

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.

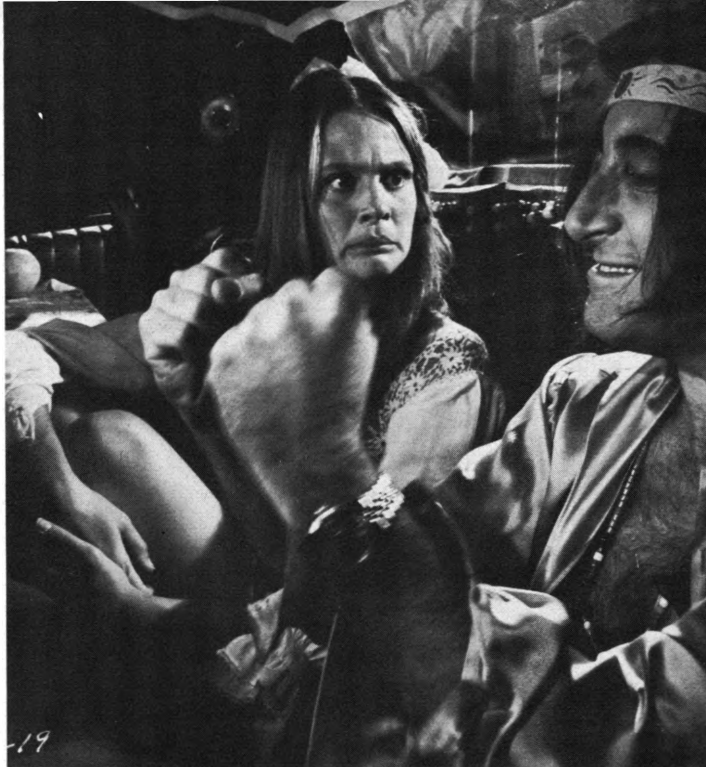
Updikes og Mazurskys unge på tredive er en generation, der har mistet alle de værdinormer, de har fået indpodet med deres opdragelse, men som bare ikke har fundet andre at sætte i stedet. De kan være mægtig betagede af den nye frigjorthed, men de har bare ikke noget at bruge den til, fordi de følelsesmæssigt 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 alderdomsneuroserne 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 helskinde 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 kedsommeligst 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' kokebog * – 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 klør 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, insisteren 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« underlægningsmusik. 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 rede-gørelse 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 sagførerens 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 frelst 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 kvider 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. Fiaskoen 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 zoomninger 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 udlevere dem på halvvejen. At det er et både begavet og velfabulanceret 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 rundans af mere eller mindre karnevals-kledte 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 prægning, 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 »Isol-des 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 brikkernes 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 Averback 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. **Udi:** 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 Sergeant (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, ejendomsægler), 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. **Udi:** 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«.