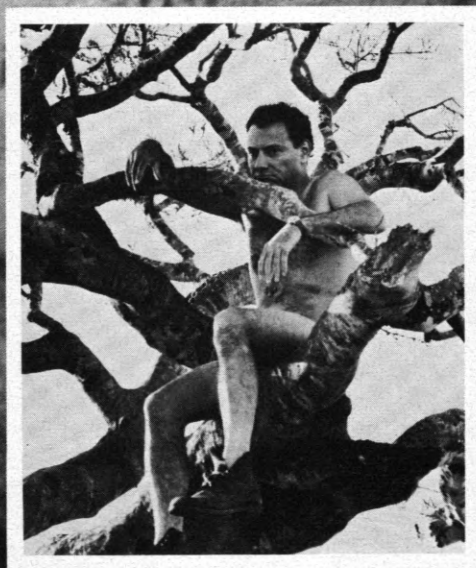




Mike Nichols og den tabte uskyld

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 intervieweren med den nyfikenhed, 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 geniale dialoger, der udleverede den amerikanske samtid til uafbrudt lys og mørk latter. Det var blændende professionelt amatørteater, en slags højt kvalificeret 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«.

Komedierne 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 klipperums-kontrol. 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.

Filmene 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 landeveisrestauranten. 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 desperat og livsuduelige til illusioner som i nattens løb krakelerer. Det midaldrende værtspar, George og Martha, martre 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.

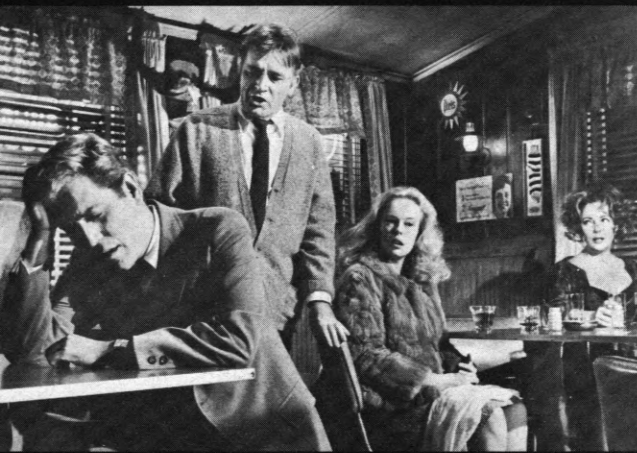
Filmens handling strækker sig udenfor dagligstuens lukkede døre, skifter ubesværet mellem husets andre værelser, terrassen og haven. Mest effektivt udnyttes det i sekvensen i begyndelsen, hvor George i skuespillet forlader stuen en tid. Her bryder filmen den stedslige enhed på meningsfuld vis; da det 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 restauranten. 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 unødigt 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 ondsksfulde udgranskning af personerne.

Filmene 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 prætentiose 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 forhåndsskæpsis 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 Vidor's »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 hofte-svajende 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 fortælle tekniske 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 bestemende; 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«, 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 flybase 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 publiceret 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.





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 sluttet 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 involdene, 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 anvendes 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 oprindenes 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 sagtmødige 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 afløser). Disse stilltræk 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, veltimedede 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 ænsrer det brændende fly, der nødlander bag dem. Det private vanvid flourer 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 odysse 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 demtere 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 kammerpiel for fire personer. Det er mændene, der er historiens gennemgående skikkelser, kvinderne passer 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 fortæksternes 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 potenskrise) og den formalistiske elegance i de stilerede personkompositioner, hvis enkle effekt ligger tæt på de feifferske tegneseriers. Det centrale tematiske element i filmen er det overbelyste, uskarpe billede af skøjtølbersken, 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 skøjtølbersken – hun er stadig lige fjern og uskarpt.

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 menneske« og Boullés »Abernes planet«. Alle romanerne handler om dyret som udbyttes af mennesket og (i nogle tilfælde) også følgen af dette: mennesket der udbyttes

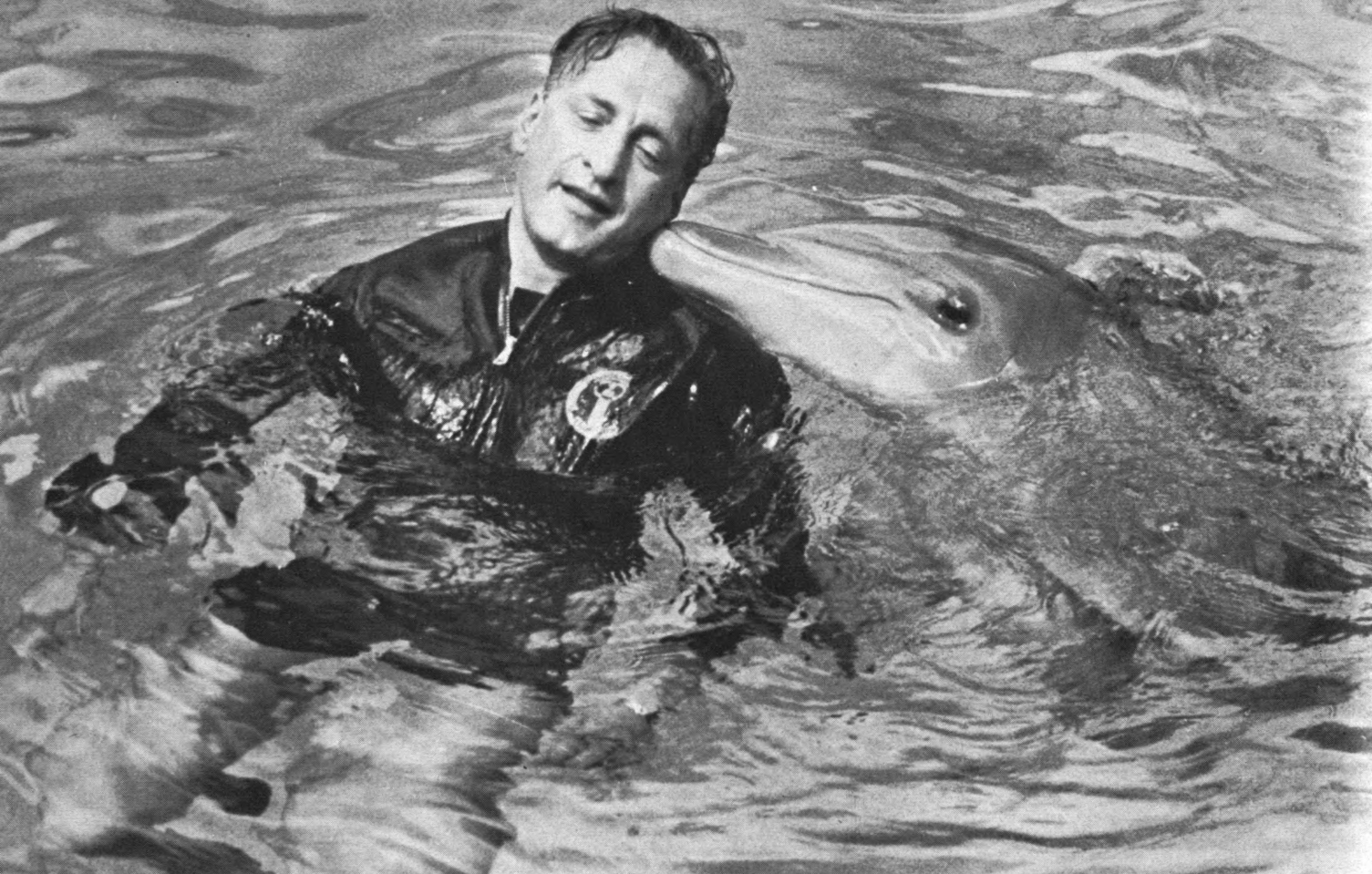
af dyret. Merles temmelig omfangsrige roman er imidlertid, foruden at være en semi-dokumentarisk fiktionsberetning om delfin-eksperimenter, en thriller i den politiske genre. Ligesom den i store dele er dokumenteret *science*, der benyttes som fundament for endnu mere fantastisk *fiction*, benytter den 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 adaptationen 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 adaptationen, 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



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 sammenblende 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 paradisiske 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 velberegneede 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 maniereret 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

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

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 stø-
ver af?).

THE APPLE TREE / musical med musik af Jerry Bock, tekst af Sheldon Har-
nick 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. Dia-
log: 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 Guila-
roff. Medv: Elizabeth Taylor (Martha), Richard Burton (George), George Segal
(Nick), Sandy Dennis (Honey). Længde: 132 min., 3595 m. Censur: Gul. Udl:
Paramount Warner & Constantine. Prem: Imperial 3.11.66. Re-prem: Roxy 17.1.72.

Indspilningen startede 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: Rob-
ert 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. Rollebesættelse: Lynn Stal-
master. Medv: Anne Bancroft (Mrs. Robinson), Dustin Hoffman (Benjamin Brad-
dock), 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 startede 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 in-
struktør, 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 manu-
skriptudkast for Mike Nichols lod Buck Henry skrive filmens endelige manus.
At Calder Willingham alligevel nævnes på filmens foretekster skyldes forment-
lig 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. Flyve-
seksensers: 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 Whit-
lock. Format: Panavision. Farve: Technicolor. Klip: Sam O'Steen/Ass: Stu
Linder. P-tegn: Richard Sylbert. Ark: Harold Michelson. Konstruktion: Bill
Parks. Dekor: Ray Moyer. Rekvist: 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, Ho-
ward Beals (sup). Makeup: Del Armstrong. Frisurer: Ernest Adler (sup), Mar-
lene Kolstad. Rollebesættelse: Alan Shayne. Medv: Alan Arkin (Yossarian), Mar-
tin Balsam** (Oberst Cathcart), Richard Benjamin (Major Danby), Arthur Gar-
funkel (Nately), Jack Gilford (Doc Daneeka), Buck Henry (Oberst Korn), Bob
Newhart (Major Major), Anthony Perkins (Feltpræst), Paula Prentiss (Syge-
plejersken 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 (Sergeant Towser),
Charles Grodin (Aarfy Aardwark), Austin Pendleton (Moodus), Gina Rovere
(Natelys luder), Olimpia Carlisi (Luciana), Marcel Dalio (Den gamle mand),
Evy Maltagliati (Den gamle kone), Liam Dunn (Faderen, på hospitalet), Eliza-
beth Wilson (Moderen, på hospitalet), Richard Libertini (Broderen, på hospi-
talet), Jon Korkes (Snowden), John Brent (Cathcart's 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 Colum-
bia, der senere videregav rettighederne til Filmways's Martin Ransohoff, der
igen videregav 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 instruktører, 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 oprinde-
lig 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 Produc-
tions, 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: Pan-
avision. 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 Zinne-
mann. 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. Cen-
sur: Grøn. Udl: Fox. Prem: Palads 14.1.72.

Indspilningen startede 14. september 1970, eksteriørcener 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 Birk-
mayer. 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.
Rekvist: Allan Levine. Kost: Anthea Sylbert (design), Tony Scarano (garderobe).
Sp-E: Jim White. Komp/Dir: Georges Delerue. Tone: Lawrence O. Jost. Make-
up: Del Acevedo, Edward Butterworth. Frisurer: Dorothy Byrne. Delfiner trænet
af: Peter Moss/Ass: Kathy Trout, Erica Abt. Rollebesættelse: Alan Shayne. Medv:
George C. Scott (Dr. Jake Terrell), Trish Van Devere (Maggie Terrell), Paul
Sorvino (Mahoney), Fritz Weaver (Harold DeMilo), Jon Korkes (David), Ed-
ward Herrmann (Mike), Leslie Charleson (Maryanne), John David Carson
(Larry), Victoria Racimo (Lana), John Dehner (Wallingford), Severn Darden
(Schwinn), William Roeride (Dunhill), Elizabeth Willson (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 startede den 22. december 1972 med eksteriøroptagelser på
Bahamaerne.

*) 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).