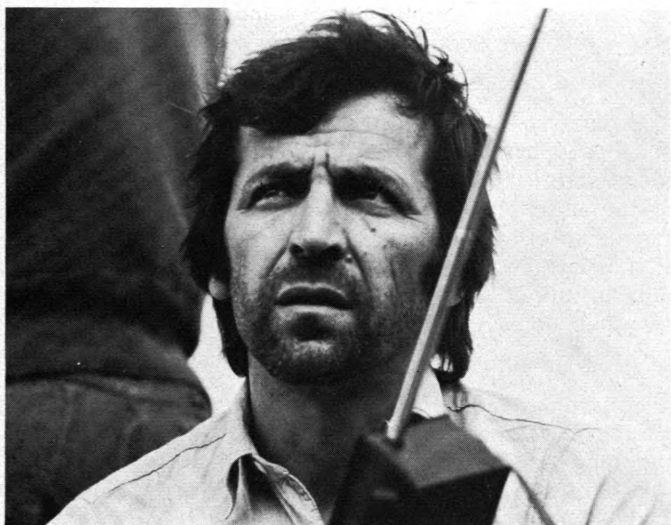
* Interviewet med Costa-Gavras er foretaget i august, altså før officerskuppet i Chile.

A.E.: Det må jo siges, at have ændret sig noget siden da. Betragter De Dem i dag som marxist?

C.-G.: Åh, jeg har min meget specielle opfattelse af, hvad det vil sige at være marxist, og jeg foretrækker, at man ikke påhæfter mig en eller anden etiket. Desuden mener jeg, at når man først siger, at man er marxist, så er man det ikke længere. Det er altså ikke så meget et spørgsmål om, hvad man siger, men hvad man gør, hvordan ens handlinger er. Men jeg arbejder stadig meget med mig selv. Marxismen er en stor og vanskelig videnskab, og jeg har langt fra læst nok.

Bio-filmografi

Costa-Gavras er født 1933 i Athen, hvor han studerede litteratur. Senere fortsatte han studierne i Paris, hvorefter han søgte ind på den franske filmskole. I 1959 blev han instruktørassistent – først for Yves Allegret («L'ambitieuse»), derefter for René Clair («Tout l'or du monde/»Gyldne tider«, 1961), Henri Verneuil («Un singe en hiver/»Alle tiders nat«, 1962), Jacques Demy («La baie des anges/»Englebogten«, 1962), René Clement («Le jour et l'heure/»Pludselig en aften«, 1963), og Jean Becker («Échappement libre/»For fri udblæsning«, 1964).



Still/ Costa-Gavras.

Litteratur:

Cine Cubano, nr. 56-57, 1969
Jeune Cinéma, april 1969 & juni-juli, 1970
Cineaste, nr. 3, vinter 1969/70
Take One, vol. 2, nr. 6, 1970
Films and Filming, juni 1970
Interview, vol. 1, nr. 8 & nr. 12, 1970
Bianco e Nero, sept.-okt. 1970
Cinéma 70, dec. 1970
Die Asta, marts 1971
Kosmorama, april 1971
Image & Son, juni-juli 1970 & maj 1972 & april 1973
Film Society Review, nr. 5, 1971
Lumière, juni 1973

MORD I NATEKSPRESSEN

Compartment Tueurs, Frankrig 1965. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** P.E. C.F. **P:** Julien Derode. **P-leder:** Jean-Paul Delamotte. **I-leder:** Serge Lebeau. **Instr:** Costa-Gavras. **Instr-ass:** Bernard Paul. **Manus:** Costa-Gavras, Sébastien Japrisot. **Dialog:** Sébastien Japrisot. **Efter:** Roman af Sébastien Japrisot: »Compartment Tueurs«, 1962 (Dansk udgave: »Dræberkupeen«, 1964). **Foto:** Jean Tournier. **Kamera:** André Maurice Delille. **Format:** Franscope. **Klip:** Christian Gaudin. **Ark/Dekor:** Rino Mondollini. **Musik:** Michel Magne. **Tone:** Jo De Bretagne. **Makeup:** Jeanine Jarreau. **Stills:** Dolly Schmidt. **Medv:** Yves Montand (Politinspektør Grazi), Simone Signoret (Elisane Darrés), Pierre Mondy (Politichef Tarquin), Catherine Allégret (Bambi), Pascale Roberts (Georgette Thomas), Jacques Perrin (Daniel), Michel Piccoli (Cabourg), Jean-Louis Trintignant (Eric, Elaines elsker), Charles Denner (Bob, Georgettes elsker), Claude Mann (Jean-Lou, politiassistent), Nadine Alari (Madame Rivolani), Georges Géret, Claude Dauphin, Daniel Gélin, Marcel Bozzuffi, Tania Lopert, Françoise Arnoul, Jacques Dynam, André Valmy, Bernadette Lafont, Jean Lefebvre, Christian Marin. **Længde:** 95 min., 2510 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Fox. **Prem:** Carlton 10.3.66.

Indspilningen startet den 30. november 1964 med eksteriøroptagelser i Paris og omegn. Interiøroptagelser er foretaget i Studio St-Maurice.

DEN 13. MAND

Un homme de trop/Il tredicesimo uomo. **Altern. it. titel:** Il uomo 13. Frankrig/Italien 1967. **P-selskab:** Terra Films (Paris) – Les Productions Artistes Associées (Paris)/Montoro (Rom) – Sol Produzioni (Rom). **P:** Raymond Froment. **P-leder:** Louis Dacquin. **I-leder:** André Hoss. **Instr:** Costa-Gavras. **Instr-ass:** Renzo Cerrato, Bernard Paul. **Manus:** Costa-Gavras. **Dialog:** Daniel Boulanger. **Adapt:** Costa-Gavras, Jean-Pierre Chabrol. **Efter:** Jean-Pierre Chabrols roman (58). **Foto:** Jean Tournier. **Kamera:** Pierre Willemain. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Techniscope. **Klip:** Christian Gaudin. **Ark/Dekor:** Maurice Colasson, Fernand Janice. **Sp-E:** René Albouze, Georges Iaconelli. **Musik:** Michel Magne. **Tone:** Guy Villette. **Stills:** Guy de Belleval. **Makeup:** Gisèle Jacquin. **Medv:** Jean-Claude Brialy (Jean), Bruno Cremer (Cazal), Jacques Perrin (Kerk), Gérard Blain (Thomas), Claude Brasseur (Groubac), Michel Piccoli (Den 13. mand), Pierre Clementi (Lucien), François Perier (Moujon), Charles Vanel (Passevin), Paolo Fratini (Philippe), Michel Creton (Solin), Claude Brosset (Ouf), Nino Serurini (Paco), Med Hondo (Lecocq), Julie Dassin (En pige), Françoise Pavy (Suzanne), Roger Pera (Rey), Marc Porel (Octave), Albert Remy (Emile), Gérard Serafin (Balu), Dominique Viriot (Julien), Serge Sauvion (Felix), René Alone (Lægen), Michele Bardollet (Micheline), Patrick Préjean. **Længde:** 110 min., 3160 m. **Censur:** Gul. **Udl:** United Artists. **Prem:** Nørreport 28.2.68.

Indspilningen startet den 22. august 1966.

Z

Z. Frankrig/Algeriet 1968. **P-selskab:** Reggane Films (Paris)/O.N.C.I.C. (Algier). **P:** Jacques Perrin, Hames Rachedi. **As-P:** Eric Schlumberger, Philippe D'Argila. **P-leder:** Hubert Merial. **Instr:** Costa-Gavras. **Instr-ass:** Philippe Monnier. **Manus:** Jorge Semprun, Costa-Gavras. **Dialog:** Jorge Semprun. **Efter:** Roman af Vassili Vassilikos, 1967 (dansk udgave: »Z«, 1968). **Foto:** Raoul Coutard. **Farve:** Technicolor. **Klip:** François Bonnot. **Ark/Dekor:** Jacques d'Ovidio. **Komp:** Mikis Theodorakis. **Dir:** Bernard Gérard. **Tone:** Michèle Boëhm. **Medv:** Yves Montand (Z), Irene Pappas (Hélène), Jean-Louis Trintignant (Dommeren), Jacques Perrin (Journalist), François Périer (Statsadvokat), Charles Denner (Manuel), Georges Géret (Nick), Bernard Fresson (Matt), Pierre Dux (General), Julien Guiomar (Oberst), Marcel Bozzuffi (Gaya), Magali Noël (Nicks søster), Jean Bouise (Pirou), Jean-Pierre Miguël (Pierre), Maurice Baquet (Skaldet mand), Gérard Darrieu (Baronne), Guy Mairese (Dumas), Clotilde Joano (Shoula), Jean Dasté (Colas), Hassan Dasté, Allel el Mouhib, Agoumi, R. van Doude, Gabriel Jabour, Habib Reda, Jane-François Gobbi, José Athur, André Tainsy, Steeve Gadler, Georges Rouquier, Maurice Baquet. **Længde:** 125 min., 3490 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 29.9.69.

Indspilningen startet den 23. juli 1968 med eksteriøroptagelser i Algeriet.

TILSTÆLSEN

L'aveu/La confessione. Frankrig/Italien 1970. **P-selskab:** Films Corona (Paris) – Films Pomereu (Paris)/Fono Roma (Rom) – Selenia Cinematografica (Rom). **P:** Robert Dorfman, Bertrand Javal. **P-leder:** Claude Hauser. **I-leder:** Gérard Crosnier. **Instr:** Costa-Gavras. **Instr-ass:** Alain Corneau. **Manus:** Jorge Semprun. **Efter:** Bog af Lise & Artur London. **Foto:** Raoul Coutard. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** François Bonnot. **Ark/Dekor:** Bernard Evein. **Kost:** Jacqueline Moreau. **Tone:** William Sivel. **Medv:** Yves Montand (Gérard), Simone Signoret (Lise), Gabriele Ferretti (Kohoutek), Michel Vitold (Smola), Jean Bouise (Mand på fabrik), Laszlo Szabo (Medlem af det hemmelige politi), Georges Aubert (Tonda), Antoine Vitez (Jean), Umberto Raho (Ossik), Claude Vernier (Bedrich), Maurice Jacquemont (Kohler), Pierre Moncorbier (Novak), Monique Chaumette, Guy Mairese, Marc Eyraud, Gérard Darrieu, Gilles Segal, Charles Moulin, Nicole Vervil, André Cellier, Pierre Delaval, William Jacques, Henri Marteau, Michel Robin, Michel Beaume, Marc Bonseigneur, Thierry Bosc, Jean-Paul Cisife, Marcel Cuvelier. **Org.længde:** 160 min. **Længde:** 139 min., 3809 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 8.2.71.

Indspilningen startet den 29. september 1969 med eksteriøroptagelser i og omkring Nice og med interiøroptagelser i Studios Billancourt.

GIDSLET

Etat de siège/L'americano (Stato d'assedio). Frankrig/Italien/Monaco 1972. **P-selskab:** Reggane Films (Paris)/Unidis (Rom) – Euro International Films (Rom)/Dieter Geissler Filmproduktion (Monaco)*. **Ex-P:** Jacques-Henri Barratier. **P:** Jacques Perrin. **P-leder:** Leon Sanz. **I-ledere:** Francois Menny, Alberto Celery, Pascal Bazart, Willy Perkins, Jorge Calderon, Jose Salvador Rodriguez. **Instr:** Costa-Gavras. **Med-instr:** Christian de Chalonge, Leon Sanz. **Instr-ass:** Eduardo Duran, Jorge Duran, Pablo la Barra, Emilio Pauc. **Manus:** Franco Solinas. **Efter:** Fortælling af Franco Solinas. **Costa-Gavras. Foto:** Pierre-William Glenn. **Kamera:** Walter Bal, Jose Nelson Fuentes. **2nd Unit Foto:** Silvio Caiozzi. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Françoise Bonnot/Ass: Annick Menier, Michele Ansellem, Liliane Lecosse. **Ark/Dekor:** Jacques d'Ovidio. **2nd Unit ark/dekor:** Zapata, Victor Segura. **Rekvis:** André Davalan. **Kost:** Piel Bolsher/Ass: Lilly Stepes. **Komp/Dir:** Mikis Theodorakis. **Spillet af:** Yannis Didielis, Gerard Berlioz, Pierre Moreilhon. **Sunget af:** Los Calchakis [= Hector Miranda, Nicolas Perez-Conzales, Conzalo Reig, Sergio Arrigada, Rodolfo Dalea]. **Tone:** André Hervée, Michèle Boehm, Jacques Maumont. **Makeup:** Maud Begon/Ass: Sylvia Rossi. **Medv:** Yves Montand (Philip Michael Santore), Renato Salvatori (Kaptajn Lopez), O. E. Hasse (Carlos Ducas), Jacques Weber (Hugo), Jean-Luc Bideau (Este), Yvette Etiévant (Senator), Maurice Teynac (Indenrigsminister), Evangéline Peterson (Madame Santore), Harald Wolff (Udenrigsminister), Némésio Antunes (Præsident for republikken), Mario Montilles (Fontana), André Falcon (Fabri), Jerry Brouer (Lee), Roberto Navarete (Romero), Eugénio Guzman (Fungerende indenrigsminister), Gloria Lass (Studine), Jean-François Gobbi (Journalist), Maurice Jacquemont (Rektor), Alejandro Cohen (Manuel), Martha Contreras (Alicia), Jacques Perrin (Telefonmand), Douglas Harris, Gilbert Brandini, Aldo Franciz, Eduardo Nevada, Rafael Benavente. **Længde:** 120 min., 3300 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Nordisk. **Prem:** Dagmar 5.11.73.

* Dieter Geissler Filmproduktion angives på filmens fortekster at være hjemmehørende i Monaco, mens andre kilder hævder, at produktionsselskabet har basis i Vesttyskland (München).

Stills/ Tre scener fra Costa-Gavras' politiske trilogi. Øverst en scene fra »Z«, derunder scener fra henholdsvis »Tilstælsen« og »Gidslet«.



Kosmorama Essay

Kunst og politik / Kristen Bjørnkjær

På mange måder synes livet lettere for de film- og teaterfolk, der ikke skal aflægge regnskab overfor deres politiske samvittighed. De uskyldige, der med sand dødsforagt kaster sig ud i mediernes fantastiske muligheder og med en umiddelbarhed, der burde være altings mening, men nok aldrig bliver det.

Tænk at kunne gå til dagen med det ene mål at holde et spejl op for verden og menneskene. Eller bibringe dem udefinérbare, bevidsthedsudvidende oplevelser af mystisk eller ren visuel karakter. Spredte glæde eller rædsel eller velvære.

Nej, så har vi det på mange måder værre, alle vi, der går rundt med en tung og klodset møllesten om halsen. En forhåbning og et ønske om at forandre verden ved at forrykke menneskenes indstilling – om ikke alles, så dog nogles.

Bergman, Bertolucci, Buñuel. Baling, Leth og Price: Jeg ved, der kan være andre ting at bide negle over, men dette ene problem har I ikke!

Hver gang man skriver nogle linjer eller får adgang til et eller andet medium, må man tænke på forstandens Jesper Fårekyling, den politiske samvittighed, som man gerne skulle kun-

ne se i øjnene bagefter. Hvis man da vil undgå kvaler og influenza. Det bliver pludselig sværere at skrive.

Jeg ved godt, at der er nogen, der siger, at man kan fodre samvittigheden af med sit vælgerkryds. (Det siger f.eks. Per Højholt og mange skuespillere). Men så enkelt er det ikke. Jeg skal forklare hvorfor.

Det kan begynde med så meget. Man har haft nogle ubehagelige oplevelser eller samlet erfaringer gennem længere tid på sin arbejdsplads. Man har læst noget og talt med nogle andre. Eller det kommer til én som et lyn, mens man står ved en pølsevogn.

Men hvad enten det kommer på den ene eller den anden måde, så er man på den. Frelst, siger nogen. Tværtimod, siger jeg. Man synes, man har fået øje på nogle sammenhænge, som man ikke så før, og dem vil man gerne vise til andre. Man ser nok, hvor det bærer hen med verden, og hvad man ser ... det ser ikke så godt ud. Det vil man gerne lave om på – (ikke alene selvfølgelig) – og det er på høje tid. Politik bliver et overordnet tema i ens tilværelse. De glade dage er på en måde forbi, selvom der stadig skal være plads til glade dage.

Den nye makker er en lille gal gulning. En vred og rasende klunte, der kommer vadende ind i kunsten og forstyrrer billedet, så stilen ofte kammer over, kæntrer. En påtrængende følgesvend. Så påtrængende, at den i mange tilfælde skræmmer i stedet for at forklare og uddybe og åbne folks øjne.

Det er det gustne overlæg, der stiller sig mellem én og værket, mellem én og umiddelbarheden.

Man kan få det indtryk, at hvor politikken kommer ind, går kunsten ud. Ligesom ved forbundne kar. Stiger etik-søjlen, så falder æstetik-søjlen og omvendt.

At billedet, hvor besnærende det end måtte forekomme, ikke holder, vil jeg vise med Dario Fo som eksempel. Hos ham har man kunnet opleve problematikken meget tydeligt.

I mange år skrev han sine – i politisk henseende relativt uskyldige – stykker. De var vanvittigt grinagtige og temmelig formfuldendte.

Han kunne muligvis have fortsat med det absurde teater til sine dages ende og med al ønskelig vind i sejlene – om han ikke havde besluttet sig for at prioritere forfølgelsen af et politisk mål højere.

Da det teatermæssige pludselig skulle til at indrette sig efter det politiske, kom der grus i maskinen. De nye stykker hakkede på en uvant ujævn måde.

Man kan tage det som et overgangsfænomen. Med tiden er Fo blevet bedre til at forene farcen med det politiske sprog. Den gale gulning er ved at blive tøjlet, dresseret, og kan være med i teatret på en rimelig måde.

Der er mange æstetikere, der får gåsehud og læbesår bare ved tanken om, at kunsten besmittes med politiske tanker. Jeg forstår det sådan set godt, når jeg tænker på nogen af de vanskabninger, der er fostret.

Men der er nok også en del idiosynkrasier med i billedet. Den, der slår skævere i den politiske boldgade, nedkalder i det mindste tit en vrede og afstandtagen, som andre »retninger«s forkæmpere næppe møder. Fiolteatret tilbagevises med entusiasme. Andres eventuelt mindre vellykkede forestillinger forbigås i tavshed.

Lad mig på god Oxfordmanér fortælle, hvordan jeg for nogen år siden begyndte at interessere mig for politisk kunst. Det var på et tidspunkt, hvor jeg på det nærmeste var holdt

op med at gå i teater. Stykkerne oplevedes som svært uvedkommende. Livets evige problemer og principper, som de tog sig ud fra scenen, kunne være så rigtige, de være vil. TV og film var mere involverende.

Nå, så var vi i Fiolteatret og se et debatstykke om kvindeproblemer. Jeg vil bruge et omvendt Andy Warhol-citat: Forholdene var primitive, skuespillerne var ikke stjerner, og teksten var firkantet. Men stykket angik os grundigt og var en udfordring for vores eget liv.

Færdig med Oxford.

Den æstetiske kamel – (en forestilling, der langtfra levede op til sædvanlige artistiske normer) – var gledet ned, uden at vi dårligt nok bemærkede det. Kamelen kunne sættes på affægt i stalden. Nu går det meget bedre. Kamelen får vand og hø og tygger drøv. Jeg har ikke noget at gøre med den mere. Men jeg kan se, andre tit har svært ved at sluge den.

Er man hooked på det politiske, melder der sig en del spørgsmål. For det første: Har politisk kunst overhovedet nogen virkning?

Jeg kan lynhurtigt svare, at det kan ingen for alvor vide, så sandt som man ikke med et målebånd kan konstatere, hvad der sker i folks hoveder. Hvad der motiverer os for nye standpunkter.

Men hvorfor skulle der ikke være en virkning? En forretningsmand, der sælger en vare, vil aldrig være i tvivl om, at reklamer i medierne sælger. At der er en virkning. Hvorfor er kunstnere i tvivl?

Netop gennem værker har man da mulighed for at skabe lydhørhed og modtagelighed for nye tanker. Ja, gamle tanker for den sags skyld. Andre tanker end de herskende.

Man skal bare ikke forestille sig, at folk styrter hen og lægger deres liv om, bare fordi de har set en film. Og heldigvis.

Ser i et program for en politisk filmuge på filmskolen, at Bellocchio, Rocha og Godard ikke har tiltro til, at politisk filmkunst har nogen mening. Det forstår jeg ikke. Men når jeg tænker på Rochas og Godards film, som jeg har set, så forstår jeg det alligevel. Godards film har givet mig store æstetiske og poetiske oplevelser i biffen. Men politisk har de nok ikke haft opildnende virkning på ret mange andre end nogle intellektuelle. Om Rochas film har haft nogen betydning i Sydamerika, ved jeg

ikke. I Danmark må virkningen have været minimal.

Selvom balladen i »Antonio Dræberen« var go' nok.

Hvornår er kunst politisk?

Lad mig forklare, at jeg har et uhyre rummeligt forhold til begreberne kunst og politik. Hvis nogen kalder noget for kunst, så er det kunst. Altså for mig gerne. Jeg synes også, at alle mennesker er kunstnere, og at de bare har fået deres fantasi begrænset under opvæksten. Men når jeg siger kunstnere, så er det mere et praktisk håndterligt udtryk for de mennesker, der filmer, spiller, maler o. s. v. Det svenskerne kalder kulturarbejdere. Der er ingen kvalitetsbedømmelse i det. Så kan andre fornøje sig med at diskutere, om dette eller hint er kunst. Jeg dukker bare hovedet så længe.

Jeg er også med på dén, at al kunst på en måde er politisk. Men noget synes jeg, er mere politisk end andet.

Hvis man har et maleri af en dreng, og der tværs over står skrevet: »Hjælp denne dreng. Han er din bror. Han er desuden sulten og syg! Giv en skærv!« Så kan jeg godt opfatte det som progressiv politisk kunst. Og hvis jeg lægger en femmer i bøssen ved siden af, så er der i hvert fald ikke tvivl om virkningen. Men hvis der i stedet står: »Lad ham hellere dø. Der er invalider nok i verden. Udlændet kommer ikke os ved. Dine penge ligger bedst i dine egne lommer!« – så opfatter jeg det også som politisk kunst, omend af en art, jeg vil bekæmpe.

Hvis der derimod bare er et billede af en bror, så synes jeg nok, det er relativt uskyldigt. Selvom man kan sige, at maleren ved sin neutralitet er med til at hæmme den udvikling, jeg ønsker. Der er et nyt ord, der siger, at den, der ikke er med, automatisk er imod. Så vidt vil jeg ikke være med. De neutrale er netop dem, jeg ønsker at tale til og overbevise.

Derimod synes jeg, det er forkert at tro, at et værk, der skildrer en revolutionær skikkelse eller begivenhed, også automatisk selv er det. Ligesom der forekommer mig at være talrige velmenende værker, der i deres revolutionære iver får folk til at flygte langt væk og gemme sig i angst for vold og nemesis. Det kan ikke være meningen.

Af gammel vane kalder man disse film for politiske film næsten som en genrebetegnelse. Den er ikke altid dækkende. De i politisk henseende

mest virkningsfulde film ser tit ud på en helt anden måde.

Det er min overbevisning, at en film for at være en god politisk film må sætte over nogle kløfter og ikke bare bekræfte folk i nogle domme eller styrke korpsånden. Det er i det mindste her, den virkelige udfordring ligger.

Efter dette bizarre eksempel, der kun skal tjene til en grov principiel eksemplificering, skynder jeg mig videre til det næste, jeg vil sige.

Hvadenten man vil det eller ej, går man nu pludselig rundt med to kriterier i sit hovede. To krav, som man gerne vil have opfyldt af den kunst, man møder.

Det ene er, at kunsten har sådanne egenskaber, at man bliver optaget af den, underholdt, engageret, stimuleret.

Det andet er, at man ser på, om det, der står i værket, er noget, man kan gå ind for. Altså man vurderer det i forhold til det korrelativ, som samvittigheden har begavet og bellemret én med. Det har den ulempe, at nogle gange, hvor andre uhæmmet kan hengive sig til det brede grin, så må man sidde og snerpe munden sammen eller i værste fald grine på skrømt.

Jeg tror nok, det har et eller andet at gøre med det, som man kalder ideologikritik. Men jeg er ikke helt sikker.

Hvorom alting er, så synes jeg, det er udmærket, at man er begyndt at beskæftige sig lidt mere med spørgsmålet om, hvordan kunst aflejrer sig ude i samfundet. Det er vigtigt at tænke på (og undersøge), hvordan man påvirker de mennesker, man skriver bøger for, laver film for, spiller teater for. Tilskuertal alene fortæller ikke nok.

Det gør ryglapperne heller ikke. Og mon ikke de fleste kunstnere i dag er for miljøbegrænsede til, at de kan stole fuldt og helt på sig selv som målestok? Visse teatre – mere end film og TV-folk – får en feedback fra tilskuerne, der f. eks. kan lære dem, hvilke af de nuancer og tekniske raffinementer, som de lagde vægt på under prøverne, der overhovedet bliver opfattet af publikum.

Brechts stykker regnes sædvanligvis for nogle af de mest vellykkede eksempler på en politisk kunst, der lever op til alle æstetiske formkrav. Hvorfor de da også spilles af ethvert teater. Men det var Brechts intention at vække proletariatet, arbejderklassen, til politisk bevidsthed og hand-

ling. Gør de mon det i Danmark i dag? Jeg har mine tvivl.

Nej, det er nok en almindelig erfaring blandt folk, der arbejder med politisk kunst, at skal man håbe på en politisk virkning, så skal man ikke fremvise noget, der foregår i en anden tid på et andet sted. Det vil være altfor let at afvise.

Jesper Jensen skriver om her og nu og kan på mange måder ses som en dansk parallel til Brecht. Og selv om jeg kan være enig med ham om mange ting, så tror jeg dog, at der er en kategoriskhed og uforsonlighed i hans udsagn, som sætter barriere mellem dem og mange af de mennesker, han kunne ønske at overbevise. Der bliver drejet om for modtageknappen.

Hvis man hele tiden stiller ideale krav og fordringer til folk om, at de skal lægge deres synspunkter 90 eller endog 180 grader om sådan forholdsvis hurtigt – og hvis man forventer, at de på det nærmeste skal være helte og banebrydere, så tror jeg nok, at man får lov til at råbe i skoven.

På samme måde tror jeg også tit, at der kan komme bagslag, hvis man laver halv- eller heldokumentariske film om f. eks. narkomaner, slumstormere, progressive pædagoger, kollektiver etc. Altså at selvom man gør det, fordi man synes, det er godt og spændende, det de mennesker står for, så kan det give bagslag på den måde, at det bare vækker til yderligere aversioner og fordomme. (Også fordi der gives bevillinger til »den slags film«).

Vil man lave politisk kunst, så må man også interessere sig for alt, hvad der hedder massemedier. TV og Radio, der har pligt til at være alsidige og derfor også til at bringe politisk kunst. Der er naturligvis visse spilleregler, man i så fald må indrette sig efter, men det behøver ikke kun at være en hemsko. Man må også interessere sig for aviser og blade i det omfang, de åbner sig. Man bør faktisk være i højeste grad opmærksom på de etablerede medier og kunstformer, der i forvejen har en kontakflade med et stort publikum.

Var det ikke Bodelsen, der engang var inde på, at »Huset på Christianshavn« faktisk var mere radikal, end man i almindelighed forestiller sig? Det har han for så vidt ret i, forstået på den måde, at det er relativt åbne og tolerante mennesker, der skriver serien. (Såvel som Uha-Uha). Man kan bare tænke på, hvad der ville

være sket, hvis det ikke havde været sådan. Hvis flyttemand Olsen siger godt for børnehavelærerne, kan det godt have en større positiv effekt, end hvis en superrevolutionær gør det. (Til gengæld er »Huset« problematisk, fordi den nogle gange er radikal på én led, men samtidig temmelig reaktionær på en anden led). Men serien har i hvert fald massernes bevågenhed, om man må sige det sådan. (PH sagde engang til Volmer Sørensen, at selv indenfor et gebet som dennes kan man vælge, om man vil trække i den ene eller den anden retning).

Man kan gøre det op således, at er man i en kreds af enige, så kan man komme med vældig politiske budskaber, uden at virkningen behøver at være så stor. Er man i en stor og blandet kreds, så er det klart, at man må sætte ambitionerne ned – men kun for at opnå en endnu større virkning. Det gælder altså om at vurdere situationen, mediet, og overveje, hvad det maksimale, man kan få ud af det, er.

Selvom Panduro næppe selv tænker i disse baner, så kan man måske sige, at hans TV-stykker har en maksimal effekt. Samtidig med at han vedkender sig sit skæbneløsskab med borgerskabet, kommer han med et overbevisende udsagn om, at det borgerlige samfund er et problematisk samfund og et rovdyr, der er ved at dø. Gennem talrige publikumstilkendegivelser får man indtryk af, at selv mange borgerlige synes, Panduros stykker er en rigtig skitse. Den indrømmelse får mere rabiater kunstnere sjældent. Ved at fare frem opnår de tit, at folk klamrer sig endnu fastere til den borgerlige samfundsform. At de for både at overbevise sig selv og andre råber ud i natten, at deres liv er godt nok, som det er. Problemerne er bare nogen, som samfundsevnerne pådutter dem, o. s. v.

Indrømmelsen kunne netop bruges som en platform for de mere rabiater. Alligevel så man en læser i Information brokke sig over, at når Panduro nu var blevet så populær, så måtte der da være noget galt. Akja.

Det, som kunstneren selv synes er kvaliteten i et stykke, er ikke altid det samme som det, publikum opfatter.

I »I Adams verden« havde jeg indtryk af, at en scene som den, hvori forsikringsdirektøren bliver opsøgt af en utilfreds kunde, gik hjem hos mange, fordi det er noget, der er genkendeligt. Mange har oplevet den

måde at løbe panden mod en mur på. Hvorimod en scene som den med transvestitten netop kunne give anledning til, at man sagde: Det der vedkommer ikke os. Situationen på forsikringskontoret fik luftskibet i forbindelse med jorden.

På samme måde i Rifbjergs og Ernsts »Privatlivets fred«: En lille sekvens med Ingeborg Brahms som nervøs patient, der ikke kunne få ordentlig besked hos en lægesekretær, kom til at stå stærkt, fordi en problematik blev udmøntet i en konkret dagligdags situation.

Også på Fiolteatret har man gjort erfaringer i den retning. At stykker kommunikerer bedst, hvis de har situationer, som publikum kender, eller personer, som publikum kan identificere sig med.

Jeg kunne tilføje en erfaring om, at hellere end at fremholde for folk, at de sidder i en køn suppedas, som det er ualmindelig svært at komme fri af, fordi den klistrer, så må det politiske værk vise eksempler på, hvordan nogen er kommet fri af den og hvordan. At man kan lave om på tingene. Og man kan lave om på sig selv.

I det hele taget er eksempler noget af det mest smittende, man har. Tænk blot på, hvor tit man henviser til, at sådan har man det i den og den kommune, så det må vi osse ha'. Eller sådan og sådan har man det i Sverige, så det må vi osse ha' her!

For mig at se har politisk kunst i dag to hovedopgaver: Den ene at udføre systemkritik på de punkter, hvor der virkelig er grund til at kritisere systemet. Og punkternes antal turde være legio. Det er vigtigt, at kritikens underlag er så veldokumenteret, at den ikke kan tilbagevises.

Den anden opgave er at søge at skitsere eller formulere noget af det, man vil sætte i stedet. Her er der virkelig tale om en mangelvare.

I begge tilfælde gælder det om at gøre det så fantasifuldt, humoristisk eller på anden måde spændende og attraktivt, at kritikken eller visionen accepteres af mange mennesker.

Når den politiske kunst ofte er kejtet eller klodset, så er det fordi den er bange for ikke at være tydelig nok. Bange for at ærindet forsvinder i nogle fikserier, der kun er tom kunst. Netop alle disse overvejelser, beregningen, kommer let til at vælte det, som et værk lever af, omkuld. Men man kan også se dem som en afklaring, man må igennem, på vej mod

en holdning, der bare er i det, man laver. »Ånder ud af det«. Den politiske kunst i dag har fantastisk meget at lære i retning af at gøre det fir-kantede rundt.

Lad mig for god ordens skyld sætte krølle på halen til sidst: De ræsonnementer og påstande, der er frem-

ført her, er blot udtryk for, at det er vanskeligt at få hold på noget, der stadig svirrer. Og når jeg stadig helst går i biografen for at se Bergman, Buñuel, Baling og Truffaut m. fl., så er det fordi, de stadig har temmelig meget, som de politiske film ikke har, og fordi den politiske dimension ikke

er og ikke må gøres til den eneste gyldige.

Men de har det nu også lettere.

Billedtekst: Jens Okking og Preben Neergaard i den omtalte scene fra »I Adams verden«.



Debat

Klaus Rifbjerg om »Privatlivets fred«

Når man får sin tro på fornuften og anstændigheden bekræftet, skal man ikke undlade at sige tak. Gudskelov for Kosmorama og Claus Ib Olsen. Jeg tænker på sidstnævntes anmeldelse af »Privatlivets fred«, der står i november-nummeret 1973. Bortset fra Henrik Lundgrens anmeldelse i Information efter premieren den 28. august, er det de første »offentlige« ord, som uden skingrende hysteri eller fjoget afvisning er sagt om Franz Ernsts og min film. Der er ikke tale om en demonstrativ lobhudning »i sagens interesse«, og mens man læser den nøgterne gennemgang af manuskriptets tilblivelse og indhold, afvejer de kritiske bemærkninger i forhold til sin egen opfattelse og spændt undersøger, hvor meget artiklens forfatter nu har fået med, føler man en energisk ro falde over sig. Dialogen er altså ikke afskåret, kritikken endnu ikke afløst helt af privat idiosynkrasi, overfladiskhed, professionel sløvhed og almindelig dumhed.

I sagens interesse – når vi nu er i gang – vil det måske være interessant at knytte et par bemærkninger til Claus Ib Olsens artikel. Det er indlysende, at de mange omrokeringer i manuskriptet p. gr. a. de varierende producenters luner, har sat sig spor, men jeg vil dog gerne gøre opmærksom på, at den publikums-frustrerende teknik, som Claus Ib Olsen anholder i artiklen fra manuskriptforfatternes side, var tilsigtet. Vi arbejdede bevidst med en metode til at trække stolen væk under folk, at skabe en usikkerhed omkring de enkelte situationer, der ikke skulle være kriminalistisk kildrende eller dramatisk »smarte«, men i næsten fysisk forstand overføre de optrædende personers klaustrofobiske hjælpeløshed til publikum. På det plan var det vores hensigt at være uimødekomende, at arbejde imod den gængse forklarende, glatte kriminalistiske, som gennem velovervejede snedighed på en gang pirrer og hjælper, planlægger og narrer, men altid i sidste ende lader brikkerne falde på plads – for at bruge en kliché, der i sig selv siger noget om metodens spil-agtige og i mange tilfælde overfladiske og afglidende karakter. Ligeså meget som vi

beundrer Hitchcock, den kriminalistiske spilteoris mester, ligeså lidt ønskede vi at gå ham i bedene med denne historie. Gennem den fragmentariske – og repetitive – sløringsteknik var det hele tiden hensigten at demonstrere Ninas tiltagende paranoia og samtidig plante følgelsesvanviddet hos tilskueren. Det skulle ikke kildre, det skulle netop opleves – som Claus Ib Olsen også er inde på det – som noget, man vil befri sig for, tage afstand fra, vende sig bort fra. At tilskuere har oplevet filmen sådan – uden i fysisk forstand at vende den ryggen – har jeg fået adskillige beviser på.

Kirkegårdsscenen mellem Brusendorff og Anne Lise Gabold er værd at diskutere. Det er rigtigt – som det påpeges – at scenen både er central og falder udenfor filmens øvrige dialog-mønster. Det er naturligvis helt bevidst. Vi følte, det var meget nødvendigt, at historiens Nina på et eller andet tidspunkt fik sig formuleret – også i ord. Dialogen opstod så at sige i forlængelse af kulissen. Det var med andre ord billedet, der meldte sig først. Jeg har altid følt mig tiltrukket af den særlige atmosfære i Løgumkloster, den ubestemmelige blanding af noget eksotisk, noget meget dansk, noget primitivt og raffineret på samme tid. Byens air af religiøsitet og de bugnende slagterbutikkers krydrede carnalitet. Et sted i udkanten af byen findes en kirkegård fra første verdenskrig, hvor udenlandske soldater ligger begravet under sære kors af jern. Jeg så Nina for mig dér, og en person (der ligesom skulle rumme hele byens særlige melange i sin person) dukkede op. Det blev »filosoffen«, og han skulle give Nina lejlighed til at formulere sig i et intermezzo.

Pudsigt nok kom scenen ikke til at udspille sig på den kirkegård, jeg havde tænkt mig. På sin research opdagede Franz Ernst ikke, at det var en speciel kirkegård, jeg hentydede til i regie-bemærkningen, og scenens optaktsreplik er derfor mere kryptisk, end den egentlig burde være. Den fremmede herre siger: Tror De, de føler sig ensomme?

Nina: (lille pause) Det var da et underligt spørgsmål. Herren: Jamen, se på navnene. De hører jo slet ikke til!

Dialogen – i sin helhed – er nok, som Claus Ib Olsen bemærker, »teatralisk« og »litterær« og derved stikker den i nogen grad – jeg understreger i nogen grad – af fra resten af filmen. Men hvis man kunne forestille sig – blot som tankeeksperiment – at hele filmen havde været indspillet på fransk, er jeg ikke sikker på, at scenen ville have virket i den grad an sich, som den gør nu på dansk. Vi har ingen særlig tradition for »filosofiske« dialoger i dansk film, vore personer skal helst udtrykke sig i de mest dagligdags vendinger for at blive accepteret som »rigtige mennesker«, men det er interessant at bemærke, at går vi blot til Sverige, kan vi sagtens goutere f. eks. Bergmans meget skrevne og stiliserede dialog, der også karakteriserer et såkaldt realistisk arbejde som »Scener fra et ægteskab«. Personlig er jeg i øvrigt fascineret af Rohmers film, hvor ordet praktisk talt er anledning til billedet og i ligeså høj grad vice versa.

Instruktøren og jeg diskuterede indgående denne specielle scene med Anne Lise Gabold, men jeg indrømmer, at jeg ved første gennemkørsel havde svært ved at acceptere den – i sammenhængen. Mellem de andre fragmenter var den et overdimensioneret fragment, en demonstrativ meningsklods, der måske havde fungeret, hvis den oprindelige ide i manuskriptet var fulgt op. De religiøse over- og undertoner i scenen (de paradisiske henvisninger) skulle have ført parret ind i klosterkirken efter følgende dialog (som i den endelige film blev erstattet med det om telefonpengene):

De går lidt sammen uden at sige noget.

Herren: Synger De?

Nina: Synger?

Herren: (ryster på hovedet) Det er måske sentimentalt, men engang imellem har jeg oplevet, at de sange, jeg sang for mange år siden ... masser af år siden ... ja, jeg har vel gået i skole, når jeg hører dem igen, så blir jeg rolig.

Nina: (lytter til ham).

Herren: Engang imellem har man godt af at blive mindet om fortiden.

Nina: Fortiden? Hvad er det for noget? (Hun ser forundret på ham).

Herren: Mig for eksempel?

Nina: Nu er De koket!

Herren: Ja, det er det jeg siger. Lad os synge i stedet for. Så er det de andre, der både har skrevet teksten og melodien.

Klip.

Klosterkirken i Løgumkloster, jnt. aften: Nina sidder ved siden af den fremmede herre og lytter til aftensangen. De har begge salmebogen i hånden. Stemningen fortættes, men den kan alligevel ikke bære Nina igennem. Hun rejser sig og går hurtigt ud. Den ældre herre bliver siddende.

Scenen i kirken blev opgivet, fordi det ville være for omfattende rent teknisk og økonomisk at virkeliggøre den. Så meget postyr for et billede, som det hedder – og intet menneske kan jo heller garantere, at seksvensen som sådan var blevet mere integreret i resten af filmen (og mere meningsfuld) end den er nu. Sådan er der så meget.

Ved at slå ned på visse »urealistiske« og virkelighedsfremmede scener (TV-interviewet med de mystiske landmålere, der nægter at udtale sig) rammer Claus Ib Olsens præcist. Den slags slipper man ikke helskindet af sted med, selv om »urimeligheden« godt kan se tilforladelig ud på idéstadiet. Her er det os, der manipulerer – og manipulerer forkert.

Skulle jeg udtrykke et savn i forhold til Claus Ib Olsens anmeldelse af »Privatlivets fred«, så handler det måske om, at man midt i sin højst prisværdige soberhed er for karrig med anerkendelsen af historiens filmiske udformning og skuespillernes rolletolkning. Men bortset fra det, vil jeg kun gentage min tak: Det er rart igen at være i stue med oplyste og kyndige folk.

Klaus Rifbjerg

Samtale med Per Holst

Ole Michelsen



Ole Michelsen: I hvilket omfang mener du, at det har belastet din film, og den modtagelse den har fået, at du er professionel reklamefilmmand?

Per Holst: Jeg mener ikke, det har belastet filmens udførelse på nogen måde. Men jeg tror nok, det har skadet den i forholdet til de anmeldere, som i kraft af deres forskellige skrivelser føler sig som en slags kulturpersonligheder. Jeg føler, at de er noget forargede over, at jeg har lavet en sådan film. Det er som om det professionelle i tilrettelægnings- og instruktionsdelen i filmen, er noget man sagtens kan lave, når man har gået og leget med det kommercielle. Lige pludselig er det blevet noget negativt, hvor man kunne forestille sig, at hvis jeg havde været et ubeskrevet blad, som kom fra nogle mere kulturelle kredse som f. eks. filmskolen, så ville det have været noget væsentligt.

O.M.: Du mener altså, at miljøet er så småligt, at man ikke kan eller vil se bort fra din personlige baggrund?

P.H.: Ja, det mener jeg helt afgjort. Provinsanmelderne, som ikke kender så meget til min baggrund, anerkender filmen helt uden mislyde og skriver, at de helhjertet kan gå ind for den. De anmelder den kritisk men positivt, for selvfølgelig er der en masse fejl i sådan en film. Men når løbet er kørt, kan man ikke lave det om. Til gengæld må jeg ryste på hovedet, når Knud Schönberg skriver Per Holst er næsten for dygtig. Det forstår jeg simpelthen ikke. I forbindelse med nye danske film har man jo gang på gang kunnet læse, at intentionerne var dér, men sansen for det klippetekniske, det professionelle manglede.

O.M.: Jeg mener, man kan indvende mod din film, at den er mekanisk og mangler en filosofisk, psykologisk overbygning?

P.H.: Det er frygteligt at skulle forklare, hvad man egentlig havde tænkt med filmen. Filmen er til en vis grad noget meget selvoplevet. Nogen vil mene, at det er en banalitet eller et postulat, at tingene udvikler sig, som de gør i filmen. Men det ved jeg, for sådan foregår det i mig selv, og man kan naturligvis godt køre et egotrip, men jeg har også haft psykolog-bistand under udarbejdelsen af historien. Hvad jeg så har gjort er at popularisere stoffet. Hvorvidt det er tilladeligt, kan man jo diskutere. Det mener jeg selv, for ellers ville det være for uforståeligt for mennesker at sidde og høre på. Men det der sker, og som sker konstant i alle menneskers hoveder, er, at hver gang, vi kommer ud for problemer, forsøger vi at løse dem, og med vores erfaringsgrundlag forsøger vi at lave hypoteser for, hvordan vi kan løse de problemer. De tre løsninger, der er tale om i filmen, kunne have været 1000 andre, og man må vælge på den baggrund, man har, selvom man måske kommer til at vælge forkert. Så synes jeg, at det er vigtigt for mig at prøve på at få folk til at bekende kulør, for de går sikkert rundt med enorme, dramatiske og farlige tvangstanter, som kan komme frem i angstprægede situationer. Det er helt klart, at man får afløb for disse aggressioner ved at tænke dem igennem, og så kan der ske det, at man kommer helt ud i den modsatte situation, nemlig den at man kommer til at elske det menneske, man har hadet. Det er jo det, som vi hele tiden gør overfor vores børn, overfor andre mennesker. Jeg vil tro f. eks., at nogle af disse forargede kritikere efter at have fået trykt deres anmeldelser, efter at have fået afløb, bagefter går rundt og synes, at det faktisk var en meget god film.

Det at filmen har fået et mekanisk præg, skyldes mulig-

vis, at den er centreret omkring ét menneskes oplevelse af sin verden, af børn, kone og direktør, og når man gør det, kan man ikke gå helt ud i detaljen, for sådan tror jeg ikke, vi oplever hinanden. Vi oplever hinanden beklippet, og det har jeg forsøgt at gennemføre som en slags stil. Det er muligt, at Bibi kunne have været gjort mere facetteret, men vi ser hende således, som Ove oplever hende. Havde han oplevet hende som et skønt og varmt menneske, ville han jo ikke have haft de problemer, han har. Han føler, hun er ham intellektuelt overlegen. Han føler en vis kulde. Det tror jeg, man forstår umiddelbart, hvis man da ikke skal ud og kritisere filmen bagefter.

Det, der har optaget mig, har været at vise, at man kan tænke så ondt om hinanden, at man kan hade hinanden i den grad, uden at der nogensinde sker noget udover i ens fantasi.

O.M.: Men jeg synes stadig, der er uklarheder i filmen, fortællateknisk. Det er ikke klart, hvad der sker med Michael. Er det kun tanke-spind, eller bliver han rent faktisk kørt på galeanstalten til sidst?

P.H.: Jeg synes faktisk, at det er vigtigt, at den tvivl består, og at folk arbejder videre med tingene bagefter.

O.M.: Men for dig er det ikke desto mindre klart, at alle de dramatiske ting foregår i hans fantasi?

P.H.: Ja, men alligevel er det vigtigt, at man får fornemmelsen af, at det faktisk kunne være virkelighed. Når man læser om den slags, undrer man sig jo altid over, at sådant noget er overgået sådan nogle pæne og tilsyneladende lykkelige mennesker. Jeg ved ikke, om det er lykkedes, men det har i hvert fald været tanken fra begyndelsen at vise nogle eksempler på problemer og kæde dem sammen, således at folk som måske ikke har de samme problemer, men andre ligesom bevidst begynder at beskæftige sig med dem. Om det kan lykkes, ved jeg ikke. Men det var ideen i det.

O.M.: Det vil sige, at du på bunden er moralist?

P.H.: Det ved jeg sgu ikke. Det kan godt være.

O.M.: Du røber dig jo med det, du lige har sagt, for du kunne jo også have erklæret, at din eneste ambition var at lave en psykologisk gyser og dermed færdig.

P.H.: Moralist er jeg vel på den måde, at jeg har tilladt mig at åbne en hel masse for mig selv, blottet mig selv og derved fået forløst en hel masse ting. Det kan jeg være lykkelig for, men så kan det jo være, at der er nogle andre, som synes noget andet, men det er jo ligegyldigt. Til det har gyserformen været spændende og charmerende, men til gengæld har jeg gjort det, som nok har været med til at vække forargelse, at afslutte historien midt i filmen i stedet for at gøre det i slutningen af filmen, således som man er vant til det, og det har jo nok været lidt af et eksperiment.

O.M.: Nu siger du, at historien skal opleves gennem Michaels briller, men jeg mener, at man med god ret kan indvende, at der er tre oplevelsesvinkler i filmen, hans, hendes og så den objektive iagttagers. Det er ikke klart, at historien opleves af ham alene.

P.H.: Den indvending har jeg hørt. Det opstod under klipningen, at det også kunne være hende, der oplevede. Det kan man sige til en vis grad er en fejl. Det har noget

at gøre med, at hun er gjort for facetteret. I kærligheds-scenen, hvor de har det store opgør, kan det måske være vanskeligt at forestille sig, at det hele er noget, han opfinder, selvom det jo godt kunne være sådan. Men netop det, at personerne ikke er gjort farceagtige, oplever jeg som noget meget spændende. Sympatien mellem de to deler sig jo hele tiden for den, der er åben og som ikke skal kritisere filmen bagefter. Man nærer ligesom skiftende sympati for dem begge to, og siger: »Nej, det kan hun ikke være bekendt at sige, eller det kan han ikke være bekendt at gøre.«

O.M.: Det rejser jo også spørgsmålet om, hvor megen dækning der er for den aggressivitet, han lægger for dagen. Du understreger jo meget tydeligt, at han er en stilfærdig næsten selvudslettende mand.

P.H.: Der er jo ikke mere dækning for det, end at man jo sandsynligvis aldrig ville gøre det. Han ville sikkert kun tænke det.

O.M.: Er det ikke en farlig ting for hele filmen?

P.H.: Jo, det ved jeg godt. Det er et eksperiment. Det er en form for bedrag, lige så vel som enhver film er en form for bedrag, fordi det er noget fiktivt, noget hvor man bearbejder menneskers følelser. I min film mener jeg blot, det bliver spændende på en anden måde, at personerne efter at være blevet slået ihjel pludselig bliver levende igen. Men der er jo nok ting, som kunne være løst mere elegant, mere letløbende, sådan at man ikke havde fået tid til at sunde sig så meget. Det ved jeg sgu ikke.

O.M.: Der er nogle scener, som står meget stærkt. Jeg tænker på afsnittet, hvor Michael jagter sønnen gennem huset, hvor du skifter fra en meget rolig kameraføring med helt præcise indstillinger til en forvirret men dramatisk anvendelse af håndkamera!

P.H.: Jeg har aldrig lavet sådan noget før, men det blev pludselig klart, at hvis scenen skulle være rigtig, måtte vi anvende håndkamera, for at selve bevægelsen i kameraet ligesom blev autentisk, panikagtig. Og så er der en anden ting under den samme scene, som jeg selv synes er skøn, det var, da vi bestemte os til, hvad der skulle siges under den jagt. Der siges kun »far« og »Johannes«, og nogle vil måske mene, at det kan man ikke, at det ville være dødsdømt. Men det har igen noget at gøre med Oves synsvinkel, at drengen kun siger far. Det er tænkt således, at denne mærkelige jagt, hvor de begge to græder, skal opfattes som far'ens forsøg på at komme i kontakt med sin dreng. På en måde har man tænkt sig at bruge mordet på mor'en som en anledning til at komme i kontakt med sønnen. Men denne drengens flugt fra far'en, som jeg synes, man oplever i alle familier, hvor de gamle ligesom ikke kan komme i kontakt mere med de yngre, fordi de har foretaget en eller anden form for henrettelse, bliver et håbløst forsøg på at slippe væk. Det lykkes bare aldrig. Man er faktisk lige ved at opleve et Ødipusmord. Det er næsten sådan, at han må slå far'en ihjel for at undslippe ham.

O.M.: Et af de springende og problematiske punkter i filmen forekommer mig stadig at være forholdet mellem manden og konen. For de fleste vil det sikkert forekomme usandsynligt, at de to temmelig stilfærdige mennesker ikke kunne snakke ud om hans afskedigelse, og klarer den på en eller anden måde.

P.H.: Jeg oplever det på den måde, at det nok er muligt, at de ville kunne snakke ud om det forholdsvis overkommelige problem, men på den anden side føler jeg, at det ikke er noget større eller mindre problem end alle mulige andre problemer, man heller ikke kan snakke om. For mig



er deres problem en klods, man tager og bruger som digterisk komponent, og siger: »Det er det her, det drejer sig om.« En mand føler, at han har opbygget en familie, at han har været med til, at hans kone har kunnet uddanne sig. Ved flere selskabelige lejligheder har han stolt kunnet vise hende frem og fortælle, at nu skulle hun snart have sin eksamen, og det var fryd og gammen. Han har en stilling, hvor han føler sig tryk, og så bliver han pludselig afskediget, vraget. Man kan ikke bruge ham længere. Hvad vil han sige? Jo, OK det er sgu ikke noget problem, jeg forstår ikke rigtig hvorfor de har fyret mig, men der er ingen tvivl om, at jeg kan gå hen et andet sted imorgen og søge et andet job. Men der er ingen grund til at forurolige familien med dette problem før i overmorgen, for så kan jeg sige: »Du! Jeg er sgu sagt op, men jeg har fået noget andet«, og det mener jeg ikke er helt utroværdigt, at et menneske i sådan en alder ville gøre det. Han udskyder forklaringen nogle dage. Men hans fortvivlelse opstår, når han så har søgt gentagne gange og oplevet den ydmygende situation, det er at få at vide, at man desværre ikke ansætter folk over 35, og så pludselig føler, at den dér mærkelige løgn, som starter med at være en lille løgn, vokser, og den enorme kontrast, der er mellem de to rent intellektuelt, gør at han pludselig bliver desperat, det er det, han forsøger at forklare i begyndelsen af historien i scenen med direktøren, hvor han siger, at han lige vil prøve at få noget, før han fortæller konen om det. Det er muligt, jeg tager fejl, men jeg tror, at mange mennesker i en tilsvarende situation ville sige: »Nej, det her gider jeg ikke sige i aften, jeg venter til imorgen«. Og så imorgen troede man, man havde en løsning, og det havde man alligevel ikke, og så fortryder man, at man ikke sagde det igår, for nu kan jeg ikke sige det uden at blive konfronteret med min egen svaghed. Jeg som jo skulle være en slags autoritet i familien. Man skyder det så ud, og når der først er gået en måned på den måde, er det næsten umuligt at få det sagt. Vi talte med Bibi om det. Hun oplevede dette forhold på samme måde som en pige, der finder ud af, hun er gravid og egentlig vil have en abort, men hver dag siger til sig selv: »Selvfølgelig skal jeg have den abort, men nu går der lige nogle dage, og så må vi se.« På dén måde prøver man at skubbe tingene fra sig og prøver at leve tilværelsen stadigvæk, og der er en masse andre ting, som spiller ind også for ham. En hyggeaften med børnene. Hvorfor skal det nu ødelægges, nu vi har det så godt? Jeg mener absolut, at det er muligt, det kunne ske på den måde, men jeg må sige, at det ikke er noget kardinalpunkt for mig, om det nu var det her, han ikke havde fået fortalt. Det kunne lige så godt have været noget andet, fordi jeg tror, der er en masse ting, vi ikke får fortalt.

O.M.: Ja, der er jo også hele jalousimomentet.

P.H.: Nå ja, så bliver der bygget andre elementer ind i det. Han har brug for en undskyldning. Han har brug for at kunne angribe noget andet. Og det prøver han ligesom at afveje.

Det jeg er ked af er, at man nogle steder har betragtet filmen som et overfladisk gyserflip. Der kan jeg bare sige, det var sgu ærgerligt. Så har det ikke rigtig fungeret. Men mange helt almindelige mennesker, jeg ikke kender, er kommet hen til mig og har sagt: »Hold kæft, det er sgu en af de bedste film, jeg har set. Jeg kender godt de dér følelser.« Det kan naturligvis gøre en meget mere glad, end hvad de der anmeldere mener.

Afskedens time - et mekanisk gys

Claus Ib Olsen



Igennem det sidste årstid har den statsstøttede danske filmproduktion - og det vil på nogle få undtagelser nær sige den samlede filmproduktion herhjemme - været suspenderet på grund af lovmæssige og administrative omlægninger i de organer og den pengekasse, som skulle sørge for at fremme den danske filmkunst. Branchen og filmarbejderne har således i gennem længere tid ufrivilligt ligget underdrejet, og der har derfor naturligvis været knyttet store forventninger til den dag, da den nye konsu-

lentordning fik sin debut og hvor de mange teorier om større kompetence eller mindre bureaukrati i udvælgelsen af støtteværdige projekter eventuelt kunne spores som en tiltrængt fornyelse i det hjemlige filmklima.

Hvad enten man finder det rimeligt eller ej, så er det klart, at den første film som kom ud af systemet, ville blive genstand for en ganske særlig opmærksomhed og at dens eventuelle succes ville smitte af på alle de implicerede - også på den konsulent (i dette tilfælde Gert Frøholm) som havde anbefalet den - og via ham, på selve den kulturpolitik, som han er sat til at administrere. På denne baggrund er det derfor særlig beklageligt at Per Holsts film »Afskedens Time«, som med statsstøtte på 650.000 kr. kom til at åbne ballet, hverken blev nogen god film eller noget overbevisende argument til fordel for den nye konsulentordning.

Det er naturligvis en helt urimelig belastning for Per Holst og hans film på een gang at skulle være sig selv som film - endda debut-film - og samtidig være et forsvar for en ny kulturpolitik - men selv ikke den velvilje, filmen derved har krav på, kan tilsløre at »Afskedens Time« er en mislykket film, både i udførelsen og i oplægget, og det er her, på ideplanet, at konsulentordningen mest åbenlyst har svigtet.

Filmen er et monstros af tankespind, vævet over en bastant psykologisk idé om den menneskelige hjerne som et relæ, der på grund af visse følelsesmæssige overbelastninger kan slå fra og begynde at arbejde ukontrolleret for at genoprette en naturlig balance. For at fortrænge virkeligheden begynder relæet at projicere fantasier indtil en dag, hvor grænsen mellem det fantastiske og det virkelige er blevet uklar og svævende.

For at ingen skal være i tvivl om, at dette er hvad filmen handler om, starter den med at vi tvangsindlægges til en forelæsning i psykologi på Københavns Universitet, hvor vi - sammen med filmens ene hovedperson, Bibi Andersson - sættes på sporet. Men hvor ingen af tilskuerne i salen får mulighed for at misforstå situationens alvor, er det derimod en anden af filmens pointer, at Bibi Andersson nok hører andægtigt efter, og ivrigt tager notater, men at hun ikke får »budskabet« med sig hjem og anvender det i praksis i sin egen situation, i det ægteskabelige forhold mellem hende og Ove Sprogøe. - Eller gør hun? - for her ender filmen efter godt en times spil som et åbent spørgsmål på samme sted, som den startede. I sig selv er der intet ondt i at en film vender tilbage til sit udgangspunkt - men i dette tilfælde kommer den aldrig ud af stedet og de dramatiske handlingsforløb, som tager form i kontormanden Ove Sprogøes hjerne, har nok hver for sig enkelte underholdende - ja, endog gribende træk, men da de på intet tidspunkt tjener til at uddybe vor forståelse for personerne, bliver konstruktionerne meningsløse og hovedpersonen bliver derfor reduceret til et »medium« for Per Holst og hans manuskriptforfatter Ib Christiansen, eller han bliver ganske simpelt brugt som et mekanisk projektiionsapparat: en fremviser.

Hændelserne, der får Ove Sprogøes relæ til at koke er, at han efter tyve års tro tjeneste bliver udpeget som firmaets rationaliseringsgevinst - og sagt op. Han skubber situationens alvor fra sig, lever i håbet om at finde et nyt job, men da hans seks måneders opsigelsesfrist er udløbet, har han stadig intet arbejde - og hvad værre er, han har endnu ikke fortalt sin familie om katastrofen.

Igennem hele denne periode er han blevet mere og mere uligevægtig. Han er begyndt at mistænke konen for at have et forhold til psykologilæreren, og derfor begyn-

der han nu at fantasere sig til forskellige radikale måder at løse alle problemerne på. På rad og række får vi så disse fantasier: Kvæle konen og ombringe de tre børn ved hjælp af gas eller gift, stikke hende ned med en kniv eller måske spare familien og blot hænge sig. Alle disse muligheder gennemspilles, og i takt med at filmens konstruktionsprincip således går op for en, berøves episoderne samtidig den rest af mekanisk spænding, som eventuelt kunne have gjort det ud for den manglende dramatiske. Tilbage bliver kun en række pedantisk illustrerede fantasier hvis tilhørsforhold til den pæne og stilfærdige kontormand forbliver filmens udokumenterede påstulat.

Holst synes desuden så optaget af disse mordvariationer, at de helt tager magten fra det tema, som blev anslået i filmens begyndelse: hvorledes disse fantasier kunne tjene som psykologisk ventil for at undgå det totale sammenbrud. Dette tema - det eneste - forsvinder hen ad vejen i forsøg på mystifikation, og filmens opbygning bliver derfor urimelig bastant.

Ove Sprogøe kæmper ihærdigt med sit portræt af den almindelige og lidt pedantiske kontormand, der pludselig får revet sikkerhedsnettet væk under sig. Af og til lykkes det ham da også at samle så megen inderlighed i sit spil, at situationerne pludselig overbeviser og griber - således i den første mordvariation, hvor han efter at have kvalt konen sætter haveslangen til gashanen for at gøre det af med børnene. Hele dette langsommelige og makabre forløb skildres med en uhyggelig intensitet og præcision i detaljen. Også denne scene, der går umiddelbart forud, hvor han skal forsøge at læse den sidste godnathistorie for de mindste børn, balancerer fint mellem det gribende og det melodramatiske.

De scener som er helt uden dialog, eller hvor dialogen er holdt på et minimum, står stærkest. Grunden er, at filmens replikker er urimeligt litterære - og det er vel også årsagen til at Per Holst ikke får mere ud af Bibi Andersson end tilfældet er. Gennem hele filmen er hun belemret med de mest dialogfyldte passager, og hun er konstant i vanskeligheder, tydeligst i en meget lang og central scene, hvor hun i monologform analyserer det ægteskabelige forhold og hvor Holsts manglende replikkunst virkelig er overstyret. Det var en spændende idé at få Bibi Andersson med i en dansk film, men hun viser her, at hun ikke er en skuespillerinde, der giver ved dørene. Hun kræver stof at arbejde med og en kyndig instruktion.

Et af de mere positive træk ved filmen er en lydside, som forekommer mere gennemtænkt og velkomponeret end man er vant til i danske film - men selv ikke dette formår at dække over at filmen, trods de mange fortænkte gys, er en blodfattig og anæmisk tanketorsk. Den rokker sig ikke af stedet - det eneste den eventuelt rokker ved, er tilliden til det statslige støttesystem, som til trods for manuskriptets og ideens urimeligheder, alligevel ikke fik filmen siet fra som den tyndbenede fidus, den er.

■ AFSKEDENS TIME

Arb.titel: Affekt. Danmark 1973. **P-selskab:** Per Holst Filmproduktion. **P:** Christian Holst. **P-leder:** Lars Kolvig. **P-ass:** Steve Jansson. **Instr:** Per Holst. **Instr-ass:** Anders Refn. **Manus:** Per Holst, Ib Christiansen. **Foto:** Henning Camre/Ass: Morten Arnfred. **Farve:** Eastmancolor. **Lys:** Leif Barry Fick, Jimmy Leavens. **Klip:** Lars Brydesen. **Ark:** Peter Højmark. **Kost:** Birthe Qualmann. **Komp:** Henning Christiansen. **Tone:** Per Meinertsen/Ass: Søren Lehman Rasmussen. **Makeup:** Lene Henriksen. **Medv:** Ove Sprogøe (Michael Jacobsen), Bibi Andersson (Elsa Jacobsen, hans hustru), Martin Sne (Johannes, deres ældste søn), Charlotte Klæbel, Michael Petersen (Ægteparrets små børn), Jørgen Kiil (Direktør Petersen), Claus Nissen, Yvonne Ingdahl (Jacobsens naboer), Peter Ronild (Onkel Georg), Ulla Lemvig-Müller (»Kaninpigen« ved karneval), Jørgen Teytaud (Psykolog), Frederik (Jacobsens kollega), Lene Vasegaard (Sekretær), Chris Mærsk (Kriminalassistenten), Henry Jessen. **Længde:** 82 min., 2255 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** 9.11.73 i Imperial, København + Scala, Århus + Palæ, Aalborg + Kino, Roskilde + Grand, Odense.

Filmen er indspillet i månederne juli-august 1973.

Filmene

»Avanti!«
»Det lange farvel«
»Skyd, Eddie«
»Solaris«
»I faderens navn«
»Kort fra Danmark«

Avanti! (Kom ind)

Der er meget der tyder på, at Billy Wilder efter publikumsfiaskoen med »Sherlock Holmes privatliv« har villet spille med mere sikre kort. Genremæssigt vender han med »Avanti!« tilbage til det egentlige lystspil. Han har trækplasteret Jack Lemmon tilbage i hovedrollen. Og han har i en ikke videre kendt Broadway-komedie kunnet finde en række af de temaer frem, som hans bedste lystspil er skabt på.

»Avanti!« er først og fremmest historien om en mand, der gennemskuer sin egen falske rolle, affører sig den og bliver fri, bliver værdigere og venligere. Wendell Armbruster junior er en rigmandsvariant af den rolle Lemmon har spillet i to tidligere Wilder-film: »The Apartment« og »The Fortune Cookie«. En stresset mand, livløs bag den hektiske livlighed, der pludselig i en komediesituation presses ud over grænserne for hvad han kan bære og finder sit smukke »moment of dignity«, hvor han bliver sig selv. At man også kan »finde sig selv« uden at bryde radikalt med en tilværelse som en mand på toppen er filmens postulat. Eller er det? »Avanti!«s slutning er måske mere ambivalent end den umiddelbart synes? Vil junior kopiere sin far, vil han som faren træde ind i en slags dobbelttilværelse – og vil det være særlig rart for ham (eller for hans kone, som dog må være mere end

en hysterisk stemme i en telefon? Eller hans børn?). Og hvad med den nye veninde, Pamela Piggott, finder hun sig ikke en mere stabil og tilstedeværende fyr i London? Eller træder hun virkelig som sin mor ind i rollen som sommervende for en rig amerikaner, der ikke en gang betaler for at have hende til rådighed? Slutningen på denne historie er så problematisk, at selv en gammel Wilder – navnlig han? – må kunne se det. Man behøver ikke være ideologikritiker for at registrere den begyndende krøllen i tæerne. Men det berører ikke nødvendigvis den milde og venlige komedietone, som Wilder indtil da har holdt.

Som den behårde kyniker Wilder – også – er, kan han næppe mene, at Armbruster seniors eller juniors kærlighedsliv er særlig vidunderligt eller ideelt. Men det er dog bedre end den fastfrysning de begge bryder ud af. I hvert fald bedre for Armbruster'erne. Og det er nu en gang de stores perspektiv, de riges, som Wilder undtagelsesvis tager i denne film. Havde han fortalt den fra Piggott juniors eller seniors synsvinkel, var det nok blevet en helt anden og langt mere bitter, mindre sød historie. Uden at underkende disse overvejelser og eventuelle indvendinger vil jeg dog overlade dem til andre; jeg synes Wilder i sit liv – fra »Menschen am Sonntag« og fremefter – ofte nok har forsvaret de små. Jeg synes man i hans alderdom må give ham frihed til også

at lade de rige være – eller rettere: blive – mennesker.

Et andet Wildersk tema gennemspilles i »Avanti!«: Amerikaneren i Europa. Dette tema har Wilder arbejdet med flere gange før, blandt andet i »The Emperor Waltz«, »A Foreign Affair«, »Love in the Afternoon« og »One, two, three«. Jeg har ikke set de første to af disse film, men forstår på Ib Montys artikel i Kosmorama 115–116 at de henholdsvis viser en amerikaner, der i Europa lærer fra sig af sin livskunst, og en der tager til sig af europæisk livskunst. »One, two, three« opfatter jeg som en overvejende pro-amerikansk film, trods indbygget selvironi en hyldest til amerikansk vitalitet (kontra østberlinsk tristesse), mens »Love in the Afternoon« noget mindre entydigt (i Chevaliers figur) dyrker den europæiske livsform på bekostning af den amerikanske.

»Avanti!« må være en af de mest pro-europæiske film, der er skabt, og på det punkt skal vi meget længere tilbage i Wilders produktion for at finde den rigtige pendant: Nemlig til hans manuskript til »Ninotchka«, som han skrev for Lubitsch. Armbruster er Amerikas svar på Ninotchka! En repræsentant for et effektivitetssamfund, der har glemt at Leve med stort L, og som genlærer kunsten i et Europa, der er så idylliseret, at det desværre er alt for godt til at være sandt, hvad europæeren Wilhelm Wilder kun alt for godt ved. (Derfor i begge film nogle bittersøde – for at sige det mildt – dissonanser: Falder Ninotchka i armene på andet end en alfons? Og kunne Armbruster leve mere end nogle ganske få dage med god gammel europæisk bestikkelse, kriminalitet, ineffektivitet og teatralisk operettedramatik omkring sig?).

Men en skamløs hyldest til Europa er »Avanti!« nu alligevel. Først og fremmest til Italien, som Wilder og Diamond lidt overraskende har valgt at kaste deres kærlighed på. Her skinner solen. Her holder man fire timers frokost-pause. Her kan alt lade sig gøre, for den der har initiativet i behold (kort sagt, her trives i grunden et meget amerikansk, liberalistisk ideal!). Her har vi kærligheden, her har vi de løse lette følelser og den glødende sensommerromantik. Her nøgenbader man ugenert i Middelhavet – og ikke bare på Playboys farveplancher, til glæde for en fotograf (der er dog en fotograf, en typisk, fin gammel europæisk pengeafpresser. Men hvad var han værd uden amerikansk puritanisme?).

Også England får del i Wilders Europa-hyldest. Pamela Piggott (og hendes mor) repræsenterer en ny »swing-ing« engelsk livskunst, atter ret idylliseret. »Where is your British restraint?«, må Armbruster udbyrde, da Pamela rigtig slår sig løs. Her destruerer filmen veloplagt den ene nationalitetsmyte, samtidig med den skaber en ny. Engländerne, der ofte har været de »komi-

ske europæere« i amerikanske film, er nu indrullet i livskunstens fællesmarked. Pamelas eneste problem er, at hun er lidt overvægtig, og alt i alt må man sige, at Wilders amerikaner i Europa er heldigere med sit valg af romantisk partner end hans Ninotchka var det.

Grundintrigen i »Avanti!« er så god, at man egentlig må undre sig over, at teaterstykket tilsyneladende ikke har været nogen større succes. To mennesker, amerikaneren Armbruster og englænderinden Pamela rejser til Ischia for at hente ligene af henholdsvis deres far og mor, som sammen er omkommet ved en bilulykke. Hvad Armbruster ikke ved, ved Piggott allerede: de to gamle var et elskende par – en måned om året. Armbruster junior, den dynamiske forretningsmand, er rystet over, hvad faderens »helbredsrejser« har dækket over. Ligene af de to forældre forsvinder som led i en kompliceret intrige, og da Armbruster tror, det er Pamela, der har hugget dem for at bringe dem til endelig hvile på denne solskinsø, må han indlede en slags charmeoffensiv mod hende for at få ligene – eller i hvert fald sin fars lig – tilbage igen. Rollen bliver til realitet, offensiven til ægte forelskelse, og det yngre par genoptager og fortsætter deres forældres romantiske eventyr.

Den gamle Wilder vil nok blandt andet fortælle et ungt publikum, at også gamle mennesker kan elske (rigtigt elske: med et »Vil-ikke-forstyrres«-skilt på døren), og at der måske trods alt moderne frisind og permissivitet var mere og bedre kærlighed til i gamle dage. Men sådan et følsomt budskab er Wilder naturligvis helt klar over, at han må afbalancere i en komedie, og derfor står han (og Diamond) bestandigt parat med en iskold spøg hver gang filmens hyldelse til »eftermiddagskærligheden« truer med at blive for vammel i sine sensommerfarver.

Ikke desto mindre er »Avanti!« nok

– næst efter »Sherlock Holmes privatliv« – overhovedet Wilders varmeste film. Monty fremhævede i sin Wilder-artikel »The Fortune Cookie« og specielt dens slutning som det smukkeste eksempel på, hvad man måske turde kalde Wilders humanisme. Jeg ville gerne se den film igen, men husker ærlig talt den afsluttende tvær-raciaale slutscene som utilgiveligt sentimental. I »Avanti!« er strategien lagt sådan, at sentimentaliteten hele tiden holdes i balance og komedietempoet aldrig tabes. Tværtimod er der en stigende aktivitet filmen igennem, og der er et mærkbart »gearskift« i hvad der må være komediens »sidste akt«, hvor den super-effektive – og helt desorienterede – amerikanske foreign office agent troppe op og skal bringe orden een gang for alle i disse problemer med liget, som ikke kan hentes hjem til USA.

Langt mere dvælende er filmen i sin optakt, hvor Wilder virkelig giver Jack Lemmon tid til at tegne portrættet af den stressede forretningsmand før forvandlingen. Dette er ikke nogen karikatur, men et karakterstudie, det bedste Lemmon har skabt i mange år. Og forvandlingen, optøningen, får lov at gennemløbe overraskende mange faser, med overraskende mange tilbagefald. Mekanismen løber ikke glat igennem på kuglelejer (som i »Ninotchka«), men tilførs betydning troværdighed gennem en række forsikninger der spilles så fint ud, at de ikke bare virker dramatisk irriterende (vi ved jo alt om, hvordan det vil gå).

Wilder spiller meget raffineret på vores forventninger, og jeg har lyst til at fremhæve en enkelt scene som »snyder« med stor skønhed. Vi befinder os i lighuset, hvor Armbruster og Piggott skal bekræfte, at det er deres forældre, som ligger under lagernerne. Til stede er endnu to personer, som i scenen begge er »professionelle«. Dels hotelværtten, som er den dygtige igangsætter af en lang

række af filmens intriger – og tilsyneladende en fremragende smidig hotelvært. Dels en bedemand, hvis »moment of dignity« kommer da han skal traktere alle sine dødsattester og stempler som en god janitshar trakterer trommer og trommestikker.

Scenen er virkelig kompliceret, der er mange bolde i luften. Hovedindholdet er, at den engelske pige for den amerikanske mand demonstrerer naturlig værdighed over for døden – og over for kærligheden. Vi skal tro, at nu må Armbruster være »smeltet«, og så skal vi opdage, at så let går det altså ikke. Det er eet forløb.

Et andet moment i scenen er som nævnt den respekt for bedemandens håndværk, som er et led i hele filmens respekt for folk, der ikke spiller deres livsroller, men virkelig identificerer sig med dem. Endelig skal scenen skabe endnu en falsk formodning: nemlig en formodning om, at Pamela er halvsjør, og at hun er i færd med at »stjæle« ligene. Hun skal altså i samme scene vises som et varmt menneske og som muligvis halvtosset. En forsoning mellem hende og Armbruster skal antydes for derpå at skuffes. Og samtidig skal der bygges op til et falsk spor i intrigen, en »rød sild« som er nødvendig for at filmen kan komme videre.

Alt dette skal foregå i et lighus med passende respekt for døden – og kærligheden. Jeg ville godt se sekvensen grundigt efter i et klippebord for at finde ud af, hvordan pokker Wilder bærer sig ad med at få alle bolde ned igen i god orden, uden at bryde den stemning der er passende for et elskende pars dødsleje og to børns afsked med deres forældre, men også uden påklisret sentimentalitet, samt endelig med handlingsfunktionen, som er central, bevaret: faktisk skal der ske en frygtelig masse i denne scene, der intrigemæssigt fungerer som noget af et hængsel, hvorpå næsten hele historien drejer.

Filmens eneste åbenlyse svaghed er en sightseeing-tur, som er overflødig, fordi vi allerede har fået glimrende fornemmelse af middelhavsvænen som et billede på kærligheden i solen (og i velstanden). At Pamela skal øen rundt i hestevogn og vil have lov til at kigge snapshots virker ret uforståeligt, da filmen jo ikke just er i stofnød.

Man kunne vel i det hele taget have forestillet sig en hurtigere afvikling af historien, men det ville være blevet en mere traditionel komedie, vi så havde fået. Ældre menneskers meddeler sig naturligt langsommere. Hvad de meddeler sig om fordrer undertiden også større ro hos deres tilhørere. Og selv når Wilder sætter tempoet ned, er han stadigvæk en hurtigere fortæller i alt det afgørende end de fleste. Hvormed



Still/ Jack Lemmon og Juliet Mills i »Avanti!«.

jeg først og fremmest mener, at han fortæller mere på samme tid, snarere end at han bruger mindre tid på at fortælle det samme!

Skulle »Avanti!« blive Wilders sidste film – lad os ikke håbe det – ville den fungere som et fuldendt afskedsværk, opsummerende og dog fuldt af vitalitet.

Anders Bodelsen

■ AVANTI! (Kom ind)

Avanti! USA 1972. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Mirisch/Phalanx/Jalem. **P-leder:** Alessandro von Normann. **I-ledere:** Ennio Onorati, Peter Shepherd. **P/Instr:** Billy Wilder. **Instr-ass:** Rinaldo Ricci. **Dialog-instr:** Rae Mottola. **Manus:** Billy Wilder, I. A. L. Diamond. **Efter:** Skuespil af Samuel Taylor. **Foto:** Luigi Kuveiller. **Luftfoto:** Mario Damiceili. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Ralph E. Winters/Ass: Claudio Cutry, Bobbie Shapiro. **Ark:** Ferdinando Scarfiotti/Ass: Osvaldo Desideri. **Dekor:** Nedo Azzini. **Rekvis:** Lamberto Verdenelli. **Kost:** Annalisa Nasalli Rocca. **Musik/Sange:** »Cuore 'Ngrato« af Cordifero & Cardillo, sunget af Sergio Bruni; »Un 'Ora Sola Ti Vorrei« af Bertini & Marchetti, sunget af Sergio Bruni; »A Tazza e'caffè« af G. Capaldo & V. Fassone; »La Luna« af Don Backy & Detto Mariano; »Palcoscenico« af E. Bonagura, A. Giannini & Sergio Bruni; »Senza Fine« af Gino Paoli. **Arr:** Carlo Rusticelli. **Dir:** Gianfranco Plemizio. **Musikbånd:** George Brand. **Tone:** Frank Warner, Basil Fenton-Smith, William Varney. **Makeup:** Franco Fredo, Harry Ray (for: Jack Lemmon). **Frisurer:** Adalgisa Farella. **Rollebesættelse:** Isa Bartalini. **Medv:** Jack Lemmon (Wendell Armbruster), Juliet Mills (Pamela Piggott), Clive Revill (Carlo Carlucci), Edward Andrews (J. J. Blodgett), Gianfranco Barra (Bruno), Franco Angrisano (Arnold Trotta), Pippo Franco (Matarazzo), Franco Acampora (Armando Trotta), Giselda Castrini (Anna), Raffaele Mottola (Paskontrollør), Lino Colletta (Cipriani), Harry Ray (Dr. Fleischmann), Guidarino Guido (Maitre D'), Giacomo Rizzo (Bar-tender), Antonio Faa'di Bruno (Concierge), Yanti Sommer (Sygeplejerske), Janet Agren (Sygeplejerske), Maria Rosa Sculauzero (Stewardesse), Melu Valente (Stewardesse), Aldo Rendine (Rossi). **Længde:** 144 min., 3955 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** Dagmar 10.9.73. Indspilningen started den 23. april 1972 med eksteriøroptagelser i Italien.

Det lange farvel

Robert Altmans seneste film måtte i størsteparten af pressen lide den tort at blive behandlet som en banal og utilstrækkelig visualisering af en tilbudt kriminalklassiker, nemlig Raymond Chandlers roman »The Long Goodbye« fra 1953. Yderligere blev Hawks' Chandler-filmatisering »The Big Sleep« fra 1946 (»Sternwoodmysteriet«) fremhævet som det forbillede, man burde holde sig for øje, og Bogarts fremstilling af Chandlers helt, Philip Marlowe, i samme film som den endegyldige. Endelig ansås filmen for uspændende, Altman havde for-tabt sig i digressioner, og hvad bildte han sig egentlig ind? – Hvilken despekt for klassikerne!

Denne anmeldelse er da et forsøg på at beskrive filmen hverken som forfejlet Chandler-filmatisering, mislykket Hawks-eftertiligning eller utilstrækkelig Bogart-imitation, men som et karakteristisk Altman-værk med en ikke mindre karakteristisk menneskeopfattelse. Faktisk er filmens stil så utrolig fjern fra den gængse kriminalfilms, at det er langt mere frugtbart at undersøge afvigelserne end at påvise overensstemmelserne med det sædvanlige mønster.

Noget tyder på, at Altman har til hensigt at skabe en film inden for hver af

de populære genrer, uden at ville benytte sig af de egenskaber, der har gjort dem så populære. Foreløbig har han præsenteret sine opfattelser af henholdsvis krigsfilm med »MASH« (1970), westerns med »McCabe & Mrs. Miller« (1971) og nu kriminalfilm med »Det lange farvel«. Alle betegner de brud med den normale romantiske, heroiserende holdning til stof og milieu; Altman bruger genrerne til en desillusioneret skildring af selviske og følelseskolde eksistenser. Det er ikke forkert at beskrive Altman som instruktøren, som vil gøre tingene anderledes end alle andre, men det må tilføjes, at han forfølger sit mål med så megen stilsikkerhed og konsekvens, at det bliver til mere end blot en smart idé. Altman er en ægte auteur – for nu at bruge et begreb, der er ved at blive forstødt – hans film rummer en livsfilosofi, en klar og gennemgående kunstnerisk holdning over for de fænomener, han skildrer, som gør hans film både personlige og originale.

Efter at have set Altmans tre genre-film, og med andenhåndskendskab til hans tre andre film fra de sidste år: »That Cold Day in the Park« (1969), »Brewster McCloud« (1970) og »Images« (1972) synes det at være et fællestræk hos hans hovedpersoner, at de lever i deres egen verden, enten i en i forvejen isoleret gruppe som i »MASH« og »McCabe ...« og som ægteparret Wade i »Det lange farvel«, eller i frivillig isolation som kvinden i »That Cold Day ...« og Marlowe i hans (elfenbens-)tårn. Hovedpersonen i »Images« er ligefrem sindssyg. Der er noget herskesygt og ubarmhjertigt over alle disse mennesker, som har det med at bruge og udnytte andre efter forgodtbefindende, om det så er for grove løjers skyld som i »MASH«, eller med henblik på profit som i »McCabe ...«. I »Det lange farvel« gør dette forhold sig mere gældende for bipersonerne end for Marlowe selv, men også han virker ejendommeligt koldsindig, lige så afvisende over for sine attraktive naboersker som over for politiet. Men det er bemærkelsesværdigt, at Altman har ændret filmens slutning i forhold til romanens. Hvor Chandlers Marlowe resigneret indser, at han er blevet bedraget, skyder Altmans Marlowe nådesløst morderen ned, uden tilsyneladende at opnå andet end at tilfredsstille sig selv.

Filmen indledes og afsluttes med sangen »Hooray for Hollywood«, en skratende og naiv og i sammenhængen også temmelig ironisk lyd til en by, der er smukkere som begreb end som virkelighed. Faktisk er der ikke meget at råbe hurra for i det samfund, Altman skildrer i »Det lange farvel«, så lidt som der var det i lejren i »MASH«, eller i flækken i »McCabe & Mrs. Miller«. Altmans verden er ikke noget rart sted at opholde sig, befolket, som den er, af hensynsløse egocentrikere, mennesker der kører deres eget løb og fører sig

frem som selvhævdende individualister uden derfor at være personligheder. Hans hovedpersoner er, som antydnet, i denne henseende ingen undtagelser. Faktisk har man med Altmans film en fornemmelse af, at det næsten er tilfældigt, at netop denne eller de personer har fået en mere fremtrædende plads i mønstret end nogle helt andre. De er lige gode om at være lige onde. Dette indtryk af filmens karakter af gruppebilleder, snarere end af portrætter, forstærkes såvel af lydsiden med dens karakteristiske påtrængende baggrundssnak (i modsætning til den traditionelle formidling af lyden hvor dialogen – og da især hovedpersonernes replikker – står klart) som af billedsiden med dens forkærlighed for så mange personer i billedet som muligt. Det er helt i overensstemmelse hermed, at Altman lægger megen vægt på karakteriseringen af bipersonerne, som virkelig får lov at sætte deres præg på historien, og som f. eks. ofte dominerer sekvensen i forhold til Marlowe (morsomt med den glimrende vagtmand/parodist, skarpest med ejendomsmæglerdamen, mest virtuost af Marlowes røde kat – et rent ud fremragende dyrisk talent, som får lov til at stjæle allerede første scene i »Det lange farvel« fuldstændig fra filmens formodede stjerne).

Altman er jo ikke manden, der overholder de normale krav til de genrer, han arbejder på. »MASH« var en krigsfilm uden slagscener, »McCabe & Mrs. Miller« var en western, der ikke bare udspillede fjernt fra kvæg, prærie og indianere, men hvor heltinden var narkoman og heltens blev dræbt af skurken. Det kommer derfor ikke som nogen overraskelse, at heller ikke »Det lange farvel« følger kriminalfilmens konventioner. »Jeg er ikke med på begrebet »den dramatiske kontinuitet«. Jeg bryder mig ikke om det, og jeg mener ikke, det er nødvendigt. Jeg opfatter hellere dette begreb som en cirkel, man tegner, og som angiver grænserne. Inden for den kan man bevæge sig, som man vil. Men man må acceptere grænsen, ellers bliver det bare kaos« har Altman erklæret i et Positif-interview (nummer 147). Kriminalfilm karakteriseres jo normalt ved deres stramme komposition og lineære dramaturgi, som i forbindelse med et accellererende tempo skal skabe den spænding, der anses for uomgængelig i genren. Altman giver pokker i denne tradition: kompositionen er løs, intrigen er mindre interessant end de enkelte afsnit (ligesom i øvrigt »The Big Sleep«) – selv om man bør værdsætte manuskriptforfatteren Leigh Bracketts evne til at bruge Chandler loyalt i hendes forenkledte version af forlæggets begivenhedsrige historie, som i hendes udgave også bliver karakteristisk Altman-sk. Hvad der tilsyneladende har irriteret de fleste anmeldere er filmens langsomme tempo. Men netop denne snirklede, omstændelige, småpludrende form, hvor



Stills/Øverst Robert Altman instruerer Nina van Pallandt og Elliott Gould, derunder samme scene i filmen »Det lange farvel«.

handlingen underordnes kuriøse person- og milieubeskrivelser, og dramatisk anlagte episoder fader ud, mens tilsyneladende mellemhandlinger pludselig tager fart og udvikler sig til et overrumpende klimaks, er jo ikke bare Altmans meget personlige stil, men også Chandlers. »I am by nature a rather discursing writer who falls in love with a scene or a character or a background or an atmosphere« siger Chandler om sig selv, og det er jo heller ikke nogen dårlig karakteristisk af Altman.

Elliott Goulds spil som Marlowe er afgørende for forståelsen af den ekstremt afheriserende holdning, Altman indtager til sit stof. For det er jo ikke specielt Chandler, Altman er ude på at nyfortolke og forlene med sin særlige og meget kunstfærdige form for realisme, men hele den private eye-romantik, som begynder med Sherlock Holmes, fortsætter med Peter Wimsey, kulminerer med Philip Marlowe og efterlevs så patetisk af Albert Finney i »Gumshoe«. Denne nyfortolkning har været på vej i f. eks. James Garners Marlowe-fremstilling i filmatiseringen af »The Little Sister« – men er ikke tidligere gennemført

så radikalt. Goulds Marlowe er den mindst glamourøse detektiv, man kan forestille sig (selv Peter Falks nussede Colombo har mere stil), en diamentral modsætning til Bogarts overlegne romantiker. Hvor Bogart var ordknap, men lammende præcis med sine punch-lines, er Gould så evigt mumlende, at hans verbale udfald aldrig rigtig når frem som angreb, men nærmest virker som forsorne spydigheder, mest sagt til hans egen fornøjelse. Goulds Marlowe er en særling, der er ved at gå i frø. Hans bil placerer ham i fortiden, hans kat er den eneste binding til nutiden. Marlowe er ikke bare en ener, der er ude af trit med sin samtid, han virker direkte sølle, selv om han tilsyneladende hygger sig meget godt i sin smilende konstatering af verdens usselhed. Altmans Marlowe er en taber og ligesom McCabes lig forsvinder i den faldende sne, forsvinder Marlowe i filmens slutning i mængden på den symbolrige landevej. Det, Marlowe engang var, er han ikke mere. Chandler bemærkede i forbindelse med romanen, at »... any man who tried to be honest looks in the end either sentimental or plain foolish«. Altman er endnu bitrere: Først da Marlowe har begået mord, kan han optages som medlem af det samfund, han lever i.

Jørgen Oldenburg

■ DET LANGE FARVEL

The Long Goodbye. USA 1973. Dist: United Artists. P-selskab: E. K. Corporation/Lion's Gate Films, Inc. Ex-P: Elliott Kastner. P: Jerry Bick. As-P: Robert Eggenweiler. P-ass: Jean D'Oncieu. Instr: Robert Altman. Instr-ass: Tommy Thompson, Alan Rudolph. Manus: Leigh Brackett. Efter: Raymond Chandlers roman »The Long Goodbye« (1954). Foto: Vilmos Zsigmond. Kamera: Joe Wilcots. Farve: Technicolor. Format: Panavision. Klip: Lou Lombardo/Ass: Scott Conrad, Tony Lombardo. Rekviz: Sidney Greenwood. Kost: Kent James, Marjorie Wahl. Musik: John Williams. Sange: »The Long Goodbye« af John Williams (musik) & Johnny Mercer (tekst); »Hooray for Hollywood« af Dick Whiting (musik) & Johnny Mercer (tekst). Spillet/sunget af: The Dave Grusin Trio, Jack Sheldon, Clydie King, Jack Riley, Morgan Ames' Aluminum Band og The Tempoztlan Municipal Band. Tone: John V. Speak, Richard J. Vorisek. Makeup: Bill Miller. Frisurer: Lynda Gurasich. Medv: Elliott Gould (Philip Marlowe), Nina van Pallandt (Eileen Wade), Sterling Hayden (Roger Wade), Mark Rydell (Marty Augustine), David Arkin (Harry, gangster), Jim Bouton (Terry Lennox), Warren Berlinger (Morgan), Jo Ann Brody (Jo Ann Eggenweiler), Steve Coit (Farmer, detektiv), Jack Knight (Mabel, gangster), Pepe Callahan (Pepe, gangster), Vince Palmieri (Vince, gangster), Pancho Cordoba (Løge), Enrique Lucero (Jefe), Rutanya Alda (Rutanyo, nabo til Marlowe), Tammy Shaw (Danserinde, nabo til Marlowe), Jack Riley (Riley, barytist), Ken Sanson (Opfylder i supermarked), Jerry Jones (Green, detektiv), John Davies (Dayton, detektiv), Rodney Moss (Opsynsmand i Malibu Colony), Sybil Scofford (Ejendomsrådgiver), Herb Kerns (Herbie), Henry Gibson (Dr. Verringer), Arnold Strong (Jack, gangster), Danny Goldman (Bartender), Tracy Harris (Detektiv). Længde: 111 min., 3075 m. Censur: Hvid. Udl: United Artists. Prem: Rialto 1.10.73.

Indspilningen startede den 15. juni 1972 med eksterioroptagelser i Los Angeles.

Skyd, Eddie

Englænderen Peter Yates, der nu arbejder i USA, synes at være en ret identitetsløs instruktør. I hvert fald er det svært at få øje på nogen markant personlighed bag mondæne succeser som »Bullitt« og »John og Mary«, for slet ikke at tale om de senere »Murphy går i krig« eller »Fire uheldige helte«. I hans nyeste, ottende, film kommer denne anonymitet ham imidlertid til gode, da det drejer sig om en bearbejdelse af en interessant gangsterhistorie, George V. Higgins' »The Friends of Eddie Coyle« fra 1971.

Titlen er blodigt ironisk: De personer, der omgiver smågangsteren Eddie Coyle er så langt fra hans venner – hverken Brown, der skaffer ham våben, bankrøveren Scalisi, der aftager dem, eller opdageren Florey, som han sælger oplysninger til, og da slet ikke hans kontaktmand Dillon, der stikker ham til både politi og gangstere og til sidst får til opgave at myrde ham. Eddie har en dom på 3-5 år hængende over hovedet og forsøger, ikke mindst af hensyn til sin familie, at købe sig fri ved at angive Brown, der er i færd med at afsætte maskingeværet til nogle radikale studenter. Men Florey er ikke tilfreds, og da Eddie omsider besinder sig til at stikke Scalis bande, er det for sent. De er allerede arresteret. Eddie har ikke mere at handle med, og Dillon kan roligt gøre det af med ham.

Bogen – og filmen – er et overbevisende opgør med forestillinger om »underverdenens love« og gangsteren som

tragisk helt. Forfatteren er også usædvanligt godt skikket til at give en indforstået skildring af de organiserede forbyrdes handle- og udtryksmåde, da han er Assistent U.S. Attorney og udrustet med både journalistisk og juridisk baggrund. Pudsigt nok for et filmforlæg indeholder bogen et minimum af deskriptive passager og har sin værdi i den velaflyttede, næsten båndoptagerrealistiske dialog.

Producenten og manuskriptforfatteren Paul Monash, der tidligere har skrevet for bl. a. Don Siegel, har været næsten selvudslettende beskeden i sin bearbejdelse: Så godt som al filmens tale er hentet direkte fra forlægget, såvel som det episodisk opbyggede forløb, hvor handlingen videreføres på skift af hovedfigurerne i persongalleriet, så den samme skikkelse sjældent dukker op i to følgende afsnit. Ændringerne til drejebogsform består hovedsageligt i udeladelser af hele afsnit og i fjernelse af bipersoner, hvis andel i handlingen kan overføres til hovedpersonerne. Dette medfører, at visse figurer bliver lovligt allestedsnærværende ud fra en sandsynlighedsbetragtning, men til gengæld vinder filmen i overskuelighed.

Peter Yates' bidrag har tilsyneladende mest bestået i at underbygge manuskriptets motiviske og verbale troværdighed med visuel realisme. Hans tidligere film har givet eksempler på en veludviklet miljøfornemmelse, og i »Eddie Coyle« indfrieder han fuldt ud forventningerne. Billedkomposition, kameraføring og klipning er overraskende funktionel og diskret, så vi kan nå at engagere os i personerne og opfatte detaljegrundigheden i de valgte locations. Realismen er ført så vidt, at de fleste indendørsoptagelser er fotograferet ved eksisterende lys, hvilket som regel vil sige med lysstofrør. Det giver farvefilmen et klinisk, grønligt skær, der får de triste barer, banker og bowling-halls til at kontrastere smukt med udendørsbilledernes varme efterårstone. Netop denne vekselvirkning mellem elegisk ro og kølig dynamik præger hele filmen.

Meget naturligt har Peter Yates ikke kunnet modstå fristelserne i bogens muligheder for traditionelle spændingsafsnit – bankrøverier, arrestationer, o. s. v. Men hvor forfatteren distancerer os fra disse begivenheders fysiske virkelighed ved hovedsageligt at skildre deres afspjalling i dialogen, lader Yates på god thriller-vis lange passager udspille sig i absolut tavshed – og hvor originalen henter sin virkning fra en gennemført nøgen- og nøgternhed, trækker Yates spændingen ud med krydsklipning og anelsesfyldte nærbilleder ... altsammen virkningsfuldt, men velkendt. Yates taber nok mere end han vinder på disse konventionelt ekspressive afsnit, fordi han bryder den besættende enstonighed, der er bogens, og som han andetsteds i filmen gør glimrende rede for. Filmen er netop mest virkningsfuld, hvor den er

mest tilbageholdende – som i den næstsidste sekvens, hvor Eddie myrdes: Vi ser kun kuglen knuse et bilvindue og får lov til at forestille os, hvilken virkning, den har haft på Eddie. Herefter følger den genretypiske kran-total med gangsteren liggende død i det fjerne: En øde parkeringsplads i et slumkvarter, sporadisk belyst af en bowling-halls neonreklamer – men Eddie selv ser vi ikke. Hans lig er krøllet sammen i en bil. »Nice car«, bemærker en af hans »venner« anerkendende, før han kører sin vej.

Ved på denne måde at forholde os vores katharsis lader filmen os sidde tilbage med al den sympati, vi har investeret i Eddie Coyle – ikke på grund af hans tragiske statur, for han er egentlig en lille lus, der selv har sat sig mellem de hårde negle – men fordi denne aldrende, udbrændte forbyrder er nærmest rørende i al sin menneskelighed. At skikkelsen får denne karakter skyldes først og fremmest Robert Mitchum, der sjældent har spillet bedre end i denne flerstrengede handlings kammerensemble. Han dækker ikke blot rollen vokalt, fysiognomisk og korporligt, men tilføjer den også en forbløffende nuancerigdom. Hans monolog om, hvordan han fik et ekstra sæt knoer: »They shut my hand in a drawer. Then one of them stomped the drawer shut« – er helt mesterlig i sin indføjte gengivelse af den mistænksomme, sårbare stridighed, der præger figuren. Skuespillerne er godt hjulpet af en diskret, musikfattig lydside: Der er intet af den groteske rumlige og niveaumæssige adskillelse mellem stemmer og effekter, der plager så mange af øjeblikkets film.

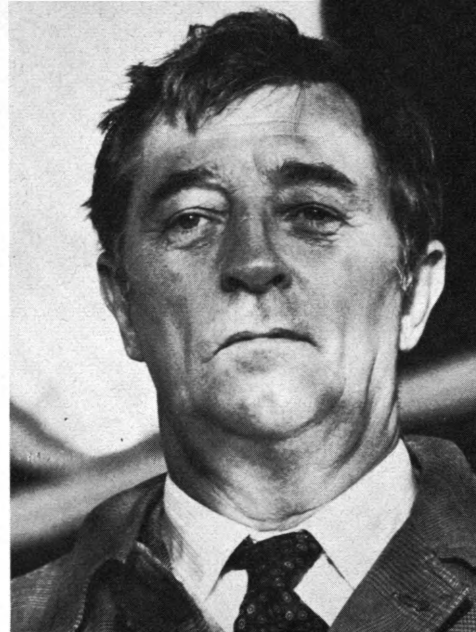
Peter Yates' udgave af »The Friends of Eddie Coyle« kan måske bedst opsummeres som »hæderlig«. Men ordet har to betydninger – 1: »jævnt pæn, ikke fremragende«, og 2: »ærlig, redelig«. Hvis vi lader det første gælde Peter Yates, kan vi lade det andet gælde filmen som kollektivt værk.

Peter Nørgaard

■ SKYD, EDDIE

The Friends of Eddie Coyle, USA 1973. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paul Monash Productions. **P:** Paul Monash. **As-P/P-leder:** Charles Maguire. **Instr:** Peter Yates. **Instr-ass:** Peter Scoppa, Sal Scoppa. **Manus:** Paul Monash. **Efter:** Roman af George V. Higgins: »The Friends of Eddie Coyle«, 1971 (Dansk udgave: »Eddie Coyles venner«, 1973). **Foto:** Victor J. Kemper. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Pat Jaffe, Ron Kalish. **P-tegn:** Gene Callahan. **De-kor:** Don Galvin. **Kost:** Eric Seelig. **Musik:** Dave Grusin. **Tone:** Dick Raguse, Dick Vorisek. **Makeup:** Irving Buchman. **Rollebesættelse:** Robert Mitchum (Eddie Coyle), Peter Boyle (Dillon), Richard Jordan (Dave Foley), Steven Keats (Jackie Brown), Alex Rocco (Scalise), Joe Santos (Artie Van), Mitchell Ryan (Walters), Peter MacLean (Partridge, bankdirektør – 1. bank), Kevin O'Morrison (Bankdirektør – 2. bank), Marvin Lichterman (Vernon), Carolyn Pickman (Nancy), James Tolkan (Kontaktmand for »The Man«), Margaret Ladd (Andrea), Matthew Cowles (Pete), Helena Carroll (Sheila Coyle), Jane House (Wanda), Michael McMullen (Webber), Judith Ogden Cabot (Mrs. Partridge), Jan Egleston (Pale Kid), Jack Kehoe (The Beard), Robert Anthony (Moran), Gus Johnson (Ames), Ted Maynard (Sauter), Sheldon Feldner (Ferris). **Længde:** 102 min., 2785 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Triangel 22.11.73.

Indspilningen begyndt den 16. oktober 1972 med eksteriøroptagelser i Boston.



Still/ Robert Mitchum i »The Friends of Eddie Coyle«.

Solaris

Andrej Tarkovskij har i alle sine tre film – »Ivans barndom«, »Den yderste dom« og »Solaris« – arbejdet inden for anerkendte, faste genrer i sovjetisk film: Anden-verdenskrigs-filmen, den historiske film og science fiction-filmen. Det er næppe tilfældigt, at ingen af filmene er nutidshistorier. Det synes at være umuligt at lave betydelige film, som udspringer sig i nutidens USSR og samtidig opfylder de kunstpolitiske krav. De betydelige kunstnere må naturligt søge til andre, mindre skarpt bevogtede genrer.

Science fiction har først for nylig fået et gennembrud i Sovjet. Der var ganske vist i 20'erne værker som Aleksej Tolstøjs »Aelita«, som blev godt filmatiseret af Protazanov, og der var Zamjatin's berømte – men forbudte – »Vi«, et værk på linie med Huxleys, Čapeks og Orwells advarende utopier; men den egentlige SF-bølge i Sovjet kommer først i forbindelse med det sovjetiske rumprogram og de teknologiske triumfer på dette område. Sovjetisk SF – der er blevet en betydningsfuld trivialgenre – er (ifølge Peter Ulf Møller i »Moderne slavisk litteratur«, 1972, og Ariadne Gromovas introduktion til antologien »Vortex – New Soviet Science Fiction«, 1970) mindre pessimistisk og eskatologisk end den vestlige. Men den har dog givet forfatterne en mulighed for at formulere og udbrede ideer, der ikke er tilladelige i den obligatoriske socialrealistiske romans sammenhæng. Arkadij og Boris Strugatskij kunne i romanen »Den beboede ø«, 1969, filosofere over en fjern planets ensrettede politik på en måde, som var utænkelig i en nutidsroman og alligevel få den udbredt til et massepublikum. Måske Solzhenitsyn skulle skifte genre.

I »Solaris« har Tarkovskij på lignende måde udnyttet fordelene ved at kunne



Still/ Donatos Banionis og Natalie Bondartjuk som henholdsvis videnskabsmand og dennes fantom i »Solaris«.

udtrykke sig i ly af en etableret trivialgenre; og »Solaris« kan opfattes som et allegorisk værk, der fremstiller det sovjetiske samfund som en totalitet af kyniske videnskabsmænd og afmægtige humanister, der går omkring blandt fantomer i en skin-verden, styret af en uforståelig, utilnærmelig, diktatorisk superhjerne.

»Solaris« er baseret på en polsk SF-roman af Stanislaw Lem, der siden 1950 har udsendt en lang række SF-historier, af hvilke romanen »Astronauti« skal være filmatiseret under titlen »The Planet of Death«. Lem ligner som forfatter mest Arthur C. Clarke, der skrev Kubricks »2001«; og de ligheder, der er mellem »Solaris« og »2001«, er mest ligheder mellem Lem og Clarke, ikke mellem Tarkovskij og Kubrick. Både Lem og Clarke behandler gode, fantasifulde ideer i en håndfast, populær-filosofierende, pædagogiserende form, ingen af dem er – som f.eks. Ray Bradbury – blandt genrens poetiske begavelser.

Tarkovskij udtalte i 1972 i Cannes, hvor »Solaris« blev præsenteret, at den kunne betragtes som et svar på Kubricks film, som han havde set ved en privat screening i Moskva. Umiddelbart

forekommer »Solaris« også at være et modstykke – ikke et sidestykke – til »2001«; det er helt klart, at »Solaris« slet ikke stræber efter at nå de Kubrick'ske højder i special effect-teknisk henseende; men man kan nok mene, at det ikke havde skadet filmens filosofiske lødighed, hvis de lejlighedsvis rum-billeder ikke havde været slet så diletantiske; optagelserne af boblende havregrød i slow motion illuderer kun nødtørftigt som den sælsomme planets overflade.

Kubrick disponerer »2001« som en suveræn, pædagogisk vision af menneskets udvikling fra for- til fremtid, fremført abstrakt filosofierende i den blændende visuelle stil, der er filmens raison d'être og som kompenserer for, at filmen hverken rummer meget til følelsen eller til fornuffen. Tarkovskij helliger sig derimod de sjælelige og psykiske sfærer. Hans udflugt i science fiction-genren kan sammenlignes med hans persomers opdagelsesrejse i de kosmiske gåder: Tarkovskij drager ud i rummet og fremtiden og finder en bittert romantisk kærlighedstragedie om menneskets utilstrækkelige evne til kærlighed og kontakt, og videnskabsmændene i »Solaris« prøver at udforske den besynderlige planet, blot for at blive konfronteret med deres egne problemer som privatpersoner.

Både »Solaris« og »2001« har en prolog på Jorden, men hvor Kubrick bruger sit jord-afsnit til at understrege filmens almene evolutionære perspektiv, benytter Tarkovskij sin meget længere prolog (som ikke findes i Lems roman, der ellers følges ret nøje) til at understrege, at det er hovedpersonens individuelle psykiske problemer, der er hovedsagen. »Solaris« idé med et levende væsen af hidtil ukendt karakter, planetens levende ocean, der lærer menneskene noget om dem selv ved at konfrontere dem med materialiseringer af deres lønlige forestillinger, ligger tæt på den oprindelige, clark'ske idé i »2001« om menneskeheden, der opdrages og fremskyndes i udvikling af en suveræn guddommelig magt fra kosmos (en idé Clarke også behandler i sin bedste roman, »Childhood's End«). Men fra dette kosmisk-religiøse bevæger filmene sig dels i abstrakt race-filosofisk retning, dels i konkret psykologiserende. Hvor den mystiske sorte sten hos Kubrick hjælper menneskeracen til magt og herlighed, koncentrerer Solaris' lige så pædagogiske og temmelig drilagtige levende ocean sig om at udvikle de menneskelige individer. Og det er »Solaris« simple moralske tese, at mennesket ikke er modent til at underlægge sig universet, når det ikke er modent nok til at administrere sit følelsesliv. »Jeg kan ikke lade mig styre af følelser, kun af kendsgerninger« erklærer psykologen Kris Kelvin, inden han rejser afsted til rumstationen, hvis videre skæbne han skal afgøre. Men da han først er ankom-

met og er blevet forelsket i oceanets materialisering af hans forlængst afdøde hustru, kopieret efter hans tanker, prøver den kyniske fysiker Sartorius forgæves at overbevise ham om, at »den følelsesmæssige kontakt med et fantom er værdiløs«.

Man kan nok efter behag finde træk i filmen adresseret til det nutidige sovjet-samfund. Mest påfaldende er filmens skeptiske og uentusiastiske forhold til de teknologiske bedrifter. Kris Kelvins første handling efter ankomsten til rumstationen er at falde i sit snørebånd, og rumstationen fremstår som et billede på en teknisk verden i rivende forfald, samtidig med at videnskabsmændenes moral, dygtighed og eksistensberettigelse anfægtes. Filmens syn på erobringen af rummet er dybt tvivlende; hvor Kubrick triumferende kan slutte med menneskets transfiguration til suverænt overmenneske, er »Solaris«' tungsindige hovedperson kun nået til den anden lektion i den psykoanalytiske selverkendelsesbehandling, planeten udsætter ham for. Hvor Kubrick-helten kan se frem til spændende oplevelser efter et storstilet come back som planet-barn, er Kris Kelvin kun nået til at bringe en familie-uoverensstemmelse ud af verden.

Kelvin får mulighed for at repetere lidt af sit liv; Solaris giver ham en chance for at rette fejlene i hans forhold til hustruen Hari, som i virkeligheden, delvis provokeret af ham, begik selvmord, da han ti år tidligere forlod hende. Men den anden chance nytter ikke: Hari begår selvmord igen og igen. På samme måde som selvmorderen der får chancen for at genopleve afsnit af sit liv i Resnais' »Je t'aime, je t'aime« også når til samme resultat som første gang; det er en form for defaultistisk fatalisme, som også kendes fra Sartre-filmene »Les jeux sont faits« og Lagerkvists skuespil om »Han som fick leva om sitt liv«.

Filmens slutning knytter sig til prologen, hvor man har set Kelvin i barndomshjemmet, et smukt landsted hvor faderen og stedmoderen bor: Kelvin er tilsyneladende kommet tilbage, men der er noget forkert: vandet strømmer gennem søgræsset, men søen er også tilfrosset, og inde i stuen, hvor faderen går rundt, regner det ... Til slut hæver kameraet sig op i en mægtig bevægelse og afslører, at barndomshjemmet og haven og søen ligger som en ø på Solaris-oceanets overflade. Kris Kelvin er ikke kommet tilbage til Jorden (i romanen taler han direkte om, at han må ned og se på overfladen og se de sære figurer, den danner, inden han rejser hjem). Ud af Kelvins tanker skaber planeten nu den livagtige, men ikke helt perfekte model af barndomshjemmet, således at Kelvin kan skaffe sig klarhed over sit problematiske forhold til faderen, på samme måde som Hari-fantomt skulle bringe ham over dette trauma.

Filmene er rig – måske for rig – på motiver og temaer og en række inciterende

allusioner til den europæiske kulturarv: Sokrates, Faust, Ikaros, Don Quixote passerer revy via samtaler eller ransagende udforskning af Brueghel-malerier, og underlagt Bach-musik (koralforspillet til salmen »Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ!« i f-moll), der fører sære referencer til kristen mytologi med sig. Men filmen forbinder sine heterogene motiver i en fascinerende, flydende fortællestil, som virtuost udnytter de snigende kamerabevægelser og de gådefulde, dunkelt betydningsladede billeder.

Peter Schepelern

■ SOLARIS

Solaris. USSR 1972. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Andrej Tarkovskij. **Manus:** Andrej Tarkovskij, Friedrich Gorenstein. **Efter:** Roman af Stanislaw Lem, 1964 (Dansk udgave 1973). **Foto:** Vadim Jusov. **Farve:** Sovcolor. **Format:** Scope. **Musik:** Eduard Artemier. **Supplerende musik:** Koralforspillet til salmen »Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ!« i f-moll af Johann Sebastian Bach. **Medv:** Natalia Bondartjuk (Hari), Donatas Banionis (Kris Kelvin), Juri Jarvet (Snauth), Anatoli Solonitsin (Sartorius), Vladislav Dvorjetski (Burton), Nikolai Grinko (Faderen), Sos Sarkissian (Gibarian). **Længde:** 165 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Camera. **Prem:** Camera 25.9.73.

I faderens navn

Hvis man ellers kan vænne sig til den typiske italienske form for asynkron eftersynkronisering – men det er selvfølgelig ikke nemt – er det første, der gør indtryk ved Marco Bellocchios »I faderens navn«, instruktørens eminente iscenesættelse.

Det er ikke kun det, at han sammen med fotografen Franco di Giacomo kan lave det ene prægtige billede efter det andet, den ene efter den anden af disse fremragende opsummeringer af alt det bedste og dybeste i italiensk billedkunst. Det er også hans simple logiske arrangementer af personerne i rummene, der imponerer; den monumentale stil i de både simple og monumentale omgivelser; den klare, men dog personligt tolkede inspiration fra en anden operaelskende, marxistisk instruktør, Visconti.

Og det er jo ikke kun den visuelle stil og den grundlæggende holdning, der forbinder de to. Det er også musikaltiteten. Der kunne gives massevis af eksempler på den helt præcise udnyttelse af Nicola Piovanis fortrinlige musik i filmen, men lad mig nøjes med ét: Tænk på den måde valsen akkompagnerer den begyndende opløsning i køkkenpersonalets julegilde – og specielt på det »løft« der ligger i musikken nøjagtigt på det punkt, hvor den første flaske er ved at gå på gulvet, fordi den gale »videnskabsmand« skal bruge dugen som kappe.

Alt dette er umiddelbart medrivende, imponerende, fascinerende. Det eneste, der generer på dette plan (udover eftersynkroniseringen), er skiftene mellem den kølige grønne og den varme rødlige helhedstone i billederne, der ikke overalt forekommer lige vel gennemtænkt. Men til gengæld var det først anden gang, jeg så filmen, at jeg begyndte at få has på, hvad den egentlig handler om. Udover at den naturligvis karikerer

Still/ Aldo Sassi
i scene fra
»I faderens navn«.



den katolske kirke og vist heller ikke er nogen stor tilhænger af den borgerlige ungdoms uklare oprørsforsøg.

Bag den bjergtagende overflade og bag alle de overdådige og groteske løjer (med operaparodien og præsten der kryber til ro i den nekomane, men nu rigtigt døde Mathematicus' kiste som de to højdepunkter) er »I faderens navn« en deprimerende pessimistisk eller desillusioneret film.

Filmene er formodentlig lagt tilbage til »skoleåret 1958-59«, som fortælleren fortæller os, for at Bellocchio har kunnet trække direkte på sine egne oplevelser. Men der er ikke antydning af, at noget skulle have ændret sig siden. Tværtimod markeres det tydeligt, at det selvsamme skoleår var placeret hen over to pontificator, først Pius XII's, siden hans efterfølger Johannes XXIII's (Johannes dukker op på billeder på væggen, efter at vi har set stumper af den gribende og grotesk forløjede mindeudsandelse om Pius). Bellocchio vil altså tydeligt nok vise, at et sådant meget omtalt skift af den pavelige person og dermed den pavelige stil ikke ledsages af nogen ændringer af realiteterne f. eks. i et katolsk klostergymnasium som det skildrede. Og i det hele taget lader filmen os ikke et øjeblik beholde en antydning af den tanke, at den katolske kirke skulle kunne blive en progressiv drivkraft for samfundets forandringer. Tværtimod har den snarere i sin umådelige fleksibilitet, sin gennemførte repressive tolerance eller tolerante repression (når folk smides ud, får de anbefalings skrivelser med) et uendelig stærkt konserverende våben.

Nogen større tillid synes Bellocchio at have til den proletariserede arbejderklasse. Karakteristisk er det nok, at selvom klosterskolens køkkenpersonale er mere karikeret, end man husker det tilsvarende fra beslægtede film som Jean Vigos »Nul i opførelse«, Leontine Sagans »Piger i Uniform« (hvis skildring dog kan minde om Bellocchios), eller Lindsay Andersons »If«, så forekommer det dog skildret med en langt større medfølelse og forståelse her end i disse andre film. Men Bellocchios tillid til ar-

bejderklassen er en tillid til, at den engang i fremtiden vil kunne flytte samfundet. Det er i arbejderklassen, man finder filmens Salvatore (»Frelseren« i Lou Castels stærke skikkelse), men endnu formår præsterne at skille ham ud fra de andre og lamme både ham og hans kolleger derved. Man lover at imødekomme hans krav på arbejdernes vegne – men samtidig afskediger man ham, så han ikke kan kontrollere, at løftet virkelig opfyldes.

Det er dog – naturligt nok – skildringen af eleverne der gøres mest ud af. Men det er også denne skildring, der er filmens mest deprimerende. Det er tydeligt nok ikke fra det bedrestillede borgerskabs rebelske sønners side, at man skal vente revolutionen, hvis man skal tro Bellocchio (og det kan man vist roligt) – i hvert fald ikke hvis man ved »revolutionen« forstår en venstreorienteret samfundsendring.

De ubegavede af dem glider simpelt hen stille og roligt ind i en stupid normalfascisme – hvis de da overhovedet gør sig tanker om andet end bordtennis og onani. Den højt begavede leder, Angelo Transeunti, derimod, vander målbevidst frem mod noget, som han måske selv ville kalde socialistisk, men som snarere har den intellektuelle fascismes hæslige træk. Hans kolde og udspekulerede spil på frygten, autoriteten, og drifterne er urovækkende. Og mindre foruroligende bliver figuren ikke af, at han nok er placeret som filmens hovedperson, men kun for at blive klædt af som dens skurk, og kun ganske langsomt.

Faktisk var det først anden gang, jeg så filmen, at det blev mig helt klart, at nok er Angelo dens hovedperson (det er jo bl. a. ham, der slår løs på sin far i indledningen – og hvis grin slutter filmen), men det er Franco (Aldo Sassi – den bebrillede elev) der er det egentlige identifikationspunkt. Det er Franco, der er identifikationspunktet, fordi han deler den forvirring og den grundlæggende venligt-marxistiske holdning, som er filmens. Han er »franco«, den frejdige, men vel også naive, som det ligger i hans navn. »Il angelo transeunte«,

»den forbigående engel« er kun hans forbillede for en kortere stund (som Mathematicus har været det). Og det er trods alt ham, som forsøger at solidariser sig med køkkenpersonalet og Salvatore i forbindelse med det kun halv-gjorte oprør.

Men at netop Franco er filmens indre helt (i modsætning til Salvatore, der skildres udefra, så at sige), gør hele denne film-fabel så meget desto mere pessimistisk. For hvor sympatisk denne skikkelse end er (og en del af de pud-sige træk ved Franco er klart sympatiske: de mange Picasso-reproduktioner på væggene i cellen og hjemme, hans »tak« når han bliver låset ind og ud, o. s. v.), så er dog dens uformåen-hed det tydeligste. Han er ud af en familie med bløde hændler, som ikke kan holde noget fast. Hans indgriben i op-røret fører ingen vegne. Han prøver ikke at hindre, at »videnskabsmanden« slår sig ihjel ved at slå hovedet mod muren; han vil blot kontrollere, at han får sin belønning for det. Hans sympati med den afskedigede Diotaiuti (på en måde filmens interessanteste skikkelse, denne øvrighedens hadefulde, flipproletariske hjælper) bliver ikke til mere end et par ord.

Og da han endelig får våben i hånd og virkelig skal handle, skyder han ikke sin mor, men kun hendes spejlbillede.

Søren Kjærup

■ I FADERENS NAVN

Nel nome del padre. Italien 1971. **Dist:** Ital Nolegio Cinematografico. **P-selskab:** Vides Cinematografica. **P:** Franco Cristaldi. **P-leder:** Gino Millozza. **P-sup:** Rodolfo Frattaioli. **Instr/Manus:** Marco Bellocchio. **Instr-ass:** Ugo Novello, Ghigo Alberani, Simone Carella. **Foto:** Franco Di Giacomo. **Kamera:** Giuseppe Lanci/**Ass:** Franco Transunto. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Franco Arcalli/**Ass:** Antonio Di Lorenzo. **Ark:** Amedeo Fago. **Kost:** Enrico Job/**Ass:** Benito Persico. **Komp:** Nicola Piovani. **Tone:** Fernando Pescetelli. **Medv:** Yves Beneyton (Angelo Transeunti), Laura Betti (Franco's mor), Aldo Sassi (Franco), Lou Castel (Salvatore), Renato Scarpa (Skolelederen, fader Corazza), Marco Romizzi (Camma), Edoardo Grotto (Fader Mathematicus), Piero Vida (Bestias), Ghigo Alberani (Diotaiuti), Gerard Boucaron (Bocciofilii), Tino Maestroni (Tino), Gisella Burinato (Pigen med pæretæet), Christian Alegny, Luisa Di Gaetano, Claudio Besestri, Livio Galassi, Orazio Stracuzzi, Gianni Schicchi, Guerrino Crivello, Marino Cenna, Rate Furlan, Franca Silvestrini, Riccardo Berlin-geri, Salvatore Olivieri, Vittorio Fanfoni, Rossano Jarenti, Ludovico Paveri, Elisabetta Bucciavelli, Stefano Corsi, Tommaso Camuto, Simone Carella. **Længde:** 107 min., 2935 m. **Censur:** Hvid. **Udi:** Dan-Ina for JEK Film. **Prem:** Delta 8.11.73.

Kort fra Danmark

Det mest bemærkelsesværdige ved be-grebet Danmarksfilm er måske, at det overhovedet er blevet et begreb i dansk film, omgivet af en vis respekt. Theodor Christensen hævdede i en ofte citeret artikel om »Problemet Danmarksfilm«, at sådanne nationale film var noget ene-stående for Danmark; men naturligvis har også andre lande produceret banale turistfilm. Den nimbus, der er omkring begrebet, kan helt og holdent føres til-bage til den monumentale fiasko, der ganske uretfærdigt blev Poul Henningsens charmerende og poetisk-svingende Danmarksfilm fra 1935 til del. Den har

dannet tradition for, at de egentlige Danmarksfilm bliver lavet af seriøse kunstnere, som imidlertid bliver skarpt kritiseret for deres frastødende billede af fædrelandet. I denne tradition indgik Ørstedes, Brydesens og Ribbjergs »Dan-ske billeder« fra 1971 kun alt for godt; den blev angrebet af foragede turist-folk, og Ribbjerg kunne – med en smule forenkling – fremstå i den flatterende rolle som vor tids Poul Henningsen, hvis film i mellemtiden havde fået klas-sikerstatus og hvis kritikere således flovt var blevet gjort til skamme af historien.

Danmarksfilmene er emnet for en at-traktiv lille publikation, »Kort fra Dan-mark og andre Danmarksfilm«, redigeret af Torben Agersnap og udsendt af »Nyt fra Samfundsvidenskaberne« med Peter Refns nye Danmarksfilm – den fjerde »rigtige« Danmarksfilm, hvis vi skal tro John Ernsts oversigtsartikel – som den umiddelbare anledning.

Refs film er – ligesom Henningsens og Ribbjergs – lavet på bestilling; men den foreligger i to meget forskellige versioner, fordi sponsor – olieselskabet BP – ikke brød sig om den første ver-sions »sociale« karakter. Refn lavede så én version til BP – den fik titlen »Dan-ske lystbilleder« – og én til sig selv: »Kort fra Danmark«. (Refs redegør for de nærmere omstændigheder i et selv?-interview i bogen). Hvor PHs film var poetisk, og Ribbjergs byggede på kon-trasteffekter og lidt halvkvalt patos (det sidste skyldtes især Ribbjergs underlag-te digt, som også er aftrykt i bogen), er den generelle holdning i »Kort fra Dan-mark« den ironiske. Den rampefebrilske viking fra Frederikssund-spillene; turist-chefen som mener, at Åbenrås knæhøje siloer ved havnen udgør en Skyline à la Manhattan; grev Preben som forklarer om sin grevetitel, at den »giver den lille placering, som også kan være rar at ha'« fremstår alle som ironiske indslag, ligesom indstillingen der viser Knuthen-borgs adelige kameler, der vandrer rundt imellem de danske kæmpehøje. Refn lader også en professor, en rødstrømpe og sågar en filmskribent få ordet. Det er ganske morsomt, men det undgår ikke præget af at være en parade af freaks, vi præsenteres for. Filmen rummer også elegante montager som flintrer hen over ærkedanske motiver som den lille hav-frue, Eckersberg, herregårde, husdyr, og også her er det den – måske lidt for nemme – ironiske distance, der er frem-herskende. Så er der mere helhed, mere stramhed (omend på bekostning af alsi-dighed) i BP-versionen »Danske lyst-billeder«, som virkelig rummer billeder, det er en lyst at se på. Den udelader de aggressive og kritiske vidneudsagn, lader kun de harmløse og humoristiske blive tilbage og opnår via Ole Vindings – stedvis udechifrerbare – kommentarer en mere hyggelig, lidt koket humoristisk holdning. Den er præget af en smuk flydende billedstil; i de bedste traditio-

ner fra PH og hans cyklende kamera vises Danmark som en drøm af glidende landskaber.

Peter Schepelern

■ KORT FRA DANMARK

Arb.titler: Som landet ligger, Brev fra Danmark. Danmark 1973. **P-selskab:** BP → Peter Refn, hos Teknisk Film Compagni. **P:** Peter Refn. **P-ass:** Ilse M. Haugaard. **Instr:** Peter Refn. **Instr-ass:** Hans Kristensen. **Manus:** Paul Raas. **Efter:** Egen ide. **Foto:** Henning Bendtsen/**Ass:** Leif Hansen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Kai Michelsen, Henrik Carlsen, Christian Hartkopp. **Grafik:** Kai Michelsen. **Musik/Sang:** Stig Møller. **Supplerende musik:** Per Goldschmidt og gruppen Dødens Pølse. Samt Ken-ny Drew (piano-citat fra kortfilmen »Eftermiddags-gæsten«). **Tone:** Jan Juhler, Troels Orland. **Læng-de:** 36 min. **Censur:** Ingen. **Prem:** Camera 12.10.73 samt TV 14.10.73.

■ DANSKE LYSTBILLEDER

Danmark 1973. **P-selskab:** BP. **Kommentar:** Ole Vin-ding. **Musik:** Carl Nielsens blæserkvintet. **Længde:** 23 min. **Censur:** Ingen. I øvrigt som på »Kort fra Danmark«. **Prem:** Camera 12.10.73.

Kort sagt

Filmene set af
Per Calum (P.C.)
Peter Schepelern (P.S.)
Henrik Lundgren (H.L.)
Ib Monty (I.M.)
Ib Lindberg (I.L.)
Carl Nørrested (C.N.)

ALLE ELSKER ANGELA

Instruktør: SALVATORE SAMPERI
Historien om tjenestepigen Angela (Laura Antonelli), der kommer i huset hos en siciliansk enkemand (Turi Ferro) og samtidig bliver et eftertragtet objekt for både enkemandens og hans to halv-voksne sønners seksuelle fantasier, er af Salvatore Samperi lavet som en vel-oplagt let frivol folkekomedie, men fil-men har i hvert fald optagetheden af det seksuelle og de fortrængte erotiske fantasier fælles med Samperis debutfilm »Tak tante« (1968). I »Alle elsker An-gela« er det dog i langt højere grad, hvad man kan kalde den normale sek-sualitet, der er hovedsagen, og instruk-

tøren viser indforstået, hvor svært det kan være for en dreng i den sene pubertet at komme overens med både drifter og samfundskonventioner, specielt i et katolsk minisamfund. Aléssandro Momo redegør i sit spil smukt for ynglingens skrækblandede forsøg på at mestre spillets regler, og der er nok en del (vittigt spillet og iscenesat) sandhed i knægtens forsøg på at ydmyge den voksne Angela som kompensation for den underlegenhed, han føler. (Malizia - Italien 1973). P.C.

DEN ANDEN

Instruktør: ROBERT MULLIGAN

Henry James leverede med »Skruen strammes« (filmatiseret af Jack Clayton som »The Innocents«) den klassiske skildring af børn, som står i forbund med Det Onde, og siden har den nervepirrende kombination af barnlig uskyld og dæmonisk djævelskab været udnyttet i en del nyere amerikanske romaner og film: Mervyn LeRoy lavede »The Bad Seed« efter Marchs roman om en infernalsk morderisk småpige; William Friedkin har filmatiseret Blattys gyser »The Exorcist« om en ung pige, der besættes af en ond ånd, og Mulligan har taget sig af Thomas Tryons debutroman »The Other« med forfatteren (der spillede titelrollen i Premingers »The Cardinal«) som manuskriptforfatter. Det er en grupvækkende historie om to drenge accelererende dæmoniske aktiviteter, som medfører flere makabre dødsfald i og omkring familien, som ellers lever et stille liv i en Connecticut-småflække anno 1935. Filmen lader ligesom »The Bad Seed« illusionsløst ondska-ben sejre: den voksne, der har indset barnets djævelskab og vil tage det med sig i døden, dør, mens det onde barn reddes. Mulligan har ikke tilføjet historien større perspektiver, men visualiserer Tryons effektfulde og atmosfæreladede historie med hovedvægten på detaljeret miljøbeskrivelse og velforberedte gys. (The Other - USA 1972). P.S.

KATTEN

Instruktør: PIERRE GRANIER-DEFERRE
Et noget skruet melodrama om to ældre ægtefolk, som er vokset fra hinanden uden at kunne skilles. Den franske instruktør Pierre Granier-Defferre underbygger ambitiøst med firkantet (social) symbolik af typen gamle huse-gamle mennesker: ekspropriation, isolation og renovation på flere planer - uden at uddybe Simenons historie derved. Tomme flashbacks og slow motion-effekter opvejes dog i nogen grad af det imponerende beherskede spil: Jean Gabin, forstenet-udgrundelig som ægtemanden der har slået cirkel om sig selv og sin kat, og Simone Signoret (hvis lighed med en kat i denne forbindelse er et kup!), pragtfuldt forpint-intens som hustruen for hvem ægteskabet endnu betegner et åbent sår. (Le chat - Frankrig 1971). H.L.

MANDEN FRA LA MANCHA

Instruktør: ARTHUR HILLER

Skønt næsten alle odds er imod Cervantes i den fantasiløse Arthur Hillers film-udgave af Mitch Leigh, Dale Wasserman og Joe Darions musical play, lykkes det ikke helt at tilsløre, hvor genial historien om drømmen og virkeligheden er. Det er ikke de mange fiksfakserier omkring spillet i spillet og omkring Cervantes og Don Quixote, der gør filmen fængslende og underholdende. Og i musicaliseringen finder man også kun ansatser til den musical, som kunne skabes over romanen. Det interessevækkende i filmen er simpelthen koncentreret i Peter O'Tooles fortolkning af Ridderen af den bedrøvelige skikkelse. O'Toole får de tragiske dimensioner frem hos Don Quixote, den evige fantast med sin umulige drøm om en anden virkelighed end den, der ligger lige for. Men O'Tooles spil og opfattelse accentueres også smukt af James Coco som Sancho Panza og Sophia Loren som Dulcinea. I ikke så få af scenerne med denne trio er filmen bevægende og perspektivrig. (Man of La Mancha/L'uomo della Mancha - USA/Italien 1972). I.M.

MIG - ELLER DAVID

Instruktør: CLAUDE SAUTET

I gruppen af nouvelle vague-instruktører, der begyndte håbefuldt seriøst, men som senere endte i den rene underholdningsfilm, står Claude Sautet som en af de mest seværdige. Ingen vil nægte, at hans senere film har været præget af en vis fashionabel overfladiskhed, men Sautets mange læreår som assistent og manuskriptforfatter har givet ham et rimeligt godt tag på filmene, der sjældent gør dem helt uinteressante. Dette gælder også hans nyeste film, »Mig - eller David« (César et Rosalie), der er fortalt i et godt tempo, og hvis kontinuitet forløber usædvanlig flydende i detaljerne. Det sørgmuntret sentimentale manuskript har ikke så få mindelser om »Jules og Jim« og »Hjertes Tre«, men går aldrig så tæt på sine personer som Truffaut. Men der er denne samme behagelige lavmæthed i portrætterne her, som der var i »Max og Lily«, og de tre hovedrolleskuespillere er gode. Især får Yves Montand lov til at krukke sig igennem på et overskud af humor, som man kun sjældent møder hos ham. Sautets virkelige fortjeneste ligger imidlertid i en god økonomisering med manuskriptet, hvor han på en meget ubesværet måde har fået fyldt hver eneste scene med et væld af gode baggrundsdetaljer, der ikke demonstrativt holdes frem til beskuelse, men som bare er der til glæde for den opmærksomme tilskuer. »Mig - eller David« er en upretentiøs og underholdende folkekomedie, og meget mere er der ikke at sige om det. (César et Rosalie - Frankrig/Italien 1972). I.L.

MORDETS PUSLESPIL

Instruktør: HERBERT ROSS

Filmproducent Clinton (James Coburn) har samlet vennerne på sin lystyacht; en af dem kørte Clintons kone, Sheila, ned efter en fest. Ved hjælp af forskellige morbide selskabslege skal den skyldige findes. Det udvikler sig til en gammeldags whodunit (i stil med Agatha Christies »Ten Little Niggers« i mon-dæne omgivelser og med traditionelt stjernespil af Richard Benjamin, Dyan Cannon, James Mason m.fl. Intrigen er tung og knirkende og først efter fulde to timer, hvor så godt som alle har været under mistanke, er man nået igennem de spidsfindige pointer, der oftest er baseret på fortælleteknisk snyd: klipning og beskæring tilslører til stadighed personers identitet, således at det egentlige spændingsmoment bliver: hvem er det nu, der er off-screen? (The Last of Sheila - USA 1973). P.S.

OKLAHOMAS SORTE GULD

Instruktør: STANLEY KRAMER

Efter for nyligt at have vist sig fra sin værste side - »Drenge bli'r mænd« - viser Stanley Kramer sig nu fra noget nær sin bedste side. Han har i den nye film forladt message movie'n, hvor papfigurer kæmper for den gode gamle firkantede amerikanske film-humanisme (som i »Lænken«, »Dommen i Nürnberg« og »Gæt hvem der kommer til middag«). Kramer koncentrerer sig her om at fortælle sin historie, en periode-skildring fra århundredets begyndelse, logisk og professionelt. Der ydes godt spil af Faye Dunaway som den barske, selvsikre unge kvinde, der kæmper en forbitret kamp mod en olietrust, som med alle midler søger at tage hendes boretårn fra hende; og en meget understated George C. Scott som den ligeså barske og fåmælte hjælper. Den unge kvinde har et uafklaret forhold til mænd, sådan som egensindige kvinder jo gerne har det i filmene; og det er karakteristisk for filmens ideologi, at der er en sammenhæng mellem løsningen af pigens problemer med olien og med mændene. Selv om filmen måske ikke giver anledning til en gennemgribende omvurdering af Kramers instruktions-talent, er den afgjort et lyspunkt i hans velmente produktion; den er lovlig sindigt fortalt, men der er humor og sarkasme, og filmen er behageligt renset for bestræbelser på at give stof til eftertanke. (Oklahoma Crude - USA 1973). P.S.

OLSEN-BANDEN GÅR AMOK

Instruktør: ERIK BALLING

Femte og seneste film om Olsen-banden meriter et måske seriens bedste, først og fremmest fordi Ove Sprogø i denne film yder en ualmindelig veloplagt præstation (hans spil her er noget

af det bedste, jeg overhovedet har set (Sprogøe lave). Gangsteren Egon Olsen bliver i Ove Sprogøes tolkning til en kunstner på sit felt, en mand der inden for sit fag arbejder meget idealistisk på bestandigt at perfektionere sine kupplaner og disses udførelse. Og som bestandigt hæmmes af sine to kumpaner (Morten Grunwald og Poul Bundgaard), der i denne film afsløres som et par slemt småborgerlige tyveknegte, hvis egentlige interesser er bajere, flødeskumskager, Mallorca-rejser og som generelt er kedsommeligt materialistiske. Visuelt og verbalt er filmen som helhed god folkelig underholdning med rimelig præcision i afviklingen af de enkelte scener, og med så meget overskud i detaljerne, at filmen også for den kritiske betragter bliver veloplagt komedie. Filmens ene men væsentlige svaghed er, at manuskriptforfatterne Henning Bahs og Erik Balling ikke har formået at udvikle Morten Grunwalds og Poul Bundgaards figurer i samme grad som Sprogøes. (Danmark 1973).

P.C.

SPIONKRIGEN

Instruktør: HENRI VERNEUIL

Med »Scorpio« (»Skorpionen«) og »Le serpent« (»Slangen« – dæknavnene kan bibringe næsten identiske konnotationer) har vi fået to sideløbende indlæg i den efterhånden komplekse koldkrigssituation, der dog stadig kun synes at omfatte USA og USSR; mens etikken i politisk praksis forlængst må anses for at være opløst (bl. a. grundet teknologien) iflg. den amerikanske film »Skorpionen«, så griber den europæiske film »Spionkrigen« længere tilbage i en amerikansk tradition, idet den repeterer USAs almindeligt udtrykte dobbeltholdning til CIA, men tillægger institutionen en vis etik og KGB en mangel på samme. En russisk ambassadefunktionær hopper af i Paris. Franskændene vil gerne beholde ham, men han insisterer på at komme til USA. CIAs teknologi afslører russeren som løgner, og institutionen sørger for at få ham ekspederet tilbage til Sovjet. Man skal ikke stole på sovjetiske afhoppere fra diplomati eller parti, fordi totalitærstaten aldrig slipper dem som funktionærer, og lader den dem endelig konfronteres med Vestens frihed er hjernevaskningen så fremskreden, at de er blinde for den, og som betinget refleks dækker tillok-kende konfrontationer med marxistiske slagord. En fransk agent (= Frankrigs holdning) forbaves over USAs ædelmodighed, da CIA-chefen (Henry Fonda) lader afhopperen (Yul Brunner) udveksle med en amerikansk pilot i Østtyskland. Hårdhed anlås i filmens kvindeløshed (med modifikationer) og anvendelse af atonale klangeffekter, hvorved den stil-mæssigt lægger sig op ad »Skorpionen«s mere radikale brutalitet og desillusion (Le serpent – Frankrig/Italien/Vesttyskland 1973).

C.N.

Set i TV

»Ødegårde«

»Målmandens angst...«

»Privat vej«

Ødegårde

En landsby tømmes for beboere. Alle flytter andetsteds hen – til byer – tvunget af omstændighederne. Det er ikke mere rentabelt at føre den gamle landsbykultur videre. Et ungt par bliver tilbage sammen med en gammel kone – den sidste fordi det er hendes sidste station, og de to unge er stædigt opsat på sammen at leve videre her på trods af udviklingen.

Filmene tager sit udgangspunkt i denne situation og ønsker med den forladte landsby, og alt hvad den står for af tradition og folkekultur, som baggrund at skildre det unge pars forhold i denne selvvalgte isolation. Deres indbyrdes forholds forandring under påvirkning af de ydre kår. Og der er langt fra indledningssekvensens pjattet-forelskede leg i de grønne omgivelser til slutningens bratte og dramaturgisk konsekvente død.

Miljøet er det væsentligt for instruktøren at indkredse og fastholde i lige så høj grad som persontegningen. De lukkede huse, tomme veje, trøstesløse tilgtringer af vinduer, de monotone lyde – er markante elementer på billed- og lydside. Med nærbilledet som bærende karakteriserende stiltræk, som samtidig markerer instruktørens egen vemodige holdning til stoffet. Holdningen er den samme hos den indlagte fotograf (»med langt hår og kamera«), der tager de

»rigtige« billeder af den svundne tids miljø. Den gamle kone med det spændende ansigt og den furede sigende hånd, husene og deres gavle o. s. v., o. s. v. Et etnografisk studium som det ikke kan undgå at blive og i en vis romantisk tone, der er så snublenende nær. Instruktøren føler sig ikke involveret men holder hele tiden afstand til sit stof – melankolsk resignerende.

Der er altså ikke tale om et opgør med den moderne verdens drab på den oprindelige folkekultur. Ej heller om nogen falde-på-halen romantik overfor den gamle kultur og dens forfald. Snarere må man karakterisere filmen som et psykologisk drama med de to unge som aktører og med omgivelserne i hovedrollen. Det unge par kommer man nemlig ikke særlig tæt på, på trods af at de to er på billedet filmen igennem.

Længslen efter noget er en følelse, der går igennem filmen. Længslen bort fra den ventende situation de er i. Den gamle kone taler om Canada, hvor hendes søn har slået sig ned og det unge pars søn har drømt om at blive »opdagelsesrejsende i Tibet«. Og det er denne længsel, der er i den unge kone, en uformidlet og ukanaliseret villen væk fra isolationen. Væk fra monotonien, som fylder hendes hverdag og som hun kun føler brudt i de kortvarige øjeblikke, hvor hun er på torvet i byen og hvor hun og manden finder sammen. Ellers er hendes tilstand præget af en stigen-de desperation og afmagt, som slår akut ud i angstanfald og gråd. Han har kontakten udadtil via sit skovarbejde, men forfalder også langsomt og bliver en hyppig gæst i den forladte vinkelder.

Det monotone formidles tidsmæssigt i hurtige skift fra nat til dag og med gentagelser af situationer: hun med to spande i hænderne, hans hjemkomst, de to sammen i sengen, ved bordet, ved lydsidens gentagende økseslag fra skoven, som de høres af den unge kone.

By-landkonstellationen eller nutid-dadtidkonfrontationen er tydeliggjort, måske for tydeliggjort. Radioen der bryder landsbyens gader med nymodens musik, Air France-tasken som falbydes på torvet og ikke mindst besøget af de amerikaniserede ungarere, der besøger fødestedet for en meget kort – pinligt kort – bemærkning. Problemkomplekset lægges altså frem, men bruges ikke til noget. For som tidligere nævnt kan filmen ikke opfattes som en modsatrettet opstilling af to kulturer. Som vi ser udgangspositionen for de to unge er deres intention med at leve videre i landsbyen på forhånd håbløs i det sociale intet, der omgiver dem.

Derfor må filmen anskues som et reelt inspireret psykologisk drama om en uigenkaldeligt forladt kultur, hvori to mennesker prøver at leve videre og prøver sig selv. En skrælet situation, hvor et kærlighedsforholds bærekraft sættes på en prøve.

Tue Steen Müller & Kjell Væring

■ ØDEGÅRDE

Holt vidék. Ungarn 1972. **P-selskab:** Mafilm Studio 2 (Budapest). **Instr:** István Gaál. **Manus:** István Gaál, Péter Nádas. **Foto:** János Zsombolyai. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** István Gaál. **Musik:** András Szöllössi. **Medv:** Mari Töröcsik (Juli), István Ferenczi (Anti), Irma Patkós (Tante Erzsi). **Længde:** 94 min., 2578 m. **Prem:** TV 30.10.73.

Målmandens angst ved straffesparket

Handlingen: Ved en misforståelse og et øjeblikks uopmærksomhed bliver målmanden Josef Bloch skyld i et mål, og han udvises af dommeren efter et korporligt angreb. Han driver omkring på værtshuse og i biografen i Wien, gør damebekendtskaber og tilbringer en nat sammen med kassedamen i en biograf. Da hun den næste morgen vil forføre ham, kvæler han hende. Bloch kører med bussen til en lille by ved østgrænsen, hvor han kender værtinden i et værtshus. Bloch følger de fremadskridende opdagelser i mordsagen gennem aviser, han indkredses mere og mere, bliver mere og mere aggressiv og nervøs, men han er ikke i stand til at flygte. Bloch forholder sig også her som målmanden, der afventende løber frem og tilbage i målet.

I denne anmeldelse vil jeg beskæftige mig med to ting: 1) Instruktørens intention med at filmatisere Peter Handkes bog og at man ikke bør søge en anden mening med filmen end selve billedernes betydning. 2) En forklaring på Josef Blochs handlinger gennem en analyse af det samfund, han færdes i.

Wim Wenders har i et interview sagt: »Det der interesserer mig, var ikke så meget at filme Handkes bog, men derimod historien og hvorledes den beskrives, som f. eks. hvordan en sætning efterfølges af en anden, hvorledes enkeltheder kun optælles, hvorledes man pludselig meget spændt læser videre, fordi hver sætning har sin egen mening, og hvorledes sætningernes rækkefølge pludselig interesserer en mere end handlingens forløb. Det fascinerede mig ved Handkes bog og det er også det, som vækkede lysten i mig til at lave filmen og til at lave den på en lignende måde, d. v. s. med billeder, der efterfølger hinanden som Handkes sætninger.«

Wenders film kan betegnes som en vellykket filmatisering af litteratur. Den for Peter Handke særprægede sprogføring er blevet til en kæde af billeder, som i en rolig rytme fortæller historien om Josef Bloch. Filmen vil aktivere tilskuerens evne til at percipere.

Den vesttyske instruktør Wim Wenders hører til en lille gruppe af instruktører i München, som med en ny stil, som de kalder »Neue Sensibilität« lægger vægt på en puristisk brug af original lyd, musik, skuespillere og handling, på en fotografisk fortællestil i billeder, der ligner stills og som ikke forstyrres af kamerabevægelser eller hurtige klip.

Denne filmens sensibilitet kan ikke tilstrækkeligt spores på TV-skærmen, især ikke på en sort/hvid skærm, hvad instruktøren nok burde have tænkt på, da det er to TV-selskaber, der har været med til at producere filmen.

Imod instruktørens ønske skal filmens betydningselementer analyseres – Josef Blochs sociale situation, som åbenbart ubevidst kom til at eksemplificere en »fremadskridende forfremmelse, et identitetstab efter en pludselig fadæse« (Th. Schamoni). Konflikten på fodboldbanen bringer Bloch helt ud af balance. Han tager til byen for at afreagere, og han flygter ind i knejper, biograf og seksuelle adspredelser og bruger de apparater, som et amerikaniseret industrisamfund stiller til rådighed for at slå fritiden ihjel: musik-bokse, TV, enarmede tyveknægte, radioer. Andre tidstypiske maskiner er fly og biler, som han iagttager. I aviserne læser han kun fodboldsiderne, hans sociale situation er karakteriseret ved sprogvanskeligheder, flere gange oplever vi situationer, hvor Bloch og pigerne taler fuldstændig forbi hinanden. Bloch er fåmælt, han reagerer mere end han agerer.

Sammenstødet med dommeren, Blochs færden i byen, hans omgang med apparaterne og mordet på Gloria er ubevidste vilkårlige handlinger. Pigen blev myrdet ved en fejltagelse, ligesom målet i fodboldkampen var det. Måske var det også pigens seksuelle udfordring, som han følte sig provokeret af. I spillet mellem Gloria og Bloch griber han om hendes hals, ligeså automatisk som han griber en bold på folboldbanen.

Bloch følger mordsagens fremadskridende opklaring i grænsebyen. Han flygter ikke, for flugten over grænsen er umuliggjort ved miner og vagttårne. Fra storbyen truer politiet. Bloch oplever en eksistentiel »grænsesituation«. Kameraets gentagne kredsbevægelser i luften viser, at han er indfanget.

Bloch får en del indsigt i landsbyens tilværelse. Skolelæreren fortæller, at alle børnene i et klasseværelse kun lærer enkelte ord, ikke at danne sætninger, de lærer kun hukommelsesstof udenad. Børnene bliver umyndiggjort gennem uvidenhed for at fungere som lydige samfundsborgere. Om aftenen kan de unge mænd bedøve sig med alkohol, slagsmål og fritidsmaskiner. Værtinden Hertha tjener godt ved at stimulere deres seksuelle behov gennem en udfordrende sensuel optræden, men det vækkede behov må druknes i alkohol eller afreageres i slagsmål.

Peter Gottschalk

■ MÅLMANDENS ANGST VED STRAFFESPARKET

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Vesttyskland/Østrig 1971. **P-selskab:** Filmverlag der Autoren – PIFDA 1 (München)/Telefilm AG (Wien). **P:** Thomas Schamoni. **P-leder:** Peter Genee. **Instr:** Wim Wenders. **Instr-ass:** Karl Baedeker. **Manus:** Wim Wenders, Peter Handke. **Dialog:** Peter Handke. **Efter:** Peter Handkes roman af samme titel (1969). **Foto:** Robert Müller. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Jürgen Knieper. **Medv:** Arthur Brauss (Josef Bloch), Kai Fischer (Hertha), Erika Pluhar (Gloria), Libgart Schwaz (Anna), Maria Sardischewski (Maria). **Længde:** 100 min., 2749 m. **Prem:** TV 21.9.73.

Eksteriorscener indspillet i Burgenland, Østrig, i løbet af 7 uger.

Privat vej

Hvad handling og tema angår, er Barney Platts-Mills' anden spillefilm »Private Road« ganske almindelig og ikke videre spændende. To moderne unge menneskers forelskelse overskygges gradvist af forældres utidige indblanding og borgerlighed. Som ung lovende forfatter, der har fået sin første novelle antaget i et dameblad, synes lykken at være gjort for Peter Morrissey, der helt er parat til at hellige sig kærligheden og kildevandet. Det passer ikke Ann i det lange løb, og for at tilfredsstille hende og hendes forældres stadigt voksende krav om at han beskæftiger sig med noget, gør han sig til en del af ræset på bekostning af skrivelserne. Han disciplineres og er ved at blive helt tilforladelig, da én af vennerne henter ham tilbage, hvor han hører hjemme.

Det interessante ved filmen er dens fortællestil, der placerer Platts-Mills i første række af unge engelske instruktører. Kameraets få indstillinger understreger intensiteten, mens billedernes enkle kompositioner diskret og alligevel pointerende indfanger det mest kendetegnende for handlingens miljøer – hver gang simplificeret ved en enkelt genstand, f. eks. i filmens begyndelse ved den store bil udenfor pigens hjem, der angiver faderens sociale status – for dermed også at præcisere personernes forudsætninger og placering i forhold til hinanden. Den tætte markering skaber kontrastfyldte situationer, der er med til at afsløre flere karaktertræk hos personer. Platts-Mills samler dem nøjternt op og genfortæller dem med en næsten demonstrativ knaphed for lige akkurat at formidle det mest typiske, set i snart et emotionelt snart et humoristisk lys. Derved bevares situationernes spontaneitet, uden at der antydes det mindste om det videre forløb. Med sine visuelle kommentarer farver han fortællestilens ellers tørt registrerende og koncentrerende form, så at handlingens konventionelle forløb bliver overskygget af den udtryksfulde billedstil.

Erik Hvidt

■ PRIVAT VEJ

Private Road. England 1971. **Dist/P-selskab:** Maya Film Productions, Ltd. **P:** Andrew St. John. **P-leder:** Tim Van Rellim. **Instr/Manus:** Barney Platts-Mills. **Instr-ass:** Tim Lewis. **Foto:** Adam Barker-Mill/Ass: Gordon Thornton, David Lenham. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Jonathan Gili. **P-tegn:** Andrew Sanders. **Musik/Sange:** George Fenton, Michael Feast, David Dundas. **Tone:** Rod Holland, Anthony Jackson, Peter Lodger. **Medv:** Susan Penhaligon (Ann Halpern), Bruce Robinson (Peter Morrissey), Michael Feast (Stephen), George Fenton (Henry), Robert Brown (Mr. Halpern), Kathleen Byron (Mrs. Halpern), Patricia Cutts (Erica Talbot), Trevor Adams (Alex Marvel), Susan Broderick (Sylvia Halpern), Paul Harper (Clarke), Catherine Howe (Iverna), Roger Hammond, John Keogh, Robert Sessions (Reklamefolk), Pamela Moiseiwitch (Mrs. Talbots sekretær), Julia Wright (Sygeplejerske). **Længde:** 89 min. **Prem:** TV 25.10.73.

Bøger

Læst af
Peter Schepelern (P.S.)
Marguerite Engberg (M.E.)
Poul Malmkjær (P.M.)
Per Calum (P.C.)

FILMREVOLUTION

Den franske antologi »Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait«, 1966, er blevet oversat og forøget af David Robinson. Bogen er bygget op af en række selvbiografiske beretninger af en række af 20'ernes store og mindre store russiske filmfolk. Tilsammen udgør de sammenstillede tekster (der er forsynet med gode, informative introduktioner) en broget og underholdende filmhistorisk mosaik om en af filmhistoriens »store« perioder. Det var en tid, hvor det var »extremely easy for a young man with even a little energy to get a film to direct« (M. Romm). Personer med højst forskelligartede forudsætninger bragtes sammen i den revolutionære filmbølge, som skulle realisere den nye republik forestilling om det, som Lenin i en henkastet bemærkning havde betegnet som »den vigtigste af alle kunstarter«. Og der blev sandelig lavet kunst med en frenetisk energi, som USSR ikke har oplevet siden. De fleste af beretningerne – både af hovedskikkelserne Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko og Vertov og af de mere eller mindre begavede adepter Gerassimov, Romm, Kozintsev og Jutkevitch – er præget af en mere eller mindre uhæmmet nostalgi over de svundne dage, da de alle var unge (Kozintsev var f. eks. 16 år, da han startede sin skuespillerfabrik!), og især filmkunsten og revolutionen var så ung,

at det syntes som om Sovjetstaten ville give filmen – og de andre kunstarter – hidtil ukendte muligheder for eksperimenteren og vækst. Bogen om dem, som skabte den sovjetiske film, er først og fremmest en række personlige beretninger (af en vis kildehistorisk værdi) om en filmbølge, som både var revolutionær og talentfuld inden den blev berøvet friheden.

P.S.

Cinema in Revolution – The Heroic Era of the Soviet Film. Secker & Warburg. London 1973. 208 sider, £ 1,50 (paperback). Tilsendt fra Arnold Busck.

THE GREAT DANE

Ole Olsen er »the Great Dane«, grundlæggeren af Nordisk Films Kompagni, der i USA gik under navnet: The Great Northern Films Co. Om ham handler da denne bog, eller snarere om en ganske lille del af hans virksomhed i en meget begrænset periode: den amerikanske filial i årene 1908–12. Det er dog ikke en udtømmende gennemgang af denne filials historie bogen giver. »The Great Dane« begynder med at give os et indtryk af filialens første tid, hvilket især sker gennem interviews fra samtidige aviser med filialens grundlægger Ingvald C. Aas, eller som han kaldte sig i Amerika: Oes, der kom til New York i begyndelsen af 1908. Dette afsnit må nærmest betragtes som en indledning til det, der er bogens hovedemne, nemlig en gennemgang af de såkaldte papirfilm fra 1911–12.

USA havde på det tidspunkt ikke tiltrådt Bernerkonventionen, der siden 1909 også havde omfattet film, og den eneste måde, man derovre kunne beskytte ejertighederne til film på, var ved at aftrykke filmene på papir og derefter indregistrere dem i The Copyright Office i Washington. På den måde faldt de ind under gældende lovbestemmelser for litteratur og andet trykt materiale. En sådan fremgangsmåde blev almindelig blandt filmudlejere og førte til, at ialt henved 6000 film blev indregistreret i Washington. Alle disse papirfilm havde på et tidspunkt i The Library of Congress i Washington, og blandt dem befandt sig 32 danske spillefilm fra perioden 1911–12. I begyndelsen af 1950'erne gav man sig til at eksperimentere med at overføre disse film til celluloid, så de igen kunne køres gennem et forevisningsapparat. Af de danske film kunne 16 overføres til celluloid, resten var desværre for medtaget af ælde.

Disse 16 film gennemgår Bebe Bergsten i »The Great Dane« og ud fra dem bedømmer hun dansk films stadi i denne periode. Hun når til den opfattelse, at danske filmfolk, først og fremmest instruktøren August Blom, ikke alene tåler at sammenlignes med samtidens amerikanske filmfolk, men at Blom i mange henseender havde et udtrykssprog, der var mere avanceret, end det Griffith havde omkring 1911–12.

For en dansk filmhistoriker er det op-

muntdrende at se, hvor højt Bebe Bergsten sætter vore film fra den periode, og det hjælper til at se hen over de temmelig mange fejl, bogen er belastet med. F. eks. er handlingsreferaterne af filmene i flere tilfælde misvisende, eller direkte fejlagtige, som til filmen »The Two Convicts«. Den danske titel er »Den udbrudte slave« eller »Eventyr på fodrejsen«, og det er en filmatisering af Hostrups skuespil af samme navn. Det er svært at genkende den danske klassiker i Bebe Bergstens handlingsreferat. August Blom-filmene »Ungdommens ret« fra 1911 er også blandt de 16 papirfilm. Også i dette tilfælde er handlingsreferatet mildest talt misvisende.

Bebe Bergsten oplyser længden for 15 af de 16 film, og i flere tilfælde, det gælder især de længste af filmene, falder hendes længdeangivelser ikke sammen med længden på originalnegativerne. Dette kunne tyde på, at de længste film er blevet forkortet med salg for USA for øje. Og det ved vi i et bestemt tilfælde, at de blev. Der er bevaret et brev til Aas angående filmen »The Two Convicts«, hvori Nordisk fortæller ham, at denne film efter Aas' ønske er blevet forkortet, inden forsendelsen til USA.

Med disse og andre forbehold må man alligevel sige, at »The Great Dane« er en fornøjelig bog. Den er gennemillustreret med en lang række smukke fotografier taget direkte fra strimlen, samt adskillige fremragende stillbilleder (fra Det danske filmmuseum), således at bogen fremtræder som et smukt billedværk.

M.E.

Bebe Bergsten: The Great Dane. 116 sider. Locare Research Group, Los Angeles, USA 1973.

HITCHCOCK PÅ DANSK

Med ni års forsinkelse foreligger nu François Truffauts »Le Cinéma selon Hitchcock« på dansk som »Hitchcock om Hitchcock« i Morten Piils oversættelse. Bogen er 5. bind i Film/Rhodosserien, og den fremtræder i det sædvanlige »aflange« format, der giver så gode muligheder for gengivelse af filmbilleder. Det er da også udnyttet.

Der er ingen grund til at gå i detaljer på nuværende tidspunkt, ligesom der efter stikprøver at dømme ingen grund er til at tvivle på oversættelsens kvalitet, og jeg skal nøjes med at opfordre den filminteresserede, der ikke i de mellem-liggende år har anskaffet den franske, den engelske, den tyske eller den svenske udgave af bogen, at sætte den på ønskedelen.

Jeg kan slutte med en konkret oplysning til glæde for Hitchcocks biografer: På s. 194 omtaler Hitchcock en af sine TV-film uden at nævne titlen. Den hedder »I Saw the Whole Thing«, den er fra 1964, og den blev vist i dansk TV den 29.8.1964 under titlen »Jeg så det hele«.

P.M.

François Truffaut: Hitchcock om Hitchcock. 267 sider. Rhodos. København 1973. Kr. 52,00.

MITCHELL LEISEN

De færreste kender i dag instruktøren Mitchell Leisen, og blandt dem, der har set hans film, er meningerne delte. Bjørn Rasmussen har sagt, at Leisen »sætter næsten altid et personligt præg«, mens Lewis Jacobs kun omtaler ham flygtigt som en af mange »able commercial craftsmen« (i selskab med bl. a. Leo McCarey!). Til gengæld kalder John Baxter ham for »a major directorial talent«. Samme mening har David Chierichetti, der før Leisens død (28.10.72) dels har haft adgang til at se i hvert fald de fleste af Leisens film, dels har interviewet instruktøren grundigt om karrieren i Hollywood, først som kostumetegner og filmarkitekt, senere som instruktør (debut 1933). Bogen er i sine interview-afsnit (der optager det meste af bogen), fængslende, letløbende og informativ, både når Leisen selv fortæller og når andre fortæller om Leisen. David Chierichetti går i bogen kronologisk frem, og før Leisen og andre udtaler sig om en film, leverer forfatteren selv en introduktion. Hverken stilistisk eller kritisk er Chierichetti overbevisende, når han skal argumentere for Mitchell Leisens betydning. Bogen giver imidlertid lyst til at se nogle af Leisens film (ligesom også »Murder at the Vanities« gjorde det for et par år siden, da museet viste den). Som så mange af tredivernes Hollywood-instruktører trivedes Leisen bedst under en begavet producer, og ligeså har han været afhængig af en række ydre faktorer (kun sjældent fik han selv lov til at vælge hvilken film, han ville lave, og sjældent var der lejlighed til at bearbejde manuskriptet ordentligt før indspilningen startede). Leisens force synes at være en elegant og upåtrængende visuel stil og evnen til at arbejde med skuespillere, mens han tematisk synes at være afhængig af sine manuskripter. Wilder-Brackett manuskriptet »Midnight« synes at være Leisens bedste film. P.C.

David Chierichetti: Hollywood Director. 398 sider. Curtis Books. New York 1973. Kr. 15,00.

HAMMER HORROR

Allan Eyles (der for et par år siden skrev en udmærket bog om Marx Brothers) har nu forsøgt at skabe lidt opmærksomhed omkring det engelske selskab Hammer Film og dets mange skrækkfilm. Bogen former sig som en handlingsrefererende gennemgang af selskabets ca. 140 film suppleret med interviews med Michael Carreas, der i 1971 blev leder af selskabet (3. generation), Terence Fisher (den bedst kendte af selskabets instruktører – der røber, at han aldrig har læst Mary Shelleys roman om Frankenstein), og med skuespillerne Christopher Lee og Peter Cushing, der har slidt sig igennem adskillige skrækkelige Hammer-film. Christopher Lees ambition er engang at lave en filmatisering af Bram Stokers »Dracula« som »Stoker really wrote it«.

Der er mange billeder af vampyrer og let påklædte damer (af og til synes teksten nærmest at være en undskyldning for at vise billederne), og på længere sigt vil bogens ene fortrin nok vise sig at være den filmografi over Hammerfilm, som bringes til slut. P.C.

Allan Eyles, Robert Adkinson & Nicholas Fry: The House of Horror. 127 sider. Lorrimer Publishing. London 1973. Tilsendt fra Arnold Busck.

Musik



LADY SINGS THE BLUES

Sidney J. Furies film om Billie Holiday har hverken på den ene eller anden måde ret meget at gøre med sit emne, skønt der tilsyneladende er ofret megen omhu på en pertentlig rekonstruktion af fortidens moder og miljøer. Det gør for så vidt mindre, at filmen ikke er korrekt i skildringen af Billie Holidays karriere, at kronologien mildest talt ikke har noget med de faktiske forhold at gøre o. s. v. Derimod er det fatalt, at filmen nøjes med (ofte på banal og letkøbt vis) at koncentrere sig om Billie Holidays ydre sociale status og hendes narkotikabrug, uden samtidig at kunne sætte dette i relation til det ene, der kunne gøre filmen til en film om Billie Holiday: musikken. Som social taber er Billie Holiday jo ikke mere interessant end alle andre sorte i trediverne og fyrernes USA. Kun sat i relation til

sangerindens artistiske kunnen får det en ekstra dimension. Men som det høres både i filmen og på det soundtrackalbum, der er udsendt i forbindelse med filmen (Tamla Motown 5 C 062-93367), så har Diana Ross slet ikke det musikalske format, der kunne gøre hende velegnet til rollen. Den tidligere »Supremes«-sangerinde ejer ikke hverken Billie Holidays højt udviklede rytmiske sans eller hendes fraseringssevne, og Diana Ross evner slet ikke at tolke sangene med samme intensitet som Billie Holiday. Kun i det ydre, altså i stemmens klang, er der spæde mindelser om Billie Holiday, ligesom der også kun er spæde mindelser om formatet i det musikalske akkompagnement, skønt bl. a. den gamle Basie-trompetist Harry Edison medvirker på filmens lydside.

Forskellene forstås selvsagt yderligere, hvis man direkte sammenligner med de heldigvis mange Billie Holiday-plader, der markedsføres herhjemme. For nybegyndere er der måske især grund til at nævne »The Original Recordings« (CBS C 32060), der rummer Billie Holidays egne fortolkninger af de sange, som Diana Ross synger i filmen. Omtrent samme udvalg kan fås på Verve-pladen »Billie Holiday Performs songs from the film Lady Sings the Blues« (Verve 2304 110), der rummer indspilninger fra fyrerne og halvtredserne i modsætning til CBS-pladens indspilninger fra trediverne. Bedre endnu er dobbeltalbummet »The Billie Holiday Story« (Coral COPS-3337/1-2) med 24 indspilninger fra sidste halvdel af fyrerne. Også »The Commodore Days« (Ace of Hearts AHC 184) og Storyville-pladen »Immortal Sessions« (SLP 1000) rummer, med samme melodiudvalg men for et par numres vedkommende alternative takes, mange godbidder. Mere for samlere er en anden Storyville-plade, »A Rare Live Recording of Billie Holiday«, hvor Billie Holiday nok engang synger nogle af sine kendteste numre (bl. a. »Lover Man« og »I Cover the Waterfront«), men indspillet på et tidspunkt, da sangerindens stemme og kunnen i det hele taget var for nedadgående. Allerbedst er dog de tre dobbeltalbum, som CBS har udsendt under fællestitlen »The Billie Holiday Story« (tidligere udsendt i to kassetter med tre plader i hver). De ialt 96 optagelser fra trediverne og fyrerne rummer stort set det bedste, der overhovedet kan fås med Billie Holiday, jazzens største sangerinde, som pladerne tydeligt vidner om. Andre soundtracks er:

O Lucky Man! (Warner Bros. BS 2710), hvor komponisten og sangeren Alan Price og hans gruppe synger ironisk-naive sange, der smukt følger sig efter de Lindsay Anderson'ske temaer.

Jesus Christ Superstar (MCA 2-11000) adskiller sig fra tidligere udgivelser ved at rumme to nye sange, som blev skrevet specielt til filmen (»Then We Are

Decided« og »Could We Start Again«, men er ellers af samme lidt syntetiske vellyd, som de øvrige kompositioner.

Pat Garrett and Billy the Kid (Columbia KC 32460) er Bob Dylans vel monotone underlægningsmusik til Peckinpahs film. Silfærdigt inspireret country og western, fortrinsvis instrumentalmusik.

Godspell (Bell 2308 063) er Stephen Schwartz' kønt intetsigende bidrag til øjeblikkets Jesus-dyrkelse, mere varieret i det melodiske og det rytmiske end »Superstar«-albummet, men med samme fade pseudo-religiøsitet som det bærende.

Steelyard Blues (Warner Bros. BS 2662) med musik af Mike Bloomfield (han har tidligere lavet musik til Haskell Wexlers »Medium Cool«) og Nick Gravenites. Robust og livlig musik, der relativt vellykket blander elementer fra country og western med beat og lidt Tin Pan Alley.

Last Tango in Paris (United Artists UAS 29440 I) er den argentinske tenorsaxofonist Gato Barbieris stærkt John Col-

trane-inspirerede og samtidig stærkt personligt formulerede bidrag til Bertoluccis film. Både Barbieri og Bertolucci var ellers på et tidspunkt enige om, at filmen slet ikke behøvede musik, men det lidt kapriciøse i musikken, som Søren Kjørup ankede over i sin analyse af filmen, fornemmes ikke nær så udpræget på pladen, hvor man bedre kan koncentrere sig om Barbieris rytmisk avancerede spil med den syngende tone og det iltre temperament.

The Heartbreak Kid (Columbia S 32155) rummer lidt dialog og lidt trivial musik fra Elaine Mays vittige komedie. Dialogen er god, men der er for lidt af den.

Sleuth (Columbia S 32154) er også en blanding af dialog og musik, men med endnu færre replikker end på »The Heartbreak Kid« og med fad musik af John Addison.

Sounder (Columbia S 70123) rummer stærkt blueespil af Taj Mahal og den store bluessanger og bluesguitarist Lightning Hopkins (Hopkins har komponeret tema-melodien »Needed Time«), der fint understøtter det følelsesstærke

i Martin Ritts negerfilm (premiere på filmen engang i det nye år).

Black Caesar (Polydor 2391 068) er musik fra en af tidens mange film indenfor den sorte bølge. Efter udenlandske anmeldelser at dømme er der ikke meget ved filmen, men soulsangeren James Brown har skrevet fængende musik, der helt domineres af rytmegruppen og de elektriske guitarer, mens orkestrets blæsere, to trompetister, to saxofonister og en trombonist, nøjes med enkelte riff-figurer.

Tom Sawyer (United Artists UAS 29469 I) bekræfter endnu engang, at de tidligere Disney-komponister, brødrene Richard M. & Robert B. Sherman, skriver noget af det fadeste filmmusik, der eksisterer. Pladen er lutter sentimentale lydmalier, helt uden samklang med det muskuløse i Mark Twains prosa (men måske i god samklang med filmen). For gode Warren Oates-fans er der dog lejlighed til at høre skuespilleren folde sig ud som sanger i nummeret »A Man's Gotta Be«, som han klarer charmerende.

P.C.

	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Ib Lindberg	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Jørgen Oidenburg	Peter Schepelehn
Invitationen (Goretta)	★★★★	★★★			★★	★★★	★★	★★★★
Menneskejagt på liv og død (Siegel)	★★	★★★★	★	★★		★★★★	★★	★★★★
Chokbehandling (Jessua)	★★★	★★	★★	★★★★	★★		★★	★★
Dobbeltspil (Mankiewicz)		★★	★★	★★		★★		★★
Fugleskræmslet (Schatzberg)	★★★	★★	★★	★★★★			★	★
Harold og Maude (Ashby)	★★	★★	★★				★★	★★
O Lucky Man (Anderson)	★★		★	★★★★		★★	★	★
Pat Carrett og Billy the Kid	●	★★	★★	★★★★		★★	★	★
I faderens navn (Bellocchio)	★	★	●	★	★★★★	●	★★★★★	★★
Skyd, Eddie (Yates)	★★★		●		★	★★	★	★
Gidslet (Costa-Gavras)			★			★	★	★★
Alle elsker Angela (Samperi)		★★			●			★
Mordets puslespil (Ross)		★		★				★
Lady Sings the Blues (Furie)		★		★		●	★★	●
Den forbudte have (Sica)	★★		★	★	★	●	●	●
Katten (Granier-Deferre)				★		★		●
Spionkrigen (Verneuil)			★	●		★		
Jesus Christ Superstar (Jewison)		●	●			★★		●
Afskedens time (Holst)	★	●	●	★		●	★	●
Stone Killer (Winner)		●	●					
Sheriffens værste job (McLaglen)		●	●					

* = Repremierer

I kommende numre:
Sam Peckinpah
Bob Rafelson
Jean-Pierre Melville
W. C. Fields
Rowland Brown
Don Siegel
Claude Goretta
Jacques Demy
Irvin Kershner
Ermanno Olmi
Mike Nichols

