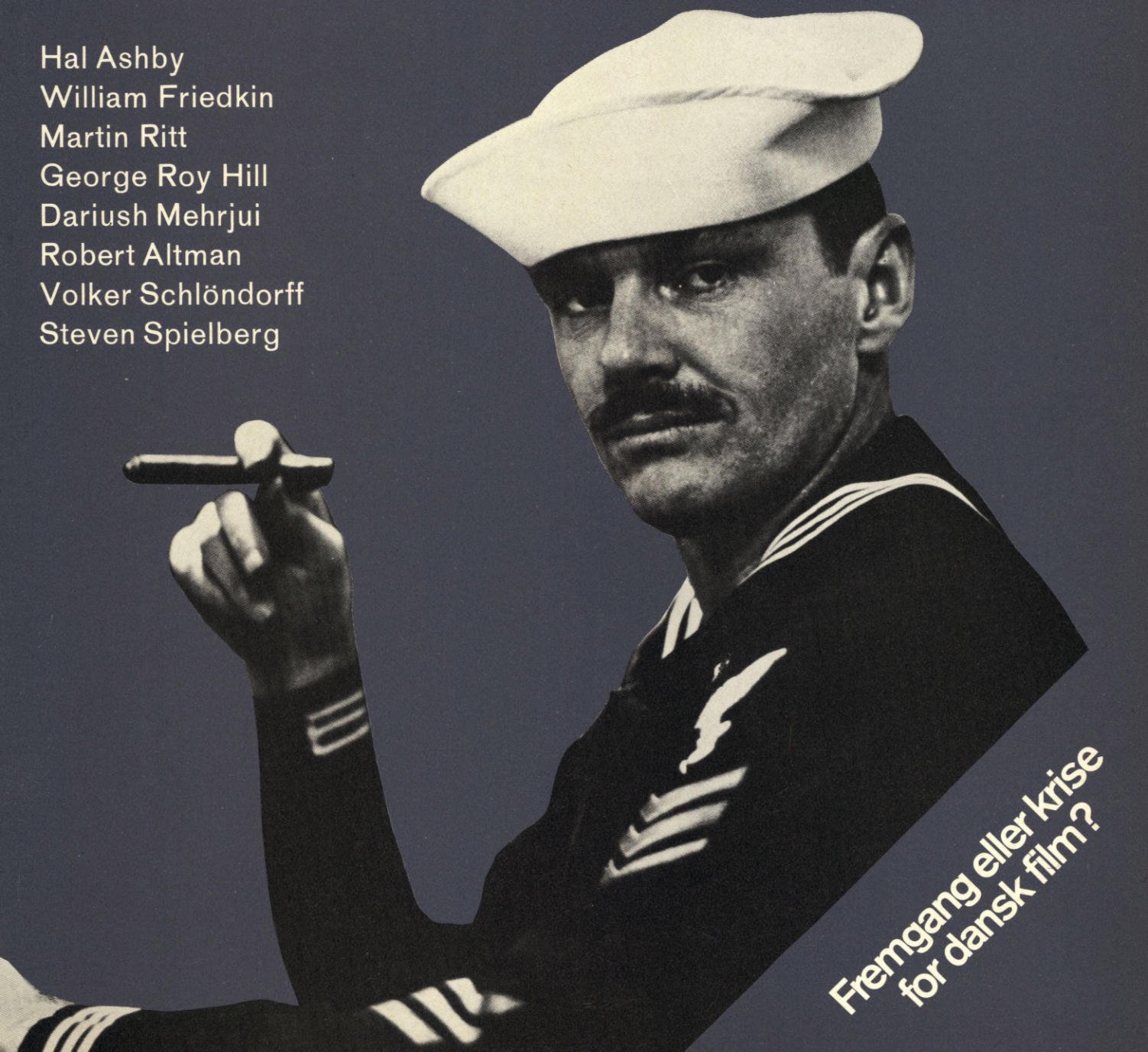
Kosmorama

122
filmtidsskrift
20. årg. september 74
kr. 9.00

Hal Ashby
William Friedkin
Martin Ritt
George Roy Hill
Dariush Mehrjui
Robert Altman
Volker Schlöndorff
Steven Spielberg



Fremgang eller krise for dansk film?

Kosmorama

122 - 20. årg. - september 74

Hal Ashby – en auteur? 280
Ul Jørgensen

Eksorcisten – fup eller fakta? 286
Peter Schepelern

Martin Ritts sociale holdning 290
Kaare Schmidt

Fremgang for dansk film eller produktionskrise 297
Claus Ib Olsen

Samtale med Erik Crone og Esben Højlund Carlsen 298
Claus Ib Olsen

Flemming Behrendt taler ud om konsulentarbejdet 303
Claus Ib Olsen

George Roy Hills sidste stik 308
Per Calum

Set i TV:
Koen & Postbudet 314
Erik Hvidt

Som ild i strå 315
Per Calum

Filmene:
Sugarland Express 316
Anders Bodelsen

Anders And og Fedtmule slår sig løs 317
Frederik G. Jungersen

Tyve som os 318
Jørgen Oldenburg

Her går det godt 320
Leif Petersen

Kort sagt 321

Bøger 322

Minikritik 323

Forsiden: Jack Nicholson i Hal Ashbys »The Last Detail«.
Bagsiden: Fra Esben Højlund Carlsens »19 røde roser«.

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 bare –

Vi står vel allesammen sammen om dansk film – og så alle de festivalfilm, vi får ud af det!

Lidt om næste nummer

Vi véd det godt, det kan være irriterende at vente, og vi beklager forsinkelsen af dette nummer (årsag: ferie m.m.) og lover meget stærkt at prøve på at forbedre os.

For at være helt sikker på at undgå forsinkelse også af årgangens to sidste numre, altså henholdsvis oktober-nummeret og december-nummeret har vi valgt at lave et dobbeltnummer, der vil udkomme ca. 1. december (på den måde sparer vi også portoudgifter, og KOSMORAMA rammes som alle andre tidsskrifter af de fortsatte prisstigninger; mere om det næste gang).

Dobbeltnummeret bliver en fed omgang, bl.a. indeholder nummeret en vurdering af Marilyn Monroe-myten, der bringes et interview med John Boorman, hvis seneste film »Zardos« snart får dansk premiere, der kommer en analyse af Francis Ford Coppolas nylige Cannes-prisvinder, »Aflytningen«, og der kommer et essay om pornobølgen samt en artikel om »Den store Gatsby«, der får premiere i midten af oktober.

Blandt meget andet kommer der også et hav af anmeldelser af nye film (inden da skulle f. eks. Bertoluccis »Edderkoppens strategi«, Fassbinders »Effi Briest« og Louis Malles »Lacombe Lucien« være fremme i biograferne).

Løsning på Kos-quiz

De rigtige svar på sidste nummers Kosquiz var:

1) Scraps, tilhører vagabonden (Charlie Chaplin) i »A Dog's Life«.
2) Asta, tilhører Nick Charles (William Powell) i »The Thin Man«.
3) Kinou, tilhører bonden Pépé (Michel Simon) i »La vieil homme l'enfant«.
4) Flike, tilhører pensionisten Umberto (Carlo Battisti) i »Umberto D«.

5) George, tilhører millionøsen Mrs. Random (May Robson) i »Bringing Up Baby«.
6) Checkers, tilhører præsidenten (Richard M. Nixon) i »Millhouse – a white comedy«.
7) Skippy, tilhører rigmanden Jerry Warriner (Cary Grant) i »The Awful Truth«.
8) Båtsman, tilhører Tjorven (Maria Johansson) i »Tjorven, Båtsman och Moses«.
9) Pigro, tilhører Johannes (Fritz Helmuth) i »Løgneren«.

Vinder blev Lars Ølgaard, Elbagade 65, København S.

Ny Kos-quiz

»Orlacs Hände« – stumfilmens ambidekstrale håndkantslag til realismen – kom igen som:
a) »Mad Love«
b) »The 5000 Fingers of Dr. T.«
c) »Finger of Guilt«

»The Informer« af John Ford blev senere genindspillet som:
a) »I Was a Communist For the FBI«
b) »The Tell-Tale Heart«
c) »Up Tight«

»The Trapp Family«, dette all-time mesterværk, blev genindspillet som:
a) »The Sound of Fury«
b) »The Sound of Music«
c) »The Sound and the Fury«

»Morning Glory«, som alle vel husker, blev genindspillet som:
a) »We Dive at Dawn«
b) »Give Us This Day«
c) »Stage Struck«

»Lady For a Day« burde vel kunne holde sig, men også den blev genindspillet:
a) »Here Comes the Groom«
b) »The Lady Eve«
c) »Pocketful of Miracles«

»Dark Victory« med Bette og Bogey blev ikke bedre i genindspilningen:
a) »Stolen Hours«
b) »Pinky«
c) »In the Heat of the Night«

»Pepe le Moko«, et exotisk højdepunkt i fransk film, fik sin amerikanske version:
a) »Algiers«
b) »Road to Morocco«
c) »Sands of the Desert«

»Little Miss Marker« var en rigtig hjerteknuser, der blev genindspillet som:
a) »The Lemon Drop Kid«
b) »Sorrowful Jones«
c) »Little Miss Broadway«

»Rose of Washington Square« – det er for let – blev genindspillet som:
a) »Funny Girl«
b) »Funny Face«
c) »The Funny Side of Life«

»Rain«, var en i forvejen vovet affære, der blev genindspillet som:
a) »Miss Annabelle Lee«
b) »The Devil in Miss Jones«
c) »Miss Sadie Thompson«

Profession: skuespiller

I trediverne ville han have været utænkelig som stjerne, med de uniforme krav, der dengang var gældende, men i dag er Jack Nicholson superstjerne og skuespiller. Skuespiller har han altid været. Vi benytter lejligheden – efter at han for nylig vandt Cannes-juryens pris som bedste skuespiller – til at hylde Nicholson for hans indsats, både som fremragende skuespiller (»The star witth the killer smile«, kaldte Time Magazine ham for nylig i en cover story) og som risikovillig stjerne, der gang på gang vover at satse talentet på de besværlige og kontroversielle projekter. I Sight and Sound (Summer 1974) er Nicholson interviewet af John Russell Taylor, og Nicholson siger dér om sin holdning:

»... for nylig fik vi en masse spørgsmål om skuespillerens sociale ansvar. Jeg tror en skuespillers ansvar, mere end at støtte en politisk kandidat eller lignende, er at støtte en film som »The King of Marvin Gardens«, der ellers simpelthen ikke ville blive lavet. Det er skuespillerens måde at øve indflydelse på systemet«.

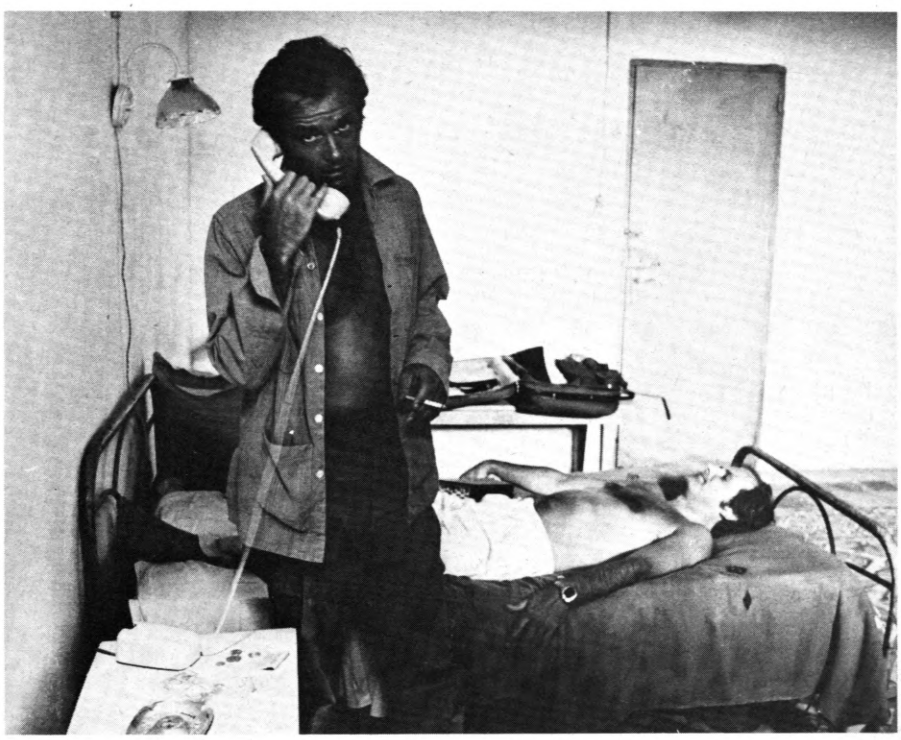
Nicholson er, siden »The King of Marvin Gardens«, rykket højt op i lønningsklassen. 750.000 pr. film får han nu, men fortsat vælger han de svære udfordringer. Og mens vi venter på Nicholson i både »The King of Marvin Gardens« og i »Profession: Reporter« (eller »The Passenger« eller hvad Antonionis nye film nu ender med at hedde) og i »Chinatown« viderebringer vi hans opfattelse af to af øjeblikkets spændende filmskabere. Om Antonioni:

»Jeg opdagede, at det at arbejde med Antonioni var enorms disciplinerende. Det var hårdt arbejde, og der var spænding mellem os, sommetider, for sådan er det nu engang med et arbejde af den slags. Men selvfølgelig er Antonioni hele tiden og i udpræget grad mesteren«.

Om Roman Polanski, der har brugt Nicholson i den Chandler-inspirerede »Chinatown« siger Nicholson:

»Roman er en anden slags diktator. Han elsker diskussioner, og han ville ikke vide, hvad han skulle stille op, hvis han ikke havde disse diskussioner. Og dermed mener jeg ikke slagsmål, men debat. Men han taber aldrig en diskussion, så der bliver aldrig nogen virkelig debat. Det er hans problem som kunstner«.

Herunder: Jack Nicholson i Antonionis »Profession: Reporter«, en fortælling om et identitetsskifte. Til højre: Nicholson i Polanskis »Chinatown«, en Raymond Chandler-inspireret krimi.



Hal Ashby - en auteur?

Ul Jørgensen

Når Hal Ashby idag tiltrækker sig opmærksomhed, skyldes det fortrinsvis, at Jack Nicholson vandt prisen som »bedste mandlige skuespiller« ved Cannes-festivalen i Ashby's film »The Last Detail«. Man bør naturligvis glæde sig over, at Jack Nicholson fik en velfortjent anerkendelse, men ligeså glædeligt er det, at Hal Ashby fik slået sit navn internationalt fast.

Hal Ashby's fortid er ikke synderlig bemærkelsesværdig; som så mange andre amerikanere af sin generation – han er først i fyrrene – har han ført en blakket drop out-tilværelse med skiftende jobs. Omsider endte han i filmbranchen, hvilket gav ham instruktørdrømme. Han arbejdede tolv år i klipperummet, de fire sidste som chefklipper. Han har fortrinsvis arbejdet sammen med Norman Jewison og har klippet »The Cincinnati Kid«, »The Russians are Coming, the Russians are Coming«, »In the Heat of the Night« og »The Thomas Crown Affair«. I 1970 debuterede han som instruktør med »The Landlord«, der ikke har været vist i Danmark.

HAROLD AND MAUDE

Vort første bekendtskab med Hal Ashby stammer fra hans anden film »Harold and Maude«. Det er en meget drilagtig film, og jeg har mest lyst til blot at sige: »Den kan ej beskrives, den skal ses«, og så håbe på, at læserne får mulighed for at følge mit råd. Enhver omtale af filmens aparte og lidet troværdige handling vil nemlig forråde den: Harold er en ung mand eller stor dreng, der bor hos sin stenrige, uforstående mor i en paladsagtig villa. Hans uheldige hobbies er selvmord og begravelser. Ved en begravelse træffer han en pige med samme interesser, den 79-årige Maude. De dyrker deres fælles hobbies, bliver forelskede, gifter sig, og lever lykkeligt til Maude dør – på bryllupsdagen, ved selvmord. På forunderlig vis er denne film hverken patetisk eller ren farce.

Allerede før forteksterne får Ashby gearet sit publikum, så det kan goutere denne sære historie. Filmen begynder i et dunkelt oplyst, eksklusivt værelse, nærmest i klunkestil. Harold er i færd med at hænge sig i lysekronen og når da også at få væltet stolen og hænger og raller, da telefonen ringer. Først ved synet af telefonen er man istand til med sikkerhed at anbringe filmen i nutiden. Moderen kommer ind og taler ligegyldig venindesnak i telefonen, mens Harold stadig hænger og raller. Moderen meddeler Harold, at man får gæster til middag kl. 8 og beder ham »make sure to look more vivacious!« Efter denne indledning står det klart, at filmen foregår i et poetisk univers med andre regler end vores, og desforuden er to vigtige temaer i filmen blevet præsenteret: manglen på kontakt mellem moderen og Harold og Harold's kærlighed til døden. Universet er dog ikke helt fremmedartet, men er fast forankret i vor kultur og endnu mere i amerikansk kultur. Mest iøjnefaldende er slægtskabet med romantikken og den amerikanske litterære genre »southern gothic« (Edgar Allan Poe etc.), hvor netop kærligheden og døden er livets konstanter. »Harold and Maude« har også tydelige ligheder med et folkeeventyr, f. eks. er Maude i sammenligning med Harold's tre computer-dates noget af en skrubtudse. Endelig indeholder filmen mange nutidige elementer som kritik af militæret og politiet og sympati for outsideren.

Den romantiske indflydelse viser sig mest i filmens billedside. Harold's blodfattige ansigt har ofte en lighed med Whistler's portrætkunst, og udendørsscenerne tenderer mod det grandiose, bedst eksemplificeret i en scene, hvor Harold og Maude danser rundt på en bakketop ved siden af et kroget træ. Dette billede er et skoleeksempel på et maleri i den sublime stil.

Folkeeventyr-aspektet, eller det mytiske, i filmen kan måske forekomme inferiørt, da filmen er så umiddelbart underholdende; men det bør ikke underkendes, da det i virkeligheden er en forudsætning for, at filmen overhovedet kan tages højtideligt. Harold er prinsessen, der ikke kan glæde sig over nogetsomhelst, hvilket i filmen udtrykkes ved hans dødslængsel. Tre friere kommer der til hende, men alle forkastes, fordi de er uægte. Her hentydes naturligvis til de tre computer-dates. Den sidste frier, Klods Hans eller skrubtudsen, er der noget særligt ved; han kan få prinsessen til at tø op, og viser sig da også at være en rigtig prins. Den sidste frier er naturligvis Maude. Hendes død står for forvandlingen fra skrubtudse til prins, og selvom hun ikke genopstår som hippie-pige, har Harold alligevel fået mod på livet. Man vil bemærke, at der her er byttet op og ned på kønnene.

Hvordan tager prinsessen og prinsen sig så ud i moderne regi? Nok mødes Harold og Maude i deres fælles interesse, begravelsen, men dermed hører ligheden mellem dem også op. Bortset fra sin eneste udskejelse, interessen for døden, lever Harold en passiv tilværelse; hans mor tager alle beslutninger for ham, sender ham til psykiater, skaffer ham kvindeligt selskab, og udfylder sågar hans personlige spørgeskemaer for ham, som hun besvarer så rivende forkert, at vi finder Harold's reaktion ganske rimelig: han forsøger som så ofte selvmord, denne gang ved at skyde sig gennem munden. Hans fysiske omgivelser består af det dekadente klunkehjem, en steril, Tati-agtig psykiaterklinik og hans officer-onkels stars-and-

stripes-prydede kontor. Maude derimod skejer ud på enhver tænkelig måde: efter begravelsen, hvor de først mødes, stjæler hun præstens folkevogn, og ved den næste begravelse stjæler hun Harold's private rustvogn. Hendes domicil er en aflagt jernbanevogn fyldt med alskens gammelt ragelse; hun spiller jazz-klaver og synger en sang med titlen »Do What You Want«, og lærer Harold at akkompagnere sig på banjo.

Deres interesse i død og begravelse er da også ligeså forskellig som de selv er. Harold's mangfoldige selvmordsforsøg i begyndelsen af filmen er reelle; han vover ikke at kaste sig ud i livet og søger derfor tilflugt i døden, der for ham må stå som den definitive slutning. Maude derimod elsker livet. For hende er begravelsen et symbol på genfødsel, f. eks. omplanter hun et træ, der er ved at kvæles i storbyens kulos, hvilket stemmer dårligt overens med dødslængsel. Når hun begår selvmord i en alder af 80 år, er det fordi, hun fysisk ikke længere er i stand til at leve fuldt ud, for, som hun siger: »Constancy is not really a human trait.«

Forandringen i Harold, hans gradvise erhvervelse af livsmod, illustreres ved de tre computer-dates. Den første pige skræmmer han bort ved at begå selvmord ved at brænde sig på buddistisk vis. Det er unægteligt overrumplende, at han straks efter dukker op igen lyslevende, men sådan fungerer nu selvmordsforsøg i denne film. Den næste får kolde fødder, da han hugger sin hånd af, eller skal vi sige sin attrap-hånd af, midt under theselskabet. Den tredie er skuespillerinde, og er meget mere attraktiv end de foregående, omend hun er lidt vulgær og svupset. Hun ved tilfældigvis ikke, hvad harakiri er, og Harold, der er en tavs natur, illustrerer det omgående. Pigen tror ikke et øjeblik på det, men er vild af fryd over hans evner som skuespiller og gør straks hans præstation efter. Denne gang vises det tydeligt, at bladet kan forsvinde ind i knivens skæft; vi har altså et bevis på, at Harold's selvmordsforsøg blot er en dødsleg. Vi får ikke at se, hvad der bliver af den sidste pige, der klippes derimod til et fyrværkeri i en forlystelsespark, hvilket tydeligvis skal illustrere lykke og fred. Tilskueren lades et øjeblik i tvivl: er Harold sammen med harakiri-pigen eller Maude? Dette er nemlig Harold's store fristelse; han har truffet en pige, i hvem hans egen, ganske vist svindende dødsfacination, vinder genklang. Skal han vælge hende og død, forstillelse og falskhed, eller Maude og livslysten? Harold vælger Maude og livet. Dog fristes han endnu engang; da Maude er død, kører han bort i sin rustvogns-jaguar, og man ser den styrte ud over en skrænt. Emotionelt kunne det forsvares, at Harold fulgte Maude i døden, men tilskueren er jo allerede vant til Harold's resultatløse selvmord, og ganske rigtigt, han er heller ikke i bilen, men skaffer sig blot af med den som et symbol på, at han har overkommet sin dødslængsel. Harold danser bort mod horisonten spillende den sang, Maude har lært ham.

Skildringen af kærlighedsforholdet mellem Harold og Maude fortjener en nærmere behandling. Det lykkes faktisk at gøre forholdet acceptabelt og naturligt. Deres omgivelser er nemlig så parodisk skildret, at Harold og Maude kommer til at stå som de eneste nogenlunde rimelige personer i filmen. Moderens uforstående holdning til Harold og hans selvmordsforsøg er allerede nævnt. Hans militære onkel lider af akut chauvinisme. Han har mistet den ene arm i krigen og har i det tomme ærme installeret et apparat, der kan få det til at gøre honnør. Den groveste parodi finder man dog i den første af de tre computer-dates. Hun studerer »sociology and

domestic science«, for, som hun forklarer, man bør interessere sig for samfundet, og skulle der ikke blive en karriere til hende, kan hun jo bare »fall back on her domestic science«; en herlig måde at sige, at hun bare går og venter på at blive gift med en rig fyr som Harold. Mod denne baggrund virker Harold og Maude søde og naturlige. Men Ashby farer med lempe i skildringen af forholdet; for det første virker Ruth Gordon's Maude ikke som en normal firsårig, og for det andet skildres deres affære fortrinsvis gennem fælles handlinger: de spiller og synger sammen, kører i bil sammen, stjæler træer, biler og motorcykler sammen. Kun sjældent taler eller romantiserer de sammen, og disse scener er korte og ofte krydret med en vits fra Maude's side. Man ser dem aldrig kysse hinanden, og deres seksuelle kontakt begrænses til en typisk »efter«-situation, hvor de ligger nøgne i hver sin seng. Ashby ville gerne have vist dem give sig hen til hinanden, da det jo er det, filmen handler om; men producenten satte sig imod det. Jeg er tilbøjelig til at tro, at producenten handlede kunstnerisk korrekt; publikums reaktion kunne meget vel være blevet lig den, præsten giver udtryk for i sin beskrivelse af Maude's gamle, slatne og ulækre krop, da Harold indvier ham i sine bryllupsplaner.

THE LAST DETAIL

Hal Ashby's seneste film, som Cinema 1–2–3 lagde ud med, er af en ganske anden beskaffenhed, hvad angår stil så vel som indhold. Det er en realistisk film. To shore patrol-folk (d. v. s. flådens militærpoliti) skal eskortere en ung gast fra Norfolk flådebasen i Virginia til Portsmouth marinefængsel nær Boston. Gasten er idømt otte års fængsel for et tyveri af 40 dollars. Straffen er urimelig hård, og SP'erne, Buddusky og negeren Mulhall, undres da også over den. Men det er ingenlunde filmens tema, således som den danske titel antyder. Buddusky's analyse af fangen Meadows er korrekt: Meadows vil ikke flygte, for fængslet vil blive et fristed for ham, eftersom han ikke kan klare sig i samfundet. Straf og forbrydelse er slet ikke temaer i filmen. Da SP'erne bliver kaldt til deres overordnede officer, er de ikke klar over, om de selv skal straffes eller roses, og tidligt i filmen pointeres det, at Meadows ikke er tyv, men slet og ret kleptoman.

Buddusky og Mulhall får fem dage til at udføre jobbet i. Det kan imidlertid nås på to, så de planlægger en tredages bumletur på hjemvejen. De fatter sympati for Meadows undervejs og foretager bumleturen sammen med ham og nærmest for hans skyld. Turen bliver en udviklingsrejse for dem alle tre, dog mest for Meadows; og heri ligger filmens på en gang livsbekræftende og tragiske pointe: før rejsen står fængslet som et ly for ham, men da de når frem, er han fuld af trods og indser det tragiske i sin egen skæbne.

Buddusky's og Mulhall's indstilling til Meadows er yderst forskellig. Mulhall har megen medlidenhed med fangen, men nægter at lade sig engagere; jo bedre han kommer til at kende Meadows, jo dårligere kan han lide jobbet. Flere gange i løbet af filmen gentager han: »I hate this detail!«, og denne udfordring får Buddusky til at sande, at han faktisk godt kan lide jobbet; han kan nemlig ikke lade være med at engagere sig i Meadows skæbne. Hans første forsøg på at trøste Meadows er en af filmens morsomste scener og en scene, der alene gør Jack Nicholson fortjent til prisen som bedste mandlige skuespiller. Buddusky spørger Meadows, om han har været i karambolage med øvrigheden før, hvilket Meadows bekræfter. Dernæst skruer Buddusky den faderlige mine på og udtrykker sig i et juridisk sprog, der står i drastisk kontrast til hans sædvanlige slang: »This trouble with the police, was it in the nature of felony or ... misdemeanor?« Meadows, der er ganske paf over sproget, fremstammer: »No, it was in the nature of ... shoplifting«.

Der udvikles en slags lærer-elev forhold mellem Buddusky og Meadows. Det første eksempel er, da Buddusky på en restaurant i Washington beder Meadows sende sin cheeseburger retur, fordi osten ikke er smeltet. Denne scene gentages i toget til Boston, hvor Meadows uden Buddusky's opfordring klager over sit spejlæg, og selv kommenterer situationen: »I'm learning!« Tydeligst træder elev-lærer forholdet frem i scenen i hotelværelset i Washington. Efter at de alle tre har tildrukket sig godt i øl, begynder Buddusky at lære Meadows semaphor, og dette signalsprog kommer til at fungere som et udtryk for deres venskab. Senere i filmen udnævner Buddusky således Meadows til Chief Signaller, hvilket må anses for en stor æresbevisning.

Mindre heldigt går det i første omgang med at lære Meadows at bokse. Buddusky forklarer i sin kådhed, hvilken tilfredsstillelse man kan få ud af at se sig gal på et eller andet og bare slås. Meadows har engang oplevet noget lignende, da en fangevogter spurgte ham, om han troede på Jesus. Da Meadows svarede bekræftende, fik han at vide, at fra nu af var fangevogteren Jesus. Buddusky lyser gevaldigt op og forventer at få udførlig beskrivelse af, hvordan Meadows rigtigt kanøflede fangevogteren, men nej, han sagde blot, at det måtte fangevogteren hellere lade være med at praktisere, når fængselspræsten var i nærheden. Meadows er endnu ikke moden til selvudfoldelse i slagsmål. Sin ilddåb i så henseende får han på New York jernbanestation. Mulhall er blevet træt af Buddusky's sympati for Meadows og har taget ledelsen. Buddusky tager sit SP-armbind af og går ind på stationens toilet, der er fyldt med Army-folk. Dette er igen en ubetalelig Jack Nicholson-scene; hans »sjofle hueføring« og store cigar mellem tænderne lader ikke tilskueren i tvivl om, hvad hensigten er: han vil starte et slagsmål. I det forrygende slagsmål bliver også Mulhall og Meadows indblandet, og efter deres fælles flugt fra toilettet står de alle sammen. Negeren Mulhall fryder sig ikke helt så meget som de to andre over oplevelsen, men efter Buddusky's replik: »Just give me that »they called me shine«-stuff!«, kan også han se komikken.

Fra da af går alt ud på at muntre Meadows og lære ham livets værdier at kende. De værdier, Buddusky lærer Meadows, kan forekomme noget tyndbenede: at Heineken's er verdens bedste øl, at det kan være sundt for én at tæve løs på sagesløse personer, og at kvindeligt selskab kan købes på bordel. Men pointen er, at disse oplevelser, hvor værdiløse de end er, faktisk giver Meadows det mod og den selvsikkerhed, han manglede ved filmens begyndelse. Også Meadows' tro på Nichiren Shoshu-sekten, som de stifter bekendtskab med i New York, viser, at han har fået noget at leve for.

Det tragiske træder for alvor frem i filmens slutning. De tre står i en iskold, snedækket park i Boston, den sidste station før Portmouth fængslet, og situationens alvor er gået op for dem. De to SP'er småskændes, og Meadows er dybt hensunken i Nichirin Shoshu-bøn. Meadows går et stykke bort fra de andre og signallerer til Buddusky:

Harakiri-scenen
fra »Harold and Maude«.

Slutningen fra »The Last Detail« – Meadows (Randy Quaid) føres til fængslet af Mulhall (Otis Young) og Buddusky (Jack Nicholson).

»Goodbye, Sailor, so long!«, hvorpå han flygter. Herved har han udtrykt sin gæld til Buddusky, samtidig med at han svigter ham, hvilket forklarer Buddusky's iltre fremfærd, da Meadows fanges igen.

Sympatien mellem Buddusky, Mulhall og Meadows forstås måske bedst udfra bordel-scenen. Ligesom Meadows' fængselsstraf oprindeligt var en flugt fra livet, er også Buddusky's og Mulhall's flådetilværelse en flugt fra livet. Buddusky fortæller, mens de venter på Meadows i bordellet, om sit forliste ægteskab og sin fallit som TV-reparatør, og Mulhall fortæller, at han stadigvæk sender penge til sin gamle mor, for hvem han i sin egenskab af marinesoldat er en stor helt. »I guess we are a couple of lifers,« konkluderer Buddusky; Meadows slipper trods alt med otte år.

HAL ASHBY, EN AUTEUR?

Udfra en overfladisk betragtning synes der ingen ligheder at være mellem det gotiske eventyr »Harold and Maude« og den bitre, realistiske komedie »The Last Detail«. Jeg håber imidlertid, at det af den nærværende behandling af filmene er fremgået, at Harold og Meadows er to alen af et stykke. Begge forsøger de i de respektive films begyndelse at flygte fra livet, Harold gennem sine selvmordsforsøg og sine begravelser, og Meadows gennem sin fængselsstraf, der vil hindre ham i overhovedet at få begyndt på livet og frelse ham fra konfrontationen med sin kleptomani, og begge får de i løbet af filmene strengt taget »livets gave« af henholdsvis Buddusky og Maude. Ashby's gennemgående tema kan altså siges at være menneskets udvikling til at kunne acceptere livet og nyde det, og dette tema genfindes også i Ashby's debutfilm, race-komedien »The Landlord«, som jeg desværre kun kender fra udenlandske anmeldelser og et handlingsreferat.

En 29-årig ung mand river sig langt om længe løs fra sin stenrige familie og køber en ejendom i et neger-slumkvarter. Han bosætter sig i ejendommen, og konfrontationen mellem ham, hans rige familie, og de lokale negre skaber naturligvis problemer. Værst går det, da han avler et barn med en gift negerkvinde, samtidig med at han forelsker sig i en sort go-go-danserinde og kunstmaler. Ved filmens slutning drager han bort med sin mulatsøn for at finde go-go-danserinden, der i mellemtiden er stukket af. Man kan her skimte en udviklingshistorie af samme type som i de to følgende film.

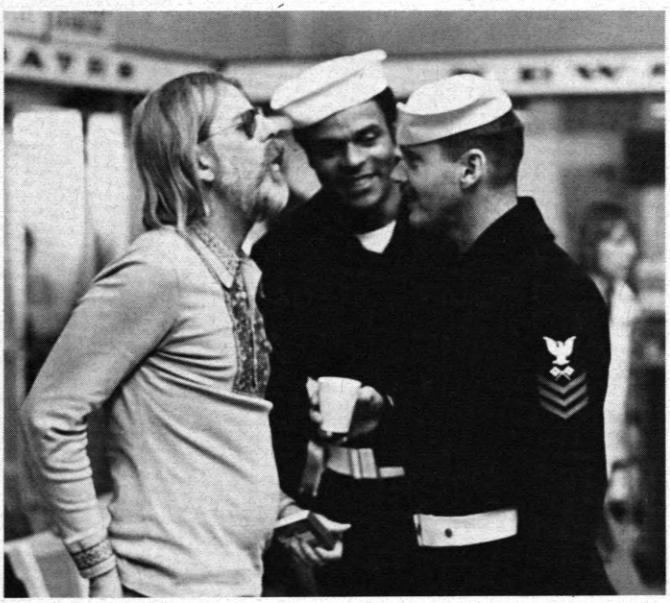
Anmeldelserne er enige om, at »The Landlord« er for didaktisk, og er også utilfredse med, at scenerne i den

hvide families hjem er overbelyste, mens scenerne i negerkvarteret har en varm, underbelyst tone; dette tekniske fif er Ashby selv derimod meget stolt af. Der er til gengæld også enighed om, at Ashby's arbejde med skuespillerne er ganske overordentlig lovende.

Den strålende personinstruktion ger findes i Ashby's to senere film, men det didaktiske og de tekniske svagheder synes ganske at være forsvundet. Begge film præges netop af en nøje overensstemmelse mellem historie og fortællestil. Mest udpræget er dette i »Harold og Maude«, hvor mulighederne for at være didaktisk og for tom, teknisk raffineret sjælen over det aparte kærlighedsforhold ellers er rige nok. Men også i »The Last Detail« scorer Ashby's instruktør-blufærdighed points; jeg tænker her på slutscenen, hvor Buddusky's harme over Meadows' skæbne og egen dårlige samvittighed over at have tævet og afleveret ham til fængslet kommer til udtryk i raseri over den overordnede officers hovne optræden, og ikke i sørgmodige blikke efter Meadows, da denne føres bort, eller i billig filosofi.

Den tekniske færdighed, Ashby lægger for dagen i sine to seneste film, er efter min mening mere lovende for hans fremtidige karriere, end det gennemgående tema, der kan spores i hans foreløbige produktion.

Hal Ashby sammen med Otis Young og Jack Nicholson i en pause under indspilningen af »The Last Detail«.



Bio-filmografi

Hal Ashby (f. 1930) kommer fra byen Ogden i mormonstaten Utah i USA. Han studerede en tid på Utah State University, hvor hans interesse for dramatik blev vakt, og han iscenesatte bl. a. George Bernard Shaws »Androcles and the Lion«, en bedrift som lokale kritikere efter sigende var venligt stemt overfor. Ashby forlod universitetet uden at fuldføre sine studier for at prøve lykken i Hollywood – først som bud, senere som klippeassistent (det varede otte år). I 1965 debuterede han som selvstændig klipper, idet han lavede første version af Tony Richardsons »The Loved One«. Som klippeassistent arbejdede Hal Ashby for Robert Swink, og det var denne, der anbefalede Ashby overfor Norman Jewison, for hvem Ashby blev først klipper og senere associate producer. I 1966 fik Ashby og J. Terry Williams en Oscar for klipningen af »Russerne kommer, russerne kommer«. Ashby er nu i gang med filmen »Shampoo«, om livet i en frisørsalon.

KLIPPEASSISTENT

1958: The Big Country (Det store land). Instr.: William Wyler.
1959: The Diary of Anne Frank (Anne Franks dagbog). Instr.: George Stevens.
1961: The Young Doctors (Den sidste diagnose). Instr.: Phil Karlson.
1962: The Children's Hour (Sladder). Instr.: William Wyler.
1964: The Best Man (Den bedste mand). Instr.: Franklin J. Schaffner.
1965: The Greatest Story Ever Told (–). Instr.: George Stevens.

KLIPPER

1965: The Loved One (Stemningsfuld begravelse). Instr.: Tony Richardson.
NB: Hal Ashby klippede den første version af filmen, hvorefter Richardson tog til London med filmen, hvor andre klippere kom til. Ashbys navn figurerer derfor ikke på forteksterne.
1965: The Cincinnati Kid (–). Instr.: Norman Jewison.
1966: The Russians are Coming, the Russians are Coming (Russerne kommer, russerne kommer). Instr.: Norman Jewison.
1967: In the Heat of the Night (I nattens hede). Instr.: Norman Jewison.

ASSOCIATE PRODUCER

1968: The Thomas Crown Affair (Thomas Crown & Co.). Instr.: Norman Jewison.
1969: Gaily, Gaily (Chicago, Chicago). Instr.: Norman Jewison.

SPILLEFILM

■ THE LANDLORD

USA 1970. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Mirisch/Cartier. **P:** Norman Jewison. **As-P:** Pat Palmer. **P-sup:** Edward Morey Jr. **Instr:** Hal Ashby. **Instr-ass:** Terence Nelson. **Manus:** Bill Gunn. **Efter:** Roman af Kristin Hunter. **Foto:** Gordon Willis. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** William A. Sawyer, Edward Warschilka. **Klip-kons:** Don Zimmerman. **P-tegn:** Robert Boyle. **Dekor:** John Godfrey. **Musik-sup:** Charlie Calello. **Komp:** Al Kooper. **Sange:** »Brand New Day« af Al Kooper, sunget af Al Kooper og The Staple Singers; »Doing Me Dirty« af Al Kooper, sunget af Lorrane Ellison; »God Bless the Children« af Jimmy Holliday, sunget af The Staple Singers; »A Man« komp. og sunget af Al Kooper; »Let Me Love You« af Al Kooper, sunget af Lorrane Ellison. **Tone:** Chris Newman, James A. Richard, Marvin I. Kosberg, Richard Portman. **Tone-kons:** Bill Tuck. **Medv:** Beau Bridges (Elgar Enders), Pearl Bailey (Marge), Diana Sands (Fanny), Lou Gossett (Copee), Douglas Grant (Walter Gee), Melvin Stewart (Professor Duboise), Lee Grant (Mrs. Enders), Walter Brooke (Mr. Enders), Susan Anspach (Susan), Bob Klein (Peter), Will McKenzie (William Jr.), Gretchen Walther (Doris), Stanley Green (Heywood), Marki Bey (Lanie). **Længde:** 112 → 110 min.

Eksteriørscener indspillet i New York. Indspilningen begyndt den 2. juni 1969.

■ HAROLD OG MAUDE

Harold and Maude. USA 1971. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Mildred Lewis–Colin Higgins Productions for Paramount. **Ex-P:** Mildred Lewis. **P:** Colin Higgins, Charles Mulvehill. **Associeret produktionen:** Steve Silver. **P-leder:** Wes McAfee. **P-ass:** Jeff Wexler. **Instr:** Hal Ashby. **Instr-ass:** Michael Dmytryk, Robert Enrietto. **Manus:** Colin Higgins. **Foto:** John A. Alonzo. **Kamera:** Joe Marquette, Jr. **Sp-visuel-E:** A. D. Flowers. **Farve:** Technicolor. **Klip:** William A. Sawyer, Edward Warschilka. **Klip-kons:** Don Zimmerman. **Ark:** Michael Haller. **Dekor:** James Cane. **Rekvis:** Eugene Booth. **Kost:** Bill Theiss (design), Andrea Weaver (garderobe). **Musik:** Cat Stevens. **Supplerende musik:** »An der schönen blauen Donau« af Johan Strauss; uddrag fra »Symfoni nr. 9 i e (Fra den nye verden)« af Antonin Dvorák. **Sang:** »If You Want to Sing« af Cat Stevens. **Musikbånd:** Kenneth Johnson. **Tone:** William Randall, Richard Portman, James A. Richards. **Makeup:** Robert Stein. **Frisurer:** Cathy Blondell. **Rollebesætter:** Lynn Stalmaster. **Medv:** Ruth Gordon (Maude), Bud Cort (Harold), Vivian Pickles (Mrs. Chasen), Cyril Cusack (Glaucus), Charles Tyner (Onkel Victor), Ellen Geer (Sunshine Dore), Eric Christmas (Præst), G. Wood (Psykiater), Judy Engles (Candy Gulf), Shari Summers (Edith Fern), Marjorie Morley Eaton (Madame Arouet), Ray Goman (Politimand), Harvey Brumfield (Politibetjent), Henry Dieckoff (Butler), Philip Schultz (Læge), Sonia Sorrell (Sygeplejerske), Margot Jones (Sygeplejeelev), Barry Thomas Higgins (Hospitalslæge), Pam Bebermeyer, Joe Hooker (Stunt-men). **Længde:** 92 min., 2515 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Alexandra 22.10.73.

Indspilningen startet den 4. januar 1971.

■ DEN HÅRDE STRAF

The Last Detail. USA 1973. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Acrobat Films/Bright-Persky Associates Inc. **P:** Gerald Ayres. **As-P:** Charles Mulvehill. **P-ledere:** Marvin Miller, Dan McCauley. **P-ass:** Nicholas Kudla II. **Instr:** Hal Ashby. **Instr-ass:** Wes McAfee, Gordon Robinson, Al Hopkins. **Manus:** Robert Towne. **Efter:** Darryl Ponicsans roman (1970). **Foto:** Michael Chapman. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Widescreen. **Klip:** Robert C. Jones/**Ass:** Robert Barrere. **P-tegn:** Michael Haller. **Dekor:** George Dunkel. **Rekvis:** Sid Greenwood. **Kost:** Ted Mandel. **Supplerende musik/Sange:** »American Patrol« af Meacham; »Never Let the Left Hand Know« af Jack Goga; »Sing Us Another Song« af Jack Goga; »Good Ole Country Livin'« af Jack Goga & K. Lawrence Dunham; »Nothing Ever Stays the Same« af Jack Goga & K. Lawrence Dunham; »Don't Believe It« af Ron Nagel; »Please Come Back« af Ron Nagel; »Bad Ass Blues« af Miles Goodman; »Something You Still Haven't Said« af Miles Goodman & Douglas Brayfield; »Anchors Aweigh« af Ch. A. Zimmermann. **Musikbånd:** George Brand. **Tone:** Tom Overton, Richard Portman. **Makeup:** Maureen Sweeney. **Rollebesætter:** Lynn Stalmaster. **Medv:** Jack Nicholson (Billy »Bad Ass« Buddusky), Otis Young (»Mule« Mulhall), Randy Quaid (Meadows), Clifton James (Deres foresatte på flådestationen), Carol Kane (Ung prostitueret), Michael Moriarty (Marineofficer), Luana Anders (Donna), Kathleen Miller (Kathleen), Nancy Allen (Nancy), Gerry Salsberg (Henry), Don McGøvern (Bartender), Pat Hamilton (»Madame«), Michael Chapman (Taxichauffør), Jim Henshaw (Sweek), Derek McGrath, Gilda Radner, Jim Horn, John Castellano (Nichiren Shoshu-medlemmer), Gerald Ayres (Skøjteløber). **Længde:** 103 min., 2860 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia. **Prem:** Cinema II, 29.6.74.

Indspilningen startet den 13. september 1972, sluttet den 25. januar 1973. Eksteriørscener optaget i Norfolk, Washington D.C.; Richmond, Vancouver; New York, N.Y.; Portsmounth og Boston.

Eksorcisten - fup eller fakta?

Peter Schepelern

Handlingen i »The Exorcist«, William Friedkins film efter William Peter Blattys roman, kan opsummeres således: den 12-årige Regan, der bor sammen med sin mor, som er filmskuespillerinde, begynder pludseligt at opføre sig på en helt anden måde, end hun tidligere har gjort, og trods minutiøse lægeundersøgelser lykkes det ikke at påvise en fysisk eller psykisk årsag; imidlertid er der mere og mere der tyder på, at Regan er blevet offer for en djævlebesættelse, og efter at denne diagnose er blevet efterprøvet og fundet holdbar af den unge jesuit Karras, gennemføres en djævleuddrivelse efter Romerkirkens foreskrevne ritual med Karras og den gamle, erfarne Merrin som eksorcister, og selv om det koster begge jesuitterne livet, bliver Regan »sig selv« igen.

»The Exorcist« skal være baseret på autentiske hændelser, først og fremmest en sag fra 1949, hvor en 14-årig dreng i Georgetown University, Washington D.C. (hvor også filmens handling foregår i 1970'erne) snerrede djævelsk ad sin familie og fik sin madras til at flyve. Han var ikke bare en almindelig uopdragen dreng, men besat af en ond ånd, som blev heldigt fordrevet ved eksorcisme.

Blatty, som udsendte romanen i 1971, er bestemt et *minor* talent: hans litterære aktiviteter omfatter hårtrukkent studentikose humoresker som »John Goldfarb, Please Come Home!« og »I, Billy Shakespeare!« (det sidste er nedskrevne båndinterviews med bardens genfærd!), en gotisk-politisk thriller, »Twinkle, Twinkle, »Killer« Kane«, og manusarbejde på bl. a. Blake Edwardsfilmene »Et skud i mørke«, »Hva' lavede du i krigen, farmand?« og »Darling Lili«. »The Exorcist«, der er solgt i 10 millioner eksemplarer i USA, er en effektiv thriller, men splittet mellem to ikke særlig forenelige bestræbelser: den vil dels være en rigtig ramasjang-gyser, som konfronterer den gotiske uhygge à la Mary Shelley, Poe og Bram Stoker med et moderne, troværdigt realistisk miljø; dels vil den være en bævende budskabsbog, som fortæller os, at det ikke er til videnskaben, men til kirken vi skal sætte vor lid, og den vil vistnok også levere et omvendt gudsbevis, antydet i en jesuits bemærkning til slut: »But if all of the evil in the world makes you think that there might be a devil, then how do you account for all the *good* in the world?« For så vidt søger bogen – der er forsynet med utallige mottoer, som paralleliserer djævlebesættelse med mafiatortur, kommunistisk præsteforfølgelse, tyske koncentrationslejre og amerikansk Vietnam-grusomhed – at vise, at højere og mere abstrakte magter end mennesket har ansvaret for verdens ondskab. At Blatty netop har udsendt en ny, selvbiografisk bog, »I'll Tell Them I Remember You«, hvor han fremstiller sig selv som

den virkelige fader Karras, der vil kæmpe mod djævelen med bistand i form af okkulte pip fra de tilsyneladende helt almindelige porcelænsfugle, som han har stående på kaminhylden og hvis naturstridige lyde han opfatter som sin afdøde mors transcendentale opmuntring til ham, – dette beviser næppe, at okkultisme og kamp mod mørkets magter ligger Blatty stærkere på sinde end bestsellerens uhæmmede kommercialisme lader formode eller at succesen har tilintetgjort forfatterens sidste rest af selvkritik, men er snarere symptomet på den virkelige professionalist, der ikke viger tilbage for noget.

William Friedkin brød igennem i 1971 med »The French Connection«, hvor han demonstrerede et udmærket håndelag for den stramt fortalte, realistiske politi-thriller, efter fire tidligere film: »Good Times«, 1967, med Sonny og Cher; to meget konventionelle skuespiladaptioner: Pinters »The Birthday Party«, 1968, og Mart Crowleys bøssestykke »The Boys in the Band«, 1970, og den pudsige komedie »The Night They Raided Minsky's«, 1968, om burleske-teatrenes verden.

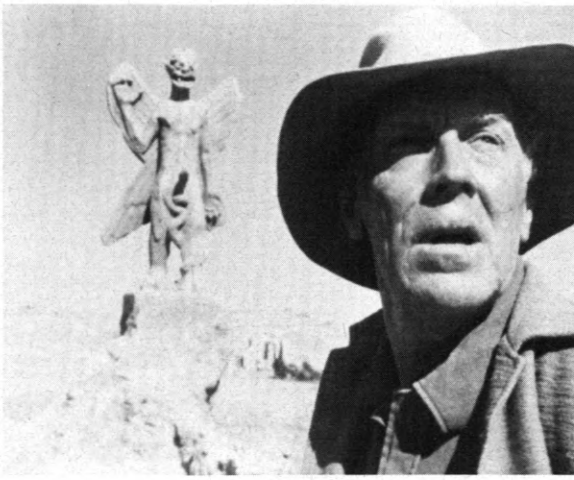
Friedkins filmatisering af »The Exorcist« er hovedsagelig rettet mod det rent thrillermæssige, omend den naturligvis også – i kraft af sin trofaste adaption af romanen – skejer en del ud til den okkulte lomme-metafysik; hvilket antagelig er grunden til at filmen i USA har opnået en R-rating (tilladt for børn under 17 i følge med forældre) i stedet for den X-rating (forbudt for børn), som syntes oplagt i forbindelse med en film, der byder på obskøn tale, blasfemi, mord og en mindreårig piges bloddryppende masturbation med et krucifiks.

Friedkin har – i et langt interview i det amerikanske filminstituts tidsskrift, »Dialogue On Film« (vol. 3, no. 4) – nævnt Hitchcocks »Psycho« som sit ideal og sin lærebog i suspense-teknik. I analogi med fremgangsmåden i »Psycho« ville han prøve, at »make this *Exorcist* go on for about an hour with nothing happening and then see how long I could pull the string«. Og karakteristisk nok fungerer »The Exorcist« bedst i de første, antydende scener, hvor der bare er »et eller andet« galt. Sekvensen i filmens begyndelse, hvor Ellen Burstyn (som pigens mor) føler sig generet og foruroliget af de underlige lyde, der synes at komme fra loftet, har noget af samme effekt som da Vera Miles i slutningen af »Psycho« vover sig ind i det uhyggelige hus for at lede efter den gamle dame. I begge tilfælde er effekten baseret på den angstfulde *forventning* om, at den enlige kvinde lige straks vil opleve rædsomme ting. Da det rædselsfulde i »The Exorcist« faktisk sker, og vi til overmål får syn for sagn, hører spændingen op. Det er de antydende lyde mere end synerne og den direkte konfrontation der fungerer.

Scenerne med den besatte Regan er det glade nonsens, men udpræget underholdende og realiseret med den forventede professionelle kompetence. Det ser faktisk skægt ud, når pigen drejer hovedet 360° og laller med sin spidse tunge. Når hun sender tykke stråler af grønt bræk i synet på jesuitten, kan man nok blive bekymret – mon ikke den pige får for meget spinat? – men det ser sjovt ud. Og det er også morsomt, når ordene »help me« viser sig som ophovnet udslet på Regans maveskind og husets unge pige fastslår: »That's her handwriting«, hvilket overbeviser Karras om sagens alvor; hvis

Den besatte Regan
møder selveste Beelzebub.

Billedet tv.: Max von Sydow som eksorcisten. Herunder: Den besatte Regan (Linda Blair) i makeupmanden Dick Smiths udgave. Nederst: Max von Sydows første møde med Djævelen, i filmens Irak-prolog.



det var endnu et af djævelens tricks, måtte man vel formode, at det var skrevet med gotisk skrift!

Ellers er det filmens problem, at den er bedøvende kedelig, når vi ikke er oppe i Regans iskolde værelse og hygger os med djævelens påfund. Underholdningsværdien er, som også de fleste læsere af Dantes »Guddommelige Komedie« har erfaret, så afgjort på djævelens side. Udenomsscenerne er klæge, hændervridende afsnit; men med faste mellemrum lyder så de sære, alarmerende lyde deroppefra. Dæmonen rumsterer, og alle tilstedeværende (som altid befinder sig nedenunder) styrter op ad trappen med opspilede øjne og mange Oh-my-God'er. For filmens publikum, som får mere og mere sympati for Satan, er denne rumsteren samtidig det søde signal, der lover nye specielle prøver på Den Ondes talenter.

Blattys roman er et ordrigt værk på 400 sider, og selv om Blatty både er manusforfatter og producent på filmen (efter eget udsagn for at »protect the material«, New York Times 27.8.1972), er der naturligvis foretaget betydelige stramninger og udeladelser i filmversionen. Den eneste væsentlige *ændring* er dog, at hvor Regan i bogen blot bliver hjemsøgt af »a poor struggling demon«, bliver det i filmen præciseret, at »Your daugther doesn't say she's a demon. She says she's the devil himself!«.

Men filmens skeletagtige præsentation af intrigen afdækker samtidig svaghederne i den. Der er utallige gådefulde punkter, som mindre synes at bero på okkult mystik end på Blattys og Friedkins usikkerhed. Det forlød på et tidspunkt, at der skulle laves en ekstra, forklarende slutning til filmen (jfr. Newsweek, 11.2.1974), men det er åbenbart opgivet igen. Hvorledes djævelen egentlig uddrives af Regan er nemlig ikke klart; det er øjensynlig ikke selve eksorcist-ritualets besværgelser, der virker, men Karras' personlige livtag med djævelen og hans selvmord sammen med denne.

Mange afsnit (f. eks. festen hos Regans mor) og roller (f. eks. politimanden Kindermans) er beskåret, så resultatet både bliver uklart og meningsløst. Men filmens (og romanens) mest alvorlige konstruktionsbrist er dog anvendelse af det okkulte, hovedmotivet. Sammenligner man

med de senere års eneste anden store fiktionssucces i den okkulte genre, »Rosemary's Baby« (Ira Levins roman fra 1967, Polanskis film fra 1968), konstaterer man den overensstemmelse, at et okkult, fantasmagorisk motiv i begge historier kombineres med et *straight* realistisk miljø. Men der er den afgørende forskel, at det okkulte i »Rosemary's Baby« var den makabre, men logiske konsekvens af intrigen. Rosemarys mand er en Faust, der sælger sig selv, eller rettere sin kone, til djævelen og til gengæld får en succeskarriere som skuespiller. Det okkulte var her en dramatisering og overrumplende profilering af den handlingsmæssige og tematiske udvikling.

I »The Exorcist«, derimod, er der egentlig ingen sammenhæng mellem djævlebesættelsen og personernes forhåndsproblemer. Regan er det helt tilfældige offer. At hun kommer til at huse selve Beelzebub forbliver filmen igennem ikke blot en sælsom, men også en komplet meningsløs hændelse. Regan er i det hele taget den person, filmen har mindst at fortælle om, og dét er betænkeligt, når det drejer sig om handlingens centrumsfigur. De to jesuitter, Karras og Merrin (der vist nok er titelpersonen), bliver ikke meget mere plastiske. Karras er meget optaget af, at hans gamle mor er død og bebrejder vistnok sig selv et eller andet i den sammenhæng, som dog ikke har nogen indlysende relevans for djævlebesættelsen (hvad filmen dog synes at mene, eftersom Regan et sted forvandler sig til Karras' mor), og Merrin er en ren papmaché-figur, som angiveligt ruger over hemmeligheder og mystiske erfaringer, som dog er så dybe, at hverken Blatty eller Friedkin synes at kende det mindste til dem.

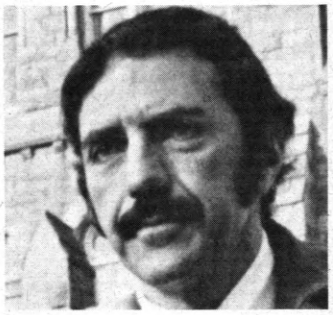
Den åbenbare uforenelighed af Guds godhed med hans almagt – hvilket synes at tyde enten på begrænset *godhed* (hvad der er såre menneskeligt, men næppe guddommeligt) eller på begrænset *almagt* (hvad der jo er en *contradictio in adjecto)* – har fra gammel tid været et kildent teologisk debatemne og et traditionelt ateistisk angrebspunkt. »The Exorcist« præsenterer for så vidt den modsatte problematik inden for de metafysiske magtbeføjelser: vi konstaterer, at Den Onde er i stand til at ryste Regans seng, ændre hendes udseende i uheldig retning, flytte rundt med møblerne i hendes værelse på overnaturlig vis (som det ellers kun kendes fra stop-motion-tricks i film som »De tre fra benzintanken« og »Mary Poppins«). Regan bliver angiveligt udstyret med formidable kræfter – det antydes, at hun vrider halsen om på en af moderens venner – og hun uddeler nogle præcise *uppercuts;* men i betragtning af, at det er selve Beelzebub, den øverste af alle djævle, hun er besat af, er det beskedent, hvad hun kan udrette. Hendes djævelske kræfter er f. eks. ikke nok til at sprænge de remme, hvormed hun er fastspændt til sengen. Det teologiske facit synes at være, at hverken det gode eller det onde har al magten. Underholdningsindustrien kommer således til at fremstå som den – lidet metafysiske – tredjepart, som får magten når både Gud og djævelen kommer til kort. Det er først og fremmest *show business,* der triumferer. Den sejrer både over ånden og materien. Og filmen efterlader egentlig ingen tvivl om, hvad dens skabere har været besat af.

At historien er en klæg fidus, som filmen ikke har suspensemæssig tæft nok til at redde i land på et mere håndfast plan, er en vurdering, som ikke kan stille meget op mod det monumentale faktum, at »The Exorcist« i øjeblikket indspiller ca. 4 millioner Dollars om ugen i USA. Hvilket kun bekræfter, at verden både *vil* bedrages og *bliver* bedraget. Og at både Gud og Satan roligt kan investere i Hollywood. Pengene skal nok komme hjem.

■ **EKSORCISTEN**

The Exorcist. USA 1973. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Hoya Productions, Inc. [= William Peter Blatty] for Warner Bros. **Ex-P:** Noel Marshall. **As-P:** David Salven. **Irak-sekvens P-leder:** William Kaplan. **P/Manus:** William Peter Blatty. **Efter:** Egen roman (1971). **Instr:** William Friedkin. **Instr-ass:** Terence A. Donnelly, Alan Green. **Foto:** Owen Roizman. **Irak-sekvens foto:** Billy Williams. **Farve-kons:** Robert K. McMillan. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Jordan Leondopoulos (Sup), Evan Lottman, Norman Gay/**Ass:** Michael Goldman, Craig McKay, Jonathan Pontell. **Irak-sekvens klip:** Bud Smith/**Ass:** Ross Levy. **P-tegn:** Bill Malley/**Ass:** Eddie Garzero. **Dekor:** Jerry Wunderlich. **Rekvis:** Joe Caracciolo. **Kost:** Joseph Fretwell (design), Florence Foy, Bill Beattie (garderobe). **Sp-E:** Marcel Vercoutere. **Optisk-E:** Marv Ystrom. **Musikbånd:** Gene Marks. **Musik:** (uddrag af) Krzysztof Penderecki: »Kanon for Orchestra«, »Tape Cello Concerto«, »String Quartet«, »Polymorphia«, »The Devils of Loudon«; Hans Werner Henze: »Fantasia for Strings«; George Crumb: »Threnody 1: Night of the Electric Insects«; Anton Webern: »Fliessend, Ausserat Zart from Five Pieces for Orchestra, Opus 10«, »Beginnings (from The Wind Harp)«; Mike Oldfield: »Tubular Bells«; David Borden: »Study No. 1«, »Study No. 2«. **Supplerende musik:** Jack Nitzsche. **Tone:** Chris Newman, Buzz Knudson. **Irak-sekvens tone:** Jean-Louis Ducarme. **Lyd-E:** Fred Brown, Ross Taylor. **Sp-lyd-E:** Ron Nagle, Doc Siegel, Gonzalo Gavira, Bob Fine. **Tone-kons:** Hal Landaker. **Makeup:** Dick Smith. **Frisurer:** Bill Farley. **Fortekster:** Dan Perri. **Stills:** Josh Weiner. **Rollebesættere:** Nessa Hyams, Juliet Taylor, Louis Di Giamo. **Medv:** Ellen Burstyn (Chris MacNeil), Linda Blair (Regan MacNeil), Max von Sydow (Fader Merrin), Lee J. Cobb (Detektiven Kinderman), Kitty Winn (Sharon), Jack MacGowran * (Burke Dennings, filminstruktør), Jason Miller (Fader Karras), Rev. William O'Malley (Fader Dyer), Barton Heyman (Dr. Klein), Peter Masterson (Klinikchef), Rudolph Schundler (Karl), Gina Petrushka (Willie), Robert Symonds (Dr. Tanney), Arthur Storch (Psykiater), Rev. Thomas Bermingham (Universitetsrektor), Vasiliki Maliaros (Karras' mor), Titos andis (Karras' onkel), Wallace Rooney (Biskop), Ron Faber (Instruktørassistent), Donna Mitchell (Mary Jo Perrin), Roy Cooper (Jesuit-dekan), Robert Gerringer (Senator), Mercedes McCambridge **, Eileen Dietz Elber **. **Længde:** 122 min., 3140 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** 5.8.74 – Rialto I, Rialto II, Palladium (København), Scala (Aalborg), Kosmorama (Århus), Lido (Vejle) og Kinoteatret (Odense).

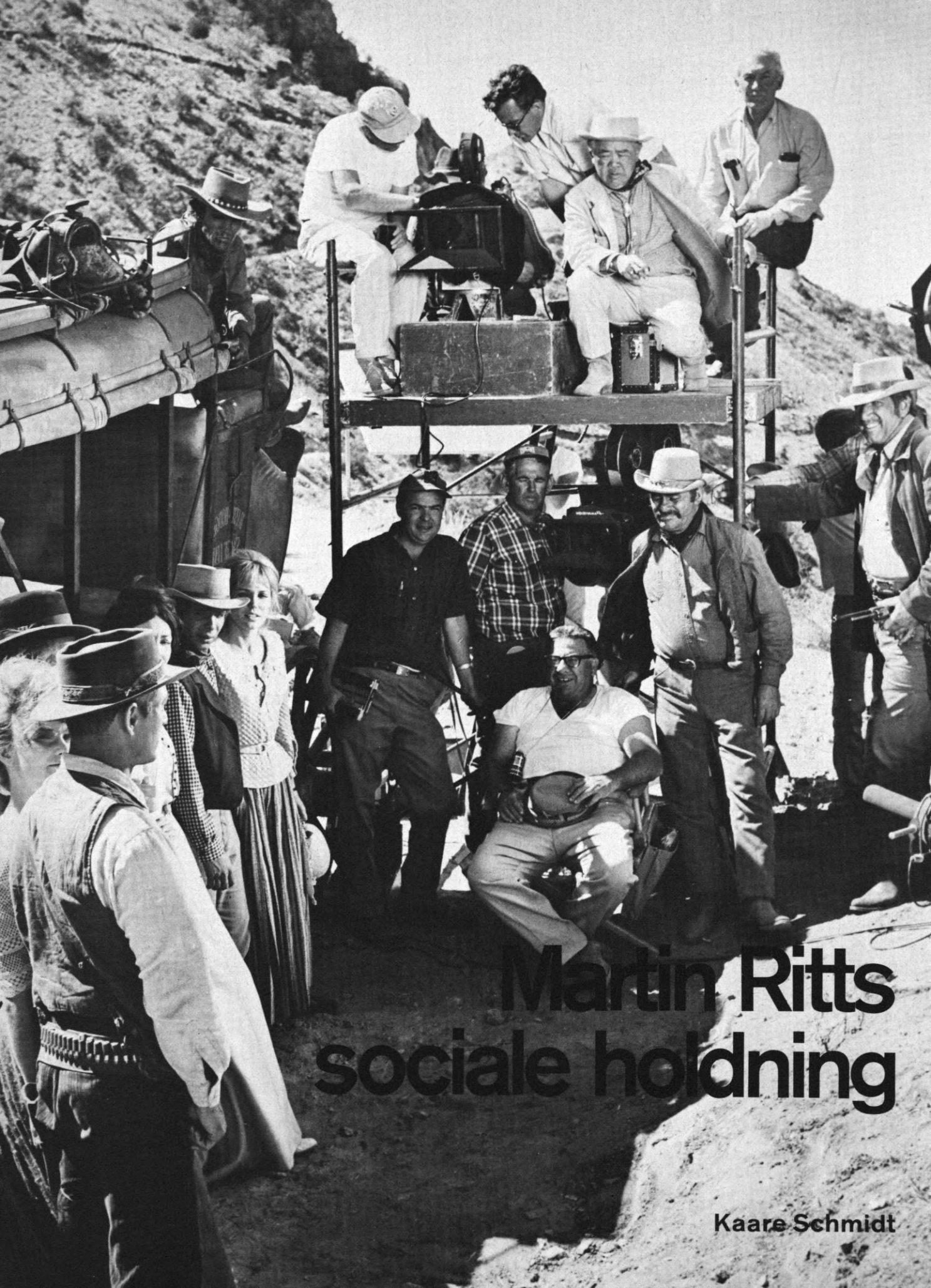
Indspilningen startet i august 1972 med eksteriøroptagelser i Georgetown (nær Washington D. C.) og New York. Studieoptagelser i FBR Productions Studios, New York. Filmrettighederne er, i følge Variety, købt af Warner Bros. for $ 400.000 samt 40 % af filmens nettoindtjening, og det anslås foreløbig at filmen i hvert fald vil sælge billetter for 150 millioner dollars. I denne forbindelse er det måske værd at nævne, at en i Miami bosat græsk-ortodoks præst, Mark Athanasios C. Karras, har anlagt sag mod både forfatteren William Peter Blatty, mod forlæggeren og mod produktionsselskabet, idet virkelighedens Karras hævder, at den fiktive Karras er modelleret efter ham. I den anledning kræver han en erstatning på ialt 7 millioner dollars for »invasion of privacy«.



Billedet tv.: Jack MacGowran som filminstruktøren Burke Dennings. – Herover: Eileen Dietz Elber, der var dubleant for Linda Blair. – Øverst: Succesforfatteren William Peter Blatty.

* Rollen som Burke Dennings blev Jack MacGowrans sidste. Skuespilleren døde den 31. januar 1973 i New York. Oprindelig var rollen i øvrigt tiltænkt filminstruktøren J. Lee Thompson, der imidlertid opgav på grund af travlhed.

** Mercedes McCambridge er »djævelens stemme« i Regan. Skuespillerindens navn figurerer på filmens fortekster (men ikke i det trykte press sheet), men efter sigende først efter forhandlinger og trusler om sagsanlæg. Derimod nævnes Eileen Dietz Elber ikke, men i følge Time Magazine (25.2.74) var hun dubleant for den 14-årige Linda Blair og måtte i flere tilfælde lægge krop til den djævlebesatte Regan. »I shot several exorcism scenes and played nearly all the vomit scenes«, hævder hun.



Martin Ritts sociale holdning

Kaare Schmidt

Martin Ritt laver film udfra holdningen: »Enhver film, som udtrykker et synspunkt, et hvilket som helst synspunkt, er en social film. Den har en social effekt. Synspunktet vil give genklang alt efter filmskaberens dygtighed og forståelse«, som han skriver i artiklen »Social films, Left and Right« (Herald Tribune, 30.8.64). Martin Ritt er ikke særlig kendt – og hans bedste film er blevet økonomiske fiaskoer. Det skyldes bl. a., at han laver komplekse film om sociale emner indenfor den herskende »Hollywood-æstetik«, men uden dennes traditionelle spændingsaction. Derfor går de ikke som letforståelig underholdning. Og det mere politisk bevidste publikum vil ofte hænge sig i æstetikken, skønt Ritt netop udnytter det rigt udviklede traditionelle filmsprog til, så komplekst og klart som muligt, at redegøre for meget sammensatte problemer.

Ritt har en lang karriere bag sig på teatret og TV, og han har været lærer på Actors' Studio (mange af hans elever har senere fyldt godt ud i hans film, især Joanne Woodward og Paul Newman). Hans tidlige erfaring som slagteriarbejder inspirerede Paddy Chayefsky til hverdagsdramaet »Marty«, der som film (1955, Delbert Mann) indledte fornyelsen i anden del af 50'erne. Som filminstruktør debuterede Ritt med »Slagsmål i vente« (1956) om (særlig race-)problemer på en arbejdsplads, og han har siden koncentreret sig om det sociale drama med stadig større analytisk facettering og klarhed.

Her skal hans produktion opdeles i en første og anden periode, idet filmene op til »Paris Blues« (1961) stort set synes at holde sig indenfor de gennemgående tendenser i amerikansk film, mens de senere (som her skal behandles) i stadig højere grad er dybdeboringer i kontroversielle emner. Filmene falder indenfor følgende tre sociale konfliktsfærer: familien, den enkelte overfor omgivelserne (behandlet i forhold til individualismen), og raceproblematikken. Det henviser til felter, hvor generelle sociale problemer fremstår med stækt ideologisk ladning i de direkte relationer, mennesker imellem.

PROBLEMSTILLINGENS BAGGRUND

Familiens skiftende status i samfundets udvikling har forbindelse med de produktionsmæssige ændringer. Den gamle storfamilie udgjorde en selvstændig produktionsenhed i det håndværker-, bonde- og småhandelssamfund, som etablerede USA, og som efter sin tid har haft stor ideologisk betydning også for de moderne idealer og værdier. Denne storfamilie blev som følge af industrialiseringen gradvis opløst og erstattet af kernefamilien, der i nyere tid også var i overensstemmelse med ændringen til det moderne teknologiske forbrugssamfund. Og her viser også kærnefamilien opløsningstendenser og vil muligvis blive erstattet af den minimale, og derfor optimalt forbrugende størrelse, det enkelte, isolerede (masse-) menneske.

Denne udvikling henviser også til begrebet 'den personlige frihed', den enkeltes ansvar og rettigheder i samfundet. Den personlige frihed blev i det unge USA set som garanteret af alles lige deltagelse i den private ejendomsret og frie konkurrence (dette indbefatter at personlig præstationsevne, individualisme, sættes over kollektivt samarbejde): personlig uafhængighed via økonomisk uafhængighed af stat og monopoler. Med industrialiseringen blev dette illusorisk, men idealet overlevede, og det tjener ideologisk til at opretholde tilliden til netop det politisk-økonomiske system, som muliggør monopoldannelse og undertrykkelse, trods håbet om det modsatte (denne udvikling beskrives med netop denne ideologi i de fleste westerns). I dag modvirker ideologien forsøg på at skabe bredere solidaritet som grundlag for en ændring og bevidst styring af samfundet (på film mest direkte når enerens uafhængighed af fagforeninger positiveres, f. eks. »I storbyens havn» (1954) og »Hårdt mod hårdt« (Sometimes a Great Notion, 1971).

Racemodsætninger er et mere specielt problem i den historiske udvikling, men et væsentligt aspekt er, at det i reglen har været behandlet som snarere et moralsk spørgsmål end et socialt (det gælder til en vis grad også de ovennævnte størrelser). I USA hænger problemet sammen med negrenes indordning i først det gamle sydens feudale økonomi og senere også i industrisamfundet som billig arbejdskraft. Her gælder også nogle af de ovennævnte problemer men desuden spørgsmålet om etnisk og social identitet i et særlig undertrykt befolkningslags sociale kamp.

FAMILIEN

I »Hud, den utæmmelige« (1962), Ritts første dybdeborende arbejde, bliver familiens status taget op. En middelstor ranch ejes af den gamle Brannon (Melvyn Douglas), men hans lederskab antastes af sønnen Hud (Paul Newman). Denne er hensynsløst dominerende og nedlægger omegnens kvinder og mænd på hver sin vis. Den yngre bror Lon ser ham som et ideal, og husholdersken Alma (Patricia Neal) er forelsket i ham. Hun gennemskuer ham dog efterhånden, og da han forsøger at voldtage hende, rejser hun. Hud sikrede sit fremtidige lederskab og faderens had, da han under spritkørsel fik dræbt sin ældre bror, og da kvæget må dræbes på grund af sygdom, forsøger han juridisk at sætte faderen ud af spillet. Det er for meget: faderen dør af hjerteslag, og broderen rejser væk.

Hud vil have alt efter sin vilje, ligesom faderen, og hans oprør mod faderen følges op af Lons oprør mod ham selv. Handlingsmønsteret er det samme som i Frankenheimers »En moderne helt« (1962) – Brandon de Wilde spiller den unge i begge film – men tematisk er »Hud« langt mere perspektivrig. Familiens skæbne er her et billede på ændringerne i samfundet. Generationsmodsætningerne henviser til forskellige måder at leve og arbejde på. Gamle Brannon er pioneråndens self made man (filmen er netop en 'moderne western') og storfamiliens overhoved. Men denne familie er smuldret under ham, som tiderne er skiftet. Han har dog stadig sin tids etik, og det er netop det, der skiller ham og datiden fra Hud og nutiden. Faderen prøver at lede familien, fordi det har et formål i arbejdet, mens Hud fører sine moderne hensynsløse forretningsmetoder formålsløst med over i privatlivet, med resultatet: »You ain't fit to live with«, som både faderen, Alma og til sidst Lon fortæller ham. Og det gælder også det moderne samfund. Det er goldt som Hud, der er skyld i sin fars og brors død og ikke evner at videreføre familien eller erstatte den med noget andet. Arbejde og privatliv er blevet modsætninger.

Vægten er helt lagt på den tematiske uddybning af konflikternes indhold og årsager. Og Ritt kan med få, umærkelige midler samle komplekse forhold i stemningsmættede billeder og hverdags-dialoger. Som begyndelsens præsentation: i de sort-hvide scopebilleder går Lon rundt i den opvågnende landsbys lys-grå, støvede gader indtil

Martin Ritt (siddende i centrum) fotograferet under indspilningen af »Hombre«.

han finder Huds pralende vogn og får ham halet ud af et hus lige før en overrasket og hidsig ægtemand vender hjem – og Hud kvitterer med at udpege Lon som den skyldige, hvilket denne let protesterende accepterer som en kompliment. Så ved vi hvad Hud og også Lon står for. Og slutningens totalbilleder af Lons afsked med Hud, der med vanlig misantropi siger: »This world is so full of crap a man's gotta get into it sooner or later whether he's careful or not« før han forsvinder bag husets gitterdør! Som en fange af sin tid og sin holdning til den.

»Mafiabrødrene« (1968) har en lignende generationsmodsætning og udviklingsbeskrivelse. Vince Ginetta ankommer uanmeldt hos sin bror, Frank, der opholder sig på Sicilien, hvilket får Frank til at tænke tilbage ... I New York har mafialederen Frank som storfamilieoverhoved opdraget broderen efter faderens død, og da Vince er blevet voksen og gift vil han optages i forretningen – til Franks glæde. Men de tider, hvor forretning var knyttet til familien er ved at være forbi. Vinces kone er imod hans ønsker, Franks datter chokeres over afsløringer for mord og fagforeningssvindel, og Frank og hans gamle forretningsmetoder trues både af myndighederne og af ændringer i mafiaen: man vil investere legalt i nøgleindustrier, og dermed ændre den individuelle kriminalitet til managementets upersonlige ledelse af multikoncerner. Frank er imod. Men kun overfor Vince redegør han for de egentlige grunde, der er etiske: forretning må være en personlig og privat sag, man må arbejde sig op fra bunden i konkurrence blandt ligemænd, kun som self made man kan man opnå etisk indsigt og skabe noget for sig selv og andre. Som hans far og han selv har gjort det (»The way pop showed me, the right way«). Men Vince er universitetsuddannet (»College and all – you know nothing«) til de nye metoder og går med på ændringen, mod Franks ordre. Hermed er Frank detroniseret som familieoverhoved, og da han udfra sin etik må myrde Vinces svigerfar, der var skyld i faderens død, flygter han til Sicilien, og mafiaen sender Vince over for at henrette ham.

Fra Frank og landsbyen blev flashback'et indledt med New Yorks skyline. Nu går det omvendt, men slutter med Vince: de har begge tænkt på samme historie. Og nu tager Frank konsekvensen af sin etik. Han er færdig, men broderen har fremtiden. Frank lader Vince skyde sig. »Jeg er som far, du er som jeg – som om vi alle var den samme mand«. Det er de for ham, men Vince ophæver 'broderskabet' og manifesterer teknokratiets upersonlighed, arbejdets adskillelse fra familien og det etiske vacuum, der gør ham til kastebold for omgivelserne uden egen vilje og uden evne til at reagere på sine indestængte, uudviklede følelser. Dette på en gang strømlinede, følelsesmæssigt umodne og tragiske menneske portrætteres fremragende af Alex Cord, ligesom Kirk Douglas yder en af sine helt store præstationer som den dynamiske Frank, der ned i de mindste detaljer i sin væremåde er udtryk for sin livsholdning.

Plottet minder meget om »Godfather« (1972), og rygtet går da også, at Paramount først afviste »Godfather« (med henvisning til »Mafiabrødrene«s kommercielle fiasko) og anbefalede Mario Puzo at skrive en bestseller, hvorefter man købte filmrettighederne. Forskellen på de to film består især i, at »Godfather« sætter action over begrundelse, mystificering over analyse: tingene sker på grund af en uforklarlig nødvendighed. Den retfærdiggør monopoliseringen med familiens og firmaets fælles kontinuerlige og interne udvikling, hvilket højst kan siges at være udtryk for udviklingen. I »Mafiabrødrene« beskrives udviklingen som faktisk, men også som modsætningsfyldt (de to kæmpende forretnings- og familie-former), rykvis (den enes sejr) og negativ. Trods dens fattige alternativ, de gamle former som reaktionært hyldes, har den en bevidsthed om samfundets negative sider, hvilket placerer den lysår fra »Godfather«s hyldest til kapitalens magtudvidelse.

INDIVIDUALISMEN

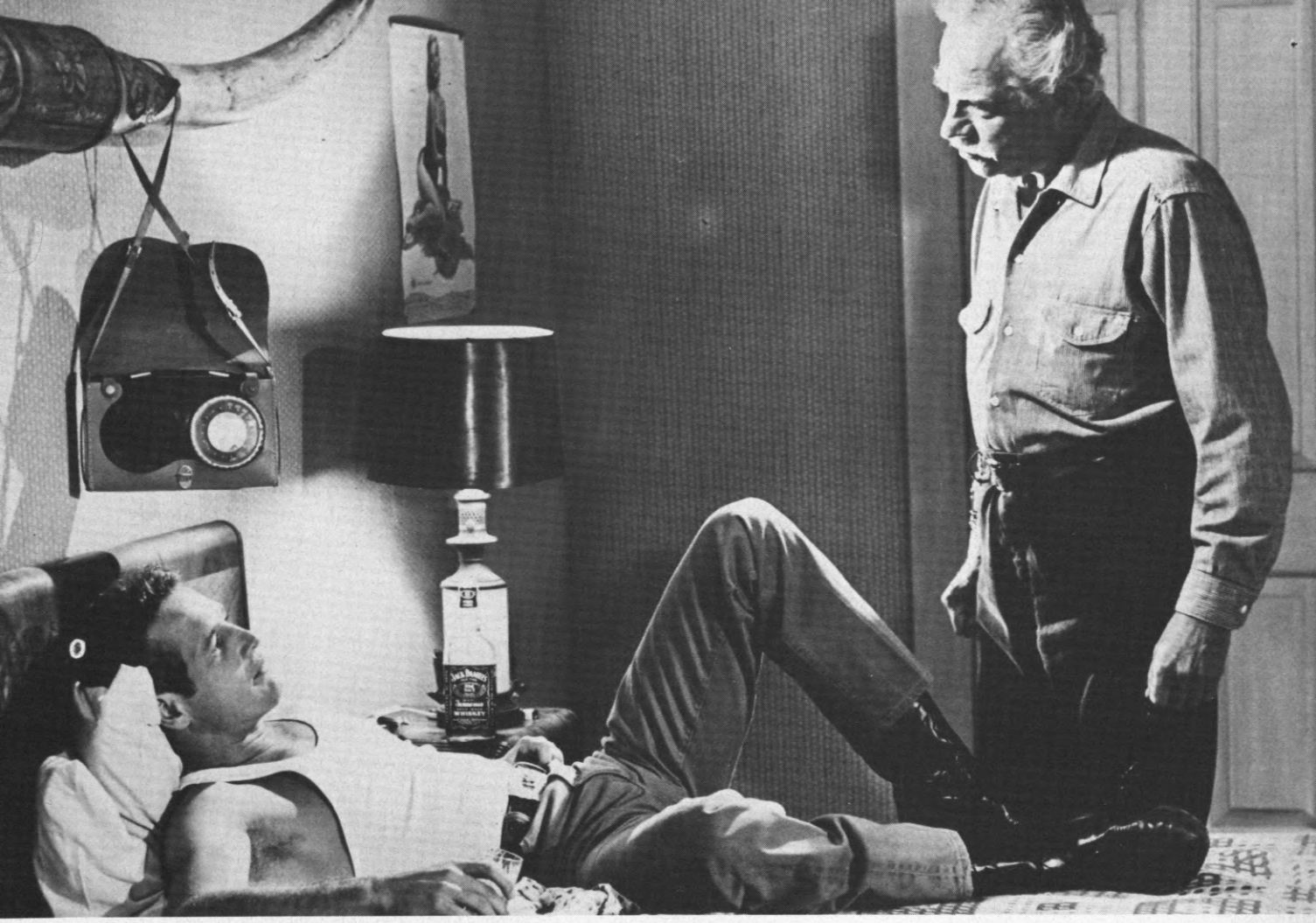
I Ritts seneste film herhjemme, lystspillet »Peter og Tillie«, hyldes problemfrit ægteskabet som institution. Dette tema findes også i »Hud«. Hud har valget mellem involvering og engagement i andres problemer, og total uafhængighed, hvilket i sin effekt betyder isolation. Den personlige ærgerrighed er mere afgørende for ham end overvejelser over formålet med at tilkæmpe sig ejendommen. Og denne individualisme må give bagslag, idet den personlige frihed kræver mere end den økonomiske uafhængighed. For friheden bliver (jvf. slutningen) et 'fængsel', når uafhængigheden betyder isolation (filmen er et præcist udtryk for erkendelsen af det amerikanske forbrugssamfunds succes-drøm som et mareridt).

»Spionen der kom ind fra kulden» (1965) følger en engelsk agent, Leamas (Richard Burtons hærgede udseende anvendes dygtigt), der under dække af at være afhopper skal kompromitere den østtyske kontraspionagechef Mundt (Peter van Eyck) så denne vil blive elimineret. Det går fint, indtil Leamas' kæreste (Claire Bloom) pludselig dukker op og uafvidende får vendt op og ned på hans beretning. Da Mundts stilling sikres og hans næstkommanderende (Oskar Werner) i stedet dømmes, forstår Leamas at han og pigen begge er blevet brugt til at sikre Mundt, der i virkeligheden er engelsk agent, mod sin næstkommanderendes mistanke. Han og pigen flygter, men da hun skydes ved Muren, vender han tilbage til hende og lader sig dræbe.

Filmen er udtryk for 60'ernes optøning af den kolde krig, og den er en reaktion imod antikommunismens heroisme (f. eks. agentgenren). I »Spionen ...« har øst og vest intet at lade hinanden høre med hensyn til de anvendte metoder. I deprimerende mørke, grå billeder (filmen er sort-hvid) vælter Leamas gennem skidtet uden at have forstået formålet. Han er overbærende overfor pigens naive kommunistiske overbevisning, men må erkende at han selv har været naiv. Han troede sig uafhængig i arbejdet, men udelukkede sit privatliv og dermed muligheden for at forstå, hvad arbejdet indebar. Den individualistiske uafhængighed førte til disengagement og ufrihed. På Muren kan han vælge mellem at acceptere den manipulation, han er offer for, eller bryde med den og dø. Over ham står et vestligt skilt, vendt mod øst: Soldat – auch Du bist eingesperrt! Det kunne lige så godt vendes om.

Slutningens valgsituation har en lidt mindre defaitistisk parallel i »Hombre« (1967). Hovedpersonen John Russell (Paul Newman) er hvid, men opvokset hos og solidarisk med indianerne. I åbningsscenen redegøres der visuelt for en professionel indiansk hestefangningsteknik. Russell får lokket førerhesten i fælden og flokken følger efter. Senere er han på rejse i diligence med et blandet (hvidt)

Øverst: Paul Newman og Melvyn Douglas i »Hud«. Nederst: »Mafiabrødrene«s storfamilie – bestående af Luther Adler, Connie Scott og Kirk Douglas, og under dem Susan Strassberg, Alex Cord og Irene Papas.



selskab (efter mønsteret fra Fords »Diligencen«), deriblandt en indianerreservatleder (Fredric March), der er stukket af med kassen. Diligencen holdes op af banditter, men Russell befrier selskabet og erobrer pengene (for indianerne). Nu er det vigtigste for ham at redde sig selv og pengene, mens selskabet prøver at få ham til at redde sig fra banditterne og tørst i ørkenterrænet. Han leder dem i sikkerhed i en minebygning, men den bliver en fælde, da banditterne finder dem. Hans ledelse har givet samme resultat som førerhestens i starten. Men først her tvinges Russell til at eftertænke sin etik. Banditterne vil bytte en fange og selskabets frihed for pengene, og Russell må vælge: opgive pengene og dermed indianersagen eller opgive fangen og selskabet og dermed selv bruge de samme metoder som er blevet brugt mod indianerne. Han vælger i første omgang det sidste, som han har gjort hele vejen igennem. Men da en handlekraftig kvinde (Diane Cilento), som er den eneste han respekterer, vil prøve at klare sagen, hvilket hun ingen chance har for, går han i aktion i et forsøg på at bluffe banditterne. Det mislykkes, men i den skudduel, hvor han selv omkommer, fældes også fjenden, så både selskabet og pengene til indianerne reddes.

Temaet fra »Hud« og »Spionen ...« er her problematiseret en ekstra tand. Både Hud og Leamas troede, at uafhængighed i arbejdet kunne føre til personlig frihed, men det medførte superindividualistisk (egoistisk) handlen, udelukkelse af andre mennesker og dermed formålet med deres handlen. Personlig frihed eksisterer kun, når alle ejer den.

Russell er også individualist, men dog engageret i en undertrykt gruppes sag. Han tror, han kan hævde sin frihed ved at holde sig uafhængig af det herskende samfund (de hvides) ved først at bo hos indianerne og senere at isolere sig blandt de hvide. Men han kan kun kæmpe for indianerne og sin egen frihed, når han gør det mod de forhold, der betinger undertrykkelse. De findes, som pengene og de øvrige konflikter viser, i det herskende samfund, hvorfor han også må engagere sig der. Så hvis han overhovedet vil gøre noget, må han handle som han gør til sidst. Men erkendelsen kommer for sent til at redde ham selv.

I »Oprør i minen« (1969), måske Ritts bedste film, får temaet sit bredeste perspektiv. Den beskriver de utroligt hårde arbejdsforhold i Pennsylvanias kulfelter 1876. De overvejende irske arbejdere undertrykkes brutalt ved hjælp af en politistyrke bestående af walisere (så kan mindretallene tampe hinanden). Arbejderne har kun én udvej og ét håb, som manifesteres af den revolutionære undergrundsorganisation, The Molly Maguires. Den kæmper med alle midler, sabotagerne truer profitten, så politiet gør alt, inklusive rene terrorhandlinger, for at udslette den.

Til en mineby ankommer politidetektiven McParlan (Richard Harris – selv han er fremragende) og udgiver sig for arbejder. Gennem ham følges arbejdernes hverdag, det opslidende farlige arbejde i minen, de skrabede forhold i hjemmene i den grå-sorte by hvor solen næsten ikke kan trænge gennem kulstøvet (intenst farvefotograferet af James Wong Howe), de få fritidsfornøjelser som picnic i slaggedyngerne, en udflugt til en hvidskuret overklasseby, værtshuset, kirken og søndagens fodboldkamp. Men der er solidaritet blandt arbejderne. McParlan falder dog let til, thi han er selv irsk arbejder, der blot har grebet den nærmeste vej ud af elendigheden: at slutte sig til undertrykkerne. Men han forelsker sig i en arbejderkvinde (Samantha Eggar), der har al den etik, han mangler.

Han: »You want decency, and trust, and honor, and a bit of security and all smiled upon by the law. Do you think you get those for free? Look for yourself. Decency is not for the poor. You pay for decency, you buy it. And you buy the law too, like you buy a loaf of bread«.

Hun: »There's still right and wrong. There's what you want and what you pay to get it. There's more«.

Han har ret i sin beskrivelse af forholdene, men ikke når han gør disse morale til sin egen. Både undertrykkernes og de undertryktes midler er for hende (som for kirken) umoralske, men hun må erkende, at hendes egen skelnen mellem »right and wrong« må gælde målet i stedet for midlerne. Da McParlan til sidst fanger de lokale Maguires-ledere og forfremmes og tror kvinden nu vil følge ham, afviser hun ham: »I would have gone with you, even if you had been outside the law. I was the one who always said I'd take you out of here. I can do that now. I used to think there was nothing I wouldn't do to get out. I'm sorry it isn't true. I'm sorry I can't do it«.

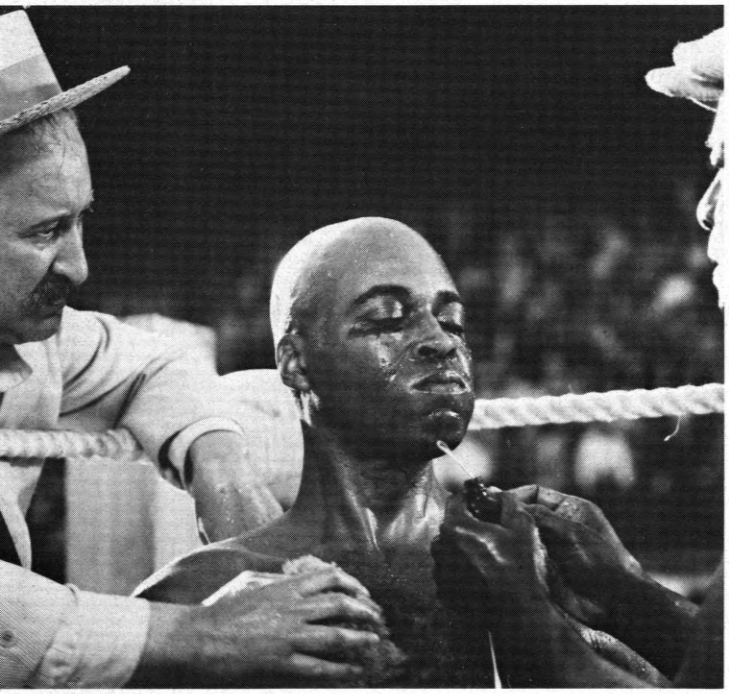
Han har selv aktivt arbejdet for de revolutionære og var blevet ven med lederen (Sean Connery), men han satte sin private ambition om personlig frihed højere end den sag der søgte at sikre frihed for alle. Han accepterede undertrykkernes individualistiske ideologi (hver mand for sig selv) på trods af sit tilhørsforhold til og sin egen følelse for de undertrykte, arbejdersolidariteten, venskabet, kærligheden. Denne splittelse har dog ført til tvivl, og i slutscenen opsøger han lederen i fængslet og spørger om denne virkelig tror, de kunne have vundet med vold. Han får svaret, at som han selv kunne se, er der under alle omstændigheder ingen andre muligheder.

Han går forbi de ventende galger, knust af sin private succes, som Hud, Leamas og Russell, og uden mulighed for at ændre sit valg. Den individualistiske kamp for personlig frihed førte til isolation for ham selv og ufrihed og død for dem han egentlig kæmpede med og burde være blevet ved at kæmpe for.

The Molly Maguires er tidligere behandlet på film, i »Dynamit« (Black Fury, Michael Curtiz, 1935), men dengang med nøjagtig den omvendte holdning. Organisationen sås som upolitisk kriminel, arbejderne som dumme, hvilket forklarede hvorfor de gik med, og pointen var, at det kun skadede dem selv. Og dette er det traditionelle syn i vestlig film på slige emner. Dér markerer »Oprør i minen« en markant undtagelse.

RACEPROBLEMET

Raceproblemet indgår i de fleste af Ritts film, i forbindelse med andre emner, f. eks. individualismetemaer, som i »Hombre« – og i »Det store hvide håb (1970). Denne beskriver efter forteksten »Much of what follows is true« den første sorte verdensmester i sværvægtsboksning og hans skæbne 1910–14. Jack Jefferson (skuespiller) elsker boksning for dens egen skyld og slår alle modstandere ud. Men da han vinder verdensmesterskabet fra en hvid, får det konsekvenser for raceproblemet i USA. Det vil han ikke acceptere, han er blot lykkelig og vil ikke involveres i andet end boksning for sin private fornøjelse og ambition, isoleret fra sit privatliv, der omfatter en hvid veninde (Jane Alexander). Men selvom det er et fremskridt, er det ikke nok at ophæve racemodsætningen i privatlivet, når omgivelserne opretholder den og samfundet undertrykker negrene. Negre anklager ham for at konfirmere de hvides fordomme og indgive negrene falske idealer, og de hvide boksemyndigheder får ham med lo-



vens hjælp fængslet for samleje med den hvide kvinde!

Han flygter med hende, og de rejser til Europa (»USA er ikke hele verden«), men her kan han ikke opnå værdige modstandere, bl. a. på grund af amerikansk indflydelse. Parret går i hundene, og tragedien konfirmeres af deres optræden i Wien i en billig varieteopsætning af »Onkel Toms børn«, hvor Jack indædt fremsiger: »You and massa are so good to old Tom that he's gonna cry sometimes«! Al Jack Jeffersons livsglæde drænes ud af ham, han bliver en plage for sine omgivelser, og han hæger kun om symbolet på sin private ambitions realisering, verdensmesterskabsbæltet: boksningen er ikke mere leg men selve livet. I USA prøver man desperat at finde 'det store hvide håb', der ikke vil blive slået halvt ihjel og kan vinde bæltet 'tilbage'. Og da et håb findes, er Jack så langt nede, at han accepterer at tabe kampen, for at få lov at vende hjem. Hans indelukkede bitre råhed får kvinden til at begå selvmord, og nederlaget præger ham så meget, at han taber kampen, selvom han i sin desperation alligevel prøver at vinde. Og selv da må han indrømme, at han stadig ikke forstår, hvorfor det kunne gå så galt.

Men det gør filmen. Jack fortæller på et tidspunkt om en tidlig boksekamp, som han tabte, fordi ringen på den ene side havde en stofvæg, gennem hvilken han blev slået ned med en kølle. Det er dette, der hele tiden er sket for ham på et socialt plan, men han kan kun se sin skæbne som sin private tragedie. Og netop hans manglende forståelse for de personlige problemers sammenhæng med de sociale forhold indebærer, at han, som de andre individualister, tror på den ideologisk herskende opfattelse, at personlig frihed er noget der (kun) kan opnås isoleret. Dette medfører, at han ikke kan påvirke de forhold, der afgør, om han overhovedet kan føre en rimeligt fair kamp. Derfor er den afsluttende boksekamp tabt på forhånd, selv om Jefferson er den teknisk bedste bokser. Og det vil enhver kamp for personlig frihed være.

Som de øvrige omtalte film er denne præget af udelukkelse af elementær *action* (således vises af alle Jacks boksekampe kun den sidste) og i stedet koncentreret om en tematisk problematisering, der i nok så høj grad kan få tilskueren ud på kanten af stolen. Og i »Sounder« (1972) er dramatikken ganske erstattet af en rolig, impressionistisk stil (der kan minde om Renoirs i dennes amerikanske film om sydstaternes fattige hvide, »De ukuelige«) i skildringen af en negerfamilies vilkår i Louisiana 1933. Familien driver en farm, men udbyttet går til de hvide handelsfolk, så familien og de ligestillede naboer lever under sultegrænsen. Da faderen idømmes et års hårdt strafarbejde for at skyde en kalkun for børnenes tomme mavers skyld, må mor og børn klare det arbejde, man i forvejen havde svært ved at overkomme. Uden at falde over i antihvid racisme formår filmen at solidarisere sig med negrene og, ligesom »Det store hvide håb«, at vise hvordan de hvide skaber, cementerer og benytter deres magt. Moderen kan ikke få at vide, hvor hendes mand er anbragt (»We have rules here about colored prisoners«), der lukkes for kreditten, fordi han ikke er med i det høstarbejde, der skal betale regningen (og hvem har hindret det!), og hele mønsteret underbygges af de hvides skolevæsen (det er blodig ironi, når børnene synger »America the Beautiful« og læreren læser Mark Twains racistiske

Billedet øverst: Sean Connery og Richard Harris i »Oprør i minen«. Derunder: James Earl Jones (i midten) flankeret af Lou Gilbert (tv.) og Joel Fluellen i en scene fra »Det store hvide håb«. Nederst: En scene fra »Sounder«.

Huck Finn), kirke, retssystem o. s. v. Negrene har ingen rettigheder og ingen almindelige muligheder for at få viden til at opbygge en bevidsthed om deres historie, etniske og sociale identitet og vilkår i samfundet som helhed. Og de har derfor, som Jack i »Det store hvide håb« eksemplificerer, stærkt begrænsede muligheder for at finde adækvate kampmidler.

Da uvisheden med hensyn til faderens skæbne bliver for stærk, drager den ældste dreng ud for at finde ham – hvilket ikke lykkes. Men i stedet finder han en lille negerskole, drevet af en sort lærerinde, der koncentrerer sig om at opbygge og videregive denne viden og bevidsthed. I skolen fortæller en om, hvordan han reddede sin søster fra at drukne uden at kunne svømme. Drengen ser parallelen til sin familie, der klarede høsten selv om det egentlig var umuligt. Og dermed antydes håbet om, at negerbefolkningen kan slå sig ud af undertrykkelsen, trods ugunstige odds. I begyndelsen brokkede faderen sig over, at drengen spildte sin tid med at gå i skole, men da familien til sidst er samlet, og drengen nu ønsker at blive hjemme og arbejde, fordi faderen er kommet uarbejdsdygtig hjem, er det faderen, der opfordrer drengen til at tage afsted til negerskolen. Uden at kende perspektivet, ved de nu begge, at solidaritet og viden er vigtigt. Og dermed er vejen frem åbnet.

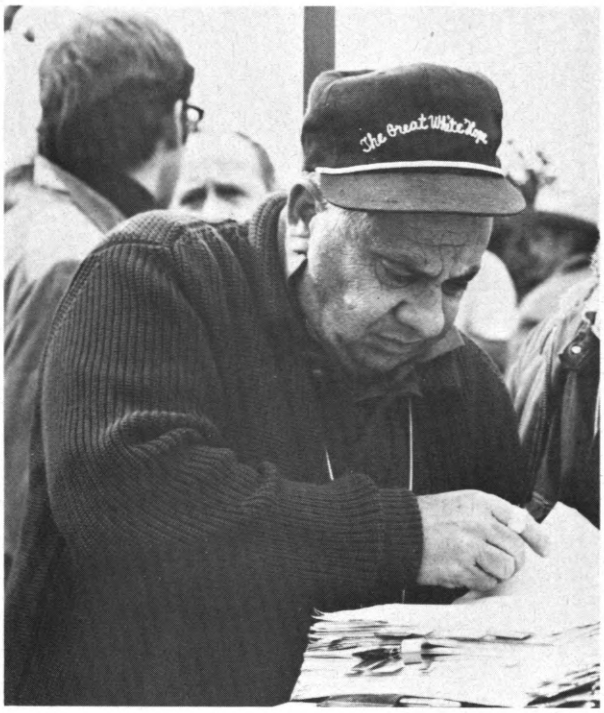
Filmen er, modsat de tidligere hovedværkers skarpe problematisering, holdt på et antydende og (smukt stemningsmættet) beskrivende niveau, og det er nok snarere dette end den kritiske bevidsthed bagved, der har gjort den til en stor succes i USA.

KONKLUSION

I familiedramaerne hyldes familieinstitutionen direkte, og i individualismefilmene hyldes den også, omend indirekte, nemlig gennem beklagelsen af at hovedpersonerne ikke kan opnå at skabe en familie. Men familien ses ikke som noget isoleret (eller isolerende). Den betragtes i familiedramaerne i forbindelse med de arbejdsforhold, der betinger den, med henvisning til forgangne tider som et ideal. Gamle Brannon i »Hud« og Frank i »Mafiabrødrene« er familieoverhoveder og individualister i overensstemmelse med produktionsforhold, der gør det formålstjenligt. Trods den reaktionære holdning er det en væsentlig problematisering af et komplekst forhold. Men individualisme- og raceproblem-filmene er på et mere avanceret og progressivt plan. De redegør for, hvad undertrykte grupper og det enkelte menneske kan gøre overfor undertrykkelse i det moderne samfund (selv om de ofte er henlagt til en ældre periode med lignende problemer) – og hvad man ikke bør gøre. Man bør nemlig ikke acceptere den gamle individualisme som en udvej i dag, dens tid er forbi, hvilket familiedramaerne beklager. Men individualisme- og raceproblem-filmene ser ikke som disse bagud, de viser, hvordan den herskende individualistiske ideologi kun tjener den undertrykkelse, man tror at bekæmpe med den, og de anviser en kollektiv solidarisk kamp som undertrykte gruppers eneste mulighed i det aktuelle samfund i USA. Her overskrides altså både individualismen og familien, selv om ægteskabet ses som en udmærket måde at leve sammen på, thi det er ikke overordnet men indordnet i det bredere perspektiv.

Ritts nyeste film, »Conrack« (1974), tager tråden op fra »Sounder« i sin beskrivelse af en hvid lærers kamp mod de hvide skolemyndigheder for at kunne arbejde blandt underklasse-negerbørn.

Martin Ritt



født 2. 3. 1920 i New York, uddannet på Eton College i Burlington, Kentucky (hvor han først og fremmest vandt ry som Rugbyspiller) og senere på St. John's College i Brooklyn, hvor han studerede jura. Martin Ritt kvittede dog hurtigt studierne til fordel for teatret og fik sin første undervisning af Elia Kazan. Under den anden verdenskrig var han indkaldt til luftvåbnet, og efter hjemsendelsen kom han direkte til Broadway, hvor han i slutningen af fyrrerne og begyndelsen af halvtredserne instruerede skuespillene »Yellow Jack«, »Mr. Peeble and Mr. Hooker« (skrevet af Irwin Shaw), »Set My People Free« (af Dorothy Heyward) og »A Memory of Two Mondays« samt »A View From the Bridge« (begge af Arthur Miller). Sideløbende med teatervirksomheden fik Martin Ritt også tid til at instruere en mængde udsendelser for TV (han skal have instrueret over 100 programmer og spillet i ca. 150).

1956: Edge of the City / Slagsmål i vente
1957: No Down Payment
1958: The Long Hot Summer / Den lange, varme sommer
1959: The Sound and the Fury
The Black Orchid / Den sorte orkidé
1960: Five Branded Women / Jovanka e le altre / Fjendens piger
1961: Paris Blues / Paris Blues – på ferie i Paris
1962: Adventures of a Young Man / Vinderen taber altid
1963: Hud / Den utæmmelige
1964: The Outrage / Halvblods
1966: The Spy Who Came in from the Cold / Spionen, der kom ind fra kulden
1967: Hombre / Hombre
1968: The Brotherhood / Mafiabrødrene
1969: The Molly Maguires / Oprør i minen
1970: The Great White Hope / Det store hvide håb
1972: Sounder
Pete and Tillie / Peter og Tillie
1973: Conrack

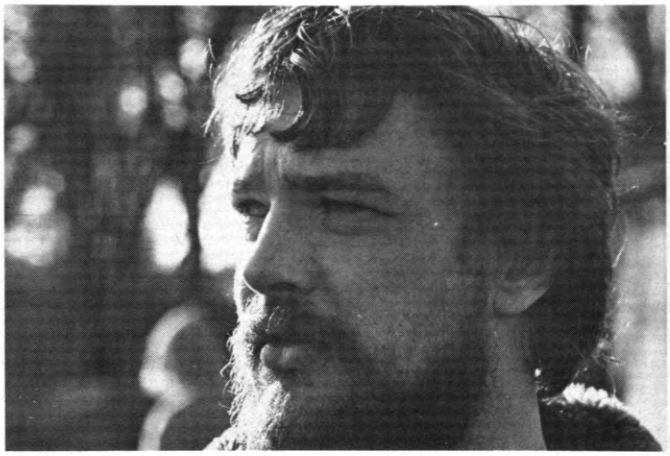
P.C.

Filmloven efter 10 år:

Fremgang for dansk film eller produktionskrise?

ved Claus Ib Olsen

Da Danmark for 10 år siden fik den første egentlige filmlov, blev den af adskillige kaldt for verdens bedste. Siden er loven blevet revideret og forbedret på visse punkter, først og fremmest konsulentordningen, og i løbet af de kommende måneder skal de første resultater af konsulenternes indsats vises i biograferne. Her er en rapport om, hvordan en instruktør, en producent og en konsulent ser på tingene.



Erik Crone

Det er netop i år ti år siden, vi fik den første egentlige filmlov, der ved at tage visse initiativer i produktionsmæssig retning, tog sigte på at virke til fremme af filmkunsten i Danmark. Udgangspunktet for lovgivningen var en katastrofal situation i den danske filmbranche – og resultatet blev derfor heller ikke overraskende, en lov, som i højere grad var en erhvervsstøttelov end det var en egentlig kunstlov.

I de små ti år denne lov var gældende, blev den genstand for hård kritik – en kritik, som ikke alene var rettet mod lovens principper, men i høj grad også mod dens administration. Med den nye filmlovs ikrafttræden den 1. oktober 1972, var der derfor lagt op til en række politiske, økonomiske og administrative ændringer af den kurs, den tidligere filmfond havde fulgt. Selve institutionen skiftede navn til Det danske Filminstitut og markerede dermed, at den oprindelige fonds-tanke nu blev erstattet af et system, hvorefter de penge, institutionen skulle bruge, fra og med den nye lov ville blive bevilget direkte over finansloven.

Filmfondens støttepolitik havde været baseret på en garanti for lån til produktionen (i form af en kaution for et banklån) på op mod halvdelen af en spillefilms samlede budget – og hertil kom så senere en speciel ordning for debuterende instruktører, hvor garantisummen kom helt op på 2/3 af produktionsomkostningerne og hvor filmfondens indskud for en del af kapitalens vedkommende blev sat i sidste prioritet. Ordningen kom imidlertid i klemme i den almindelige økonomiske stramning, og man kunne til sidst opleve, at en producent, skønt han havde en fondsgaranti i ryggen, ikke kunne låne de fornødne penge, hverken i bank eller sparekasse. Det var derfor både nødvendigt og naturligt, at man i den nye lov besluttede, at yde direkte lån til producenten for på den måde at frigøre produktionen mest muligt fra den almindelige kreditstramning. Til at administrere de penge, bestyrelsen i følge den nye lov satte af til at producere film for, ansattes pr. 1.4.1973 to filmkonsulenter, Gert Fredholm og Flemming Behrendt, med indstillingsret over hver sin halvdel af de ca. 12 millioner, som puljen kom til at bestå af.

Ansættelsen af de to konsulenter må også ses i lyset af den kritik, der blev rettet mod det tidligere filmråd: Et råd bestående af syv medlemmer, der på grundlag af et skriftligt materiale skulle tage stilling til hvorvidt en film skulle have støtte eller ej – og som senere igen skulle bedømme om den produktion, de selv havde været med til at sætte igang, var af en sådan karat, at den kunne få del i fondens årlige kvalitetspræmiering.

En vigtig forskel mellem de to love er, at den nye, i modsætning til den gamle, ikke opstiller restriktive regler for den private branches udfoldelser, hverken hvad kvalitet eller kvantitet angår. Den gamle lov havde haft visse bestemmelser med hensyn til biografernes repertoire, til deres frihed i forhold til udlejeren og en bestemmelse, som hindrede at én mand eller en koncern sad på mere end én biograf. Det var regler, som enten aldrig eller kun i ringe grad, havde været håndhævet og som derfor naturligt nok faldt ud, da loven skulle revideres – men det var samtidig regler, hvis bortfald straks resulterede i en helt anden markedsdannelse, end man tidligere havde i dansk film: – en situation, hvor kæderne begyndte at brede sig, og hvor de store selskaber var på vej til at

blive endnu større gennem sammenlægninger ikke alene i produktionsleddet men også på distributions- og forevisningssiden. Producenten Erik Crone, som gennem flere år har søgt at skabe et kommercielt alternativ til den eksisterende branche, er ikke rolig ved situationen, som den har udviklet sig, og han er ikke i tvivl om, at der i løbet af det næste års tid eller mere, vil være en produktionskrise i dansk film – netop fordi der er få, men store producenter, der sidder inde med alt for megen magt – først og fremmest i forhold til filminstituttet. På et spørgsmål om, hvilke selskaber han konkret tænker på i forbindelse med magtkoncentrationen, svarer han:

»Det er Palladium, Saga, Rialto og Nordisk. Nordisk har selv studier, selv biograf, selv udlejning og begge eksisterende danske laboratorier. Rialto har udlejning, studier og ca. 30 biografer *. Saga har studie sammen med Rialto, udlejning via Teatrenes Filmkontor men kun én biograf, hvorimod Palladium har en 6–7 stykker foruden eget udlejningsselskab.«

Det er klart, at disse selskaber således effektivt kontrollerer det eller de led, hvor igennem pengene strømmer. Det er vel stadig således, at størsteparten af de danske biografer er »frie« i den forstand, at der er et gensidigt afhængighedsforhold mellem dem og de, der leverer filmene, altså udlejerne. Men selv om situationen er den, at størsteparten af biograferne er frie, så påpeger Erik Crone, at det skal tilføjes for at gøre billedet klart, at pengene kommer ind på ca. 80 af de ca. 350 biografer, som findes her i landet og af de 80 nøglebiografer, anslår han at omkring 50 er effektivt kontrolleret af udlejningsselskaberne. Filminstituttets stilling i denne situation er vanskelig. Bevillingerne er for små, til at instituttet vil kunne etablere sig som en partner på lige vilkår med den private branche og derudover er der slet ikke idag politisk opbakning bag tanken om en stærk statslig filmproduktion fulgt op af en statslig distribution til stats- og/eller kommunale biografer. Konsekvensen, som instituttets bestyrelse har taget af de vanskeligheder og de muligheder, som findes, synes at være en prioritering, som sætter produktionen i spidsen og hvor de andre områder (f. eks. distribution og biograf-spørgsmål) foreløbig synes at mangle en egentlig målsætning.

Hvad produktionen angår, så har bestyrelsen i princippet lagt sig fast på at ville støtte film med ca. 70 % af produktionsomkostningerne, ud fra den idé, at der i dag i det danske samfund findes en risikovillig privat kapital, som kan kaldes frem, hvis den får tilstrækkelig gode arbejdsmuligheder. De arbejdsmuligheder, som instituttet idag tilbyder den private kapital, er en samlet fortjeneste på 35 % – det vil sige, at før filminstituttet begynder at få sine penge tilbage fra en film, så trækker den private kapital sin 35 %'s fortjenste ud og af hver krone instituttet derefter får tilbage modtager producenten yderligere 10 øre. Skulle situationen opstå, at filmen spiller et overskud hjem, så tilfalder dette overskud ubeskåret producenten, og det eneste filminstituttet – i gunstigste fald – får ud af en kommercielt vellykket film er at få sine udlæg ind igen. Princippet om den maximale støtte på 70 % af en films produktionsomkostninger administreres dog ikke mere rigoristisk, end at der er blevet støttet med op til 87 % – og i tilfældet »19 Røde Roser« blev den maksimale støtte slet ikke anvendt. Budgettet var på ca. 1,4 millioner og støttebeløbet ca. 840.000 kr. – altså svarende til 60 %.

* I den filmavis, som Filminstituttet for nylig udgav (i forbindelse med den danske filmfestival) oplyses det, at Preben Philipsen vil være tilfreds med at kontrollere 20 biografer, og at han foreløbig råder over 11. Siden er dog Alexandra biografen kommet til. Red.

Filmloven efter 10 år:

Samtale m
Esben Høj

Esben Højlund Carlsen.

ved Claus Ib Olsen

ned Erik Crone og lund Carlsen

Claus Ib Olsen: Esben, du har jo på nært hold følt forskellen mellem at komme igennem med ideer først under den gamle og nu under den nye filmlov. Efter at du var kommet ud af filmskolen som instruktør, havde du ikke mindre end tre projekter, som alle fik en økonomisk støtte – to af dem endda en filmfondgaranti på 500.000 kr. – alligevel blev ingen af dem til noget. Hvorfor gjorde de ikke det?

Esben Højlund Carlsen: Ja, groft sagt, så manglede der en konsulent! – Det var et oplagt eksempel på, at der manglede et andet initiativ, end at der sad en dommerkomite og tog kølig stilling, enten for eller imod, de projekter, som kom ind. Derudover manglede filmfonden vel både mulighed og interesse for at følge komiteens afgørelser op, og det vil igen sige, at instruktøren, foruden at være instruktør, samtidig selv skulle være en slags produktionsleder med talent for at stille en financieringsplan på benene.

C.I.O.: Det talent havde du ikke?

E.H.C.: Det havde jeg ikke, og så kom jeg i klemme på min afgrundsdybe uvidenhed om filmproduktion. Jeg var grænseløst naiv overfor hvad der praktisk, teknisk og økonomisk skulle til, og jeg havde ikke skygge af chance for at trumfe mine projekter igennem – selv ikke på trods af, hvad der lignede et godt financieringsgrundlag; ialt fald ikke ene mand – og det var vilkårene.

C.I.O.: Jamen du havde da en producent i ryggen, Sven Grønlykke?

E.H.C.: Det havde jeg, ja – men hans indstilling var vel nok den, at han bare ville lægge apparatur og studie til og ellers slippe så billigt fra det som muligt. Og så var det jo yderligere samtidig med, at han selv skulle instruere en film. Det betød selvfølgelig, at jeg kom i anden række, hvad der vel var yderst rimeligt.

C.I.O.: Løb du ikke også ind i nogle problemer med, at Grønlykke brugte dine projekter i en filmpolitisk sammenhæng, med hensyn til filmfondens støtteandele og den slags?

E.H.C.: Joh ... men det var nok ikke det, der bremsede. Under alle omstændigheder manglede der nogle penge – 300.000 kr. helt konkret – og på det tidspunkt var fidusen med at skabe en fiktiv kapital af skuespillernes og filmarbejdernes indsats endnu ikke opfundet. Næh, de virkelige vanskeligheder lå nok snarere i den filmpolitik, som filmfonden drev. Der blev nok gjort en del for at støtte debuterende instruktører, men så snart en instruktør havde lavet sin første film, så følte man i fonden, at nu var der gjort, hvad der burdes gøre. Det var en filmpolitik, som tog sigte på, at der nok skulle vise sig et geni, sådan pludselig og uden videre. Bevares, det kan ske – man kan godt af vanvare komme til at hive en eller anden forfatter ind i et filmstudie – og så viser det sig, at han kan lave film som Widerberg – det er bare ikke noget, man kan bygge en officiel filmpolitik op på. Det vi mangler – og som vi frem for alt må skabe med den nye filmlov, er en stamme af kvalitetsfilm og en produktionstradition, som geniet, hvis han kommer, kan bruge. Det er ufrugtbart bare at sætte sig ned på sin røv og vente på ham, for så sker der nemlig heller ikke noget, når han viser sig. Det er jo fantastisk kompliceret at lave film, og det forekommer mig næsten som et mirakel, når der kommer kunst ud af det. Det er jo som at få et eksprestog til at danse ballet – og hvem kan det første gang, han prøver. Når vi går ind og ser en amerikansk film, som tager vejret fra os – så må vi ikke glemme, at det er toppen af et isbjerg vi ser – at der ligger en dygtighed, en erfaring og en tradition bag, som vi fan'me ikke har herhjemme og som vi kun kan skabe ved at bygge en gediegen produktionsrutine op. På den film, jeg lige har gjort færdig, har vi ustandselig måtte begynde helt forfra med at løse en række praktiske problemer – og det er jo utåleligt. Den eneste måde man kan komme til at administrere dette tekniske og økonomiske apparatur virtuost på er ved at blive dus med det, og det bliver man ikke ved blot at lave en film i ny og næ. Der må skabes en tradition herhjemme for gode underholdende film – film der er et publikum til og man må se at komme væk fra den problemstilling, at der i den ene ende befinder sig nogle folkelige film, som principielt er dårligt lavede, mens der i den anden ende er nogle små sjælefilm, som ingen mennesker gider se. Denne opdeling er yderst uheldig, og den bringer os ingen veje.

C.I.O.: Hvad mener du, når du taler om »små sjælefilm«?

E.H.C.: Jeg mener – lad mig igen sammenligne med amerikansk film. I USA har man altid haft en tradition for at HISTORIEN var det vigtigste – uden en go' historie, ingen film. Når en grøn instruktør mødte op hos en af de gamle Bosser, så lød altid det uundgåelige spørgsmål: What's your story young man? – Herhjemme derimod har vi altid lagt vægt på ideerne, og lavet film på dem. Jeg tror, at filmens historie, selve fortællingen, er uhyre vigtig, det er jo den, der skal bære de eventuelle ideer, som findes i filmen. Det gælder om at lave film, hvor historien for-

løser ideerne – og en sjælefilm er efter min mening en film, hvor det ikke er tilfældet.

C.I.O.: Det har jo ofte været ambitionen, at få de to ender til at mødes – og det interessante er vel, hvorledes det skal lade sig gøre – mener du at konsulentordningen er en mulighed i den retning?

»Konsulenterne har en decideret jordemoderfunktion: jo mere de ved, jo mere er de i stand til at lære en åndedrætsøvelser«

E.H.C.: Ja, i høj grad. På »19 Røde Roser« har jeg været i den heldige situation, at have haft hele to af vore tre filmkonsulenter med, Erik Crone og Flemming Behrendt. Erik har jo i praksis fungeret som en art konsulent, alene af den grund, at han er en producent uden kapital – men bortset fra det, så jo, jeg mener, at konsulentordningen er vigtig netop fordi den kan bringe sjælefilmen og underholdningsfilmen på niveau. Det hele er en prioritering inden for en økonomisk ramme, som sjælekunstneren – og især hvis han er debutant – ikke har skygge af chance for at foretage. Man skal ud fra nogle klamme regnestykker foretage en række valg, som ikke siger en et suk, før man har lavet mindst tre film. Man skal dag for dag, minut for minut afgøre, om man skal afbryde f. eks. en kameragang for til gengæld at nå en anden scene, om man skal bygge en dyrere dekoration, og til gengæld tage en skuespiller, som koster mindre, end den man oprindelig havde tænkt på. Det er i sådanne situationer, at jeg i højeste grad har følt, at konsulenten var til støtte – ved hjælp af ham bliver der bragt en praktisk omfortolkning af de æstetiske størrelser ind i filmen på et langt tidligere tidspunkt – og, af en person, som er sympatisk indstillet overfor filmen. Det er noget helt andet end efter den gamle ordning, hvor man selv var den eneste, der brændte for et projekt og skulle forsvare det overfor folk, der bare stillede kolde spørgsmål, om hvor meget dette og hint kostede. Konsulenterne har en decideret jordemoderfunktion: jo mere de ved, jo mere er de i stand til at lære én åndedrætsøvelser, fortælle én, hvornår man skal presse, og hvornår man skal holde igen.

C.I.O.: Foruden at være en instruktørdebut er »19 Røde Roser« også en slags konsulentdebut – det er i hvert fald nok den film, Flemming Behrendt har fulgt tættest. Hvorledes har han kunnet være til støtte, samtidig med at I skulle støtte ham?

Erik Crone: Det har ikke været nogen belastning. På et tidspunkt var det naturligvis spændende, hvorledes han ville reagere, når det hele gik løs. Der er jo i høj grad et behov for, at instruktøren i det praktiske arbejde er fredhellig på en række områder og absolut ikke på andre – og der skal derfor en udpræget situationsfornemmelse til, for at finde ud af, hvornår man skal komme med sine vurderinger og forslag, og hvornår man skal lade være, og den situationsfornemmelse har Flemming haft. Han har været nysgerrig uden at være stødende. Vore indfaldsvinkler er jo vidt forskellige: jeg har et meget lille teoretisk kendskab til film, men til gengæld en del praktisk erfaring, hvorimod Flemming har en stor teoretisk og historisk viden – og de to ting har suppleret hinanden i arbejdet med filmen.

E.H.C.: Ja, selv om han klart kom fra den æstetiske lejr, så mødte han med dyb respekt for det praktiske arbejde, som mange cineaster ikke har. I det hele taget har jeg på fornemmelsen, at de fleste cineaster *foragter* alt det pis og lort, der skal til for at lave en film, og dér har Flemming den modsatte indstilling. Det er på den anden side piske-nødvendigt for, at han kan fungere, men alligevel ...

C.I.O.: Har du oplevet ham som en støtte – også i det praktiske – når I var igang?

E.H.C.: I høj grad. Det har naturligvis været på et moralsk-æstetisk plan, for Erik har jo været sikkerhedsnettet i den anden ende. Et af de største problemer under arbejdet med en film er, at målestokken påvirkes så radikalt undervejs, at man kan lave en hel spillefilm om erotik uden at opdage, at den er *totalt* uerotisk – og det er derfor en enorm støtte, når der findes en person – i dette tilfælde en konsulent – hos hvem man har deponeret, hvad det hele drejer sig om. Jeg kan huske fra min fysikbog, at der et eller andet sted i Paris findes indmuret en platinstok, som angiver, hvor meget en meter er. På samme måde er det betryggende, at der et eller andet sted i verden findes et menneske, der ved hvor meget en meter er i den film, man er igang med, og det menneske har jeg følt, at Flemming har været.

C.I.O.: Kan I kort skitsere det praktiske forløb: hvor tidligt kommer konsulenten ind i billedet og med hvilken hjælp?

E.H.C.: I dette tilfælde har gangen været den, at Erik har »opfundet« filmen. Han har læst Torben Nielsens kriminalroman i korrektur, sendt den til mig og sammen har vi så talt om den og fundet et filmprojekt i den. Allerede på det tidspunkt, hvor der forelå en synopsis, blev konsulenten blandet ind. Han syntes godt om ideen og historien og har så været trediemanden på projektet op til det tidspunkt, hvor jeg alene satte mig ned og skrev en drejebog.

C.I.O.: Drejebogen har han ikke haft noget at gøre med?

E.H.C.: Ikke direkte, men alligevel ... Jeg har diskuteret enkeltheder i den med ham, på samme måde, som jeg sikkert ellers ville have opsøgt andre – bekendte, venner, som jeg mente, ville kunne være til støtte, når ting brændte på.

»Det har betydet uendelig meget for filmen, at der helt fra starten var denne økonomiske ro over projektet – og den ro har konsulenten været garant for«

E.C.: Parallelt med alt dette er så hele den økonomiske side af filmen stablet på benene og også her har konsulentordningen vist sig at have store fordele frem for den gamle ordning. Det er noget helt andet, at have personlig kontakt med een mand og diskutere de financielle pro-

blemer med ham, frem for at gøre det med et råd, som er uden egentlig mulighed for at følge tingene kvalificeret op. Med konsulenten har man en langt sikrere fornemmelse for, hvor meget han har råd til – eller er villig til at ofre på det foreliggende projekt og således også hvor meget man skal skaffe i privat kapital – altså hvorledes filmens økonomi samlet skal komme hjem. Allerede fra starten sagde Flemming – næsten utvetydigt – at vi ville få, hvad vi havde brug for, at det ikke skulle være et spørgsmål om 5–6–7 eller 800.000 kr., men at vi skulle have, hvad vi fandt nødvendigt, for at lave filmen på en forsvarlig måde. Det betød, at da jeg gik ud i byen for at skaffe privat kapital, så var det ikke ud fra en presset situation og med det hængende over mig, at jeg *skulle* skaffe et vist beløb, tværtimod var det i en positiv atmosfære og det blev derfor snarere et spørgsmål om, hvormeget jeg *kunne* skaffe for at Flemming ikke skulle af med mere end højst nødvendigt, og for at han ikke skulle føle, at jeg udnyttede situationen. Det har betydet uendelig meget for filmen, at der helt fra starten var denne økonomiske ro over projektet – og den ro har konsulenten været garant for. Han gav os endda mulighed for på et senere tidspunkt, at justere det oprindelige budget. Normalt er det sådan, at man laver budgettet et halvt års tid før filmen går igang – altså på et tidspunkt, hvor man ikke ved hvilke skuespillere, der skal medvirke, hvor man skal filme eller hvordan den endelige drejebog ser ud, og det vil sige, at det er helt fiktive størrelser, man arbejder med, når man lægger budget på et alt for tidligt tidspunkt. Derfor er det af største vigtighed, at man senere får mulighed for at finjustere det oprindelige budget, når de fiktive poster er blevet fyldt ud med faktiske begreber.

C.I.O.: Hvad betød det i praksis?

E.C.: Det betød, at vi fik en tillægsbevilling på 60.000 kr. – fordi vi regnede med, at filmen ville blive 100.000 kr. dyrere end beregnet.

C.I.O.: Det vil med andre ord sige, at filmen er blevet støttet med 60 % af de maximale 70?

E.C.: Ja, den fik ikke maximum-støtte, af den simple grund, at den ikke havde brug for det. Den ro, som prægede financieringen, betød, at det var lettere at skaffe den fornødne private kapital. Jeg behøvede ikke at rende fra den ene til den anden og spille med fordækte kort med hensyn til, hvad vi havde, hvor meget vi behøvede o. s. v. »19 Røde Roser« er udgivet af Lademanns Forlag, og det betød, at jeg kunne gå op til dem og tilbyde dem en fornuftig rettighedsandel i filmatiseringen og for et beløb, som var minimalt i forhold til de samlede produktionsomkostninger.

C.I.O.: Hvor stor er den private kapital?

E.C.: Den er på ca. 600.000 kr. – og jeg må sige, at samarbejdet med Lademann har været utroligt godt. Nogle mennesker, vi intet kendte til, gav os helt frie hænder. De har ikke blandet sig, ikke stillet krav, men vist os en meget stor tillid, som jeg ialt fald har følt som en forpligtelse til at lave en film, de kunne være tilfreds med. Vi stillede det krav, at én bestemt person fra forlaget blev sat på filmen, således at vi også i det led havde så nær kontakt som mulig. Det vil sige, at hvis der skulle opstå problemer, så skulle vi ikke hele tiden starte forfra med at forklare, men kunne med det samme få et kvalificeret svar. Du kan godt se, at hvis vi står og mangler 50.000 kr., som vi føler *må* til, hvis ikke filmen skal forringes betydeligt, så er det enormt frustrerende, at der i den anden ende bare sidder en, som ikke har et suk begreb om, hvad det hele drejer sig om, men som blot siger: jamen der var så og så mange penge – det er der stadig – og der er ikke flere.

E.H.C.: Vi er egentlig kommet i den situation, hvor denne film ser fuldstændig ud, som den ville have gjort, hvis vi havde haft ren statsproduktion. Den private kapital har på intet tidspunkt påvirket filmen, dens terminer, redigeringen eller valget af skuespillere – men samtidig kan man vel sige, at hele financieringssituationen har været en indirekte følge af positive sider ved konsulentordningen.

C.I.O.: Erik talte før om, at Flemming havde sagt, at I skulle have, hvad I behøvede – var det så inden for 60 % af, hvad I skulle bruge?

E.C.: Næh – det betød, at støttebeløbet befandt sig inden for den formelle grænse, som instituttet havde sat på 70 %. Det blev som sagt ikke nødvendigt at støtte med så meget, men jeg er sikker på, at viljen havde været der, hvis jeg ikke havde fundet de nødvendige private midler. Flemming har også, efter at optagelserne var færdige, sagt, at det ikke skulle være noget økonomisk problem, hvis vi ville lave noget om, foretage forandringer, men at han godt ville betale, hvad det ville koste. Det har virkelig været en »happy production«, den bedste jeg har været med i – også i Film*instituttets* historie.

»Hvis det ikke skulle blive en god film, er der ingen andre end mig selv, jeg kan kaste skylden på«

E.H.C.: Igen er vi tilbage til det vigtigste ved konsulentordningen: konsulentens personlige forhold til hele produktionen, hans mulighed for at identificere sig med, hvad der foregår i alle led. På en række konkrete punkter vil en konsulent kunne forbedre filmens kvalitet generelt – hvad et råd aldrig ville være i stand til.

C.I.O.: Kan du nævne konkrete eksempler på, hvorledes Flemmings tilstedeværelse har betydet forbedringer i »19 Røde Roser«?

E.H.C.: Konkrete punkter? – det er nok lidt vanskeligt ... der har været en række produktionspraktiske ting, som Flemming, fordi han kom »udefra«, har gjort opmærksom på kunne eller burde gøres anderledes. Forarbejdet med skuespillerne f. eks., altså det, at der ikke i en films produktionsplan er taget højde for at instruktør og skuespillere kan prøve ting igennem før optagelserne går igang. Det er klart, at det ville betyde meget for arbejdet, hvis det kunne finde sted, men der ikke tradition for det. I »19 Røde Roser« blev spørgsmålet desværre rejst så sent, at vi ikke havde mulighed for at prøve det – men det er noget, jeg vil forsøge næste gang. Der var også et problem med musikken. Normalt er et musikbudget på ca. 25.000 kr. – men da vi fik stablet vores på benene, blev det på 75.000 kr. – og det ville jo normalt betyde, at man måtte hente 50.000 kr. et andet sted i filmens budget, skære ned på andre punkter. Nu blev det problem løst

alligevel, men vi havde haft mulighed for at henvende os til Flemming og sige, at netop den musik var vigtig, så vigtig, at den måtte med, også uden at vi skulle skære ned andre steder. Ellers tror jeg nok, at den væsentlige fornyelse har været, at vi har samarbejdet helt fra starten med Filminstituttet gennem Flemming, hvor man i gamle dage følte det som en eksamensopgave, eller snarere som en licitation: en gang imellem var der møde i Filmfonden – så indsendte forskellige entreprenører deres bud på, hvorledes den pågældende bro skulle bygges. Og når konkurrencen så var overstået, havde én vundet, mens de andre gik hjem. Denne film har vi lavet sammen. Men det betyder også, at hvis filmen bliver noget lort, så er skylden min, for hvis vi bliver i licitationsbilledet, så ville den gamle struktur have betydet, at man skulle gætte sig til, hvilket bud, de ville acceptere i den anden ende – og ud fra det gættede beløb, skulle man så bygge broen. Det kunne man ofte ikke, men bygges skulle den s'gu, når man nu *havde* vundet. Disse usikkerhedsmomenter er blevet fjernet i dette projekt. Jeg har haft al den støtte, jeg har kunnet ønske og helt frie hænder – så hvis det ikke skulle blive en god film, er der ingen andre end mig selv, jeg kan kaste skylden på.

C.I.O.: Du talte i starten om en filmpolitik, som ikke fulgte debuterende instruktører op og som derfor aldrig fik lagt grunden til en produktionstradition herhjemme. Nu er du selv blevet en af de debuterende instruktører, som – allerede inden din første spillefilm kommer ud – bliver fulgt til dørs med endnu en produktionsgaranti på 700.000 kr., og det er meningen, at du efter »19 Røde Roser« skal igang med en ny film bygget over Erik Menveds Barndom, selv om det i indstillingen til bestyrelsen udtrykkelig understreges, at støtten ikke er betinget af, at det bliver netop *den* film.

»Det er jo en fantastisk tanke, der betyder, at jeg får arbejdsro, og at jeg i to år vil kunne opfatte mig som filminstruktør«

E.H.C.: Ja, det er jo en fantastisk tanke, der betyder, at jeg får arbejdsro, og at jeg i to år vil kunne opfatte mig som filminstruktør. Da forslaget var på bordet, snakkede vi om, hvornår jeg ville igang igen – om det skulle være umiddelbart efter »19 Røde Roser« eller om jeg hellere ville vente et stykke tid, for at lade tingene falde på plads – og der er min indstilling klar: jo hurtigere efter »Roserne« des bedre. Det hænger naturligvis sammen med det, vi talte om før, hele produktionsrytmen, som man skal ind i, for at få tingene til at fungere – og det gælder naturligvis ikke bare instruktøren, men hele filmholdet.

E.C.: Det er jo korrekt, som Esben er inde på, at det næsten er umuligt for en debutant, at gennemføre et projekt, sådan som han havde tænkt sig det. Der er et enormt teknisk og økonomisk apparat, som skal administreres, bruges og udnyttes på en måde, som opsuger energien i den grad, at man midt i filmen har svært ved at samle tankerne om, hvad det egentlig var, der blev tænkt i sin tid. Og her må filminstituttet sætte ind ved at lave en støttepolitik, som går ud på, at få nogle nye instruktører gennem så mange film, at de kommer til at føle, at det er deres arbejde. Instituttet skal nok i højere grad se lidt mindre på hvor kunstnerisk ambitiøs en debutfilm er, men til gengæld skabe mulighed for en naturlig arbejdsrytme.

C.I.O.: Ja, men vi har jo stadig en kommerciel filmbranche – som skal leve af at fungere, og man kunne vel forvente, at den ville følge instituttet op – så at sige overtage de debutanter, som Instituttet havde sat igang?

»Den kommercielle filmbranche er jo netop ikke interesseret i at investere i nye instruktører, man vil hellere køre med de gamle travere«

E.C.: Jamen den kommercielle filmbranche er jo netop *ikke* interesseret i at investere i nye instruktører, man vil hellere køre med de gamle travere, som har vist, at de kan give penge. Ud fra et vist synspunkt er der vel ikke noget at sige til det – det er det de kommercielle producenter lever af, og de får penge ud af en plat folkekomedie som af en veldrejet. Det er derfor, at Instituttet *må* sørge for den nødvendige fornyelse af instruktører, som har alle de tekniske færdigheder i rygmarven, således at de kan koncentrere sig om det, de gerne vil fortælle.

C.I.O.: Har Instituttet penge til det?

E.C.: Instituttet har ikke penge nok – men det drejer sig også om en kulturpolitisk holdning: hvorledes vil man bruge de penge, man nu engang har. Hele debutantracet har været en enorm belastning. Det er knald eller fald – enten lavede man det geniale med det samme, eller også duede man ikke. Instituttet må til at tænke på længere sigt, end Filmfonden gjorde. Det tager jo tid at skabe de fire eller fem instruktører, som har de nødvendige tre film på bagen. Det koster 15 film – og de konsulenter, som sidder i øjeblikket, kan kun sætte ca. 10 film igang – og så kan de jo endda ikke tillade sig at satse udelukkende på fire eller fem mennesker og sige, at det er de folk, som skal lave film i Danmark de næste 50 år. En kritik, man kunne rette imod den nuværende konsulentordning er i virkeligheden, at konsulenterne sidder for kort tid til at kunne skabe den tradition, som er nødvendig.

C.I.O.: Jamen det, at Esben nu får lov til at gå igang med sin anden spillefilm uanset hvordan den første bliver, det vidner vel om, at man er interesseret i, at skabe den kontinuitet, I efterlyser.

E.C.: Ubetinget – men samtidig sidder så filminstituttets bestyrelse og finder ud af, at man med den ændrede laboratoriesituation nu istedet skal til at satse på nogle film, som koster 500.000 kr. – og støtte disse film med 90 %. Tallet 500.000 kr. er grebet ud af luften – man kan praktisk taget ikke producere noget for det beløb. 700.000 kr. kunne eventuelt komme på tale, hvis man f. eks. udelukkede medvirken af professionelle skuespillere.

E.H.C.: Og så er det jo en æstetisk censur, som er utålelig. Den præserverer den situation, vi talte om før med sjælefilmene i den ene ende og de kommercielle i den

anden – og reserverer al creme fraichen til de kommercielle selskaber.

C.I.O.: Hvad ville der ske, hvis man som grøn instruktør henvendte sig til et af de etablerede selskaber med et manuskript?

E.C.: Det skal jeg sige dig: hvis det var et godt manuskript, som de kunne se, at der var penge i, så ville du få det svar, at 'det ser godt ud gamle jas, det vil vi gerne købe af dig – men du kan ikke selv komme til at lave filmen, vi må jo have en til det, som har prøvet før!'

E.H.C.: For at sige det lige ud: de vil hellere have en instruktør, som allerede har bevist, at han ikke *kan* lave film! Det er en enorm kortsigtet kommercialisme, de præsterer.

E.C.: Ja, og det er det, der først og fremmest kan gøre mig stædig og sur. Jeg kan s'gu ikke forstå, at de gamle, rige og stærke producenter ikke vil acceptere en situation, hvor der faktisk bliver skabt nogle nye instruktører på grundlag af nogle film, som de gamle ikke satser een krone på – eller allerhøjst en del af laboratoriekreditten. De får jo *gratis* stillet et eller andet antal instruktører til rådighed på et eller andet tidspunkt, hvor de har en historie, de gerne vil realisere med nye kræfter. Når de instruktører, branchen idag benytter sig af, er færdige, så er der ikke andre. *Ingen.*

C.I.O.: Hvad betyder branchens manglende interesse i fornyelse for dig – helt konkret?

E.C.: Det værste er, at de jo ikke alene bremser sig selv, men også os andre. Jeg står idag i den situation, at jeg ikke kan se, hvorledes jeg skal kunne fortsætte med at producere film på de nye betingelser, der bydes.

C.I.O.: Hvilke betingelser?

E.C.: Jeg tænker på den nye laboratoriesituation. De film, jeg har lavet – »Den Forsvundne Fuldmægtig« og »Flugten« bl. a. – er kun blevet til noget, fordi jeg kunne få en laboratoriekredit, men efter at Nordisk Film har købt Ankerstjerne og således er blevet enerådende på markedet, er der blevet lukket for den mulighed. Laboratoriets kredit betød, at jeg kunne give den private kapital, som skulle skaffes, mere favorable vilkår. Laboratoriet skulle nemlig ikke have del i de rettigheder, som svarede til deres indskud, eller den kredit, de gav. Hvis laboratoriekapitalen repræsenterede ca. 20 eller 30 % af filmens samlede rettigheder betød det, at jeg enten kunne bruge de »ledige« rettigheder til at lokke de manglende private penge frem – eller at jeg selv kunne beholde dem og bruge dem som økonomiske stødpuder, hvis noget skulle gå galt. Som det er idag, er der ingen brikker at flytte rundt med og deraf følgende forringede muligheder for at finde kapital. Samtidig vil laboratoriet have et pantebrev eller lignende som sikkerhed – og den situation vil jeg ikke acceptere. Ikke fordi jeg er bange for at satse mit hus, men fordi det ville være et helt urimeligt pres at lægge på en instruktør, jeg arbejder sammen med, når han véd, at hvis ikke hans film bliver god, så ryger mit hus. Du kan godt se, at det kan jeg hverken byde mig selv eller dem, jeg laver film sammen med. Det er nemlig ikke sådan, at jeg ikke hæfter for pengene: laboratoriet skriver alligevel veksler ud bagefter, og hvis filmen går skævt, kommer jeg til at hæfte for den resten af mine dage og skal afdrage den med et eller andet beløb hver måned eller hvilken ordning, vi nu laver. Sådan hænger det sammen!

Filmloven efter 10 år:

Flemming Behrendt taler ud om konsulent-arbejdet

ved Claus Ib Olsen

Claus Ib Olsen: Da du blev ansat som konsulent, kom du jo til at beskæftige dig med noget, du egentlig ikke var vant til og som derfor krævede en omstillingsproces. Hvorledes har du været i stand til at hjælpe, når du samtidig selv skulle hjælpes igang?

Flemming Behrendt: Jeg har jo i mange år interesseret mig mere for den produktionsmæssige og økonomiske side af sagen end filmanmeldere normalt – og jeg har også altid interesseret mig for filmlovens kulturpolitiske funktion. Da vi begyndte som konsulenter, var der ingen, der rigtig vidste, hvad jobbet indebar. Erik Hauerslev havde den opfattelse, at vi skulle sidde hjemme med manuskripterne for engang imellem at komme og aflevere nogle indstillinger – og så var det i øvrigt det! – og denne indstilling afspejler sig endnu i vores ansættelsesform,

som kun er en deltidsansættelse. Siden – da vi kom igang – viste det sig, at arbejdet var meget omfattende, og hvad enten det er noget vi gør det til eller ej, så er det klart, at således som konsulentordningen i dag fungerer, stiller den krav, som jeg manglede forudsætninger for at honorere.

C.I.O.: Du havde ingen praktisk erfaring med hensyn til selve filmarbejdet?

Fl.B.: Ingen overhovedet – og det var en af grundene til, at jeg på »19 Røde Roser« gerne ville være så meget med ude på optagelserne som muligt. Det er den dyreste, af de film jeg har støttet, og det er samtidig den, jeg har fulgt tættest. De første to – Bjarne Henning-Jensens og Hagen Hasselbalchs – havde jeg kun ganske lidt kontakt med.

C.I.O.: Var det en tilfældighed, at det netop blev Esben Højlund Carlsens film, du kom til at følge, eller havde det noget med projektets størrelse at gøre – personlig interesse i holdet eller i historien?

Fl.B.: Det var nok stort set et spil af tilfældigheder – men det har hele tiden været klart, at konsulentordningen fungerede bedst, når der var en tydelig overensstemmelse mellem konsulenten og det projekt, han var involveret i. Det ligger jo i hele tanken. Grunden til utilfredsheden med det gamle filmråd var, at det var upersonligt, og det hang sammen med, at man ikke ville påvirke de enkelte projekter, man ville ikke fremkalde en omarbejdelse af et afslået forslag, således at det kom til at passe ind i filmrådets smag. Lichtenberg sagde engang: 'verbalkontakt er jo forbudt' – og det var det virkelig. Bagdelen var naturligvis, at det var vigtigere, at man kunne skrive fristile, end at man kunne lave film – mens vi kan frygte at havne i den modsatte grøft, hvor det er vigtigere, at en instruktør kan klinge sammen med en konsulent. En løsning på det problem kunne bl. a. være, at vi fik nogle flere konsulenter.

C.I.O.: Det er vel en betingelse, at I skal være »åbne«?

»Jeg har støttet instruktører, som jeg klingede dårligt sammen med, men hvis projekter, jeg følte noget for«

Fl.B.: Ja, og det føler jeg også, at jeg har været – meget åben endda. Jeg har støttet instruktører, som jeg klingede dårligt sammen med, men hvis projekter, jeg følte noget for. I vores forsøg på at gøre tingene på en anden måde end det gamle filmråd, har vi nok endda holdt os mere åbne end vi næsten var istand til. Man prøvede hele tiden at undergrave sine egne fornemmelser over for det, man havde læst, komme bag om det, for at finde ud af, hvad manden, der skrev, egentlig havde ment, og hvis man ikke havde følt noget første gang, så at prøve forfra. Det betød naturligvis, at man brugte en masse tid på noget, man i sidste ende alligevel sagde nej til. Man skulle derfor passe på ikke at spilde sin egen og de andres tid, for på et tidspunkt var det svært at gennemskue sig selv, se i hvor høj grad man i virkeligheden *havde* truffet en beslutning eller man blot forsøgte at foregøgle en åbenhed.

C.I.O.: Hvordan kom »19 Røde Roser« igang?

Fl.B.: Det startede med, at Erik Crone kom med et manuskript af Torben Nielsen. Det læste jeg og fandt det spændende, men havde samtidig en række indvendinger. Så mødte jeg Esben, som jeg slet ikke kendte på anden måde, end at jeg kendte den dårlige behandling, han havde fået i filmfondens tid – og jeg havde en fornemmelse af, at han var en af de filmskoleelever, som burde lave sin første spillefilm. Vi diskuterede så Torben Nielsens manuskript igennem sammen; Esben havde forslag til nogle ændringer, og han forklarede mig, hvorledes han ville lave en *film* ud af det oprindelige manuskript. På det grundlag blev indstillingen om støtte lavet.

C.I.O.: Den fik ikke optimal støtte?

»Jeg var sikker på, at i alt fald én af de film, jeg støttede det første år, skulle have optimale vilkår«

Fl.B.: Næh, for det havde den ikke behov for. Den havde brug for en støtte på så og så mange tusind kroner – og når vi regnede det om, svarede det til 60 % – og det var jeg glad for. Fra bestyrelsens side bygger hele systemet jo på, at man med den nuværende ordning, skal lokke risikovillig privat kapital frem – og derfor var jeg interesseret i produktioner, som kunne dét og som altså kunne laves med en støtte, der lå under de 70 %, vi normalt kunne yde. Set i det perspektiv, befandt »19 Røde Roser« sig jo i en ønskesituation – på grund af bogens forhold til Lademanns Forlag. Der var også andre ting, som spillede ind: filmen var for mig først og fremmest en mulighed for at producere en af de folkelige film, den daværende kulturminister påstod *også* skulle laves. Esben ville gerne lave en bred spillefilm – en film, som havde mulighed for at tiltrække den nødvendige private kapital – og den situation opfattede jeg som en forpligtelse til at jeg, i min ende, måtte tilbyde ham den financiering, som var nødvendig. Det kunne ikke nytte noget, at man begyndte at trykke og fire, hvad økonomien angik. Når han ville lave film på det plan, så måtte man også tage de økonomiske konsekvenser – og jeg var sikker på, at ialtfald én af de film, jeg støttede det første år, skulle have optimale vilkår, for det har jo altid været en undskyldning for dårlige film, at det ikke var tilfældet.

C.I.O.: I hvor høj grad har bestyrelsen mulighed for at følge filmene, når den een gang har givet sin principielle tilslutning til et projekt?

Fl.B.: De enkelte film kommer jo på bestyrelsens bord flere gange. »19 Røde Roser« har været der to gange – først som produktionsstøtte og så som opfølgende støtte, andre film kommer der flere gange, og gennem denne praksis får bestyrelsens medlemmer at vide, hvad der sker og hvornår. Men der er ingen tvivl om, at bestyrelsen bruger sin tid og sine kræfter på alt andet end vores arbejde. Det er rimeligt, men det kan også være belastende. Vi har, både Gert (Fredholm) og jeg, i perioder været meget deprimerede og følt os meget trykkede over det ansvar, der følger med jobbet – vi har ingen at spille

bold op ad, vi har ingen »konsulenter«. Vi har dog nok til dels overvundet denne ensomhedsfølelse, og det hænger sammen med, at man er kommet mere ind i det hele – og føler sig mere sikker på sine vurderinger.

»Det er fantastisk vanskeligt at lave film – og det er derfor helt meningsløst, at vurdere en instruktør på hans første film«

C.I.O.: Allerede inden Esbens film er kommet ud af klippebordet, har du stillet dig bag ham med en indstilling på 700.000 kr. til en ny film, endda uden at binde ham til noget bestemt projekt. Hvor meget føler du dig ansvarlig for de instruktører, der via dig får lov til at lave deres første spillefilm?

Fl.B.: Een ting har jeg lært i den tid, jeg har fungeret som konsulent – hvis jeg ikke allerede vidste det i forvejen: det er fantastisk vanskeligt at lave film – og det er derfor helt meningsløst, at vurdere en instruktør på hans første film. Der er jo næsten *straf* for at lave film i Danmark! Man kan lave TV-teater eller almindeligt teater, uden at det nødvendigvis bliver særlig fremragende, det sker der ikke noget ved. Man får flere chancer, indtil det til sidst viser sig, om man kan eller ej – men ve den, der har lavet en SPILLEFILM for INSTITUTTETS eller FONDENS MILLIONER – og det så går hen og bliver noget hø! – han er virkelig ude i mørket. Det er jo helt urimelige vilkår. Man må væk fra den knald-eller-fald-stemning og i stedet skabe en relativt lille kreds af instruktører og andre filmarbejdere, der kan arbejde kontinuerligt med film, hvis man vel at mærke vil bevare noget, man kan kalde dansk filmkunst – men ikke alene derfor, også ud fra et produktionsøkonomisk synspunkt ville det lønne sig. Mange produktioner er jo præget af, at holdet nu *endelig* igen er kommet til at lave en film, så nu skal det s'gu ikke være overstået for hurtigt. Det er frygteligt at se, hvordan interessen for at få lavet tingene færdige ikke er særlig stor. Enhver på et dansk filmhold er mere interesseret i, at en produktion varer 10 uger med yderligere 10 ugers efterarbejde, end at det hele klares på 14 uger, for hvad skal de tage sig til bagefter? Den indstilling ville man ikke have, hvis det var sådan, at der efter den ene film ganske simpelt kom en anden, for det var nu deres arbejde. Måske kunne man også komme om ved det problem på en anden måde. Jeg har overvejet, om man kunne lave en ordning, som gjorde det meste af holdet medansvarlig for produktionen – altså virkelig prøvede at gennemføre et økonomisk demokrati – ikke bare en ordning, som gav de implicerede del i overskuddet, men som også gjorde dem medansvarlige for underskuddet eller overskridelserne. Lykkedes det, ville der sikkert blive skabt en helt anden holdning over for det, at lave spillefilm, end den, der eksisterer idag, hvor der skal sidde en eller anden bussemand og slå i bordet for at få tingene gjort på rimelig tid.

C.I.O.: Du har med vilje ikke bundet Esben til et konkret projekt med den nye produktionsgaranti?

Fl.B.: Der er selvfølgelig en plan om, hvad det skal være for en film – den skal bygge på Ingemanns roman »Erik Menveds Barndom«, men jeg har ikke gjort min støtte afhængig af, om han pludselig får en anden idé – det må han for min skyld gerne – det vigtigste er, at han får muligheder for at udnytte de erfaringer, han har fået på den første film, hvor han jo bl. a. for første gang prøvede at arbejde med skuespillere. Det *kan* ikke være rimeligt, at alt skal stå og falde med den. Tilliden til, at Esben kan lave film, bør række ud over det konkrete resultat af den første film, og nu sikrer jeg ham, at han kan lave den næste – uanset hvordan både jeg selv og andre modtager debut'en.

C.I.O.: Hvor stor handlefrihed har I i sådanne sager i forhold til sekretariat og bestyrelse?

Fl.B.: Da vi blev ansat, var vi begge meget på vagt overfor ikke at blive underordnet sekretariatet, og det betød, at jeg brugte megen tid på at sætte mig ind i de forhold, hvor vi kunne blive løbet om hjørner med af andre magthavere i systemet. Hvad vores forhold til bestyrelsen angår, så ligger det jo i filmloven, at konsulentordningen skal sikre, at der er mere end én vej til pengekassen. Men da der kun er én bestyrelse, må man jo gøre noget for helt hen til pengene at have to muligheder – og derfor er det i praksis umuligt for bestyrelsen at sige: 'her er det så os, der bestemmer, for det står der i loven, at vi skal' – gør man det, har man jo ophævet det to-strengede system allerede inden pengekassen er nået. Så kan man nok så meget stille sig op i folketinget og sige, at det er imod lovens bogstav – og det er det jo på en måde – men bestyrelsen kan ikke bringe sig i splid med sig selv ved at sige nej den ene dag, efter indstilling fra den ene konsulent og den næste dag sige ja til den anden, for hvad er det så, de siger ja og nej til? Man er nødt til at fastslå, at det er den enkelte konsulents – ialtfald positive – indstilling, der er altafgørende – så afgørende, at hvis jeg fik underkendt en positiv indstilling, og bestyrelsen ikke med *meget* klare argumenter kunne overbevise mig om, at jeg havde taget fejl – så måtte jeg gå fra mit job.

C.I.O.: Svigter bestyrelsen så i virkeligheden ikke det ansvar, loven har lagt på den?

»Hvis bestyrelsen virkelig skulle træffe afgørelserne, så var vi jo tilbage i den gamle ordning, hvor beslutningerne blev taget på grundlag af et stykke papir«

Fl.B.: Det mener jeg ikke. Den tager sit ansvar i det øjeblik, den antager de to konsulenter og i det øjeblik, hvor det skal afgøres, om konsulenterne skal fortsætte for en ny to-årig periode. Hvis bestyrelsen *virkelig* skulle træffe afgørelserne, så var vi jo tilbage i den gamle ordning, hvor beslutningerne blev taget på grundlag af et stykke papir, i dette tilfælde ganske vist et stykke papir fra en konsulent, men alligevel ... Skulle bestyrelsen tage kvalificeret stilling i hvert eneste tilfælde, måtte det betyde, at den skulle hele den proces igennem, som konsulen-

terne i forvejen havde brugt tid på – og så var konsulenterne overflødige! Det er derfor ikke et spørgsmål om, at vi vil have magten, men om at det ville være usagligt, hvis vi først skulle gøre det store arbejde, det er at komme ind på et projekt, og bestyrelsen derefter traf en afførelse på et helt utilstrækkeligt grundlag. Derfor, hvis det skal fungere, så er der ingen anden mulighed end den, bestyrelsen i øjeblikket praktiserer: at den enkelte konsulents positive indstilling i princippet er altafgørende for, om en film får støtte.

»Forudsætningerne for det støttesystem, som bestyrelsen har udarbejdet er at der ikke idag er politisk mulighed for en statslig filmproduktion«

C.I.O.: Man kan altså sige, at konsulenterne er forholdsvis suveræne med hensyn til de enkelte film, men hvorledes forholder det sig, når man ser på de kulturpolitiske retningslinjer, bestyrelsen lægger for jeres arbejde?

Fl.B.: Ja, det er et område, hvor jeg føler, at vi ingen frihed har overhovedet. Forudsætningerne for det støttesystem, som bestyrelsen har udarbejdet er, at der ikke idag er politisk mulighed for en statslig filmproduktion ...

C.I.O.: Selv om filmloven åbner mulighed for at fuldfinanciere – og altså statsproducere?

Fl.B.: Den åbner mulighed for det i ganske særlige tilfælde – og nævner Dreyers Kristus-film. På den baggrund har bestyrelsen altså vedtaget en ordning, der går ud på, at vi som hovedregel kan gå op til 70 % i støtte og – hvad der er vigtigere – under tilbagebetalingen indrømmer man den private kapital, som findes i filmen, 35 % i kombineret forrentning og fortjeneste. Det er jo en pæn forrentning af en investeret og risikeret kapital, for erfaringsmæssigt kommer ca. 90 % af en spillefilms indtjening hjem det første år, og denne ordning kan derfor kun være rimelig, hvis man tror på, at den vil være i stand til at lokke *egentlig* risikovillig privat kapital frem, penge, som kunne være brugt til noget andet. Personlig tror jeg ikke, det vil ske, men jeg har opfattet det som et arbejdsvilkår for konsulenterne, at de skal gøre alt for at få systemet til at fungere, på de præmisser, som foreligger. Skønt jeg altså mener, at det er et uhensigtsmæssigt system, har jeg meget ærligt gjort, hvad jeg kunne, for at realisere den model, som er stillet op. På et eller andet tidspunkt vil det så vise sig, om den har givet pote eller ej, men indtil andet er bevist, lader jeg altså som om, at man i Danmark kan lokke kapitalen ud at danse.

C.I.O.: Instituttets støttepolitik bygger vel ikke udelukkende på den eventuelt ledige private kapital, men også på bl. a. laboratoriekreditten og udlejerens indskud. Hvorledes stiller det sig idag, efter at Nordisk Film sidder på begge laboratorier og har lukket for kredit uden egentlig sikkerhed?

Fl.B.: Der er ikke noget mærkeligt i, at laboratorierne ikke vil investere risikokapital. I filmfondens sidste år var der bundet et sikkerhedsnet op under laboratoriekreditten, og det er der ikke længere efter den gældende ordning, nu løber laboratorierne virkelig en risiko. Det vil de altså ikke længere, og det hænger bl. a. sammen med, at de aldrig har og heller ikke vil censurere manuskripterne. De vil ikke give sig af med at måle og veje, om filmen nu er god nok og vil give penge nok eller ej.

Hvad udlejningsselskaberne angår, så var det til dels en forudsætning for den nye ordning, at man kunne få udlejeren til at give et forskud– måske på omkring 100.000 kr. – hvad der er meget almindeligt i udlandet, hvor udlejningsselskaberne er med til at financiere de film, de selv skal leve af. Fra gammel tid har man herhjemme haft den ordning, at udlejeren får ca. 20 % – og somme tider mere – af det, der kommer ind i biografens billetkasse, som distributionsvederlag – men for mig at se, kan der kun være én rimelig forretningsmæssig forudsætning for sådan en praksis og det er, at udlejeren har løbet en risiko. Når han får 20 % – uanset om der er 100 eller 1000 tilskuere, så må han have været med til at risikere nogle penge på, at filmen *blev* så god, og der *kom* 1000 mennesker til den. Der er en udvikling hen imod, at udlejningsselskaberne kun fungerer som en slags ekspeditionskontorer, der sætter frimærker på pakkerne og sender dem afsted – og det skal de naturligvis have et gebyr for. Men der er ingen forretningsmæssig rimelighed i, at de skal have procenter – uden loft over beløbet – således at de på film, der virkelig giver penge, kan få en helt uforholdsmæssig stor fortjeneste, uforholdsmæssig i forhold til, hvad filmens producent får hjem. Såvidt jeg kan se, er det idag et langt større problem end den manglende laboratoriekredit.

C.I.O.: De hænger vel til en vis grad sammen de to ting. Både Nordisks køb af Ankerstjerne og udlejningsselskabernes stilling, har noget at gøre med den koncentration, som finder sted både i produktions-, distributions- og forevisningsledet, en koncentration, som betyder øget magt til den private branche.

Fl.B.: Ja, vi skal til at passe på. Der er ved at danne sig *et* stort sammenhængende felt, som vil kunne klemme filmene – på den måde, at hvis de ikke accepterer de vilkår, som bliver dikteret, så vil de slet ikke kunne komme ud. Den situation må instituttet prøve at gennemskue og tage en virkelig principiel stilling til. På den anden side kan det jo ikke undre, det ligger helt i forlængelse af vores støttemodel, at vi skal fungere i et blandingsøkonomisk felt, der meget ligner det, man i øvrigt praktiserer i det danske samfund. Jeg tror altså ikke på, at det er muligt på filmområdet og det gør det jo ikke mere overskueligt, at man i øjeblikket bruger institutmillionerne til bl. a. at give biograferne lån, uden at bekymre sig det mindste om nu de biografer, man giver penge, er reelle forevisningsmuligheder for de film, man i øvrigt bruger en andel del af millionerne til at producere.

»Principielt kan filmloven godt klare sig uden den private branche«

C.I.O.: Hvad mener du instituttet burde gøre, hvad er det for en principiel stillingtagen, du efterlyser?

Fl.B.: Ja, det er jo vanskeligt, for instituttet mangler styr-

ke. Det halve år, der gik sidste vinter, hvor der var tvivl om vores bevillinger – det svækkede instituttets stilling ganske kolossalt – men samtidig er der ingen tvivl om, at den danske filmbranche har brug for instituttets millioner. Der er ingen tvivl om, at der skal danske film i de biografer, som nu er ved at samle sig på produktions- og distributionshænderne og den situation må vi udnytte.

C.I.O.: Er forholdet ikke det, at når man siger, at branchen ikke kan undvære filmlovens millioner, så må man samtidig tilføje, at filmloven heller ikke kan undvære branchen, netop fordi den bygger på en blandingsøkonomisk produktion?

Fl.B.: Principielt kan filmloven godt klare sig uden den private branche.

C.I.O.: Teoretisk ja, men vel ikke i en situation, uden politisk dækning for en egentlig statsproduktion?

Fl.B.: Nej, således som den politiske situation er i dag, forudsætter man tilstedeværelsen af en privat branche og filminstituttets problem i denne sammenhæng er, at vore bevillinger er for små. Hvis vi f. eks. støttede det dobbelte antal film, så ville magtfordelingen automatisk forskyde sig til vores fordel – eller hvis vi kunne bruge de penge, som kom ind igen! Hvis jeg f. eks. kunne financiere Jørgen Leths nye film med overskuddet fra »19 Røde Roser«, så blev det pludselig spændende.

C.I.O.: Hvad kan instituttet gøre for at føre en mere markant politik over for den private filmindustri – på trods af de små bevillinger og på trods af den svækkelse, du talte om før?

Fl.B.: Der er vel flere muligheder. Dels kunne man selvfølgelig være meget restriktiv og sige, at man kun ville låne penge ud til de biografer, som vil være aftagere af de film, instituttet støttede. Man kunne også gøre mere for at etablere et alternativt forevisningssystem, f. eks. på linje med det, man har i England, hvor der findes ca. 40 biografer, som er etableret i samarbejde med Det Britiske Filminstitut og de kommunale myndigheder, eller vi kunne gøre mere for at etablere et distributions- og forevisningssystem i forbindelse med bibliotekerne, der jo allerede i flere tilfælde har det fornødne apparatur. I det hele taget er det urimeligt, at filmstøtte *udelukkende* hænger på et statsligt initiativ, når man på en lang række andre områder, teater f. eks., arbejder med en blanding af stats- og kommunalstøtte.

C.I.O.: Du mener altså, at instituttet skal tage flere initiativer med henblik på distributions- og forevisningsledet – eventuelt direkte oprette et statsligt distributionsselskab?

Fl.B.: Ja, vanskeligheden er jo, at der er to led, *både* distribution *og* forevisning. Det nytter ikke noget, at vi laver et udlejningsselskab, hvis dette selskab ikke kan få sine film placeret i biograferne – og netop her er vi inde på et område, hvor jeg føler, at vi simpelt hen ikke ved nok til at kunne træffe beslutninger. Vi ved, at der er en lang række biografer, som er bundet mere eller mindre håndfast til magtcentre i branchen, men vi ved også, at der er en række biografer, som *ikke* er det. Det vi derimod ikke ved nok om, er branchens muligheder for at boycotte de biografer, som eventuelt ville vise film fra et statsligt distributionsselskab.

C.I.O.: Ét ved man dog: det er filmloven, der har accelereret denne udvikling ved at give hele dette område frit – og jo mere man koncentrerer, jo mere skubber man de »frie« biografer ud.

Fl.B.: Javel, men jo friere bliver de dog.

C.I.O.: Ja, men den frihed er jo ikke noget værd, hvis den i dette tilfælde ikke kan omsættes i film.

Fl.B.: Der kan naturligvis godt opstå problemer, hvis en biograf, som har fået 5/6 af sine film fra et bestemt magtcenter, pludselig bliver frataget de film, fordi biografen også gerne vil køre nogle af instituttets film – men man kan vel også forestille sig biografer, som er helt uafhængige af magtcentreringen og som derfor ville være helt frie over for at spille institutdistribuerede film.

C.I.O.: Vel at mærke, hvis de film, instituttet distribuerede, var i stand til at holde liv i den pågældende biograf.

»Vi må fastlægge, hvem der har det endelige ansvar for, om en film skal produceres eller ej – om dette ansvar ligger i den private sektor eller om det ligger hos os«

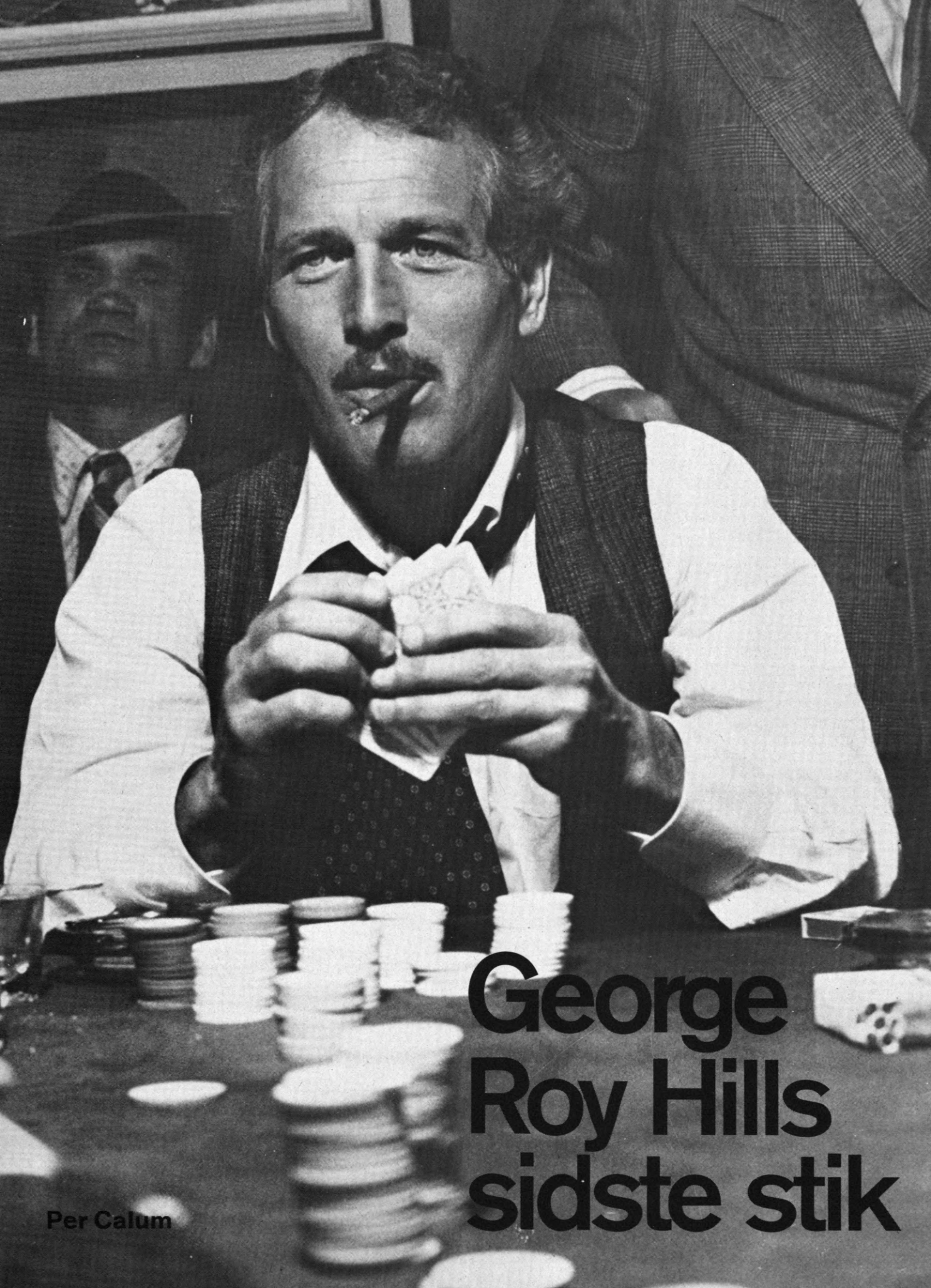
Fl.B.: Ja, naturligvis – det er jo det, der er hele problemet for vores støttepolitik. Den forretningsmæssige baggrund for at lave filmkunst i Danmark er forsvundet. Filmkunsten kan ikke længere trives på den private filmindustris betingelser, og derfor må vi beslutte om instituttet i princippet skal fungere som en branchestøtte, der måske nok prøver at rykke i den pæne retning, men som ellers er villig til at acceptere et nej fra en privat producent eller udlejer. Vi må fastlægge, hvem der har det endelige ansvar for om en film skal produceres eller ej – om dette ansvar ligger i den private sektor eller om det ligger hos os – altså i hvor høj grad instituttet fortsat skal være afhængig af den private filmbranche.

C.I.O.: Er den største hindring for en sådan afgørelse ikke, at filmloven aldrig har besluttet sig til, i hvor høj grad den er en kunstlov eller en erhvervsstøttelov?

Fl.B.: Hvis man tager den gamle filmlov og den nye og stiller dem op over for hinanden, så er der ingen tvivl om, at den nye er mere en kunststøttelov end den gamle – og det må man tage visse konsekvenser af.

C.I.O.: Og den konsekvens må vel være, at man ikke kan have en kunstlov, som forudsætter at en tilfældig producent eller kommerciel udlejer i sidste ende skal kunne filtrere de beslutninger, der træffes af instituttets bestyrelse. Hvis den private branche på forskellige måder kan stoppe en film, instituttet vil have produceret, så er filmloven jo meningsløs – ialt fald som kunstlov.

Fl.B.: Afgjort! – og jeg har da endnu ikke oplevet, at en film, som jeg har villet indstille til støtte, har måttet opgives af den grund. I det øjeblik det sker, ved jeg sandelig heller ikke, hvad jeg skal sige til det. Det vil jeg opfatte som noget overordentligt problematisk ... men der må vi vel prøve at fægte os frem. Vi bliver mere og mere pragmatiske og der er snart ikke det princip, vi lagde fast fra begyndelsen, som ikke siden er fraveget – og jeg synes ikke, vi kan gøre andet.



George Roy Hills sidste stik

Per Calum

Et tænkt replikskifte, færdig med et aldrig holdt pressemøde.

Interviewer, til George Roy Hill: Må jeg til slut, med et aktuelt lån fra Proust, spørge Dem – hvad er det værste, De kan forestille Dem?

George Roy Hill, til interviewer: Det er – lad mig svare med et lån fra »Punch« – »that form of snobbery which can accept the literature of entertainment in the past, but only the literature of enlightenment in the present«.

Sådan kunne George Roy Hill meget vel tænkes at svare sine kritikere, tror jeg.

FØR SYNDEFALDET

I hvert fald hylder George Roy Hill åbenhjertigt og uden blusel begrebet »Entertainment«. Det er det, der på dansk, ofte og dovent, gøres synonymt med det negativt ladede »Underholdning«, hvor et foranstående »kun« hele tiden er underforstået (hvad enten det nu skyldes et aldrig helt fornægtet levn fra en puritansk fortid, eller at vore hjemlige underholdere ganske enkelt er for dårlige).

Betragt det følgende som en introduktion til en suveræn entertainer.

Entertainment, underholdning, er for George Roy Hill ensbetydende med at foretrække Gregory La Cavas sprudlende komedie »My Man Godfrey« i stedet for Orson Welles' »Citizen Kane«, altså meningsfyldt morskab, entertainment, som hos en Graham Greene, en Howard Hawks. Og som disse ejer George Roy Hill en stil, en holdning, et tema. Måske kan man sige, at Hills bedste film ligner begyndelsen til et personligt univers, hvis personer, som Vonneguts Billy Pilgrim, først og fremmest prøver at samle de lykkefyldte øjeblikke. Der er næsten tale om en protest mod virkeligheden, eller måske rettere mod den opfattelse af virkeligheden, der først og fremmest skildrer grumheden og ulykkerne og derfor kaldes realisme. I Hills verden er hovedpersonerne, heltene, om man vil, de uskyldigt erfarne. Det er mennesker, der lykkeligt har undgået syndefaldet – Paul Newmans og Robert Redfords *con men* i »The Sting« og sammes fredløse western-banditter i »Butch Cassidy and the Sundance Kid«, Billy Pilgrim i »Slaughterhouse-Five«, de to teenage-piger i »The World of Henry Orient«. Mindre tydeligt, og ikke udpræget vellykket, eksisterer holdningen i Julie Andrews' flapperpige i »Thoroughly Modern Millie«s alt for selvbevidste forsøg på at genskabe de tyverne, der for os, i dag, gøres til et uskyldigt 10-år. Og i både debutfilmen »Period of Adjustment« og i de efterfølgende »Toys in the Attic« og »Hawaii« anes temaet kun, og kun set med bagkloge øjne.

TILPASNINGEN

»Period of Adjustment« (Vildfaren i Paradis, 1962) og »Toys in the Attic« (Skjult begær, 1963) er begge skuespilfilmatiseringer, begge er intelligent iscenesat, passable. »Toys in the Attic« er skrevet i 1960 af Tennessee Williams og opført på Broadway i George Roy Hills iscenesættelse samme år. Som originaltitlen fortæller, drejer stykket, og filmen, sig om den tilpasningsperiode, enhver form for samliv begynder (og sommetider fortsætter) med. Opgøret med livsløgnen, værdien af at få talt ud, kærligheden, er de emner Tennessee Williams beskæftiger sig med i komedien, der hverken er synderlig original eller synderlig dybtborende i situationerne, hvor to ægtepar, det ene par nygifte og usikre på hinanden, det andet par mere satte og alligevel usikre, konfronterer sig selv og hinanden med arrigt råbte sandheder. Kompetent skrevet, kompetent iscenesat, sjovt spillet, især af Jane Fonda (i hvis figur, der måske anes tilløb til Hills senere kombination af uskyld og medvidenhed, men her først og fremmest præget af naivitet). Også Hill tilpasser sig.

Også Lillian Hellmans skuespil, »Toys in the Attic« (også fra 1960), har konfrontationen og den efterfølgende selverkendelse, altså opgøret med livsløgnen, som tema, og en ibsensk præget afdækningsteknik som form. Der er, forbløffende nok, langt flere neuroser i Hellmans skuespil end i Williams', det morbide er mere fremtrædende i skildringen af New Orleans-miljøet og dets mennesker, og stykkets figurer er mere sammensatte karakterer, men også mere »teoretiske«, måske. Et indtryk der dog delvis svækkes, eller snarere, camoufleres, af George Roy Hills allerede dengang meget sikre evner som instruktør af skuespillere. Historien koncentreres om den altid optimistiske forretningsmand med den evige fiasko. At han endelig får succes, er der ingen der vil tro på, men netop pengene giver ham omsider mulighed for at frigøre sig fra den binding til to ældre søstre, der hele tiden har været årsagen til hans mange fiaskoer. Også søstrene er hæmmede, bundet til broderen af en kærlighed, der hverken er søsterlig eller moderlig, men kun tager sig overdreven sådan ud som et skjul for den seksuelle tiltrækning begge søstre (af den ene uerkendt, af den anden kendt og gemt) føler. Det voldsomt effektjagende i skuespillets ophobning af klichébundet sydstatsgalskab er utilstrækkeligt neddæmpet af George Roy Hill, men miljø og mennesker mødes i klart overskuet konstruktion.

PÅ OPDAGELSE

»The World of Henry Orient« (Peter Sellers i dur og mol, 1964 – senere, i TV kaldet: Henry Orients verden) er også, næsten da, *The World of George Roy Hill.* Både fordi filmen er produceret af Hills til lejligheden oprettede produktionsselskab (dannet sammen med Hills agent, Jerome Hellman), og fordi Hills personlighed folder sig langt friere ud. I skildringen af to teenage-pigers første period of adjustment (det drejer sig om pigernes famlende forsøg på at omstille sig til de voksnes forunderlige verden) er der meget af en digters indsigt.

Pigerne er i 14-15 års alderen, fnisende. De bestemmer sig for at blive fans af en Liberace-lignende, helt karrieremislykket og så småt aldrende koncertpianist, hvis forskruede voksenverden så at sige leder pigerne på sporet af en normal voksenverden. I begyndelsen dyrker pigerne pianisten på afstand, senere følger de ham overalt. I deres fantasi gør de ham til genstand for en intens kærlighed, der ikke lader sig afskrække af, at han ivrigt prøver at nedlægge en skøn, evigt nervøs, gift dame. Det bliver aldrig til noget, hvorimod han på komisk opstyltet maner nedlægger moderen til den mest forelskede af pigerne. Det erfarer datteren, og opdagelsen betyder da enden på pigernes fantasiverden, det første skridt ind i de voksnes verden.

Pigernes drømmeverden, og komponistens ikke mindre dagdrømmende tilværelse, kontrasteres med venlig ironi og kærligt forstående følelse, der også levner plads for det let vemodige uden sentimentalitet, og som nævnt, filmen er en indkredsning af det univers, som George Roy Hill i senere film gør til helt sit eget, i »Butch Cassidy and the Sundance Kid« (hvis makkerpar, tilsvarende de to teenage-piger, lever i en drømmeverden), i »Slaughterhouse-Five« og i »The Sting«, en verden, der er resultatet af et bevidst valg, en sammensmeltning af personer-

nes attitude og livsholdning, af evnen til at bevare uskylden intakt, hjertets renhed.

Peter Sellers, hvis navn var så populært i midten af tresserne, at det partout skulle med i den danske titel uden at filmen på nogen måde kunne hævdes at være hans, er som komponisten Henry Orient bedre illuderende end i de fleste andre film, han har medvirket i, før denne og senere. I hans ansigt registreres allehånde følelser, opstyltethed, selvglæde, frustration, usikkerhed, frygt. Et par gange er han nær ved at give titlen rimelighed, men det er pigerne, det drejer sig om. Hvad enten det er deres fantasiverden eller (den enes) velhavermiljø eller det poetisk indfangede storby-miljø, de færdes i. Der er lidt krukkeri i gadelivsbillederne, ikke helt fordøjede påvirkninger fra den franske bølge, da den var ny (Demy, Truffaut), men det overstås hurtigt. Og storbyberuselsen i kameraarbejdet (Boris Kaufman og Arthur J. Ornitz) *kan* forsvares som en parallel til pigernes beruselse af den store nye verden, de just er i færd med at opdage og assimilere. Som George Roy Hill, i øvrigt, er på opdagelse i filmens verden.

EN DER IKKE IRRITERER

George Roy Hill er ganske vist en »konservativ« kunstner, i den forstand, at han, som de fleste amerikanske filmskabere, er nært knyttet til de etablerede genrer, men originalitet findes jo ikke kun i den nyskabende kunst, lige så ofte er det et spørgsmål om, hvordan kunstneren anvender og videreføre et allerede eksisterende formsprog. Og George Roy Hill låner dygtigt, ja personligt. Den lykkeberusende cykeltur med Paul Newman og Katharine Ross i »Butch Cassidy and the Sundance Kid« er langt fra at være et plagiat af Truffaut, skønt scenen sagtens kan tænkes at være inspireret af »Jules og Jim«. De ubesværede spring i tiden i »Slaughterhouse-Five« kan tænkes at være inspireret af Alain Resnais' science fiction-love story, »Je t'aime, je t'aime« (Jeg elsker dig, jeg elsker dig), men igen, »lånet« er assimileret, helt og fuldt og med al personligheden intakt, og med en bestandig stærkere helhed af stil og tema. En stil, der, om jeg så må sige, er karakteristisk ved at være ukarakteristisk i det formelle, forstået således, at stilen udspringer af historien, der udspringer af holdning og tematik. Hos Hill, som hos Hawks, lægger man ikke mærke til instruktionen som noget, der er adskilt fra fremlæggelsen af handlingen; der findes ikke nogen påtvungen »stil« – for nu at citere Robin Wood om Hawks, hvis definition af en god instruktør Wood citerer som »En, der ikke irriterer«.

George Roy Hill irriterer ikke, ikke ret mange, i hvert fald, og ikke ret meget. Unoderne, dette at fotografere gennem bordben eller nøglehuller, eller hvad det nu kan være, blev prøvet og forkastet allerede mens George Roy Hill var ny og lovende ved amerikansk TV (»The rule of thumb was that if you had a lousy script, you shot through eyeglasses lying on a table or any other weird angle to cover up deficiencies of the writing«).

Det må også være denne periode i amerikansk TV, halvtredserne, siden hen betragtet som fjernsynets guldalder i USA, der lærte George Roy Hill, hvordan han bedst fik skuespillere til at præstere det maksimale. I samtidige anmeldelser af Hills TV-produktioner fremhæves netop ofte skuespillernes indsats. I den forbindelse er det nok rimeligt at pege på, at George Roy Hill bedre end nogen anden instruktør har evnet at skærpe f. eks. Robert Redfords udstråling, fra blond, sympatisk, all-american, til en stærkere markering af en næppe definérbar farlighed. Det har noget at gøre med at delagtiggøre skuespillerne i helheden, vel endda meget, og det har noget at gøre med efterkrigstidens instruktørers skærpede viden om, og opfattelse af, mennesker og miljø og samhørighed.

PRØVELSERNE

Selv i »Hawaii« (1966), med dens bredt malende føljetonkarakter og endimensionale figurtegning synes Hills evner som personinstruktør at skabe øjeblikke af ejendommelig intensitet. »Hawaii« er den eneste af George Roy Hills film det aldrig er lykkedes mig at se, så jeg får nøjes med at referere andres udsagn om filmen, udsagn der nok bedst kan sammenfattes således: betinget, overbærende velvilje.

Filmen må have været en prøvelse for George Roy Hill. Tre gange blev han fyret, og en gang kvittede han selv. Når han alligevel hver gang vendte tilbage, må det være fordi han har følt en særlig affinitet for konflikten mellem den hovmodigt dogmatiske missionær og de uskyldige, livsglade indfødte. På det jordnære plan viste sympatien sig i øvrigt gensidig. Efter at George Roy Hill for anden eller tredie gang var blevet fyret, gjorde staben af Hawaii-skuespillere oprør og nægtede at vende tilbage til filmarbejdet før Hill var genantaget, et sigende eksempel på Hills evne til at skabe sympatifyldt kontakt med skuespillere, med mennesker.

Sympati mellem producer og instruktør eksisterede åbenbart ikke, klipningen af »Hawaii« fik George Roy Hill ingen indflydelse på, men det er vel under alle omstændigheder tvivlsomt om meget ville være blevet anderledes med Hill som bestemmende – selvom senere film vidner om en fint afstemt sans for klipperytme og tempo.

Også på den efterfølgende »Thoroughly Modern Millie« (Millie, 1967) blev George Roy Hill frataget muligheden for at bestemme filmens rytme, og længde, via klipningen. Efter at Hill havde afleveret sin version, blev 20 minutters fraklip brugt til at give filmen, hvad producenten Ross Hunter, sammen med Universals chefer, skønnede var en rimelig længde for filmen. »They poured molasses over the picture, getting into the cutesy area when it should have been clean, light and frothy. Cute can kill«, siger Hill om det færdige resultat.

Indrømmet, »Millie« er for lang, og den ejer ikke nok charme; koreografien er fantasiløs, og Julie Andrews er langt fra alles *cup of tea* som koket tyver-uskyldig dejlighed. Filmens kvaliteter findes da først og fremmest, og bedst, i detaljerne, der vidner om en glæde ved at gøre tingene ordentligt: kostumerne er aldrig mindre end perfekte (chik er måske ordet), sangene er rigtige for perioden (f. eks. den nuttede »Baby Face«, den sentimentale »Rose of Washington Square«, den slet ikke jazz-prægede »Jazz Baby«), og frisurer, dekorationer, ansigter.

Inspirationen til filmen stammer fra »Boy Friend«, en musical comedy, som Ross Hunter ikke kunne købe rettighederne til, hvorfor han i stedet valgte at genskabe tyverne, ironisk venligt og charmeret overbærende. Filmen er bedst i starten, f. eks. en rap og medvidende »forvandlingsscene«, hvor Julie Andrews Millie i rytmisk pointerende klip ændrer stil, men ikke karakter, fra uskyldig lilleby-pige til smart moderne storby-pige med klokkehat og lang perlekæde og kort fladbrystet kjole. Som helhed er filmen dog tung, og den forekommer flere steder at være for bevidst om sin egen smartness, en egenskab jeg ikke mindes at være stødt på i Hills øvrige film. Uden denne air af »se-nu-hvor-smarte-og-kloge-vi-er« vil-

le »Thoroughly Modern Millie« have været bedre, men dog næppe vellykket, og George Roy Hill kan ikke uden videre fralægge sig ansvaret, skønt han givet har ret, når han hævder, at filmen er for lang og for sirupsød, imod hans vilje. Filmens skuespillere er heller ikke ubetinget rigtige i rollerne. Beatrice Lillie er fremragende som pensionatsværtinde med ekstra indtægt (de kønneste piger på pensionatet bortføres for at blive solgt til den hvide slavehandel), men Carol Channings larmende vulgaritet er et decideret minus.

FØLELSERNE

»Butch Cassidy and the Sundance Kid« (Butch Cassidy and the Kid, 1969) er, næsten, et mesterværk. Som Peckinpahs »The Wild Bunch« er filmen en skildring af lovløse, som udviklingen er løbet fra, men Hills film er ikke vred, aggressiv, bitter som »The Wild Bunch« er det. Hills film er en lyrisk-humoristisk ballade med en undertone af vemod i skildringen af de to fredløse, der stikker af til Sydamerika, til Bolivia, da de hjemlige forhold bliver dem et nummer for skrappe. Det bliver de også i Bolivia, og så er der kun drømmen om Australien tilbage, men døden kommer før drømmen. Tilbage er myten, levende i det frosne slutbillede, om to rare fredløse der, skønt de er anakronismer allerede i deres egen tid (det véd de selv), foretrækker at spille spillet til ende, og Hill nænner ikke at slippe dem. De er som børnene i Barries »Peter Pan«, de vil ikke være voksne, de vil have lov til at lege i deres egen verden.

Filmen om Butch Cassidy og the Sundance Kid er primært smuk, smuk i Conrad Halls farvefoto, smuk i spillet, smuk i holdningen. George Roy Hill overdriver aldrig manuskriptets iboende ironi, til gengæld solidariserer han sig nok meget mere med de to charmerende lovløse end William Goldmans manuskript gør det, en fordel, Hills styrke ligger ofte netop i evnen til at formidle følelsen.

Det turde også netop være følelsesstyrken, der gør »Slaughterhouse-Five« (Slagtehus 5, 1972) til et væsentligere udspil end Vonneguts roman. Hvor Vonnegut skjuler sig bag en ironisk distancerende holdning, siger George Roy Hills film lige ud, med en blanding af det groteske og det tragiske, det sentimentale og det vittige, at bombardementet af Dresden var en forfærdelig begivenhed. Så meget mere sådan fordi ikke engang begivenhederne set med krigens forenklende perspektiv kunne retfærdiggøre denne udslettelse. Dresden havde ingen, overhovedet, militær betydning. For George Roy Hill synes bombardementet, i følge et »statement« udsendt i forbindelse med filmen, at være et forræderi mod alle de idealer, Amerika som nation har stået for, og han trækker en parallel til krigen i Vietnam: »So many of our values and our hopes seem to mocked by what is happening today«.

Smerten er evident i billederne. Krigens rædsler opleves helt med Billy Pilgrims subjektive øjne, og krigsfangernes ankomst til Dresden er i denne forbindelse et mirakel af poetisk forenklet fantasi og nærgående realisme.

»Slaughterhouse-Five« følger ret nøje Vonneguts roman i begivenheder og i ophævelsen af tidsfaktoren. Billy Pilgrim er »unstuck in time«, og det lykkes virkelig George Roy Hill at ophæve tiden, alt, både fortid, nutid og fremtid, er et og uden at filmen af den grund bliver uklar, tværtimod er den frygtelig klar og overskuelig.

Den er også det nærmeste George Roy Hill er kommet til et helt og fuldt afrundet portræt af et menneske. Og trods alt, trods George Roy Hills udtalelse, er filmen i sidste ende helt båret af den ejendommelige styrke, som uskylden repræsenterer, og som, det bør nok præciseres, er noget ganske andet end den naivitet øjeblikkets intellektuelle modekunstner, Fassbinder, forbinder med amerikansk film. Snarere er der tale om, hvad Mark Twain karakteriserede som evnen til at kunne »disremember«, en evne som historikeren Barbara Tuchman overså, når hun om Amerikas indtræden i den første verdenskrig skrev, at »it was the end of innocence«. Som nation synes USA, i modsætning til Europa, at tabe og genvinde uskylden ikke bare en, men flere gange. En evne, der nogle gange har fået optimismen og livsmodet i amerikanske film til, for eupæere tynget af århundreders korruption af følelserne, at tage sig ud som en nærmest pervers grad af naivitet. Hvad det selvfølgelig nogle gange også er.

SIDSTE STIK

»The Sting« (Sidste stik, 1973) er et livsaligt underholdende vidnesbyrd om de bedste kvaliteter i George Roy Hills filmkunst, slet ikke naiv, hele tiden en nydelse.

Historien – den er vel i dag kendt af de fleste – er udspillet i et tredivermiljø, der ikke blot er nostalgi, men egentlig den eneste acceptable ramme om filmens to charmerende svindlere, fordi deres form for bondefangeri først og fremmest var et trediver-fænomen. For nok er der, hævdet af Barnum, »a sucker born every minute«, men mulighederne for at iværksætte »the big con«, som det hedder i fagsproget (i modsætning til »the short con«, der er et hvilket som helst trick egnet til at narre småskillinger fra folk) var større under tredivernes depression med tidens grelle skævhed i godernes fordeling. I vore dages langt strammere organiserede samfund er det faktisk kun lokkende meddelelser om nye oliefund, der kan få formuende mennesker til at investere mange penge i et fupforetagende (det er ikke så lang tid siden det blev afsløret, at en amerikaner med snilde og artistisk fornemmelse faktisk havde praktiseret svindelen med adskillige Hollywood-stjerner imellem de stort indskydende ofre).

David W. Maurer hævder i en bog om con men, at de tilhører underverdenens elite, fordi de alene klarer sig på deres snilde. Så meget endda, at de er en slags kunstnere, og det er blandt andet derfor en film som »The Sting«, sin lethed til trods, faktisk er værd at tage helt alvorligt.

En anden årsag er, at filmen faktisk er en slags moralitet. Ganske vist er heltene svindlere, men deres svindelnummer er rettet mod en storgangster og, endnu bedre, faktisk motiveret af en sans for retfærdighed (storgangsteren har ladet en ven af de to con men dræbe, det skal hævnes), så filmen lidt bliver en illustration af Disraelis udtalelse om, at »Justice is truth in action«. Det er den rene fryd (også fordi der i os alle er lidt af en *con man* – hvem har ikke, på et eller andet tidspunkt, forsøgt at opnå et eller andet nok så beskedent ved »snyd«), og det er George Roy Hills fortjeneste, i samarbejde med Newman og Redford, med fotografen Robert Surtees og arkitekten Henry Bumstead. Hill har delvis ladet sig inspirere af tredivernes film, mange kameraindstillinger, der lader os se gadebegivenheder inde fra et hus, dels af Saturday Evening Post-forsider, der fungerer som start på et nyt kapitel. Og på lydbåndet ragtime-kompositioner af den tidligere næsten ukendte og derfor undervurderede sorte komponist Scott Joplin. Joplin skrev sin musik i århundredets begyndelse, helt ulig jazzens brug af ragtime (Joplin betragtede sig selv som en »klassisk« komponist), men

kompositionernes subtile blanding af blidhed og opstemthed, af en uafrystelig melankoli, går hånd i hånd med George Roy Hills iscenesættelse, der netop rummer disse egenskaber. At Hill også turde være lidt af en con man, der søger tilskuerens tillid og engagement ved suveræn illusionskunst, er ikke noget nyt i kunstens verden, men det er længe siden en filmskaber har praktiseret the big con så medrivende og underholdende som Hill gør det i »The Sting«, hvor han både giver kortene og tager sidste stik hjem. Hver gang.

BIO-FILMOGRAFI

George Roy Hill (f. 1926), gjorde under den anden verdenskrig tjeneste i det amerikanske flyvevåben, studerede derefter på Yale University og på Trinity College i Dublin. I Irland har han virket som skuespiller i Cyril Cusacks teaterselskab. Under Korea-krigen indkaldt i to år, derefter til TV først som skuespiller, siden også som forfatter, instruktør og producer. Han har bl. a. skrevet (og spillet med i) stykket »My Brother's Keeper« (1954). – George Roy Hill har iscenesat »The Forger« (1955, også producer), »A Night to Remember« (1956, også forfatter og producer), »Billy Budd« (1956), »Good Old Charley Fay« (1956), »The Helen Morgan Story« (1957), »Last Clear Chance« (1958), »Child of Our Time« (1959), »Judgment at Nuremberg« (1959) og »Blast at Centralia No. 5« (1960). Som teaterinstruktør debuterede George Roy Hill i 1957 med »Look Homeward Angel«. Siden har han yderligere iscenesat »The Gang's All Here« (1959), »Greenwillow« (1960), »Period of Adjustment« (1961), »Moon on a Rainbow Shawl« (1962) og »Henry, Sweet Henry« (1967), en musical baseret på »The World of Henry Orient«.

George Roy Hill

■ VILDFAREN I PARADIS

Period of Adjustment. USA 1962. **Dist:** MGM. **P-selskab:** Marten Productions. **P:** Lawrence Weingarten. **Instr:** George Roy Hill. **Instr-ass:** Al Jennings. **Manus:** Isobel Lennart. **Efter:** Tennessee Williams' skuespil* (1960). **Foto:** Paul C. Vogel. **Format:** Panavision. **Klip:** Frederic Steinkamp. **Ark:** George W. Davis, Edward Carfagno. **Dekor:** Henry Grace, Dick Pefferle. **Musik:** Lyn Murray. **Tone:** Franklin Milton (Sup). **Makeup:** William Tuttle. **Frisurer:** Sydney Guilaroff. **Medv:** Tony Franciosa (Ralph Bates), Jane Fonda (Isabel Haverstick), Jim Hutton (George Haverstick), Lois Nettleton (Dorothea Bates), John McGiver (Stewart P. McGill), Mabel Albertson (Mrs. Alice McGill), Jack Albertson (Vagthavende politimand). **Længde:** 112 min., 3065 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** MGM. **Prem:** Carlton 11.2.64.

Indspilningen startet den 10. april 1962.

* Skuespillet havde premiere på the Helen Hayes Theatre på Broadway den 10. november 1960 og blev også i teaterudgaven iscenesat af George Roy Hill.

■ SKJULT BEGÆR

Toys in the Attic. USA 1963. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Claude Productions/The Mirisch Co. **P:** Walter Mirisch. **P-leder:** Allen K. Wood. **Instr:** George Roy Hill. **Instr-ass:** Emmett Emerson. **Manus:** James Poe. **Efter:** skuespil af Lillian Hellman (Broadway-premiere 25.2.1960 på Hudson Theatre, instrueret af Arthur Penn). **Foto:** Joseph Biroc. **Format:** Panavision. **Klip:** Stuart Gilmore, Marshall M. Borden. **Ark:** Cary Odell. **Dekor:** Victor Gangelin. **Rekvis:** Ross C. Burke. **Kost:** Bill Thomas (design), Dick James, Angela Alexander (garderobe). **Musik:** George Duning. **Musikbånd:** Richard Carruth. **Tone:** Gilbert D. March. **Makeup:** Frank Prehoda, Loren Cosand. **Frisurer:** Mary Westmoreland. **Medv:** Dean Martin (Julian Berniers), Geraldine Page (Carrie Berniers), Yvette Mimieux (Lily Prine Berniers), Wendy Hiller (Anna Berniers), Gene Tierney (Albertine Prine), Nan Martin (Charlotte Warkins), Larry Gates (Cyrus Warkins), Frank Silvera (Henry Simpson), Charles Lampkin (Gus, altmuligmand hos søstrene Berniers). **Længde:** 90 min., 2495 m. **Censur:** Gul. **Udl:** United Artists. **Prem:** Dagmar 29.10.63. **Re-prem:** TV 11.2.71.

Eksteriørscener indspillet i New Orleans.

■ PETER SELLERS I DUR OG MOL

The World of Henry Orient. USA 1964. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Pan Arts Company, Inc. **P:** Jerome Hellman. **P-leder:** Emmett Emerson. **I-leder:** Robert Anderson. **Instr:** George Roy Hill. **Instr-ass:** Michael Hertzberg, Roger Rothstein. **Manus:** Nora Johnson, Nunnally Johnson. **Efter:** roman af Nora Johnson* (1965). **Foto:** Boris Kaufman, Arthur J. Ornitz. **Kamera:** Al Taffet. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Stuart Gilmore. **P-tegn:** James Sullivan. **Ark:** Jan Scott. **Dekor:** Ken Krausgill. **Kost:** Ann Roth. **Musik:** Elmer Bernstein. »Henry Orient Concerto« af Kenneth Lauber. **Musikbånd:** Richard Carruth. **Tone:** Bob Martin, Gilbert Marchant. **Makeup:** Dick Smith. **Frisurer:** Phil Naso. **Rollebesætter:** Marion Dougherty. **Medv:** Peter Sellers (Henry Orient), Paula Prentiss (Stella), Angela Lansbury (Isabel Boyd), Tom Bosley (Frank Boyd), Phyllis Thaxter (Mrs. Gilbert), Bibi Osterwald (Boothy), Peter Duchin (Joe Byrd), John Fiedler (Sidney), Al Lewis (Forretningsindehaver), Fred Stewart (Læge), Philippa Bevans (Emma), Jane Buchanan (Kafritz), Tippy Walker (Valeri »Val« Boyd), Merrie Spaeth (Marian »Gil« Gilbert), Jerry Jerrett, Peter Turgeon, William Hinnant, Colin Romoff, William LeMassera, Claudia Morgan. **Længde:** 107 min., 2925 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** Kinopalæet 18.10.65. **Re-prem:** TV 16.9.73 under titlen »Henry Orients verden«.

Indspilningen startet den 29. juli 1963 med eksteriøroptagelser i New York.

* Nora Johnsons bog blev senere til teater-musical'en »Henry, Sweet Henry«, der den 23. oktober 1967 havde Broadway-premiere på Palace Theatre, hvor forestillingen opførtes 88 gange. Don Ameche spillede titelrollen, og George Roy Hill iscenesatte, efter libretto af Nunnally Johnson og musik og sange af Bob Merrill.

■ HAWAII

Hawaii. USA 1966. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** The Mirisch Co. **P:** Walter Mirisch. **As-P:** Lewis J. Rachmil. **P-ledere:** Robert Anderson, Emmett Emerson. **Instr:** George Roy Hill.* **Instr-ass:** Ray Gosnell. **2nd unit-instr:** Richard Talmadge. **Prolog-sekvens-instr:** James Blue. **Manus:** Dalton Trumbo, Daniel Taradash. **Efter:** 1. del af James A. Micheners roman – 1959 (dansk udg: 1961). **Foto:** Russell Harlan. **2nd unit-foto:** Harold Wellman. **Prologsekvens-foto:** Chuck Wheeler. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Stuart Gilmore. **P-tegn:** Cary Odell. **Ark:** James Sullivan. **Dekor:** Edward G. Boyle, Ray Boltz Jr. **Kost:** Dorothy Jeakins. **Musik:** Elmer Bernstein. **Sang:** »My Wishing Doll« af Elmer Bernstein & Mack David, sunget af Julie Andrews. **Tone:** Robert Martin. **Medv:** Max von Sydow (Abner Hale), Julie Andrews (Jerusha Bromley), Richard Harris (Rafer Hoxworth), Carroll O'Connor (Charles Bromley), Elizabeth Cole (Abigail Bromley), Diane Sherry (Charity Bromley), Heather Menzies (Mercy Bromley), Torin Thatcher (Pastor Thorn), Gene Hackman (John Whipple), John Cullum (Immanuel Quigley), Lou Antonio (Abraham Hewlett), Jocelyn La Garde (Dronning Malama), Manu Tupou (Keoki), Ted Nobriga (Kelolo), Elizabeth Logue (Noelani), Lokelani S. Chicarell (Iliki), Malcolm Atterbury (Gideon Hale), Dorothy Jeakins (Hepzibah Hale), George Rose (Kaptajn Janders), Michael Constantine (Mason), John Harding (Collins), Robert Crawford (Cridland), Robert Oakley (Micah Hale som 4-årig), Henrik von Sydow (Micah Hale som 7-årig), Clas S. von Sydow (Micah Hale som 12-årig), Bertil Werjefelt (Micah Hale som 18-årig). **Længde:** 142 min. (stopur). **Org. længde:** 186 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** United Artists. **Prem:** Kinopalæet og Bellevue 26.12.67.

* Fred Zinneman var oprindelig (allerede i 1962) blevet engageret som instruktør men trak sig ud af projektet længe før optagelserne skulle i gang. Senere afløste Arthur Hiller i en kort periode George Roy Hill.

Indspilningen startet den 19. april 1965 med eksteriøroptagelser i Massachusetts, derefter til Hawaii.

■ MILLIE

Thoroughly Modern Millie. USA 1967. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Ross Hunter Productions/Universal. **P:** Ross Hunter. **P-leder:** Ernest B. Wehmeyer. **Instr:** George Roy Hill. **Instr-ass:** Douglas Green. **Koreo:** Joe Layton. **Ass:** Buddy Schwab, Jay Thompson. **Manus:** Richard Morris. **Efter:** Idé af Ross Hunter. **Foto:** Russell Metty. **Klip:** Stuart Gilmore. **Ark:** Alexander Golitzen, George C. Webb. **Dekor:** Howard Bristol. **Kost:** Jean Louis. **Komp/Dir:** Elmer Bernstein. **Musicalnumre-Adapt/Arr/Dir:** Andre Previn. **Sange:** »Thoroughly Modern Millie« (af Jimmy Van Heusen & Sammy Cahn) synges af Julie Andrews; »Tapioca« (af Jimmy Van Heusen & Sammy Cahn) synges af James Fox, danses af James Fox, Julie Andrews og ensemble; »Trinkt le chaim« (af Sylvia Neufeld) synges af Julie Andrews, danses af Ensemble; »I'm Sitting On Top of the World« (af Ray Henderson) sunget af uidentificeret sangerinde; »Stumbling« (af Z. Confrey), instrumentalversion, danses af Julie Andrews og Mary Tyler Moore; »I Can't Believe That You're in Love With Me« (af J. McHugh), instrumentalversion; »Baby Face« (af H. Akst) synges af Julie Andrews; »Charmaine« (af Erno Rappé), instrumentalversion, danses af James Fox, Mary Tyler Moore, Carol Channing og Ensemble; »Jazz Baby« (af Jerome) synges og danses af Carol Channing; »Jimmy« (af Jay Thompson) synges af Julie Andrews; »Ah, Sweet Mystery of Life« (af Victor Herbert & Rida Johnson Young) synges af uidentificeret sanger og sangerinde; »Do It Again« (af George & Ira Gershwin) synges af Carol Channing; »Poor Butterfly« (af Hubbell) synges af Julie Andrews; »Japanese Sandman« (af R. A. Whiting) synges af Jack Soo og Pat Morita; »Rose of Washington Square« (evt. af Harry Revel & Mack Gordon) synges af Ann Dee. **Tone:** Waldon O. Watson, William Russel, Ronald Pierce. **Makeup:** Bud Westmore. **Frisurer:** Larry Germain. **Medv:** Julie Andrews (Millie Dillmount), Mary Tyler Moore (Dorothy Brown), Carol Channing (»Muzzy« Van Hossmere), James Fox (Jimmy Smith), Beatrice Lillie (Mrs. Meers), John Gavin (Trevor Graydon), Jack Soo (1. kiniser), Pat Morita (2. kineser), Philip Ahn (Tea), Cavada Humphrey (Miss Flannery), Anthony Dexter (Juarez), Lou Nova (Cruncher), Michael St. Clair (Baron Richter), Victor Rogers (Gregory Huntley), Lizabeth Hush (Judith Tremaine), Herbie Faye (Taxichauffør), Ann Dee (Sangerinde), Benny Rubin (Tjener), Buddy Schwab (Dorothys dansepartner), Jay Thompson (Pianist), Todd Mason (Fodgænger), Albert Carrier (Adrian), Mae Clarke (Kontordame). **Længde:** 138 min., 4165 m. **Censur:** Rød. **Udl:** ASA C.I.C. **Prem:** Palladium 13.10.67.

■ BUTCH CASSIDY AND THE KID

Butch Cassidy and the Sundance Kid. USA 1969. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Campanile Productions. En George Roy Hill-Paul Monash Produktion. En Newman-Foreman Præsentation. **Ex-P:** Paul Monash. **P:** John Foreman. **P-leder:** Lloyd Anderson. **P-ass:** Ron Preissman. **Instr:** George Roy Hill. **Instr-ass:** Steven Bernhardt. **2nd unit-instr:** Michael Moore. **Manus:** William Goldman. **Foto:** Conrad Hall. **2nd unit foto:** Harold E. Wellman. **Sp-foto-E:** L. B. Abbott, Art Cruickshank. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Sp-stills-foto:** Lawrence Schiller. **Sp-stills-montage:** John Neuhart. **Klip:** John C. Howard, Richard C. Meyer. **Ark:** Jack Martin Smith, Philip Jefferies. **Dekor:** Walter M. Scott, Chester L. Bayhi. **Kost:** Edith Head. **Makeup:** Dan Striepeke. **Komp/Dir:** Burt Bacharach. **Sang:** »Raindrops Keep Fallin' On My Head« af Burt Bacharach (musik) & Hal David (tekst). **Sunget af:** B. J. Thomas. **Arr:** Leo Shuken, Jack Hayes. **Tone:** William E. Edmondson, David E. Dockendorf. **Frisurer:** Edith Lindon. **Medv:** Paul Newman (Butch Cassidy), Robert Redford (The Sundance Kid), Katharine Ross (Ettta Place), Strother Martin (Percy Garris), Henry Jones (Cykel-sælger), Jeff Corey (Sherif Bledsoe), George Furth (Woodcock), Cloris Leachman (Agnes), Ted Cassidy (Harvey Logan), Kenneth Mars (Marshal), Donnelly Rhodes (Macon), Jody Gilbert (Fyldig dame), Timothy Scott (Journalist), Don Keefer (Brandmand), Charles Dierkop (Flat Nose Curry), Francisco Cordova (Bankdirektør), Nelson Olmstead (Fotograf), Paul Bryar, Sam Elliott (Kortspillere), Charles Akins (Kasserer), Eric Sinclair (Tiffany's ekspedient). **Længde:** 110 min., 3030 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Fox. **Prem:** Palladium 27.10.69.

Eksteriørscener indspillet i Wyoming, Colorado, Utah samt i Mexico.

I forbindelse med indspilningen af »Butch Cassidy . . .« lod George Roy Hill producere en 50 minutter lang film med titlen »The Making of Butch Cassidy and the Sundance Kid« (sendt i dansk TV 8.8.71 under titlen »Sådan laver man en western). Filmen blev produceret af Donald Preisman og skrevet og instrueret af Robert L. Crawford. Paul Newman, Robert Redford, William Goldman og George Roy Hill figurerede på filmens »rolleliste« som de mest prominente.

■ SLAGTEHUS 5

Slaughterhouse-Five. USA 1972. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Universal/Vanadas Productions. En George Roy Hill-Paul Monash Produktion. **Ex-P:** Jennings Lang. **P:** Paul Monash. **P-leder:** Lloyd Anderson, Ernest Wehmeyer. **P-ass:** Robert L. Crawford, Nick Doob. **Instr:** George Roy Hill. **Instr-ass:** Ray Gosnell. **Manus:** Stephen Geller. **Efter:** roman af Kurt Vonnegut, Jr.: »Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade«, 1969. **Foto:** Miroslav Ondricek. **Farve:** Technicolor. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Sp-foto-E-kons:** Enzo Martinelli. **Klip:** Dede Allen, Stephen Rotter. **P-tegn:** Henry Bumstead. **Ark:** Alexander Golitzen, George Webb. **Dekor:** John McCarthy. **Musik:** Arrangeret og spillet af Glenn Gould – baseret på Bachs »Piano Concerto in D Major«, »Brandenburg Concerto No. 4 in G«. **Musikbånd:** John Strauss. **Sang:** »Johnny Fedora and Alice Blue Bonnet« af Ray Gilbert & Allie Wrubel, sunget af the Andrews Sisters. **Tone:** Milan Novotny, James Alexander, Richard Vorisek. **Lyd-E:** Vincent Connelly. **Makeup:** Mark Reedall, John Chambers. **Rollebesætter:** Marion Dougherty. **Medv:** Michael Sachs (Billy Pilgrim), Ron Leibman (Paul Lazzarro), Eugene Roche (Derby), Sharon Gans (Valencia), Valerie Perrine (Montana Wildhack), Robert Blossom (Wild Bob Cody), Sorrell Booke (Lionel Merble), Kevin Conway (Weary), Gary Waynesmith (Stanley), John Dehner (Rumford), Stan Gottlieb (Hobo), Perry King (Robert), Friedrich Ledebur (Tysk leder), Nick Belle (Ung tysk soldat), Henry Bumstead (Eliot Rosewater), Lucille Benson (Billys mor), Gilmer McCormick (Lily), Holly Near (Barbara), Richard Schaal (Campbell), Karl Otto Alberty (Tysk vagt), Tom Wood (Englænder). **Længde:** 104 min., 2825 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Imperial 12.6.72.

Indspilningen startet 30. januar 1971 med eksteriøroptagelser i Prag og Minneapolis. Interiøroptagelserne er foregået dels i Barrendov Studierne i Prag, dels i Universals studier i Hollywood.

■ SIDSTE STIK

The Sting. USA 1973. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Bill/Phillips Productions. En George Roy Hill Film. En Richard D. Zanuck/David Brown Præsentation. **P:** Tony Bill, Michael Phillips, Julia Phillips. **As-P:** Robert L. Crawford. **P-leder:** Ernest B. Wehmeyer. **Instr:** George Roy Hill. **Instr-ass:** Ray Gosnell, Charles Dismukes. **Manus:** David S. Ward. **Foto:** Robert Surtees. **Sp-Foto-E:** Albert Whitlock. **Farve:** Technicolor. **Klip:** William Reynolds. **Ark:** Henry Bumstead. **Dekor:** James Payne. **Kost:** Edith Head. **Musik/Arr/Piano-solist:** Marvin Hamlisch. **Ragtime-musik*:** Scott Joplin. **Supplerende musik:** »Little Girl« af Madeline Hyde & Francis »Henry«, »Darling Nellie Gray« af B. R. Hanby, »Listen to the Mocking Bird« og »Turkey in the Straw«. **Violinsolist:** Bobby Bruce (på »Little Girl«). **Supplerende arr. af:** Gunther Schuller. **Musikindspilning:** Ami Hadami. **Tone:** Robert Bertrand, Ronald Pierce. **Fortekster:** Jaroslav Greer. **Rollebesætter:** Marion Dougherty Associated. **Medv:** Paul Newman (Henry Gondorff), Robert Redford (Johnny Hooker), Robert Shaw (Doyle Lonnegan), Charles Durning (William Snyder), Ray Walston (J. J. Singleton), Eileen Brennan (Billie), Harold Gould (Kid Twist), John Heffernan (Eddie Niles), Dana Elcar (Polk, F.B.I. agent), Jack Kehoe (Eric Kid), Dimitra Arliss (Loretta), Robert Earl Jones (Luther Coleman), James J. Sloyan (Mottola), Charles Dierkop (Floyd), Lee Paul (Vagt), Sally Kirkland (Crystal), Avon Long (Benny Garfield), Arch Johnson (Combs), Ed Bakey (Granger), Brad Sullivan (Cole), John Quade (Riley), Larry D. Mann (Togkonduktør), Leonard Barr (Komiker), Paulene Myers (Alva Coleman), Joe Tornatore (Revolvermand med sorte handsker), Jack Collins (Duke Boudreau), Tom Spratley (Curly Jackson), Ken O'Brien (Greer), Ken Sansom (Western Union direktør), Ta-Tanisha (Louise Coleman), William Benedict (Croupier). **Længde:** 129 min. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 15.4.74 Imperial (København), Regina 1 (Århus), Grand (Odense), Esa (Esbjerg).

Indspilningen startet den 22. januar 1973.

* Kompositionerne er: »Solace«, »The Entertainer«, »Easy Winners«, »Pine Apple Rag«, »Gladiolus Rag« og »Rag Time Dance«.

Øverst: en scene fra »The World of Henry Orient«, derunder scener fra »Butch Cassidy and the Sundance Kid«, »Slaughterhouse-Five« og »The Sting«.

Set i TV

»Koen«
»Postbudet«
»Som ild i strå«

Koen & Postbudet

Det er de samme problemer, der optager instruktøren Dariush Mehrjui i hans første spillefilm »Koen« fra 1968 og hans tredje »Postbudet« fra 1971, begge vist i TV her i foråret. Med den iranske folklore som ramme om handlingerne fortælles om en mand, der tager sit liv og sine følelser så alvorligt, at han besat af tvangsforestillinger og under et stadigt stigende indre emotionelt pres glider ind i sindssygen.

Mashdi Hassan vogter sin ko med en så grænseløs kærlighed og omhu, at han ganske overtager koens plads efter dens død. Postbudet Taghi er på stadig flugt for sine kreditorer. Han supplerer sin beskedne løn ved om dagen at samle urter ind for dyrlægen og samtidig være prøveklud for dennes eksperimenter i håb om at få helbredt sin impotens. Om aftenen varter han op for landsbysamfundets store mand, den fordrukne fåreavler Niyatollah. Da Taghi bedrages af sin kone, står han fuldstændig magtesløs og som en sidste redningsplanke midt i sit forvirrede og brogede univers klynger han sig stadig stærkere til håbet om den store gevinst i nationallotteriet. Indkapslet i sin egen fantasiverden flygter han til sidst ud i skoven. Da en ven bringer konen ud til ham, gemmer han sig først for hende for så pludselig at overfalde hende og dolke hende ihjel.

Ikke uden humor indfanges indledningsvis hovedpersonens miljø og sociale status i det lille samfund, de to handlinger udspiller sig i. Fra at afsløre de små særheder og kendetegn går Mehrjui snart over til at pege på den følelseskulde og mistænksomhed, som kun synes at have alt for gode kår her. Man lever på et indbyrdes afhængighedsforhold men ønsker samtidig at manifestere sin selvstændighed ved noget ganske bestemt. Det skaber en vis ærefrygt hos de andre men også misundelse. Da koen er død, beslutter man på et folkemøde hurtigst muligt at begrave den. Det gælder om at hemmeligholde alt for Hassan, når han kommer hjem. Det må være hans egen sag at finde ud af, hvad der er sket. For helt at være på den sikre side deporteres landsbytossen ud til en forladt mølle, hvor han fastbindes, så heller ikke han skal kunne røbe noget. Da postbudet har dræbt sin kone, stimler folk til. Alle er nu hurtige til at give forklaring på hans tilstand, at han var et ulykkeligt menneske, at han til sidst havde vanviddet i sine øjne o. s. v. Men ingen hjalp eller støttede ham, da han virkelig havde brug for det, og heller ingen rakte en hjælpende hånd til Hassan, da han kom hjem og ikke kunne finde sin ko.

Den menneskelige indolens kaster et vemodigt skær over filmene, og ser man på de to hovedpersoner, overreagerer de netop på grund af en forstemmende ensomhedsfølelse, de meget naturligt ikke er i stand til at bære, kombineret med den nedværdigelse, de udsættes for i samfundets øjne. Begge lader de deres had være indadrettet. Opgøret kommer til at foregå indeni dem selv, selvom skylden for størstedelen kan tillægges omgivelserne. Filmene beskæftiger sig således først og fremmest med den vedvarende trussel om sindssyge mere end at beskrive selve sygdomssymptomerne, der blot udgør fortællingernes endelige klimaks.

Under et selskab udbryder fåreavleren Niyatollah i »Postbudet«, at vi alle er ofre for en illusion. Det er en flot bemærkning, som også kun han kan og tør sige, fordi han økonomisk står frit, men for postbudet Taghi, hvis personlighed og hele eksistensgrundlag er så spinkelt og let nedbrydeligt, er der ikke plads til den slags selverkendelser, kun næring til nye fantasier bort fra sig selv. Både han og Hassan er forkuede mennesker, der efterhånden kun bliver i stand til at udtrykke sig i et stakatoagtigt næsten uartikuleret sprog. Deres adfærd beskrives nøgternt og kort, afspejlende deres mareridt og feberfantasier.

Dariush Mehrjui betragtes som outsideren i iransk film, hvilket vel nok først og fremmest skyldes hans meget vestligt inspirerede stil. Han har studeret filosofi i nogle år ved universitetet i Los Angeles, og yderligere personlig tilknytning til vestlig kultur kan man aflæse af hans brug af Georg Büchners skuespil »Woyzeck« fra 1837, som ligger til grund for »Postbudet«. Den på én gang indforståede og alligevel kritiske holdning til den iranske folklore, som kommer til udtryk i »Koen«, bevarer for det udenforstående publikum symbolernes mystik men virker også afklaret og enkel i den nøgterne fortælleform. Man mærker et had/kærlighedsforhold til traditionen, der, så længe den ikke kræver sine ofre, har sin helt særegne charme, men som især i den socialt bevidste »Postbudet« bliver en hemsko for udviklingen.

Den stærkt karikerende brug af mimikken skaber et grotesk modstykke til filmenes dokumentarisme. Mehrjui er en dygtig håndværker med både indsigt og forståelse for mediets muligheder uden dog endnu at have fundet den helt personlige stil. Som fortæller kniber det imidlertid ikke så lidt med at føre et rimeligt dramatisk forløb til ende. Han taler den lille mands sag men indpakker sit forsvar i en overdreven spillestil, der i betænkelig grad minder om letkøbt komik, hvilket ganske tager brodden af angrebene. Der er også grænse for, hvor langt det er rimeligt at følge galskaben. For hvor langt er der en mening med den? Mål og middel er ikke i tilstrækkelig grad afbalanceret. Det gode sigte afløses af groteske postulater, som igen munder ud i fablernes bedrevidende morale.

Bekendtskabet med Mehrjui har været spændende, hvad angår de indsigtsfulde beskrivelser af de fremmedartede miljøer, hvorimod hans evne til at fastholde det meningsfulde i handlingsforløbene ikke virker overbevisende. Erik Hvidt

■ **KOEN**
Gav. Iran 1968. **P-selskab:** Caspian Studios/Med støtte fra Det iranske kulturministerium. **P-Instr:** Dariush Mehrjui. **Manus:** Dariush Mehrjui, Golam Hossein Suedi. **Efter:** Fortælling af Golam Hossein Suedi. **Foto:** Fereydun Ghovanlu. **Klip:** Dariush

Mehrjui. **Musik:** Hormoz Farhat. **Medv:** Ezat Entezami (Mashdi Hassan), Ali Nasirian (Islam), Jamshid Mashayekhi (Abbas), Shoja Zedeh (En dreng), Jafar Vali (Kadkhoda), Rame Zanifar (Landsbyidioten). **Længde:** 101 min. **Prem:** TV

■ **POSTBUDET**

Postschi. Iran 1971. **P-selskab:** Caspian Studios/ Med støtte fra Det iranske kulturministerium. **Instr/ Manus:** Dariush Mehrjui. **Efter:** Georg Büchners skuespil »Woyzeck«. **Foto:** Uschang Baharlu. **Medv:** Ezat Entezami, Ali Nassirian. **Længde:** 103 min. **Prem:** TV 21.2.74.

Som ild og strå

Der begyndes med en skilsmisse, der ligner en frigørelse, et oprør, en revolution. Og der sluttes med tårevædet kapitulation og kvindehoved mod mandsbryst og planer om et nyt ægteskab; halvt i desperation. Måske. Slutningen er ikke så entydig som titlen er det, med dens billede af hurtigt fængende, kraftigt blussende ild, der lige så hastigt fuser ud og bliver til ingenting. Men sådan vil Margarethe von Trotta og Volker Schlöndorff have deres film opfattet. Når kvinden er blevet 30 år, er hendes muligheder i samfundet udtømte og kun ægteskabet er tilbage. »For manden går grænsen ved 45, kvindernes ved 30«, hævder Margaretha von Trotta. Og det er hvad filmen beretter om. Egentlig en triviel historie, banal, sommetider næsten uforskammet sådan, men således er livet, sommetider, men filmen er aldrig banal, omend af og til lovlig docerende i pointeringen af mandens dominans.

Allerede i filmens første billeder er filmens Elisabeth den lille i forhold til omverdenen. På knallert og omgivet af osende og larmende biler (ført af mænd) er hun på vej til retten, hvor skilsmissens formaliteter skal udtales og skrives med (tysk? – eller er det universelt?) betydningsladet formalitet. Så er hun fri, tror hun, og kan afslå den tidligere ægtemands konventionelt høflige tilbud om at køre hende hjem, idet hun frihedsberuset peger på knallerten som det nye symbol på at hendes private oprør er lykkedes. Og hvad så? Søge arbejde. Stadig beruset af den nyvundne frihed dagdrømmer hun vagt om et interessant, spændende, meningsfyldt job. Det var jo derfor hun lod sig skille, blandt andet, men på arbejdsanvisningen erfarer hun, at samfundets skrevne og uskrevne regler kan være lige så personlighedshæmmende som ægteskabet kan være det. Utvetydigt får hun at vide, at hendes uddannelse er både mangelfuld og af for gammel dato. Hun accepterer et job som guide og lader sig let smigret fotografere sammen med japanske turister på ivrig jagt efter kameraminder. Siden hen bliver hun ansat hos en kunsthandler, hvor hendes eksamensløse sprogkundskaber er til gavn, når chefen skal til Italien for at købe ind til forretningen, men da hun ikke agter at gå i seng med boss'en (under togrejsen plaprer han opstemt løs om Reich og sex), står hun pludselig uden arbejde. En rar fuldskægget bamse kommer hende forelsket til undsætning, da hun telefonerer efter ham. Ham er det, hun i slutscenen må læne sit hovede til.

Hvad der til slut slår hende ud og, i hvert fald tilsyneladende, kvæler den sidste rest af oprør i hende, er samfundets fordomme. I kampen for det opløste ægteskabs tiloverblevne søn, som både hun og eks-gemalen ønsker, og som han kæmper for med alle de midler, bureaukratiske regler og disses brugere giver ham. Det taler imod hende, at hun bor sammen med en ugift mor med bohème-tilbøjeligheder. Det taler imod hende, at hun, lidt naivt, næsten Walter Mitty'isk, drømmer videre på den drøm hun som alle andre piger i teen-alderen har kælet for: at blive musical-stjerne, skuespillerinde, sangerinde, som Ginger Rogers i Fred Astaires arme, båret frem af hans magiske fødder – hendes talent er spinkelt og uskolet (det er pinagtigt rørende at høre hende synge »I Can't Give You Anything but Love« for den sanglærerinde, hun opsøger; også dansetrinene er tungt umusikalske; for sent, for sent). Hvis Elisabeth virkelig havde ønsket både at blive uafhængig og at bevare barnet, så skulle hun med det samme have vist, at hun kunne tilpasse sig mandens regler for hvordan verden bør se ud, fortæller Elisabeths advokat hende tørt bebrejdende. Advokaten har lært sig spillets regler og er måske blevet kvindechauvinist deraf. Hun er mindst blevet bureaukraternes ligemand og forstår kun de regler, samfundet lader hende administrere. Forståelse ejer hun ikke, og hvad Elisabeth trænger til nu, mere end noget andet, er forståelse, thi hendes fraskilte mand har i kampen om barnet spillet sin trumf ud. Ud over at argumentere for at Elisabeths livsførelse gør hende uegnet som formynder, har han fundet sig den kvinde, der kan være mor for barnet og dermed gøre ham egnet og således definitivt tilfredsstille myndighederne. Derfor, delvis, kapitulerer Elisabeth og tager imod den nye mands tilbud om ægteskab. Tilbuddet synes i øvrigt først og fremmest dikteret af ønsket om at hjælpe hende han elsker, mindre end at være en trang til at dominere, at besidde.

Filmen er først og fremmest fair og fyldt med facts. Der argumenteres velovervejet, til intellektet og for forståelse, og uden kedsomhed og nemme kompromis'er i skildringen af Elisabeth som person og som fællesnævner. Måske er filmen ikke, som »Le Monde«s filmmedarbejder fra Venedig har hævdet det, af tilstrækkelig kvalitet til at kunne blive festivalvinder (hvis ellers Venedig fortsat uddelte priser), men den er, med Sven Nykvists diskret pointerende kamera, med Margarethe von Trottas indforståede spil i hovedrollen, med hendes og Schlöndorffs indsigtsfulde (og af hende inspirerede) manuskript, og, endelig, med Volker Schlöndorffs præcist naturalistiske iscenesættelse, klog kunst; passioneret og disciplineret.

En lang sekvens, hvori en kunsthistoriker via eksempler fra malerkunsten og med vist kun tilsyneladende forståelse for Elisabeths situation, forelæser om kvindens placering, og alt for langsomme frigørelse, i historisk perspektiv, er ude at trit med filmens ellers fri-forpegefingre-holdning. »Da de fattige fra Kombach pludselig kom til penge« var i den forstand langt mere vellykket i det didaktiske med sin Brecht-påvirkede stil, hvortil lydbåndets kommenterende speaker passede og med hvilken kunsthistorikeren kan sidestilles. Ligeledes er en drømmesekvens, udspillet i et stormagasin, hvor Elisabeth for en kort tid arbejder som ekspeditrice, uden relevans. Scenen er et musicaloptrin, der siger mere om Schlöndorffs kærlighed til musicalgenren end om Elisabeth, og scenen er ikke godt nok koreograferet til at være sig selv nok. Men det er småting. Stort set, og det turde være store sager, i hvert fald i dag, hvor indlæg for kvindesagen oftere er militant følelsesladede end tankevækkende, eller overbevisende kun for de overbeviste, er filmen perfekt i forhold til målsætningen. Der med Schlöndorffs lidt vage ord har været at lave en film »som vedkom os lidt mere direkte«.

I samme mundfuld har Schlöndorff udtalt, at han og Margarethe von Trotta (der har været gift, eller levet sammen, siden 1969) fra begyndelsen af deres samliv ønskede at lave en film om ting, de personligt kendte til (selvoplevet og kunstnerisk frigjort fra det biografiske), men at de aldrig rigtig »vidste hvordan vi skulle bære os ad for at undgå, at det blev en pegefingeragtig film«. Hvorefter de blev enige om at lave en komedie, der – igen med Schlöndorffs ord – blev »noget midt imellem«. Altså hverken komedie eller tragedie, men et stykke kunstnerisk levende debat.

Blot tror jeg ikke helt på titlens defaitisme, jeg tror ikke »stråilden« er brændt ud med Elisabeths kasten sig i armene på et nyt ægteskab, men derimod at ægteskabet tværtimod giver hende en ny chance for at realisere sig selv og sine drømme, delvis, og uden de kun tilsyneladende lægte sår, der skaber den virkelige bitterhed.

Per Calum

■ **SOM ILD I STRÅ**

Strofeuer. Vesttyskland 1972. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Hallelujah-Film/Hessischer Rundfunk. **P/Instr:** Volker Schlöndorff. **P-leder:** Eberhard Junkersdorf. **Manus:** Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta. **Foto:** Sven Nykvist. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Suzanne Baron, Uta Reeg. **Ark:** Nicos Perakis. **Musik:** Stanley Myers. **Sange:** »I Can't Give You Anything But Love« af Dorothy Fields & Jim McHugh; »Let's Call the Whole Thing Off« af George & Ira Gershwin. **Sunget af:** Margarethe von Trotta. **Tone:** Wolfgang Richter. **Koreo:** William Milie. **Medv:** Margarethe von Trotta (Elisabeth Junker), Friedhelm Ptok (Hans-Helmut), Martin Lüttge (Oscar), Walter Sedlmayer (Personalechefen), George Marischka (Schmollinger), Konrad Farner (Kunsthistoriker), Else Domberger (Sanglærerinde), Maria Brunner (Danselærerinde), Ruth Hellberg. **Længde:** 98 min., 2930 m. **Prem:** TV 2.7.74.

Eksteriørscener indspillet i München 1971.

Filmene

»Sugarland Express«
»Anders And og Fedtmule på sjov«
»Tyve som os«
»Her går det godt«

Sugarland Express

Hvis der er noget om, at der er en ny bølge på vej i amerikansk film, så kunne disse ord af Steven Spielberg være dens på en gang beskedne og ubeskedne målsætning: »Vi er interesseret i håndværksmæssigt gode, intelligente film, som kan appellere til millioner. Vi er ikke interesserede i at lave små kritikersucces'er, som ingen kommer og ser«.

Spielberg taler i pluralis, fordi han lige forud i samtalen har fortalt, at han samarbejder med en række andre amerikanske filmfolk, der er næsten lige så unge som han selv (han er 26). Blandt dem han nævner er folkene bag »Sidste nat med kliken« (American Grafitti).

Med sine første to film, »Duellen« (Duel) og nu »Sugarland Express« lever Spielberg op til sin målsætning om godt håndværk, intelligens og bred publikumsappel. At dømme efter de to film har han også allerede hvad man må kalde en personlig tematik, i den grad ligger filmene i forlængelse af hinanden. Håndværket er også i orden, men det er mindre personligt, mere præget af den form for virtuositet man kan være begavet og heldig nok til at hente i TV-branchen; som på den ene side kan kamouflere megen umodenhed; og som på den anden side kan komme til at fungere som en barriere mellem kunstneren og hans tema. Spielberg skulle måske nok på et tidspunkt tænke lidt mindre på hvilken *slags* film han gerne vil lave og lidt mere på *hvilken* film han gerne vil lave.

Både »Duellen« og »Sugarland Express« handler om mennesker og biler. Men mens »Duellen« var en myte, et eventyr, om en lille (impotent?) mand i en lille bil, som forfølges af en kæmpemæssig lastbil, der efterhånden optræder helt usandsynligt (og måske symboliserer den lille mands mere potente rival) – så er »Sugarland Express« tilsyneladende en langt mere realistisk historie.

Både i forteksterne og efterteksterne insisteres der på, at dette virkelig er sket (i Texas i 1969). Den forbløffende hændelse, som skildres, placeres altså i tid og sted, personernes navne bruges som om de var hentet direkte fra virkeligheden, og i efterteksten får vi at vide, hvad der senere er sket med den kvindelige hovedperson.

Denne insisteren på troværdigheden må sættes i forbindelse med det forhold, at filmen i langt højere grad er optaget af at finde begivenhedens perspektiv – og at trække det op med det rødeste blæk – snarere end hen ad vejen at få os til at glemme instruktørintentionen, »tro« på filmen sekvens for sekvens, identificere os med personerne og være opstemte eller bange med dem.

I »Duellen« var det et raffinement, at vi aldrig nogen sinde så føreren af den truende lastbil. Mennesket var blevet meget lille og ubetydeligt i forhold til de kræfter det troede at beherske. I »Sugarland Express« gentages ideen med den næsten førerløse bil. De to forvirrede unge mennesker, som kidnapper en politibil plus dens fører, som de holder som gidsel, forfølges af en horde af politibiler, som i samlet trop er næsten lige så potentielt truende som den førerløse lastvogn i den tidligere film, men som dog navnlig kommer til at virke latterlige i deres uanvendelighed – for nu er det magten, der midlertidigt er impotent over for de desperate outsidere – således som forrige film da også netop sluttede.

I en lille scene viser Spielberg os to latterligt fart- og skydeglade betjente, som netop har fået to nye politivogne overdraget. Disse nye vogne er, får vi at vide, de sidste af deres slags. Ralph Nader og hans apostle har sørget for, at fremtidens amerikanske biler næsten ikke kan rokke med ørerne af lutter antiforureningsudstyr.

De to hidsige betjente drøner på eget initiativ ud for at fange kidnapperne og deres gidsel. Scenen ender med, at de to tåbelige betjente afstedkommer et orgiastisk sammenstød mellem dusinvis af politibiler, kidnappernes er en af de eneste, der går fri. Sekvensen er næsten overflødig i filmen og synes mest lavet for at håne politiet, håne bilismens potensdyrkelse og få lov til at instruere et umådelig destruktivt bilsammenstød, hvor det er myndighedernes uorganiserede kræfter, der støder ind i hinanden, mens den helt udenforstående anarkistbil lige netop slipper igennem.

Alt, hvad der har med biler at gøre, er endnu en gang underholdende og uhyggeligt dygtigt lavet hos Spielberg. Det kniber som i debutfilmen en smule mere, når vi skal inden for i bilerne og interessere os for de mennesker, der trods alt stadig sidder ved rat og speeder.

Problemet er måske, at Spielberg lader sig lede, af det han kan bedst, snarere end af det historien på et eller andet tidspunkt i tilgift kræver: Han er så god til at skildre maskiner, der ligner mennesker, og mennesker der på seksuelle eller sociale stimuli fungerer som maskiner, at han hverken er i stand til at skildre maskiner, der bare er maskiner, eller mennesker der bare er mennesker.

Ægteparret Clovis og Lou Jean Joplin, der kidnapper en betjent og hans bil og kører fra fængslet, hvor Clovis har været indsat (og kun havde et par måneders afsoning tilbage) til Sugarland, den hæslige lille provinsby hvor myndighederne har anbragt deres barn hos nye stedforældre, er meget unge, meget fattige, og meget uvidende – hvis ikke simpelthen dumme, på sinkegrænsen. Det er sådan set temaet både fra »Bonnie og Clyde« og »Tyve som os«, bare endnu mere konsekvent lagt op: Hverken Penn eller Altman kunne for eksem-

pel helt afstå fra at romantisere deres forbrydere, det kan Spielberg. Et eksempel: Lou Jean (Goldie Hawn) er så dum, at hun sætter sig selv og Clovis i fare, fordi hun vil have fat i flest mulige green stamps – rabatmærker – undervejs til barnet.

Det rimer så dårligt med parrets opfindsomhed i egentlige nødsituationer – og i filmens optakt, hvor Lou Jean meget snedigt får smuglet Clovis ud af et halvåbent fængsel – at personerne begynder at falde fra hinanden. Det er blandt andet i denne forbindelse, man begynder at sidde og tænke på, at der var et »virkeligt« forlæg. Hvordan var den virkelige Lou Jean og Clovis? En distraherende tanke.

En mere moden instruktør ville have brugt tid på at vise os, hvordan snedighed og dumhed følges ad. Han ville have opbygget spændende sammensatte figurer – og sikkert samtidig skabt mere egentlig personspænding.

Langt sikrere er Spielberg, hvor han arbejder med helt entydige skikkelser som f. eks. de dumme betjente og den ene kloge, den overordnede politimand (Ben Johnson) som prøver at afslutte sagen uden blodsudgydelse.

Som en følge af den større sikkerhed i entydigheden har Spielberg den lykkeligste hånd med de mest komedieagtige scener. Betjentenes fadæser er morsomme, de satiriske glimt af massemediernes forsøg på at komme ind på livet af kidnapperne, den jævne befolknings begejstrede og sentimentale opslutning omkring dette lille private korstog mod de uforståelige og forhadte myndigheder. De skitserede mennesker er næsten lige så godt instruerede som bilerne, og som en picaresk odysse fra det ene hul i jorden (sydstatsfængselet) til det andet (byen Sugarland, der viser sig at stå i skærende kontrast til sit navn) er filmen konstant dynamisk underholdende.

Men *er* der rigtige mennesker inde i bilerne? Der er lige ved at være det et par gange. Clovis og Lou Jean overnatter på en parkeringsplads for campingvogne og i det filmen så at sige standser motoren og slår tændingen fra, giver Spielberg sig pludselig tid til en måske lidt håndfast, men meget smuk og i grunden meget tragisk lille scene, hvor de to unge kigger på en destruktiv tegnefilm – ind gennem ruderne til en campingvogn ved siden af, hvor man ser fjernsyn – før de går i seng med hinanden. Også et par sekvenser, hvor de to pludselig kommer på helt venskabelig fod med den betjent, de truer med at dræbe, fungerer så godt, at man helt glemmer landevej og fart og forfølgelse. Desværre udmøntes betjentens sympati for de to unge unødigt kontant i hans slutreplik. En overflødig cadeau til det »millionpublikum« Spielberg er så bevidst om, og som jeg tror han endnu undervurderer.

Goldie Hawn og William Atherton karakteriserer de to unge mennesker dygtigt efter filmens enkle intentioner, mens Michael Sacks på mindre plads tegner et nok så fint portræt af den unge betjent, som de har i deres forvirrede magt. Man må håbe for Spielberg, at han snart føler sig så sikker på sit publikum, at han holder op med at tænke så meget på det og vover at lave en film, hvor det er lettere at se forskel på biler og mennesker – og få rigtigt øje på de mennesker, der på den ene eller anden måde sidder som gidsler inden i bilerne.

Anders Bodelsen

William Atherton, Goldie Hawn og Michael Sachs i Steven Spielbergs »Sugarland Express«.

■ **SUGARLAND EXPRESS**

The Sugarland Express. USA 1974. **Dist:** Universal. **P-selskab:** En Zanuck/Brown Produktion for Universal. **P:** Richard D. Zanuck, David Brown. **P-leder:** William S. Gilmore, Jr. **Instr:** Steven Spielberg. **Stunt-instr:** Carey Loftin. **Instr-ass:** James Fargo, Thomas Joyner. **Manus:** Hal Barwood, Matthew Robbins. **Efter:** Fortælling af Steven Spielberg, Hal Barwood, Matthew Robbins – inspireret af begivenheder udspillet i Texas i 1969. **Foto:** Vilmos Zsigmond. **Kamera:** Sven Walnum/**Ass:** Nick McLean. **Format:** Panavision. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Edward M. Abroms, Verna Fields. **Ark:** Joseph Alves, Jr. **Sp-E:** Frank Brendel. **Musik:** John Williams. **Mundharmonika-solist:** »Toots« Thielemans. **Tone:** John Carter, Robert Hoyt. **Medv:** Goldie Hawn (Lou Jean), Ben Johnson (Tanner), Michael Sachs (Slide), William Atherton (Clovis), Gregory Walcott (Mashburn), Steve Kanaly (Jessup), Louise Latham (Mrs. Looby), Merrill L. Connally (Mr. Looby), Harrison Zanuck (Babyen), A. L. Camp (Mr. Nocker), Jessie Lee Fulton (Mrs. Nocker), Dean Smith (Russ Berry), Ted Grossman (Dietz), Bill Thurman (»Jægeren«), Kenneth Hudgins (Hans kollega), Buster Daniels (Beruser), Jim Harrell (Mark Fenno), Frank Steggall (Logan Waters), Roger Ernest (1. »Hot Jock«), Guich Koock (2. »Hot Jock«), Gene Rader (Tankpasser), Gordon Hurst (Hubie Nocker), George Hagy (Mr. Sparrow), Big John Hamilton (Big John), Kenneth Crone (Vice-sherif), Peter Michael Curry (Dommer), Charles Conaway (Sagfører), Robert Golden (Dybalas dreng), Rudy Robbnis (Mekaniker), Charlie Dobbs (Politimand), Gene Lively (Journalist), John L. Quinlan (Kautionist), Bill Scott (Vagthavende), Ralph E. Horwede (Et bud), Edwin »Frog« Isbell (Jelly Bowl). **Længde:** 109 min., 2975 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Cinema I, 29.6.74.

Anders And og Fedtmule slår sig løs

Det er 7. gang i træk, vi får et Disney-sommershow, og det er en god tradition. Det er også godt, at både jule- og sommershows i de senere år har vist stærk tendens til fornyelse af repertoiret. Dennegang har således 3–4 af programmets 10 film ikke tidligere været vist i Metropols shows og de øvrige ikke i de sidste 20 år. Lad det i den anledning blive fastslået, at Disney lavede over 500 korte tegnefilm, hvoraf godt 50 var stumme, og ca. 100 af tonefilmene var sort-hvide. Dem skal man ikke gøre sig håb om at få at se i disse shows. Tilbage bliver godt 350 korte farvetonefilm, men de nævnte shows har igennem 40 år præsenteret mindre end 200 forskellige film. Der er altså masser at tære af.

Men filmene er jo ikke alle lige gode. Det ser man tydeligt i dette program. Der er hele 3 af de samlebåndsfremstillede Fedtmule-satirer – »Father's Weekend«, »How to Dance« og »How to Sleep« (alle 1953). Også »Grand Canyonscope« (1954) holder sig stort set til en mekanisk og ret banal satire, nemlig over et turistbesøg i Grand Canyon, og den afsluttes med et ha-stemt ødelæggelses-orgie. Den skæmmes af, at en af hovedvitserne helt går fløjten. Turistføreren siger i begyndelsen »Spred jer, folkens, det her er cinemascope«, og så blev det faktisk i sin tid til cinemascope. Det gør det ikke nu, og man føler trang til at rive sig i håret.

Heller ikke blandt programmets 4 film fra den gyldne førkrigsperiode finder man noget mesterværk. Men der er masser af visuel opfindsomhed i »Magician

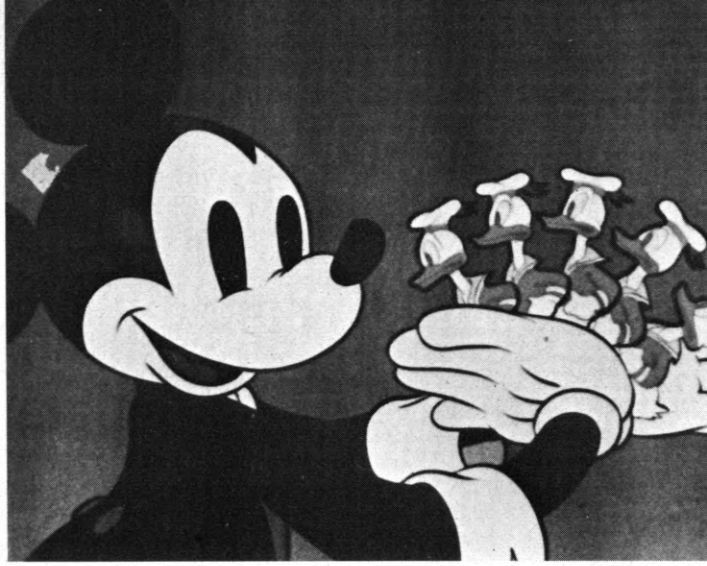
Mickey« (1937), hvor Mickey bruger alle tryllekneb mod tilskuer Anders And, der forstyrrer forestillingen. »Beach Picnic« (1939) har den ihærdige Pluto i pudsig karambolage med en oppustet gummihest og siden med noget fluepapir. Karakteristiske eksempler på Disneys konflikt mellem natur og civilisation. Og så ser man en hærskare af myrer (fantasifuldt tegnet som rødhuder) angribe Anders Ands frokost-opdækning. Et forvarsel om en af efterkrigs-fornyelserne, som netop bestod i myrer. (Andre fornyelser var dumme bjørne, uheldige ulve og komiske løver; sidstnævnte er der en lille prøve på i »Grand Canyonscope«).

»Fire Chief« (1948) og »Timber« (1941), to solide Anders And-film, er ganske interessante til belysning af figurens udvikling. I »Magician Mickey« var han drillepinden, den koleriske balademager, som det morer os at se dukket. Han er mere komisk end farlig. En udenforstående. Men allerede samme år fik han stjernerang og sin egen selvstændige serie. I »Beach Picnic« er han igen drillepinden. Det går ud over stakkels Pluto og har en ondskabsfuld undertone. Endnu er han dog ikke særlig farlig. I »Fire Chief« derimod er der meget mere af galningen. Den lidt ubehagelige småborger er blevet den magtfuldkomne og autoritære spidsborger. Han er brandchefen, der hundser med nevøerne og ikke lytter til deres advarsler, f. eks. da han skruer brandslangen til en benzintank. Han ødelægger både brandstation og -bil. Der er opfindsomme detaljer, men også uhygge (menneskets kamp med maskinen), selv om uhyggen mildnes af hans selvironiske udgangsreplik: »You can't win, you just can't win!« Selvironi er jo ellers ikke hans stærke side.

I »Timber« (1941) er han en anarkistisk vagabond, der prøver at hugge noget mad fra en stor skovhugger-bisse. Det udarter til vældige kontroverser og en vild forfølgelse på dræsiner, som Anders And undslipper skadefro fra. Vi holder vel mest med Anders, fordi han er den lille, men faktisk var det ham, der begyndte, og hans arbejdsvægring og skadefryd er ikke særlig behagelig.

Udviklingen fra komisk-negativ outcast til farlig galning er én ting. Nok så interessant er Disney-studiernes svingende valg af modstandere til Anders And. Snart stærke (bisser, vilddyr), snart ting, snart svagere (nevøerne, Chip og Chap, bier, myrer). Her i »Fire Chief« er nevøerne sympatiske, og man kan se en bagvedliggende moral, som Henrik Lundgren skriver i sin glimrende analyse i Kosmorama 117. Men han synes at overse, at senere skulle de blive nok så ondskabsfulde, Chip og Chap endnu værre og filmene ikke bare et spørgsmål om små og svage over for de stores undertrykkelse.

I »Trombone Trouble« (1944) har Anders And igen en bisse som modstander, en larmende basunblæser. Mest opsigtsvækkende og sjovest er filmens respektløse mytologiske element, to guder på en sky, Jupiter og Vulkan, som også generes af den infame basunblæser. De ser Anders And protestere og siger »Let's give that man power.« Det får han så og triumferer karakteristisk »Power, POWER!«, mens tænderne bliver trekantede og spidse. Han ordner bissen, mens guderne kommenterer »I think our man is a foul fighter« – »Yeah, but he is getting places!« Mon ikke det er Disney-studiernes kommentar til den tvivlsomme Anders And-figur, hvis eventyr kun vanskeligt blev de moraliteter, man ellers lavede?



En scene fra »Magician Mickey«, hvori Mickey Mouse for en gangs skyld er Donald Ducks overmand.

Programmets bedste nummer er »Tiger Trouble« (1944), en nonsens-farce uden romantisk eller poetisk overbygning eller andre personlige træk. Det er bare det glade vanvid, en række skøre forviklinger og festligt tegnede figurer. Den lallende Fedtmule som tigerjæger, hans ride-elefant, der vrikker sjofelt med bagdelen, og en overdådig tiger, der slår en tone an på kløerne og samtidig siger mjav. De jagter hinanden hæmningsløst, og til sidst falder elefanten ned på tigeren, så dens striber bliver siddende på elefant-ryggen. »Og sådan gik det til, at tigeren mistede sine striber!«, slutter filmen med en vittig Kipling-parafrase.

Der er altså komik, men ikke mesterskab. Og så er programmets sammenkædning med fraklipning af forteksterne og stiliseret forspil ikke af det gode.

Frederik G. Jungersen

Tyve som os

Allerede første scene i »Thieves Like Us« demonstrerer tydeligt, hvordan Altman agter at gribe sin beretning an, nemlig roligt, ukonventionelt, lyrisk. Sekvensen handler om, at tre mænd er på flugt fra et fængsel, men den er udformet i nærmest provokerende modstrid med gængs opfattelse af, hvordan et sådant forløb skildres – altså hurtigt og spændingsfyldt a la Steve McQueens flugtforsøg i Schaffners »Papillon« eller det unge pars forduften i Spielbergs »Sugarland Express«. Altman begynder med at vise et hold straffefanger, som på en dræsine ruller stilfærdigt af sted gennem det disede landskab. Kameraet følger dem til en klassisk pastorale: to mænd i en båd, åbenbart på fisketur. I besindigt tempo følges mændene i land og til deres møde med en bil og endnu to mænd. Først da de begynder at skifte tøj og give direktiver til chaufføren, forstår man, at hvad der tog sig ud som en idyllisk fisketur i virkeligheden var et led i undvigelsen, tilsyneladende foregået som en ren børneleg, der passende kan afsluttes med, at de tre fanger gemmer sig i skoven, mens de beordrer chaufføren at tælle til hundrede uden at kigge. Det er denne næsten antidramatiske tilbageholdenhed i skildringen af en situation, som har forekommet i hundreder af film, næsten altid behandlet med et maximum af suspense og følelsesintensitet – det er denne dementerende, undersøgende holdning til de ærketypiske handlingsforløb, der karakteriserer såvel »Thieves Like Us« som adskillige af Altmans tidligere film. Han føler åbenbart som kunstner et behov for at opponere imod den typisk konservative Hollywood-tendens til at kopiere stilen fra de fastslåede succeser, og han gør det ved at underminere hver enkelt genres konventioner og male de velkendte, klichebefængte delhandlinger i et afslørende, antiheroiserende, nyrealistisk lys. Når han metodisk arbejder sig igennem den ene genre efter den anden, fra krigsfilm (»MASH«) til psykologisk thriller (»Images«), fra western (»McCabe & Mrs. Miller«) til detektivfilm (»The Long Goodbye«) og nu altså frem til den genre, spændende fra »Elvira Madigan« til »Scarface«, der omhandler folk uden for samfundet, så er det ikke for at give sig ind under den enkelte genres stilistiske krav, men for at demonstrere gyldigheden af sit univers, der da også bringes til at fungere overbevisende i det ene traditionsbundne handlingsmønster efter det andet. De fleste Hollywood-instruktører formår at tilpasse deres stil til de genrekrav, de måtte møde

i deres karriere (skoleeksemplet er Hawks) – hos Altman skubbes genrens traditioner til side, hvis de på nogen måde kommer i konflikt med hans personlige udtryk. Som instruktør er Altman den diametrale modsætning til Bogdanovich, der vil imponere med sin stilsikkerhed og fortrolighed med den Hollywoodæstetiske arv, men som bare trætter ved sin overfladiskhed og sin fatale mangel på forståelse af, at stil er ikke noget, man bruger, men noget man har. Altmans stilsikkerhed bunder i en personlig og veloverlagt holdning til den verden, hvis forskellige mærkværdigheder han har sat sig for at skildre. Hvor ufashionabelt begrebet end er blevet, må det faktisk fastslås, at Altman er en ægte auteur!

Altman er som bekendt ikke den første, der laver en film om gangsterparret Bonnie Parker og Clyde Barrow. Fritz Lang, Nicholas Ray (der endda havde samme litterære forlæg som Altman: Edward Anderssons Thieves Like Us) og Arthur Penn er blandt dem, der har brugt emnet før, alle med megen vægt på kærlighedshistorien. I Altmans univers er der ikke megen kærlighed; der er megen længsel efter kærlighed (stærkest udtrykt hos Sandy Dennis i »That Cold Day in the Park«) og meget uafklaret erotisk begær (i stil med det Warren Beatty føler for Julie Christie i »McCabe & Mrs. Miller«, eller Gould for Nina i »The Long Goodbye«) men et egentligt, gensidigt inspirerende og tilfredsstillende kærlighedsforhold forekommer ikke hos Altman – heller ikke i denne film. De to unge, Bowie og Keechie, – som må være Hollywoodfilmens mindst glamourøse elskerpar – finder åbenbart mest hinanden af mangel på bedre, og den bastante radioteateropførelse af »Romeo og Julie«, som akkompagnerer deres kejtede elskov, understreger på det tydeligste afstanden imellem massemediernes myter og den patetiske virkelighed. Den entusiastiske fortællers gentagne fremhævelse af pointen: »Thus did Romeo and Juliet consummate their first interview by falling madly in love with each other« er lige så lang fra at karakterisere Bowies og Keechies generte tilnærmelser, som de naive radiogysere, der konstant aflyttes af filmens personer, er det fra den kriminelle virkelighed, de tre bankrøvere selv befinder sig i.

Shelley Duvall og Keith Carradine er som typer fortræffelige valg til det hæmmede, uanselige par (en slående modsætning til Beattys og Dunaways glamourøse psykopater hos Penn), og filmens personer er i det hele taget valgt med megen fornemmelse for at undgå de sædvanlige, sundhedsstruttende, californiske fysiognomier. De ser virkelig ud, som om de kunne leve i 1930'rne; de er lidt for tykke eller lidt for tynde, men altid fattigt udseende skikkelser, klædt i sjaskende stangtøj. Der er i det hele taget en umådelig autenticitet i Altmans periodeskildring, stærkest, naturligvis, i interieur-scenerne, som fremtræder meget plastisk med en intensitet, der påminder om ekstremrealistiske skulpturer, hvor dekorationen fra blot at være en ubemærket, realistisk baggrund bliver en atmosfæreskabende, medlevende del af forgrundshandlingen. Stilistisk er Altman jo impressionist (den løse fortællingsstruktur, den rigt orkestrerede lydside, de stemningsmættede billeder), og han disker scener op med en imponerende evne til at fylde dem med upåtrængende, men illustrative detaljer. Det karakteristiske Altman-billede er en total, ikke særligt dristigt i kompositionen eller markant i farvevalget, men blødt i konturerne, med velafstemte, næsten mugnende farver, hvor menneskene næsten forsvinder i omgivelserne. Altmans film er ikke psykologiske nærbilledfilm – selv om hans menneskeskildring i øvrigt er kompliceret og lader meget stå hen i et fascinerende mangetydigt lys – hans film viser mennesker i en verden, de forgæves prøver at komme til at sætte deres præg på. Men ikke engang når de tre mænd udfører deres kup, er de ene i billedet – verden omkring dem fortsætter, som om der ingenting sker, eller bruger sin opmærksomhed på den allestednærværende coca cola-koncerns groteske reklameoptog. Den ene gang, hvor man i et langvarigt totalbillede får lov at se banden i arbejde, fylder bankpersonalet og de høfligt bortgennede kunder lige så meget som røverne. Der er ingen heroiserende frøperspektivbilleder af hovedpersonerne hos Altman – i hans univers er alle lige.

I Penns version af historien er der en scene, hvor Bonnie og Clyde mødes med Bonnies mor og nogle andre slægtninge. Sekvensen er i slow motion, fotograferet i ekstrem soft focus og i det hele taget ikke så lidt af et (meget smukt) nummer, hvor idolerne mødes med den beundrende anonyme masse. I Altmans film hører vi kun én gang om Bowies og Keechies berømmelse, nemlig da Bowie har befriet Chickamaw fra fængslet, og denne hidser sig op over parrets navnkundighed, der står i kontrast til pressens ligegyldighed over for hans person. Ellers er det netop karakteristisk for filmen, at bankrøvernes virksomhed – i modsætning til »Bonnie and Clyde« – ikke vækker synderlig opmærksomhed, endsige beundring hos de mennesker, trioen kommer i kontakt med. Deres kriminelle virksomhed accepteres glatvæk som en indbringende, men i øvrigt totalt uinteressant foreteelse – en holdning også filmen indtager over for det potentielt spændende, umiddelbart underholdende i sujettet. Røverne selv tager deres arbejde meget koldsindingt, og planlægger f. eks. kuppets udførelse praktisk talt sekunder inden det løber af stabelen. De fleste kup ser vi slet ikke, og det ene, Altman viser, forløber stilfærdigt og udramatisk – vi er langt fra de højt gearede komiske dramaer med erotiske overtoner, som kuppene blev hos Penn. Denne kølige, effektskyende attitude i forhold til et så let udnytteligt suspense-materiale som bankrøverier er eksempel på, at Altmans afmytologisering kan lykkes; i hans neddæmpede skildring af de naive, men givtige kup er der en hverdagsstemning, en afslørende realisme, en utvetydig påpegen – som i Altmans tilligere film – af, at dagligdagens opmærksomhedskrævende figurer, de mennesker, der figurerer i medierne og i myterne, ikke er så overmenneskelige, så usædvanligt fascinerende skikkelser, som Hollywoods produktion gennem årene ellers har ladet os forstå. I de mere konventionelle film sættes hovedpersonerne op på heroiserende piedestaler, hævet over en småtskåren, lidetfølende omverden; hos Altman er de mennesker, filmen handler om, ikke mere interessante end bipersonerne, eller rettere: Altman lægger vægt på at forsyne mange flere end lige dem, der bærer plottet, med en tilværelse, der lige så vel kunne være en film værd som de figurer, der nu tilfældigvis står i forgrunden. Altmans film er principielt demokratiske i denne holdning til galleriet af eksistenser med lige berettigede krav på tilskuerens opmærksomhed.

Der er en stemning af undergang og død i Robert Altmans film. Det er atmosfæremættede beretninger om verdener, der går i forfald, og menneskeliv, der går i opløsning, og som alle de tidligere film slutter også »Thieves Like Us« med død. Som Marlowes morderven i »The Long Goodbye« eller som McCabe i »McCabe & Mrs. Miller« forsvinder også Bowies lig i naturen, der hos Altman repræsenterer en nedbrydende, dødbringende faktor: i silende regn bæres den gennemhullede, sønderskudte Bowie ud fra motelhytten i det associationsvækkende kludetæppe, som han og Keechie har fundet sammen under, og hele bylten placeres i en stor vandpyt. Men destruktionen er endnu ikke fuldbragt. Som Marlowe i epilogen i »The Long Goodbye« forsvandt i den ejendommelige folkeskare på den mexicanske landevej, således forsvinder Keechie i mængden af passagerer på vej op ad en trappe i slow motion i en af de mærkværdigste slutbillede-udnyttelser af denne teknik, man mindes at have set: en gruppe der langsomt går bort fra kameraet ... I en underligt søgende samtale med en tilfældig kvinde i ventesalen har Keechie foregrebet slutningens forsvinden i den anonyme masse ved at lyve om Bowies død og dermed hans eksistens og deres fællesskab (som han måske svigtede ved sin loyalitet mod sine to kammerater). Altman er en blid kyniker, der viser sine skikkelsers følelsesliv som værende forfejlet og ustabilt. Den romantiske affære, der tilsyneladende rummes i »Thieves Like Us« dementeres efter-

trykkeligt af denne følelsesblottede og nedslående, men slet ikke udleverende eller umotiverede slutning. Kærligheden har altid haft trange kår i Altmans univers – den får ikke engang lov at dø i spektakulær skønhed, men går bare til grunde helt banalt.

»Thieves Like Us« er på mange måder en imponerende film, som på en begavet og konsekvent måde får behandlet et slidt tema, så det virker frisk og relevant. Men jeg skal ikke skjule, at på mig virker filmen lumsk kedelig, og i mit forsøg på at placere ansvaret er jeg standset ved skuespillerne. Når den lidt ynkelige historie har svært ved at fange interessen, er det ikke bare, fordi Altmans tilbageholdende stil virker hæmmende på indlevelsen, men også fordi skuespillerne virker lige så karakterløse som de personer, de fremstiller.

Med sin tiltagende fornægten af de virkemidler, der bevisligt kan fastholde et publikum løber Altman en gevaldig risiko for at distancere sig ikke blot fra det Hollywood, som han siden »MASH« ikke har givet en acceptabel succes, men også fra det publikum, hvis forestillinger han så målbevidst prøver at provokere. Det er et spørgsmål, om biografgængerne fortsat vil acceptere hans nedbrydning af de bestående myter, uden at den beske pille har det sukkerovertræk, som f. eks. to etablerede stjerners tilstedeværelse kunne have været i »Thieves Like Us«. Altmans intentioner er beundringsværdige, og det er beklageligt, men ud fra denne film at dømme forståeligt, hvis publikum alligevel foretrækker den uantastede myte om Bonnie og Clyde, den, Spielberg bygger videre på i »Sugarland Express«. Jørgen Oldenburg

■ TYVE SOM OS

Thieves Like Us. USA 1974. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Lion's Gate Films, Inc. En Jerry Bick og George Litto Produktion. **Ex-P:** George Litto. **P:** Jerry Bick. **As-P:** Robert Eggenweiler, Thomas Hal Philips. **P-ass:** Jean D'Oncieu. **Inst:** Robert Altman. **Instr-ass:** Tommy Thompson, Mike Kusley. **Manus:** Calder Willingham, Joan Tewkesbury, Robert Altman. **Efter:** Roman af Edward Anderson *. **Foto:** Jean Boffety. **Kamera:** George Bouillet, James Blanford, Harry Walsh III. **Visuel-kons:** Jack DeGovia, Scott Bushnell. **Farve:** De Luxe. **Klip:** Lou Lombardo. **Ass:** Tony Lombardo, Dennis Hill. **Rekvis:** Marty Wunderlich. **Tone:** Don Matthews. **Medv:** Keith Carradine (Bowie), Shelley Duvall (Keechie), John Schuck (Chinamaw), Bert Remsen (T-Dub), Louise Fletcher (Mattie), Ann Latham (Lula), Tom Skerritt (Dee Mobley), Al Scott (Stammers), John Roper (Jasbo), Mary Waits (Noel), Rodney Lee Jr. (James Mattingly), William Watters (Alvin), Joan Tewkesbury (Dame på jernbanestationen), Dr. Edward Fisher (Bankgidsel), Josephine Bennett (Bankgidsel), Howard Warner (Bankgidsel), Eleanor Matthews (Mrs. Stammers), Pam Warner (Kvinde ved ulykke), Suzanne Majure (Cola-pige), Walter Cooper (Sherif), Lloyd Jones (Sherif). **Længde:** 123 min., 3365 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** United Artists. **Prem:** Alexandra 3.6.74.

* Edward Andersons roman er tidligere blevet filmatiseret af Nicholas Ray med titlen »They Live by Night« (1947), og allerede ved romenens fremkomst i 1937 forsøgte Rowland Brown at finde mulighed for at skabe en film over historien.

Her går det godt

Den fuldendte revolution giver det fuldendte samliv mellem mand og kvinde. Det er budskabet, man kan få frem ved at vende vrangen ud på Godard-Gorins film »Tout va bien« (»Det går godt«). Eller skal man korrigere til »den intellektuelle mand og kvinde«? Havde filminstruktøren Jacques ikke langsomt ladet sig trække med af »The White Backlash«, men holdt sig tro mod den skønne maj 1968, han oplevede med journalisten Susan De Witt, havde de levet lykkeligt sammen den dag idag, to år efter filmen om »Maj 68, fire år efter« blev lavet. Eller vil det netop altid være sådan nogen som Jacques (tidligere kommunist og nuværende filmmand, »der engang imellem laver en reklamefilm. Nuancen er vigtig«, som Jacques siger som sig selv) der gør alle revolter umulige? Er det det, Godard-Gorin spørger om? Og hvem spørger de? Dig og mig? Eller sig selv?

Indledningsvis tager Godard-Gorins billeder ihvertfald ironisk sikkerhedsafstand fra filmverdenens traditionelle pølsemaskine af satsning og nødvendige omkostninger for arbejdskøberen. Meget overbevisende rives check efter check af til de medvirkende i »Tout va bien«. Mens filmens slagteriarbejdere allerede er kommenterende tilstede på lydsiden. En fortrinlig start, der dog samtidigt viser, at filmskaberne kan trække alle de arbejdere ind det skal være, filmens par er ikke til at drive ud af focus, til trods for at de er temmelig arbejdsløse undervejs, hvor vi må overvære deres mere og mere åndeløse gispen efter ny ilt. Hvorfor har de to så svært ved at fungere? spørger man sig selv. Måske fordi Godard-Gorin stiller sig den vanskelige opgave at få dem både lødige og lumpne nok. Vi får at vide, hvor tilfældigt de kom ind i det hele: Susan De Witt fordi hun i hin berømte maj ved et tilfælde netop var overflyttet fra kultur- til aktualitetsafdelingen i American Broadcasting Systems Paris-kontor, og Jacques fordi han som venstre-velorienteret tilfældigvis var med og kunne præsentere hende for »navnene«. Disse to turister vil Godard-Gorin alligevel gerne give ansvaret for revoltens langsomme bortvisnen, og det er ikke svært at lade Jacques afsløre sig selv med drenget charme a la Louis Miehe-Renard i »interviews«, på linie med filmens drevne arbejdsgiver og fagforeningsrepræsentanten. Måske er Jacques og Susan lødigt vildt, to af dem, der bagefter lod reaktionen vokse, men er det så ikke at rette smed for bager at lade deres indbyrdes KÆRLIGHED opgive ånden? De arbejdere eller studenter, der eventuelt »kom på bedre tanker« holdt vel ikke op med at kunne elske eller blive elsket? Men filmen handler muligvis om de anderledes love, der gælder for kærlighed mellem intellektuelle?

For den kvindelige arbejder, der efter fyraften deltager i besættelsen af pølsefabrikken Salumi, er problemet, om manden derhjemme nu tager sin tur og passer børnene sålænge. Denne lille situation viser med al tydelighed, hvor vanskeligt det er at ville dele andres problemer. »Journalistens billede dækker ikke. Han har medlidenhed, men det lykkes aldrig«, siger en af de bedst formulerede arbejdere i filmen. Det er lige her, man har grundlæggende mistillid til »Tout va bien«. Hvorfor ikke nøjes med at konstatere, at en velaflagt, charmerende filmmand og en kæk, langbenet journalistpige fra USA står temmelig langt fra det, der overgår arbejdere, også fire eller seks år efter maj 68? Der indføres et kærlighedspar, og der tages straks afstand fra det. »Sådan eet skal der være i alle film«, ironiserer Godard-Gorin, og lader yderligere rollerne besætte med Jane Fonda og Yves Montand, godt nok kendte for et progressivt image (også), men ikke Godards egne fund. Alt ialt bliver det nok for svært at sammenkoble arbejderne fra filmens Dario Fo-lignende fabriksbesættelse med det tilfældigt med-indespærrede, sociologisk interesserede kærlighedspar. De to figurer er dømte til isolation. Til trods for eller på grund af Godards opfindsomme verfremdung, inclusive fabrikken som gennemskåret dukkehus, Montand med kødsaven under parteringen af svinekroppe og Janes kamp med fars og tarme. De elskende var tilfældigvis på chefens kontor efter et interview til serien »Arbejdsgiveren idag«, da hans dør blev låst udefra af personalet. Straffen for personalet hører vi ikke noget om, men Jacques og Susan må tilsidst sidde stumme og se sig selv i lyset af historien. Tiden læger alle sår. Også dem, der skulle være holdt åbne. Får helt og helinde os til at tænke? Kun sørgelige tanker. Og for dem med sådan trang: kan vi identificere os med dem? Vanskeligt. Men hvor finder man i øvrigt figurer, der er så godt orienterede om, hvad der sker bag samfundets kulisser, at vi kan få overblik ved hjælp af dem, uden at de samtidigt befinder sig flere kilometer borte fra den arbejderklasse, det vel trods alt drejer sig om? Såvel problemet som filmen tygger på sin egen hale.

Leif Petersen

■ HER GÅR DET GODT

Tout va bien/Crepa padrone tutto va bene. Frankrig/Italien 1972. **Dist:** Gaumont/Fida. **P-selskab:** Anouchka Films – Vicco Films (Paris)/Empire Films (Rom). **P:** Jean Pierre Rassam. **P-leder:** Alain Coiffier. **I-leder:** Armand Barboult. **P-ass:** Volker Lemké, Jacques Perrier, Philippe Venault. **Instr:** Jean-Pierre Gorin, Jean-Luc Godard. **Manus:** Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Giovanni Simonelli. **Foto:** Armand Marco. **Kamera:** Yves Agostini, Edouard Burgess. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Kenout Peltier, Claudine Merlin. **Ass:** Isabel Pons, Jean-Hugues Nelkene. **Dekor:** Jacques Dugied, Olivier Girard, Jean-Luc Dugied. **Sp-E:** Jean-Claude Dolbert, Paul Trielli, Roger Jumeau, Marcel Vantieghem. **Tone:** Bernard Ortion, Gilles Ortion, Antoine Bonfanti. **Stills:** Alain Mieville, Anne-Marie Michel. **Medv:** Yves Montand (Jacques), Jane Fonda (Susan DeWitt), Vittorio Caprioli (Fabrikschefen), Elisabeth Chauvin (Geneviève), Castel Casti (Jacques), Eric Chartier (Lucien), Bugette (Georges), Yves Gabrieli (Léon), Pierre Oudry (Frédéric), Jean Pignol (CGT delegeret), Michel Marot (Delegeret for kommunistpartiet), Huguette Miéville (2. delegeret for kommunistpartiet), Anne Wiazemsky, René Defleurieu (Venstreorienterede), Didier Gaudron (Germain), Luce Marneux (Armande), Nathalie Simon (Jeanne), Louise Rioton (Lyse), Chris Tullio, Ibrahim Seck. **Længde:** 95 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Kollektivfilm. **Prem:** Delta 25.3.74. Vist i TV den 9.8.74 under titlen »Det går godt«. Filmen er indspillet i begyndelsen af 1972.

Kort sagt

Filmene set af
Peter Schepelern (P.S.)
Per Calum (P.C.)
Poul Malmkjær (P.M.)

AGENTEN SOM IKKE KU' KNALDES

Instruktør: PHILIPPE DE BROCA

Brocas nye film – som lider under en af de mest »fordanskede« titler, man længe har været udsat for – er en tilbagevenden efter nogle ørkesløse fusere til den venligt-ironiske, opfindsomme komedie, som han med held dyrkede i »Orlov i Rio«, »Hjerterkonge« og »Ta' fanden i halen«. Selvfølgelig er det ikke noget særlig åndsnærværende tidspunkt at komme med en agentfilmparodi, eftersom det faktisk er 10 år siden genren havde sin store tid; men Broca får noget ganske charmerende ud af beretningen om den helt uglamourøse skribent Merlins forhold til hans fiktive alter ego, agenten Bob Saint-Claire, som hans utallige knaldromaner handler om. Historien om den nussede forfatter, hans usympatiske forlægger og smukke naboerske, der vil lave sociologiske studier i hans triviallitteratur, veksler behændigt med fiktion-i-fiktion-beretningen om agenten, skurken og den skønne. Belmondo og Vittorio Caprioli er veloplagte i deres dobbeltroller og Jacqeline Bisset er underskøn i sin. (Le Magnifique – Frankrig/Italien 1973). P.S.

BUSTING – POLITIETS FARLIGSTE JOB

Instruktør: PETER HYAMS

To politidetektiver forsøger med alle midler at uskadeliggøre en tilsyneladende respektabel forretningsmand, der i virkeligheden tjener sine penge bl. a. på handel med narkotika. Gentagne gange hindres de to detektiver i opklaringsarbejdet af deres overordnede, omend det dog til slut lykkes de to politifolk at gribe forretningsmanden på fersk gerning. Han triumferer dog, hævder at han med sine forbindelser etc. vil få en mild straf og at hans forretning i øvrigt vil fortsætte uhindret. Iscenesættelsen modsiger imidlertid historiens pessimistiske morale, der lader de onde le sidst. Den debuterende Peter Hyams (der har en fortid ved TV) stræber mere efter effekter end efter sandsynlighed: det ses både i historiens persontegning og i skuespilpræstationerne, hvor specielt Elliott Gould og Robert Blake som de to politifolk udisciplineret klovner rundt, som var filmen en sort komedie samtidig med at de i øvrigt er utilladeligt naive, når de konstaterer korruption indenfor politikorpset. (Busting – USA 1973). P.C.

DET STORE INDIANERGILDE

Instruktør: MARCO FERRERI

Marco Ferreri er en rund, rummelig og ret rabelaisk filminstruktør, der hyppigt får originale ideer, og som næsten lige så hyppigt får skabt film over dem. Hans forrige film hed »Det store ædegilde«. Derfor hedder denne her »Det store indianergilde«. Den er blevet til i rastløshed. Alt tyder på det. Der måtte simpelthen ske noget, og når nu instruktøren har slået sig ned i Paris, og når de nu har gravet et kæmpehul der hvor hallerne lå, og når der nu er så megen kritisk snak om den store hvide amerikanske erobrer, og når ydermere alle vennerne er med på ideen, hvorfor så ikke lave en Custer-historie i kostumer i Paris' p. t. Grand Canyon? Sitting Bull i forgrunden og silhuetten fra en gammel Clair-film i baggrunden. Der skulle da ligge en oplagt allegori?

Det skulle der. Der skulle ligge en satire og en groteske, der skulle ligge en tvetydig film om folkemordets mekanisme, men alt hvad der faktisk ligger er en klar allegori, nøjagtig så klar som en allegori ikke kan tillade sig at være det i vore dage, hvor virkeligheden har trængt sig på i en sådan grad, at den rene, utvetydige allegori må være henvist til at overleve i politiske taler – hvis man kan kalde det at overleve.

Der er for mig at se intet andet i »Det store indianergilde«. Det militær-politiske magtspil omkring det systematiske folkemord på indianerne er kun skitseret, storfinansens evige skurkerolle bliver i denne udgave blot en sløvende repetition af kendte temaer (og derved mere af det onde end af det gode), billedet af borgerskabet ligner en sovjettisk satire, der blev kasseret på manuskriptstadiet, og billedet af etnografen som magthavernes sagkyndige skødehund er uden effekt i allegorien al den stund netop etnograferne i vor tid går forrest i kampen for minoriteternes menneskerettigheder. Billedet af indianerne er efter film som »Cheyenne Autumn« og »Little Big Man« nærmest fornærmende.

Det er længe siden, jeg har set en film, der i den grad var spækket med betydningsløs dialog og med berømtheder til at tolke den efter forgodtbefindende. Der er intet at gøre. Marco Ferreri var på hjemmebane i »Det store ædegilde«. Her leger han filminstruktør efter de forhåndenværende søms (= lokaliteter) princip og vil skue ud over den ganske verden fra bunden af en udgravning. Uffa! (Touche pas a la femme blanche – Frankrig/Italien 1973). P.M.

MARILYN

Denne 11 år gamle hyldest til Marilyn Monroe bærer præg af at være et hurtigt sammenflikket arbejde, der udelukkende er lavet for at lukrere på den dyrkelse af skuespillerinden, der satte ind umiddelbart efter hendes død. Men hverken dette eller en fad Rock Hudson, der er sat til at aflire en uinspireret og helt igennem overfladisk verbal hyldest til Marilyn Monroe kan dog ødelægge indtrykket af Marilyn selv, som hun ses i klip fra 15 film produceret af 20th Century-Fox (der mangler klip fra skuespillerindens øvrige film, først og fremmest Wilders »Some Like It Hot« og Hustons »The Misfits«). Det er vel stadig et spørgsmål, om Marilyn Monroe ejede virkeligt talent som skuespillerinde, men hendes udstråling var fænomenal. Med tiden lærte hun i hvert fald at nå et godt stykke videre end til de mest elementære professionelle lader, og i hænderne på gode instruktører var hendes personality et følsomt vibrerende instrument, som det bl. a. ses i klippet fra Wilders »The Seven Year Itch« og i klip fra Hawks' »Gentlemen Prefer Blondes«; også i Joshue Logans »Bus Stop« er hun dårende skøn. Filmen slutter med et klip fra Marilyn Monroes aldrig færdiggjorte »Something's Got To Give«, en produktion, der var ved at give selv George Cukor dårlige nerver. (Marilyn – USA 1973). P.C.

MCQ RENSER UD

Instruktør: JOHN STURGES

Indtil for et par år siden var John Wayne den skuespiller, der havde box-officerekorden. Men så kom Clint Eastwood. Og nu indspiller Eastwood-film flere penge end Wayne-film. Det er formodentlig i forsøget på at genvinde sin tabte position som publikumsfavorit, at John Wayne nu er steget ned af hesten

for at følge efter Eastwood over i det territorium, hvor pengene øjensynlig ligger i øjeblikket, nemlig over i politifilmgenren. McQ er i Waynes skikkelse naturligvis lidt tungere i det end Dirty Harry, men ellers følger den gamle trofast i den unges fodspor. McQ véd nemlig ligeså godt som Dirty Harry hvordan den udflippede ungdom og politiets egne sorte får skal behandles. Handlingsgangen er politifilmens efterhånden helt standardiserede sæt klicheer med uforstående overordnede, resignerede kvinder og patetisk ensomme politihelte. Sturges afvikler det hele meget dygtigt. Den obligatoriske biljagt er langt over middel. (McQ – USA 1973). P.S.

PEBERMØEN

Instruktør: JEAN-PIERRE BLANC

Et frastødende maniereret debutarbejde om en midaldrende forretningsmand (Philippe Noiret), som ved en fejltagelse kommer til at tilbringe sin sommerferie på et hotel ved Rivieraen, hvor han møder en yngre ugift kvinde (Annie Girardot). Deres bekendtskab udvikler sig med snegleagtig hastighed og til slut er de nået til at udveksle adresser. Omkring dette lidet fascinerende centrum har instruktøren placeret en række bizarre personer og krydret det hele med lidt halvmorbide, »sorte« indfald, som smager umiskendeligt af fattigmandsbuñuel – en smag man efterhånden er fortrolig med. Filmen fik Sølvbjørnen i Berlin 1972. (La vielle fille – Frankrig 1972). P.S.

PÅ MORDERJAGT

Instruktion: BURT LANCASTER, ROLAND KIBBIE

Burt Lancaster har tidligere forsøgt sig som instruktør, men hverken hans debut i denne funktion (»The Kentuckian«) eller den nye »The Midnight Man« overbeviser om skuespillerens evner som iscenesætter, skønt den nye film underholder ganske pænt. Det underholdende ligger først og fremmest i selve historien, der med sin desillusionerede slutning ejer mindelser om »film noir«-genren. Burt Lancaster spiller selv hovedrollen som en tidligere politimand netop løsladt fra fængslet (for jalousimord på hustruens elsker) og nu ansat som vagtmand på et universitet i en amerikansk lilleby et sted i syden. Da en af de studerende myrdes, kaster Lancaster sig over opklaringsarbejdet. Historien er, som konventionen kræver det, utroligt indviklet, og mistanken skifter ofte i filmens forløb og er alligevel overraskende. Iscenesættelsen er imidlertid tung, og historiens elementer føjes ikke særlig godt sammen. Der savnes f. eks. en rimelig miljøskildring, og der savnes først og fremmest en fordybelse i personerne, af hvilke kun Susan Clarks probation officer reelt når ud over klichepræget. (The Midnight Man – USA 1974). P.C.

SILKEBLØD OG DEJLIG

Instruktør: SALVATORE SAMPERI

Den charmerende »Alle elsker Angela« blev både herhjemme og i Italien en uventet succes, og selvfølgelig måtte Laura Antonellis blide erotiske udstråling udnyttes i en hurtig follow-up. Fortsættelsen – der kun er en fortsættelse i kommerciel forstand – er langt mere lagt an på at pirre: kameraet kredser ustandselig om Laura Antonellis uimodsigeligt veldrejede attributer, og klimaks trækkes ud helt til de sidste minutter og bliver bl. a. derfor et groft antiklimaks for de nysgerrigt lystne, der snydes for at overvære et godt knald mellem Angela og hendes mindreårige tilbeder og i stedet må forsøge at bruge fantasien – på et tidspunkt, hvor den for længst er misbrugt og opbrugt. (Pecato Veniale – Italien 1973).

Susan Clark og Burt Lancaster i »The Midnight Man«, hvormed Lancaster prøver kræfter som instruktør.

Bøger

DE PROFESSIONELLE

Under Peter Cowies redaktion har The Tantivy Press tegnet sig for en lang række udmærkede filmbøger i bekvemt format – både bogstaveligt (16×13,5 cm, nemme at håndtere) og i den forstand, at bøgerne i deres indhold har været ret upretentiøse og nemme at gå til. Det gælder også for de (foreløbig?) to bind med fællestitlen »The Hollywood Professionals«, hvori der redegøres for seks Hollywood-instruktørers karriere. Første bind omhandler Michael Curtiz, Raoul Walsh og Henry Hathaway. I andet bind drejer det sig om Henry King, Lewis Milestone og Sam Wood.

Opskriften er hver gang den samme. Først en løst karakteriserende gennemgang af nogle af de respektive instruktørers film, dernæst en ret fyldig filmografi (der fylder næsten lige så meget som filmgennemgangen). Kingsley Canham, der er ene-forfatter af første bind, nævner i sit forord, at bøgerne først og fremmest er tænkt som en guide til en række instruktører, der ellers har været undervurderet i filmlitteraturen. Som sådan fungerer bøgerne rigtig pænt. Det problematiske ved begge bind er, at kapitlerne er for korte til at give en fyldestgørende redegørelse for en eventuel tematik og for stilistiske særpræg – og for lange til at man egentlig kan undvære dette. Alene mængden af film (Curtiz angives f. eks. at have lavet 165

film, her af 102 i Hollywood) gør det selvsagt svært at finde frem til personligheden (hvis den findes), men samtidig så meget mere nødvendig. Hvis man da ikke vil nøjes med – og evner – at levere en præcist generaliserende artikel, der eventuelt kan suppleres med fyldig gennemgang af erklærede hovedværker. For Curtiz' vedkommende gøres der ganske vist en del ud af »Casablanca« og »Mildred Pierce«, men primært i form af lange handlingsreferater uden analyse.

Indvendingerne gælder for begge binds vedkommende, omend afsnittet om Henry King i andet bind dog rummer tilløb til en gyldig karakteristik af King som skaber af gedigen americana, i hvert fald i de mere personlige film. I denne forbindelse polemiserer forfatteren (Clive Denton) lidt forsinket mod Pudovkin for dennes ensidige fremhævelse af den indrømmet fremragende »Tol'able David«, idet Denton ikke anser denne film for særlig karakteristisk for Henry King. I følge samme Denton er det først og fremmest den nostalgiske americana, der giver Henry King et særpræg.

Kingsley Canham: The Hollywood Professionals, vol 1 (Michael Curtiz, Raoul Walsh, Henry Hathaway). 200 sider. The Tantivy Press, London, og A. S. Barnes & Co., New York, 1973.
Clive Denton, Kingsley Canham og Tony Thomas: The Hollywood Professionals, vol 2. 192 sider. The Tantivy Press, London, og A. S. Barnes & Co., New York, 1974.

FRED ASTAIRE

Sagt om Fred Astaire: »Han holder sig på toppen, fordi han præsterer det umulige – han forbedrer det fuldkomne«. Ordene er Rouben Mamoulians, og det er ikke urimeligt, at kritikeren Stanley Dance citerer udtalelsen i sin bog om Hollywoods mest suveræne filmdanser. Mere jævnt formulerer Dance sin opfattelse af Astaire således: »ganske enkelt vor tids mest fremragende danser«.

Men det er fortid. Astaire danser ikke mere, og det vil være urimeligt at tro på, at vi kan opleve Astaire på ny. Trods alt er han blevet 75 år (den 10. maj i år), og den nye bog – med titlen »Starring Fred Astaire« – er netop udsendt i anledning af Astaires trekvarte århundrede. Det er blevet en solid (og umanérlig dyr) bog. Stort format, lidt uhåndterlig i størrelse og vægt, men smuk at se på, smukt illustreret (mange billeder er taget direkte fra filmstrimlerne), smuk at hensynke i minder på.

Stanley Dance redegør grundigt, men aldrig kedeligt, for Astaires karriere, der er grundige handlingsresumeer, velvalgte citater fra tidligere anmeldelser af Astaires film suppleret med forfatterens egne iagttagelser, der vel aldrig hæver sig over det trods alt ordinære. Brugbar er bogen hele tiden (langt mere end bøgerne i serien »The films of . . .«).

Med samme anledning og med samme titel som bogen er i øvrigt også udsendt et LP-dobbeltalbum indeholdende 32 sangnumre fra Astaires trediver-film. Lyt til pladerne og se på billederne i bogen på samme tid. Det er næsten som at opleve filmene igen. Og pladerne røber i hvert fald endegyldigt, at Astaire var en god, på sin vis en fremragende sanger. De fleste overser denne side af musicalstjernens talent, men som Irving Berlin sagde det: »Astaire vidste god besked om en sangs kvalitet, og hans hjerte var i den før fødderne overtog styringen«. Astaires stemme havde sine begrænsninger, men danseren forstod at gøre en dyd deraf. Stemmens lille volumen understreger det intime, som sangene indeholder og som Astaire står for, hans tekstudtale er fremragende (det kan ikke siges om ret mange) med hensyntagen til ordenes og melodilinjens mening, og melodierne får flere og nye nuancer med Astaires pausering og små rytmiske forskydninger. Hans frasering minder om jazzmusikerens. Ikke underligt, at gode komponister (Berlin, Porter, Kern, Gershwin) helst så deres sange introduceret af Astaire og ofte skrev sange specielt til ham. P.C.

Stanley Dance: Starring Fred Astaire. Dodd, Mead & Company, New York 1973. 501 sider. $ 22.50.

Debat

MILLIMETER-PARANOIA

I forbindelse med min omtale i forrige nummer af KOSMORAMA af Agheds, Knudsens og Braad Thomsens bog »Politisk Filmkunst« anførte jeg, at »praktisk taget alle samtalerne tidligere havde været bragt i forskellige tidsskrifter« og jeg påpegede bl. a., at denne disposition gav »en værdifuld bredde og stoffylde, som det ville have været vanskeligt at opnå på anden måde.«

Jeg er senere af en forurettet Braad Thomsen blevet bedt om her i bladet at dementere »dette vrøvl«, idet han gør mig opmærksom på, at ialt syv interviews ikke tidligere havde været offentliggjort. To af de nævnte interviews, nemlig samtalerne med Jean-Pierre Gorin og Marin Karmitz må være kommet med blandt »nyhederne« i farten, for de er begge omtalt i bogens forord – det ene for at have stået i Politisk Revy og det andet i »Filmrutan«. Tilbage bliver derfor at anmode om, at man for eftertiden, i stedet for »praktisk taget alle« læser: »af bogens 30 samtaler har 25 tidligere været bragt i forskellige tidsskrifter.

83,999 % Christian – praktisk taget!

Claus Ib Olsen

	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Jørgen Oldenburg	Peter Schepelern
Den hårde straf (Ashby)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★
Sugarland Express (Spielberg)	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★
* **Vildt blod** (N. Ray)	★★	★	★★	★★		★
Agenten som ikke ku' knaldes (de Broca)	★		★★	★★	●	★
Eksorcisten (Friedkin)	★★★	★	★			●
Anders And og Fedtmule slår sig løs				★★		★★
* **Can Can** (W. Lang)		●	★			★
Det store indianergilde (Ferreri)		●	★		★	●
På morderjagt (Kibbee & Lancaster)		★				
* **Når mørket sænker sig** (Thorpe)		★				
Don Angelo er død (Fleischer)		★				
Manden udefra (Deray)	●					
Silkeblød og dejlig (Samperi)		●	●			●
Busting – Politiets farligste job (Hyams)		●	●			

* = repremierer

Kommende:
Alain Resnais
Louis Malle
Roman Polanski
Marilyn Monroe
Francis Ford Coppola
Irvin Kershner