Kosmorama

119
filmtidsskrift
21. årg. februar 74
kr. 8.00

François Truffaut
Don Siegel
Claude Goretta
Sam Peckinpah
Jacques Demy
Harry Langdon
Per-Arne Ehlin

Kosmorama-essay
Melodramaet

Kosmorama

Poul Malmkjær	116	Truffauts amerikanske nat
Ib Monty	119	Claude Goretta og borgerskabet
	123	Årets bedste film
Peter Nørgaard	124	Don Siegels menneskejagt
Niels Jensen	128	Peckinpah og mændene der elskede krigen
Jørgen Oldenburg	134	Melodramaets store følelser
	143	Close-up
Ib Lindberg	144	Per-Arne Ehlins debutfilm
Søren Kjørup	146	Harry Langdon – en omvurdering
Peter Schepelern	150	Favoritfilm: Pigen med paraplyerne
		Set i TV:
Claus Ib Olsen	156	»Réjeanne Padovani«
Peter Schepelern	157	»Jeg var 19 år«
Erik Hvidt	158	»Brylluppet«
		Filmene:
Ib Lindberg	159	»Fugleskræmslet«
Henrik Lundgren	160	»Anders And's tegnefilmsrevy«
Niels Jensen	161	»Hyrechaufføren«
Ole Michelsen	161	»Dette er Bernadette«
Kristen Bjørnkjær	163	»Samfundets fjende«
Jørgen Oldenburg	163	»L'Amour«
	164	Kort sagt
	166	Debat
	167	Minikritik

Omslagets billede er fra François Truffauts »Den amerikanske nat«.

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.

Løsning på tidligere Kosmorama-quiz

Bortset fra trykfejl og stavefejl og uoverensstemmelser mellem filmmanuskripter og den færdige films lydbånd har der sneget sig et par redaktionelle fejl ind i sidste Kos-Quiz. De er dog af en sådan art, at de næppe har haft indflydelse på mulighederne for at komme frem til den rette løsning (snarere tværtimod):

1) »I sure like the name Clementine, ma'am.« (Fra »My Darling Clementine«, hvor filmens lydbånd sætter 'ma'am' forrest i denne slutreplik).

2) »L'autrefois, j'ai aimé une femme, elle ne m'aiment pas. On l'appellait Lola.« (Roland Cassards sang fra »Pigen med Paraplyerne«).

3) »A – by the way I believe her husband is that great, great Polish actor, Joseph Tura.« (Jack Benny om sig selv i »At være eller ikke være«).

4) »I'm ready for my close-up now, Mr. DeMille.« (Gloria Swanson i »Sunset Boulevard«).

5) »I'm Ronald Kornblow. I stop at nothing.« (Groucho Marx i »En nat i Casablanca«).

6) »Is this the end of Rico?« (Edward G. Robinsons sidste replik i »Little Caesar«).

7) »Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship.« (Bogart til Claude Rains i slutningsscenen fra »Casablanca«).

8) »Then Teddy came up from digging the Panama. He thought Midgely died of yellow fever.« (Fra »Arsenik og gamle kniplinger«).

9) »My name is not O'Horror, it is O'Hara. D'you hear? Mr. O'Hara.« Ravello: »Yes, Mr. O'Horror.« (Peter Lorres rollenavn i »Fuld af løgn«/Beat the Devil).

10) »Allright Eddie, let's play some pool.« (Jackie Gleason som Minnesota Fats til Paul Newman i »Hajen«).

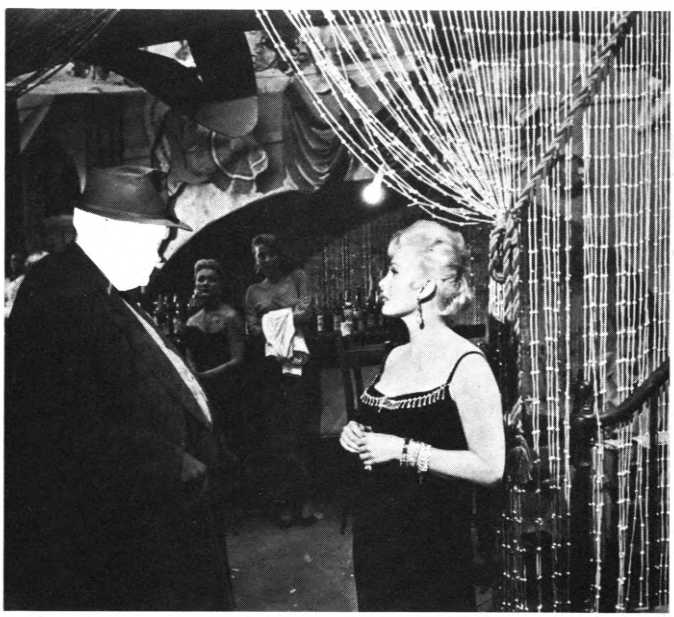
11) »Jules, regarde-nous bien!« (Jeanne Moreaus slutreplik i »Jules og Jim«).

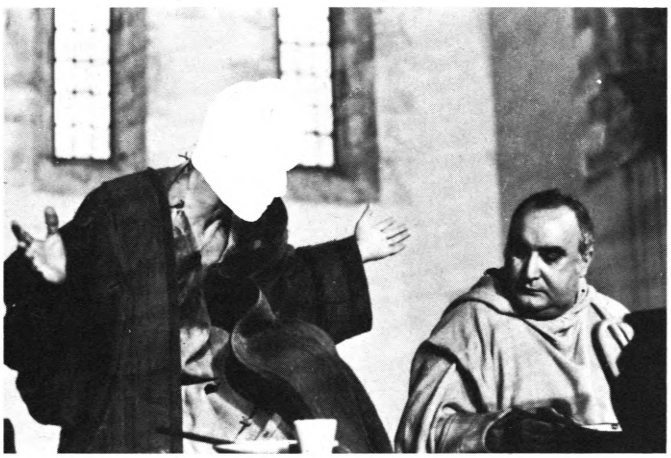
12) »Sergent Raymond Shaw is the kindest, warmest, most wonderful human being I've ever met.« (Det mildt sagt usandfærdige udsagn, der blev præget på soldaterne i »Kandidaten fra Manchuriet«).

Vinder blev Peter Hirsch, Prs. Charlottesgade 45, 4., 2200 København N.

Ny Kosmorama-quiz

Det drejer sig denne gang om at finde frem til hvilken skuespiller, der gemmer sig bag billedernes hvide klatter – samt de respektive filmtitler. Vi giver Dem en håndsrækning ved at nævne, at den pågældende skuespiller i hvert tilfælde er identisk med den pågældende films instruktør. Svar vil vi gerne have mandag den 1. april.





Truffauts amerikanske nat

Poul Malmkjær

Det er blevet hævdet, at franskmændene aldrig laver film om film, fordi det skulle bringe uheld. François Truffauts »La nuit américaine« (Den amerikanske nat) hverken be- eller afkræfter truslen i dette rygte. Den er i alle måder og i alle forhold en film midt imellem. Om den bliver til lykke for Truffauts kunstneriske eller kommercielle liv er en anden sag. Box office i USA og England tyder på, at sidstnævnte er hjemme. Hans næste film vil vise, om han med denne introversion er kommet over den trang til klæge prætentioner, der har præget hans seneste film med »Les deux anglaises...« (»Hjerter tre«), og »Une belle fille comme moi« (»En dejlig pige som mig«) i hver sin ende af den dannede underholdning.

Folk med sans for den mere blodige side af ironien er begyndt at betragte Truffaut som vor tids Julien Duvivier. Helt så galt er det næppe, selv om samme ironikere måske kan finde bekræftelse i den omstændighed, at Duvivier faktisk også har lavet en film om film (»Henriettes festdag«, 1952). Duvivier havde hyppigt tommelfingeren plantet på tidens puls og fik derved snedigt forvekslet den med sin egen. Udbyttet var en konstant yndest hos det halvdannede publikum, der dermed fik bekræftet stemninger som førkrigspessimismen (»Pépé le Moko«) og glansbilleddrømmen om sameksistens (»Don Camillos lille verden«), og som ikke forlangte stort mere end at klemme en dannet lille tåre og smile et dannet lille smil.

Truffaut sætter nu ikke fingeren på andet end sin egen puls. Det gør han til gengæld efterhånden tidligt og silde, og han virker i dag mere end nogensinde opsat på at forklare publikum, at pulsen er lidt hurtig, men at det kun skyldes den ekstraordinære aktivitet med at overbevise os om det sande liv i kunsten. Han udtalte på et tidligt tidspunkt i sin karriere, at han som alle autodidakte led af en ubændig trang til at virke overbevisende, til at blive forstået, accepteret, godkendt. Blot han ikke bliver religiøs af det. Vi, publikum, er forlængst blevet overbevist, vi har forstået det virkelige liv i filmen, vi anerkender charmen. Nu vil vi gerne igen have nogle gode historier fortalt på en god måde, nogle gale historier fortalt på en gal måde, nogle dejlige historier fortalt på en dejlig måde. Som f. eks. hans tre første film. Det betyder ikke, at han skal vende tilbage til fortiden, men hans seneste film lider af indadvendt fordringsfuldhed, der grænser til det selvmedlidende, og det ejede hans tidlige film end ikke skyggen af. Tværtimod. Gad vidst om den dagbog fra »Fahrenheit 451« var af det gode.

»La nuit américaine« er en film, der prøver at fortælle os, at for en instruktør af Truffauts karakter og for en skuespiller af Jean-Pierre Léauds karakter (de spiller hhv. instruktøren Ferrand og skuespilleren Alphonse) er det at indspille film det eneste liv og den sande lykke. I det virkelige liv skaber og henter de kun ulykke og frustration. Til den ende benytter Truffaut en historie om optagelserne af en film, »Je vous présente Pamela«, der indspilles i Nice med international besætning og et stedse mere skrabet budget. Filmen åbner med et stykke virkelighed, et gadebillede med masser af trafik af busser og biler, af promenerende og folk, der kommer op fra en metro-station, men scenen kulminerer med afsløringen af, at det er film-»virkelighed«, at det hele er nøje planlagt og gennemprøvet for at fungere som virkelighed i en film. Scenen er – bliver man klar over efterhånden som man aner stilen i »Je vous présente Pamela« – nok så meget blevet til for at imponere os som for reelt at indgå i »Pamela«, og konklusionen på den ekvilibristiske gadescene er da også et antiklimax med Léaud, der i en halvtotal stikker sin fil-i-filmen-far, Alexandre (Jean-Pierre Aumont), en på skrinet, og Truffauts »Cut!« før hånden når kinden. Intrigen i »Pamela« er kort fortalt, at Alphonse præsenterer sin forlovede, engelske Pamela, for sine forældre, Alexandre og Séverine, og at Pamela og Alexandre finder sammen. Alphonse griber til revolveren.

Léauds Alphonse må være en tidligere barnestjerne. Hans neurotiske umodenhed er en konstant trussel for arbejdet. Han er forelsket i script-girl'en Lilianne (Dani), der flirter med still-fotografen og stikker af med stuntman'en. Alphonses virkelige liv er at finde indenfor filmen, som Ferrand noget elegantere forklarer det.

Séverine dæmper sine neuroser med spiritus. Valentina Cortese giver et meget vittigt portræt af en aldrende stjerne af den italienske skole, der har besvær med memoreringen. Hos Federico plejer hun blot at sige en masse tal, så klarer eftersynkroniseringen resten. Det går dog ikke i fransk film, siger Ferrand, som har øre for den slags, selv om han (som Buñuel) er halvdøv.

Alexandre har truffet Séverine, og mere end truffet, tyve år tidligere i Hollywood. Han var da kendt som 'the continental lover'. Han er sikker, suveræn og beroligende, især efter at hans nye ven ankommer. Han siger, at han på film er ekspert i at dø en unaturlig død, hvad der passer ham glimrende, da han finder døden unaturlig. Han dør ved et biluheld kort før filmen er færdigindspillet.

Titelrollen i »Pamela« skal spilles af en ung amerikansk stjerne, Julie Baker (Jacqueline Bisset), der efter et nervesammenbrud har holdt et års pause. Af den grund kan filmens producent, Bertrand (Jean Champion) ikke få hende forsikret. Eksemplet er analogt med tilfældet Julie Christie omkring indspilningen af »Fahrenheit 451«. I en

blændende spændende fortalt sekvens fra Nice lufthavn skildrer Truffaut kort hendes ankomst, møde med pressen og møde med filmfolkene. Allerede i overgangen til lufthavnen og startbanen forudskikkes forvirringen og nervepresset for det formodede nervebundt, vi om lidt skal møde. Truffaut lader simpelthen fotografernes blitzlys begynde at ødelægge vort synsindtryk allerede her, og overgangen til pressemødet er umærkelig indtil vi opdager, at Julie Baker er urokkeligheden selv. Hun nægter at udpege sin mand for de nyfigne og klarer pressemødet med elegance. Bagefter præsenterer hun sin mand for Ferrand og de andre: den midaldrende læge, Dr. Nelson (David Markham), der kommer til at stå som en virkelighedens parallel til filmens historie, hvor Pamela jo forelsker sig i sin forlovedes far. Det hele er fortalt økonomisk og kort, og Truffaut har forinden via dialogen beredt tilskueren til en række af de reaktioner, han ønsker fremkaldt i denne sekvens. Vi kan virkelig ikke blot følge med. Vi kan lege med. Det kan ellers være noget vanskeligt.

Det er vanskeligt i forbindelse med Truffauts skildring af instruktøren Ferrand. Denne klager sig off screen: En instruktør er én, der bliver spurgt om alt muligt, og som ikke altid har svar. Og Truffaut illustrerer det med en noget lang og bastant gåtur med afbrydelser over 'the set', hvor vi rigtig kan se, hvilke latterlige detaljer en instruktør må beskæftige sig med. Og om natten har han en tilbagevendende drøm om en dreng med en stok (som Opale i »Dr. Cordeliers Testamente«), der som Léaud i »Ung flugt« stjæler stills fra et udhængsskab, denne gang dog ikke fra »Sommeren med Monika«, men »Citizen Kane«. En af vanskelighederne er af ren fortælleteknisk art. Offscreen-monologen sætter instruktørskikkelsen som filmens centrale, altovervågende og altmotiverende person, men filmen er alligevel fuld af episoder, som en fortæller/medvirkende ikke ville have kunnet opleve. Hvor megen vægt skal vi da lægge på denne gudestemme fra lysloftet. Er den andet og mere end Truffauts ekstra understregning af sin vanskelige position. Vi skal føle ekstra meget for generalen. Selv hans trøstende ord til Léauds Alphonse bliver til et selvforsvar. Han har vel næppe forsvar nødigt (jeg ved ikke meget om hans privatliv), han er ikke som Léaud neurotisk, og som så mange kunstnere lyver, stjæler og svindler han for at klare sig igennem. Det kan ikke være nyt for nogen. Han bruger uden blusel de private fortrolige ord fra den fortvivlede Julie (om at leve alene og om livets modbydelighed), fordi de går så glimrende ind i en scene i »Pamela«, han ellers er kørt fast i.

For yderligere at understrege forskellen mellem livet og filmen lader Truffaut Georges Delerues 'klassiske' festmusik bruse op under en række montager af filmoptagelser, der går godt, og hvor hele holdet fungerer professionelt og legende let. Dette er det sande liv. Samme musik anvendes i slutbilledet, og den der med glæde husker Truffauts 'glædescirkler' med kamera og personer i »Jules og Jim« vil frydes over hans helikopterspiral op og op over filmholdet, der med musikken brusende på lydsiden tager afsked med hinanden og med det, der for dem er livets mening. Som instruktørens sekretær (Nathalie Baye) med forundring udbryder ved nyheden om at script-girl'en er stukket af med stunt-man'en: »Jeg kunne forlade en fyr for en film, men en film for en fyr – aldrig!«.

Filmen er ikke blevet filmen om en filmoptagelse eller filmen om filmfolk. Den fremstår som en række ofte smukke episoder, der aldrig samler sig til mere end et behageligt divertissement. Det er smukt, når Séverine bryder

Still/ Den teknisk virtuose gadeoptagelse fra filmen i filmen.

sammen efter for Gud ved hvilken gang at have ødelagt optagelserne ved at tage fejl af to døre, og Alexandre trøster hende, mens Truffaut koncentrerer de to figurer i billedets venstre side ved at lade den Satans dør, der var årsag til det hele, lukke for 3/4 af billedet som en gammeldags afskærmning hos Griffith. Det er smukt når optagelserne til »Pamela« begynder og slutter på det store gadebillede, og det er selvfølgelig meget fornøjeligt når slutscenens pistolskud i snevejret får én til at tænke på slutningen i »Skyd på pianisten«. Man forstår Truffauts lyst til at fylde sin film om en film med shoptalk og filmcitater, og netop da den er så personlig også med personlige filmcitater. Men spørgsmålet er, om han ikke derved falder i hele to grøfter. Første grøft er den legeglade tilskuers trang til at finde og identificere disse citater, hvad der kan tage en hel del opmærksomhed fra filmens primære kvaliteter. Den anden grøft ligger på tilblivelsesstadiet, hvor trangen til at lægge citater ind hvorsomhelst og nårsomhelst kan resultere i at filmens primære kvaliteter ikke bliver så primære endda.

Det er i orden at han med tonesporet på forteksterne refererer til »Fantasia«, at han med antennebilledet minder os om »Fahrenheit«, at han fryser lufthavnsmødet som i »Silkehud«, for disse referencer og citater fungerer i filmens handling også selv om man ikke kan identificere dem. Men problemet opstår, når man ikke ser morskaben i den TV-quiz om Jeanne Moreau som teknikerne løser, eller når Truffaut leger med en Lubitsch-ide med den badende sekretær (Alexandra Stewart), der ikke kan skrive på maskine (fra »Rolf Blåskægs 8. kone«). Scenerne virker som fyldstof, selv om den sidste skal lede frem til endnu et svindelnummer fra instruktøren, der narrer en blufærdig skuespillerinde. Pointen er dog takket være Truffauts egen blufærdighed lige ved at forsvinde i klipperummet!

Jeg havde ventet en film, der i højere grad var baseret på erfaringer end på small-talk, men heller ikke kritikere skal klynke når filmen blot er behageligt underholdende.

■ **DEN AMERIKANSKE NAT**

La nuit américaine. Frankrig/Italien 1973. **P-selskab:** Les Films du Carrosse – P.E.C.F. (Paris)/Produzione Internationale Cinematografica (Rom). **Ex-P:** Marcel Berbert. **P-leder:** Claude Miller. **I-leder:** Roland Thénot. **P/Instr.:** François Truffaut. **Instr-ass:** Suzanne Schiffman, Jean-Francois Stevenin. **Manus:** François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman. **Foto:** Pierre William-Glenn. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Special Panavision. **Klip:** Yann Dedet, Martine Barraque. **Ark:** Damien Lanfranchi. **Kost:** Monique Dury. **Musik:** Georges Delerue. **Tone:** Rene Levert, Antoine Bonfanti. **Makeup:** Fernande Hugi, Thi-Loan Nguyen. **Frisurer:** Malou Rossignol. **Medv.:** Jacqueline Bisset (Julie Baker), Valentina Cortese (Séverine), Dani (Lilianne, scriptgirl), Alexandra Stewart (Stacey), Jean-Pierre Aumont (Alexandre), Jean Champion (Bertrand, (filmproducent), Jean-Pierre Léaud (Alphonse), François Truffaut (Ferrand, filminstruktøren), Nike Arrighi (Odile), Nathalie Baye (Joelle), David Markham (Dr. Nelson), Bernard Menez (Bernard, rekvisitør), Gaston Joly (Gaston), Zanaide Rossi (Gastons kone). **Længde:** 120 min., 3185 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 1, 24.2.74.

Indspilningen startet den 25. september 1972 med eksteriøroptagelser i Nice og omegn. Interiøroptagelser filmet i Studio Victorine.

Claude Goretta og borgerskabet

Ib Monty

Schweizisk film er i de sidste par år blevet et begreb, som man er begyndt at regne med. Tidligere har Schweiz kun gjort sig sporadisk bemærket på den internationale filmscene, men nogle få instruktører er nu kommet i søgelyset.

Det er ganske vist kun et par instruktører, der foreløbig tegner schweizisk film. På den anden side er der så mange fælles træk i Alain Tanners og Claude Gorettas film, at man med rimelighed kan sige, at i deres film kommer en ny filmnation til orde og til syne. »Kosmorama« har tidligere beskæftiget sig med Tanner. Med den danske premiere på »Invitationen« er der grund til at kigge lidt nærmere på Claude Goretta. »Invitationen« er hans anden spillefilm og det er med den, han introduceres i danske biografer, men en lille skare af københavnske filminteresserede har allerede haft lejlighed til at se Gorettas spillefilmdebut, »Le fou«, som for nogle år siden blev vist i filmmuseets serie om den unge schweiziske film. Og allerede dengang var navnet Claude Goretta ikke aldeles ukendt. Vi huskede hans navn fra Free Cinema-kortfilmen »Nice Time«, som han lavede i 1956 sammen med Alain Tanner i London, og som man i mange år derefter havde betragtet som en 'one shot'-film. Hvad havde de to dog lavet i alle disse år inden de sprang ind i spillefilmen o. 1970?

Claude Goretta var filmentusiast i sine studieår, og var i begyndelsen af halvtredserne med til at starte »Ciné-Club Universitaire« i Geneve. Alain Tanner dukkede snart op for at være med i klubben. De interesserede sig især for den franske dokumentarfilm og for neorealismen. En af deres helte var Jean Vigo, og på udtalelser af Goretta fornemmer man, at Vigo har været en konstant inspirationskilde for ham i hans senere arbejde.

Da Goretta havde taget juridisk eksamen tog han til London sammen med Tanner. De to unge schweizere begyndte at komme på The British Film Institute, og her fik de kontakt med bl.a Karel Reisz, Tony Richardson og Lindsay Anderson. De begyndte begge at arbejde på BFI, Tanner i Information Department, Goretta som operatørmedhjælper på The National Film Theatre. Det var i disse år, at Free Cinema-bevægelsen var 'the real thing' i engelsk film, og Tanner og Goretta fik penge fra The BFI Experimental Film Fund til at lave en kortfilm for. Resultatet var »Nice Time«, som vittige hoveder senere har kaldt parrets »A propos de Piccadilly«. Med John Fletcher som fotograf (med skjult kamera) opholdt Tanner og Goretta sig en lang række lørdage på Piccadilly Circus for at skildre det folkeliv, som rørte sig her. Filmen er en af Free Cinemas klassikere, og selv om det måske for et nyt publikum i dag kan være vanskeligt at få øje på, hvad det var, der henrykkede os alle ved den lille film dengang, er det stadig en sympatisk film. Dens form er nu trampet ned i tusinder af efterfølgende cinéma vérité-film og tv-reportager, men dens holdning er stadig personlig. Hvor Vigo i »A propos de Nice« med besk sarkasme raillerede over bourgeosiets ørkesløse forsøg på at slå tiden ihjel i Nice, skildrer Tanner og Goretta med næsten kærlig nysgerrighed det folkelige Londons manøvrer i den hårdt erhvervede 'spare time'.

Filmen levede op til de bedste Free Cinema-principper. Man ville stille sig solidarisk med de almindelige mennesker og den hverdag, som var emnet for filmene, og i modsætning til andre af Free Cinema-filmene undgik den uprætentiøse »Nice Time« slumming-holdningen. Samtidig med at »Nice Time« kom frem, dukkede Claude Gorettas navn op i »Sight and Sound«. I vinternummeret 1956–57 anmeldte han Albert Lamorisses »Den røde ballon«, som han roste, dog med en vis reservation over for dens 'artistiske' elementer og dens lammende optagethed af formen.

Lige efter anmeldelsen fulgte en artikel af Goretta, »Aspects of French Documentary«. Det var en oversigtsartikel om de dengang nyere franske kortfilm. Goretta fremhævede de franske dokumentarfilm på bekostning af den samtidige franske spillefilm, som han fandt i højere og højere grad var »at the mercy of a kind of pessimism and bitterness, which manifests itself under the guise of 'realism' ... This display of distaste in the face of reality may seem courage to some people. To me it more often seems to disguise a commercial trick, a new way of tickling masochism latent in every member of the audience.« I modsætning hertil fandt han, at den franske dokumentarfilm tilbød »a much broader and more sympathetic vision. Here »realism« means a positive approach to life, free of any sanctimony. In the lucid, cruel vision of Franju or Resnais, we find again the accents of Buñuel and Vigo.«

Det er ikke uinteressant at trække disse ord frem. For er det ikke en sådan »lucid, cruel vision«, vi finder i Gorettas

to spillefilm? Og i et interview fornylig i »Ecran« (Maj 1973) udtaler Goretta, at hans stræben går ud på at være »hård, men aldrig kynisk«.

I 1957 begyndte Claude Goretta at arbejde for schweizisk TV. Vi kender ingen af disse udsendelser herhjemme, men man kan læse sig til, at Goretta især producerede portrætudsendelser, ikke blot af døgnets berømtheder (han har f. eks. lavet et portræt af Johnny Halliday), men også af ganske almindelige mennesker i deres arbejdsmilieuer. Og man kan forstå, at Goretta i disse TV-udsendelser arbejdede inden for den vigo'ske realistiske tradition.

Man har derfor også al grund til at tro, at Gorettas første spillefilm, »Le fou« fra 1970 lå i forlængelse af tv-arbejdet. Filmen er i øvrigt produceret af »Le Groupe 5« i Geneve i samarbejde med »La Télévision Suisse«, og optaget på 16 mm i sort/hvid.

»Le fou« handler om den 50-årige Georges Plond (spillet af François Simon), der er lagerforvalter. Han lever et roligt og begivenhedsløst liv, på sit arbejde, hvor han er tavs, reserveret og pligtopfyldende, og hjemme i et barnløst ægteskab med sin venlige, invalide kone, Jeanne. De drømmer om et lille hus på landet, og da de sparer målbevidst op, regner de med at kunne realisere deres drøm.

Men en dag får Georges Plond et hjerteanfald og han bliver tvunget til at lade sig førtidspensionere. Efter et års forløb bliver hans økonomi imidlertid ødelagt, da forsikringsselskabet går fallit. Georges holder katastrofen skjult for sin kone, men drømmen om huset er bristet, og den latente angst hos Georges for at de gode tider i velstandssamfundet kunne høre op, den angst, som måske har ført til hjerteanfaldet, forvandles hos ham til had. Had til det samfund, som han føler, har snydt ham. Som den jævne mand, han er, har han ingen mulighed for at analysere sin egen situation, ingen evne til at forsvare sig, og som det ensomme menneske, han også er, og som han selv har gjort sig til, har han ingen til at hjælpe sig. Han kan kun finde tilflugt i hadet, et pengehad der til sidst fører ham ud i vanviddet. De mistede penge bliver en besættelse for ham, og han kan ikke styre sin voldsomhed. Han begynder med at småtrapse, men glider efterhånden mere og mere ud i kriminel virksomhed. Nu lever han på natsiden. Det gennemhæderlige menneske bliver forbryder i protest, men finder samtidig en aldrig tidligere oplevet selvtilfredsstillelse. Han realiserer sig selv i den illegale tilværelse. Han foretager indbrud i villaer søndag formiddag, mens beboerne er til gudstjeneste eller sportskampe, og han arbejder som tyv med samme omhu som da han udførte sit legale arbejde som lagerforvalter.

Men denne nye virksomhed fører Georges endnu mere ud i ensomhed og menneskelig isolation og han forlader sin kone. Den forvirrede hævnfølelse gør efterhånden tilværelsen helt meningsløs og håbløs for Georges, der fortsætter rent mekanisk indtil sit sidste nederlag.

Claude Goretta, der selv har skrevet filmens manuskript og dialog, fortæller i »Le fou« en deprimerende historie om et menneskeligt nederlag med nådesløs konsekvens og i en stram og præcis billedstil. Filmen er centreret omkring hovedpersonen, og François Simons spil er fænomenalt indforstået. Georges er nok offer for et bestemt samfundssystem, men filmen lægger ikke ensidigt skylden over på de ydre omstændigheder. Årsagen til Georges' fallit i tilværelsen findes også i hans egen psyke. I François Simons udførelse antydes også træk af hovmod og selvretfærdighed, som fører ham ud i den dødbringende menneskelige isolation og ensomhed.

Visuelt er »Le fou« prunkløs i sin gråtonede hverdagsrealisme. Der er megen tomhed i billederne, men også en lurende desperation, der trods den tilsyneladende lavmælthed gør filmen til et utroligt desperat værk. Og den kan siges at leve op til Gorettas krav om at være hård, men ikke kynisk. Det er ikke den mondæne pessimisme eller misantropi, som man finder i »Le fou«, men en lidenskabelig smerte over en tragisk menneskeskæbne, en lidelse, som aldrig bliver erkendt af en uforstående omverden.

Sammenlignet med »Le fou« kan Claude Gorettas næste film, »Invitationen«, næsten kaldes en komedie. Goretta har igen skrevet originalmanuskript, denne gang dog i samarbejde med Michel Viala. Han har optaget filmen i 35mm og i farver, og i modsætning til debutfilmens koncentration om en enkelt person er der i »Invitationen« tale om en kollektiv beskrivelse. Filmen handler om en gruppe mennesker, der er sammen i et arbejdsfællesskab, men som bringes sammen i en ny sammenhæng, så at sige efter arbejdstid. Hvad sker der så? Det er det, filmen handler om. Ikke i betydningen ydre hændelser, men i forholdet mellem personerne. For i det ydre sker der ikke så meget mere ved den lørdag eftermiddags-reception, man er indbudt til hos Rémy Placet (Michel Robin), end der altid sker ved sådanne selskabelige opløb.

Vi præsenteres for en række mennesker, der nok er givet som typer, men som har et selvstændigt liv bag det typiske, der giver filmen dens spændende forløb på det intime plan.

Det er som sagt ikke meget, der sker i løbet af eftermiddagen, men det er nok til, at give os et indtryk af, hvorledes menneskene reagerer i overensstemmelse med deres vaner, fordomme, livsindstilling og temperament. Der er naturligvis noget bevidst buñuel'sk i selve situationen, men hvor Buñuels sataniske humor og had til borgerskabet hurtigt fører personerne ud i den totale negation af deres eget image, spiller den reserverede Goretta på helt andre blide strenge, og gør derved sikkert publikumsidentifikationen lettere. Gorettas film bygger på en fintmærkende psykologisk realisme, og bag det tilsyneladende så selvfølgelige forløb i filmen aner man en hårfin artistisk afvejning og afbalancering i den psykologiske analyse af hver enkelt person. Goretta har i det tidligere omtalte interview fortalt, at han havde lavet kartotekskort på hver enkelt af sine personer med oplysninger om deres baggrund og mange andre forhold. Det var nødvendigt for ham at kende dem meget grundigt i deres forudsætninger for at kunne vise dem for os i et kort tidsrum af deres liv.

Det er meget betegnende for Gorettas arbejdsmåde. At kende det hele, men kun bruge en del. Denne pars pro toto-metode er hemmeligheden ved »Invitationen«s succes. Ikke på noget tidspunkt doceres der for os. Disse mennesker er kontormennesker med alle kontormenneskenes egenskaber. Goretta gør dem ikke til absolutte repræsentanter for et kontormilieu. De er, hvad de er, lige nøjagtigt og hverken mere eller mindre. De er ikke repræsentanter for et samfund i opløsning, for velfærdskonformismen, for mændene, for kvinderne eller for noget som helst andet stort og uformeligt og umenneskeligt abstraktum. Derfor kommer vi meget tæt ind på livet af personerne, netop fordi de er så kontrastrige og atypiske som mennesker ofte er det, når de tages hver for sig.

Stills/ To scener fra Claude Gorettas meget vellykkede satire »Invitationen«, der vækker minder om både Luis Buñuel og Jean Renoir med sin kredsen om borgerskabets vaner og uvaner.

Værten selv f. eks., monsieur Placet er en selvudslettende og ydmyg pebersvend, der får et sammenbrud, da hans moder dør. Han har tydeligvis været domineret af moderen, og da den første sorg har sat sig, søger han at finde en ny identitet. Men hvorfor køber denne ensomme mand så stort og elegant et hus, der er bestemt til at være fyldt med mennesker? Skjuler der sig måske bag timiditeten et uerkendt hovmod ligesom hos Georges Plond? Han søger til sidst at knytte butleren til sig, men han og vi ved, at det er en umulig tanke. Han vil vende tilbage til kontoret, men vil for bestandig være henvist til outsiderens rolle.

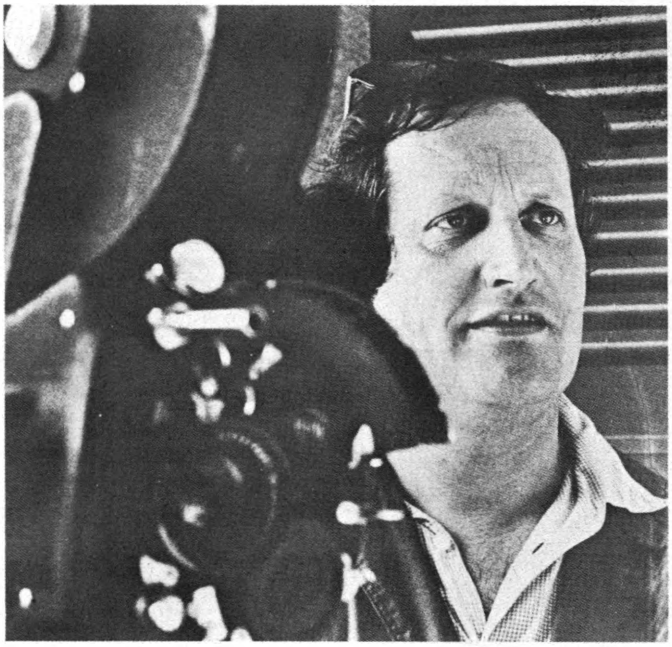
Og kontorets morsomme mand, spillet med øretæveindbydende vitalitet af Jean-Luc Bideau, er ikke den overlegne playboy, som han gerne vil være. Han skal kun miste sin jakke for at blive demaskeret som den irritable egoist, han er, når tingene ikke går, som han vil.

Og selv hos selskabets mest ucharmerende person, den formalistiske og reaktionære underdirektør (Jean Champion) er der forsonende momenter. Han kan i hvert fald stadig fornemme, når han har trådt i spinaten. Filmens mest gådefulde person er naturligvis butleren, og endnu engang yder François Simon en fascinerende præstation. Trods sin tilbagetrukne position er det ham, der er spillets leder. Med sin beherskelse af alle formalia i selskabslivet gør han de andre usikre. Gør man nu sådan, som man skal gøre? Efter at have skabt denne svævende stemning af usikkerhed hos de andre, den lidt utrygge fornemmelse af, at der er en pinligt sober og tilsyneladende neutral iagttager til alt det selskabelige fjolleri, kan han styre dem, hvorhen han vil. Rent bogstaveligt i den forstand, at det er ham, der blander de drinks, som efterhånden er grundlaget for udfoldelsen. Men også symbolsk ved aldrig at lade selskabsdeltagerne glemme, at der er en, der ser på dem. François Simon gør butleren meget konkret og giver ham samtidig nogle dæmoniske overtoner, men det irrationelle får aldrig lov til at dominere på bekostning af det konkret-realistiske. Og det er denne balance mellem to planer, som tydeligst kommer frem i denne figur, der giver hele filmen dens inciterende karakter af dobbelttydighed.

Fuldstændig selvfølgeligt udvikler tingene sig, og da filmen slutter kender vi dem alle som var det mennesker, vi havde mødt i det virkelige liv. Reflektionerne over dem er overladt til den enkelte tilskuer. Ingenting er hændt, og meget er dog sket. For en dansker må filmen naturligvis uundgåeligt føre tanken hen på Herman Bang. Det er en meget bang'sk film, og derfor også en film, som man ikke blot kunne have ønsket, men ligefrem kunne have forestillet sig var blevet lavet herhjemme.

Udenlandske kritikere har fundet Jean Renoir-inspirationer i »Invitationen«, naturligvis først og fremmest fra »Une partie de campagne« og »La règle du jeu«, og det kan naturligvis ikke tilbagevises, at filmen, der jo handler om spillereglerne hos småborgerskabet, kan ses som en moderne pendant til Renoirs film. Det er naturligvis heller ikke uden interesse at vide, at Goretta for TV har tilrettelagt nogle dramatiseringer af Tjekhov-noveller. Men al denne akademiske 'name dropping' forekommer ret futil i forbindelse med en film, der har den efterhånden sjældne egenskab at være helt umiddelbart appellerende til det store publikum, som den bl. a. handler om, og som ikke bliver tæsket i hovedet med politiske dogmer om, hvor forfærdeligt det har det. Men som simpelthen animeres til selvreflektion ved at få det berømmelige spejl holdt op for sig. Kan kunsten overhovedet gøre andet?

BIO-FILMOGRAFI



Claude Goretta er født den 23. juni 1929 i Geneve, hvor han studerede jura på universitetet. I 1952 oprettede han (sammen med Alain Tanner) universitetets filmklub, og han begyndte at skrive om film. I 1955 drog han til London (atter sammen med Alain Tanner), hvor de i fællesskab lavede kortfilmen »Nice Time« (1956), hvorefter Goretta vendte tilbage til Schweiz, hvor han blev ansat i det schweiziske TV, for hvilket han har lavet en lang række programmer, både dokumentarfilm og fiktionsfilm. Blandt fiktionsfilmene fremhæves især den af »Spillets regler« inspirerede »Le jour des noces« (1970) som vellykket. Gorettas andre fiktionsfilm for TV er »Le retour« (1961), »Un dimanche de mai« (1963), »La miss à Raoul« (1963), »Tchekhov ou le miroir des vies perdues« (1964), »Jean-Luc persecuté« (1965), »Vivre Ici« (1968) og »Le temps d'un portrait« (1971). (En fuldstændig liste over Gorettas TV-arbejde findes i det franske tidsskrift »Ecran«, maj 1973). Gorettas start inden for spillefilmen begyndte, da han i 1968 var med til at oprette produktionsselskabet »Le Groupe 5«. Selskabets øvrige stiftere var Alain Tanner, Jean-Louis Roy, Jean-Jacques Lagrange og Michel Soutter.

■ **LE FOU**

Schweiz 1970. **P-selskab:** Le Groupe 5/Télévision Suisse (SSR). **P-sup:** Michel Buhler. **P/Instr./Manus:** Claude Goretta. **Instr-ass.:** Claude Chenou, Florian Rochat, Sylvie Rudhardt. **Foto:** Jean Zeller. **Kamera:** Edouard Winiger. **Klip:** Eliane Heimo/**Ass:** Marianne Gazut. **Komp:** Guy Bovet. **Spillet af:** gruppen La Cave. **Tone:** Paul Girard, Marcel Sommerer/**Ass.:** Gerard Rhone. **Medv.:** François Simon (Georges Plond), Camille Fournier (Jeanne Plond), Arnold Walter (Alain Burnier), Pierre Walker (Direktøren), André Neury (Inspektøren), Deski Janjic (Lægen), Frédérique Meininger (Simone), Marion Chalut (Josette), Jean-Luc Bideau (Jean-Luc), André Schmidt (Manden), Claudiane Lanz (Servitrice), Nicole Rouan (Sekretæren), Daniel Stuffel (Fotografen), Serge Moisson (TV-reporter), Jean-Claude Chanel (Kameramand), Roland Zosso (Lydmand), Augustin Oltramare, Roland Amstutz (Politifolk), Alain Simonin (Tyv), Jean Claudio, Jaroslav Vizner, Antoine Bordier, Guillaume Cheneviére, Janet Haufler, Elisa Brabrant, Hubert Joanneton, Antoinette de Pourtales. **Længde:** 87 min., 2400 m.

■ **INVITATIONEN**

L'invitation. Schweiz/Frankrig 1973. **P-selskab:** Citel Films – Le groupe 5 – Télévision Suisse/Planfilm. **Ex-P:** Yves Gasser. **P:** Yves Peyrot. **As-P:** Adolphe Viezzi. **Instr.:** Claude Goretta. **Manus:** Claude Goretta, Michel Viala. **Foto:** Jean Zeller. **Kamera:** Claude Stebler. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Joële van Effenterre. **Ark:** Yanko Hodjis. **Musik:** Patrick Moraz. **Tone:** Paul Girard. **Medv.:** Michel Robin (Rémy Placet), Jean-Luc Bideau (Maurice Dutoit), Jean Champion (Alfred Lamel), Pierre Collet (Pierre Gollard), Corinne Coderey (Simone Char), Rosine Rochette (Hélène Jacquet), Jacques Rispal (René Mermet), Neige Dolski (Emma Debonveau), Cécile Vassont (Aline Thévoz), François Simon (Emile), Lucie Avenay (Marguerite Placet-Blanchard), William Jacques (En nabo), Roger Jendely (En tyv), Gilbert Costa (Politimand). **Længde:** 100 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** Alexandra 16.11.73.

Årets bedste film (1)

Sammenslutningen af Danske Filmkritikere har for syvende gang holdt afstemning om årets ti bedste film. Man havde i år – efter en del intern kritik – ændret afstemningsproceduren således, at der blev plads for knap så megen »sjakren« som tidligere. Og samtidig havde man ved det nye afstemningssystem sikret sig imod, at man – som det er sket tidligere år – fik flere film placeret ex æquo. Resultatet af afstemningen blev følgende:

1) DEN YDERSTE DOM – russisk, instrueret af Andrej Tarkovskij.
2) HVISKEN OG RÅB – svensk, instrueret af Ingmar Bergman.
3) HJERTEKNUSEREN – amerikansk, instrueret af Elaine May.
4) AVANTI! – amerikansk, instrueret af Billy Wilder.
5) PAT GARRETT OG BILLY THE KID – amerikansk, instrueret af Sam Peckinpah.
6) SALAMANDEREN – schweizisk, instrueret af Alain Tanner.
7) SIDSTE TANGO I PARIS – fransk-italiensk, instrueret af Bernardo Bertolucci.
8) MIG OG BOGART – amerikansk, instrueret af Herbert Ross.
9) I FADERENS NAVN – italiensk, instrueret af Marco Bellochio.
10) INVITATIONEN – schweizisk, instrueret af Claude Goretta.

Listen kan næppe komme bag på mange, selvom det blandt de tilstedeværende kritikere vakte nogen forundring, at den ellers udmærkede »Hjerteknuseren« endte så højt oppe. Der er i øvrigt færre amerikanske film på listen i år, end der var sidste år (4 mod 7).

Den generelle tilkendegivelse vedrørende årets ca. 265 biograf-premierer var den, at kvaliteten var dalet ganske mærkbart siden sidste år, hvilket bl. a. gav sig til kende på den måde, at flere af kritikerne undlod at nominere de ti film, de ellers har ret til – simpelthen fordi der ikke var film nok, de kunne gå ind for.

For schweizisk film blev 1973 den helt store manifestation. To af top-ti-listens film var schweiziske, og manifestationen blev fulgt op under den efterfølgende afstemning om årets tre bedste filmpremierer på TV. Her blev resultatet følgende:

1) DAGE OG NÆTTER I SKOVEN – indisk, instrueret af Satyajit Ray.
2) HVIDGLØDENDE – amerikansk, instrueret af Raoul Walsh.
3) CHARLES, DØD ELLER LEVENDE – schweizisk, instrueret af Alain Tanner.

TV-biografen havde i 1973 premiere på 24 film, og udvalgets kvalitet understregedes af, at ikke mindre end 18 af disse 24 film opnåede stemmer blandt kritikerne. Nærmeste aspiranter til til listen var Guerras »Søde jægere«, Watkins' »Punishment Park« og den næsten 40 år gamle »Frankensteins Brud«.

Follow-ups på biograf-listen var: »Det blodrøde bryllup« af Chabrol, »O, Lucky Man« af Anderson, »Chokbehandling« af Jessua, »Menneskejagt på liv og død« af Siegel, »Solaris« af Tarkovskij, »Duellen« af Spielberg og – ikke at forglemme – Hans Christensens fortræffelige debutfilm, »Flugten«, der var meget tæt ved at nå med blandt årets ti bedste film.

I.L.

Årets bedste film (2)

valgt af deltagerne i Kosmoramas minikritik:

Per Calum

Avanti (Billy Wilder)
Chokbehandling (Alain Jessua)
Dage og nætter i skoven (Satyajit Ray)
Duellen (Steven Spielberg)
Hjerteknuseren (Elaine May)
Hvidglødende (Raoul Walsh)
Invitationen (Claude Goretta)
Menneskejagt på liv og død (Don Siegel)
Sidste tango i Paris (Bernardo Bertolucci)
Westens vilde drenge (Robert Benton)

i alfabetisk orden.

Frederik G. Jungersen

Hjerteknuseren
Hvisken og råb (Ingmar Bergman)
Hyrechaufføren (Alan Bridges)
Mig og Bogart (Herbert Ross)
Pat Garrett og Billy the Kid (Sam Peckinpah)
Salamanderen (Alain Tanner)
Ulzanas sidste kamp (Robert Aldrich)
Den yderste dom (Andrei Tarkovskij)
– og i TV:
Dage og nætter i skoven
Forsinkede blomster (Abram Room)

i alfabetisk orden.

Ib Lindberg

Den yderste dom
Elvis på tourné (Adige og Abel)
Dage og nætter i skoven
Støv, sved og skud fra hoften (Dick Richards)
Pat Garrett og Billy the Kid
Hvidglødende
Westens vilde drenge
Hjerteknuseren
Sidste tango i Paris
Det lange farvel/Fugleskræmslet (på grund af Vilmos Zsigmonds indsats)

i kvalitetsorden.

Poul Malmkjær

Avanti
Det blodrøde bryllup (Claude Chabrol)
Dage og nætter i skoven
Hvidglødende
Hvisken og råb
I faderens navn (Marco Bellocchio)
Også dværge er begyndt i det små (Werner Herzog)
Sidste tango i Paris
Store fugle og små fugle (Pier Paolo Pasolini)
Det store ædegilde (Marco Ferreri)

i alfabetisk orden.

Ib Monty

Avanti
Hjerteknuseren
Invitationen
Menneskejagt på liv og død
Mig og Bogart
Solaris (Andrei Tarkovskij)
Den yderste dom
... no more, no less

i alfabetisk orden.

Jørgen Oldenburg

Hvisken og råb
I faderens navn
Dage og nætter i skoven
Hvidglødende
Det lange farvel (Robert Altman)
Søde jægere (Ruy Guerra)
Glædernes have (Carlos Saura)
Duellen
Sidste tango i Paris
Salamanderen

ordnet efter kvalitet.

Claus Ib Olsen

Avanti
Det blodrøde bryllup
Dage og nætter i skoven
Fede tider, mand (Ralph Bakski)
I faderens navn
Mig og Bogart
Sidste tango i Paris
Solaris
Det store ædegilde
Den yderste dom

i alfabetisk orden.

Peter Schepelern

Avanti
Charles – død eller levende (Alain Tanner)
Chokbehandling
Dage og nætter i skoven
Hjerteknuseren
Menneskejagt på liv og død
Sidste tango i Paris
Solaris
Westens vilde drenge
Den yderste dom

i alfabetisk orden.

Don Siegels

Peter Nørgaard

Menneskejagt

Man kunne godt have ønsket sig, at den danske titel på Don Siegels seneste flm havde været lidt mere mundret (og hvorfor overhovedet *ændre* originalen?), men som en beskrivelse af hovedindholdet i en lang række af instruktørens værker fungerer den udmærket. Filmen selv er lidt af en antologi over Siegel-medarbejdere og -manerer. Manuskriptforfatterne, komponisten og størstedelen af birolleskuespillerne har flere gange tidligere arbejdet for Siegel, og genren er gangsterdramaet, der heller ikke er instruktøren fremmed. Flere kritikere har i filmen fundet mindelser om den amerikanske *film noir,* og i denne retrospektive aura kan det vel være passende at kaste et blik på instruktørens biografiske data.

Donald Siegel er født i 1912 i Chicago. Han gik i skole i New York, studerede ved Jesus College i Cambridge, England, og snusede til skuespillerkunsten ved Royal Academy of Dramatic Arts samt malerkunsten ved Beaux Arts i Paris. Nepotisme skaffede ham indpas hos Warner Bros, hvor han blev klippeassistent og hurtigt avancerede til chef for montage-afdelingen. Det må her bemærkes, at det amerikanske montagebegreb ikke har meget til fælles med det russiske. Det anvendes om den slags indskudsscener, der skal illustrere dovne manuskriptforfatteres bemærkninger som »Tiden gik ...« eller »Det blev en kold vinter«, eller »10 år efter...« Et typisk eksempel er de klassiske sammenkopieringer af snurrende hjul og faldende kalenderblade. Siegel selv betragter denne tid, hvor han fik lov til at arbejde med formelle og tekniske eksperimenter – og arbejde dem ud af kroppen – som den mest frugtbare del af sin karriere: Han var ikke ude for nogen særlige restriktioner, beskæftigede sig med yderst varierende stof og havde nok at lave. Efter elevtiden som montage- og senere *second unit*-instruktør debuterede han i 1945 med en novellefilm og en dokumentarkortfilm, der begge fik Oscars. Til Siegels ros skal det siges, at han ikke senere har modtaget dette middelmådighedens garantistempel.

Siden 1946 har Don Siegel instrueret 30 spillefilm, langt de fleste af dem indenfor de klassiske spændingsgenrer – westerns, thrillers, science-fiction-, krigs-, gangster- og politifilm. Der er dog pudsige undtagelser, specielt i starten på hans karriere; en satirisk komedie, et par romantiske melodramaer og sågar en musical med Fabian fra 1959, men for langt størstedelen af dem gælder, at de er produceret med små budgetter og kort indspilningstid, fra 9 (!) til omkring 20 dage. I perioden fra 1963-68 arbejdede Siegel for TV og fik 3 spillefilm beregnet til dette medium udsendt som biograffilm. Egentlig er det først med sine Clint Eastwood-film, »Coogan's Bluff«, »Han kom, han så, han skød« og »Dirty Harry«, at Siegel brød endeligt igennem. Langt det bedste resultat af hans samarbejde med Eastwood var imidlertid »The Beguiled« (hvis danske titel, »En mand – fem kvinder«, man burde nægte at referere til); men den blev en ufortjent publikumsfiasko, og da han med dette værk var trådt udenfor sit sædvanlige område – over i det gotiske sydstatsdrama – er det tvivlsomt, hvorvidt han vover sig ud i eksperimenter igen lige med det samme.

Eftersom Siegel har været plaget af alle de hindringer, en amerikansk B-filminstruktør kan blive udsat for – påtvungne skuespillere og manuskripter, producentindgreb, uforstående fotografer og snærende økonomi, tidsfrister og censur – er det ikke mærkeligt, at hans produktion ikke kan fremvise nogen gennemgående, central tematik. At man har gjort forsøg på at definere en sådan tematik er noget andet (se Lovell og McArthur), men herved må man hugge så mange hæle og klippe så mange tæer af Siegels værker, at de ikke har et ben at stå på. Med en blanding af musikalsk og litterær terminologi kunne man sige, at hans film ikke så meget rummer et fælles *tema* som gentagne *motiver* og *figurer.* Dette gælder også i filmsproglig henseende, hvor Siegel bekender sig til den klassiske amerikanske fortællestil, omend i en personligt farvet, epigrammatisk udgave. Hans film besidder den klassiske kunsts fortrin: Klarhed og økonomi, men sommetider også dens mangler: Skematisme og mangel på perspektiv. Til gengæld kan hans værker ikke beskyldes for at ligge under for det borgerlige kunstsyns svøbe: Den »gode smag« – dertil er hans lune for sarkastisk og hans temperament for stærkt. Og det gælder også »Charley Varrick«.

Charley er en tidligere luftakrobat, der har slået sig på bankrøveri. Han holder sig helst til små filialer, hvor udbytte – og risiko – ikke er for opsigtsvækkende. Men en dag går det galt i en flække i New Mexico. Ganske vist slipper Charley bort med pengene, men to betjente og en bankvagt bliver skudt ned, og Charleys hustru, Nadine, samt et medlem af banden bliver dræbt. Oven i købet viser det sig, at kuppet var langt større end beregnet – på hele 3/4 million dollars: Der er tale om sorte Mafiapenge, der skulle vaskes hvide. Charley får nu besvær med såvel sin griske kollega Harman som politiet, anført af Sherif Horton, samt bankens korrupte direktør, Boyle, og dennes udsendte Mafiabøddel, en herre ved navn Molly. Det lykkes imidlertid Charley at spille alle parterne så snildt ud mod hinanden, at han i filmens slutscene kan køre bort med alle pengene – uden frygt for opdagelse.

Den usædvanligt logiske intrige afvikles stramt og

effektivt med en hurtig, men overskuelig vekselklipning mellem de tre parallelhandlinger. Når tilskuerforventningerne er skruet allermest op, klippes der hårdt til et andet sted, en anden stemning, så vi bestandigt holdes i ånde. Filmen er ikke helt så pågående som f. eks. »Dirty Harry«, men betydeligt mere charmerende. Blandt andet giver Siegel sig tid til en del *inside jokes* og refererer både til egne og andres film. I en scene dukker han selv op, beskæftiget med sin hobby, bordtennis, og bliver læsterligt banket af en kineser. Med et vrissent: »Ahh – *lucky shot!*« betaler han vinderen, der til gengæld giver ham karakteristikken: »Sucker!« En hentydning til sin foregående førstekraft har han også indlagt: Fotografen Jewell er ved at forfalske et pas til Charley, da gangsteren Molly dukker op. »I'm Molly« annoncerer han. »Yeah, I didn't figure you for Clint Eastwood«, siger Jewell træt, og det til trods for, at Joe Don Baker er iført præcis det samme bycowboy-kostume som Eastwood i »Coogan's Bluff«! Endvidere er der sekvensen, hvor Charley og Boyles sekretær, Miss Fort, elsker hele kompasset rundt i den cirkelrunde seng. »You still owe me South by Southwest«, siger Miss Fort. Enhver, der har set Hitchcocks »North by Northwest« vil vide, at der i dens mest berømte sekvens optræder en »crop duster« – hvad der netop er Charleys legale dækerhverv ... (og forøvrigt var filmens danske titel »Menneskejagt« ...)

Selv om »Charley Varrick« således er spækket med verbale og visuelle spøgefuldheder, er den nok mest virkningsfuld, nå Siegel blander groteske og realistiske detaljer på foruroligende vis, som han har for vane. Efter ildkampen i filmens start ankommer Sherif Horton og trøster en hårdt såret betjent, der er udstyret med en uhyggelig, hjælpeløs blodgurglen. Akkompagneret af denne lyd går sheriffen hen til den anden betjent, der er død, vifter de summende fluer væk fra hans ansigt og dækker det nænsomt med betjentens hat – i hvis midte der er skudt et nydeligt hul. En tilsyneladende endnu mere grum, nærmest blasfemisk scene forekommer lidt senere i filmen. Charleys hustru, Nadine, er død af sit skudsår, og for ikke at efterlade spor må hun sprænges i luften med flugtbilen.

Still/ Walter Matthau og Don Siegel diskuterer en scene til »Charley Varrick«, som Matthau ikke selv bryder sig meget om.

Charley hælder hende over med sortkrudt, standser, kysser hende farvel; og der klippes ind til et stort close-up af, at han fravrister hende en ring. Man tror et sekund, at det er et forsøg på ligrøveri, hvor efter Charley sætter ringen på sin egen ringfinger – til dens dublet. Det er en vielsesring, og vor opfattelse af situationen ændres, så vi nu ser en sentimental gestus i stedet for følelseskold brutalitet.

Filmens konstant foruroligende karakter beror ikke blot på den ofte groteske persontegning og ditto *mise en scène* men selvfølgelig også på den nervøse filmiske rytme. Ofte følges en lynhurtigt klippet sekvens af et afsnit, der næsten er holdt i én optagelse. Som eksempel kan nævnes den virtuose kranscene, hvor vi efter bankkuppet følger Charleys bil på vej mod en lysning i en lille skov. Der startes med en stor total fra oven, så vi kan nå at overskue lokaliteten. Kameraet panorerer med bilen og kører samtidig nedad. I forgrunden af billedet dukker Charleys varevogn op, og da kameraet standser, ser vi tværs igennem bilen (der står parat med åbne døre) den anden bil bremse op og Charlie og Herman slæbe byttet ud. De skjuler pengene i to beholdere i varevognen, hvorefter kameraet kører ind på Charley, da han fjerner sit falske gibsben. Først *da* klippes der. Grunden til, at scenen er gjort i ét *take* er selvfølgelig ikke den, at Siegel vil brillere, men den, at han ønsker at gengive personernes stemning af pinefuld, spændt venten og sårbarhed.

En langt mere enkel, men lige så virkningsfuld anvendelse af den lange optagelse finder vi i dialogscenen mellem de to forbryderiske bankmænd, direktøren Boyle og hans bestyrer, Harold Young. Den foregår (af hemmelighedsgrunde) ude i det fri og kører i 4 minutter uden et klip. Kamerabevægelserne indskrænker sig til en let panorering og en diskret kørsel ind på personerne, fra en meget smuk total til halvtotal. Den ubrudte scene illustrerer glimrende Youngs stigende nervøsitet. I Siegels tidlige film var dialogscener ofte temmelig mekanisk behandlet, og det er en fornøjelse at se, at der nu ofres den samme fantasi og umage på dem som på *action*-sekvenser.

Men »Charley Varrick« rummer som sagt også mange mindelser om den gamle B-filminstruktør Don Siegel, bl.a. i hans mani for skilte og spejlinger. Begge dele hjælper med til at orientere os hurtigt og effektivt: Skiltningen fortæller os hvor, eller hos hvem vi er, og spejlingerne kan slå to scener sammen til én, som demonstreret i bankrøverisekvensen – Nadine venter i vognen på, at banden skal dukke op, da to betjente, der har fået mistanke til bilens nummerplader, pludselig indfinder sig. I en halvtotal beder den ene betjent Nadine rulle vinduet ned, samtidig med, at den anden betjent dukker op i bilens bakspejl. Vi – og Nadine – ved nu, at hun er omringet. Hvad skiltningen angår, anvendes den ikke sjældent med ironisk effekt – således beskæres et enkelt skilt, så det med påskriften »Worms and Crawlers« peger ind mod filmens personer, og et strømlinet bordel er forsynet med teksten »Bronco Pasture«.

Den genopdukkende forsorne tone understreges effektivt af Walter Matthau i titelrollen, som han giver den blanding af autoritet og ironisk distance, den behøver. Joe Don Baker (»Curly« i Peckinpahs »Junior Bonner«) er et kup som den morderiske Molly – han er skiftevis overstadig og surmulende som et barn, og hans eneste våben er den tillidsvækkende forfatters ikon – shagpiben. Det har tydeligvis moret Siegel at variere portrætteringen af den effektive morder fra »The Line-Up« (1958) og »The Killers« (1964). Denne Molly er langt mere menneskelig – men mindst lige så farlig. Andy Robinson gentager sin patologiske rolle fra »Dirty Harry« og gør det godt. Således har Siegel endnu en gang samlet sit triumvirat: Den realitetsbetonede, smidige figur (Matthau); den aggressive, psykisk labile skikkelse (Baker) og den helt psykopatiske type (Robinson). Blot er placeringen af parterne i handlingsspektet denne gang ændret, så det er den fornuftsbetonede, ikke den aggressive figur, der er hovedpersonen.

Det medfører, at den frugtbare flertydighed, der sædvanligvis omgiver de siegelske hovedpersoners heltestatus, ganske er bortvejret. Charley er så decideret bæreren af filmens positive værdier – at han samtidig er en bankrøver skulle vel ikke forarge nogen i de moralsk tempererede 70'ere. Og tilhørte pengene måske ikke Mafiaen? Det er nok så vigtigt for Siegel, at Charley er endnu en af de figurer, der kommer på kant med »organisationen« – her altså repræsenteret ved Mafiaen. I »Oprør i Blok 11« var det fængslet, i »Et helvede for helte« var det hæren, i »The Line-Up« og »The Killers« var det også underverdenen og i »Skyd – uden varsel«, »Coogans Bluff« og »Dirty Harry« var det politiet – Siegels protagonister er for individualistiske til at kunne undgå en konfrontation med den anonyme magt; også når de selv repræsenterer den. Det er ikke uden grund, at Charley Varricks forretningsslogan er »The Last of the Independents«. Det kunne Don Siegel godt gøre til sit eget. Og Charley er jo en luftakrobat, en gøgler, d.v.s. en folkelig kunstner, der er ikke langt til den lige så folkelige – og flyvske – kunstner Don Siegel. Og kan man ikke betragte den afsluttende duel mellem det gamle biplan og det moderne dollargrin som en metafor for den kamp for fantasien og mod producenternes åndløshed, Siegel altid har måttet føre?

Der er én eneste normal person i filmen – altså en, der ikke tilhører enten forbryder- eller politiverdenen: Campingpladsens Mrs. Taff. Og hun er gal.

Nok er hun inkvisitorisk og nyfigen i grotesk grad, men samtidig er hun så fuldstændig optaget af private fantasier og forestillinger, at intet virkeligt trænger ind til hende. Da politiet stormer Charleys campingvogn, sætter hun sig i sin gyngestol og betragter skuet, som var det arrangeret udelukkende for hendes fornøjelse.

Don Siegel *kan* da ikke mene, at hun ligner – os?

UDVALGT LITTERATUR OM SIEGEL:

Alan Lovell: »Don Siegel – American Cinema« (ca. 1968). British Film Institute (duplikeret).
David Austen: »Out for the Kill«, »films and filming«, April og Juni, 1968.
Colin McArthur: »Underworld USA« (1972), Chapter 12: »Don Siegel«.
Interviews:
Robert Benayoun, »Positif«, no. 71, sept. 1965. (Oversat i Lovell).
Paul Mayersberg: »Hollywood the Haunted House« (1968).
Peter Bogdanovish, »Movie« 15, Spring 1968.
Curtis Lee Hanson, »Cinema«, vol. 4, Nr. 1, 1968.
Klas Freund, »Chaplin« 118, Nr. 7, 1972.

■ **MENNESKEJAGT PÅ LIV OG DØD**

Charley Varrick. USA 1973. **Dist/P-selskab:** Universal. **Ex-P:** Jennings Lang. **P-leder:** Richard McWhorter. **P/instr:** Don Siegel. **Instr-ass:** Joe Cavalier. **Stuntinstr:** Paul Baxley. **Dialog-instr:** Scott Hale. **Flyvesekvenser:** Frank Tallmann/Tallmantz Aviation. **Manus:** Howard Rodman, Dean Riesner. **Efter:** roman af John Reese: »The Looters«. **Foto:** Michael Butler. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Frank Morriss. **Ark:** Fernando Carrere. **Dekor:** Darrell Silvera. **Kost:** Helen Colvig. **Musik:** Lalo Schifrin. **Tone:** John K. Kean, Waldon O. Watzon, Robert Hoyt. **Medv:** Walter Matthau (Charley Varrick), Joe Don Baker (Molly), Felicia Farr (Sybil Fort), Andy Robinson (Harman Sullivan), John Vernon (Maynard Boyle), Sheree North (Jewell Everett), Norman Fell (Mr. Garfinkle), Benson Fong (Honest John), William Schallert (Sherif Bill Horton), Jacqueline Scott (Nadine Varrick), Marjorie Bennett (Mrs. Taff), Rudy Diaz (Rudy Sanchez), Colby Chester (Steele), Charlie Briggs (Politimand på motorvej), Priscilla Garcia (Miss Ambar), Scott Hale (Mr. Scott), Charles Matthau (Drengen), Hope Summers (Miss Vesta), Monica Lewis (Beverly), Tom Tully (Tom), Albert Popwell (Randolph Percy), Kathleen O'Malley (Jessie), Christina Hart (Jana), Craig Baxley (Van Sickle), Virginia Wing (Kinesisk pige), Donald »Don« Siegel (Murph, spiller), Jim Nolan (Ekspedient). **Længde:** 111 min., 3030 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Palladium 23.11.73.

Indspilningen startet den 22. august 1972 med eksteriøroptagelser i Nevada.

Peckinpah og mændene der elskede krigen

Niels Jensen

. . . ulykkelige Mester
hvem en ubarmhjertig Skæbne
til hans Sange kun ét Omkvæd kendte,
fulgte mer og mere nær,
til de alle, tungt og sorgfuldt, endte:
»Aldrig, aldrig mer!«

»Amerika er bærer af en stor arv«, mener Sam Peckinpah, »og en dag håber jeg, at vi vedkender os den ved igen at begynde at tro på betydningen af hæderlighed, personlig integritet og forpligtelser – og vel at mærke ikke blot forpligtelser overfor nationen men overfor menneskeheden i det hele taget«.

Mere yankee'istisk kan det dårligt blive. »Min elskede – du er så amerikansk. Du blander alting sammen i dit hoved – både det, der er faktisk, og det du ønsker«, lyder en bemærkning i John Herseys roman »Manden, der elskede Krigen«, som kan fungere som en replik til hele det amerikanske myte- og virkelighedskompleks i almindelighed og til Sam Peckinpahs produktion i særdeleshed. En produktion der oven i købet kunne samles under fællestitlen »Mændene, der elskede Krigen«.

Instruktørens faktiske udgangspunkt er Peckinpah Mountain nord for South Fork, Californien. Bjerget er opkaldt efter bedstefaderen, der slog sig ned der som homesteader i 1871. Her fødtes Sam i 1926 og her voksede han op i en familie, hvor de fleste af mandfolkene havde noget med retsvæsen at gøre. De var sagførere og dommere. »De sad rundt om bordet og snakkede om lov og orden, sandhed og retfærdighed ved en bibel, som fyldte kolossalt meget i vor familie. Jeg tror nok, at jeg følte mig som et godt stykke af en outsider, og jeg begyndte at sætte spørgsmålstegn ved dem og det, de stod for. Jeg tror nok, jeg stadig sætter spørgsmålstegn«.

De gamle omkring bordet var folk, der kunne svare enhver sit. Det var vigtigt for den, at komme gennem livet og ud af det med manér. »I want to enter my house justified«, som Sams far udtrykte det. Senere brugte sønnen den malende vending i filmen »Ride the High Country« (1962). Den gamle nåede ikke at se den. Han døde lige før premieren. Tidspunktet kunne ikke være rigtigere. En epoke og en holdning svandt netop som den fandt udtryk i og blev fastholdt af kunsten.

Filmen handler om et par oldtimers, der er sendt ud for at bringe noget guld sikkert i hus. De har begge ført et

Still/ James Coburn i »Pat Garrett og Billy the Kid«.

broget liv og den ene af dem, Gil, er af en noget blakket moral. Han har tænkt sig at beholde det betroede guld for sig selv. Det går imidlertid sådan, at hans hæderlige makker, Steve, bliver hårdt såret, og nu er ansvaret alene Gils. Han føler, at han nødvendigvis må tage vare på det og lover at gøre, som Steve *ville* have gjort. Steve svarer: »I know. I knew it all the time. You just forgot it for a while«. Derpå synker han sammen, beroliget. Og Gil rider videre med afskedsordene: »Good-bye. See you later«.

En dag vil de atter mødes. På de himmelske græsgange, og der træffer de måske Cable Hogue fra »The Ballad of Cable Hogue« (1970). Igen en oldtimer fra pionertidens slutfase. En af de ubestikkelige, der inden han styrter kommer til at stå som et integritetens vartegn i en verden med nye og mere strømliniede normer, og som ved sin død – han bliver kørt over af et automobil – markerer det endelige tidehverv mellem to epoker. En død der altså ikke bare er tilintetgørelse, men som ligesom Peckinpahs far får karakter af symbol og på den måde bliver til en slags evigt liv. Eller sagt på en anden måde: Når heltenes tid er forbi, træffes de i Valhal, der for så vidt kun er en guddommelig genspejling af det liv, de har levet. De evige græsgange er en ordnet og sammenhængende verdens sublimering. Det ophøjede udtryk for et sted, hvor meningsfuldheden aldrig efterlyses, fordi den er synlig for enhver. Med denne verdens undergang – og nu i en tid, hvor omtrent det eneste amerikanerne er sikre på er, at deres verden er korrupt og deres folkevalgte svindlere, *er* den vitterlig gået under – sank også dens Olymp. Orden er afløst af kaos, de evige græsgange af den evige død.

LÆNGSLEN EFTER DØDEN

I »Major Dundee« (1965) bærer titelfiguren Amos Dundee døden i sig som en bestandig længsel. Han er en mand, der elsker krigen: »Men can understand fighting. Maybe because it is easy«.* På et givet tidspunkt beder han en pige vente på sig. »The war won't last forever«, siger han, men hun har gennemskuet ham og svarer: »It will for you Amos«. I filmen, der foregår under den amerikanske borgerkrig, optræder også en sydstatsofficer, som til slut rider i døden med foragt og megen bravour. Hans handling har ikke nogen praktisk betyd-

ning og heller ikke karakter af offer. Det er ikke noget han gør for andres skyld, knap nok for sin egen. Han gør det for stilens skyld. Meningsfuldheden er borte, men stilen intakt. Igennem den mødes døden med trods. Også denne kavaler er en mand, der elsker krigen. Den giver stilen skueplads.

I Peckinpahs næste film »The Wild Bunch« (1969) er degenerationen yderligere fremskreden. Nu er også stilen forvitret. Sunket fra det chevalereske til det desperate. Ridderen som kyniker. Det var oprindelig meningen, at filmen skulle have været indledt med følgende tekst læst bag åbningsbilledet: »To most of America in 1913 the Age of Innocence had arrived and the stories of the Indian Wars and the Gold Rush and the Great Gunfighters had become either barroom ballyhoo or front-porch reminiscences. But on both sides of the Rio Grande men still lived as they had in the 70's and 80's – unchanged men in a changing land«. Med klædelig ubeskedenhed siger Sam Peckinpah om »The Wild Bunch«, at den repræsenterer det vilde vestens slut på samme måde som 1969 repræsenterer western-mytens slut. For det er jo rigtigt. Efter »The Wild Bunch« har der ikke kunnet laves overbevisende westerns på det klassiske mønster.

Sydstatsofficeren i »Major Dundee« går i døden på riddermaner. Alligevel er hans handling meningsløs. Netop trodsig. Gavner den nogen, gavner den fjenden – nordstatsfolkene. Men det er altså det eneste manden har tilbage. En gestus, en udlevet forms sidste, desillusionerede fornægten af kaos. I »The Wild Bunch« er værnet brudt endeligt sammen og opløsningen total. Men opløsningen er vel at mærke ikke bare en tilstand, den er også et mål – en nedbrydning. Den vilde bande, som filmen handler om, er en slags vrede, halvgamle mænd, der er skuffede over at være kommet for sent til historien. Det var John Osbornes helt Jimmy Porter, som i sin tid i »Look Back in Anger« klagede over, at der ikke mere var ædelmodige opgaver at dø for. »Nu er der bare den fagre-ny-ingen-ting-værsgo-tak-verden tilbage«. Banden har det på samme måde. Hvor gerne havde den ikke siddet til bords med Gil, Steve, Cable Hogue og alle de andre mænd af ædel byrd og nobel dåd. Men det er forsent forsent. Nevermore, nevermore ...

»For at være fri i dag, være individ, må man næsten være kriminel eller en slags revolutionær«, siger Peckinpah, og den vilde bande er netop en blanding af begge dele. De er kriminelle, slet og ret ved at være bankrøvere, og de er revolutionære på den måde, at de gør oprør mod en verden, der har skuffet deres forhåbninger og drømme. Nu vil de hævne sig på denne forræderiske verden og overvinde den ved at reducere den til kaos og afsind, og de vil befæste deres selv gennem døden. Ikke som helten Steve i »Ride the High Country« ved at dø for en sag eller som sydstatsofficeren i »Major Dundee« ved at falde med manér, men slet og ret ved at dø. Det format de ikke mener tilværelsen har, vil de tilføje livet ved at gå til dets grænse. Det er den desperate udvej. Afgørende er, at de i det kritiske øjeblik *kunne* have reddet sig og sluppet bort, men at de vælger at blive på tilintetgørelsens plads. De søger udsigtsløsheden fordi de i den paradoksalt nok finder både sig selv og det uendelige. Dragningen mod katastrofen er en form for evighedslængsel. Det eneste, der er tilbage, hvor enhver tro og ethvert standpunkt er brændt til aske. Tom Kristensen har skrevet om denne sidste udvej. Om dette at sætte sit jeg ind på de voldsomme oplevelser og forløse angsten i syner af rædsel og nød. Angsten for at dø fuldbyrdet og forladt.

Det er en holdning man træffer i særlig markant form, hvor professionelle krigere og folk, der mener sig af elite, udtrykker sig. Ernst Jünger skriver således i sin »Krigsdagbog«, at døden kan være den mægtigste undervisning for den, der føler sig fremmed på jorden, og som ikke kan se Herrens bud: »Overfor døden hører vi op med at være fremmede. Vi træder ind i vort eget«.**

VENSKABETS BETYDNING

Howard Hawks og hans litterære pendant Ernest Hemingway trænger sig på i denne forbindelse. Med dem deler Peckinpah den stærke klanbevidsthed og understregningen af venskabets betydning. Peckinpahs film er fulde af venskaber. Konverterede venskaber ganske vist men netop derved afgørende: Gil overfor Steve i »Ride the High Country«, Amos overfor sydstatsofficeren i »Major Dundee«, Cable Hogue overfor Bowen i »The Ballad of Cable Hogue«, Pat Garrett overfor Billy the Kid i filmen om dem. I disse venskaber, brudte eller ubrudte, lever fornemmelsen af, at det kun er ved at vove sig selv i kamp, at mennesket kan få bevidsthed om sig selv og nå ud over sig selv. »Et af drabets allerbedste sider ... er den følelse af oprør mod døden, der udspringer af, at man selv bringer andre levende skabninger i døden«, hedder det i »Døden om Eftermiddagen«. I Hawks' film »Rio Bravo« finder vennerne sig selv og hinanden, da dødens sirenesang lyder til dem gennem natten, og i »El Dorado« tager et medlem af klanen ligefrem anledning til at citere Edgar Allan Poes digt, der har givet filmen titel: »A gallant knight« søger det forjættede land – El Dorado. »He met a pilgrim shadow«, fortælles det, og han spørger: »Where can it be – This land of Eldorado?« Svaret lyder:

»Over the Mountains
Of the Moon,
Down the Valley of the Shadow,
Ride boldly ride«

Gennem skyggerne til livets land!

Hos Hemingway finder denne forestilling sit eklatanteste udtryk i skildringen af henholdsvis døden og erotikken i »Hvem ringer Klokkerne for?«. Romanens berømte soveposescene er et svælg af dødsfantasier mens El Sordos undergang på bjergtoppen til gengæld – i kadence snarere end i ord – er gennemglødet af erotiske allusioner. ***

På samme måde hos Peckinpah. Både i de enkelte sceners kontrasteringer, i klipningen og i kraft af de dvælende slowmotion-passager brændes død og seksualitet sammen. Ikke på den måde at krigen skildres som potensforøgende – det er ikke afstumpet slagsbroderforherligelse instruktøren stiler mod, selv om resultatet til tider kan ligne den – men netop i Hemingwaysk forstand. Erotikken og døden som en urtilstands lys- og mørkeside. Amos Dundee såres af fjendens pile, mens han bader i paradisisk uskyld med en barmfager pige. Og just som Cable Hogue har prist den overdådigste af Herrens gaver – kvindens krop uden klær – triller det bundt slanger, der skal forgifte livet ud af kroppen på hans fjender, frem fra en sæk. Det er så Ardreysk som det kan være. Mænds fryd er våben og kvinder – men størst er våbnet!

I »Pat Garrett and Billy the Kid« (1973) elsker Billy en fremmed pige på en fremmed seng, mens hans tidligere ven og makker Pat venter udenfor i mørket på at slå ham ihjel. Denne den seneste film i rækken opsamler i det hele taget en hel stribe af Peckinpah-motiver. Ikke blot det fordærvede venskab men også en oldtimer møder vi igen. Det er en gammel sherif, der

dør i det sene eftermiddagslys, mens hans kone fortvivlet ser til og underlægningsmusikken lamenterer »Knock knock on Heavens Door«. Den gamle skal nok blive ladt ind, men han er til gengæld også den eneste. Til sidst er kun Pat Garrett tilbage som en af de frontporch reminiscenses, der i følge det oprindelige udkast skulle have været talt om i »The Wild Bunch«. Pat er endnu en af Peckinpahs krigselskere. Der er mange modsætninger mellem ham og den vilde bande, men ét har de fælles: drabet. Også Pat dræber af sorg over at verden ikke mere er, som den engang var.

Og hvordan var den? Den var engang ny. Den var uciviliseret. Den var som Billy.

Still/ Kris Kristofferson som Billy the Kid.

Billy er røver men ikke nogen virkelig bandit, for det han røver, er banker. Alle Peckinpahs røvere er bankrøvere, for banker er det modsatte af det, de selv repræsenterer. Banker er forsikring, velstand, akkumulation. Monumenter over liv der aldrig er levet, muligheder der aldrig er brugt. Billy er levende og spendabel, det modsatte af akkumulation Han er myg, blid og sårbar som et dyr, men også så farlig og usårlig som det, fordi han er ligeså amoralsk som selve naturen. Skylden er ikke kommet ind i Billys verden, som den ikke er kommet ind i børnenes. Overalt i Peckinpahs film er der scener med børn, der leger en eller anden grum leg. Bøddel-legen, gangsterlegen, pine-dyr-legen. Disse er givetvis tænkt som illustrationer af det aggressive og animalske i vor karakter, sådan som Peckinpah ser det, men der er et aspekt til i det. Børnene i hans film leger det grusomme, men filmene siger ikke nødvendigvis at de er grusomme. Snarere at de slet og ret er. Som Billy er, som Doc og Carol fra »The Getaway« (1973) – Billys nærmeste slægtninge – er.

Mange film har set Billy the Kid som en helt, præriens Robin Hood eller sådan noget, og en enkelt – Arthur Penns – anskuer ham som et psykopatisk tilfælde, hvis skydegalskab antydes at være et udslag af impotens. Der er også historieskrivere som bestemmer Billy som et offer for omstændighederne – the dupe of the Lincoln Country war.

Hos Peckinpah altså ingen af delene. Her er han det oprindelige, som ikke kan ændres og ikke ældes. Halvt barn, halvt dyr, knap et menneske. Derfor får han heller ikke adgang til Valhal, for Valhal er bestemt for det hele menneske – for helten. Naturens anarki vil man ikke vide af der. Til gengæld vil man heller ikke vide af folk, der søger at sikre sig. Det er hvad Pat gør, og det er naturligvis den afgørende forskel på ham og medlemmerne af den vilde bande. Udgangspunktet – denne blanding af uskyldsdrøm og alderdomsfrygt – deler de, men konklusionerne er modsatte. Banden brænder livet af for dog at mærke det. Pat skruer ned for blusset for at holde varmen længst mulig. »Dette land er ved at blive ældre, og jeg har i sinde at blive gammel med det«, siger han og bliver systemets mand. Men den der bliver det kvæler oprindeligheden i sig selv. Og dér sidder han så efter endt gerning på verandaen i halvlyset. Hele filmen udspilles i halvlys. Han har betrygget tilværelsen men forrådt livet. Billy er død. Pat ved det selv og skyder sit eget spejlbillede en kugle for panden. Hvor selvdestruktivt hele hans forehavende dybest set har været, var det oprindelig meningen at varsle om i en før-fortekst-sekvens. Den skulle vise, hvorledes Pat nogen tid efter begivenheder, filmen beretom, bliver dræbt af de samme folk, som har benyttet sig af hans kompetence i jagten på Billy. Producenten fjernede den.

Hvis Doc og Carol er Billys amoralske efterkommere i nutiden, er David fra »Straw Dogs« (1971) og »Junior Bonner« (1972) beslægtet med Pat. Også de lever i en ældet og korrumperet verden, som de hver på deres måde forsøger at komme til rette med. David prøver at idyllisere sig bort fra realiteterne i og udenfor sig selv. Den videnskab han beskæftiger sig med, vil han holde ansvarsfri, og hvad han selv og hans kone egentlig er bestemt af – hvilke kræfter, der er med til at dirigere deres handlinger – lukker han øjnene for, indtil det altsammen trænger sig ind på ham og eksploderer midt i hans stue.

Junior Bonner går den modsatte men mindre eskapistiske vej. Han søger nogle udfordringer, der i bund og grund er forlorne. Pionertids reminiscensen som kommerciel fidus. Den skæbne Junior udfordrer er guldtanden i reklamemandens grin. Og imens splittes familie og venner og naturen går til grunde.

SOLFALDSLANDET

I sin anmeldelse af »Pat Garrett and Billy the Kid« skriver Poul Einar Hansen i Weekend-avisen om det Peckinpahske solfaldsunivers, der er ved at lukke sig om sig selv. Om denne vurdering holder – som profeti – vil tiden vise. Men den rummer i alt fald en rammende karakteristik. Det lukkede solfaldsland. Der er tidligere i denne artikel refereret til Ernst Jünger og Edgar Allan Poe, de dødsbesatte digtere. I sine Pariserdagbøger »Strålinger« skriver Jünger, at vi i Poes novelle »Malstrømmen« har en af de store visioner, den mest billedskarpe af dem alle, som forudser vor katastrofe: »Vi er nu sunket ned i den del af hvirvlen, hvori forholdene i deres mørke matematik, på samme tid mere enkle og mere fascinerende, bliver synlige; den højeste bevægelse fremkalder samtidig indtrykket af stivnen«.

Det kunne fuldt så vel være en karakteristik af Peckinpah: »The Wild Bunch«, »Straw Dogs«, »The Getaway«, »Pat Garrett and Billy the Kid« ... Den højeste bevægelse fremkalder indtrykket af stivnen. Det er jo netop disse films mest påfaldende æstetiske karakteristika: Slow-motion og Stop-action billedet der fryser destruktionen fast på lærredet netop i undergangens øjeblik ...

En amerikaner? Det er én der blander alting sammen. Drøm og virkelighed. Det faktiske og det ønskede. Sam Peckinpah er amerikaner. Han mener, at han sætter spørgsmålstegn ved alt det, de gamle stod for, og som han selv er opdraget i. Men snarere end at anfægte traditionen, jamrer han over at den er borte. Han gør det talentfuldt, meget talentfuldt, og hans

film er fri for hele det blævrende masochistiske pløre, der præger disse års amerikanske westerns og (om end i mindre grad) gangsterfilm.

Peckinpah er ikke sådan at komme fri af – som han ikke selv kan det. Det lukkede solfaldsland. Han har det – for nu at blive hos Poe – som hin ulykkelige mester i digtet Ravnen (strofen foran denne artikel er i Johannes Jørgensens oversættelse), hvis længsel mod det svundne og håb for det kommende efterhånden bliver til en klagesang med det ene tungsindige omkvæd: Aldrig, aldrig mer! Nevermore, nevermore....

NOTER

*) Peckinpah har henvist til Robert Ardreys tanker om vor menneskelige, eller rettere vor dyriske oprindelse som inspirationskilde. Ardrey skriver i »African Genesis«, at »man is a predator whose nature is to kill with a weapon«, og han afviser milieuteorierne: »To believe that the fascination with war and weapons ... find their source in human society and may be exorcised forever by environmental manipulation is to make of man a modest blackboard on which any other may write his name«.

I modsætning til denne antagelse, Hersey, hvis mand elsker krigen af milieubestemte årsager: »At kæmpe i krigen var noget jeg simpelthen gjorde, fordi det syntes at være lettere end ikke at gøre det. Jeg var medlem af et samfund, i hvilket flyvning og kamp var de eneste anerkendte samfundsnormer.«

Til sammenligning Joseph Loseys »King and Country«, der ligeledes bygger på den antagelse, at samfundet tvinger os til at definere vor identitet på dets betingelser. Marxisten Losey udtrykker det således: »Når vi ikke går hjem under en krig er det simpelthen for ikke at blive anset for en foragtelig militærnægter eller simpelthen for at undgå at tænke på det modsætningsfyldte i vort samfund«.

Ardrey-Peckinpah overfor Hersey og Losey. Forklaringerne er forskellige, konklusionerne de samme: Det er nemmest at slås.

**) Apropos døden som »den mægtigste undervisning«.

Peckinpah udtalte i ungdomsoprørets dage sin sympati for bevægelsen og udtalte håbet om, »at den amerikanske ungdom vil levendegøre noget af western-myten igen ... at de vil vende tilbage til pionertidens idealer, for pionererne havde en hel del af de dyder, som vi nok kunne bruge i dag«. Orjan Roth Lindberg har kommenteret betragtningen i Bildrutan 2, 1970, hvor den er fremført i et interview, og stiller sig skeptisk overfor den Peckinpahske progressivitet. Det er da også givet, at instruktørens super-individualistiske understregning af integritetens betydning og hans tro på en vitalisering af den amerikanske tradition er meget langt fra, hvad det, man forstår som Det andet Amerika, står for. Og lysår fra selve ungdomsoprørets profet Herbert Marcuse, der i »Eros og Civilisationen« har leveret et radikalt opgør med den dødsbesatte livsholdning Peckinpahs film er et så stærkt udslag af og udtryk for.

Marcuse skriver: »I et repressivt samfund bliver selve døden til et middel til repression. Enten døden frygtes som en bestandig trussel, glorificeres som det højeste offer eller accepteres som skæbne, så indfører opdragelsen til og samtykket med døden et element af overgivelse i livet lige fra begyndelsen – overgivelse og underkastelse, der kvæler utopiske anstrengelser«.

***) I soveposen: »For hende var alt rødt og orangegult og gyldent af solen, der skinnede lige ned i hendes lukkede øjne, og alt fik samme farve – det altsammen, opfyldelsen, besiddelsen, fuldbyrdelsen – alt sammen – samme farve – en strålende blindhed.

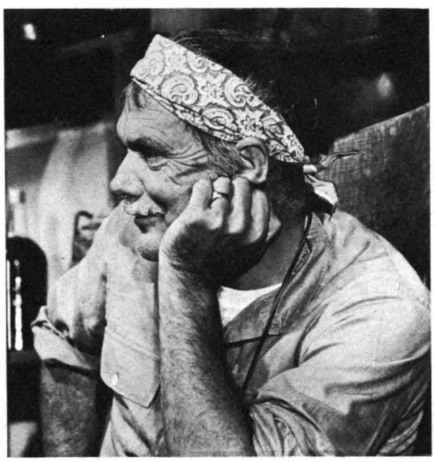
Han fandt en dunkel gang, der ingen steder førte hen – ingen sinde videre; tungt borede han albuerne i jorden; evigt videre mod det ukendte intet –, og pludselig og svidende var dette intet forsvundet – og tiden stod stille – og de var der begge to – og solen stod stille – og han kunne mærke, at jorden gled bort under dem.«

El Sordo og hans mænd tilintetgøres: »Det eneste han kunne huske var: I vor dødstime! Amen! I vor dødstime! Amen! Dødstime! Dødstime! Amen! Alle de andre skød. Nu og vor dødstime! Amen!

Så lød der midt i geværets hamren en fløjten; luften kløvedes, og under det røde og sorte brag gled jorden bort under hans knæ ...«

FILMOGRAFI

En bekendt skaffede Peckinpah et job på Allied Artists, hvor han fungerede på forskellig vis (»I was a prop man, a lighting director, a wardrobe man – there's nothing I haven't done in motion pictures«) inden han blev dialog-instruktør for Don Siegel på »Riot in Cell Block 11« (»Oprør i blok 11«, 1954). Senere skrev Peckinpah nogle scener om på Siegels »Invasion of the Body Snatchers« (1955). På samme projekt fungerede han også som stuntman, ligesom han havde flere småroller i filmen (»I was a meter reader, a pod man, and a member of the posse«). Også i filmene »An Annapolis Story« (Siegel, 1954) og »Wichita« (»Højspænding i Wichita«, Tourneur, 1955) havde Peckinpah småroller (som henholdsvis helikopter-pilot og bankmand) inden han kom til TV som manuskriptforfatter på serien »Gunsmoke« (startet foråret 1956). Senere skrev Peckinpah yderligere manuskripter for serien »The 20th Century-Fox Hour«. Som forfatter og instruktør har Peckinpah også arbejdet på TV-serierne »The Zane Grey Show«, »The Rifleman«, »The Westerner« og »Broken Arrow«. Af enkeltstående TV-film har Peckinpah iscenesat »The Losers« (som han skrev sammen med Bruce Geller) ca. 1962, »Pericles on 31st Street« (»Perikles fra 31. gade«, 1963), som han skrev sammen med Harry Mark Petrakis og »Noon Wine« (»I middagsheden«, 1966). Foruden manuskriptarbejde til sine egne film har Peckinpah også skrevet for andre (kun en del af manuskripterne er realiserede), ligesom mange projekter er blevet nævnt i forbindelse med Peckinpahs navn, uden at der dog er kommet noget ud af dem.



IKKE-REALISEREDE PROJEKTER:

»Castaway« efter roman af James Gould Cozzens. Peckinpah købte filmrettighederne i 1960 og har periodevis arbejdet på et manuskript sammen med Jim Salter uden at det dog er lykkedes at finde en producent. En overgang overvejede han blot at producere filmen, der så skulle instrueres af Elliot Silverstein. Romanen er en moderne robisonade om to mænd i et tomt stormagasin.

»Little Britches«, af Peckinpah nogle gange kaldet »det bedste manuskript jeg nogensinde har skrevet«, men kasseret af Walt Disney med, siger Peckinpah, begrundelsen »Too much violence and not enough dogs«.

»The Diamond Story«, en fortælling om en gruppe mænd, der plyndrer en diamantmine, men som senere bryder sammen.

»North to Yesterday«, en fortælling om nogle mennesker, der forfølger en drøm.

»The Summer Soldiers«, med fortælling af skuespilleren Robert Culp og manus af S. Lee Pogostin. En nutidig historie om studenteroprør.

»The Chill«, efter Ross Macdonalds roman af samme titel, men i øvrigt kun med titlen bevaret. Peckinpah ville lave historien til en film om en falleret sagfører, der slår sig ned som forhutlet privatdetektiv og hjemme fortæller sin kone om jobbet som om han var en hel Humphrey Bogart. Manuskriptforfatteren Joe Orlansky har en overgang arbejdet på manus.

PROJEKTER REALISERET AF ANDRE:

»Cincinnati Kid« (1965), instrueret af Norman Jewison. Peckinpah brugte fire måneder på at tilrettelægge produktionen, men han fik kun lov til at instruere i fire dage, hvorefter han blev fyret. Norman Jewison kasserede Peckinpahs optagelser for at begynde forfra og i farver.

»Villa Rides« (»Pancho Villa rider ud«, 1968), instrueret af Buzz Kulik. Peckinpah skrev manuskriptet, der forud for indspilningen blev ændret af Bob Towne, fordi Yul Brynner ønskede adskillige ændringer foretaget.

»One-Eyed Jacks« (»Når mænd hader«, 1960), instrueret af Marlon Brando. Peckinpah skrev første udkast for Brando efter en bog kaldet »The Authentic Death of Hendry Jones«, men Peckinpah genkender i den færdige film kun en enkelt scene som værende skrevet af ham (»the one where Marlon knocks the shit out of Timothy Carey. The rest is all Marlon's«).

»The Glory Guys« (»Indianerne går til angreb«, 1965), instrueret af Arnold Laven. Et tidligt Peckinpah-manuskript, som af en eller anden grund fik lov til at vente syv år på at blive filmet.

»Jeremiah Johnson« (»Manden, der ikke kunne dø«, 1971), instrueret af Sydney Pollack, hvis film er baseret på romanen »Mountain Man« af Vardis Fisher og fortællingen »Crow Killer« af Raymond W. Thorp og Robert Bunker. Peckinpahs film skulle kun være baseret på fortællingen »Crow Killer«.

■ HÆVNEREN FRA GILA CITY

The Deadly Companions. **Altern.titel:** Trigger Happy. USA 1961. **Dist:** Pathe-America. **P-selskab:** Carousel. **P:** Charles B. FitzSimons. **P-leder:** Lee Lukather. **Instr:** Sam Peckinpah. **Manus:** A.S. Fleischman. **Efter:** Egen roman:* »Yellowleg«. **Foto:** William H. Clothier. **Farve:** Pathe. **Format:** Panavision. **Klip:** Stanley E. Rabjohn. **Kost:** Frank Beetson, Sr., Sheila O'Brien. **Komp.** Marlin Skiles. **Dir:** Raoul Kraushaar. **Sang:** »A Dream of Love« af Marlin Skiles & Charles B. FitzSimons. **Sunget af:** Maureen O'Hara (under credits). **Tone:** Robert J. Callen, Gordon Sawyer. **Sp-E:** Dave Kohler. **Makeup:** James Barker. **Frisurer:** Fae Smyth. **Medv:** Maureen O'Hara (Kit Tilden), Brian Keith (Yellowleg), Steve Cochran (Billy), Chill Wills (Turk), Strother Martin (Parson), Will Wright (Læge), Jim O'Hara (Cal), Peter O'Crotty (Borgmester), Billy Vaughan (Mead), Robert Sheldon (Spiller), John Hamilton (Spiller), Hank Gobble (Bartender), Buck Sharpe (Indianer). **Længde:** 90 min., 2560 m. **Censur:** gul. **Udl:** Paramount. **Prem:** Bristol 17.9.62.

Eksteriørscener indspillet i Arizona.

* I et interview i Film Quarterly siger Peckinpah, at romanen vist nok blev skrevet på grundlag af filmens manuskript.

Peckinpah: »Vi indspillede den i løbet af 19 dage. Manuskriptet var temmelig dårligt, og jeg ville gerne skrive det om, men produceren elskede det og ville ikke have så meget som et ord ændret. Brian Keith og jeg havde imidlertid arbejdet sammen på »The Westerner«, så vi ændrede visse ting. Noget af filmen fungerer udmærket, tror jeg, og noget af den er der en undskyldning for«. (Kosmorama nr. 92).

■ DE RED EFTER GULD

Ride the High Country. **Eng.titel:** Guns in the Afternoon. USA 1962. **Dist/P-selskab:** MGM. **P:** Richard E. Lyons. **Instr:** Sam Peckinpah. **Instr-ass:** Hal Polaire. **Manus:** N. B. Stone, Jr.* **Foto:** Lucien Ballard. **Format:** CinemaScope. **Farve:** Metrocolor. **Farvekons:** Charles K.Hagedon. **Klip:** Frank Santillo. **Ark:** George W. Davis, Leroy Coleman. **Dekor:** Henry Grace, Otto Siegel. **Musik:** George Bassman. **Tone:** Franklin Milton (sup). **Makeup:** William Tuttle. **Frisurer:** Mary Keats. **Medv:** Randolph Scott (Gil Westrum), Joel McCrea (Steve Judd), Mariette Hartley (Elsa Knudsen), Ron Starr (Heck Longtree), Edgar Buchanan (Dommer Tolliver), R. G. Armstrong (Joshua Knudsen, Elsas far), Jenie Jackson (Kate), James Drury (Billy Hammond), L. Q. Jones (Sylvus Hammond), John Anderson (Elder Hammond), John Davis Chandler (Jimmy Hammond), Warren Oates (Henry Hammond), Carmen Phillips (Saloon-pige), Percy Helton. **Længde:** 94 min., 2585 m. **Censur:** Gul. **Udl:** MGM. **Prem:** Carlton 9.9.63. **Re-prem:** Carlton 28.2.73 – samme udlejer, titel, længde og censur.

Indspilningen startet den 16. oktober 1961 med eksteriøroptagelser i Californien.

* I Kosmorama nr 92 oplyser Peckinpah, at N.B. Stone skrev det første manuskript, hvorefter Bill Roberts skrev det om, hvorefter Peckinpah skrev det om endnu engang. Når det alligevel er N. B. Stone, der alene krediteres for manuskriptet, så skyldes det regler, som manuskriptforfatternes fagforening (Screen Writer's Guild) har vedtaget og arbejder ud fra.

Peckinpah: »Da jeg blev sat på projektet, havde man en fortælling af N. B. Stone, og Bill Roberts arbejdede på et manuskript ... Produktionsplanen var stram – vi havde 24 dage. Jeg tror jeg overskred med to dage, fordi vi blev sneet ud to steder ... Jeg blev sparket ud, fik ikke lov til at arbejde med hverken lydbånd eller musik. Den version der blev udsendt var dog stort set min version – bortset fra 28 fod, der blev klippet fra bordel-scenen«. (Films and Filming, oktober 1969).

■ MAJOR DUNDEE

Major Dundee. USA 1964. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Jerry Bresler Productions, Inc. **P:** Jerry Bresler. **P-leder:** Francisco Day. **P-ass:** Rick Rosenberg.

Instr: Sam Peckinpah. **Instr-ass:** John Veitch, Floyd Joyer. **2nd Unit instr:** Cliff Lyons. **Manus:** Harry Julian Fink, Oscar Saul, Sam Peckinpah. **Efter:** fortælling af Harry Julian Fink. **Foto:** Sam Leavitt. **Format:** Panavision. **Farve:** Eastmancolor i Pathe kopi. **Klip:** William A. Lyon, Don Starling, Howard Kunin. **Ark:** Al Ybarra. **Rekvis:** Joe LaBella. **Kost:** Tom Dawson. **Sp-E:** August Lohman. **Musik:** Daniele Amfitheatrof. **Sange:** »Major Dundee March« af Daniele Amfitheatrof (musik) & Ned Washington (tekst), »Laura Lee« af Liam Sullivan & Forrest Wood. **Sunget af:** Mitch Miller's Sing Along Gang. **Tone:** Charles J. Rice (sup), James Z. Flaster. **Makeup:** Ben Lane, Larry Butterworth. **Medv:** Charlton Heston (Major Amos Charles Dundee), Richard Harris (Kaptajn Benjamin »Ben« Tyreen), Jim Hutton (Løjtnant Graham), James Coburn (Samuel Potts), Michael Anderson, Jr. (Tim Ryan), Mario Adorf (Sergent Gomez), Brock Peters (Aesop), Warren Oates (O. W. Hadley), Ben Johnson (Sergent Chillum), R. G. Armstrong (Pastor Dahlstrom), Karl Swenson (Kaptajn Waller), Slim Pickens (Wiley), L. Q. Jones (Arthur Hadley), Michael Pate (Sierra Charriba), John Davis Chandler (Jimmy Lee Benteen), Dub Taylor (Priam), Albert Carrier (Kaptajn Jacques Tremayne), Jose Carlos Ruiz (Riago), Senta Berger (Teresa Santiago), Aurora Clavell (Melinche), Begonia Palacios (Linda), Enrique Lucero (Dr. Aguilar), Francisco Reyguera (Gammel apacheindianer). **Længde:** 134 → 124 min. **Censur:** Gul. **Udl:** Columbia. **Prem:** Saga 15.3.65.

Indspilningen startet den 6. februar 1964 med eksteriøroptagelser i Mexico.

Peckinpah: »Jeg prøvede at få mit navn fjernet fra forteksterne, men da var maskineriet godt i gang. Hvad jeg havde arbejdet så hårdt for at nå frem til – Dundees motiver, hvad det var der gjorde ham til den mand han var – var borte. Det var alt det jeg havde skrevet og optaget og bekymret mig meget om, men som hverken Bresler eller Columbia skønnede var nødvendigt for filmens totale effekt... Jeg tror jeg optog ca. 45 minutter med Dundee under mikroskopet, og filmen spillede smukt i min versions to timer og 41 minutter«. (Films and Filming, oktober 1969).

■ DEN VILDE BANDE

The Wild Bunch. USA 1969. **Dist:** Warner Bros.-Seven Arts. **P-selskab:** Warner Bros.-Seven Arts. En Phil Feldman Produktion. **P:** Phil Feldman. **As-P:** Roy N. Sickner. **P-leder:** William Faralla. **Instr:** Sam Peckinpah. **Instr-ass:** Cliff Coleman, Fred Gamon. **2nd unit instr:** Buzz Henry. **Manus:** Walon Green, Sam Peckinpah. **Efter:** fortælling af Walon Green, Roy N. Sickner. **Foto:** Lucien Ballard. **Format:** Panavision. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Louis »Lou« Lombardo, Robert L. Wolfe. **Ark:** Edward Carrere. **Rekvis:** Phil Ankrum. **Kost:** Gordon Dawson. **Komp:** Jerry Fielding. **Musik-sup:** Sonny Burke. **Tone:** Robert J. Miller. **Sp-E:** Bud Hulburd. **Makeup:** Al Greenway. **Medv:** William Holden (Pike Bishop), Ernest Borgnine (Dutch Engstrom), Robert Ryan (Deke Thornton), Edmond O'Brien (Sykes), Warren Oates (Lyle Gorsch), Jaime Sanchez (Angel), Ben Johnson (Tector Gorch), Emilio Fernandez (Mapache), Strother Martin (Coffer), L. Q. Jones (T. C.), Albert Dekker* (Pat Harrigan), Bo Hopkins (Crazy Lee), Dub Taylor (Borgmester Wainscoat), Jorge Russek (Løjtnant Zamorra), Chano Urueta (Don Jose), Sonia Amelio (Teresa), Aurora Clavell (Aurora), Elsa Cardenas (Elsa), Fernando Wagner (Mohr, tysk officer), Paul Harper, Constance White, Lilia Richards. **Længde:** ** 146 min., 3982 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Kinopalæet 18.9.69.

Indspilningen startet den 25. marts 1968 med eksteriøroptagelser i Mexico (Parras og omegn).

* Rollen som Pat Harrigan blev Albert Dekkers sidste. Umiddelbart efter begik han selvmord idet han hængte sig i sin Hollywood-lejlighed natten til den 6. maj 1968.

** Længden på »The Wild Bunch« varierer fra land til land. I USA blev Peckinpahs version beklippet både før og efter premieren. Produceren Phil Feldman har oplyst, at filmen ved et preview i Kansas City var 190 min. lang, og reklamemateriale til filmen (lavet før den officielle premiere) angiver spilletiden til 152 min. I Los Angeles Times er filmen anmeldt som værende 148 min. lang, i Variety som 145 min., og i Washington Post som 135 min. Den endelige version i USA var på 140 min. ved den landsdækkende premiere, hvorefter den blev klippet ned til 132 min. I New York Times har kritikeren Vincent Canby oplyst, at de sekvenser der til slut klippedes bort var: 1) Mapache angribes af Pancho Villas hær. 2) Et flashback viser Pike og Deke som unge på bordelbesøg, hvor de overrumples og skydes. 3) Sykes fortæller at den vilde bandes yngste medlem – han er netop blevet dræbt – var hans sønnesøn. 4) Et drømmeagtigt afsnit, da banden når frem til en meksikansk landsby.

Peckinpah: »Warner Bros. hakkede »Wild Bunch« i stykker, og man er nødt til at tage til Europa for at se filmen i noget der bare ligner den version jeg lavede«. (Playboy, august 1972).

■ CABLE HOGUE – præriens tørstige mand

The Ballad of Cable Hogue. USA 1970. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab: Warner** Bros., Inc./Phil Feldman Productions. **Ex-P:** Phil Feldman. **As-P:** Gordon Dawson. **Co-P:** William Faralla. **P-leder:** Dink Templeton. **P/Instr:** Sam Peckinpah. **Manus:** John Crawford, Edmund Penney. **Foto:** Lucien Ballard. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Frank Santillo, Lou Lombardo. **Ark:** Leroy Coleman. **Dekor:** Jack Mills. **Musik-sup:** Sonny Burke. **Komp:** Jerry Goldsmith. **Arr:** Arthur Morton. **Sange:** »Tomorrow is the Song I Sing« af Jerry Goldsmith (musik), Richard Gillis (tekst); »Wait for Me, Sunrise«, »Butterfly Morning« af Richard Gillis (musik og tekst). **Sunget af:** Richard Gillis, senere Jason Robards, Stella Stevens (nr. 2 + 3). **Tone:** Don Rush. **Kost:** Robert Fletcher. **Instr-ass:** John Gaudioso. **Dialog-instr:** Frank Kowalski. **Sp-E:** Bud Hulburd. **Fortekster:** Latigo Productions. **Makeup:** Gary Liddiard, Al Fleming. **Frisurer:** Kathy Blondell. **Medv:** Jason Robards, Jr. (Cable Hogue), Stella Stevens (Hildy), David Warner (Joshua Duncan Sloane), Strother Martin (Bowen), Slim Pickens (Ben Fairchild, diligencekusk), L. Q. Jones (Taggart), Peter Whitney (Cushing), R. G. Armstrong (Quittner), Gene Evans (Clete), William Mims (Jensen,) Kathleen Freemann (Mrs. Jensen), Susan O'Connell (Claudia), Vaughn Taylor (Powell), Max Evans (Webb Seely), Felix Nelson (William), Darwin W. Lamb (Første kunde ved Cable Springs), James Anderson (Prædikant). **Længde:** 121 min., 3325 m. **Censur**: Grøn. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem.** Imperial 3.8.70.

Filmen er indspillet i perioden 24. januar til 10. april 1969 med eksteriørscener optaget i Valley of Fire, National Monument, Nevada, samt ved Superstition Mountain, Arizona.

■ KØTERNE

Straw Dogs. England 1971. **Dist:** Cinerama Releasing Corp. **P-selskab:** Talent Associates/Amerbroco. En ABC Pictures Corp. Præsentation. En Daniel Melnick Produktion. **P:** Daniel Melnick. **As-P:** James Swann. **P-sup:** Derek Kavanagh. **Instr:** Sam Peckinpah. **Instr-ass:** Terry Marcel. **Stunt-instr:** Bill Cornelius. **Dialog-instr:** Katy Haber. **Manus:** Sam Peckinpah, David Zelag Goodman. **Efter:** roman af Gordon M. Williams: »The Siege of Trencher's Farm«, (dansk udgave: »Belejringen af Trenchers gård«, 1971). **Foto:** John Coquillon. **Kamera:** Herbert Smith. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Paul Davies, Roger Spottiswoode, Tony Lawson. **P-tegn-kons:** Julia Trevelyan Oman. **P-tegn:** Ray Simm. **Ark:** Ken Bridgeman. **Dekor:** Peter James. **Musik:** Jerry Fielding. **Tone:** John Bramall, Garth Craven. **Kost:** Tiny Nicholls. **Makeup:** Harry Frampton. **Frisurer:** Bobbie Smith. **Stills:** John Jay. **Medv:** Dustin Hoffman (David), Susan George (Amy), Peter Vaughan (Tom Hedden), T.P. Kenna (Major Scott), David Warner (Henry Niles), Del Henney (Venner), Ken Hutchison (Scutt), Colin Welland (Pastor Hood), Jim Norton (Cawsey), Sally Thomsett (Janice), Donald Webster (Riddayway), Len Jones (Bobby Hedden), Michael Mundell (Bertie Hedden), Peter Arne (John Niles), Robert Keegan (Harry Ware), June Brown (Mrs. Hedden), Chloe Frank (Emma Hedden), Cherina Mann (Mrs. Hood). **Org.længde:** 118→113 min. **Længde:** 113 min **Censur:** Ingen. **Udl:** Fox. **Prem:** Nørreport 20.9.72.

Indspilningen startet den 27. januar 1971 med eksteriøroptagelser i Cornwall.

■ JUNIOR BONNER – kørende cowboy

Junior Bonner. USA 1972. **Dist:** Cinerama. **P-selskab:** ABC Pictures/Joe Wizan-Booth Productions/Solar Productions. **P:** Joe Wizan. **As-P:** Mickey Borofsky. **P-leder:** James Pratt. **Eksteriør-leder:** Chalo Gonzales. **P-ass:** Raymond Green, Betty J. Gumm. Katy Haber. **Instr:** Sam Peckinpah. **Dialog-instr/2nd unit instr:** Frank Kowalski. **Instr-ass:** Frank Baur, Michael Messinger, William Sheenan, Malcolm R. Harding, Newt Arnold. **Stunt-instr:** R. Michael Gilbert. **Rodeo-kons:** Casey Tibbs. **Manus:** Jeb Rosebrook. **Dialog:** Sharon Peckinpah. **Foto:** Lucien Ballard. **Kamera:** Charles G. Arnold/**Ass:** Harry Young. **Stills:** William Avery. **Format:** Todd-AO 35. **Farve:** Movielab. **Klip:** Robert Wolfe, Frank Santillo/**Ass:** Milan Kline. **Ark:** Edward S. Haworth. **Dekor:** Angelo Graham, Gerald F. Wunderlich. **Rekvis:** Robert J. Visciglia/**Ass:** John Lester Hallett. **Kost:** Eddie Armand, Pat Barto, James M. Georg. **Musik:** Jerry Fielding. **Sange:** »Bound to be Back Again« af Dennis Lambert & Brian Potter, sunget af Alex Taylor; »Arizona Morning« og »Rodeo Man« komponeret og sunget af Rod Hart. **Tone:** Larry Hooberry, Charles M. Wilborn, Richard Portman **Musikbånd/Lyd-E:** Edit -International Ltd. **Sp-E:** Bud Hulburd. **Makeup:** Donald W. Roberson, William Turner. **Frisurer:** Lynn Del Kail. **Rollebesætter:** Lynn Stalmaster. **Medv:** Steve McQueen (Junior Bonner), Robert Preston (Ace Bonner), Ida Lupino (Elvira Bonner), Ben Johnson (Buck Roan), Joe Don Baker (Curly Bonner), Barbara Leigh (Charmagne), Mary Murphy (Ruth Bonner), Bill McKinney (Red Terwiliger), Sandra Deel (Sygeplejersken Arliss), Donald »Red« Barry (Homer Rutledge), Dub Taylor (Bartenderen Del), Charles Gray (Burt), Matthew Peckinpah (Tim Bonner), Sundown Spencer (Nick Bonner), Pita Garrison (Flashie), Roxanne Knight, Sandra Pew (Piger på heste). **Længde:** 103 min. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** Carlton 26.12.72.

Indspilningen startet 30.6.1971. Eksteriørscener optaget i Prescott, Arizona.

Peckinpah: »Jeg tror, at »Junior Bonner« – som jeg optog på 40 dage – måske er min bedste film. Jeg er virkelig glad for den«. (Playboy, august 1972).

■ GETAWAY (Vild flugt)

The Getaway. USA 1972. **Dist:** National General Pictures. **P-selskab:** Solar Productions/Tatiana Films. Inc./Foster Productions/First Artists. **P:** David Foster, Mitchell Brower. **As-P:** Gordon T. Dawson. **P-leder:** Donald Guest. **P-ass:** Katy Haber. **Instr:** Sam Peckinpah. **Instr-ass:** Newt Arnold, Ron Wright. **2nd unit-instr:** Gordon T. Dawson. **Dialog-instr:** Joie Gould. **Manus:** Walter Hill. **Efter:** roman af Jim Thompson (1958). **Foto:** Lucien Ballard. **Farve:** Technicolor. **Format:** TODD-AO 35. **Stills:** Mel Traxel. **Klip:** Robert Wolfe. **Klip-kons:** Roger Spottiswoode. **Ark:** Ted Haworth, Angelo Graham. **Dekor:** George R. Nelson. **Rekvis:** Robert J. Visciglia/**Ass:** Chalo Gonzales, Les Hallett. **Kost:** Ray Summers (sup), Kent James, Barbara Siebert. **Musik:** Quincy Jones*). **Mundharpe-solist:** Toots Thielmans. **Koleratur:** The Don Elliot Voices. **Musikbånd:** Dan Carlin. **Tone:** Joe von Stroheim, Mike Colgan, Charles M. Wilborn, Richard Portman. **Tone-kons:** Garth Craven. **Sp-E:** Bud Hulburd. **Make-up:** Al Fleming, Jack Petty. **Frisurer:** Kathy Blondell. **Fortekster:** Latigo Productions, Pacific Title. **Rollebesætter:** Patricia Mock. **Medv:** Steve McQueen (Doc McCoy), Ali McGraw (Carol McCoy), Ben Johnson (Jack Benyon), Al Lettieri (Rudy Butler), Sally Struthers (Fran Clinton), Jack Dodson (Harold Clinton), Slim Pickens (Cowboy), Richard Bright (Tyven), Dub Taylor (Laughlin), Bo Hopkins (Frank Jackson), Roy Jenson (Cully), Tom Runyon (Swain), Whitney Jones (Soldaten), Raymond King, Ivan Thomas, C. W. Shite (Drenge i toget), Brenda W. King (drengenes mor), W. Dee Kutach (Formand for benådningskommissionen), Brick Lowry (Benådningskommissær), Martin Colley (McCoys sagfører), O. S. Savage (Kaptajn), A. L. Camp (Butiksindehaver), Bob Veal (Radio- og TV-forretningsindehaver), Bruce Bissonette (Våbensælger), Maggie Gonzales (Servitrice i Drive-in restaurant), Jim Kannon (Cannon), Doug Dudley (Max), Stacy Newton (Stacy), Tom Bush (Cowboy'ens hjælper). **Længde:** 122 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Palladium. **Prem:** Palladium + Regina, Århus 19.3.73.

Indspillet i perioden februar–maj 1972, eksteriørscener optaget i Texas – i statsfængslet i Huntsville, i San Marcos, i San Antonio og i El Paso.

*) Filmens underlægningsmusik blev oprindelig komponeret af Jerry Fielding, men senere vraget og erstattet med Quincy Jones' musik.

■ PAT GARRETT OG BILLY THE KID

Pat Garrett and Billy the Kid. USA 1973. **Dist:** MGM. **P-selskab:** MGM. En Gordon Carroll-Sam Peckinpah Produktion. **P:** Gordon Carroll. **P-ledere:** Jim Henderling, Alfonso Sanchez Tello. **Instr:** Sam Peckinpah. **Instr-ass:** Newton »Newt« Arnold, Lawrence J. Powell, Jesus Marin Bello. **2nd Unit-instr:** Gordon Dawson. **Manus:** Rudolph »Rudy« Wurlitzer. **Foto:** John Coquillon. **Kamera:** Herbert Smith. **2nd Unit-foto:** Gabriel Torres. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Sp-visuel-E:** A. J. Lohman. **Klip:** Roger Spottiswoode, Garth Craven, Robert L. Wolfe, Richard Halsey, David Berlatsky, Tony de Zarraga. **Ark:** Ted Haworth. **Dekor:** Ray Moyer. **Rekvis:** Robert John Visciglia. **Kost:** Michael Butler. **Musikbånd:** Dan Carlin. **Komp:** Bob Dylan. **Spillet af:** Bob Dylan, Booker T., Bruce Langhorn, Russ Kunkel, Roger McGuinn, Carol Hunter, Byron Berline, Jolly Roger, Terry Paul, Jim Keltner, Carl Fortina, Gary Foster, Fred Katz, Ted Michel. **Sunget af:** Bob Dylan, Donna Weiss, Priscilla Jones, Byron Berline, Brenda Patterson, Carol Hunter, Terry Paul. **Musikindspilning:** Dan Wallin. **Tone:** Charles M. Wilborn, Harry W. Tetrick. **Makeup:** Jack P. Wilson. **Rollebesætter:** Patricia Mock. **Medv:** James Coburn (Pat Garrett), Kris Kristofferson (Billy the Kid), Richard Jaeckel (Sherif Kip McKinney), Katy Jurado (Mrs. Baker), Slim Pickens (Sherif Baker), Chill Wills (Lemuel), Jason Robards (Guvernør Wallace), Bob Dylan (Alias), R. G. Armstrong (Olliger), Luke Askew (Eno), John Beck (Poe), Richard Bright (Holly), Matt Clark (J. W. Bell), Rita Coolidge (Maria), Jack Dodson (Howland), Jack Elam (Alamosa Bill), Emilio Fernandez (Paco), Paul Fix (Maxwell), L. Q. Jones (Black Harris), Jorge Russek (Silva), Charlie Martin Smith (Bowdre), Harry Dean Stanton (Luke), Claudia Bryar (Mrs. Horrell), John Chandler (Norris), Mike Mikler (Denver), Aurora Clavel (Mrs. Ida Garrett), Rutanya Alda (Ruthie Lee)), Walter Kelly (Rupert), Rudolph »Rudy« Wurlitzer (O'Folliard), Elisha Cook, Jr. (Cody), Gene Evans (Mr. Horrell), Donnie Fritts (Beaver), Dub Taylor (Josh), Don Levy (Sackett), Sam Peckinpah. **Længde:** 106 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** Kinopalæet 23.11.73.

Indspilningen startet den 13. november 1972 med eksteriøroptagelser i Durange i Mexico.

Kosmorama Essay

Melodramaets store følelser/ Jørgen Oldenburg

Ordet melodrama bruges almindeligvis som et uafklaret skældsord for film, hvori man finder handlingen for urimelig, personernes følelsesliv for ustabilt eller konklusionen for påklistret. Men melodramaet er en genre, den filmtype, hvor man mest ihærdigt og konsekvent er ude på at skildre følelser, både mange og forskelligartede, idet hver enkelt fase i de skiftende affekter skildres så rent og så intenst som muligt. I denne bestræbelse ligger der ikke i sig selv noget mindre værdifuldt i forhold til andre filmgenrer, og melodramaets ringe anseelse har da formentlig også andre og flere grunde.

For det første tæller genren blandt sine mange produkter forholdsvis få, som det er værd at beskæftige sig med kunstnerisk – men det samme gælder også f. eks. westerns eller kriminalfilm og bør ikke være en rimelig forklaring på at hele genren nedvurderes. Dertil kommer, at genren ikke har nogen i brede kredse anerkendt instruktør, der celebreres som melodramakunstner, og som således øger genrens anseelse på den måde, det har været tilfældet med Ford og westerns eller Hitchcock og spændingsfilm (Ophüls og Demy hyldes således for deres psykologiske følsomhed eller deres filmiske udtryksfuldhed, men netop ikke som store melodramatikere). Endvidere må det indrømmes, at mange melodramaer i personskildringen kan virke naive til det latterlige (Griffith, von Sternberg, Sirk), og der har åbenbart ikke hidtil været tilstrækkeligt mange af de intellektuelt mere udfordrende (af instruktører som Ophüls, Demy eller Fassbinder) til at genren er blevet accepteret. Og sidst, men ikke mindst væsentligt, er det, at melodramaer altid er temmeligt sentimentale – og mens det regnes for legitimt at lade sig charmere af en musical eller lade sig rive med af en spændingsfilm, anses det for rørende naivt, nærmest komisk, at give sig ind under melodramaets krav om følelsesmæssigt engagement i genrens højt gearede emotionelle konflikter.

Sentimentaliteten betragtes nemlig generelt som en mindreværdig følelse, fremkaldt, som den hævdes at være det, af banale og forslidte situationer, hvis evne til at malke publikum for medfølelse står i et forbløffende misforhold til den overfladiskhed, hvormed de behandles. Det stygge ved sentimentaliteten består – f.eks. ifølge Niels Jensen i en artikel om sentimentalitet og realitet hos hhv. Hawks og Ford i Kosmorama 98 – i, at den kun er forbigående og perspektivløs i modsætning til ædlere følelser som dyb humor eller sorg, der formodes, selv når de opleves på anden hånd, altså igennem kunsten, at bibringe tilskueren varige og udviklende spor på sjælen. De ædle følelser kan måske endda efterhånden gøre menneskeslægten bedre, mens sentimentaliteten er hurtigt overstået. Man knuser en tåre – og så er det forbi. Ikke noget med nogen forædlende virkning på langt sigt (men til gengæld måske en øjeblikkelig psykisk rekonstituerende effekt, som det kan konstateres hos de kvinder, der stimuleres af en lille grædetur). Den sentimentale effekt fremkalder den umiddelbare reaktion. Som tilskuer registrerer man, hvad der sker på lærredet, og reagerer øjeblikkeligt og instinktivt på situationen med medfølelse. Inden for farcen svarer det til f.eks. Gøgs vidunderlige hop på stedet med saksende ben. Det ser fantastisk ud og afføder øjeblikkelig et grin, som man kan mindes med fornøjelse, men som ellers ikke kan bruges som åndelig stimulus i tilskuerens hverdag. Det er et pragtfuldt gag, men det er forbigående og perspektivløst – som sentimentaliteten. Alligevel er det nok de færreste, der af den grund vil afskrive dette gag.

Sorgen derimod er såvel som humoren en intellektuel foreteelse, hvor det, vi ser på lærredet, skal sættes i sammenhæng med verden udenfor, for ret at begribes i al sin storhed. Det er en sentimental og konkret scene, da Ma Joad bespiser de forsultne børn i lejren i »Vredens druer« (1940), men den er også tragisk – når man nemlig går udenfor filmen og betænker, at børn faktisk sultede under depressionen. Derved bliver den scene, som i filmen ender lykkeligt (børnene får mad), en påmindelse om, at virkeligheden var en anden og mere tragisk, som man, hvis man da er et godt menneske, bør forhindre i at gentage sig. Men det er i virkeligheden at deklassere kunsten til at være sin dårlige samvittighed, og det har ingenting at gøre med den kunstneriske værdi af »Vredens druer«, som netop styrkes af dette sentimentale optrin. Filmkunstneren har ret til at skildre sine personer og deres oplevelser i det lys, han mener klarest udtrykker hans hensigt. Den sentimentale effekt er et kunstnerisk virkemiddel som så mange andre, og kun når det anvendes uskønsomt, kan man med rette protestere.

Ved melodrama forstås i denne artikel en film, som ved at skildre sympatiske mennesker i en række kritiske og følelsesbetonede konflikter tilstræber et maximum af følelse så vel i filmen som hos tilskuerne. Definitionen er – som det sømmer sig – meget rummelig, men dog snæver nok til at være anvendelig. For det, der kendetegner melodramaet, er jo frem for alt dets struktur, den ophobning af højdramatiske begivenheder som med svimlende hast fører personer og publikum gennem kriser og katastrofer.

DEN LUNEFULDE SKÆBNE

Strukturen er imidlertid ikke uløseligt knyttet til genren, men lader sig også benytte af andre filmtyper, fra musicals (Demys »Pigerne fra Rochefort«, 1967) til kriminalfilm (»Frenzy«, 1972), fra screw-ballkomedier (»Han, hun og leoparden«, 1938) til westerns (»Diligencen«, 1939). Det er en struktur, som præges af megen fasthed i kompositionen, der paradoksalt nok skal udtrykke, hvorledes figurernes liv og lykke helt afgøres af tilfældet. Det er skæbnen, der sørger for, at de rette mødes på de forkerte tidspunkter og under de forkerte omstændigheder, ligesom den drilagtigt holder problemerne tilbage til det øjeblik, hvor ofret er mindst parat til at løse dem.

I Seatons »Airport« (1969) er Burt Lancaster leder af en lufthavn, der en aften plages af usædvanligt mange vanskeligheder. Da han midt i det hele oven i købet opsøges af sin utilfredse kone virker det på et publikum, der kender genrens konventioner, næsten som et retorisk spørgsmål, da han spørger hende, hvorfor hun vælger netop denne aften til at diskutere deres mislykkede ægteskab. Og filmen har endda en ekstra effekt i baghånden: Hun er kommet for at meddele ham, at hans ældste datter samme aften er løbet hjemmefra!

Det er den lunefulde skæbne, der som tilværelsens styrende princip fører personerne igennem en række problemfyldte konfrontationer, hvor rationelle løsninger afsløres som utilstrækkelige, mens instinktiv, følelsesbetonet handling vurderes som værende både i den øjeblikkelige situation og på langt sigt den rigtigste holdning. I melodramaet efterfølges tilfældige møder af betydningsfulde gensyn, ædel selvopofrelse udlægges ved katastrofale misforståelser som kynisk egennytte, heroisk tavshed, som den tavse betaler med sit hjerteblod, opfattes som følelseskulde o.s.v. I et melodrama er lykken dyrekøbt, intet er stabilt, alt kan ændres fra det ene minut til det næste – som da Rick i Curtiz' »Casablanca« (1942) pludselig genser den kvinde, han elsker, men nu som en andens hustru.

Den berømte farceforfatter Feydeau demonstrerer i en ofte citeret udtalelse slægtskabet imellem farce og melodrama, som jo er henholdsvis det komiske og det tragiske udtryk for den samme afmægtige fatalisme, når han om kompositionsprincippet i sine skuespil udtaler, at »hvis der er to personer, som under ingen omstændigheder bør møde hinanden, fører jeg dem øjeblikkelig sammen«. Og den amerikanske dramaturg Robert W. Corrigan er inde på det samme, når han i en artikel om det 19. århundredes engelske teatermelodramaer slår ned på et karakteristisk træk ved genren, nemlig » ... the fact that all the significant 'catastrophic' events which occur are caused by forces outside the protagonists. [...] Unlike tragedy, in the [melodrama] the protagonist is a victim who is acted upon; his moral quality is not essential to the event, and his suffering does not imply an inevitable related guilt – in fact, there need not be any meaningful relation

Still/ Det er karakteristisk for melodramaet, at det udspilles over et længere tidsrum, ofte mange år. Fortiden griber ind i og forklarer nutiden ved hjælp af flash-backs (»Casablanca«) eller paralleliseringer (»Lola«). Hovedpersonen i Fassbinders »Händler der vier Jahreszeiten« lever i mindet om den pige, han aldrig fik. Billedkompositionen er i popkunstnernes tegneseriepåvirkede stil, enkel, entydig, følelsesmættet.

between the suffering of the protago- occur are sed by forces outside the protagonists. [...] Unlike tragedy, in the [melodrama] the protagonist is a victim who is acted upon; his moral nist and the cause and the nature of the disastrous event«. Melodramaets personer er ikke nødvendigvis fatalister, men genren er det af princip.

Det er vel blandt andet denne mangel på konsekvens mellem personernes karakter og deres skæbne, som skiller melodramaet ud fra den respekterede, seriøse kunst. I genren forekommer ikke sand tragisk storhed i den klassiske forstand, hvor begreber som hybris, overmod, og nemesis, gengældelse, er forudsætningerne for den skæbne, der bliver hovedpersonen til del: han er selv skyld i sin undergang. Og den moderne litteratur bruger tilfældet, ligesom tragikere gør det, dvs de betragter det som en nødvendighed, affødt af personens psyke. I den seriøse kunst er handlingen et logisk udtryk for personernes psykiske anlæg – i melodramaet er derimod kun karaktererne logiske, og de har ingen indflydelse på de begivenheder, der gang på gang omstyrter deres tilværelse.

Et par eksempler: I Chabrols sene kriminaltragedier, især i »Slagteren« (1970) og »Det blodrøde bryllup« (1973) foregår en selvdestruerende proces parallelt med den tilsyneladende voksende kærlighedslykke. Den tiltagende åbenhed og intensitet i følelsen lader samtidigt de negative kræfter få så meget større magt, at de impulser, der hidtil har været undertrykt, nu får styrke til at knuse personerne. Det er kærligheden som katalysator for personlighedens mørke elementer, og der sker ikke noget i filmene, som ikke er af relevans for forståelsen af figurerne. Derimod forsøger melodramaet »Terror« (1970) ikke på noget tidspunkt at postulere en forbindelse imellem Hélènes ædle karakter og de prøvelser, hun må gennemgå. Hun sejrer ved uskyldens ret og ved gode kræfters indgriben, men ingen psykiske brister har ansvaret for katastroferne, på den måde de havde det for kvinderne i »Slagteren« og »Det blodrøde bryllup«. Og mens den tragiske slutning er den logiske udgang på gangsterfilm som Hustons »Asfaltjunglen« (1950) er Hitchcocks »Den forkerte mand« (1957) med sin deus-ex-machina slutning et typisk melodrama, hvis hovedperson er aldeles uden skyld i den tunge lod, der bliver ham til del.

Dertil kommer at mange melodramaer udstyres med en happy end, hvorved de tragiske anlæg i historien svigtes til fordel for de kommercielle. Det var således den publikumskyndige melodramaproducent Ross Hunter (bl. a. Sirks film og »Airport«) der ændrede slutningen på Sirks »All That Heaven Allows« (med den inspirerede danske titel »Med kærlighedens ret«) fra en tragisk, hvor Jane Wyman må opgive Rock Hudson, fordi hendes milieus modstand imod ham er hende for stærk, til en lykkelig, hvor hun forstår, at hendes plads er ved hans side. Hun har i realiteten allerede resigneret og opgivet forbindelsen, da Skæbnen griber ind og udsætter ham for en ulykke. Hun tilkaldes og beslutter at blive – måske også fordi hendes børn ikke længere udgør nogen uoverstigelig forhindring. Også således markerer filmen sig som melodrama, for mens man i en tragisk version af historien ville have lagt vægt på at skildre Wymans psykologiske udvikling – netop for at belyse sammenhængen imellem karakter og livsskæbne – er man i melodramaet ude på at engagere medfølelse. Derfor viser man gerne figurerne i stærkt følelsesladede situationer, som når sorg pludselig vendes til glæde (den ensomme og deprimerede Wyman genser uventet sin elskede), eller omvendt når den festlige stemning med et slag afløses af dyb fortvivlelse, som da Joan Fontaine i Hitchcocks »Rebecca« (1940) opdager, at den kjole, hun har taget på til den store fest på Manderley, langt fra at glæde hendes gådefulde ægtemand, tværtimod hensætter ham i raseri og følgelig hende selv i ydmyget modløshed.

Melodramaet kan naturligvis som alle andre filmtyper intellektualiseres og fortolkes og diskuteres for sine explicitte eller implicitte udsagns skyld, men bliver derved oplevet mod sin hensigt, som er den at påvirke følelserne – et mål for al kunst, som melodramaet dog efterstræber mere åbenlyst og mindre komplekst end de fleste andre kunstformer. Og i modsætning til f. eks. de skribenter, som i et specialnummer af tidsskriftet Monogram behandler forskellige aspekter af melodramaets æstetik, mener jeg ikke, at filmene bør ses (eller for den sags skyld bliver set) som andet og mere end voldsomt medrivende historier, fulde af dramatiske tildragelser og brændende lidenskaber. Det står

selvfølgelig én frit for i »Med kærlighedens ret« at se »one of the best and most revealing films about America on the verge of its breakdown« (Jon Halliday) – men det er jo kun den velkendte tilbøjelighed til at gøre en god historie bedre ved at gøre den til et indirekte debatindlæg frem for at beskæftige sig med den qua kunst. Desuden kan man roligt afvise fortolkningen, for filmens beretning om en godt 40-årig enke, hvis omgangskreds og voksne børn ikke vil acceptere, at hun gifter sig med en mand, der er yngre end hun, og som ydermere tilhører en lavere samfundsklasse, den historie

Still/ Sirk er symbolbrugeren par excellence blandt melodramatikerne. Han knytter, som her i en situation fra »Med kærlighedens ret«, på romantisk vis personerne til naturen, der i dette tilfælde spejler den åndelige harmoni.

er nok så relevant og tankevækkende for filmens publikum som de utroligt generelle og ret intetsigende perspektiver, venlige udlæggere vil supplere skildringen med. Filmene bliver ikke bedre af at forsynes med overbygninger.

Men formodentlig ligger en af grundene til melodramaets ringe reputation i den omstændighed, at film stadigvæk vurderes på deres handling og ikke på deres stil. Det er det, som f. eks. kan gøre det så vanskeligt at overbevise skeptiske venner om musical'ens fortræffeligheder, men den genre har dog sine indlysende filmæstetiske kvaliteter som kameraarbejdet i dansenumrene eller musikaliteten i klipningen, der kan overbevise de mere tålmodige. Melodramaet er uheldigvis for sin anseelse derimod ret traditionelt både på handlingsplan og udtryksplan. Hvad ideindholdet angår, har genren ikke meget nyt at byde verden på – så meget mindre som den jo slet ikke er ude på at fremsætte ideer, men tværtimod holder sig til at skildre livets følelsesmæssige muligheder. Alt i alt lader melodramaerne sig på det intellektuelle plan let affærdige. Visse skribenter forsøger ganske vist ihærdigt at kamouflere denne omstændighed, som om det var noget pinligt. Således har Sarris gjort et krampagtigt forsøg på at tage så kunstnerisk overdådige film som von Sternbergs helt alvorligt, ud fra den uholdbare forudsætning, at en fremtrædende auteurs univers nødvendigvis må have en vis intellektuel lødighed.

UBLUFÆRDIGE FØLELSER

Hvad der utvivltsomt irriterer og distancerer mange i forhold til melodramaet er, at genren er så ublufærdig i anvendelsen af sine virkemidler. Dels er der som allerede bemærket tale om en usædvanlig rundhåndethed med dramatiske optrin, og dels behandles også den enkelte scene med megen udtryksfuldhed i en atmosfære, som er ikke så lidt *bigger than life*. Det er en egenskab, genren har tilfælles med en anden kunstform, hvis forhold til virkeligheden har gjort det vanskeligt for de uindviede at acceptere den, nemlig operaen. Ligesom melodramaet excellerer operaen jo i følelsesmættede situationer med letgenkendelige typer i evig affekt, men hvor operaen har et eksklusivt publikum, og derfor fra starten har gjort krav på at blive taget alvorligt, har melodramaet haft et folkeligt publikum, og de litterært skolede kritikere har med fryd gjort genrens karakteristiska til latterligheder i sig selv.

Melodramaet kræver åbenhed af sine tilskuere, en vilje til at forstå genrens fantasirige stil og til at sætte sig ud over smålige forlangender til sandsynlighed i handlingsforløbet og social-realisme i udtrykket for til gengæld at opleve storheden i følelsen og sanseligheden i stilen. Melodramaets værdi er ikke den dokumentariske sandheds, men den kraft, hvormed det skildrer følelserne i den evigt skiftende rutschebanestil, som genren har bevaret fra romantikkens ekstatiske feltråb »himmelhochjauchzend – zum Tode betrübt«. Melodramaet er en på én gang eskapistisk og dybt relevant filmtype, der går i kødet på sit publikum med en emotionel slagkraft, man ikke vil finde i andre genrer.

Netop fordi melodramaet koncentrerer sig om personernes følelser på bekostning af deres tanker, bliver figurerne hyppigt forenklet behandlet på det psykologiske plan. Det opfattes ofte som en svaghed ved genren, men er faktisk prisen for en så meget mere intens behandling af kontrasterende emotioner. Denne stilisering er formentlig drevet længst af von Sternberg, hvis Dietrich-cyklus går hinsides alle grænser for naturlig adfærd eller realistisk personfremstilling. Men selv hos mindre rabiate kunstnere, intelligente instruktører som Sirk, Ophüls og Demy er figurerne typer, snarere end individer. De er eventyrskikkelser, som accepteres for *face-value;* de er, hvad de ser ud til at være, og der er overensstemmelse imellem deres ord og deres gerninger. Så godt som aldrig afslører de nye sider af sig selv i løbet af handlingsforløbet – igen en forskel fra tragedien, hvor personerne jo vokser med ulykkerne, og altså ligefrem ændrer format i den tid, man følger dem.

Blakkede motiver og komplekse karakterer kan nok forekomme, men dog i reglen kun hos bipersonerne, hvis mere menneskelige opførsel kun tjener til at sætte hovedpersonernes heroiske fremtoninger i smukt relief. Således fremhæver det forbryderiske milieu i »Casablanca« kun hvilke ædle, offervillige personligheder det er, der står i centrum for begivenhederne, på samme måde som den provinsielle småborgerlighed i »Med kærlighedens ret« samtidig fungerer som dramatisk element og flatterende baggrund for Jane Wymans fordomsfrie indstilling og Rock Hudsons naturlige følelsesliv. Men er figurerne enstrengede i deres psykologi, er de til gengæld konsekvente i deres følelser, uanset hvad denne konsekvens kommer til at koste dem. Når Skæbnen kaster dem ud i det klassiske dramas konflikt imellem dyd og tilbøjelighed, er melodramaet således konstrueret, at den, der svigter følelsen for at lyde

pligtens eller konventionens bud samtidigt styrter sig i ulykken. Når titelfiguren i Fassbinders »Händler der vier Jahreszeiten« (1972) af sin småborgerlige familie lader sig presse til en anden uddannelse og en anden kvinde, end han selv har ønsket, lægger han bunden til en forfejlet tilværelse. Det er naturligvis et af romantikkens synspunkter, som melodramaet trofast fører frem, at man ikke ustraffet tilsidesætter kærligheden, uanset motivernes art og vægt.

For melodramaet har selvfølgelig rødder tilbage til tiden før filmens opfindelse. Med næsten symbolsk effekt kan dets oprindelse som kunstform føres tilbage til følelsernes fortaler, romantikkens igangsætter, Rousseau, og til hans melodrama »Pygmalion«, der blev til omkring 1763 som en ny teaterform: en deklameret tekst, som i passager, hvor lidenskaben når sådanne højder at den talende formelig savner ord, fortættes og fortsættes af expressiv musik, der akkompagnerer den optrædendes mimiske fremstilling af sine følelser. Genren blev populær, og da teatermonopolet blev ophævet i Frankrig i 1791, udvikledes den hurtigt på de store teatre til et formidabelt show, hvis enkle og spændende handling blot var anledningen til at fremvise det ene pragtfulde tableau efter det andet. Romantikkens interesse for det eksotiske og det historiske prægede repertoiret, og titler som »Ali Baba«, »Christoffer Columbus«, »Ørnen fra Pyrenæerne« og »Babylons ruiner« antyder, hvor vidt omkring publikum blev ført – geografisk som kronologisk.

Typen har overlevet og manifesterer sig nu som mammutfilm, der omhyggeligt dyrker nøjagtigt de historier og de effekter som f. eks. masseopbud, interessante lokaliteter, slagscener, maleriske kostumer og festlig musik, der lokkede publikum i teatret omkring 1800. Griffith og deMille er de mest fremtrædende instruktører, som Selznicks produktion af »Borte med blæsten« er den mest elskede repræsentant for disse overdådige historiske malerier. Det er i øvrigt en form for melodrama, der synes at være på retur, og nu næsten kun overlever som krigsfilm af uinspireret tilsnit.

GRAND HOTEL-TYPEN

Langt mere betydningsfulde er de to store båse, man med den nødvendige mangel på finfølelse kan tillade sig at placere de fleste melodramaer i, nemlig gruppehistorierne og kvindeskæbnerne. Begge typer udtrykker i stof som i holdning romantikkens beundring for det fantastiske, det følelsesfulde og det suggestive, men mens gruppehistorierne ligesom giver et pittoresk tværsnit af Livet i al dets brogede mangfoldighed koncentrerer kvindehistorierne sig om at vise det enkelte menneskes stræben og følelsernes vilkår. Gruppehistorierne skildrer en flok mennesker, som for et kortere tidsrum bringes sammen under fælles vilkår eller tilfældigt færdes i samme milieu, og hvis skæbner på sindrig vis bringes til at gribe ind i hinanden. Man kan kalde typen »Grand Hotel« efter Gouldings berømte stjernevehikel (1932), og den omfatter i øvrigt titler som Curtiz' »Casablanca«, Hustons »Fanget i natten« (1964), Ophüls' »Kærlighedskarrusellen« (1950), Hawks' »Kun engle har vinger« (1939) og »Spræng speedometret« (1965), Wylers »De bedste år« (1946), Minnellis »Illusionernes by« (1953), Seatons »Airport« (1969), Rays »Vildt blod« (1955) og Cukors »Justine« (1969). Fælles for dem er, at de rummer megen ydre dramatik, som de implicerede kan reagere på efter deres individuelle forudsætninger, og de slutter gerne optimistisk med, at de elskende (som de eneste) er kommet igennem krisen og kan se en mindre stormfuld fremtid i møde. I nogle gruppehistorier triumferer kærligheden på en forsmået tibeders bekostning (Roland i Demys »Lola« 1961), i andre ofrer elskeren sig for at den elskede kan blive lykkelig (Rick i »Casablanca«). Til forskel fra mammutfilmene udspilles gruppehistorierne som regel i nutidigt milieu.

KVINDE-MELODRAMAET

I modsætning hertil foregår kvindemelodramaerne til alle tider, fra von Sternbergs »Den røde kejserinde« (1934) til Ophüls' »Fanget« (1949) frem til Fassbinders »Petra von Kant's bitre tårer« (1972). Hvor gruppefilmene oftest har flere parallelle intriger, er kvindehistorierne forholdsvis enklere i deres forløb, og vægten er lagt på at skildre hovedpersonens indre kvaler, snarere end de ydre vilkår, der behandles i gruppefilmene. Kvindefilmene er altid kærlighedsfilm; andre temaer kan forekomme sammen med det erotiske – som f. eks. spillelidenskaben i Demys »Englebugten« (1962), moderkærligheden i Curtiz' »Mildred Pierce« (1945) eller spejlingen af en periode i Lumets »Gruppen« (1965), der jo i virkeligheden er en antologi af kvindefilm, hvor summen af historierne giver et overordnet tema, de individuelle beretninger ikke rummer. Som regel udfyldes filmen dog helt af en lidelsesfuld kærlighedshistorie.

I denne sammenhæng er det bemærkelsesværdigt, at kvindemelodramaet (sammen med nogle få europæiske psykologiserende film a la Bergman eller Antonioni) er den eneste filmtype, der konsekvent anskuer tingene fra kvindens synspunkt og med sympatien på hendes side. Nok kan hun være svag som f. eks. Joan Fontaine i Ophüls' »Brev fra en ukendt kvinde« (1948), og nok kan hun begå dumheder og være grov overfor den mand, hun inderst inde elsker, som Joan Crawford er det over for den blinde Michael Wilding i Walters' »Primadonna« (1953), eller ligefrem skeje ud som Marlene Dietrich (»it took more than one man to change my name to Shanghai Lily«) i von Sternbergs »Shanghai Express« (1932). Men drivkraften til hendes smukkeste og største handlinger er altid kærligheden, som ingen kan fordømme, selv ikke Hays' Office, om den så leder Greta Garbo til at gå fra mand og barn, som hun gør det i Clarence Browns »Anna Karenina« (1935). Melodramaet ombølger fra start til slut sin heltinde med sympati, og forklarer hendes ulykker som fremkaldt af sammenstødet imellem en ufølsom verden og en kærlighedsfuld, men sårbar kvinde. Der er ikke tale om, at disse kvinder er slappe personligheder, tværtimod kan de som f. eks. Elizabeth Taylor i Minnellis »Du skal ikke begære« (1965) eller Margit Carstensen i »Petra von Kant« være end- og meget stærke, professionelt anerkendte typer – men kærligheden er deres akilleshæl. Er end genstanden for deres følelser en uværdig, som Hanna Schygulla i »Petra von Kant« eller Louis Jourdan i »Brev fra en ukendt kvinde« eller Poul Reumert i Gads »Afgrunden« (1910), så må kvinderne dog elske, med eller mod deres vilje, og uanset hvad det kommer til at koste dem. I Capras »Elskerinden« (1932) føler Barbara Stanwyck

Still/ Spejlvirkninger bruges almindeligvis som udtryk for selverkendelse og indsigt. I melodramaerne er effekten brugt med bravour til fremstilling af splittelse, som når Jeanne Moreau styrter ud af casinoet i slutningen af »Englebugten«, eller som her i McCareys »Romantik om bord« (1957), hvor Deborah Kerr har besluttet ikke at indfinde sig til et aftalt stævnemøde på Empire State Building, som pludselig ses afspejlet i glasdøren.

sig nødsaget til at opgive sit højtelskede barn, for at det ikke skal komme frem, at det er en kendt, gift sagfører som Adolphe Menjou, der er barnets far.

Melodramaet står altid på sin heltindes side, uanset hvor stærkt hun krænker den pæne borgerlige moral, der formentlig findes hos melodramaets publikum. Det forklarer og undskylder hendes handlinger ud fra hendes stærke følelser, som dog aldrig bliver så stærke, at man ikke kan genkende dem, og man kan i det hele taget altid gå ud fra, at personerne i et melodrama har gode, meget indlysende grunde til at opføre sig, som de gør – her findes ikke naturalismens og dybdepsykologiens raffinerede forklaringer eller absurdismens meningsløse eksistenser med deres formålsløse aktiviteter. Det melodramatiske univers befolkes af normale mennesker, hvis holdning til livet er af umiddelbar og rationalistisk art, hvis adfærd præges af en optimistisk beredvillighed til at gøre en indsats for at nå deres ønskers mål – og som altså derved adskiller sig fra filmenes typiske livsopfattelse, der, som tidligere bemærket, er fatalistisk og pessimistisk. I melodramaet består en tæt forbindelse mellem aktion og reaktion, og genren bestæber sig flittigere end andre filmtyper (måske med undtagelse af kriminalfilmen) på at skabe en verden, hvor tingene hænger sammen og lader sig overskue. Handlingen forløber i et lukket system hvor kabalen skal gå op og pengene passe, hvor værdierne er evige, og hvor kærligheden står i centrum for al aktivitet.

DRAMATURGIEN

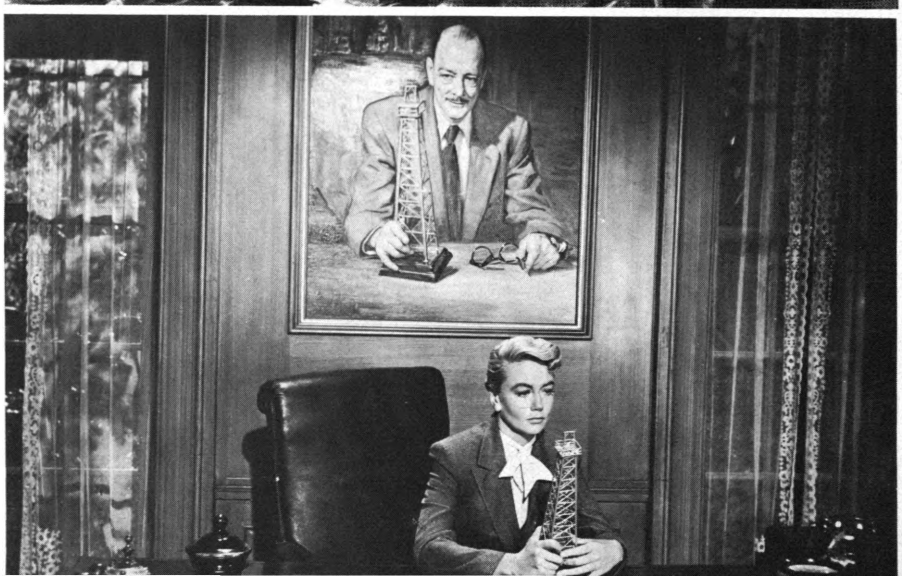
En af grundene til, at melodramaet i usædvanlig høj grad formår at få publikum til at leve med i begivenhederne, er den glimrende dramaturgiske udnyttelse af hvad man kan kalde de udenforståendes bedreviden, hvorved simpelthen forstås, at tilskuerne er gjort bekendt med en eller anden afgørende omstændighed, som ikke alle, om overhovedet nogen af dramaets figurer er klare over. Således opmuntres publikum til at vurdere personernes forehavender og handlingens forløb ud fra et Tampen brænderprincip, som de refererende film (hvor tilskuerne underrettes i samme takt som personerne) f. eks. »Privatlivets fred« eller »Charley Varrick«, helt afstår fra at benytte sig af. Denne publikumsvurdering kan ytre sig som bekymring – kan Lola og Michel nå at træffes, inden hun forlader Nantes uden at vide, at han er kommet tilbage? Den kan være frygt – går Ingrid Bergman i den fælde, Charles Boyer så djævelsk har opstillet for hende i Cukors »Gaslys« (1944)? Man kan føle beundring – kun vi ved at Carole Lombard er uskyldig i anklagen for forsømmelighed under udøvelsen af sin sygeplejerskegerning, og at hun tier for at dække over sin lillesøster i Stevens' »Vigil in the Night« (1940). Eller man kan glæde sig på hovedpersonens vegne – til det øjeblik, hvor Rock Hudson får kureret Jane Wymans blindhed, så hun kan se ham og forstå, hvem hun i virkeligheden skylder sin helbredelse i Sirks »Den store læge« (1954). – Denne teknik er et dramatisk kunstgreb, man kan finde anvendt fra græske tragedier (»Ødipus«) til amerikanske farcer (»Avanti!«) og som f. eks. kan studeres hos Hitchcock, der mere virtuost end nogen anden filmskaber har udnyttet dets muligheder. I hans film bruges det til at animere følelserne – men princippet er naturligvis det samme, trangen hos publikum til at involvere sig i handlingen og ud fra den emotionelle medleven til at opleve filmen sanseligt, snarere end intellektuelt. Melodramaet beskæftiger sig jo netop ikke meget med at give psykologiske skildringer, men viser handlinger som et instinktivt fysisk udtryk for karakterernes følelser. Det er følgelig klart, at melodramaet må arbejde på at overbevise tilskuerne ved at engagere dem i handlingerne og ikke ved at opmuntre til analytisk stillingtagen til personernes problemer og den måde, de forsøges løst på. Det dramaturgiske trick er med andre ord en simpel nødvendighed for en genre, der ikke har noget ønske om at forklare verden, men om at sympatisere med den. Melodramaet er den genre, som nogle af filmkunstens mest originale og raffinerede billedskabere har udtrykt sig i: von Sternberg, Ophüls, Minnelli, Sirk, Demy.

Når genrens billedkompositioner hævder sig, er det jo ikke bare fordi nogle af dens instruktører tilfældigvis har haft sans for dette aspekt – men omvendt, at netop disse instruktører har fået lov at lave melodramaer, fordi producenterne (og publikum)

Still/ Spillestilen i melodramaet er ofte præget af et stærkt mimisk spil, hvor affekten står tydeligt at læse i ansigtsudtrykket som i posituren. von Sternberg er formentlig den, der i så henseende er gået længst, af og til tæt ved parodien. Her »Den røde kejserinde«.

forbinder det visuelt attraktive med netop denne genre. Mens gangsterfilmene blev produceret på Warners back-lot med tre forslidte, ubelyste dekorationer, fik samme selskabs Bette Davis-film al den pragt, man kunne forestille sig. Og hvor Universals film sjældent har været nogen øjenlyst, fik Sirk lov at få den meget dyre Russell Metty til at fotografere sine melodramaer. Den visuelle pragt i såvel selve billedkomkositionerne som i kostumerne og dekorationerne er altså ikke en tilfældig tillægsgevinst, men en genre-egenskab, en omhyggeligt beregnet ødselhed i forhold til the production values – altså de investeringer, der er nødvendige for at leve op til publikumsforventningerne om smuk overflod. Melodrama og skønhed hører sammen, og det er meget karakteristisk, at Fassbinder begyndte med billigt udseende gangsterfilm og hverdagsskildringer for først efterhånden (samtidig med at hans kamerastil ændredes fra en temmelig statisk til en mere flydende Hollywoodsk og hans billedideer blev dristigere) at nærme sig melodramaet, som han med »Petra von Kant's bitre tårer« realiserer med alt det dyre udstyr og al den visuelle verve, som genren kræver. Når melodramaerne så ofte forløber i smukke, eksotiske omgivelser (von Sternberg) eller i en yndefuld fortid (Ophüls) er det, fordi det giver mulighed for at præsentere en række flatterende kostumer eller fascinerende milieuer, og ikke fordi handlingen nødvendigvis må udspilles i netop de omgivelser eller i netop de år. »Brev fra en ukendt kvinde« kunne indspilles i dag som »Brev fra en groupie« – stærkere er tilknytningen til Wien omkring århundredskiftet ikke! Men selv når melodramaerne – som Sirks – udspilles i et dagligdags milieu, imødekommer genren bevidst et behov for noget pænt at se på. Som Ross Hunter udtrykker det: »I don't want to hold a mirror up to life as it is. I just want to show the part which is attractive – not freckled faces and broken teeth, but smooth faces and pearly white teeth«. Jovist er melodramaet eskapistisk!

Også derfor fremtræder genren som en i bund og grund borgerlig kunstform. Det er dog vel og mærke ikke en traditionel, liberalistisk borgerlighed, for personerne i et melodrama er netop ikke deres egen lykkes smede, for så vidt som det jo er Skæbnen, der former deres liv. Og det er heller ikke en småborgerlig borgerlighed, for genren stiller sig i film efter film på følelsesmenneskets side i en konflikt, som udspringer af individets trang til at gøre oprør mod fantasiløshedens og følelseskuldens bornerte fortalere. Det er en borgerlig kunstform defineret i forhold til marxismen, for hvor den marxistiske teori og kunst opfatter mennesket som et socialt væsen og derfor skildrer den enkelte som et produkt af samfundsforholdene, behandler melodramaet sine personer som selvstændige, uafhængige størrelser. Det er klart, at samfundsstrukturerne spejles i melodramaet, og at f. eks. afstanden imellem forskellige sociale lag udnyttes dramatisk – som det had den rige Michel Bouquet i »La Rupture« føler for den fhv. striptease danserinde, nu hans svigerdatter Stephane Audran, eller det ubehag, Shirley Mac Laines vulgaritet afføder i lillebyens bedre kredse i Minnellis »De kom løbende« (1959). Men der gøres ikke forsøg på at beskrive nogen social baggrund for disse følelser; de accepteres som faits accomplis, og de skal ikke lede frem til nogen politisk pointe. Melodramaet ser verden som et kaos af modstridende følelser, men opfatter i øvrigt følelserne i al deres sårbarhed som det eneste reelle holdepunkt i en usikker tilværelse. Hele genren står som en apolitisk hyldest til følelserne og en tillidserklæring til kærligheden, og det kan man finde naivt eller banalt – men filmene vidner om, at det er smukt.



Stills/ øverste billede: Fysiske lidelser er almindelige i melodramaer, hvis personer ofte døjer med sygdomme eller invaliditet, der som oftest bæres med tapperhed. Optagetheden af kollektive ulykker à la »Redningsbåden« eller »Airport« kan føres tilbage til romantikken, for de romantiske malere skildrede gerne katastrofer, hvor følelserne når et maximum af intensitet og kommer til udtryk i stiliserede attituder. Her er det Géricaults »Flåden fra Medusa« (1819), der hentyder til et meget omtalt skibbrud.

Nederste billede: Sirk bruger rekvisitter og dekorationer med megen tanke for deres symbolske effekt. I slutningen af »Dårskabens timer« sidder Dorothy Malone ensom tilbage. Hendes eneste trøst er et freudiansk olietårn, der samtidig er symbolet på familiens rigdom – den rigdom, som ikke har givet nogen af familiens medlemmer, hvad de ønskede sig.

Close-up

The New Breed

Man kan af og til gribes af en stille vemod ved Filmmuseets og TVs forevisninger af de filmstjerner, som var engang, og man må se på deres tricks og mekanismer i illusionskunstens tjeneste med en vis overbærenhed.

Disse tricks og mekanismer er bl. a. beskrevet så glimrende af Richard Schickel i »The Stars« (Dial Press, 1962). Når han kommer ind på, at stjerner ikke nødvendigvis er skuespillere, men at de netop er filmstjerner – selv om de to egenskaber godt af og til kan forenes – og når han definerer stjernernes virkemidler og evner, ja så er det at man idag må konstatere, at historien – filmhistorien – gentager sig.

I stumfilmen skulle man se godt ud og kunne mime og bevæge sig for at blive stjerne. Havde man samtidig den vanskeligt definerbare evne til at stjæle billedet, var man en stor stjerne. Men ved tonefilmens fremkomst var det ikke tilstrækkeligt. Nu skulle man også kunne tale, og stemmen skulle svare til figuren eller rettere til det billede af figuren, som publikum havde dannet sig (jfr. »Singin' in the Rain«). I dag er heller ikke den gode stemme tilstrækkeligt til at blive dagens stjerne. Der skal yderligere tricks og mekanismer til. Talentet skal sidde længere nede i halsen.

De seneste år har set sådant begavede nye filmstjerner, og det er de kvindelige, der fører sig stærkest frem – i begge af ordet 'stærkest's betydninger. Jeg tænker ikke i første række på de i og for sig udmærkede arvtagere af, hvad man kunne kalde Hedi Kiesler-traditionen som f. eks. Valerie Perrine (»Slagtehus 5«), Victoria Principal (»Vestens blodige dommer«), Sissy Spacek (»Hakkedrenge«) eller Sydne Rome (»What?«), ejheller på mere avancerede fænomener som Viva og Ingrid og hvad de nu hedder alle fabrikspigerne, men på 35 mm/farve-efterkommerne af Dominique og Nathan og Mandy og Candy Barr og alle de andre initierede amatører, der bag indkopierede ridser og rullende delestreger syntes at give en god dag i illusionskunst, tricks og mekanismer og i stedet leverede den karske realisme, som hørte de primitive 16 mm gengivere af dengang til, og som glædede gutterne i »The Bachelor Party« som de senere glædede os andre trods endnu et beklageligt kvalitetsfald ved nedkopieringen til (det iøvrigt mere socialt retfærdige) 8 mm.

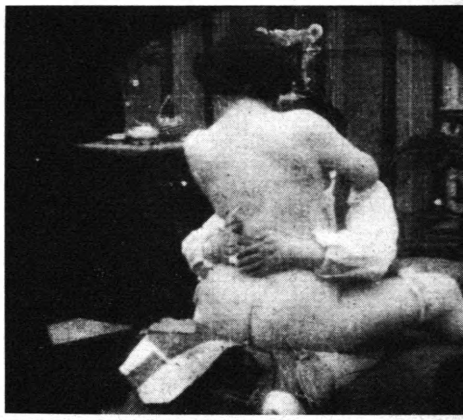
I dag havde disse pionerer ikke haft grund til at gemme sig bag pseudonymer og lejlighedsvise halvmasker. Idag havde de ikke været henvist til 16 mm sort/hvid eller til 8 mm Ectachrome, til uinspireret oplyste dagligstuer og alt for let bevægelige fotografers synlige begejstring for motivernes skønhed. Idag var de kommet i bladene ligesom deres efterkommere, Georgina Spelvin og Mona og Marilyn Chambers og Linda Lovelace.

Det er sådan idag, at når Taylor/Burton får et par linier under rubrikken 'The People' i »Time«, så får Marilyn Chambers et helt afsnit og Linda Lovelace en hel artikel. Og den kan lige så gerne stå under rubrikken Show Business som under rubrikken The Sexes. Disse piger er nemlig vor tids stjerner, og det er deres nye tricks og mekanismer, som friske unge producenter kappes om at sikre sig – til film. Senest har man kunnet læse, at vor egen Anders Sandberg har lige netop en opgave for Linda Lovelace, der så – hvis hun tager den – må lægge sin oplysende virksomhed på hylden for en tid.

Hun har i en alder af 22 år udsendt en art selvbiografi med den smukt antydende titel »Inside Linda Lovelace«, og hun har i det forløbne år været efterspurgt som foredragsholder om emner, der berørte de mere lystige sider af begrebet mellemfolkeligt samvær. Højdepunktet blev dog nået i »Playboy«s september-nummer, hvor hun var anbragt i et panel sammen med veteraner som ægteparret Kronhausen, Wardell B. Pomeroy, Robert H. Rimmer, John Money og andre fra den akademiske erotiske verden. Panelets diskussionsemne var »New Sexual Life Styles«, og Linda Lovelace var i det panel naturbarnet, der med sød konsekvens holdt sig til de såre uakademiske egne erfaringer, der netop i det panel ikke kunne bruges til så meget andet end at beskrive netop Linda Lovelace. Hun var ikke spor karakteristisk for noget som helst, men at hun alligevel var med og at hun alligevel stjal billedet på det underholdende plan, det er beviser på god gammeldags *star quality.* Hun ser ud som *the girl next door,* men samtidig ejer hun evnen til at projicere sine specielle tricks og mekanismer ud på lærredet og op på lærredet, noget som the girl next door aldrig ville eller turde. Det er også god gammeldags star quality. Det nye er tricks og mekanismer.

Linda Lovelace bliver ganske givet »Kosmorama«s første folde-ud-pige, hvis vi nogensinde indfører det. Det får jeg dog næppe de andre redaktører med på før de kvikke unge producenter indser, at der må lidt mere litterært og filmisk kød på historierne omkring nye stjerner. I modsat fald vil de opleve at, publikum gaber kæberne af led omkap med de dygtige unge damer i filmene. For film er andet end tricks og mekanismer, film lever ikke af stjerner alene. P.M.

Stills/ Øverst et kig gennem nøglehullet til en gammel (og ikke-identificeret) pornofilm, derunder billeder fra de i mere end én forstand mere frigjorte pornostjerner Linda Lovelace (i scene fra »Deep Throat«) og Marilyn Chambers, »pornofilmens Grace Kelly«.



Ib Lindberg efterlyser

Per-Arne Ehlins debutfilm

Der er i de sidste par år blevet længere mellem debutanterne i svensk film. Hvor de etablerede instruktører tilsyneladende uden vanskeligheder kan stable penge på benene til deres film, oplevede Sverige aldrig det boom af debuterende instruktører, som næsten væltede den danske filmbranche over ende i slutningen af tresserne. Og måske godt det samme for svenskerne. Sporene fra Danmark må i alle tilfælde virke skræmmende.

Denne vinter har imidlertid bragt en væsentlig svensk debutfilm, og vi vil gerne benytte lejligheden til at efterlyse denne film på det danske biograf-repertoire. Det drejer sig om »Håll alla dörrar öppna«, der er instrueret af den 31-årige Per Arne Ehlin. Da filmen er ganske åbenlyst kommerciel, er det så meget mere forunderligt, at ingen har fundet på at importere den. Men det kan selvfølgelig nås endnu. Filmen havde først sin svenske premiere i begyndelsen af november 1973.

»Håll alla dörrar öppna« er en lykkelig og smuk lille komedie om den helvedes kærlighed og alle de kvaler, der følger med den. Den fortæller om Steve, der er låsesmed, og Lotta, der har lukket sig ude. De kan med det samme godt lide hinanden, men desværre på den lidt besværlige facon, der gør dem så frygteligt blufærdige. Og da de begge to – især Lotta – har så travlt med at være alene og sig selv nok, må de igennem en masse fortrædeligheder, før de endelig kan få hinanden til sidst.

Filmen er helhjertet komedie – og dens tonefald er lykkeligt befriet for den hang til selvhøjtidelighed, der alt for ofte præger unge debutanters arbejde. Ehlin slutter sine farce-cirkler kønt og logisk, og han er ikke bange for de små, pludselige udbrud af desperation og tragedie, der giver filmen menneskelige perspektiver langt udover det, en komedie anstændigvis må have.

Den samme uopstyltedhed, der præger manuskriptet, genfindes i udførelsen af det. »Håll alla dörrar öppna« er fortalt med stor ro og enkelhed og helt uden de finurligheder, enhver smart instruktør kan få sit kamera til at lave.

Filmens største kvaliteter ligger imidlertid på det rent spillemæssige plan, hvor Börje Ahlstedt og Kisa Magnusson får givet et par helt usædvanligt varme og nuancerede portrætter af de to hovedpersoner. Börje Ahlstedt er ikke helt ukendt for danske biograftilskuere, og bedst vil han nok huskes for sin hovedrolle i »Jeg er nysgerrig«-filmene. Kisa Magnusson film-debuterer ved denne lejlighed, og er i øvrigt nok bedst beskrevet som en slags svensk svar på Daimi. Hun har da også i vinter i den svenske opsætning af »Godspell« spillet den rolle, Daimi spillede i Danmark. Hun har også haft plader på svensktoppen og har senest udgivet en LP, som bl. a. Cornelis Vreeswijk har leveret sange til.

Den bemærkelsesværdige lethed i de tos spil kan ikke undgå at få én til at tro, at mange af scenerne i »Håll alla dörrar öppna« må hvile på improvisationer, og da jeg fik lejlighed til at snakke med instruktøren, Per Arne Ehlin, spurgte jeg ham da også om dette punkt:

– Nej, der er kun én improvisation i filmen, og den var helt ufrivillig. Det er en scene, hvor Börje skal åbne en flaske vin, og den derefter eksploderer mellem hænderne på ham. Det var uforudset, men faldt i øvrigt så godt ud, at jeg beholdt scenen i filmen. Derudover er alle replikker i manuskriptet skrevet ud i forvejen, men selvfølgelig tillempet gennem lange samtaler med skuespillerne.

– Hvad vej skal man gå for at komme til at instruere film i Sverige i dag?

– Jeg selv har lært teknikken på TV, hvor jeg var ansat fire år, efter jeg havde været elev på Fotoskolen. Jeg free lance-producerede nogle programmer, bl. a. for børne-TV, og jeg spillede selv med i nogle af dem, og enkelte fotograferede jeg også selv. De blev allesammen lavet på film. Jeg klippede også altid selv mine ting dengang.

– Var der nogen væsentlig forskel mellem dit arbejde på TV og dit arbejde med »Håll alla dörrar öppna«?

– Det var jo et større projekt, men ellers var forskellen ikke så stor. Jeg må dog skynde mig at sige, at hele arbejdet med spillefilmen var omfattet af en langt større entusiasme fra medarbejdernes side, end man kan træffe på TV.

– Hvor meget har din film kostet, og hvem har betalt den?

– Den har kostet en rund million, og den er blevet helproduceret af Svenska Filminstituttet. Bengt Forslund var producent. Vi brugte 31.000 meter råfilm, og da den færdige film er på 2800 meter, har vi holdt det hele indenfor rimelighedens grænser. Jeg har i øvrigt selv medvirket ved hele klipningen af filmen, selv om jeg altså denne gang har haft en klipper på.

– Bliver din næste film noget helt andet?

– Næh. Jeg har et manuskript på idéstadiet i øjeblikket, og det er også en kærlighedshistorie. Men denne gang skal de to personer bare opføre sig modsat Steve og Lotta i »Håll alla dörrar öppna«. De skal flytte sammen og bestemme sig med hud og hår for hinanden med det samme – og derefter skal de så igang med at forandre hinanden, så de kan komme til at passe ind i det billede, hver især har af den anden. Her skal kærligheden være en slags gensidig overvurdering.

– Der er en enkelt ting, der slår mig i »Håll alla dörrar öppna«. Det lykkes dig at lave en moderne kærlighedsfilm uden én eneste nøgenscene!

– Det er så nemt at gøre nøgenscener proletariske. Desuden havde Börje et noget belastet forhold til at optræde nøgen efter »Jeg er nysgerrig« og »Troll«.

Ib Lindberg

Stills/ Kisa Magnusson og Börje Ahlstedt i lykkeligt samvær i »Håll alla dörrar öppna«.
Modsatte side: Per-Arne Ehlin under optagelserne af filmen.

Harry Langdon - en omvurdering

Søren Kjørup

Harry Langdons anden spillefilmslange farce »The Strong Man« havde premiere i USA i september 1926. I den anledning skrev »Photoplay« (Nov. 26 – ifølge Kevin Brownlow, »The Parade's Gone by«, side 505), at »Filmen rummer storslået og prægtig komik fra først til sidst. Det begynder med, at det ene latterudbrud overlapper det næste. Klukken forvandler sig til latterbrøl. Latterbrøl udvikler sig til tårer – og så er man moden til at blive båret ud.«

En karakteristik som denne må mildest talt være overraskende for de tilskuere, der omkring jul havde mulighed for at se denne film – en af »Verdens bedste« ifølge Bjørn Rasmussens bind 5 – eller en af de fire andre Langdonfilm i København eller Århus. De fleste ville nok snarere bifalde »Photoplay«s karakteristik af Langdons sidste selvstændige, lange stumfilmsfarce, »Heart Trouble« (1928) – den eneste der ikke var med i det program Peter Refn fra Camera så fortjenstfuldt – trods alt! – havde fået hjem fra Raymond Rohauer i New York.

»Photoplay«s bidende kommentar fra september 1928 lød (stadig ifølge Brownlow): »Hvis denne film vises i en non-stop biograf, der spiller hele natten, og som ligger i nærheden af et herberg, hvor det koster femten cents at sove – så køb en billet. Filmen vil ikke holde Dem vågen et minut. Men hvis De ønsker at nyde en film, så bliv borte. Blot en mængde dumme gags, ingen ordentlig historie, og nok af tåbelige situationer til at betyde slut på Harry Langdons karriere.«

Kun to år var der imellem den overdrevne ros og den formodentlig lige så overdrevne nedsabling. Men hele Langdons filmkarriere var uendeligt kort, med en brat opstigen og et lige så brat fald – og det hele foregik temmelig sent i hans liv.

Han var født helt tilbage i 1884, tilsyneladende som søn af et par soldater fra Frelsens Hær, og allerede 1896 begyndte han at rejse omkring med et varieté-kompagni. Men det var først i slutningen af 1923 han kom til filmen – mens, til sammenligning, Harold Lloyd og Oliver Hardy begyndte i 1913, Chaplin i 1914, Ben Turpin i 1915, og Buster Keaton og Stan Laurel i 1917. 1924–26 spillede Langdon i 25 korte farcer for Sennett/Pathé og opnåede herved en sådan berømmelse og popularitet, at han allerede 1926 sammen med instruktøren Harry Edwards og gagmen som Frank Capra og Arthur Ripley kunne gå over til First National og blive sin egen producer af spillefilmslange farcer.

Og hvor mærkeligt det end kan lyde for os i dag, så fulgte der nu en kort og hektisk periode, hvor den helt store filmkomik i publikums bevidsthed ikke blot var repræsenteret ved de endnu populære Chaplin og Keaton, men ved hele fire »lige store« navne: Chaplin, Keaton, Lloyd og Langdon. (Og så kunne der endda have været mindst syv, hvis ikke Roscoe Arbuckle i 1921 – da han allerede havde to lange farcer liggende færdige – var blevet ramt af Virginia Rappe-skandalen; hvis ikke Douglas Fairbanks omkring samme tid havde skiftet fra farcen til det romantiske lystspil; og hvis ikke Wallace Reid var død i 1923). Det var med samme interesse man imødeså de ny film af disse fire store. Man ville se, hvem der nu havde lånt hvad fra hvem (og inspirationerne går vitterligt på kryds og tværs imellem dem, ikke blot fra Keaton til Lloyd og fra Chaplin til Langdon). Man ville se, hvem der nu havde overgået hvem i fortællekunst, i dristighed, i komik. Og så var der nok at se på. Et år som 1928, stumfilmfarcens sidste, bragte »Cirkus« af Chaplin, »Steamboat Bill Jr.« og »The Cameraman« af Keaton, »Speedy« af Lloyd, og »The Chaser« og »Heart Trouble« af Langdon.

Men det hele opløste sig jo hurtigt igen. Lyden satte punktum for såvel de lange som de korte stumme farcer i 1929, og det var kun Chaplin der kom nogenlunde helskindet over i tonefilmtiden. Den ret nytilkomne Langdon gik helt bag af dansen efter ialt kun seks lange film. Og selv om det naturligvis må være disse seks film (eller altså de fem man endnu kan få at se), man må tage stilling til, om man vil vurdere hans indsats, kan man vel med god ret minde om, at han kom så sent i gang, at han aldrig fik tilegnet sig den overlegenhed i forhold til filmmediet som de andre – især Keaton – havde, og at han aldrig fik mulighed for at komme sig oven på sine første (og altså sidste!) fiaskoer.

Nægtes kan det jo ikke, at Langdon virker langt svagere end de to-tre andre i dag. Chaplin og Keaton står simpelt hen i en klasse for sig med film, der er lige så levende i dag som dengang – omend måske på en anden måde. Og også Lloyd kan stadig ses, slet og ret for sin vitalitet og Mr. America-charme. Mens det altså kan være tungt at stave sig igennem en af Langdons film. Men hvordan kan han så engang have været så populær? Jeg tror, at svaret i hvert fald blandt andet må ligge i det dobbelte forhold, at Langdon på den ene side var en meget markant, selvstændig komiker, mens han på den anden side i sine bedste film samarbejdede med fremragende instruktører indenfor en afklaret, færdigudviklet fortællestil.

Der er noget karakteristisk i, at mens man i almindelige biografgængerkredse kun undtagelsesvis grupperer film efter instruktører (og Hitchcock er vel den mest markante undtagelse), men oftest efter skuespillere, grupperer man i de snævrere filminteresserede kredse altid film efter

Stills/ Øverst Harry Langdon i »Tramp, Tramp, Tramp«, derunder scener fra »The Strong Man«, »Long Pants« og »Three's a Crowd«.

instruktører – undtagen hvor det gælder komikere. Og dette sidste er almindeligvis helt klart berettiget, enten fordi komikerne som Chaplin selv af såvel navn som gavn har været instruktører af egne film, eller fordi de som Keaton i hvert fald har været det af gavn, eller fordi komikernes egen stil som hos f. eks. Marx Brothers (og her endda i tonefilmtiden) slår så kraftigt igennem, at forskellige instruktører kun borger for nuanceforskelle mellem filmene.

Men netop hos Langdon holder denne betragtning ikke. Der er en himmelvid forskel mellem Langdons »egne« »Three's a Crowd« og »The Chaser« (første halvdel) og formodentlig også »Heart Trouble« på den ene side, og på den anden Harry Edwards' »Tramp, Tramp, Tramp« og Frank Capras »The Strong Man« og »Long Pants« (og anden halvdel af »The Chaser«, som jeg gætter på, at Harry Edwards har været med til at lave, jvf. Brownlow, side 507). Og det er en forskel såvel i kvalitet som i stil.

Langdons figur virker ikke synderligt morsom, og jeg kan dårligt forestille mig, at den før har virket stort morsommere end nu. Alligevel kan »Photoplay« dog nok have ret i sin skildring af den oprindelige virkning af »The Strong Man«, for i hvert fald i de første film – de instruerede – deltager figuren ofte i veltilrettelagte gag-serier, der ikke står meget tilbage for Keaton-filmenes. Man kan tænke på den ofte fremhævede scene i fangelejren i »Tramp, Tramp, Tramp«, hvor Harry insisterer på at få lov til at knuse småsten med en listehammer, snarere end at knuse kampesten med en forhammer, eller på scenen med den farlige blondine i »The Strong Man«, eller scenen hvor han vil skyde sin tilkommende lige før brylluppet i »Long Pants«.

Det mest karakteristiske træk ved Langdons figur er dog dens utrolige ubeslutsomt forvirrede langsomhed, der kan give sig udtryk i en frossen stirren eller blinken, eller i en langt udtrukken forfjamskelse, hvor det lykkes ham at løbe i flere retninger på en og samme gang eller at ile fremad uden rigtigt at komme ud af stedet – som da han møder pigen fra plakaten i »Tramp, Tramp, Tramp«, skal forsøge at standse de væltende stolerækker i »The Strong Man«, eller – på et lidt andet plan – skal overbevise en politidukke, om der sker frygtelige ting i nærheden i »Long Pants«.

I de instruerede film kan denne langsomhed, ubeslutsomhed, og forvirring være morsom som kontrast til de mere »normalt« fungerende eller måske ligefrem aggressivt fremfusende omgivelser. I Langdons »egne« udvikler den sig til en katastrofe, fordi ikke blot hovedpersonen, men nu også hele fortællestilen gang på gang går kom-

plet i stå. Den Chaplin'ske fortællestil med de lange, uklippede, faste indstillinger på en eller flere personers gøren og laden rendyrkes hos Langdon sine steder til lange, uklippede, faste indstillinger på én person, der intet foretager sig. Bevares, også det kan have en vis komisk effekt eller i hvert fald fremstillingsmæssig pointe, som da Harry i »The Chaser« tager fejl af gift og amerikansk olie til brug for selvmordet, lægger sig til at dø under et lagen på køkkengulvet, ligger en evighed (der næppe varer længere end 60 sekunder) – og pludselig styrter afsted mod en destination vi nok kan gætte.

Men andre steder i filmene er det vanskeligt at øjne pointerne i de lange ubevægelige indstillinger. Det gælder størstedelen af »Three's a Crowd«, der formodentlig må kaldes filmhistoriens mest umorsomme farce – og vel at mærke ikke fordi dens gags ikke (mere?) virker (det er jo et ganske velkendt fænomen), men fordi den praktisk talt er uden gags. Man kan være lige ved at mene, at filmen måske ville hævde sig bedre i et program af primitive sentimentale melodramer med anelser af ufrivillig komik end i et traditionelt program med farcer. Når man tænker tilbage på filmen kan det slå én, at det måske ville have været lettere at more sig over f. eks. de mange læger Harry tilkalder til hjælp ved fødslen, hvis man turde gå ud fra, at det hele var alvorligt ment. Desværre er der vel ingen tvivl om, at filmen er ment som en sentimental farce i Chaplin-traditionen.

Anderledes forholder det sig trods alt med (første halvdel af) »The Chaser«, som måske tydeligere end »Three's a Crowd« kan give indtryk af, hvordan Langdon har opfattet sig selv som komiker og som instruktør af egne farcer. Tre scener kan benyttes som udgangspunkt for en analyse heraf – og »scener« vil her, karakteristisk nok, sige indstillinger: Filmens første billede, et nærbillede af Harrys kone, der snakker (stumt, men mimisk meget tydeligt) i en rablende uendelighed; den kort derefter følgende indstilling af Harry der lytter på konens snak i telefonen; og den scene der præsenterer Harry i nederdel efter, at han er blevet dømt til at overtage kvindens rolle i huset for at lære at forstå hendes situation og vænne sig af med at være pigejæger.

Billedet af den snakkende kone viser, at instruktøren Langdons langsomhed ikke nødvendigvis ligger i motiverne. Den ligger først og fremmest i den utroligt sendrægtige klipning, i viljen til at fastholde et billede så længe, at den moderne tilskuer når at blive mindet om æstetikker som nogle af ABCinema-folkenes eller Andry Warhols.

Billedet af Harry som lytter ved telefonen i den anden ende viser, at langsomheden dog også kan være motivets, nemlig hans egen figurs sendrægtighed, men samtidig antydes hvorfra inspirationen hertil kommer, nemlig fra teatret eller varieté-scenen. Langdon opfører simpelthen, i hvad der erindres som én lang, uklippet indstilling, en lille sketch om manden, der lytter til konens uafbrudte ordstrøm i telefonen – og hele opstillingen er teatralsk, med kameraet vinkelret på en væg, hvoropad personen spiller situationen igennem frontalt ud mod publikum/kameraet.

Denne iagttagelse bekræftes til fulde af scenen, der introducerer Harry i den ny rolle som husmoder. Vi har en totalindstilling af noget, der nemt kan ses som en teaterscene med et sætstykke ind fra højre, nemlig en have med et hønsehus. Først sker der ingenting. Så kommer der en masse høns og fjer susende ud af hønsehusets dør i den vægflade, der ligger parallelt med kameraets sigtelinie, altså den der ses på husets venstre side i stærk forkortning ind i billedet/scenen. Så sker der igen ingenting. Og så kommer Harry tumlende ud med fjer i håret og iført en overordentlig rummelig nederdel og en lille stumpet trøje, drejer sig en kvart omgang om mod publikum/kameraet, og står. Og står og står, nærmest ubevægelig, kun let svajende, med missende øjne, og antydninger af ubehjælpsomme bevægelser med armene.

Hvis man tænker sig dette spillet på en teater-scene foran et fantastisk veloplagt publikum, ja så er det formodentlig en introduktion af figuren, der sidder lige i øjet. Det virker stærkt, som om Langdon forestiller sig bifaldet brage op imod scenen, mens han står der og svajer og modtager publikums hyldest. Men i biografen går den ikke – og da slet ikke nu om stunder, hvor stumfilm ofte ses i lokaler, hvor man kun hører fremviserens tikken og publikums rømmen og gaben.

Man kan næppe kalde denne fremstillingsmåde for ubehjælpsom, selv om dette måske kan være den første indskydelse. Men måden virker så bevidst, at man nødvendigvis må opfatte den som et stiltræk. Om end altså som et misforstået sådant, og i øvrigt som et stiltræk, der synes at bekræfte anekdoter om Langdons umådelige selvoptagethed. Det selvsmagende man finder i hele det sentimentale oplæg i filmene bekræftes her af Langdons instruktionsstil og af hans præsentation af sin egen figur. Langdon synes at have været en selvsmager, der aldrig (i modsætning f. eks. til Orson Welles) fik lært, hvordan ens selvsmagen kan gøres acceptabel i en filmisk form.

Det er dog ikke kun fordi Langdon har instrueret de 2–3 sidste film, så der ingen kontrast bliver mellem hans egen figurs ubehjælpsomme langsomhed og filmenes som

Still/ Harry Langdon i »The Chaser«.

helhed, at disse er svagere end de tre første. Det er også, fordi der slet og ret er ofret mere på de tre første, i penge og indsats i det hele taget. Hele »Three's a Crowd« og i det mindste første halvdel af »The Chaser« er helt billige kammerspil med et fåtal af figurer og dekorationer eller locations. Men »Tramp, Tramp, Tramp« er en storslået pikaresk fortælling om den lille fyrs oplevelser på vej over det amerikanske kontinent, iført sko fra Burton-firmaet – med massevis af veludnyttede locations, skuespillere, statister, væltende huse, og tricks (gyser-trick sekvensen gentages netop i anden halvdel af »The Chaser«). »The Strong Man« fører os også langt omkring, blandt andet til en hel studieby af westernslagsen – og slutter igen i Keaton-stil med masseoptog og væltende huse. Kun »Long Pants« er lagt en smule mere beskedent op, men virker dog på ingen måde så beskåret som Langdons egne instruktioner.

Hvad der imidlertid overalt kan ærgre ved Langdon er, at han – formodentlig takket være sine fremragende medarbejdere – nok formår at få fat i en række overordentlig gode og væsentlige temaer rundt omkring i sine film, men alligevel ikke kommer til bunds i dem, ikke altid fastholder temaer og situationer i deres egen logik, og ikke engang altid fastholder sin egen figur i dens logik.

Tydeligst er dette i »The Chaser«, som faktisk har fat i et meget væsentligt hjørne af kvindeundertrykkelsesproblematikken, men som slipper dette tema, førend det bliver uddybet, for i stedet at give los for en fremstilling af Harry som pigejæger med en kysseteknik, der får damerne til at besvime! Men næsten lige så tydeligt – og ærgerligt – er det, at »Tramp, Tramp, Tramp« taber sit tema monopolkapitalisme contra håndværk (hjemmeindustri) på gulvet; modsigelsen mellem disse to produktionsformer kan nu engang ikke løses ved, at håndværkerne gifter sig ind i de monopolkapitalistiske familier.

Kun »Long Pants« er lige ved at lykkes tematisk med gennemspilningen af hovedtemaet illusion (drøm)/virkelighed og sidetemaet by/land i en lang række paradoksale scener: Den drømmeskønne Bebe er i virkeligheden et uhyre – og byttes på et vist tidspunkt om med en krokodille; dukken forveksles med en virkelig betjent og søges lokket væk med illusionen om brutaliteter i nabolaget, mens den virkelige betjent tages for en dukke og bringes af vejen med en virkelig brutalitet, den kastede mursten; Harry finder det mere moralsk at myrde sin tilkommende end at stikke af fra hende, men må opgive mordforsøget, fordi skydning er forbudt. Osv.

Men selv denne film svigter i den sidste ende, dels ved at lade kontrasten by/land være lig med kontrasten forbrydelse/fromhed (dyd, moral, småborgerlighed), dels ved ikke at anvende temaet illusion/virkelighed på Harry selv og på hans landsbybrud. Harry er i virkeligheden nøjagtigt lige så dum, som han ser ud til (helt i modsætning til Keatons figurer, der netop ofte viser sig at være fantastisk opfindsomme, selv om de ved første øjekast kan virke tåbelige), og pigen er nøjagtigt lige så kedelig som hun ser ud (i hvert fald får vi intet at vide, der kunne bekræfte det modsatte). Men ikke desto mindre er det til hende og til det lige så kedeligt bornerte miljø Harry vender accepterende tilbage efter eskapaderne i forbrydelsernes San Francisco. Man tør vist roligt sige, at man her både hvad det gode og hvad det mindre gode angår mærker Frank Capras medvirken.

Men hvad man end kan finde af fejl og svagheder i Langdons film, så må jeg dog indrømme, at jeg inderst inde godt kan lide ham. Det er ikke blot det, at man af anstændigheds- og overbliksgrunde må føle sig forpligtet til at fastholde hans filmhistoriske placering: den lange stumme farce var ikke blot repræsenteret ved Chaplin og Keaton, men også ved Lloyd og Langdon. Det er også det, at han faktisk var en yderst karakteristisk og for så vidt selvstændig sentimental komiker. Og selv om han langt fra altid var morsom nok, så er der dog rundt omkring i hans film visse ustyrligt morsomme og smukt timede komiske sekvenser. Eller selv om hans sentimentalitet og sendrægtighed oftest kan være næsten uudholdelig, så er der dog momenter, hvor han pludselig kan blive ægte hjertegribende.

Og på en eller anden måde er det nu også vanskeligt at frigøre sig fra en fornemmelse af, at Langdons figur er ægte, at denne livsduelige, noget udflydende, småt begavede fiktive yngling ikke havde ret stor afstand til virkelighedens Harry Langdon, der i en alder af mellem 40 og

Still/ Harry Langdon i karakteristisk attitude.

44 år oplevede en brat succes og en lige så brat fiasko i filmverdenen som dens vel nok mest fuldvoksne spædbarn.

Litteratur:
Kevin Brownlow, The Parade's Gone By (New York, 1969)
Gerald Mast, The Comic Mind (New York, 1973)

■ **SKYPUMPEN**

Tramp, Tramp, Tramp. USA 1926. **Dist:** First National Pictures, Inc. **P-selskab:** The Harry Langdon Corporation. **P:** Harry Langdon. **P-leder:** William H. Jenner. **Instr:** Harry Edwards. **Instr-ass:** evt. J. Frank Holliday. **Efter:** fortælling af Frank Capra*, Tim Wheelan, Hal Conklin, J. Frank Holliday, Gerald Duffy, Murray Roth. **Foto:** Elgin Lessley. **Klip:** evt. Harold Young. **Ark:** evt. Lloyd Brierling. **Medv:** Harry Langdon (Harry), Joan Crawford (Betty Burton), Edwards Davis (John Burton), Carlton Griffin (Roger Caldwell), Alec B. Francis (Harrys far), Brooks Benedict (Taxichauffør), Tom Murray (Argentineren). **Længde:** ca. 96 min., 5.831 fod. **Censur:** Rød. **Udl:** First National. **Prem:** Central Teatret 13.9.26. **Re-prem:** Camera 26.12.73 (med forfilmen »Barberen«/»The Barber Shop«, 1933).

* I bogen »The Name Above the Title« skriver Frank Capra om sin medvirken på filmen: »... this was my first opportunity to be come involved in all the mysteries of independent filmmaking. I became co-everything; co-producer with Langdon, co-director with Edwards, co-writing head with Ripley.«

■ **HALLO AMERIKA!**

The Strong Man. USA 1926. **Dist:** First National Pictures, Inc. **P-selskab:** The Harry Langdon Corporation. **P:** Harry Langdon. **P-leder:** William H. Jenner. **Instr:** Frank Capra. **Instr-ass:** Frank Holliday. **Manus:** Arthur D. Ripley, Robert Eddy, Clarence Hennecke. **Efter:** fortælling af Arthur D. Ripley. **Gag-konstruktion:** Clarence Hennecke. **Foto:** Elgin Lessley, Glenn Kershner. **Klip:** Harold Young. **Ark:** Lloyd Brierling. **Medv:** Harry Langdon (Paul Bergot), Priscilla Bonner (Mary Brown), William V. Mong (Pastor Brown, Marys far), Robert McKim (Roy McDevitt), Gertrude Astor (»Gold Tooth«), Arthur Thalasso (Zandow the Great). **Org. længde:** ca. 113 min., 6.882 fod. **Længde:** ca. 90 min., 1650 m. **Censur:** Rød. **Udl:** First National. **Prem:** Det lille Teater 25.5.27. **Re-prem:** Camera 19.12.73.

■ **LANGE BUKSER**

Long Pants. USA 1927. **Dist:** First National Pictures, Inc. **P-selskab:** The Harry Langdon Corporation. **P:** Harry Langdon. **P-leder:** evt. William H. Jenner. **Instr:** Frank Capra. **Instr-ass:** evt. J. Frank Holliday. **Manus:** Robert Eddy, Clarence Hennecke. **Efter:** fortælling af Arthur Ripley. **Gag-konstruktion:** Clarence Hennecke. **Foto:** Elgin Lessley, Glenn Kershner. **Klip:** evt. Al De Gaetano. **Ark:** evt. Lloyd Brierling. **Medv:** Harry Langdon (Harry), Gladys Brockwell (Hans mor), Al Roscoe (Hans far), Alma Bennett (Gangsterpigen), Priscilla Bonner (Priscilla), Betty Francisco (Dansepigen), Frankie Darro (Harry som dreng). **Længde:** ca. 92 min., 1695 m. **Censur:** Rød. **Udl:** First National. **Prem:** Det lille Teater 3.8.27. **Re-prem:** Camera 19.12.73 (med forfilmen »Et glas øl«/»The Fatal Glass of Beer«, 1933).

■ **TRE ER FOR MANGE**

Three's a Crowd. USA 1927. **Dist:** First National Pictures, Inc. **P-selskab:** The Harry Langdon Corp. **P-leder:** William H. Jenner. **P/Instr:** Harry Langdon. **Instr-ass:** J. Frank Holliday. **Manus:** James Langdon, Robert Eddy. **Efter:** Fortælling af Arthur Ripley. **Foto:** Elgin Lessley, Frank Evans. **Klip:** Al de Gaetano. **Ark:** Lloyd Brierling. **Medv:** Harry Langdon (Harry), Gladys McConnell (Pigen), Cornelius Keefe (Hendes mand), Arthur Thalasso (John, Harrys chef), Henry Barrows, Frances Raymond, Agnes Steele, Brooks Benedict, Bobby Young, Julia Brown, Fred Warren, Joe Butterworth, John Kolb. **Længde:** ca. 94 min. (16 b/s), 5.668 fod, 1735 m. **Censur:** Rød. **Udl:** First National. **Prem:** Centralteatret 28.11.27. **Re-prem:** Camera 7.1.74 under titlen »Tre en en for mange«.

■ **SVIGERMORS SYNDEBUK**

The Chaser. USA 1928. **Dist:** First National Pictures, Inc. **P-selskab:** The Harry Langdon Corporation. **P-leder:** Don Eddy. **P/Instr:** Harry Langdon. **Instr-ass:** Ben Critchley. **Manus:** Clarence Hennecke, Robert Eddy, Harry McCoy. **Efter:** Fortælling af Arthur Ripley. **Mellemtekster:** E. H. Giebler. **Gag-konstruktion:** Clarence Hennecke. **Foto:** Elgin Lessley, Frank Evans. **Klip:** Al De Gaetano. **Ark:** Lloyd Brierling. **Medv:** Harry Langdon (Harry Larkin), Gladys McConnell (Hans kone), Helen Hayward (Hendes mor), Charles Thurston (Dommer Joseph Lindsay), Bud Jamieson (Harrys kammerat). **Org. længde:** ca. 95 min., 5744 fod. **Længde:** ca. 59 min., 1080 m. **Censur:** Rød. **Udl:** First National. **Prem:** Vesterbros Teater 25.6.28. **Re-prem:** Camera 30.12.73.

Favorit film

Pigen med parablyerne/ Peter Schepelern

Demys seneste film – »Peau d'ane«, »The Pied Piper« og »L'Evénement le plus important depuis l'homme a marché sur la lune« – er (endnu?) ikke vist i Danmark, og de umiddelbart forudgående – »Les demoiselles de Rochefort« (Pigerne fra Rochefort) og »The Model Shop« (Fotomodellen Lola) – fik ingen publikumssucces. Demy, som kom frem i forbindelse med Den nye Bølge, hvis andre medlemmer han ikke havde meget fælles med, er dog ingen eksklusiv instruktør. Hans film handler altid om det banale. Men i hans film er den banale virkelighed henlagt til et poetisk univers, og Demy har stædigt holdt sig inden for dette univers' grænser. De senere års betingede succeer er måske ikke så meget tegn på, at hans talent ikke har været holdbart, men på at det er blevet sværere og sværere for ham at beskytte sit stiliserede verdensbillede med dets poetiske love mod den aktuelle virkeligheds påtrængende signaler. Demy har imidlertid stædigt fastholdt samme stil og tematik. Fra begyndelsen – med »Lola« – har han koncentreret sig om ét emne: kærligheden. Hans fire første film – »Lola«, »La baie des anges« (Englebugten), »Les parapluies de Cherbourg« (Pigen med paraplyerne) og »Les demoiselles de Rochefort« – er sindrigt komponerede fortællinger, ironiske skæbne-mønstre af par der mødes, adskilles, genforenes eller går fejl af hinanden i den store kærlighedskarrusel.

Det umiddelbart mest påfaldende ved »Les parapluies« – og måske også det som gør den særlig tiltrækkende for dens liebhavere og særlig uudholdelig for dens fjender – er dens genre. I denne henseende er filmen et enestående værk. Det er en filmopera og – i streng forstand – vistnok det eneste eksempel på en sådan. Den omtales undertiden som musical, men den rummer overhovedet ikke talt dialog, praktisk taget ingen dans og musikken er ikke opdelt i »numre«, sådan som det er tilfældet i musical'en. »Les parapluies« er en gennemkomponeret filmopera – ikke at forveksle med de talrige operafilm, der blot er filmatiseringer af i forvejen eksisterende operaer – og den foreligger ikke i nogen præ-filmisk form. Filmen har da også først og fremmest sine aner i operalitteraturen.

»Les parapluies« tilhører den operatype som benævnes *den realistiske opera.* Siden Monteverdi i begyndelsen af 1600-tallet grundlagde operakunsten med sine operaer om mytologiske figurer og socialt højtstående personer, har operakunsten hentet sine sujetter i de mytologiske, historiske og eventyrlige sfærer. Det er først med værker som Verdis »La Traviata« (1853) og Bizets »Carmen« (1875) at denne tradition brydes, og opgøret fortsættes fra 1880erne med den italienske og franske operastil, verismen. Den italienske verisme – med Mascagni, Leoncavallo og Puccini - dyrker voldsomme, bloddryppende handlingsforløb på baggrund af et barsk eller pittoresk underklassemiljø. I Frankrig søger folk som Bruneau og Charpentier direkte at skabe opera-sidestykker til Zolas naturalistiske roman. Selvom det var ment som ren perfidi, når nogle franske anmeldere sammenlignede »Les parapluies« med Charpentiers »Louise«, der skildrede en parisisk arbejderfamilies problemer, er den en vigtig forudsætning for filmen. »Louise« (1900), som for øvrigt blev filmatiseret af Abel Gance i 1939, når til grænsen af, hvad man indenfor den herskende operaopfattelse kunne overkomme af social realisme. Den realistiske operas problematik er her åbenbar: operaens bestræbelser i realistisk retning nærmer sig et genremæssigt selvmord; for konsekvensen af den realistiske tendens i operaen må bl. a. medføre, at operaformen opgives, fordi det er urealistisk at personerne synger i stedet for at tale. Og desuden er musikken fremmed over for selve begrebet realisme. Går man f. eks. ud fra René Welleks litterære definition af realisme – »the objective representation of contemporary social reality« – kommer man ikke langt med musikken. Når faderen i »Louise«, træt efter dagens dont, træder ind i stuen med ordene »Er maden færdig?« og moderen svarer fra køkkenet »Ja, lige straks!«, synes musik og sang med orkesterledsagelse ikke at være det indlysende medium at tolke et sådant udsagn i. Det, musikken tilføjer, er ikke af realistisk karakter; dens funktion er en anden.

»Les parapluies de Cherbourg« er beretningen om Guy og Geneviève, der er forelskede i hinanden, men skilles da han bliver indkaldt til Algierkrigen i 1957. I ventetiden lader hun, der er blevet gravid, sig overtale af sin mor, Mme Emery, der driver en paraplyforretning i Cherbourg, til at gifte sig med den rige, distingverede diamanthandler Roland Cassard, der således redder både moderen, som er i økonomiske vanskeligheder, og datteren ud af deres forlegenhed. Da Guy vender tilbage, er hun rejst, og efter nogen tids bitterhed, hvor han fortsætter med sit gamle job på et bilværksted, gifter han sig med Madeleine, som har plejet hans gamle tante og altid elsket ham. Han åbner en servicestation, og nogle år senere – juleaften 1963 – kommer Geneviève tilfældigt forbi. De har tilsyneladende intet at sige hinanden og skilles.

Den trivielle hverdagshistorie bliver udvidet og almengjort af musikiklædningen; musikken betyder en løftelse af realismen til et stiliseret plan. Den udtrykker i sublimeret form essensen af de trivielle handlingsforløb, som

Still/ Geneviève i paraplyforretningen i Cherbourg.

ellers blot ville være – trivielle. Realismen i »Les parapluies« ligger dels i det nøjagtigt skildrede lower middle class-provinsmiljø med optrin i butikker, bilværksteder, havneknejper, jernbanestationer osv., dels i de mundrette og hverdagsnære replikker. De sungne udbrud om superbenzin og motorbesvær er tilsyneladende i »Er maden færdig?«-stilen, men med den forskel, at den ufrivillige komik er undgået. Den er frivillig: de simple replikker – såvel som de mere patetiske – er til stadighed serveret med distancerende ironi. Allerede i første scene markeres det ironisk-overbærende men også loyale forhold til operaformen i samtalen mellem mekanikerne: GUY: »Jeg skal i teatret« JEAN: »Hvad skal du se?« GUY: »Carmen« JEAN: »Jeg bryder mig ikke om opera – film er bedre!« Men den ironiske holdning er ikke den eneste grund til at filmen ikke splittes af konflikten mellem realisme og operaform. Selv om filmen på visse planer er realistisk, er dens realisme hele tiden modsvaret og stiliseret af musikken. Demy taler selv om »en film hvor iscenesættelsen skal være bestemt af musikken. Kamerabevægelserne, placeringen af personerne skal først og fremmest styres af den musikalske rytme, men hele tiden forblive virkelighedsnære«.

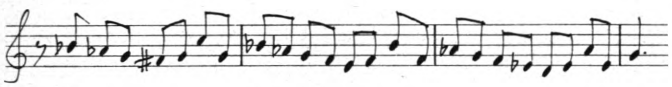
Demy søger i sine to tidligere film – »Lola« og »La baie des anges« – en poetisk musikalsk stilisering af den realistiske virkelighedsgengivelse. Der er et præg af fabel og eventyr i hans film. »Peau d'ane« og »The Pied Piper« er direkte eventyrfilmatiseringer, og med »L'Evénement le plus important....«, beretningen om en gravid mand, er han ovre i den absurde fabel. Det lidt *altmodisch* berettende præg af moralsk eventyr opnår Demy i »Les parapluies« med den ironisk sammenflettede intrige, med det ciselerede billedsprog og den lidt arkaiserende, stiliserede fortællestil: anvendelsen af irisåbning; mellemteksterne; de etablerende indstillinger med stemningsbilleder fra byen til indledning af hvert af de daterede afsnit, filmen består af; koncentrationen af de reale lyde i korte vignetagtige afsnit uden musik som det skærende togfløjt der indleder afskedssekvensen på banegården; de kunstfærdige – og urealistisk spraglede – farvekompositioner; de fortælle-økonomiske kamerabevægelser og – et af fortællerens helt suveræne brud på handlingsplanets realisme – den besynderlige kørsel langs med det unge par der med samt Guys racercykel formelig svæver hen ad gaden (for første og sidste gang på vej til soveværelset), så det er svært at afgøre, om de bliver båret af den erotiske inspirations vinger eller bliver trukket i en lille vogn på skinner. Og endelig anvendelsen af langsom nedtoning ved slutningen af større afsnit, hvor personerne ofte efterlades i en tvivlssituation, mens mørket langsomt sænker sig, et fortæller-træk, som Balazs har beskrevet: »Den langsomme formørkelse af billedet er ligesom fortællerens melankolske, langsomt udtyndende stemme og bagefter en tankefuld tavshed«. Men det primære stiliserende og poetiserende medium i filmen er naturligvis musikken, en tendens som allerede kunne spores i musikanvendelsen i de to tidligere film.

Operaformen i »Les parapluies« er for så vidt den logiske konsekvens af Demys æstetik. Den gør fortælleren til diktator i et poetisk univers. Musikken giver den optimale mulighed for en »styring« af fortællingen. Gennem musikken markerer fortælleren til stadighed sin fortællings egenskab af fortælling. Musikken er et tematisk element som ikke opfattes af de fiktive personer, der ikke – og det er jo denne fiktion, operaformen er baseret på – véd, at de synger deres replikker i stedet for at sige dem.

Musikken repræsenterer fortællerens uafbrudte stemme, hans diktatoriske fortolkning af handlingsforløbet.

Musikken i »Les parapluies« står i et stadigt spændingsforhold til realismen, men forener sig med de poetisk stiliserede faktorer; værket er bygget op på dette dialektiske forhold mellem poetisk stilisering og banal realisme.

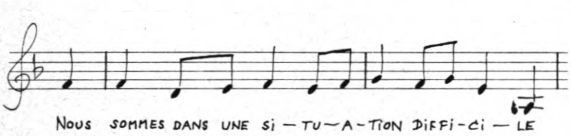
Michel Legrands musik – som både henter sine bestanddele i den lettere jazz, den impressionistiske musik og i den senromantiske strygermusik – opererer med en række temaer – ca. 25 ialt – ofte af ledemotivisk karakter. Temaerne eller motiverne er knyttet til personer, lokaliteter, stemninger eller situationer, og ved hjælp af denne teknik – som oprindelig, i hvert fald i dens mere forfinede udgave, er Richard Wagners opfindelse – kan musikken alene, på et tematisk plan uden for handlingen, angive sammenhænge og skabe en struktur af beslægtede betydninger. Der er motiver, som knytter sig fast til bestemte personer (tante Elise og Madeleine har f. eks. hver deres tema) eller til bestemte lokaliteter (det jazz-agtige motiv til bilværkstedet), og der er en række mere løse motiver, der dukker op mere planløst; det er ofte melodier af recitativisk sekvensagtig karakter, velegnede i forbindelse med den almindelige løbende konversation, som altid



gengives i et naturligt talesprog (sådan som der er tradition for i fransk opera siden Debussys »Pelléas et Mélisande« som gav afkald på de store sanglige udbrud til fordel for en mere realistisk, lavmælt talesprogsdiktion). De mere prægnante betydninger skabes af de musikalske hovedmotiver. Nogle eksempler:

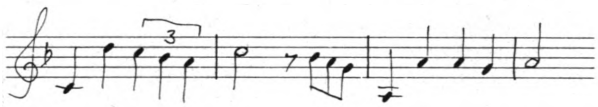
Roland Cassard præsenteres – og præsenterer sig – på en melodi, som stammer fra Legrands underlægningsmusik til »Lola« (hvor den dog kun var af sekundær betydning – Beethoven-motivet var det gennemgående), og senere fortæller han – på Mme Emerys opfordring – om sin fortid på samme melodi, »Autrefois j'ai aimé une femme, elle ne m'aimait pas. On l'appelait Lola«, samtidig med det forbløffende »fortællerklip« til en central lokalitet i »Lola«, den menneskетomme *Passage Pommeraye* i Nantes, indfanget i en smuk glidende kamerabevægelse. Musikken markerer således ledemotivisk Cassards »skæbne«, hans ulykkelige kærlighed til Lola, og når Cassard senere frier til Geneviève stadig på Lola-melodien, kan det opfattes som en antydning af, at Geneviève for Cassard kun er en erstatning. Han får heller ikke »den rigtige«, hævder musikken.

Et andet motiv bruges i tre centrale passager, nemlig når Mme Emery redegør for den »situation difficile«, hun og datteren befinder sig i. Det giver god mening, at motivet er lidt gammeldags højtideligt. Det er en pastiche-



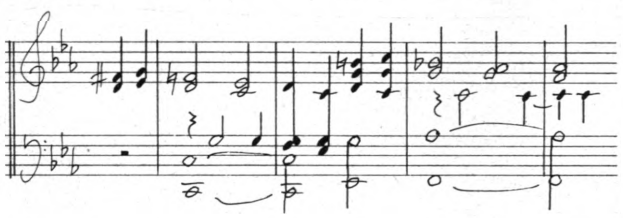
agtig musikalsk kliché, som svarer til Mme Emerys almindelige holdning til tilværelsens problemer: med snusfornuft og borgerlig anstand får hun reduceret både den dårlige økonomi og den store kærlighed (og dens følger) til »une situation difficile«.

Der er ikke direkte ledemotiver for de to hovedpersoner. Men der er et idyllisk forelskelsestema, som benyttes i begyndelsen hvor alt er sorgløst og ellers kun – med nostalgisk effekt – i Guys brev, som han selv synger med

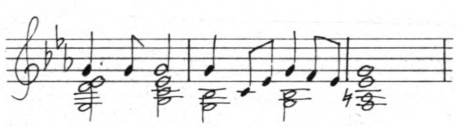


underlagt stemme. Og så er der filmens hovedtema, dens maintitle (der har overlevet som schlager i græsselige arrangementer). Det elegiske tema er adskillelsens motiv, og ved at gøre dette – og ikke forelskelsestemaet – til filmens hovedtema, peger instruktøren – også musikalsk – på, at det er det tragiske aspekt, der er hovedsagen. Motivet høres under forteksterne, men introduceres først i handlingen, da Guy fortæller Geneviève, at han er blevet indkaldt, og det gentages ved afskeden; det bruges i de stumme scener hvor Geneviève prøver at skrive til Cassard, men falder i staver over fotografiet af Guy; og senere kort før hun giver efter for moderens pres og Cassards vedholdenhed: »Hvorfor er fraværet så tungt at bære?« synger hun på tema-melodien. Temaet indleder filmens tredie del, Hjemkomsten, i en sørgmodig klimprende marimba-version, hvor Guy kommer tilbage og genser stederne – butikken, cafeerne, gaderne ... Endelig bruges det i den monumentale apoteose, hvor det afslutter filmen i en version for fuldt orkester med violiner og harpe som dominerende instrumenter og med tekstløs korsats til at understrege slutningens patos: adskillelsen mellem de to er større end nogensinde.

Hovedtemaet rummer den legrand'ske stils karakteristiske effekter: kromatikken, ledemotiverne, de harmoniske forslag. Det er disse musikalske virkemidler, som først og fremmest skaber det melankolsk-sentimentale og smægtende. Den elegiske længsel – Guys længsel efter Geneviève, Geneviève efter Guy – finder sit musikalske udtryk i de »higende« ledetoner, melodiernes mange halvtonebevægelser og de talrige harmoniske forslag, dvs. dissonerende akkorder eller enkelte toner, hvis foreløbige – og derfor søgende – karakter er påfaldende, fordi de falder på de betonede taktslag: det f-d som ligger på ét-



slaget efter optakten er fremmed for tonearten (c-moll), ligesom den følgende takts d-f (på ét-slaget) og h-d (på tre-slaget), men leder frem til tonearten, treklangen c-es-g. Det er længslens musikteori! I Cassards motiv – Lola-



melodien – er der i første akkord indføjet et dissonantisk d i es-dur akkorden. Man kan mene, at det er detailler som denne »utrygge« harmonisering, der medvirker til at gøre Cassard til en lidt dubiøs skikkelse i filmen.

»Les parapluies« handler om kærlighedens sværeste prøvelse: tiden ... Geneviève kan ikke klare ventetiden og må tage til takke med Cassard, den næstbedste. Madeleine er tålmodig, og ligesom i eventyrene bliver godhed, tålmod og opofrelse belønnet med den store kærlighed. Men også Roland Cassard udviser i sin bejlen til Geneviève den beskedenhed og tålmodighed som den poetiske retfærdighed (ikke mindst i betragtning af hans forsmædelige nederlag med Lola) belønner. De utålmodige er Geneviève og hendes mor. Nok er Geneviève gravid og alene, og Guy burde også skrive mere end én gang i løbet af to måneder, »men«, som Guy da også synger da han kommer hjem, »derfra og til at gifte sig med en anden, nej!« For han er jo lige godt beskæftiget med at kæmpe i Algier, mens hun sælger paraplyer i sin mors forretning. Geneviève bliver, efterhånden som graviditeten skrider frem, mere og mere viljeløs. Mme Emery er fra begyndelsen skildret som den bedsteborgerlige provinsfrue, for hvem den respektable sociale placering går forud for alt andet (i dette tilfælde kærligheden). Mens tante Elise giver udtryk for vemodig glæde over Guys lykke i begyndelsen, affærdiger Madame straks datterens gifteplaner, og ytrer intet ønske om bare at træffe Guy. Men samtidig ønsker hun datteren etableret i et almindeligt familieliv, som det ufrivilligt fremgår af hendes bemærkning, da Geneviève siger, at hun og Guy vil leve enkelt og ikke straks have børn. »Nej, men i det mindste ét!« siger hun næsten formanende. Det er hende der fremstår som fortællingens egentlige skurk, ikke ond, men ufølsom – en stor synd i Demys poetiske univers. Hun giver ikke Genevièves kærlighed en chance, da hun øjner den præsentable Cassard, idealet af en svigersøn. Faktisk er der noget i Mme Emerys minespil og koketteren, der tyder på, at den tanke strejfede hende, at hun selv måske var et mere passende parti. Men hun presser stadigt på, for at få datteren til at give efter med snusfornuftige og ufølsomme ræsonnementer: »Adskillelsen er skam grusom, men tiden læger«; hun har svært ved at skjule sin tilfredshed over, at Guy rejser bort: »Er det ikke også bedre at vente, og så om to år har du måske fuldstændig glemt Guy«. Og da Guy ikke skriver, er hun der straks: »Han tænker ikke på dig mere, ellers ville han skrive, man kan altid skrive ligegyldigt hvor langt væk man er«, ikke nogen meget medfølende bemærkning. Og lige fra den aften, hvor Geneviève er blevet besvangret, propagan-derer Mme Emery med ukuelig optimisme for sin svigersøn-kandidat: »Guy kan gerne være en slags ideal for dig, men hvilken fremtid kan han tilbyde dig?«, og hun betror datteren: »Forstår du, engang var der også en ung mand som gjorde kur til mig – og det var ikke din far« – »Du skulle hellere have giftet dig med ham!« siger datteren, og med en inkonsekvens der næsten er over forventning svarer moderen: »Du har ret, men forstår du, jeg ønsker at du skal blive lykkelig, at du ikke skal fuske med dit liv som jeg har gjort med mit«. Et sted skaber Demy et øjebliks psykologisk spænding omkring Mme Emerys figur. I en scene hvor hun er alene i butikken afleverer posten et brev fra Guy til Geneviève. Hun kigger bekymret på det, og man ser hende stå med brevet i hånden

Stills/ 1) Det forelskede par – optakten til afskeden. 2) Mor og datter i juveler-forretningen: »Nous sommes dans une situation difficile«. 3) Brylluppet: Roland Cassard og Geneviève. 4) Mødet på Esso-stationen juleaften 1963.

Stills/ Øverst afskedsscenen på banegården i Cherbourg, nederst Guy og Madeleine.

med et spekulativt udtryk, så man (og hun?) et øjeblik strejfes af den tanke, at hun kunne skjule brevet. Men det triste ligger blandt andet i, at den slags snyd slet ikke er nødvendig for at overtale Geneviève.

Den banale hverdag er et centralt emne i filmen. Idestam-Almquist betragter ligefrem filmen som »medveten artistisk spekulation i det banala«, Anders Bodelsen taler om »banalitetens transfiguration«, mens Gregor & Patalas ikke fornemmer andet end »süsslicher Kitsch«. Det er kendetegnende, at handlingen udelukkende består af en række helt trivielle hverdagshændelser. Personerne går i teatret, går ud at danse, går tur, går i seng, står op, klæder sig af, dækker bord, laver mad, spiser middag, læser breve, skriver breve, vasker sig, støver af, laver orden. Det bemærkelsesværdige er, at alle disse aktiviteter vises. Filmen er et kompendium over banale borgerlige – og menneskelige – aktiviteter. Der broderes stramaj og der fremvises babytøj. Og filmens – omend ikke altid direkte fortalte – centrale punkter er de elementære højdepunkter i det gennemsnitlige menneskeliv: forelskelse, samleje, fødsel, bryllup, død (rækkefølgen vilkårlig), men måske især: møde, adskillelse, gensyn, som svarer til filmens tre dele: Le départ, L'absence, Le retour. Demy dyrker – ligesom forbilledet Max Ophüls i »Liebelei« og »La ronde« – de ironiske tilfældigheders, de skæbnesvangre tilfældigheder, de tilfældige sammentræfs dramaturgi. Det er et væsentlig moment i »Lola«, og i »Les demoiselles de Rochefort« er hele intrigen baseret på, at de forkerte mødes, mens de rigtige går fejl af hinanden indtil sidste øjeblik.

I »Les parapluies« begynder de ironiske sammentræf allerede i første scene, hvor Roland Cassards sorte Mercedes drejer ned ad indkørslen til værkstedet. Guy bliver spurgt om han kan arbejde over, men han skal i teatret med Geneviève, og således undgår han at reparere sin uerkendte rivals vogn, samme vogn som er årsag til at han i sidste scene overhovedet ser sin datter og genser Geneviève. Efter den sekvens, hvor Cassard første gang besøger Mme Emery, er der en kort indstilling af gaden foran værkstedet. Geneviève, der skal møde Guy, vil skrå over gaden, men må afvente, at den sorte Mercedes – og dens sortklædte fører – har passeret, før hun kan løbe over til Guy. Deres bane er bogstaveligt blevet krydset af Roland Cassards. De ironiske tilfældigheder er ligefrem genstand for ironi, når den prostituerede Genny, som Guy trøster sig med en nat, siger til ham: »Du kan kalde mig Geneviève, hvis du vil,« og han henført gentager »Geneviève –!«, og hun resigneret tilføjer: »Og nu vil du vel sige, at jeg minder dig om nogen!«

Slutningen med dens »tilfældige« møde – Geneviève synger »Jeg troede ikke jeg skulle møde dig, men tilfældet ville det«, en særlig vittighed i betragtning af at Cherbourg er en ravnekrog yderst på en halvø – kan tolkes som et ironisk svar på den første forelskelses: »Jeg kan aldrig leve uden dig« og Mme Emerys »Det er kun i biografen man dør af kærlighed«. Og filmens »morale« er ofte blevet opfattet som den livserfarne afvisning af Den store Kærlighed til fordel for den mindre, men mere varige. Selv afviser Demy i et interview fra 1964, at slutningen skulle være »lidt sørgmodig«. Men i Christian Braad Thomsens interview fra 1968 (Kosmorama 84) har Demy en anden opfattelse: »Da vi skilles fra Guy og Geneviève er vi næsten grædefærdige på deres vegne. Både vi og de ved, at de skulle have haft hinanden og ikke nogen andre. Da Guy pludselig møder Geneviève igen, *ved* han, at han skulle have haft hende i stedet for sin barndomsveninde. Men han har nu engang *valgt* sit liv, og selv om han har valgt forkert, så har han ikke flere kræfter til at ændre sit valg. Også Geneviève føler, at Guy gerne vil begynde forfra igen. Hun håber som vi, at han vil udtale det ord, der er nødvendigt for at ændre deres liv. Et eneste ord kunne gøre det, men ordet bliver siddende i halsen og udtales ikke.« Omsider har Demy indset det: »Alle mine film er grusomme selv om jeg prøver at skjule det«.

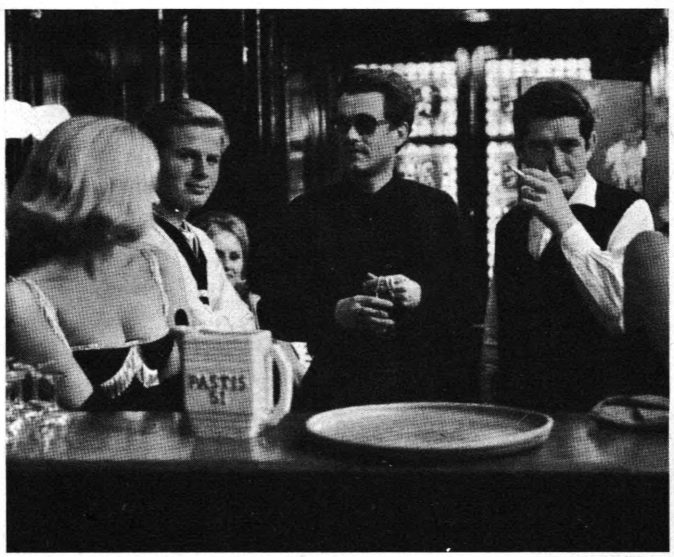
»Les parapluies de Cherbourg« er en sentimental og ironisk tragedie om livet under borgerskabets paraplyer. Cherbourg vises som en by befolket af sømænd, cyklister (mest trækkende) og paraplyejere. Forgrunden af gadebillederne domineres ofte af brogede paraplyer, og deres tematiske betydning angives direkte, da Mme Emery lovpriser Cassard, og Geneviève synger »Du taler om ham som du taler om dine paraplyer«, hvortil moderen svarer: »Det er fordi han vil beskytte dig«. De borgerlige paraplyer stiller sig i vejen for den store – og uborgerlige – passion. Guy og Geneviève klarer ikke eventyrets »prøvelser« og får ikke hinanden. Det er reglerne i Demys poetiske univers, en fantasiverden der ligger midt i den autentiske – tids- og stedsfæstede – virkelighed, selv om filmens politiske aspekt indskrænker sig til en reference til alt »det som sker i Algier i øjeblikket«.

Guy kommer tilbage fra verden udenfor og finder paraplybutikken lukket og rømmet, senere ser han den blive omdannet til vaskeautomat. Og faktisk ligger butikken – med det vildledende vaskeriskilt intakt – stadig i Rue du Port no. 13, en gyde der går ned til Cherbourgs havn; i mellemtiden er den blevet omdannet til en forretning med skibsartikler, men muren bærer stadig en let udvisket inskription i sirlige lyserøde bogstaver, »Les parapluies de Cherbourg – Mme Emery«, som om virkeligheden ikke er kommet helt over sit møde med illusionen ...

■ **PIGEN MED PARAPLYERNE**

Les parapluies de Cherbourg/Die Regenschirme von Cherbourg. Frankrig/Vesttyskland 1964. **P-selskab:** Parc Film – Madeleine Films (Paris)/Beta Film (München). **P:** Mag Bodard. **P-leder:** Philippe Dussart. **I-leder:** M. Urbain. **Instr/Manus:** Jacques Demy. **Instr-ass:** Jean-Paul Savignac, Klaus Muller-Laue, A. Flederick. **Foto:** Jean Rabier/**Ass:** Pierre Willemin, Jean-Paul Lemaître. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Anne-Marie Cotret/**Ass:** Monique Teisseire, Gisèle Chezeau. **Ark/Dekor:** Bernard Evein/**Ass:** Claude Pignot, Jean Diderot. **Kost:** J. Moreau. **Komp/Dir:** Michel Legrand (Soundtrack findes på Philips B 2 y 0055, noder hos »Michel Legrand-Francis Lemarque«, Paris). **Makeup:** C. Fornelli. **Stills:** Léo Weisse. **Medv:** Catherine Deneuve (Geneviève Emery) [synges af: Danielle Licari], Nino Castelnuovo (Guy Foucher) [synges af: José Bartel], Anne Vernon (Mme Emery) [synges af: Christiane Legrand], Marc Michel (Roland Cassard) [synges af: Georges Blanès], Ellen Farner (Madeleine) [synges af: Claudine Meunier], Mireille Perrey (Tante Elise) [synges af: Claire Leclerc], Harald Wolff (Juveleren Dubourg), Jean Champion (Aubin, værkfører), Jean-Paul Chizat (Pierre, mekaniker), Pierre Caden (Bernard, mekaniker), Jean-Pierre Dorat (Jean, mekaniker), François Charet (Mekaniker), Jane Carat (Den prostituerede Genny), Gisele Grandpré (Mme Germaine, Gennys arbejdsgiver), Dorothée Blank (Gennys kollega), Michel Benoist (Kunde i paraplyforretningen), Bernard Fradet (Medhjælper på servicestationen), Philippe Dumat, Bernard Garnier, Jacques Camelinat (Kunder på værkstedet), Patrick Bricard (Tjener), Roger Perrinoz (Cafévært), Paul Pavel (Flyttemand), Hervé Legrand (François, Guy og Madeleines søn), Rosalie Demy (Françoise, Guy og Genevièves datter). **Længde:** 91 min., 2496 m. **Censur:** Rød.

Udl: Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 24.9.64. **Re-prem:** TV 19.8.73.
Filmen er indspillet i Cherbourg i Normandiet.



Still/ Michel Legrand (t. v.) og Jacques Demy under optagelserne.

Set i TV

Réjeanne Padovani

Takket være en omfattende kulturpolitisk støtte og en effektivt arbejdende PR- og afsætningsvirksomhed er den canadiske film ved at blive en faktor – ikke alene på festivaler, men langsomt også i almindelig biograf- og tv–distribution. Det er ikke uinteressant at se lidt på produktionsforholdene i Canada, for der en række træk, som har paralleler til danske forhold.

Ligesom herhjemme produceres der i Canada adskilligt flere film end der umiddelbart er »hjemmemarkedsbehov« for. I 1960 blev der kun lavet 2 spillefilm, og de blev til under komplicerede forhold. Situationen var så vanskelig, at de federale myndigheder besluttede at gribe ind. Dels ved at lette beskatningsforholdende i forbindelse med filmproduktion og dels ved at yde økonomisk støtte gennem dannelsen af Canadian Film Development Corporation. Virkningerne viste sig snart og i de følgende år steg antallet af film kraftigt. I 1970 blev der således lavet 24 film, året efter 30 og i 1973 ikke færre end 46 spillefilm.

Ligesom herhjemme er forholdet også det, at kun ganske få af disse statsstøttede eller statsproducerede film har spillet sig hjem. I hele støtteperioden fra 1968 og til 1973 var der kun 3 film, som opnåede at indspille produktionskapitalen eller give direkte overskud.

Blandt de mange canadiske film, som laves, er der en klar tendens til at de fransksprogede står sig bedst og denne udvikling hænger sikkert nøje sammen med den nationalpolitiske strid, som hersker mellem de to sprog- og kultur områder i Canada. De franske Quebec-film er støttet af en klar og målbevidst kulturel mission, de har et mere veldefineret publikum, der sørger for at biografbilletantallet i Quebec, i modsætning til næsten alle de andre steder, er stadig stigende. »Réjeanne Padovani« er en af de Quebec-film, som er produceret med økonomisk støtte fra Canadian Film Development Corp. i efteråret 1972, og som kommer hertil med et ry for at være en af de sikreste og mest afklarede.

Instruktøren Denys Arcand er født i 1941 og begyndte at beskæftige sig med film allerede mens han opholdt sig på universitetet i Montreal. I 1962 blev han ansat under National Film Board of Canada, hvor han lavede et par kortfilm. Efter et kort ophold i den private filmindustri, vendte han i 1965 tilbage til NFBC og lavede her de to dokumentarfilm: »On est au coton« (om tekstilarbejderne i Quebec) og »Quebec: Duplessis et apres«. Hans første spillefilm »La Maudite Galette« blev vist ved kritikerugen i Cannes 1972, og hans seneste, »Réjeanne Padovani« som TV for nylig havde danmarkspremiere på, blev vist første gang ved Cannesfestivalen sidste sommer.

»Réjeanne Padovani« er en præcis og iskold fremlæggelse af politisk magt og magtbrug, således som den administreres af en bestemt gruppe mennesker. De er samlet til middag hos stor-entreprenøren Vincent Padovani i anledning af den forestående åbning af en motorvej, hans firma har lavet. Gæsterne ved festen er de øvrige prominente personer, som på forskellig måde har bidraget med politisk indflydelse ved projektets gennemførelse: borgmesteren, en minister, hans sekretær og en juridisk rådgiver (som det kaldes i de kredse!) alle med fruer (som det ligeledes hedder). Selskabets anden del opholder sig i husets stueetage. Det er »bossernes« private livvagter – og mens den rituelle selskabelighed udfolder sig ovenpå i spisestuen med skåler, taler og malplacerede komplimenter til damerne, underholder vagterne sig neden under med et par piger, der er anskaffet som led i festens adspredelser.

Livvagternes primære opgave er at sørge for at ingen uvedkommende blander sig i festlighederne og da et par journalister viser sig, bliver de gennembankede, deres kamera fjernet og filmen ødelagt. Det er dog disse journalister, der alligevel bringer det første forstyrrende element ind, ved at meddele at der dagen efter er planlagt en demonstration mod motorvejens åbning. Mest foruroligende er det dog, at Réjeanne Padovani, entreprenørens eks-kone, midt under middagen vender tilbage og tigger om at se sine børn og genoptage samlivet med manden.

I mellemtiden udvikler festen sig mere eller mindre uforstyrret og alt imens der i de øvre lokaler diskuteres om det er klogt at satse 2 millioner dollars på en ny flyveplads og 450 ansatte, så går debatten neden under på det sikre ved at sætte 20 dollars på en galophest.

Der er således anslået et gammelt og prøvet tema: spillet mellem de to forskellige planer, men langsomt går det op for een, at det slet ikke er Denys Arcands hensigt at sætte de to miljøer op over for hinanden som kontraster. Tværtimod – der sker en sammensmeltning og snart er man spærret inde i en uigennemtrængelig pseudoverden, hvor de traditionelle holdepunkter, hvad angår magten: hvem der har den og hvordan den udøves, bliver uklare og endnu mere skræmmende.

Den verden disse magtpersoner lever i er total kunstig, og jo mere kunstig den bliver, jo mere er der behov for at forsvare den imod indtrængen udefra, fra virkeligheden – og jo mere forsvarsbehovet stiger, jo mere magt får vogterne.

Fra at være garanti mod uønsket indtrængen bliver de til en slags forvaltere af virkeligheden og samtidig den kanal, hvorigennem de centrale beslutninger fortolkes og udføres. De bliver en integreret del af magtens centralnervesystem.

Alle disse komplicerede forhold redegøres der for i filmen med en isnende kulde, helt blottet for illusioner. Der er ingen hjælp at hente hos instruktøren – der er ingen helte, man kan holde med, og der er ingen ofre, man lærer så godt at kende, at man kan kaste sin harme eller sin sympati ud som en livline og således komme frelst på det tørre.

Der er kun et par steder, hvor man kan sætte manipulationerne i forbindelse med dem, der manipuleres med, som f. eks. i scenen hvor politiet endevender demonstranternes hovedkvarter, banker de tilstedeværende og ødelægger inventaret – men selv her er der hverken tid eller mulighed for at engagere sig. Det hele afvikles lynhurtigt, uden et ord og uden synlig medfølelse fra instruktørens side. Han registrerer – upåvirket og eminent. Der er kun eet menneske i denne film, som opfattes med nogen sympati – eller i alt fald skildres med menneskelige træk og det er Réjeanne Padovani, som den har taget navn efter. Hun stak i sin tid af fra sin mand, entreprenøren, og vender nu tilbage midt under middagen for at komme i kontakt med ham eller måske snarere med sine børn, som hun ikke har set i flere år. Hun når aldrig at få manden i tale, allerede på body–guard niveauet bliver hun siet fra som uønsket. Begrundelsen er at hun fremsætter den uhyrlige påstand, at man har lov at tage fejl, at man kan træffe en beslutning og alligevel senere fortryde.

En sådan menneskelighed og usikkerhed må opfattes som en trussel mod magtens opretholdelse – og allerede inden afgørelsen når frem til ægtemanden, er der truffet beslutning om at »fjerne« hende.

»Jeg vil ikke se hende mere«, siger manden og dette udsagn tages helt bogstaveligt af livvagterne og under festens kulmination, et stort festfyrværkeri, skydes Réjeanne ned bagfra med et jagtgevær.

Denys Arcand følger nådeløst og usentimentalt denne gruppe som er i forfald og registrerer hvorledes dekadencen er så langt fremskredent at det kun er et spørgsmål om tid før virkeligheden ikke længere kan holdes fra døren og systemet begynder at skride. Det beskrives som et interessant fænomen, som man dog ikke kan engagere sig for dybt i – kun betragte – iskoldt.

Claus Ib Olsen

■ **RÉJEANNE PADOVANI**

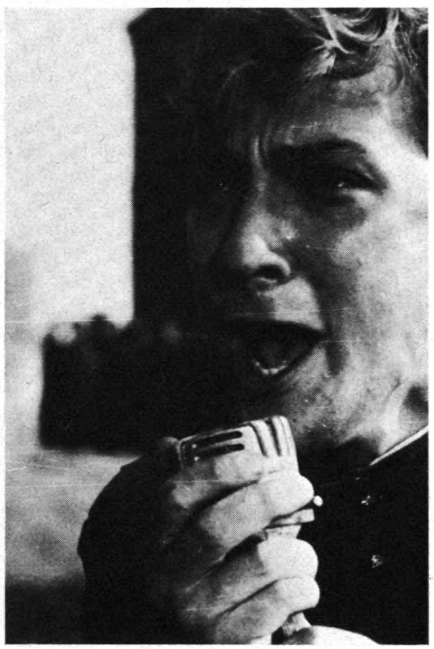
Réjeanne Padovani. Canada 1973. **Dist:** Cinepix Inc. **P-selskab:** Cinak Cie Cinematographique (Montreal) i samarbejde med the Canadian Film Development Corporation. **P-leder:** Marguerite Duparc. **Eksteriør-leder:** Yvon Dufour. **P-ass:** Valmont Jobin, Carole Bureau. **Instr:** Denys Arcand. **Instr-ass:** Jacques Methe. **Manus/Dialog:** Denys Arcand, Jacques Benoit. **Foto:** Alain Dostie. **Ass:** Louis De Ernsted, Michel Caron. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Marguerite Duparc, Denys Arcand. **Kost:** Nicole Beasse. **Musik:** Willibald Gluck (Orfeus' arie fra »Orfeus og Eurydike«) Walter Bordreau. **Arien sunget af:** Margot Mackinnon. **Tone:** Jean-Pierre Joutel, Serge Beauchemin/**Ass:** Jacques Blain. **Makeup:** Suzanne Rioux, Jacques Lafleur. **Frisurer:** Salon Maxine Patrick. **Stills:** Attila Dory. **Medv:** Jean Lajeuness (Vincent Padovani), Luce Guilbault (Réjeanne Padovani), Roger Lebel (Jean-Leon), Pierre Theriault (Dominique, Vincents livvagt), Frédérique Collin (Hélène), Margot Mackinnon (Sangerinden), Hélène Loiselle, Thérèse Cadorette, Jean-Pierre Lefebvre, René Caron, J. Léo Gagnon, Céline Lomez, Paule Baillargeon, Jean-Pierre Gosselin, Henry Gamer, Stan Gibbons, Guylène Lefort, Marguerite Plante, Normand Lanthier, Stéphane Carriere, Sophie Carriere, Attila Dory, Claude Thibault, Jacques Leduc, Roger Frappier, Michel Bouchard, Evelyne Robitaille, Jean-Luc Morin, Josiane Roy, Raymond Dussaint. **Længde:** 90 min. **Prem:** TV 18. 1.74.

Jeg var 19 år

Konrad Wolf er født i oktober 1925 i Hechingen; faderen var den kommunistiske dramatiker Friedrich Wolf og familien flygtede til Sovjetunionen i 1933. Konrad Wolf vendte tilbage til Tyskland som officer i den røde hær og deltog i slaget om Berlin; han var altså 19 år i foråret 1945. »Ich war neunzehn« er en selvbiografisk rekonstruktion af verdenshistoriske begivenheder, set fra en privat synsvinkel: den 19-årige Gregor Hecker, emigreret til Sovjetunionen med forældrene i 33, er som løjtnant i den røde hær med til at nedkæmpe de sidste rester af den tyske hær i april–maj 45.

Man følger i ca. 7 episoder fra 8 bestemte dage i tidsrummet 16. april til 3. maj 1945 Gregors gensyn med fædrelandet. Han kører sammen med et par andre russiske soldater rundt ved fronten omkring Berlin og opfordrer via lastvognens højttaler sine landsmænd og fjender til at overgive sig. I Bernau, en lille by nord for Berlin, bliver han indsat som kommandant for et døgn og konfronteres med en række repræsentanter for den tyske befolkning: selvmorderske, flygtningen, den opportunistiske borgmester, bogtrykkeren, som har udgivet et blad, hvis sidste nummer kom i februar 1933 – dette kvalificerer ham til at blive byens borgmester, mener Gregor. Et par dage senere er de sydpå ved koncentrationslejren Sachsenhausen, som imidlertid er rømmet, inden de når frem. Som tolk for en højerestående russisk officer er Gregor med til at prøve at få Spandau-fæstningen ved Berlin til at overgive sig. Han møder også tyske anti-fascister, der ikke som hans forældre er flygtet i tide, men nu er mærkede af fængsel og tortur. Og til sidst kører han videre mod øst sammen med de tyske krigsfanger. Under slutbilledet af bilen, der kører bort ad landevejen, lyder hans underlagte stemme: »Ich bin Deutscher. Ich war neunzehn Jahre alt«.

Ligesom den vesttyske »Die Brücke« (Gregors roman, Wickis film) og den østtyske »Die Abenteuer des Werner Holt« (Nolls roman, Kunerts film) er »Ich war neunzehn« en historie om Tysklands sammenbrud oplevet af en af Verdenskrigens purunge soldater. I en rus hører Gregor – i et auditivt flash-back – sin



Still/ Jaecki Schwarz (som Gregor) i »Jeg var 19 år«.

mor beklage sig over den fremmelige søn, som gjorde »alles viel zu früh«. Generationen, der gjorde så tidlige erfaringer, har vedblivende kredset om fortidens traumer, har hverken villet eller kunnet præstere en »Bewältigung der Vergangenheit«. Den østtyske filmproduktion begyndte med Staudtes »Die Mörder sind unter uns«, der i det hele taget var den første tyske film efter krigen, og det var nok en aktuel nutidshistorie i 1946; men siden har en stor del – og karakteristisk nok den bedste del – af østtysk film ikke rokket sig fra dette udgangspunkt. Wolf har filmatiseret sin fars berømteste drama, »Professor Mamlock«, om jødeforfølgelse; i »Lissy«, der var hans gennembrud, vækkes en ung tysk kvinde til bevidsthed om nazismens bedrag og tager konsekvensen; »Stjernen« fortalte om en tysk officer, der bevidstgøres gennem sin håbløse kærlighed til en jødisk pige, som han ikke når at redde ud af toget til Auschwitz. Wolf har også – måske for at unddrage sig den mest nøjeregnende censur – tyet til det bastante historiske panorama i Goya-filmen (efter en roman af den moderat marxistiske Feuchtwanger, der også, omend ufrivilligt, måtte levere forlæg til Veit Harlans berygtede »Jud Süss«), og midt i de farvestålende optrin med kongelig pragtudfoldelse og celebre nøgenmodeller får Wolf da også sagt noget om kunstneren (Goya), der en tid affinder sig med at tjene autoriteterne (i sin egenskab af hofmaler), men rager uklar med systemets virkelige magthavere (inkvisitionen) og forfølges. Både i øst og vest kan der nikkes megetsigende over filmens velindpakkede budskab.

I politisk henseende forekommer »Ich war neunzehn« at være en forsigtig film. Filmen er præget af et meget velafbalanceret forhold både til den tyske befolkning og til de russiske befriere (som de kaldes i fagsproget). I tidlige tyske film som »In jenen Tagen« og »Rotation« fremstilles den tyske befolkning som principielt »god nok«, det er levevilkårene og dæmoniske enkeltpersoner der har ansvaret for vildførelsen, I »Ich war neunzehn« får man et lignende, men mere afdæmpet og usentimentalt billede: dæmonien sammenfattes i skildringen af en koncentrationslejrbøddel. Og det er karakteristisk nok i form af en dokumentarisk optagelse af »Ein Henker aus Sachsenhausen«, der forklarer dødsmaskineriets indretning; indimellem krydsklippes til Gregor i brusebadet. Man møder også den intellektuelle politiske medløber, som i sin luksuslejlighed filosoferer over det tyske folks underdanighedstrang, som han bekvemt fører tilbage til Kants kategoriske imperativ (ligesom Staudte for øvrigt i sin østtyske filmatisering af »Der Untertan« så en klar årsagssammenhæng mellem kejsertidens preussiske autoritetstro og nazismen). Og der er opportunisterne: borgmesteren og hans kone, der med gode miner prøver at dreje med den politiske vejrhane, men uden kommentarer afvises. Man kan nok undre sig lidt over de russiske soldaters usædvanligt korrekte optræden. Der er ganske vist ikke smurt så tykt på som i den sovjetiske »Stormen på Berlin«, hvor de russiske soldater generte drak kaffe med de unge tyske piger og deres familie; den tyske pige i Bernau bliver nok overfuset af den kvindelige russiske soldat, men pigens bemærkning, da hun byder sig til hos den jævnaldrende Gregor – »Lieber mit einem als mit jedem« – er så vidt man kan se helt ubegrundet. Men på den anden side ser man hvorledes russerne nedskyder en tilfangetagen KZ-vagt og filmen antyder også,

at der venter de tilfangetagne tyske soldater en dyster fremtid som krigsfanger i Sovjetunionen. »Gefangenschaft heisst Leben und Rückkehr zur Familie« er Gregors lokketoner i højttaleren. Og det var jo ikke den fulde sandhed. Over for en enkelt soldat indrømmer Gregor også: »Es wird nicht leicht sein!«, og vi ser (i en af de få scener hvor filmen lidt umotiveret forlader Gregors point of view), hvorledes en tysk bondekone redder en Hitlerjugend-soldat fra en krigsfangeskæbne.

På dette punkt – og i alle andre henseender – er »Ich war neunzehn« en meget behersket film. Filmen undgår den patos og selvmedlidende heroisme, der skæmmer russiske krigsfilm som »En mands skæbne« og »Stormen på Berlin«, den svælger ikke i traumer og skyldspsykoser som Staudtes og Käutners film. Den udgør et afklaret vidneudsagn, en emotionelt kontrolleret registrering af en række kaotiske begivenheder, som den overskuer og skaber sig klarhed over i store faste totalbilleder og mange orienterende fugleperspektiviske synsvinkler. I modsætning til »Lissy«s og »Stjernen«s hovedpersoner, der vækkes til bevidsthed om og modstand mod det system, de hidtil kritikløst har tjent, er Gregor på forhånd »frelst« – eller han når ikke til eftertankens fase, han er for travlt optaget af at gøre sine erfaringer »viel zu früh«. Gregor gennemgår ingen udvikling, han er et vidne. Wolfs mesterlige, funktionelle fortællestil udnytter ofte klip fra store totalbilleder – hvor personerne står ensomme og sårbare midt i fremmede omgivelser – til nærbilleder af Gregor, som med forbavsede øjne er vidne til begivenhederne. Der er skabt et overbevisende rum omkring personerne; lokaliteterne – bypladser, landskaber, veje – er store og tomme, kun enkelte steder rykker krigsbegivenhederne ind på os, ellers er der en dyster stemning af fremmedhed og forladthed over skuepladserne. Den stærke autenticitet i disse locations med uberørte flodlandskaber, småbyer med toppede brosten og Hitlers gamle autostradaer er Sovjets fortjeneste, for så vidt som det er Sovjets økonomiske politik over for DDR, som har bevirket, at alt dette ligger som før.

Wolfs strenge, stilbeherskede beretning ligger langt fra den nye Hitler-bølges sensationalistiske produkter; hans film er personlig erindring og saglig undergangsrekonstruktion. Spørgelserne er endnu en gang fremmanet, for at der samvittighedsfuldt kan aflægges vidnesbyrd.

Peter Schepelern.

■ **JEG VAR 19 ÅR**

Ich war neunzehn. **Arb.titel:** Heimkehr. Østtyskland 1968. **P-selskab:** DEFA (arbejdsgruppen »Babelsberg 67«). **P-leder:** Herbert Ehler. **I-ledere:** Hans Berek, Horst Schmidt, Karlheinz Haarnagel. **Instr:** Konrad Wolf. **Manus:** Wolfgang Kohlhaase, Konrad Wolf. **Dramaturg:** Gerhard Wolf. **Kons:** Anton Ackermann, Nikolai Surkow. **Foto:** Werner Bergmann. **Klip:** Evelyn Carow. **Ark:** Alfred Hirschmeier. **Kost:** Werner Bergemann. **Sang:** »Am Rio Jarama«. **Sunget af:** Ernst Busch. **Tone:** Konrad Walle. **Makeup:** Günter Hermstein, Inge Merten. **Medv:** Jaecki Schwarz (Gregor), Wassili Liwanow (Wadim), Alexej Ejboshenko (Sascha), Galina Polskich (Sovjetisk pige), Jenny Gröllman (Tysk pige), Michail Glusski (General), Anatoli Solowjow (Starchina), Kalmursa Rachmanow (Dsingis), Rolf Hoppe (Major), Wolfgang Greese (Officer), Johannes Wieke (Garnisonskommandant), Jürgen Hentsch (Adjudant), Kurt Böwe (Tysk officer), Klaus Manchen (Blind soldat), Walter Bechstein, Herman Beyer, Werner Wenzel (Befriede fanger), Afanasi Kotschetkow (Oversergent), Boris Tokarjew (Sekondløjtnant), Dieter Mann (Underofficer), Viktor Wolkow (Major i jeep), Tscheslaw Moissejew (Adjudant), Wladimir Rjabow (Premierløjtnant), Wolfgang Winkler (Faldskærmssoldat), Erich Giesa (Borgmester), Susanne Düllmann (Borgmesterens kone), Otto Lang (Præst), Hermann Wagemann (Trykker), Martin Trettau (Fange i Oranienburg), Wilhelm Burmeir, Curt W. Franke, Martin Angermann, Lutz Günzel, Peter Ensikat, Dirk Jungnickel, Siegfried Göhler (Officerer i Spandau), Gerhard Vogt (Fuld officer), Wolfgang Altus (Hitlerjugend-medlem), Detlef Heintze (Officersaspirant), Fritz Mohr (Oversergent), Achim Schmidtchen (Flådeofficer), Richard Degen (Landmand), Else Bugatz (Landmandskone), Waldemar Wieser (Såret Hitlerjugend-medlem), Ellen Wokittel (14-årig pige), Dietmar Wenzel (10-årig dreng), Ingrid Böck (5-årig pige). **Længde:** 119 min., 3262 m. **Prem:** TV 24.1.74.

Brylluppet

Efter »Den gamle mand og drengen« optog Claude Berri »Brylluppet« med samme emotionelle diskretion og miljømæssige indforståethed. Filmen udspiller sig i jødiske omgivelser og beskæftiger sig med Claude Avrams (ikke Langmann som i hans øvrige delvist selvbiografiske film) følelsesmæssige konflikter og hans angst for ægteskabet. Mens hans egne forældre skildres kort og neutralt, retter han sit angreb mod Isabelles småborgerlige og snobbede forældre. På den ene side accepterer han det jødiske miljø og ønsker at være tro mod de gældende regler, hvad filmens sidste tredjedel med hele brylluppet og måske især den sang, Isabelles bedstemor synger, og som vidner om det positive i sammenholdet og traditionens levedygtighed og styrke, afspejler. På den anden side har han svært ved at knytte sig til det, Isabelles familie står for. De er eksponenter for det bedre borgerskab med dets falske værdinormer og fine fornemmelser.

Berris latterliggørelse er da også tydelig nok. Isabelles far, der først og fremmest ser praktisk på tingene og i ny og næ iblander lidt moral, når det synes belejligt for at alt kan tage sig 'rigtigt' ud, bliver urolig, når noget går for godt, mens den materialistiske mor benytter enhver lejlighed til romantiske eskapader og derfor også lettere ser igennem fingrene med lidt af hvert. Som en jordnær og grovkornet modsætning finder man den altædende og vulgære søster, hvis oprigtighed Berri ikke lægger skjul på, han sympatiserer med.

Alt dette betragter Berri selv som filmens Claude. Han ser tingene ske, går endog ind på deres præmisser for gennem sin passive ærlighed og flegmatiske form at afsløre middelmådigheden. De enkelte gange, han selv handler, virker så meget desto stærkere, specielt hans hensynsløst åbenhjertige opgør med Isabelle. For Claude er filmen et eksperiment. Han betragter tingene fra en ny vinkel. Trods usikkerheden gennemlever han en række situationer, som han forsøger at forholde sig 100 % ærligt til, hvad der dog ikke forhindrer ham i at have en praktisk indstilling, f. eks. da det glipper med engelsklærerinden, er der altid Isabelle at falde tilbage på.

Iagttageren Claudes andet formål i filmen er at registrere en række små detaljer og øjeblikke, som overføres til os og gør os til hans fortrolige i fortællingens lille og indesluttede univers. Ikke bare afslører Berri sin fortrolighed med det jødiske miljø og dets skikke. Da den lange bryllupssekvens indledes, som et antiklimaks til alt det foregående, tager han brodden af sit angreb for i stedet nænsomt og med humoristisk islæt at karakterisere festens personer. I små korte klip indfanger han episoder, der understreger hans store menneskekundskab, formidlet af et udramatiseret filmsprog. Han fornemmer den enkelte situation og gengiver den med al mulig diskretion for dernæst at lade en øm men usentimental atmosfære forplante sig til tilskueren.

Mens filmens personkarakteristikker således harmonerer med miljøet, er der en tydelig skævhed i det dramatiske forløb, som kulminerer, da Claude henter Isabelle tilbage. Forinden har historien fået en farceagtig drejning, som kun lidt falder i tråd med Claudes ellers så tamme men ganske vist ærlige fremtoning. Han må finde en løsning på sit følelsesmæssige kaos og handler derfor hurtigt. At han af den grund ikke er kommet sin usikkerhed til livs er indlysende, men han opnår et fast ståsted. Med denne overraskende kraftanstrengelse har han udspillet sin funktion i historien. Han overgiver sig, og gassen går af ballonen. Dramaet er udspillet, og filmen har derefter kun folkloristisk interesse. En lille sekvens til sidst meddeler os, hvad der er blevet af de to, og hvordan han nu forholder sig, men oplysningerne synes ligegyldige og påklistrede. Hele bryllupsritualet og den efterfølgende fest har været et stort show, hvor de medvirkende kunne have været hvem som helst. Bagefter har man mistet enhver kontakt med det egentlige udgangspunkt. Den Claude, Berri sidenhen fremstiller i »Sikken far – sikken søn« er langt mere afmålt og tilpasset hele handlingsforløbet end den i flere henseender usikre Claude, man møder i »Brylluppet«.

Erik Hvidt.

■ **BRYLLUPPET**

Mazel Tov ou le mariage. Frankrig 1968. **Dist:** Parafrance Films. **P-selskab:** Renn Productions/Parafrance Films/Madeleine Films. **P-leder:** Philippe Senné. **I-leder:** Michel Choquet. **P/Instr/Manus:** Claude Berri. **Instr-ass:** Pierre Grunstein, Claude Confortez. **Foto:** Ghislain Cloquet. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Sophie Coussein. **Ark/Dekor:** Georges Lévy, Nellou. **Kost:** Paola Pilla. **Komp:** Emile Stern. **Dir:** Alain Goraquer. **Tone:** Jean Labussière, Gabriel Salagnac, Jacques Maumont. **Medv:** Claude Berri (Claude Avram), Elisabeth Wiener (Isabelle Schmoll), Régine (Marthe), Luisa Colpeyn (Mme Schmoll), Grégoire Aslan (Monsieur Schmoll), Prudence Harrington (Helen, engelsklærerinde), Betsy Blair (Engelsklærerinde), Gabriel Jabbour (Monsieur Avram), Estera Galion (Mme Avram), Isaac Galion (Dalio). **Længde:** 90 min. **Prem:** TV 20.1.74.

Indspilningen startet den 13. marts 1968, eksteriøroptagelser i Paris og omegn samt Antwerpen.

Filmene

»Fugleskræmslet«
»Anders And's tegnefilmsrevy«
»Hyrechaufføren«
»Dette er Bernadette«
»Samfundets fjende«
»L'Amour«

Fugleskræmslet

»Man behøver ikke tæve folk, hvis man kan få dem til at grine«, mener Lion og fortæller sin historie om fugleskræmslet, der ser så grinagtigt ud, at kragerne kommer til at synes om den glade bondemand, der har sat det op, og af den grund holder de sig fra hans mark.

Latteren er Lions våben i alle situationer når han står på anden grund, end den han er fortrolig med. Max, hans partner og rejsefælle, er typen der slår. De er et umage par, men efterhånden lærer de at supplere hinanden, og efterhånden er de også begge helt overbevist om, at deres store fremtidsplaner om at gå ind i business sammen – de vil åbne en bilvask i Pittsburgh – vil blive til lykke for dem begge.

Max og Lion mødes på en øde landevej, der fører fra et sted i Amerika til et andet. De er ikke vagabonder, der strejfer omkring, men de har begge været ude af løbet i nogle år, og nu er de vendt tilbage for at finde en eller anden plads i samfundet. Amerika er stadigvæk de store mulighedens land, hvis man gider bestille noget, og hvis man spiller ærligt spil overfor sin partner. Det er egenskaber, Max sætter højt, og som Lion forstår så godt, at han ikke behøver gøre grin med dem. Men deres idealisme er selvfølgelig blåøjet naivitet i et land, hvor ikke engang præsidenten spiller ærligt spil overfor nogensomhelst. Måske ville et eller andet en skønne dag være lykkedes for Max og Lion, fordi de er fremstillet som et par af de udvalgte få, for hvem begrebet ærlighed stadigvæk betyder noget. De har jo været væk fra samfundet i nogle afgørende år. Men vejen til Pittsburgh er lang og brolagt med begivenheder og mennesker, der sætter deres evne til at le og få folk til at le på en for hård prøve. Lion bukker under – i øvrigt for en uærlighed, der nok så meget er hans egen som samfundets – og Max opgiver sine planer om bilvasken.

Jerry Schatzbergs »Fugleskræmslet« (»Scarecrow«) er en tiltalende, lavmælt og ærlig film i en tid, hvor alt for mange amerikanske film forsøger at bluffe sig igennem ved larmende højrøstethed og smarte effekter. Historien om de to omstrejferes tilbagevenden til et håbløst samfund har sine manuskriptmæssige svagheder, især i de afsluttende scener i Detroit, hvor Lion bliver nægtet adkomst til den familie, han fem år tidligere havde forladt. Men skønhedspletterne er få, og de bliver i rigelig grad opvejet af den tæthed, Schatzberg og hans skuespillere formår at skabe i filmens menneskeskildring. Gene Hackmans Max, der endnu tror på den amerikanske mytologis frontier-idealer, er en brovtende stædig bisse, der helst ser enhver uenighed afgjort ved et rask og harmløst slagsmål, og som er inderlig mistroisk overfor ethvert adfærdsmønster, der adskiller sig fra hans eget primitive. Men Hackman får lagt en utrolig varme og tilforladelighed i denne krakilske anakronisme af et menneske, og hans pludselige, næsten ufrivillige afsløringer af mandens skrøbelighed holdes med en styrke, der helt bortvejrer manuskriptets tilløb til letkøbt sentimentalitet. Det er i enhver henseende Hackmans største rolle til dato.

I forhold til ham står Al Pacinos Lion nervøs og tåget, ikke nødvendigvis overskygget af Hackmans Max, men snarere følsomt søgende efter den perfekte balance i en i manuskriptet helt uafbalanceret figur. Pacino gør smukt rede for figurens næsten selvmedlidende usikkerhed og hans pludselige, halvt psykotiske vittigheder, men manuskriptet har givet ham et par tunge scener at slås med, og hans endelige sammenbrud bliver så sent forberedt i filmen, at Pacino får svært ved at gøre det ganske overbevisende. Men i lighed med »Godfather«, hvor han havde en stærk udadvendt Brando at skulle spille op til, markerer han sin figur effektivt i »Fugleskræmslet« ved et fornuftigt nedgearet underspil.

Mange af de endelige kvaliteter i »Fugskræmslet« kan – som i hans andre film – tilskrives fotografen Vilmos Zsigmond, hvis billeder er en endeløs række af små poetiske mirakler. Hvilken utrolig præcis karakteristik af sindstilstande og følelser formår han ikke at lægge i filmens indledningsbilleder på den øde landevej i The Midwest eller i de forrevne og frastødende bybilleder. Hvor nøjagtigt formår han ikke at lade Max og Lion indrammes af døgnets timer og deres specielle lys og specielle poetiske kvaliteter. Hans arbejde i Lions vanvidsscene ved springvandet – med hele sekvensen kørt et par blænder for højt – er suverænt stemningsskabende og må være den klippe, enhver instruktør drømmer om at kunne bygge sine svage scener på. Der er næppe mange – om nogen – fotografer i verden i dag, der kan måle sig med Zsigmond.

Hvis jeg har glemt at omtale instruktøren Jerry Schatzberg nærmere, er det, fordi jeg ikke præcis ved, hvor jeg skal anbringe ham i selskabet. Men »Fugleskræmslet« er nok også et bevis på den forlængst aflivede auteur-teoris plidderpladder.

Ib Lindberg

■ **FUGLESKRÆMSLET**

Scarecrow. USA 1973. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P:** Robert M. Sherman. **P-ass:** Gene Levy. **Instr:** Jerry Schatzberg. **Instr-ass:** Tom Shaw, Charles Bonniwell. **Manus:** Garry Michael White. **Foto:** Vilmos Zsigmon. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **P-tegn:** Al Brenner. **Rekvis:** Ray Mercer. **Kost:** Jo Ynocencio. **Sp-E:** Candy Flanagin. **Musik:** Fred Myrow. **Tone:** Barry Thomas, Victor Goode. **Fortekster:** A. Goldschmidt. **Makeup:** Frank Griffin. **Medv:** Gene Hackman (Max), Al Pacino (Lion), Dorothy Tristan (Coley, Max' søster), Ann Wedgeworth (Frenchy), Richard Lynch (Riley), Eileen Brennan (Darlene), Penny Allen (Annie, Lions kone), Richard Hackman (Mickey), Al Cingolani (Skipper), Rutanya Alda. **Længde:** 112 min., 3085 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Alexandra 29.10.73.

Eksteriørscener optaget i Reno, Denver, Detroit og det nordlige Californien.

Anders And's tegnefilmsrevy

Metropolbiografen i København må beskæftige en person med usvigelig sikker sans for Disneys film. Jeg forestiller mig, at han eller hun efter et gennemsyn af dette (udenlandsk sammensatte) show engang i efteråret har sagt omtrent som følger til udlejningsselskabet: »Pænt og nydeligt, bortset fra at tre af filmene er erklærede mesterværker. Dem må De være elskværdig at klippe ud af vores juleshow, ellers bliver det alt for godt til vores publikum«.

For man kan da ikke forestille sig det modsatte – at det er svigtende kvalitetsbevidsthed, der har fået Metropol til at fjerne de tre bedste af de ti film, Odense og Ålborg fik at se fra starten, således at »Anders Ands tegnefilmrevy« først kom frem i sin helhed i København efter jul?

De tre små *masterpieces* er »Anders And som vinduespudser« (»Window Cleaners«, 1940), »Mickey og hvirvelvinden« (»The Little Whirlwind«, 1941) samt »Anders And og pelikanen« (»Lighthouse Keeping«, 1946). Begge Anders And-film præsenterer Disney i hans mest opfindsomme hjørne, hvor det ene storslåede visuelle gag afløser det andet: Vaskevandets Napoleon-silhouet på ruden; anbringelsen af pelikanen som opskruelig væge i fyrtårnets lampe, udnyttelsen af dens rede som strålesamlende hulspejl osv. Mickey-filmen er præget af en for denne figur usædvanlig dynamik: Saligt musikalsk danser den lille hvirvelvind på fliserne, gemmer sig i bladkurven, spalter sig i fløjtens huller og tumler sig som westernhest under Mickey. Fra kageduftens kærtegnende hænder i starten til den afsluttende chokmontage over Minnies totalmolesterede have er handlingen udviklet med artistisk perfektion.

Samtidig rummer historien den for Disneys kortfilm karakteristiske tematik: bekræftelsen af de små og uskyldiges soleklare ret i en alt for effektiv voksenverden. Da Mickey har besvaret den lille hvirvelvinds forholdvis uskyldige drillerier med at spærre den inde i en sæk, stikker den af for at hente sit hvirvlende kæmpeophav, der til gavns demonstrerer den bibelske devise, at det var bedre for »den, som forarger en af disse små«, om »der var hængt en møllesten om hans hals, og han var sænket i havets dyb«! (Matth. 18,6) Problematikken gør sig gældende for alle showets hovedfigurer (med undtagelse af den evigt godmodige Fedtmule), klarest vel nok i den ondskabsfuldt-energiske »Anders Ands fødselsdag« (»Donald's Happy Birthday«, 1948), hvor Anders' tarvelige umyndiggørelse af Rip, Rap og Rup bogstaveligt maner ham i jorden til slut.

Ens sympati og moralske stillingtagen til disse film er naturligvis i høj grad begrundet i denne tematik, nærmere betegnet i barn-voksen-konfliktens styrkefordeling. Ud over at være mislykket ved fortælletempoets langsommmelighed og de mekaniske gags er »Anders And som piccolo« (»Bellboy Donald«, 1942) således, i mine øjne, en forbier, alene fordi rigmandssønnen er så ovenud øretæveindbydende, at det forekommer fuldt ud berettiget med det lag tæsk, han får af Anders til sidst. Og selv om der er fine enkeltheder (Chaps *sea-shanty* ikke at forglemme!) i »Chip og Chap som sørøvere« (en unødvendigt dårlig oversættelse af originaltitlen »Chips Ahoy«, 1955), er der også her en skævhed i vægtfordelingen: det kan gå an med de to egerns lån af Anders' modelbåd, men deres systematiske ødelæggelse af hans andre fartøjer forekommer urimeligt grov. Så er der adskillig mere sjov i den jævnbyrdige dyst mellem lov-og-orden-hunden Pluto og de tyvagtige prærieulve (en herlig variation over langfilmenes typiske konstellation af en snu og en tåbelig »skurk«) i den rytmisk veloplagte »Pluto og prærieulvene« (»Camp Dog«, 1949) – eller i den barokke lysduel mellem Anders And og pelikanen, hvor den ene er lige så røget som den anden speget.

Tilbage bliver de rene samlebåndsprodukter: »Fedtmule som selvbygger« (»Home Made Home«, 1950), hvor Fedtmule slavisk gør alting galt, »Plutos plageånd« (»Bone Bandit«, 1947, der kun har det ene gag med de høfeber-fremkaldende gyldenris) og »Anders And i havsnød« (»Sea Salts«, 1948, der lige så automatisk udnytter indfaldet med det knækkede sugerør). At de stammer fra så sent et tidspunkt i Disneys karriere tør opfattes som karakteristisk. Den høje kvalitet af sidste års juleshow i Metropol var ikke mindst et spørsmål om, at det indeholdt fire film fra 30'erne: Det er fortsat her de egentlige mesterværker fra Disneys hånd er at finde – de bør ikke savne repræsentation i 1974's juleshow!

Til slut et par ord om eftersynkronisering, en teknik, der *kan* give fremragende resultater: Ingen hjemlig Disneyfan bør kunne tænke på Ingeborg Brams' Pinocchio, Lise Ringheims Askepot eller Kirsten Rolffes' Nanny i »Hund og hund imellem« uden at viske en tåre! Men udført så udynamisk, grovkornet og naturalistisk udpenslende som i »Anders And som piccolo« er eftersynkronisering ikke bare værdiløs, men ligefrem et overgreb mod værket. Og man kan oprigtigt diskutere, hvor megen glæde børnene har af en dansk stemme under Fedtmules husbyggeri, når resultatet er, at de med en mund udbeder sig forklaring på, hvad et vaterpas er for noget.

Henrik Lundgren

ANDERS AND'S TEGNEFILMSREVY*

Donald's Cartoon Revue. USA 1940–56. P-selskab: Walt Disney Productions. Engelsk (?) redigeret tegnefilmprogram bestående af 10 film, alle i farve (Technicolor). **Samlet længde:** 1830 m, ca. 67 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Fox–MGM. **Prem:** Triangel + Roxy + Kino, Lyngby 26.12.73.
Filmene er:

1940: »Window Cleaners« (»Anders And som vinduespudser« – tidligere udsendt som »Vinduespudseren«).

1941: »The Little Whirlwind« (»Mickey og hvirvelvinden«).

1942: »Bellboy Donald« (»Anders And som piccolo«).

1946: »Lighthouse Keeping« (»Anders And og pelikanen«), instr. af Jack Hannah efter manus af Harry Reeves, Jesse Marsh.

1947: »Bone Bandit« (»Plutos plageånd«), instr. af Charles Nichols efter manus af Art Scott, Sterling Sturdevant.

1948: »Donald's Happy Birthday« (»Anders Ands fødselsdag«), instr. af Jack Hannah efter manus af Nick George, Bill Berg.

1948: »Sea Salts« (»Anders And i havsnød«), instr. af Jack Hannah efter manus af Bill Berg, Nick George.

1949: »Camp Dog« (»Pluto og prærieulvene« – tidligere udsendt som »Lejrhunden«), instr. af Charles Nichols.

1950: »Home Made Home« (»Fedtmule som selvbygger«).

1955: »Chips Ahoy« (»Chip og Chap som sørøvere«), instr. af Jack Hannah.

* Under titlen »Apollos juleshow« har tegnefilmprogrammet haft premiere i Apollo Bio i Odense den 30.11.73. Programmet har også haft premiere i City Bio i Aalborg den 23.11.73 under titlen »City Bios juleshow«, her suppleret med »Julemandens værksted« (Santa's Workshop, 1932). I Biografen i Århus har programmet haft premiere den 30.11.73 under titlen »Walt Disney juleshow«, her minus »The Little Whirlwind« og »Lighthouse Keeping«. Endelig har Metropol i København vist programmet minus »The Little Whirlwind«, »Window Cleaners« og »Lighthouse Keeping«, men til gengæld suppleret med »Juletræet« (Pluto's Christmas Tree, 1952).

Still/ »Mickey og hvirvelvinden«.

Hyrechaufføren

Lady Franklin lider af et skyldbetonet chok efter sin mands død. Hun var til cocktailparty, da det skete. Kuropholdet efter begravelsen er forbi, men endnu er Ladyen ikke rask. Rystet og skrøbelig står hun bag trådnettet til sanatorieparken og stirrer efter den hyrevogn, der skal bringe hende tilbage. Tilbage til hvad? Til det hengemte herresæde? Til moderens emsige, egoistiske omsorg?

Så kommer bilen med chaufføren Leadbetter ved rattet, og ladyen kører bort gennem et uheldsvangert skyggeland ind i virkelighedens verden. For sådan går det. Hos chaufføren bliver Lady Franklin rolig, selvom der er noget foruroligende ved ham. Men hun kan snakke med ham eller rettere til ham, for det er næsten kun hende, der siger noget. Hun sætter sig foran ved siden af ham, når de i tiden der følger, kører ud sammen. Egentlig er det ham imod. It isn't done. »Vi har alle vor plads i livet«, mener han, men det tror hun ikke på. »Vi har den ikke, vi skaber den selv«, hævder hun med sin klasses tro på selvbestemmelsen.

Men ved at rokke ved systemet, hvad hun jo gør, da hun flytter frem på forsædet, skaber hun en situation, som hun ikke kan overskue, simpelthen fordi hun ikke har blik for den. Hun ser ikke Leadbetter, kun chaufføren, og opdager derfor ikke, at nærheden mellem dem og den fortrolighed, hun etablerer og trives i, tænder forelskelsen i ham. En håbløs forelskelse, thi det er naturligvis ikke ham, Ladyen gifter sig med, den dag hun på ny indgår ægteskab. Og så står han tilbage med en følelse af at være udnyttet, som han ikke tidligere har kendt, fordi han indtil Ladyen dukkede op har identificeret sig helt med sin rolle. Hun driver ham ud over den – og ødelægger ham. Ikke fordi hun er ond, men fordi hun er produkt af et ondt system. Hun er ligeså uopmærksom som han er uartikuleret. Begge er de stækkede af samfundet, siger filmen, der er iscenesat af Alan Bridges efter L. P. Hartleys roman »The Hireling« fra 1957.

Der er imidlertid tale om en filmatisering så fri, at den kan opfattes som en polemik mod bogen på samme måde som Buñuels »Robinson Crusoe« var det til Daniel Defoe og Joseph L. Mankiewicz' »Den stilfærdige Amerikaner« var det til Graham Greene. I Hartleys bog går det i mangt og meget som på filmen. Begge steder hævdes det, at hvis to mennesker fra henholdsvis over- og underklasse mødes, kommer underklassens repræsentant til at betale prisen, men filmen udelader en tilføjelse, der i romanen rykker den sociale betoning noget i baggrunden.

I romanen tager Leadbetter sig af dage, hvad han trods alt ikke gør i filmen, selvom hans trang til selvdestruktion også der er overvældende. Det er imidlertid ikke det, der er det væsentlige, men derimod den betydning, han får for Lady Franklin efter sin død, hvor han endnu en gang kommer til at virke som hendes befrier. Drevet snart af jalousi, snart af betingelsesløs kærlighed afslører Leadbetter i det ene øjeblik for Ladyen, hvilken slambert hun er i færd med at gifte sig med, for i det næste at sende hende en bryllupsgave. Til sidst tager han den svigagtige brudgom med sig i døden, og i romanen er det altså Ladyen, der står ene tilbage. Men en dag åbner hun Leadbetters gave, som viser sig at være en medaljon med påskriften »Regarde Saint Christophe et va't'en rassuré«, hvilket betyder: Se Saint Christopher og gå frygtløs den vej, der er din. Ordene har virkning. Lady Franklin forstår, at nogen har elsket hende, og erkendelsen fører hende tilbage til virkeligheden. Ikke til en lykkeligere men nok til en rigere, mere årvågent oplevet virkelighed. Leadbetters kærlighed giver Lady Franklin mulighed for at blive sig selv, så hun kan hæve sig op over sine sociale omstændigheder.

Hvor filmen forbliver i den traditionelle historie om klassedelingens forbandelse,

Still/ Sarah Miles i »Hyrechaufføren«.

får romanen sagt noget om, at mennesker kan få betydning for hinanden på tværs af skellene uden at den bagatelliserer disses uoverstigelighed eller fundamentale menneskefjendskhed. Der er mange ligheder mellem denne historie og Hartleys roman »Sendebudet«. Begge konfronterer to klasser og begge er oplevet gennem udprægede kigger-temperamenter, henholdsvis Leadbetter og drengen Leo, der hver med skæbnesvangre følger prøver at gribe ind i det spil, der udfolder sig foran dem. Både Leadbetter og Leo er hæmmede mennesker, hvis følsomhed er deres værste fjende, og begge får de ulivssår.

I romanen bliver Leadbetter til virkelighed for Lady Franklin. Han får betydning for hende også efter at han er død. I filmen forsvinder han derimod ud af hendes liv så fuldstændigt, at man skulle tro, han aldrig havde levet.

Hvem har ret? Statistisk vel filmen. En chauffør har man til man tager sig en ny. Og politisk: Et klassedelt samfund er et samfund med tabere og vindere. Men derfor kan det alligevel godt ske, at bogen har ret, når den fortæller, at en erkendelse kan komme forfærdende sent – som Lady Franklins gør det – og at den højest tænkeligt næsten aldrig gør nogen i stand til at ændre på de omstændigheder, der har hæmmet og sinket den, men at den alligevel kan være afgørende og løftende for det menneske, der benådes med den.

Niels Jensen

PS Instruktøren Alan Bridges (f. 28.9.27 i Liverpool) begyndte sin karriere som amatørskuespiller endnu mens han var velfærdsofficer ved the Royal Army Education Corps. Som professionel skuespiller uddannede han sig på Royal Academy of Dramatic Arts, hvorefter han i flere år rejste med turnerende teatre. I begyndelsen af tresserne kom han til BBC-TV som instruktør af TV-spil. Han har bl. a. iscenesat en meget rost engelsk TV-version af Ingmar Bergmans spil »Reservatet«, ligesom han har instrueret skuespil af bl. a. Strindberg, Muriel Spark, David Mercer og John Mortimer. »Hyrechaufføren« er hans spillefilm-debut.

HYRECHAUFFØREN

The Hireling. England 1973. **Dist:** Columbia-Warner. **P-selskab:** World Film Services. En Champion Produktion. **Ex-P:** Terence Baker. **P:** Ben Arbeid. **P-leder:** Hugh Harlow. **Instr:** Alan Bridges. **Instr-ass:** Simon Relph. **Manus:** Wolf Mankowitz. **Efter:** roman af L. P. Hartley (1957). **Foto:** Michael Reed. **Kamera:** Cecil Cooney. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Peter Weatherley. **P-tegn:** Natasha Kroll. **Kost:** Phyllis Dalton (design), Brenda Dabbs. **Komp/Dir:** Marc Wilkinson. **Tone:** Cyril Collick, Bill Trent, Ken Scrivener. **Frisurer:** Bobbie Smith. **Makeup:** Richard Mills. **Medv:** Robert Shaw (Leadbetter), Sarah Miles (Lady Franklin), Peter Egan (Cantrip), Elizabeth Sellars (Lady Franklins mor), Caroline Mortimer (Connie), Patricia Lawrence (Mrs. Hansen), Petra Markham (Edith), Ian Hogg (Davis), Christine Hargreaves (Doreen), Lyndon Brook, Alison Leggatt, Ernest Jennings. **Længde:** 108 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Columbia. **Prem:** Alexandra 31.12.73.

Indspilningen startet den 27. november 1972 med eksteriøroptagelser i Bath og omegn.

Samfundets fjende

John Ford kan stadig overraske. Jeg mener: Når man ikke tidligere har set en ellers bedaget film som »Samfundets fjende«, der stikker temmelig meget af fra hans øvrige produktioner, kan man nok gribe sig i at græde over spildt mælk. I det mindste er der her en side af ham, der ikke blev udviklet, en retningspil, der ikke blev fulgt.

Når man sammenligner USA i dag under Nixon-styret med de pompøse hymner til sundheden i de oprindelige principper, som landet ifølge f. eks. Fords westerns bygger på, så kan man hurtigt konstatere, at i dette tilfælde, i denne film, er der ingen pinagtige flovsere, ingen overskruet heroisme, og hvad man ellers har kunnet finde på at beklage sig over.

Derimod er der et rigeligt mål af mild satire, af humor, af lyst til at lege – og

altsammen i et rent ud virtuost regi. Alene åbningssekvensen er et nummer: En arbejdsgiver vil sløseriet til livs på sit kontor. Han giver besked om, at den pligttro kontorist, der altid er mødt til tiden, skal have lønforhøjelse, og – at den næste, der kommer for sent på arbejde, skal fyres på gråt papir. Nu vil skæbnen (Ford), at vor pligttro mand netop den dag for første gang i sin ansættelse kommer for sent. Tragedien er, at han har købt sig et nyt vækkeur med hele fem års garanti, som altså skulle være skud- og driftssikkert, men som alligevel på forræderisk vis svigter.

Nå, det ordner sig ..... selvom bordet i første omfang fanger. Småtingsafdeling ganske vist, men måske kan det fortælle lidt om duften. Foruden kontorsatiren er der en salut til den hæsblæsende presse, til stræbsomme politifolk, der kan få hvem som helst til at tilstå, selv uskyldige. Den slags er jo altid taknemmeligt, og hvorfor så ikke bare lave det.

Plottet er lige så vildt og usandsynligt, som det er troværdigt. Det lyder som en modsigelse, men sådan er det faktisk næsten altid i denne her type fornøjelsesfilm. Den pertentlige, undselige, lille kontorist med de kolossale mindreværdskomplekser har en dobbeltgænger. Skæbnen (Ford) vil, at denne dobbeltgænger er en farlig, berygtet, undsluppet morder med det frygtelige navn »Killer-Mannion«. Broget bliver billedet, da dræberen dukker op hjemme hos kontoristen, og mere er det ikke nødvendigt at sige, bortset fra at den derfra kører derudad med panik og forvekslinger, og hvad deraf følger. Oh, underholdning!

Jeg må indrømme en subjektiv nostalgisk fascination af det vel nok noget fiktive gangstermiljø, jargonen o.s.v., men også af prototyperne i øvrigt og ligefrem de fysiske ting. Kontorinteriøret fra trediverne. Eller hvornår det nu var, det var. Bilerne. Husene. Fængslet. Banken. Altsammen skarpt accentueret i en stringent tydelighed gennem en lidt lurende, undersøgende kameraføring.

Edward G. Robinson dækker dobbeltrollen, og selvom han tilsyneladende på en måde underspiller begge figurer, bliver de klart forskellige. Man kan sige, at han yder sig selv et nedfrosset dirrende modspil. Hans specielle fysiognomi er heller ikke uvæsentlig. Skal man endelig tale om en slags eksistentielt indhold, bør man vel nævne dette, at én og samme person under forskellige betingelser kan udvikle sig vidt forskelligt. Men det er elementært. Navnlig er det forløsende at se, hvordan den bleghæmmede kontormand blomstrer op under al den opmærksomhed, der vises ham i det øjeblik, han bliver midtpunkt. Og hvordan han oplever at føle sig frigjort og fri.

Jeg har især beskrevet det morsomme, men det er også en spændende film, og der er pludselige skift til mulm, rygrislen og uhygge. Edward G. Robinson som en mellemting mellem Orson Welles og Peter Lorre. Derfra et let hop over til farcen. Og så tilbage. Sådan hopper man kun, når man virkelig har fod under sit medium. Akrobatik på en måde.

Kristen Bjørnkjær

■ **SAMFUNDETS FJENDE**

The Whole Town's Talking. **Eng.titel:** Passport to Fame. USA 1935. **Dist/P-selskab:** Columbia. **P:** Lester Cowan. **Instr:** John Ford. **Instr-ass:** Wilbur Mc Gaugh. **Manus:** Jo Swerling. **Dialog:** Robert Riskin. **Efter:** fortælling af W. R. Burnett: »Jail Break«. **Foto:** Joseph H. August. **Klip:** Viola Lawrence. **Ark:** Lionel Banks. **Medv.:** Edward G. Robinson (Arthur Jones/Killer Mannion), Jean Arthur (Miss »Bill« Clark), Arthur Hohl (Michael Boyle, detektiv), Arthur Byron (Spencer), Wallace Ford (Healy), Donald Meek (Hoyt), Paul Harvey (J. G. Carpenter), Ed Brophy (»Sluggs« Martin), Etienne Girardot (Seaver), James Donlan (Howe), Robert Emmett O' Connor (Politimand), J. Farrell MacDonald (Fængselsbetjent), Effie Ellsler (Tante Agathe), John Wray (Gangster), Joseph Sawyer, Francis Ford, Robert Parrish. **Længde:** 93 min., 2535 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Columbia. **Prem:** Kinopalæet 11.5.35. **Reprem:** TV 12.2.64. **Ny re-prem:** Hjerter Dame 26.12.73. **Ny censur:** Rød.

Still/ Edward G. Robinson i »Samfundets fjende«.

Dette er Bernadette

Voltaire har engang lidt ondskabsfuldt sagt om Rousseau, at han ville have os til at vende tilbage til naturen ... på alle fire. Det samme kan man med en vis ret indvende mod den franskprogede, canadiske instruktør Gilles Carle og hans religiøse western »Dette er Bernadette«.

Religiøs western er hans egen betegnelse for filmen, men man kunne med lige så god ret kalde den en erotisk komedie eller en film om et bymenneske på prærien eller slet og ret Når bønder elsker i Quebec. Carle har villet have det hele med fra økologidebatten over fagforeningsproblematikken til helgendyrkelse og kampen for den frie kærlighed. Der er så mange åbne døre i filmen, at indboet blæses ud af gennemtrækken, og det er en skam, for historien har en vis friskhed og dynamik, som ganske vist smuldrer og helt forsvinder til sidst.

Canadierne er meget optagne af forureningsproblemer, fordi de har grænser tilfælles med et af de mest forurenede og forurenende lande i verden. Den amerikanske kultur (på godt og ondt) er omtrent identisk med deres egen, hvad de meget nødigt vil indrømme, men de er af forskellige geografiske historiske årsager kommet lidt senere igang med alting end naboen, og enhver debat om for eksempel forurening og racespørgsmål relateres til Staterne, hvis eksempel man ihvertfald i debatten tager stærkt afstand fra. Ikke desto mindre slås man med de samme problemer ganske vist med en vis tidsmæssig forskydning, og med det forspring for amerikanerne, at man ved at skele over grænsen undertiden kan blive belært om, hvad man ikke skal gøre.

I racespørgsmål hylder man eksempelvis 'mosaikprincippet', mens amerikanerne – populært udtrykt – har været tilhælgere af 'smeltedigel-princippet'. Provinsen Quebec, som er domineret af fransktalende, katolske canadiere, er et af de bedste og i grunden positiveste eksempler på dette mosaikkulturbegreb, hvorimod sagen på nationalt plan stiller sig noget anderledes m. h. t. indianere og eskimoer. Men det er en anden historie.

»Dette er Bernadette« må, for at den skal have nogen mening, ses som en typisk Quebec-film, selvom det amerikanske pulsslag også mærkes i den. Den foregår i et typisk, halvfattigt landmandsmiljø blandt en befolkning, som balancerer mellem en næsten middelalderlig uoplysthed og et helt moderne teknologisk samfund. De bønder, som Bernadette søger tilflugt hos, da hun ikke mere kan udholde det civiliserede storbyliv, er hverken lykkeligere eller ulykkeligere end andre mennesker, de er blot, som marxisten ville udtrykke det, ikke bevidstgjorte, mens hun selv er offer for det man vist nok kalder en falsk bevidsthed. Kun en enkelt af farmerne har begrebet fagforeningstanken, og han forsøger at få de andre med i et politisk arbejde for at dæmme op for den sikkert reelle udbytning, Quebec's landmænd er udsat for.

Men det har ikke været instruktørens ærinde at lave en politisk, analyserende film. Han har haft langt større ambitioner. Han har villet skildre hele det modsætningsfyldte quebec'ske samfund mellem tro (overtro?) og moderne virkelighed, og det må så også være på baggrund af denne bredde og tyngde i filmens opbygning, at den skal vurderes. Som sådan er den ikke lykkedes. Carle har nok fornemmelsen for rytme, men overhovedet ikke for stil, og han har hæmningsløst lavet overbygning på sit emne på bekostning af klarhed og (kunstnerisk) logik = stil. Det ene øje-

Still/ Micheline Lanctot i »Dette er Bernadette«.

blik er vi i den lette sædeskildring i stil med »Forargelsens hus« eller John Steinbeck, og i næste øjeblik er vi ovre i det store melodrama med død og elendighed. Der er for så vidt intet odiøst i denne sammenblanding af stilarter og virkemidler, hvis Carle havde haft noget at have den i. Men han har ikke kunnet bestemme sig til en fornuftig prioritering af de alt for mange emner filmen behandler.

Personinstruktionen er lige så uegal som resten. Bernadette (Micheline Lanctot) får et menneskeportræt ud af et kæmpepostulat. Hun kan sige naturlyriske uhyrligheder, så man næsten overbevises om, at hun selv tror på dem. Thomas (Donald Pilon) er det, man i gamle dage kaldte solid, mens birollerne er hentet fra den værste franske komedietradition. Til sidst virker hele filmens behandling af erotikken som en smart måde at lirke lidt salonporno ind i et puritansk religiøst canadisk publikum, som indtil for en halv snes år siden visse steder i landet måtte finde sig i at gardinerne var rullet ned i stormagasiner og butikker om søndagen. Det var jo ikke meningen, de skulle tænke på verdslige emner på vej til kirken.

Ole Michelsen

■ **DETTE ER BERNADETTE**
(Pigen med det varme hjerte)

La vraie nature de Bernadette. Canada 1972. **Dist:** Compagnie France Film. **P-selskab:** Les Productions Carle-Lamy Ltee/Canadian Film Development Corporation/Compagnie France Film. **Ex-P:** Pierre Lamy. **P-leder:** Fernand Rivard. **P/Instr/Manus:** Gilles Carle. **Foto:** René Verzier. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Gilles Carle/**Ass:** Susan Kay. **Ark:** Jocelyn Joly. **Rekvis:** Jacques Chamberland, Michel Proulx. **Kost:** Gilles Lalonde. **Musik:** Pierre F. Brault. **Tone:** Henri Blondeau. Austin Grimaldi, William O'Neill, Marcel Pothier. **Lyd-E:** Pierre Fauteux. **Makeup:** Diane Gravel. **Stills:** Bruno Massenet. **Medv:** Micheline Lanctot (Bernadette), Donald Pilon (Thomas Carufel), Reynald Bouchard (Rock), Maurice Beaupre (Octave), Ernest Guimond (Moise), Julien Lippe (Auguste), Robert Rivard (Felicien), Willie Lamothe (Antoine), Yvon Barrette (St.-Luc), Yves Allaire (St.-Marc), Claudette Delorimier (Madeleine), Yannick Therrien (Yannick), Pierre Valcour, Gilles Lajoie, Rolland Bédard, Jacques Bilodeau, René Caron, Angèle Coutu, Robert Desroches, Reine France, Paul Gauthier, Yves Gèlinas, Francine Grimaldi, Suzanne Langlois, Jean-Pierre Légaré, Jean-Marie Lemieux, Yvon Leroux, Lucie Mitchell, Thérèse Morange, Claude Préfontaine, Jean Ricard, Gilles Tessier, Jacques Thisdale. **Længde:** 97 → 94 min., 2620 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 2, 25.2.74.

Indspilningen foretaget i Canada i tiden 18.10. – 29.11.71.

L'Amour

Andy Warhols/Paul Morriseys »L'Amour« handler som så mange fashionable Hollywoodfilm om amerikanere i Paris. Men i realiteten kunne filmen lige så godt udspilles i New York eller Beverley Hills eller Århus, for Warhol–Morriseys figurer er mildest talt ikke folk, der lader sig påvirke af omgivelserne. Donnas og Janes metamorfose fra anonyme hippier til opsigtsvækkende fotomodeller er ganske vist et resultat af gensynet med den Paris-bevidste veninde Patti, men i øvrigt bruger personerne (og filmen) kun byen som dekorativ baggrund for deres egotrip.

Den verden, de bevæger sig i, er så egenartet og så umiskendelig freaky, at Eiffeltårnet og Triumfbuen i deres klichéagtige tilsynekomster virker som groteske fremmedelementer fra en ordinær verden, som ikke kan gøre krav på at interessere de unge elskende. I deres narcissisme har personerne knap nok øje for de udkårne, som mest bruges til at levere stikord til deres solonumre. Kun Max – den eneste af filmens personer, der spilles og skildres oprigtigt – er naiv nok til at tro på muligheden af en dialog. Personerne elsker kun sig selv, men det gør de til gengæld så intenst og så fantasifuldt udadvendt, at det opleves som charme. Deres livsindhold består i at gøre lykke, og de vil helst gøre det ved at stjæle billedet fra hinanden. Michael Sklar tager sig i den anledning nogle rigtige primadonnature, hvor han skiftevis leger bly victoriansk ungmø og nederdrægtig Bette Davis'sk bitch. Han bruger Max' liste over herrebekendtskaber til en tårevædet scene i Joan Crawford-stil, og Donnas forsøg på at få et samleje i stand afværger han med vindrueklaser à la »Queen Christina«. Mens Donna Jordan prøver at skabe opmærksomhed om sin person ved en larmende vulgaritet, satser hendes veninde Jane Forth – som i et godt comedy-team – på det modsatte og spiller på en komisk frigiditet, der akkompagneres af en snøvlende fåmælthed og en excentrisk make-up. »To love oneself is the beginning of a lifelong romance« – som Oscar Wilde sagde, og filmens personer dokumenterer!

»L'Amour« fortælles i en stil, der – selv om den dårligt kan siges at være konventionel – så dog ligger betydeligt nærmere ved en traditionel fortællestil, end Warhol–Morriseys hidtidige produktion. De lange statiske optagelser forekommer endnu, men meget af filmen berettes i opklippede passager med skift mellem talende og lyttende personer. Helt gammeldags gedigen i opbygningen forekommer scenen, hvor Michael er ude for at købe nyt tøj til Donna, og hvor der med mellemrum klippes til Max, som er med, og som ses stadigt mere oprørt over solderiet; således forberedes hans raseriudbrud i sekvensens slutning. På filmens fortekster står da også hele to klippere anført – men generelt må det om deres arbejde konstateres, at deres grunde til at foretage et klip ikke just forekommer indiskutable. Filmens foto er gennemgående den sædvanlige glamourforladte og hårdt belyste – men også på dette

område er ambitionerne vokset som i epilogens raffinerede (Bertolucci-inspirerede?) bybilleder.

Warhol og Morrisey har gang på gang erklæret de klassiske Hollywood-film deres kærlighed, og der kan da heller ikke være tvivl om, at disse film også er forbillederne for »L'Amour«. Det er ikke kun den hæmningsløse stjernedyrkelse, der er forudsætning for »L'Amour«, som den jo også var det for de tidligere film. Det er selve stilen fra de håndværksmæssigt så fremragende produkter, der målbevidst efterlignes. For hvor Warhols første film var billeder med tidslig dimension, og hvor senere produkter som »I, a Man« og »Chelsea Girls« var fiktionsfilm, der i stilistisk henseende havde et udpræget cinéma vérité-forhold til milieuets særprægede form for virkelighed, så er den formelle påvirkning fra Hollywood i Warhol–Morriseys film efterhånden blevet så stærk, at filmene har ændret karakter. De er ikke længere nonchalante amatørfilm, som i en original og konsekvent stil præsenterer en samling fascinerende mennesker, men kokette dilettantforestillinger, som i deres effekt er totalt afhængige af de medvirkendes evne til at interessere – en evne der dog heldigvis også for det meste er betydelig. Men efterhånden som der lægges mere vægt på plot og (selvparodierende) karaktertegning i traditionel forstand på bekostning af de tidligere film provokerende foragt for disse begreber, må analysen og vurderingen af filmen også foretages efter mere gængse kriterier, end man hidtil har kunnet anvende i forbindelse med Warhol. Og bedømt som normal film er »L'Amour« utilstrækkelig: teknikken er anstødeligt usikker, handlingen springende og urytmisk fortalt, dialogen kører for ofte i tomgang, og de optrædendes spillestil er dårligt samstemt. Tilbage er nogle mennesker, der har udstråling nok til at man i denne sammenhæng vil acceptere dem som stjerner og en historie, som rummer anlæg til en både vittig og rørende film, men her kun fungerer som påskud for en serie bizarre optrin.

Et kunstværk har krav på at blive behandlet på dets egne betingelser. Men hvad er »L'Amour«s egne betingelser? Er den et ukonventionelt Hollywoodlystspil, der bare tilfældigvis er lavet uden de midler og muligheder, som normalt er forbundet med film af den type? Eller er den endnu et karakteristisk Warhol put-on – en fremvisning af et af massekulturens kendte produkter a la Campbell Soup-billederne? Selv hvis det sidste er tilfældet, kunne jeg ønske mig, at »L'Amour« havde lignet sine forbilleder i højere grad, end tilfældet er. Den lette stil, Warhol–Morrisey tilstræber, bremses af utilstrækkelighederne. Jo nærmere de to kunstnere vil komme Hollywood, des større synes afstanden at være.

Jørgen Oldenburg.

■ **L'AMOUR (KÆRLIGHEDEN)**

L'Amour. USA 1972. **P-selskab:** Andy Warhol Film Ltd./Peter Brant & Bruno Bischofsberger. **Ex-P:** Paul Morrisey. **P:** Andy Warhol. **As-P:** Fred Hughes. **P-ass:** J. J. Flori. **Instr:** Andy Warhol, Paul Morrisey. **Foto:** Jed Johnson. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Lana Jokel, Jed Johnson. **Tema-sang:** Ben Weisman (musik) & Michael Sklar (tekst), sunget af Cass Elliott. **Medv:** Donna Jordan (Donna), Michael Sklar (Michael), Jane Forth (Jane), Max Delys (Max), Karl Lagerfeld (Karl), Carol Labrie, Peter Greenlaw, Corey Tippin. **Længde:** 93 min. (stopur). **Censur:** Ingen. **Udl:** Camera. **Prem:** Camera 15.1.74.

Still/ Andy Warhols glade superstjerner i »L'Amour«.

Kort sagt

Filmene set af
Peter Schepelern (P.S.)
Poul Malmkjær (P.M.)
Ib Monty (I.M.)
Ib Lindberg (I.L.)

EN DAG I IVAN DENISOVITJS' LIV

Instruktør: CASPAR WREDE

I 1963 sagde Krushchev i en tale til kunstnerne: »Partiet støtter kunstneriske værker, der virkelig er sanddru, hvilke negative sider af tilværelsen de end omhandler, hvis de hjælper folket i dets kamp for et nyt samfund«, og han nævnte som eksempler bl. a. Jevtusjenkos digte, Tjukhrajs film »Den rene himmel« og Solsjenitsyns »En dag i Ivan Denisovitjs' liv«. Solsjenitsyns korte roman fra 1962 om livet i en sibirisk koncentrationslejr var den officielle anti-stalinismes litterære sensation. Men siden har piben jo unægtelig fået en anden lyd. Solsjenitsyn har ikke kunnet publicere sine store romaner og er udstødt af forfatterforbundet. Til gengæld har den vestlige verden vist forfatteren en måske noget overproportioneret interesse. Filmatiseringerne er et naturligt led i denne: Polakken Aleksander Ford har netop lavet »I den første kreds« som dansk-amerikansk coproduktion, og italieneren Marcello Andrei truer med at lave »Øhavet Gulag«, men allerede i 1971 lavede nordmanden Caspar Wrede en engelsk-sproget version af »Ivan Denisovitjs« med Tom Courtenay i titelrollen. Den næsten handlingsløse romans detaljerede skildring af den monotone tilværelse i lejren er trofast overført til film. Gustne, udmarvede statister trasker overbevisende rundt i et autentisk virkende muddersøle. Der bliver troværdigt redegjort for, at forplejningen i sibiriske fangelejre er ringe og vejrliget ubehageligt. Men filmen har en svaghed: Det er en meget kedelig dag i Ivans liv, vi overværer. Filmen er romanfilmatisering, når den er mest problematisk: Et etableret »kontroversielt« værk, præsenteret med velmenende engagement og ti års forsinkelse i omhyggelig side-for-side visualisering. En drøj dag. (One Day in the Life of Ivan Denisovich – England/Norge 1971). P.S.

JERNBANENS HÅRDE DRENGE

Instruktør: ROBERT ALDRICH

1933. A-No 1 hopper på Old 19 og møder Cigaret, der ikke kender livet, og Shack. A-No 1 er fremmest blandt hobo'er og har udnævnt sig selv til Emperor of the North Pole. Old 19 er ikke en dame, men et godstog, som vogtes af Shack, autoritetens højeste potens, en sadistisk håndhæver af lov og orden, en blind hævner. Cigaret er en opkæftet, fejg opportunist, der sikkert vil forlade hobo-junglen og drive det til noget som lokalpolitiker et eller andet sted. A-No 1 besejrer Shack ved at køre gratis med hans tog og i øvrigt tæve ham i den drabeligste duel man hidtil har set i en Aldrich-film. Dennes iscenesættelse af Christopher Knopfs symboltyngede, stærkt betydningsfulde manuskript kan kun karakteriseres som gevaldig. Lee Marvin og Ernest Borgnine fortjener at møde Bette Davis og Joan Crawford. »Jernbanens hårde drenge« er bigger than life; de fires møde kunne blive bigger than Aldrich, hvis styrke ses i arbejdet med skuespillernes frontale spil, og hvis svaghed ses i besværet med at styre symbolikken og med at få de enkelte sekvenser til at hænge sammen til en helhed. (Emperor of the North – USA 1973). P.M.

LET'S MAKE LOVE

Instruktør: GEORGE CUKOR

George Cukors komedie har holdt sig godt. Ja, den er måske en endnu større nydelse i dag end for 14 år siden, fordi den er helt uden konkurrence. Så gode manuskripter, så vittig og elegant en instruktør og så charmerende en stjerne-konstellation finder man ikke nuomstunder. At filmen kan falde nogle følsomme pernittengryn for brystet er lidt komisk, og viser blot, hvordan hysteriet omkring kønsroller og klassemodsætninger har bredt sig som svamp. Man bør ikke lade sin fornøjelse over »Let's Make Love« ødelægge af at opfatte den som et indlæg i en debat. Filmens dobbelspil er en moderne variant af et ældgammelt komedieintrigetrick: Manden, der vil prøve pigen, fordi han vil elskes for sin egen skyld. Skønt Montands rolle egentlig er større end Monroes, og skønt han spiller med fin ironi (bl. a. i en dobbeltbundet parodi på fransk humor model Marcel Marceau) er det naturligvis Marilyn Monroe, der er den store billedstjæler lige fra den fabelagtige entré i »My Heart Belongs – USA 1960). I.M.

LEV OG LAD DØ

Instruktør: GUY HAMILTON

Med Guy Hamilton tilbage som instruktør reddes denne 007-sag fra den totale katastrofe, som mange dårlige kræfter ellers forenes om at fremkalde: et manuskript, der i urimelighed og smagløshed råber på en skrivebordsskuffe (Tom Mankiewicz), en hovedrolle, der er en fattig erstatning for en skuespiller (Roger Moore) og et par damer, der i forståelig konsekvens af Moores udvælgelse må være håndplukket for deres evne til at stå i skyggen af ham. En flok krokodiller er gode. Saltzman og Broccolis ødselhed i producentleddet er som sædvanlig halvdelen af filmen og en speedbådsekvens fænger. Resten er tomt bulder for hule hoveder, musikken incl. (Live and Let Die – England 1973). P.M.

MIG OG MAFIAEN

Instruktør: HENNING ØRNBAK

Der var ikke grund til at ofre så meget som én linie på dette makværk af en film, hvis ikke en række af dagspressens anmeldere havde antydet, at filmen lå højt over dagligt lavvande i den danske folkekomedie, og at den derfor – underforstået – var god.

Denne vurdering fortæller imidlertid mere om den danske underholdningsfilms niveau, end den gør om »Mig og mafiaen«. Lise Nørgaards uvittige manuskript er indtil mindste detalje modelleret over en lige så uvittig Sidney Gilliatproduktion, »Ooh, You Are Awful«, med den kedsommelige komiker Dick Emery, og hvis den danske kopi på noget punkt hæver sig over den engelske original, skyldes det udelukkende, at Dirch Passer er en ikke så lidt større begavelse end Emery.

Til gengæld er resten af filmen den rene ørkenvandring. Scenerne bliver strakt ud til det dræbende, tempoet er som i en August Blom-film fra 1910, Claus Loof, som er en af vore bedste fotografer, har leveret sit livs uskønneste farver, Jan Juhler, som er en af vore bedste tonemestre, har leveret sit livs uldneste lyd, og Ib Glindemann, der ikke er en af vore bedste komponister, har leveret en skingrende, hvinende, umelodisk musik.

Henning Ørnbak, der tidligere har jokket to gode Leif Petersen-skuespil ihjel i sine filmatiseringer, har fortalt sin film i en kvalmende række zoom-ture og karakterløse halvtotaler og halvnære, der tydeligvis har stillet klipperen Maj Soya på en næsten uoverkommelig opgave, da hun skulle flikke stumperne sammen.

Skuespillerne kan ikke gøre for det. Man kan jo ikke lave vittigheder på det manuskript og i det tempo, men der er dog positive anslag i nogle småroller – Gotha Andersen, Ole Monty og Elizabeth Nørager – og først og fremmest Tove Maës.

Som forfilm vises i Saga en trailer til den nyeste Olsen-bande-film. Den alene understreger med al tydelighed Erik Ballings suveræne position indenfor den danske folkekomedie. I.L.

EN PIKANT AFFÆRE

Instruktør: MELVIN FRANK

Den publikumssucces, der er blevet »En pikant affære« til del, kunne tyde på, at der stadigvæk er behov for lystspil af den hurtige, dialogpræcise, erotiske type, som Lubitsch, Hawks, La Cava og en hel del andre amerikanere kunne ryste ud af ærmet i trediverne.

Melvin Frank er ingen Lubitsch eller Hawks, og hans manuskript er afgjort bedre tænkt end det er udført. Alligevel har det sine momenter, ikke mindst i dialogen, og selv om filmen knækker over mod slutningen og ender i den rene sob-sister-stil, er »En pikant affære« et hæderligt forsøg på at genoplive en genre, der har set sin bedste tid for en menneskealder siden.

Den virkelige fortjeneste i »En pikant affære« er, at Frank har fundet et par skuespillere, der anderledes stærkt end Ryan O'Neill og Barbra Streisand i Bogdanovich's »Du er toppen, professor« formår at udfylde hullerne efter Cary Grant og Katharine Hepburn (eller Carole Lombard eller en håndfuld andre fortids-koryfæer). George Segal, der jo i det hele taget altid er god, og Glenda Jackson fanger stilen ubesværet, og deres dialog-kaskader er suveræne. (A Touch of Class – USA 1973). I.L.

SJAKALEN

Instruktør: FRED ZINNEMANN

Den engelske journalist Frederick Forsyths pseudo-dokumentariske bestseller om OAS' forsøg på v. hj. a. en engelsk lejemorder at myrde de Gaulle i 1963 er en bastant komplot-historie, sammensat af en overvældende mængde puslespilbrikker som danner en perfekt intrige. Filmatiseringen har – som det så ofte er tilfældet – skrællet en del lag bort, så kun et ret magert handlingsskelet står tilbage. Filmen forløber som én stor krydsklipning mellem forbryderen på vej mod forbrydelsen og hans forfølgere, som skal nå at pågribe ham, inden det er for sent. Da de Gaulle som bekendt ikke omkom ved et attentat i 1963, ligger spændingen ikke i spørgsmålet, om hvorvidt det lykkes Sjakalen at få ram på sit offer, men om hvor tæt på, han når at komme. Spændingen, i det øjeblik hvor Sjakalen har generalen i sigtekornet, er af samme karakter, som da Ben Hur, i Wylers film, er lige ved at mase sig frem og hjælpe Jesus med at slæbe korset til Golgatha. I begge tilfælde undgås det heldigvis at ændre historiens gang (hvorimod Hitler faktisk bliver kidnappet og skudt i »Hitler – Dead or Alive« fra 1942!). På trods af de lidt besværlige betingelser forsøger »Sjakalen« at være en spændingsfilm, og det hele er lavet med blank perfektionisme og velkalkulerede effekter, som dog kun i nogen grad kan tilsløre, at nogle ganske overfladisk karakteriserede personers forsøg på at udføre en plan, hvis udfald vi på forhånd kender, ikke er videre interessant at følge. (The Day of the Jackal – England/Frankrig 1973). P.S.

Debat

FILM OG TEGNESERIER

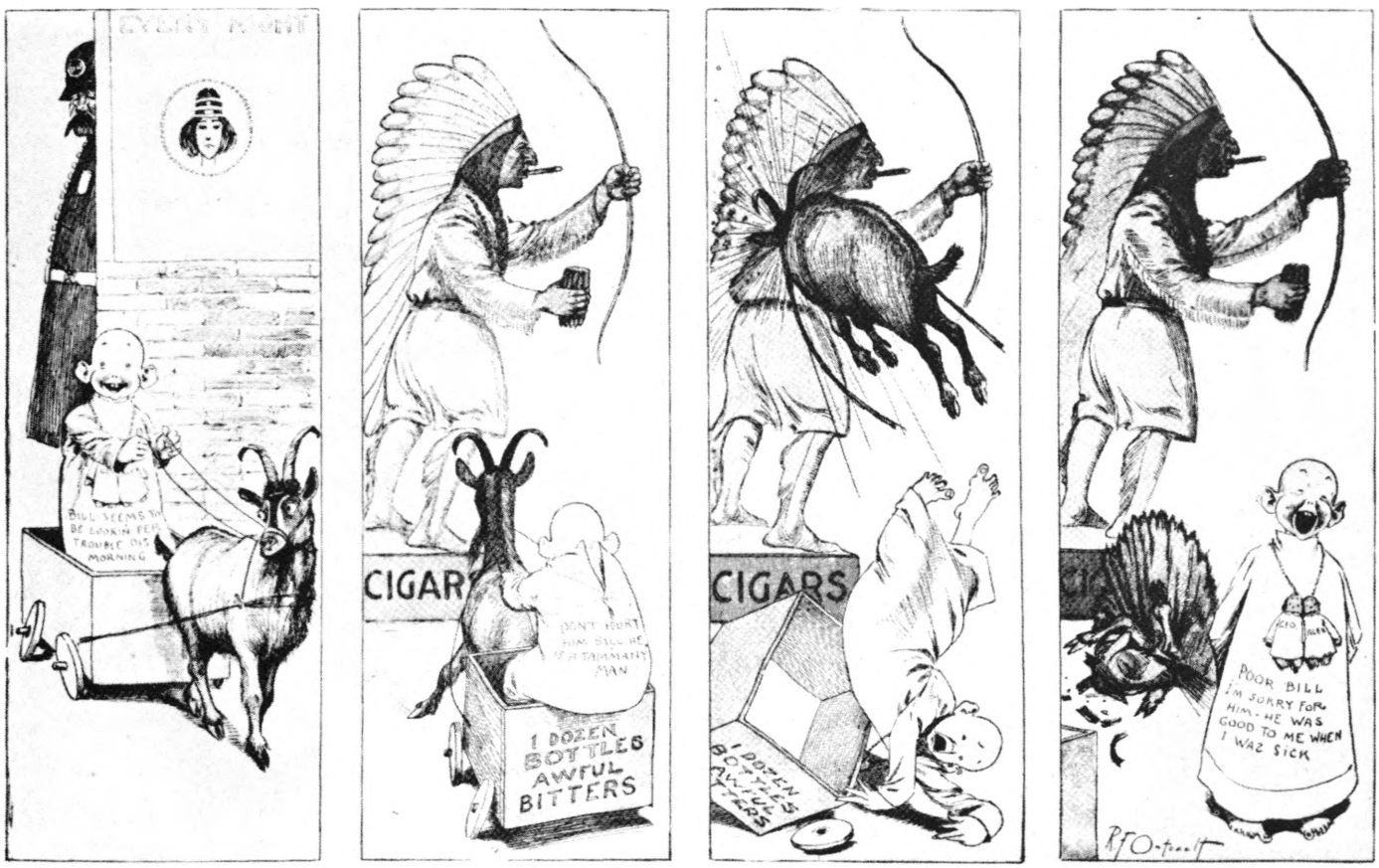
I Peter Schepelerns fortræffelige artikel om film og tegneserier i Kosmorama 117 nævner han, at Lumières lille farce »L'arroseur arrosé« fra 1895 (der for resten i Danmark blev udsendt under titlen »Gartneren og den uartige Dreng«) skulle være inspireret af en samtidig billedserie; og som kilde til denne oplysning angiver Peter Schepelern Guy Gauthiers artikel i »Image et Son« fra 1965. Men Gauthier er ikke den første kilde til denne oplysning. Det er derimod Georges Sadoul. I sin store filmhistorie »Histoire Générale du Cinéma« bind I, udgivet 1948, kommer Sadoul ind på dette emne. Han oplyser, på side 289 og ff., at forlaget Quantin i 1887 udgav et billedalbum, der fik en meget stor udbredelse i Frankrig. Dette billedalbum indeholdt billedfortællinger, og en af disse fortællinger hed »L'Arroseur« og var tegnet og fortalt af en mand ved navn Hermann Vogel. Denne historie ligner i slående grad Lumières historie, og Sadoul mener, at det er berettiget at betragte den som forlæg for filmen. Sadoul afbilleder hele Vogels billedfortælling. Den består af 9 billeder med tekst under hvert billede, og handlingsforløbet er det samme, som det vi finder i Lumières film, dog med den forskel, at Vogels historie er mere udpenslet, vi har f. eks 2 bipersoner, og en anden forskel er, at Vogels historie udspiller sig på en gade og ikke i en have som hos Lumière. Teksten under billederne er i reproduktionen desværre så utydelige, at det er umuligt at læse, hvad der står.

Vogels billedserie får mig til at stille følgende spørgsmål, om den ikke kan betragtes som en forløber for tegneserierne. Men dette spørgsmål må vist desværre forblive ubesvaret, da det som nævnt er umuligt at tyde teksten under billederne, og forholdet tekst – billede er som Schepelern rigtigt siger et meget vigtigt element til at definere en tegneserie. Men personligt synes jeg, at en billedserie som Vogels står nærmere tegneserien end det amerikanske enkeltbillede. Og når adskillige amerikanske filmhistorikere udråber dette billede til at være den første tegneserie, skyldes det så ikke samme amerikaneres ikke ualmindelige trang til at anskue hele verdens filmhistorie udfra deres egne vindever?

Marguerite Engberg

Svar: Der kom mange billedserier med tekst i 1900-tallet som Hermann Vogels, men det var kun illustrationer med tekst under. Når man plejer at udnævne Outcaults billede til tegneseriens begyndelse er det nok lidt kuriøst, da det jo netop ikke er en serie, men et enkelt billede. Men det skyldes, at Outcaults billeder blev trykt i et dagblad, havde en gennemgående figur – nemlig den gule dreng – og så at det ret snart *blev* en rigtig serie, som illustrationen her skulle vise. Den første helt rigtige tegneserie var, som nævnt »The Katzen-jammer Kids« fra 1897, og det er vist ikke til at komme uden om, at det var en amerikansk serie . . .

P. S.



OM DANMARKSFILM

Et sted i Peter Schepelerns anmeldelse i Kos 118 af Peter Refns to danmarksfilm-versioner af det samme materiale, nemlig »Kort fra Danmark« og »Danske Lystbilleder, hedder det:

»... (Refn redegør selv for de nærmere omstændigheder i selv?interview i bogen) ...«. (Bogen er naturligvis den samtidigt anmeldte »Kort fra Danmark og andre Danmarksfilm«, der kan købes i Camera-biografen og gennem Dansk Bogtjeneste. Pris 24 kr., der dog kun dækker de nøgne produktionsomkostninger!).

For filmhistoriens skyld skal jeg på given foranledning gøre opmærksom på, at der ikke er tale om et selvinterview. Samtalen er taget på bånd af professor Agersnap og bagefter redigeret og strammet kolossalt og loyalt af John Ernst. Det burde naturligvis være fremgået af bogen – ligesom det burde være fremgået af anmeldelsen, hvor den anmeldte bog kan erhverves, og hvad den koster.

For egen regning vil jeg tillige spørge Schepelern, hvad han mener med følgende sætning:

»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«.

Helt konkret vil jeg gerne vide, hvad Schepelern har imod freaks, (som jeg vitterligt – som den eneste af de tre i øvrigt – har været engang, hvor det så sortere ud (for mig) end det gør nu).

Og hvorfor han bruger vendingen »sågar en filmskribent«, når jeg dog også har været så stærkt involveret i forskelligt politisk arbejde, bl. a. som initiativtager til giro 16 16 og De danske Vietnamkomiteer, – ja, til det danske vietnam-arbejde i det hele taget.

Jeg kan nemlig betro Schepelern, at det hverken er i egenskab af filmskribent, filmskoleelev, dialogforfatter, TV-konsulent eller -forfatter (og da slet ikke som freak!), at Refn spurgte mig, om jeg ville være med. Jeg kan også betro ham, at det skyldtes mit på forskellige led meget praktiske kendskab til det danske samfund på godt og ondt.

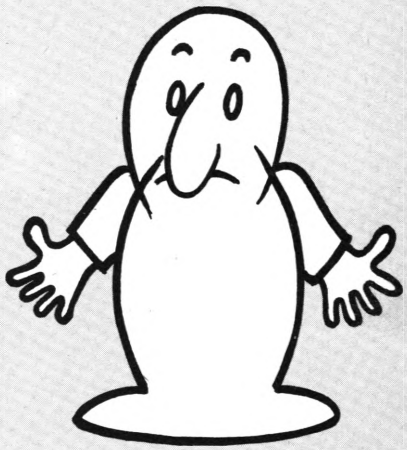
At mit indslag så blev klippet sådan, at der kun er en konklusion tilbage, som selv Erhard Jakobsen og Ellen Strange Petersen vil kunne gå ind for, er en anden sag, som jeg ikke yderligere eller oftere skal kommentere.

Med venlig hilsen,
John Ernst.

PS! I anledning af min lille dyst med Ib Monty (Debat, Kos 117): Vi har øjensynlig talt forbi hinanden. Men jeg må fastholde, at Montys formulering af den passus, der især faldt mig for brystet, kan læses på en sådan måde, at den kan give anledning til en reaktion, som den, der kom fra mig.

PPS! Det meddeles nu, at bogen »Kort fra Danmark« er nedsat til 18 kr., og at bogen altså sælges med et tab på 25 %.

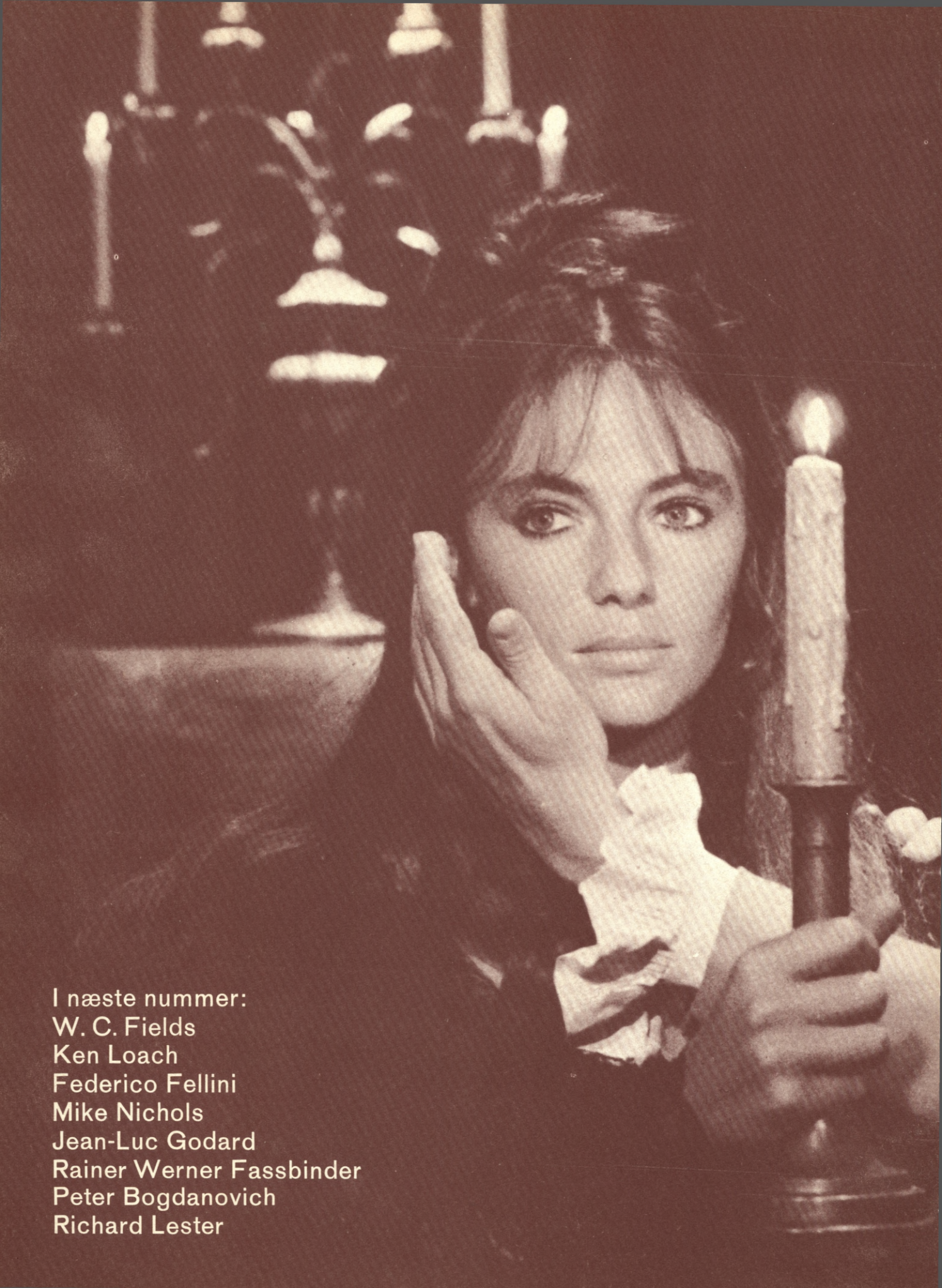
jeg mener bare ...



ligner jeg ikke dansk film idag:
helt tom i øjnene,
ingen ben at stå på,
fem tommelfingre på hver hånd –
– for man kan jo ikke klippe hår af en skaldet.

	Per Calum (Jyllands-Posten)	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Ib Lindberg	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Jørgen Oldenburg	Peter Schepelern	Jørgen Stegelmann (Berlingske Tidende)
* **Samfundets fjende** (Ford)	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★		★★★
* **Snehvide og de syv dværge** (Disney)	★★	★★★	★★		★★★	★★★	★★	★★★
Petra von Kant's bitre tårer (Fassbinder)		★	★★★★		●	★★★★	★★★	★★★
* **Gøg og Gokke i det vilde vesten** (Horne)	★★		★★★	★★	★★★			★★★
* **Let's Make Love** (Cukor)	★★	★	★★★	★★	★★★			★★
Paper Moon (Bogdanovich)	★★			★★	★★	★★	★★	★★
Rock and Roll Again (Levin & Abel)	★★							
Flugten til den grønne ø (Nelson)								★★
Hyrechaufføren (Bridges)		★★★	★★		★	★★	★	
* **Lange bukser** (Capra, Langdon)	★★		★	★★			★	★★★
Hagekorset (Mora)	★		★★		★★		●	★★★
L'Amour (Warhol/Morrisey)	●			★	★	★★	●	
Ingen røg uden ild (Cayatte)		★★	★★	★	★	★		
Sjakalen (Zinnemann)	★★	★	★★		★★	●	★	
* **Soldaterne** (Godard)	●	●		★★	★	★★	★★	★★
Lovens lange fingre (Avakian)				★	★	★★		★
* **Hallo Amerika** (Capra, Langdon)	★★	●					★★	★★★
* **Skypumpen** (Edwards, Langdon)		●					★★	
Tom Sawyer (Taylor)		★			★			
Kun 17 år (Barron)					★			
En pikant affære (Frank)	★	★	★★		●		●	
Den herskende klasse (Medak)				●	★		★	
Lev og lad dø (Hamilton)	●	●		●		★★	●	●
En dag i Ivan Denisovitjs' liv (Wrede)				●	★		●	
Øjne i natten (Hutton)			●		★		●	
Jernbanens hårde drenge (Aldrich)		●		★	●		●	
* **Tre er en for mange** (Langdon)	●							
* **Svigermors syndebuk** (Langdon)	●						●	
To mennesker (Wise)					●		●	

* = Repremierer



I næste nummer:
W. C. Fields
Ken Loach
Federico Fellini
Mike Nichols
Jean-Luc Godard
Rainer Werner Fassbinder
Peter Bogdanovich
Richard Lester