Kosmorama

120
filmtidsskrift
20. årg. april 74
kr. 9.00

W. C. Fields
Federico Fellini
Mike Nichols
Rainer Werner Fassbinder
Ken Loach
Peter Bogdanovich
Richard Lester
George Lucas

Kosmorama-essay
Hitlerbølgens forudsætninger

Kosmorama

120 - 20. årg. - april 74

Fellini før Rubicon: »Amarcord« 172
Øystein Hjort

Den onde cirkel 176
Flemming Behrendt

Samtale med Ken Loach 179
Claus Ib Olsen

Mike Nichols og den tabte uskyld 184
Peter Schepelern

Kosmorama-essay: Hitler-bølgens forudsætninger 194
Carl Nørrested

Petra von Kant's bitre tårer 198
Henrik Lundgren

Favoritfilm: Øllet blev hans skæbne (W. C. Fields 1) 203
Poul Malmkjær

En subjektiv Fields-biografi (W. C. Fields 2) 210
Poul Malmkjær

Fields på grammofonplade (W. C. Fields 3) 214
Poul Malmkjær

Paper Moon 215
Søren Kjørup

De tre musketerer 216
Niels Jensen

Sidste nat med kliken 217
Kristen Bjørnkjær

Soldaterne 218
Ul Jørgensen

Kort sagt 219

Bøger 224

8 mm 226

Minikritik 227

Forsiden: W. C. Fields.
Bagsiden: Scene fra John Boormans nye film »Zardos«.

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 med 6 numre årligt. Abonnement kr. 40,00. Enkeltnumre kr. 9,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18.30–21.30 eller på giro 4 67 38.

Jeg mener stadig . . .

you can't cheat an
honest man,
never give a sucker
an even break,
or smarten up a chump.

Lidt om indholdet

I dette nummer af Kosmorama optræder for første gang rubrikken »8 mm«, hvori Jacob Stegelmann orienterer om det voksende udbud af 8 mm spillefilm (eller uddrag af spillefilm), som den filminteresserede nu kan købe. Desværre i fotoforretninger og uden sagkyndig vejledning, med et kaotisk udvalg og et rodsammen af mærkværdige titler, hvorfor Kosmorama med mellemrum vil prøve at skabe lidt klarhed på feltet.

Rubrikken »Kort sagt«, hvori vi minianmelder en række film fra det løbende repertoire, har vi i øvrigt besluttet at udvide stærkt på gentagne opfordringer fra flere læsere, der gerne ser flere film behandlet i bladet. Bortset fra de rene ligegyldigheder (f. eks. de vesttyske pornofilm, de primitive spaghetti- og karatefilm) vil vi prøve kort at omtale alle de »Bread and Butter«-film, der stadig udgør den filminteresseredes daglige kost, mens de store film eller de måske mislykkede-men-interessante film selvfølgelig fortsat får udførlige analyser. I dette nummer bl. a. Fellinis nyeste film »Amarcord«, Ken Loach's »Family Life« og Rainer Werner Fassbinders »Petra von Kant's bitre tårer«.

Om den komiske begavelse W. C. Fields – der efter en fortjenstfuld indsats i fjernsynets repertoire værdsættes af et stærkt voksende antal filminteresserede – skriver Poul Malmkjær. Med udgangspunkt i den korte farce »The Fatal Glass of Beer« analyseres de Fields'ske virkemidler, og i en efterfølgende artikel redegøres der for Fields' karriere.

PS! De stadigt stigende udgifter på råvarer gør det desværre nødvendigt for os at forhøje løssalgsprisen, mens abonnementsprisen fortsat er uændret.

Kos-quiz

Den var da ikke svær. Men det bør vel også veksle mellem dyb frustration og sød selvtillid for den berømte, intelligente »Kosmorama«-læser.

Den rigtige løsning er:

Øverst tv: Pier Paolo Pasolini i »Decameron«.
Nederst tv: Erich von Stroheim i »The Wedding March«.
Øverst th: Benjamin Christensen i »Heksen«.
Midten th: Orson Welles i »Politiets blinde øje«.
Nederst th: Jean Renoir i »Spillets Regler«

og den rigtige løsning havde bl. a. Jens Egelund Bengtsen, Kalmargade 34, 8200 Århus N., som får tilsendt den evindelige whisky.

Her er så den næste Kos-quiz, som vi gerne skulle have svar på fra alle inden den 1. juni d. å.
Det var ikke ofte Laurel & Hardy indlagde »inside jokes« i deres film. De kunne naturligvis spille på tilskuernes kendskab til figurernes psyke og adfærd og den deraf opståede forventning, men de mere henkastede baggrundsvittigheder var sjældne. En af disse sjældenheder findes i »A Chump at Oxford«. I begyndelsen af filmen er Gøg og Gokke gadefejere. De beslutter sig til at indtage deres frokost foran en bank. Både frokosten og banken skal sekunder senere ændre deres tilværelse totalt. Hvad hedder banken?
Det kan vel være forvirrende, når man i en quiz henviser til et enkelt navn som 'Genevieve', men hvis vi nu røber, at det skal udtales på engelsk, hvad er så samme alderstegne 'dame's egentlige navn?
Agnès Vardas film »Cléo fra 5 til 7« er så fuld af fransk kultur og dannelse, at selv ikke stoppestederne går fri (var det for resten ikke noget at tage op i Herringløse?). Cléo og soldaten Antoine taler sammen ud for et »litterært« stoppested. Hvad hedder det?
Det er ikke ualmindeligt, at skuespillere spiller to-tre roller i samme film (f. eks. i reelle forklædninger som Jerry Lewis i »Tre på en sofa« eller 'straight' som Alastair Sim i »Ballade i pigepensionen«). Men nævn os to skuespillere, der har spillet syv (7) eller flere roller i en film (altså hver sin!).
I »Den amerikanske nat« forekommer en drømmesekvens, hvor den plagede instruktør drømmer om film og forgængere. I drømmen forekommer også en dreng på alder med Antoine Doinel i »Ung flugt«. Han stjæler filmbilleder, bl. a. Orson Welles. Hvad var det for et filmbillede, Antoine stjal i »Ung flugt«?

Still/ Robert Redford og Paul Newman i George Roy Hills »Sidste stik«, der anmeldes i næste nummer af Kosmorama.

Bodil-festen

Rygtet vil vide, at Bodil-arrangementet kun fortsat bevares, fordi der stadig er en del af Bing & Grøndahls kostbare statuetter tilbage som »Filmmedarbejderforeningen i København« hæfter for. I år slap man kun af med fire, og selve uddelingen var også et halvpinligt og som sædvanlig dårligt iscenesat indslag i den Bodil-fest, som afvikledes den 5. april.

Man havde haft svært ved at finde en udmærkelsesværdig dansk film og undlod at udnævne en sådan til årets bedste, selv om konkurrencen med tidligere års vindere ikke skulle synes helt umenneskelig. Til gengæld præmieredes Henning Bahs for alle de gode gags i Ballings film og Dirch Passer for sine talrige forklædninger i »Mig og Mafiaen«, som der blev givet en ubarmhjertig prøve på.

De københavnske dagbladsanmeldere havde lydigt fulgt trop i den almindelige respekt for Bergmans »Hvisken og Råb« og tildelte den prisen som årets bedste ikke-amerikanske film, mens Cannesvinderen »Fugleskræmslet« blev årets bedste amerikanske film. Formodentlig et kompromis, som ingen er tilfreds med, i hvert fald har man svært ved at tro, at der selv blandt de københavnske anmeldere skulle være én, som anser »Fugleskræmslet« for at være en af årets to betydeligste film. Man skal naturligvis ikke forsværge det.

Øjensynligt for at råde bod på selve Bodil-uddelingens spagfærdige underholdningsværdi, havde man sat alle sejl til i resten af arrangementet. Der var først en times underholdning til at forberede uddelingens anti-klimaks: brødrene Olsen gav prøver på deres og det elektriske udstyrs kunst, som vist ikke helt levede op til professionelle krav; Gunnar Geertsen foredrog sin perfide Bodil-schlager, der blev modtaget med udelt skadefryd; men der var også talentfulde indslag, så som Povl Dissing og Benny Andersen med nogle af »Svantes viser« og Dirch Passer med to suveræne klovnerier, af hvilke det sidste – på russisk – øjensynligt engang havde været morsommere. Indimellem betrådte notabiliteter som Birthe Tove, Sven Wezelenburg og Ole Ernst hyppigt scenen.

Og aftenen afsluttedes med forpremieren på »The Sting«, som i forvejen havde fået syv Oscars. Alt i alt en aften, københavnske filmfans kan leve længe på ... P.S.

- og Oscar-festen

I modsætning til de københavnske filmjournalisters Bodil-uddeling sparede den amerikanske filmbranche ikke på fordelingen af Oscar-statuetter. Ialt blev der uddelt 21 forgyldte Oscars, hvoraf George Roy Hills film »Sidste stik« tegnede sig for en trediedel.

Ikke blot blev Hills film udpeget som årets bedste film, den blev også belønnet for bedste iscenesættelse (George Roy Hill), bedste originalmanuskript (David S. Ward), bedste dekorationer (veteranen Henry Bumstead og James Payne), bedste kostumer (veteranen Edith Head, hvis syvende Oscar det var), bedste musik fra et andet medium (Marvin Hamlisch's brug af Scott Joplins ragtimekompositioner) og bedste klipning (William Reynolds, ligeledes en veteran). Derimod blev der ingen Oscarstatuette til makkerparret Paul Newman-Robert Redford.

I stedet gik prisen for bedste mandlige hovedrollepræstation til Jack Lemmon (i filmen »Save the Tiger«), mens produceren John Houseman fik en Oscar som bedste mandlige birolleskuespiller (for præstationen i »The Paper Chase«). På spindesiden gik hædersbeviserne til Glenda Jackson og Tatum O'Neal (for henholdsvis »A Touch of Class« og »Paper Moon«). Komponisten Marvin Hamlisch, der allerede var blevet belønnet for »Sidste stik«, fik yderligere hæder for sin indsats på »Vore bedste år« (bedste originalmusik) samt for samme films sang.

Videre blev der uddelt Oscars til dokumentar- og kortfilm, og endelig og overraskende fik franskmanden Henri Langlois en Oscar for sin indsats for at bevare fortidens film – prisværdigt og besynderligt. Prisværdigt fordi det selvfølgelig er på tide, at filmarkivernes indsats respekteres, og besynderligt i betragtning af, at den amerikanske filmindustri ellers nødig ser, at dens film slipper væk fra selskaberne. Nye tider? P.C.

Øystein Hjort

Fellini før Rubicon: Amarcord

Efter at have jagtet Fellini gennem nogle dage i april og maj 1971 og stykket et interview sammen af tre kortvarige møder, slutter Charles Thomas Samuels – i sin nye »Encountering Directors« – af med et forsøg på at legitimere nødvendigheden af disse (og andre) interviews. Fellini har slået sig gevaldigt i tøjret undervejs, spillet for galleriet og ustandseligt afleveret uforskammede sidebemærkninger, men vil nu undskylde og trække i land: »... min reaktion udspringer af frygtsomhed. Denne lange og dybtgående samtale om mine tidligere arbejder holder mig fast på netop det, jeg ønsker at glemme.« Samuels: »I 8½ beder Guido hele tiden om at blive befriet.« Fellini: »Jeg er Guido.«

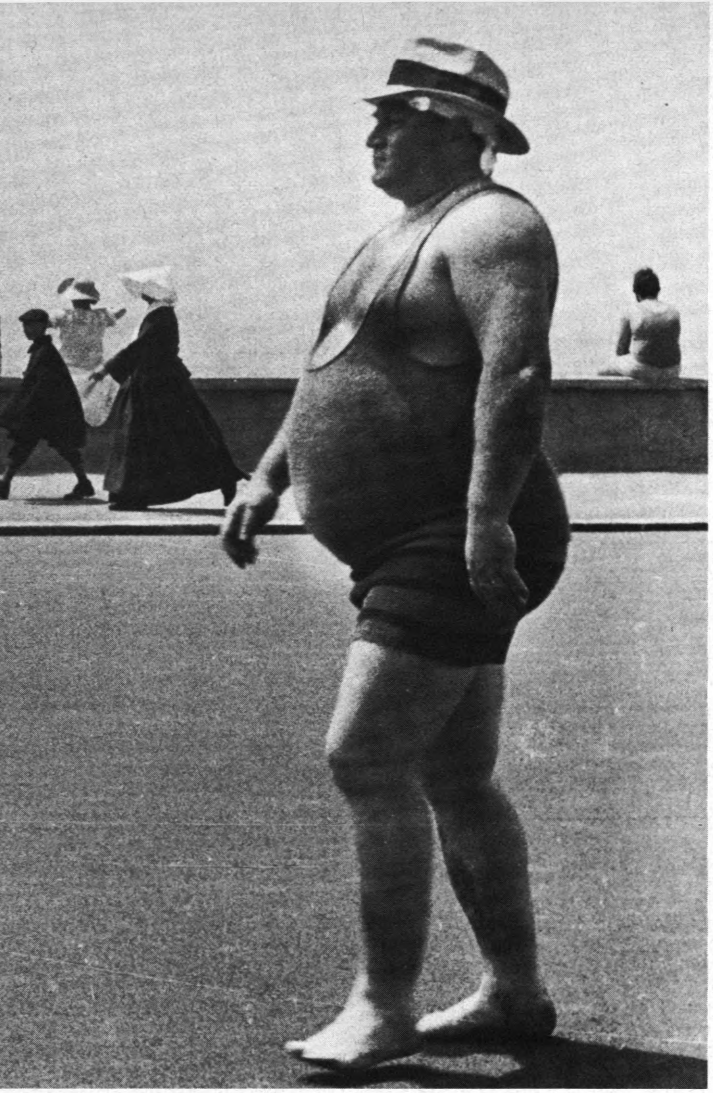
Det kan tage sig lidt kuriøst ud at netop Fellini, der mere end nogen anden synes afhængig af fortiden, skulle ønske at befri sig for den. Men af dette ambivalente forhold udspringer selvfølgelig også det bedste og det dårligste i hans værk: mellem disse modsætninger springer gnisten til det dybt inspirerede samtidig med at den stadige konfrontation med erindringsstoffet måske fungerer som en løbende selvterapi; endelig er det det, han kan falde tilbage på i uinspireret tomgang, når alt andet ikke vil makke ret.

Fellinis første tid i Rom gik med at tegne karikaturer på kafeerne. Ikke særlig begivenhedsrigt, men fuldt af stof for Fellini. En skøn tid, jeg kunne lave ti film om de år, siger han et sted. Man kunne få det indtryk, at Rom i de senere år er en stærkere inspirationskilde for ham end ungdomstiden i Rimini og Romagna; her er smeltediglen for hans kunstneriske arbejde, og sådan vil han måske også gerne selv se det. Samuels bemærker til Fellini, efter at have fulgt med rundt i nogle dage, at man får fornemmelsen af, at han er en slags Kongen af Rom; alle kender ham tilsyneladende, og han bruger nærmest byen som sin egen dagligstue. Fellini modsætter sig ikke sammenligningen, som der efterhånden er lagt op til adskillige gange. Prologen i »Fellini Roma«, hvor skoleklassen er på ekskursion til Rubicon, som man overskrider, mens læreren hylder Julius Cæsar, er panegyrisk foregrebet i Angelo Solmis biografi (1962), hvor kapitlet om ungdomstiden i Rimini er samlet under overskriften »Federico passa il Rubicone« (Federico går over Rubicon) mens ankomsten til Rom er blevet til en »conquista di Roma«.

Men den romerske inspiration var af tvivlsom værdi i »Fellini Roma«, og tiden før overgangen over Rubicon slår med en helt anden styrke igennem i »Amarcord«. Kronologien er blevet lidt bagvendt, erindringen om de første år i det romerske har øjensynligt ført Fellini dybere ned i erindringsstoffet. »Amarcord«, der havde italiensk premiere sidst i december, tegner et nostalgisk, vemodigt og bittersødt billede af ungdomsårene i Rimini i tiden før den anden verdenskrig.

Den italienske titel rummer nøglen til denne holdning, men er ikke umiddelbart forståelig. »Amarcord« findes heller ikke i ordbogen, det er Romagna-dialekt og betyder omtrent »jeg erindrer mig« (io mi ricordo), og har også indebygget det bittersødt nostalgiske: »bittert hjerte«. Og som en lille parentes kunne man tilføje, at Romagnuolis dialektale kælenavn for Adriaterhavet er »L'Amarissimo«.

Fellini har altså fundet ned til dybere lag i erindringen, er med »Amarcord« tilbage til noget af det stof, som blev til »I vitelloni«. Også formelt har han grebet tilbage og benyt-



Stills/ Fellini elsker parader – her drager alle mod stranden for at få et glimt af oceandamperen »Il Rex«, der skal komme fra Amerika. Nederst: Drengen Titta gør sine erotiske erfaringer med den generøse tobakshandlerske.

ter sig i mindre grad af det stort opsatte og visuelt frapperende end f. eks. i »Roma«. Hvor han satsede på det grandiose og spektakulære og ofte blev opblæst og tom, er »Amarcord« varm, øm, overbærende og tæt på sine figurer. Det karikerende og vrængende er holdt nede, det pompøse er – når det er der – meningsfyldt integreret i sammenhængen og ikke et mål i sig selv.

Stadig er »Amarcord« meget 'fellinisk'. Handlingen er reduceret til et minimum, det hele er en rapsodisk servering af skitser, sketches og erindringsfragmenter, som mere eller mindre tydeligt kan knyttes til Fellinis egen ungdomstid i Romagna. En løs ramme er antydet med årstidernes skiften: i de første billeder flyver mannaen som sne over billederne, i de sidste billeder vender den igen tilbage. Årstiderne giver den knap mærkbare kronologiske udvikling i filmen.

I indledningen tager Fellini et rask vue ud over provinsbyens hovedaktører. Han indfanger glimt af dem alle i et ordnet kaos med hurtige klip og simultane handlingsfragmenter. Her er den lokale skønhed, Gradisca, som spiller en væsentlig rolle også i skoledrengenes bevidsthed, den blinde harmonikaspiller, den småtossede erotomane pige, som alle kan gøre de første seksuelle erfaringer med, og advokaten der kommer trækkende gennem byen med sin cykel, altimens han holder små foredrag ud til kameraet om byens historie.

Skolens lærere passerer revy, de er alle nogle sære størrelser, der stiller deres besynderligheder til skue i rappe glimt fra timerne – matematiklærerinden med de prominente bryster er måske den af dem, der spiller den største rolle i elevernes bevidsthed. Udover skolen er der rigeligt af de velkendte, faste elementer: skriftemålene (»piller du?«), de første erotiske erfaringer, skaffet ved hjælp af en af de mange indladende og skræmmende overvægtige kvindeamfibier, vi efterhånden kender så godt.

Den koleriske, jævne og hæderlige fader, en pomadiseret broder der forfører kvindelige udenlandske sommergæster på »Grand Hotel« – Riminis gamle Kursaal – og moderen, er nogle af de vigtigste figurer omkring drengen Titta, som er filmens gennemgående hovedperson – et mere eller mindre nærgående selvportræt, under alle omstændigheder en figur som har lånt væsentlige træk fra den unge Fellini.

Nogle scener træder frem i kraftigere belysning, et par af dem – den natlige sejltur ud for at opleve den nye store Amerikadamper, det VII. Mille Miglia, der forøvrigt blev kørt i 1933 – er forbundet med drømme og længsler. Andre er mere kontante: den store fascistleders besøg med de begyndende gadeprovokationer og meningsløse arrestationer. Tittas fader hentes ind for en påstået antifascistisk udtalelse og sendes først hjem efter en ydmygende behandling, der bl. a. indebærer, at han må drikke

COOPER
LA VALLE DELL'AMORE
LA VALLE DELL'AMORE

det meste af en flaske amerikansk olie. En parade omkring et kæmpemæssigt blomsterportræt af Mussolini er den satiriske ripost på dette, en ny bredside mod en af Fellinis yndlingsaversioner. Og drømmen for klassens tykke dreng.

En enkelt episode skiller sig ud fra de øvrige ved at være gennemført uden forsiringer og stilistisk ved at være optaget uden for atelier: familiens tur på landet med onkel Teo, som man en gang om måneden henter ud af galehuset til familiært samvær. Hele familien kører i hestevogn ud til bondegården, hvor man spiser frokost og holder siesta. Alt løber tilsyneladende af i ren idyl indtil onkel Teo pludselig klatrer op i toppen af et træ og nægter at komme ned, før man har skaffet ham en kvinde. Hele eftermiddagen lyder hans klagende råb ud over landskabet: »voglio una donna!« – indtil hospitalets ambulance ankommer og sygepasserne (og en nonne i dværgstørrelse) får ham ned. Scenen er direkte og ukrukket fotograferet, og så vidt jeg kan se det eneste sted i filmen, hvor Giuseppe Rotunno har lejlighed til at fotografere uden for Cinecittà-studierne.

Filmen ender med moderens død og begravelse og med at Gradisca, den tilbedte lokale skønhed som tiden er lige ved at løbe fra, bliver gift med en Carabiniere. Slutscenen henlægges endnu en gang til stranden, hvor bryllupsmiddagen holdes. Til sidst kører Gradisca bort med sin Carabiniere, den blinde harmonikaspiller sidder tilbage og musicerer. Moderen er væk, Gradisca – drengeårenes drøm – er væk og Titta kan tage afsked med sin ungdom. Han er blevet voksen.

På trods af den spinkle fortællestruktur og den løse komposition er »Amarcord« blevet en langt mere helstøbt film end den umiddelbart foregående »Roma«, som den er tematisk beslægtet med. Dette skyldes ikke alene Giuseppe Rotunnos sikre, homogene fotografering og Nino Rotas ledetema, men også (og især) at filmen bæres af en ægte følelse hele vejen igennem. Disse Romagnuoli er i Fellinis regi selvfølgelig blevet et hulspejl for hele den folkekarakter, han elsker – og elsker at demonstrere. Til den sædvanlige demonstration af typer fra det faste galleri har han – som i scenerne fra gaderestauranten i »Roma« – føjet ikke så lidt medfølelse og nostalgisk kærlighed.

Stills/ Festlighederne i anledning af fascistledernes ankomst til byen bliver også rammen om klassens tykke dreng og hans drømme. Nederste billede: Byens feterede skønhed, Gradisca (Magali Noel), omgivet af beundrere i alle aldersklasser.

»Amarcord« er naturligvis en film som frister til studier i det biografiske og den private mytologi. Det er indlysende, at Fellini her i et reduceret ydre format men med en ny menneskelig dimension gentager nogle faste formler, bearbejdet nogle figurationer, som han ikke kan slippe. En vurdering af filmen på dette plan rejser det samme problem og giver omtrent de samme svar som »Roma«. Det er som om Fellinis skabende evner løber i et lukket, trykt kredsløb uden behov for at finde nye veje eller kanaler. Fellini har nogle erindringer, også nogle fantasier, som visualiseres igen og igen, men ingen egentlig filosofi. Det er påfaldende, at filmens eneste professionelle skuespillerinde, Magali Noel som Gradisca, minder om Sandra Milo i »8½«, og det er klart, at en figur som den småtossede og erotomane pige, der også optræder på Fellinis stadigt tilbagevendende strandbred, er nært beslægtet med Saraghina i »8½«. Saraghina er direkte (og uden at skifte navn) hentet fra barndomserindringerne: hun var »åbenbaringen af selve kvinden« og den otteårige Fellini oplevede hende vise sine overdimensionerede yndigheder for nogle få soldi på stranden ved Rimini. Som i »8½« var det også Fellini, der blev sendt hen til hende med pengene.

Men det er nok værd at bemærke Fellinis teknik, når de faste erindringselementer skal varieres og tilpasses nye sammenhænge. For at blive ved Saraghina: meget rammende har han (over for Samuels) karakteriseret hende som »sex set og oplevet af et barn. Hun er følgelig grotesk, men også forførende for en der er så uskyldig«. Den helt konkrete barndomserindring kan, uden at blive ændret, få en effektiv symbolsk funktion. I »Amarcord« er denne figur imidlertid spaltet op, dels er hun den småtossede pige, der iagttages forholdsvis indifferent på afstand, en sær figur blandt mange andre i provinsbyens sære persongalleri, dels opleves hun tæt på (og mere subjektivt) som den aldeles fuldmodne dame i tobaksforretningen, der for nedrullede skodder giver Titta en første lektion i kærlighed.

Erindringen giver proportionsforskydninger og frie kombinationer. Det er typisk, at Fellini understreger det erindrede, næsten drømte, ved at bruge voksne skuespillere i rollerne som skoledrenge. Og man skal være forsigtig med at føre alt tilbage til konkrete barndomsoplevelser. Figurerne låner Fellinis erfaringer og visualiserer hans erindringer, men alt er af den grund ikke nødvendigvis selvbiografisk. Tittas fader falder f. eks. uden for det selvbiografiske: Fellinis fader var handelsrejsende og efter alt at dømme en helt anden type. Et portræt af ham skal man til »La dolce vita« for at finde (Mastroiannis fader).

Fellini hævder, at en film tager form udenom instruktørens vilje, alle ægte detaljer udspringer af en inspiration, som ikke er styret. Med inspiration mener han en kapacitet til at skabe direkte kontakt mellem det ubevidste og en rationel bevidsthed. Er kunstneren lykkelig og spontan, han han også heldet med sig, fordi han da med et minimum af indblanding når det ubevidste og transformerer det. Men kunstneren vil altid opleve en realisation af drømmen som en reduktion af den. Når ideerne realiseres fjernes samtidig noget af mysteriet, der er forbundet med dem på det ubevidste plan.

Vil man acceptere Fellinis egen definition og anvende den på hans film, kan »Amarcord« opleves som et lykkeligt forsøg på at hente de ubevidste ressourcer frem uden for mange gustne overlæg. »Roma« var da et ofte kunstigt og tvunget forsøg på at gestalte nogle af de ubevidste fantasier, spontaneiteten var ringe. Ved at give afkald på absolut at finde visuelle ækvivalenter for fantasierne, ved at undlade de udvendige visuelle surrogater har Fellini bragt os nærmere den ægte indre oplevelse, som hans ideer udspringer af. Livet er stadig en cirkus, men den pompøse ramme er blevet reduceret og mindre distraherende og forestillingen har vundet ved det.

■ **AMARCORD (Mig og min familie)**
Italien/Frankrig 1973. **P-selskab:** F. C. Productions (Rom)/P. E. C. F. (Paris). **P:** Franco Cristaldi. **P-sup:** Alessandro Gori, G. Scarpellini. **P-leder:** Lamberto Pippia. **Instr:** Federico Fellini. **Instr-ass:** Maurizio Mein. **Manus:** Federico Fellini, Tonino Guerra. **Efter:** Egen fortælling. **Manus-kons:** Jean Paul De La Motte. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni. **Ark/Kost:** Danilo Donati. **Garderobe:** Rino Carboni. **Komp:** Nino Rota. **Dir:** Carlo Savina. **Tone:** Oscar De Arcangelis, Mario Maldesi. **Frisurer:** Amalia Paoletti. **Medv:** Pupella Maggio (Tittas mor), Magali Noel (Gradisca), Armando Brancia (Tittas far), Ciccio Ingrassia (Onkel Matto), Luigi Rossi (Sagføreren), Bruno Zanin (Titta), Gianfilippo Carcano (Don Baravelli), Josiane Tanjilij (Tobakshandlersken), Giuseppe Lanigro (Tittas bedstefar), Ferruccio Brembilla (Fascist-lederen). **Længde:** 124 min., 3395 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 1, 26.4.74.

Den onde cirkel

Flemming Behrendt om Family Life

Ken Loach's film over det stof, seere kender fra TV under titlen »Det splittede sind«, er en meget ensidig film. Sin ret til at være det vinder den ved kunstnerisk at overbevise om sin sandhed. Sin ensidige sandhed.

Teorien er enkel og velkendt som klassekampen: overfor den klassiske opfattelse af den schizofrene psykose som en sygdom uden klar forbindelse med omgivelserne (den konservative psykiaters ord i filmens sidste minut) står den Ronald Laing-inspirerede og -udviklede opfattelse, at det netop er omgivelserne, der skaber psykosen, og at det derfor er disse, måske hele samfundet, der er sygt – ikke patienten.

Loachs farvefilm begynder med nogle sort/hvide stills under forteksterne. Eet viser i tele det kvarter, hvori filmens familie bor. Billedet trykker husene abnormt tæt sammen og understreger deres mangel på individualitet. Et andet billede viser en smal gang mellem et par lave mure, hvorimellem en cyklende dreng kanter sig frem.

Der er altså fra første minut noget vrangt og trangt over filmens verden. Telebilledets motiv dukker op et par gange senere i filmen. Blandt andet, da pigens ven, den kunststuderende Tim, peger kvarteret ud for hende. Her opdrages de mennesker, hvis præcision og passivitet er aldeles uundværlig for den industri, der har brug for, at det enerverende arbejde bliver gjort – præcist og passivt, siger Tim. Da pigen, Janice, senere bliver spurgt af den konservative psykiater, om ikke det arbejde, hun som chokolademedaillonpakker ved samlebåndet har fået, var godt, spørger hun kvikt (omend ikke helt i tråd med sin tiltagende apati), om han da ville bryde sig om det arbejde. Nej, naturligvis ikke, måtte han have svaret, om han da gav sig af med at besvare den slags spørgsmål. Hvad han ikke gør.

Men hvorfor lykkes det ikke Janice at undgå chokoladesamlebåndet? Fordi hun er initiativlammet, apatisk. Hvor for lykkes det hende ikke at affinde sig med det? Fordi hun ikke deler forældrenes idealer. Hendes tilstand er ikke direkte, men indirekte bestemt af »samfundet« – et samfund, der på ingen måde kan profitere af den (sygdoms)tilstand, hun ender i.

Janice er den yngste af to søstre. På et fremskredent tidspunkt i filmen møder vi den anden, Barbara, som er på søndagsfrokost-besøg med sine to børn. Hun demonstrerer en fuldstændig kærlighedsløs frigørelse fra forældrenes tyranni, og hun forsøger forgæves at få Janice ind i samme proces. Den lange opgørsscene er en af filmens stærkeste. Børnebørnene sidder og kigger undrende fra den ene til den anden. Deres mor bliver mere og mere præcis og hadsk i sin slyngen-sandheder-omkring-sig. Faderen ophidses mere og mere af hendes tone og tager til sidst tilflugt i et faderligt »Hold kæft« – en faderlighed, Barbara prompte frabeder sig. Moderen, der fra måltidets begyndelse har stukket til Barbara for manglende opvartning, især fra den fraværende svigersøns side, eksploderer til sidst og viser Barbara døren. Umiddelbart før bryder Janice ud i et skrig og holder sig for ørene. Hun er kommet sent til bords og har siddet tavst og spist. Da hun skriger, har vi næsten glemt hendes tilstedeværelse. Kameraet har i nærbilleder skiftet mellem de tre kombatanter, og Loach får meget effektfuldt fortalt, at diskussionen for ingen af dem primært drejer sig om Janice, men om dem selv. Barbaras retfærdige harme udspringer af en hævnfyldt følelse af, at »hvad sagde jeg, og det er ikke jeres skyld, at det ikke gik mig ligesådan«. Faderen føler sig dybt krænket i sin myndighedsrolle. Og moderen i sin ejendomsret til børnene.

Det kan lyde noget firkantet. Men filmens fortjeneste er, at den inden denne middagsbordsscene har søgt på en anden måde at føre tilskueren ind på livet af sine personer.

Efter de sort/hvide fortekst-stills går filmen umærkeligt over i farver og ind i en samtale mellem lægen Mike og Janice. Han spørger hende ud om faderen, der er lagerarbejder – »en god arbejder« siger Janice. Og om moderen. Men da han nævner hende, stirrer Janice ud i luften og løfter knugende sin taske op mellem hænderne. »Hvad var det, du hed?« spørger hun Mike.

Som det meget langt er filmens fortællemåde, giver den nu stumper af forhistorien: generelt om Janice's stadige skiften-arbejde, konkret om et apatianfald på en undergrundsstation, om hendes graviditet og den abort, som er blevet den udløsende grund til, at hun nu sidder i Mikes kontor. Og for det tredie en række scener mellem Janice og forældrene, som ikke kan opfattes som direkte berettet for Mike. De er en slags glimt af »The Family Life«, som Mike måske kan slutte sig til arten af, men egentlig er de i deres rå nøgenhed forbeholdt tilskueren, som fra et højere synspunkt får demonstreret, hvor svært det også for Mike er at lære den fulde sandhed at kende. Den kender kun filmen.

Efter Mikes samtale med Janice følger en med moderen. Hun er den bedst begavede i familien og den eneste, der kan formulere en art ideologisk grundlag for sin holdning. Hun vender sig straks polemisk mod Mike: I vore dage får forældrene jo altid skylden. Men hun forsvarer også, at der skal vises forældregenerationen respekt for dens erfaringer. Ellers ender vi i junglen. Hvad Mike i sine samtaler med hende søger at overbevise hende om er hendes selvbedrag: at hun kun ønsker Janice en selvstændighed, der er identisk med en totalovertagelse af moderens livsholdning og adfærd. Hendes ofte udtalte motto overfor datteren lyder i et par variationer: »Vi prøver bare at hjælpe dig«, »Vi holder jo så meget af dig«, »Du er min datter. Jeg kender dig bedre end du selv gør. Du må gøre efter mit råd.«

Da Mike taler med faderen, forstår vi, at Janice på et tidspunkt i deres ægteskab er blevet bærer af hele moderens følelsesmæssige engagement. »Vera kom imellem os«, fortæller faderen om sit forhold til datteren. »Hun forguder Janice.« Og det blev nu sådan, at »Janice holdt os sammen«. Manglen på erotisk samliv i ægteskabet kommenterer faderen lakonisk: »Man lærer at leve med det«. Men det er hans opfattelse, at Vera har givet Janice en god opdragelse. Moderen kommer fra et socialt højereliggende miljø end faderen, der er kommet ned nordfra. Da de blev gift, havde hun en forretning, og omgivelsernes mistanke om at det var den, han tog hende for, hviler tungt på ham og har vel også påvirket hende. Han er den, der i enhver henseende har affundet sig med tingenes tilstand og blot søger at bevare en traditionel familieoverhoved-myndighed, der er uden ethvert reelt indhold. Alle hans vurderinger i konkrete sammenhænge er bestemt af, hvad der ventes af ham i denne rolle.

Overfor Janices forhold til Tim reagerer forældrene kun med panik og afstandtagen. »Din student« kalder faderen ham klassebevidst, og da hun under sin abortdepression søger tilflugt hos Tim, låser moderen hende ude, da han har kørt hende hjem. Det er det slagsmålsagtige opgør dagen efter, der endelig får forældrene til at søge hjælp.

Der er i filmens egen kronologi blot fem sekvenser fra familiens første møde med Mike i gruppeterapien og til det møde i hospitalets administrationsudvalg, hvor Mike

bliver fyret. I disse sekvenser vises det, hvor langt Mike når med både Janice, der begynder at begribe sin spaltning, og med moderen. Men det vises også – i scenen med gruppen foran TV-apparatet, hvor Janice kommer i slagsmål – at der endnu er langt igen. Bortset fra vistnok en enkelt scene, hvori Janice diskuterer sex med forældrene, går resten af filmen realkronologisk frem. Efter Mikes afskedigelse følger filmens mest oprørende sekvens. Janice – der nu er flyttet fra Mikes medicinfri afdeling til et ordinært behandlingsafsnit – protesterer inderligt, men magtesløst mod at få en bedøvelse. Hun underkastes elektrochokbehandling – og køres så ind på en lang række af bevidstløse medpatienter. Alle ligger de i samme stilling, kunstigt afslappede, berøvet ethvert initiativ, ethvert medarbejde på deres helbredelse. »Vi fjerner symptomerne, og hun får medicin med hjem,« forklarer overlægen forældrene.

Efter det korte intermezzo med Tims forsøg på at rive hende løs – de sprøjtelakerer forældrenes have blå – følger søndagsmiddagen med søsteren, og om aftenen ridser Janice desperat sine initialer i spisebordets polerede plade og knuser det ur, faderen har fået i påskønnelse for mange års præcision. Da hun atter sidder i lægens kontor, er konflikten i hende stivnet: »Jeg hader jer allesammen«, siger hun. Og samtidig kryber hun hjælpeløst sammen i stolen: »Jeg må have gjort noget galt«.

Ethvert forsøg fra Janice på udvikling og frigørelse holdes nu i tømme eller slås ned. Hendes flirt med den unge medpatient fordømmes og hendes derpå følgende raserianfald bekæmpes med mere medicin. Da Tim under forældrenes besøg en dag stikker af med hende, er det for sent, og hun kan ikke lægge megen kraft i sin modstand, da hospitalets folk afhenter hende. Hun er nu et typisk demonstrationseksempel på schizofreni, en »logisk afslutning på sin egen historie«.

»Family Life« er ikke en film om onde mennesker, men om onde cirkler, skabt af uvidenhed og manglende bevidsthed om egne motiver. Janice bliver stadigt mere syg, og forældrene bliver stadigt mere (med)skyldige.

Det er filmens påstand, at Mike har mulighed for at løse op for denne onde cirkel, men han får ikke lov. Det er for dyrt, siger administrationen. Og desuden – men det er Tim og filmen, der siger det – passer det ikke samfundet, der foretrækker en tilpasning for en frigørelse.

Fra filmens synspunkt uadskilleligt handler den både om en sygdoms opståen og om dens behandling. Den ser totalt bort fra den mulighed, at en schizofren psykose kan udvikle sig selv under de gunstigste sociale og psykiske forhold, »uden klar forbindelse med omgivelserne«. Heri består dens ensidighed. Denne ensidigheds styrke er, at vi i fortællingen om Janice ingen væsentlige oplysninger eller belysninger savner for en tro på, at for hende kunne både liv og sygdom have fået et andet forløb, hvis der havde været bedre overensstemmelse mellem viljen til det gode og evnen til at gennemskue de mekanismer, der i familie og samfund udøver så overvældende og ødelæggende en magt.

Der er vel få filmskabere for øjeblikket, der som Ken Loach og hans faste medarbejdere formår at forene den klassiske fiktionsfilms fortællemæssige styrke med debat- og diskussionsfilmens engagement.

■ **FAMILY LIFE**

Family Life. England 1971. **Dist:** MGM-EMI. **P-selskab:** Kestrel Film Ltd. En Englo-EMI Præsentation. **Ex-P:** Bob Blues. **P:** Tony Garnett. **As-P:** Irving Teitelbaum. **P-leder:** Keith Evans. **Instr:** Ken Loach. **Instr-ass:** Sean Hudson. **Manus:** David Mercer, Ken Loach. **Adapt:** David Mercer. **Efter:** David Mercers TV-spil »In Two Minds« (1967), instrueret af Ken Loach; sendt i dansk TV 4.4.68 under titlen »Det splittede sind«. **Foto:** Charles Stewart. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Roy Watts. **Ark:** William McCrow. **Kost:** Daphne Dare. **Musik:** Marc Wilkinson. **Tone:** Peter Elliott, Frederic Sharp, Gerry Humphreys. **Medv:** Sandy Ratcliff (Janice Baildon), Bill Dean (Mr. Baildon), Grace Cave (Mrs. Baildon), Malcolm Tierney (Tim), Hilary Martyn (Barbara Baildon), Michael Riddall (Dr. Donaldson), Alan MacNaughton (Mr. Carswell), Johnny Gee (Mand i have), Bernard Atha, Edwin Brown, Freddie Clemson, Alec Coleman, Jack Connell, Ellis Dale, Terry Duggan, Rossana Garofala, Muriel Hunt, Jason James, David Markham, Julie May, Eleanor Montoya, Myrtle Mackenzie, Liz Mackenzie, Ena Owen, Ann Penfold, Jill Richards, Rita Russell, Rosario Serrano, Allan Travell, Doremy Vernon, Chris Webb, Dorothy White, Vivienne Ablett, Sophie Baker, Dennis Brennan, Jimmy Cowan, Paul Cuff, Bill Draper, Paul Fell, Evan Hercules, Richard Laughton, Barbara Allen, John Batt, Christophe Cook, George Crawford, Arthur Day, Bernard Ellis, Maureen Gregson, Geoffrey Hill, Dennis Lay, Janet Law, Terry Lewis, Julian Miller, Geoff Mulligan, George Noonan, Ron Pearce, Jack Roche, Ivan Strasburg, Jeremy Thomas, Gay Lawley-Wakelin, Don Maton, Michael Monks, Michael Murchan, Bryan Oates, Richard Pointing, Joy Seddon, Tony Teiger, John Woodley. **Længde:** 108 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Dan-Ina Film. **Import:** JEK Film. **Prem:** Dagmar 3, 26.2.74.

Still/ Mor, far og nervesvækket datter i »Family Life«.

Samtale med Ken Loach

Claus Ib Olsen

Claus Ib Olsen: For mange mennesker herhjemme er dit navn stadig frem for alt knyttet til »Cathy kom hjem«.

Ken Loach: Ja, det er temmelig trættende hele tiden at skulle slæbe rundt med den, identificeres med den og forsvare den. Den blev til som den første film, jeg lavede sammen med den gruppe folk, Tony Garnet f. eks., som jeg stadig arbejder sammen med. Den er meget præget af sin tid og vores indstilling, som den var, da vi lavede den – men den holder ikke længere, den er for unuanceret, og hvis vi skulle lave den idag, ville det blive en helt anden film. Den handlede som bekendt om en hjemløs familie, og den skabte en vis sympati for mennesker, som kom i en tilsvarende situation. Men den anklagede de forkerte mennesker, dem, der administrerede systemet, lokale embedsmænd o. s. v. Den rejste ikke de fundamentale spørgsmål om, hvem der ejede grundene, hvem der ejede og kontrollerede byggeindustrien. Og netop fordi disse spørgsmål ikke blev rejst, mener jeg, at det er en forførende og forvirrende film. I stedet for at lægge grunden til en ændring af hele boligspørgsmålet, satte den en bølge af sympati og velgørenhed igang, som gjorde, at situationen forblev uændret eller måske endda forværredes. Den efterlod en vag følelse af, at man måtte gøre noget – ikke hvad man måtte gøre. Jeg tror, den spredte forvirring snarere end forståelse.

C.I.O.: Det er blevet sagt, at den engelske boligminister græd efter at have set filmen?

K.L.: Ja, jeg har hørt det. Jeg tror ikke, at han græd, den slags folk er så hårdføre, at de ikke så let lader sig røre. Han så filmen og udtalte, at den var et bidrag til forståelsen af bolignødens problemer – og hvad skete der så?

Man begyndte at lave små-lempelser på husvildehjemmene, f. eks. således at en mand kunne få tilladelse til at opholde sig sammen med sin familie, mens de var internerede der. Der var måske også andre forandringer i reglementet, men den egentlige situation var uændret. Jeg er ikke sikker på, at en film er i stand til at ændre et lands boligpolitik, men det mindste, man kan forlange af den, er, at den stiller de rigtige spørgsmål – og det gjorde vores ikke.

C.I.O.: Der er jo også sket en tydelig forandring af jeres TV-film. De senere stykker tager mere direkte fat på politiske spørgsmål: arbejdskampen og klassekampen og de er blevet mere direkte politisk analyserende.

K.L.: Ja, vi fandt, at det var vigtigt at rede alle de tråde ud, som til daglig er vævet sammen. Vi ville se en sammenhæng, og det indebar naturligvis, at vi foruden at beskæftige os med de aktuelle problemer også måtte anlægge et historisk perspektiv.

C.I.O.: Tænker du på »Efter et langt liv«, som jo for en stor del handler om den politiske situation i 20'erne?

K.L.: Ja, netop. Egentlig foregår den i Liverpool i 1960'erne og skildrer de få dage mellem en gammel mands død og hans begravelse, men den er samtidig et tilbageblik til 20'erne, da han var en almindelig arbejder – en aktiv fagforeningsmand. For at få noget at vide om ham opsøger hans to sønner alle de gamle arbejdskammerater, og på den måde dannes der et billede af situationen dengang, af hans arbejde, hans håb og hans erfaringer. Dette billede kører så under den aktuelle arbejdspolitiske situation.

C.I.O.: Hvad var det for en baggrund i 20'erne, som I ville have frem, hvad skete der egentlig?

K.L.: Det var en meget betydningsfuld tid, med Englands eneste generalstrejke. Der er senere vokset en mytologi op om denne strejke, der siger, at den var en katastrofe, at det altid vil være en katastrofe at gennemføre en generalstrejke, og at det aldrig må ske mere. Sandheden er imidlertid, at strejken næsten var en succes – at den ville have været det, hvis ikke de ledende folk i arbejderbevægelsen havde forrådt den – det er dog en vigtig ting at notere sig, for det gælder om, at den engelske arbejderklasse indser, at den har styrke til at gennemføre aktioner. Den almindelige propaganda siger, at det har arbejderklassen ikke, og jo hurtigere den slår sådanne tanker ud af hovedet, des bedre. Det var disse forhold, som vi ønskede at kommentere.

C.I.O.: Fordi der stadig er det samme misforhold mellem arbejderklassen og lederne?

K.L.: Det eksisterer stadigvæk. Det engelske arbejderparti er et reformistisk parti, og det vil altid dybest set arbejde sammen med de kræfter, som ønsker at bibeholde det kapitalistiske system – det tror ikke på arbejderklassens muligheder for at tage magten og ændre tingene. Deri ligger grunden til den konstante strid inden for arbejderbevægelsen. Gennem 60'erne har arbejderen vundet en levestandard, som han ikke godvilligt vil opgive. Men nu, hvor den økonomiske situation er ved at ændres, er der tegn på, at arbejderen vil blive nødt til at slække på sine krav, hvis systemet skal bibeholdes, og der lægges derfor nu et hårdt pres på arbejderpartiets ledere og på fagbevægelsens topfolk, for at forandre systemet i stedet for.

C.I.O.: Det er denne interne magtkamp, som I skildrer i »Først når arbejdet genoptages«, hvor arbejderne pludselig indser, at der er to fronter – og at den ene befinder sig indenfor selve arbejderbevægelsen?

K.L.: Ja, »Først når arbejdet genoptages« er netop et eksempel på det her. Filmen tager udgangspunkt i en virkelig strejke på et glasværk, nogle måneder før filmen blev lavet – og en strejke, som blev dårligt behandlet af fagforeningen. Ikke på grund af inkompetence, men simpelthen fordi fagforeningsledelsen og arbejdsgiveren var for sammenspiste. De havde levet af og med hinanden så længe, at de havde fået en fælles interesse i at bibeholde status qvo. Filmens egentlige tema er netop den politiske lærestreg arbejderen får, da han finder ud af, at han ikke alene skal kæmpe mod fabriksledelsen, men også mod sin egen fagforening, som vil tvinge ham til at acceptere helt urimelige krav for at opnå »fred« på arbejdspladsen.

C.I.O.: Der er også en manglende solidaritet og en udpræget konservatisme blandt mange af de menige arbejdere, som truer med at vælte strejken!

K.L.: Ja, naturligvis. Hvis man ikke har erfaring i arbejdsmarkedskrig, så viser det sig jo netop i en kampsituation – og erfaring får man nu engang ikke ved blot at passe sit job, få sin løn udbetalt regelmæssigt og ellers lytte til propagandaen fra den anden side, fra radioen, TV og aviserne.

C.I.O.: Filmen viser også alle de praktiske vanskeligheder, at skrive resolutioner, få dem mangfoldiggjort.

K.L.: Ja, det var noget meget uvant samtidig at skulle klare den rent teoretiske side af problemerne.

C.I.O.: Det er jo det traditionelt »intellektuelle« arbejde. Mener du ikke at de intellektuelle har nogen rolle at spille i klassekampen?

K.L.: Joh, joh, det mener jeg naturligvis, og jeg tror også, at det var én af farerne ved den strejke, som arbejderne gennemførte, at de simpelthen spontant reagerede på en mere eller mindre tilfældig hændelse. De havde ingen politisk analyse af situationen, som de kunne støtte sig til under aktionen. Det er her den intellektuelle – eller hvad man nu skal kalde ham i mangel af bedre – kommer ind. Han har mulighederne for at analysere situationen, sætte den ind i et perspektiv og på den måde levere et arbejde, som kan støtte kampen. Men problemet er, at arbejderklassen så ofte er blevet svigtet af de intellektuelle, at der ikke længere er nogen tillid til dem. Og jeg synes, at denne mistro er velbegrundet.

C.I.O.: I »Kes« er I inde på, at klassedelingen og klassekampen har sit udspring i skolesystemet. At mennesker på et tidligt tidspunkt sorteres og afmærkes med henblik på den rolle, samfundet vil have, at den enkelte skal spille, så det hele kan køre.

Stills/ Øverst en scene fra Loach's berømmede TV-spil »Cathy Come Home«, nederst en scene fra filmen »Kes«.

K.L.: Det er klart, at hvis man ønsker at bibeholde det nuværende system, så er prisen, at man må forhindre en vis gruppe mennesker i at udvikle sig frit – man må hæmme deres potentielle muligheder og evner. Hvis alle fik lov til at udvikle sig uhæmmet og frit realiserede deres muligheder, så ville det industrielle samfund bryde sammen, for hvem skulle så stå ved samlebåndene og passe alle de andre tanketømmende funktioner?

C.I.O.: Du ser altså skolen som en fabrik, hvis formål er at producere industriel arbejdskraft?

K.L.: Ja, det er en træningslejr, hvor man lærer at respektere autoritet og lærer at være tilfreds med, hvad man har, eller hvad man får. Det er på den måde, drengen i »Kes« knækkes. Vi ser ham, mens han er optaget af at træne sin falk, ser ham lege, fantasere – ser hans muligheder – alle de ting, som skolen nægter at se. Den *vil* ikke se det for ikke at blive fristet til at dyrke disse muligheder. Skolen koncentrerer sig i stedet om at producere den industrielle arbejdskraft, som skal holde hjulene igang til glæde for en helt anden gruppe mennesker. De vigtige afgørelser i vores samfund tages jo ikke demokratisk – de tages af dem, der har kontrol over produktionen og kommunikationsmidlerne. Den vej samfundet bevæger sig er afhængig af kapitalens bevægelser – ikke? – og den er ikke ligefrem genstand for en demokratisk proces. Derved kommer alle de ting, som har indflydelse på vores udfoldelsesmuligheder til at være underlagt de regler, der gælder for den sikreste kapitalanbringelse. Vi har ikke længere hånd i hanke med beslutninger som indvirker på vores liv – undtagen i et meget begrænset omfang, naturligvis.

C.I.O.: Foruden skolen mener du også at familien er en af de samfundstrukturer, som kan bruges til at holde individet på plads i systemet – det får man ialtfald indtryk af, efter at have set »Family Life«?

K.L.: Familien i »Family Life« har samme funktion som skolen i »Kes« – den er et udtryk for et samfund, hvor vi søger at eje hinanden i stedet for at lade hinanden være i fred. Det er især moderen, som er dominerende, hun mener at kende pigen Janices identitet allerede inden barnet er født. Pigen må være en tro kopi af hendes egen borgerdyd og ikke afvige fra hele raden af de folk, der bebor de andre rækkehuse på vejen. Da så Janice vokser op, bliver hun naturligvis mystificeret og frustreret over ikke at kunne udvikle sin egen personlighed, og hun ender på et psykiatrisk hospital.

C.I.O.: Hvilken rolle spiller psykiaterne i filmen ?

K.L.: Deres funktion er uheldigvis at bekræfte familiens autoritet, selv om det i virkeligheden er familien, der har ansvaret for hele balladen. Psykiaterne beskæftiger sig hovedsagelig med symptomerne, og dem søger de at eliminere gennem et overdrevent medicinforbrug eller med brug af elektrochok, men derved undgår man at komme ned til frustrationernes årsager og kan således bibeholde systemet intakt. Men psykiaterne er også i klemme, for hvis de ikke brugte disse nemme midler til at fjerne folks symptomer, ville det betyde, at vi måtte have adskilligt flere psykiatere og endnu flere behandlingsklinikker, og det er den slags beslutninger samfundet ikke vil tage. På en måde er det meget menneskeligt at søge at redde folk ud af deres øjeblikkelige forvirring og usikkerhed – men det er vanskeligt at se, hvorledes vi som samfund

kan fortsætte på den måde, når vi samtidig holder hånden over familierne, der skaber forvirringen og usikkerheden.

C.I.O.: Psykiaterne har vel også den funktion, at de skal definere, hvad der er normalt, og hvad der ikke er det?

K.L.: Ja, og derved bliver de en politisk instans. Det har altid været den herskende klasse, som bestemte, hvor grænserne for det normale gik. Psykiaterne bliver på denne måde vogtere af den herskende ideologi, og det er en rolle, som de ikke alle vil vedkende sig.

C.I.O.: Når du lægger så stort ansvar på familien, så må man vel samtidig understrege, at denne familie vel netop er et eksempel på den manipulerede arbejder, du talte om før?

K.L.: Joh – og jeg er bange for, at det er en ting, som ikke kommer helt tydeligt frem. Der er nok et uheldigt socialt vacuum omkring Janice's familie.

Selvfølgelig mener jeg, at forældrene er ofre for samfundets ideologi og produkter af deres egne familier – de er ofre i samme grad, som Janice er et offer. Faderen er helt besat af den ide, at arbejde er den eneste anstændige måde at tilbringe sit liv på – og vel at mærke arbejde for en eller anden anden. Han er besat af den moralske nødvendighed af at passe tiden, aldrig komme for sent, altid være forudsigelig. Joh, det er en meget manipuleret mand, en meget manipuleret familie.

C.I.O.: »Family Life« er delvis produceret af Jer selv, men hvad de øvrige film angår, mener du så, at BBC er et naturligt medium for Jeres synspunkter?

K.L.: BBC er det eneste sted, vi kan få penge til at lave film, men vores rolle i BBC er noget underlig, og vi skal passe på ikke at have for mange illusioner om den. Jeg tror, at ethvert statsejet produktionsapparat har brug for at vise, hvor liberalt det er – og for at vise det, har det brug for politiske linjevogtere, både til højre og til venstre. Det er vores rolle dér. Vi er et alibi for rummeligheden. Det er en fare, som vi må se i øjnene, men også en pris vi må betale for at få mange mennesker i tale. Vi må også gøre os klart, at det kun er fiktionsstoffet, vi kan få lov til at lege med. Det ville være utænkeligt, at de ville tillade folk med vores synspunkter at komme i nærheden af f. eks. nyhedsformidlingen. De »hårde« nyheder varetages stadig af folk, som har interesse i at bevare status qvo.

C.I.O.: Har BBC nogen sinde blandet sig i Jeres dispositioner?

K.L.: Nej ... egentlig ikke, for kunsten er, at man censurerer sig selv inden man præsenterer filmen. Nej, censuren fungerer mere sofisticated end at klippe i færdige film.

C.I.O.: Hvordan administrerer man denne selvcensur?

K.L.: Jeg er bange for, at den er meget effektiv – man begynder langsomt kun at foreslå ideer, som man regner med har en mulighed for at komme igennem. F. eks.: et par af mine venner havde en ide om at lave en fiktionsfilm om Nordirland, hvor briterne som bekendt har visse vanskeligheder for tiden, men de opgav. Den film ville aldrig være kommet uantastet gennem møllen.

C.I.O.: Har I nogensinde prøvet at kalde et projekt noget andet end det, det egentlig drejede sig om?

K.L.: Joh – men det er et trick, man kun kan bruge en eller to gange. Hvis man stikker en sådan limpind ud, er der en vis sandsynlighed for, at de ikke vil være indstillet på at henvende sig så ofte. Der kan være situationer, hvor den taktik bør anvendes, men man må økonomisere med den – man skal jo også overleve, ikke!

C.I.O.: Med hensyn til din arbejdsmetode, din instruktion: Hvordan får du den ukunstlede optræden frem hos de medvirkende?

K.L.: Tjah – det ved jeg ikke rigtigt ... først og fremmest er den egentlige begrundelse for valget af personerne, at man har tillid til, at de kan gøre en fiktiv situation troværdig, det vil sige, at jeg altid vælger folk, som ligger så tæt op ad den person, de skal fremstille som mulig – både i indstilling, i væremåde og i udseende, så de på en måde lukker op for sig selv, når de spiller. Jeg prøver at finde uerfarne skuespillere, som ikke har den trænede aktørs evne til at spille sig væk fra sig selv, når kameraet kører – men på den anden side, så er vi nødt til at arbejde med professionelle, det vil sige folk, der er medlem af skuespillerforbundet, og det er en ganske naturlig restriktion, når man tager den kritiske beskæftigelsessituation i betragtning. De folk, jeg holder mest af at arbejde med, er »entertainere« og ikke decideret skuespillere: brydere, sangere, folk, der optræder rundt om i varieteerne. De er vant til at stå over for mange mennesker og er professionelle i den forstand uden dog at være professionelle skuespillere.

C.I.O.: Har I en nedskrevet dialog, eller improviserer I Jer frem?

K.L.: Vi har en skrevet dialog, men jeg prøver kun at bruge den som udgangspunkt, således at den ikke hæmmer men istedet sætter ideer igang, som vi kan fortsætte efter uden at tage hensyn til punktummerne i teksten. Men selve udgangspunktet er vigtigt. Jeg har altid arbejdet meget tæt sammen med forfattere, og jeg mener, at forfatterens bidrag ofte er meget vigtigere end instruktørens – også selv om man ikke holder sig slavisk til hans ord. I det hele taget har vi altid arbejdet meget sammen i en gruppe, hvor styringen af arbejdet har været et fælles anliggende. Det giver et arbejdsklima, som jeg anser for helt nødvendigt for at skabe den intimitet, som muliggør, at folk kan lukke op for sig selv. En anden måde at skabe en naturlig og ukunstlet stemning på, er ved at have helt simple tekniske opstillinger – ikke noget med et utal af mærker, som skuespillerne skal rette sig efter: se op når de når til det kryds, vende sig ved den kridtstreg. Man må lade teknologien rette sig efter, hvad der er foran linsen og ikke omvendt.

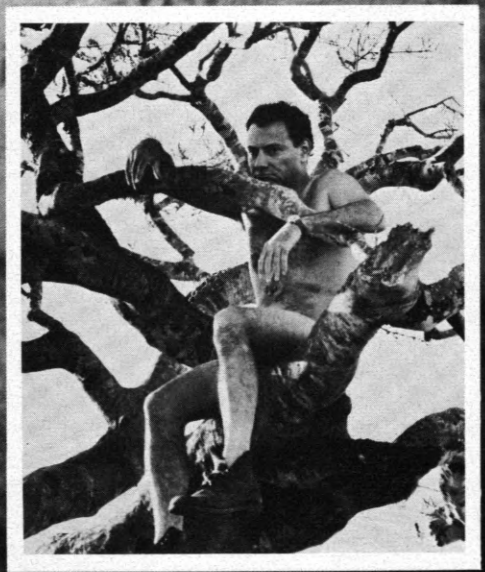
C.I.O.: Det vil sige, at I har et ret stort råfilmforbrug?

K.L.: Ja, meget stort. Når man arbejder på denne løse måde, må man indstille sig på, at op mod 90 procent skal kasseres, men det betyder også noget for spillet. Vi tager den samme scene om og om igen, skuespillerne bliver fortrolige med situationen og dialogen bliver gennemtænkt flere gange, forandrer sig, medspillerne reagerer pludselig med en anden nuance. Det er jo ligesom at fiske: jo længere tid man sidder med stangen, jo større er chancerne for at man får en ordentlig en på krogen.

Still/ Hospitalslivet, som Loach skildrer det i »Family Life«.

Mike Nichols og den tabte uskyld

Peter Schepelern



Da »Playboy« i 1966 interviewede Nichols efter den sensationelle debut med »Who's Afraid of Virginia Woolf?« (Hvem er bange for Virginia Woolf?), spurgte interviewerен med den nyfigenhed, som tidsskriftets læsere antages at forvente, om hvorledes Nichols mistede uskyldigheden. Nichols svarede beredvilligt på spørgsmålet (interesserede kan finde nærmere oplysninger i »Playboy«, vol. 13, no. 6, p. 74). Og med den fare for forenkling, som kortfattede formuleringer altid rummer, kan man hævde, at Nichols' fem film alle handler om tabet af uskyldighed, omend forskellige former for uskyldighed. »The Graduate« (Fagre voksne verden) og »Carnal Knowledge« (Kødets lyst) handler direkte om den seksuelle uskyld og problemerne med at blive den kvit; begge ægteparrene i »Virginia Woolf« er tilsyneladende ude over dette problem, men ribbes for deres naive livsløgne, illusionen af en uskyld; »Catch-22« (Punkt 22) handler om den horrible erkendelse af verdens uanstændige mangel på uskyld; »The Day of the Dolphin« (Operation Alpha) handler om tabet af den politiske uskyld.

Mike Nichols, der otte år gammel kom til USA i 1939 som tysk jøde (med navnet Michal Igor Peschkowsky), har i sin succesombruste karriere som entertainer, teater- og filminstruktør fremstået som det uskyldige vidunderbarn, der har blændet og imponeret kritikere og publikum med sit ukomplicerede talent. Han begyndte som skuespiller: »Jeg studerede hos Lee Strasberg i samme klasse som Carroll Baker og Inger Stevens og blev skræmt til døde« [1]), har han oplyst, og han undgik da også en konventionel skuespillerkarriere. Han sluttede sig i 1955 sammen med nogle venner – bl. a. Elaine May, Alan Arkin og Shelley Berman – i »The Playwrights Theatre Club«, der siden blev til »The Compass Players« og dyrkede en slags improviseret cabaret i et kælderteater i Chicago. Han dannede – fra 1958 – par med den jævnaldrende Elaine May, og deres succes voksede ud af kælderteatret og fortsatte i TV (»Jack Paar Show«) og New York-natklubber. Deres improvisationer, foreviget på i alt (vistnok) seks grammofonplader, var genialske dialoger, der udleverede den amerikanske samtid til uafbrudt lys og mørk latter. Det var blændende professionelt amatørteater, en slags højtkvalificeret spex, som imidlertid indfangede mere af den amerikanske virkelighed end den konventionelle Broadway-dramatik. »En direkte konfrontation med amerikansk livsform – forjaget fra vore scener – har måttet søge tilflugt i »illegitim« teater-underholdning som Mort Stahls monologer og May og Nichols' natklub-sketches« [2]), skrev Robert Brustein i 1959. Højdepunktet i deres fælles karriere nåede de med Broadwayforestillingen »An Evening with Mike Nichols and Elaine May«, der gik 306 gange i 1960/61. Samarbejdet fortsatte lejlighedsvis, men partnerne søgte bort i forskellige retninger. Elaine May begyndte at skrive skuespil (og siden også at instruere film), Nichols satsede på teaterinstruktion. Først lavede han vistnok Oscar Wildes »The Importance of Being Earnest« i Vancouver, spillede i og instruerede meget passende Mays »A Matter of Position« og debuterede på Broadway i 1963 med Neil Simons »Barefoot in the Park«, som blev et enormt gennembrud (den gik i hans iscenesættelse, men med skiftende skuespillere, 1532 gange fra 1963 til 1967) og han udviklede sit komedie-talent, som fik teaterverdenen til at tale om The Nichols Touch, i opsætninger af en række lignende fikse anretninger som »The Knack«, »Luv«, »The Odd Couple«, »Plaza Suite« etc. Først for nylig har han forsøgt sig med seriøse opgaver som »De små ræve« og »Onkel Vanja«.

Komediernes store succes foranledigede filmatiseringer, men mærkelig nok ikke med Nichols som instruktør. F. eks. blev Murray Schisgals »Luv«, hvis kvaliteter i sig selv måske nok er til at overse, en stor succes i Nichols' uropførelse med Alan Arkin, Eli Wallach og Anne Jackson i rollerne; følgelig iscenesatte Clive Donner en rædsom filmatisering (herhjemme vist under titlen »Prøv med min kone«) med Jack Lemmon, Peter Falk og Elaine May! Men i foråret 1965 tog Nichols imod et tilbud fra Hollywood om at instruere filmudgaven af Edward Albees Broadway-hit »Who's Afraid of Virginia Woolf?« (som ved uropførelsen var blevet instrueret af Alan Schneider med Uta Hagen og Arthur Hill i hovedrollerne).

WHO'S AFRIAD OF VIRGINIA WOOLF?

Albee ventede sig det værste af filmatiseringen, han »antog, at de ville lave den med Doris Day og måske Rock Hudson« [3]), og prøvede at få fuld kontrol over filmatiseringsprocessen. »Jeg prøvede i halvandet år at få al den kontrol, jeg ønskede. Jeg ville selv besætte rollerne, udvælge instruktøren, skrive manuskriptet, have klipperumskontrol. De lo. De ler en hel del i Hollywood. Så til sidst blev jeg træt og lod begærligheden løbe af med mig og solgte den til filmen, da Warner Brothers lovede at Bette Davis og James Mason ville spille rollerne. Hvad jeg tror ville have været udmærket. Og så blev James Mason og Bette Davis pludselig til Richard Burton og Elizabeth Taylor. Film-magi!« [4]). Albee deltog imidlertid i den almindelige tilfredshed med filmen.

Filmen holder sig da også ret strengt til forlægget. Sammenlignet med andre filmatiseringers fremfærd mod teaterforlæg, der overholder stedets og tidens enhed, er »Virginia Woolf«-bearbejdelsen nænsom, selv om Albee påpeger Nichols' »enorme fejl ved at acceptere en eller andens tåbelige idé om at flytte handlingen væk fra huset og hen til landevejsrestaurationen. Det er det eneste sted i filmen, hvor man har besluttet at åbne af filmiske hensyn. Og dog var det, pudsigt nok, den eneste del af filmen, som alle filmkritikerne fandt teateragtig« [5]).

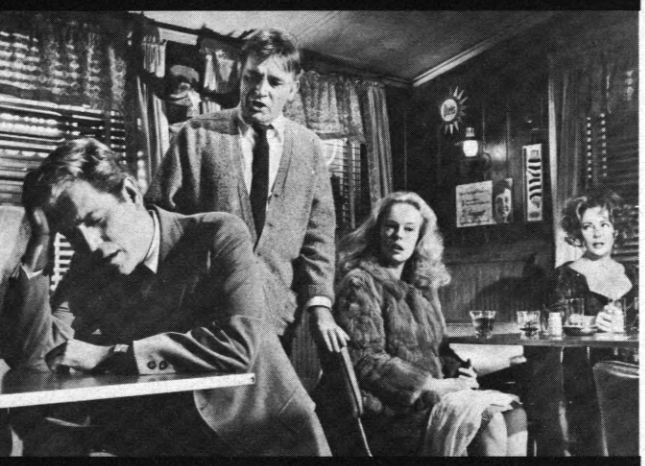
Hele stykket foregår i den samme dagligstue hos universitetslæreren og hans kone og næsten uden tidsoverspring i løbet af en lang nat (stykket er ikke for ingenting blevet kaldt »Lang nats rejse mod dag«), hvor to ægtepar holder mental storvask for åbent tæppe (om man så må sige). Personerne befinder sig i en slags fiktiv uskyldstilstand, klynger sig desperate og livsuduelige til illusioner som i nattens løb krakelerer. Det midaldrende værtspar, George og Martha, martrer hinanden på næsten rituel måde med ydmygende afsløringer og inddrager også gæsterne, det unge par Nick og Honey, som lige er kommet til universitetet. Det kan være helt svært at afgøre, om det er Noel Coward, Ionesco, Strindberg, O'Neill eller Sartre, der er den egentlige ceremonimester i dette helvede.

Filmens handling strækker sig udenfor dagligstuens lukkede døre, skifter ubesværet mellem husets andre værelser, terrassen og haven. Mest effektfuldt udnyttes det i sekvensen i begyndelsen, hvor George i skuespillet forlader stuen en tid. Her bryder filmen den stedslige enhed på meningsfuld vis; da det er naturligt, at man følger en hovedperson, krydsklippes der mellem dagligstuen med de andre og Georges aktiviteter andetsteds i huset; man følger ham ud til pulterkammeret, hvor han finder et gevær frem. Krydsklipningen befordrer spændingen, der udløses, da geværet viser sig at være en camoufleret paraply, som slås op, når aftrækkeren trykkes af – måske Albees selvironiske karakteristik af hans egen psykologiske skarpskydning! Begyndelsen af anden akt – scenen mellem George og Nick – er henlagt til gyngen ude i haven. Og derefter tilføjer Nichols så filmens eneste klare brud på den stedslige enhed: den omtalte scene i restaurationen. Det virker som et anstrengt forsøg på at skabe »filmisk« action. Nichols er åbenbart af samme anskuelse som Urban Gad, der i sin filmæstetik fra 1919 skrev om dette spørgsmål, at »filmen *skal* gøre det, fordi den *kan* gøre det«. Al dialogen i scenen er hentet fra stykkets dagligstue med undtagelse af et par replikker, hovedsageligt de to sætninger som er lagt i munden på de nye personer – indehaveren og hans kone. Disse replikker er noget nær det eneste, der er skrevet af Ernest Lehman, som alene krediteres for manuskriptet; Albee anslog, at Lehman havde »skrevet omkring 25 ord. Jeg synes, de var helt forfærdelige« [6]). Det er også en unødig svækkelse af koncentrationen at indføre to nye, næsten stumme personer, som er helt uden dramatisk funktion. Men bortset fra denne lapsus bruges filmmediet hele vejen til at formidle stykkets ondskabsfulde udgranskning af personerne.

Filmen var måske ikke en meget personlig debut, men en respektindgydende tour de force. Der var lagt op til en omgang nem hollywoodisering, en af de sædvanlige stykket-var-bedre-filmatiseringer med kendte navne som kompensation for underlødigheden, men Nichols lod først og fremmest stykket selv træde frem. Der er nok optræk til lidt smarte klippeeffekter, nogle kunstlede fugleperspektiver etc., men stort set var den filmiske form, Nichols valgte, meget befordrende for det psykologiske drama, omend Albee havde ret i, at instruktion og spil lagde hovedvægten på det emotionelle. »Når noget i stykket sker både på et emotionelt og et intellektuelt plan, synes jeg kun filmen får det emotionelle aspekt frem. Det intellektuelle fundament er ikke så klart« [7]). Men det er et spørgsmål om ikke svagheden i Albees tekst netop er dens mangel på »intellektuelt fundament«.

Filmens svagheder er stykkets svagheder: det prætentiøse symbol, som skal bære hele intrigen – den fiktive søn, som George lader »dø« til slut – forekommer mest at være et skruet trick, lidt fattigmands-absurdisme, som skal peppe op på den realistiske sædeskildring. Det er også og med rette blevet kritiseret, at hele stykket er baseret på en uplausibel situation: hvorfor går det unge par ikke hjem? Hvorfor finder de sig i at være vidner til de andres ægteskabelige opgør og også selv at blive ydmyget og fornærmet? Filmens force er nok at finde i de virtuose skuespillerpræstationer og den præcision, hvormed de befordres af instruktionen.

Al forhåndsskepsis overfor ægteparret Taylor/Burton blev gjort til skamme. Taylor tog flere kilo på end hun siden har tabt og tillagde sig hele Martha-figurens blanding af vulgaritet og generøsitet med en sådan indlevelse, at hun siden har haft svært ved at komme videre (jvf. Hustons »Reflections in a Golden Eye« og Huttons »Zee & Co.«). Det lykkedes Burton og Taylor at holde pingpong-dialogen svævende, så man næsten glemte dens tvivlsomme kvaliteter, og at få et par helstøbte figurer ud af George og Martha. Taylor syntes at have taget forbillede i Bette Davis' rolle i den film, ægtefællerne skændes om i begyndelsen af filmen (og stykket), og som efter beskrivelsen er King Vidors »Beyond the Forest« (Skorpionen); heri var Davis en utilfreds provinsfrue, karakteriseret i en samtidig anmeldelse som en »kornfedet,



midwestern version af Madame Bovary med tjavset hår, mascara-øjenvipper, et maskeagtigt ansigt og en hoftesvajende gangart som en lårsvinger ikke kunne hamle op med ...« [8]).

THE GRADUATE

Endnu før »Virginia Woolf« havde Nichols forhandlet med producenten Lawrence Turman om en filmatisering af »The Graduate«. »Virginia Woolf« var først og fremmest en tro adaption af et succesombrust forlæg; »The Graduate« er en endnu mere tro adaption af et næsten ukendt forlæg: Charles Webbs debutroman af samme navn. Det er en meget filmatiseringsegnet (måske mere end læseegnet) roman, hvad angår dens formelle egenskaber. Bogen er helt igennem registrerende fortalt; der redegøres ikke for personernes tanker og refleksioner, der registreres kun handlingsforløb og replikker. Bogen er ydre virkelighed, stram handling og replikker. Filmen har udeladt en smule dialog hist og her og føjet en smule til, men intet af væsentlig betydning – udover manden, der kun har ét råd at give den forfjamskede Benjamin angående hans fremtid: »Plastics!«.

For historien drejer sig – som bekendt – om Benjamin, der efter veloverstået eksamen bliver bekymret for sin fremtid og vægrer sig ved at følge den fikse og færdige livsbane, som allerede ligger afstukket foran ham, og i stedet benytter den spekulative ventetid til at lade sig forføre af sin fars kompagnons kone og derefter forelske sig i datteren – til alles forargelse. Romanens kvikke humor er først og fremmest baseret på de stramme dialoger og på lakoniske skildringer som f. eks. denne beskrivelse af begyndelsen på Benjamins affære: »He let her unbuckle his belt and push his pants down around his legs, then climbed on top of her and started the affair«. Denne fortællestil modsvares af Nichols' stil, som forener det moderigtige og lovlig smarte med den flunkende, blanke professionalisme, som er blevet Nichols' kendetegn.

Filmen blev – også i kraft af den virtuose fotografiske form – en overbevisende demonstration i anvendelsen af den moderne films fortælletekniske finesser, og de var vel at mærke suverænt tilpasset fortællingens behov. Her var det klaustrofobisk fastholdte nærbillede i begyndelsen hvor forældrene, off-screen, forsøger at overtale Benjamin til pænt at komme ned til gæsterne; der var de megetsigende dybdekompositioner, bl. a. i den centrale scene hvor anvendelsen af let frøperspektiv placerer Mrs. Robinsons ben i forbrunden som en portal over den betuttede Benjamin (i baggrunden), der indser det uafvendelige: »You are trying to seduce me!«. Der var de subjektive optagelser, hvor kameraet identificerer sig med vor helt – hvis point of view følges filmen igennem – iført lydtæt frømandsudstyr, hvilket effektivt markerer personens fremmedhed overfor den råbende og gestikulerende hob, der omgiver ham uden at ænse hans melankolske tvivlrådighed; der var montage-sekvenser, som sammenblandede de illegitime samlejer på hotelværelset med dasende dagdrømmerier i swimmingpool'en, således at én uafbrudt kamerabevægelse kan lede fra syndens skueplads til forældrenes morgenmad i spisekøkkenet; og der var den højest gearede last minute rescue-slutning siden »Intolerance« med telelinsens tilsyneladende forsinkelse

Stills/ Øverst en scene fra »Who's Afraid of Virginia Woolf?«, derunder Dustin Hoffman i »The Graduate«. Nederst Art Garfunkel og Jack Nicholson i »Carnal Knowledge«.

af den løbendes bevægelser anvendt som yderligere forhindring for den rettidige ankomst.

Men også tematisk ramte filmen i plet: Dustin Hoffmans Benjamin, der var hans gennembrud, blev den accepterede skildring af 60'ernes velopdragne ungdomsoprører, der tilsyneladende måtte døje med andre problemer end tidligere perioders unge rebeller. Seksualiteten var ikke noget erkendt anliggende i 50'ernes generationsfilm som Rays »Rebel Without a Cause« (Vildt blod) og Frankenheimers »The Young Stranger« (Min søn er en fremmed), hvor de unge mænds problem først og fremmest var at blive accepteret som voksne mennesker af far og mor. I »The Graduate« er uskyldigheds-temaet det bestemmende; filmen handler nok om ungdomsoprør mod en veltilrettelagt borgerlig tilværelse, om »nogen som prøver (1) at blive aktiv i stedet for passiv og (2) ikke at blive brugt som et objekt skønt omgivet af objekter og ting« [9]); men generationsproblematikken var sammenknyttet med den seksuelle problematik i forholdet på tværs af generationskløften. I filmens hovedscener – Mrs. Robinsons forsøg på at forføre Benjamin efter festen, den faktiske forførelse på hotellet og de indledende øvelser hertil d. v. s. overvindelsen af praktiske forhindringer – gennemspilles komikken omkring den seksuelle debutant, uskyldighedstabet som joke. Det er samme form for humoristisk seksuelt forhindringsløb, som man kender fra moderne jødisk-amerikanske romaner som Malamuds »A New Life«, Friedmans »Stern« og Roths »Portnoy's Complaint«. Filmens seksualkomik er klart i stil med »Carnal Knowledge«s, men filmen, der blev en gigantisk kommerciel succes, blev planmæssigt efterfulgt af den næste kontraktmæssige opgave, filmatiseringen af Joseph Hellers roman »Catch-22«.

CATCH-22

Ligeså filmatiseringsegnet Webbs roman var, ligeså umulig kunne Hellers roman på forhånd synes at være. Den er på ca. 500 sider, den har ingen stringent dramatisk intrige, dens virkemidler er en særegen fortællestil og en kompliceret kompositionsteknik, som godt kan få bogen til at virke formløs, usammenhængende og gentagende.

Romanen, der foregår på en amerikansk flyvebase ved Italiens kyst under Anden Verdenskrig og er centreret omkring Yossarian, der som skytte på et bombefly mere og mere desperat prøver at holde sig i live og bevare fornuften i en verden, som er befolket af gale, blev publiseret i 1961 og blev hurtigt en kultbog, den »sorte« krigsroman par excellence, trykt i over fem millioner eksemplarer ved filmens fremkomst og et eklatant gennembrud for *black humor*-litteraturen som sådan. Nichols havde altså at gøre med en slags national helligdom, hvis overførelse til filmmediet blev fulgt med samme ængstelse som »Borte med blæsten«s i 1939.

Det er ikke mindst på denne baggrund, »Catch-22« er så imponerende en film, så man fristes til at anse den for Nichols' betydeligste værk, det værk hvori han har demonstreret mest af sin tekniske kunnen og røbet mindst af sin tematiske svaghed. Tematisk tog han udgangspunkt i den opfattelse, at »Catch-22 is about dying« [10]), og sammen med Buck Henry koncentrerede han med stor effekt og logik hele historien omkring dette centrum.

Still/ I Mike Nichols' film sker der ustandselig voldsomme ting i billedets baggrund – som f. eks. denne scene fra »Catch-22«, hvor personerne i jeepen næppe ænser det brændende fly.

915-B

I slutningen af romanens femte kapitel forekommer en kort scene: Yossarians bombefly foretager den sædvanlige undvigemanøvre efter at bomberne er kastet, og alt er tilsyneladende lykkedes, da Yossarian hører piloten i telefonen: – Help! Help him! – Help who? – Help the bombardier! – I'm the bombardier. I'm all right. – Then help *him*. Help him! Situationen sluttes med den hemmelighedsfulde sætning: »Og Snowden lå døende bag i maskinen«. Flere steder i romanen hentydes der til dette, bl. a. i 22. kapitel: »Yossarian gik fra koncepterne på toget til Avignon, fordi Snowden tabte indvoldene, og Snowdens indvolde væltede ud, fordi deres pilot den dag var Huple, som kun var femten år ...« og replikskiftet kommer igen: Help him! Endelig i næstsidste kapitel, det 41., som har titlen »Snowden«, kommer omsider den fuldstændige beretning om Snowdens død: »Han kom til at tænke på Snowden, der aldrig havde været hans makker, men var en på ubestemt måde velkendt ung fyr, der blev hårdt såret og frøs ihjel i en plet stærkt gult solskin, som faldt over hans ansigt fra skydeskåret i siden, da Yossarian krøb ind i maskinens agterende over bomberummet, efter at Dobbs i telefonen havde tryglet ham om at hjælpe skytten, hjælpe skytten ...«.

Hændelsen står meget centralt i film og roman; oplevelsen af Snowdens makabre død er baggrunden for Yossarians egen dødfrygt og den deraf følgende overbevisning om at være stræbt efter livet (»De prøver på at slå mig ihjel« – »Der er ingen, der prøver på at slå dig ihjel« – »Hvorfor skyder de så på mig?« – »De skyder på alle!« – »Gør det måske nogen forskel?«). Scenen benyttes som filmens samlingspunkt, dens tematiske kerne, hvorom de øvrige scener knytter sig. Med en lignende teknik som anvendtes af Lumet i »The Pawnbroker« og af Lester i »Petulia« fortælles dette traumatiske flash-back i glimt, som bliver længere og længere i fem tempi, således at man først i sidste omgang når frem til selve den horrible omstændighed ved Snowdens død. Noget andet er, at det egentligt er umuligt at tale om flash-back i denne sammenhæng, for filmens tidslighed er – ligesom romanens – hævet over almindelig kronologi. Filmen har da også suverænt disponeret om på optrinnenes rækkefølge: romanens begyndelse (Yossarians første møde med feltpræsten på hospitalet) er placeret midt i filmen, mens filmens begyndelsesscene, der desuden er splittet op (og præsenteres i omvendt rækkefølge!) som en art samlende ramme omkring hovedparten af handlingen (nemlig attentatet på Yossarian efter oberstens bestikkelsesforsøg), stammer fra romanens 40. kapitel.

Snowdens død betyder det egentlige »uskyldighedstab« for Yossarian, oplevelsen af dødens chokerende og umærkelige tilstedeværelse: billederne er fyldt af et overstyret hvidligt lys, reallyden er stiliseret drømmeagtigt, således at flyets lyd er væk og kun en dæmpet blæst fra flyets flængede side høres, svarende til Snowdens sagtmodige klage »I am cold«, hans paradoksale opretholdelse af livagtighed selv om han bogstavelig talt er splintret i stumper og stykker. Snowden og Yossarian er historiens eneste helte, begge kæmper kun mod én fjende: døden. Yossarian repræsenterer fornuften, den elementære menneskelige angst for døden og for den omgivende galskab. Yossarian mister uskyldigheden, da han opdager, at verden er belastet med synd, for verden er behersket af en bestemt klausul, punkt 22, som altid giver en hvilkensomhelst korrupt øvrighed ret til hvadsomhelst. Han ribbes for alle illusioner om sine medmennesker – en godmodig fyr voldtager og myrder en sød pige, en ven bliver skåret midt over af propellerne på et andet fly, messeforstanderen indretter hele krigsskuepladsen til sit private marked, de overordnede lider enten af svimlende skinsygt storhedsvanvid eller af absurde mindreværdskomplekser – og til sidst prøver han at vende tilbage til uskyldighedstilstanden, han tager sit tøj og går – padler væk fra flyvebasen, på vej til Sverige i sin gule gummibåd. »Det er ikke med i bogen, men det er netop den virkning, jeg prøvede at skabe« [11]), siger Heller om filmens slutning, som Norman Mailer for øvrigt betegnede som »hysterical, sentimental and wall-eyed for Hollywood« [12]).

Filmen var en kostbar produktion (17 millioner dollars) og lagt an som konventionel mammutproduktion med hundredevis af statister og specielt opbygget flyvebase, der rådede over 25 gamle B-25 maskiner. Men det store maskinel brugtes først og fremmest til at skabe et autentisk historisk virkelighedsbillede.

Romanens mest originale virkemidler er de selvmodsigende personkarakteristikker (af typen: »Major Majors far arbejdede hvileløs på ikke at dyrke lucerne. I de lange vinteraftner holdt han sig inde og reparerede ikke seletøj, og på slaget tolv hver dag sprang han ud af sengen for at sikre sig, at dagens arbejde ikke blev gjort«), de uanfægtede irrationelle skildringer (som når to løjtnanter tøver, da de får ordre til at skyde majoren: »Ingen af dem havde nogen sinde før ført major Danby udenfor og skudt ham«) og de absurd logiske meningsudvekslinger og ræsonnementer (»Papirerne viser, at De gik op med McWatts maskine for at få lidt flyvetid. De kom ikke ned med faldskærm, og De må følgelig være omkommet ved nedstyrtningen«, er den forklaring, Dr. Daneeka får, da han bliver smidt ud af sit lægetelt af sine afløsere). Disse stiltræk kan filmen kun delvis betjene sig af; dialogen er en strammet gengivelse af nonsens-dialogerne, som hos Heller undertiden løber helt grassat. Visuelt præges filmen af forbløffende, veltimede dybdekompositioner som Nichols excellerer i. Der sker ustandselig voldsomme ting i baggrunden af billedet. Men personerne er midt i deres absurde gøremål og har ikke altid stunder til at bekymre sig om krigens gang; f. eks. i scenen hvor Milo Minderbinder i jeepen forklarer obersten sit storslåede handelsprojekt og dårlig nok ænser det brændende fly, der nødlander bag dem. Det private vanvid florerer og Verdenskrigen strejfes en passant.

CARNAL KNOWLEDGE

er Nichols' første – og hidtil eneste – film, som ikke er en adaption, men er baseret på et originalmanuskript. Nichols har sluttet sig sammen med Feiffer (på et tidligt tidspunkt af sin karriere instruerede han et potpourri ved navn »The World of Jules Feiffer«), og det er ikke svært at placere filmen i sammenhæng med Feiffers øvrige produktion. Feiffer, der er jævnaldrende med Nichols, vandt berømmelse på sine sort-humoristiske tegneserier (oprindelig trykt i »The Village Voice«) hvor et mere eller mindre grotesk galleri af amerikanere udleveres på det perfideste, mens de i mono- og dialoger præsenterer deres synspunkter om ero- og politik.

»Carnal Knowledge« er først og fremmest en besk studie i The American Way of Love eller Lovemaking. De to hovedpersoner, Jonathan og Sandy, begynder deres seksuelle odyssé i 40'erne og da filmen forlader dem i slutningen af 60'erne, er man slet ikke overbevist om, at de har fundet hjem. Benjamin i »The Graduate« kørte bort med sin drømmepige i filmens åbne slutning; skal vi tro

»Carnal Knowledge«, er vanskelighederne først begyndt, han kan muligvis aldrig forvente at komme over det stadium på livets vej som – ifølge Feiffer og Nichols – er det eneste amerikanske mænd når til: den seksuelle umodenheds. Filmen er blevet opfattet som endnu et udtryk for den opfattelse, at amerikanske mænd aldrig bliver rigtig voksne, og aldrig bliver i stand til at etablere et meningsfuldt forhold til kvinderne, som de blot benytter til at dementere deres fortrængte homoseksualitet, dog ikke mere overbevisende end at skarpsindige iagttagere gennemskuer dem, jfr. Elsa Gress' reprimande i Kosmorama 111: »Denne latente homoseksualitet har været påfaldende uomtalt under den ellers omfattende omtale af filmen, hvor den er vist«.

Det har for øvrigt også været hævdet om »Virginia Woolf«, at den ikke handler om »to par, men om fire homoseksuelle« [13]).

»Carnal Knowledge« er – ligesom »Virginia Woolf« – et kammerspiel for fire personer. Det er mændene, der er historiens gennemgående skikkelser, kvinderne passeres blot. Sandy og Jonathan begynder deres seksuelle løbebane med samme pige: den ene forfører hende, den anden gifter sig med hende. Men de har det som titelpersonen i Feiffers roman »Harry, the Rat with Women«, der er en stor kvindejæger, men egentlig ikke interesseret i sit bytte. Harry er ikke homoseksuel, men han repræsenterer – som en ligesindet kvinde forklarer ham – mennesket i dets urform: en encellet organisme. Han er sig selv nok. »Lovemaking is a lost search for the other half of one's self«, og han kommer også til resultatet, at »Love was an obstacle that got in the way of lovemaking«. Sandy og især Jonathan søger og søger; de bliver ældre, men kommer aldrig til skels år og alder. Til sidst er de havnet i hver sin patetiske livsløgn, den ene med et mindreårigt blomsterbarn, den anden med en professionel haremskvinde som »love teacher«.

Filmen er Nichols' mest virtuose værk; det brillerer med de perfekt afviklede dialoger (som i begyndelsen, hvor de unge mænd under forteksternes sorte lærred diskuterer spørgsmålet »Would you rather love a girl or have her love you?«), med de demonstrativt længe fastholdte indstillinger (som når Jonathan fastholdes i én ubevægelig indstilling i en hel scene, hvor han fortæller om sit nye fund, der har hjulpet ham over en lille potens-krise) og den formalistiske elegance i de stiliserede personkompositioner, hvis enkle effekt ligger tæt på de feifferske tegneseriers. Det centrale tematiske element i filmen er det overbelyste, uskarpe billede af skøjteløbersken, drengenes uhåndgribelige sexideal. Billedet har en lignende funktion som Snowdens dødsscene i »Catch-22«; men hvor Yossarian – gradvis med at erindringsglimtene forlænges – bliver mere og mere bevidstgjort i sit ideelle oprør mod verdens afsindighed, forbliver Sandy og Jonathan lige kærlighedsuduelige; filmens sidste indstilling er skøjteløbersken – hun er stadig lige fjern og uskarp.

THE DAY OF THE DOLPHIN

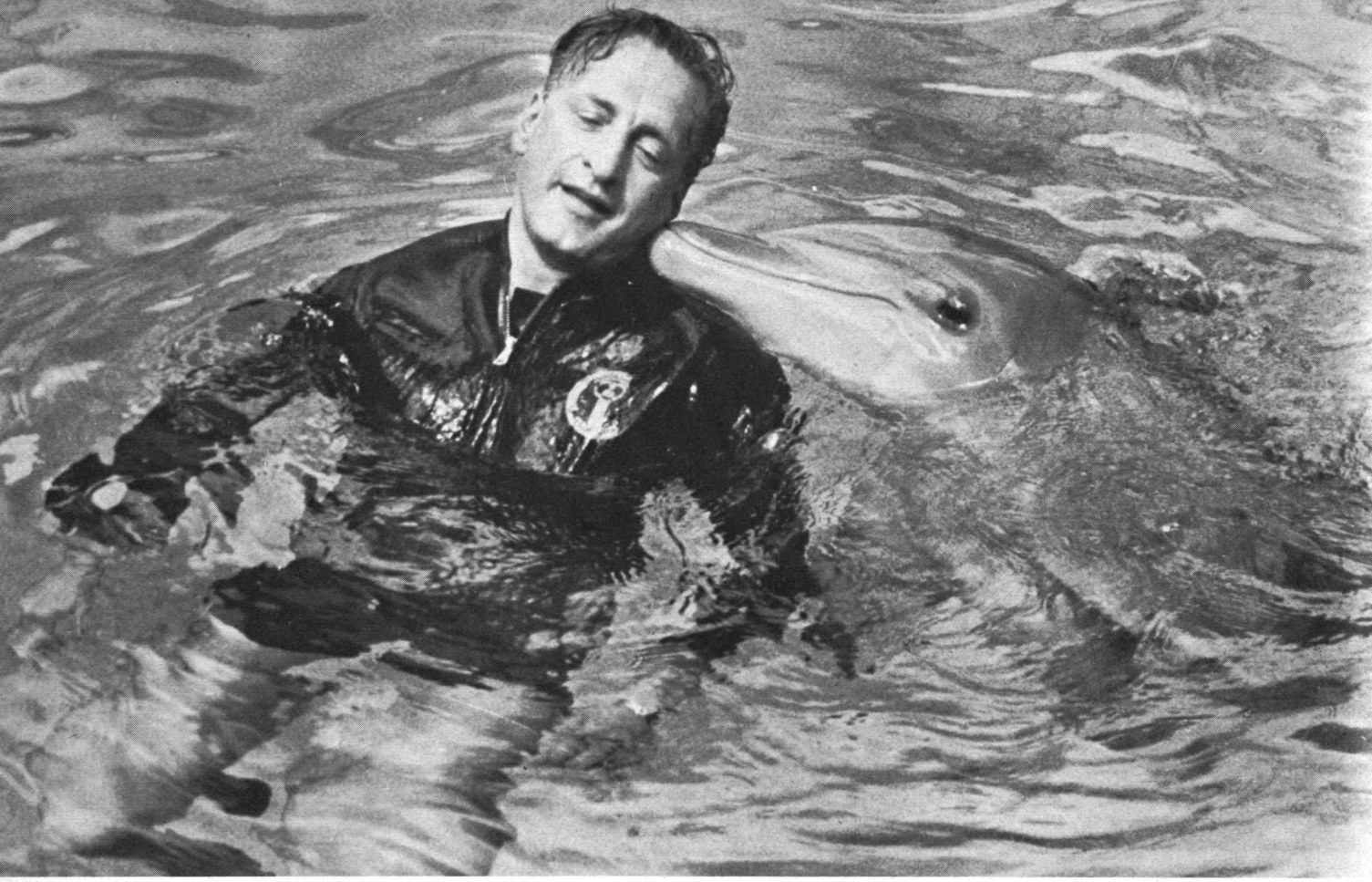
Franskmanden Robert Merles roman »Un animal doué de raison«, (1967) som er grundlaget for »The Day of the Dolphin«, knytter sig til en tradition af mere eller mindre allegoriske romaner om dyr og mennesker, bl. a. Capeks »Krigen mod salamandrene«, Vercors' »Springet til mennesket« og Boulles »Abernes planet«. Alle romanerne handler om dyret som udbyttes af mennesket og (i nogle tilfælde) også følgen af dette: mennesket der udbyttes af dyret. Merles temmelig omfangsrige roman er imidlertid, foruden at være en semi-dokumentarisk fiktionsberetning om delfin-eksperimenter, en thriller i den politiske genre. Ligesom den i store dele er dokumenteret *science*, der benyttes som fundament for endnu mere fantastisk *fiction*, benytter den dokumentarisk historisk materiale som udgangspunkt for en politisk fantasi, og bogen er i det hele taget et meget broget værk, der også fungerer som thriller i James Bond-stilen (den ene mand der skal redde verden fra at falde i kløerne på en vidtforgrenet dæmonisk organisation) og som en roman om en videnskabsmand og hans kvinder (i bedste tradition fra Slaughters og Lloyd Douglas' lægeromaner, ajourført med et touch af Harold Robbins!).

Nichols' filmatisering er naturligt nok en stramning af romanen, for ikke at sige et udvalg. »Catch-22« var et koncentrat af romanen, en meningsfuld tematisk essens, som egentlig ikke var en forenkling af bogen (som der jo er en vis tradition for, at filmatiseringer er). Men i adaptionen af »Un animal doué de raison« (som udsendtes på engelsk med titlen »The Day of the Dolphin« – i analogi med »The Day of the Jackal« og »The Day of the Locusts« – der er uendelige muligheder inden alle arter af Jordens fauna har haft deres »dag«!) er det klart, at adaptørerne har forholdt sig anderledes. »The Day of the Dolphin« er en meget fri bearbejdelse af Merles roman. Det er naturligvis ikke nødvendigvis ensbetydende med, at filmen skulle blive ringere, snarere tværtimod, for Merles bog er ikke just nogen meget subtil kunstnerisk frembringelse. Men det svage resultat, der er kommet ud af adaptionen, hænger måske sammen med, at Nichols for første gang adapterer *imod* sit forlæg.

Nichols samarbejdede igen med Buck Henry på manuskriptet, og bogen, som de betragtede som »anti-amerikansk indtil det forrykte«, »smuldrede« [14]) for dem. Det, der er smuldret, er først og fremmest romanens meget satiriske persiflage af amerikansk politik. Romanen er en besk fantasi om delfinær oprustning som led i USA' asiatiske engagement; om højtstående uidentificerede politiske bagmænd som får de oplærte delfiner til at sprænge et amerikansk krigsskib uden for Saigon i luften for således at fremtvinge krig mod Kina. Merle paralleliserer sin fiktive præsidents situation med Kennedys i Svinebugtaffæren: »Jeg er sikker på, at CIA vidste, at Svinebugten ville blive et nederlag, jeg er sikker på, at det var planen at stille John over for et så alvorligt tilbageskridt, et så frygteligt prestigetab, at han ville sende marineinfanterister i land på Cuba ... men han forstod at sige nej, nej til krig mod Cuba, nej til krig mod Kina, nej til raceadskillelse, de myrdede ham fordi han forstod at sige nej, send ham til Dallas og vi skal sørge for resten . . .« er de tanker, præsidenten gør sig.

Nichols har først og fremmest lagt filmen an som en familie-thriller for zoologisk interesserede. Historien drejer sig om videnskabsmanden Terrell, som på sit forsøgslaboratorium ved Floridas kyst lærer en delfin at tale engelsk, hvilket hvirvler ham ind i politiske intriger, da skumle personer bortfører den engelsktalende delfin og dennes mage, Alpha og Beta, og træner dem op til at optræde som aktører i et komplot, der går ud på at placere en bombe under præsidentens lystyacht, som er velbevogtet over for mennesker men forsvarsløs over for eksplosive delfiner. Det smager lidt af »The Manchurian Candidate« eller »Seven Days in May« udsat for Flipper-film.

Merles delfiner udtaler sig om Vietnamkrigen (»Hvad synes du om præsident Johnson?« – »Han er en god



Still/ Den paradisiske uskyldstilstand i »Day of the Dolphin«, hvor George C. Scotts videnskabsmand leger med delfinen Alpha.

mand, som ønsker fred« – »Hvad mener du om Vietnam?« – »Vi kan ikke trække os tilbage. Det ville stimulere til aggression«). Nichols' delfiner er upolitiske, og det har de fælles med deres »Pa«, videnskabsmanden som ikke vil tilsmudse sig ved at sammenblande politik og videnskab. Men verden respekterer ikke hans politiske uskyld, selv om han – til en vis grænse – respekterer verdens ret til at være politisk (»Lad bare ham passe sit job«, mener han, da hustruen gør ham opmærksom på, at den mystiske Mr. Mahoney, de har fået besøg af, næppe er journalist, som han giver sig ud for). Nichols viser Terrells leg med delfinerne i vandet som en vision af dyr og mennesker i en paradisisk uskyldstilstand. Merles bog benytter også plottet som basis for en moralsk diskussion af menneskets etiske status, om det skyldfri dyr kontra det skyldbelastede menneske, hvilket i filmen bliver til en grødet bemærkning fra Terrell om at »i stedet for at lære dem at være os, skulle vi måske være blevet som dem – instinkt og energi,« hvad der måske også er ment som et magert bidrag til den økologiske debat.

Fortælleteknisk og formelt er der selvfølgelig ikke noget i vejen med filmen: der er velberegnede overbelyste modlysbilleder (samt Nichols' obligatoriske hvide udtoninger), lækkert fotograferede undervandsbilleder, dybdekompositioner og spændingseffekter, deriblandt en effektiv delfinistisk last minut rescue; men det er blevet en tom omgang underholdning med forbløffende svage skuespillerpræstationer (George C. Scott når han er mest manie-reret selvpatetisk) med undtagelse af Buck og Ginger, som leverer solidt spil i de betydningsfulde roller som Alpha og Beta.

»The Day of the Dolphin« er den første kunstneriske fiasko i Nichols' karriere (og kommercielt tegner den heller ikke for lovende). Han har ført sig frem som en formidabel tekniker og skuespillerinstruktør. Hans talent kan måske umiddelbart forekomme overfladisk og ikke videre originalt skabende (heraf hans films afhængighed af forlæg og forfattere), men han har vist, at talentet rakte meget videre end til de facile boulevardkomedier, der var hans speciale som teaterinstruktør. Hans visuelle og formelle evner som filminstruktør, den rent filmiske originalitet og slagkraft i hans film sætter ham i særklasse. Hans begrænsning er først og fremmest manglen på fordybelse i den tematik, han behandler så virtuost. Hans film drejer sig om uskyldighedstab, men vidunderbarnets egen kunstneriske uskyld er tilsyneladende kronisk.

NOTER

1. Rex Reed: Mike Nichols (i »Do You Sleep in the Nude?«)
2. Brustein: Why American Plays Are Not Literature (i Downer, »American Drama and Its Critics«)
3. Writers at Work, Third Series
4. Walter Wager: The Playwrights Speak
5., 6., 7. Writers at Work, Third Series
8. The Films of Bette Davis
9., 10. Int. med Nichols i Films and Filming, nov. 1968
11. New York Times, 19.6.70
12. Mailer: Some Children of the Goddess (i »Cannibals and Christians«)
13. Tom F. Driver, What's the Matter with Edward Albee? (i Downer, »American Drama and Its Critics«)
14. Mike Nichols: Man on the Dolphin, art. af Chris Chase i New York, 17.9.73

MIKE NICHOLS PÅ TEATRET:

AN EVENING WITH MIKE NICHOLS AND ELAINE MAY
instrueret af Arthur Penn
8.10.60

BAREFOOT IN THE PARK / Neil Simon
23.10.63

Robert Redford, Elizabeth Ashley, Mildred Natwick
filmatiseret 1967 af Gene Saks med Redford, Natwick og Jane Fonda (På bare tær i parken).

THE KNACK / Ann Jellicoe
27.5.64
Brian Bedford, Roddy Maude-Roxby, George Segal, Alexandra Berlin
filmatiseret 1965 af Richard Lester i Engl. (»Det« – og hvordan man får »det«).

LUV / Murray Schisgal
11.11.64
Alan Arkin, Eli Wallach, Anne Jackson
filmatiseret 1967 af Clive Donner med Jack Lemmon, Peter Falk, Elaine May (Prøv med min kone).

THE ODD COUPLE / Neil Simon
10.3.65
Walter Matthau, Art Carney
filmatiseret 1968 af Gene Saks med Matthau og Jack Lemmon (Hvem støver af?).

THE APPLE TREE / musical med musik af Jerry Bock, tekst af Sheldon Harnick efter historier af bl. a. Mark Twain og Jules Feiffer.
18.10.66
Alan Alda, Barbara Harris

PLAZA SUITE / Neil Simon
14.2.68
George C. Scott, Maureen Stapleton
filmatiseret 1971 af Arthur Hiller med Walther Matthau og Stapleton (Hotel Plaza Nr. 719).

THE LITTLE FOXES / Lillian Hellman
26.10.67
George C. Scott, Anne Bancroft, Margaret Leighton.

THE PRISONER OF SECOND AVENUE / Neil Simon
11.11.71
Peter Falk, Lee Grant, Dena Dietrich.

UNCLE VANYA / Anton Tjekhov
4.6.73
George C. Scott, Nicol Williamson, Julie Christie, Lillian Gish

FILMOGRAFI

■ BACH TO BACH

USA 1967. **P-selskab:** Short End (= Paul Leaf). **P/Instr/Manus:** Paul Leaf. **Dialog:** Mike Nichols. **Foto:** Victor Lukens. **Musik:** Johann Sebastian Bach. **Spillet af:** Arthur Rubenstein. **Medv:** Mike Nichols, Elaine May. **Længde:** 6 min.

■ HVEM ER BANGE FOR VIRGINIA WOOLF?

Who's Afraid of Virginia Woolf? USA 1966. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros. En Ernest Lehman Produktion. **P-ass:** Hal Polaire. **P-kons:** Doane Harrison. **Instr:** Mike Nichols. **P/Manus:** Ernest Lehman. **Efter:** Edward Albees skuespil (Broadway-premiere 13.10.1962, iscenesat af Alan Schneider). **Instr-ass:** Bud Grace. **Foto:** Haskell Wexler. **Klip:** Sam O'Steen. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Dekor:** George James Hopkins. **Kost:** Irene Sharaff. **Komp/Dir:** Alex North. **Tone:** M. A. Merrick. **Makeup:** Gordon Bau (for Elizabeth Taylor), Ronnie Berkeley (for Richard Burton). **Frisurer:** Jean Burt Reilly (sup), Sydney Guilaroff. **Medv:** Elizabeth Taylor (Martha), Richard Burton (George), George Segal (Nick), Sandy Dennis (Honey). **Længde:** 132 min., 3595 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Paramount Warner & Constantin. **Prem:** Imperial 3.11.66. **Re-prem:** Roxy 17.1.72.

Indspilningen startet den 26. juli 1965.

Ved afstemningen om tildelingen af Academy Awards blev »Hvem er bange for Virginia Woolf« tildelt fem Oscar-statuetter: til Elizabeth Taylor for bedste kvindelige hovedrolle, til Sandy Dennis for bedste kvindelige birolle, til Haskell Wexler for bedste sort/hvide foto, til Richard Sylbert og George James Hopkins for bedste dekoration i sort/hvid film og til Irene Sharaff for bedste kostumer i sort/hvid film.

■ FAGRE VOKSNE VERDEN

The Graduate. USA 1967. **Dist:** Avco Embassy. **P-selskab:** Embassy Pictures. En Mike Nichols-Lawrence Turman Produktion. **P:** Lawrence Turman. **P-leder:** George Justin. **Instr:** Mike Nichols*). **Instr-ass:** Don Kranze. **Manus:** Calder Willingham, Buck Henry**). **Efter:** Charles Webbs***) roman (1963). **Foto:** Robert Surtees. **Kamera:** George Nogle. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Sam O'Steen/**Ass:** Bob Wyman. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Dekor:** George Nelson. **Kost:** Patricia Zipprodt. **Musik:** Dave Grusin. **Sange:** »The Sound of Silence«, »Scarborough Fair«, »Mrs. Robinson«, »April Come She Will«, af Paul Simon. **Sunget af:** Paul Simon og Art Garfunkel. **Tone:** Jack Solomon. **Makeup:** Harry Maret. **Frisurer:** Sydney Guilaroff. **Rollebesætter:** Lynn Stalmaster. **Medv:** Anne Bancroft (Mrs. Robinson), Dustin Hoffman (Benjamin Braddock), Katharine Ross (Elaine Robinson), William Daniels (Mr. Braddock), Murray Hamilton (Mr. Robinson), Elizabeth Wilson (Mrs. Braddock), Brian Avery (Carl Smith), Walter Brooke (Mr. Maguire), Norman Fell (Mr. McCleery), Elizabeth Fraser (En dame), Alice Ghostley (Mrs. Singleman), Buck Henry (Receptionsmand i hotellet), Marion Lorne (Miss De Witt), Larry Holcombe (Præsten), Lainie Miller (Stripperen). **Længde:** 105 min., 2900 m. **Censur:** Gul. **Udl:** United Artists. **Prem:** Imperial 9.9.68.

Indspilningen startet den 24. april 1967.

*) Ved uddelingen af Academy Awards blev Mike Nichols tildelt en Oscar for bedste iscenesættelse (de øvrige nominerede var: Richard Brooks for »In Cold Blood«, Norman Jewison for »In the Heat of the Night«, Stanley Kramer for »Guess Who's Coming to Dinner« og Arthur Penn for »Bonnie and Clyde«). Også The New York Film Critics Circle valgte Nichols som årets bedste instruktør, ligesom de udenlandske korrespondenter i New York tildelte Nichols The Golden Globe Award for bedste iscenesættelse.

**) Både William Hanley og Calder Willingham havde skrevet hver sit manuskriptudkast før Mike Nichols lod Buck Henry skrive filmens endelige manus. At Calder Willingham alligevel nævnes på filmens fortekster skyldes formentlig et fagforeningskrav.

***) Af Charles Webb er yderligere (i 1971) filmatiseret romanen »The Marriage of a Young Stockbroker«, med »The Graduate«s producer Lawrence Turman som instruktør.

■ PUNKT 22

Catch-22. USA 1970. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Filmways Inc./Paramount. **P:** John Calley, Martin Ransohoff. **As-P:** Clive Reed. **P-leder:** Jack Corrick. **I-leder:** Joe L. Cramer. **P-samordner (Rom):** Baccio Bandini. **Instr:** Mike Nichols. **Instr-ass:** Edward A. Teets, Martin Cohan, Ron Crow. **2nd unit-instr:** Andrew Marton, John Jordan, Alan McCabe. **Dialog-instr:** Geoffrey Horne. **Flyvesekvenser:** tilrettelagt og udført af Frank Tallmann & Tallmantz Aviation. **Manus:** Buck Henry. **Efter:** Joseph Hellers roman (1961)*). **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Alan McCabe/**Ass:** Peter Ewens. **2nd unit-foto:** Harold Wellman. **2nd unit-kamera:** John C. Stevens. **Luftfoto:** Nelson Tyler. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Format:** Panavision. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Sam O'Steen/**Ass:** Stu Linder. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** Harold Michelson. **Konstruktion:** Bill Parks. **Dekor:** Ray Moyer. **Rekvis:** Robert Schultz. **Kost:** Ernest Adler (sup), Lambert Marks. **Sp-E:** Lee Vasque. **Musikbånd:** John Hammell, June Edgerton. **Musik:** Uddrag af »Also sprach Zarathustra« af Richard Strauss; »September Song« af Kurt Weill & Maxwell Anderson; »Stars and Stripes Forever« af Sousa. **Tone:** Lawrence O. Jost, Elden Ruberg. **Lyd-E:** Harold Wooley, Howard Beals (sup). **Makeup:** Del Armstrong. **Frisurer:** Ernest Adler (sup), Marlene Kolstad. **Rollebesætter:** Alan Shayne. **Medv:** Alan Arkin (Yossarian), Martin Balsam**) (Oberst Cathcart), Richard Benjamin (Major Danby), Arthur Garfunkel (Nately), Jack Gilford (Doc Daneeka), Buck Henry (Oberst Korn), Bob Newhart (Major Major), Anthony Perkins (Feltpræst), Paula Prentiss (Sygeplejersken Duckett), Martin Sheen (Dobbs), Jon Voight (Milo Minderbinder), Orson Welles (General Dreedle), Susanne Benton (General Dreedles pige), Bob Balaban (Orr), Peter Bonerz (McWatt), Norman Fell (Sergent Towser), Charles Grodin (Aarfy Aardwark), Austin Pendleton (Moodus), Gina Rovere (Natelys luder), Olimpia Carlisli (Luciana), Marcel Dalio (Den gamle mand), Evy Maltagliati (Den gamle kone), Liam Dunn (Faderen, på hospitalet), Elizabeth Wilson (Moderen, på hospitalet), Richard Libertini (Broderen, på hospitalet), Jon Korkes (Snowden), John Brent (Cathcarts assistent), Seth Allen (Hungry Joe). **Org. længde:** 121 min. **Længde:** 113→121 min.***) **Censur:** Gul. **Udl:** Paramount C.I.C. **Prem:** Dagmar 13.8.71.

Indspillet i perioden januar–juli 1969 med eksteriøroptagelser i Italien (Rom) og Mexico (Guaymas). Interiøroptagelserne foretaget i Paramount Studios.

*) Umiddelbart efter romanens udgivelse blev filmrettighederne købt af Columbia, der senere videresolgte rettighederne til Filmway's Martin Ransohoff, der igen videresolgte 40% af rettighederne til Paramount. På det tidspunkt var filmens budget vokset til ca. 13 millioner dollars og det anslås, at den færdige film har kostet mere end 15 millioner dollars at producere. Både Orson Welles og Richard Lester var en overgang på tale som instruktøremner, men allerede så tidligt som i 1967 var det afgjort, at Mike Nichols skulle iscenesætte »Punkt 22«.

**) Skuespilleren Stacy Keach (Wyatt Earp i Frank Perrys »Doc«) var oprindelig udset til at spille rollen som oberst Cathcart, men Nichols endte med at finde Keach for ung til rollen, hvorefter Martin Balsam fik den.

***) Umiddelbart før premieren i Dagmar klippede Henning Carlsen filmen ned med 8 minutter. Motiveringen var, i følge dagbladet Information, at det både ville være til filmens »kunstneriske fordel« og til biografens fordel, hvis biografen skulle overholde sine sædvanlige spilletider. En uge senere blev de manglende 8 minutter dog føjet til filmen.

■ KØDETS LYST

Carnal Knowledge. USA 1971. **Dist:** Avco Embassy. **P-selskab:** Icarus Productions, Inc./Avco Embassy Pictures. **Ex-P:** Joseph E. Levine. **As-P:** Clive Reed. **P-leder:** Joe L. Cramer. **P/Instr:** Mike Nichols. **Manus:** Jules Feiffer*). **Efter:** egen synopsis. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Sam O'Steen. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** Robert Luthardt. **Dekor:** George R. Nelson. **Kost:** Anthea Sylbert. **Musik:** »Moonlight Serenade« af Mitchell Parish, Glenn Miller; »I'm Getting Sentimental Over You« af Ned Washington, George Bassman; »Falling Leaves« af Mack David, Frankie Carle; »Tuxedo Junction« af Erskine Hawkins, William Johnson, Julian Dash, Buddy Feyne; »A String of Pearls« af Jerry Gray, Eddie De Lange; »Georgia On My Mind« af Hoagy Carmichael, Stuart Gorrell; »Sari Waltz« af Emmerich Kalman; »I'm Coming Back to You« af Arthur Kent, Ed Warren; »Der Rosenkavalier Waltz« af Richard Strauss; »Dream« af Johnny Mercer; »I Walk Alone« af Jule Styne, Sammy Cahn; »I'll String Along With You« af Al Dubin; »La Paloma« af Yradier; »Ampola« af Joseph M. La Calle, Albert Gamse; »Raga Kedara Alap Gat Taal Teental« af Kaiyan Roy, Ali Ahmed Hussein; »Matthæus Passionen« af J. S. Bach. **Tone:** Lawrence O. Jost, Richard Portman. **Instr-ass:** Tim Zinnemann. **Medv:** Jack Nicholson (Jonathan), Candice Bergen (Susan), Arthur »Art« Garfunkel (Sandy), Ann-Margret [Olsson], (Bobbie), Rita Moreno (Louise), Cynthia O'Neal (Cindy), Carol Kane (Jennifer). **Længde:** 97 min., 2695 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Fox. **Prem:** Palads 14.1.72.

Indspilningen startet 14. september 1970, eksteriørscener indspillet i New York City samt i Vancouver, Canada.

*) Feiffers skuespil (fra 1967) »Little Murders« blev i 1971 filmatiseret med Alan Arkin som instruktør. Filmen blev herhjemme spillet under titlen »Små mord«.

■ OPERATION ALPHA

The Day of the Dolphin. USA 1973. **Dist:** Avco Embassy. **P-selskab:** Icarus Productions. **Ex-P:** Joseph E. Levine. **P:** Robert E. Relyea. **As-P:** Dick Birkmayer. **P-leder:** Tim Zinnemann. **Instr:** Mike Nichols. **Instr-ass:** Tom Schmidt, Michael Haley. **2nd unit-instr:** Alan McCabe/**Ass:** Jim Burroughs. **Manus:** Buck Henry. **Efter:** Roman af Robert Merle: »Un animal doué de raison« (1967)*). **Foto:** William Fraker. **Kamera:** Bob Byrne/**Ass:** Dick Colean. **2nd unit-foto:** David Garfath. **Undervands-foto:** Lamar Boren. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Sam O'Steen/**Ass:** Stu Linder. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** Angelo Graham. **Dekor:** George R. Nelson. **Rekvis:** Allan Levine. **Kost:** Anthea Sylbert (design), Tony Scarano (garderobe). **Sp-E:** Jim White. **Komp/Dir:** Georges Delerue. **Tone:** Lawrence O. Jost. **Makeup:** Del Acevedo, Edward Butterworth. **Frisurer:** Dorothy Byrne. **Delfiner trænet af:** Peter Moss/**Ass:** Kathy Trout, Erica Abt. **Rollebesætter:** Alan Shayne. **Medv:** George C. Scott (Dr. Jake Terrell), Trish Van Devere (Maggie Terrell), Paul Sorvino (Mahoney), Fritz Weaver (Harold DeMilo), Jon Korkes (David), Edward Herrmann (Mike), Leslie Charleson (Maryanne), John David Carson (Larry), Victoria Racimo (Lana), John Dehner (Wallingford), Severn Darden (Schwinn), William Roeride (Dunhill), Elizabeth Wilson (Mrs. Rome), Phyllis Davis (Sekretær), Willie Meyers (Stone), Julie Follansbee, Florence Stanley, Brooke Hayward, Pat Englund (Tilhørere ved Terrells foredrag), Delfinerne Buck og Ginger (Delfinerne Alpha og Beta). **Længde:** 104 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** Palads 29.3.74.

Indspilningen startet den 22. december 1972 med eksteriøroptagelser på Bahamaøerne.

*) Robert Merles roman har tidligere været nævnt som filmprojekt for først Roman Polanski og senere Franklin J. Schaffner. Tidligere er i øvrigt en anden Merle-roman filmet af Henri Verneuil: »Week-End à Zuydcoote« (Weekend ved Dunkirk, 1964).

Kosmorama Essay

Hitlerbølgens forudsætninger/ Carl Nørrested

Biografiske film har en særlig historisk status, idet selve centreringen om det enestående, usædvanlige og 'store' menneske – overfor massen – betinger en bestemt ideologi, hvor denne figur er udtryk for en sammenfatning af, hvad der findes væsentligt at fremhæve i et givet samfund i bestemte historiske situationer. Lige for tiden er Hitler det store emne i Europa og USA, samtidig med at trediverperioden også i andre sammenhænge er på mode, enten som en nostalgisk flugt (Heinz Rühmann-film fra trediverne kører på tysk TV) eller fortiden brugt som et memento til nutiden (f. eks. »Cabaret«, 1972). I Italien behandles trediverne fascisme (f. eks. »Medløberen«, 1972, og »Mussolini«, 1973), i USA depressionen (fra »Gruppen«, 1966, til »Paper Moon«, 1973) og i England dyrkes den biografiske film, hvor der indenfor de sidste år er lavet film om lederne i den store nationale og internationale konfrontation mellem fascisme og demokrati, der gav sig udslag i anden verdenskrig, »Den unge eventyrer« (1972) om Churchill, »Swastika« og »Hitlers sidste 10 dage« (begge 1973) om Adolf. Det var også i England, den biografiske film blev etableret.

MELLEMKRIGSTIDEN

I 1927 startede den engelske producent Alexander Korda en USA-rettet serie af stort opsatte, indiskrete kostumefilm med velkendte skikkelser fra den europæiske historie (»Henrik den ottendes privatliv«, 1933, »Don Juans privatliv«, 1934, »Rembrandt«, 1936). Det depressionsramte USA overtog genren, og Clarence Browns »Conquest« (»Maria Walewska«, fra 1937) er symptomatisk i sin holdning til Napoleon, men indgår som de øvrige amerikanske biografiske film i slutningen af 30erne tillige som en tydelig USA-kommentar til totalitære tendenser i Europa. Napoleon ses politisk som diktator, men er netop menneskeligt stor nok til efter sit Waterloo at erkende sin fejltagelse og ser fremtidens humanistiske løsninger på verdensproblemerne i sin søn, kærlighedsfrugten fra hans forhold til Maria, og i det familieforhold, han ikke selv kan realisere.

USAs biografiske film fra denne periode koncentrerede sig ellers om frihedens åndelige fædre. Om eneren der overfor en ikke-amerikansk (primært europæisk) masse og intolerant overbygning repræsenterede den ide, massen burde have været på bølgelængde med, som den amerikanske masse af individer i en demokratisk tradition, hvor humanismens avantgarde inden for forskning og kunst blot indfriede samfundets behov (men som massen både i det datidige og samtidige Centraleuropa – med amerikanernes øjne – øjensynlig var uimodtagelig for enten på grund af den store klasseforskel eller totalitarismen).

Fra Warner Brothers, det mest explicit ideologisk artikulerede af de amerikanske selskaber, kom genrens vægtigste film: »Louis Pasteur – menneskehedens velgører«, 1935, »Emile Zola's liv«, 1937, og »Benito Juarez – Mexicos frihedshelt«, 1939. »Zola« viser klarest af disse opfattelsen af totalitarismens praksis som en handlen hen over folkets bevidsthed via et stærkt militær og en svag regering. Det primært gode folks vilje kan kun komme til udtryk, når den indigneret formuleres gennem en uselvisk, borgerliggjort personlighed (»eneren« opfattet som summen af »folkets« – delvist – uformulerede mening). I denne periode mente man altså, at demokratiet behøvede en stærk leder for at kunne fungere.

Den biografiske nazistiske film etableredes med »Hans Westmar« (1933) – en dramatisering af Hanns Heinz Ewers' biografiske roman om partimartyren Horst Wessel; filmen vakte ubetinget propagandaministerens mishag, Goebbels udtrykte i en tale til filmskaberne i Berlin 28.3.33: »Da den nye tid nærmede sig, begyndte man i Tyskland at fremstille såkaldte nationalsocialistiske film. Disse havde dog så lidt med tidsånden at gøre, at man må gyse derved. En sådan nationalsocialisme er overfladisk. Den nye bevægelse kommer ikke til udtryk i parademarch og trompetfanfare«. Hvis man ville propagandere, skulle man i stedet lægge sig efter »Panserkrydseren Potemkin« – og som et andet udenlandsk forbillede for den 'kunstneriske' film fremhævedes »Anna Karenina« (d. v. s. Garbo-filmen »Love« fra 1927), det potentielle forbillede for tyske biografiske film. Disse drejer sig også om eneren, der har viljen til alles bedste, men med en større vægt på den komplicerede ('geistige') psyke og med en langt større tvivl (end de amerikanske) på at massen nogensinde vil hæve sig op på det niveau, eneren repræsenterer. Eneren må følge sin egen intention og handle rådsnart – ellers kommer den bagstræberiske reaktion til at råde,

hvor intet stort visionært politisk mål kan realiseres – i det såkaldte demokrati.

Eneren i de amerikanske film må handle visionært på folkets vegne, fordi det er kuet i den europæiske misopfattelse af demokrati. Dette kan også ske i USA, hvor forvaltningen af systemet (der dog i sig selv er uangribeligt) kan være af svingende kvalitet. Da må eneren træde frem *.

Den tyske helt må handle på tværs af folket, fordi folket endnu er ødelagt bl. a. på grund af demokratiet; han hæver sig fra fortidens ideologiske ruiner med bevidstheden om en åndelig pionertid forude, det der sidenhen så forfærdeligt skulle resultere i den store ekspansion mod øst, hvor amerikanernes indianerproblem var for intet at regne imod tyskernes.

I USA spekulerede man samtidig på at løse depressionen gennem ekspansion. England var idealet, og det manifesterede sig både i film om den engelske imperialisme (f. eks. »Gunga Din«, 1939) og i film om imperieåndens indtog og udvikling i det 20. århundrede (f. eks. »Cavalcade«, 1933), helt svarende til de engelske (f. eks. »Royal Cavalcade«, 1935), og modsvaret af de sejrsbevidste tyske indenfor samme genre: »Pour le mérite« (1938) og »Annelie« (1941).

KRIGEN

Før USA trådte ind i krigen produceredes kun få amerikanske film om det nazistiske system (f. eks. »Confessions of a Nazi Spy«, 1939) og de blev alle store publikumsfiaskoer. Den ideologiske baggrund for indtrædelsen i krigen kommer bedst til orde i de syv orienteringsfilm for den amerikanske hær, »Why We Fight«, produceret 1942–45, hvoraf »The Nazis Strike« (nr. 2) af tyskerne efter krigen er blevet erklæret sårende overfor det tyske folk (»The symbols and the leaders change, but Germany's maniacal urge to impose its will on others continues from generation to generation«, lyder filmens indledende kommentar).

Spillefilmene centreret omkring Hitlers person startede med Chaplins »Diktatoren« (1940), hvor humoren anvendtes som våben, noget ellers kun Lubitsch vovede i »At være eller ikke være« (1942), og vi skal adskillige år frem efter krigen, før humoren atter inddrages i behandlinger af emnet – nu i absurdistiske farcesammenhænge – f. eks. »Rekrutgeneralen« (1961), hvori Danny Kaye forklædt som føreren møder ham, eller »Forår for Hitler« (1967), hvori en Hitler-operette bliver et smash-hit Off-Broadway.

De fleste af Hitler-filmene var dog sensationalistiske beretninger om, hvordan føreren under krigen blev skiftet ud med en stedfortræder – og dermed ikke var det dæmoniske overmenneske, som oprindeligt voldførte et helt folk; samtidig æggedes uvisheden om hans mulige opdukken i andre sammenhænge [1]). »Hitler & Co.« (1944) søgte at give et informativt billede af partiets øverste ledelse – i mangt og meget en sælsom projektion af amerikansk ideologi i den europæiske klassekamp. Filmen gør meget ud af at demonstrere, at den søgende og vaklende basale nazi-ideologi netop manifesterer sin skrøbelighed ved at blive udråbt med absolutismens overbevisning. Nazismens basis ses som formet af tilfældigheder, ikke af overbevisning og tro, som var det centrale for de amerikanske repræsentanter for demokratiet.

Hitler sås ikke så meget i de øvrige allieredes film – undertiden som en led bifigur konfronteret med en folkeelsket skuespiller. Mens det i »Hitler – død eller levende« (1942) lykkes den amerikanske Ward Bond at få likvideret Hitler (der dog viser sig at have en umådelig mængde af mulige arvtagere i Tyskland), er det symptomatisk, at den engelske George Formby kun møder Hitler som drømmevision i »George ordner alt« (1940), hvor han slår føreren ned af talertribunen og de tilstedeværende jubler forløst. Krigen på film i England var ikke enerens men menigmands, titler som »Salute John Citizen« (Bravo Mr. Bunting, 1942) og »Millions Like Us« (Vi gav aldrig op, 1943) er megetsigende. Denne britiske borgerheroisme fik sin luksuriøse Hollywood-udgave med »Mrs. Miniver« (1942).

Sovjet satsede meget på biografiske beredskabsfilm: »Peter den Store I–II« (1937/38), »Alexander Newskij« (1938), som Stalin dekreterede. Fra 20ernes forsøg på kollektive skildringer og optræk til specifikke anvendelser af mediet som et »filmsprog«, gik man med »Tjapajef« (1935) over til den repræsentative centralperson, til følelsesidendifikationen og dermed den traditionelle dramaturgi, som i selve sin struktur rummer tendenserne til borgerliggørelsen – bl. a. fremhævelsen af skellet mellem ener og masse. Krigens repræsentative menigmand opløftedes heroisk af begivenhederne til de historiske personligheders niveau. Krigen adlede, og den enkeltes indsats mod nazismen var af nærmest sakral karakter i »Partisankvinden« (1943) og »Regnbuen« (1944).

Disse tendenser gled efter krigen sammen i »personkultens« film, hvor Stalin var alt og alles forløser i »Den store arv« (1946) og »Berlins fald« (1949). I sovjetisk tradition blev »Ivans barndom« (1962) intet mindre end et chok, idet krigen skildredes som den totale destruktionsfaktor med drengen Ivan som protagonist; krigens indvirkning på det unge sind blev fremfor alt overtaget af den nyere østtyske film. Den for nylig i TV viste »Jeg var 19 år« (1968) kan fremhæves. Menigmand er offer, og diktaturets opståen er bestemt af storkapitalens anbringelse af »den stærke mand«, der ene og alene skal være garant for produktionens stabilitet og maksimale vækst. Hvilket turde være den korrekte beskrivelse af Hitlers placering i tredivernes Tyskland.

EFTERKRIGSTIDEN

Efter 1945 blev film om den anden verdenskrig oftest perspektivløse rekonstruktioner (f. eks. den danske »Der kom en dag«, 1955, og den amerikansk-japanske »Tora! Tora! Tora!«, 1969). Efterkrigstidens Tyskland – skyldproblemet – blev taget op i tyske film lige efter krigen (for omkring wirtschaftswunder'et især at blive et østtysk memento om de revanchistiske tendenser), bredest i »Galskabens vej« (1946).

Det tyske folks fælles skyld repræsenteres i filmen af de to menige genopbyggere, og fortælleren, en bil (sic), som de er i færd med at ophugge, repræsenterer den aktive medløbers indstilling. De to ophuggere står for to betinget modsatte holdninger, der kan tilpasse sig samtlige magtstrukturer – den primært ureflekterede og den nihilistiske skeptiker. I bilen samles troen på nazismen i begyndelsen (»Som ung troede jeg, at jeg skulle leve i 1000 år ...«), og efterhånden som diverse dele fjernes fra køretøjet, kommer de to mænd i bilens beretning til at stå

* Eksempelvis i film som »Washington Masquerade«, »Washington Merry-Go-Round« og »The Dark Horse«, der op til præsidentvalget i 1932 (af Hoover) udtrykte skepsis over forvaltningen af landet. Senere udtryk for samme skepsis findes i »Mr. Smith kommer til Washington«, 1939).

for forskellige holdninger i udviklingen – indtil den selv, Tyskland og nazismen, er brudt sammen, og »bilmedløberen« omdannes i samarbejdet om opbygningen, hvor den konkluderer: »Tiden var stærkere end de (menneskene), men deres menneskelighed var stærkere end tiden«. Filmen bortforklarer det tyske folks skyld, ophuggerne/genopbyggerne (menneskene) er undskyldelige og folkets skyld tillægges i stedet bilen (og dermed ingen). Derimod viser den østtyske »Rotation« (1949), hvordan arbejderen i det kriseramte trediver-Tyskland ved indrullering i borgerskabet var med til at skabe den rimelige betingelse for nazismens opdrift.

Vestzonen var blevet inddraget i den kolde krig og USAs økonomiske infiltrering af Europa, industri- og finansmonopolerne blev genoprettet og Adenauer fik officielt elimineret skyldproblemet ved at standse afnazificeringsprocesserne og understrege Vesttysklands nye stilling (parallelt med tidligere): »Gud har udvalgt det tyske folk til at forsvare den vestlige verden mod kommunismen« (1960) – og i 1966 blev en tidligere nazistisk topembedsmand forbundskansler. Den kolde krigs fornyede oprustning kunne ikke undgå at vække mindelser. Fritz Hippler – den forhenværende Reichsfilmintendant, der stod bag filmene »Felttoget i Polen« (1939) og »Der ewige Jude« – udsendte kompilationsfilmene »So war der Deutsche Landser« og »Sejren?« (1953–56), der rehabiliterede den menige tyske soldat. Der var grobund for nynazismen – nationaldemokraterne, NPD, fik ved valget i 1965 to procent af stemmerne, fra vælgere rekrutteret fra middel- og arbejderklassen netop i et år, da wirtschaftswunder'et for første gang omfattede en krise. Den blev midlertidigt stillet i bero, og Vesttyskland fungerer som ingensinde tidligere i Fællesmarkedets multinationale koncerners tegn.

England har derimod efter krigen været på retræte. Imperiet opløstes, og storhedstiden blev i 60'erne erstattet af konstante kriser. Britisk kunst var temmelig samfundsrettet omkring 1960, men da krisen blev mærkbar, flygtede man til agentfilmgenren (den første »007« er fra 1963), swinging-London-film og Hammerhorrors. Krisen er stedse intensiveret (jfr. pund-kriserne og kulminestrejken) – og arbejderne må som sædvanlig bære skylden for problemerne (jfr. de konservatives erklæringer i forbindelse med udskrivning af valg den 28.2.74).

I takt med den engelske krises forværring har samtidens politiske problemer kunnet ses i de aktuelle films behandling af fortidens. En film som »Den lette brigades angreb« (1968) udtrykker, at imperiet blev formøblet af psykopater, »Den unge eventyrer« (1972) at imperiet var betinget af de store mænd, men at disse faktisk ikke eksisterer længere (dermed mangler den traditionelle løsning på problemerne), og »Den herskende klasse« (1972) bekræfter dette.

Indenfor disse engelske opløsningstendenser har Hitler-filmene deres særlige placering med deres centrering om en figur, der både er den store ener og samtidig traditionelt repræsenterer den store ondskab og totalitarismen.

HITLERBØLGEN

Selve Hitler-bølgen startede så småt med udgivelsen af Speers erindringer i 1970. I USA udkom i 1972 19 bøger om Hitler og af 'emblemata' blev Hitlers parade-Mercedes fra 1941 solgt for ca. en million kroner i Arizona. I 1973 skyllede Hitler-bølgen til Tyskland (hvor handel med nazi-emblemata ikke må ske offentligt). På bogmarkedet kom bl. a. en menig-tysker-interviewbog af Walter Kempowski, »Haben Sie Hitler gesehen?« samt en biografi af Langer (oprindelig en Secret Service-rapport, »The Mind of Adolf Hitler«, fra 1943), en forøget udgave af Masers (Hitler-kildekritikkens grand old man) Hitlerbiografi suppleret med »Briefe und Notitzen« (nr. 7 på bestsellerlisten) og yderligere suppleret i »Der Spiegel« nr. 14–24, foruden en ny biografi af Joachim Fest (en del løb som føljeton over 15 numre af »Stern«). Til 8mm-markedet blev Erwin Leisers »Mein Kampf« udbudt i seks dele (nyredigeret af Gerd Albrecht). I England ytrede bølgen sig i BBC's 26-dels serie om Hitler og ved filmene »Hitlers sidste 10 dage«, »Swastika« og »The Double Headed Eagle« (1972/73). Hitlerbølgen blev visuel.

I selve Tyskland sås Hitler ikke i spillefilm under og efter krigen. Efter 1945 lå han faktisk i giftskab, men blev dog undertiden hentet frem som et middel i den almene fortrængningsproces til folkets beredskabsbevidsthed i Wirtschaftswunder'ets solrejse (f. eks. de to kompilationsfilm »Diktatur« og »Das Leben Adolf Hitlers«, begge fra 1961, hvor Hitler i den første sidestilles med 35 andre diktatorer fra vor tids historie og i den anden skildres som den dæmoniske personlighed, der bedrog alle inklusive sig selv og efterlod en arv i ruiner). Nazismen fremdrages altså som kontrasten til det demokratiske, dynamiske, krisefrie Tyskland, og diktaturet repræsenteres nu af Sovjet (= nazismen).

De engelske Hitlerfilm, »Hitler's sidste 10 dage« og »Swastika«, har samvittighedsfulde 'exiltyskere' som henholdsvis producent (Wolfgang Reinhardt) og 'kompilator' (Lutz Becker). Reinhardt har udlagt sin sag således: Demokratiet er blevet så vanskeligt og problemet om diktatur mere udbredt. Der er så mange arbejderstridigheder i så mange lande, at kravet om en stærk mand opstår – en talen om det og en frygt for det. Jeg tror, det var Churchill, som sagde: »Demokrati er en meget svag form for regering, men det er stadig den bedste vi har skabt«.

Og Alec Guinness, som spiller Hitler i filmen, relaterer problemet direkte til England i et Daily Mail-interview (10.8.72): Jeg tror ikke, Hitler burde glemmes på noget tidspunkt. Se f. eks. på den nuværende situation i dette land. Jeg tror ikke, den er særlig forskellig fra Berlins i 20'erne og begyndelsen af 30'erne. Vi har et temmelig dekadent samfund. En masse uro omkring industrierne. Jeg tror, det er en temmelig farlig periode. Vi kunne alle let sige »Lad os for at bevare lov og orden få en mand der har et fast greb om sagerne ...«, ligesom tyskerne gjorde. I filmen er følgende Hitler-replik anbragt som et advarende memento: »Jeg spekulerer somme tider på ... om skæbnen ikke fejlede ... ved at give det tyske folk i mine hænder. Måske ville englænderne have forstået mig bedre? De er Nordiske ariere som os. Og de avler ikke forrædere. Tyskerne er en nation af bolere.« Hitlerfilmene kan altså også opfattes som en slags beredskab, en advarsel mod at løse den nuværende krise på fascistisk vis; derfor skal billedet af 'personkulten' revideres og bort fra det mystificerende, dæmoniske over til det 'menneskelige', d. v. s. i retning af småborgerlige, 'afvæbnende' karakteristika og det gælder for begge film. Instruktøren af »Hitlers sidste 10 dage«, Ennio de Concini, har udtalt følgende (International Herald Tribune 26.–27.2.72):

»Hitler lever med sin chokoladekage til det sidste øjeblik. Han nægter at indse sandheden. Det er, hvad vi på italiensk kalder en groteske, – en tragedie fuld af latter. Denne mand som lever i bunkeren i de sidste 10 dage som var det restaurant Tour d'Argent eller et hotel på Via Veneto med lange teselskaber fuldstændig afskåret fra virkeligheden. Det var meget bourgeois. Kage, te, diskussioner om vejret.« (Derfor er bunkersinteriøret i farver og samtlige eksteriørscener monokrome). I »Swastika« giver de stedse genkommende og strukturdannende 16mm Agfacolor home-movies fra Obersalzberg (optaget omkring 1936) med uafbrudt konventionel selskabelighed omkring en evig Førermonolog samme indtryk af virkelighedsfortrængning.

»Hitlers sidste 10 dage« [2]) er en i sjælden grad dokumentbunden spillefilm; primært bygger den på Trevor-Ropers popularisering (»The Last Days of Hitler«, 1947) af sin egen Secret Service-rapport fra 1945, som yderligere er parret med Gerhard Boldts [3]) »Die letzten Tagen der Reichskanzlei« (1947) samt en skarpsindig fri bearbejdning af udsagn fra »Hitlers Tischgespräche« ved manuskriptforfatterne Ennio de Concini, Maria Pia Fusco og Wolfgang Reinhardt. Filmen har i sin struktur og personteg ning (småængstelige lyttende marionetter til en evigttalende centralfigur) nok svært ved at glæde et dramaturgisk indstillet publikum. Filmens fortæller skitserer kort forhistorien. Under forteksterne ses erobringernes ekspansion på et verdenskort (markeret med rødt!) underlagt brusende Wagner-pastiche. Da verdenskortets markeringer snævres ind for til sidst kun at være punktet Berlin, er Wagner-bruset blevet til en stille sats (dog stadig Wagner). Handlingsplanet etableres med Førerens 56 års fødselsdag (man lader derfor Hoffmann ankomme på denne dag) og kulminerer med brylluppet. Da Hitler har begået selvmord, opleves borgerlighedens ny æra metaforisk med rygeforbudets ophævelse, og på lydbåndet erstattes Wagner med Johann Strauss.

Filmens egentlige 'protagonist' er Gerhard Boldts alter ego, Hoffmann [4]), som det næsten stumme vidne, der skal overbringe efterverdenen et Fører-testamente, som han river itu efter at have forladt bunkeren. Guinness giver et ganske indforstået portræt af Hitler, hvor der lægges vægt på hans foragt for teoretikere/akademikere, hans tro på sig selv og astrologien, hans ordinære kønsrollebetragtninger, borgerlighed, utopiske strategi og virkelighedsflugt (til det sidste ser vi ham konstruere fremtidsbyen Linz i gips-moduler). »Hitlers sidste 10 dage« er så koncentreret om dokumentmaterialet og personen Hitler, at relatering til et system træder i baggrunden.

»Swastika« er en outsider i kompilationsfilmgenren. Den tilsidesætter kronologi, undlader speakerkommentar og forsøger sig med et associativt continuity-forløb. Den vil give mangen historisk kronikør kronede dage. Mora (instruktøren) og Becker (research) er begge bildende kunstnere; Mora har forsøgt sig indenfor det pop-art- og tegneserieprægede, og Becker har lavet feedback-eksperimenter (se »Expanded Cinema«). Deres film forudsætter en vis 'einfühlung' – jfr. Beckers udtalelse (ang. »The Double Headed Eagle« i Time Out 14.12.73): »Jeg tror, at hvad film kan oplyse os om politiske og sociologiske hændelser i perioden, kun er, hvad kameraet optager. Overfladen af hændelser. (...) Gennem iagttagelse af overfladen kan vi gå dybere, og det sker via en identifikationsproces«. Her optræder en næsten eisensteinsk tro på, at det enkelte forløb vil bibringe lige netop den association, som af skaberen oplevedes ved klippebordet.

Det er karakteristisk for »Swastika« at lade »moderfilmenes« (altså de film, der indgår som kompilationsmateriale) sekvenser (også oprindelige montagesekvenser) gennemspille et afsluttet forløb uden at ændre på dette (det der nærmest opleves som et warholsk touch i Obersalzbergsekvenserne); men hvad der udgør et sluttet forløb i en sekvens er jo også et fortolkningsspørgsmål.

»Swastika« er en demonstration af billedets rehabilitering; det er ikke en rehabilitering i begrebsmæssig retning som i eisensteinsk montage, men en helhedsrettet og intensiveret spejling – og er vi på vej bort fra begreberne, er vi også på vej bort fra systemerne.

Der anvendes både sjældent og slet ikke tidligere set materiale, bl. a. fra ca. 5 timers home-movies optaget i Obersalzberg, som Becker har opsporet i USA (af dette materiale kendtes hidtil kun en halv times sort/hvid film).

Scenerne derfra har man tålmodigt eftersynkroniseret ved læbeaflæsning og for ikke at bryde denne kontinuitet har man, når de agerende vender ryggen til, suppleret med citater fra Speer, »Tischgespräche« m. fl. I filmens optakt sejler en gul, ubefæstet swastika langsomt gennem verdensrummet for at fæstne sig i billedets centralfelt (samtidig med at lydsiden manifesterer folkemasser), hvor den skifter til hvidt (den nationalistiske ide – farvesymbolikken omtales i »Mein Kamf«), så til rødt (socialisme) og endelig til sort (anarkismen?). I swastikaen kommer en lys plamage til syne, som billedfeltet udhæver – trænger ind i, og konturer af Berlin kommer til syne. Filmen viser dagligdagsbilleder fra Berlin, og denne hverdagsagtighed skal bibringe bekendtskabskvaliteten til nutidens publikum, det der skal være publikums nøgle til *einfühlung.*

Mora har selv omtalt filmen som svarende til en rejsendes oplevelser, hvor filmens første del skal vise det officielle Nazityskland (fremskridtet på alle felter), den anden del det den menige tysker aldrig så – privatoptagelserne (to stadier af sympati), for dernæst som kort effektfuld kulmination at vise det, nazismen fortrængte (»endlösung«). Som symbol på nazismens fald anvendes dristigt luftskibet Hindenburg som det eksploderende potenssymbol (det får en kronologisk orienteret historiker til at stejle) og det hidtidige anvendte farvemateriale optræder repeteret fragmentarisk i sort/hvid (det billede og det memento, som blev os overleveret – der spilles tvivlsomt på farve og autenticitet). Som slutning trækker kameraet sig tilbage fra Tyskland for atter at havne ude i rummet og nu indrammes jordkloden ikke af noget totalitært symbol.

NOTER

1) Filmene var bl. a. »The Devil With Hitler« (Værre end Fanden, 1942) med Alan Mowbray som Hitler; »Hitler – Dead or Alive« (Hitler – død eller levende, 1942) med Bob Watson som Hitler; »The Strange Death of Adolf Hitler«, (1943). Den sidste af dobbeltgængerhistorierne dukkede op i 1951 som »The Magic Face« (Jeg var Hitlers elskerinde) med Luther Adler i dobbeltrollen. I denne forbindelse kan også nævnes, at selskabet Monogram i 1944 udsendte en film med titlen »Enemy of Women« (Goebbels og kvinderne), der begrundede magtviljen i et forkvaklet sexliv, ligesom en biografisk film om føreren (fra 1961), med Richard Basehart som Hitler, lod Hitlers magt være baseret på et Ødipuskompleks, hvorfor partiet først og fremmest appellerede til personer med et unormalt sexliv (sadisme).

2) I Østrig lavede Pabst i 1955 »Der Letzte Akt«, der ligeledes koncentreredes om Hitlers sidste dage. Filmen var baseret på en ikke publiceret skitse af Erich Maria Remarque.

3) Gerhardt Boldt har fungeret som konsulent på filmen.

4) Rollen spilles af Simon Ward, der i »Young Winston« spillede den unge Churchill. Skuespilleren har selv jævnført rollerne: »Churchill sagde altid, at han ønskede en, som elskede sit land, til at spille ham på film. Nå ja, det samme gælder for Hoffmann (...). Skønt de to mænd på mange måder var forskellige, har de denne egenskab fælles – en inderlig patriotisme«.

Petra von Kant's bit

Henrik Lundgren

re tårer

På væggen i Petra von Kants soveværelse – eneste dekoration i Fassbinders film – hænger en enorm reproduktion af et klassisk Poussin-billede (Alte Pinakothek, München). Midt i billedet står vinguden Dionysos, nøgen med en rød kappe løst knyttet til sin venstre arm. Ved hans højre side (til venstre for beskueren) sover en drukken silen, formodentlig hans gamle læremester Silenos, der efter at være kommet bort fra gudens følge blev protegeret af den frygiske konge Midas. Denne knæler i billedets højre side, bønfaldende vinguden.

Ifølge sagnet (Ovids metamorfoser, XI. bog) modtog Midas som belønning af Dionysos, at han frit kunne ønske, hvad han ville. Kongen bad, at alt, hvad han rørte, måtte blive til guld. Men rigdommen skulle ikke blive til lykke for ham. Under hans hænder forvandledes mad og drikke til guld:

»Fattig, hungrende, midt i sit guld
blev Midas forfærdet
over den skæbne, som nu var hans.
Han forbandede guldet,
som han ønskede nys, for mæt blev
aldrig hans mave,
tørsten brænder i halsen, alt guldet
føles som plage.
Sluttelig løfter han sine guldskinnende
arme mod himlen.
Bedende råber han: »Bacchus, tilgiv!
Jeg har syndet.
Hæv mig af min lysende ulykkes dyb,
forbarm dig, fader!«

Formodentlig er det denne situation, maleriet fremstiller.

Guden fritog da Midas for gaven. Men *»hans tankeløse dårskab«* skulle, som det hedder hos Ovid, *»endnu en gang blive kongen til skade«.*

Fassbinders anvendelse af maleriet er naturligvis ikke mindst billedkompositorisk bestemt. I en af filmens mest udsøgte bevægelser glider kameraet langs den liggende kvindefigur i maleriets forgrund videre hen over Karins udstrakte legeme. Og da den unge pige forlader Petra, følger deres handlinger billedets plastik i en raffineret dublering: Karin – stående umiddelbart under den vertikalt knejsende guddom – omklamres af den knælende Petra, der bønfalder hende om ikke at rejse.

Som det vil fremgå ved en nærmere betragtning indeholder filmen imidlertid også paralleller til Midas-sagnet på et mere udpræget episk plan. I lighed med den frygiske konge besidder Petra von Kant evnen til at forvandle sine omgivelser til guld. Hun er en af Fassbinders typiske

(borgerlige) lediggængere, der ikke besidder noget umiddelbart forhold til sit arbejde, men som uden videre lader sine løst henkastede skitser gøre profitable af slavinden Marlene. Og som en anden Midas kommer hun til at stå »fattig, hungrende midt i sit guld«: Allerede ægteskabet med Frank forliste delvis på grund af »gevinst« – »Succes, som jeg har haft, og som Frank håbede på og egentlig havde brug for,« som hun forklarer veninden Sidonie. Hvor forholdet til Karin direkte perverteres af guldet: »Pas på, du ikke bliver for tyk. Husk at din skikkelse er din kapital,« lyder hendes typiske formaning til den unge pige. Deres samliv udarter til en art forretningsforhold, hvor Karin, meget symptomatisk, sparer sine følelser, til hun ser det eftertragtede resultat (såsom billedet i avisen). Uden omsvøb forlanger den kommende stjernemodel betaling for sine ydelser, og Petra erkender på falderebet: »Det er jeg altså god nok til – at betale.« En erkendelse, der i filmens slutning vendes til det noget mere afklarede: »Jeg har slet ikke elsket hende. Jeg har kun villet eje hende.«

I selve denne konflikt krystalliseres det *»mytologiske«* indhold i sagnet om Midas – og tillige i Fassbinders film. For naturligvis har instruktøren ikke ønsket at »genfortælle« den antikke beretning. Med dyb indre konsekvens har han i »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« udtraget Midas-mytens kerne. Det siger ikke så lidt om den oplevelsesreserve, Fassbinder råder over, at han (der gennemsnitlig overkommer tre film og et tilsvarende antal teaterstykker om året) er i stand til at slå ned på et visuelt »citat«, der så at sige sammenfatter hele filmen – ligesom han i det musikalske brudstykke af Verdis »La Traviata«, der citeres før filmens sidste scene (om »den kærlighed, som er verdensaltets pulsslag, mystisk og stolt, hjertet til pine og fryd«), formår at sammenfatte værkets emotionelle konflikt. Ikke mindst siger det en del om hans stilfornemmelse og hans arbejdes kompleksitet, at han er i stand til at integrere sådanne »lån« i helheden, således at de på én gang fungerer umiddelbart stemningsskabende og kommenterende på såvel det psykologiske som det politiske plan.

Hvad der udgør kernen i sagnet om Midas, er det menneskelige bedrag, som en af Ibsens hovedpersoner betegner som intet mindre end »den store dødssynd« (»John Gabriel Borkman«): forvandlingen af livsdrift (eros) til magtbegær. Stillet over for selve det dionysiske livsprincip kender Midas intet andet ønske end guld. Som Alberich i Wagners tetralogi – og ikke for ingenting hedder Karins hotel i filmen »Rheingold«! – forsager Midas menneskelig samfølelse for rigdommens vælde.

I nøje overensstemmelse hermed er Petra von Kant et menneske, der i alle livets forhold lever på bedrag. Over for sin datter, hvem hun kujonerer under en maske af omsorg, som over for sin mor (indledningens telefonsamtale). Over for Karin, hvem hun foregøgler en frihed, hvis konsekvenser hun ikke selv er i stand til at bære (»Vi har jo tidligere aftalt, at vi altid vil være ærlige over for hinanden,« siger Karin. »Men du tåler det ikke. Du vil jo lyves for.«) Sidst men ikke mindst i forholdet til sig selv: Det er en ikke lidet fascinerende del af arbejdet med den psykologiske mosaik, der bærer navnet Petra von Kant, at konstatere, hvor mange gange i løbet af filmen, hun modsiger eller direkte dementerer sig selv.

Et enkelt karakteristisk tilfælde: hendes forhold til begrebet »ydmyghed« (Demut). Da hun fortæller Sidonie om sit ægteskabs sammenbrud, fremlægger denne som kvindepolitisk overbevisning: »Man må være meget klog, ser du, fuld af forståelse og ydmyghed. Som kvinde har man visse muligheder, som man må vide at udnytte.« Petra er uden forbehold i sin afvisning af sådanne »Taschenspielertricks: »Hvad der kommer ud af det, er ufrihed og tvang. Når jeg hører et ord som ydmyghed, så . . .« Men da Karin fortæller om *sit* havarerede ægteskab, lyder Petras recept ikke desto mindre: »Man må kende til ydmyghed.« Og da Karin fuld af forbløffelse spørger: »Ydmyghed?!«, lyder Petras svar: »Ser De, alle har jo en eller anden teori om verden. Jeg tror, man må være ydmyg, for bedre at kunne bære ret, man fatter. Jeg er ydmyg over for mit arbejde f. eks., over for de penge jeg tjener. For meget, som er stærkere end jeg selv.«

Over sådanne modstillinger skabes den gradvise uddybning af filmens figurer i deres *kvindreoller.* Hverken Sidonie eller Karin er vel, hvad man, ud fra et moderne kvindesyn, ville kalde frigjorte figurer. Begge betjener sig af nogle ikke ligefrem noble kompromis'er. Sidonie indrømmer åbent, at hun har givet Lester indtryk af, at det er ham, der hersker, »og til slut sætter jeg så min vilje igennem«. Og da Petra spørger Karin, hvorfor hun ikke fra starten har fundet sin plads »på flisen«, svarer hun: »Fordi det ikke var så anstrengende med dig, kære.« Når Petra sidenhen erklærer, at Karin ikke er begavet, men at hun ejer evnen til at sælge sig, så er dommen naturligvis – som Sidonie bemærker – subjektivt farvet, for hvem lærte den fremtidige model at betragte sin krop som sin kapital? Men ingen vil vel benægte, at Karin var temmelig lærenem.

Alligevel ligger der i fremstillingen af disse figurer, ikke mindst i spillet, en solidaritet, som Fassbinder åbenlyst nægter Petra von Kant*). Både Karin og Sidonie lever i forløjede kvinderoller, men inden for en »falsk« ramme opfører de sig »sandt«. Hvor Petra til stadighed dementerer de »sande« præmisser, hun tror at leve på. I ægteskabet med Frank ville hun, som hun bemærker, »elske i skønhed. Og skønhed, det betød for os, hele tiden præcis at vide, hvad der sker i en selv og den anden.« Men denne ærlighed, der repræsenterer hendes ideale fordring til kvinde- såvel som mandsrollen, har hun lige så lidt været i stand til at indfri i sit ægteskab som i forholdet til Karin (»Ja, lyv for mig. Jeg beder dig, lyv for mig.« lyder hendes svar på Karins bebrejdelse, at hun ikke tåler sandheden). Al intellektuel frigørelse til trods, er hun i sin underbevidsthed fikseret til et klassisk undertrykkelsesmønster, som hun først for sent bliver opmærksom på, og slet ikke magter at løsrive sig fra.

På det *politiske* plan er det tjenestepigen Marlene, denne undertrykkelse rammer. »Det er det, man lever for – at tilkæmpe sig en plads,« siger Petra til Karin – Marlene har været hendes middel i denne kamp for at nå til tops i konkurrencesamfundet. Som en hvidsminket dukke blandt de øvrige voksmannequiner udfører hun Petras befalinger, fikseret til sin tavshed og sin masochistiske betagelse af herskerinden. »Hvorfor behandler du hende så dårligt, mor?« spørger Gabi. »Fordi hun ikke fortjener bedre, og fordi hun slet ikke vil have det anderledes,« lyder Petras svar. »Hun er lykkelig på den måde, forstår du?«

Umiddelbart forekommer også dette at være en af Petras typiske fejlfortolkninger. Men den for alvor bitre ironi

*) En af mine få indvendinger mod Fassbinders i øvrigt fascinerende helstøbte film knytter sig til dette punkt: Der er en mærkelig uoverensstemmelse mellem stiliseringen af de forskellige skuespillerinders spil. Hvor Irm Hermann (Marlene) optræder nærmest statuarisk, med en maske der kun i glimt brydes af smil eller tårer, leverer Katrin Schaake (Sidonie) og Hanna Schygulla (Karin) et tæt sammenhængende »psykologiserende« forsvar for deres figurer, som atter står i modsætning til Margit Carstensens udpræget ekstroverte stilisering, hvor skikkelsen i momenter direkte »udleveres«.

i dette herre–tjener forhold kommer først til udtryk i filmens sidste scene. Efter sammenbruddet under fødselsdagsselskabet synes Petra her at være kommet til indsigt i sine fejltagelser, ikke blot som kvinde, men også som arbejdsgiver. Ligesom hun har villet besidde Karin i stedet for at elske hende, har hun kun ønsket at lukrere på Marlene, forstår hun nu. »I fremtiden vil vi virkelig samarbejde,« siger hun, Marlene skal have »Freiheit« og »Spass«, og Petra slutter: »Erzähl mir aus deinem Leben.« Hvorefter Marlene skyndsomt pakker sine sager sammen og forsvinder. Atter har Petra bedraget sig selv (Fassbinder afspiller ironisk Platters' »The Great Pretender« under dette optrin), som præciseret af instruktøren i et af Chr. Braad Thomsens meget fremragende interviews i bogen »Politisk filmkunst« (Rhodos):

Marlene »har altid handlet helt pr. kommando og har aldrig selv skullet træffe beslutninger. Derfor er hun bange for friheden, og da hun forlader Petra til slut, går hun i mine øjne ikke ud i friheden, men søger en anden slavestilling.«

Petra magter ikke at frigøre Marlene – ligesom hun ikke magter at frigøre sig selv. Med en djævelsk pointe lader Fassbinder hendes slutbemærkning variere den replik, hvormed hun indledte forførelsen af Karin: »Erzählen Sie von sich.« Hvad hun hævder over for moderen – »Jeg har taget ved lære, mor, og det har gjort meget ondt« – afsløres således som endnu et selvbedrag. Med en nærmest Ibsensk virtuositet i konstruktionen slutter Fassbinder her forbindelsen tilbage til den første samtale med Sidonie, hvor Petra hævdede om sit ægteskab: »Jeg er glad for at have oplevet det, sådan som det var. Hvad du én gang har lært, kan ingen tage fra dig. Tværtimod, det modner dig.«

Hvor Fassbinder i slutningen synes at gøre Sidonies svar til sit: »Jeg ved ikke, Petra, når slutningen er til at forudse fra begyndelsen, er erfaringen så egentlig meget værd?« – Hvad nytter en indsigt, som ikke ændrer menneskets handlinger, men fastholder det inden for samme bevidsthedskreds?

Parallellerne til Ibsen er et gennemgående og bemærkelsesværdigt træk ved filmen (i særdeleshed for den bagkloge, der ved, at Fassbinder i december har iscenesat »Hedda Gabler« på Freie Volksbühne i Berlin med Margit Carstensen i hovedrollen). Som dette drama koncentrerer »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« sig om dionysisk livsfølelse kontra frustreret magtbegær – den befriende eros, »verdensaltets pulsslag«, i sin negation som herske- og besiddertrang. Både Fassbinders og Ibsens »heltinder« gennemskuer deres omgivelsers lammende lavhed, og deres ophavsmænd yder dem fuld solidaritet ud fra denne synsvinkel (»Lauter kleine Schwarotzer,« udbryder Petra under opgøret med sine nærmeste og stirrer direkte ind i kameraet – ned i hovedet på endnu et hold snyltere!) Men hverken Hedda eller Petra formår at gøre sig fri af de borgerlige konventioner, som stækker dem – deres konflikt forbliver uløst.

Herved bliver »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« ikke blot, som forteksterne lover, »ein Krankheitsfall«, men i egentlig forstand en tragedie. Fassbinder, som endnu i bogudgaven af skuespillet åbner mulighed for en forsoning mellem Petra og de udbyttede, dvs. for mere menneskeværdige vilkår til alle, har i filmen ført sin grundlæggende pessimisme ud i yderste konsekvens: Marlene er gået ud for at søge en ny slaveejer, Karin er i færd med at gøre karriere hos Pucci, mens Petra fremturer i sit selvbedrag – alle er de livsfanger inden for et og samme mønster. I et af Chr. Braad Thomsens interviews udtaler Fassbinder:

»Det vigtigste spørgsmål er i dag: Hvordan ødelægger man samfundet? Når samfundet er ændret, vil osse folks bevidsthed ændres, men så længe alt er bygget op på, at nogle må arbejde for at andre kan profitere af deres arbejde, så er der ikke så meget andet at diskutere end en ændring af disse forhold.«

»Die bitteren Tränen der Petra von Kant« fremstiller disse forhold psykologisk, seksual- og arbejderpolitisk, så spørgsmålet opstår med tvingende styrke – uden at tilskueren foregøgles, at svaret lader sig give i biografen.

■ **PETRA VON KANT'S BITRE TÅRER**

Die bitteren Tränen der Petra von Kant. Vesttyskland 1972. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Tango-Film/Rainer Werner Fassbinder. **Instr/Manus:** Rainer Werner Fassbinder. **Foto:** Michael Ballhaus. **Medv:** Margit Carstensen (Petra von Kant), Hanna Schygulla (Karin Thimm), Irm Hermann (Marlene), Katrin Schaake (Sidonie), Gisela Fackelday, Eva Mattes. **Længde:** 124 min., 3389 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Kollektiv Film. **Prem:** Delta 8.2.74.

Still/ Irm Hermann i en scene fra »Petra von Kant's bitre tårer«.

»A man who overindulges
lives in a dream:
he becomes conceited.
He thinks the whole world
revolves around him. –
And it usually does - «.

W.C. Fields i monologen:
»A Temperance Lecture«.

Favorit film W. C. Fields 1/

The Fatal Glass of Beer/ Poul Malmkjær

Favorit-film bør være et vidt begreb. Filmhistorien rummer en række sikre film, man altid kan tage op og snakke eller skrive om, og alle er lykkelige, for det er anerkendte mesterværker, respektabel kunst, og det er pr. tradition respektabelt at læse om respektabel kunst – især hvis man selv kender lidt til det i forvejen, så man har muligheden for at nikke anerkendende eller ryste opgivende på hovedet. Men filmhistorien rummer også en række mindre kendte eller mindre anerkendte værker, som på en eller anden måde har sat sig fast i ens bevidsthed. Det kan være film af mange genrer og nationaliteter, og det er vel sjældent, at man har gjort noget alvorligt ved analysen af, hvorfor netop den film har lejret sig sammen med de andre uforgængelige, men for verden i øvrigt trivielle minder. Jeg vil fremdrage en af de mest ydmyge film, man kan finde i filmhistorien. En two-reeler, der blev skabt på et tidspunkt, hvor denne filmtype var ved at forsvinde, tvunget bort fra biograferne af double-billings, serials og almindelig baisse i filmfarcen. Det var omkring tonefilmens fremkomst. Filmen er »The Fatal Glass of Beer«, produceret af Mack Sennett i marts 1933. Den var iscenesat af Clyde Bruckman, en effektiv og fornuftig instruktør af en lang række farcer, men nok så vigtigt i denne sammenhæng: Den var skrevet og spillet af W. C. Fields.

Da jeg var dreng, hændte det, at man ved børnefødselsdage hos mere velsituerede familier fik lov at se film. 16 mm stumfilm må det vel have været, og jeg husker kun én af disse film. Det var en biljagt, hvor en uniformeret, tyk mand med en stor næse foretog en halsbrækkende køretur med en af skræk besvimet røver på bagsædet. Filmen var i øvrigt helt uden historie, den var lutter handling, og dagens højdepunkt indtraf da også, når fødselsdagsbarnets far gik med til at vise filmen baglæns.

Jeg har siden lært, at filmstumpen blev solgt under titlen »The Big Chase«, og at den er chase-slutningen fra Fields-farcen »The Bank Dick« fra 1940. Handling eller ikke handling, forlæns eller baglæns, jeg elskede filmen, som jeg siden er kommet til at elske den tykke mand med næsen og alt hans væsen.

Man kan derfor tænke sig min sorg og skuffelse, da jeg for et par år siden læste følgende udtalelse af Fields: »Man bør aldrig afprøve en vittighed på en englænder, en dansker, en nordmand eller en svensker. Når englænderen har fattet den, er de i gang med rengøringen af teatret. For de andres vedkommende er man heldig, hvis man opnår blot antydningen af et smil for sine anstrengelser. Deres ansigter er for stive af vinterkulden til at lægge sig i glade folder.« [1])

Nu er Fields en mester i netop verbalt tyranni, og man kan være sikker på, at han har en personlig erfaring bag den udtalelse. Han har turneret blandt Minnesota-vikingerne, og han har optrådt i Danmark [2]). Han har bevæget sig i miljøer, der var uden fornemmelse for den tradition, han arbejdede i og videreførte; han er stødt på en kultur, som ikke så nogen værdi i nonsens, og som – da den ikke selv ejede megen ynde – havde svært ved at værdsætte, endsige øjne, denne egenskab hos andre.

Nu skal hans udsagn sammenholdes med, at han gang på gang rejste til England med sine numre, og at han aldrig lagde skjul på, at højdepunktet var en invitation til Buckingham Palace, hvor han jonglerede og Sarah Bernhardt reciterede fra »L'Aiglon« (som Rostand havde skrevet til hende og til Verdensudstillingen 1900). Dertil ynder han at fortælle, hvem blandt publikum, han har respekt for:

»Som publikum kan jeg lide ham, der griner konstant af mine trængsler på scenen, men han er sandsynligvis lidt ondsindet, og han var den sidste, jeg ville låne penge af. Dér ville jeg først gå til den ældre dame eller den ældre herre bag i salen, som hele tiden har spekuleret på, hvad der var at grine af.« [3])

Han kunne altså godt lide os alligevel – på sin måde. Men alt omkring ham og alle omkring ham var afhængige af denne måde – »the Fields way«.

I 1932 var rygtet om Fields' mikroskopiske samarbejdsvilje nået Hollywood rundt, og Fields selv indså, at han måtte tage et initiativ. Han tilbød da Mack Sennett at han ville arbejde gratis som gag-writer, og da Sennett var i konstant talentnød, slog han til. Da Fields mødte op, var Sennett dog så uforsigtig at foreslå Fields lidt lejlighedsvis optræden.

»Act, eh?« drævede Fields, mens hans i forvejen smalle øjne blev til sprækker, »Well, in that case we'd better talk salary.«

Fields fik $ 5000 om ugen, og resultatet af samarbejdet blev fire two-reelers: »The Dentist« (1932) og »The Fatal Glass of Beer«, »The Pharmacist« og »The Barber Shop«, alle fra 1933. De kan ses som en antologi over Fields' verden, som forkortede klassikere.

I »The Dentist« (instr.: Leslie Pierce) optræder Fields som tandlæge med forelsket datter og bl. a. en meget urolig patient (Elise Cavanna), der under er tandudtrækning med Fields gennemgår en række stillinger, som »Den duftende have« ikke fik med (Sheik Nefzaoui kendte ikke tandlægestolen). Hays' Office fjernede da også scenen, men den er med i de nu cirkulerende kopier [4]). I øvrigt rummer filmen en variation på Fields' golf-»routine«.

I »The Pharmacist« (instr.: Arthur Ripley) gennemspiller

Fields som Dr. Dilweg en række af sine hjem- og forretnings-gags (udbyggede i bl. a. »It's a Gift«), men filmens lukkede miljø og jævne forløb gør den til seriens mindst interessante film.

Mærkeligt nok står Ripley også for den langt rigere »The Barber Shop«, der er i familie med »The Bank Dick«. Fields som den underkuede barber, O'Hair, nærmer sig her ofte det guddommelige nonsens i forholdet til barberknive (som han afprøver på sin tunge), en kontrabas, et dampbad, en manicuredame, grøntsager og en pistolbevæbnet røver.

Sennett-seriens højdepunkt er dog i alle måder »The Fatal Glass of Beer«, der oven i købet tematisk falder udenfor Fields' øvrige produktion. Den kan måske sammenlignes med »The Old-Fashioned Way«, d. v. s. med den teaterforestilling (»The Drunkard«), der spilles i filmen, og hvor Fields udvikler en komisk parodi på den dramaform, han lærte at kende i de tidlige road-shows.

20'ernes korte amerikanske filmfarce havde som et af sine temaer parodien på samtidige, populære seriøse film. Sennett producerede mange af dem, og mesteren var nok Ben Turpin med respektløse drab på alt fra Stroheim og Elinor Glyn (»Three and a Half Weeks«) til Valentino (»The Shriek of Araby«); men også andre komikere arbejdede med held indenfor genren, f. eks. Stan Laurel, der før makkerskabet med Oliver Hardy tog livet af Valentino med »Mud and Sand« og af Milton Sills (og den klassiske nævekamp i det hele taget) med »The Soilers«.

»The Fatal Glass og Beer« adskiller sig fra disse film ved ikke at lægge sig op ad én bestemt film. Den tager hele genren under behandling (guldgraver-dramaet), og den indfletter elementer fra de rustikke dramaer som ungdommens flugt fra land til by og storbyens fristelser for en naiv bondeknøs.

HANDLINGEN

Guldgraveren Mr. Snavely pakker sit grej i en bjælkehytte, da han får besøg af en betjent fra The Royal Canadian Mounted Police. De kommer til at tale om Snavelys søn, Chester, der rejste til storbyen. Betjenten beder Snavely synge sangen om sønnen, og Snavely afsynger til eget cither-akkompagnement en sørgelig vise om den unge mand, der kom til storbyen, faldt i dårligt selskab og drak det skæbnesvangre glas øl. Med delerium tremens vaklede han ud på gaden og ødelagde en frelserpiges tambourin. Til gengæld sparkede hun ham i hovedet. Betjenten bryder hulkende sammen og sangen afbrydes.

Snavely drager pr. hundeslæde mod hjemmet.

Her venter Ma med suppen, og Snavely afleverer en guldklump på størrelse med et hvidkålshoved. De bliver afbrudt i middagsmaden af sønnen Chester, der kommer hjem efter tre år i fængsel. Han modtages med hulkende glæde.

Mr. Snavely går ud for at malke elsdyret Lena.

Imens får Ma ud af Chester, at han virkelig stjal værdipapirer og penge fra banken, og han må love aldrig at sige det til Pa. Det ville knuse hans gamle hjerte, siger Ma. Mens Ma er i køkkenet, får Snavely så sandheden ud af Chester, der må love ikke at sige det til Ma. Det ville knuse hendes gamle hjerte. Kort efter kommer det frem, at Chester forlængst har kastet såvel værdipapirer som penge bort, og Ma og Pa falder over ham og smider ham ud af hytten, ud i den rasende snestorm. The end.

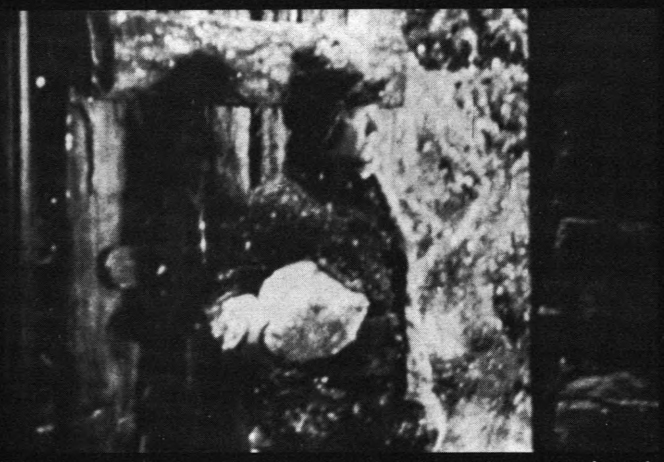
»You won't consider me rude if I play with my mitts on, will you?«

»Tastes more like corn flakes«

»And it's been stormin' for almost a fortnit«

»Pa, it's just three years to-day since ...«

»... but the clothes do not always make the gentleman«



»And it ain't a fit night out for man or beast!«

»... and I got mighty hungry«

»Our Chester never stole nothing from nobody«

SAGT OM FILMEN

»Fjollet, men samtidig ganske underholdende ... en overraskelse til slut er ret morsom. Som helhed er farcen næppe mere end nogenlunde underholdende.«
(Motion Picture Herald)

»To ruller film og 20 minutter spildt.«
(J. E. Weber, Princess Theatre, Michigan)

»Dette er den værste farce, vi har fået tilbudt fra noget selskab i denne sæson. Ingen historie, intet spil og som helhed uden noget som helst.«
(J. J. Medford, Orpheum Theatre, Oxford, N.C.)

»Måske er »The Fatal Glass of Beer« den bedst kendte af de two-reelers, de lavede. Komikeren var i topform; han fik sin vilje med mange detaljer i plot'et, som var enestående magert.« (Robert Lewis Taylor)

»Det lykkes dem (Sennett og Fields) at skabe ... nogle af Fields' bedste præstationer. En af disse, »The Fatal Glass of Beer«, synes at støtte Fields' opfattelse af at farcer – i modsætning til jonglørnumre – ikke behøver den hårfine konstruktion for at lykkes ... Kvalificerede kritikere regner dette stykke idioti blandt de bedste two-reelers overhovedet – med eller uden hårfin konstruktion ...« (Jan Kindler)

STRUKTUR: PFFFFFFT!

Filmen falder klart i fem dele: Bjælkehytten, Slædeturen, Chesters hjemkomst, Malkningen og Moralen, men Slædeturen og Malkningen adskiller sig så markant fra de andre tre afsnit, at de kommer til at virke som pauser, vignetter, skillebilleder. Fields har i andre film afbrudt scener, der blev for lange, eller miljøer, der blev for ensformige, med afstikkere (golfspillet i »The Dentist«, dampmaskinen Elvira i »The Barber Shop«), men mens Slædeturen forbinder to scener og fører handlingen logisk videre, indskrænker Malketuren sig til at være en svag undskyldning for at få Ma og Chester alene i hytten. Under Slædeturen blandes real-optagelser af en hundeslæde med halvnære klip af Fields løbende bag slæden og foran en bagprojektion af et snelandskab. Hans eneste bemærkning udover råb til hundene affødes af, at han får noget af studie-sneen i munden. »Tastes more like cornflakes!« mumler han (cornflakes/snowflakes) og bryder illusionen af vildmark-eksteriør. Afsnittets eneste visuelle gag er indklippede scener med tre umage »slædehunde«, hvoraf den midterste er en gravhund, der ikke kan nå jorden med benene. Senere hænger den i bagbenene og løber på forbenene.

Malketuren er lige så tynd. Dens væsentligste indhold er Snavelys snak til en bagprojektion af forbipasserende rensdyr. Han råber forgæves på »Lena«, der skal malkes, og da hun ikke kommer, spørger han en vis »Elmer«, om denne har set Lena. Vittigheden ligger blot i den menneskelige henvendelse til dyrene. Afsnittets visuelle gag er en portion isklumper, der bumser ned i Snavelys spand, da han bruger vandpumpen i gården.

De to afsnit virker tilfældigt konstrueret, og deres indhold af humor er så begrænset, at man blot holder smilet gående under dem. De er pauserne, man altid finder i længere farcer (musiknumrene hos Marx Bros., romancerne hos Gøg og Gokke), de er de små klovners entré, mens der skiftes rekvisitter eller dekorationer.

Både Taylor og Carlotta Monti refererer i deres bøger til en episode, hvor Fields og Sennett kom i heftig diskus-

sion om den ideelle farce. Fields, der som en anden dansker ikke kunne diskutere uden at udstøde fornærmelser, kaldte Sennett »a dumb Irishman«, hvis eneste bidrag til kunsten var at have »dressed up a bunch of big-busted floosies in tights and called them bathing beauties«. Sennett hævdede, at slapstick skulle forberedes omhyggeligt: »Der må være en årsag-og-virkning motivation. Man kan ikke bare komme frem med det uden videre; det må bygges op.«

Fields: »Pfffffft!«

Sennett argumenterede yderligere, forklarede, at man kun kan gå til yderligheder, kun blive absurd, kun tage sig friheder, hvis det forudgående er bygget omhyggeligt op. På en stigende latterbølge kan det absurde klimax blive tilforladeligt, acceptabelt.

»Jeg tror, jeg vil lægge mit golf-nummer ind i »The Dentist,« svarede Fields.

Og de havde begge ret. Sennett skabte mesterlige farcer, men farcen lader sig ikke spærre inde i Sennetts teori, og den omstændighed, at Fields faktisk indlagde sit golf-nummer i »The Dentist« og slap fra det med en glimrende farce i behold, beviser det. »The Fatal Glass of Beer« er dog den bedste demonstration af Fields' holdning, der tager sig helt anarkistisk ud sammenlignet med f. eks. en Chaplin- eller en Buster Keaton-two-reeler. Film som »Easy Street« eller »The Boat« gennemspiller et tema med variationer (hhv. Chaplins genvordigheder som politibetjent og Keatons ditto med en selvbygger-yacht), og variationerne på hovedtemaet leverer gag-mulighederne. Hovedtemaet i »The Fatal Glass of Beer« er – som titlen angiver det – sangen om ham, der gik til bunds i storbyen. På den anden side kan det også være parafrasen i sig selv, der er hovedtemaet; eller det kan være historien om den unge Chester, der vender hjem, og hvis historie faktisk ikke har så meget at gøre med indholdet af sangen (skønt sangen illustreres med scener fra Chesters skæbnesvangre pilsner). Man kan måske sige, at Chesters bankrøveri er den uundgåelige konsekvens af øllet og det uprovokerede overfald på tambourinen, men dramatisk er der ikke gjort meget for at få tingene til at hænge plausibelt sammen. Det er og bliver tynd litteratur, men det er en mesterlig farce.

Første afsnit (i jagthytten) er et scenisk nummer for sig. Det har sit forlæg i de moraliserende skuespil fra århundredeskiftet af typen »The Face on the Bar-Room Floor« eller nickelodeon-sange med filmillustrationer som »Hello, Central, Give Me Heaven« og »Trust Him Not, the Gipsy Fortune Teller Said«, og det leveres frontalt som på en scene. Der veksles meget behersket mellem medium long shots og medium shots, og de filmtekniske »højdepunkter« er tre overtoninger til Chesters tur ned ad skråplanet. Resten af indholdet er verbal humor. Der er naturligvis et par små visuelle gags, men de hænger begge sammen med det talte ord, som da betjenten ryster sne af sig og erklærer, at han ikke så efter om det sneede, eller Fields, der efter at have undskyldt overfor betjenten spiller cither med bælgvanter på.

Det frontale spil er det eneste mulige i en sådan scene, der skal leve på de alvorlige overdrivelser af et sentimentalt drama, som netop blev spillet demonstrativt frontalt. Den skal leve på en overdrevet mimik, overdrevet gestus og overdrevet diktion. Suset fra århundredeskiftet skal være til stede med en kraft, der besejrer årtiers naturalisme – og sentimentalitet.

Det sidste afsnit (hjemmet) er det længste. Det består af Snavelys hjemkomst, Chesters hjemkomst og Moralen

»Don't cry, ma!«

»Dad, I ain't never gonna leave the old farm again ...«

»Yes, Ma, I stole them bonds ...«

»Once the city gets into a bohoy's syhystem ...«

»I feel so tires I think I'll go to bed«

»You mumbskull!

The End

– med Malketuren ind imellem som dramatisk hjælpemotor. Også det er opbygget og spillet frontalt. Stuen er centrum, til højre er en dør ud til køkkenet (som ikke ses), til venstre en dør ind til Chesters værelse (som ses kort i den afsluttende samtale mellem Ma og Chester). I baggrunden er hoveddøren. Yderligere koncentreres handlingen her omkring et bord midt i stuen, hvor familien prøver at indtage et aftensmåltid af suppe og brød. Hele afsnittet er bygget på vekslen mellem medium long shots og medium shots, hvor de sidste ofte anvendes ved klip ind på Fields' aktion eller reaktion i forholdet til en af de to andre personer i scenen eller til ting (brødet, vinduet, døren). Der klippes og skiftes kameraindstilling efter vor nysgerrighed, og teknikken er derfor nærmest usynlig. Man kan koncentrere sig om ord, bevægelser og lyde, om skuespillerne, og det kan man – med en uvenlig hilsen til Warhol – unægtelig bedst, når teknikken giver ro til det. Det var også Chaplins ideal, men hans ambitioner kom jo hele tiden i vejen. Fields drømte aldrig om at iscenesætte. Han klarede at blive den centrale figur i filmens tilblivelse med andre midler.

Mod slutningen af sidste afsnit skal Snavely have Chester på tomandshånd for at udspørge ham om bankrøveriet. Konen har netop spurgt Chester ud om det samme, så Snavelys scene vil blive en gentagelse på det indholdsmæssige plan. Men Fields kører sit bedste våben frem, lærdommen fra the road show, og han varierer scenen med en dramatisk overdrivelse af forsigtigheden. Som en listig lago sniger han sig frem og tilbage mellem kammer og køkken for at forsikre sig om, at Ma ikke opdager noget. På lydsiden sætter klaveret ind med en dyster tremolo, der afbrydes af dramatiske akkorder, hver gang han standser. Dramatikken føres videre, da han kalder på Chester:

S: »Chester!«
(akkord)
C: (off) »Yes, Pa?«
(akkord)
S: »Can I speak to you a minute, son?«
(akkord)
C: (off) »Yes, Pa!«
(tre akkorder i hastig rækkefølge).

Kameraet leverer et diagonalt medium shot af stuen, og Fields bevæger sig ad den samme diagonale linie fra forgrund til baggrund og ender i forgrunden under ovenstående samtale. Der klippes til frontalt medium shot af stuen, Chester kommer ind og sætter sig, Snavely står, og musikken slår over i en lys og idyllisk version af sangen »The Fatal Glass of Beer«.

Det er grotesk humor. Der er ingen rimelig grund til de voldsomme bevægelser, den drabelige kameravinkel eller den dramatiske musik. Scenen er en trivialitet sat op med vaudevillens største bonderoser, og det er roserne, vi skal falde for, ligesom vi skal falde for violerne i den efterfølgende scene med far og søn i fortrolig samtale, båret følelsesmæssigt op og ind i vore svulmende hjerter af det ubarmhjertigt gribende klaver.

Jeg kan godt lide at blive voldført på den skamløst selvafslørende og åbenlyst bedrageriske måde. Det er kontant nonsens, og som sådan det bedste middel mod den tiltagende hverdagssarkasme, der ellers let kan blive éns foretrukne middel til neutralisering af tilværelsens tåbeligheder.

Jeg må dertil imponeres af Fields' mod til at bekæmpe også de filmiske konventioner jfr. f. eks. resultatet af diskussionen med Sennett), til at give en god dag i god

smag, til at massakrere gode manerer, så længe det tjener hans humor og hans satire, og til – med en sand auteurs stædighed – at gennemspille sit tema med variationer i en enkel two-reeler som »The Fatal Glass of Beer« såvel som i hele sin skabende tilværelse. Og jeg må beundre Fields for hans mod og evne til at betragte verden som værende til for hans skyld og ikke omvendt. Og viser det sig, at verden ikke er klar over denne fordeling af pligterne, så ejer han evnen til at ændre verden eller om fornødent skabe sin helt egen. Det er den store komikers styrke, der naturligvis også kan være hans store tragedie. Men den store komiker bevæger sig på et plan højt hævet over den trivielle tragiker. Hvorfor hylder vi da gang på gang den trivielle Hamlet-fremstiller, mens vi byder komikeren på endnu en martini. Tror vi, tragikeren kan lære os mere end komikeren, eller er det bare finere at græde end at le. Hvilke følelsesudbrud er mest ægte?

Man må se i øjnene, at i en valgsituation ville folk udråbe tragikeren til præsident, men skønt Fields i 1939 skrev en bog med titlen »Fields for President«, så var han uden tvivl kun tilfreds i rollen som den evigt skeptiske opposition.

STEMMEN OG FIGUREN

I sit essay om Fred Stone og Fields i »Vanity Fair« (1924) [5]) siger Gilbert Seldes om Fields bl. a.: »Stemmen strømmer ud fra ham, og han synes lige så overrasket som vi andre ved at opdage, at han har en, at det virkelig er fra hans egen mund, lydene kommer, og at de er gode hjælpemidler for hænder, fødder, øjenbryn og albuer, når det gælder om at udtrykke sig«. Fields' arbejde med sprog og stemme var suverænt. De to stumfilm jeg har set (»The Pool Shark« og »Sally of the Sawdust«), er da også så langt fra selv de ringere tonefilms kvalitet, at man må sige, at Fields uden stemmen var som Keaton uden pantomimen. Hvor Keaton ikke vidste, hvad han skulle stille op med de pauser, tonefilmen påtvang ham (jfr. »Doughboys«), der boltrede Fields sig med sproglige arabesker, med pauser og pointeringer og med fonetiske falbelader, som ville have frydet enhver fransk borgmester. Og når han så er færdig, blev der klippet – og ofte til en ny, elaboreret replik.

I første del af »The Fatal Glass of Beer« er betjenten brudt helt sammen i gråd over den sørgelige vise, og Fields benytter lejligheden til at aflevere en serie omhyggeligt udarbejdede og udtalte replikker, der bliver det væsentligste i scenen, skønt betjentens store bevægelse burde holde på vor interesse:

»Don't cry, constable.
It is a sad song.
My uncle Ichabod said – speaking of the city:
It ain't no place for women, gal –
but pretty men go there.
Always said something that would make you
split your sides a'laughin'.
Colorful old gentleman he were.«

Replikkerne bliver sagt med ro og med en intens forelskelse i enkeltlyde og lydbilleder. Onkel-citatet deklameres med fremskudt bryst og hævet hage, i ordet »gal« trækkes l'et retorisk, og »there« bliver til det pompøse »thar«. Den sidste sætning før klippet mumles frem, nærmest som om Fields talte med sig selv. Og efter klippet og en afskedsreplik ser Fields ud i stestormen og udtaler den replik, der efterhånden som den gentages filmen igennem bliver et storslået monument til nonsens-humorens ære:

»And it ain't a fit night out for man or beast!«

Hvorefter han får en håndfuld studiesne smidt i hovedet. Handlingen og replikken kommer hver gang, han omgås døre – det sker ofte – og situationen, der kun kan vække forundring i et referat som dette (med mindre man har set filmen), passerer i overdrivelse og gentagelser langt den gode smag og »alt-med-måde«-stadiet og trænger dybt ind i den hysteriske monomani. Til sidst må man indrømme, at Fields' bævrende patetiske stemme formår at kanonisere en ellers forlængst død kliché fra århundredeskiftets absolut mindre melodramaer.

Filmen igennem strør han om sig med disse klichéer, der i melodramaerne skulle være poesiens rosenrøde ranker, og som i Fields' version bliver håndfulde af vissent løv, der kastes i hovedet på tilskueren med samme logik og effekt som sneklumpen, der kastes i hovedet på Fields (»I ain't a-heared from Chester it'll be a year come Michaelmass«). På samme måde indlægger han ord, der er gode at smage på, som »fortnit« eller »embouchure«, eller ranker af ord som »I reckon, guess and calculate he will, Ma!«. Mesterværket i så henseende er dog replikken fra Fields da sønnen er kommet hjem, og han som fader ikke tør håbe for meget, næppe tør tro, at de får lov at beholde deres elskede Chester ret længe. Fields stiller sig i positur med den ene fod på en stol, en arm på knæet og en hånd i siden. Stillingen underbygger det patetiske svung i retorikken:

»Once the city gets into a bohoy's syhystem –
he a-looses his a-hankering for the cohountry!«

Læseren bør forsøgsvis deklamere replikken for at fornemme den hastemte rytme, der fremkommer ved den kunstige forlængelse af ordene »boy«, »system« og »country«.

Replikken adresseres direkte til publikum. Fields kan, ligesom Groucho Marx, henvende sig til publikum uden dog, som Gøg og Gokke, at inddrage publikum, uden at gøre dem til fortrolige, medvidere. Hos Fields er der stadig teaterrampen mellem ham og hoben.

PANTOMIME OG SPIL

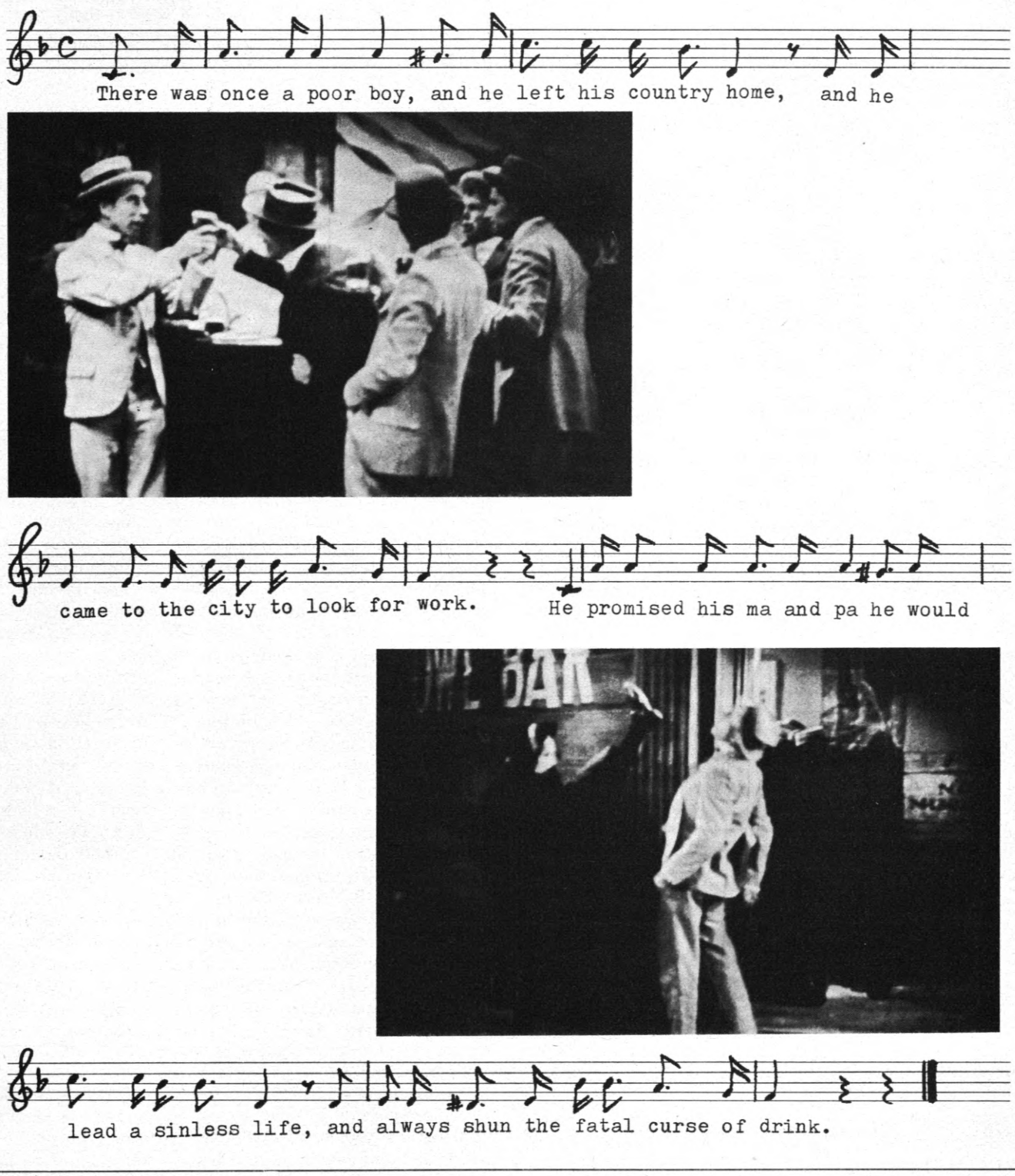
Griffith og Mayer beskriver Fields figur [6]): »Originated on the stage in dialogue, Fields extended it by inspired pantomime on the screen into one of the inimitable figures of our time.« Man forstår godt karakteristikken, selv om Fields faktisk begyndte med bevægelserne og pantomimen og siden føjede dialogen til, for tonefilmene viser klart, at Fields lader pantomimen understrege dialogen, hjælpe den videre frem. Gilbert Seldes' tidligere citerede udtalelse om Fields' stemme blev jo fremsat længe før tonefilmens fremkomst.

Fields ynder at arbejde med de meget små pantomimiske midler under sine dialoger eller monologer. I scenen med betjenten i starten sker der ikke andet, end at Snavely pakker sit grej, og pantomimen indskrænker sig til at Fields lader hænderne hvile på steder i samtalen, hvor følelserne kommer op til overfladen. I en senere lang scene ved middagsbordet er hans eneste handling at brække et stykke flute i to umage stykker og få dem til at se lige store ud, før han giver Ma det mindste, samt at skulle til at tage en bid af det brød, som han adskillige gange når at dyppe i suppen, men som han aldrig får bidt

af. Den enormt ligegyldige samtale af stor interesse kræver hele tiden hans reaktion og kommentar.

»The Fatal Glass of Beer« rummer dog et rent pantomimisk nummer, nemlig de ialt tre flash-backs til Chesters fatale glas øl under Snavelys sang. De kommer i bløde overtoninger og står som ren, stum pantomime, ledsaget af Snavelys sang og betjentens grådkvalte, sentimentale rørelse. Imellem de tre flash-backs får Snavely og betjenten lejlighed til at kommentere sangens tekst, som ved »... but the clothes do not always make the gentleman«, hvor de ser på hinanden i samstemmende erkendelse af den dybe sandhed i disse ord.

»The Fatal Glass of Beer« er en outsider i Fields' produktion også derved, at den viser et overraskende velkontrolleret og velafstemt ensemblespil med Fields som det selvfølgelige centrum, men med adækvate indsatser i de tre øvrige roller, Rosemary Theby som Ma, Rychard Cramer som betjenten og ikke mindst George Chandler som sønnen Chester, der får lov at demonstrere sit talent i såvel pantomimen som i den særprægede parodi, hvis



form Fields helt dikterer. De tre familiemedlemmer får på forbilledlig måde lov til at supplere hinanden, som i en godnat-sekvens, hvis ligegyldighed på indholdsplanet man ikke ser magen til. Chester, der er overvældet af hjemkomsten, vil i seng, hvad der får Snavely (navnet Chester Snavely tilhørte en bedemand, Fields kendte i sin ungdom) til at foreslå ham at hvile sig lidt først. Chester siger godnat, og den uskyldige bemærkning afstedkommer ialt 22 replikker, der blot rummer trivielle udtryk for den midlertidige afsked. Blodets bånd bliver til et strikketøj.

Selv ikke Laurel & Hardy er gået så langt i deres »good-bye«-dialoger.

U-MORALE

Fields bruger hæmningsløs alle former for gags, puns, verbale og visuelle vittigheder, excentriske indfald, der måske kun fungerer på et forud indtaget publikum (det er osse mig), rekvisitter og statister. At spille cither med vanter på er vanvittigt; altså gør han det i første scene. »To keep something under one's hat« betyder at holde noget for sig selv, men da Ma fortæller Snavely, at en Canadian Mounted har smuglet en politihund over grænsen til ham men »keep it under your hat«, spørger Snavely hvor stor den er og må derefter udbryde: »He's crazy!« Da snavely kommer hjem og træder ind i hytten, kalder han »Hello, there!« Ingen svarer, og han kalder igen. Ved lyden af sin egen stemme tager han telefonen og svarer med telefonstemme: »Hello!« Umiddelbart derefter jager han et par indianere, der har lunet sig ved hans kamin, ud i kulden. De er tilsyneladende kun anbragt i filmen for at sige »How«, så han kan svare »And How!« og kommandere dem ud med hårde ord. Filmen igennem har han stirret ud i snestormen og udtalt de uforglemmelige ord: »And it ain't a fit night out for man or beast!« og fået en klump sne i ansigtet. På et tidspunkt ser han ud gennem et lille hul i vinduesruden, og han får øjeblikkelig en klump sne i hovedet. Til gengæld topper han gag'et i slutsenen, hvor han og Ma med slag og skældsord har jaget Chester ud i sneen, fordi han ikke havde gemt de stjålne penge. De to gamle står i døren og ser ud i stormen. Snavely lægger fortroligt og lidt beskyttende armen om Ma's skulder, hvorefter han fremsiger sin store replik. De ser ængsteligt ud i mørket, og det giver et lille ryk i dem, men sneklumpen udebliver. Klaveret lader kendingsmelodien bruse op og skifte toneart, og et drama er til ende, et drama om storbyens fristelser, om spiritussens farer, om de store, enkle følelser, om blodets bånd og om det vigtigste her i livet, det, der kan få alt andet til at blegne, vige eller helt forsvinde: penge.

Bebrejd ikke mig, at jeg fremhæver det, og bebrejd ikke Fields, at han vover at sige det og vise det i »The Fatal Glass of Beer«.

Som André Sennwald sagde det i »The New York Times« så tidligt som i 1935: »To be of the belief that Mr. Fields is no more than a funny man is to hold the opinion that »Gulliver's Travels« is a book for children.«

■ **ET GLAS ØL**

The Fatal Glass of Beer. USA 1933. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Mack Sennett Studios. **Ex-P:** Mack Sennett. **Instr:** Clyde Bruckman. **Manus:** W. C. Fields. **Klip:** Evt. William Hornbeck *. **Ark:** Evt. Paul Guerin *. **Kost:** Evt. Florence Lyons *. **Tone:** Evt. E. C. Sullivan *. **Medv:** W. C. Fields (Mr. Snavely), Rosemary Theby (Mrs. Snavely), George Chandler (Chester Snavely), Rychard Cramer (Rødjakken). **Længde:** 21 min. **Prem:** Camera 19.12.73 - samt TV 23.12.73 under titlen »Øllet blev hans skæbne«.

* Eksakte oplysninger om, hvem der har lavet hvad, er ofte meget mangelfulde på tidlige film, men de med * mærkede navne var alle fastansatte hos Mack Sennett som chefer for de respektive afdelinger, og har de ikke direkte stået for klipning, lydoptagtlse, etc., så har de formentlig fungeret som supervisere.

Favorit film W. C. Fields 2/

En subjektiv biografi/ Poul Malmkjær

William Claude Dukinfield blev født 1879 i Philadelphia, USA, som søn af en indvandret cockney, James Dukinkield, og Kate Felton. Familien levede under meget beskedne forhold, og William Claude løb hjemmefra i 1890 efter et meget voldsomt slagsmål med faderen; dermed var samtidig hans skolegang afsluttet. Han hutlede sig gennem tilværelsen og opøvede en betydelig fingerfærdighed ved frugtvogne, fødevareforretninger og kasseapparater. Det skulle komme ham til gode, da ambitionen om at blive verdens største jonglør voksede frem. I 1892 arbejdede han en tid i en billardsalon, hvad der lagde grunden til hans senere så berømte billard-»routine«. I øvrigt trænede han med de remedier, han kunne få fat på. Et af hans senere standardnumre udførtes med cigarkasser, en rekvisit han dengang kunne få gratis på billardsalonen. Han trænede meget hårdt, og som 14-årig fik han sit første engagement ved mindre shows i Philadelphia og Atlantic City. Herefter drog han ud med de meget populære Road Shows, den særlige, dramatiske foreteelse i det 19. årh.s USA, hvor melodrama, varieté og vaudeville blandedes på en måde, så enhver smag blev tilgodeset. Det var her han lærte at spille komedie, alle former for komedie, eller det var måske snarere sådan, at han lærte at klare sig indenfor alle former for komedie, for W. C. Fields (som han allerede da kaldte sig), spillede vel aldrig »rigtig« komedie (bortset fra i »David Copperfield«, hvor han tilmed blev type-cast'ed som Micawber), når han optrådte.

Det var også på den tid, han lærte at lægge humor ind i jonglørnumrene; vittigheder og tilsyneladende klodsethed var en god kontrast til den faktiske adræthed, og publikum lagde mærke til ham blandt mængden af dygtige

jonglører. Han blev efterspurgt, og i den stille sommertid rejste han til England for at optræde (1901). På senere rejser nåede han bl. a. til Sydafrika, hvor han mødte Will Rogers og Tom Mix, der var i gang med at tjene en formue ved at sælge heste til begge parter i Boerkrigen.

I april 1900 havde Fields giftet sig med danserinden Harriet Hughes. De fik en søn, William Claude, men ægteskabet var en misforståelse. Da hun var katolik, blev de aldrig skilt. Det førte til en voldsom uretfærdighed og megen bitterhed efter Fields' død, hvor hans virkeligt nærmeststående ikke blev anerkendt som arvinger.

Fields' succes fortsatte og kronedes med engagement ved Ziegfelds »Follies« 1915–21. Nu var han stjerne med »estate« på Long Island, specialbygget bil, ubenyttet swimmingpool og stærkt benyttet tennisbane. Han anskaffede sig desuden en tjener, efter forlydende for hele tiden at have én i nærheden, han kunne fyre. Fields havde udviklet en vis fornøjelse ved at miste besindelsen, og det gik især ud over denne tjener, William Blanche, der med talent gav Fields de nødvendige påskud. Det fortælles, at tjeneren en aften kom ind, dækket af sne.

»Sner det?«, spurgte Fields.

»Det ved jeg ikke,« svarede Blanche, »jeg så ikke efter!«

Så blev Blanche atter fyret, dennegang fordi han var »dangerously unobservant«; men Fields huskede situationen og skrev den ind i »The Fatal Glass of Beer», hvor svaret lægges i munden på en Rødjakke.

Efter sigende medvirkede Blanche senere i Fields' golf-»routine« som caddien med den enorme six-pence. Det må i så fald have været i »The Golf Specialist« (1930) eller i »So's Your Old Man« (1926).

Fra Ziegfeld gik Fields til George White's »Scandals«, og umiddelbart derefter kom den enorme succes i »Poppy«, en musical comedy, der senere blev filmet stum (»Sally of the Sawdust«) med Fields og Mae Marsh-epigonen Carol Dempster (Griffiths protegé), og hvori Fields optrådte som småsvindleren og bondefangeren Eustace McGargle, en figur der stort set blev basis for hans senere filmfigurer. Fields havde allerede i 1915 for British Gaumont (i New York) lavet to one-reelers, »Pool Sharks«, der i det væsentlige byggede på hans billardsketch, og »His Lordship's Dilemma«, men filmene var kluntede og uden rytme, og humoren trængte aldrig igennem den uforstandige iscenesættelse. Der er derfor næppe noget at sige til, at Fields i midten af 20'erne nærmede sig filmen med den største mistro. Nu nærede han i forvejen mistro i al almindelighed, så i den daglige dont lykkedes det ham at omarbejde den til profitterende misantropi og regulært kujoneri. Egenskaberne fejrede især triumfer i film som »Never Give a Sucker an Even Break« og »The Bank Dick«.

Denne mistro, som hans biografer hævder skyldes hans tidlige møder med uhæderlige gøglere og agenter, gav sig bl. a. udslag i utallige bankkonti rundt om i verden. Hans kontant udbetalte honorarer blev straks indsat i en lokal bank, og for at narre fjenden yderligere skete det under dæknavne som Ampico J. Steinway eller Father Favania Fields. Det voldte en del besvær efter hans død.

Fields blev alkoholiker i en ung alder. Han gjorde sig det tidligt til en vane at rejse med tre kufferter, to til kostumer og rekvisitter og en til »strong waters« eller »medicinal spirits« som han kaldte det, men med forbudstiden indså han, at han kun behøvede én kuffert til tøj og den slags.

»Hvis Falstaff havde holdt sig til Martini'er, havde han været iblandt os idag!« sagde Fields, og en Martini var for ham en kraftig slurk af Ginflasken efterfulgt af et forsigtigt nip af Vermouthflasken; med årene udelod han Vermouth'en. I slutningen af 30'erne måtte han lade sig indlægge på et sanatorium (»De har fundet urin i min alkohol!«), og han fik for anden gang i sit liv et forhold til mælk: »Dette hvidlige fluidum man tvinger i forsvarsløse spædbørn«.

W. C. Fields medvirkede i 40 film, hvoraf de 33 kan karakteriseres som spillefilm. I »Tales of Manhatten« (1942) blev episoden med ham og Margaret Dumont dog fjernet fra den endelige film, der ellers ville være blevet for lang.

Fields skrev selv en række af filmene under pseudonymer som Charles Bogle, Otis Criblecoblis eller Mahatma Kane Jeeves. D. v. s. skrev og skrev. Den, der har set »Never Give a Sucker an Even Break« (1941) vil forstå, at dens fremstilling af Fields i arbejde med at overbevise en Hollywood-producent om sin filmides fortræffelighed er meget tæt på virkeligheden: Fields udvikler et »plot« om en flyvetur til Mexico, en utilgængelig bjergtop med en Mrs. Hemaglobin og hendes datter Ouliotta samt en gorilla, og det skulle producenten så sluge [7]). Fields arbejdede på den måde. Hans manuskripter var yderst lemfældige for dem, der skulle producere, men yderst bekvemme for Fields, der kunne improvisere over sine »routines«. Det gav ham naturligvis også enestående muligheder for at stjæle scenen fra de øvrige medvirkende, der i den usikre situation let kunne bringes ud af fatning. Det fortælles, at Fields under en teaterforestilling opdagede, at Ed Wynn »fangede fluer«, d. v. s. prøvede at stjæle publikums opmærksomhed i baggrunden under

Nogle Fields-citater

»There comes a time in the affairs of man when he must take the bull by the tail and face the situation.«

»I note the derogatory rumors concerning my use of alcoholic stimulants and lavish living. It is the penalty of greatness.«

»Anybody will steal – if he's thirsty enough.«

»If Falstaff had stuck to martinis he would have been with us today.«

»Any man who hates small dogs and children can't be all bad.«

»Yes, I've been through it all – even to dodging overripe tomatoes. The audiences' aim was remarkable. It's nice to be safe in a motion picture.«

»Hell, I never vote for anybody. I always vote against.«

»Sure I like children. Girl children. Round about 18–19.«

»A woman's like an elephant – I like to look at 'em, but I wouldn't want to own one.«

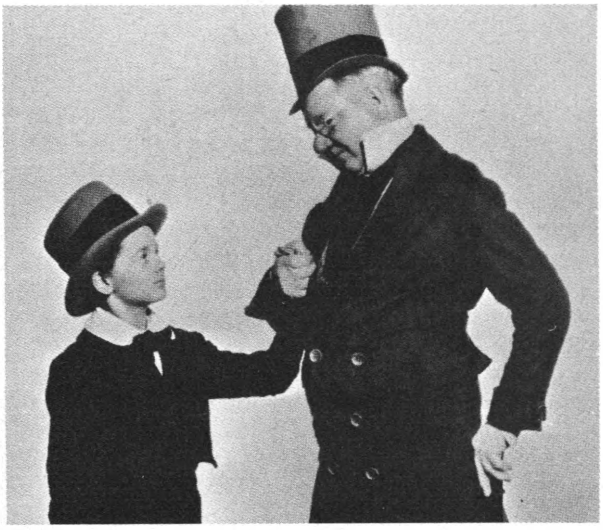
»I happened to stumble across a case of bourbon. And I went right on stumbling for days thereafter.«

»No, I haven't got change for a hundred dollars. But thanks for the compliment, anyway.«

»I made the mistake of picking my teeth with an icicle. The icicle melted and I nearly strangled to death.«

Inspireret af W. C. Fields

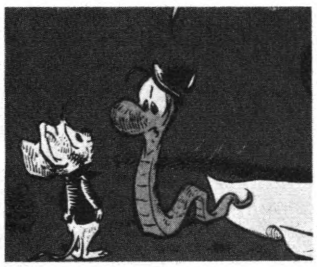
William Cahn hævder i »A Pictorial History of the Great Comedians«, at Fields' form for humor resulterede i mange efterlignere. Jeg kan ikke pege på nogen indenfor filmfarcen, men Fields er som næppe nogen anden komiker gået ind i den amerikanske hverdag med hele sit image, hvad der bl. a. fremgår af f. eks. tegneserierne.



Den ualmindelige upålidelige sagfører, Mr. Larsen E. Pettiforger i Parker og Harts »Troldkarlen Kogle« er hentet fra »My Little Chickadee«, »David Copperfield« og »Poppy« i skøn blanding. Navnet er fra »You Can't Cheat an Honest Man« – næsten (Larson E. Whipsnade).

I Walt Kellys tegneserie Pogo er der ingen tvivl om, hvorfra inspirationen til den evigt berusede slange, Snavely, stammer.

Af helt ny dato er Morris' og Goscinnys »Lucky Luke«-serie fra Belgien, der i episoden »Western Circus« leverede dette portræt af Fields.



Fields billard-nummer. Fields vendte køen og med et præcist sving slog han Wynn ud. Publikum tog det som en del af nummeret. En undtagelse fra dette tyranni var barnestjernen Baby LeRoy, der 18 mdr. gammel var en uimponeret konkurrent til den professionelle børnehader, Fields. Det var i »Tillie and Gus« (1933), hvor Fields for en gangs skyld også fik stærkt kvindeligt modspil, nemlig fra Alison Skopworth (det skete igen i 1940, hvor han tørnede sammen med Mae West i »My Little Chickadee«). Fields havde spillet sammen med Alison Skipworth året forinden i bilepisoden fra »If I Had a Million«, men selv om flere af hans »sweet potatoes« var eller blev stjerner (ZaSu Pitts, Marilyn Miller, Martha Raye, Margaret Dumont og Kathleen Howard), så måtte de i reglen affinde sig med en dominant, men absolut ikke dominerende rolle. Fields skulle være det forfulgte midtpunkt, den tyranniserede ægtemand, knægtet af hustru og (oftest) pigebørn, uheldig i forretninger og frygtelig i sin retfærdige hævn, der ofte blev støttet af slutningens Fru Fortuna. Det held kunne komme som i »Hvad Fatter gjør, det er altid det rigtige«, eller det kunne komme som i »Den grimme Ælling«. Der er en hel del af de gamle eventyrs mirakelretfærdighed i Fields film. Arthur Knight har om Fields bl. a. sagt, at hvis »comedy« defineres som næstens tragedie, så bliver morskaben endnu større, når Næsten er ikke så lidt af en utiltalende fyr. Det utiltalende ved Fields' filmfigur er den totale mangel på tiltro til mennesker. Fields' er i konstant forsvarsposition. Et helt enkelt spørgsmål om hvad klokken er, kan få ham til at slynge armene beskyttende op foran ansigtet, og fremmede betragtes altid som potentielle voldsmænd, bondefangere eller privatlivskrænkere i almindelighed. Fields går igennem livet med en hudløs sårbarhed at dømme efter hans ydre apparition og første øjekast, men i virkeligheden er der tale om, at han i en række film demonstrerer den totale egoismes effektive forsvar, der med øjebliks varsel kan vendes til angreb.

Fields var for vildtvoksende en komiker til, at man kan opstille så generelle karakteristikker. I en række film arbejdede han med andre figurer (»Million Dollar Legs«, »Six of a Kind«, »The Big Broadcast of 1938« o. a.), men han vendte gang på gang tilbage til sine yndlingsfigurer: Den plagede familiefader (»It's the Old Army Game«, »You're Telling Me«, »It's a Gift«, »The Man on the Flying Trapeze« o. a.), og den omrejsende gøgler, der må klare sig med lidt mere kriminelle kunster for at overleve (»Sally of the Sawdust« og dens genindspilning »Poppy«, »The Old-Fashioned Way«, »You Can't Cheat an Honest Man« o. a.). Det var i disse filmtyper, han kunne udfolde hhv. misantropien og nostalgien, det var her han kunne repetere og variere sine ynglingsgags, sine jonglørnumre og andre berømte og berygtede »routines«. Det var i dem, han kunne drage nytte af sine alt for tidligt gjorte erfaringer og omforme dem til dræbende satire, spids ironi eller vild travesti.

Humor bærer ofte i sig et større eller mindre element af forsvar. Fields gik i sin humor lidt videre og lod angreb være det bedste forsvar. Hans aggressive humor, der i øvrigt traditionelt usympatisk rettes mod svagere, som f. eks. ældre eller børn eller folk, der i forvejen ligger ned, er så grov, at han formår at vinde tilskuerens sympati alligevel. Man kan more sig over ægtemandens fortrædeligheder i »It's a Gift«, men som filmen skrider frem og fortrædelighedernes mængde bliver uudholdelige, forstår man hans begyndende aggressioner, og man hylder ham helhjertet, da han til slut rejser sig i sejrende triumf.

I filmene forsvarer han sig ikke med humor. Tværtimod er han ofte vrissen. Det er ofte blevet hævdet, at Fields yndede at lægge sine personlige bekymringer og fortrædeligheder ind i filmene, og en sekvens som den ødelagte nattesøvn i »It's a Gift« blev skabt i en periode, hvor Fields netop led meget af søvnløshed. Til andre tider var han i godt humør, og filmene ville blive præget af en syngende, letfodet hovedperson, der med glinsende smilekinder skred ned ad hovedgaden, bukkende forover i hoften og løftende stråhatten til hilsen. De smalle øjne var næsten helt tillukkede af selvtilfreds miskundhed, og selv mindre børn kunne blive klappet i håret, så han blev nødt til at tørre brillantinen af de klistrede fingre. Katastrofen lurede altid lige om hjørnet ved sådanne scener. Intet menneske kunne være lykkelig så længe ad gangen uden at blive ti-fold straffet – undtaget de unge og smukke i filmene, nøjagtigt som i eventyrene og som i den konventionelle Hollywood love-story. Det var én konvention, Fields bøjede sig for. Kærlighedslivet måtte han stadig anerkende som en smuk og positiv kraft i tilværelsen, og hans filmfigurer styrede da også ofte chevaleresk mod de kønne unge og i øvrigt uengagerede piger med en fræk aftale som det ene, åbenlyse formål. Filmene fulgte på dette område også privatlivet, men fra midten af 30'erne knyttede han sit liv tæt til to kvinder, den pertentlige og urokkelige sekretær Magda Michael, og den smukke Carlotta Monti, der opgav en så sagte skridende karriere som danserinde og skuespillerinde [8]) for at blive hans husholderske og eneste kærlighed. Begge dele har krævet en del evner, ikke mindst som skuespillerinde. Hendes rival var Fields transportable bar, hendes dagligdag var hans sygelige jalousi og mistro i pengesager, hendes glæde opofrelsen for en stadig mere svækket alkoholiker, og hendes løn efter hans død et omstødt testamente, der satte hende på gaden.

Fields døde julemorgen 1946, midt i arbejdet med et nyt manuskript, der havde arbejdstitlen »Grand Motel«.

Efter Fields død fandt man, at han havde efterladt størstedelen af sin formue til at børnehjem (den store børnehaler!) med den ene betingelse, at hjemmet ikke måtte undervise i religion. Fields' katolske hustru og søn dukkede imidlertid op fra fortiden, og da de aldrig var blevet skilt formelt, fik hun omstødt testamentet. Fields havde ønsket at blive brændt, og han havde udtrykkeligt frabedt sig kirkelige handlinger i forbindelse med begravelsen. Hustruen lod ham begrave og afholdt ovenikøbet to kirkelige ceremonier. Hans nærmeststående blev forment adgang. Der blev ikke noget af børnehjemmet. Konformismen sejrede først over Fields efter hans død, men så tog den også ligefrem hævn. En trøst kan det være, at Fields for sin persons involvering ville have betragtet arrangementerne som ligegyldige. Men det ville have ærgret ham, at andre skulle føle triumf ved det.

Der er ingen litteratur i Fields. Der er end ikke antydning af intellektuelle ambitioner. Fields lærte af livet og af den mere kontante del af teaterlivet. Intet under at han blev en mistroisk kujon i forholdet til følelseslivet. At han koketterede med Dickens må vist tages som et udtryk for, at han fascineredes af Dickens' figurer (igen jfr. hans Micawber-præstation), og at han indså, hvilke muligheder en McGonigle ville have haft i Dickens' England. Fields kunne med lange mellemrum trække litterære citater frem, men de var i reglen samlet op for at tjene helt andre formål end filosofien og den almene konversation. Det er betegnende, at han forfattede sine manuskripter under pseudonymer, og at hans rollenavne ofte rummede antydninger af upålidelighed eller anden form for karakterbrist: Larson E. Whipsnade (larceny = groft tyveri), Egbert Sousé (der skulle udtales på fransk, men som på engelsk kan betyde såvel grisesylte som bums, ligesom det har allusioner til overdreven brug af spiritus), eller A. Pismo Clam (clam = østers eller »fange på limpind«). I »Never Give a Sucker an Even Break«, som er filmen, hvori han spiller sig selv som manuskriptforfatter, har han valgt sit rollenavn med særlig omhu: The Great Man.

Fields ejer næsten ingen af den traditionelle klovns forsonende egenskaber (undtagelsen er hans gracie og behændighed); han har ikke Chaplins ukuelige optimisme og hittepåsomhed, Keatons fremadlænede trods og evige stræben efter tilpasning, intet af Lloyds med-på-noderne-friskfyr, intet af Langdons barnlige oprigtighed og sårbarhed. Andre komikere kan være destruktive, men de slår ting i stykker uden plan, og det er i reglen i forsøg på at være korrekte og gøre ting rigtigt (undtagelser er Laurel & Hardys massakrer på materielle ting og Marx Bros.' attentat på åndelige). Fields derimod er opsat på at være en skurk, at være nederdrægtig. Jan Kindler har hævdet [9]), at Fields dermed vil fortælle, at nederdrægtigheden er en helt almindelig foreteelse i vor tilværelse. At lade sig korrumpere er Fields' version af konformisme, og hans film er blot eksempler på denne holdning. Samtidig fremhæver Kindler dog, at Fields ikke var ude i missionerende ærinde. Han sloges for sig selv, og hans fjende var orden; det respektable var ham vederstyggeligt, det etablerede, retfærdige og opblæste gjorde ham genstridig. Han afskyede, at man kommanderede med ham, og et begreb som autoriteter ignorerede han totalt.

Under optagelserne til »David Copperfield« havde Fields været borte fra optagelserne i tre dage (han havde pludselig indset, at han gik for en slaveløn), og Louis B. Mayer måtte til sidst selv møde op i Fields hjem. Den ellers pålidelige sekretær, Magda Michael, måtte afbryde Fields i et pokerspil for at fortælle, at nu stod selve the boss altså udenfor og spurgte efter ham.

»Give him an evasive answer,« sagde Fields, »tell him to go fuck himself.«

NOTER

1. Carlotta Monti with Cy Rice: W. C. Fields and me, New Jersey 1971, s. 66. Carlotta Monti var starlet, da hun i 1932 mødte W. C. Fields. Hun levede sammen med ham til hans død. Han yndede at referere til hende som »the Chinese People« og han insisterede på at kalde hende »Chinaman«.
2. Robert Lewis Taylor: W. C. Fields, New York 1949, s. 102–03. Taylors bog, der er det vigtigste kildemateriale til Fields overhovedet, beskriver bl. a. hvorledes Fields engagerede store drenge som klakører. Ved en optræden i Tivoli i København var en af klakørerne Carl Petersen. De mødtes mange år senere i Hollywood, hvor Petersen var skiftet ud med Brisson.
3. W. C. Fields: »Anything for a Laugh«, essay fra 1934, optrykt i Donald Deschners »The Films of W. C. Fields«, New Jersey 1971. Deschners bog mangler i øvrigt tilsyneladende en film! William K. Everson omtaler i »The Art of W. C. Fields« (Bobbs-Merrill Company, Inc., 1967) en Warner one-reel fra 1933, »Hip Action«, iscenesat af George Marshall, hvor Fields sammen med bl. a. Warner Oland bragte lidt star-quality til en ellers triviel Bobby Jones-farce.
4. Carlotta Montis bog har 8 frame enlargements af scenen. En vis Raymond Rohauer har copyright på disse billeder, jfr. en note i bogen. Man er jo uvant med erotiske udtryk i filmfarcer, så scenen virker som en eksplosion af sjofelhed. Et andet eksempel er hans sang »Oh, the chickens have pretty legs in Kansas ...« i flyvemaskinen i »Never Give a Sucker an Even Break«, hvor der klippes mellem den syngende Fields og to lyttende stewardesser. Han ved, at de lytter, og de ved, at han ved, at de lytter, og vi ved, og de ved, at hvis ikke instruktøren klipper bort i løbet af et øjeblik, så bliver sangen meget sjofel. Det ses i pigernes ansigter, og det ses i Fields'. Der klippes væk.
5. Gengivet i »Cavalcade of 1920s and 1930s«, Viking Press, N.Y. 1960.
6. Richard Griffith & Arthur Mayer: »The Movies« (Simon & Schuster, N.Y. 1957).
7. John McCabe nævner i »Mr. Laurel & Mr. Hardy«, at Fields kan have fået ideen til filmens form fra en Clyde Cook-farce fra o. 1926. Stan Laurel, der arbejdede for Hal Roach som gag-writer og instruktør, blev sat til at redde den usammenhængende farce, og han gjorde det ved at tilføje en prolog og en epilog med en forfatter, der fortæller en producer om sit projekt. Epilogen slutter med, at produceren skyder forfatteren i fortvivlelse.
8. Hun optrådte dog siden ved enkelte lejligheder. Bl. a. spiller hun Fields' sekretær i »The Man on the Flying Trapeze«.
9. Jan Kindler: Elysian Fields, Playboy, marts 1969.

Favorit film W. C. Fields 3/

på grammofonplade

W. C. FIELDS – THE ORIGINAL VOICE

Vi har tidligere her omtalt Deccas »The Marx Bros.« med klip fra lydspor og forbindende kommentar. I samme serie og samme stil foreligger også »W. C. Fields – The Original Voice Tracks From His Greatest Movies«, sammenstillet af Gil Rodin og Johnny Wayne og med citater fra Fields' Paramount- og Universal-film. Sammenstillingen består i en opdeling på emner som Fields' Filosofi eller Fields' Chikanerier, en opdeling, der ofte giver et godt overblik over komikerens kaotiske univers og som afslører hans lette variationer på kendte og elskede numre. Men samme opdeling medfører sandt at sige også en vis utilfredshed med de afsnuppede citatstumper, der tager sig så smukt ud på tryk, men som næppe fungerer som grammofonplade. Samtidig må man ofte ærgre sig over ikke at få identificeret de enkelte film. Jeg ville nok have foretrukket lidt mere underholdning og lidt mindre analyse. (Decca DL 79164).

W. C. FIELDS ... HIS ONLY RECORDING

Underholdning er der til gengæld i denne plade: Et selskab i New York ved navn »Proscenium« har som sin 22. produktion udsendt »W. C. Fields ... his only recording – Plus 8 songs by Mae West«. Så vidt jeg kan skønne, er der også for Mae Wests vedkommende tale om rene recordings og altså ikke om filmcitater. Sangene, hvoriblandt de kendteste vel er »Frankie & Johnny«, »That's All Brother« og »Come Up and See Me Sometime«, er ledsaget af klaver/kinoorgel og lyder som umiskendeligt 40'erne. Oplysningerne på pladen såvel som på dens cover indskrænker sig til titler og en ufuldkommen biografi, der intetsteds omtaler grammofonindustriens indsats for Mae West eller omvendt.

Heller ikke pladens A-side, Fields' »only recording«, får et hjælpende ord med på vejen. Man er henvist til gætterier, og igen bliver det 40'ernes begyndelse. Fields' stemme er ikke ved fuld styrke, vejrtrækningen er besværet og der er tydelige pauser i optagelserne. Det drejer sig om to monologer, »The Temperance Lecture« og »The Day I Drank a Glass of Water«. Den første er en art »Om tobakkens skadelige virkninger«, ledsaget af bævre-klaver og med ustandselige sidespring til glæden ved spiritus. Den anden er en underlig blanding af speaker, monolog, spillet interview og en lille sketch. Begge numre er fortræffelige eksempler på Fields' suveræne fortælleteknik og vidunderlige guirlander af verbale blomster. Følgende er fra ædruelighedsforedraget og kommer efter beskrivelsen af en druktur i New York: »Right then and there I swore that I'd never again poison my system with maraschino cherries. Two weeks later I slipped and had another. But you must believe me when I say that I thought it was a seedless grape. I washed it down with some snakebite remedy which I always keep handy – only however after first being bitten by a snake – which I also keep handy.« (Proscenium PR 22).

THE BEST OF W. C. FIELDS

I årene omkring 1940 havde Fields travlt med at genvinde sin position og popularitet efter sygdom og lediggang, og det skete ikke mindst via en række radioshows, først for Chase & Sanborn kaffe, siden for Lucky Strike (der ret sent opdagede, at når Fields i de enormt populære shows hyppigt omtalte sin »søn« Chester, så kunne denne persons fulde navn være en skjult reklame for et rivaliserende firma). »Empala Records« i Hollywood har taget det prisværdige initiativ at udsende fire af disse shows i uddrag (men uden datering), og i en delvis vellykket stereoversion, der skiller Fields' stemme fra de øvrige medvirkendes. To af numrene er korte dialoger mellem Fields og en radiokommentator, »Swimming to Catalina« og »W. C. Fields' Famous Snake Story«, begge to grove eksempler på den fieldske »yarn«, der trodser enhver rimelighed og enhver protest, og som afslører den selvoptagethed, der så ofte af den selvoptagne mistydes i retning af evner som »raconteur«. De to længere numre er »W. C. Fields Promotions Unlimited« og »The Pharmacist«. Begge er sketches med 5–7 medvirkende, og hvor den første er en variation på en serie kontor-sketches med Fields som direktør, der blev skabt for radioen, er »The Pharmacist« nok så interessant, da den er en meget trofast hørespil-udgave af Sennett-filmen fra april 1933 om Dr. Dillwegs drugstore, komplet med datteren Ouliotta, hendes ven Cuthbert, forsendelse af en æske halspastiller, Mingvaserne, der foræres bort i tilgift, den interessante litteratur med »Mother India« på fløjen, og kunden, der vil have et 2-cents frimærke fra arkets midte. I tilgift gør Fields så en dyd af den verbale omskrivning af de ting og de begivenheder, som filmen kunne vise, og som hørespillet ellers måtte savne. Han har nydt det. Af de omtalte tre plader giver denne i form og indhold det bedste indtryk af Fields' verbale artisteri. (Empala Records MP 101). P.M.

Filmene

»Paper Moon«
»De tre musketerer«
»Sidste nat med kliken«
»Soldaterne«

Paper Moon

Jeg har aldrig set en Shirley Temple-film, så jeg er ikke engang selv i stand til at vurdere i hvor høj grad dette diskvalificerer mig som bedømmer af Peter Bogdanovich's allerede fjerde spillefilm. Jeg formoder, at hvis der er konkrete hentydninger til alle disse film om »En lille Hjerteknuser«, »Solskinsbarnet« eller »Krøltop«, så må det være i de markante indklippede barnereaktioner Bogdanovich hist og her præsenterer lidt udenfor filmens stil i øvrigt.

Men jeg har set f. eks. »Vredens Druer«, så jeg er godt klar over, at det er familien Joad, der vinker til os, når den bibelsælgende plattenslager Moses Pray (Ryan O'Neal) og hans unge ledsagerinde kører forbi en punkteret, tungt læsset, ældgammel lastbil på depressionens øde midtvestlige landeveje. Jeg har også set f. eks. »Blindgaden«, så jeg ved også, at det er Humphrey Bogart-skurkens nedslidte mor, pigen tvinger Moses til at forære en bibel. Og jeg kender familien af gammel far plus en flok hel- og halvgale brødre, der modvilligt bytter sin gamle lastbil bort for Moses' mere smarte køretøj, fra utallige westerns. Så jeg er også i stand til at se (det temmelig indlysende), at det naturligvis ikke er i disse hentydninger og halve citater, værdien af »Paper Moon« ligger – hvor charmerende de end kan være.

Alligevel er det i denne retning, man må søge filmens kvaliteter, for de ligger ubetinget i Bogdanovich's indforståede og følsomt »moderne« udnyttelse af tredivernes sort-hvide billedstil og sindige, logisk fremadskridende, »umærkelige« klipning. »Paper Moon« er naturligvis ikke en simpel trediver-pastiche. Man skulle være meget naiv, hvis man ved en »blindfold test« (om noget sådant kan tænkes på filmens område) ville gætte på, at den var lavet i trediverne og ikke i halvfjerdserne. Den er inspireret af en række af de mest solide eller karakteristiske træk i tredivernes film – men disse træk er moderniseret og bragt i overensstemmelse med nyere måder at fortælle på. F. eks. placerer Bogdanovich sine to hovedpersoner karakteristisk frontalt i en mock-up af en bil, når han skal have dem til at føre samtaler, mens de kører gennem landskabet. Men (så vidt jeg kan se) bruger han ikke – som man praktisk talt uden undtagelser gjorde dengang – en bagprojektion af landskabet, men filmer tværtimod det hele on location.

Der er en sympatisk følsomhed i Bogdanovich's forhold til filmhistorien (eller i hvert fald den amerikanske del heraf), en velkommen indforstået kærlighed til fortællemåder og film, der på en gang var forholdsvis primitive og fuldt udfoldede og ubesværede. Og den samme kærlighed finder man i Bogdanovich's forhold til personerne. Selvfølgelig ud-

Still/ Ryan O'Neal og datteren Tatum O'Neal (netop Oscar-belønnet) i »Paper Moon«.

leveres mange af dem til latteren i dette lystspil, men end ikke den uudholdelige Miss Trixie udleveres helt. Scenen, hvor hun forsøger at formilde og delvis alliere sig med den tvære og skinsyge pige, viser hende som et menneske i nød – som de fleste andre i filmen. På samme måde er brugen af den sorte tjenestepige en smuk omvurdering af (eller måske rettere udfoldelse af aspekter af) figurer, som dem Butterfly McQueen (den pivstemmede Prissy i »Borte med Blæsten«) spillede i en række af trediernes film.

Til gengæld fungerer komikken dårligt hos Bogdanovich. Praktisk talt alle »morsomme« scener tabes komplet på gulvet, og efter såvel »What's up, Doc?« som nu »Paper Moon« må man virkelig spørge sig selv, hvorfor i alverden Bogdanovich overhovedet laver komiske film, når hans talent så oplagt ligger andetsteds (som han viste det i den fremragende, herhjemme – i modsætning til i USA – noget oversete »The Last Picture Show«).

Men det er jo ikke kun stilistisk og til dels i personskildringen Bogdanovich overskrider sine inspirationskilder. Det er også f. eks. i hele depressionsskildringen. Mens tredivernes film enten i lystspil oftest fortrængte depressionen eller i engagerede film markerede et fortvivlet og forfængeligt håb om at en borgerlig socialdemokratisme som det regerende demokratiske partis kunne skabe mere menneskeværdige forhold, kan Bogdanovich på den ene side se tilbage på tilstande, han ved er forbi (for de fleste enkeltpersoner og for det amerikanske samfund som helhed – problemerne i dag er jo helt andre), dels markere at løsningen i hvert fald ikke var nogen Franklin D. Roosevelt. Det er naturligvis ikke langt, Bogdanovich her kommer i sin depressionsskildring, og man kunne nok have håbet, at han snarere end at lave et alvorligt lystspil om trediverne havde lavet en følsomt engageret og analyserende film. Den må vi altså endnu have til gode, men ansatsen er der dog, og det er godt.

Søren Kjørup

■ **PAPER MOON**

Paper Moon. USA 1973. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Saticoy Productions. En Directors Company præsentation. **As-P:** Frank Marshall. **P-ass:** Mae Woods, Neil Canton, Richard Waltzer. **P/Instr:** Peter Bogdanovich. **Instr-ass:** Ray Gosnell, Jerry Ballew/**Aspirant:** Gary Daigler. **Manus:** Alvin Sargent. **Efter:** roman af Joe David Brown: »Addie Pray« (1971). **Foto:** Laszlo Kovacs. **Kamera:** Robert Byrne/**Ass:** Dick Colean, Louis Noto. **Optik-E:** Jack Harmon. **Kopi:** Technocolor sort-hvid. **Klip:** Verna Fields/**Ass:** William Neel. **P-tegn:** Polly Platt. **Ark:** James Spencer. **Konstruktion:** Ed Shanley. **Dekor:** John Austin. **Rekvis:** Tony Wade/**Ass:** Mark Wade. **Kost:** Pat Kelly, Sandra Stewart. **Musik/Sange:** »It's Only a Paper Moon« af Harold Arlen, Billy Rose & E. Y. Harburg, spillet af Paul Whiteman & his orchestra; »A Picture of Me Without You« af Cole Porter, spillet af Paul Whiteman & his orchestra, sunget af Ken Darby & Ramona; »Mississippi Mud« af Harry Barris & James Cavanaugh, spillet af Paul Whiteman & his orchestra; »About a Quarter to Nine« af Al Dubin & Harry Warren, spillet af Ozzie Nelson & his orchestra; »(It Will Have to Do) Until the Real Thing Comes Along« af Mann Holiner, Alberta Nichols, Sammy Cahn, Saul Chaplin & L. E. Freeman, spillet af Leo Reisman & his orchestra, sunget af Larry Stewart; »Flirtation Walk« af Mort Dixon & Ollie Wrubel, sunget af Dick Powell; »Just One More Chance« af Sam Coslow & Arthur Johnston, sunget af Bing Crosby; »One Hour With You« af Leo Robin & Richard Whiting, spillet af Jimmie Grier & his orchestra, sunget af Donald Novis; »The Object of My Affectation« af Pinky Tomlin, Coy Poe & Jimmy Grier, spillet af Jimmie Grier & his orchestra, sunget af Pinky Tomlin; »I Found a Million Dollar Baby« af Billy Rose, Mort Dixon & Harry Warren, spillet af Victor Young & his orchestra, sunget af The Boswell Sisters; »Georgia On My Mind« af Hoagy Carmichael & Stuart Gorrell, spillet af Hoagy Carmichael & his orchestra, sunget af Hoagy Carmichael; »On the Banks of the Ohio«, ukendt komp., sunget af The Blue Sky Boys; »My Mary« af Stuart Hamblen, sunget af Jimmie Davis; »Nobody's Darling But Mine« af Jimmie Davis, sunget af Jimmie Davis; »After You've Gone« af Henry Creamer & Turner Layton, spillet af Tommy Dorsey & his orchestra; »Let's Have Another Cup of Coffee« af Irving Berlin, spillet af Enric Madriguera and his Hotel Biltmore Orchestra; »Sunny Side Up« af Buddy De Sylva, Lew Brown & Ray Henderson, spillet af Johnny Hamp's Kentucky Serenaders, sunget af Frank Luther; »Happy Days Are Here Again« af Milton Ager & Jack Yellen, spillet af Jack Hylton & his orchestra; »The Music Goes Round and Round« af Edward Farley, Michael Riley & Red Hodgson, spillet af Nat Gonella & his Georgians; »Rock of Ages« af A. M. Toplady; samt uddrag fra »The Jack Benny Show« og »Fibber McGee and Molly«. **Tone:** Les Fresholtz, Richard Portman, Kay Rose, Frank Warner/**Ass:** Bill Carruth. **Makeup:** Rolf Miller. **Frisurer:** Dorothy Byrne. **Rollebesætter:** Gary Chason. **Medv:** Ryan O'Neal (Moses Pray), Tatum O'Neal (Addie Loggins), Madeline Kahn (Trixie Delight), John Hillerman (Vicesherif Hardin/Jess Hardin), P. J. Johnson (Imogene), Jessie Lee Fulton (Miss Ollie), Jim Harrell Præsten), Lila Waters (hans kone), Noble Willingham (Mr. Robertson), Bob Young (Tankpasser), Jack Saunders (Stationsforstander), Jody Wilbur (Servitrice), Liz Ross (Pearl, Morgans enke), Yvonne Harrison (Marie, Bates' enke), Ed Reed (Lovens håndhæver i Bates-hjemmet), Dorothy Price (Sælger), Eleanor Bogart (Elvira, Stanleys enke), Dorothy Forster (Edna, Huffs enke), Lana Daniel (Moses' veninde), Herschel Morris (Barberen), Dejah Moore (Ekspeditrice med 20 dollarseddel), Ralph Coder (Forretningsmand), Harriet Ketchum (Kunde i butikken), Desmond Dhooge (Sliksælger), Kenneth Hughes (»Harem Tent« Barker), George Lillie (Fotografen), Burton Gilliam (Floyd), Floyd Mahaney (Beau, Hardins hjælper), Gilbert Milton (Leroys far), Randy Quaid (Leroy), Tandy Arnold, Vernon Schwanke, Dennis Beden (Leroys brødre), Hugh Gillin (Undersherif), Art Ellison (Gentleman fra sølvminen), Rosemary Rumbley (Tante Billie). **Længde:** 102 min., 2815 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Alexandra 7.2.74.

Indspilningen startet den 25. september 1972 med eksteriøroptagelser i Hays og omegn (i Kansas) samt i St. Joseph og omegn (i Missouri).

De tre musketerer

»I'm always prepared for the happy accident«, siger Richard Lester. Det var i deres tid også De tre Musketerer, og man kunne godt forestille sig, at disse springfyres meriter var noget for instruktøren af »A Hard Day's Night« og »Help«. Muligheden for et genoptaget samarbejde mellem Lester og the Beatles har da også været denne Dumas-filmatiserings oprindelige inspiration. Det skulle imidlertid ikke blive og derved skulle det have blevet.

Et alt andet end happy accident forvandlede en film, der kunne have været en absurd musical til en tung kostumefilm, der savner det eneste, der kan bære en sådan igennem: Præcise typer under dragterne.

Nu har Richard Lester ganske vist i et interview forklaret, at han kan li' at arbejde med klare to-dimensionale figurer, men det er nok et spørgsmål, om han nogensinde har gjort det. Hverken de elskværdigt-afsindige Beatles-film eller den uelskværdigt-nøgterne »How I Won the War« havde typer. De var film fulde af gebærder, attituder og grimasser men uden story eller personer. De tog reklamefilmens æstetik i befriende anvendelse, fordi den her blev brugt omvendt – i anarkiets og respektløshedens tjeneste i stedet for i kommercialismens og snobberiets. I sit eneste psykologiske drama, »Petulia«, blev den fandenivoldske stil, Lester efterhånden var ligeså identificeret med som Godard var med sin, så at sige kølet ned. Fyrværkeriet blev taget ud af den, så det ikke var gnister, men brudflader man så, hvilket var fortræffeligt for en film, der handler om psykisk sammenbrud og sammenbrudte relationer. Ikke mindst klipperen Tony Gibbs siges at have en stor del af æren for det fremragende resultat. Lester overlod meget til Gibbs, der fortæller, at instruktøren kunne li' at komme i klipperummet for at blive overrasket af nye forslag. Lester er i det hele taget en hund efter det uventede og altså ikke meget for overvejelser og planlægning.

Alexander Dumas' musketer-historier er mere episodiske end konstruerede og kommer i så henseende instruktørens temperament i møde. Det eneste, der holder dem sammen, er for så vidt musketerernes løfte om at være én for alle og alle for én, hvilket er så meget des smukkere, så forskellige de er. I den udgave jeg læste, karakteriserede Axel Broe i forordet Athos som fornem og ridderlig, Porthos som jovial, Aramis som sværmerisk og d'Artagnan som gasconsk vovehals, og det er vel stort set skabelonernes konturer. George Sidneys Gene Kelly-film fra 1948 fyldte dem smukt ud i en udgave som Robert Ardrey i øvrigt havde skrevet manuskriptet til. En god film, der gik ind for sin stil og historie, uden spekulationer over, om den nu også var passende og ku' passe. Naiv i tankegangen, professionel i udførelsen.

Den nye film, der er skrevet af George McDonald Fraser, er ikke naiv og går langsommere frem – Lady de Winters hævn og afsløringen af den nådeløse dames sande identitet kommer først i en følgende del – hvilket ikke skader. Det gør derimod, at filmen ikke et øjeblik tror på sine musketerer men på den anden side heller ikke tager mistilliden så højtideligt, at den reducerer dem (f. eks. til farce-figurer som i Allan Dwans syngende 1939-udgave med Don Ameche som d'Artagnan og the Ritz Brothers som de tre!). I stedet har man prøvet at få dem ned på jorden, hvilket nok er sådan omtrent det eneste sted, der ikke er noget ved at have dem. Det er de ikke interessante nok til – og ganske rigtig: De bli'r væk i en tidskarakteristik, der lægger vægt på detaljens autenticitet og nogle fægtescener, der er så tilnærmet realistiske, at de lader hånt om de to-dimensionale personers dominans i gerning og stil, så de forsvinder i det almindelige – meget stønnende – virvar. Det forholder sig nok sådan, at

Still/ »De tre musketerer«.

med the Beatles forsvandt inspirationen ud af ideen, og sammen med inspirationen forsvandt altså musketererne. Elementary, my dear Watson!

Niels Jensen

■ **DE TRE MUSKETERER**

The Three Musketeers (The Queen's Diamonds). Panama 1973. En Alexandre, Michael & Ilya Salkind Produktion for Film Trust S. A. **Ex-P:** Ilya Salkind. **P:** Alexandre Salkind. **Instr:** Richard Lester. **Instr-ass:** Clive Reed, John Symonds. **2nd unit-instr:** Paul Wilson. **Fægtescener:** William Hobs. **Manus:** George McDonald Fraser. **Efter:** 1. del af Alexandre Dumas roman (1844). **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Paul Wilson, Peter Ewent. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Victor Smith. **P-tegn:** Brian Eatwell. **Kost:** Yvonne Blake de Carretero. **Komp:** Michel Legrand. **Tone:** Simon Kaye. **Medv:** Michael York (D'Artagnan), Oliver Reed (Athos), Richard Chamberlain (Aramis), Frank Finlay (Porthos), Raquel Welch (Madame Bonacieux), Faye Dunaway (Mylady), Charlton Heston (Kardinal Richelieux), Christopher Lee (Rochefort), Jean-Pierre Cassel (Ludvig den Trettende), Geraldine Chaplin (Dronningen, Anna af Østrig), Simon Ward (Hertugen af Buckingham), Roy Kinnear (Plancet, D'Artagnans tjener), Georges Wilson (Tréville), Nicole Calfan (Kitty), Sybil Danning (Eugénie), Gitty Djamal (Béatrice), Michael Gothard (Felton), Angel Del Pozo Jussac), Joss Ackland (D'Artagnans far), Rodney Bewes (Spionen), Ben Aris (1. musketer), Gretchen Franklin (D'Artagnans mor), Francis De Wolff (Kaptajnen). **Længde:** 2930 m, 107 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Imperial 25.2.74.

Sidste nat med kliken

Det ændrer sig. Når den ældre generation i gamle dage gav den yngre gode råd med ud i verden, var det tit noget med, at man skulle være ærlig, gøre, hvad der blev sagt og den slags.

I Mike Nichols' »Fagre voksne verden« er der en uforglemmelig detalje. Dustin Hoffman, der fremstiller en lovende ung mand på tærskelen til voksenverdenen, bliver under et selskab trukket afsides af en af faderens forretningsvenner, der vil give ham et godt råd med på vejen – blot ét ord: »Plastics«!

»Plastics«? ... gentager den undrende Dustin Hoffman – indtil det går op for ham og os, at der er tale om en cadeau til de rige muligheder i plasticbranchen.

»American Graffiti« har en del at gøre med disse plastic-voksne, hvis succes i forretningslivet prioriteres højere end næsten alt andet i livet. Ganske vist ser man ikke videre til dem i filmen. Men den handler om deres børn. En af de få voksne, der ses, skyder efter en flygtende butikstyv.

I denne fortælling om en gruppe teenagere fra en provinsflække i tressernes USA benytter instruktøren et par stilistiske greb, der vel er ganske dristige, men også virkningsfulde. Således er det karakteristisk, at man ser meget lidt til den åbne blå himmel. Enten foregår det om aftenen eller natten i byens lys, hvor teenagere tilsyneladende tilbringer oceaner af tid med at køre op og ned ad gaden i biler. Eller også er vi i et eller andet strømlinet popmiljø, et diskotek, en spilleautomathal, en drive-in-bar med servitricer på rulleskøjter, etc.

Jeg nævner dette stiltræk, fordi det på en god måde understreger de unges både åndelige og fysiske indelukkethed. De hænger med deres kolossale frustrationer og pubertetsproblemer i dette syntetiske miljø, de holder hinanden fast og kan ikke bekvemme sig til at forlade det. Også fordi det er dragende og flimrende som neon. En ejendommelig dobbeltfornemmelse.

En stor del af dialogen udspilles mellem biler i fart, køler ved køler i byens gader. Både kærlighedserklæringer og aggressioner udveksles fra bilrude til bilrude. Det kan være svært at afgøre, hvor bilerne hører op og personerne begynder. De hører sammen, som en af drengene siger det: »til døden os skiller«! I dialogen er et in-sprog af smarte vendinger og omskrivninger fint fanget ind. Det er, som om teenagerne har deres eget system, deres egne regler i en verden under de voksnes. De er materielt velforsynede, men også på en måde inderligt overflødige i denne ventetid, før voksenlivet begynder.

Guden svæver som en rigtig Vorherre i æteren ovenover alting. Man kan høre ham i bilradioen. Det er den lokale discjockey, den mystiske »ulvemand« med den hæse topgearede stemme – i stand til at klare alle problemer fra musikønsker til stævnemøder. Ulvemanden og de mange små bidder af tressernes rock- og popnumre er med til at give filmen dens flimrende karakter, et brus af rus.

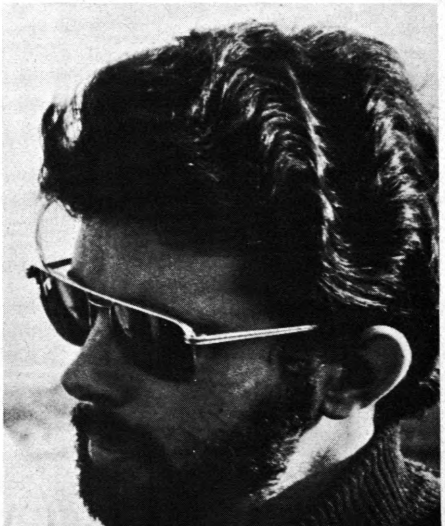
Det er et portræt af en generation, der på én gang er tegnet med ømhed, men så sandelig også som en absurditet, en groteske. En generation, hvoraf nogen blev forretningsmænd, mens andre blev Vietnamsoldater og atter andre døde i automobilsammenstød.

Skuespillerne husker man mest som typer: James Dean. Einstein. Kennedy. Marilyn Monroe. I små udgaver.

Lucas er en spændende og original ny instruktør.

Kristen Bjørnkjær

PS Den 31-årige George Lucas er født i Modesto, Californien. Endnu mens han studerede på Modesto Junior College begyndte han at arbejde med film. Lucas fortsatte studierne på University of



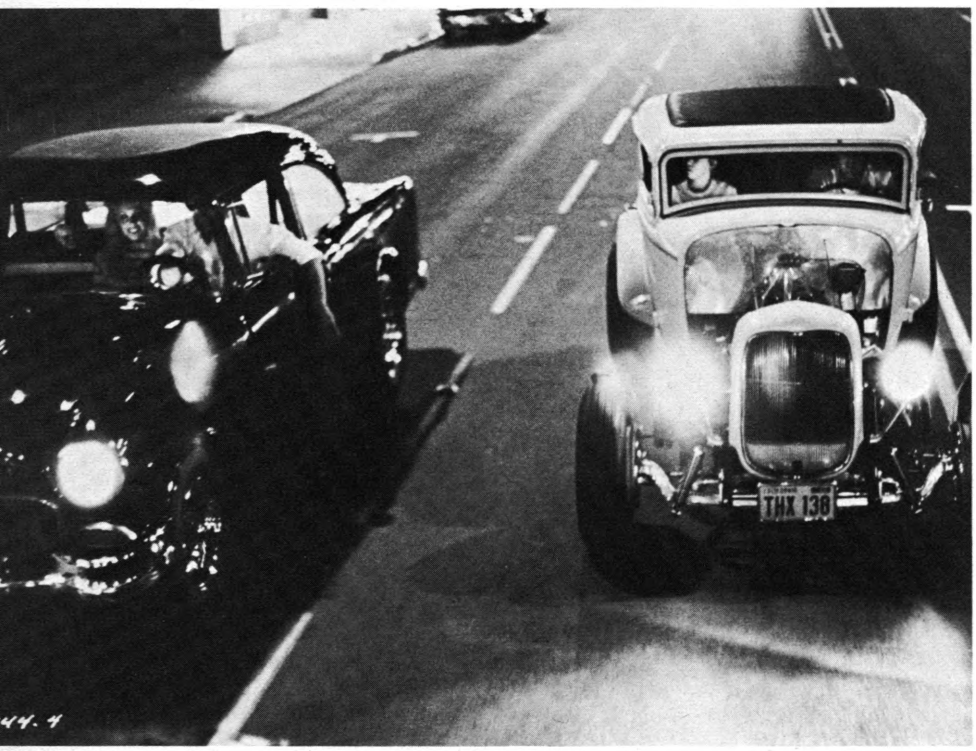
Southern California, hvor han lavede en kort science-fiction film kaldet »THX 1138« (den dannede senere basis for Lucas' spillefilmdebut i 1971). Derefter lavede Lucas yderligere tre korte film (bl. a. om indspilningen af »McKenna's Gold«), og han kom så til Warner Bros. som praktikant. Francis Ford Coppola skulle netop igang med »Finian's Rainbow«, og Lucas kom med på Coppolas hold (og lavede en 40 minutter lang film om filmen), hvorefter han – protegeret af Coppola – begyndte at skrive manuskript til spillefilmdebut'en »THX 1138« (1971). Lucas er nu i gang med sin tredie spillefilm, »The Radioland Murders«.

Stills/ Øverst en scene fra George Lucas' nye film »Sidste nat med kliken«. Nederst en scene fra Godards »Soldaterne«.

■ SIDSTE NAT MED KLIKEN

American Graffiti. USA 1973. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Lucasfilm Ltd./Coppola Company. **P:** Francis Ford Coppola. **Co-P:** Gary Kurtz. **P-leder:** James Hogan. **P-ass:** Beverly Walker. **Associeret produktionen:** Nancy Griebink, Jim Bloom. **Instr:** George Lucas. **Instr-ass:** Ned Kopp, Charles Myers. **Dialog-instr:** Gino Havens. **Manus:** George Lucas, Gloria Katz, Willard Huyck. **Foto/Kamera:** Ron Eveslage, Jan D'Alquen. **Farve:** Technicolor. **Visuel-E:** Haskell Wexler. **Klip:** Verna Fields, Marcia Lucas. **Design-kons:** Al Locatelli. **Ark:** Dennis Clark. **Dekor:** Douglas Freeman. **Rekvis:** Douglas Von Koss. **Kost:** Aggie Guerard Rodgers. **Musiktilrettelæggelse:** Karin Green. **Musik/Sange:** »At the Hop« af Singer & Medora & White, spillet og sunget af Flash Cadillac and the Continental Kids; »She's So Fine« af K. Moe & L. Phillips, spillet og sunget af Flash Cadillac and the Continental Kids; »A Thousand Miles Away« af Sheppard Miller, sunget af The Heartbeats; »Barbara Anne« af Fred Fassert, sunget af The Regents; »Fannie Mae« af Clarence L. Lewis, Morris Levy & Waymon Glasco, sunget af Buster Brown; »Heart and Soul« af Carmichael & Loesser, sunget af The Cleftones; »I Only Have Eyes for You« af Harry Warren & Al Dubin, sunget af The Flamingos; »Party Doll« af Bowen & Buddy Knox, sunget af Buddy Knox; »Peppermint Twist« af Joey Henry & Dee Glover, sunget af Joey Dee & The Starlighters; »See You in September« af Edwards & Wayne, sunget af The Tempos; »Why Do Fools Fall in Love« af Frankie Lymon & Morris Levy, sunget af Frankie Lymon; »Ya Ya« af Clarence L. Lewis & Morris Levy, sunget af Lee Dorsey; »Chantilly Lace« af J. P. Richardson, sunget af The Big Bopper; »The Great Pretender« af Buck Ram, sunget af The Platters; »Little Darling« af M. Williams, sunget af The Diamonds; »Smoke Gets in Your Eyes« af Jerome Kern & Otto Harbach, sunget af The Platters; »The Stroll« af Otis & Lee, sunget af The Diamonds; »Only You (And You Alone)« af Buck Ram & A. Rand, sunget af The Platters; »Almost Grown«, skrevet og sunget af Chuck Berry; »Book of Love« af Davis & Patrick & Malone, sunget af The Monotones; »Goodnight, Well It's Time to Go« [eller »Goodnight Sweetheart«] af Hudson & Carter, sunget af The Spaniels; »Johnnie B. Goode« skrevet og sunget af Chuck Berry; »Ain't That a Shame« af Domino & Bartholomew, sunget af Fats Domino; »The Great Imposter« af DeShannon & Sheeley, sunget af The Fleetwoods; »Love Potion No. 9« af J. Leiber & M. Stoller, sunget af The Clovers; »You're Sixteen – You're Beautiful (And You're Mine«) af Bob Sherman & Dick Sherman, sunget af Johnny Burnette; »Maybe Baby« af Norman Petty & Buddy Holly, sunget af Buddy Holly; »All Summer Long« af Brian Wilson, sunget af The Beachboys; »Rock Around the Clock« af Jimmy DeKnight & Max C. Freedman, sunget og spillet af Bill Haley & The Comets; »That'll Be the Day« af J. Allison, Norman Petty & Buddy Holly, sunget af Buddy Holly; »Surfin' Safari« af Brian Wilson & Mike Love, sunget af The Beachboys; »Get a Job« skrevet og sunget af The Silhouettes; »To the Aisle« af Stuart Wiener & Billy Smith, sunget af The Five Satins; »Crying in the Chapel« af Artie Glenn, sunget af Sonny Till & The Orioles; »Do You Wanna Dance?« skrevet og sunget af Bobby Freeman; »Green Onions« af Jones & Cropper & Jackson & Steinberg, spillet og sunget af Booker T & The MG's; »Runaway« af Del Shannon & Crook, sunget af Del Shannon; »Teen Angel« af Jean Surry, sunget af Mark Dinning; »Since I Don't Have You« af Rock & Skyliners, sunget af the Skyliners; »Come Go With Me« af C. E. Quick, sunget af The Del Vikings; »Sixteen Candles« af Luther Dixon & Allyson R. Khent, sunget af The Crest; »Gee« af uidentificeret komp., sunget af The Crows. **Tone:** Walter Murch, Arthur Rochester, James Nelson. **Frisurer:** Gerry Leetch, Betty Iverson. **Rollebesættere:** Fred Roos, Mike Fenton. **Medv:** Richard Dreyfuss (Curt), Ronny Howard (Steve), Paul Le Mat (John), Charlie Martin Smith (Terry), Cindy Williams (Laurie), Candy Clark (Debbie), Mackenzie Phillips (Carol), Wolfman Jack (Pladevender), Harrison Ford (Bob Falfa), Bo Hopkins (Joe), Manuel Padilla, Jr. (Carlos), Beau Gentry (Ants), Flash Cadillac and the Continental Kids (Herby & the Heartbeats), Kathy Quinlan (Peg), Tim Crowley (Eddie), Terry McGovern (Mr. Wolfe, lærer), Jan Wilson (En pige), Kay Ann Kemper (Jane), Caprice Schmidt (Udråber), Jana Bellan (Budda), Joe Spano (Vic), Chris Pray (Al), Susan Richardson (Judy), Donna Wehr (Servitrice), Jim Bohan (Holstein, politimand), Ron Vincent (Jeff Pazzuto), Fred Ross (Ferber), Jody Carlson (Pige i Studebaker), Cam Whitman (»Ballonpige«), John Bracci (Tankpasser), Debbie Celiz (Wendy), Lynne Marie Stewart (Bobbie), Ed Greenberg (Kip Pullman), Suzanne Somers (Blondine i T-bird), Gordon Analia (Bozo), Lisa Herman (Pige i Dodge), Debralee Scott (Falfas pige), Charles Dorsett (Mand ved ulykke), Stephen Knox (Dreng ved ulykke), Bob Pasaak (Dale), Joseph Miksak (Mand), George Meyer (Sut), William Niven (Ekspedient), James Cranna (Tyv), Del Close (Mand i smøge), Charlie Murphy (Gammel mand), Jan Dunn (Gammel kone), Johnny Weismuller, Jr. (Badass), Scott Beach (Mr. Gordon), Al Nalbandian (Hank). **Længde:** 110 min. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Dagmar.

Indspilningen foretaget i Marin og Sonoma Counties i Californien samt i American Zoetrope Studios i San Francisco.



Soldaterne

Jean-Luc Godards »Les Carabiniers« er næppe en film, der fængsler sit publikum ved spænding og næppe heller ved skønhed eller andre udpræget æstetiske kvaliteter. Helt humorforladt er den ikke,

men humoren er ikke så sprudlende og veltilrettelagt, at dens farce-egenskaber kan være filmens hovedinteresse. Så er der kun intellektet tilbage, og man lades ikke i tvivl om, at det er dét, filmen henvender sig til. »Les Carabiniers« er en film med »budskab«, en film, der vil give os noget med hjem, hvad det så end kan være.

Vi befinder os i en ideernes verden, hvor alting optræder som begreber, ikke som engangsforekomster. Der tales om »Kongen«, »Landet« og »Krigen« ganske som i et folke-eventyr; blot bliver folke-eventyrets »menigmand«, Poul eller Per, her kaldt Ulysses og Michelangelo, og »Prinsessen og det halve kongerige« er udskiftet med mere konkrete materielle goder for at udvide filmens horisont og samtidig gøre nutidens mere nærværende.

De to »menigmænd« søger at opnå lykken gennem krigen; ganske vist har de overhovedet intet valg, de bliver indkaldt; men løftet om at få alt lige fra biler og stormagasiner til bibler og flygler og sikkert også hvide elefanter får dem til at gå i krig med glæde. Godard viser tydeligt, at deres moralske normer og værdinormer er fuldstændig vanvittige udfra enhver målestok. Michelangelo er mest fascineret af at få lejlighed til at myrde uskyldige og forlade restauranter uden at betale, mens Ulysses har en følelse af loyalitet overfor kongen, der jo skriver til ham (i form af en indkaldelsesordre) og beder ham om hjælp – følelser der er fuldstændig uforenelige med carabinierernes trang til hæmningsløs selvudfoldelse på andres bekostning. Krigen har heller ingen værdinormer; det ekspliceres aldrig, om nogen af parterne har en retfærdig sag at kæmpe for eller blot noget at kæmpe for. Det er næsten umuligt for tilskueren at skelne mellem de to parters soldater, da uniformerne kun er svagt skitseret. Krigen skildres som en livsform, hvilket understreges af de citerede originale soldaterbreve fra de sidste par hundrede års krige. Brevene omhandler kun soldaternes yderst trivielle hverdag med de strabadser, de personligt udsættes for.

Carabinierne får ikke de store oplevelser ud af krigen: når der er kvinder at voldtage, bliver de desværre kommanderet videre, og da de langt om længe er kommet hjem, har de ikke erhvervet alverdens rigdomme, men kun postkort med afbildninger deraf. Det er med al ønskelig tydelighed illustreret, at man intet får ud af krigen. Hertil har Godard i det store hele fulgt folke-eventyret, d. v. s. givet udtryk for et traditionelt livssyn. Carabinierne er endt i »muddergrøften«, hvor de begyndte, fordi de stræbte for højt. Men dernæst afviger Godard fra traditionen: carabinierne er faktisk tilfredse med deres postkort, de indser hverken, at de er blevet snydt, eller at det, de ønskede at opnå, ikke var de sande værdier.

Folkeeventyrets »menigmand« er intet geni, men han kan tage ved lære, forbedre sig og anerkende absolutte værdier som Retfærdighed, Godhed og Medmenneskelighed. Godards carabinierer er statiske; de er intellektuelt så hjælpeløse, at de slet ikke kan forbedres. Michelangelo og Ulysses er aldeles værdiløse. Det er en hård dom, Godard her udsiger over »menigmand«, og man ville gerne kunne fortolke carabinierne på anden vis; men hvad i alverden rager to lallende tåber os, hvis de ikke repræsenterer »menigmand«? Det er ikke tragisk, når Michelangelo og Ulysses, to værdiløse individer, myrdes, det er, som det hedder på ny-dansk, »bare ærgeligt«.

Man kan lede med lys og lygte efter etiske værdier i »Les Carabiniers«: de er der ikke, for dens univers er absurd. Når carabinierne kæmper for egen gevinst, får de intet ud af det. Kongen, hvis side de har kæmpet på, er væltet. Revolutionen, der nu har magten, er intet værd; dens håndlangere, der myrder carabinierne, er overløbere fra kongens parti, de selvsamme politifolk, der overbragte indkaldelsesordrerne. Leninismen, der repræsenteres af en blond partisan-engel, er ganske hjælpeløs overfor Godards »menigmand«. Hun forsøger at bruge ordet som våben mod analfabeter, der måbende skyder hende ned. Dette er denne meget følelseskolde films eneste uhyggelige scene. Den pessimisme, Godard udtrykker her, er rystende. I nærbillede mumler Michelangelo: »Encore«, hvergang der pumpes et skud i damen, indtil hun er helt død. Også kunsten kommer til kort i »Les Carabiniers«. I scenen, hvor Michelangelo muntrer sig på yderst barnlig vis med en fangen dame, må Rembrandts selvportræt overvære, hvad menneskeheden har drevet det til. Og selve filmkunsten, Godards eget udtryksmiddel, misforstås totalt af Michelangelo, da han er i biografen og ser rekonstruerede Lumière-film.

»Les Carabiniers« er en af historiens mest pessimistiske film og måske den Godard-film, der tydeligst viser hans ståsted.

Ul Jørgensen

■ **SOLDATERNE**

Les carabiniers/I carabinieri. Frankrig/Italien 1963. **P-selskab:** Rome-Paris Films (Paris)/Laetitia (Rom). **P:** Georges de Beauregard, Carlo Ponti. **Instr:** Jean-Luc Godard. **Instr-ass:** Charles Bitch, Jean-Paul Savignac. **Manus:** Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Jean Gruault. **Efter:** Skuespillet »I carabinieri« af Benjamino Jappolo, adapteret til fransk af Jacques Audiberti. **Foto:** Raoul Coutard. **Kamera:** Claude Beausoleil. **Klip:** Agnés Guillemot, Lila Lakshmanan. **Ark:** Jean-Jacques Fabre. **Musik:** Phillipe Arthuys. **Tone:** Jacques Maumont. **Medv:** Marino Masse (Ulysse), Albert Juross (Michelange), Geneviève Galéa (Venus), Catherine Ribério (Cléopâtre), Jean Brassat (2. soldat), Gérard Poirot (1. soldat), Alvaro Gheri (3. soldat), Barbet Schoeder (Bilsælgeren), Odile Geoffroy (Ung kommunistpige), Roger Coggio, Pascale Audret (Parret i båden), Catherine Durante (Heltinde i filmen-i-filmen), Jean Gruault (»Bebe«s far), Jean-Louis Comolli (Soldat med fisk), Wladimir Faters (En revolutionær), Jean Monsigny, Gilbert Servier (Soldater). **Længde:** 80 min. **Censur:** Ingen. **Prem:** TV 6.7.72. **Re-prem:** Delta 28.1.74. **Udl. ved re-prem:** Kollektiv Film (Chr. Braad Thomsen).

Kort sagt

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

BRODER SOL, SØSTER MÅNE

Instruktør: FRANCO ZEFFIRELLI

I sin film om Frans af Assisi har Zeffirelli behændigt rangeret denne »verdens første ungdomsoprører« ind på samme spor, hvor Jesus Kristus Superstar befinder sig. For at gøre Frans »kontemporær« betones især, at han gjorde oprør mod sin far (hvad han vist slet ikke gjorde i virkeligheden), og at han især dyrkede det nøjsomme liv for at glæde sin egen sjæl og opnå den indre harmoni, som han ikke kunne finde inden for det borgerlige 'establishment'. Zeffirellis film er næsten kommet til at ligne en filmatisering af en musical. Der er da også sange af og med Donovan, naturen er skildret som i en reklamefilm, og Judi Bowker er blevet indlagt som et henrivende blomsterbarn. Det er vældigt underholdende indtil fromheden får overtaget. (Brother Sun, Sister Moon – England/Italien 1972). I.M.

DEN HERSKENDE KLASSE

Instruktør: PETER MEDAK

Hvad skal man stille op med sådan et freak show af »storslåede præstationer«, »bizarre optrin«, »groteske personer« og en samfundssatire så skarp som en Danbo skoleost? Skal man afvise det som tidkort for et borgerskab, der gerne

vil imponeres af phony fyrværkeri – eller som et tidstypisk, modetillempet og tandløst efterslæb af mange års vrede strømninger. For afvises må det for dets mangel på holdning, nerve og underholdningsværdi. Instruktøren har været for glad for forfatterens (teaterstykke af Peter Barnes) og egne indfald. Man aner, hvor det har pint ham at måtte skære i værket, som var det hans personlige, uerstattelige hjerteblod, og man ser (desværre) hvor villig han har været til at ofre rytme, kontinuitet og klarhed for at beholde hvert eneste ædelt indfald. Gad vist om den herskende klasse morede sig. (The Ruling Class – England 1972). P.M.

DET RABLER FOR »RABBI« JACOB

Instruktør: GÉRARD OURY

Ourys film med Louis de Funès går for at være blandt de mere vellykkede, der er lavet med denne komiker, som i de sidste 10 år uophørligt har afliret sin mekaniske, institutionaliserede komik i samlebåndsprodukter. Ser man Funès' øvrige film, må man da også nødtvungent anerkende »Fjolset«, 1965, og »Undskyld, vi flygter«, 1966. Hvis det da ikke skyldes erindringsoptimisme. Deres tredie film sammen, »To skøre sjæle«, 1971, var lidt af en prøvelse. Men den nyeste har en vis idé og en nogenlunde sammenhængende intrige. Funès er storkapitalist med racistiske fordomme. Han indblandes i diverse kriminelle intriger og må optræde som rabbi, hvorved han kureres for sin antisemitisme. Filmens karakteristiske humor kommer frem i scener, hvor Funès og en del andre personer efter tur falder ned i en stor beholder med boblende grøn tyggegummi-masse. Det morer man sig længe over. (Les Aventures de Rabbi Jacob – Frankrig 1973). P.S.

DIRTY HARRY GÅR AMOK

Instruktør: TED POST

Politi-filmen er ved at blive en fast genre i amerikansk film. Det begyndte med film som Siegels »Madigan«, Yates' »Bullitt«, begge 1968, og Friedkins »The French Connection«, 1971, og genren etablerede sig med Siegels »Dirty Harry«, 1971, og Fleischers »The New Centurions«, 1972, der var baseret på en roman af Los Angeles-politimanden Joseph Wambaugh, som siden har leveret stof og sagkundskab til TV-serierne »Police Story« og »The Blue Knight«. Genren er blevet en enorm succes og er på det seneste blevet forøget med James William Guercios (herhjemme endnu ikke viste) film som »Electra Glide in Blue«, Hyams' »Busting«, Rosenbergs »The Laughing Policeman«, D'Antonis »The Seven-Ups« og Sturges' »McQ«. Ted Posts fortsættelse of »Dirty Harry« er kunstnerisk en ligegyldig film. Men den er interessant som svar på kritikken mod Siegel-filmens helte-skurk, der blev set som en repræsentant for police brutality og amerikansk selvtægts-fascisme. I den nye film har man så sat Harry overfor en gruppe politifolk, som virkelig har systematiseret den selvtægt, Harry kun lejlighedsvis måtte gribe til i den første film: de udrydder planmæssigt forbrydere, som undslipper i kraft af retssystemets utilstrækkelighed. Harry bekæmper dem som en hverken overbevisende eller overbevist tilhænger af det bestående retssystem. Filmen må betragtes som et forsøg på at sprede tåge omkring den lov-og-orden-problematik som Siegel behandlede både effektfuldt og intelligent i »Dirty Harry«. (Magnum Force – USA 1973). P.S.

40 KARAT

Instruktør: MILTON KATSELAS

Det er et af disse skræddersyede teaterstykker, som fra tid til anden lander med et klask på det hvide lærred. De er altid lavet efter recepten: tag en pænt sammenflikket Broadway-succes, giv den en filmstjerne og et par udendørsscener – og man har en film. Recepten er slået fejl så tit, at man må undre sig over, at den næsten altid bliver fulgt. »40 Karat« – som er instrueret af Katselas, der også i sin første film »Fri som en sommerfugl« på lignende måde forgreb sig på et sagesløst teaterstykke – er genren næsten uden formildende omstændigheder. Liv Ullmann spiller hovedrollen som den 40-årige ejendomsmægler, der kører hele menagen med skør mor, ung datter og halvforsumpet ex-mand, og alligevel forelsker sig i en 22-årig. Rollen passer godt i sammenhæng med Ullmanns øvrige engelsk-sprogede roller: det bliver mere og mere klart, at de personer, som tilbyder hende roller, og de, der overtaler hende til at tage imod dem, har dannet et komplot imod hende for systematisk at skandalisere hende. Hendes fans forlader biografen med fortrukket ansigt. (Forty Carat – USA 1973). P.S.

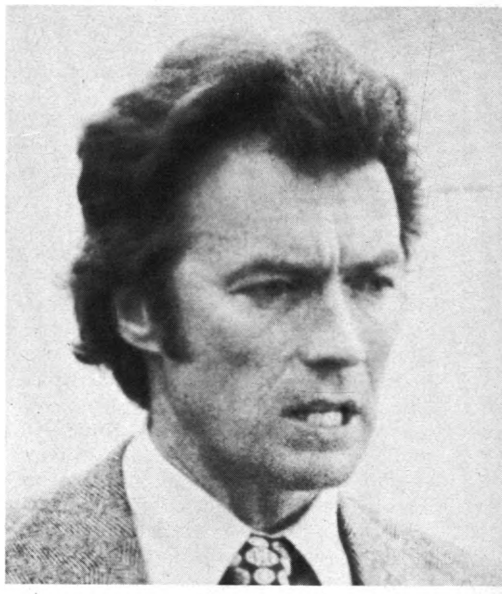
HUN HED BREEZY

Instruktør: CLINT EASTWOOD

Efter debuten med gyseren »Play Misty for Me« og den metafysiske western »High Plains Drifter« fortsætter Clint Eastwood sin instruktørkarriere – ret uforudsigeligt, tør man sige – med en rørende, romantisk dame-film (som man vistnok ikke mere har lov til at kalde dem). En midaldrende etableret ejendomsmægler forelsker sig i en charmerende og kapriciøs hippie-pige, kaldet Breezy, som naturligvis er lidt promiskuøs, men slet ikke så uvasket som folk i ejendomsmæglerens kredse ellers går og tror om hippier. Der er naturligvis visse konventions-problemer at overvinde for det umage par, men kærligheden sejrer. Der er også en hårdt såret, men flink vovse, som manden får indlagt på

»Den herskende klasse«

»Det rabler for »Rabbi« Jacob«



»Dirty Harry går amok«

hospitalet, og Breezy erklærer spontant, at hun vil elske ham evigt for denne ædle dåd. Det kunne måske lyde som om filmen er det rene kitsch, og det er den for så vidt også. Men den er også rigtig charmerende især i kraft af William Holdens og Kay Lenz' spil. (Breezy – USA 1973). P.S.

HVA?

Instruktør: ROMAN POLANSKI

Når talen falder på kunst, så må det være en kunst at overtale Carlo Ponti til at financiere dette eventyr af halvfærdige ideer, uvittige situationer og slæbende replikker. Historien om den amerikanske piges erotiske oplevelser i et mærkeligt hus i Italien er kun nødtørftigt forsøgt retfærdiggjort med spagfærdige dybsindigheder om tema med variationer, lidt 'om dydens unyttighed' og lidt om minisamfundet (hvor er det dog dekadent). Der er noget inderligt dansk over Polanskis erotiske optrin, og her er et oplagt tilfælde, hvor det ikke nødvendigvis er dejligt, fordi det er dansk. Det er synd for Sydne Rome, som er så dejlig, at hun var en bedre (eller værre) skæbne værd. Resten er instruktørens tomme fagter. Som en journalistpige vrængende råber i slutscenen omkring pressemødet med instruktøren i »8½«: »He has nothing to say!«. (Che? – Italien/Frankrig/Vesttyskland 1972). P.M.

KAMPEN OM ABERNES PLANET

Instruktør: JOHN LEE-THOMPSON

Dette er den femte og – lover producenterne – sidste abefilm, og lige så lidt som de tre forudgående kan den i nogen henseende leve op til den første. Schaffners vellykkede film, »Planet of the Apes« fra 1968, blev fulgt op af »Beneath the Planet of the Apes« (Flugten på Abernes Planet, 1969, instrueret af Ted Post), hvor man til slut – meget uforsigtigt – lod kloden sprænges i stumper og stykker i kampen mellem aberne og de sidste intelligens-mennesker. Da det viste sig, at succes'en kunne udmøntes yderligere, var der ikke andet for end ved hjælp af lidt relativistisk tids-fiksfakseri at gå baglæns, og i »Escape on the Planet of the Apes« (Truslen fra Abernes Planet, 1971, instrueret af Don Taylor) lod man et abepar komme fra fremtiden tilbage til 1973 og således grundlægge det dynasti af intelligensaber, som de selv nedstammede fra! I »Conquest of the Planet of the Apes« (Oprør på Abernes Planet, 1972, instrueret af Lee-Thompson) er de talende aber blevet gjort til slaver, men føreraben Cæsar, søn af grundlæggerne, starter et oprør mod menneskene. I den nye film fortsættes denne historie. Men pointen er baseret på endnu et tidstrick: aberne finder et båndinterview med Cæsars forældre, som kan fortælle, at Jorden går under år 3950. Følgelig sætter aberne simpelthen fremtiden ud af kraft: de standser de magtkonflikter, som i løbet af et par tusind år vil føre til det uønskede resultat. Fremtiden – som de selv nedstammer fra – vil aldrig finde sted!! Dette er så den endelige afslutning på filmhistoriens mest succesfulde monkey-business. (Battle for the Planet of the Apes – USA 1973). P.S.

LADY CAROLINE'S ELSKER

Instruktør: ROBERT BOLT

Efter nogle forsøg som manuskriptforfatter (bl. a. »Doctor Zhivago« og »Ryan's Daughter«) prøver Robert Bolt nu i sin instruktørdebut at gøre sin læremester David Lean rangen stridig som engelsk films skaber af prestigeprodukter. Historien om den selvrådige Lady Caroline Lamb, der gifter sig med den stilfærdige politiker William Lamb men hurtigt ender i digteren Byrons seng turde være et oplagt emne for dame-melodramaet, men Bolt fortæller historien uden tæft – sandsynligvis fordi han, Gud hjælpe os, tager det hele alvorligt. Når filmen er bedst er den ufrivilligt morsom, når den er værst, er den en stiv karikatur af Cecil B. DeMille, men uden den vulgære vitalitet, der af og til har gjort DeMilles film hæderligt underholdende. Sarah Miles, der i privatlivet hedder Mrs. Bolt, stormer gennem Carolines rolle med evigt forkølet udseende som kompensation for alt andet. I en birolle viser Laurence Olivier (som hertugen af Wellington) hvilke kvaliteter filmen kunne have haft. (Lady Caroline Lamb – England/Italien 1971). P.C.

LORD NELSON LADY HAMILTON AFFÆREN

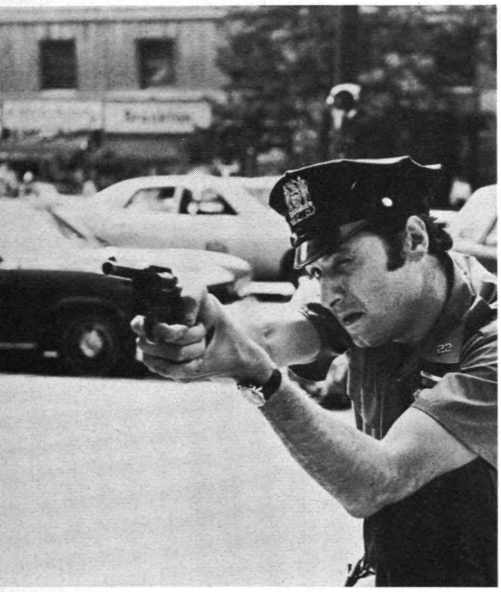
Instruktør: JAMES CELLAN JONES

En tung film om Nelsons forhold til den berygtede Lady (tidligere behandlet i Alexander Kordas »Lady Hamilton«, 1941, med Vivien Leigh og Laurence Olivier). Den er baseret på Terence Rattigans skuespil »A Bequest to the Nation«, 1970, som igen var baseret på TV-stykket »Nelson: A Portrait in Miniature«, 1966. Filmen følger stykket; der tales meget indtil slutningen, hvor vi får slaget ved Trafalgar udkæmpet på studie-fregatter eller små modelskibe i opрørt vaskebalje. Nelson dør selvfølgelig den sendrægtige – men efterhånden obligatoriske – slow-motion-død. Glenda Jackson som Lady Hamilton kan naturligvis den forhorede, vulgært generøse mær udenad og udnytter alle den fordrukne latters nuancer, mens hun beretter om Nelsons erotiske præstationer, som skal være storartede. Peter Finch virker også noget fraværende og træt i rollen som søhelten. (Bequest to the Nation/The Nelson Affair – England 1973). P.S.

»Hva?«

»Kampen om abernes planet«

»Lord Nelson – Lady Hamilton affæren«



»Lovens lange fingre«

»Løsladt uden frihed«

»Opgør i underverdenen«

LOVENS LANGE FINGRE

Instruktør: ARAM AVAKIAN

Det er et underforstået udsagn i en række af de væsentligste skildringer af lovens håndhævere – det være sig i skikkelse af vestens sheriffer, storbyens privatdetektiver eller gadens betjente – i amerikansk litteratur eller film, at kun tilfældet har gjort, at helten er havnet på den side af loven, hvor han altså er en helt og ikke en skurk. Ja, man kan vel næppe sige sig fri for en mistanke om, at havde det ikke været for censuren, så ville vi allerede for længst have oplevet nedbrydningen af det 'romantiske' skel mellem den sorte hat og den hvide hat, mellem Sam Spade og Kaspar Gutman, mellem Chaplin og Eric Campbell i »Easy Street« (for nu at vælge den kendteste film-gadebetjent). I disse år skifter heltene dog afgørende statur og status. Den vilde bande er kommet til Cordura, hvor The French Connection havde en umiskendelig lighed med Dirty Harry, der vist oprindelig hed Varrick til efternavn. Crime does't pay so bad after all, og man kan, som Aram Avakian, med en irrelevant teknisk bortforklaring vise, at Cobs and Robbers ikke nødvendigvis er to modsat stillede begreber, men at de i allerhøjeste grad er kommensurable størrelser. To betjente (Cliff Gorman og Joe Bologna) bruger deres uniformer, politiskilte og almindelige offentlige image som lovens håndhævere til at slippe af sted med et 2 millioner-dollarkup i Wall Street samt at narre mafiaen, der optræder som hæler i sagen. De to betjente kan nu realisere deres drøm om at slippe ud af forstadsrækkehusets monotoni og småbestikkelsernes konstante fristelse, må man tro.

Avakian fortæller sin film stramt underholdende til trods for, at han i spændings-scenerne giver sig god tid til at skildre geografien og mekanikken. Selve kuppet fortælles i en slentrende ro, som passer så godt til den lidt platfodede gangart, der synes at være et fællestræk hos amerikanske gadebetjente. Det er derfor dobbelt synd at slutningens chase i en søndagsbilløs Central Park, hvor vore »helte« i en politibil jagtes af mafiaen til fods og af retfærdigt opbragte cyklister i hobetal, udvikler sig til en noget opskruet Siegel-jagt med mirakelslutning og surprise-surprise effekt.

»Lovens lange arm« er baseret på en bog af Donald E. Westlake (eget manus til filmen), og trivialmusikken er af Michel Legrand. (Cops and Robbers – USA 1973). P.M.

LØSLADT UDEN FRIHED

Instruktør: HERBERT B. LEONARD

Der er tale om en ret specifik form for faderfiksering i dette problematiske problemmelodrama, fortalt i moderigtige pseudodybsindige og pseudo-psykologiske vendinger. Dens ene hovedperson er en ung mand, der splittes mellem sit had til og sin skyldfølelse over for faderen, som han har været med til at få i fængslet for drab på moderen. Den anden hovedperson er faderen, og ham er der ingen problemer med, selvom det er Robert Mitchum, der spiller ham. Filmen vil gerne være vældig fin på det, men er det ikke. (Going Home – USA 1971). I.M.

MORDEREN VIL IKKE FORSTYRRES

Instruktør: EDOUARD MOLINARO

En professionel morder får til opgave at dræbe en emsigt aggressiv journalist, der truer med at udlevere nogle kompromitterende papirer. Filmen er ikke særlig optaget af baggrunden, for Molinaro (der vist aldrig er bedre end det manuskript, han får stukket i hånden) gælder det blot om at få så meget som mulig farcekomik ud af sammenstødet mellem morderen og en utroligt snakkesalig repræsentant, der ustandselig forstyrrer morderen. Filmen er af og til pænt underholdende, men ideen er spinkel, og der spilles i iscenesættelsen lovlig ensidigt på kontrasten mellem Lino Venturas følelseskolde stenansigt og Jacques Brels forfjamskede småborger. Filmen mangler ofte tempo og logik i udvikling og afvikling af løjerne. (L'emmerdeur – Frankrig/Italien 1973). P.C.

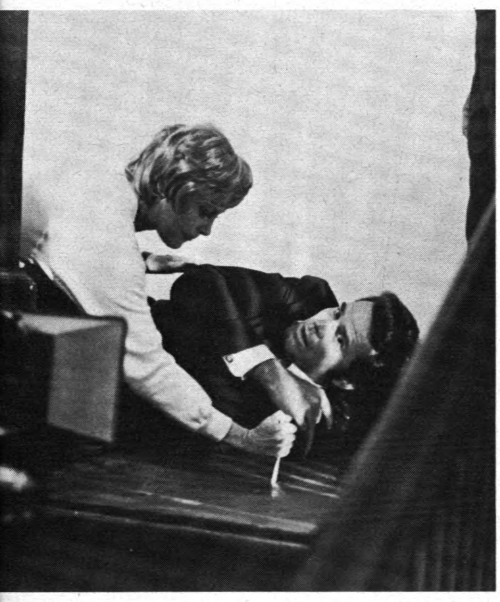
OPGØR I UNDERVERDENEN

Instruktør: JOHN FLYNN

Sideløbende med politifilmen (se anm. af »Dirty Harry går amok«) dyrkes for øjeblikket også den rene gangsterfilm i USA, altså film, hvori begivenhederne udelukkende ses fra gangsternes synsvinkel. Sub-genren fik for alvor producer-prestige efter »The Godfather«s utrolige succes, og med en let drejning og meget talent varierede Don Siegel temaet i »Charley Varrick« (anm. i Kos. feb. 74). Også i »Opgør i underverdenen« drejer det sig om et internt gangsteropgør – mellem mafiaen, her kaldet Syndikatet, og et par små uafhængige gangstere. Syndikatet har beordret en bankrøver dræbt, fordi han uden at kende nok til forholdene sammen med sin bror plyndrede en Mafia-domineret bank. Den overlevende bror vil have hævn, og det får han. Som genrefilm er »Opgør i underverdenen« kontant underholdning uden andre ambitioner, og John Flynn viser sig her som en meget bedre instruktør end i den firkantet psykologiserende debutfilm »Sergenten«. Som så ofte i den type film findes de væsentligste kvaliteter dog i spillet, og det turde ikke mindst være kombinationen Robert Duvall og Joe Don Baker, der af og til løfter John Flynns film en smule op over den håndværksmæssige rutine. Efter filmens klimaks til slut (efter et blodigt opgør med lederen af syndikatet, spillet af Robert Ryan med en anelse

»Papillon«

»To mennesker«



»Trænet til at dræbe«

træthed) fryser instruktøren det sidste billede af de to overstadigt grinende gangstere – en sentimental gestus, helt ude af takt med den ellers bestandigt usentimentale historie, og samtidig næsten et forsøg på at give os sympati for de to smågangstere, skønt der ikke er synderlig forskel på dem og syndikatets mænd. De er alle mordere. (The Outfit – USA 1973). P.C.

PAPILLON

Instruktør: FRANKLIN J. SCHAFFNER

Henri Charrière sad fanget på Djævleøen i 13 år før det i 1941 lykkedes ham at flygte. Senere skrev Charrière så en selvbiografisk bog om sin tilværelse i den helvedes forgård, hvortil Frankrig deporterede de værste kriminelle. Først i 1946 blev fangelejren nedlagt, måske fordi man indså, at forskellen mellem Djævleøen og nazisternes koncentrationslejre var minimal. Filmen efter Charrières bog synes med sin slutning at hægte sig på det moralske standpunkt, og i et enkelt afsnit når filmen en kunstnerisk intensitet i skildringen af den menneskelige fornedrelse, den fysiske og psykiske tortur, som en fange kunne komme ud for på Djævleøen. Charrière (fremragende spillet af Steve McQueen) sættes i enecelle efter et flugtforsøg, og han ender med lige netop at overleve, fordi han finder ud af at supplere den alt for sparsomme fængselskost med de insekter, han kan fange i cellen. I sine øvrige afsnit balancerer filmen usikkert mellem gerne at ville være et menneskeligt og socialt drama (som f. eks. Mervyn LeRoys fremragende »I Am a Fugutive From a Chain Gang«) og en kulørt flugthistorie i slægt med »Broen over floden Kwai«. Schaffners film er mest det sidste, men nok bedre end »Broen ...«. Den finder dog ikke storheden i lidelsen, skønt dens historie om menneskets sommetider ukuelige vilje til at overleve de værste rædsler er tilrettelagt sådan. Svagheden er først og fremmest at finde i filmens manuskript (af Dalton Trumbo og Lorenzo Semple, Jr.), der gør filmens mennesker til endimensionale figurer. Dustin Hoffmans fremstilling af Papillons ven, Dega, nærmer sig flere gange det parodiske. (Papillon – Frankrig/USA 1973). P.C.

PLAYBOY-ARVINGEN

Instruktør: PHILIPPE LABRO

I sin tredie film (de to foregående var dels den ikke i Danmark viste debut »Tout peut arriver« dels kriminalfilmen »Mord uden motiv«) synes Philippe Labro at ville sige noget betydningsfuldt om multinationale forretningsforetagender, om magtens korrumperende virkning og industrifyrsters fascistiske holdning. Mestendels er det noget rod, der egentlig blot ender i den meget franske morale, at multinationale foretagender er af det onde, med mindre de er franskdominerede. Selve historiens udformning har puslespillets karakter (langt ude, meget langt, er der måske en forsimplet inspiration fra »Citizen Kane«), der viser Jean-Paul Belmondo som arving til et stort firma (stål, banker, aviser) og gennem ægteskab allieret med et italiensk firma af samme størrelse. Belmondo er opsat på at finde frem til sin fars morder, og alle tråde fører tilbage til hans italienske svigerfar, der ikke blot myrder for penge, men også stræber efter regeringsmagt (sammen med andre planlægger han et statskup). Filmen vil således gerne sige noget væsentligt, men instruktøren savner både talent og holdning. (L'héritier – Frankrig/Italien 1973). P.C.

TO MENNESKER

Instruktør: ROBERT WISE

Her er det grådkvalte melodrama om Vietnamdesertøren og mannequinen, som vi har gået og ventet på. De mødes i toget til Casablanca, hvorfra de flyver til Paris og tilbringer en uforglemmelig nat sammen (sådan som konventionen foreskriver – og filmen følger i det hele taget næsten alle tænkelige konventioner) for endelig at skilles i New York, hvor han må melde sig til myndighederne. Det er meget sørgeligt, for det gik lige så godt, og han var netop blevet så gode venner med hendes lille søn, selv om han kun havde set ham i 10 minutter. Men måske venter hun på ham ... Wise har lavet sin karrieres mest intetsigende film, en sendrægtig historie om to anstrengende mennesker, som Peter Fonda og Lindsay Wagner forlener med al den selvhøjtidelige patos, der ikke er til at bære. (Two People – USA 1973). P.S.

TRÆNET TIL AT DRÆBE

Instruktør: JAMES GOLDSTONE

Jean-Pierre Melville har i sin tid udnævnt James Garner til at være tidens bedste skuespiller, når det gælder underspillet. Karakteristikken passer smukt på Garners underfundigt lunerige spil i »Trænet til at dræbe«, der ikke er nær så skrap som den danske titel antyder. Det er en historie om opklaringen af mordet på en ung kvinde. I begyndelsen er alle tilfredse med, at hun er blevet overfaldet og dræbt af sin vagthund, en stor Doberman Pincher, men en nærmere undersøgelse viser, at dette blot er kamouflage. Filmen udvikler opklaringen i adstadigt tempo, der giver plads til personkarakteristik og lillebyatmosfære, filmen er rimeligt spændende, historien uden iøjnefaldende huller, og James Goldstone har iscenesat kompetent, omend anonymt. En ikke ringe del af filmens diskrete charme findes dog først og fremmest i skuespillerpræstationerne (et forudgående kig på rollelisten giver også meget hurtigt et fingerpeg om morderens identitet): for-

uden James Garner og Katharine Ross i vittigt gennemspillede dobbelttydige dialoger er en flok solide birolle-skuespillere med, bedst af alle Tom Ewell som den stedlige politistations hyggeonkel. (They Only Kill Their Masters – USA 1972). P.C.

VORE BEDSTE ÅR

Instruktør: SYDNEY POLLACK

»Jeg nyder aldrig spiritus, jeg la'r den løbe lige ned«, siger en person hos Storm P. Robert Redford har det omvendt – i alt fald i »The Way We Were«, hvor han i de desorienterede tredivere, de optimistiske fyrrere og de paranoide halvtredsere som sit stærkeste – og eneste – udtryksmiddel beholder slurken meget længe i munden. Det er dog muligt, at dette træk skal tydes som anspændelse snarere end som nydelse, for det ubeslutsomme menneske, han skal forestille, har det gennemgående svært med sig selv og sit ærinde i livet. Ligesom filmen han optræder i. Den ved heller ikke, hvad den vil. Instruktøren Sydney Pollack siger, at det er producenten Ray Stark, der har ødelagt den ved at løfte en grundigere tidskarakteristik ud af historien og lade det, der skulle have været en film om politisk desillusion blive til en sad love story, hvilket den ikke har følelse nok til at være. Som »The Way We Were« fremstår, er titlen under alle omstændigheder falsk varebetegnelse. Filmen giver i ingen henseende svar på, hvordan de var. Kun Barbra Streisand får anlagt skitsen til et portræt af en ung pige, der i modsætning til sin generations flertal fastholder, at hvis det skulle være så godt, så er der kraftstejlemig ingen grund til at finde sig i det blir så skidt. (The Way We Were – USA 1973). N.J.

WESTENS HÅRDE LOV

Instruktør: GEORGE SEATON

En solidt og roligt fortalt western i den gamle stil. To mænd, der har været barndomsvenner, kommer på hver sin side af lovens grænse, og det bliver den enes tunge pligt at bringe den anden tilbage til retfærdighedens opfyldelse. Det er en enkel historie, enkelt fortalt, og det er sympatisk, at den ældre Seaton ikke søger at være ung med de yngre ved at peppe historien op med psykoanalytiske komplekser eller voldsfascination. Omend ikke meget fantasifuldt, endsige åndeløst instrueret er filmen kompetent brugshåndværk og Dean Martin, Rock Hudson og Susan Clark spiller afslappet i de af Laszlo Kovacs' smukt fotograferede 1890'er eks- og interiører. (Showdown – USA 1972). I.M.

ØJNE I NATTEN

Instruktør: BRIAN G. HUTTON

»Øjne i natten« er en veltilrettelagt fidus, uden at det skal forstås derhen, at filmen er direkte dårlig. Men den smager for meget af sit skræddersyede teater-oplæg, og der kommer aldrig rigtig gang i de snedigt konstruerede gys, som næppe har været med i teater-udgaven, men som i øvrigt heller ikke er andet end fup.

Filmen skal helt og holdent bæres af en skuespillerinde, der har format nok til at sætte lidt kød på hovedpersonens krukkede excesser. Det er en smagssag, om man bryder sig om Elizabeth Taylors

»Øjne i natten«

bastante spillestil, men hun formår i det mindste at gøre sin figur så overbevisende, at slutningen må komme overraskende for nogle. Hun assisteres pænt og neddæmpet af Billie Whitelaw og Laurence Harvey, der vel egentlig havde fortjent en bedre rolle at takke af med.

Direkte irriterende er instruktøren Brian G. Huttons forsøg på at peppe boulevardgyseren op. Elizabeth Taylors neurotiske dispositioner redegøres der for i en række trættende flash-backs, der skal forestille hendes mareridt. Af en eller anden ukendt grund drømmer hun i vid-vinkel. Men disse tilføjelser er i øvrigt ikke andet end fup. Det samme gælder den mystificerende scene med Harvey på hotelværelset. Hvad skal vi nu med den?

Fup! Selv om man selvfølgelig ikke keder sig. (Nightwatch – England 1973). I.L.

Bøger

Læst af
Claus Ib Olsen (C.I.O.)
Marguerite Engberg (M.E.)
Poul Malmkjær (P.M.)
Stig Krabbe Barfoed (S.K.B.)
Per Calum (P.C.)

POLITISK FILMKUNST

Det er en god ide Jan Aghed, Mette Knudsen og Chr. Braad Thomsen har fået: at samle en række interviews optaget rundt om på festivaler i Cannes, Venedig, Berlin og andre steder – og det er i denne forbindelse ligegyldigt, at praktisk taget alle samtalerne har været bragt tidligere i forskellige tidsskrifter (bl. a. Kosmorama) – for dels er det rart at have dem samlet og dels er de redigeret på en sådan måde, at de forskellige samtaler med samme instruktør, selv om de er optaget forskellige steder til forskellig tid, er sat sammen til et hele (Losey interviewet spænder således over perioden 1969–73, Penn fra 1965 og til 1973). Det giver en værdifuld bredde og stoffylde, som det ville have været vanskeligt at opnå på anden måde.

De øvrige interviewede er: Elia Kazan, Emile de Antonio, Lindsay Anderson, Dusan Makavejev, Fassbinder, Rosi, Bellocchio, Elda Tattoli, Ferreri, Karmitz, Gorin, Aldo Francia, Satyajit Ray, Glauber Rocha og Ruy Guerra, alle mere eller mindre velkendte. Den eneste, der var mig helt ukendt var den kvindelige italienske instruktør, Elda Tattoli. Hun interviewes i bogen af Mette Knudsen men taler mere direkte om kønsrollemønstret end om dets problemer i forhold til sit arbejde. Hvert af interviewene er indledt af et kort præcist portræt og spørgsmålene der stilles er gode – tilpas åbne til at få en debat igang om forskellige

problemer, men også samlende, når man når de centrale emner.

Det eneste, der måske umiddelbart stikker i øjnene er varebetegnelsen, bogen sælges under: Politisk filmkunst. Selvfølgelig behandles der væsentlige politiske emner i næsten alle samtalerne – men samtidig spænder de over et meget stort spektrum af forskellige former for politisk film (fra Losey og Kazan til Fassbinder og Ruy Guerra) at man med en så åben definition på det politiske sidder og undrer sig over, hvorfor ikke den eller den er taget med (Loach, Agnes Varda – Bergman måske). Grunden er naturligvis, at en vigtig faktor i bogens struktur har været tilfældigheden: hvilke instruktører, der tilfældigt har befundet sig på hvilke festivaler. Det er ikke nogen svaghed ved bogen, men nok en understregning af, at der ikke er tale om interview-*bogen* om den politiske film eller de politiske filmkunstnere – men en række forskellige instruktører, som man har mødt og hovedsagelig talt med om forholdet film og politik. Og det er der kommet en god bog ud af.

NB: Hvad mon Mette Knudsen siger til forlagets lancering af hende på flippen, hvor man sikkert i den bedste mening har gjort opmærksom på hendes fortjenester ved at fremhæve, at begge de kortfilm hun har været impliceret i er »KØBT AF STATENS FILMCENTRAL« og hendes film fra filmskolens grundkursus er »KØBT AF TV« – der er kapacitet bag bogen, blåstemplet! C.I.O.

Jan Aghed, Mette Knudsen & Chr. Braad Thomsen: Politisk filmkunst. 204 sider. Rhodos, København 1973. Kr. 44.00.

SVENSK FILM

»Svensk film före Gösta Berling« – Bengt Idestam-Almquists alderdomsværk – imponerer ved sin stofrigdom. Forfatteren har i denne bog samlet nyt materiale ind om tidlig svensk film, og derigennem er det lykkedes ham at klarlægge adskillige dunkle punkter. I sin indledning til dette værk sammenligner Idestam-Almquist sig selv med en kunsthåndværker i Piazza Armerina, der har påtaget sig at restaurere en antik vægmosaik. Denne selvkarakteristik er fortræffelig. Idestam-Almquist er en kunsthåndværker med lige meget tryk på kunst og håndværker. Det kommer tydeligt frem i alle hans filmhistoriske arbejder – jeg vil blot minde om de to kendteste: »Vid den svenska filmens vagga« (1936) og »När filmen kom till Sverige« (1959). Han skriver levende og henført med et temperament, der nok mere beherskes af kunstnerisk intuition end af videnskabsmandens tørre arbejdsmetode.

I indledningen til det foreliggende værk sammenligner Idestam sin arbejdsform og sine resultater med, hvad han kalder »punktforskerne«, »filmhistoriens autoriserede revisorer, bevæbnet med lup og regnestok«. Det lyder som om, disse forskere er en samlig tørvetrillere – og det er vist også Idestam-Almquists mening om dem (som eksempel på en sådan tør forsker nævner han Gösta Werner og dennes arbejde om de tidlige Stiller-film). Idestam-Almquist har viet en stor del af sit liv og forskerevne til de tidlige svenske stumfilm – og han skriver om disse film og denne tid med en begejstring og varme, man sjældent møder hos et menneske på 78 år. Han arbejder ofte med en hypotese af en eller anden art, som han forsøger – ofte med held – at sandsynliggøre eller ændre til en kendsgerning.

I »Svensk film före Gösta Berling« kommer – såvidt jeg kan se – hovedhypotesen frem på side 81, hvor han skriver, at den svenske stumfilms ry ikke skyldes Stiller og Sjöström – således som tidligere forskere – Idestam selv indbefattet – før har ment. Han skriver: »Men Svenska Bio kunne ha byggts upp även dem (d. v. s. Stiller og Sjöström) förutan« (s. 81). Hvem skabte da – ifølge Idestams hypotese – svensk films ry? Det gjorde producenten Charles Magnusson. Magnussons betydning har imidlertid altid været fremhævet af svenske filmhistorikere, og hans evne til at knytte de rigtige folk til sig er altid blevet berømmet.

Det nye ved Idestam-Almquists hypotese er, at han mener, at andre instruktører, som i kortere eller længere tid arbejdede hos Svenska Bio, i lige så høj grad som Sjöström og Stiller kunne have skabt svensk films ry. Og Idestam-Almquist gennemgår så disse kendte og ukendte kunstnere, der var på træk hos Svenska Bio. Nu må dette jo forblive en hypotese og – synes jeg – en ret ufrugtbar hypotese. Vi har Stiller og Sjöström og kender deres kunstneriske indsats. Og at f. eks. danske instruktører som Axel Breidahl og Fritz Magnussen skulle have kunnet opnå tilsvarende kunstneriske resultater, hvis de havde haft de samme muligheder, tvivler jeg på med mit kendskab til de to menneskers kunstneriske kvaliteter. Idestam-Almquist skriver ganske vist, at danske filmhistorikere ofte er for beskedne med hensyn til bedømmelsen af danske filmkunstnere. Det vil jeg sandelig ikke give ham ret i. Breidahl og Magnussen vil jeg ganske vist ikke gå i breschen for, men havde det f. eks. været Alfred Lind, ville sagen have stillet sig anderledes.

En af de for mig nye oplysninger, Idestam-Almquist kommer med, er byen Göteborgs indsats i den tidlige svenske stumfilms historie. Det plejer at være Malmø, Kristiansstad og Stockholm, der fremdrages, men her vises, at også Göteborg var med.

Uden egentlig afslutning holder »Svensk film före Gösta Berling« op på side 298. Man lægger den fra sig med en fornemmelse af, at Bengt Idestam-Almquist aldrig bliver færdig med svensk stumfilm.

Bengt Idestam-Almquist: Svensk film före Gösta Berling. Stockholm 1973.

DAVID NIVEN FORTÆLLER

Jeg har altid haft lyst til at betragte selvbiografien som en suspekt genre. Det er uretfærdigt, det ved jeg, men jeg kan ikke sige mig fri for en fornemmelse af, at læsere af selvbiografier ofte læser dem nok så meget for at få artige anekdoter om forfatterens bekendtskabskreds, som for at lære noget om forfatteren selv, og – nok så vigtigt – at mange selvbiografier skrives ud fra denne fornemmelse (som jeg derfor må dele med andre). Måske er jeg mere uretfærdig, end jeg ved af. Måske har jeg netop beskrevet selvbiografiens inderste væsen og egentlige mål.

Intet af dette passer dog på David Nivens meget åbenhjertige »The Moon's a Balloon«. Skønt der er mange skønne anekdoter, handler de fleste og de mest uflatterende om ham selv. Hans erindringer klatrer ellers som slyngroser på ydersiden af det væksthus, der engang rummede det britiske imperium med dets unge, dets rige, dets smukke, og hvor den, der havde gået i public school og havde lært at begå sig netop kunne nå at beundre resterne af den kunstige pragthave.

D. N. var ganske vist født i de rette cirkler (skønt hans mor var fransk), men der var ingen særlig glamour over hans familie, og han klarede lige netop en officersuddannelse. Karrieren var dog så kedsommelig, at han 1931 nærmest 'stak af' til USA. D. N. har og havde en vis stil, og hans held var, at Hollywood havde brug for alle de engelske typer, der kunne opdrives. Hedda Hopper opdrev ham. D. N. var ligefrem en prototype, med den afmålte kølighed, det polerede sprog, det kontinentale overskæg, og den 'naturlige' egocentricitet, der er det engelske skolesystems største aktiv, når det drejer sig om at bevare klassesamfundet også på det helt nære, mellemfolkelige plan.

D. N.s skildring af Hollywood er præget af, at han vist aldrig har interesseret sig for, hvordan eller hvorfor tingene fungerede, som de gjorde. Han nøjede sig med en hurtig registrering af resultaterne, og søger man anden form for virkelighed end de lejlighedsvise skvulp, der kunne fugte forfatterens forside, fra moustachen og nedefter, går man forgæves til »The Moon's a Balloon«.

Der ligger givetvis noget karakteristisk i det, at D. N. ved 2. verdenskrigs udbrud forlod en lovende Hollywoodkarriere (under Goldwyn-kontrakt) for at vende hjem til hæren, men jeg skal ikke prøve at definere det nærmere. Måske af angst for at komme for nær drivhuset. Han blev hjemsendt i 1945 som oberst, og det lykkedes ham, i modsætning til en del andre, at genoptage karrieren. I en forbløffende hast og med stor lethed beretter han om TVs indflydelse, om hans medejerskab af »Four Star TV«, om Hollywoods forfald og

olieselskabernes dræbende kræmmermentalitet, for at nå frem til sin nuværende situation i Cap Ferrat på Rivieraen med fyrsten og fyrstinden (Grace) som 'yndlingsnaboer' og til beskrivelsen af en situation, hans engelske skole aldrig havde rustet ham til: et ungdommeligt selskab i New York, hvor spiritus var afløst af pot og hvor tosomhedens 'hurly-burly of the chaiselongue' var blevet til gruppesex. Da lettede den sidste kanonbåd anker og vendte hjem til sikker havn.

Søg ikke analyser og portrætter i disse erindringer. Søg først og fremmest velskrevet, letløbende underholdning og derigennem et ofte grinagtigt billede af en lykkeridder, der takket være de ydre omstændigheders vanvittige natur klarede sig igennem til noget 'stort'. Han er klog nok til bevidst at gøre dette til bogens ledetråd. Hans ærlighed gør bogen bedre end den burde være. P.M.

David Niven: The Moon's a Balloon. 312 sider. Hamish Hamilton, London 1971.

PANDUROS DRAMATIK

Det er karakteristisk, at både når John Chr. Jørgensen i sin bog om Leif Panduro søger at formulere konklusioner – og når han undlader at gøre det – føles det lige utilfredsstillende. Han har ikke noget stærkt selvstændigt udgangspunkt i forhold til emnet, men går gennem Panduros arbejder for radio, film, teater og TV med venlig indlevelse, skiftende med venlig overbærenhed. Når han af og til sætter ind med en social eller politisk kritik, sker det som regel gennem citater af Panduros kritikere. Kun da han demonstrerer Panduros svingen fra modstand imod til tilslutning til EF, trænger John Chr. Jørgensens forargelse igennem.

En anden fundamental svaghed ved bogen er, at dens analyser i højere grad er litterære end radiofoniske, filmiske, dramatiske og TV-dramatiske. Vel gøres der rede for hvordan scenerne bliver kortere og stadigt dristigere kombineret, navnlig i udviklingen af TV-dramatikken, men der bliver ikke foretaget virkelige analyser af denne udviklings metode og konsekvenser. Ligeså lidt som der bliver forsøgt en analyse af de forskellige instruktørers forskellige udnyttelse af Panduros oplæg.

I det hele taget afslører John Chr. Jørgensen et usikkert kendskab til forholdene indenfor de brancher, som realiserer Panduros manuskripter. Det er virkelig en litterat, der nærmer sig Panduro, ikke en billed-medie-kritiker. Og endda en litterat med en meget dannet læsning (han har kun vage begreber om kriminalgenren og kan ikke identificere et lån fra Mark Twain i »Harry og kammertjeneren«).

Bogens kvaliteter er dens mængder af gode iagttagelser, dens ofte skarpsynede enkelt-analyser af værkerne – og først og fremmest bogens letflydende og let forståelige sprog. Det er i god forstand en populær bog, der henvender sig til det brede publikum, Panduro har vundet sig.

A propos publikum, så benytter John Chr. Jørgensen undervejs nogle resultater fra de seer-undersøgelser, Danmarks Radio med mellemrum gennemfører. Endnu er de oplysninger, man ad denne vej indsamler, så primitive, at de intet oplyser af interesse. Hvor mange hundrede tusinder, der har set dette eller hint TV-spil! – Men hvad har de fået ud af det? Hvorfor har de set det? S.K.B.

John Chr. Jørgensen: Leif Panduro. Borgens Forlag. København 1973. 259 sider. Kr. 29.90. Tilsendt fra forlaget.

HENVISNINGER

International Index to Film Periodicals 1972. Det lyder tørt. Og det er tørt, men det er ikke desto mindre et ganske enestående værk, der rummer henvisninger til hver eneste artikel og anmeldelse i ialt 52 filmtidsskrifter.

Værket har været længe undervejs. Allerede i 1968 blev det i FIAF (en sammenslutning af filmarkiver fra hele verden) besluttet at gøre noget ved dette: at hvert eneste filmarkiv i verden ofrer megen tid og mange penge på registrering af artikler i en lang række tidsskrifter. Hvad med i stedet at lade hvert land registrere sine egne tidsskrifter, og derefter samle informationerne. Som tænkt så gjort. De 52 tidsskrifter, der nu indekseres (og hvoraf Kosmorama foreløbig er det eneste danske tidsskrift), vil med tiden blive udvidet til at omfatte endnu flere. For året 1973 er foreløbig det engelske Monthly Film Bulletin og det amerikanske Film Facts kommet med (begge tidsskrifter rummer kun anmeldelser) ligesom også Variety er kommet med, men kun for anmeldelsernes vedkommende. I øvrigt behøver arkiverne ikke at vente på det årlige værk, idet der løbende rundsendes kort til alle med de henvisninger, der senere samles i værket. Bogen har således først og fremmest værdi for biblioteker og universiteter og lignende, der således hurtigt ved, hvor der kan findes oplysninger om et eller andet emne, det være sig en enkelt film eller en instruktør eller en beskrivelse af produktionsforhold i et eller andet fjernt land. Eller hvad man nu er nysgerrig efter at erfare mere om.

Værket er redigeret af Det danske filmmuseums bibliotekar Karen Jones, der med flid og indsigt har sørget for at undgå fejl.

Karen Jones (Red.): International Index to Film Periodicals 1972. 344 sider. FIAF/R. R. Bowker Company. New York & London.

8 mm

Set af
Jacob Stegelmann

Da 8 mm-spillefilm lanceredes for en snes år siden, skete der det ulykkelige, at disse 8 mm-kopier indlemmedes under fotobranchen som tilbehør til smalfilmsudstyr. Endnu i dag sælges 8 mm-spillefilm kun af fotohandlere, og de folk, der udvælger titler fra franske, engelske og amerikanske firmaers lister, har praktisk talt ingen forstand på film. Originaltitler oversættes direkte uden hensyn til kendte danske titler, komplette og forkortede udgaver af samme film sælges under vidt forskellige titler. På trods af dette er markedets indhold ændret fra i begyndelsen kun at bestå af ubetydelige »dupes« af alle mulige film til komplette kortfilm og velredigerede high-light-versioner af spillefilm.

Analyserer man udvalget, vil man finde adskillige betydelige film. Man skal blot kunne forestille sig, at »Farlig Mission« er high-light-udgaven af Hawks' »Dawn Patrol«, og at »Flåden kommer« er »Calling All Tars« (med Bob Hope).

Salget af spillefilm er, ifølge de forskellige importfirmaer, steget betydeligt de sidste par år, navnlig efter Walt Disneys indtræden på markedet. Kopi-kvaliteten varierer meget, men generelt set er filmene dog i meget god stand. I USA har man ganske andre forhold. Her er enormt udvalg, men også større risiko for dårlige kopier. Udvalget herhjemme er ret bredt, dog dominerer tegnefilm og farcer (næsten »kun« Chaplin og Laurel og Hardy). Kun meget få lange

spillefilm forhandles i Danmark i dag, og man må derfor nøjes med highlight-versioner. Dem – og de er ofte fremragende – er der til gengæld ret mange af. Priserne ligger på rundt regnet 70 kr. pr. reel (60 meter) i s/h stum, 150 kr. i s/h tone, 160 kr. i farver stum og helt op til 240–280 kr. pr. reel i farve-tone kopier. Endvidere skal det nævnes, at det gamle dobbelt 8 format nu næsten er udgået til fordel for det nye super 8 format, der har bedre billedkvalitet.

Blot man er i stand til at tyde de mærkelige kataloger – eller er så heldig at få fat i et originalkatalog – kan man godt skabe sig en samling med film fra de vigtigste genrer.

PUBLIC ENEMY. Et eksempel på, hvor gode high-light-udgaver kan være. Den tager alt det bedste med fra William Wellmans gangster-klassiker med James Cagney (filmen fås kun i stum, og man savner hans stemme en smule) og Jean Harlow i en af hendes bedste roller. Den er redigeret af samme stab, der i sin tid lavede United Artists' TV-serie »Hollywood and the Stars«, og indeholder bl. a. den berømte grapefrugt-scene mellem Cagney og Mae Clarke samt den originale slutscene (Cagneys død i rendestenen). Dele af dialogen er indkopieret på undertekster, kopiens kvalitet er fremragende og forteksterne er de originale. (UA 2213. 60 meter, stum, s/h. Import: Belco Film).

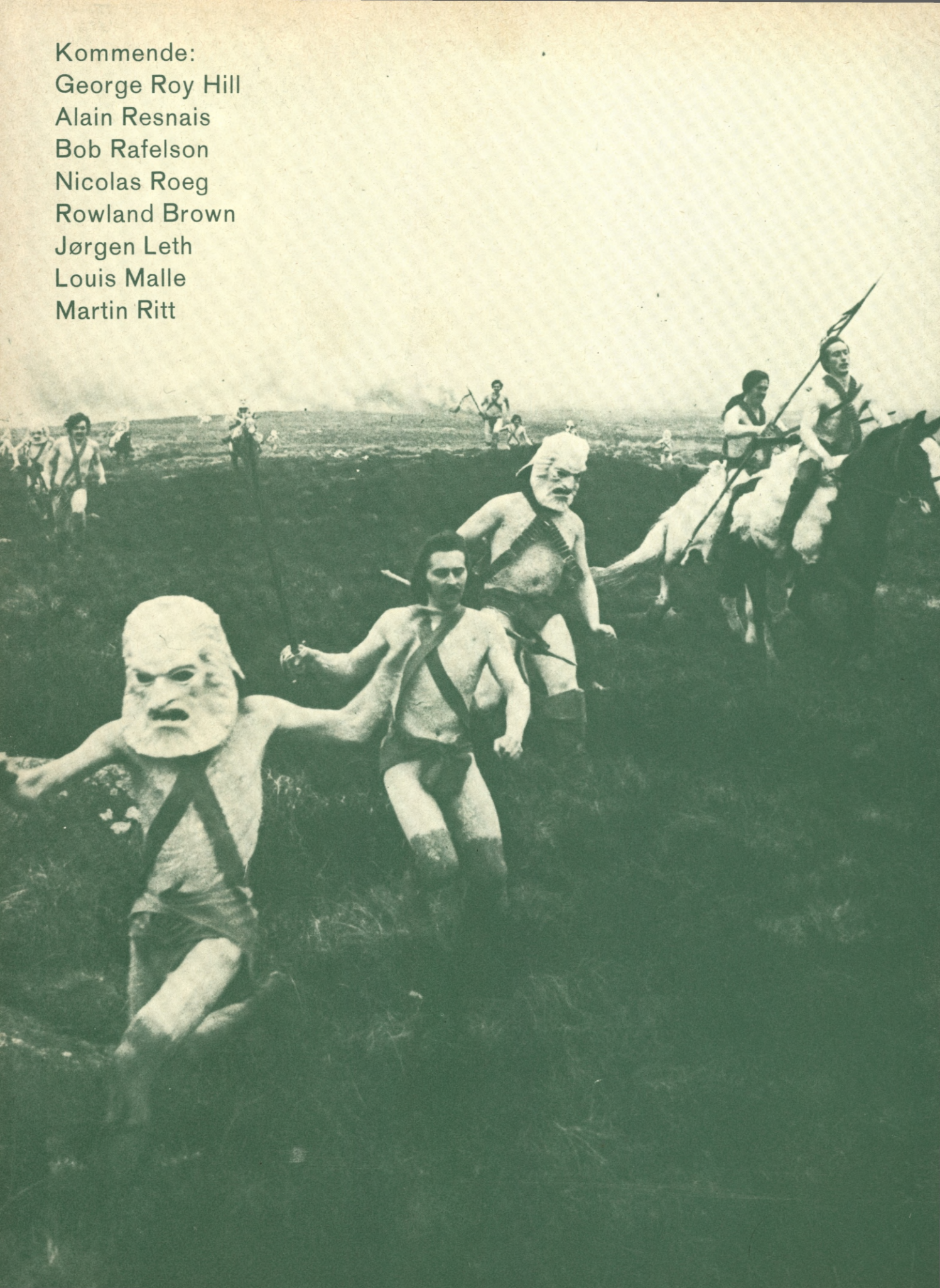
THE DAPPER DALMATIAN. Et udsnit af Disneys »101 Dalmatians« (Reitherman 1960), bestående af hele indledningssekvensen fra denne pragtfulde langtegnefilm. Selvom lyden mangler, er filmen et godt eksempel på Wolfgang Reithermans fornyelse af Disneystudiets stil. Farveversionens kvalitet er perfekt, men også s/h-udgaven er udmærket. En af de bedste film fra Walt Disney Home Movies. (WD 1119 (s/h) og 2119 (farver). 45 meter, stum, farver/sort/hvid. Import: Belco Film).

DRACULA. En highlight version af Universals klassiske vampyr-film med Bela Lugosi (der forekommer en smule komisk i dag) og Helen Chandler instrueret af Tod Browning. Ikke helt godt redigeret, men indeholdende bl. a. gode billeder fra Draculaborgens krypt og spændende London'ske tåge-afsnit. Fås kun i stum med nødtørftige undertekster, men alligevel værd at eje for horror-fans. (Castle 1023. 60 meter, stum, s/h. Import: Belco Film. Kun super 8).

NIAGARA FOOLS, THE BIRD WHO CAME TO DINNER. To virkelig gode korte tegnefilm med Woody Woodpecker, begge af Walter Lantz' dygtige instruktør Paul J. Smith. De leveres i tone-udgaver med perfekt lydgengivelse, og også stum-versioner (helt værdiløse!) er på markedet (dog kun af nr. 1). Begge film er gode eksempler på, at Walter Lantz i slutningen af 50'erne sagtens kunne måle sig med Disney i samme periode. De to film er fra henholdsvis 1957 og 1961. (Castle 527 & 560. S/h & farve, stum (kun 527) og tone, 45 meter. Import: Belco Film).

HURRY, HURRY. På trods af W. C. Fields' succes i TV har ingen af de danske foto-importører taget initiativ til at hjemtage nogle af de mange Fields-film i 8 mm, der findes på det amerikanske marked. På det danske marked er kun en eneste set: »Hurry, hurry« (Castle 817), slutnings-sekvensen fra »Never Give a Sucker An Even Break«. I 16 mm-udlejning fås et par klip fra spillefilm som »It's a Gift« og »If I Had a Million«, men også her er udvalget uhyre beskedent. Udvalget i USA strækker sig fra stumfilm som »Pool Sharks« og »So's Your Old Man« til Sennett 2-reelerne (»The Pharmacist«, »The Fatal Glass of Beer« m. fl.) og et par af Fields' langfilm. Sidstnævnte er i øvrigt velegnede til 8 mm, idet de normalt ikke varer mere end 60–70 min., og således ikke er så kostbare at udsende komplette.

	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Frederik G. Jungersen	Ib Lindberg	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Jørgen Oldenburg	Claus Ib Olsen	Peter Schepelern	Jørgen Stegelmann
Sidste stik (Hill)	★★★★	★★★★				★★★	★★★	★★★★	★★	
* **Berygtet** (Hitchcock)	★★★	★★		★★★★	★★		★★★		★★★	★★★★
Ud, sa' min kone (Mazursky)	★★★	★★★		★★★	★★	★★	★★		★★	★★★
Family Life (Loach)	★★★			★★★	★★	★★	★★	★★★★	★	★★
Mig og fremtiden = »Sleeper« (Allen)	★★				★	★★★		★★★	★	★★★★
Den amerikanske nat (Truffaut)	★★★	★★	★★	★★	★★	★★	★	★★★	★★	★★★★
Rødt chok (Roeg)	★			★★★★		★	★★★	★★★	★	
Stjernerne og vandbærerne (Leth)	★★★				★★	★★	★★	★★★		★
Her går det godt (Godard)	★★★		★★	★★★	★★	★	★	★★	★★	
Serpico (Lumet)	★					★★★		★★		
Fremtidens rædsel (Fleischer)								★★		
De tre musketerer (Lester)	★	★		★★★	★	★★	★	★★★	★	
Papillon (Schaffner)	★	★★	★★	★	★	★★	★	★★★★	★	
Opgør i underverdenen (Flynn)	★★	★★							★	★
Heat (Morrissey)		●			★★	★	★★	★★		
Hun hed Breezy (Eastwood)						★★		★	★	
Westens hårde lov (Seaton)						★				★★
Med ryggen mod muren (Huston)				★		★★			★	★
Dette er Bernadette (Carle)		★		★	★			★★	★	
Vore bedste år (Pollack)	★	★		★★	★	●	★	★★	★	
Operation Alpha (Nichols)		★	★	★	★	★	★	★	★	
Hitler's sidste 10 dage (Concini)		★		●		★★		★★	●	
Trænet til at dræbe (Goldstone)		★						★		
Vestens vilde robotter (Crichton)								★★	●	
De skaldede er ikke et hår bedre (Polonsky)					★					
Broder sol, søster måne (Zeffirelli)	●					★			★	
Henrik VIII og hans seks koner (Hussein)						●		★		★
Lady Caroline's elsker (Bolt)		●						★		
Dirty Harry går amok (Post)	★					●		●	●	
Lord Nelson – Lady Hamilton affæren	●					●		★	●	
Hva'? (Polanski)				●	●	●	●			

* = Repremierer

Kommende:
George Roy Hill
Alain Resnais
Bob Rafelson
Nicolas Roeg
Rowland Brown
Jørgen Leth
Louis Malle
Martin Ritt