# Kosmorama

127
filmtidsskrift
21. årg.
efterår 75
Kr. 15.00

Michelangelo Antonioni
Bob Fosse
Claude Sautet
Bob Rafelson
Martin Scorsese
Brian De Palma
Yasujiro Ozu

Festival-rapport:
Cannes - Berlin
Moskva

# Kosmorama

**127 - 21. årg. - efterår 75**

**Kos-quiz** 180

**Festival-rapport: Cannes – Berlin – Moskva** 180

**Profession: Reporter** 185
Henrik Lundgren

**Samtale med Antonioni** 190
Aldo Tassone

**Lenny** 193
Peter Schepelern

**Kosmorama-essay: Filmmodoffentlighed** 197
Bent Fausing

**Claude Sautet og de små ting i livet** 202
Peter Hirsch

**Samtale med Claude Sautet** 205
Jens Bruun Christensen

**Strømere og stoddere (French Connection II & The Godfather II)** 209
Per Calum

**Bob Rafelson** 214
Øystein Hjort

**Martin Scorsese – et overset talent** 220
Ebbe Iversen

**Brian De Palma** 224
Jørgen Oldenburg

**Mel Brooks lever og har det godt** 228
Poul Malmkjær

**Bogen om Yasujiro Ozu** 238
Ib Monty

**Filmene:** 242
Bring mig Alfredo Garcia's hoved (Asbjørn Skytte, 242), En judo-saga (Frederik G. Jungersen, 243), Shampoo (Poul Malmkjær, 244), Violer er blå (Jesper Tang, 245), Ægteskabsannoncen (Peter Hirsch, 246)

**Kort sagt:** 247
Bejleren (247), Brannigan slår til (247), Doc Savage (247), Fritz the Cat og hans ni liv (247), Frygt over byen (247), Guldtransporten (248), Husker du . . . (248), Kold hævn (248), Lille mand i knibe (248), Den maskerede morder (248), Piaf - spurven (248), Det skrappe hold (249), Den store Disney karrusel (249), Ta' fyren ved hornene (249), Terror på havet (249)

**Set i TV:** 249
Advarsel mod en hellig luder (Albert Wiinblad, 249), Alice i byerne (Albert Wiinblad, 250), Bobbys krig (Per Calum, 250), Der var engang en solsort (Frederik G. Jungersen, 250), Fodgængeren (Peter Schepelern, 251), Min kusine Angelica (Albert Wiinblad, 251), Pirosmani (Hans Scherfig, 252), Sommerferie (Per Calum, 253), En tyvs erindringer (Peter Schepelern, 253), Usher banden (Ebbe Iversen, 254)

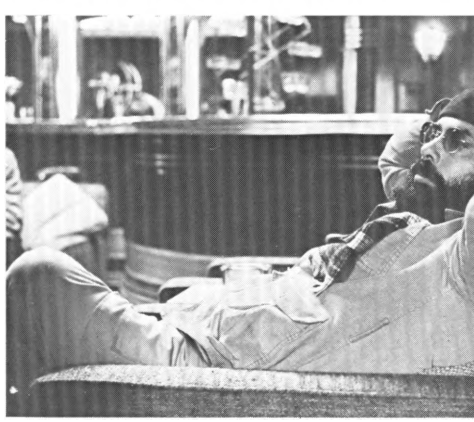
**Premiererne** 254

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 4 numre årligt. Abonnement kr. 45,00. Enkeltnumre kr. 15,00. 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.

**185/** Antonionis film »Profession: Reporter« analyseres

**205/** Claude Sautet fortæller om sine film

**209/** Francis Ford Coppolas »Godfather«-epos anmeldes



# Denne gang

Forsidebilledet på dette nummer af Kosmorama er en scene fra Michelangelo Antonionis seneste film »Profession: Reporter«. Titlens reporter (og filmens centrale person) spilles af Jack Nicholson, der nu for anden gang i løbet af et år er kommet på Kosmoramas forside – et udtryk både for Nicholsons enorme talent som skuespiller, og ikke mindre for hans imponerende evne og lyst til at søge uden om de sikre stjerneroller, som hans position i dag ville gøre det nemt for ham at nøjes med. Nicholson søger konstant udfordringer, og han har tidligere om sit samarbejde med den ikke altid nemme Antonioni udtalt, at der af og til var spænding mellem ham og Antonioni, men at den italienske instruktør »hele tiden og i udpræget grad er mesteren«. Nicholsons vurdering genfindes – med en anden baggrund – i Henrik Lundgrens dybtborende analyse af mesterens film (side 185), der omtales som »på forhånd (. . .) selvskrevet til betegnelsen klassisk«. Analysen suppleres (side 190) med Aldo Tassones interview med Antonioni.

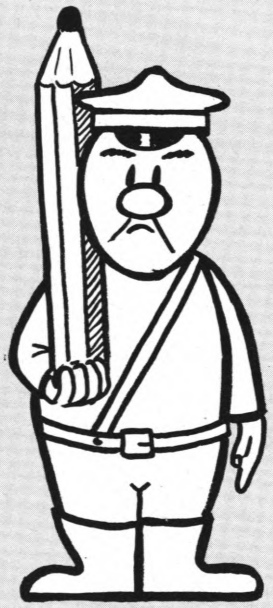
I modsætning til Antonionis idéfilm drejer den franske instruktør Claude Sautets film sig først og fremmest om de små ting i livet. Sautet brillerer ikke hverken med stilistisk originalitet eller store emner, men hans film er velgørende ægte i beskrivelsen af følelser og stemninger. I artiklen om Sautet (side 202) redegør Peter Hirsch for instruktørens univers, og i en samtale med Jens Bruun Christensen (side 205) fortæller den franske filmskaber selv om sin opfattelse af filmarbejdet og om sine temaer.

Francis Ford Coppola, hvis »The Godfather« hurtigt placerede sig som nr. 1 på listen over hvilke film, der har spillet flest penge ind, er i dag et af Amerikas største navne indenfor filmindustrien. Men Coppola er ikke blot skaberen af gigantiske kassesucceser. Med »The Godfather – Part II« har Coppola til fulde vist, at han evner at forene det episke med det intime, det store, klare forløb forbundet med subtile blotlæggelser af menneskeskæbner. Filmen omtales side 209 sammen med John Frankenheimers follow-up på en allerede etableret succes, »French Connection«. Både Coppolas og Frankenheimers film vidner om, at fortsættelser ikke altid er et nødvendigt onde, men tværtimod kan fungere som korrigerende og uddybende og dog selvstændige film med udgangspunkt i tidligere film.

I modsætning til Coppola og Frankenheimer, der jo nu hører hjemme blandt de »etablerede« filmskabere, har instruktører som Bob Rafelson, Martin Scorsese, Brian De Palma og Mel Brooks endnu ikke (i Danmark) opnået hverken den udlejer-tillid eller publikumsbegejstring, som instruktørernes film egentlig berettiger til. Med artikler om de nævnte filmskabere håber vi både at kunne skabe opmærksomhed hos publikum og (ikke mindst) hos udlejerne, så vi snart får manglende film af disse (og selvfølgelig også andre) instruktører frem herhjemme.

PS! I stedet for de løse reklameindlæg, som vi tidligere har ladet medfølge Kosmorama, er dette nummers annoncer hæftet i bladet, så det ikke er til gene for hverken ekspedition eller kiosker. Men af hensyn til dem, der ikke bryder sig om annoncer, har vi ladet indlægget hæfte som midtersider, så De kan altså blot – uden at beskadige bladet – rive siderne ud, hvis De finder at bladet skæmmes.

**JEG MENER BARE -**



**måske sku' man gå i træning til stillingen som kulturkommissær**

# Kosmos kommentar

I en tid hvor mål og vægt så ofte erstatter vurderinger baseret på erfaring, etik og følelser, og hvor begrebet kultur optræder i debatterne som kolonner af kroner og ører, må man stræbe efter at få kulturen ud af betænkningerne, ud af bestyrelserne, ud af budgetterne og tilbage ind i den uberegnelige, uhåndgribelige hverdagsbevidsthed.

Dette noget romantiske udsagn skal især ses i lyset af det seneste års betydelige kulturpolitiske tilbageskridt på næsten alle fronter, der synes båret af en i realiteten umålelige folkestemning, som imidlertid politikere har vejret karakteren af og handlet efter. For man skal holde sig klart, at mål og vægt også rummer en politisk skala, som har den egenskab, at det er politikerne, der bestemmer centimeterens længde og grammets vægt.

Man kan sige, at et lands kulturelle niveau kan aflæses af mængden af tilbud til landets minoriteter, og så kan man godt begynde at fortvivle over udviklingen hen imod en stadig stærkere politisk styring. Tendenserne er helt tydelige på områder som Danmarks Radio og Teaterrådet, hvor kontrollen har givet politiske resultater på bekostning af de kulturelle, men nu ligger altså også planerne for et anslag mod 'verdens bedste filmlov' klar i Kulturministeriet. Der skal ikke megen fantasi til at forestille sig den til enhver tid siddende Kulturministers filmpolitik. Den bliver skabt med den elastik-målestok eller gummi-bismer, som umuliggør kulturens margin, dens avantgarde, dens ukontrollable størrelser, der netop er afhængige af en uafhængig konsulents irrationelle fornemmelser – over en to-årig periode. En begrænset risiko.

Men man kan selvfølgelig lade disse konsulenter afløse af kommissærer. Det er set før.

p

PS! Hvor var Kristeligt Folkepartis forargelse, da TV transmitterede H. C. Andersen-pornografien fra Odense Teater?

## Kos-quiz

Enten krakelerer myten om »Kosmorama«s skarpsindige læsere, eller også interesserer disse sig ikke for spil. Der kom nemlig kun to rigtige løsninger på spiller-quiz'en, og blandt dem udtrak vi med bind for hånden Frederik G. Jungersen, som vil få en flaske whisky tilsendt.
Løsningen:
»Me and My Pal«
Puslespil
»The Hustler«
Pool (Billard)
»The Manchurian Candidate«
Kabale
»Guys and Dolls«
Dice (Terning)
»Les Vacances de M. Hulot«
Tennis
»Bringing Up Baby«
Golf
»M.A.S.H.«
American Football
»Le Roi d'Yvetot«
Pétanque
»Jules et Jim«
Domino
»Sommernattens Leende«
Russisk Roulette
»A Hard Day's Night«
Roulette
»Young Frankenstein«
Dart (Pilespil)
»Born Yesterday«
Gin Rummy

Men her er en ny og meget lettere. Hvem hed oprindelig:
LUCILLE LE SUEUR, som også en tid hed Billie Cassin. Hun sås for ikke så længe siden i TV sammen med en anden stor dame, Ruth Elizabeth Davis. Udsendte 1962 »A Portrait of Joan«.
WALTER MATUSCHANSKAYASKY hedder stadig Walter til fornavn. Han var skeptiker i »A Face in the Crowd«, men han kendes vel især for sine komiske, ofte moralsk lurvede personager.
IVO LIVIs fornavn er næsten det samme. Han er gift med Simone Kaminker, der også har bibeholdt fornavnet, og de spillede sammen i »Les sorcières de Salem«.
MALDEN SEKULOVICH er let, ikke mindst fordi han samarbejdede meget med Elia Kazanjoglous før han gik til filmen, ofte som the good guy.
MICHAEL IGOR PESCHOWSKY er født i Tyskland, men i USA amerikaniserede han fornavnet, da han begyndte sin kabaret-karriere sammen med Jeannie Berlins mor.
DINO CROCETTIs fornavn indgår også let ændret i kunstnernavnet. Det er nu godt 15 år siden denne husky-voiced charmer var straight man for Joseph Levitch. Løsning til »Kosmorama« inden 20. okt.

# Festival-rapporter

## CANNES

Kender man kun Cannes-festivalen fra avisernes omtaler, må man sidde med det forstemmende indtryk, at festivalen er én stor kommerciel elendighed, hvortil man begiver sig som en synder til et helvede, hvor pinslerne består i at skulle se en trøstesløs række talentløse debutanters og senile have-beens kraftesløse strimler. Er man imidlertid ikke forpligtiget til at sidde igennem alle konkurrencefilmene, men kan lade sit instinkt og sunde nysgerrighed styre sine gennemsyn, så kan man i Cannes få de fleste af sine lyster styret, både i og uden for biograferne.

Som det vel er bekendt udgøres festivalens historiske og økonomiske basis af en konkurrence, omfattende en snes film. I de sidste par år – vist nok især efter 1971, hvor Losey og »Sendebudet« vandt over Visconti og »Døden i Venedig« – har det været skik, at de største navne har bidraget med deres film uden for konkurrencen for ikke at få deres olympiske placering bragt i fare ved et nederlag. Således blev i år så spændende indslag som Antonionis opsummerende »Profession: Reporter«, Loseys blanke »The Romantic Englishwoman«, Ken Russells hittepåsomme »Tommy« og Schlesingers ambitiøse »Day of the Locust« vist uden for konkurrencen, men dog i selve Festivalpaladset, hvorved den internationale opmærksomhed skulle være garanteret. Tilbage stod en række solide, men sjældent synderligt nyskabende film, hvor de amerikanske – Fosses »Lenny« (med skuespillerindepris til Valerie Perrine) og Scorceses »Alice Doesn't Live Here Anymore« – var de mest underholdende, Jack Golds engelske »Man Friday« den mest snurrige, hvor Dino Risis »Profumo di donne« lagde op til nogle gode mandsportrætter (med skuespillerpris til Vittorio Gassman), og hvor Borowczyks »Historien om en synd« ingen ende ville tage, fordi så mange rekvisitter skulle med i nærbilleder. Jancso plagierede sig selv i »Elektra«, og Egon Günther leverede en billig og uinspireret »Lotte i Weimar«. Costa Gavras og canadieren Michel Brault havde begge lavet et politisk anklageskrift, og de delte prisen for bedste instruktion – hvad der var en god idé for Braults vedkommende. Den tidligere så fascinerende Werner Herzog var gået helt i stå med sin film over Kaspar Hauser-historien, »Jeder für sich und Gott gegen Alle«, der helt uforklarligt modtog såvel en økumenisk som FIPRESCIs pris. Festivalens Gyldne Palmer gik til M. Lakhdar-Haminas algierske »Chronique des annees de braise«, et nationalt epos i gammelrussisk stil. Det var en acceptabel (politisk?) afgørelse, ikke dristig, men heller ikke helt urimelig, for selv om filmen er vidtløftig og ikke altid holder sigtet klart, har den dog både karakter og poesi – og det er jo allerede meget!

Festivalledelsen stod i år ikke blot for konkurrencen, men også for en ny forevisningsrække, »Les Yeux Fertiles«, omfattende film med udgangspunkt i et andet medie, som f. eks. Loseys træge indspilning for American Film Theater af Brechts »Galileo«, Christopher Miles' salonfähige udgave af Genets højspændte ritualdrama »Stuepigerne« og en forudsigeligt statuarisk Straub-Huillet udlægning af Schönbergs »Moses und Aaron«. De litterære franskmænd syntes, Marguerite Duras' »India Song« var simpelthen alle tiders.

Den franske kritikersammenslutning præsenterede i »Semaine Internationale de la Critique« bl. a. Philippe Moras uoverskuelige, men underholdende kompilationsfilm om USA under depressionen, »Brother Can You Spare a Dime?«, og schweizeren Rolf Lyssys redelige, men omstændelige »Konfrontation« om en jugoslavisk jøde, der i 1938 skød en schweizisk nazi-leder. Den bedste film i serien var Joan Micklin Silvers traditionelle, men indtagende periodeskildring »Hester Street« om jødiske immigranter i New York ved århundredeskiftet – den eneste film i Cannes, alle syntes om.

Mere gods finder man normalt i Instruktørsammenslutningens »Quinzaine des realisateurs«, som lagde flot ud med brødrene Tavianis overrumplende politiske eventyr »Allonsanfan«, men skuffede mig med mange af de andre film, heri inkluderet Fassbinders venstrehåndsarbejde »Faustrecht der Freiheit«. Det ori-

ginaleste af de bidrag, jeg så, var Theodore Angelopoulos' epos om Grækenland fra 1939 til 1952, »Skuespillernes rejse«, om en arketypisk skuespillertrups endeløse turné gennem tiden. Som så mange af festivalens film var også »Skuespillernes rejse« (alt for) lang (små fire timer), men i sine bedste afsnit rummer den – også i kraft af sit udsøgte foto – en højtsvungen patos, en bunden lidenskab, der nok kunne få en til at bære over med svaghederne.

### GINA

Angelopoulos synes at være den, som i kritikernes øjne skal overtage Jancsos plads som disse års store talent – en ære, der efter min mening snarere burde tilfalde den stadigvæk helt urimeligt ubekendte canadier Denys Arcand. Hans nyeste film »Gina« handler om en stripteasedanserinde, som tiltræder engagement i et provinshul i det nordlige Canada. Dér bliver hun gode venner med et filmhold, der er ude for at lave en socialt engageret dokumentarfilm. De vil solidarisere sig med befolkningen, men lander hurtigt i et modsætningsforhold til de lokale rødder, en gruppe yngre mænd, som fordriver tiden med at race rundt på motorslæder. Ginas optræden gør berettiget lykke, men efter forestillingen voldtages hun af de vilde engle efter tur. Da de er forsvundet ringer Gina efter sin beskytter, der indfinder sig med tre kammerater, og anført af Gina dræber de hele banden i en skånselsløs, kvasende realistisk og kvalmende suggestiv sekvens. Efter nedslagtningen forsvinder alle, men en epilog viser, hvordan filmens forskellige personer fortsætter deres liv og karrierer som om intet var hændt.

Arcands force består i den utrolige intensitet, han forlener selv de roligste afsnit med. Filmen fortælles i totalbilleder, hvor man registrerer hver bevægelse, hvert øjekast. Situationerne er ladet med atmosfære som hos Satyajit Ray, men hvor Ray formidler elementære konflikter, udtrykker Arcands personer uigennemtrængelige følelsesophobninger, som sanses mere end de forstås. Arcands film er eminent filmiske, for så vidt som billederne er overordentligt afslørende (og dialogen meget sparsom). I modsætning til f. eks. Bergman, men i lighed med f. eks. Altman er de samtidig antipsykologiske, for billederne forklarer ikke personerne. Vi føler for dem, men ikke med dem, vi ser dem handle, men forstår ikke hvorfor, for vi kan ikke af deres apparition eller adfærd – eller af symbolske informationer i billedet – slutte os til deres karakter. Arcand forklarer ikke verden, han viser den. Med nu tre film bag sig, »La maudite galette« fra 1972, »Rejeanne Padovani« fra 1973, og nu »Gina« er han efter min mening en af disse års væsentligste nye instruktører. »Rejeanne Padovani« er blevet vist i TV, hvor de to andre film p. gr. af deres mange nattescener udelukker sig selv, og man kan kun håbe, at en af de mindre biografer vil gøre en indsats og importere Arcands krævende, men uafrystelige samtidsvisioner.

### F FOR FAKE

Festivalens anden store oplevelse for mig var Orson Welles' senest færdiggjorte essay-film »F For Fake«, hvori han med smittende veloplagthed kaster sig ud i en række virtuose drillerier omkring begreberne svindel og kunst og deres spegede relationer til hinanden. Udgangspunktet for filmen er en dokumentarfilm, den efterhånden ret kedelige François Reichenbach har lavet om en internationalt berømt kunstsvindler Elmyr de Hory. de Hory lever på Ibiza, hvor han er blevet biograferet af Clifford Irving, just den samme Clifford Irving, hvis falske Howard Hughes-biografi vakte skandale. Welles fortæller om Hughes, at han var modellen til »Citizen Kane«, der altså også kan læses som en mildest talt uautoriseret Hughes-biografi. Welles spøger sig vej igennem denne kinesiske æske af bedragerier, for hvor går grænsen imellem bedrageri og kunst? Når Elmyr de Hory laver en bedre Matisse-tegning end Matisse, er det så kunst eller bedrageri? Filmen er meget præcis i sin udformning, sin iderige skiften imellem forskellige virkelighedsplaner og sine kunstfærdige paradokser, hvor man holdes for nar som et villigt offer for filmens bedrageri eller Welles' kunst. Det dokumentariske udgangspunkt har ikke ligefrem provokeret Welles til at skabe et storværk – men ikke siden »Citizen Kane« synes Welles at have nydt selve legen med mediet så intenst som her. Der er en overgiven stemning i »F For Fake«, som gør den til – om ikke Welles' lettest tilgængelige – så dog absolut til hans vittigste og mest charmerende.

Såvel »Gina« som »F For Fake« blev vist inden for rammerne af det kommercielle filmmarked, hvor man efter en del efterforskning og noget held kan finde mange interessante sager. Ikke alle festivalgæster orker at inddrage også disse forevisninger i deres skema, men de er faktisk ofte de mest spændende indslag i dagens program. Men i øvrigt har Cannes-festivalen det hele – hvad mere kan man forlange?

Jørgen Oldenburg

# BERLIN

Årets Filmfestspiele i Berlin var nr. 25 i rækken og samtidigt jubilæum for festivalens leder gennem lige så mange år, Dr. Alfred Bauer. Et rygte vil vide, at han trækker sig tilbage efter at have triumferet filmpolitisk ved nu også at have deltagelse fra østlandene; og der har været taknemmelige røster fremme i begge anledninger. Man mener bl. a. at festivalens niveau i stigende grad domineres af modefænomener (i år var det italiensk soft-core, fransk soft-socialisme og de sædvanlige tyske tilbageblik til fortidens ensomme, sociale oprørere); enlige kvalitetsfilm fra de mindre filmlande skal så borge for kvaliteten. Det er karakteristisk at amerikanerne holder sig væk, når det ikke lige drejer sig om skæve mellemværker eller 'dristige' debutanter.

Man kunne forestille sig, at udvælgelseskomitéen (som foruden Dr. Bauer selv består af Ilse Kumpfel-Schliekmann, vor gamle ven Kurt Habernoll, Hans-Ulrich Ponack, Dieter Strunz (kritikere), Gerhard Klein (biografejer) og Herbert Lander (producent)), netop på grund af de nye politiske faktorer i festivalregnskabet ville have anstrengt sig ekstra for at finde stærke bidrag fra de traditionelle deltagerlande. Det var ikke tilfældet. Måske har man været taktiske i modsat retning.

Festivalens kunstneriske berettigelse var da også at finde blandt enerne fra de små filmlande i konkurrencen, samt med lange mellemrum i den brogede blanding af skidt og kanel, af vennefilm og alternative modefænomener, der går under navnet »Internationales Forum des jungen Films«, og som ledes ganske tolerant af Ulrich Gregor.

Åbningsceremonien for konkurrencefilmene blev præget af Berlins overborgmester, Klaus Schütz, der i et interessant afsnit af sin åbningstale bl. a. argumenterede for, at film er en kunstart, der først og fremmest skabes af ånd. Han argumenterede for kunstens og kunstnerens frihed i en sådan grad, at den efterfølgende taler, en biografejerformand, følte sig foranlediget til at hylde alle de gamle idealer, som vi husker så godt fra Klinkers dage, hvor en films værdi var ligefrem proportional med billetindtægten fra biograferne. Men man kunne nu godt have undt en og anden offentlig dansker at høre Klaus Schütz' ord og opleve, hvordan en politiker kan være kultiveret selv ved mødet med den mest merkantile konkurrence.

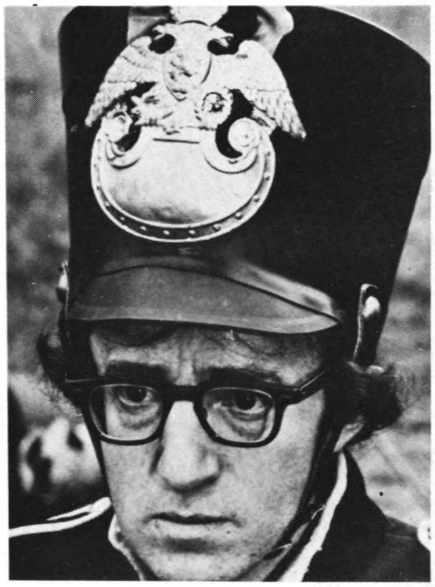
Under festivalen besøgte også den vesttyske forbundspræsident Walther Scheel Berlin for at understrege festivalens betydning nu hvor alle deltog, og under en lille reception for tyskerne og enkelte stjerner beklagede Scheel, at så få af de nye tyske film blev vist udenfor Tyskland. Han mente nok, at ikke mindst udenlandske TV-stationer kunne gøre mere. Det er naturligvis rart herfra at kunne oplyse, at tysk film ikke selv gør meget for at blive solgt. Vi der repræsenterede dansk og svensk TV blev totalt negligerede af den tyske filmindustri. Nå, nu havde man i »Forum« indlagt en serie nye tyske film, som vi naturligvis kunne kigge på, og konklusionen var, at heller ikke selve filmene gør meget for at blive solgt. Den nye tyske film er simpelthen ved at blive identisk med den nye filmiske kedsomhed. Wim Wenders snakkede Goethe ihjel i en modernisering af »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, Kluge og Reitz hentede de gamle lig frem fra skabet i et forsøg på at skrive samtidshistorie

med »In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod« (titlen var bedre end filmen), George Moorse, Peter Lilienthal, Herbert Achternbusch, Lüdtke & Kratisch, Ulf Miehe – alle lavede smukke billeder og af og til sympatiske historier, men det hele endte i en tør, tør og grundigt snakkende filosofisk søgen ind i sig selv, ind i den tyske sjæl. Det er film skabt af jurister uden retssale, af litterater uden forlag.

**LINA BRAAKE**

Undtagelsen kom dog med Berhard Sinkels »Lina Braake«, en engageret komedie om en gammel dames grumme hævn over en bank, der har optrådt uanstændigt imod hende. Filmen, der har fået årets store Bundesfilmpreis, blev vist i »Forum«, og den var en oase af velgørende ligefrem fortællestil med en rytme, der passede til historiens udvikling og til personernes psyke. Vist var det eventyr og vist var det lidt af en drøm (altså løgn og latin), men filmens undertone af social indignation kommer igennem til det publikum, som bliver underholdt, som får en oplevelse, og som derfor vil se filmen. En kvalitetsfilm, der bliver set og forstået. Hvad kan man forlange mere af brugskunst? I tilgift gav Fritz Rasp en mageløst syrlig præstation som en pensioneret banksvindler, der hjælper Lina Braake med hele sin erfaring.

I »Forum« fandt jeg i øvrigt kun et par film af interesse. Jeg bør dog nævne, at Theodor Angelopoulos' også fra Cannes berømmede »O Thiassos« på 230 min. så utroligt det end lyder smuttede for mig, at »Ta' det som en mand, frue« tilsyneladende blev endog meget godt modtaget af det oplevelseshungrende publikum, og at en 200 min. lang italiensk dokumentarfilm om mentalforsorg i en italiensk provins, »Nessuno o tutti«, skabt af et firkløver med Marco Bellocchio som primus motor, blev meget rost skønt den aldrig hæver sig op over den velkendte TV-reportage og ingensinde kommer på højde med den i TV i foråret udsendte svenske serie om åndssvageforsorgen i Sverige. Var den blevet vist i »Forum«, havde den slået benene væk under menigheden, Bellocchio eller ingen Bellocchio. Men sådan er alt så relativt og mesterværkerne så afhængige af informationsniveauet.



Af større interesse var den sovjetiske »Kalina Krasnaja«, iscenesat af skuespilleren og instruktøren Vassilij Shuksjin, der døde i efteråret 1974, 45 år gammel, og som efter en række spillefilm for børn hermed debuterede »for voksne«. Han spiller selv (formidabelt nuanceret) hovedrollen som en forbryder, der efter udstået fængselsstraf opsøger sin penneveninde og prøver at komme på ret køl igen. Filmen balancerer meget følsomt på kanten mellem ironisk komedie og tragedie – igen et eksempel på at stilen underbygger hovedpersonens psyke – og

den viser, at folkekomedieformen kan anvendes seriøst i sovjetisk film. Jeg glæder mig til gensynet.

Mener nogen nu, at »Forum« var en bedrøvelighed, så blev den dog overgået af konkurrencen, hvor kun den iransk/tyske coproduktion, »In der Fremde« og den ungarske »Adoptionen« var præmieringsværdige, mens en lille gruppe film slap fra det med forskellige nuancer af karakteren hæderlige. Det gælder Sergej Solovjovs ungdomsskildring »Sto djej posledestva« (Hundrede dage efter barndommen), Fellini-eleven Paolo Nuzzis »Il piatto piange«, Frank Beyers filmatisering af Jurek Beckers Ghetto-historie »Jakob der Lügner« (DEFA), Krysztof Zanussis »Bilans Kwartalny« om en 40-årig kvindes panik, hun naturligvis spillet af Maja Komorowska, Yves Boissets skildring af småborgerfascismen i »Dupont Lajoie«, Woody Allens yderst velkomne komedie »Love and Death«, der kom som manna i ørkenens tørre bedrøvelighed, og endelig Lars G. Thelestams ujævne, men meget interessante »En främling steg av tåget« (også kendt som »Gangsterfilmen«).

### I DET FREMMEDE

Min personlige guldbjørn ville være gået til »In der Fremde« af Sahrab Shahid Saless, der skildrer en tyrkisk fremmedarbejder i Berlin. Men det er ikke nogen 'fremmedarbejderfilm' i snæver forstand. I lange gennemspillede sekvenser udmaler den eksileringens effekt på et menneske. Den gruppe mennesker, som hovedpersonen bor sammen med, er næsten alle gået i stå af mangel på kontakt med omgivelserne. De fordriver tiden med spil og kaffedrikning, og deres liv får en kort genopblussen, da den yngste og mest aktive en dag har en pige med hjem til en kop te. Da er det som om de alle for en tid flytter deres liv og deres drømme over i den unge, som om de bliver levende mennesker gennem hans forhold til pigen. »Hvor var hun smuk«, siger de, da hun er gået. Hun var ikke smuk, men genopdagelsen af livet var smuk og gjorde hende til et smukt symbol. Modsætningen er hovedpersonens arbejdsplads, en fabrik, hvor han dag ud og dag ind må føle sig som en del af maskinen, han arbejder ved.

De fleste genkender filmens stemning fra egne oplevelser i mere eksotiske lande, hvor sprog, miljø og adfærd er én totalt fremmed, og hvor man kan gribes af følelsen af at være forladt af gud og mennesker, hvor ens sprog og kultur næsten er uden konkret værdi. Man er på et nulpunkt og kan famlende begynde at sætte sig ind i denne ny verden fra bunden med alt hvad det medfører af tab af værdighed, selvrespekt og indflydelse. Filmens hovedperson kan kun nogle få tyske ord, og hans kontaktforsøg med en tysk husmor, som han inviterer på kaffe med avec, og en sindsforvirret gammel ensom kone, der inviterer ham på kaffe, er patetiske udtryk for netop følelsernes rudimentering, når sproget ikke kan underbygge og nuancere dem.

Under en togtur hjem fortæller en fuld arbejder tyrken, at han ikke har noget at gøre i Tyskland, at han skal rejse hjem. »Nein, hier gut – hier bleiben. Nein, nein, ich hier gut – hier bleiben!« svarer tyrken beredvilligt og imødekommende og helt uden at forstå implikationerne i fuldemandssnakken. Saless' film er ikke en brugsfilm om et aktuelt emne, men et universelt kunstværk om de menneskelige vilkår, smukt formet i rolige elipser med arbejdspladsen og boligen som kurvens yderpunkter. Det er en film om at være fremmed i det fremmede, om at føle sig som imbecil blandt normale, om at miste sine sanser.

### ADOPTIONEN

En sølvbjørn ville jeg have givet Marta Meszaros for hendes »Örökbefogadas« (Adoptionen). Meszaros, der uden synlige følger er gift med Miklos Jancso, er kendt af et dansk publikum for »Pigen Kati« (vist i TV), der skildrede en ung pige, som forlader et børnehjem og drager ud for at finde sin far. Hun har opgivet sin mor, men gennem faderen vil hun prøve at få et udgangspunkt for sin tilværelse, en identitet. Dette tema berøres også i Meszaros' ny film, der dog tager sit udgangspunkt i en 40-årig kvindes ønske om at fylde sin tilværelse med lidt mere end hårdt arbejde på en møbelfabrik og en gift elsker. Hun, Kata, vil have et barn, men elskeren vil ikke være donor, og da en ung pige fra et nærliggende børnehjem beder om lov til at låne hendes soveværelse for at være sammen med en fyr, opstår der langsomt et fortroligt forhold mellem Kata og pigen, næsten som mellem en rigtig mor og en rigtig datter. Kata hjælper pigen med at blive gift med fyren, hun siver ud af forholdet til elskeren, og til sidst søger hun og får lov til at adoptere et barn.

Meszaros, der selv er opvokset på et børnehjem, lader i et centralt afsnit af filmen en ung pige læse et brev højt. Pigen har stilet brevet til sin mor, og det er en lang, bitter anklage mod moderen for at have ødelagt et barns liv. Brevets voldsomhed påvirker Kata, der rystes ud af sin apatiske ensomhed og begynder at engagere sig i sine omgivelser. Det gør det lettere for hende at løse sine egne problemer.

»Adoptionen« begynder lidt trægt, og en tid er man bange for at skulle opleve endnu en af disse stilfærdige ungarske film, hvor tonelejet i forbindelse med sprogets monotoni dysser publikum i søvn eller støder det fra sig, men da personerne først er karakteriserede og konflikten lagt frem, får Meszaros overskud til at afvikle resten (hovedparten) med en varm og let naturlighed, der leder frem til en helt vidunderlig smuk slutning med pigens bryllup og Katas adoption af barnet, altsammen næsten dialogløst. Det er en stum kulmination på en debat, der føles gennemarbejdet og rigtig. Det er en fin kombination af fakta og fiktion.

### LOVE AND DEATH

Woody Allens »Love and Death« er episodisk, og historisk såvel som geografisk noget uforklarlig, men den opererer naturligvis også på et andet plan. Den er en historisk forklædt nutidig analyse af begreberne kærlighed og død (to emner, der for tiden er i vælten hos de amerikanske komikere), og alle de konventioner og ritualer, der er forbundet med dem. Woody Allen kan iscenesætte en sketch, men man kunne unde ham en instruktør med det store overblik. Alligevel fik han ofte i en sketch sagt mere end en række af festivalfilmene med deres groteske selvhøjtidelighed og kunstige kunst. Woody Allen vil naturligvis blive behørigt anmeldt i næste nummer af Kosmorama.

### GANGSTERFILMEN

Også Lars G. Thelestams »En främling steg av tåget« (Gangsterfilmen) var stærk i episoderne og svag i helheden. Historien om den amerikanske gangster, der slår sig ned i et lille svensk provinssamfund og overtager det med en blanding af hensynsløs brutalitet og popreligiøsitet, er naturligvis en fabel om det sårbare, næsten forsvarsløse demokrati med de høje humanistiske idealer, men det er også når alt kommer til alt en historie om en samfundsform, der henviser begrebet solidaritet til den rituelle valghandling en gang hvert fjerde år. Filmen, der bygger på Max Lundgrens roman »Gangsterboken«, lægger løsningen af konflikten i hænderne på en lille dreng og en sindsforvirret veteran fra den spanske borgerkrig, efter at den lokale myndighed, politimesteren – med de gode intentioner og de begrænsede midler – har måttet give op. Det gjorde berlinerne noget urolige. De håber meget på myndighedernes evner og effektivitet for tiden.

Poul Malmkjær

# Moskva

»Nu er enhver udlænding i Moskva vant til at blive kigget på. Det er hans klæder, der forråder ham, og det er ikke usædvanligt for ham at blive standset på gaden og adspurgt høfligt, forventningsfuldt, ja endog fortvivlet, hvorfra han har dem«, skrev Alexander Woolcott (kulturfænomenet og multitalentet, der blev portrætteret af Kaufman i »Manden, der kom til middag«) i et rejsebrev fra Moskva, november 1932, og sådan er det stadig, bortset fra, at ingen længere spørger.

Foregående side, øverst: Lina Carstens i den grumme komedie »Lina Braake«; nederst: Woody Allens mange ansigter i komedien »Love and Death«.

Juri Solomin og Maxim Munzuk (som Derzu Uzula) i Akira Kurosawas sovjetiske film »Derzu Uzala«.

Men nysgerrigheden, den venlige, høflige videbegærlighed er der sammen med trangen til oplevelser, til indtryk, til underholdning. Det, som øjeblikkeligt må forundre én ved et arrangement som filmfestivalen i Moskva er det sovjetiske publikums forventningsfulde interesse, dets høflighed og lydhørhed. For den, der er vant til Cannes' og Berlins blaserte og helt sjælsrå publikum, er Moskvafestivalen en tætpakket søndagsskole, hvor de værste lignelser bliver bivånet i elskværdig tavshed, og hvor det mindste lille artistiske løft bliver belønnet med bifald. Der var chokerende tilløb til fnisen og udvandring under et argentinsk makværk i »It's the real thing«-stilen, men som illustration kan man pege på den utrolige fornøjelse publikum fandt i en pauver TV-sketch som »Den sidste Fleksnes«, blot fordi der ind imellem den trivielle snak og den ubehjælpsomme instruktion kom lidt morskab. »Olsen Bandens sidste bedrifter« ville have fået publikum til trimle ned af stolene. Men det skulle altså ikke være, og såvel festivalledelsen som Sovexportfilms præsident, Viktor Volodin, lagde megen vægt på, at misforståelsen omkring filmens deltagelse ikke kom fra dem. Mellem sætningerne kunne jeg forstå, at forhastede slutninger og misforståede oplysninger burde føres tilbage til den danske ambassade i Moskva. Kendsgerningen er i hvert fald, at da de danske aviser oplyste, at filmen alligevel ikke kom med i festivalen, var festivalprogrammet trykt (trykdato 9. juli), og »Olsen-Bandens sidste bedrifter« sat til forevisning den 18. juli kl. 19.30, på det ideelle forevisningstidspunkt, hvor man higede efter lidt professionalisme og lidt lyst og mod til at fortælle en god historie på film. For hovedindtrykket af en uges festival-film var, at alt for mange film var kommet med i konkurrencen for at gøre den så geografisk bred som mulig. Og det var sket på bekostning af de helt elementære kunstneriske kriterier. En dansk kollega, jeg traf derovre, mente, at det var »enormt vigtigt at de blev vist«, disse film. På festivaler, måske. Men jeg kan kun mene, at det er en utilstedelig nedladenhed at løfte ubehjælpsomhed og primitivisme op i kunstnerisk skulderhøjde med det ene formål at omklamre det ideologisk. Man kan måske hjælpe en god sag økonomisk på kort sigt, men man vinder ikke land eller folk med det.

Some of my best friends are Danes.

Men naturligvis må der netop på en festival være en ret bred margin for information om filmkunstens stade, og det er Moskva-festivalens formål at arbejde »for humanismen i filmkunsten, for fred og venskab mellem nationerne«. Balancen mellem filmkunsten og informationspligten kræver tilsyneladende umenneskelige anstrengelser.

Karakteristisk for Moskva-festivalen er den række af gevaldige mammut-produktioner, helaftensfilm, prestige-kamp og PR-indsats, der kommer fra især de øvrige østlande. Ungarn deltog med et monstruøst arbejde af veteranen Zoltan Fabri, som her havde klippet en fortidsfamiliekrønike op til den rene obskurantisme. Filmen hed »The Unfinished Sentence« (»141 Perc a befejezetlen mondatbol«), og den skulle tydeligvis køres op i samme stil som den langt yngre Istvan Szabos »Brandmandsgaden nr. 25« fra sidste år. Af samme dimensioner og nogenlunde samme standard var Andrzej Wajdas »The Promised Land«, en omkringfarende, hæsblæsende, højtråbende skildring af tre lede venners kamp for at blive industrifyrster midt i ekspansionen i 90'erne. Den krukkede manér-skuespiller Daniel Olbrycsky, der tilsyneladende aldrig kan glemme, at Cybulski blev stjerne før ham, leverede sin hidtil mest udvendige præstation som den ledeste af de tre. Resten var Wajda når han mest ekvilibristisk søger at skjule manglen på mening med det hele.

En peruviansk film, »The Forces of Earth« af *Bernardo Arias* blev set med opmærksomhed, da den havde tilløb til stil, men for mig at se tilførte den ikke Rocha-stilen for år tilbage noget nyt. Den havde ovenikøbet samme historie fortalt med de samme symboler, lige fra den uengagerede intellektuelle fra storbyen, der til slut tager del i landsbyens opstand mod den onde herremand (hvis onde håndlanger hedder Satan!) og til den hvidklædte jomfru, der danser foran processionen.

Der var lidt mere nyhed i en lille tjekkisk komedie, »Min bror har en prima bror« (»Muj brácha má prima bráchu«) af Stanislav Strnad. Den begyndte noget famlende, uoverskueligt og uharmonisk, men den tog sig efterhånden gevaldigt op med en række gode ideer, der kunne nærme sig det eventyragtige. Filmen rangerer i ungdomsklassen, men hvorfor skal der ikke også være noget kvalitet for os.

## AKIRA KUROSAWA I SIBIRIEN

Festivalens kunstnerisk mest opløftende – og i øvrigt mest glædelige – oplevelse var Akira Kurosawas tilbagevenden til the *old stomping ground:* den store fortælling om mennesker og miljø, udformet i bred episk fortællestil og med disse pragtfulde indslag af heftig dynamik. »Derzu Uzala« hedder filmen efter sin hovedperson, og den er en japansk-sovjetisk coproduktion. Kurosawa har tidligere forsøgt en coproduktion med russerne, »Moskva min elskede«, men han var givetvis ikke hjemme i denne byhistorie om en japansk danserindes oplevelser med Oleg Vidov, Moskva og »Giselle«, og instruktionen blev overtaget af Alexander Mitta.

»Derzu Uzala« bygger på en roman af den russiske opdagelsesrejsende og etnograf Vladimir Arseniev (manus af Kurosawa og Jurij Nagibin), og den fortæller i to dele om to ekspeditioner, vinter og sommer, i Ussuri Taiga, området øst for Ussuri-floden i det nordøstlige Sirbirien, som består af vidtstrakte skove. Ekspeditionen støder undervejs på en gammel jæger, Derzu Uzala, som slutter sig til den som fører, og som er den absolutte modsætning til de indtrængende landmålere, videnskabsmænd og soldater. Han lever i, med og af den natur, de andre prøver at kortlægge og besejre. Der opstår et mærkeligt venskab mellem kaptajnen og den gamle jæger, og efter den sidste ekspedition tager kaptajnen sin ven med hjem til Vladivostok og åbner sit hjem for ham. Men Dersu kan ikke finde sig tilrette og drager af igen.

Kurosawa arbejder virtuost med et utal af dramatiske, fantastiske, storladne og rørende episoder fra ekspeditionerne, og han gør det med hele apparaturet, 70 mm format og stereolyd. Det er længe siden man har set så meget natur i alle mulige vejrlig på så kort tid, og som i sine store japanske film får Kurosawa anbragt sine personer i miljøerne efter deres tilhørsforhold, så der aldrig er tvivl hos tilskueren. Titelrollen, der spilles helt overbevisende af Maxim Munzuk, er en troldagtig gamling med små, skæve og sejge ben, der synes lige så udviklingstilpassede, som soldaternes støvleben er upassende, men både Dersu og vi ved, at støvlerne vil sejre. Vor tid er begyndt.

Kurosawas film kommer på en eller anden måde og i en eller anden form til Danmark.

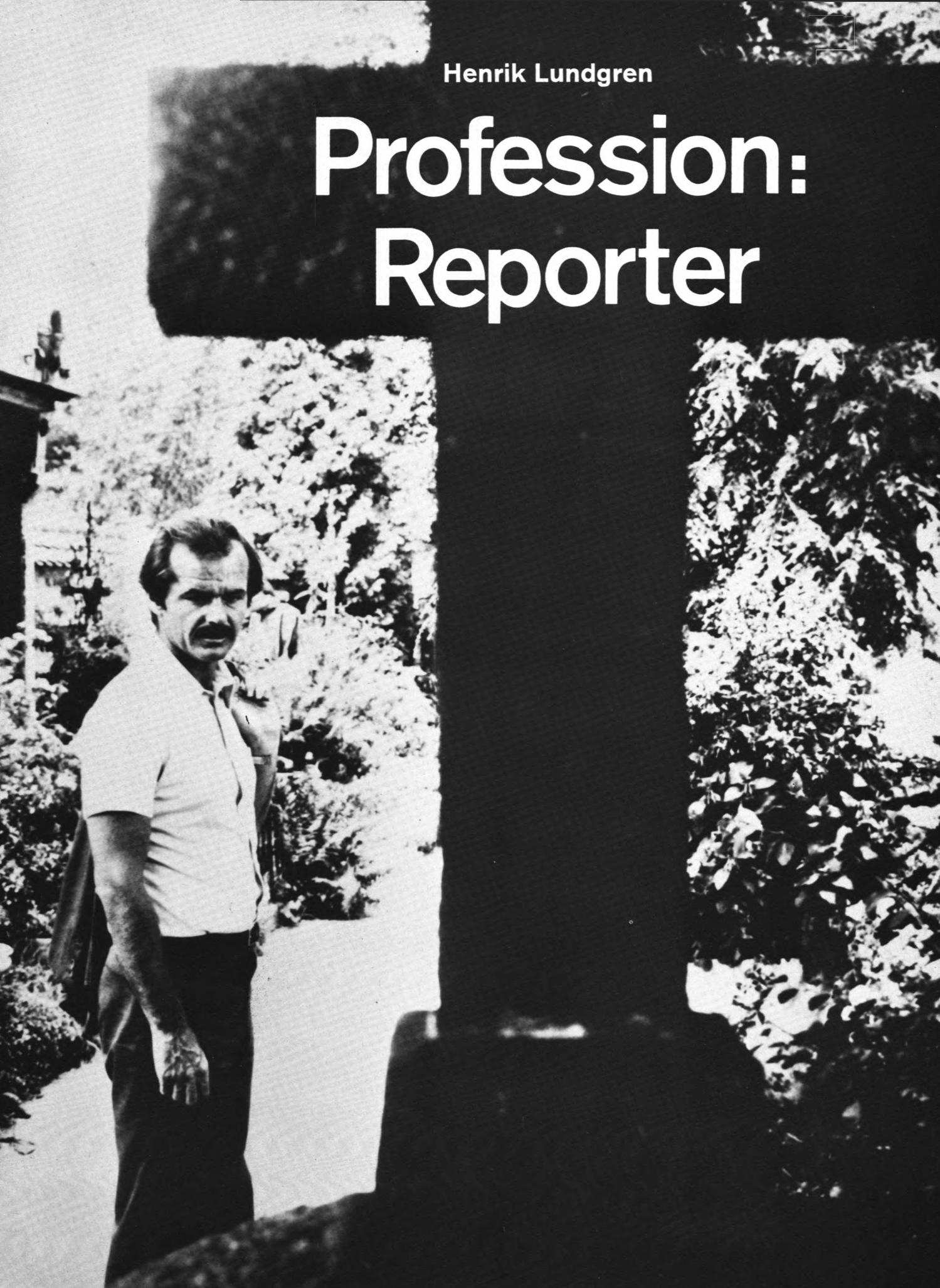
Resten var nitchevo.

Poul Malmkjær

Jack Nicholson i »Profession: Reporter«.

Henrik Lundgren

# Profession: Reporter



Det er en film, som først og fremmest er en digters værk, en film, hvor hvert enkelt billede er rigere end det udsagn, man formår at aftvinge det på prent. Dermed er tillige det afgørende sagt om denne artikel, der kan forsøge at blotlægge visse motiver i »Profession: Reporter« og måske tilmed sætte dem i relation til andre dele af Antonionis værk, men som til syvende og sidst er dømt til at komme til kort over for filmens utrolige kompleksitet. Lad det endelig være tilføjet i denne indledende sammenhæng at den tilstræbt nøgternt holdte analyse overalt er baseret på en uindskrænket beundring for filmen – en fornemmelse af at stå over for et af de værker, der udtrykker noget så fundamentalt om sin tid, at det på forhånd synes selvskrevet til betegnelsen klassisk.

**ERKENDELSENS PROBLEMATIK**

Selve denne fornemmelse af filmen som »ikke-reducerbar«, har vel i virkeligheden noget at gøre med dens inderste hensigt. Antonioni har under filmens optagelser selv karakteriseret sig som en art reporter (»looking back at »Zabriskie Point« and at »China«, I now see my role as having been an observer, a reporter . . .«, »Sight and Sound«, vinter 73/74). Og han har, i hvert fald i forbindelse med Kina-filmen, oplevet hvad det vil sige at få sine billeder *udlagt* – at få en tilsyneladende »reportage« fortolket som moralsk dubiøs, ud fra koder der knapt nok faldt ham selv i øjnene. *Journalisten* Antonioni – hans oprindelige uddannelse – og *digteren* stødte pinagtigt sammen (man fristes til at tilføje: som fotografen Thomas og hans ven action-painter'en fra »Blow-Up«). Og i selve denne konflikt mellem virkelighedens *reproduktion* og forvandlingen af virkeligheden til oplevelse, eller bedre: *indsigt,* ligger den afgørende konflikt i Antonionis nye film.

Richard Roud har i sommernummeret af »Sight and Sound« placeret »Profession: Reporter« i en tradition tilbage til det italienske renæssance-maleri med den slående formulering *»figures in a landscape«* (hvori tillige ligger, at filmene afgørende handler om figurernes forsøg på at skabe »a meaningful relation« til dette landskab). For mig at se er det i første række denne sidste del af problemstillingen – den meningsfyldte relation – det kommer an på: I mine øjne handler Antonionis sidste værker, i særdeleshed »Profession: Reporter«, om det, man med et lidt anstrengt ord kunne betegne *perception* – om selve den proces at aftvinge et registreret materiale en betydning, en erkendelse.

I »Blow-Up« ligger problematikken især koncentreret i diskussionen mellem Thomas og maleren, hvor sidstnævnte fortæller om sine billeder: Først siger de ham ikke noget, men så opdager han et eller andet at holde sig til, et ben f. eks., og ud fra dette punkt opstår der en mening i maleriet. Præcis hvad Thomas oplever: hvordan et lig, fremkaldt og forstørret af en tilsyneladende tilfældig serie fotografier fra en park, vender op og ned på hans selvcentrerede glamour-tilværelse. I »Profession: Reporter« er det, meget naturligt, i samtalen mellem hovedpersonen David Locke (Jack Nicholson) og hans dobbeltgænger David Robertson, at spørgsmålet dukker op, affødt af en diskussion om det at rejse i den tredje verden. Over for Robertsons noget flotte statement: »Airports, taxi, hotel, they are all the same in the end«, protesterer Locke: *»It's us who remain the same. We translate every situation, every experience into the same old codes«.* En perceptions- og forståelseskonflikt, som er liv og død for reporteren Locke i hans forhold til omgivelserne, men knap nok eksisterer for våbenhandleren Robertson: *»It's like this, mr. Locke, you work with words, images, fragile things. I come with merchandise, concrete things. They understand me straight away«.*

I denne konfrontation er såvel den politiske som den psykologiske grundakkord under filmen – forholdet mellem det observerende og det handlende menneske – anslået. Antonioni benytter uhyre subtilt denne scene til at demonstrere perceptions-processens mangebundethed. Som instruktør har han ofte tidligere forsøgt at fremstille den menneskelige oplevelse som et samtidigt produkt af øjeblikkets hændelser, personens fantasi og erindring. Farverne i »Den røde ørken« var et resultat af disse bestræbelser, og Antonioni har selv (i det føromtalte interview i »Sight and Sound«) fortalt om sin lyst til at videreføre disse eksperimenter, *»painting a film«,* med en ny type kamera, der kan ændre farverne elektronisk, så man får et total »subjektivt« billede.

I »Profession: Reporter« har han holdt sig til Sjöbergs teknik fra »Fröken Julie«, som kortest udtrykt består i flash-backs uden klip – hvorved der automatisk opstår en usikkerhed over for erindringens karakter af fantasi. Fra skrivebordet, hvor Locke er i færd med at ombytte billederne i sit og Robertsons pas, panorerer kameraet til en båndoptager (der »garanterer« autenticiteten af den samtale, Robertson og Locke førte den foregående dag) videre ud ad vinduet til balkonen, hvor (den nu døde) Robertson og Locke gør deres entré. Locke »befolker« sin oplevelse af båndet med figurer, men tilskueren har ingen mulighed for at kontrollere evt. forskydninger mellem fantasi og erindring under hans arbejde med passene.

Hvormed endnu et afgørende aspekt af filmens grundproblematik er fremdraget: Menneskets forhold til sin fortid – og vanskeligheden ved at flygte fra denne. I en central replik – fremhævet af Antonioni selv i interviewet – understreger hovedpersonen altings foranderlighed. »People disappear every day«, siger den unge pige (Maria Schneider). *»Every time they leave the room«,* tilføjer Locke. (Antonioni: »Every moment we keep changing according to our experiences, and we never know what experience we may have within a few minutes that will change our identity again«). Men under flugten, da Locke/Robertson er blevet træt af at vente forgæves i Plaza de la Iglesia og første gang spørger pigen: »What the fuck are you doing here with me?« afføder hendes modspørgsmål »Which me?« replikken: *»The only one I know. There are no others«.* Og et øjeblik senere: »Let's go and eat. *The old me is hungry«.* – »Ville det ikke være bedre, hvis vi blot kunne glemme gamle steder, glemme alt hvad der sker? og blot kassere det dag for dag?« spørger Locke Robertson på båndet. Turen gennem Spanien bliver ikke mindst en demonstration af menneskets klyngen sig til sit »gamle jeg« igennem alle forvandlinger.

**FLUGTEN FRA FORTIDEN**

For at sammenfatte så vidt: Antonionis hovedperson er ved rejsens begyndelse fanget i samme situation som Thomas i »Blow-Up«. Han har vænnet sig til at leve på den »rigtige« side af den fotografiske linse – meget bogstaveligt demonstreret i scenen, hvor den afrikanske heksedoktor vender kameraet imod ham med bemærkningen: »Now we can have an interview« – hans rolle er den uinvolverede registrators. TV-produceren Martin Knight fremhæver i sin nekrolog netop Lockes *»great talent for observation«* i forening med *»a kind of detachment«* som hemmeligheden bag hans journalistiske karriere. Evner,

som til gengæld har været stærkt medvirkende til at nedbryde forholdet til hustruen Rachel. I endnu en af de scener, hvor Antonioni med megen finesse drager de gængse perceptions-mekanismer i tvivl, præsenteres man som tilskuer, først for et af Lockes TV-interviews (med lederen af det totalitære regime i den stat, hvor filmens indledning spiller), siden for Rachels oplevelse af den samme situation: David på knæ bag kameraet, rede til at acceptere præsidentens afbrydelser og fordrejninger. *»You involve yourself in real situations, but you've got no real dialogue«,* bebrejder Rachel ham bagefter. *»I know, but those are the rules«,* lyder hans forsvar.

Fra denne »kind of detachment« spiller tilfældet ham via Robertson muligheden i hænde for en direkte indgriben – for at udskifte den respektfulde interviewer-rolle med en aktiv kamp mod undertrykkerne. I kirken i München, hvor ægteskabsritualerne vækker pinagtige mindelser om forholdet til Rachel (bålet), indvies han til sin nye tilværelse (Antonioni antyder rejsens mål gennem billedet af Locke foran et stort kors på kirkegården). Gradvis anende Mr. Achebe's forbindelse til »United Liberation Front« (som Rachel informeres om i scenen, hvor hun ufrivilligt sætter den afrikanske ambassade på sporet af »Robertson«) begiver David sig til Barcelona, halvt af nysgerrighed, halvt lokket af trangen til at påtage sig den virkelige Robertsons rolle. I et magisk *take* fra taget af en funiculaire (svævebane) oplever tilskueren ham strække armene ud som for at flyve bort og svinge sig til vejrs.

Men drømmen om en ny, »luftbåren« identitet krydses atter af tilfældet: de afrikanske regeringsspioners overfald på Achebe forhindrer de planlagte møder. Og samtidig begynder Rachel gennem Martin Knight at indkredse »den sidste, der har talt med hendes mand«. Davids leden efter et meningsgivende ståsted udvikler sig i stedet til en flugt fra fortiden (og de mennesker, som i virkeligheden vil redde ham fra snigmorderne). Suverænt benytter Antonioni her den anden af de Gaudíske* labyrint-konstruktioner i Barcelona: Et nærmest mytisk billede af mennesker, der søger og bliver væk for hinanden i en uoverskuelig og sært forvreden stenørken, hvor livet – vasketøj og skændende par – uforstyrret fortsætter.

Fra Barcelona går rejsen videre sydpå med Robertsons datokalender som guide (i virkeligheden udspilles denne del af handlingen på en lille uge fra parken med de legende børn den 5. september 1973 frem til det sidste møde med »Daisy« i Osuna den 11. september). Samtidig skærpes flugt-fornemmelsen, dels gennem de stadige klip til henholdsvis Rachel og de afrikanske spioner, dels i udviklingen af forholdet mellem Locke og pigen. *»What are you running away from?«* spørger hun – og får besked på at vende ryggen til forsædet: Med armene udstrakt – atter »fugle«-symbolet (jvf. fugleburene på gaden i Barcelona, hvor Knight forgæves leder efter David, samt buret i hjørnet af den første Gaudí-bygning) – ser hun landskabet (den europæiske/vestlige verden?) glide bort under sig. *»I've run out of everything«,* bekender David, men endnu er bestemmelsesstedet ukendt. Pány benytter Antonioni den rent visuelle antydning: Da David får at vide, at Rachel søger Robertson, fordi hun tror, han er i fare, spørger han: »In danger of what?«. Der klippes på replikken til billedet af en gammel mand, som i skyggen af et hvidt kors bekræfter Locke og pigen i deres valg af retning.

I den sidste essentielt betydningsbærende scene på hotelværelset i Osuna samler disse visuelle metaforer og symboler sig til en prægnant helhed. For første gang i filmen går kameraet op i et nærbillede af ansigter, mens Locke fortæller pigen om den blinde mand, som fik synet igen: »At first he was elated, really high. But then everything began to change. The world was much poorer than he imagined. When he was blind he used to cross the street alone with a stick. After he regained his sight he became afraid. He began to live in darkness. He never left his room. After three years, he killed himself«.

Ved slutningen af replikken – hvis virkning i lige grad er betinget af Jack Nicholsons urokkelige stoicisme og Maria Schneiders sårbare lytten – bevæger kameraet sig ad ledningen over sengen (samme bevægelse som i det første hotelværelse i Afrika) op til billedet af en bygning – en kirke eller et kloster – med et kors på taget. Rejsen har nået sit mål.

På sengen i det, ironisk betitlede, Hotel de la Gloria venter David Locke/Robertson – som troede, at han erobrede evnen til at se, men i virkeligheden forvildede sig i en ny labyrint – på sit sidste møde med »Daisy«. Uendelig langsomt sætter kameraet sig i bevægelse (et specielt gyroskop-forbundet apparatur, der ad elektronisk vej kan styres i alle retninger), glider hen over sengen hen mod vinduet og pladsen bagved, hvor en skolevogn famlende orienterer sig. Og her, efter at have vendt David og hans morder ryggen, sker miraklet: Kameraet »gennembryder« gitteret, hæver sig som på vinger ud over pladsen – observerende Rachel og politiets ankomst, for – fra gitterets anden side – at fastholde hendes sidste møde med den mand, hun var gift med: *»Do you recognize him?« – »I never knew him!«* – Locke dør så anonymt, så u-kendt, som han levede. Og alligevel fornemmer man i dette sidste optrin en ny dimension. »What's on the other side of that window? People will believe what I write. And why? Because it conforms to their expectations«, lyder slutningen på Lockes samtale med Robertson på båndoptageren. Men for tilskuerne, som med kameraet har taget plads på »den anden side af vinduet«, har Davids rejse frem mod døden skabt en erkendelse, som i hvert fald er meget langt fra at »svare til deres forventninger«.

**TILFÆLDETS MAGT**

Lad mig standse op her et øjeblik og gå tilbage: For der er rent faktisk »signaler« i denne film, der kunne tolkes rent forventningsopfyldende (deterministisk). Jeg tænker her især på den meget intrikate scene i parken i Barcelona, hvor David første gang venter forgæves på en af Robertsons aftaler og i stedet møder en gammel mand, der fortæller ham om umuligheden af at ændre verden: »Other people look at the children and they all imagine a new world. But me, when I watch them, I just see the same old tragedy begin all over again«. Ordene genkalder Lockes replikker om vanskeligheden ved at komme væk fra sine vaner, tendensen til at »oversætte enhver situation eller erfaring til de samme gamle koder«. Men at synspunktet for Antonioni ikke rummer nogen reel sandhedsværdi fremgår klart af den visuelle videreføring. I det øjeblik, den gamle spanier begynder at fortælle om sit hidtidige liv, klippes til et andet totalitært regime: fjernsynsreportagen af den afrikanske oprører, som bliver henrettet på stranden. En nærmest pinagtig påmindelse om

*) Arkitekten Antonio Gaudí (1852–1926) er en nøglefigur i den europæiske art nouveau-bevægelse. Gotiske og mauriske elementer forenes i hans ofte meget raffineret »polykrome« bygningsværker, hvis støttekonstruktioner foregriber væsentlige nydannelser i det 20. århundrede. Som hans hovedværk betragtes kirken Basilika Templo de la Sagrada Familia i Barcelona. Af hans arbejder, der er koncentreret i provinsen Katalonien, kan fremhæves paladset og parken, han byggede for sin mæcen grev Güell, samt filmens anden bygning Casa Milá, af onde tunger betegnet »La Pedrera« – stenbruddet.

kampens betydning, om kravet til mennesker om at handle og ikke bare se på, mens verden »reproducerer« sig.

Hvorfor, spørger man da sig selv, lykkes det ikke David at gennembryde barrieren til en ny – aktiv – tilværelse? Et spørgsmål, der bliver så meget mere påtrængende, når man tager i betragtning, at Antonioni rent faktisk stillede sin langt mere overfladiske, langt mindre »værdifulde« hovedperson i »Blow-Up« en form for bevidsthedserobring i udsigt. Thomas lærer at lytte til en usynlig tennisbold – at aftvinge et tilsyneladende meningsløst spil en hensigt – hvor David efterlades bag gitteret, viljeløst afventende dødens komme. Hvorfor?

Svaret må nok i første række søges i den mest mystificerende del af filmens univers: dens spil på »tilfældet«. *»Do you believe in coincidence?«* spørger Locke pigen – og tilføjer: *»I never used to notice it. Now I see it all around«.* Og filmen arbejder virkelig med nogle så påfaldende samspil af »tilfældigheder», at man har al mulig grund til at føle sig foruroliget. Det er ikke kun sådan noget, som at både Locke og Robertson hedder David til fornavn, jeg tænker på – ejheller de stadige »krydsninger« af Lockes og forfølgernes rute under flugten i Spanien. De virkelig afgørende »tilfælde« synes koncentreret om Maria Schneiders figur, den unge pige, der ikke blot følger David frygtløst, men til stadighed fastholder ham på betydningen af at aftvinge rejsen en hensigt. Første gang, han møder hende er ved sin ankomst til London som Robertson (for at hente Lockes papirer!), hvor hun sidder på en bænk i Bloomsbury-centret og læser. Atter dukker hun op i den første Gaudibygning (La Pedrera), for at ledsage ham (som hun senere selv bemærker: »I'm a tourist, become a bodyguard«). Mest mystificerende: Da David ankommer til Hotel de la Gloria, får han at vide, at mrs. Robertson allerede har indskrevet sig, så hotelejeren ikke behøver se hans pas. Men hvordan kommer navnet Robertson til at stå i den unge piges papirer?

Vejen til at forstå disse hændelser går for mig at se gennem samtalen mellem Thomas og maleren i »Blow-Up« (dens tanker ligger latent overalt i »Profession: Reporter«, kun mindre eksplicit formuleret). Man kunne måske sammenfatte dens problemstilling: Hvornår holder tilfældet op med at være et tilfælde – hvornår opstår der sammenhæng af det tilsyneladende sammenhængsløse? For reporteren Locke er indsamlingen af journalistisk korrekte oplysninger det afgørende. Da han begiver sig ud på rejsen som Robertson, er det for at gennembryde den fotografiske glasrude, han har stillet mellem sig selv og tilværelsen. Men han evner ikke – som maleren eller Thomas – at percipere det »betydningsbærende« ben eller den usynlige tennisbold, når tilfældet krydser hans vej. *»You can't be like that, just escaping«,* erklærer den unge pige, da de gør holdt neden for Osuna: *»Robertson made these appointsments. He believed in something. That's what you wanted, didn't you?«* Men for Locke er tvivlen stærkere end troen: Han formår ikke at opleve sig selv som våbenhandler – eller den unge pige som mrs. Robertson, eller måske endog: Daisy. Robertson valgte handlingen og livet – Locke resignerer over for betragtningen og døden. Gennem hans stadige forvandlinger – »everytime he leaves the room« – opstår ingen ny identitet, intet meningsskabende mønster. Som den blinde mand i beretningen – og mon ikke det er Platons hule-myte, der ligger bag? – begejstres han først for det blændende lys; men da hans øjne har vænnet sig til de ny og dristigere konturer, skræmmes han af kravet om direkte indgriben – om valg af et holdepunkt blandt de tusind tilfældigheder. Han har givet afkald på sit gamle jeg og evner ikke at række efter et nyt – og med det gamle jegs følgesvende som retningsgivere når det ny jegs mordere frem til det uundgåelige slutopgør på Hotel de la Gloria.

## REJSEN MOD TILINTETGØRELSEN

Tilbage står vel egentlig kun at udtrykke afgrundsdyb beundring for samtlige medvirkende: For Jack Nicholson, hvis stenfacade (solbrillerne!) totalt korresponderer med figurens udslukning indefra – for Maria Schneider, der afslører sig som ikke blot en interessant type (»Sidste tango i Paris«), men som en uhyre følsomt registrerende menneskefremstiller – og frem for alt for Jenny Runacre, hvis nervespændt intense spil som hustruen, der søger at »genopdage« sin mand, er nær ved at stjæle billedet fra alt og alle omkring hende. En ætsende præsens, der lykkeligt fremhæves af Luciano Tovolis utrolig fleksible kameraarbejde (bemærkelsesværdigt i den forbindelse, hvordan Antonioni til stadighed skaber spænding inden for billedfeltets observationsflade ved at krydse kamerabevægelse i én retning, f. eks. fra venstre til højre, med personbevægelse i den modsatte retning, dvs. fra højre til venstre). Jeg kan med mit yderste opbud af pernittenhed ane et par ubetydelige brist under forfølgelsen i filmens anden halvdel – er det f. eks. ikke meget usandsynligt, at politiet skulle lade den unge pige køre vognen tilbage til den mand, de søger, uden at følge med hende? – det synes at være levn fra den oprindelige spændingshistorie.

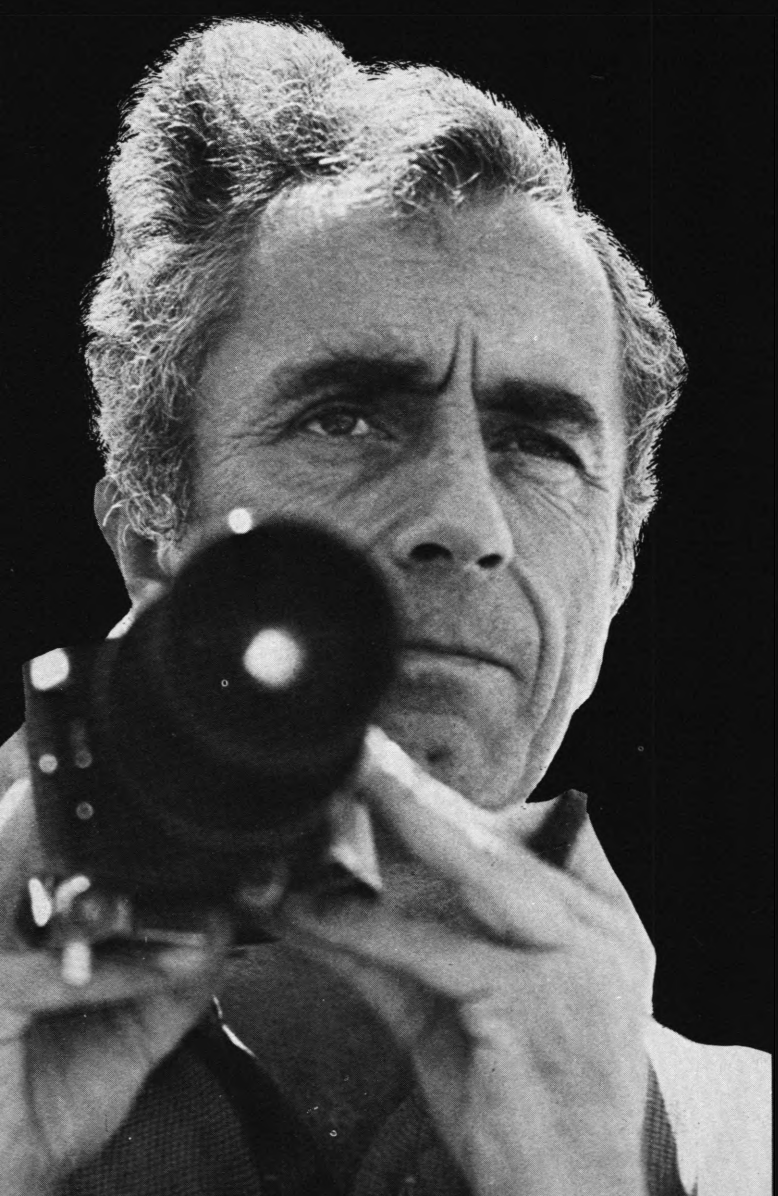
På hvilken baggrund det for mig at dømme er mere interessant at konstatere, i hvor høj grad Antonioni som ægte *auteur* formår at præge et manuskript, der er konciperet og for en stor del udarbejdet af en anden. Hvor selve den ideologisk/moralske debat i »Profession: Reporter« i første række synes at genkalde »Blow-Up«, har filmens handlingsmæssige struktur iøjnefaldende ligheder med to tidligere Antonioni-arbejder, hans gennembrudsværk »Il grido« (1957) og hans første amerikanske opus »Zabriskie Point« (1969): Alle tre har de karakter af »omvendte« odysseer – mennesker, der bryder op fra tilvante omgivelser for gennem ukendte landskaber at nærme sig en (selvvalgt) udslettelse.

En sammenligning af disse tre værker angiver tillige klart, i hvilken retning Antonionis udvikling er gået – og for mig endvidere, hvorfor »Profession: Reporter« er blevet en så bevægende »tidstypisk« film. For Aldo i »Skriget«, den italienske landarbejder, der bryder op fra sit hjem, fordi han forlades af den kvinde, han elsker, er universet endnu helt: hans selvmord er foranlediget af isolationsfølelsen, selve det emotionelle chok, men ikke af nogen overlagt reaktion imod det samfund, hvori han færdes som en udstødt. For Mark, den amerikanske student i »Zabriskie Point«, er den omkringliggende verden begyndt at krakelere, men hans stillingtagen – drabet på betjenten under demonstrationen – er endnu af helt instinktiv karakter. Først i »Profession: Reporter« oplever man sammenbruddet på det psykologiske og politiske plan som uløseligt forbundet med personens bevidsthed: David Locke har til fulde gennemskuet svagheden af det system og den livsform, han repræsenterer, men han evner ikke at forvandle sin iagttagelses brikker til et brugbart mønster. Erkendelsesprocessen bliver en dom over ham selv, hans handlelammethed, hans fixering til fortiden. Med ham digter Antonioni det moderne – politisk indsigtsfulde, men på sig selv tvivlende – menneskes tragedie.

Jack Nicholson i »Profession: Reporter«.

# Samtale med Michelangelo Antonioni

**Aldo Tassone**
**(oversat af Mikael Søndergaard)**



*Aldo Tassone: Hvordan ville De selv genfortælle handlingen i »Profession: Reporter«?*

Michelangelo Antonioni: Det er historien om en mand, som tager til Afrika for at lave en reportagefilm. En dag står han overfor muligheden for at overtage en anden persons identitet. Af personlige grunde, som har forårsaget en alvorlig frustration, kaster han sig ind i dette eventyr med samme entusiasme, som den der tror, han skal møde den uventede frihed.

*A.T.: Hvem er denne anden person, som giver hovedpersonen lejlighed til at skifte identitet, og hvilke grunde har reporteren til at kaste sig ud i denne »fiktion«?*

M.A.: Hovedpersonen ved, at den anden person er forretningsmand, men er ikke klar over i hvilken branche. Vi har alle ønsket mindst en gang at skifte identitet. Det ender med at blive kedeligt altid at skulle fortsætte sammen med sig selv ud ad det spor, som anvises os i løbet af livet. I realiteten går det bare anderledes til.

*A.T.: Og hvorfor Afrika?*

M.A.: Eftersom hovedpersonen laver en dokumentarfilm om Afrika, kommer filmen ind på nogle af Afrikas mange problemer.

*A.T.: De to hovedpersoner i »Zabriskie Point« mødes og elsker hinanden i ørkenen, mens hovedpersonerne i »Techniquement doux« – Deres to år gamle ikke realiserede projekt – tog ud for at leve i den brasilianske jungle; hovedpersonen i »Profession: Reporter« forsøger i Afrika at glemme sig selv ved at arve en anden persons eksistens. Antyder De indirekte, at ørkenen er en modgift mod civilisationens onder?*

M.A.: De to rejser i »Zabriskie Point« og i »Profession: Reporter« er fuldstændig forskellige og udspringer af uens tilskyndelser. Måske har jeg en opfattelse af en vis uciviliseret landskabstype, hvor man kan leve mere per-

sonligt eller i det mindste søge en pause i sit daglige liv. Mine film er »livssnit« og opstår af oplevelser og personlige fordringer.

*A.T.: Hvorfor hedder filmen »Profession: Reporter« i Italien og »The Passenger« i udlandet?*

M.A.: Ganske enkelt fordi »Profession: Reporter« ikke klinger på engelsk, og amerikanerne foretrækker den anden titel. Der er altså tale om en alternativ titel, som er fremkommet af sproglige hensyn. Man skal ikke forstå »The Passenger« i symbolsk betydning.

*A.T.: Har De haft problemer med »Profession: Reporter«?*

M.A.: Ja, mange. Det var meget besværligt, for jeg måtte også følge Jack Nicholson's tidsskema. Han havde engagementer umiddelbart efter filmen. Jeg måtte indrette mig efter ham. Afbryde optagelser i Spanien for at tage til Afrika, derefter på ny til Spanien osv. Udover disse to lande har jeg filmet i England og Tyskland, hvilket forklarer filmens relativt høje omkostningsniveau på ca. 2,5 mill. dollars. Heraf gik 600.000 dollars til Nicholson. Desuden var filmen for lang og måtte forkortes. For at fortælle historien godt skulle den være så lang. Til slut fandt vi en løsning. Jeg afkortede ti minutter, og nu synes jeg, filmen har den rigtige længde.

*A.T.: Er filmen forskellig fra de tidligere film? (Mellem »Zabriskie Point« og »Profession: Reporter« er der gået ca. seks år).*

M.A.: Man kan sige, at den er en konsekvens af de andre. »Profession: Reporter« er en sjæleskildrende eventyrfilm.

*A.T.: Er der en egentlig fortsættelse fra »Blow-up« til »Profession: Reporter«, som om det drejer sig om handlingens tragedie efter tankens tragedie?*

M.A.: Nej, det er ikke nogen handlingstragedie. Selv om hovedpersonen ikke er en særlig kultiveret intellektuel (han kender ikke engang Gaudi), er det i hans indre, at dette eventyr foregår. Hans lignelse er fremfor alt moralsk.

*A.T.: Hovedvægten er lagt på det, at man ikke kan ændre sig ved at skifte identitet. Eller snarere at hovedpersonen ikke konkret forstår at assimilere den nye identitet, fordi han ikke har tro eller vilje til det?*

M.A.: Enhver biografgænger kan lægge vægten, hvor han vil. Er filmen tvetydig? Men det er netop i tvetydigheden, den finder sin konkrete karakter. På den måde forekommer det mig at være en fuldendt film. Selvfølgelig er jeg ikke den bedste til at bedømme, hvad jeg laver.

*A.T.: Er der en grund til, at Lockes reaktion ikke er markeret, da han opdager, at Robertson var våbenhandler? Er denne tvetydighed virkelig nødvendig?*

M.A.: Locke er set i halvnær, mens han betragter de følgesedler, han fandt i boks 58. Er man opmærksom, kan man se en let forandring i hans udtryk. En let ironi, som én der ikke helt tror på det, han ser. Hvad mere skulle han have gjort? Det er en reporter, som er vant til at se lidt af hvert. Angelsakser slet og ret. Det er almindeligt kendt, at angelsaksere behersker deres følelser.

*A.T.: Hvordan kan man forstå kvindens udtalelse i slutningen af filmen: »Jeg har aldrig kendt ham?«.*

M.A.: Kvinden siger det selv tæt ved vinduet, som vender ud mod Themsen, mens hun er hos sin elsker.

*A.T.: Er det træthed eller ønsket om at begå selvmord, som bringer David Locke til det sidste møde?*

M.A.: Hele filmen er indeholdt i dette spørgsmål. Man kunne også sige, at David Locke begynder at indrette sig på døden fra det øjeblik, hvor han bøjer sig over Robertsons lig. Men jeg kunne også sige, at han går til mødet af stik modsatte grunde, som til et møde med livet. Faktisk er det Daisy, han møder, og Daisy er en person i hans nye liv. Men han tror sikkert ikke meget på dette nye fremtidsperspektiv. Sandheden er, at på det punkt han er kommet til, identificerer han sig ikke med noget mere. »At være, er at være til i verden« siger Heidegger. David Locke er på dette sted i filmen ikke mere til. Livet er dér, udenfor vinduet.

*A.T.: Det lader til, at scenerne er blevet optaget meget frit og uafhængigt af hinanden. Hvordan er det lykkedes Dem at opnå den usædvanlige helhed i filmens atmosfære?*

M.A.: Jeg forsøger at gå hvert afsnit i filmen i møde på bar bund uden at være bundet af en speciel teknik eller forudfattet stil. Hvis der nu er skabt en helhed, så bed mig ikke forklare, hvordan det er sket.

*A.T.: De har altid været meget bestemt med hensyn til brug af musik. Hvilken slags musik har De brugt i »Profession: Reporter«?*

M.A.: Der er ikke brugt underlægningsmusik, men derimod »integreret musik«, som amerikanerne kalder det. Det er musik, som antages spillet af en eller anden i filmen, af en radio, fra TV eller plade. Der bruges meget lidt musik i filmen, for lydbåndet var fyldigt nok uden. Den musikalske underlægning har en melodramatisk rolle, bortset fra de meget sjældne tilfælde, hvor den bruges begavet og med følelse.

*A.T.: Forholder De Dem lidt på samme måde til skuespillerne som til musikken?*

M.A.: Jeg er ked af at skulle gentage ting, jeg så ofte har sagt før med de samme ord, for mit ordforråd er temmeligt begrænset. Skuespilleren er et element i billedet og ikke altid det væsentligste. Det er klart, at han får større eller mindre betydning alt efter den position, han har i billedet. En replik får en bestemt mening alt efter den stilling, den siges i. Man har sagt til mig: »Du nægter at samarbejde med skuespillerne«. Det er ikke rigtigt, for indenfor visse grænser kan skuespilleren være en stor hjælp. Han kan fortolke og give forslag, men det er op til mig at vælge det i forslaget, jeg finder bedst. En skuespiller ser filmen gennem den rolle, han har i den. Men det er ikke den eneste rolle i filmen. En film må ses i sin helhed, og hvem er mere berettiget til det end instruktøren. Dette er ganske indlysende problemer. Man bebrejder mig ofte, at jeg ikke siger nok, ikke taler nok, ikke forklarer. For mig har ordet »forklare« kun en betydning: »at angive budskabet«. Den instruktionsform, som filminstruktører brugte tidligere, er speciel for teatret. De var vant til at tale længe om teksten og om scenerne. De søgte forklaringer, resonanser udenfor selve scenens kontekst. Fandt kulturelle referencer. Jeg synes ikke, at man skal gøre det sådan. Jeg forstår ikke denne måde at instruere på. At spille godt er et spørgsmål om naturtalent. Nogle har ekspressive ansigter, andre har det ikke.

Og det er der ikke noget at gøre ved. Forholdet mellem skuespiller og instruktør må mødes på en mere smidig måde end tidligere. Der må skabes en forståelse på det sensoriske plan, hvor al tale er overflødig. Når jeg siger dette, tager jeg ikke noget fra skuespillerne. Der er gode og mindre gode skuespillere; men de er det i den udstrækning, det lykkes for dem at forstå, hvad instruktøren vil og at give ham det.

Tager vi f. eks. to skuespillere som Jack Nicholson og Maria Schneider. Jack er en overmåde professionel skuespiller, som altid er meget påpasselig med at føle snarere end at forstå, men samtidig påpasselig med at give et billede af sig selv, som han kan lide. Han præsterer et spil, hvis kvalitet er det naturlige, men også det modsatte. Ingen kan bedre end han give sit isnende blik et skær af galskab. Han har en usædvanlig selvbeherskelse på scenen såvel som i privatlivet, hvilket gør ham venlig overfor alle. Han afrunder de skarpe kanter i diskussionen med de andre skuespillere og instruktøren. Før jeg begyndte at arbejde med ham, spurgte jeg ham: »Fortæl noget om dig selv, hvordan er du?« Han betragtede mig med et smil, som ikke havde noget oprigtigt over sig og svarede roligt: »I'm a son of a bitch, don't forget«. Det var sikkert hans spøg, men jeg glemte det aldrig. Det har været let at samarbejde med ham, fordi han hele tiden er klar over, hvor kameraet står og tilpasser sig det, alt imens han hjælper sine medspillere til at finde sig selv, hvis det er nødvendigt. Men jeg har ikke bemærket, at han har hjulpet Maria Schneider. Jeg ved ikke hvorfor.

Maria Schneider er Jacks modsætning. På en gang instinktiv og eftertænksom besidder hun en sjælden koncentrationsevne således at hun fuldstændigt tilintetgør sig selv i rollen, når hun spiller. I dialogscener har jeg sjældent set et ansigt, der i den grad var rettet imod den, hun taler med, og optaget af, hvad den anden siger. En skuespiller er ofte optaget af sin egen replik. Sådan har Maria det ikke. Hendes ægthed er til scenens, til filmens tjeneste. I modsætning til Jack beskæftiger hun sig overhovedet ikke med kameraet. Det er ikke en negativ side ved hende. Tværtimod gør det hendes gestus og bevægelser mere naturlige.

*A.T.: Hvordan opnår De den næsten metafysiske abstraktion, som man fornemmer i visse øjeblikke i Deres film?*

M.A.: Kun i »L'Avventura« og i »Blow-Up« tror jeg, der er den fornemmelse, De omtaler. Under alle omstændigheder er jeg den sidste til at kunne svare på dette argument. Jeg observerer ikke mig selv, betragter mig aldrig i et spejl. Det, jeg laver, falder mig naturligt. Jeg sætter lid til øjeblikkets »mood«.

I grunden opfatter jeg min selvbiografi således: ikke så meget at fortælle hvad der kunne være hændt mig, men at lægge min sjælstilstand på det givne tidspunkt i filmen. Klima, lys og folk, jeg møder på min vej, kan påvirke mig. Når jeg kommer til, hvad man kalder »the set«, har jeg brug for at være alene et øjeblik. Jeg laver ikke noget særligt. Jeg bevæger mig i denne atmosfære og prøver at fornemme, hvordan jeg skal tage scenen. Efter 10–20 minutter kommer det. Undertiden befinder jeg mig imidlertid uventet overfor vanskeligheder, som tvinger mig til at tænke. Jeg begyndte f. eks. »Profession: Reporter« med en vis ligegyldighed, fordi det for første gang i min karriere var en film, som var skrevet af en anden. Under indspilningen måtte jeg følge en slags ræsonneret instinkt, hvilket var noget nyt for mig. Det frembragte resultater, som af og til overraskede mig. For at skaffe ideer havde jeg skiftet forsyningsområde. Jeg var gået fra fantasien til hjernen. En tredjedel inde i filmen var denne nye metode alligevel blevet naturlig.

*A.T.: De har foretaget vidtgående studier på farvens område. På en kongres for filmfotografer i Hollywood for nylig, viste man »Den Røde Ørken« to gange. Hvordan fik De ideen til en 'mental' farve i denne film?*

M.A.: Ideerne har ikke nogen afsender. Intet postbud bringer dem ud. Man får dem på et øjeblik, og hvis de er gode, bruger man dem. Farvens dynamik interesserer mig. Derfor holder jeg så meget af Pollock: hans billeder har en usædvanlig rytme. Jeg har hele tiden følt et behov for at eksperimentere på farvens område, og jeg ville gerne blive ved med at kunne gøre det. Jeg kunne tænke mig at optage min næste film med »video-kameraer«. I to år har jeg foretaget eksperimenter i den retning. Med det magnetiske bånd opnår man en bedre kontrol med farverne. Der er meget større mulighed med magnetbåndet end i laboratoriet. I »Den Røde Ørken« måtte jeg ændre virkelighedens ansigt: vandets, vejenes og landskabernes farve. Male dem materielt. Det var ikke let. Sålænge man er i studiet, går det, men når man optager udendørs, bliver det et alvorligt problem at ændre virkeligheden. En rimfrost er tilstrækkelig til at spolere det hele. Jeg havde malet et træ gråt for at få det til at ligne cement. Det regnede, og al farve gik af. Tre døgns arbejde var spildt. Med »video-kameraet« kan man klare sådanne problemer elektronisk. Det bliver lige som at male en film. Det giver en stor handlefrihed.

*A.T.: En person i »Blow-up«, maleren Bill, siger, at han først finder meningen i sine billeder, når de er hængt op. Har De det ligesådan? Eller har De allerede hele filmen i hovedet, når De indspiller?*

M.A.: Jeg fornemmer en film uklart, mens jeg indspiller. Uklart i den forstand at jeg kender motiverne, som får mig til at lave filmen. Jeg sigør motiver, men det er snarere en nødvendighed. Og jeg kender dens sprog. Jeg ved kort sagt, hvordan den er. »Profession: Reporter« vil kunne tilbyde fortolkningsmuligheder, som er forskellige fra dem, jeg havde til hensigt. Det vigtige er ikke, at en film forstås, men at den giver den, som ser den en oplevelse. En sådan oplevelse, en sådan emotion er fuldstændigt personlig for den enkelte. Jeg forstår ikke mine film. Jeg prøver ikke engang. Det drejer sig ikke om at forstå dem, specielt ikke for mig. Derimod drejer det sig om at få en fysiologisk oplevelse.

*A.T.: Antonioni, en mester i finesser, som godt ved det selv, skrev en kritiker for nogle år siden.*

M.A.: Jeg betragter mig stadig som elev – en elev, som lærer at lave film. Jeg eksperimenterer og vil fortsætte med det. Det er muligt, at mine film er raffinerede. Hvis de er det, er de det kun i det omfang, virkeligheden er raffineret. Virkeligheden kan udspringe af et kaos, som ikke er raffineret. Picabias og Man Rays billeder opstod i den mest løsslupne fantasi. Det mest seriøse intellektuelle forsøg kan komme fra det største fæ, og det skøreste forsøg fra den mest seriøse person.

*A.T.: Hører De selv til den sidste kategori?*

M.A.: Jeg ved ikke, hvorvidt jeg er intelligent eller tosset. I mit privatliv er jeg hele tiden blandet ind i den slags historier . . .

# »Lenny«

## Peter Schepelern

Bob Fosses film om Lenny Bruce er en kunstner-film. Den hører til kunstner-biografiens populære genre. Men det er ikke – som f. eks. »The Glenn Miller Story«, »Lust For Life« (om Van Gogh) eller »Lady Sings the Blues« (om Billie Holiday) – en film, der trækker på sin kunstner-hovedpersons berømmelse og popularitet; den handler derimod – ligesom f. eks. Ken Russells »Savage Messiah« (om billedhuggeren Gaudier-Brzeska) – om en kunstner, som ikke ligefrem nyder universel anerkendelse. Fosse fortæller historien om Lenny Bruce' liv og kunst snarere som en psykologisk studie i en original personlighed end som en kunstner-romantisk dramatisering af en stor kunstners liv. Man kan måske endda mene, at filmen netop handler om, at Lenny Bruce ikke var nogen særlig stor kunstner.

Lenny Bruce blev født 1925 af jødiske forældre som Leonard Alfred Schneider. I slutningen af 1940'erne begyndte han at optræde som konferencier og entertainer i striptease-klubber, natklubber og varieteer. I 1951 giftede han sig med stripperen Honey »Hot« Harlowe, med hvem han fik datteren Kitty. Ægteskabet blev opløst i 1957, efter at Honey var blevet idømt to års fængsel for narkotika-besiddelse. Hen mod slutningen af 1950'erne voksede Bruce' berømmelse, han blev det intellektuelle natklub-publikums yndling og vakte især furore ved sin djærve sprogbrug. Hans shows bestod i begyndelsen mest af jokes og imitationer, men udviklede sig efterhånden til helt personlige – for ikke at sige private – monologer (der dels er tilgængelige på grammofonplader, dels i bogen »The Essential Lenny Bruce«), hvor han i tilsyneladende improvisatorisk form harcellerede over tidens politiske, sociale og seksuelle emner med voldsomme og satiriske udfald mod racisme, militarisme, skinhellighed og især hykleriet over for seksuelle tabuer. I 1961 blev han første gang arresteret, sigtet for obskønitet. Han blev frikendt, men i de næste par år blev han hyppigt arresteret af samme grund og udvist af flere stater. Den sidste obskønitets-proces, i 1964, endte med en dom på fire måneders fængsel, som han dog aldrig nåede at afsone. I sin storhedstid indspillede han adskillige grammofonplader, skrev sine erindringer, »How to Talk Dirty and Influence People«, til *Playboy,* og fik 5000 dollars pr. uge for sin optræden i klubberne. Den indflydelsesrige engelske kritiker Kenneth Tynan kaldte ham i 1960 »as close to a genius as any comedian I have ever seen«. Og under den sidste store retssag underskrev 87 af USAs kendteste kunstnere og kritikere en protest, hvori det bl. a. hed, at »Lenny Bruce is a popular and controversial performer in the field of social satire in the tradition of Swift, Rabelais and Twain«. Men i de senere år tog narkotika-misbruget overhånd, og hans optagethed af processerne imod ham udartede til en veritabel besættelse, som slugte al hans tid og energi og alle hans penge. Hans død i 1966, hvis nærmere omstændigheder ikke er helt klarlagt, skyldtes formodentlig en overdosis af heroin.

Der iværksættes vistnok bestræbelser på at mytologisere Lenny Bruce's person og kunst, at bygge en personlighedskult op omkring ham og indføre ham på det store, umættelige idol-marked, side om side med for tidligt døde skuespillere, alkoholistiske digtere, narkomane sangere og andre institutionaliserede helligdomme i hvem nutidsgenerationer i kronisk identitetskrise kan søge et identifikationspunkt. Det hidtil mest prætentiøse monument over Lenny Bruce er sat af Albert Goldman og Lawrence Schiller, som har udsendt en 800-siders tamp af en biografi, som vulgært snagende snakker sig gennem Bruce'

liv og levned. Bogen samler utallige oplysninger og formodninger om Lenny og Lennys mor og far og kone og venner og bekendte, men undlader at overbevise om betydningen af, at dette livsforløb fastholdes. Det er blevet en art dokumentarisk roman, som bringer Thomas Hardys ord om den naturalistiske romankunst i erindring: »I sin eftertrykkelige holden sig til den faktiske virkelighed, glemmer den nye skole af romanforfattere, at en historie skal være værd at fortælle; en stor del af livet er det ikke!«

Fosses film er ikke blevet en udbygning af denne trivielle mytefabrikation. Den holder sig nok i grove træk til biografiens historie om Bruce' liv og karriere (de fleste af filmens Lenny-replikker er hentet fra pladerne og selvbiografien), men distancerer sig klart fra det kunstnerromantiserende og »fortolker« virkeligheden efter filmens egne behov. Filmen giver indtryk af, at Lennys satiriske udfald mod borgerskabet og samfundsordenen nok er meget underholdende og skægge, men at det kunstneriske format, dybden og perspektivet i hans monologer på den anden side også nok er til at overskue. Vi oplever Lenny (suverænt fremstillet af Dustin Hoffman) som en skæg fyr, der bruger selv-distancen til at camouflere den totale selvoptagethed i sin kunst. Han er ironiker (når telefonen ringer, mens han mader sin 1-årige datter, siger han »It's probably for you, I'll tell them you are busy and will call later«), affyrer gode sorte jokes (om den nye bil, som er næsten ny, kun brugt én gang – til selvmord: der var bare lidt læbestift på udstødningsrøret), og elegancen i hans mundtlige improvisationsform er evident. Hans monolog »T o is a preposition, c o m e is a verb!« er et mesterstykke af musikalsk sprogbehandling og *dirty* sproglig fantasi. Man hans »kvikke« moraliserende passager er svære at sluge: »Lemme tell you something. If you believe there is a God, a God that made your body, and yet you think that you can do anything with that body that's dirty, then the fault lies with the manufacturer«. Eller et andet typisk eksempel: »If President Kennedy got on television and said, »Tonight I'd like to introduce the niggers in my cabinet«, and he yelled »niggerniggerniggerniggerniggerniggernigger« at every nigger he saw (. . .) till nigger didn't mean anything any more, till nigger lost its meaning – you'd never make any four-year-old nigger cry when he came home from school«. Her er Lenny den floromvundne frelser, som strålende af moralsk prægtighed vender de grove fornærmelser (»Are there any niggers here tonight?« lyder det indledende spørgsmål) til lutter vådøjet humanisme. I dag virker Lennys naive satire lidt passé, overhalet af virkeligheden.

Historien om Lenny Bruce' karriere rummer tilsyneladende stof til en beretning om en moderne ytringsfrihedens martyr, en lidelseshistorie om kunstneren som knuses af det bigotte samfund, som han vover at fortælle den usminkede sandhed; og der er lagt op til en film, der kunne handle om den kompromisløse, ubestikkeligt ærlige kunstners kamp for sandhed og ærlighed. Men ikke bare styrer Fosses film heldigt fri af martyriums-aspektet, den vender sig endog afslørende imod sin hovedperson

Dustin Hoffman som Lenny Bruce.

og kommer efterhånden til at tage sig ud som en fabel om kunstneren som en falsk messias, en falsk frelserskikkelse, der bliver et offer for sin egen og tidens forvirring. Kenneth Tynan påpegede de missionerende træk hos den virkelige Bruce, hvis »position is not far from that of Billy Graham, whom of all people he professes to despise«. Da filmens Lenny bliver arresteret for at have sagt ordet *cocksucker* fra scenen, begnder hans selvhøjtidelighed, hans Jesus-kuller og patetiske selvovervurdering brat at eskalere. Det moraliserende, personlighedsudkrængende i hans karakter forgroves og vokser til uforholdsmæssige proportioner. Filmen giver et skarpt analyseret portræt af kunstneren som forvirret profet; han vil frelse og reformere verden, men – og det er måske en almen kunstnerproblematik – forsømmer sit eget hykleri og sin egen forvirring i sin iver for at harcellere over omverdenens. Samfundet reagerer uforstående – som over for en almindelig fuld mand, der forstyrrer offentlig ro og orden – og Lenny hager sig fast i denne forståelses-mangel, som i virkeligheden udfordrer og engagerer ham mere end de moralske værdier, han angiveligt kæmper for.

Fosse har i sine to foregående film, »Sweet Charity« og »Cabaret«, især hævdet sig som en original stilist. Hans film er bemærkelsesværdige – og i en amerikansk sammenhæng vel også ret exceptionelle – ved at de klart er styret af en stringent stilistisk idé. I de første to film, der mere eller mindre åbenbart kunne rubriceres som musicals, var billedrækkerne i høj grad indordnet under musikkens rytmiske krav og handlingsforløbene styret af koreografisk timing. I »Lenny« er der givet afkald både på koreografi, underlægningsmusik og farver, men netop denne sort-hvide askese gør den stilistiske struktur og stramhed så meget mere påfaldende og henleder opmærksomheden på filmens dominerende formelement: montagen. Filmen er ikke bare klippet efter upåfaldenheds-princippet, således at klipningen blot umærkeligt glider med handlingsforløbet: den arbejder tværtimod med helt eisenstein'ske montage-principper. Billede føjes til billede. Kortvarige, hovedsageligt nære og ubevægelige indstillinger udgør fortællingens mosaik. De grafikagtige billeders hastige, mekaniske vekslen skaber en karakter af hurtig lysbilled-forevisning, hvilket på én gang markerer filmens trivielle, »dokumentariske« virkelighedsreference (via ligheden med avis-fotos, autentiske optagelser etc.) og dens distance til samme virkelighed: virkeligheden fremstår udtrykkeligt som en serie glimt, men vel at mærke virkeligheds-glimt, der rummer grafisk æstetik i omhyggeligt styrede lys- og skygge-effekter. Montagens rytme, den bevidste, næsten *verfremdung*-fremkaldende formalisme, hvormed der klippes fra *aktion* (Lenny) til *reaktion* (publikum), bliver det styrende element, som koreografien og den musikalske timing var det i »Sweet Charity« og »Cabaret«. Kun to steder bruger Fosse et bevægeligt kamera: ved skildringen af et flippet selskab i Californien, hvor det begynder at skride for Lenny og Honey, og i den efterfølgende scene, hvor Honey – under Lennys opsyn – har et lesbisk forhold. Her synes kamerabevægelsen – og dermed manglen på den stationære montages formalisme – at udtrykke usikkerheden, ustabiliteten, som også tematiseres på handlingsplanet.

Dramaturgisk er filmen struktureret som en vidne-fortælling: ligesom i »Citizen Kane«, der også handler om en tragisk amerikansk karriere, går en interviewer fra person til person for at sammenstykke portrættet af den afdøde. Honey, Sally og Artie – konen, moderen, manager'en – fortæller, og der springes filmen igennem mellem

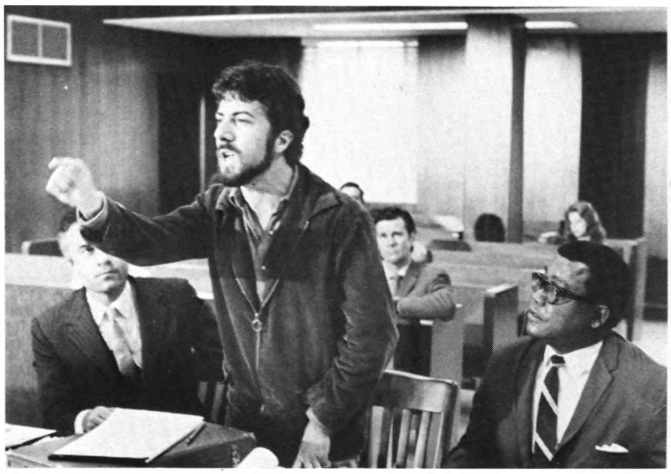
disse tre vidner (på nutidsplanet) i fortælle-situationen og visualiseringen af deres beretninger (fortidsplanet). Men udover denne dramatisk effektive krydsklipning mellem tidsplanerne, anvender Fosse yderligere krydsklipning inden for fortidsplanet: han tager – sådan som det er konvention i den kunstner-biografiske genre – udgangspunkt i opfattelsen af, at der hersker en årsagssammenhæng mellem (privat) liv og (offentlig) kunst; denne – postulerede – årsagssammenhæng er så at sige genrens forudsætning. Således krydsklipper Fosse hyppigt mellem den private erfaring og denne private erfarings kanalisering til »kunst«. Det ene plan viser livet, det andet kunsten, når der f. eks. krydsklippes mellem Lennys affære med sygeplejersken og Lenny på scenen, improviserende om emnet utroskab (»Guys are different . . .«), når Lennys og Honeys skænderi om hendes lesbiske forhold krydsklippes med Lennys monolog på scenen om lesbiske piger (»I like dykes . . .«), og når skilsmissen og Lennys pasning af barnet krydsklippes med Lennys monolog om skilsmisse og forældreret.

Også point of view-mæssigt er filmen klart struktureret. Lenny – i sin egenskab af hovedperson – er filmens naturlige centrum, men vidne-fortæller-formen distancerer ham fra den alt for overvældende identifikations-rolle. Filmen anlægger oftest Honeys point of view, og hun (som spilles smukt af Valerie Perrine) er i det hele taget filmens bedst tegnede person. I forhold til Goldman og Schillers biografi er hun mærkbart idealiseret, promiskuiteten er f. eks. stort set fjernet, så hun bedre kan fremstå

Valerie Perrine som Lennys hustru.

som det nogenlunde uskyldige offer for Lennys afmagt over for kærlighed og hans destruktive egocentricitet. Hun, der fra begyndelsen fremstilles som en sød, banal og temmelig enfoldig kropdue, milevidt fra hans raffinerede sofistikation, kommer efterhånden til at fremstå som den mest menneskelige, i takt med at Lenny skrider ud i sit private mørke. Nutidsplanet viser hende afklaret, stilfærdig og sympati-udstrålende – et modstykke til Lennys sluttelige destruktive selvoptagethed, og et sidestykke til de meget menneskelige og ukuelige heltinder i Fosses tidligere film, Charity og Sally Bowles.

Lenny fremstilles i begyndelsen som charmerende impulsiv i god amerikansk lystspil-tradition. Han danser hen ad hotelgangen, fylder Honeys hotelværelse med blomster osv. Hans familiære baggrund oprulles i scener med moderen og den gamle tante, eksalteret jødisk familiehygge; samværet med Honey er i begyndelsen først og fremmest *sødt,* hans distancerede og distancerende selvanalyse og selvbetragtning, der giver sig udslag i den »stemningsbrydende« replik under samlejet, »Some day you should meet my mother«, er stadig kun morsom, men samtidig et udtryk for det disengagement i emotionelle forhold, som siden tager overhånd. Hans kontrærhed, anvendt som kunstnerisk effekt, viser sig første gang, da han af den ældre entertainer Sherman Hart får påtalt, at han den foregående aften brugte et anstødeligt ord i klubben, hvor han optræder sammen med Honey. Han slutter følgelig sit show med at undskylde over for publikum for straks derpå at sige »I'll piss on you!« Hermed slutter historiens første fase: tilsyneladende kæmper Lenny den kunstneriske integritets heroiske kamp mod plebejerne, men i virkeligheden fremstiller Fosse det som et udslag af Lennys stædighed og hans irritation over den idiotiske, forlorent folkekære Hart. Men det giver Lenny anledning til at skabe sit image. Han slår sig op på tabuord og provokationer mod de etableredes hykleri. Han har fundet sin stil og kan med sindsro forlade klubben og køre afsted med Honey ud i mørket og regnen. Så kommer ulykken, dramaturgisk den logiske forudantydning af konsekvensen på hans nye stil. Den markerer også slutningen på den første – problemfrit lykkelige – fase af samlivet med Honey, som bliver såret ved bilulykken. Deres planer om en »double act« strander, de fortsætter i hver sin métier. Fra dette natte- og nulpunkt fortsætter *han* op til sin karrieres højdepunkt og undergangen, *hun* fortsætter til sit nulpunkt – skilsmisse, fængsling – og overståelsen. Fra da af bliver Lenny en stadig mere brillant entertainer



Dustin Hoffman forsvarer Lenny Bruces synspunkter.

og en mindre sympatisk privatperson. Og efterhånden som han med mere og mere monomant storhedsvanvid kaster sig ud i den retslige kamp for at kunne sige *cocksucker* på scenen, bliver hans talent som entertainer til sidst brugt op. Tilbage bliver bare en halvgal mand, som snakker om sig selv.

Honey fælder til slut den generøse dom over ham: *He was just so damned funny.* Men det er Fosses ironiske pointe i fremstillingen af denne *comedians* tragedie, at de sandheder, Lenny ofrede sine intellektuelle, emotionelle, kunstneriske, fysiske og økonomiske ressourcer på, ikke var det værd. Lenny, der til sidst slet ikke mere er *funny,* forfølger sin sag til det absolutte nulpunkt: fallit og død; han satser stædigt og kompromisløst og når frem til ingenting. Filmen giver det sidste ord til Artie, manager'en, som med tilfredshed fortæller, at han er ved at sælge filmrettighederne til Lennys liv og kunst. Kunstneren går under, showbusiness fortsætter. Bob Fosse vinder over Lenny Bruce.

# Kosmorama Essay

## Filmmodoffentlighed/ Bent Fausing

I de hidtidige filmhistoriske og -sociologiske redegørelser for filmudviklingen i USA, har man ud fra forkerte monopoliseringsteorier fremstillet mediecentralisationen så omfattende, at det kan være svært at få indplaceret og forstå de reelle forsøg på modoffentlighed, der har fundet sted inden for filmmediet. Det vil sige via dette medie at artikulere nogle af arbejdernes livserfaringer, der traditionelt ikke kommer frem her, fordi blotlæggelsen af den blokerede livserfaring ville true med at afsløre samfundets herskende selvforståelse som ideologi, som nogle bestemtes magtinteresser og erfaringer.

Man har med andre ord gjort monopoliseringen total. At man ikke har set, at der også de største firmaer imellem var stor konkurrence (ganske vist om næsten identiske produkter) er en mindre ting at hæfte sig ved i denne sammenhæng, men i den grad at totalisere monopoliseringen fører dels opmærksomheden væk fra de bestræbelser på at lave en modoffentlighed i medierne, der har været, og dels fører det til en fatalistisk, pessimistisk kulturbetragtning (som det kommer frem i Theodor Adorno og Max Horkheimers studier over medierne i USA i fyrrerne)[1]) eller en mekanistisk årsagsforklaring ('det monopoliserede samfund har nu engang den kultur det har', som man finder den hos Adorno/Horkheimer-inspirerede teoretikere som Dieter Prokop[2]) og Jürgen Habermas[3]).

På den anden side skal denne forglemmelse af modoffentlighedsbestræbelserne heller ikke føre til en negligering af de økonomiske forhold, der betingede den magt, som filmmonopolerne *kom* til at sidde inde med og som i høj grad påvirkede forsøgene på modoffentlighed.

At der *har* været gjort forsøg på modoffentlighed og at filmindustrien *begrænsede* forsøgene er tydeligt i den fortrængte del af filmens og arbejderklassens historie, der blev vist i Danmark i begyndelsen af 1975. Her tænkes der dels på Filmmuseets serie »Filmen i klassekampen« og serien om »Frie og uafhængige amerikanske dokumentarfilm fra 30'erne«, dels på »Jordens salt« der først nu kom op ved ordinære biografforestillinger herhjemme. Det er de to sidstnævnte, der her skal focuseres nærmere ind på.

### JORDENS SALT. VIRKELIGHEDEN OG DEN FORMIDLEDE VIRKELIGHED

I 1951–52 fandt der en 15 måneder lang strejke sted i zink-minerne ved Silver City i New Mexico i USA. På baggrund af denne begivenhed skrev manuskriptforfatteren Michael Wilson en synopsis, der skulle danne grundlag for en filmatisering af begivenhederne. Manuskriptudkastet blev præsenteret for dem, der havde deltaget i strejken og blev rettet til efter deres råd. Det endelige filmmanuskript blev færdiggjort på grundlag af omkring fire hundrede menneskers kommentarer. Ikke kun på denne måde bidrog de med deres erfaringer, også som skuespillere fungerede de ved filmatiseringen af deres strejke i filmens by, »Zinc Town«.

### HOVEDMODSÆTNINGERNE. HANDLINGEN

Zinc Town er karakteriseret ved tre hovedmodsætninger: (1) modsætningen mellem lederne og ejerne af zinkminen og arbejderne i minen. (2) modsætningerne mellem de etniske grupper, der bl. a. fremkommer ved ejernes »del og hersk«-princip overfor de hvide arbejdere (angloerne) og de meksikanske, der har forskellige privilegier af arbejdsmæssig og lønmæssig art. (3) en tredie modsætning går mellem mænd og kvinder, mellem minearbejderne og deres koner, mellem det offentlige (arbejdet) og det private (hjemmet), som de hver for sig repræsenterer.

Det, der forårsager strejken, er nogle nye bestemmelser om, at arbejderne ikke mere må arbejde sammen, men bl. a. skal udføre de farlige minesprængninger alene. Som følge heraf sker der en del mineulykker, og man begynder at strejke for at opnå større sikkerhed.

Arbejderne går strejkevagter, holder møder i fagforeningen, forelægger deres krav om bedre sikkerhed for mineselskabet, men får afslag. Arbejderne fortsætter deres arbejdsnedlæggelse og strejkevagter, indtil de en dag får meddelelse om, at deres strejkevagt er ulovlig ifølge *Taft-Hartley loven.*

Taft-Hartley loven blev vedtaget i 1947 og betød bl. a. en 60 dages »afkølingsperiode« fra en strejke blev varslet til den trådte i kraft. Præsidenten kunne udsætte perioden yderligere 80 dage, hvis samfundets »sundhed og sikkerhed« stod på spil. Det blev fagforeningerne forbudt at bidrage til politiske valgfonds og at kræve fagforeningsmedlemsskab ved ansættelse. Fagforeningslederne skulle aflægge ed på, at de ikke var kommunister[4].

I forbindelse med strejken havde kvinderne forsøgt at få den til også at dreje sig om andet end de rent arbejdsmæssige betingelser såsom bedre sanitære forhold og boliger.

Da mændene ikke mere kan gå strejkevagt, tilbyder kvinderne, at *de* kan gøre det. Det vil være muligt, idet der i bestemmelsen kun var tale om, at *arbejdere fra mineselskabet* ikke måtte gå strejkevagt. Mændene går nødtvungent med til det for ikke at opgive alt, hvad de har kæmpet for. Kvinderne går strejkevagt og mændene

passer hjemmene; rollerne er blevet byttet om. En del af kvinderne i strejkevagten bliver sat i fængsel efter ordre fra mineselskabet. Kvinderne bliver frigivet, og den tvangsforflytning, som mineselskabet, der også ejer husene, forsøger at iværksætte, lykkes heller ikke.

## TEMAERNE

Filmen rummer tre temaer: *arbejdsforholdene* (strejken), *racemodsætningerne* og *kønsproblematikken.* Disse temaer vises som nøje forbundne, men kønsproblematikken danner hovedtemaet.

Samtidig med mændenes ydre samfundsmæssige kamp vises kvindernes indre samfundsmæssige kamp, dvs. kamp for at få accepteret sig selv og deres arbejdsområder som noget af betydning. Kvindernes kamp er ikke på samme måde enkel som mændenes arbejdskamp. De er selv ofre for fordommene om sig selv, det er svært at gå imod sin mand og mændene, som kan være radikale i deres krav til mineselskabet, men er konservative mod deres egne kvinder. Det er frem for alt kvindens bevidstgørelse om disse forhold, der belyses:

»Hvorfor er du bange for at have mig ved din side? Tror du stadig, at du kun kan have værdighed, hvis jeg ingen har? (...) Anglocheferne ser ned på dig, og du hader dem for det. »Bliv på din plads, din beskidte meksikaner« – det er hvad, de fortæller dig. Men hvorfor bliver du nødt til at sige til mig: »Bliv på *din* plads.« Føler du dig bedre tilpas ved at have nogen, der er lavere end dig selv? (...) Hvis ryg skal jeg stå på for at føle mig overlegen? Og hvad vil jeg få ud af det? Jeg ønsker ikke nogen lavere, end jeg selv er. Jeg er langt nok nede i forvejen. Jeg ønsker at rejse mig. Og skubbe alt op, mens jeg bevæger mig . . .«

Det er hovedpersonen, Esperanza, der siger ovenstående til sin mand, Ramon. Det er hendes bevidstgørelse, filmen følger, det er hendes tanker, som bliver blotlagt i kommentarerne til hændelserne.

Filmens klare billedsprog, det klare episke forløb med tydelige, kontinuerte overgange de enkelte scener imellem til et ensartet narrativt forløb uden brud (billedligt v.h.a. overtoning, sprogligt ved at replikker gentages i kommentarerne og ved at rekapitulere i kommentarerne: »And *so* I came back the next day . . .«), endvidere individualiseringen og klassebestemmelsen af personer og totalitetsopfattelsen, der styrer »the general in the specific«[6]), rummer nogle traditionelle marxistiske realismeelementer og passer delvis til Georg Lukács realismeteorier.

Lukács realismebegreb er udviklet af studier af det 19. århundredes forfattere og frem for alt Balzac. Den realisme, han finder i forrige århundrede, bliver ikke kun en historisk form, men gælder for at være realism*en*, den ideologisk korrekte form. Dette statiske, normative realismebegreb bygger væsentligst på tre størrelser: (1) *et typebegreb,* hvor det individuelle udtrykker det typiske i koncentrat, hvor personer gengives både ved deres individuelle særegenheder og ved generelle klassespecifiteter, typebegrebet sigter altså *ikke* mod noget gennemsnitligt; (2) et krav om *totalitet,* hvor mennesker ikke skildres isoleret, men i vekselvirkning med de sociale omgivelser; (3) og endelig en forestilling om *realismens sejr,* dvs. at gengivelsen af de objektive tendenser i samfundet sejrer over kunstnerens private overbevisning på grund af kunstnerens ubestikkelige æstetiske ærlighed[7]).

Typen gennemgår en bevidstgørelse i forbindelse med en samfundsmæssig konflikt, der udtrykker noget basalt om samfundet på et bestemt historisk tidspunkt.

Filmen anskueliggør som sådan nogle centrale begreber hos Lukács: hovedpersonen er dobbeltbestemt (af individuelle forhold: hendes følelser, fødslen, konflikterne med manden samtidig med at det klassemæssige perspektiv understreges: de økonomiske forhold, de manglende sanitære installationer, boligen etc.), den samfundsmæssige konflikt er ikke isoleret, men viser ud over og gengiver nogle almene betingelser for arbejdskampe i USA med anti-strejke love, »McCarthy-isme«, kold-krig og lignende.

Filmen følger altså på nogle punkter Lukács realismebegreb, *men* kommer samtidig til at komplettere og problematisere det. Dette sker dels ved at en *kvindelig hovedperson* gøres til type, dels ved at det *dokumentariske* og det *eksemplariske* vinder over katharsisfunktionen, dvs. der er her tale om en bevidst artikulation.

Hovedpersonen i »Jordens salt« er kvinden Esperanza.
Modsatte side viser de strejkende i »Jordens salt«.

Traditionelt er det manden, der er den handlende, den der er aktiv *i* samfundet via sit arbejde uden for hjemmet. For Lukács er bevidstgørelsen, som hovedpersonen/typen anskueliggør, kun mulig for en *mand,* der via sit arbejde i samfundet har forbindelse med og siger noget om de objektive samfundsmæssige forhold. Modsat ham er kvinden traditionelt og i udpræget grad i filmen sat i familien, dvs. råder over en produktionsform af *feudal* art, der ikke umiddelbart siger noget om de objektive samfundsmæs-

sige forhold under den *kapitalistiske* produktionsform[8]). Men samtidig er det også et objektivt samfundsmæssigt forhold, at kvinden *er* hjemmearbejdende. Ved at gøre hende til hovedperson vises netop, at det private ikke er en fra samfundet uafhængig størrelse, upåvirket og upåvirkelig af samfundsmæssige konflikter. Esperanzas stilling i hjemmet er et objektivt samfundsmæssigt vilkår i New Mexico og i USA i det hele taget, især efter den 2. Verdenskrig, hvor myten om kvindens plads i hjemmet igen kom frem og blev pudset af, fordi der ikke mere var brug for kvindens arbejdskraft, nu da mændene var kommet tilbage fra krigen[9]).

Hvor Lukács hylder katharsisfunktionen ved den kunstneriske oplevelse, peger filmen ud over den blotte individuelle renselse ved sin bearbejdning af virkelighedsstoffet og udsagnets eksemplariske værdi. Det er ikke en dokumentarfilm, men en retablering og analytisk koncentrering af virkelighedens begivenheder i et episk forløb. Biberman beklager, at de på et tidspunkt får fat på nogle fotografer, der kun har arbejdet med dokumentarfilm tidligere: »They were unfamiliar with the technique of a storyfilm. Our kind of shooting was more organized, swifter«[10]). Idet filmen ikke kun viser et forløb, men også bevidst analyserer undervejs, bliver det ikke kun lagt frem til individuel nydelse, men bliver fortolkende styret i en bestemt retning dels via Esperanzas kommentarer dels ved at der vises parallelle scener, men med nyt indhold.

En af de centrale scener, der ændres og får nyt betydningsindhold, idet en lignende scene sættes op imod den, er begyndelsesscenen, hvor Esperanza står ved huset og hænger vasketøj op. Det samme sceneri gentages senere, men denne gang er det Ramon, hendes mand, der må udføre arbejdet. Hvor mændene tidligere ikke inddrog kvindearbejdets vanskeligheder i deres politiske reflektioner, kommer de nu selv til at prøve at arbejde i hjemmet uden varmt vand og andre faciliteter, som de hvide arbejdere har. Nu kan de se, at der er »two kinds of slavery, wage slavery and domestic slavery«, og Ramon siger »I don't go back to work unless the company installs hot running water for us. It should have been a union demand from the beginning.«

Fagforeningerne er arbejdernes faglige organisering i den borgerlige offentlighed, det er her man diskuterer varen arbejde og arbejdets pris overfor stat og kapital. Andre spørgsmål er enten uvedkommende eller sekundære. Derved udelukkes kvinderne fra deltagelse i denne offentlighed. Det er ikke deres offentlighed, de har ingen arbejdspris, de kan diskutere. Forholdet kan sammenlignes med strukturen i den klassiske borgerlige offentlighed der var forbeholdt alle privatejende mænd, mens borgerskabets kvinder som ikke-ejende ikke kunne deltage i den offentlige debat.

De erfaringer, kvinderne kommer med til fagforeningen, svarer ikke til dem, man efter offentlighedens regler på parlamentarisk vis diskuterer her. Filmen anskueliggør hvorledes det er svært for kvinderne at formulere deres specifikke erfaringer og krav i forsamlingen af mænd, der enten paternaliserende nikker og udsætter det til senere eller afviser deres krav. Samtidig anskueliggøres hvorledes disse bestemte kønsrollenormer indvirker på kropsytringerne: de tilbageholdende bevægelser, usikre stemmer og flakkende blikke. Da man skal diskutere, om kvin-

derne skal overtage strejkevagten, går en af kvinderne imod, fordi »she didn't think picketing was proper for ladies. It wasn't nice. Maybe even a sin«. Socialisationen virker blokerende på bevidstheden. Kvindens objektstatus afsætter bestemte grænser for, hvad man kan gøre og erkende, dvs. materialiserer sig konkret i handlen og tænken.

## FORBUD OG RESTRIKTIONER IMOD FILMEN

På den ene side sker der altså (indirekte) en form for problematisering af fagforeningen, i og med den vises som et sted, hvor kun mændenes erfaringer som lønarbejdere kan kundgøres (»Me, I'm a camp follower – following this organizer from one mining camp to another – Montana, Colorado, Idaho. But did he ever think to organize the woman? No. Wives don't count in the Anglo locals either«). På den anden side bliver fagforeningen – i dette tilfælde International Union of Mine, Mill and Smelters Workers (Ramon spilles af lederen af lokal-afdeling 890 i denne fagforening ligesom mange af de øvrige medvirkende kommer herfra) – forherliget i høj grad. International Union of Mine, Mill and Smelters Workers var et gammelt selvstændigt fagforbund, der var blevet udstødt af C.I.O. (Commitee for Industrial Organization, oprettet i november 1935 i opposition til det konservative A.F.L., American Federation of Labor. C.I.O. og A.F.L. blev sluttet sammen igen i 1955).

Forherligelsen bliver problematisk i betragtning af, at filmen selv bliver ramt af fagforeningsrestriktioner. Biograf-operatørernes fagforening forbyder sine medlemmer at vise filmen, ligesom International Alliance of Theatrical and Stage Employees – en fagforening der omfatter næsten alle studie-arbejdere i filmindustrien – forbyder sine medlemmer at arbejde med filmen.

På trods af dette lykkes det alligevel at få filmen *lavet.* I selve produktionsfasen lykkedes det ikke at skabe et så tæt net af restriktioner, som det ikke var muligt at komme igennem. Mere problematisk var det med hensyn til distributionen. Her strammedes nettet. Det var vanskeligt at få filmen annonceret, kopieret, distribueret og fremvist. Her kunne man ramme effektivt. Produktionsselskabet mente, at der var tale om et komplot og overtrædelse af anti-trust loven, og de lægger sag an mod »Loew's Inc., et al«, men taber den.

Den egentlige boykot ligger hos de store (film)firmaer og fagforeningerne. Det er ikke nogen offentlig-retslig meningscensur filmen bliver forelagt, der så dømmer den for at have et indhold, der er farligt for samfundet (som det sker med Bertolt Brecht, Ernst Ottwalt, Slatan Dudow og Hans Eislers »Kuhle Wampe« 1931). Filmen bliver i første omgang vist i enkelte biografer i USA med stor succes, men det bliver senere helt umuligt at få den op nogen steder, og da den ikke har været vist i USA i 15 måneder, lægger filmproduktionsselskabet sag an. Ved retssagen som ved produktionen af filmen får man støtte fra liberale intellektuelle.

I tilfældet med »Kuhle Wampe« er det en statslig censurinstans i Weimarrepublikkens præfacisme, der først forbyder filmen og senere går med til at den bliver vist, hvis visse scener bliver fjernet[11]). I tilfældet med »Jordens salt« er der ingen officiel censur-instans, der forbyder filmen. Derimod er der en ideologi om frihed og lighed, som det økonomiske system i virkeligheden bestemmer grænserne for og derved øves censur.

## ALTERNATIVE FILM I TREDIVERNE

Minearbejdernes problemer indgik også i filmen »Men and Dust« (1940), der blev vist som eksempel på 30'ernes uafhængige, sociale og politiske dokumentarfilm. Også i denne film spiller International Union of Mine, Mill and Smelter Workers en afgørende rolle. Filmen skildrer minearbejdernes og fagforeningernes kamp for bedre arbejds- og levevilkår i bly- og zinkmineområderne i Kansas, Missouri og Oklahoma. Et af de mest presserende problemer er arbejdssygdomme såsom silikose, blyforgiftning og tuberkulose. Men ikke kun *nede* i minerne angribes man af disse sygdomme, alle der bor *ved* minerne bliver angrebet af røgen og forureningen fra mineindustrien. Filmen berører også det grundlæggende problem, der førte til arbejdsnedlæggelsen i »Jordens salt«: de dårlige sikkerhedsforanstaltninger og faren ved minesprængninger.

Disse forsøg i 30'erne på at skabe en filmisk artikulation af arbejdernes erfaringer og kampe var startet i begyndelsen af tiåret under inspiration fra »The Japanese Worker's Camera Club«. Lignende organisationer fandtes på samme tidspunkt i Tyskland, »Der Arbeiter-Fotograf« og »Arbeiter-Illustrierte Zeitung«[12]), og i Norge, i tilknytning til Det norske Arbeiderparti[13]). I første omgang dannedes under indflydelsen fra Japan »The Photo League«, som blev til »The Worker's Film and Photo League«. Denne organisation arbejdede tæt sammen med »Worker's International Relief«, der både gav mulighed for økonomisk støtte (råfilm og fremkaldelse) og forbindelse til de aktuelle arbejdskampe. Målet for ligaen var at informere om de arbejdskampe, der i virkeligheden fandt sted, »inform the people of the reality of the thirties – effects of the economic crisis and the developing struggles«[14]). Man ville vise en anden virkelighed end den, der ellers blev formidlet af medierne og specielt de kommercielle newsreels, der enten forvrængede eller fortrængte den økonomiske krise. Man kunne derfor ikke benytte sig af private firmaers eller statslige tilskud, som den engelske dokumentarfilm gjorde i samme periode. Udstyret var småt og enkelt, nogle få kameraer og ingen mulighed for lydoptagelser. Dette satte bestemte grænser for emnebehandling og udformning. De ringe økonomiske og tekniske muligheder gjorde, at man ikke i begyndelsen i episk-dramatisk fiktionsform kunne reformulere arbejdernes erfaringer (som i »The Wave« og »Jordens salt«).

Det, man i stedet gjorde, og som samfundssituationen i begyndelsen af trediverne indbød til, var at lave nogle alternative news-reels, dvs. konkret at vise arbejderklassen de arbejdskampe og strejker, der blev fortrængt i de kommercielle nyhedsfilm, og derved påpege den ideologiske blokering, fortrængningen medførte.

Den teknik, man benyttede sig af, var at lade sine egne news-reels kommentere de kommercielles falske udsagn. Denne kommenteringsteknik var f. eks. *billedlige* modforklaringer til de kommercielle news-reels *kommentarer,* som det fremgik af »Workers' News-reel Number 12«, hvor den kommercielle kommentator ironisk konstaterer, at man på den »National Hunger March«, der blev afholdt 7. december 1932, spiste »når man blev sulten«. En udtalelse der blev sat i relief af »Photo and Film League«s egne optagelser af alvoren i og bag marchen. Eller kommenteringsteknikken kunne være *billedlige* modforklaringer til de *billeder,* de kommercielle nyhedsfilm viste om virkeligheden. I »The Ford Massacre« vistes hvorledes en sådan billedredigering kunne give et helt andet virkelighedsudsagn: i den kommercielle news-reel viste man,

hvorledes politiet kom til en demonstration og tilsyneladende fredeligt talte med demonstranterne; men de efterfølgende scener, hvor fire arbejdere blev dræbt, havde kun arbejdernes nyhedsfilm med.

I årene mellem 1931–35 bestemte »the intensity of the daily pressures«[15]) emnevalget. Omkring 1935 ønsker nogle af folkene i »Worker's Film and Photo League« at udvide filmteknikken (talefilm, tegnefilm) og emneområderne og at benytte andre arbejdsformer. Dette førte til dannelsen af »Nykino« i 1935, og nogle af de mennesker, der havde sat dette selskab i gang, dannede senere »Frontier Film«. Endnu en gruppe, der udgik fra »Worker's Film and Photo League«, var »Contemporary Historians«.

Oprettelsen af disse grupper var ikke et spørgsmål om gold teknik-dyrkelse. Man ville gerne i forbindelse med alle fra arbejderklassen, og her stod man sig dårligt i forhold til de kommercielle selskabers tonefilm. Desuden var de samfundsmæssige forhold anderledes nu og krævede andre behandlingsformer (jvf. senere).

Et andet problem var distribueringen og annonceringen af filmene. Man fik meget lidt presseomtale. Det var kun muligt i liberale aviser og tidsskrifter som »Times« og »National«, desuden kunne man få omtale og annoncere i fagforeningstidsskrifter og især i organer for de forskellige etniske grupper i USA. Endelig benyttede man sig også af plakater og brochurer. Endnu et handicap var, at de egentlige biografer ikke ville vise filmene, hvilket også nedsatte seerantallet.

Arbejderfilmene antog ny form: »Pie in the Sky« (1934) er en *farce*agtig afsløring af kirkens hjælpearbejde under depressionen. »Deadline of Action« er en *tegne*film, der viser, at kapitalen ikke er national, men international. En anden tendens var, at man rettede opmærksomheden ud over sit eget lands grænser som i »China strikes back« (1937) om japanernes overfald på Kina og opbyggelsen af den kommunistiske hær i Yenan, »The Wave« (1935, udsendt 1937) om meksikanske fiskeres kamp for bedre løn og »Spanish Earth« (1937) om den spanske borgerkrig.

Hvorfor sker denne ændring i de alternative filmproduktioner? Umiddelbart er der tre årsagsforklaringer af henholdsvis filmintern, kulturel og socialhistorisk art, som man kan pege på. (1) I 1935 og fremefter laver Hollywood nogle social-realistiske film, hvor man benytter en journalistisk reportagestil, der samles under fællesbetegnelsen »March of the Time«. Hollywood bevæger sig altså ind på det felt som Worker's News Reel havde dyrket eller rettere: Hollywood havde i kraft af bedre teknik og distributionsfaciliteter langt større mulighed for at udbrede sine film og gøre dem smagsdannende. Dette var (bl. a.) årsagen til dannelsen af Nykino, hvor man forsøgte at svare igen med en lignende serie »The World Today«[16]). (2) Dekretet i 1935 fra Komintern om en folkefrontstaktik førte også til en bredere front i USA imod fascistiske kræfter. Dette medfører bl. a., at det amerikanske kommunistparti ved valget i 1936 støtter Roosevelt og New-Deal-politikken (!). Man slår samtidig ind på en bredere *kulturpolitisk* folkefront, som et bredt udsnit af kulturarbejdere også uden egentligt socialistisk engagement slutter op om (de såkaldte »fellow-travellers«)[17]), idet de her så muligheden for at komme ud af den depression, de også var påvirket af. (3) De sociale forhold var gennem New-Deal blevet ændret, omend ikke radikalt, så havde arbejderne dog fået arbejdsløshedsforsikringer og andre fået arbejde i de offentlige beskæftigelsesforanstaltninger, som regeringen iværksætter. Man fik endvidere oprettet det mere radikale fagforbund C.I.O. (jvf. tidligere). De ideologiske normer, der skulle analyseres, krævede ny teknik, æstetik og nye emner.

## DEN U-AMERIKANSKE VIRKSOMHED

Elia Kazan var med til at instruere og spille med i den tidligere omtalte »Pie in the Sky«. I fyrrene, da HUAC (House Un-American Activity Commitee) indledte deres undersøgelser, indrømmede Kazan, som en af de få filmarbejdere, hvis forhold blev undersøgt af komiteen, at han i årene 1934–36 havde været medlem af kommunistpartiet. De, der direkte blev stillet under anklage af komiteen (bl. a. Herbert Biberman), henviste derimod til deres forfatningsmæssige ret til ikke at vidne imod sig selv. Elleve i alt blev anklaget. Ti af dem – heriblandt Herbert Biberman – blev idømt fængselsstraf. Den elvte, Bertolt Brecht, så sig som gæst i landet nødsaget til at svare, men nægtede medlemskab af kommunistpartiet – og forlod dagen efter landet.

Elia Kazan har senere (i selvforsvar) kraftigt bebrejdet dem, der blev fængslet, at de ikke senere har taget undersøgelseskommissionens arbejde og forholdene i USA op til kritik, som han selv mener, at han har gjort det i sine film. Men det *har* Herbert Biberman (og andre) gjort bl. a. i sin bog om forholdene før, under og efter indspilningen af »Jordens salt« (jvf. note 6).

Bibermans film blev ikke direkte underkastet en meningscensur; men en økonomisk censur, der i en lang årrække forhindrede meningen i at komme frem. Derimod blev han selv underkastet en direkte meningscensur.

Det borgerlige, liberale samfund censurerer generelt gennem økonomien. Men i krisesituationer kan fascistoide meningscensurinstanser dukke op. Det fascistiske samfund sætter den borgerlige demokratiske ideologi om bl. a. ytringsfrihed ud af funktion (refeudaliserer samfundet). I modsætning hertil opgiver det senliberale samfund i krise ikke sine demokratiske idealer om ytringsfrihed og taler ikke direkte om censur, men om at ytringsfriheden og landets sikkerhed trues, hvis ikke visse personer, lag og klasser holdes uden for den. En ikke kun amerikansk virksomhed viser historien før og siden[18]).

**Noter:**

1) Theodor Adorno og Max Horkheimer »Kulturindustri. Oplysning som massebedrag« i: »Oplysningens dialektik« Gyldendals Logbøger 1972 (1944).
2) Dieter Prokop »Soziologie des Films« Luchterhand 1970.
3) Jürgen Habermas »Borgerlig offentlighet. Henimot en teori om det borgerlige samfunn« Fremad 1974 (1962).
4) En nærmere redegørelse for Taft-Hartley loven og dens konsekvenser for arbejderbevægelserne findes i Daniel Guérin »Die amerikanische Arbeiterbewegung 1867–1967« Suhrkamp 1970 (1968), s. 103–123.
5) Manuskriptet til filmen findes i Herbert Bibermans bog »Salt of the Earth. The Story of a Film« Beacon Press 1965, s. 315 ff. Desuden er manuskriptet udgivet i l'Avant-Scène, nr. 115, juni 1971.
6) Herbert Biberman »Salt of the Earth. The Story of a Film« Beacon Press 1965, s. 72.
7) Georg Lukács »Indføring i Marx' og Engels' æstetiske skrifter« s. 175 i: »Kunst og kapitalisme. Essays udvalgt af Bente Hansen« Gyldendals Uglebøger 1971. Udtalelsen vidner om den idealistiske opfattelse af kunsten og kunstneren, som Lukács teorier rummer elementer af.
8) Jvf. Pil Dahlerup »Knust mellem klasser« s. 132–133 i: »Ka' kvinder læse?« DSF 1974.
9) Jvf. Betty Friedans eksempler på hvorledes denne ideologiske mekanisme sættes i gang »Farvel kvindesag?« Spektrum 1964 (1963), s. 122.
10) Samme som note 6, s. 44.
11) Jvf. Wolfgang Gersch og Werner Hecht ed. »Bertolt Brecht. Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien« Suhrkamp 1969, s. 103.
12) Jvf. Peter Gorsen »'Das Auge des Arbeiters' – Anfänge der proletarischen Bildpresse« i: »Ästhetik und Kommunikation« nr. 10, 1973.
13) Jvf. Bjørn Sørenssen »Norsk arbeiderfilm 1928–1940« to kronikker i Arbeiderbladet, 25.–26. marts 1975.
14) Fred Sweet, Eugene Rosow, Allan Francovich »Pioneers. An interview with Tom Brandon« in: Film Quarterly, Fall 1973, s. 13.
15) Samme som note 14, s. 15.
16) R. M. Barsam »Nonfiction Film. A Critical History« E. P. Dutton 1973, s. 110 ff.
17) Jvf. Anne Grete Holtug m. fl. »Den politiske og litterære venstrefløj i USA i mellemkrigstiden« in: L & L, nr. 9–10, marts 1975, og Paul Mattick »Krise og arbejdsløshed. Arbejdsløshed og arbejdsløshedsbevægelse i USA 1929–35« Kurasje 1973 (1936), s. 116.
18) Jvf. Frans Mortensen »Ytringsfrihed og offentlighed« Modtryk 1975.

# Claude Sautet - og de små ting i livet

**Peter Hirsch**

Skal man skyde sig ind på en karakteristik af Claude Sautet og hans film, kan man lige så gerne starte med at gøre sig klart, hvad de *ikke* er: Der er intet udpræget genialt (eller skulle man sige genial*sk*?) over hans film, der straks springer i øjnene, ingen af dem brillerer overmåde ved nogen stor tematisk eller stilistisk originalitet. De betjener sig heller ikke – som f. eks. Claude Chabrols – af en raffineret, ekspressiv, men subtil symbolbrug for at understrege bestemte sociale eller filosofiske perspektiver i de historier, de fortæller. Der kan således ikke egentlig være tale om at *fortolke* filmene, hvis historier er »lige ud ad landevejen«, som ikke rummer *direkte,* uoverstigelige udfordringer til intellektet, og som kan opleves ganske spontant og ret forudsætningsløst (måske bortset fra et naturligt minimum af almen menneskelig livserfaring og medmenneskelig interesse).

Sautets film handler om de »små ting i livet«, de er langt, langt fra at være *idéfilm,* sådanne som jonglerer med de store abstrakter. De er film af stemninger og følelser, lever af en fundamental ægthed i situationerne, handler først og fremmest om mennesker og deres indbyrdes relationer – egenskaber, der demonstreres af de uprætentiøse titler med de mange personnavne: Max og César og Rosalie og Vincent, François, Paul og alle de andre.

Sautet placerer sig hermed indenfor en bred tradition i fransk film, en tradition af realistiske, stemningsbeskrivende sædeskildringer (hvilket iøvrigt meget vel kan oversættes med termen »contes moreaux«), en tradition, der i den ene ende af kvalitetsskalaen tæller navne som Truffaut (»Silkehud«, f. eks.) og Rohmer, og i modsatte ende en sørgeligt stor bunke af fransk films værste fiduskunstnere med navne som Cavallier (»La chamade«), Deray (»La piscine«) og Boisrond (»La leçon particulière«) som de mest repræsentative, en bunke voyeuristiske studier i mondæne menneskers uvedkommende, smålumre lediggangssysler og »pikante« affærer.

Lad os da ile med at udrydde den vist desværre udbredte misforståelse, at Sautet og hans film hører hjemme på dette lave niveau. Han er vel ingen Truffaut eller Rohmer, men hans film, der er blevet stadig bedre fra opus til opus, er i hvert fald menneskeligt vedkommende, psykologisk og socialt troværdige, ofte præcist rammende i deres »signalement« af de følelsesmæssige kriser, mennesker i vore sociale og moralske brydningstider løber bardus ind i, uden at kunne overskue de praktiske og psykologiske konsekvenser.

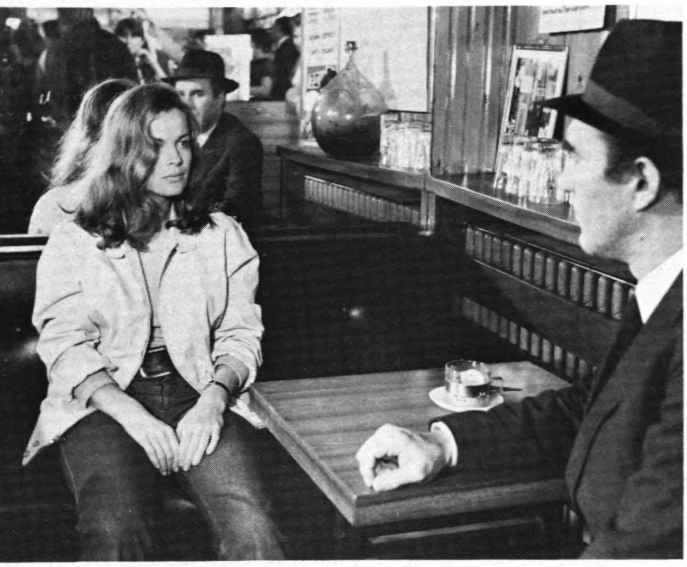
Denne side, øverst: »Små ting i livet«; derunder: »Mig eller David«. Modsatte side, øverst: »Max og Lily«; derunder: »Som brødre . . .«

### SMÅ TING I LIVET

Sautet begyndte ganske beskedent i fransk film, uden nogen bølge at ride på. Efter to år på IDHEC fulgte 10 år som instruktørassistent (i fransk films kunstnerisk magreste år 1948–1958) for bl. a. André Cerf og Guy Lefranc. Så begyndte han som manuskript-medforfatter, bl. a. på Fran-

jus »Øjne uden ansigt«, og fortsatte som sådan de næste 10 år, omend han dog med lange mellemrum fik lov at instruere to film, begge i den handlingsmættede, hårdkogte série-noir-genre, »Farlig for samfundet« (Classe tous risques, 1960) og »Smuglerbandens sidste kamp« (L'arme à gauche, 1965), der ikke fik nogen til at lægge synderligt mærke til noget talent.

Gennembruddet kom i 1969 med »Små ting i livet« (Les choses de la vie), der blev en overdådig publikumssucces og tillige bragte ham Louis Delluc-prisen. Det var en kærligheds-trekanthistorie, fortalt i tilbageblik fra den ulykke, hvor manden, arkitekten Pierre (Michel Piccoli) såres dødeligt. Han har i længere tid levet en følelsesmæssigt splittet tilværelse mellem sin fraseparerede hustru, som han stadig føler sig stærkt knyttet til, og veninden (Romy Schneider), hvis totale hengivelse han kun delvist kan besvare. Han forholder sig nølende og henholdende over for det valg, veninden stiller ham over for, og kun automobilulykken – døden – redder ham ud af den splittede situation. Endda, ved et spil af tilfældigheder, på en så hensynsfuld måde, at såvel hustruen som veninden efter hans død er overbevist om, at han ville forlade den anden til fordel for hende selv. Filmen er endnu præget lidt af de stilistiske unoder, som først og fremmest Claude Lelouch havde tilført fransk film.



Selve tilbageblik-strukturen *kan* til nød siges at være tematisk begrundet, al den stund den giver handlingsforløbet præg af at være disse »livets små, betydningsfulde øjeblikke«, der passerer revy for Pierres indre blik i ulykkesøjeblikket. Men det forhindrer ikke, at selve skildringen af bilulykken, i slowmotion, først baglæns (før tilbageblikket) og senere forlæns (ved tilbageblikkets slutning), virker overdrevent og som lidt udvendigt krukkeri. Men selv om personkarakteristikken nok kan siges at være lidt diffus i konturerne endnu, er hovedpersonen og hans situation meget karakteristisk for Sautets senere film, hvis centrale figur også er en midaldrende mand (den farlige alder) i konflikt med sig selv, ofte splittet mellem erindringen (illusionen) om ægteskabelig harmoni og tryghed og en ubestemt opbrudstrang, der halvhjertet søges realiseret i et forhold til en ung elskerinde. Film for film sætter Sautet denne hovedperson ind i en stadig videre social sammenhæng.

## MAX OG LILY

Sautets følgende film »Max og Lily« (Max et les ferrailleurs, 1970) er vel nok hans mest pessimistiske, om muligt endnu mere end »Små ting i livet« – men, må det tilføjes, nok også hans mindst overbevisende, måske fordi dens intrige i forhold til de øvriges meget enkle forløb virker over-konstrueret. Det er igen Michel Piccoli med de grånende tindinger og Romy Schneider, der har hovedrollerne. Han er en luvslidt politimand (tidligere dommer), der i sin lov-og-orden-fanatisme går for vidt; hun er den »løse« pige, han indleder et forhold til og udnytter som en brik i sin plan til at lokke nogle småforbrydere på glatis, få dem til at begå deres livs store kup – og dermed gå lige i den fælde, han har stillet for dem. Hans plan lykkes – forsåvidt. Men han krakelerer rent menneskeligt i sit sygelige forsøg på at spille samfundets højeste retfærdighed: Han kan ikke gå upåvirket ud af det ejendommelige, halvvejs platoniske forhold til den unge pige, Lily, og da han til sidst søger at redde hende ud af politiets net, kommer han selv i konflikt med den lov-og-orden-filosofi, han selv har levet på og forsvaret. Han nedskyder – ganske meningsløst – den emsige kollega, der vil have Lily fængslet, og da han føres bort, forfølges han stadig af pigens direkte, gennemtrængende blik.

Som sagt virker historien alt i alt en smule søgt, den splittede, midaldrende mand er blevet for meget af et specielt *tilfælde* (selv hans overordnede i politiet ryster medlidende på hovedet af ham). Alligevel er filmen et konsekvent forsøg på at inddrage selve personernes miljø, deres arbejde, etc. – og dermed den sociale sammenhæng – i billedet af deres konflikter og krisesituationer.

## MIG ELLER DAVID?

Romy Schneider går igen i Sautets næste film »Mig eller David« (César et Rosalie, 1972), mens den mandlige hovedperson er udskiftet med Yves Montand. Dette giver hele den psykologiske situation en drejning, al den stund filmen spiller bevidst på Montands stjerneimage, såvel som de tidligere på Piccolis. Piccolis distingverede, grå-sprængte ydre udstråler en vis potentiel livstræthed (hvad producenterne da også har haft øje for, husk blot på ham som oplagt selvmordskandidat i f. eks. »Topaz« og »Kvinden i blåt«), der bl. a. gjorde det sandsynligt at opfatte

bilulykken i »Små ting i livet« som et – mere eller mindre bevidst – selvmord. Montand derimod fremstår som en udadvendt karakter, fransk films modne charmør, med en energisk dynamik, en fundamental aggressivitet over for tilværelsen og dens store og små problemer (og måske derfor virkede hans gennemgående defaitisme i »Krigen er endt« ikke 100 % overbevisende).

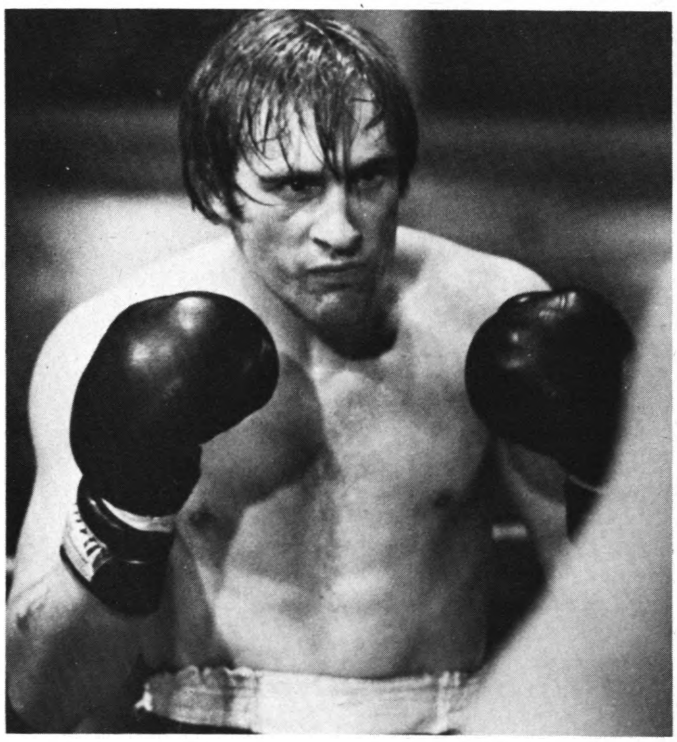
I »Mig eller David« spiller han César, en produkthandler, der imidlertid må erkende, at netop denne form for »maskulin charme« kommer til kort, i den situation hvor hans faste veninde Rosalie (Schneider) træffer og forelsker sig i en ung mand, David, som i mange måder er hans modsætning: veg og kunstnerisk, hvor han selv er brovtende og materialistisk. Filmen drejer sig først og fremmest om Césars selvopgør med sin type og hele det kønsrollemønster (og sociale rollemønster), denne type hører hjemme i. Efter at hans første reaktion har været at rette aggressionerne udad, bl. a. at smadre Davids tegneatelier og prøve på at banke ham, forsøger han endelig at lave om på sig selv, henter David ud til sit og Rosalies sommerhus, da han fornemmer hendes utilfredsstillethed ved deres traditionelle tosomhed. Han slutter et varmt venskab med David og stræber mod »den ideelle trekant«, men Rosalie stritter imod, føler, at hun ikke kan være med, og rejser. De to venners sammenhold fortsætter imidlertid, og filmen slutter, underfundigt-optimistisk, med at Rosalie efter den lange tids adskillelse vender tilbage til de to.

Denne slutning er måske, når det kommer til stykket, det svageste led i helheden. Det virker, som om Sautet i de sidste tyve minutters tid famler sig frem til den, og egentlig ikke helt har vidst, hvordan han skulle slutte historien af. Men der ligger i det hele taget en fundamental optimisme i konstateringen af, at den midaldrende César virkelig evner at bryde med sit traditionelle syn på tingene, at omstille sig til en større menneskelig modenhed – og en større menneskelighed, en udvikling fra skinsyge og konkurrence-mentalitet til åbenhed og solidaritet. Og miljøskildringen er aldeles overbevisende, i alle detaljer, f. eks. Césars produkthandlerfirma, hvor tough forretningsmands-jargon svæver i luften mellem de store bunker af skrot, eller Davids tegneserie-atelier med de langhårede, intellektuelle venner og en øl på tegnebordet. Der er en række scener, der præcist karakteriserer César i forhold til omgivelserne: hans bilkørsel om kap med David i begyndelsen, der er en illustration af hans konkurrence-mentalitet; hans poker-aften med vennerne, hvor Rosalie serverer drinks som den perfekte tavse slavinde/værtinde; hans besøg hos Rosalies eks-mand, maleren Antoine, hvis malerier han naturligvis kun kan værdsætte ud fra deres salgsværdi; hans idelige hentydninger til de gode forretninger og fordelagtige køb, han har gjort, bl. a. af et par brune sko, der imidlertid slet ikke passer til hans mørke tøj; eller hans sidste, lumske forsøg på at slippe af med David ved at bilde ham ind, at Rosalie venter sig med ham (César).

## SOM BRØDRE . . .

I sin seneste og bedste film »Vincent, François, Paul et les autres« (Som brødre . . ., 1974) sætter Sautet tre midaldrende, kriseramte mænd i centrum, og over for dem en ung mand, Jean, der endnu har livets mange valgmuligheder *foran* sig. De tre ældre, Vincent (Montand), François (Piccoli) og Paul (Serge Reggiani) repræsenterer hver især en realiseret mulighed – men samtidig lever de alle tre i en dyb frustration over de muligheder, de aldrig fik realiseret – og over hvor dårligt de i virkeligheden har realiseret sig selv. De befinder sig i en situation, hvor de personlige, menneskelige relationer er tyndslidte (ikke mindst det indbyrdes venskab), uholdbare, ikke til at bygge noget op på. Vincent er nok den, vi lærer bedst at kende; han befinder sig i en lignende situation som Pierre i »Små ting i livet«. Han er separeret fra sin kone (Stéphane Audran) og har et forhold til en ung pige (Ludmilla Mikael), som han dog ingenlunde giver sig tid til at engagere sig helt og fuldt i, og som heller ikke synes at bringe ham nogen vegne. Dette forhold ophører da også på et tidligt tidspunkt af filmen. Han er overmåde stresset, kæmper med økonomiske problemer, hans lille virksomhed, som han betragter som »sit livsværk«, truer af fallit, lukning eller salg. Efter en anstrengende dag, hvor han har styrtet rundt for at låne penge til virksomheden – og bl. a. fået afslag af vennen François – dukker han op hos den fraseparerede kone, impulsivt, nærmest for at få afløb for problemerne. Det bliver tydeligt, at han har brug for den forståelse, hun efter deres mangeårige forhold kan give ham, og han begynder at gøre sig forhåbninger om en mulighed for pånyt at knytte en fast, varig relation til hende. Men disse forhåbninger skuffes, hun har fået en ny fast forbindelse og flytter langt bort, skønt hun egentlig forstår hans behov for hende og har ondt af det for ham. Kort efter får han et alvorligt hjertetilfælde.

Gérard Depardieu i »Som brødre . . .«.



Hvad angår François er forholdet mellem ham og hans kone (Marie Dubois) forlængst stivnet i følelseskulde og gensidig ydmygelse: hun bedrager ham åbenlyst, og han foragter hende åbenlyst. Materielt har han sit på det tørre (han er læge), og han har søgt tilflugt i en gold materialisme, trukket sig tilbage i en kynisme, der virker stadig mere stødende på vennerne og belaster forholdet mellem dem. I en debat forsvarer han hårdhudet ethvert økonomisk fremskridt på bekostning af menneskelige, miljømæssige hensyn. Dog lider han et endeligt ægteskabeligt

nederlag, da hans kone forlader ham, og dette synes at få den kyniske skal til at krakelere og afslører den menneskelige fallit bagved.

Paul synes som den eneste af de tre at have et positivt, stabilt forhold til sin kone (Antonella Lualdi). Han må til gengæld leve med sin kroniske skuffelse over arbejdet med den bog, han igennem mange år har været i gang med at skrive, men som aldrig synes at skulle blive færdig.

Filmen skaber i sine portrætter af disse tre en nærværende, gennemgående følelse af, at alderdommen hele tiden er lige om hjørnet, lykken er kun en erindring, tilbage er kun ensomhed og tomhed og den lammende fornemmelse af træthed og stagnation. I en central scene ser Vincent på et gammelt foto af de tre venner, der er ude at danse med deres koner, og for et øjeblik får det sort-hvide foto farve og liv for hans – og vore – øjne. Men det er kun et øjeblik, så bliver nutiden og hverdagen igen ubehageligt påtrængende, han må fortsætte kampen, kampen mod tiden, den håbløse kamp. Over for de tre, i vennekredsen omkring dem, står så den unge Jean (Gérard Depardieu). Han arbejder i Vincents fabrik, men har mulighed for at indlede en karriere som professionel bokser. Han står noget tøvende over for muligheden, er egentlig ikke meget for den brutale levevej; Vincent og Paul råder ham til ikke at gå på kompromis med sig selv, men François opmuntrer ham kraftigt til at tage den første kamp, mod en bokser, der er kendt for at bokse sine modstandere sønder og sammen. François' argumenter er hårde og – bogstaveligt talt – kontante: Der er penge at hente. Jean tager kampen – ikke mindst fordi hans veninde venter sig – og vinder den, stik mod alle forventninger, omend ikke uden drøje øretæver. Men kampen har samtidig fået ham til at tage sin beslutning: han vil ikke kæmpe mere, blot leve livet og roligt se udviklingen i møde.

Boksekampen er i det hele taget af stor betydning, ikke blot fordi den er filmens dramatiske klimaks, men fordi den også tjener som en katalysator for Vincents erkendelse. Stående på nærmest bar bund, uden sin kone, sin elskerinde, sin virksomhed, uden garanti for at opleve morgendagen (hjertetilfældet var »en advarsel«), afholder han sig fra at kæmpe imod sin situation, imod tiden, han erkender det meningsløse heri. I stedet beslutter han sig for at *leve,* at leve på den værdi, der – trods alt – er tilbage i tilværelsen: venskabet, der også synes styrket af såvel hans som François' erkendelse af nederlaget.

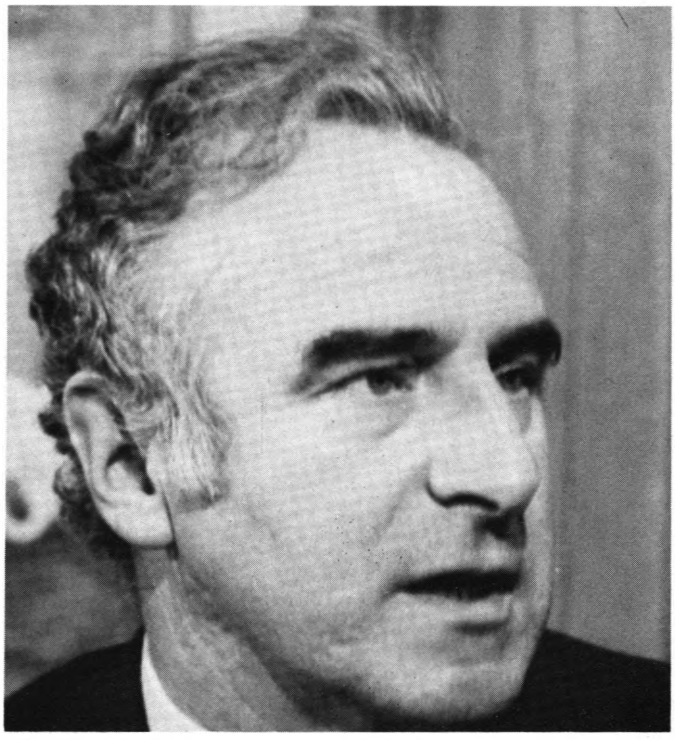
Filmen slutter på en smuk, optimistisk, afslappet tone, med et møde mellem vennerne, hvor Vincent tydeligvis har accepteret sin situation og har lært at leve med den, men røber, at han alligevel stadig nærer et lille håb om, at hans kone en dag vil vende tilbage til ham; for ». . . on ne sait pas, avec la vie . . .«, som hans – og filmens – sidste replik lyder. Og ihukommende slutningen på »Mig eller David?« har man (tilskueren) jo lov at håbe det bedste.

»Vincent, François, Paul et les autres« er – også i forhold til Sautets tidligere film – overordentlig vellykket. Han har – i forbilledligt samarbejde med instruktør, fotograf og medforfatter – levendegjort en række situationer, præcist og nærværende. Har man ikke før haft øjnene oppe for Claude Sautets film, bør man absolut se »Vincent, François, Paul et les autres«. Ja, tillad mig at udbryde, i kor med François Truffaut: »Claude Sautet c'est la vitalité!«

Og det er jo noget filmkunsten altid har brug for.

# Samtale med Claude Sautet

## Jens Bruun Christensen



*Jens Bruun Christensen: Monsieur Sautet, De debuterede som instruktør i 1960, altså i den ny bølges mest hektiske år, men modsat flere af Deres jævnaldrende, Truffaut, Godard, Chabrol, skulle der gå ikke mindre end fem år før De lavede en film nr. 2. Ville De fortælle lidt om den tid?*

Claude Sautet: Jeg debuterede samtidig med den ny bølge, men jeg var aldrig en del af bølgen. Min første film var en kriminalfilm, »Classes tous risques«, mens ny-bølgefilmene snarere var om hverdagsting. Efter denne første film var det mig ikke muligt at overtale nogen producent til andet end netop kriminalfilm, som ikke interesserede mig synderligt, og jeg holdt derfor op med at lave film. Jeg

havde allerede manuskriptet til »César et Rosalie« færdigt i 1962, men der var ingen, der ville støtte mig. Jeg sadlede derfor om og blev manuskriptforfatter, hvad der ikke kedede mig på nogen måde. Jeg finder det ligeså interessant at hjælpe som selv at skabe. Efter ca. fire år blev jeg dog bange for aldrig mere selv at komme til at lave film, og jeg lavede da en eventyrfilm, »L'Arme à gauche«. Jeg var på ingen måde tilfreds med filmen, som var alt for hverdagsfjern, mens jeg ønskede at tale om mit eget milieu. Derefter fortsatte jeg så som scenarist lige indtil »Les choses de la vie«, altså lige indtil den ny bølge var løbet ud.

*J.B.C.: Hvad angår flere af manuskripterne fra den tid har man vanskeligt ved at trække en parallel til Deres senere arbejder. Arbejdede De nærmest for at eksistere, eller er der trods alt en vis linie i manuskipterne?*

C.S.: Det var først og fremmest for at eksistere, men arbejdet var skam ærligt nok, og jeg bestræbte mig altid på at forbedre de oplæg, som jeg fik. Men jeg satte aldrig spørgsmålstegn ved en films emne eller historie, jeg arbejdede kun på at gøre visse ting mere effektive, for at stramme tøjlerne.

*J.B.C.: Det var med Deres tredje film, »Les choses de la vie«, at De brød igennem såvel hos kritikken som hos det store publikum, og uden nødvendigvis at negligere Deres to første film kan man vel nok sige, at først da har man den Claude Sautet, som man kender idag. Det er også på dette tidspunkt, at Jean-Loup Dabadie kommer til som manuskriptforfatter. Man har talt om et tandem Sautet-Dabadie.*

C.S.: Ja, men det er nu ikke hele sandheden. »Les choses de la vie« var ganske rigtig med Dabadie, men fra og med »Max et les ferrailleurs« har jeg også arbejdet sammen med en anden scenarist, romanforfatteren Claude Neron.

*J.B.C.: Når man betænker, dels at De tilhører ny-bølgegenerationen, skønt De altså aldrig rigtig var med i bevægelsen, og dels at De i så mange år arbejdede som manuskriptforfatter, kan man godt finde det overraskende, at netop De skriver sammen med andre. Generelt set var den ny bølges største landvinding vel nok indførelsen af auteuren som den afgørende kraft bag filmen. Det, at én eller anden udtrykker sig i første person.*

C.S.: Ja, det er rigtigt, men det er blevet vanskeligere for mig at arbejde helt alene. Jeg føler mig blokeret, men når jeg arbejder med andre, løser det ligesom op, og til sidst er det altid mig selv, der bestemmer. Jacques Becker og Renoir arbejdede forøvrigt lidt på den samme måde, altså sammen med scenarister, og dog er de så tydeligt 'den skabende kraft' bag de færdige film.

*J.B.C.: Mange af bølgens instruktører var sig filmhistorien meget bevidst og lavede til en vis grad film som en hyldest til eller en protest mod tidligere film. Kan De selv definere Dem i forhold til andre?*

C.S.: Ja og nej. Det er lidt vanskeligt, fordi jeg i starten dyrkede den amerikanske b-film, som naturligvis siden er gået hen og blevet a-film, eftersom det drejer sig om film af Hawks, Walsh o.s.v. Min første film er faktisk lavet lidt à la Hawks, Walsh, men da filmen var færdig, opdagede jeg til min store overraskelse, at filmen var meget fransk. Det er under optagelserne, at jeg har fundet frem til min stil, som jeg vil betegne som meget fransk, men jeg har samtidig bestræbt mig på at bevare min beundring for den strenghed i konstruktionen, som man finder i de amerikanske film. Efterhånden har jeg så glemt alt dette, hvad der gør, at mine film nu er meget, meget franske. De er nærmere Becker og Renoir end de amerikanske instruktører. Nu søger jeg mine historier i mine omgivelser, og personerne bliver derfor nødvendigvis folk, som man kender, altså franskmænd.

*J.B.C.: De taler om Becker og Renoir. Hos disse instruktører finder man et tema, der er dominerende også i Deres film, nemlig venskabet.*

C.S.: Ja, men det er behandlet på en anden måde end hos mig. Hos Becker og Renoir er venskabet et ideal, mens jeg søger at vise, at venskabet nærmest er et skjul. I »Vincent, François, Paul et les autres« er der f. eks. ikke tale om egentlige venner. Her er tale om mænd, der er sammen, fordi de ikke udfolder sig fuldt ud i deres arbejde eller sammen med deres hustruer, og som derfor finder hinanden. Det er altså ikke et egentligt venskabstema. Venskab indgår naturligvis deri, men indtil Vincent får denne blodprop, er de alle helt igennem egoister og tænker kun på deres egne problemer. De er i grunden fuldstændig ligeglade med hinanden. Det er altså ikke et venskab, som man finder det hos Becker og Renoir, hvor der nærmest er tale om en form for kærlighed fra den ene til den anden.

*J.B.C.: Venskabet hos Becker og Renoir – efter Deres mening er det måske nærmest lidt naivt?*

C.S.: Ja, det synes jeg faktisk. Det er smukkere, men det er også mere naivt. Men det går jo immervæk tilbage til en anden tid. Jeg tror, at den tid havde mere naivitet og flere drømme, end vor tid har plads til.

*J.B.C.: Lad os vende tilbage til Deres samarbejde med manuskriptforfatterne. Hvordan foregår det, rent praktisk?*

C.S.: Når jeg har fået en idé, og det er altid mig, der får ideen, snakker vi sammen, indtil vi finder frem til én eller anden hændelse, som bevæger os. Så glemmer vi denne hændelse, og går i gang med at finde nogle personer, som interesserer os. Efterhånden ender vi så med at have en række personer, som vi ligesom kender fra vor daglige færden. Dette arbejde varer tre til fire måneder. Vi er dermed endt med nogle personer og nogle begivenheder, som ikke har så forfærdelig meget med hinanden at gøre. Så prøver vi, hvordan personerne kan integreres i historien, og en dag opdager vi så, forhåbentlig, en vis tonalitet, en musik, og dermed er vi så nået frem til filmens tema. Indtil da er alt foregået mundtligt, og vi går nu i gang med at skrive, men ikke så forfærdeligt meget. Blot små handlingskapitler. Og når det så er gjort, begynder vi for alvor at skrive.

*J.B.C.: Begge to?*

C.S.: Der er flere systemer. Enten skriver jeg scenen, hvorefter jeg giver den til Dabadie, som ser den igennem og retter den, hvorefter jeg retter den igen. Eller også foregår det mundtligt, jeg fortæller scenen, mens han skriver. Det er den metode, som jeg bedst kan lide, da det at skrive ligesom stopper min tankevirksomhed. Jeg har efterhånden fået så svært ved at skrive, at jeg slet ikke har

lyst til at lave filmen overhovedet, hvis det skal være på den måde. Det hele bliver for litterært. Det er det, der er det store problem med et manuskript, at undgå, at de ting, man har set, hørt og følt bliver for stive.

*J.B.C.: Og selve dialogen?*

C.S.: Det er i realiteten mig, der står for størstedelen af dialogen, men på et vist tidspunkt sker der en osmose. De mennesker, som arbejder sammen med mig, får efterhånden de samme træk og de samme karakteristika som jeg selv. De kan således fortsætte en scene med de samme sætninger, som jeg selv ville have brugt . . . Når vi så på et vist tidspunkt har fundet en skuespiller, skriver jeg selv hele manuskriptet om, så det bliver mere spontant og mere i overensstemmelse med den pågældende skuespillers temperament.

*J.B.C.: Det, De siger, får mig til at tænke på Bresson, der taler om dødsfald og fødsler i forbindelse med skabelsen af en film. Han mener, at manuskriptet dræber den oprindelige idé, men at denne vækkes til live igen under optagelserne.*

C.S.: Sådan føler jeg det også. For mig dræber optagelserne manuskriptet. Hvert stadium dræber det foregående. Når man har fundet sit tema og begynder at skrive, dræber man ganske rigtigt dette tema. Man må for alt i verden ikke være for teoretisk. Af og til forsvinder temaet fuldstændig undervejs, men det er der så ikke noget at gøre ved. Det er flere gange hændt mig, at jeg faktisk ikke vidste, i hvad retning jeg bevægede mig. Jeg ved, at jeg er i gang med ét eller andet, men når jeg begynder optagelserne, glemmer jeg fuldstændig manuskriptet, det interesserer mig ikke længere. Det, der interesserer mig, er det levende, som jeg filmer.

*J.B.C.: Vil det sige, at der f. eks. ikke en gang er visse vinkler, som De har forberedt i forvejen, og som absolut skal være sådan og sådan?*

C.S.: Ja, det vil det faktisk, og det er netop min store skræk, fordi jeg aldrig rigtig er klar over, hvordan det går, når jeg optager. Nej, jeg forbereder intet af den slags, men bestræber mig tværtimod på for hvert stadium at bevare en helt frisk og ny dømmekraft.

*J.B.C.: Lad os prøve at eksemplificere lidt. Hvordan fik De ideen til »Vincent«? I starten var der jo en roman af Claude Neron, men der er væsentlige forskelle mellem Nerons roman og Deres film.*

C.S.: Enorme. I romanen begår Vincent selvmord allerede i første kapitel. I tre, fire måneder vidste vi ikke, hvad vi skulle gøre, lige indtil den dag, hvor vi stillede os selv det spørgsmål, jamen, hvad ville der ske, hvis Vincent ikke begik selvmord? Derefter blev det hele forholdsvis enkelt. Hvad angår Vincent, så har vi udskiftet selvmordet, som havde en meget stærk litterær kraft, med hans hjertetilfælde og det, at han bliver ældre. Hvis man ikke tager sit eget liv, ja så udskyder man blot dødens komme, den kommer hele tiden nærmere.

*J.B.C.: Vincent, således som han fremstår i filmen, er ikke en person, som kunne finde på at tage sit eget liv, men François måske?*

C.S.: Vincent, overhovedet ikke, det er totalt udelukket. Og François heller ikke, tror jeg. Han er ganske vist meget bitter, men han er alt for stolt. Jeg synes i øvrigt, at François er filmens smukkeste person. Han er i hvert fald den mest interessante. Det er f. eks. nemt at komme ind på livet af Vincent, fordi han hele tiden udtrykker, hvad der rører sig i ham, han er fuldstændig som et barn. François derimod er en fuldstændig voksen med hemmeligheder, som han ikke udleverer. Han taler aldrig om sine problemer med de andre, mens alle ved, hvad der rører sig i Vincent. François er så absolut den mest interessante af de tre. Han er så tydeligt den mest intelligente, det er ham, der har været den mest idealistiske, og det er også ham, der har svigtet mest. Vincent derimod har ikke svigtet noget som helst, han har hverken socialt eller politisk haft ambitioner.

*J.B.C.: De anses for at være Frankrigs bedste personinstruktør. Når De udformer en større rolle, er det så med henblik på en ganske bestemt skuespiller?*

C.S.: Ikke fra starten af. Men på et vist tidspunkt, når jeg begynder at gå i detaljer, tænker jeg på en bestemt skuespiller. Men det er forkert at bruge udtrykket skuespiller her. En skuespiller er en komediant, der kan spille hvad det skal være, og det er ikke i den forstand, at en vis skuespiller interesserer mig. Hvad, der interesserer mig er, at der på bunden af enhver skuespiller ligger ét eller andet, som går tilbage til barndommen, og det er det, som jeg gerne vil have fat i. Tag f. eks. Michel Piccoli. I alle mine film har han næsten den samme holdning, lukket og fjern og meget sårbar og skjulende sin sårbarhed, og disse træk er noget, som Piccoli har i sig selv. Eller tag f. eks. Yves Montand. Jeg brød mig overhovedet ikke om ham som skuespiller tidligere. I det hele taget er jeg sjældent imponeret af skuespillere i andres film. Jeg er imponeret af dem som mennesker, det er i den forstand, de interesserer mig. Jeg kan slet ikke tro på Montand som den politiske leder, som han fremstiller hos Costa-Gavras og Resnais. Når jeg ser ham i det daglige, kan jeg ikke tro på det. Når jeg ser ham i disse film, føler jeg, at han anstrenger sig enormt, at han spiller en anden, og jeg føler, at det hele er meget udarbejdet. Jeg kan ikke lide ham, når han spiller alvorlige roller, men jeg kan lide ham, når han er som et barn, der løber panden mod en mur. Det er denne barnlighed, som jeg finder så smuk hos ham, og som jeg søger at få frem.

*J.B.C.: Ja, Montand er jo helt anderledes hos Dem, end han er hos de andre.*

C.S.: Da jeg traf ham, opdagede jeg, at han var i besiddelse af en vis barnlig kampiver. Faktisk havde jeg først tænkt mig Reggiani i rollen som Vincent, men det hele blev ligesom lidt for tydeligt og enkelt. Jeg valgte netop Montand, fordi jeg i beskrivelsen af et nederlag trods alt godt ville have én eller anden, som havde vinderegenskaber i sig. Det hænger sammen med, at skønt jeg rent socialt set er ret pessimistisk, så vil jeg gerne vise, hvordan folk, på trods af et umenneskeligt samfund, alligevel er i stand til at overleve.

*J.B.C.: Generelt set er kvinderne stærkere end mændene i Deres film.*

C.S.: Så absolut. Jeg føler, at mænd lukker sig inde i teoretiske drømme, facader, og de tror, at meningen med livet går tabt, hvis de mister denne teoretiske holdning. Kvinder derimod forekommer mig mere konkrete. Når en

kvinde lider et nederlag opvejes det af konkrete ting, mens manden bliver melankolsk og mister troen på sig selv. Det er ikke noget demonstrativt fra min side, det er fordi, det er noget, der slår mig i min omgangskreds.

*J.B.C.: Vincent og François' ægteskaber er fiaskoer, men det tredje par, Paul og Julia, lever harmonisk sammen. Man ser altså, hvad jeg personligt holder meget af ved filmen, at ægteskabet ikke nødvendigvis fører til nederlag.*

C.S.: Nej, sådan opfatter jeg slet ikke ægteskabet. Det er jo heller ikke nødvendigvis en fiasko for Jean, den unge bokser. Men ægteskabet hos mænd som Vincent og François, mænd, som lever med en anden tidsalders principper, hvad skal jeg sige . . . fallokratiske principper: manden, der ejer kvinden, hustruen, der lever, som manden vil have det, hos dem vil ægteskabet næsten nødvendigvis blive en fiasko. Paul derimod har aldrig haft en sådan indstilling. Det er da også typisk, at han er den eneste af de tre, som betror sit nederlag, det, at han ved, at han aldrig får skrevet sin store roman, til sin hustru. Derigennem befrier han sig for sine problemer, mens Vincent hele tiden lyver, og François behandler hustruen uretfærdigt.

*J.B.C.: Hvordan foregår det rent praktiske arbejde med skuespillerne?*

C.S.: Her har jeg heller ikke nogen egentlig teori. Når manuskriptet er så godt som færdigskrevet, opsøger jeg den pågældende skuespiller og fortæller ham om filmen og om den person, vedkommende skal fremstille. Og så ser jeg ikke skuespilleren mere bortset fra nogle korte møder, hvor vi vælger kostumer og lignende, men han husker historien og sin person, således som det er fortalt og opfattet af mig med mit temperament, således at der under optagelserne sker en slags osmose, der gør, at hans temperament falder sammen med mit. Det er lidt på samme måde som med manuskriptforfatterne på et tidligere stade. Under selve optagelserne diskuterer vi ikke ret meget, og sådan noget som egentlige læseprøver forekommer slet ikke.

*J.B.C.: I langt højere grad end i Deres tidligere film har »Vincent« paralleler til det samfund, vi lever i. Man mærker et stadigt pres på personerne fra et umenneskeligt samfund, og filmens hovedtema kan vel siges at være spørgsmålet om, hvorvidt følelser som venskab og kærlighed kan overleve i sådan et samfund?*

C.S.: Det tror jeg faktisk ikke de kan. Ja, d. v. s. de kan måske godt, men samfundet hjælper i hvert fald intet dertil. Samfundsudviklingen gør, at følelserne mellem mennesker er blevet mere og mere lukkede og egoistiske. Man er lukket inde i drømme og ideer, som man egentligt ikke tror på længere.

*J.B.C.: Var det da bedre i de gode gamle dage?*

C.S.: Der var der naturligvis andre problemer, det her er ikke udtryk for den rene nostalgi. Men indtil det 18. årh. levede folk i et naboskab, hvor man nu lever i familier. Tidligere levede folk for en stor del ude i gaderne, på offentlige steder, børnene drog hjemmefra i en alder af 12–13 år, hvorefter man ikke så dem de næste ti år. Følgelig søgte alle efter brødre og søstre på en helt anden måde end i dag. Man levede i et langt større fællesskab.

*J.B.C.: I den fobindelse kan man måske sige, at De har lavet en politisk film?*

C.S.: Det er en film i en politisk kontest. Jeg ved ikke i hvor høj grad, man kan hjælpe folk ved at lave film, men jeg tror, at man kan være et medium, hvad der skam er vanskeligt nok. Man kan gøre folk opmærksom på ting, som de bærer i sig, og som de ikke selv ser. På denne måde kan man måske hjælpe, men ligefrem at vise folk en vej, de skal gå, det tror jeg ikke man kan. Jeg for min del laver film, fordi jeg har en masse konfuse ting inde i hovedet, ting som skræmmer mig, og når jeg laver en film, befrier jeg mig for disse ting. Men frem for alt bestræber jeg mig på ikke at gøre folk deprimerede. Hvis vi tager f. eks. Antonioni's ny film »Profession: Reporter«, en film, som jeg beundrer meget som film, ja, så må jeg sige, at jeg er imod en sådan film, fordi den munder ud i, hvad man kunne betegne som et selvmordsengagement. Noget sådant kunne jeg aldrig gøre. For mig findes der en ganske enkelt lille sætning: Så længe, der er liv, er der håb.

*J.B.C.: De er sandsynligvis den franske instruktør, som pt. har de bedste anmeldelser, og Deres film bliver set af mange mennesker. Er De i en sådan situation, at De kan gå i gang med næsten hvad det skal være?*

C.S.: Nej, jeg tror aldrig, at man i filmbranchen kan lave, lige hvad man har lyst til, eftersom der til syvende og sidst altid er en økonomisk lov, der dominerer. Ydermere er der det faktum, at filmklimaet i Frankrig for øjeblikket ganske enkelt er dårligt. Vi lider under en bølge af pornografiske film, der sælger enormt, og som indbringer så meget desto mere, fordi en pornografisk film næsten intet koster at lave. Fransk film befinder sig derfor for øjeblikket mellem to poler, på den ene side den pornografiske film, på den anden side film, der vil ét eller andet, og som i mange tilfælde ikke går særlig godt. Og man må ikke glemme, at film jo til syvende og sidst er forretning. En film skal derfor være noget, som kan gribe helst mange mennesker. Hvis en film er som f. eks. et digt, ja så vil den ikke blive set af ret mange, og jeg for min del vil godt have, at mine film er tilgængelige for mange mennesker. Det vanskelige er da at lave en film, som taler til mange, og som samtidig bevarer den holdning, man ønsker. Der må nødvendigvis være et fornuftigt forhold mellem det arbejde, der er lagt i en film, og antallet af mennesker, som filmen henvender sig til. En katedral f. eks. udgjorde et enormt arbejde, men den repræsenterede også en enorm ting for folk . . . Men af og til tænker jeg også på en anden måde. Jeg tror, at en films emne er mere eller mindre ligegyldigt. Det afgørende er, hvordan det pågældende emne er behandlet. I musik er det ganske klart. Tag f. eks. Johann Sebastian Bach. Han tog alle tidens lutherske temaer og derefter alle Vivaldis, han søgte ikke at finde nye temaer. Det var hans arbejde på de samme temaer, som gjorde, at hans musik blev mere total, mere dyb.

*J.B.C.: De har jo netop arbejdet som musikkritiker tidligere. Tænker De musikalsk, når De laver en film?*

C.S.: Ja, og derfor falder det mig ofte meget svært at diskutere mine film. Jeg opfatter dem på en musikalsk facon. For eksempel har jeg en klar tendens til at arbejde mere og mere koralt. I »Vincent« er der ca. 12 personer, i min næste film, »Mado« er der mindst 15. Dette skyldes ønsket om at arbejde, skal vi sige musikalsk, med tema, kontratema, sang, modsang, kontrapunkt o. s. v.

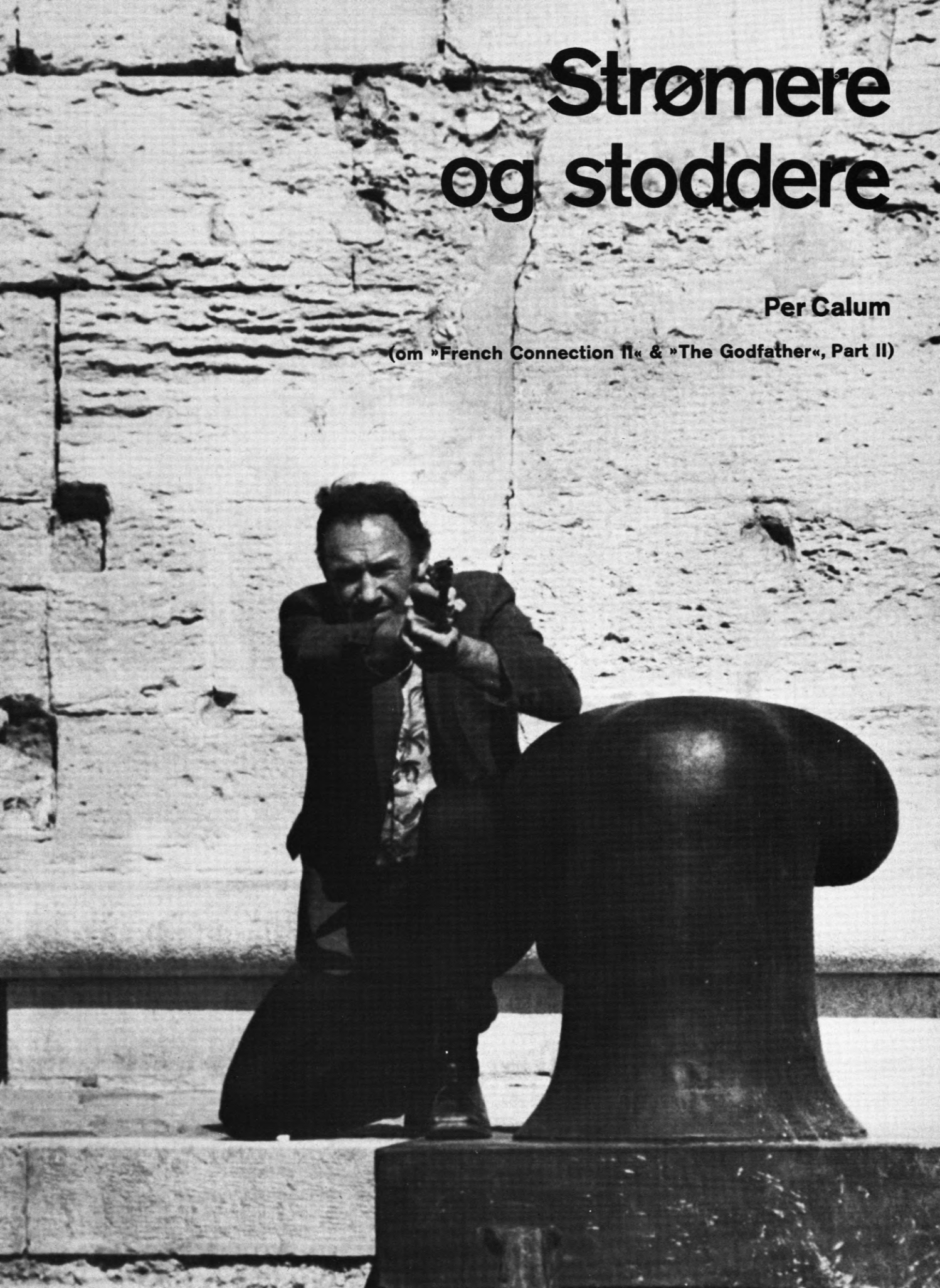


Gene Hackman i »French Connection II«.

# Strømere og stoddere

**Per Calum**

**(om »French Connection II« & »The Godfather«, Part II)**



Et karakteristisk træk i de senere års amerikanske (og til en vis grad også franske og italienske) film om politi og gangstere har været, at politifolk nu oftest skildres som voldsmænd på lige fod med gangstere. Det er ikke længere nok at vise kampen mellem strømere og stoddere. Nu skal det også vises, at strømerne er stoddere. Og aldrig var det vel mere tydeligt end i William Friedkins »The French Connection« (se Kos. 108) om den (på virkeligheden baserede) historie om detektiven 'Popeye' Doyle.

I interviews hævdede Friedkin, at kun »a tremendously thin line exists between cops and criminals«, og han understregede sin udtalelse med at fortælle, at en i sin tid berømt Chicago-politimand var hans onkel. Og at han (Friedkin) i øvrigt fandt, at både politifolk og gangstere var »completely amoral people«. Friedkin hævdede også, at »given the fact that society at the moment wants the job done, the way Doyle and Russo in the picture and Egan and Grosso in real life do it is the only way possible. You gotta be tough, you've got to have the instincts of the people you're dealing with«.

I Friedkins film var Doyle ikke blot tough og i besiddelse af de til jobbet rette instinkter. Politimanden var tydeligvis et sygt menneske. I det ydre en vulgært hyggelig fyr, reelt en skidt dreng, ubevidst racist og meget af en sadist. Han adskilte sig mest fra forbryderne ved at være medlem af politikorpset, og Friedkin undlod da heller ikke at parallelisere 'Popeye' Doyle med gangstere dels via bemærkninger fra Doyles kolleger, dels ved i en scene at vise detektiven lænket med sine egne håndjern).

Omtrent samtidig med »The French Connection« kom så Francis Ford Coppolas filmatisering af Mario Puzos bestseller »The Godfather«. Friedkin koncentrerede sig om at vise politifolk, der lignede gangstere. Coppola skildrede gangstere, der ud ad til lignede pæne mennesker. Begge film fik enorm succes, og begge film har nu fået en fortsættelse, en 2. del, hvori de to første films succes søges gentaget.

Det er en ofte udtalt tommelfingerregel, at genindspilninger, eller »follow-ups«, eller blot film med en gennemgående (og for helheden central) figur atid er af det onde, at de nye film altid viser sig at være inferiøre i forhold til originalerne. Skabt som de er ud fra et nedrigt producentønske om at slå hurtig mønt på en etableret succes. Noget er der om det, og specielt indenfor filmen er det relativt nemt at finde eksempler egnede til at bekræfte reglen (gælder det litteraturen er forholdet knap så grelt), fra de senere år turde de monstrøse efterfølgere af Franklin J. Schaffners »Abernes planet« være indlysende vidnesbyrd om den ubetvivlelige sandhed i tommelfingerreglen.

I virkeligheden forholder det sig ganske vist ikke så entydigt. Ordene er blot blevet udtalt så ofte og så eftertrykkeligt (også af mennesker, der burde vide bedre), at de har fået karakter af ukrænkelighed. Men som en ældre lærer i sin tid lavmælt prædikede for os højtråbende elever: et argument får ikke større værdi, fordi stemmen hæves. Ej heller får en påstand større sandhedsværdi af at blive gentaget. Men gentagelse kan i værste tilfælde fungere som en art hjernevask og dermed blokere for evnen til at se og opleve og fatte.

Hvormed det være sagt, at hverken »French Connection II« eller »The Godfather, Part II« befinder sig i kategorien »The further adventures of . . .« – tværtimod er de nye film slet ikke inferiøre i forhold til originalerne. »The Godfather, Part II« er endda indlysende bedre end den første film om Corleone-mafiaen, og Frankenheimer kan godt være bekendt at måle sin film med Friedkins.

## FRENCH CONNECTION II

»I like the script, I like the characters, I like the Hackman character in France and not speaking a word of french. It's a very difficult film because we want in no way to rip off the first one, which is one of the best films I've ever seen. I want to make a movie that stands on its own as a movie«. John Frankenheimer

Som Frankenheimer ønskede det, er hans film forskellig fra Friedkins. Frankenheimer tager ganske vist tråden op, hvor Friedkin slap den – en indledende fortekst oplyser at:

»In 1970, Detective James 'Popeye' Doyle and his men captured the largest shipment of heroin ever smuggled in the U. S. The chief architect of the scheme, Alain Charnier of France, or 'Frog One', escaped capture and is still at liberty«.

Med modsat Friedkin, der konstant holdt en hård, ironisk distance til personer og begivenheder, så begynder Frankenheimer sin film afslappet humoristisk. Klogt har han set, at skal hans film være andet og mere end en i kunstnerisk henseende ligegyldig fortsættelse af Friedkins film, så må 'Popeye' placeres i et andet miljø end stenjunglen New York. I »French Connection II« er handlingen henlagt til Marseilles, en rimelig disposition, da også Friedkins film begyndte i den franske havneby, der er centrum for ind- og udførsel af narkotika. Måske er Frankenheimers film også i anslaget mere ambitiøs end Friedkins var det – der ofres umiddelbart mange spændingsskabende effekter for at skildre mennesket Doyle. Tempoet er langsommere og accellereres kun umærkeligt i modsætning til den første films højtgearede dynamiske udfoldelse. Og det franske miljø, som Frankenheimer i samarbejde med fotografen Claude Renoir ofte lader være solbeskinnet, er med til at gøre »French Connection II« mindre aggressiv i tonefaldet end et New York-miljø ville gøre det. Dramaturgisk giver det bedre muligheder for at isolere sider af 'Popeye's karakter, som vel kun anedes i den første film.

'Popeye' (Gene Hackman) befinder sig i Marseilles, fordi både den franske politistyrke og den amerikanske ditto håber, at det med hans hjælp vil lykkes at fange og uskadeliggøre narkotika-bagmanden Alain Charnier (Fernando Rey). Hvad 'Popeye' ikke er klar over er, at han i virkeligheden blot skal fungere som lokkedue, men 'Popeye's franske kollega, politimanden Henri Barthelemy (Bernard Fresson) ved det og bryder sig ikke om det. Dag og nat har han to detektiver til at følge 'Popeye', hvor denne end går, men efter en tid lykkes det halvfjerdsernes amerikaner i Marseilles at slippe fra sine skygger. Umiddelbart efter bliver han slået ned. Af Charniers mænd.

I hele denne lange eksposition anslår Frankenheimer et – for genren – næsten utilladeligt lystigt tonefald. 'Popeye' skildres først som en lidt komisk fyr, der med overdreven mistænksomhed gør en taxichuffør opmærksom på, at bilens nummer er noteret ned, for det tilfældes skyld, at chaufføren har prøvet at snyde. 'Popeye' må have hørt historier om hvordan 'fattige' europæere konstant prøver at fuppe 'rige' amerikanere.

Det komiske aspekt forstærkes i præsentationen af de franske politifolk, der er travlt beskæftiget med at skære

fisk op. En venlig sjæl har telefonisk givet dem et tip om, at en større ladning narkotika er skjult i en skibslast fisk. Først sent går det op for politiet, at der er tale om en aprilsspøg. Senere kombineres det umiddelbart komiske med en mindre direkte, men ikke af den grund mindre latterlig, spillen på fordomme om nationalkarakterer. På et vist tidspunkt kalder franskmanden sarkastisk 'Popeye' for »an authentic american hero«, og senere udbryder Barthelemy (da 'Popeye' pralende udbryder, at han nok skal fange Charnier): »Bravo, Today in Marseilles the americans have landed«. Mere direkte gør Barthelemy sit bedste for at ydmyge 'Popeye' ved i overværelse af andre at højtlæse en lidet smigrende rapport om 'Popeye's karriere, hvori indgår uagtsomme manddrab på to politifolk. Og med bevidst hån lader franskmanden sin amerikanske kollega få »kontor« umiddelbart op til politistationens toilet.

Mens Henri Barthelemy i øvrigt anskues som rimeligt begavet og metodisk arbejdende, gøres der meget ud af at fremstille 'Popeye' som larmende vulgær, impulsiv og uden respekt for ordrer og reglementer, voldsom indtil det livsfarlige (en fransk politiagent sparkes i filmens begyndelse ihjel af en uvidende 'Popeye'), og i sin daglige færden uden respekt for andre skikke.

Men 'Popeye' er også, som Charnier siger om ham efter at 'Popeye' er blevet fanget, en god politimand. »Stupid, but honest. But stupid«. Charniers folk fylder 'Popeye' med heroin, og da han efter tre uger er afhængig af stoffet, forhøres han. Hvad og hvor meget ved han om Charniers foretagende? Ingenting. Charnier tror ham, og halvdød efter en overdosis heroin smides detektiven ud fra en bil på fortovet foran politistationen.

Frankenheimers film falder naturligt i tre dele. Efter den lange indledning skiftes der tempo. Skildringen af den næsten dialogløse, dokumentarisk virkende redning af 'Popeye's liv, og den efterfølgende stærkt kontrasterende sekvens, hvor 'Popeye' (i en tour de force-præstation af Gene Hackman) rablende og usammenhængende og uklar stammer sig gennem vage ungdomsminder, har nok interesseret Frankenheimer mest. Enerens kamp for at bevare sin personlighed intakt findes, mere eller mindre vellykket, i vist alle Frankenheimers film. Tydeligst i den mesterlige »Kandidaten fra Manchuriet« (Laurence Harveys hjernevaskede dræber), mest effektfuldt i »Seconds« (hvor John Randolph bliver til Rock Hudson), finest måske i den undervurderede »Sheriffen fra Tennessee« (hvor Gregory Pecks sherif først genvinder sin selvrespekt, sin individualitet, ved et selvmord). I denne midterdel viser Frankenheimer med en nøgen intensitet, hvordan forholdet mellem de to politifolk gradvis ændres til en spirende respekt. Med den brovtende 'Popeye' borte kan de to politimænd mødes i et fællesskab på tværs af landegrænser og illusioner om nationale forskelle (ligesom tyske og franske officerer, vogtere og fanger, i Jean Renoirs »Den store illusion«).

I filmens tredie del (mens man ser filmen fornemmes overgangene naturligvis ikke) kommer så den del af historien, der skal give grunker i kassen. 'Popeye' er sluppet fri af heroinens helvede, han finder og sætter ild til det hotel, hvor han holdtes fangen, og en af Charniers mænd sætter ham på sporet af bagmanden. I stadigt mere hæsblæsende tempo skildrer Frankenheimer, hvordan Charniers bande indkredses, og højdepunktet er den lange slutsekvens, hvor 'Popeye' til fods gennem Marseilles' gader jager den flygtende Charnier. Videre til lystbådehavnen, nu med Charnier til søs, stadig med 'Popeye' løbende, langs kajen, over et hegn og endelig når han havnemundingen, netop som Charniers båd er på vej ud af havnen. 'Popeye' råber Charniers navn – og skyder. Ligesom »The French Connection« sluttede med et skud kan også »French Connection II« slutte med et skud og et drab. Men i film nr. 2 er der ingen mystik over slutningen. Hvor den første films sidste skud, i effektiv kontrast til den da sorte billedramme, tolkede 'Popeye's skizofreni, kan den nye films sidste skud (der synes at være dræbende) siges at være 'Popeye's forløsning. Hvis man altså føler trang til en smule overfortolkning. Thi slutsekvensen er først og fremmest Frankenheimers svar på »The French Connection«s fabelagtigt dygtigt lavede kapkørsel mellem bil og S-tog. I det hele taget er der næppe grund til at mene, at filmen er meget personlig for Frankenheimer. Til gengæld er den et overmåde glædeligt comeback for instruktøren, der i sidste halvdel af tresserne kunne synes på vej til at blive en af Amerikas bedste filmskabere, og hvis nedgangsperiodes absolutte nulpunkt i halvfjerserne nok har været »99 % død« (se Kos. 126). »French Connection II« er en tordnende god film.

## THE GODFATHER, PART II

»... the idea of a sequel seemed horrible to me ... it seemed like such a terrible idea that I began to be intrigued by the thought of pulling it off. Simple as that ... You know that feeling when something seems so outrageous, you just have to do it? That's what happened to me«. Francis Ford Coppola

Francis Ford Coppolas splittede holdning, som han giver udtryk for i ovennævnte citat (fra »Playboy«-interview, July 1975) er forståelig. Da Coppola iscenesatte »The Godfather« for fire år siden, var hans status lav i Hollywood-hierakiet. Han havde umiddelbart før lavet den meget personlige »The Rain People« (Flygtig som regnen, 1969 – se Kos. 97) som blev en økonomisk fiasko (rigtig vellykket var den ganske vist ikke, men i detaljer rummede den det store talent i svøb, og den fortjente en bedre skæbne), og heller ikke »Finian's Rainbow« (Regnbuedalen, 1968 – se Kos. 92) formåede at samle noget stort publikum (skønt den var en langt mere vellykket film). Flere gange under indspilningen af »The Godfather« var Coppola ved at opgive ævred, et par gange blev han vist endda fyret. Minderne om den film er ikke ubetinget rare for Coppola – selvom filmen meget hurtigt blev en bragende succes og dermed mildnede Coppolas tidligere ubehageligheder. Megen frihed havde Coppola heller ikke med hensyn til hvilke scener fra Mario Puzos bog, der skulle med i filmen, og endelig blev Coppola bebrejdet, at filmen moralsk set var mere end ulden i kanten. Det er en indvending, jeg også selv har fremført mod filmen, måske endda på bekostning af en rimelig vurdering af filmens i øvrigt mange kvaliteter. Lykkeligvis er det en indvending jeg ikke behøver at rette mod »The Godfather, Part II«, der er en langt rigere film end det første opus om Corleone-familiens vej til storhed. Andendelen fortsætter, hvor førstedelen slap, og sammen bliver de to film da til både storhed og fald.

Den eneste indvending, jeg i dag har, er, at de to film er så snævert forbundet, at de i virkeligheden burde klippes sammen til en ny helhed. Men også dette skal i øvrigt gøres. Det amerikanske TV-selskab NBC skrev for nylig kontrakt med Paramount og Coppola om at levere en omredigeret »The Godfather« bestående dels af de tilsammen knap seks og en halv time lange film, dels suppleret med fraklip, som af tidsmæssige årsager ikke kom med

i biograffilmene. Det anslås, at TV-versionen af »The Godfather« (der skal sendes i vist nok fire omgange) vil vare 9–10 timer. NBC vil sikre sig, at de får noget for de 15 millioner dollars, som det nye projekt koster dem. Med den pris er det nok tvivlsomt, om Danmarks Radio/TV har råd til at lege med. Desværre, for Coppola har lovet, at TV-versionen vil blive »usædvanlig«.

I modsætning til Frankenheimers meget direkte fortsættelse af »The French Connection« har Coppola valgt med »The Godfather, Part II« både at fortsætte, hvor den første film slap, og at springe tilbage i tid og give os forhistorien. På den måde bliver den nye film ikke blot en fortsættelse, men en udvidelse. Tematisk og psykologisk rigere.

Den første film begyndte med replikken »I believe in America«. Film nr. 2 klarer sig mere subtilt med i forhistorien at vise drengen Vito Corleone stirrende på Frihedsgudinden, første gang, da skibet fra Sicilien ankommer til New York i begyndelsen af dette århundrede, anden gang mens drengen Vito fortabt stirrer ud af vinduet fra sit værelse på Ellis Island, hvor han midlertidigt skal opholde sig, indtil hans sygdom (kopper) er overstået.

Forud for ankomsten til New York har Coppola i prologen berettet for os, hvordan den ni-årige Vitos far er blevet myrdet af den lokale mafia-chef på fødeøen Sicilien. Også Vitos mor og storebror dræbes af mafiaen. Det er en mesterlig prolog, der så at sige rummer hele filmen i sig. Her lærer den senere så magtfulde Godfather, at »A man's position in society ultimately depends on the fear he casts in the hearts of envious people«, som Luigi Barzini formulerer det i essayet »The Mafia« (trykt i samlingen »From Caesar to the Mafia«, 1971).

I andre tilbageblik viser Coppola, hvordan Vito Corleone har lært af barndommens grumme oplevelse. Nogenlunde ubesværet springer Coppola frem og tilbage i filmens tid, kontrasterer den unge Vito Corleones vej til magten med hans søns og senere Godfathers kamp for at bevare og udbygge magten i de tidlige tressere.

Filmens nutidshistorie begynder i 1958. På det tidspunkt er Michael Corleone (Al Pacino) bosat i Nevada, med indtægter fra spillecasinoer, som han kontrollerer, og med en facade, der udadtil er uden revner. Da sekvensen begynder, fejrer man Michael Corleones søns konfirmation med stor festivitas. Det lokale universitet har fået en check på en million dollars, og den lokale senator er mødt op for at takke på statens vegne. Mens et drengekor udenfor synger »Mr. Wonderful« til ære for Michael Corleone, synger senatoren indenfor en anden sang til Michael Corleone. Den på overfladen respektable senator viser sig at være temmelig korrupt, så mod en kontant betaling på 250.000 dollars og senere fem procent af indtægterne lover han Corleone tilladelse til et nyt spillecasino. Her langer Coppola første gang ud efter et amerikansk publikums illusion om »the american dream«.

Coppolas film spænder vidt ikke blot i tid, men også geografisk og menneskeligt. I tilbageblikkene til Little Italy i New York er perioden skildret med stor kærlighed og skarpt sanset ægthed i beskrivelsen af miljøet og dets mennesker. I dette miljø er det, at den unge Vito Corleone (mesterligt spillet af Robert De Niro) træder sine første skridt på vej til Godfather-positionen. En ældre Mafia-leder myrdes koldblodigt, velovervejet og skrupelløst, da han kræver beskyttelses-penge af den kommende Don Corleone og dennes to venner. I denne sekvens, og igen og igen i filmen, dukker et af Coppolas tilbagevendende temaer op: jo mere idyllisk omgivelserne, tilværelsen, tager sig ud, jo større sandsynlighed er der for at faren er umiddelbart forestående. Det er en verden, hvor alting er vendt på hovedet. Det forelskede portræt af Little Italy rummer umiddelbart under overfladen trusler efterfulgt af mord. Michael Corleones fredfyldte hjem i filmens nutid er et dække for lyssky virke, en larmende nytårsfest på Cuba eksploderer pludselig i revolution, da Castros revolutionære frihedskæmpere når frem til hovedstaden, Michaels kærlige omfavnelse af den svage broder, Fredo, ved moderens begravelse er et tegn til Rocco, en af Michaels håndgangne mænd, om, at dødsdommen over broderen er afsagt. Tilsvarende vendte Coppola op og ned på tingene i »The Conversation« (Aflytningen) og i »The Rain People«.

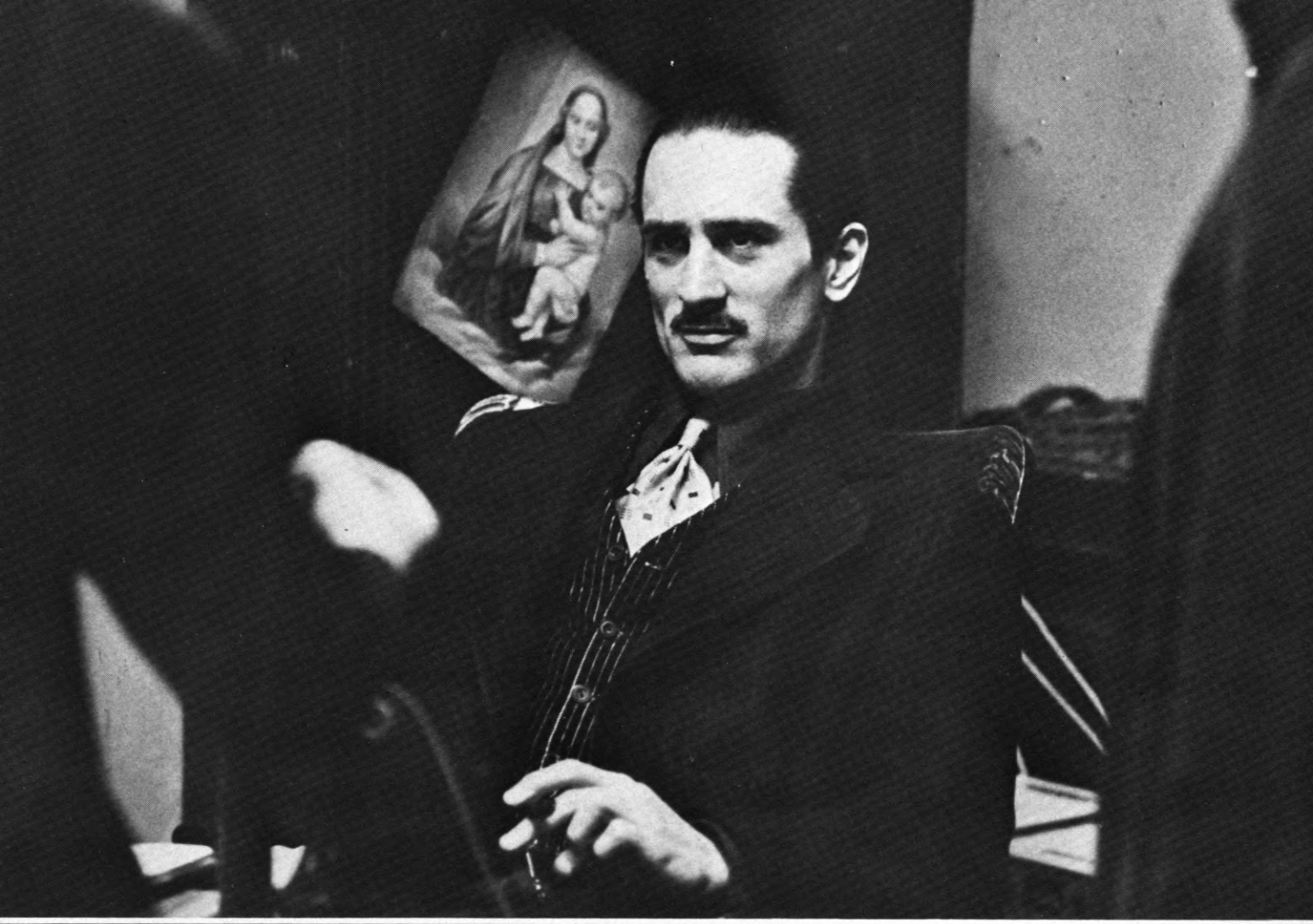
Det bærende tema i filmen er dog Michael Corleones vej, udadtil til magt og mere magt, indadtil til en åndelig afstumpethed og konsekvent skildret menneskeligt forfald. Når Coppola til slut ender filmen med et frysende koldt billede af Michael Corleone, alene i haven, omgivet af naturens årligt tilbagevendende forfaldstegn – mørk og tung himmel, ludende våde træer, efterårsløv etc., da er Michael død. »A living corpse«, som Coppola siger, et grumt billede på, at »the greatest evil on earth is done by sane human beings who are miserable in themselves«.

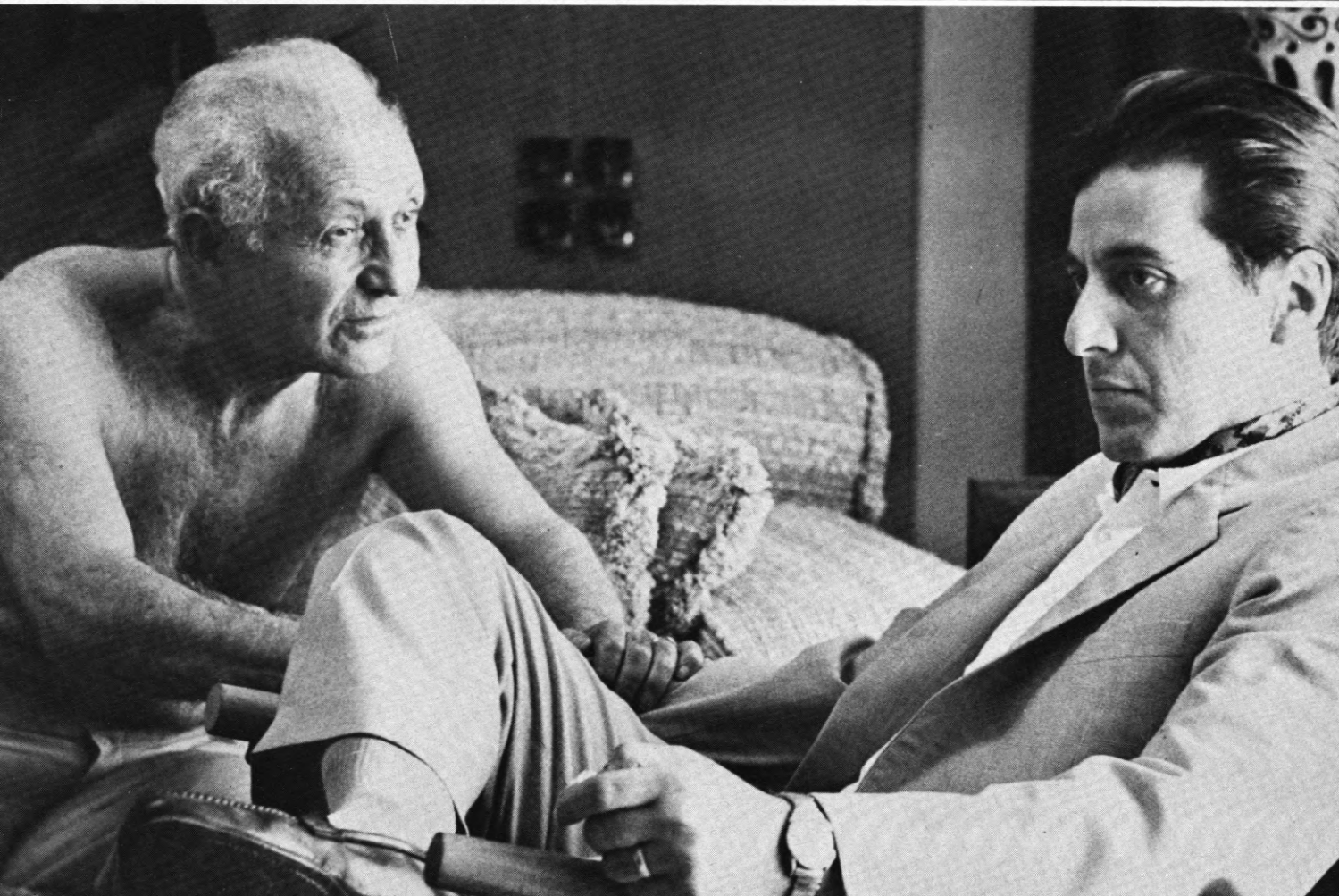
Coppola undgår i denne film lykkeligt at gentage fejlen fra den første film, der nok sankede for megen sympati om sine morderiske personer. Den første films slutsekvens, hvor der krydsklippedes mellem massedrab begået på Michael Corleones ordre og Michael selv i kirken, hvor han svarer ja til at han tror på Gud og Helligånden fornemmede jeg som en påklistret gøren afbigt for filmens øvrige spektakulære effekter. I denne film forholder Coppola sig – i nutidsscenerne – langt mere køligt distancerende i portrætteringen af Michael Corleone og alle hans gerninger. Lidt af den samme kulde findes i Gordon Willis' tunge farver, hvor sort og brunt dominerer, når det er Michael Corleone-portrættet, der males.

Coppolas film er på en gang fantastisk enkel og fantastisk kompleks. Persongalleriet er enormt, som hvis man kaster sig over en af de store underholdningsromaner fra forrige århundrede, men Coppola manøvrerer eminent rundt med både os og skuespillerne, og hvert eneste ansigt i selv en nok så lille rolle er et vidunder af præcision i formidlingen af hvad der essentielt er et dybt pessimistisk kunstværk om magtens korrumperende indvirkning. Helt enestående er Al Pacino i rollen som Don Corleone. Med meget få ydre virkemidler, som oftest blot et diskret spil med øjnene, af og til i kontrast voldsomme, kortvarige følelsesudbrud – som da hustruen Kay (Diane Keaton) afslører for Michael, at hun ikke mistede det endnu ufødte tredie barn ved et uheld, men at der fra hendes side var tale om en bevidst handling. Fordi hun ikke mere kunne udholde tanken om at sætte *hans* børn i verden. Også Lee Strasberg, til daglig leder af verdens måske berømteste skole for skuespillere, Actors Studio, er fremragende. Strasberg er både på skuespillerplanet og på historiens plan Al Pacino/Michael Corleones eneste virkelige rival, et begavet og intrigerende magtmenneske som Michael, men uden den brutale kampgejst.

Indenfor gangsterfilmens (her ganske vist stærkt udvidede rammer) er »The Godfather, Part II« et skræmmende billede af – om ikke hele Amerika, så en del af nationen.

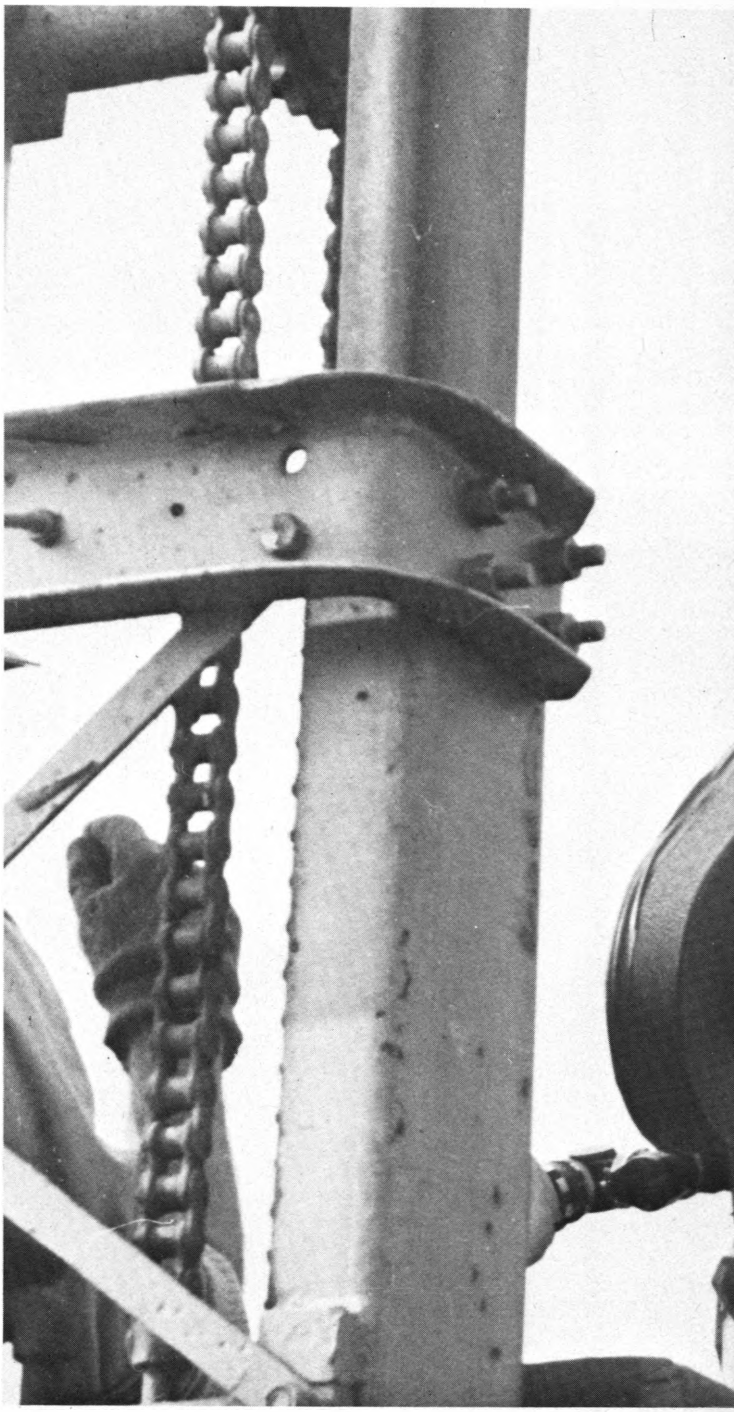
Øverst Robert De Niro som Vito Corleone i »The Godfather, Part II«, nederst Lee Strasberg og Al Pacino i scene fra filmen.





# Bob Rafelso myten om »

**Øystein Hjort**



Bob Rafelsons film (»Five Easy Pieces« og »The King of Marvin Gardens«) er gode eksempler på resultatet af den ny Hollywood-stil: producentpression og snærende krav fra selskaberne er som blæst væk (sådan da), Hollywood synes i disse år at satse på at være liberale og åbne for omtrent alt nyt fra de unge. De klassiske genrer udvides og næsten sprænges af en vitalitet og visuel frihed, som er karakteristisk nutidig. Med sine præcist registrerede hverdagsdetaljer og interesse for specifikt amerikanske miljøer har de desuden klare stilistiske paralleler i romanen (John Updike, Philip Roth f. eks.) og billedkunsten (den ekstreme eller fotografiske realisme).

Inden »Five Easy Pieces« havde Bob Rafelson (f. 1935) debuteret som spillefilmsinstruktør med »Head« (1968), hvor han for første gang også samarbejdede direkte med Jack Nicholson. Om ikke andet kan »Head« illustrere den utraditionelle vej, mange af de unge amerikanske instruktører er kommet til filmen på. Den udsprang af et samarbejde med beatgruppen »The Monkees«, som Rafelson måske var den egentlige skaber af, som han producerede plader og arrangerede shows for. »The Monkees« var basis for TV-serien af samme navn (som Rafelson instruerede) og på dette grundlag besluttede han at finansiere deres første film. Jack Nicholson var både medforfatter og medproducent og træder derefter frem som den ny amerikanske films fineste karakterskuespiller i rollen som den forhutlede sagfører i »Easy Rider«. Den film havde Rafelson til gengæld sin stærke men mere ubemærkede andel i; bl. a. bidrog han igen til finansieringen, nu med støtte i den gode indtjening fra instruktørjobbet på »The Monkees«. Rafelson og Dennis Hopper var gamle venner og deres fælles kendskab til locations gav tilsammen den stærkt virkende motorcykelodyssé gennem det amerikanske landskab. Og med Jack Nicholson var et samarbejde etableret, som skulle blive af helt afgørende betydning for Rafelsons egne film.

Men forinden havde Rafelson prøvet en hel del. Det begynder efter sigende med et forsøg som rodeorytter i Arizona; da var han 15 år gammel. Senere finder man ham i et slattent danseorkester i Acapulco. Nok så interessante er oplysningerne om hans arbejde med Living Theatre på Picassos lille bizarre stykke »Le désir attrappé par la queue« – det som blev opført i 1944 hos vennen Leiris med Camus som instruktør og med bl. a. Sartre og Simone de Beauvoir i rollerne.

I California slog han sig ned for at skrive til fjernsynet, hvilket bl. a. resulterede i en cirkus-serie med Jack Palance, »Verdens mindste mand«. Herpå bygger efter hans eget udsagn et vist ry som manuskriptforfatter.

## FIVE EASY PIECES

En del af denne brogede baggrund, ikke mindst den forbilledlige Road-film »Easy Rider«, genfindes i »Five Easy Pieces«. Med den anslås det tema, som varieres i »The King of Marvin Gardens«, men den første beskriver hovedpersonens konflikt grafisk, spænder en skæbne ud mellem to yderpunkter, en fortid og en nutid, og tegner et forløb præcist og uafvendeligt. »The King of Marvin Gardens« er på sin vis en mere desperat film, og det sætter sig spor helt ud i stilen i form af abrupte klip og pludselige, ofte frenetiske, spring i følelse.

Flugten fra et miljø, dets forpligtelser og krav er det bærende tema i »Five Easy Pieces«; filmen er en fordybelse i hovedpersonens flugtsituation (på flere planer),

# n punkterer
# den amerikanske drøm«

OPEN
PEPSI

hans forhold til det gamle og det nye miljø på meget forskellige niveauer i den sociale pyramide.

Kontrasten er så grel som den kan være. Robert (Bobby) Dupea tilhører en velstående familie oppe nordpå. Hele familien er overordentlig musikalsk begavet, alle lever og ånder for musik – Bobbys mellemnavn er intet mindre end Eroica, andre i Dupea-familien bærer rundt på navne som Partita og Fidelio.

Bobby synes bestemt for en fin løbebane som pianist, men han reagerer voldsomt på sin families isolation fra virkeligheden og hele dette skinliv hvor musikken – Kunsten – er en temmelig bastant Ersatz for menneskelige følelser og ægte virkelighedskontakt.

Filmen opsøger indledningsvis Bobby i hans nye tilværelse i California. Her har han et job som arbejdsmand på et oliefelt. Hans tilværelse domineres af et kammeratskab med en lettere afstumpet kollega der måske har et røveri på samvittigheden, et samliv med en banal og naiv servitrice fra den lokale snack og ellers masser af bowling, dåseøl og vulgære og fnisende piger som passende afveksling fra servitricen (som han har det bedst med når hun holder kæft) og det dødsyge job.

Kammeratens arrestation og en besked om at faderen har haft et slagtilfælde og nu sidder lammet får Bobby til at vende hjemad for et kortere besøg. Modstræbende tager han veninden med, men parkerer hende på et motel lige uden for familiens rækkevidde, mens forholdet til den og dens livsstil prøves gennem nye konfrontationer. Det går – naturligvis – ikke. Ved filmens slutning finder vi igen Bobby på rejse, denne gang også væk fra veninden skønt han ved hun er gravid.

I en lang monolog forklarer Bobby den lammede fader noget om sit liv efter han forlod familien. Det rummer ikke noget af interesse, siger han, det er heller ikke et liv faderen vil billige, han er altid i opbrud, fordi alt han kommer i kontakt med rummer »ildevarslende begyndelser«.

Forholdet til familien opsummeres med følgende bemærkning: »Jeg forsøger at forestille mig din . . . din del af denne samtale. Jeg ved ikke, men jeg føler at – øh – hvis du kunne tale ville vi slet ikke føre nogen samtale. Det hele er omtrent som det var da jeg rejste«.

Bobby er igen på vej, han får et lift med en stor truck på vej til Alaska mens han lader veninden i stikken på benzinstationen med bilen og bagagen. Han har ingen jakke på, chaufføren vil låne ham en, men Bobby afslår. Han har det udmærket. Chaufføren: »Som du vil, men én ting vil jeg sige dig, der hvor vi skal hen bliver det koldt som bare fanden«.

Filmen efterlader Bobby som en kuldslået figur; den ydre temperatur, der er dalende, fortæller noget om hans indre. Beslutningen om at tage med trucken repræsenterer ikke et valg mellem flere foreliggende muligheder. Det er bare en flugt.

Rafelson gør det ikke helt klart om Bobbys manglende evne til at falde til i en ny tilværelse, eller blot finde en tilværelse han kan acceptere, skyldes en karakterbrist, men han fører os dog så tæt ind på mennesket Bobby, at man synes der er grund til at mistænke det. Men i så fald er hans miljø medskyldigt, og Rafelson sætter det både kompositionelt og stilistisk hårdt op mod Bobbys (nok så tvivlsomme og langt fra varige) alternativ.

Modsatte side: to scener fra »Five Easy Pieces«; øverst Karen Black, Billy »Green« Bush og Jack Nicholson i hard hat-miljø.
Nederst en sammenbidt Jack Nicholson på vej til forældrene med elskerinde og to blaffere på slæb.

Bobby skal forstås ud fra hans vaklende balancegang mellem disse to yderpunkter – den forfinede og kunstnerisk begavede familie i nordstaterne og den barske og afstumpede tilværelse blandt 'hard hats' på oliefeltet i syd – ud fra hans voldsomme fornægtelse af udgangspunktet og hans ikke mindre voldsomme egoistiske udnyttelse af det mere primitive miljø han har valgt som erstatning.

Disse to poler er placeret i forhold til hinanden med en karakteristisk biltur op gennem Amerika; den forbinder de to miljøer og kontrasterne afspejles i geografien og landskabets farver: fra varmen, det jordnære og temperamentsfulde med en stadigt faldende temperatur til det kølige, gråtonede nord. Umærkeligt ændres filmens farver fra varme til kolde. Landskabet skifter men repræsenterer dog noget bestandigt, i sig selv og i det amerikanske samfund, noget som Rafelson tydeligt nok solidariserer sig med.

Rejsen bliver samtidig et snit gennem det amerikanske samfund. Rafelson har undervejs fat i nogle af dets sære, foruroligende og vildtvoksende træk. Der er tale om veloplagt dissekerende indsyn i nogle amerikanske tilstande; detailobservationerne virker næsten frysende præcise, og de forbindes til en skarp men uhildet analyse af de miljøer, Bobby bevæger sig i.

»Five Easy Pieces« er på den ene side et spændende stykke *Americana* og afslører at Rafelson er en fremragende god iagttager, på den anden side viser den gennem det indtrængende portræt af en utilpasset, amerikansk 'misfit', at han også har et tema, der giver iagttagelserne en moralsk dimension.

## JEG KØBER RÅDHUS-PLADSEN

Denne moralske dimension, der vedrører evnen til (og driften mod) menneskelige relationer, og de betingelser sådanne relationer skal baseres på, tilføres nye facetter i Rafelsons næste film, »The King of Marvin Gardens« (Jeg køber Rådhuspladsen). Det er en kompliceret, mystificerende, tragisk og samtidig slående vital film, der fortsætter og udvider refleksionerne over det menneskelige fællesskab. Bag alle sære og sært krydsende relationer ligger den øjensynligt uopnåelige drøm om, som en af hovedpersonerne siger, *human companionship.* Og igen opererer Rafelson med polære modsætninger, her personificeret i brødrene David og Jason Staebler. Vi genfinder varme/kulde og i forbindelse hermed det ekspansive og åbne kontra noget restriktivt og lukket.

De to brødre er knyttet til hinanden med mange bånd, men er vidt forskellige. I ét ligner de hinanden, de flygter fra virkeligheden. Begge slipper jordforbindelsen, Jason med en løbende række udvendige fantasterier, mens David, som er en indadvendt tvivler, omskaber sin egen virkelighed til en slags 'litteratur'.

I filmens lange indledende sekvens træder Davids ansigt, skråt belyst fra den ene side, frem af mørket mens vi lytter til hans tilsyneladende tøvende men helt velberegnede og sikkert komponerede fortælling om hvordan han og broderen uden at gribe ind under en middag overværer hvordan bedstefaderen kvæles i et fiskeben.

Det lavmælte tonefald er opmærksomhedskrævende og intenst suggestivt. Tilsyneladende usikkert tøvende når han frem til at konkludere: »I think at that moment my brother and I became accomplices forever . . .«. I det samme begynder et rødt lys at blinke over hans ansigt, og hvad man kunne tro var en personlig konfession under stærkt indre pres viser sig at være David *on air* med sit ugentlige radioprogram »Etcetera«. Vi er i studiet og har

teknikeren på den anden side af glasruden. Illusionen er brudt, som den bliver brudt ustandseligt i denne film, hvor hvert klip kan forkaste eller totalt ændre den etablerede stemning. Tæppet rykkes konstant væk under fødderne på tilskueren, men kun fordi det samme sker for hovedpersonerne i en mærkeligt forfalsket verden, der blot reflekterer virkeligheden som et spejlbillede med forvrængede proportioner.

Hjemme finder vi bedstefaderen i bedste velgående. Han bekræfter ved sin tilstedeværelse en begyndende mistanke om at den meget lidt handlekraftige David snylter på virkeligheden. David er en forfatter *manqué* med undskyldninger på rede hånd: »No one reads any more. I have been deprived of my literary right and I crave an audience.« Så sidder han som vært for et ugentligt radioprogram på en lokal Philadelphia-station og udmønter i de sene aftentimer sine pseudofilosofiske betragtninger i form af litterære monologer, noveller i jeg-form, hvor han tilfører nogle falske dimensioner til sit eget indelukkede liv.

Broder Jason sender bud efter ham fra Atlantic City. Her skal de sammen indfri drømmen om det helt store projekt. En ø uden for Hawaii skal forvandles til »Staebleravia«, et gigantisk ferieparadis og spillekasino. Der fattes investeringsvillige bagmænd, men de er på vej fra Tokyo. Måske.

Modtagelsen i Atlantic City er lidt af en fiasko; Jason sidder i spjældet, men David får ham ud ved at følge hans anvisninger om at henvende sig til en vis Mr. Lewis. Det bliver så småt klart at Jason har holdt hovedet oven vande ved at agere hvid stråmand for et sort syndikat, der giver sig af med lyssky foretagender. Det er sandsynligt at de nu foretrækker at bringe ham i vanskeligheder frem for at se ham realisere egne planer.

Sammen med veninden Sally og dennes steddatter Jessica (hvis indbyrdes forhold og fælles forhold til Jason er mere end almindelig tvetydigt) fører Jason sin elskede broder ind i en bizar skinverden af halve sandheder, drømme, fantasterier og kulisser, behersket af en mærkelig blanding af falske og intenst ægte følelser.

Jasons muligheder for at realisere sit projekt er minimale (selv om han er uforbederlig optimist: hvis plan A kikser, sætter man ind på plan B, med plan C og D til at falde tilbage på, forklarer han David), gangsterne er ude efter ham og Davids tilstedeværelse forrykker den usikre balance i hans mærkelige menage. Men udløsningen af det chanceløse spil i dette spejlkabinet af falske muligheder skyldes Sally: i et anfald af jalousi iscenesætter hun et grandiost ritual på stranden hvor hun brænder alle sine kosmetiske parafernalia. Skønhedscremer, læbestifter, falske øjenvipper går i bålet. »Forfængelighed, forfængelighed, alt er forfængelighed«, messer hun, »farvel til alt dette«. Skønheden når ikke ned under huden, konstaterer hun og Jason i et uoversætteligt ordspil: »How deep is beauty«, spørger hun og der svares: »Skin deep«.

Og senere, henvendt til Jessica: »Så, nu samarbejder vi, ikke? Ingen konkurrence mere«. Men i den følgende diskussison på hotelværelset, hvor Jason planlægger afrejsen til Staebleravia, bryder angsten for at blive tilbage igennem for alvor og de mulige konstellationer gennemgås endnu engang.

Sally skyder Jason. David tager toget hjem, i godsvognen står kisten med Jasons lig. Hjemme sidder bedstefaderen og ser en gammel flimrende amatørfilm, som er projiceret op på døren, David træder ind ad: to små drenge, David og Jason, i leg på stranden engang for længe siden. Sammen bygger de et sandslot.

Filmen handler om den amerikanske drøm og om hvordan den perforerer fællesskabet; den demonstrerer hvordan denne drøm udhuler virkeligheden og forflygtiger de egentlige mål. Matador er en klar metafor for den amerikanske drøm, har Rafelson sagt, og i »The King of Marvin Gardens« lader han Jason trække parallelen mellem Atlantic City (som i den amerikanske udgave, Monopoly, har givet navne til spillets dyre grunde) og Matador.

»Har du lagt mærke til hvordan det hele er som Matador herude«, siger han da David besøger ham i fængslet. »Husker du Boardwalk, Park Place, Marvin Gardens?«. David: »Gå direkte i fængsel«. Jason: »Det er lige akkurat mig. Ikke noget med 'Ryk frem til Start', ikke noget med 'De modtager aktieudbytte. Hæv 1.000 kr.'«.

Omkring dem har vi netop rækken af storhoteller i deres luvslidte fordums pragt, der er strandpromenaden, Boardwalk, Marvin Gardens og alt det andet. Matadorspillet projiceret op som en fysisk ramme for menneskelige handlinger, men handlinger som ubemærket tvinges til overensstemmelse med fastlagte regler og ritualer. Bag dem er Den amerikanske Drøm.

Matador gennemsyrer også filmens indre kerne med dette spil om papirpenge, fiktive transaktioner som reflekterer rigdommens facade uden virkelig dækning. Jasons drøm om den strålende renæssance for the Staebler Bros. er også en drøm om et bestandigt og ubrydeligt *human companionship* til erstatning for dette flygtige skinliv hvor halve følelser på kryds og tværs i hans erotisk ambivalente menage erstatter de ægte. Ud over den materielle gevinst, »Staebleravia«, rækker det meget enkle og meget menneskelige: at være den du er og samtidig være knyttet til nogen.

De iscenesætter selv drømmen mens de venter. En aften alene med en belysningsmand i Convention Hall, Jason er tilskueren der kommenterer og applauderer, David konferencier'en der introducerer »Miss America« Jessica og hendes *song and tap dance,* mens Sally akkompagnerer på det elektriske orgel.

Matador-metaforen er ført helt ud i spillestilen og filmens komposition. I et interview med Michel Grisolia (i »Cinéma«, juni 1973) siger Rafelson bl. a.: »På samme måde som brikkerne flyttes i Matador har jeg ledet skuespillerne dels i diagonaler dels lodret i forhold til objektivet for at give en forhåbentlig rimelig idé om disse personers sørgelige ubesindighed. På en vis måde er filmen blevet noget i retning af et pudsigt mareridt. Jeg tror nemlig på nødvendigheden af at instruktøren indretter sig efter skuespillerne. Derfor er jeg som en kamæleon, og jeg blander professionelle, venner og amatører«.

Rafelsons intentioner kommer klart til syne i filmens struktur uden at den på nogen måde derfor forstener i det teoretisk krampagtige. Der er hele tiden – i modsætning til det langt roligere forløb i »Five Easy Pieces« – en påfaldende fragmentering af formen. Hele tiden konfronteres antydede følelser, stemninger og holdninger med deres modsætninger. Der er skarpe brydninger fra klip til klip, dels for at markere de polære modsætninger, dels for at afsløre Jason-virkelighedens tynde fernis (den er kun *skin deep!)* og drømmens stormaskede stof.

Den amerikanske Drøm er, som Atlantic City, blevet noget flosset i kanten, her er hotellerne halvtomme og de handles frem og tilbage på præcis ligeså urealistisk måde som i Matador. Men man opsøger den stadig. To sider af dens »virkelighed«: de færdigpakkede busture med halvgamle kvinder der oplever for betaling, og så pigegarden

der trækker op i galla og med fuld musik – men, typisk for Rafelsons måde at »demontere« virkelighedsillusionen på, det er bare en prøve, som bryder af og opløses ligeså snart David og kameraet kommer tæt på.

Tæt ved slutningen finder vi David i samme situation som da filmen begyndte, med en monolog *after hours:* »... Måske kunne det være blevet til en tur til Blue Hawaii. Jeg ønskede bestemt ikke at bremse den. *And in the funhouse – how do you know who's really crazy? How do you know that it's supposed to be you – that stops it right now. Only you don't know how to stop it. The gun was always with the water pistols . . .*« Selv skyldfølelsen og det personlige ansvar kan David manipulere med, bagefter. Men han har erkendt at midt i det falske skinliv fandtes den eksplosive virkelighed, revolveren, som altid lå i samme skuffe som vandpistolerne . . .

Tre scener fra »Jeg køber Rådhuspladsen«. Herover gensynet mellem de to brødre (Jack Nicholson og Bruce Dern), tv. Julia Anne Robinson, Ellen Burstyn og Jack Nicholson, nederst Bruce Dern og Ellen Burstyn i færd med at afbrænde skønhedspræparater.

# Martin Scorsese - et overset talent

**Ebbe Iversen**

Det er ingen hemmelighed, at ikke så få fortrinlige udenlandske film går danske biografgængeres næse forbi, fordi de enevældige udlejere ikke skønner deres indtægtsgivende potentiel tilstrækkeligt stort. Det er måske forståeligt, omend naturligvis beklageligt, når det drejer sig om »sære« eller vanskeligt tilgængelige film. Men med hensyn til den unge amerikanske instruktør Martin Scorseses værker er det rent ud ubegribeligt.

Scorsese er en original og spændende filmskaber, men der er intet tillukket eller kryptisk over hans film. Foruden at rumme andre og mere komplicerede kvaliteter er de simpelt hen spændende, morsomme og underholdende, men deres skæbne herhjemme har ikke desto mindre været krank indtil videre. Debutspillefilmen »Who's That Knocking at My Door?« fra 1969 har vi aldrig set. »Boxcar Bertha« fra 1972 er hentet hertil af Nordisk Film, men ingen biografer har hidtil været interesseret i at vise den. »Mean Streets« fra 1973, nok Scorseses bedste film, var til gennemsyn hos Warner-Constantin, men blev sendt retur. Først med Scorseses seneste film, »Alice Doesn't Live Here Anymore« fra 1974, kan man håbe på, at han får sit fortjente publikum også her i landet. Ellen Burstyn fik jo en Oscar for filmens hovedrolle, og denne gang er Warner-Constantin klar til at distribuere.

Martin Scorsese, søn af italienske immigranter i USA, blev født på Long Island i 1942. Han voksede op i New Yorks barske Lower East Side, og eftersom astma hindrede ham i at deltage i kammeraternes mere voldsomme aktiviteter, tilbragte han som dreng megen tid i biograferne. Som helt ung studerede han i en periode teologi for at blive katolsk præst, men han endte dog på New York Universitys filmkursus, og her begyndte han at lave kortfilm. Blandt dem var »It's Not Just You, Murray«, som Time Magazine beskrev som »sikkert den bedste universitetsfilm, der nogensinde er lavet«.

Scorseses første spillefilm, »Who's That Knocking at My Door?«, voldte ham adskillige kvaler. Han arbejdede på den i flere år, og allerede i 1965 forelå en version betitlet »Bring On the Dancing Girls«. Den var vist nok ikke god, og i 1967 fulgte en ny og omredigeret version med titlen »I Call First«. Heller ikke den duede tilsyneladende, for først i 1969 kom den endelige version, der for at gøre forvirringen komplet blev genudsendt i 1970 som »J. R.«. Nogen kommerciel succes blev den aldrig.

I mellemtiden arbejdede Scorsese som klipper for CBS, og i 1968 lavede han reklamefilm i England. Siden dækkede han Hubert Humphreys mislykkede præsidentkampagne, og i tre år var han filmlærer på New York University. Desuden var han chef-klipper på dokumentarfilm som »Woodstock« og »Elvis on Tour«, så han havde et grundigt og alsidigt kendskab til professionen, da han i 1972 gik i gang med »Boxcar Bertha«.

## BOXCAR BERTHA

Filmen, der herhjemme udsendes under den sørgeligt banale titel »Togrøverne fra Arizona«, blev indspillet på 24 dage i Arkansas, og den noksom bekendte Roger Corman var producent. Hvad man end mener om Cormans egne talstærke og mildest talt ujævne instruktørarbejder, skal hans betydning som igangsætter for unge talenter ikke undervurderes, men der er dog måde med hans idealisme. Han så »Boxcar Bertha« som en slags follow-up til sit eget bloddryppende gangster-epos »Bloody Mama«, men trods det kommercielle manuskript – Scorsese kalder selv »Boxcar Bertha« en »exploitation film« – lykkedes det instruktøren at få sat sit personlige stempel på det færdige resultat, ikke til producentens udelte henrykkelse.

I smuk overensstemmelse med tidens nostalgi handler »Boxcar Bertha« om togrøvere under tredivernes depression, centreret omkring den autentiske og temmelig rustikke figur »Boxcar« Bertha Thompson. Men der er tale om mere end en ordinær gangsterfilm, og vel som et kompromis mellem manuskript og instruktør ligger den et sted midtvejs mellem »Bonnie og Clyde« og »Tyve som os«. Som Arthur Penns film rummer den blodig vold – og oven i købet meget ligefremme sexscener – men som Robert Altmans har den sin styrke i miljø, atmosfære og især personskildring. I øvrigt spilles den unge mand af David Carradine, bror til Keith Carradine fra »Tyve som os« og altså søn af John Carradine, der selv har en mindre rolle som jernbanemogul i »Boxcar Bertha«.

Bertha Thompson og hendes venner – en militant fagforeningsmand, en harmonikaspillende neger og en professionel spiller med den obligatoriske moustache – kommer ind på forbryderbanen nærmest ved et uheld. »Er dette et hold-up?«, spørger en togmand dem, da de faktisk bare er ude efter gratis befordring, og det bliver det så til. Blodtørstige er de langtfra, og deres røverier er kun rettet mod den jernbane, der i ly af depressionen behandler sine arbejdere usselt. Her har filmen et tydeligt socialt og politisk perspektiv, som endda får en lovligt håndfast apoteose, da fagforeningsmanden – Berthas elsker – til slut korsfæstes på en togvogn. Den scene er ikke helt let at kapere.

Men nok så meget er der tale om en psykologisk skildring af forvirrede folk, der i pressen udråbes som farlige gangstere, men som i realiteten – uforskyldt ramt af hårde

Martin Scorsese

tider – har svært ved at finde ud af tingene. Deres handlinger styres af tilfældigheder, og de er ikke selv herrer over deres skæbne. Nok bliver de kriminelle, og Bertha har i en periode et bordel som sin arbejdsplads, men Scorsese har klart nok både sympati og forståelse for dem – samtidig med, at han anskuer disse ubehjælpsomme desperados med et humoristisk blink i øjet. Glorificering undgår han lykkeligt, latterliggørelse ligeledes.

Stilistisk skildrer Scorsese sine personers rådvildhed med en abrupt og opsplittet fortællemåde med mange kamerabevægelser, klip og overtoninger. Hastige nærbilleder dominerer, og rolige establishing shots er der få af. Stilen kan umiddelbart virke som en lidt irriterende overbrodering, men den er relevant i forhold til emnet. Der er ingen glidende kontinuitet i personernes tilværelse og heller ikke i filmens fortællemåde.

Samtidig dyrker Scorsese en stoflig realisme i tegningen af personer, miljø og epoke, og realismen præger ikke mindst slagsmålsscenerne, der – i uoverskuelige nærbilleder – fremstiller volden som kaotisk og kluntet. Det viser direkte frem til »Mean Streets«, hvor denne teknik er anvendt med endnu større effekt. Selv har Scorsese om »Boxcar Bertha« sagt, at »Vi lærte, hvordan man laver en film. Det var det«, og mens den nok bedst lader sig anskue som en bunden opgave forvandlet til en talentfuld stiløvelse, er »Mean Streets« et helt personligt værk, tydeligvis et hjertebarn for instruktøren.

**MEAN STREETS**

Det var svært for Martin Scorsese at skaffe kapital til indspilningen af »Mean Streets« – manuskriptet var flere år gammelt, og mere end én producent havde tidligere afvist det – og da han endelig kom i gang, var det under både økonomisk og tidsmæssigt pres. New Yorks Lower East Side er handlingens skueplads, men Scorsese måtte lade sig nøje med seks dages eksteriør-optagelser her og indspille interiør-scenerne i Los Angeles, alt i alt på 27 dage. At det lod sig gøre, skyldtes bl. a., at han i en del roller brugte gamle personlige venner, som præcist vidste, hvad han ville.

»Mean Streets« er nemlig en selvbiografisk film, omend med fiktiv handling. Dens personer er – som Scorsese selv var engang – unge andengenerations italienere på storbyens bund, nærmere betegnet på bunden af den sociale pyramide, på hvis top Francis Ford Coppolas Don Corleone holdt hof. Der er tale om fattige og forvirrede småkriminelle, Mafiaens mest harmløse stik-i-rend-drenge, og deres verden er de dunkle barer, gaderne og slumlejlighederne i New Yorks meget lidt glamourøse Little Italy. Flotte limousiner og bjæffende maskinpistoler er der ingen af her, og det var nok derfor, Warner-Constantin sagde nej tak til filmen.

Egentlig var det Scorseses hensigt at lave en slags metafysisk beretning om en katolsk mini-mafiosos uafrystelige skyld, og sådan tolkede Pauline Kael den også i en stærkt begejstret anmeldelse i The New Yorker. Men Scorsese skar selv en god del af metafysikken væk, og biografgængeren behøver ikke at gøre sig den slags mere luftige spekulationer, hvis han ikke har lyst. Spændende og umiddelbart begribeligt beretter filmen om unge fyre, der befinder sig i en permanent kamp for at betale gæld, bevare tyndslidte venskaber og overbevise sig selv om, at de har det fint og er nogle pokkers karle. Pointen er naturligvis, at de ikke har det spor fint og absolut ikke er pokkers karle, men præcis så konfuse og styrede af

omgivelserne som Boxcar Bertha og hendes venner.

Man mærker, at Scorsese kender dette håbløse miljø på sin hud, og som den foregående film er »Mean Streets« implicit meget social, men uden fremstrakte budskaber eller løftede pegefingre. Instruktøren er interesseret i sine uheroiske, flerdimensionale personer og deres vaklende indbyrdes relationer, og han er interesseret i at fortælle en god historie.

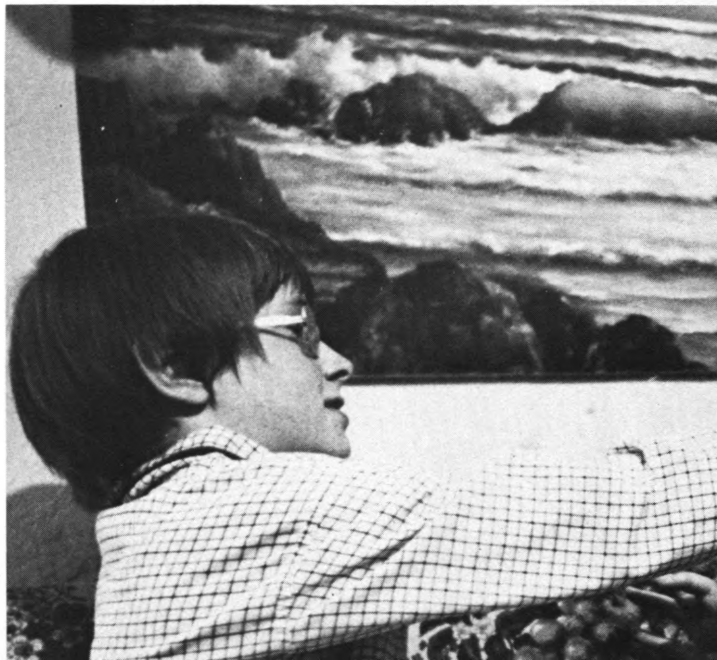
Druk og slagsmål er væsentlige bestanddele i disse personers tilværelse, og her bruger Scorsese med næsten dokumentarisk effekt teknikken fra »Boxcar Bertha« – slagsmål set som klodset, panikagtig forvirring, ganske som virkelighedens værtshusbataljer jo oftest er. At filmen i disse voldsdyrkende tider ikke gør nævekampe til fornøjelig underholdning, forlener den med en sympatisk moralsk kvalitet, men naturligvis ikke med kommerciel *punch.* Moralen er indbygget og ikke demonstrativ, thi for Scorsese drejer det sig om realisme, og den opnår han også via Kent Wakefords uhyre sensitive kamera, som håndholdt og særdeles mobilt bevæger sig omkring i barernes og gadernes halvmørke og anbringer tilskueren midt i personernes hvileløse, omtumlede tilværelse.

At Martin Scorsese er en fortræffelig personinstruktør, fremgik allerede af »Boxcar Bertha«, hvor Barbara Hershey er overraskende rigtig i titelrollen. »Mean Streets« understreger det, men Harvey Keitel (som Scorsese brugte allerede i »Who's That Knocking at My Door?« og siden igen i »Alice Doesn't Live Here Anymore«), Robert De Niro og David Proval i hovedrollerne kender også, som instruktøren selv, det skildrede miljø af personlig erfaring. At vi nu kan se Robert De Niro i »Godfather II«, er i øvrigt ganske ironisk, for »Mean Streets« er som antydet en nok så realistisk venden vrangen ud på Corleone-miljøets fundament. Et socialt og psykologisk drama med intens miljøbeskrivelse og masser af action – kan det virkelig ikke finde vej til danske biografer?

**ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE**

Meget af dialogen i »Mean Streets« virker improviseret med sin autentisk klingende ordstrøm og sin mangel på blankpolerede teaterreplikker. I realiteten er kun tre-fire scener improviseret under optagelserne, men både her og i »Alice Doesn't Live Here Anymore« har Scorsese forud for indspilningerne filet meget på dialogen sammen med skuespillerne. Man skal klippe i manuskriptet hellere end i filmen, har han udtalt. Men det hindrer ikke, at han i »Alice« som i de tidligere film gennem klipning (han klipper selv alle sine film, men ukrediteret p. gr. a. fagforeningsbestemmelser i Directors Guild of America) og kamerabevægelser skildrer personernes manglende psykologiske stabilitet og lader den forplante sig næsten fysisk til tilskueren.

Da Alice var en lille pige på otte år, ville hun være sangerinde, fortæller filmens frækt lavede, skamløst studieduftende prolog, som er en (ironisk?) essens af samtlige filmhistoriens traditionelle flash-backs. Men i stedet sidder hun 28 år senere på handlingens nutidsplan som mor til en opvakt søn på 11 år og hjemmegående kone til et arrigt – men ikke kun negativt skildret, det ville ligne Scorsese dårligt – bæst af en lastbilchauffør. Da han dør i en trafikulykke, drager Alice og sønnen afsted mod Monterey, hvor hun vil genoptage sin afbrudte – og vist



Øverst: David Carradine og Barbara Hershey i »Boxcar Bertha«, herunder Harvey Keitel i »Mean Streets«, nederst Ellen Burstyn i »Alice doesn't Live Here Anymore«.

aldrig synderligt strålende – karriere som sangerinde. Så langt når de aldrig, for på vej fra New Mexico til Californien havner de i Tucson, Arizona, hvor filmen er indspillet på otte uger med et budget på 1,6 mill. dollars, og hvor den maskuline farmer Kris Kristofferson belejligt dukker op på det cafeteria, hvor Alice efter en tid som bar-sangerinde og en uheldig erotisk affære er endt som servitrice. Det ny forhold knaser lidt, men må nok have mulighed for at udvikle sig til noget varigt og godt, må vi tro ved filmens slutning.

I ufuldstændigt referat lyder den historie næppe sindsoprivende original, og det er den heller ikke. Tværtimod bevæger den sig ustandseligt på grænsen til rørstrømsk folkekomedie eller »soap opera«, men Scorseses talent manifesterer sig i, at han aldrig for alvor overskrider grænsen. Han gør filmen rørende uden at gøre den sentimental, han gør den morsom næsten uden at forfalde til mere grovkornet komik, og han gør den til en ligefrem kærlighedsfilm uden at gribe til sirupsindsmurt, violinombølget romantik. Igen tegner han sine personer med varm sympati, og han har selv været den første til at beklage, at han af længdemæssige årsager under klipningen var nødt til at skære så mange scener væk, at nogle af de tilbageblevne nok fremstår mere enkelt, end godt er – det gælder f. eks. scenerne med Alices knarvorne ægtemand i filmens start. Alligevel ville et uopfindsomt PR-hoved, der fandt på at lancere filmen som »en kærlighedshistorie, der vil få Dem til at både le og græde«, faktisk ikke ramme meget ved siden af. Og man skal nu ikke kimse af en film, der er lavet med så megen intelligens og menneskekundskab, at man tør slippe rørelsens tårer løs uden at floves derved.

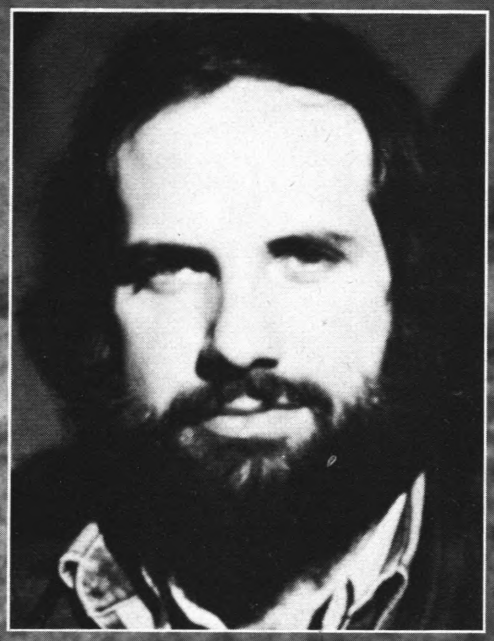
Skønt »Alice« genremæssigt er meget forskellig fra de to foregående film, er de stilistiske og tematiske forskelle ikke så store endda. Stilistisk arbejder Scorsese igen med en meget intensiv klipning og et yderst bevægeligt kamera (styret af Kent Wakeford som i »Mean Streets«), som uden at forfalde til demonstrativ smartness understøtter og supplerer personskildringerne, og tematisk drejer det sig også denne gang om mennesker, der har svært ved at få styr på både den ydre tilværelse og de indre følelser. Samtidig understreges Scorseses evner som personinstruktør igen i »Alice« af dialogscener, der virker så intenst ægte og spontane, at man forledes til at tro, at de må være improviseret på stedet.

## TILLØB TIL EN PROFIL

På basis af tre film skal man vare sig for at tegne Scorseses kunstneriske profil og fremtidige muligheder uden forbehold. Men nogle streger til en løs skitse tør man godt nedfælde. Trods stadige finansielle og tidsmæssige problemer har han i sine hidtidige film vist sig som en kunstner, der tør og kan skildre det banale, uden at skildringen bliver banal. Han er en instruktør med – om man vover at anvende en gammeldags terminologi – en smuk balance mellem form og indhold, og han har sin force i varmhjertet og humoristisk beskrivelse af forvirrede og utilpassede skabningers fortumlede færden i samfundets nedre regioner. Hans miljø-fornemmelse er sikker, og hans film er rige på visuelle kvaliteter. Han sætter sine fintmærkende psykologiske observationer ind i sociale sammenhænge, og først og fremmest mestrer han den gode, gamle amerikanske kunst: at gøre os en lille smule klogere ved at fortælle os noget vedkommende på en måde, der rører os, morer os og fængsler os.

# Brian De Palma

Jørgen Oldenburg



Brian De Palma har i Danmark hidtil kun været kendt for sin brogede, uhøjtidelige og snurrige generationsskildring »Greetings«. Men han har faktisk lavet adskilligt flere film, og agter tilsyneladende at fortsætte, så en beskrivelse af hans karriere til dato er ikke overflødig.

Brian De Palma er født i 1940, og han er uddannet på Columbia University i New York – det naturlige milieu for en mand som De Palma, hvis film præges stærkt af den indforståede sophistication og ironiske distance, der associeres med intelligentsiaen på østkysten. På Columbia lavede De Palma et par kortfilm, hvoraf den tredje, »Wotan's Wake«, vandt adskillige præmier, om end ikke nok til at åbne alle døre. De Palma modtog dog et stipendium fra MCA (gigantkorporationen, der tæller Universal Productions, Decca Records, MCA Television og ca. 50 % af filmdistributionskæden C.I.C. blandt sine aktiver), og mens han brugte pengene til et Film Writing Course på Sarah Lawrence College, lavede han i samarbejde med sin lærer, og med økonomisk støtte fra en rig bekendt, sin første spillefilm, »The Wedding Party«, i 1964. Der var ikke nogen egentlig producent, så De Palma fungerede i denne egenskab foruden naturligvis som forfatter, instruktør og klipper. Da filmen var færdig, kunne man imidlertid ikke finde nogen udlejer, som ville interessere sig for den, og først efter den kommercielle succes med »Greetings« nogle år senere blev »The Wedding Party« vist offentligt.

Som så mange andre talenter uden midler måtte De Palma til at lave bestillingsarbejder. Han lavede mere eller mindre selvstændigt et par stykker, hvoraf han selv fremhæver dokumentarfilmen »The Responsive Eye« om en op-art fernisering på Museum of Modern Art. De penge, der var indtjent på disse dokumentarfilm, gik til at finansiere spillefilm nummer to, »Murder a la Mod«. Efter De Palmas egen beskrivelse er det »a sophisticated thriller patterned after Psycho . . . It's both good and bad«. Variety skrev om den, at den var »technically proficient and proves that its director could have an industry future«. New York Times hyldede instruktørens begejstring for selve filmmediet. Men filmen blev en fiasko.

Først med »Greetings« i 1968 slog De Palma igennem. Ideen stammede fra filmens producent, Charles Hirsch, og gik angiveligt ud på at lave en slags amerikansk sidestykke til Godards »Masculin Féminin«. Planen lykkedes, for så vidt som »Greetings« blev en meget levende skildring af tre unge mænds typiske reaktioner på en række aktuelle fænomener. Og mens Godards film er temmelig mismodig, præges »Greetings« af De Palmas fantasifulde, sorte humor. Filmen blev en gevaldig succes. Den var optaget på to uger med et budget på 43.000 dollars, og den skovlede penge ind, hvoraf dog løvens part gik til distributøren.

Næste film skulle naturligvis hedde »Son of Greetings« – men så vidt jeg kan regne ud, må den være identisk med den, der nu hedder »Hi Mom« – en satirisk komedie om New Yorkere, hvis highligt er en indlagt falsk dokumentarfilm (De Palma ynder indslag i andre stilarter) om et mondænt hvidt publikums oplevelser under en avantgardistisk teaterforestilling, »Be Black Baby«. Skuespillet går ud på at de militante sorte aktører terroriserer, prygler og voldtager tilskuerne, som bagefter kun har lovord tilovers for den avancerede forestilling. »Anmelderne hav-

Scene fra »Phantom of the Paradise«. Indsat: Brian De Palma.

de ret!« jubler en mørbanket herre.

De Palma fik nu en opgave fra Warner Brothers: »Get to Know Your Rabbit«, en komedie med TV-entertaineren Tommy Smothers. Det gik dårligt. De Palma havde ikke selv skrevet manuskriptet, og stjernen havde ikke fidus til projektet og sin egen medvirken. Filmen lå på hylden et par år, førend den kom ud i distribution og fik fiasko.

Det mest personlige træk i De Palmas film over Off-Broadway-forestillingen »Dionysius in 69« var den omstændighed, at denne version af Euripides' »Bakkanterne« blev gengivet i split-screen – en virkning De Palma er meget glad for.

## INSPIRATION FRA HITCHCOCK

»Sisters« fra 1973 er en stor hyldest til Hitchcock, som er De Palmas erklærede idol. Handlingen har stærke mindelser om »Psycho«: En sympatisk ung mand, der lægger op til at være filmens helt, myrdes godt tyve minutter efter begyndelsen af en pige, som – efter hvad vi ledes til at tro – er tvillingesøsteren til den pige, han netop har truffet, og som han har tilbragt natten hos. Selve mordet er lavet som det berømte brusebadsmord i »Psycho«, bare betydelig mere blodigt. Mordet bevidnes af en genbo (à la »Rear Window«), men mordersken og en medskyldig når at få skjult liget i en sovesofa, der står midt i stuen, da politiet ankommer (à la »The Rope«). Genboen begynder på egen hånd at forske i sagen, og finder efterhånden ud af, at mordersken er den overlevende af et par siamesiske tvillinger der blev skilt ved en operation, hvorunder den ene døde. Pigen, der forblev i live, har siden haft det med at overtage den døde søsters personlighed, når der har været erotik i luften. Parallelen til Norman Bates og hans ikke-eksisterende, skinsyge mor i »Psycho« er temmelig evident.

»Sisters« blev en pæn, men ikke nogen opsigtsvækkende succes – måske fordi dens blodsudgydelser og en mareridtsekvens, hvori adskillelsen af de siamesiske tvillinger skildres med ekspressionistisk slagkraft, er temmelig kras kost. De Palma fortæller imidlertid den grumme historie med mange vittige indfald, i en fin balancegang imellem spændingsafsnit og den såkaldte »comic relief«, og de mange lån fra Hitchcock virker ikke som tyverier, men som indforståede tributter, nye anvendelser af sekvenser, der allerede for længst er etablerede som klassiske. Det må jo ikke glemmes, at takket være det filmudspyende amerikanske TV, har gennemsnitsamerikaneren et ret indgående kendskab til Hollywoods produktion siden lydfilmens komme, og hos de mest filmbevidste blandt TV-seerne finder man en genrefortrolighed, et kendskab til de faste situationers forskellige udformning, som næppe er blevet overgået på Cahiers du Cinéma i 1950'erne.

Mange af de nye instruktørnavne: Coppola, Lucas, Scorsese, Mazursky fortsætter traditionen, mens andre graver i den, for at se, hvad de kan få ud af de klassiske forløb. Bogdanovich stiller sig tilfreds med at plagiere de gamle træffere, Altman foretager radikale, upopulære nytolkninger, De Palma bruger de ting, der har gjort stærkest indtryk på ham, og demonstrerer, at de har gyldighed, også i en anden sammenhæng end den, hvortil de blev skabt. Hitchcock har selvfølgelig i årtier været en væsentlig inspirationskilde for gud og hvermand, men De Palma synes mere forhippet end de fleste – Truffaut inclusive – på at tilegne sig de Hitchcockske erfaringer og udnytte dem maksimalt. Indflydelsen går fra plot-konstruktion over klippeteknik til musikanvendelse (Bernard Herrmann skrev musikken til »Sisters«), og kan det lyde som om resultaterne må blive livløse kalkeringer efter et succesombrust mønster, så må det fremhæves, at De Palmas moderne, respektløse og groteske stil faktisk gør dem til personlige og fantasirige variationer over nogle af filmhistoriens mest levedygtige myter.

## PHANTOM OF THE PARADISE

Selve historien i hans nyeste film »Phantom of the Paradise« fra 1974 er – trods De Palmas idérige udbygninger – ikke det mest spændende ved filmen, der i langt højere grad lever på de uhyrlige situationer og fantastiske konfrontationer i det bizarre milieu, De Palma har skabt. Indledningens benovede speakerberetning om fænomenet Swan, manden der bragte blues til England og Liverpool til USA, manden der egenhændigt skabte nostalgibølgen – denne indledning fortsætter i et nummer af et af Swans produkter, den komisk vulgære trio, The Juicy Fruits, som i forskellige skikkelser figurerer filmen igennem, men som i første omgang præsenterer sig som anderumper i sort og lyserødt kostume. Det kan ikke undre at den unge Swan har en resigneret, midaldrende, hundeagtig assistent, at hans pladeselskab hedder Death Records og at en død pipfugl er dets varemærke, ej heller, at de mange piger, der vil gøre karriere hos Swan, må passere den berømte omvej over »the producer's couch«.

De Palma dynger veloplagt på med klicheerne om livet i show-biz, og han er en velsignet hurtig instruktør, som ikke træder vande i sine oftest heller ikke synderligt dybe situationer. Man er også taknemmelig for hans tempo i den groteske scene, hvor komponistgeniet Winslow Leach, ophavsmanden til den Faust-kantate, hvormed Swan vil indvie sit nye rock-tempel, The Paradise – da altså denne Leach vil destruere den grammofonpladepresse, hvorpå Faust-kantaten er blevet støbt i en indspilning med de af Leach inderligt forhadte Juicy Fruits, så får han ikke bare ørerne, men også det der sidder imellem, i maskinen, og undslipper som grusomt vansiret. Situationen er i princippet både smagløs og makaber, men De Palma afvikler den i et tempo og med en komisk afstand, som kan få én til samtidigt at gyse ved det bloddryppende i optrinet og more sig over ulykkens påfaldende usandsynlighed og poetiske uretfærdighed. Det hænger også sammen med De Palmas måde at instruere skuespillerne på. Inden for den givne, vildt urealistiske ramme optræder Swan og hans kyniske, forretningsmæssige slæng så nogenlunde normalt. Til gengæld er alle de, der er noget ved musikken – lige med undtagelse af sangerinden Phoenix, som er stridens genstand og derfor står uden for nummer – bindegale. De Palma lægger ikke fingrene imellem i sin udlevering af det androgyne sangerfænomen Beef, af den monomane Winslow Leach eller af alle de grupper og enkeltpersoner, der forsøger at skaffe sig Swans bevågenhed. Så når Winslow raver rundt, sindssyg af smerten ved at få hovedet halvt knust, så ligger hans vaklen ikke langt fra hans adfærd i mere normale situationer. Man kan højst ynke Winslow som en gal kat, der nu har fået sit revne skind, og heldigvis finder han jo hurtigt et flatterende udstyr og en flot maske, der forvandler ham til det skinbarlige »Phantom of the Paradise«.

The Phantom træder første gang i funktion, da han ser prøverne på scenen af et afsnit fra Faust-kantaten – der er blevet udformet som en slags naivistisk version af 50'ernes beach party-film. De Palma filmer denne sekvens i split screen, uden at man egentlig kan se berettigelsen

eller ideen i at gøre det netop på den måde. Men De Palma elsker split-screen-virkningen, som han anser for et stort uudnyttet fortællergreb. Og man må da også indrømme ham, at han i en sekvens i »Sisters« brugte effekten til at skabe elementær, nervepirrende *suspense.* Den ene halvdel af lærredet viste vidnet, som desperat forsøgte at overbevise politiet, om at hun havde været vidne til et mord, mens den anden halvdel af scope-billedet viste den skyldige i desperat hast arbejdende på at skjule liget og alle spor. I forbindelse med »Psycho« og specielt sekvensen, hvor publikum – imod al retfærdighedstænkning – føler med Anthony Perkins, da det kort ser ud som om, Janet Leighs bil ikke kan forsvinde helt i sumpen, har Hitchcock talt om et 11. bud, han havde opdaget, nemlig budet: »Du må ikke blive opdaget« – som er det, publikum tager til sig i den nævnte situation. Dette bud udnyttes af De Palma, og i den citerede sekvens flår han fra to sider i ens identifikation. Man engagerer sig såvel i vidnets hektiske magtesløshed, som i den (sympatiske) morderskes nervøse forsøg på at skjule ugerningen. De Palma omsætter krydsklipningens vekselpåvirkning til samtidige stimuli af to uforenelige holdninger. Det er udmærket satanisk.

Helt samme komplicerede plan, hvad angår udnyttelsen af split-screen-effekten, bliver ikke nået i »Phantom of the Paradise«. Faktisk virker brugen af knebet her ret uinspireret, og selv når det bruges under de musikalske numre, blegner det lidt i forhold til de virkninger, man har oplevet i koncertfilm som »Woodstock« eller »Rock 'n' roll again«.

## EN RIGTIG AUTEUR

Skal man forsøge at give et indtryk af De Palmas univers som auteur – og De Palma er en rigtig auteur, der i lighed med andre af de fremtrædende unge, amerikanske instruktør (f. eks. Coppola, Mazursky, Scorsese), er sin egen manuskriptforfatter – så må man sige, at det forekommer temmeligt paranoidt. Et er, at De Palma fortrinsvis har lavet gysere, hvor drab på uskyldige tør siges at være et ret ufravigeligt plot-element – men valget af genre er jo også karakteristisk. Komedien »Greetings« handlede om, hvordan de tre hovedpersoner prøver at undgå den skæbne, der venter dem. To af dem frygter deres indkaldelse til hæren, deres kammerat, som dyrker uofficielle teorier om mordet på præsident Kennedy, ender med at blive dræbt, tydeligvis fordi han ved for meget. Også i »Phantom of the Paradise« er holdningen defaitistisk. Alle vil gøre alt for at komme frem, og når de har solgt deres sjæl til Swan, viser det sig til slut, at også han har solgt sig selv.

Erotikken spiller ligeledes en betydningsfuld rolle i De Palmas film. Ikke i form af varm, gensidig kærlighed, men udmøntet i en række hurtige knald med *instant satisfaction* som målet. Det er bemærkelsesværdigt, at sex ofte hos De Palma associeres med voyeurisme, også i »Phantom of the Paradise«, hvor Winslow belurer Swan og Phoenix. »Sisters« indledes med en virkningsfuld *teaser,* en ung pige i et omklædningsrum er nået til at skulle tage undertøjet af, da en ung mand uforvarende bliver vidne til den delikate situation. Spændingen stiger: vil han være beleven nok til at rømme sig, inden bh'en er røget, eller vil hans liderlighed løbe af med ham. Da tilskuernes frygt/forventninger har nået det maksimale, zoomes der pludselig ud, personerne stivner i et tableau, som viser sig at være pointen i et quiz-show, naturligvis betitlet »Peeping Tom«. Som publikum sidder man flovt fuppet tilbage – men De Palma har i sin opfindsomme prolog etableret det voyeur-tema, som, med forbindelseslinjer til Hitchcocks »Rear Window«, er et væsentligt element i handlingen.

Voyeur-begrebet spiller også som overordnet størrelse en vigtig rolle i De Palmas filmteori: »Voyeurism is a direct link with a point-of-view shot. If you get an audience in exactly the position of the character, then they're seeing just the same information that the character is. That's a unique link that only film can provide. All of my films explore what the relationship of film is to an audience, and I try not to have it just recapitulate all the older forms like the theatre or the novel«.

Det er virkelig også en karakteristisk egenskab ved De Palmas film, at de fanger én ind som billedfortællinger. De Palmas visuelle stil er på ingen måde opsigtsvækkende, det er ikke billedkompositionernes skønhed, man hæfter sig ved, men de forrygende informationer, de rummer, og den medrivende rytme, hvormed de er føjet sammen.

I »Phantom of the Paradise« væver De Palma flere kendte temaer sammen. Først og fremmest bruger han naturligvis Gaston Leroux' gyserklassiker, der jo allerede er filmatiseret tre gange – nemlig af hhv. Rupert Julian med Lon Chaney i hovedrollen, af Arthur Lubin med Claude Rains og af Terence Fisher med Herbert Lom som det stakkels bedragne og vansirede komponistgeni, der skjult i Pariser-operaens kældre protegerer en ung sangerinde og ved sin hævnlystne terrorudøvelse får åbnet en karriere for hende. Ind i denne handling fletter De Palma så Faust-motivet, dels i form af Winslow Leach's komposition, Faust-kantaten, og dels som regulært handlingselement, for Leach (som Faust) indgår en livskontrakt med impressario-geniet Swan, som vi først må tro, er Djævelen selv. I slutningens opgør viser det sig imidlertid, at Swan kun er Djævelens agent, for nu dukker Oscar Wildes variation over Faust-temaet i »The Picture of Dorian Gray« op. Også Swan har nemlig haft kontrakt med Djævelen, ifølge hvilken en billedbåndoptagelse af Swan skal ældes i hans sted. Denne ophobning af temaer og mere eller mindre skjulte citater fra andre film er karakteristisk for De Palmas stil. »Phantom of the Paradise« rummer f. eks. en mordtrussel i et brusebad, som er en komisk drejning af det berømte mord på Janet Leigh i »Psycho« (en sekvens, der også dukkede op i »Sisters«). James Whales suggestive dekoration og lyssætning omkring livgivningen af Frankensteins monster i filmen fra 1931 ligger helt åbenbart til grund for et af kantatens store numre, hvor forskellige legemsdele bliver »flået« af nogle »tilfældige« tilskuere for at kunne syes sammen og blive sangermonstret Beef. Og da Swan til slut agter at gifte sig med Phoenix, kun for umiddelbart efter at lade hende likvidere under en tv-transmission, så udfører snigskytten sit hverv, fuldstændig som Laurence Harvey i Frankenheimers »Kandidaten fra Manchuriet«.

Der er mange gode ting i »Phantom of the Paradise«, skuespillerne er vittige, og Paul Williams, der har skrevet musikken, er et fund som den slikne, beregnende, evigtunge Swan med plastic-ydret. Sangnumrene er gode, teknikken i orden, men noget mesterværk er det ikke. De Palma kan det hele, både arbejde med skuespillere, udforme et plot, der kan fortælles i billeder, og forlene det med spænding og grov, sort humor. Men det er som om hans vilje til at imponere ofte får kvalt poesien i hans film. De er flotte, men de er uden sjæl. Hvem har De Palma solgt sig til?

# Mel Brooks lever og har det godt

**Poul Malmkjær**

For mange, mange år siden, nærmere bestemt i 1966, sendte vi i TV en serie, »Get Smart«, som vi kaldte »Smart skal det være«. Det var en agentparodi med lille Don Adams som superagenten, der hjulpet af agent 99 (Barbara Feldon – og det første ni-tal blev aldrig nogensinde vendt om, men muligheden forelå), skulle bekæmpe en skurkeorganisation, KAOS, ledet af Mr. Big (Michael Dunn). Serien var karakteriseret ved en pågående, grov og vel nok i manges øjne smagløs form for parodi og humor. Den blev i hvert fald aldrig den store succes hos TV-anmeldernes helhjertede gennemsnitsdanskere, og ingen græd, da serien standsede. Vi, de programansvarlige, sukkede lidt; vi havde moret os meget godt med den, og vi så den først og fremmest som et forsøg på at forny en vanskelig genre, ½-hour comedy'en, der var værd at støtte og værd at vise frem.

Bag serien stod Buck Henry og Mel Brooks. Og gik det ikke så godt for serien herhjemme, så blev den dog en anselig succes i sit hjemland, og den betød for Mel Brooks den endelige etablering som selvstændigt skabende humorist, og ikke blot endnu en kvik fabrikant af »Jewish vun-liners«.

I disse katastrofe-tider er det bemærkelsesværdigt at se, med hvilken iver Hollywood – og industrien som helhed – søger at fylde det hul i produktionen, der hedder komedier. Jerry Lewis er nærmest gået i stå af frustration efter de ambitiøse fiaskoer, der har indtil for nylig været stille om Blake Edwards, Tashlin er næsten glemt, Milos Forman har næppe nok ladet høre fra sig siden samarbejdet med Buck Henry, Anthony Newley nåede ikke ud over vennekredsen, og Richard Lesters vej tilbage kender man endnu ikke. Til gengæld bakkes de leveringsdygtige komikere op, først og fremmest Woody Allen og Mel Brooks (»The screen needs one outrageously funny Mel Brooks film each year . . .«, sagde Variety i anmeldelsen af »Young Frankenstein«), men også Carl Reiner, Elaine May og minor talents som Mel Stuart og Gene Saks, der i højere grad må støtte sig til manuskriptforfatteres humoristiske talent. Men det er Allen og Brooks der har fået

Øverst Madeline Kahn i en Dietrich-parodierende positur i »Blazing Saddles«, nederst Mel Brooks (th. i foto) i en lille rolle i filmen.

den store opmærksomhed, og for den, der kender det desperate savn fra hjemlige underholderes mangel på humor, og som ellers kun har set »Blazing Saddles«, kan det være svært at forstå at f. eks. Mel Brooks faktisk er den eneste »celebrity«, der *to* gange har været interview'et til »Playboy« (okt. 1966 og febr. 1975). Den ære er svær at stikke, og måske at forstå i vort miljø, hvor det stadig anses for mere dannet at græde end at grine, hvor underholdning enten er »Huset på Christianshavn« eller noget med at lægge mosaikker til et portræt af ellers morsomme mennesker. Det kan også volde vanskeligheder sådan her på afstand at fatte »The Producers«' succes i college-distribution eller »Blazing Saddles«' placering som nr. 6 på 1974s top-box office med 16½ million dollars i overskud fra det nordamerikanske marked. Herhjemme var succes'en moderat, men »Young Frankenstein« vil gå bedre. Dens humor er i hvert fald på overfladen mere dannet. »Woody Allen delights our brains. Mel Brooks goes for the solar plexus«, som »Newsweek« udtrykte det.

## FØR FILMENE

Mel Brooks hed oprindelig Melvin Kaminsky og blev født 1927 i en ghetto i Brooklyn. Han var yngst af fire sønner, og da hans far døde to år efter hans fødsel, ernærede moderen familien som syerske. Mel var lille af vækst, så komisk ud og var ikke noget videre når det drejede sig om sport, så for at få kammerater, for at blive accepteret, lærte han at klare sig med en hurtig replik, en vittig bemærkning. »I wormed my way in with jokes«, sagde han, og alligevel fortsatte problemerne: »You want to know where my comedy comes from? It comes from not being kissed by a girl until you're 16. It comes from the feeling that, as a jew and a person, you don't fit into the mainstream of American society. It comes from the realization that even though you're better and smarter, you'll never belong«.(1)

Han giftede sig 1952 med danserinden Florence Baum, fik tre børn med hende og blev skilt fra hende igen 1959. I begyndelsen af 60'erne traf han Anne Bancroft og de blev gift i 1964. Mel Brooks er familiemenneske, siger hans venner. Selv mener han, at det sted hvor man spiser, er helligt. Han kan være ganske seriøs. Han insisterer f. eks. også på at der er et alvorligt budskab bag »Young Frankenstein«: »Monsteret er i virkeligheden den em af frygt, der har fået den plebeijiske hjerne til at klæbe helt sammen. Intelligens contra frygt – det er et godt spil ping pong«.(2)

Men tilbage til Brooklyn og vilkårene, de menneskelige vilkår, som Brooks ofte beskæftiger sig med, men som aldrig har virket synderligt snærende på ham som skabende kunstner. Han kender ingen grænser, ingen hæmninger, ingen bånd. *Anything for a laugh*. Hans arbejdsfelt er et univers, hvor han rækker ud i mørket og kommer tilbage med stjerner af vekslende størrelse og varierende glans, når blot han ikke kommer tomhændet. Ligesom Fredric March gik i teatret i »Design for Living« ved han intet bedre end at gå ind til en af sine film for at høre sit publikums latter. Han bekræfter sin eksistens og trodser tanken om døden med denne spejlen af talentet i andres latter; »immortality in my lifetime«, som han selv kalder det med en tilføjelse om, at der endnu mangler en meters penge eller så.

Som 14-årig lærte han at spille på trommer hos Buddy Rich, og samtidig tog han kunstnernavnet Mel Brooks (efter moderens pigenavn Brookman), og som 17-årig meldte han sig til hæren. Efter D-Dag blev han sendt til Europa. Han var i ingeniørtropperne, men hans største indsats skal have været en episode fra The Battle of the Bulge i Ardennerne, hvor han besejrede en tysk propaganda-højttaler ved i en anden højttaler at imitere Al Jolson med sangen »Toot Toot Tootsie«.

Efter krigen genoptog Mel Brooks sit arbejde som musiker, og et tilfælde – der er som hentet ud af en minor musical – gjorde ham til professionel komiker. Komikeren i et show blev syg, og Brooks påtog sig så at aflevere hans dødssyge vittigheder. Det gik så hæderligt, at han næste aften indlagde en række af sine egne vittigheder, og hans succes førte til hvad »Newsweek« betegnede som »the zenith of American Jewish resort prestige-tummler«. En tummler er en slags underholdningsleder (social director), og i den egenskab blev han »opdaget« af en ung saxofonist, der selv kort efter blev TV-komiker, og som hyrede Brooks som gag-writer. Komikeren var Sid Caesar. TV-programmet hed »Caesar's Hour«, det var midt i 50'erne, og den utroligt populære komiker samlede et forfatterteam omkring sig, hvis medlemmer siden hver for sig ville have gjort et land som f. eks. Danmark til et brohoved i humorens felttog mod den rationelle brugskunsts fantasiløse fortalere. Team'et bestod af Woody Allen, Larry Gilbert, Neil Simon, Mike Stewart, Mel Tolkin, Lucille Kallen og Joe Stein. Gilbert skriver og producerer den succesrige TV-serie »M.A.S.H.«, Stein skrev bl. a. »Spillemand på en tagryg«, Stewart, der skrev på maskine for forfatterholdet, kom senere med »Bye Bye Birdie« og »Hello Dolly!«, men da havde Woody Allen afløst ham ved skrivemaskinen, og »Caesar's Hour« var blevet til »Your Show of Shows«.(3)

Mel Brooks forsøgte sig samtidig med lidt selvstændigt arbejde. Han var bl. a. sketch-leverandør til »New Faces of '52« (filmatiseret som »Nye Stjerner«, 1954), og med en tilladelig efterrationalisering mener han, at samarbejdet med Sid Caesar – så godt og nyttigt det end var – forsinkede hans karriere som selvstændig komiker, forfatter og instruktør i ti år. Han fortæller dog, at det var Tolkin, der i mellemtiden introducerede ham til de store russiske klassikere, af hvilke især Gogols skildringer af menneskers tåbelige opførsel og af en tilværelse så tragisk, at man kun kan overleve med en udviklet humoristisk sans, kom til at betyde enormt meget for hans ambitioner. Han ville ud over gag-writer-stadiet og over i klassen for de udødelige. I det hele taget er det karakteristisk for Mel Brooks, at han suger indtryk til sig fra fortidens store komikere og nutidens store kunstnere: »... Chaplin was wonderful. Liked Laurel and Hardy even more. Keaton was the greatest master of physical comedy. Fields was a genius at skit construction. And Fred Allen showed me new kinds of irony ...«.(4) I »Film Comment« kalder han Bergman »one of my gods«, og han fortæller begejstret om de store instruktører i italiensk film og om »Cykeltyven« (»the best Italian film ever made«), »Umberto D«, »Den hvide sheik«, »8½« fantastic, »La dolce vita« fair. »Juliet of the spirits« no; »Satyricon« no; then »Roma« yes – etc.(5)

## REDDET AF GRAMMOFONPLADE

Men arbejdet for TV var en rystende belastning for ham. Han var stadig i 20'erne, og han tjente 5.000 dollars om ugen. Han var panisk af rædsel for ikke at slå til, han led af søvnløshed, hysteriske anfald, heftige opkastninger,

og han måtte gå til psykoanalyse i nogle år. Hans frygt var delvis begrundet, for omkring 1960 blev Sid Caesars show standset, og Brooks stod på gaden. Hans ægteskab med Florence Baum var opløst 1959, og de følgende år var hans indtægt minimal; det blev en grammofonplade, der reddede ham. Sammen med Carl Reiner havde han ved selskabelige lejligheder udviklet en comedy routine, som Steve Allen foreslog dem at få ud som plade. »The 2.000-Year-Old Man« solgte ca. 1 million eksemplarer, og den blev fulgt op af endnu to grammofonplader, »2001« og »Cannes Film Festival«. Samtidig havde han truffet Anne Bancroft, som spillede i teaterudgaven af »The Miracle Worker«, og da hans TV-arbejde atter begyndte at tage form, først med et par såkaldte 'spectaculars' på Andy Williams' og Jerry Lewis' shows og siden med »Get Smart«, besluttede Anne Bancroft sig endelig i 1964 til at fri (ifølge Brooks). Han sagde ja.

Brooks havde tidligere »fooled around with Broadway«, som han udtrykker det, dels i revyen »New Faces of '52«, dels i en show-udgave af Don Marquis' »Shinbone Alley« (6), og under TV-arbejdet havde Paddy Chayefsky opfordret ham til at forsøge sig med længere sager som skuespil eller lignende. Brooks så for en tid i ånden sig selv som Arthur Millers arvtager, men det blev opdagelsen af den italienske film, der bragte ønsket om selv at lave film op i ham: »I went out and bought a beret and a paperback entitled 'How to Direct le Film'«.

## DE FØRSTE FILM

Bag pjanket og ironien ligger den kendsgerning, at Brooks skrev, iscenesatte og indtalte en kortfilm, »The Critic«, som Ernest Pintoff tegnede, og som fik en »Oscar« i 1963, og at han senere i løbet af ni måneder skrev manuskriptet til »The Producers«, som han besluttede sig til selv at iscenesætte »in self-defence«. Men derom senere.

Brooks søgte en tid forgæves at sælge sit manus og sig selv som instruktør, indtil endelig producenten Joseph E. Levine (»a plain person from the street«, som Brooks kalder ham), slog til. Brooks knoklede sig igennem begyndervanskelighederne, hjulpet af assistenten Michael Hertzberg, og det lykkedes ham at holde udgifterne under den budgetterede million.

»The Producers« (Hvad chefen gør er altid det rigtige – Hurra for Hitler) fra 1967 handler om et par smålurvede Broadway-producenter, der får den geniale idé bevidst at producere en kæmpefiasko og dermed et kæmpeunderskud, som de økonomiske bagmænd vil tabe på. I det underskud vil producernes egen fortjeneste naturligvis indgå. For at sikre sig mest muligt leder de to producere (Zero Mostel og Gene Wilder) efter det mest smagløse, de kan forestille sig, og deres lykke er ubeskrivelig, da de får fat i en gal nazist (der bærer stålhjelm og kører på motorcykel), som af karsken bælg har skrevet en musical, »Springtime for Hitler«. Med noget held får de to producere bakket show'et økonomisk op, og på premiereaftenen venter de i en bar overfor teatret på katastrofen. Men den udebliver. Efter at det første chok har lagt sig, labber publikum show'et i sig som en kæmpemæssig ironisk vittighed, og jubelen vil ingen ende tage under det store afsluttende nummer, »Springtime for Hitler and Germany«, hvor sortklædte SS'ere marcherer omkring under hagekorsbannere med dirndl-klædte blonde fletning-skønheder dansende ud og ind mellem rækkerne. Nummerets Heilråb er i fare for at blive overdøvet af publikums jubel. Og de to producere har fået en succes at slås med. I showbusiness kan alt ske, og det er en hård branche.

Brooks fik en Oscar for bedste manus i 1968, men filmen fik en hård medfart hos kritikerne, ligesom den aldrig blev det store tilløbsstykke. Den er som nævnt siden blevet noget af en klassiker i college-distributionskredse, en berømmelse, der forekommer mig mere at være et resultat af en blanding af fantastisk foromtale (en musical om nazismen, du!) og af overbærenhed med filmens lange, urytmiske og meget, meget snakkende passager til fordel for et enkelt pragtfuldt højdepunkt som det omtalte »Springtime for Hitler«-nummer.

»The Producers« er – trods Brooks' private auteur-praksis – præget af at ideerne er bedre end realiseringen af dem, og af at skuespilpræstationerne synes at være blevet formet på en ufuldkommen sketch-teori.

I det efterfølgende økonomiske vacuum kæmpede Brooks for at realisere et projekt, der for mig at se lignede et kunstnerisk selvmordsforsøg: en filmatisering af »12 Stole«. Ilf og Petrovs satiriske feuilleton er vel filmatiseret før udenfor Sovjetunionen, bl. a. af Tomas Gutierrez Alea, som henlagde handlingen til det moderne Cuba, men Brooks' trofaste filmatiseringsplan lød som endnu en risikabel Hollywood-russer med skægget ned i samovaren, ligegyldigt hvor satirisk så forlægget end var. Det tog da også Brooks tre år at fuldføre projektet, heraf ni måneder 'on locations' i Jugoslavien, og det var herunder hans hår blev kendeligt lysere samtidig med at han skiftede type, fra rundladen til afgjort slank. Han er siden kommet ved huld igen.

»Twelve Chairs« (1970) fik en meget begrænset distribution, og jeg har ikke set den, men man forstår mellem linierne i Brooks egne udtalelser, at den er lidt af et mørkt kapitel i hans karriere. Den har gået i det Brooks-begejstrede Sverige, men f. eks. »Chaplin« fandt det ikke nødvendigt at anmelde »Det våras för svärmor«, som den kom til at hedde.

## SHERIFFEN SKYDER PÅ DET HELE

– Nietzsche siger, at ud af kaos kommer orden.
– Ah, kys mig i røven!

(fra »Blazing Saddles«)

Det tør siges, at Brooks tog revanche for dette nederlag med »Blazing Saddles« (Sheriffen skyder på det hele). Ideen kom oprindelig fra Andy Bergman, der havde indleveret en udvidet synopsis, »Tex-X« til Warner Bros. Brooks tog kontakt med Bergman og Warner og fik lov til at bearbejde historien på samme måde som man i sin tid havde bearbejdet ideerne til »Your Show of Shows« – og for den sags skyld som Mack Sennett i meget gamle dage pinte manuskripter ud af sine forfattere: man samler en gruppe idé-hoveder i et lokale, starter en sekretær/båndoptager og lader ideerne flyve. I dette tilfælde var det foruden Brooks og Bergman humoristparret Norman Steinberg og Alan Unger og Richard Pryor, »a black person of outré imagination«. Ni måneder senere forelå manuskriptet, der i anden omgang hed »Black Bart«.

(I denne artikel optræder gentagne gange periodeangivelsen ni måneder. Det tog ni måneder at skrive dette og hint manus, optagelserne i Jugoslavien varede ni måneder, etc. Opgivelserne er Brooks' egne, og det står enhver frit at tolke dette fænomen).

»Jeg tror at om ti år – og nu hypper jeg mine kartofler – vil »Blazing Saddles« blive regnet for den morsomste film, der nogensinde er lavet. Altså blot den morsomste,

Øverst en scene fra musical-nummeret »Springtime for Hitler« i »The Producers«. I midten tv. Gene Wilder og Zero Mostel i en scene fra »The Producers«. I midten th. Madeline Kahn og Cleavon Little i »Blazing Saddles«. Nederst Cleavon Littles møde med Count Basie.

jeg taler ikke om andre kvaliteter, bare om den latter den fremkaldte. Jeg synes den er morsommere end andre film, endog Mae West og W. C. Fields, eller Buster Keaton eller Marx Brothers, som jeg elsker allesammen. De eneste, der måske kunne konkurrere med den på mængden af latter er De tre Træmænds korte film, sagde Brooks i et interview i »Film Comment«.(5)

Vist er »Blazing Saddles« en endog meget morsom film, og det er muligt, at den kan konkurrere med de fleste på 'mængden af fremkaldt latter' (et sygt udtryk, som en eller anden snarest bør finde en erstatning for), og det er muligt at udviklingen vil fjerne sig mere fra den dannede opfattelse af humorens kvalitet som værende ligefrem proportional med dens budskabs- eller formålskvaliteter, til fordel for en 'renere' opfattelse af humoren som en kvalitet i sig selv, altså på linie med andre uhåndgribelige kunstformer som f. eks. ballet, opera, musik. Fortidens hang til at formålsbestemme humor i en større og eventuelt finere sammenhæng er vel den egentlige baggrund for at eksempelvis Marx Brothers' uregerlige humor blev karakteriseret som 'anarkistisk'. Et andet formål end latteren skulle den have.

Hvorfor placeres et guddommeligt humoristisk TV-program som »Monty Python's Flying Circus« så sent på aftenen? Fordi den fremherskende opfattelse af humorens værdi stadig måles med forbrugerbevidsthedens åndelige målebægre, det røde til satire, det blå til ironi, det diminutive til parodi og så en plasticspand til Arne Myggengenren.

Dertil kommer den moralske holdning, der udelukker humor på visse fænomeners bekostning. Den er illustreret glimrende af Jørgen Mogensen i en episode fra »Poeten og Lillemor«, hvor parret skal på besøg hos en humoristisk meget fodformet familie. Lillemor advarer Poeten før de går: »Husk nu, ingen historier, der gør nar ad folks race, køn, tro, sociale status, sexvaner eller sygdomme«, hvortil Poeten ærgerlig erklærer: »Er du klar over at det betyder at jeg kommer til at brænde inde med min historie om de to lesbiske arbejdersker på den muhammedanske tosseanstalt i Uganda!«.

Mel Brooks nægter at vise sådanne hensyn. Hele ideen med »The Producers« giver hans holdning til humor om nazister og jøder, og fattede man det ikke dér, så er der ingen tvivl efter fem minutter af »Blazing Saddles«, hvor en hvid formand for et sort banearbejder-sjak forlanger lidt musik til arbejdet, en rigtig »nigger work-song«. Negrene stiller sig straks op og leverer »I get no kick from Champagne« i The Hi-Los-stil.

»Blazing Saddles« begynder iøvrigt allerede under forteksterne som en 'rigtig' western (ligesom »Frankenstein Junior« under forteksterne begynder som en 'rigtig' gotisk gyser), med Frankie Laine, der synger en tilsyneladende 'rigtig' western-ballade, som han så ofte har gjort det netop under forteksterne, men balladen hedder altså »Blazing Saddles« og ikke »Blazing Guns«, og sådan er det hele vejen igennem. De kendte elementer får en drejning på mellem 180 og 359 grader. I en sheriffen-renser-ud-historie lader han sheriffen være neger (Cleavon Little), byens rige skurk hedder Hedley Lamarr (Harvey Korman), og sheriffens hjælper, The Waco Kid (Gene Wilder), have skudt flere mennesker end Cecil B. de Mille. De ondes ondskab illustreres bl. a. med en scene, hvor en morlille gennembankes af to bøller. Midt i det hele ser hun ud på publikum med et forarget blik: »Have you ever seen such cruelty?«.

Og western-filmenes overflade-realisme får en ren bredside i en lang scene, hvor en flok cowboys omkring et lystigt flammende bål prutter sig gennem aftensmadens bønner og fedt flæsk. Denne usmagelige scene vil i fremtiden dukke op i min erindring hver gang jeg ser cowboys i gang med aftensmadens traditionelle trivialitet, der naturligvis må have haft en befordrende virkning på de gastrogene bilyde.

Naturligvis er Brooks blevet bebrejdet disse indslag, der er blevet kaldt smagløse og barnlige, og lige så prompte har han svaret: »I got nothing against cheap jokes. Funny is money. Shit is good pepper. Loosens 'em up, helps the next laugh . . .«. Han siger også: »Wind was never broken in a Ken Maynard picture . . .«, og på et spørgsmål om han overhovedet klippede noget ud af »Blazing Saddles« af hensyn til den gode smag, har han fortalt om scenen, hvor Madeline Kahn, som Lili von Shtupp (en dræbende grinagtig parodi på Marlene Dietrich) har fået den sorte sherif op på sit værelse. Da lyset er slukket, spørger hun hæst: »Is it twue vot zey say about how you people are built?«. Man hører en lynlås og hendes: »Oh! It's twue! It's twue! It's twue!«. Så meget kom med i filmen. Ud røg sheriffens næste replik: »Excuse me, ma'am. I hate to disillusion you, but you're sucking my arm«. Brooks overvejede en kort tid at kalde filmen »She Shtupps to conquer«.(4)

Iøvrigt er »Blazing Saddles« domineret af indforståede vittigheder, der kræver kendskab til ganske omfattende kapitler af USA sociologiske og kulturelle historie. Hele filmen kræver det, sekvenser kræver det (slutningens overgang til Hollywood-studiet, hvor man indstuderer en Berkeley-agtig musical), og enkelte scener kræver det (som Count Basie med orkester i ørkenen og den tilhørende Roy Rogers-parodi). Ja selv en vittighed som da Madeline Kahn i rollen som Lili von Shtupp sexet synger sig ned mellem en flok åndeløse cowboys; en af dem holder betaget sin hat krammet foran sig, hvad der får Lili til at spørge: »Is that a ten-gallon hat or are you just enjoying the show?«. Den bliver jo ikke mindre morsom af at man også kan høre den som en tribut til Mae Wests oprindelige: »My lieutenant, is that your sword or are you just glad to see me?«.

Sandheden er vel, at når man parodierer en hel genre som f. eks. westerns, så parodierer man i lige så høj grad historien – eller genrens skelet, om man vil. Nogle ville kalde det at gøre grin med klichéerne. I »Blazing Saddles« sender den onde Hedley Lamarr bud efter samtlige westens badmen, og de præsenteres i en panorering hen ad en lang kø, først de rigtige gunmen, så nogle mexicanske banditter, så stålhjelmklædte tyske soldater, Ku Klux Klan, ørkenbanditter, Kao Ky, bombemænd og terrorister. I sandhed alle vestens skurke. Midt i filmen forekommer en scene, hvor Hedley Lamarr udvikler sine onde planer. Han vender sig direkte ud til publikum og siger: »Hvorfor fortæller jeg Jer alt det her. I ved det jo i forvejen«.

Han har ret. Vi kender skemaet og ved, hvad den onde vil gøre, men overraskelsen over alle overraskelser, Nietzsches kaos, gemmer Brooks til slut i overgangen fra 1874 til 1974s Hollywood-back lot med kulisser, musical'en og the biggest fight of them all – inside the studios. Det er en indforstået media-vittighed, der sigter mod den optimale effekt og som når den. Dette er meget mere end en farce, der udspilles i western-miljø, mere end en stor parodi på western-genren, mere end mytologien og det sociale/ethniske problem vendt på hovedet (et par år før

»Tag det som en mand, frue«), det er Hollywood, det er film, det er løgn og bedrag og hjernespind i vort århundredes mest underholdende kunstart.

**FRANKENSTEIN, JR.**

– I really think we've delivered a landmark film, a never-to-be-forgotten movie. Maybe even good.

(Brooks om »Young Frankenstein«)

Brooks' ord om »immortality in my lifetime« kan vel godt pege frem mod et emne som »Young Frankenstein« – som så til gengæld må fjernes fra Mary Shelleys ofte fremhævede litterære skildring af sin mands spaltede natur, den idealistiske lærde og den uskyldige, voldsomme outcast. Men Brooks giver til gengæld skabelsen og sjælen et knæ i skridtet, når han vender hele denne udødelige drøm om liv til en 1974-moralitet: Monsteret bliver Wall Street Journal-læsende bedsteborger med hypersexet hustru, mens dr. Frankenstein sidder tilbage med en laber pige, lejlighedsvise absencer og en enorm 'schwanzstucker'.

»Young Frankenstein« blev til i et samarbejde mellem Brooks og Wilder efter en idé af Wilder. Forlægget er naturligvis kendt og elsket af størstedelen af et amerikansk publikum og i det mindste et kendt begreb for resten af verden. Vel er det ikke så amerikansk i rødderne som genren bag »Blazing Saddles« med hele dens vægt og åg af at skulle gøre det ud for historie og tradition, men der er alligevel enorme muligheder i emnet. Ikke meget vil blive fundet for let, lavpandet eller smagløst i en parafrase over »Frankenstein«. Der er vel ikke længere noget sakrosant ved dette stykke litteratur, som gennem mere eller mindre uhyrlige filmatiseringer og absurde bearbejdelser for længst er blevet hvermandseje. Når »De tre træmænd« kan møde »Frankenstein«, hvorfor så ikke også Wilder & Brooks. Mange ville ligefrem finde det naturligt og se frem til mødet med forventninger, for hvad måtte de ikke kunne tilføje historien af vor tids humor med alt hvad den rummer af despekt for de traditionelle dyder og respekt for de traditionelle synder.

Gennem Brooks' arbejder går et tema, et eneste tilbagevendende, som til gengæld er markant: venskabet mellem to mænd. I »The Producers« er der næsten sadomasochistiske toner i forholdet mellem Gene Wilder og Zero Mostel, i »Twelve Chairs« gennemspiller Frank Langella og Ron Moody feuilletonens had/kærlighedsforhold mellem de to svindlere, og i »Blazing Saddles« svæver Hawks' ånde over det varme, kammeratlige forhold mellem Cleavon Little og Gene Wilder. Men i »Young Frankenstein« bliver det lidt mere kompliceret, for vel opstår der et fader/søn-forhold mellem Gene Wilders Frankenstein og det klumpede resultat af hans gudsforgående animering af dødt væv, monsteret, men for første gang i et realiseret projekt hos Brooks slutter historien med at boy gets girl, her endda med et dobbeltbryllup.

»... I can't tell you what sadness, what pain it is to me never to have known my own father who died when I was two and a half. All I know is what they have told me. He was lively, peppy, sang well. Isn't it sad that that's all a son should know about his father? ... Maybe in having the male characters in my movies find each other, I'm expressing the longing I feel to find my father and be close to him«.(4)

Gene Wilder og Peter Boyle i »Young Frankenstein«.

Filmen fortæller om videnskabsmanden, dr. Frederick Frankenstein, en sønnesøn af den berømte/berygtede 'cuckoo'. For at få lidt afstand til fortiden insisterer Freddy på at navnet udtales Fronkonsteen. En dag opsøges han af en mand, som overdrager ham bedstefaderens testamente. Han tager afsked med sin forlovede, Elizabeth (Madeline Kahn) der er fuld af ømme ord og no touch, og tager toget til Transylvanien:

FREDDY

Pardon me, boy, is this the Transylvania Station?

GERMAN BOY

Ja, ja. Track twenty-nine. Oh, can I give you a shine?

Her mødes han af Igors sønnesøn, Igor (Marty Feldman), hvis pukkel har det med at skifte skulder mellem to scener, og som insisterer på at hans navn udtales Eyegor, og af en laboraorieassistent, Inga, der tager den mindste anledning til at dreje situationer i en erotisk retning. De flytter ind i Frankensteins borg, som bestyres af Frau Blucher, der er så styg, at heste stejler og vrinsker når hendes navn nævnes. Freddy og Inga finder en nat Frankensteins hemmelige bibliotek og laboratorium, og Freddy er 'hooked'. Han har allerede haft et mareridt, hvor han forsøgte at undgå sin skæbne, men hvor skæbnen besejrede ham og fik ham til at synge:

Destiny! Destiny!
No escaping that's for me!
Destiny! Destiny!
No escaping that's for me!

Freddy beslutter da at tage sin bedstefars arbejde op og skabe »a creature of gigantic proportions«:

INGA:

In other vords, his veins, his feet, his hands, his organs vould all have to be increased ...

FREDDY EATING AS HE NODS HIS HEAD.

INGA (off):

... in size.

FREDDY:

Exactly.

INGA:

He vould have an enormus schwanzstucker.

Igor sendes ud efter en hjerne, men synet af ham selv i et spejl forskrækker ham, og han taber hjernen; han snupper en anden ved navn ABNORMAL. Den opereres med lynlås – vi er vel i det 20. århundrede – ind i et friskopgravet lig, og hele det fra den gamle film kendte apparat med hyl og skrig og lyn og torden sættes i sving.

»What I had in mind was a picture that played on two levels. One, we wanted to make a hilarious pastiche of the old black-and-white horror films of the Thirties. Two, we wanted to offer sincere and reverent homage to those same beautifully made movies ...«.(1)

Eksperimentet lykkes ikke i første omgang, og den unge videnskabsmand bærer det med værdighed og skaber sig som et barn, der ikke får sin vilje. Monsteret kommer dog senere til live.

I mellemtiden bliver landsbybeboerne urolige, som de bør det, og den stedlige politimester (Kenneth Mars) med monokel og kunstig arm (der også skifter plads mellem scenerne) forhører Freddy under en særpræget pilespilskonkurrence, men drager beroliget bort. Frau Blucher befrier monsteret, som naturligvis tumler ud i verden med sin hhv. glædeligt og sørgeligt abnorme schwanzstucker og hjerne. Med tilbageholdt åndedræt ser vi ham nærme sig blomsterpigen ved brønden. Hun kaster blomster ned i brønden og kysser dem farvel, han kaster blomster ned i brønden og kysser dem farvel og pigen siger:

»Oh, dear, nothin' left.
What shall we throw in now?«

Der klippes til de bekymrede forældre i huset og vi aner det værste, da der klippes tilbage til gårdspladsen, hvor pigen på en vippe beordrer monsteret til at sætte sig i den anden ende. Han gør det, og pigen flyver ind gennem soveværelsevinduet på 1. sal, hvor forældrene i samme sekund kommer ind og ser hende hvile trygt i dynerne.

Monsteret tumler videre til den blinde eneboer (der spilles ukrediteret af Gene Hackman), som straks hælder skoldhed suppe i skødet på det skrigende monster og sætter ild til dets tommelfinger. Monsteret går før kaffen og bliver indfanget af Freddy, som i en frygtelig parodi på en jewish mother pøser det til med ømme ord og smiger: »This is a mother's angel . . .«. Trick'et lykkes endnu en gang.

Endelig vedgår Freddy at hans navn udtales Frankenstein, og han arrangerer en demonstration i det lokale teater, et show, der kulminerer med at han og monsteret i black tie & tails danser og synger »Puttin' on the Ritz«. Et publikum af videnskabsmænd og -damer er vilde af begejstring, indtil rampelyset går i stykker og monsteret bliver bange for gnisterne. Så boo'es han ud af scenen, og fanges af politiet. Freddy er sønderknust, men Inga, hans trofaste assistent, gør alt hvad hun kan for at trøste ham; og han er midt i sin første postcoitale cigaret med hende, da et telegram melder Elizabeths ankomst. I mellemtiden er monsteret igen på færde, og hidkaldt af Elizabeths sang (»Battle Hymn of the Republic«) foran sit spejl, dukker han op og fører den afmægtige jomfru bort. Kort efter genlyder bjergene af hendes »Ah sweet mystery of life at last I found you . . . Ah, at last I know the secret of it all . . .« med et ufint citat fra »Naughty Marietta«.

Freddy lokker dog monsteret tilbage med violinspil for at overføre lidt af sin egen cerebro-spinalvæske til det, en operation, der dog afbrydes af de oprørte landsbybeboere sekundet før den er lykkedes helt. Monsteret afværger faren ved sin nyvundne intelligens og 'somewhat more sophisticated way of expressing myself', som han udtrykker det overfor de benovede bønder, men Freddy er blevet hjerneskadet. I den afsluttende bryllupsnat-sekvens finder Inga dog ud af, hvad det var Freddy fik i bytte af monsteret for noget af sin forstand, og hun viderebefordrer sin opdagelse ved at istemme »Ah, sweet mystery of life . . .«. I en anden bryllupssuite prøver Madeline Kahn i negligé og frisure som Elsa Lancaster i »Frankensteins Brud« at få monsteret til at lægge brillerne og avisen fra sig, alt mens Igor blæser valdhorn på taget af borgen og forteksterne gentages som sluttekster.

Som Brooks har sagt det i en anden sammenhæng: »If presidents don't do it to their wives – they'll do it to the country!«. Filmen har naturligvis også et syn på den fortrængte seksualitet.

Man kunne tilbringe nogle pragtfulde uger med at dele Mel Brooks' humor op i en lang række emner og så analysere hans metoder. Vel har han en forkærlighed for vittigheder om sex, om smerte, om død og fysiske defekter, om tyskere og jøder, men ser man nøje efter og drager sammenligninger, så viser det sig, at disse spektakulære og farverige jokes ved første gennemsyn får publikum til i nogen grad at overse det enormt brede spektrum af humoren, som han arbejder med. Der er *puns* og referencer til film, der er satire over konventioner i livet såvel som i kunsten – Mungos knock-out af hesten i »Blazing Saddles« kan ikke undgå udødelighed, musikalske parafraser og citater, spillet på publikum og spillet med publikum,

Frankensteins monster møder den lille pige ved brønden.

kontrast-vittigheden (pruttescenen ved bålet i »Blazing Saddles« afsluttes med at store Mungo propper sig med bønner, men lydsiden er tyst, intet sker), media-vittigheder (underlægningsmusikken ved John Morris og billedstilen i »Young Frankenstein«, underlægningsmusikken, der kommer til syne i »Blazing Saddles«), sight-gags med kombinationer som da Igors hoved kommer til syne på en hylde i Frankensteins laboratorium og begynder at synge: »I ain't got nobody . . .« eller regulære privaterier som da Freddy udbryder: »Damn your eyes!« og Marty Feldman som Igor glad ser ud på publikum, peger på sine øjne og svarer: »Too late«.

Man kan måske sige, at da Brooks selv hævder, at sight-gag'et har betydelig større effekt end den verbale vittighed, så er de sidstnævnte i forbløffende grad dominerende i hans film. Når dette er sagt, bør det vel tilføjes, at især hans to seneste film som helhed er sight-gags, og er de end i detaljerne onde, eller grænsende til det smagløse, så er de dog som helhed parodier båret af en åbenbar kærlighed til forlæggene.

»Det er vel de færreste, der ser i øjnene, at komedier kan rumme en alvorlig mening. Se på Nikolaj Gogol, Henry Fielding, Jonathan Swift – rene komedieforfattere. Man kan behandle et hvilkensomhelst seriøst emne i komedieform. Man kan underholde folk frem til at samtykke med én. Kan »City Lights« ikke stå sig imod »La grande illusion«? Nemt. Jeg finder »Monsieur Verdoux« lige så god som »La grande illusion« eller »The Grapes of Wrath«, to af mine favoritter blandt de alvorlige film . . .«.(7)

I Chaplins »The Idle Class« får rigmanden Charlie et brev med et sørgeligt ultimatum fra sin forlovede, Edna. Han læser det lammet, vender ryggen til kameraet, tager et fotografi af Edna og ser på det. Hans skuldre begynder at ryste. Han vender sig langsomt mod kameraet igen og afslører, at han er ved at ryste sig en cocktail. Brooks' ofte citerede teori om humoren lyder:

»Komedie handler om virkeligheden. Jo frygteligere virkeligheden er, des større grin. I tragedien græder forfatteren over de forfærdelige ting, der sker med menneskene. I komedien griner han. Men gråd og grin ligner

hinanden. Man kan komme ud for at se en person fra ryggen, med rokkende hoved og rystende skuldre. Først når han vender sig, ser man, om han ler eller græder«.(6)

Brooks mener at en film som »Blazing Saddles« åbner folks øjne for det latterlige i bigotteri, hykleri og magtbegær, og at han i virkeligheden med sin 'smagløshed' får folk til at reflektere over 'det smagløse'. Det sidste køber jeg ikke. Det ville i sin konsekvens ophøje kedelige film om kedelige emner til mesterværker af form og indhold.

Heller ikke Brooks' forhold til instruktion, til instruktørens arbejde, er helt afklaret:

»Basically I'm a writer. I'm the proprietor of the vision. I alone know what I eventually want to happen on the screen. So if you have a valuable idea, the only way to protect it is to direct it«.(4)

Det er en kolbøtte-filosofi og en anden og praktisk betonet måde at nå frem til auteur-teorien på. Men byt ordet 'writer' ud med 'director', og ordet 'direct' ud med 'write', så får man samme resultat. Man kan vælge om man vil lægge vægten på ordet 'writer' eller på 'vision'. Men Brooks mener altså, at det er forfatteren, der skal være morsom, ikke instruktøren. Han går langt i sin argumentation:

»Given a good script and a poor director, there's no chance – that's true. Given a mediocre script and a great director, there's a chance. But given a great script and a mediocre director, you automatically have a big hit!«.(6)

Men udtalelsen giver vel Brooks' ambition meget godt: at nå så mange som muligt så effektivt humoristisk som muligt; derfor den lange vej over forskellige media til filmen, som netop når så mange mennesker, som betaler så godt, og som man i heldigste fald – og Brooks har været heldig – kan opnå en rimelig kontrol over. Det har nødvendigvis betydet for ham, at han under instruktørjobbet – og han er bevares bedre end både Woody Allen og Jerry Lewis – er kommet på det rene med ting, han ikke tidligere forstod og som er kommet på tværs af hans filosofi – uden at han derfor foreløbig har ændret den. Til »Young Frankenstein« lagde han og Gene Wilder ud med et 150 siders manuskript, som blev skrevet ned til 123 sider, som igen resulterede i en tre timers råklippet film. Da opdagede de, at en mængde ting fra manuskriptet simpelthen ikke fungerede. Det var litterære vittigheder, ikke filmiske. (8) Brooks nævner selv et langt forord, en slags exposition, som kom før man mødte Gene Wilder. »And there are a lot of funny scenes and good lines that had to be edited out for the sake of the whole film. My cutting-room floor is strewn with great ideas and great performances. But you can't be self-indulgent – often you cut out the stuff you love first . . . In comedy you have to give the audience 'serious relief'. They can get fed up with laughing . . .«.(6)

Det er jo en helt anden sludder om den store besværlige filmfødsel og det evige slagsmål om forældreværdigheden contra jordmoderens indsats. Jeg tror, man må sige, at Brooks har ret når han hævder, at han iscenesætter for at beskytte sine ideer in extremis. Han ville givetvis gå så vidt som til at spille alle rollerne 'for at beskytte sine ideer', til at betjene alt apparatur, til at være operatør i biograferne. Han arbejdede med fuld kontrol over hele Frankenstein-produktionen da man først gik i studiet. Selv i forarbejdet nåede han langt i retning af fuldstændig kontrol. Eksempelvis mødte hans tanke om at optage filmen i sort/hvid – som en slags hyldest til James Whale og de tidlige 30'ere – voldsom modstand. »But Peru has just gotten color!« argumenterede man fra selskabet, men Brooks fik sin vilje, og fotografen Gerald Hirschfeld gav kontrasterne lige netop det eftertryk, man ellers i dag kun ser i meget omhyggelige kopier trukket efter velbevarede negativer fra stumfilmen og den tidlige tonefilm.

Det var også lykkedes Brooks at finde den da 78-årige Kenneth Strickfaden i Santa Monica. Strickfaden havde konstrueret udstyret til James Whales »Frankenstein« (1931), og dele af det eksisterede endnu og blev anvendt i Dale Hennesys ny udgave af dr. Frankensteins laboratorium (Hennesy lavede iøvrigt også de bemærkelsesværdige dekorationer til Woody Allens »Sleeper«).

I studiet instruerede han ved at gennemspille hele passager for skuespillerne, ja han gik så vidt at han demonstrerede betoninger og små bevægelser som en anden Bresson.

»I reserve the right to be the only psychotic on the set«, har han sagt, og scenen mellem monsteret og den blinde eneboer tog fire dage i studiet, før Brooks mente at have fundet den perfekte galskab i tonen.

Han memorerede alting, blandede sig i alting, var med i alting. Som en stormester i skak er han i stand til at huske hvert et klip i sine film – og hvert et fraklip. Allerede under indspilningen af »Blazing Saddles«, som var hans chance for et come-back efter »Twelve Chairs«, sagde han: »Big cast, big sets, big budget, big risk. If you fail out here you learn quickly that you're no longer needed. They ask you to sit down and relax and, before your eyes, they burn you director's chair«.(1)

Det er en gammelkendt sandhed, at farcen er et seriøst anliggende, hvor alvoren må være det solide grundlag for hele skabelsen af farcen. Og ikke mindst den moderne farce har understreget den kendsgerning, at jo større alvor der er i baggrunden for morskaben, des større morskab. Brooks har sagt, at farcen er som en gummibold. Kaster man den mod en sjov, blød væg, kommer den ikke tilbage. Men kaster man den mod virkelighedens hårde mur, springer den tilbage, spændstig og levende. Og det er når bolden springer tilbage, at Brooks identificerer sig, føler sig i live, trodser døden: »Look, I really don't want to wax philosophic, but I will say that if you're alive, you got to flap your arms and legs, you got to jump around a lot, you got to make a lot of noise, because life is the very opposite of death. And therefore, as I see it, if you're quiet, you're not living. I mean you're just slowly drifting into death. So you've got to be noisy, or at least your *thoughts* should be noisy and colorful and lively. My liveliness is based on an incredible fear of death«.

Det er naturligvis også derfor, at intet menneskeligt, d.v.s. intet 'levende', er ham fremmed endsige helligt. Og han lever takket være Hollywood som Hollywood lever takket være ham. Vi andre spiller blot tuba på tagryggen.

**Noter**

(1) »Newsweek«, February 17, 1975 – Interview/portræt ved Paul D. Zimmerman.

(2) »Newsweek«, November 4, 1975 – Life/Style af Linda Francke.

(3) 10 episoder fra »Your Show of Shows« blev i 1973 udsendt som film (med titlen »Ten From Your Show of Shows«), skrevet af Mel Brooks sammen med bl. a. Mel Tolkin, Lucille Kallen, Tony Webster, Max Liebman og Sid Caesar (sidstnævnte spillede også den dominerende rolle i samtlige episoder).

(4) »Playboy«, February 1975 – Interview.

(5) »Film Comment«, March-April 1975 – Interview ved Jacoba Atlas.

(6) Don Marquis' historie fra 1916 om den dejlige baggårdskat Mehitabel og digteren Archy, der har taget ophold i en ussel kakerlak, blev lavet som tegnefilm i 1970 af John D. Wilson og med musical book af Joe Darion og Mel Brooks. 1957-udgaven på Broadway havde desuden George Kleinsinger som medforfatter, og den kom på plade med Eddie Bracken som Archy og Eartha Kitt som Mehitabel.

(7) »Action«, January/February 1975 – Interview ved Digby Diehl.

(8) Det oprindelige manuskript til »Young Frankenstein« er udgivet i en 'rominaseret' form ved Gilbert Pearlman (Ballantine Books).

Bogen om Yasujiro

# OZU

## hans liv og hans film

Donald Richie er den japanske films ambassadør i Vesten, og hans fortjenester er store og utallige. Men størst af alle er måske hans præsentation af Yasujiro Ozus film uden for Japan i 1963. Der er ingen tvivl i mit sind, når jeg kalder Richies besøg i København med en håndfuld Ozu-film i november 1963 for den største oplevelse, jeg har haft i min tid på filmmuseet. Siden da har tvivlen kun kunnet opstå i ens sind, hvis man blev afæsket absurde spørgsmål om, hvilken filmkunstner, man satte højest. Men det er heldigvis kun i enqueter, man er tvunget til at vælge mellem Ozu og Ford.

**Ib Monty**

Lige siden 1963 har man længselsfuldt ventet på den bog om Ozu, som Donald Richie skulle skrive. Ganske vist skrev Richie fyldige programnoter til Ozu-serien, og man har siden kunnet læse artikler af ham om Ozu i bl. a. »Film Quarterly« og »Film Comment«, men først nu er der bl. a. på grundlag af dette tidligere publicerede materiale kommet en bog, der på sin måde er et lige så kongenialt kunstnerportræt som Richies forbilledlige Kurosawa-bog. Bogens metode er lige så forskellig fra Kurosawa-bogens som Ozu er forskellig fra Kurosawa.

Richie har komponeret sin bog i overensstemmelse med Ozus egen måde at skabe på. Han begynder derfor med en drøftelse af Ozus temaer, for – som han siger – det er der, at Ozu selv ville være begyndt. Derefter går han over til dialogen i en skildring af Ozus manuskriptarbejde, for siden at præsentere Ozus måde at optage og klippe sine film på. Og for at bogen kan have en værdi både nu og siden som opslagsværk er der tilføjet en kommenteret og biografisk filmografi.

I sin indledende karakteristik af Ozus verden og hans syn på verden går Richie ud fra filmenes ånd. Thi ligesom Dreyer – hvem Ozu kan have mange ligheder med, ikke mindst i arbejdsmetoden – søgte Ozu i sine seneste film frem mod en afklaring og forenkling i sine films form, der fik det egentlige, karakterskildringen, til at fremstå helt befriet for illusionistiske numre. Den ydre enkelhed forstærkede den indre sammensathed. Som Dreyer skabte Ozu derfor i sine sidste år de værker, der som væsentlige forudsætninger havde den modenhed og visdom, som kunstneren kun erhverver sig gennem et livs konstante beskæftigen sig med at forfine det kunstneriske udtryk for de menneskelige erfaringer.

Ozu, der som japansk kunstner delte vilkår med sine samtidige kunstnerkolleger, d.v.s. at skulle skabe inden for rammerne af, hvad man kunne kalde et kultursammenstød, nemlig mellem den årtusindgamle, traditionelle japanske kultur og den moderne vestlige, fulgte, som Richie påpeger, en karakteristisk japansk udvikling. I sin ungdom var han vældigt optaget af den amerikanske film, i særdeleshed Lubitschs film, mens han først i sine modnere år blev sig sin 'japanskhed' mere bevidst.

De modsætninger hos personerne, som man møder i alle Ozus film, først og fremmest mellem forældre og børn, hænger derfor også sammen med modsætningerne mellem de to kulturer, den gamle og den nye. Og det er naturligvis med til at give Ozus familiedramer en dimension udover privatsfæren, en så at sige universel dimension, der netop løfter dem ud af den 'japanskhed', som japanerne som bekendt selv var bange for skulle stille sig hindrende i vejen for et ikke-japansk publikums forståelse.

Som man kan se af hans film kan der ikke være tvivl om, hvor Ozus egne sympatier lå, og det har da også, som Richie skriver, fået yngre kritikere til at kalde ham gammeldags, borgerlig og reaktionær. Der er ingen grund til at søge at bortforklare Ozus holdning for at gøre ham salonfähig i de toneangivende, kritiske cirkler i dag. Det er til syvende og sidst mest synd for de tilskuere, der ikke kan se andet end reaktionær borgerlighed i en Ozu-film. Men hvis man vil karakterisere Ozu som en konservativ og traditionalistisk romantiker, må man i hvert fald gøre sig klart, at konservatisme, tradition og romantik som begreber kan dække over mere end det ordene står for i den almindelige brug af dem som invektiver i den gængse firkantede kulturdebat.

Det er bl. a. Ozus holdning i overensstemmelse med disse begreber, som Richie søger at belyse, og hans bog bliver derfor ikke blot interessant for dem, der vil lære Ozu at kende. Den er også god at få forstand af for dem, der vil lære lidt mere om Japan, og for dem, der gerne vil lære lidt om, hvad vi f. eks. kunne lære af japanerne. Richie kalder Ozus metode »formal« og tilføjer, at denne »formality is that of poetry«, skabelsen af en ordnet sammenhæng, der nedbryder vanen og det velkendte, idet den til hvert eneste ord, til hvert eneste billede, tilbagegiver det dets originale friskhed og nødvendighed.

Netop af denne grund er oplevelsen af en Ozu-film så fantastisk intens, hvis man vel at mærke har øjne at se med. Det er som om vi hvergang ser det kendte, det såkaldt trivielle, som om det var første gang vi virkelig så det.

Ozus måde at filme på var indkredsende. Han lægger begrænsninger på sig selv for netop at se mere inden for begrænsningen. Og som Richie skriver: »He does not confront emotion, he surprises it . . .! The unexpected humanity of the Ozu film is made possible by the rigor of its construction . . . It is this combination of the static and the living, of the expected and the surprising, that makes the films of Ozu the memorable emotional experiences they are«.

I sine film havde Ozu kun ét emne: den japanske familie, og kun ét tema: denne families opløsning. Og det eneste, der i Ozus film eksisterer uden for familien er kontoret og skolen. Der er meget få lykkelige familier i Ozus film, skønt de enkelte familiemedlemmer oftest er relativt tilfredse med deres tilværelse. Men familien går mod sin opløsning, hvilket er særlig katastrofalt i Japan. I sine tidligste, vigtige film spillede ydre, sociale forhold ofte ind som faktorer i opløsningsprocessen. I sine senere film lod Ozu i mindre og mindre grad verden uden for familien spille ind i opløsningsprocessen, der tværtimod startede indefra. Og det har naturligvis givet anledning til anklager mod ham for at opgive sin sociale bevidsthed og for manglende realisme. Men sådanne anklager kan naturligvis kun have værdi for dem, der – som Richie skriver – finder »that realism must be social, and that the proletarian reality is somehow more real than the bourgeois reality«.

Mere indkredsende kan man sige, at det er den borgerlige familie, som Ozus film beskæftiger sig med, og det er stort set de samme situationer, vi ser denne borgerlige familie i, i film efter film. De fleste af Ozus film kan bringes ned på en ganske kort formel (f. eks. datter bor sammen med sin far. Hun vil ikke giftes, men finder senere ud af, at faderens plan om at gifte sig igen, kun var et påskud til at få hende til at forlade ham for at finde sin egen lykke). Men også historien er naturligvis kun et påskud. Ozu var mindre og mindre interesseret i historier og intriger. Det, han ville skildre var, hvorledes personerne reagerede på det, der skete. Det var karakterskildring, der var hans store lidenskab. Og heri finder vi det første lighedspunkt med Dreyer.

Ozu lod sine personer følge bestemte mønstre og var – som Richie anfører – måske først og fremmest interesseret i det, som Henry James kaldte »the figure in the carpet«. Disse mønstre genspejles i historierne, og der er altid mere end ét mønster i en Ozu-film. Alligevel fik Ozu aldrig sagt alt, hvad han ønskede om den japanske familie. I sin karakteristik af Ozus verden er Richie selv klar over, at han generaliserer om noget, som man ikke burde generalisere om: Ozus mennesker, så nuancerede og komplicerede, de er. »Human nature in all its diversity

and variation – this is what the Ozu film is essentially about. It must be added, however, that as a traditional and conservative Asian, Ozu did not believe in any such essence as the term »human nature« may suggest to us. Each of his characters is unique and individual, based on known types though they all may be; one never finds »representative types« in his films«. Når Ozu satte sig ned for at skrive sine film »he rarely asked what the story was to be about. He asked rather, what kind of people were to be in his film«.

For Ozu var det vigtigste stadium udarbejdelsen af manuskriptet, og kapitlet »Script« er da også det største i Richies bog.

På manuskriptstadiet skulle Ozu og hans medforfatter (siden 1949 altid Kogo Noda) forvandle erfaringer og iagttagelser om mennesker til noget personligt.

I følge Richie anvendte Ozu ved udarbejdelsen af manuskriptet samme metode som de japanske arkitekter. Han konstruerede »emotional modules«, og det, han brugte den største omhu på, var dialogen.

Det er muligt at følge Ozus manuskriptarbejde ved hjælp af hans dagbøger, og det giver et fængslende indblik i metoden. I de senere film skrev Ozu og Noda alle scener ud på kartotekskort. Kortene blev spredt ud på et bord, og det gav dem mulighed for hele tiden »to keep track of events and the growing form of the film«. Om sit samarbejde med Noda har Ozu selv skrevet: »When I work with Noda, we agree even on short bits of dialogue. And though we never discuss the details of the sets or the costumes, his image of these things is always in accord with mine. Our ideas never contradict each other. We even agree on whether a line should end with a *wa* or a *yo* (a particle indicative of degree). Of course, sometimes we have a difference of opinion. And we don't compromise easily since we are both stubborn«.

Ofte talte de ikke sammen i flere dage, men fandt så atter sammen i perfekt harmoni. Der gik mange flasker sake til, mens de to mænd arbejdede, isoleret fra omverdenen i et hus i bjergene. I Ozus dagbog stod der således ved afslutningen af »Tokyo Monogatari«: »Finished. 103 days; 43 bottles of sake«.

Richie beskriver Ozus manuskriptarbejde med masser af illuminerende eksempler, viser paralleler mellem de enkelte film, giver uddrag af drejebøgerne, og lader os i det hele taget komme helt tæt på i iagttagelsen af den proces, der skulle resultere i fuldt dimensionale karakterer, formet ved udvælgelse.

Ozus film stod og faldt med manuskriptet, og han var lettet, når det var færdigt. En af hans faste skuespillere, Chishu Ryu, har sagt: ». . . he had already made up every image in every shot so that he never changed the script after we went on the set. And the dialogue was so polished that he would not allow a single mistake . . . He told me how happy he was when the script was done, but he also told me, though jokingly, that he was often disappointed to find how his images came apart when he started working with the actors«.

I kapitlet »Shooting« får vi et indblik i Ozus iscenesættermetode. Som enhver, der har set en Ozu-film ved, var han først og fremmest optaget af forenkling. Hans film er hovedsageligt optaget fra hundeøjeniveau, eller som Richie skriver »from an almost invariable angle, that of a person sitting on the tatami matting of the Japanese room«.

Han gav helst afkald på enhver form for *camera-trickery*. Hans kamera panorerer sjældent, og han var ikke meget for overtoninger eller *fade ins* og *fade outs*. Lige som han begrænsede sig i sine historier, begrænsede han sig i måden, han fortalte dem på. Med Richies ord: »The reason is apparent: he did not want to express himself in such a direct way. Just as he refused plot because it exploits characters by interpreting them in conventional ways, so he refused elements of film grammar because they express conventionalized opinion«. Ozus omhu for billedkomposition var legendarisk, og han ofrede gerne kontinuitet for komposition.

Richie citerer en historie, fortalt af instruktøren Masahiro Shinoda, der var instruktørassistent på »Late Autumn«: »There was this table with beer bottles and some dishes and an ashtray on it, and we had shot the scene from one side and were going to shoot it from the other side when Ozu came up and began shifting the objects around. I was so shocked that I said that if he did that he would create a bad break in continuity, that everyone would notice that the bottles were now on the right and the ashtray on the left. He stopped, looked at me, and said: 'Continuity? Oh, that. No, you're wrong. People never notice things like that – and this way it makes a much better composition'. And he was right of course. People don't. When I saw the rushes I didn't notice anything wrong with these scenes«.

Endnu engang kommer man til at tænke på Dreyers kompositoriske metode, jvf. den berømte historie om, hvordan han og Henning Bendtsen fjernede næsten alle køkkensagerne i køkkendekorationen i »Ordet«. Også Dreyer havde ret, fordi et fuldt monteret køkken ikke havde givet så smukt og funktionalistisk et interiør som det »skrabede«.

Og om Dreyer mindes man også, når man læser om Ozus arbejde med skuespillerne, der naturligvis måtte blive det væsentligste element i film, der i en sådan grad var koncentrerede om karakterskildring. Ligesom hos Dreyer vidste skuespillerne hos Ozu ikke altid, hvad det var, de gjorde. Det vigtigste var, at Ozu (og Dreyer) vidste det. »*What* rather than *who* the actors were was important«. Ozu fortalte sine skuespillere, hvordan de skulle bevæge sig, holde på tingene etc., men ikke hvordan de skulle føle. Da en skuespillerinde engang under indspilningen af en scene spurgte Ozu, hvad hun skulle føle, fik hun svaret: »You are not supposed to feel, you are supposed to do«.

Det var derfor ofte noget af en lidelse for skuespillere at arbejde for Ozu. Han kunne ofte bruge fire-fem timer på en skuespiller for at få en enkelt gestus som han ville have den.

For Ozu var den vigtigste egenskab hos en skuespiller hans evne til at »catch the humanness in a character«. Og som et eksempel valgte Ozu en scene fra John Ford: »Look at Henry Fonda in 'My Darling Clementine': motionless and expressionless – there is the greatness of John Ford. Fonda sits in a chair with his legs propped up on a pillar and a satisfied smile on his face – I really envy that rapport between Ford and Fonda«.

Det korteste kapitel i Richies bog er kapitlet om »Editing«, fordi det stadium i en films tilblivelse, som Ozu fandt mindst vigtigt var klipningens, jvf. endnu engang med Dreyer. Ozu havde allerede 'redigeret' sin film, da

Scener fra fire Ozu-film. Øverst »Banshun« (1949), derunder »Tokyo Monogatari« (1953), »Soshun« (1956) og »Ohayo« (1959).

manuskriptet var færdigt, og på klippestadiet var det først og fremmest tempoet i filmens sammenhæng, som han etablerede. Men filmens tempo var oftest dialogens tempo. Og Ozus påståede langsomme tempo underkaster Richie en nøjere analyse.

Når man har læst Richies gennemgang af de forskellige stadier på en Ozu-films vej er man blevet adskilligt klogere på Ozus film. Men det stimulerende ved Richies analyser er, at de aldrig fortaber sig i æstetiske benpillerier. Hele tiden er det det dybe menneskelige indhold i filmene, der er resonnansbund. Derfor er det så forløsende at læse Richie.

At ikke alle deler dette synspunkt skal retfærdigvis nævnes.

I »Sight and Sound«s sommer-nummer har man således ladet kritikeren Jonathan Rosenbaum bruge megen plads på en kritik af Richies kritiske metode, som Rosenbaum kalder »impressionistic illusionism«. Rosenbaum har mange indvendinger mod Richies bog. Nogle af disse indvendinger kunne tyde på, at Rosenbaum skriver ud af ond vilje. Det forekommer således at være en overflødig indvending mod Ozu-bogen, at dele af den har været offentliggjort før. Især når man tænker på, hvad man i almindelighed kan skrabe sammen af skriblerier om film og kalde det en bog.

Rosenbaum fanger også triumferende Richie i nogle fejlhuskninger. Ingen af disse synes dog at være så fatale, som den Rosenbaum selv hænges op på i et læserbrev i samme nummer, der påpeger, at Rosenbaum helt har misforstået slutningen af Satyajit Rays »Distant Thunder«.

Men naturligvis er ingen filmskribenter, heller ikke Richie, ufejlbarlige. Og det er klart, at det er rimeligt engang imellem at anfægte Richies autoritet som japansk films bedste kender uden for Japan. Når Rosenbaum imidlertid over for Richies analyse af Ozus film eksempelvis giver prøver på en anden metode, må man nok have lov at melde fra. Rosenbaum citerer fra en endnu ikke udgivet bog af Noël Burch, der inden for en marxistisk ramme og med brug af visse semiologiske discipliner skal have anlagt en mere sofistikeret metodologi på Ozus film. Det er muligt, at metoden er mere avanceret end Richies set fra et akademisk synspunkt, men de citater, som Rosenbaum anfører fra Burchs fremstilling, tyder også på, at teoretikeren her har fjernet sig så langt fra det foreliggende værk, der tilsyneladende ikke interesserer ham i sig selv, at det bliver aldeles meningsløst og netop kun af akademisk interesse. Det er kun en trøst, at Ozu selv er blevet sparet for at skulle læse sådanne æstetisk-filosofiske sofisterier.

Som sagt afsluttes Richies bog med en »biographical filmography«, der giver god besked om Ozus liv og film. Ozus ydre liv var ikke meget bevæget. Fra han var 10 til han var 20 var han alene med sin mor og sine søskende, mens hans far søgte at skaffe sig en position i Tokyo. Ozu levede altså ikke selv et helt normalt japansk familieliv i disse vigtige år. Men han fik genetableret et forhold til faderen inden denne døde, mens Yasujiro selv var ung.

Ozu levede resten af livet med sin mor. Hun døde, mens Ozu skrev på manuskriptet på »Samma no aji« (An Autumn Afternoon). Han giftede sig aldrig, men havde visse kærlighedsforhold, bl. a. til nogle af sine skuespillerinder.

Selv døde han – efter at have gjort »Samma no aji« færdig – af kræft på sin 60 års fødselsdag. Af hans 53 film eksisterer de 20 ikke mere, men alene 3–4 af hans film ville være tilstrækkeligt til at sikre ham en plads som en af filmens største kunstnere. Og nu har han fået en bog, der er ham værdig.

# Filmene

**»Bring mig Alfredo Garcia's hoved«**
**»En judo-saga«**
**»Shampoo«**
**»Violer er blå«**
**»Ægteskabsannoncen«**

## Bring mig Alfredo Garcia's hoved

»Bennie's Song« hedder en af de sange, som Isela Vega synger i Peckinpahs seneste film. Den er en blues, en mexikansk blues, og i overensstemmelse hermed er filmen formet som en blues for sin hovedperson, Bennie – en dødselegi, der knytter sig smukt til rækken af forudgående Peckinpah-film.

I den amerikanske western-tradition har Mexico normalt stået som symbolet på frihed for den lovløse, bankrøveren, hvis tilværelse i USA var blevet umuliggjort. Hvis man blot kunne slippe over floden, Rio Grande, og ind i Mexico, var sorgerne og strabadserne overstået, og der ventede et liv i sus og dus med masser af tequila og sensuelle, sydamerikanske skønheder til at forsøde livet.

Forud for denne drøm om nyt liv (og uforenelig med den) måtte selvfølgelig ligge en anerkendelse af, at drømmen om USA som det forjættede land, hvor frihed, lighed og velstand blomstrede, var en utopi, og flugten til Mexico måtte blive en flugt bort fra håbet, fremtiden, og tilbage til resignationen.

I Peckinpahs film har vejen ofte gået ad Mexico til, men som regel med katastrofale konsekvenser: Major Amos Dundee førte sit brogede regiment dertil i forfølgelsen af Sierra Charriba og hans grusomme apacher, men kun for siden at ryge ind i et endnu grusommere nederlag i sammenstødet med det franske kavalleri; »Den vilde bande« endte sine dage dernede i et sidste overdådigt heroisk-blodigt opgør med de mexikanske regeringstropper; og Billy the Kid overvejede Mexico som tilflugtsmulighed, men valgte at blive og møde døden i New Mexico. Kun Doc og Carol McCoy gennemførte tilsyneladende heldigt deres »getaway« ind over den mexikanske grænse, men denne soldisede »happy end« var da heller ikke troværdig og næppe i tråd med instruktørens intentioner.

I »Bring mig Alfredo Garcia's hoved!« har Peckinpah taget skridtet fuldt ud og henlagt hele handlingsforløbet til Mexico: Bennie fører en ussel og forhutlet tilværelse som pianist i en bar i Mexico City, hvor han fortrinsvis underholder amerikanske turister på lynhurtig gennemrejse med lidt mexikansk folklore. Bennie drømmer om at blive rig og gifte sig med den dejlige luder, Elita, som han er forelsket i. Så da den mægtige godsejer, El Jefe, udlover en million dollars for Alfredo Garcia, som er ansvarlig for hans datters graviditet, lader Bennie sig beredvilligt hyre af en amerikansk dusørjæger-organisation, som lover ham 10.000 dollars for Garcias hoved. Elita har haft Garcia som kunde og ved, at han er blevet dræbt i et færdselsuheld, og hun og Bennie tager af sted for at finde hans grav, skygget af to mexikanske lejemordere fra organisationen. Til trods for Elitas voksende protester, efterhånden som hun blive klar over det fulde omfang af deres forehavende, når de frem til graven, hvor Bennie bliver slået ned netop som han skal til at fjerne hovedet. Da han kommer til sig selv igen, er han levende begravet sammen med Garcias hovedløse krop og den døde Elita.

Sanseløst rasende lykkes det ham at indhente og dræbe morderne, og resten af filmen skildrer hans lange og blodige rejse tilbage med det afhuggede hoved, som ikke kun de amerikanske gangstere, men også Garcias familie nu er ude efter. Efter at Bennie har dræbt amerikanerne og deres håndlangere, finder han til slut frem til El Jefe, som udbetaler dusøren. Men da han bliver bedt om at kaste hovedet ud til svinene, går han amok, dræber El Jefes livvagter og – på datterens opfordring – El Jefe selv. På vej ud skydes han selv ned af El Jefes vagter.

I sit handlingsforløb ligner »Bring mig Alfredo Garcia's hoved« således en traditionel kriminalfilm om gangsteres indbyrdes opgør med alle dertilhørende klicheer, men som sædvanlig har Peckinpah sat sit personlige præg på tingene ved at krydre sine personer med diverse, modsatrettede over- og undertoner og paradoksale impulser.

El Jefe, der starter hele historien med den sætning, der har givet filmen titel, konstaterer i næsten samme åndedrag, at Alfredo Garcia var som en søn for ham. Han troner patriarkalsk almægtig bag sit skrivebord, omgivet af familie og livvagter. Han læser højt af bibelen, samtidig med at han ryger på en stor cigar, for i næste øjeblik at give tegn til at datteren skal tortureres, for at få hende til at røbe Garcia. Og alligevel optræder han i filmens sidste scener som en alfaderlig og stolt bedstefar ved dåben af den uægte dattersøn.

På samme måde med skurkene, de amerikanske dusørjægere, der fremtræder som moderne, elegant klædte forretningsmænd. I den tidlige scene i baren sender Robert Webber midt i en afslappet samtale med Bennie en luder i gulvet med et velrettet, brutalt albuestød, mens makkeren, Gig Young, uanfægtet fortsætter samtalen. »I didn't get your name«, råber Bennie efter Young. »Dobbs, Fred C. Dobbs«, svarer Young, der ifølge rollelisten hedder Quill i filmen, og røber at han engang har set Humphrey Bogart på guldjagt i Mexico. Overgangen fra det afslappet venlige til kold brutalitet kulminerer i konfrontationen med Garcias familie og venner, hvor Young pludselig afdækker en maskinpistol under frakken og skyder dem alle ned, men selv mister livet. Og bagefter dør Webber i en dynamisk elegant variation af det karakteristiske Peckinpah-dødsøjeblik. Webber forsøger at overrumple Bennie, men bliver i stedet selv ramt, hvorved han ruller rundt og kommer op på benene igen, og først

efter at han er gået tilbage til bilen og den døde makker, bliver han ramt igen og falder, denne gang i slow-motion, samtidig med at han får affyret et sidste skud op i den blå luft. Den spektakulære smertefulde død er stadig Peckinpahs speciale.

Bennie er en typisk Peckinpah-helt: den stædigt individualistiske outsider, om end denne gang i en mere lurvet og nedtrådt udgave end vanligt. Som Junior Bonner er han i stand til at overleve på den moderne verdens triste vilkår, men som Doc McCoy i »The Getaway« og David Sumner i »Køterne« kastes han ud i et morderisk dobbeltspil, fuldt af baghold, korruption og forræderi, der igen fører videre til anarki og voldsom død.

Bennie er fra starten først og fremmest opsat på at realisere et lykkeligt forhold til Elita, og hans motiver til at eftersøge Alfredo Garcia er derfor rent pekuniære. På et tidligt tidspunkt kommer dette til udtryk i en meget smuk scene, hvor Bennie og Elita har gjort ophold og sidder og hviler sig under et træ. De diskuterer fremtidsmuligheder, og Elita afslører en drøm om at tage tilbage til et sted, hvor hun har oplevet en lykkelig periode. »I've never been any place I'd wanna go back to«, svarer Bennie, »I wanna go someplace new«. »Can we find that?«, spørger hun. »With Alfredo's head we can go any place, baby«, lyder hans svar, og han lover at gifte sig med hende.

Men deres idyl bliver kortvarig. Under en udendørs overnatning overraskes og trues de af to amerikanske motorcyklister, hvoraf den ene, Paco (Kris Kristofferson) trækker Elita med sig op mellem klipperne for at voldtage hende. Efter at han har blottet hendes overkrop, mister han dog tilsyneladende interessen og sætter sig sløvt op ad en klippe, hvorefter hun nærmest forfører ham i stedet – indtil de afbrydes af Bennie, der skyder begge voldsmændene (»You two guys are definitely on my shitlist!«). Dette intermezzo er ligesom påklistret den centrale handlingsgang og får først mening set i relation til tidligere Peckinpah-film, for her kredser Peckinpah endnu engang om prostitutionsmotivet. Ligesom Maureen O'Hara i »The Deadly Companions« og Stella Stevens i »The Ballad of Cable Hogue« er Elita luder af profession, ligesom Ali MacGraw i »Getaway« er hun villig til at ofre sig selv sexuelt for den mand hun elsker, og ligesom Susan George i »Straw Dogs« ender hun næsten med at nyde voldtægtens fornedrelse. Og grunden til denne scene er selvfølgelig, at Peckinpah vil sige noget centralt med den om sine hovedpersoners forhold.

I alle de ovennævnte film er kvinden placeret som sidestykke til outsideren og ender med at forråde ham. I de øvrige Peckinpah-film finder man to mandlige hovedpersoner: den ene er kompromisløst individualist og sætter den personlige integritet så højt, at han som regel går i døden for den, mens den anden, vennen, går på akkord med sin samvittighed, lader sig hyre af overmagten og forråder vennen – eller med andre ord prostituerer sig! Og prisen for forræderiet er ensomhedens forbitrelse og resignation, – tænk blot på Robert Ryan i »Den vilde bande« og James Coburn i »Pat Garrett & Billy the Kid«.

I »Bring mig Alfredo Garcia's hoved!« vender Peckinpah delvist disse rollemønstre på hovedet, og Garcia er netop en vigtig brik i dette spil. For Bennie starter som forræderen, der går på akkord i storkapitalens ærinde, men i løbet af filmen vokser hans integritet – og med den kompromisløsheden – i takt med hans indsigt i det komplot, som han er viklet ind i. Indtil Elitas død er han fuldstændigt skrupelløs i sin jagt efter pengene. »Alfredo is our saint« forklarer han hende i sit forsøg på at overtale hende til at gennemføre rejsen. Da hun alligevel forsøger at bakke ud, bliver han rasende og forklarer hende *sin* opfattelse af tingene: »I could have died in T. J. or Mexico City and never have found out what it was all about, but when I get a chance, I take it. And *we're* not gonna miss it! ... There are no more chances!«. Men sidenhen følger en forsoningsscene, der hører til de blideste og smukkeste i Peckinpahs værk: hun sidder under bruseren i deres snuskede hotelværelse og skyller skylden af sig, han sætter sig udenfor og erklærer at han elsker hende, hvorefter de mødes under vandets stråler i en lang og smertefuld omfavnelse.

Kort tid derefter kommer chokket: han bliver slået ned ved den åbnede grav og bliver begravet levende sammen med Elita og Alfredos hovedløse lig. Igen blandes en masse modstridende følelser sammen: han får sat sig op og får hende trukket op. »Thank God, we're alive«, siger han og knuger hende til sig, men da hun blot falder livløst sammen, bliver han rasende og profan, og placerer hende ude af sig selv af jalousi i den »rigtige« position oven på Alfredo. Siden da han har fået fat i det afskårne hoved, begynder han at betro sig til det. Personerne smelter sammen. Alfredo elskede Elita, Bennie elskede Elita, og hun elskede dem begge. »It wasn't worth it«, betror han nu Alfredo, samtidig med at han må skaffe frisk is for at holde hovedet koldt og fluerne væk. Og ganske gradvist erstattes pengetørst med hævntørst. »Why?«, spørger han sig selv, mens han bliver ved med at skyde på Elitas mordere, »because it feels so goddamn good!«. Han er nu blevet ven med Alfredo og træder langsomt i hans sted. Han ved nu, at der er meget mere på spil end de 10.000 dollars, han kan tjene for hovedet, og endelig hos El Jefe erfarer han hele foretagendets meningsløse frugtesløshed. »I've got nothing to celebrate«, siger han til El Jefes tilbud om en drink oven på transaktionen, og hans nye indsigt understreges af en lillebitte detalje til slut, nemlig at han er lige ved at glemme dusøren, efter at han har dræbt El Jefe og hans mænd. Datteren Theresa får sin medaillon tilbage med billedet af Alfredo. »You take care of the boy, and I'll take care of the father«. Cirklen er sluttet, »Come on, Al, we're goin' home«, og Bennie kan slutte sig til Elita og Alfredo i dødens udfrielse.

Stilistisk lægger filmen sig tæt op ad Peckinpahs foregående, »Pat Garrett & Billy the Kid«, med mange neddæmpede tusmørke-billeder (dag for nat-optagelser), fornemst i mareridtsscenen på kirkegården, og selvfølgelig den obligatoriske *slow-motion,* men mange steder virker den mere sjusket i både optagelser og redigering end normalt hos Peckinpah. Skyldes det de mexikanske teknikere, som de amerikanske fagforbund nedlagde protest imod, men som Peckinpah hævdede var meget mere professionelle end de amerikanske?

Til gengæld bliver Peckinpah en stadigt sikrere personinstruktør. Han er ved at have sig en skuespillerstab, der er ligeså trofast og sammensvejset som John Fords, og det er naturligvis en udsøgt fornøjelse omsider at se Warren Oates i en hovedrolle hos den instruktør, der har haft altafgørende betydning for hans karriere med de vigtige biroller i »De red efter guld«, »Major Dundee« og »Den vilde bande«.

Oates yder blændende spil som Bennie, en rolle der spænder fra det stilfærdigt charmerende til det neurotisk-vanvittige, som er hans speciale. Netop på denne rolles troværdighed hviler hele filmens kunstneriske pondus. Først hvis man forstår Bennies sammensathed, kan man erkende, at Peckinpah tværtimod at være en voldsfascineret kommerciel fidusmager (som nogen vil gøre ham til) er en kunstner, der på individualistisk-moralistisk basis analyserer og afdækker menneskets umulige og desperate vilkår i den moderne verden. »Bring mig Alfredo Garcia's hoved« er endnu en dokumentation af Sam Peckinpahs evne til at forene sine kunstneriske ambitioner med filmindustriens krav om kommercialisme.

Asbjørn Skytte

# En judo-saga

Kurosawas debutfilm »Sanshiro Sugata« (»En judo-saga«) fra 1943 kan næsten ses som en program-erklæring. Her har vi den humanisme, man senere skulle se ham spille virtuost på i f. eks. »Ikiru«, »De 7 samuraier« og »Den skjulte fæstning«. Vi får hans ideer om godt og ondt, om tom effektivitet og meningsfyldt kamp, om udviklingen fra selvoptaget dygtighed til engageret menneskelighed.

Forbavsende, at filmen er lavet i et krigsførende land under et militærdiktatur. Der blev klippet 600 meter, men resterne kan kun overfladisk set opfattes som en beredskabsfilm. Nok handler det om kamp, og nok går skurken europæisk klædt og drysser naturufølsomt cigaretaske i en lotusblomst – han er altså una-

tional. Men filmens hele tone stemmer dårligt med den rådende kadaverdisciplin. Det var ret beset nok så meget japanerne selv, der dryssede aske i lotusblomster, f. eks. i Kina (bortset fra de »30 sekunder over Tokyo« var de amerikanske luftbombardementer endnu kun en utopi i 1943).

Det er en udviklingshistorie om en ung mand, der vil lære jiujitsu. Da han ser en berømt repræsentant for det nye mere »åndeliggjorte« judo tæve alle hans medstuderende og lærere, skifter han imidlertid rask væk parti. Et underligt punkt i filmen, der virker utiltalende. Filmen accepterer ukritisk, at vor helt uden videre og tilmed servilt slutter sig til sejrherren. Dog forekommer bemeldte sejrherre at være mere »ædel« end heltens slagne læremester. Donald Richie gør i sit standardværk »The Films of Akira Kurosawa« meget ud af denne første sekvens. »This first reel has become famous in Japanese cinema, as indeed it ought, because here is something which the Japanese film had not until this time known«. Jo, det er en udmærket optakt, men i dag er det svært at falde i svime over den. Yderligere gør han en del ud af Kurosawas poetisk-symbolske skildring af træskoene. Den unge mand smider sine træsko, da han underdanigt giver sig i sejrherrens tjeneste. Richie fortæller, at der er et japansk udtryk, hvis direkte betydning er »at smide træskoene«, mens den overførte er »at overgive sig i andres hænder«. Da Kurosawa – som en anden H. C. Andersen – følger disse træsko godt på vej mod undergangen på en å, er han måske alligevel kritisk over for hovedpersonens bratte skiften parti. Træskoene symboliserer måske den selvstændighed, han kaster over bord.

Hvorom alting er – den unge mand er lærenem, men udvendig. Han lider nederlag i et gadeslagsmål. Den patriarkalske judomester skælder ham ud. »Du er bare en gemen slagsbroder – der er intet formål, ingen funktion i din judo«. Eleven kaster sig melodramatisk i en lotusdam for at dø, men bliver i stedet stående i timevis i dammen for at tænke sig om. Ideen er, at han ved at beskue en lotusblomsts fuldkommenhed erhverver en indsigt i livets inderste væsen.

Det giver ham styrke i de kommende dueller, så han til sidst kan slå den europæiserede skurk i en monumental og dyster scene på en stormomsust hede. Richie skriver, at denne scene »has become the most famous in all Japanese cinema and its influence continues until now«. Store ord, som jeg ikke begriber. Det forekommer mig, at duellen er vand i sammenligning med de store opgør i »De 7 samuraier« og »Den skjulte fæstning«. I det hele taget virker teknikken og iscenesættelsen her i »En judo-saga« noget tung, uden det dynamiske liv, Kurosawa senere blev en mester i. Og hele åbenbaringssekvensen i lotusdammen og den megen snak om indsigt i livet bærer præg af noget »litterært« og tørt, som man er vant til at få mere visualiseret hos Kurosawa. Men det kan skyldes dels oversættelsen, dels beklipningen, dels den desværre meget udvandede kopi.

Frederik G. Jungersen

# Shampoo

»Shampoo« er en kunstig film. Kunstig også fordi den efterlader én i stor tvivl. Da jeg havde set den og var på vej ud af biografen, kom jeg til at tænke på Paul McCartneys ord om John Lennon i dennes »In his own write«: »Is he deep?«. Er Hal Ashby, Robert Towne og Warren Beatty dybsindige? Er den omstændighed, at man ikke kan få has på historien, ikke kan samle dens tidsbillede og dens personskildring til et helt billede, et udtryk for at den er dobbeltbundet? Er den omstændighed, at man engageres af dens komedieelementer og kedes af dens seriøse indslag et bevis på, at man ikke har fattet stilens budskab? Er ens optagethed af dens smukke ydre og ens ligegyldighed overfor dens psykologiseringer et udtryk for at man har set overfladisk på filmen?

»Shampoo« fortæller om damefrisøren George Roundy og hans (og USAs) skæbnedag den 4. november 1968, hvor George ikke fik pigen og sin egen salon, og hvor USA fik Nixon til præsident. Der er det særlige ved George, at han foruden at være en dygtig frisør er så uimodståelig, at hans klienter falder for ham. Det sker i en sådan udstrækning, at han aldrig rigtig får tid til at standse op og realisere sine mere faglige ambitioner. Og det er sikkert lige så slemt, at han heller ikke får tid til at overveje, hvem af damerne han ikke blot kan lide, for han kan lide dem alle, men hvem han også elsker. Da han finder ud af det, er det for sent. Hun rejser bort med sin Big Daddy.

Jeg tror, det var Pauline Kael, der i sin anmeldelse kaldte »Shampoo« for en amerikansk »Sommernattens smil« med dens moderne kehraus fra favn til favn og spændende over nogenlunde samme tidsrum, nemlig fra natten før til morgenen efter den betydningsfulde dag, men »Shampoo« vil andet og mere, og det er det, den fejler på.

For det første vil den være en metafor, et grumt billede på den store amerikanske svindel. Omkring George og hans erotiske motorcykletur i det mondæne Beverly Hills svøbes valgdags-stemning med republikansk sejrsstemning og med Nixon-citater i TV. Hen mod filmens slutning, hvor George konfronteres med sin samvittighed – fremprovokeret af rigmanden Lester Karpf, hvis kone, datter og elskerinde George har bulket rundt med og som han havde håbet at låne penge af til salonen – dér kører TV i baggrunden Nixons udødelige ord om at »this will be an open administration!« George prøver også forgæves at være ærlig, men flosklerne bare flyder fra ham samtidig med at han handler stik modsat.

For det andet vil filmen give et trods alt sympatisk billede af tilløbet til en søgende sjæl midt i de hektiske swingende 60'ere med oplevelserne fra Beach Boys' »Wouldn't it be nice«-nyromantik til Beatles' »Lucy in the Sky With Diamonds«-trip. I filmens slutning står George tilbage på bakketoppen i det disede morgenlys mens hans drøm kører bort i en grå Rolls Royce. Hans ryg skal udtrykke alverdens tragiske misforståelser, den ensomme skikkelse i det store totalbillede skal blive et ubevægeligt, bevægende symbol på det omkringfarendes formålsløshed.

For det tredie vil »Shampoo« gerne være en erotisk komedie, og her lykkes den bedst, men det bliver altså kun til en trediedels sejr.

For mig at se står og falder alt for meget af filmen med personen Warren Beatty. »Time«s anmelder kaldte lidt nederdrægtigt filmen for »Advertisements for Myself«, og hentydede dermed kraftigt til samme forhold. Er man ikke overbevist om Beattys sensualitet, falder for mange situationer psykologisk fra hinanden, og det er jeg altså ikke. Jeg betragter dertil beskrivelsen af figuren for helt skæv. I en iver efter at få illustreret netop kehrausens selvforstærkende effekt, får filmens bagmænd aldrig tid til at klæde hovedpersonen i den psykologiske kåbe, der skal få os til at sluge slutningens totale og tragiske afklædthed. Det er måske besnærende i øjeblikket når George i lysthuset siger til Jackie: »We're kiddin' ourselves!« mens LSD-sangen lyder i det fjerne, men det bliver stort set ved denne konstatering. Måske kan George ikke formulere det bedre eller dybere, d. v. s. måske er personen ikke mere klarsynet end som så, men vi tilskuere må så forlange en uddybning fra filmens skabere. De må gå imellem med en større intelligens og begrunde den store medfølelse, de forlanger af os til slut.

Som nævnt finder jeg lystspil-afsnittene meget vellykkede, og her igen det republikanske selskab på valgaftenen for højdepunktet. Portrættet af senator East er vittigt og relevant ondt, som det bør være det overfor denne phony græsrodsfolkelighed: »Hello gardengate, gardengate hello!«. I samme afsnit arbejder Hal Ashby suverænt med hovedpersonernes bevægelser i selskabet, med uheldsvangre møder mellem rivalinder, med uheldige trioer og kvartetter, og det kulminerer med den vidunderligt vittige scene, hvor fem personer er samlet »under venskabs maske«, og hvor George i desperation giver sig til at foreslå Lester Karpf en ny frisure. Hele situationens syge panik får Lester til at acceptere Georges fingre i sit hår (han er overbevist om, at George er bøsse), og George får med sin fysiske indsats igen reddet en prekær situation. Sekvensen er i øvrigt underlagt en række andre Nixon-citater på TV, blandt hvilke man især hæftede sig ved den om at respekten for USA skulle vindes tilbage

under hans administration. Også her kommer dog dialogens noget utilfredsstillende begrænsninger frem, ja, Felicia Karpf får endda lov til at analysere situationen med et »You're kiddin' yourself, Lester!«. Trods det får Lee Grant og Jack Warden skabt et meget spændende portræt af ægteparret Karpf, måske især med stumspillet imellem replikkerne.

Jeg finder det karakteristisk for »Shampoo« – om det så ligger i instruktionen, i manuskriptet eller hos producenten – at så mange af de få og grove tilløb til psykologisering og karakterisering af personerne i karruselturen gennem Beverly Hills gentages til trivialitet. George vises med jævne mellemrum i attituder, hvor han i totalbilleder med sænket hoved og dybe støn og suk gør alt hvad han kan for at vise kropsbevidsthed, ligesom hans motorcykleture får mere, end man kan bære. Vi ved jo godt, at han flintrer fra den ene til den anden, og at det foregår på motorcykle, forstår man efter første, eller evt. anden motorcyklesekvens. De øvrige bliver tomme repetitioner, hvor Laszlo Kovacs' kamera får lov til også at opleve suset i svingene. Turene kunne have et formål (som de har det i beskrivelsen af en anden George, arkitekten i Demys »Model Shop«), men i »Shampoo« er de tom glamour. De føjer intet til personen, intet til miljøet, intet til historien uden tankestreger som i de gamle Saga-programmer ---!! Lester Karpf præsenteres til overflod i sin grå Rolls, mens man på lydsiden får hans bilradios børskurser, og Georges delvis faste veninde Jill (en begrænset manérpræstation af Goldie Hawn), der har en lille neurose, får denne præsenteret i så mange situationer, at hun fremtræder som en psykiaters drøm om at blande forretning og fornøjelser. Hun bliver i hvert fald aldrig nogen rimelig trussel for Julie Christies Jackie, og det er fatalt for den afgørende scene, hvor George under selskabet – et party, der ville have glædet »Playboy«s billedredaktør – løber efter begge piger og ikke når nogen af dem. Man synes simpelthen, at han har al mulig grund til at blive hos Jackie. Og argumentationen må holde, også selv om jeg indrømmer en svag forkærlighed for den svinsk dejlige Julie Christie.

»Shampoo« synes præget af en stærk producentvilje, der gør det noget betænkeligt at bedømme Hal Ashbys indsats. Jeg savner hans 'naturlige', letflydende fortællestil fra f. eks. »The Last Detail« med de smukt afrundede 'kapitler' og de små sidehandlinger og bipersoner, der blev anvendt til at nuancere portrættet af hovedpersonerne, ligesom jeg heller ikke kan se Ashby gå ind for »Shampoo«s moralske slutning, der i virkeligheden blot er et surrogat-udtryk for det trivielle begreb, der hedder »at få noget med hjem«. Men nu overfortolker jeg vist. Og der er ikke gået rigtige skår af Ashby. Han er fortsat et af de store talenter, som Hollywood i disse år er så rig på.

Poul Malmkjær

# Violer er blå

Enhver kritik har sine præmisser, mere eller mindre bevidste for den, der øver kritik, mere eller mindre erklærede og mere eller mindre subjektive. Her er en af dem, der ikke kunne undgå at spille ind, da jeg så Peter Refns »Violer er blå«: jeg kom netop hjem fra en rejse, der havde bragt mig en af de oplevelser, man plejer at kalde »store« og »kunstneriske« – jeg havde set Marcel Marceau mime i et cirkustelt, set, hvordan man uden ord og næsten uden regi, men med følsomhed, teknik, fantasi, arbejde og koncentration på én gang kan gengive virkeligheden for et publikum og give virkeligheden indhold. Set, hvordan en kunstnerisk skabelsesproces' resultat kan tematisere væsentlige forhold i virkeligheden, således at publikum efter forestillingen ved betydeligt mere om verden, det har til fælles med kunstneren, end da det gik ind gennem porten.

Man kan spørge sig, hvad dén præmise har med en filmanmeldelse at gøre? Jo, filmen har som medium efterhånden (og med rette) placeret sig på linie med en række traditionelle kunstarter, og man forventer derfor, at et filmværk også er et film*kunst*værk, og at det skal opleves i *den* dimension. Forventningen holder bare ikke stik på »Violer er blå«, der selv som håndværk er et makværk. Ordspillet er måske billigt, men så meget mere passende: filmen er et grimt, ligegyldigt og tåbeligt makværk – snarere »stort« end »kunstnerisk« – og derfor mere egnet til at studere, hvordan man ikke skal lave film, end til at analysere og diskutere som et kunstnerisk udtryk.

Først og fremmest er det slående, at mens Marceau, i sin dimension, uden ord og regi kan få det hele op at stå og få det til at dufte af udtryksstyrke og mening i hvert sekund, så bruger »Violer er blå«, i sin dimension, kaskader af ligegyldige ord samt en uorden af regi (lækre billeder, kostumer, interieurs/exterieurs, ofte fotograferet i noget, der tenderer imod dunblød overtoning og pastelfarvet akvarel) til ikke at dufte så meget som en brøkdel af et sekund af hverken violer eller poesi eller mening. Filmen er overdrevent prosaisk, ja, man kan næsten sige, det slet ikke er en film, men derimod en *filmet dialog,* der i sig selv er så klodset, floskelagtig og reaktionær, at man skal lede længe efter en umoden rødstrømpeefterplabrer for at finde mage, og et begynderkorps på et vestjysk skoleteater for 5. klasse for at få den præsenteret lige så kluntet og unaturligt. Og tingene hænger naturligvis sammen: der mangler også totalt holdning, gennemarbejdning og koncentration i den filmiske »illustration« af dette doktrinære foredrag for flere stemmer. »Violer er blå« aner ikke, om den skal være en art stilstandsfilm (der primært bygger sin billedside op omkring dialogens udsagn) eller om den skal være en handlingspræget film (der primært bygger sin billedside op omkring et begivenhedsmæssigt eller/og psykologisk spændingsforløb og som derved skaber *filmisk rytme* i en visuel/tematisk udvikling af dette forløb), og følgelig er den ikke nogen af delene, følgelig har den ingen filmisk rytme og følgelig kan man netop skille lyd og billede fuldkommen ad. Stribevis af enkeltscener og billeder hænger og svæver i luften, uden særlig mening eller meddelelse i sig selv og uden forbindelse til det, der sker rundt omkring dem. Alt sammen akkompagneret af en kritikløs og kontinuerlig musikunderlægning, der er lige så lidt meningsfyldt som resten af ingredienserne. I begyndelsen af filmen skal der fyres en masse ord, meninger og holdninger af, men det hele går i tomgang, fordi Refn ikke har anet, hvad han skulle *vise* sit publikum imens; hen imod slutningen glemmer han mere eller mindre det doktrinære, for nu har han travlt med at blive færdig, og til den ende opfindes en (i filmen i øvrigt) temmelig postuleret og uforberedt tilspidsning af hjemmefrontskonflikten hos hovedpersonen – konkluderende i et blodigt selvmord, der keder biografgængeren (hvis han stadig er til stede på dette tidspunkt – det var der flere, der ikke var den dag, jeg så filmen) endnu mere end alt det tidligere. Allerhøjeste grad af medriven og forventning under seancen udgør spændingen omkring, hvorvidt man nu får Lisbeth Lundquists bare røv at se en gang til – og heller ikke den viser Refn med særligt engagement, endsige fantasi.

Symptomatisk for den tematiske og filmrytmiske slaphed og mangel på koncentration (samt formentlig udbredte ugidelighed under produktionen – og hvordan skal man så forlange, at publikum skal sidde den til ende?) er indledningsog afslutningssekvenserne, der ligesom er klistret på: i foredragsform sætter de henholdsvis publikum på sporet, og giver dette en »morale« på filmen – og det eneste positive, jeg kan finde ved projektet er denne selverkendelse: hvis man ikke *får at vide,* hvad miskmasket skal handle om og føre frem til, så har man slet ingen mulighed for at være klogere, når man går ud. Men hvorfor er manden så ikke gået verbalismen til ende og har udfoldet sig i kronikform i stedet?

Formentlig fordi han er klog nok til at vide, at han så ville blive stenet langt ud over Valby Bakke. At filmen nemlig som projekt og håndværk en noget bras, må i første omgang blive en sag, Refn må ordne med sig selv – og eventuelt med de mennesker, der er lokket i biografen af erotiske udhængsskabe og Ekstra Bladets ikke mindre lumre, dobbeltsidede forreklame for filmen. Mere alvorligt og væsentligt for os andre er det, at den også er et *sjofelt makværk.* Sjofel over for den sag, den prætenderer at behandle eller i alle tilfælde at handle om, og sjofel over for alle de kvinder, der kender filmens situation og problem som noget betydeligt mere virkeligt og dybtliggende

end en kommerciel fidus, et objekt at lege med. Og på den måde sjofel over for en mere omfattende og ekstremt følsom kønsrollemæssig situation, der rummer muligheder og fantasi, som langt overskrider (tilsyneladende), hvad Refn kan forestille sig. Mens Marcel Marceau fortolker, udforsker og tematiserer virkeligheden i sin kunst, forplumrer, forroder og tilsviner »Violer er blå« en virkelighed, som man i øvrigt har vanskeligt ved at genkende i filmen. Og i en sådan grad, at filmen fremstår som et bund-reaktionært politisk eller ideologisk monument.

Hovedmotivet i filmen er dobbelt: man fornemmer gennem tågerne dels problemet omkring kvindens dobbeltstilling år 5–6 efter rødstrømperne, dels mere generelt: frigørelse af kærligheden, hvad det så skal betyde. Hovedpersonen er en 25–30 årig, moderne pige, ansat i TV-huset som producer, velklædt, veltalende, bestemt, oplyst, med kørekort og masser af fritid til at sejle på Furesøen og diskutere kvindesag. Altså en person alle kan identificere sig med. Hun lever i et eksperimenterende tosomhedsforhold med en mand, der gerne vil leve mere traditionelt på tomandshånd med hende, men hun vil gerne eksperimentere videre (det revolutionære gemyt!) uden for hjemmefronten. Filmen viser, at hun gør det, men hvad bliver det til? Til, at de mest frustrerede i salen kan grynte over, at dejlige piger bruger ord, der tidligere har tilhørt mændene, til at de to veninder i filmen går i seng med hinanden og til at Mille hovedperson lægger et par fyre ned og kvitter dem igen som kagekoner, stråmænd, traditionalister og chauvinister. Problemet kærlighed og kvindens dobbeltstillng år 5–6 efter rødstrømperne rask reduceret til et spørgsmål om sex, og med en udgangsmorale i så henseende, der til forveksling ligner den, der pryder moderne pornografiske handlingsfilm: jo flere orgasmer og jo flere milimeterovertrædelser (det er, hvad det drejer sig om, herregud) af de mest firkantede viktorianske tabu, jo større frihed, frigørelse og lykke. Der er ingen mystik med i spillet: naturligvis argumenterer såvel de deciderede pornofilm som de mere ambitiøse for deres egen samvittighed og virksomhed – ellers stod verden ikke længere!

Men ikke nok med, at frigørelsen gøres identisk med en smule seksuel afslapning og begrænses til velstillede, moderne idealkvinder, vi tvinges af filmen også til at »holde med« 1) den »traditionalistiske« ægtemand (bl. a. via en – isoleret – overbevisende skuespillerpræstation) og 2) den humoristisk tegnede massageklinikdulle, der blæser »rødstrømpe«veninderne en lang march og har et yderst konkret forhold til »kærligheden«, og begge repræsenterer en konservativ (omend udbredt) kraft over for det oprør og den bevidsthedsændring, kvinde- og kønsrolledebatten og -kampen *kan* medføre. Filmen formår overhovedet ikke at vise eller behandle den dialektik og psykologisk/sociale konflikt, de nuancer, som netop spændingsfeltet mellem de to grupperinger eller holdninger afstedkommer og består af – og det var dér, det kunne have været spændende at have fået noget at vide. Hvordan man end vender og drejer »Violer er blå« slutter den med at latterliggøre kvinde-, kærligheds- og kønsrolleproblematikken, selv om det måske overfladisk kan tage sig modsat ud: i næstenslutscenen fotograferes stakkels Mille i slowmotion og igen med tendens til overtoning, svævende rundt i badeværelset ved siden af selvmords-eksperimentalægtemanden – det svimler for hende, hun havde ikke overskuet dén udgang, hun ser pludselig, at hun har leget med ilden, og for alvorligt. Åh, mor, jeg skal aldrig gøre det mere!

Og det er sjofelt: filmen er reaktionær først og fremmest, fordi den gør hovedproblemet til lige så meget af en leg, en barnestreg og en bagatel, som den selv er. Refn har ikke fattet en pind af, hvad der sker for tiden, og at det er væsentligt. Han har ikke fattet, at det er et stykke bevidsthedsmæssigt og konkret arbejde, der skal gøres og som bliver gjort af mennesker, for hvem det er alvor – for hvem det ikke bare er et spørgsmål om at skifte hatte og partnere. Han mangler fantasi og indføling – og hans film kan let spolere meget af det seriøse og koncentrerede arbejde, der gøres, fordi dens tilsyneladende omklamring af kvindeproblematikken, men faktiske kvælning deraf, har alt for godt gehør rundt omkring.

Jesper Tang

# Ægteskabsannoncen

Efter den store succes Jan Troell havde med sine Moberg-filmatiseringer »Udvandrerne« og »Nybyggerne« i USA (og de fleste andre steder i verden), måtte han naturligvis komme til at skabe sin næste film for en amerikansk producent. Ligeledes bør det ikke undre nogen, at hans første amerikanske film udspilles i samme periode i USA's historie som »Nybyggerne«: pionertiden. At Liv Ullmann fra Moberg-filmene følger med, er jo nærmest en selvfølge. Én gang pionerkvinde, altid pionerkvinde! – denne gang dog med et lidt andet fortegn, lidt mindre selvudslettende, lidt mere rygrad (for ikke at tale om emancipation), med andre ord en vis kombination af hendes »historiske« og »moderne« roller.

Også Troells filmstil er den samme fra Mobergfilmene, den impressionistiske klipning, den ubestridelige naturalistiske billedskønhed, der tilsammen i de lykkeligste øjeblikke (og de er virkelig ikke så få i Troells film) formidler en formidabel autentisk stemning af store vidder, høj himmel, vand fra bækken, ram brænderøg fra bålet, osv, osv.

Et par væsentlige forskelle er der dog mellem de svenske og den amerikanske film: De svenskes brede billedmaleri er her strammet betydeligt omkring en *storyline*. Dette træk er netop karakteristisk for, hvad man forstår ved amerikansk film: en meget publikumsbevidst sans for hvor lidt handling, der kan være i en film (i forhold til længden), før den virker »kedelig«. Amerikanske filmklippere er – ifølge overleveringen – udstyret med en bestemt mening om, at »folk hurtigt bliver trætte af bare at sidde og se på billeder«. Meget af stramningen er utvivlsomt foretaget i klipningen; herfor taler bl. a., at over halvdelen af still-billederne i biografens udhængsskabe viser scener, der ikke er med i filmen. *Story'en* har været alfa og omega. Den baserer sig på en roman af Lillian Bos Ross om en brutal og afstumpet kvægavler, der tager sig en kone pr. ægteskabsannonce, og som med tiden lærer at behandle hende lidt bedre end sin hest, eller et andet stykke kreatur eller indbo. Filmen er først og fremmest koncentreret om dette nybygger-ægtepars »period of adjustment«, en kønnenes kamp mellem et par stædige viljer.

Man kunne frygte, at denne stramning havde drænet »ægteskabsannoncen« for miljø- og stemningsbeskrivelse, men det er ingenlunde blevet tilfældet, skønt f. eks. redegørelsen for dagligdagen i ødemarken – indimellem de ægteskabelige detaljer – indtager mindre plads end i Mobergfilmene. Vurderingen af, om denne stramning har været til filmens – og Troells – fordel, må naturligvis være hypotetisk og er måske i sidste ende et temperamentsspørgsmål. Personligt finder jeg, at der stadig er mange af de »lykkelige øjeblikke« tilbage i filmen, mere end nok til at give den kunstnerisk liv.

Den omstændighed, at filmen ikke er dybt original, bør ikke afholde nogen fra at værdsætte dens kvaliteter: Den er først og fremmest smuk og *troværdig*, dens personer, lige fra Liv Ullmanns øststatskvinde med ben i næsen, over Gene Hackmans tykpandede bøffel, helt ned til bipersonerne (Eileen Heckart og Frank Cady som hans forældre) er autentiske, levende og ægte. Udviklingen i kvindens kamp for en menneskelig behandling og mandens langsomme erkendelse af behovet for kærlighed og normal menneskelig kontakt er hele tiden følsomt og humoristisk skildret, konstant underholdende og vedkommende at følge.

Ikke mindst i en tid, hvor filmmagerne har så svært ved at finde en sund middelvej mellem det fortænkte og det fordummende, er »Ægteskabsannoncen« en opmuntrende oplevelse.

Peter Hirsch

# Kort sagt

**Filmene set af**
**Peter Schepelern (P.S.)**
**Per Calum (P.C.)**
**Ib Lindberg (I.L.)**
**Michael Blædel (M.B.)**
**Ib Monty (I.M.)**

## BEJLEREN
Instruktør: KNUD LEIF THOMSEN

Thomsens nye Blicher-film er angiveligt »frit efter« »De tre Helligaftener«, men faktisk følger den novellen ret nøje. Den eneste væsentlige ændring er, at handlingen er rykket frem, så den udspilles i 1793, hvor der kan refereres til Den franske Revolution. Det giver historien om røverne, bønderne og herremanden et samfundsdebatterende touch, og det er jo så eftertragtet og moderne. Filmen er slet ikke så stivbenet som »Hosekræmmeren«, som kun Billeskov Jansen brød sig om, men der er på den anden side heller ikke så meget ramasjang som i »Rapportpigen«. Handlingen udspilles naturligvis i fine frilandsmuseums-lokaliteter, og skuespillerne spiller skolekomedie det bedste, de har lært, og det kan jo også være meget morsomt. Som underlægningsmusik høres »Troldmandens lærling« og »Valkyrieridtet«, der buldrer afsted, så snart personerne er holdt op med at tale deres besynderlige jyskkøbenhavnske 1700-tals dialekt. Filmen er for så vidt et typisk Thomsen-værk som den kun er god, hvor den er værst. Det er den f. eks. i scenen, hvor Maren bliver lagt nøgen op på spisebordet, og de savlende røvere spiller terning på hendes bare maveskind. Her er rapportpigen sandelig kommet langt ud på den jyske hede. Men trods alt ser man hellere Blichers robuste røverhistorie i det Knud Leif Thomsen'ske valkyrieridt end så meget andet. Tænk hvad der kan ske, hvis den mand nogensinde læser »Lykke-Per« eller »Kongens Fald«. Jøsses! (Danmark 1975). P.S.

## BRANNIGAN SLÅR TIL
Instruktør: DOUGLAS HICKOX

John Waynes aldrende politimand, Brannigan, er (som det vist også var tilfældet med Waynes foregående politifilm, »McQ«) et tydeligt forsøg på at samle dollars, pund og kroner op i hælene på Clint Eastwoods Dirty Harry. Men Wayne er mindre sammenbidt, mindre aggressiv end Eastwood, og skønt han i filmens forudsigelige introduktion skildres som en politimand, der ikke viger tilbage for at balancere på kanten af loven, så forlener Waynes spil figuren med en vis robust godmodighed, der overfladisk set kaster et forsonende skær over Brannigan. Til gengæld præges filmen temmelig katastrofalt af, at Wayne savner en instruktør af Don Siegels format. Douglas Hickox ejer slet ikke format, og hans iscenesættelse er utroligt monoton. End ikke en biljagt over Tower Bridge – med broklapperne oppe – formår Hickox at gøre rigtig spændende. Ralph Richardson leverer en pudsig præstation som engelsk politimand, og Mel Ferrer leverer poleret rutine som sagfører for den amerikanske storgangster, som Brannigan skal hente i London. (Brannigan – England 1975). P.C.

## DOC SAVAGE
Instruktør: MICHAEL ANDERSON

Filmen om superhelten Doc Savage er et kuriøst udslag af tidens nostalgibølge. Producenten George Pal har udtalt, at Doc Savage-filmene (på det tidspunkt, i 1971, regnede Pal med at producere en hel serie) skulle være »pure escapism, a little camp and a bit nostalgic. We want to appeal to children and adults who love action, adventure and good entertainment – with no complications, no social comment«. Og til det formål er det ganske rigtigt svært at finde bedre materiale end de mange fortællinger, som forfatteren Lester Dent (død 1959) i trediverne og fyrrerne skrev om den uovervindelige Doc Savage. Lester Dent skrev historierne under pseudonymet Kenneth Robeson; under sit rigtige navn skrev han hårdkogte gangsterfortællinger i tidens primitive stil. Ingen af delene gav ham krav på hverken berømmelse eller penge (Dent fik 750 dollars for hver Doc Savage-fortælling; han skrev ialt 181), men periodens (set med vore øjne) lidt naive uskyld er bevaret i bøgerne – og burde også være med i filmen. Michael Andersons iscenesættelse er imidlertid totalt blottet for stilsans, og han har ikke kunnet få Tarzan-fremstilleren Ron Ely til at være andet end et blond monster uden hverken den edison'ske begavelse eller den Mikkel Mus-agtige uskyld, som figuren ejer i bøgerne, og som har gjort genudgivelsen af bøgerne til en fin fin forretning for forlaget Bantam Books, der i 1966 startede en genudgivelse af serien. (Doc Savage – The Man of Bronze – USA 1974). P.C.

## FRITZ THE CAT OG HANS NI LIV
Instruktør: ROBERT TAYLOR

Ralph Bakshis forsøg på at give Robert Crumps tegneserie tegnefilmliv var kun en betinget succes. Helt galt er det gået med at følge den første films økonomiske succes op (forståeligt har Bakshi ikke selv haft lyst). Den nye instruktør Robert Taylor har givet afkald på ethvert tilløb til satire, og filmen er tilfreds med at være grov, vulgær og rå i en stribe episoder fra New Yorks asfaltjungle, hvor Fritz the Cat drømmer sig igennem adskillige eventyr (mens kattekonen skælder ham ud), bl. a. en amerikansk fremtid, hvor USA er delt i en sort og en hvid nation. Det hele er grovkornet effektjageri. (The Nine Lives of Fritz the Cat – USA 1974). P.C.

## FRYGT OVER BYEN
Instruktør: HENRI VERNEUIL

Jean-Paul Belmondo har med flid og talent dyrket sit image af bisse i efterhånden et par snese film. Han er ikke nogen ubegavet skuespiller, og han har med held spillet samme type i de mest forskellige film. Han har også med en indædt energi, der ikke er set magen siden stumfilmfarcens dage, insisteret på at udføre alle sine *stunts* selv. »Frygt over byen« virker på mange måder som Belmondos svanesang. Han er nu blevet 42 år, og han er naturligt nok ikke helt så ung, som han var for 15–20 år siden, da han startede sin karriere. I denne rodede kriminalhistorie, hvor Belmondo som en lidt tykpandet panser forfølger en psykopatisk kvindemorder, er der ikke det stunt, han ikke udfører. Han kravler henover hustage, springer rundt ovenpå metroer i fuld fart og hænger og svæver under en helikopter højt over Paris. Hvis vi skulle tro, at Belmondo var ved at blive midaldrende, er det altså hermed afkræftet. Henri Verneuil har instrueret den ret ucharmerende film. Man kan ikke nægte, at Verneuil i sine bedste film har haft en vis stil, men her forsvinder det hele i kaskadør-numre og glat zoomlinseæstetik. Filmen udsendes beklageligvis i en engelsk-sproget udgave. Det danske distributionsselskab har desværre måttet bøje sig for et krav fra højere sted. Det er synd nok. Selv om den franske udgave af filmen ikke var spor anderledes end den engelske, rummede den dog en vis atmosfære, som vi nu må savne. (Peur sur la ville – Frankrig-Italien 1975). I.L.

## GULDTRANSPORTEN
Instruktør: ROBERT MICHAEL LEWIS

En lille velkonstrueret kriminalfilm af karakter som en TV-seriefilm: relativ kort, stram plot-betonet handling, der udelader alt for handlingsgangen overflødigt materiale, økonomisk fortalt med udstrakt brug af zoomninger frem og tilbage mellem personerne og nødtørftige locations. Henry Fonda spiller rollen som en *parole officer* (en politimand, der har tilsyn med prøveløsladte), der efter 40 års tro tjeneste bliver sendt på ufrivillig pension, selv om han godt kunne have arbejdet nogle år endnu. Som reaktion på denne kølige tak for 40 år på den rette side af loven, bestemmer han sig for at afslutte sin karriere hos politiet med en monumental lovovertrædelse. Han kontakter en lille bande, som han har tilsyn med og som han ved har store planer. Han organiserer med dem som hjælpere et gigantisk guldkup og udnytter sin position indenfor politiet til at skaffe sig alle de nødvendige oplysninger. Kuppet afvikles perfekt i bedste Olsen-bande-stil, men efterhånden går det op for politiet, at der må være tale om et »inside job«, og Fonda fældes. Filmen er velspillet, effektiv, men også temmelig upersonlig, underholdning. (Inside Job – USA 1973). P.S.

## HUSKER DU . . .
Instruktør: GILBERT CATES

Paradoksalt er filmmanden Gilbert Cates bedst, når han arbejder ud fra en teatertradition som i den desværre aldrig i Danmark viste »I Never Sang For My Father« (1968), efter Robert Andersons skuespil, mens han i »Husker du . . .«, efter originalmanus af Stewart Stern, forekommer langt mere af en teatermand. Filmen er skrevet specielt til Joanne Woodward (det var også Stern, der skrev »Rachel, Rachel«, som Paul Newman instruktør-debuterede med), og Woodward er fænomenalt dygtig her. Ubesværet og upåtrængende dominerer hun filmen og fanger interessen, når Cates svigter. Det er en historie om et midaldrende ægtepar (han spilles fint af Martin Balsam), der er gledet fra hinanden. De prøver at reparere på nutiden ved et visit til fortiden (med konen på slæb drager ægtemanden på en pilgrimsfærd til Frankrig for 25 år efter verdenskrigens slutning at opleve de steder, hvor han som ung soldat kæmpede, da hans liv syntes meningsfyldt). Joanne Woodwards møde med fortiden sker, da moderen er død og arvingerne mødes for at dele rovet. Der er dybde og nuancering i spillet, men Cates' iscenesættelse er pedantisk og stilistisk usikker. Alligevel føler man for Joanne Woodwards følelseshemmede kone. Efter »Husker du . . .« har Cates lavet filmen »The Affair« (1973) og han har tidligere arbejdet på Broadway samt for amerikansk TV. (Summer Wishes, Winter Dreams – USA 1973). P.C.

## KOLD HÆVN
Instruktør: CLINT EASTWOOD

Hvis nogen har været i tvivl om Clint Eastwoods status som superstjerne og he-man, så må denne film bortvejre enhver mistanke. Det synes i hvert fald at have været udgangspunktet for at lave en film efter Trevanians roman »Tindernes hævn«, der er en spinkel, og i udførelse såre elementær, historie om en amerikansk agent, der skal hævne et mord på en anden agent. Hævnen skal foretages under en farlig bjergbestigning, idet den ukendte morder menes at være blandt de øvrige klatrere. Vi andre får hurtigt en fornemmelse af, hvem og hvad det hele drejer sig om, men filmen giver Eastwood lejlighed til at vise, at han kan klare de fleste farlige stunts selv, og at han som instruktør ikke har ønsket at konkurrere med naturen. Pænere kan det ikke siges, at Eastwoods indsats som iscenesætter her er minimal. (The Eiger Sanction – USA 1975). P.C.

## LILLE MAND I KNIBE
Instruktør: MELVIN FRANK

Over Neil Simons utallige og gerne ret vittige skuespil laver Hollywood filmatiseringer med megen energi. Det er der ikke noget at sige til, forsåvidt som Simon skriver en god dialog og besidder en sans for komik, der ikke er alt for hyppig blandt film-manuskriptforfattere. »The Prisoner of Second Avenue« – i den danske teaterudgave »Fangen på 14. sal« – er ikke et af Simons bedste skuespil. Historien om den pæne bedsteborger, der mister sit arbejde og ser hele sit verdensbillede bryde sammen, indtil både han og konen til sidst ender i den rene rablende sindssyge, er fra Simons side blevet for indædt til, at den får det rigtige *løft*. Historien kan skam bruges til så meget, og dens indbyggede tragik kunne danne basis for en rigtig uhyggelig hverdagstragedie. Men Simon har for travlt med at finde komikken i situationen, og lige pludselig har han sat sig mellem to stole. Melvin Frank er ikke det instruktørgeni, der kan bringe historien op over dens indbyggede trivialiteter. Filmen hænger tungt i sit teaterforlæg, og arbejdet i dekorationen – hvor næsten hele handlingen foregår – har fristet Frank til at arbejde i lange indstillinger, der kun blødes op af halvvejs umotiverede kamerabevægelser. Når filmen alligevel ikke er helt uden interesse, skyldes det selvfølgelig først og fremmest Jack Lemmon, der som sædvanlig er mageløs i sin detailkomik. Anne Bancroft yder ham godt modspil, og dermed er filmen endt med at blive en tour-de-force for to frikadeller (forstå det positivt). Ligegyldigt hvor gode de to hovedrolle-skuespillere er, er det bare ikke nok til at holde min interesse fangen i to timer. Man forlader biografen med en fornemmelse af at have været vidne til et stort primadonnastående over et manuskripts ingenting. (The Prisoner of Second Avenue – USA 1974). I.L.

## DEN MASKEREDE MORDER
Instruktør: PAUL BOGART

Ricco er en dygtig sagfører, som ved filmens begyndelse får frikendt en ung neger, Frankie Steele, der er sigtet for mordet på en ung hvid kvinde. Kort tid efter bliver to betjente skudt ned, og et vidneudsagn tyder på, at det er den løsladte Steele, der er morderen. Dette giver Ricco dårlig samvittighed, men kort efter er han selv ved at blive offer for den formodede Steele. Filmen er fortalt således, at publikum ser morderen og således kan overbevise sig om, at det – i hvert fald tilsyneladende – er Steele, der er på færde, men dette giver på den anden side ikke videre god mening, for Steele mangler motiv til mordene. For det danske publikum er dette mysterium dog ret let at løse, idet udlejningsselskabet har forsynet filmen med en dansk titel, som simpelthen på forhånd røber hvorledes det hænger sammen. En besynderlig uartighed mod publikum! Genremæssigt placerer filmen sig et sted mellem politifilmen og detektivfilmen, med sagføreren (vel spillet af Dean Martin) i en dobbeltsidet rolle, hvor han både angribes af politiet og af den formodede forbryder. Paul Bogart har tidligere instrueret Chandler-filmatiseringen »Marlowe« og sydstatskomedien »Skin Game«. (Mr. Ricco – USA 1975). P.S.

## PIAF – SPURVEN
Instruktør: GUY CASARIL

Denne musikbiografiske film fortæller, med udgangspunkt i halvsøsteren Simone Berteaus biografi fra 1969, »Piaf«, og med Brigitte Ariel i titelrollen, om Edith Piafs liv fra hun fødtes i en rendesten i 1915 til gennembruddet vistnok i 1937. Det er en rørstrømsk historie om en stakkels pige, der må gå så meget igennem inden hun bliver en kendt visesanger. Den lille »spurv« lever en omtumlet tilværelse i Paris' underverden og prøver at slå sig igennem dels som gadesanger à la »Sous les toits de Paris« dels som prostitueret, men hendes historie er ikke rigtig interessant. Filmen synes at have indset dette og satser i stedet på at gøre den gribende, først og fremmest ved at underlægge billederne med et hav af Piaf-numre. Der er megen larmoyant brostens-melankoli i Piafs musik, og filmen forsøger bestemt ikke at gøre dette træk mindre fremtrædende. Der er konstrueret pæne – og pænt fotograferede – pariserlokaliteter fra tiden. Det mest irriterende ved film af denne type er det facilt bagkloge grundsyn, de er baseret på: der appelleres til stadighed til publikums indignation over, at den indifferente omverden øjensynlig ikke var

klar over, at det var den senere så kendte kunstner, den havde med at gøre. (Piaf – Frankrig 1974). P.S.

## DET SKRAPPE HOLD

Instruktør: ROBERT ALDRICH

Paul Crewe (Burt Reynolds) er eks-football-stjerne, som har forladt sportslivet, da det blev afsløret, at han svigtede kammeraterne og spillede aftalt spil. Han har siden levet en playboy-tilværelse, men får i filmens begyndelse 18 måneders fængsel for groft uforsvarlig kørsel etc. I fængslet bliver han mod sin vilje sat til at træne et football-hold af fanger, der skal tjene som prøveklud for fængselspersonalets hold, som den ambitiøse og magtsyge fængselsdirektør (Eddie Albert) har store planer med. Handlingen kulminerer i den lange football-sekvens, hvor magtrelationerne mellem fanger og vogtere, mellem Crewes samvittighed og fortid, afprøves så blodet sprøjter og spillerne må bæres ud af banen. Fængslet fremstår som en modelverden, sådan som der er tradition for i fængselsfilm, og den organiserede form for lemlæstelse, som amerikanerne kalder football, fungerer som denne verdens symbolske undertrykkelsesmiddel. Der er lagt op til en analyse af magtstrukturerne i dette lukkede samfund, men Aldrich helliger sig mest de ydre effekter omkring football-spillets og fængselsmiljøets brutalitet. Fortælleteknisk er filmen ret usammenhængende og sjusket og står slet ikke på højde med den tematisk beslægtede »Det beskidte dusin«. (The Mean Machine – USA 1974). P.S.

## DEN STORE DISNEY KARRUSEL

Instruktør: JACK HANNAH o. a.

Hvornår mon vi herhjemme får et rigtig godt Disney-show? Ganske vist vises flere af dette programs 12 film nu for første gang i Danmark (tre ialt), men ingen af dem er rigtig vellykkede – om end historien om »Fedtmule og løven« er fornøjelig, og en anden af de ikke tidligere sete film, »Indianerne kommer«, rummer pudsigt koreograferede enkeltheder. »Primitive Pluto« rummer en god del charme i fortællingen om, hvordan en ulv overtaler den dumme hund til at vende tilbage til naturen – hvorefter ulven skynder sig at æde Plutos mad. Charles Nichols, hvis temperament passer så fint til de små film om Fedtmule og om Pluto har instrueret denne historie, men ellers er det Jack Hannah, der dominerer med hele fire film. Ingen af dem ejer dog meget af den voldsomme dynamik, der kendetegner Hannahs film, når de er bedst. Dette gælder i det hele taget for hele programmet. Blot man dog kunne formå Disney-firmaet til at vise nogle af de berømte trediver-film: f. eks. »The Band Concert« og »Who Killed Cook Robin?« (Walt Disney's Cartoon Carrousel – USA 1941–54). P.C.

## TA' FYREN VED HORNENE

Instruktør: STUART ROSENBERG

Det begynder som et nostalgisk americana-eventyr med store hestecontainers og Paul Newman på en bred Arkansas-highway i dekorative Kovacs'ske modlysbilleder. Men det bliver noget helt andet, for Newman viser sig hurtigt at være en naiv og godmodig small-timer, der må påtage sig lidt af hvert for at få det til at løbe rundt. Her bliver det et tvivlsomt job for Strother Martin med at købe mexicanske ungtyre til Rodeo, bistået af Lee Marvin, der kender alle fiduserne, men alligevel må se til, at de begge bliver snydt fra først til sidst. Det er en vits det hele, to stjerners bevidste gas på eget image, og de har moret sig, kan man se, i disse små løst sammenhængende episoder af megen charme. Men, må det tilføjes, uden den nødvendige stramning, der kunne forhindre det private i at blive netop – privat. Rosenberg er ingen Roy Hill, alligevel er filmen seværdig som et lille con amore-arbejde af den slags, der ikke produceres i en kommerciel industri, men altså alligevel. Det danske udlejningsselskab har kvitteret med tre år på hylderne, en søgt dansk titel og så et spark ind ad køkkendøren i Colosseum. (Pocket Money – USA 1972). M.B.

## TERROR PÅ HAVET

Instruktør: CORNEL WILDE

En acceptabelt underholdende spændingsfilm om tre mænd, der drager ud i et hajfyldt farvand for at finde en sunket skat. Eftersøgningen kompliceres for de tre skattejægere, da deres båd entres af en flok mere eller mindre debile undvegne straffefanger. Som i andre af Cornel Wildes film fornemmer man, at Wilde gerne vil lægge lidt mere perspektiv ind i historie og karaktertegning end gennemsnitsinstruktøren. Han spiller således selv skipperen som en noget irritabel, moraliserende vegetar og sundhedsapostel for at undgå det konventionelt helteagtige. Og et forhold mellem to af de undvegne bisser rummer antydninger af homoseksualitet i far-søn, herre-slave-kombinationen. Men disse antydninger bliver aldrig rigtigt integreret i fortællingen, og til syvende og sidst er det hajerne, disse havenes fascinerende mordere, der fængsler en i nogle glimrende undervandsoptagelser, og som får en til at glæde sig til Steven Spielbergs »Jaws«. (Shark's Terror, USA 1974). I.M.

# Set i TV

**»Advarsel mod en hellig luder«**
**»Alice i byerne«**
**»Bobbys krig«**
**»Der var engang en solsort«**
**»Fodgængeren«**
**»Min kusine Angelica«**
**»Pirosmani«**
**»Sommerferie«**
**»En tyvs erindringer«**
**»Usher banden«**

## Advarsel mod en hellig luder

»Advarsel mod en hellig luder« er selvfølgelig især interessant, fordi Fassbinder i forvejen er interessant. Advarslen forekommer vigtig, fordi den synes at have været nødvendig for den, som den i første række rettedes til: et selvopgør, under hvilket Fassbinder sagde farvel til nogle af sine kære illusioner – ikke bare om, hvordan film bliver til, men også om menneskenaturen. Fra begavede »stiløvelser« til værker med en umiskendelig personlig stil: det var naturligvis ikke kun et spørgsmål om de rette forestillinger vedrørende arbejdsfordelingen under filmoptagelser, men også om øget indsigt med hensyn til hvorfor mennesker gebærder sig, som de gør.

Hvad advares der imod? Mod at nære illusioner om menneskers evne til at omgås hinanden, selv når det drejer sig om en gruppe mennesker, der har et af hvert enkelt gruppemedlem anerkendt interessefællesskab – her et filmhold, som skal i gang med optagelserne, og som på et spansk hotel afventer instruktørens ankomst. Man keder sig, og man er usikker – både med hensyn til om man kan løse den opgave, der vil blive pålagt en, og om man føler, hvad man tror, man føler, eller mener, hvad man tror, man mener – eller om de andre føler, hvad man bilder

sig ind eller håber på, at de føler, eller om de mener, hvad de siger eller overhovedet ved, hvad de mener. Følgelig: snak, ikke samtale; skænderier, ikke diskussioner – og »sammenstød« som følge af jalousi og især af rigelig spiritus.

Det bliver endnu værre, da instruktøren, en sand neurotiker, ankommer. Ikke blot hopper han omgående på sex-karrusellen, men giver også opvisning i, hvordan man folder sig ud under hæmningsløst hysteriske anfald. Hvad foranlediger anfaldene? Det kan være jalousi eller spiritus, men det kan også være mangel på det rette udstyr eller noget med økonomien. Det bliver imidlertid efterhånden oftest holdets uduelighed – den svigtende koncentration over for opgaven. Der bliver en mening med skaberierne. Man kommer i gang med filmen. Eddie Constantine kan ikke længere nøjes med at sidde og skule.

Den oplagte indvending mod »Advarsel mod en hellig luder« er, at dens personer er umådelig trættende. Er det en indvending? Fassbinder ville smile: Ja, ikke også?

Albert Wiinblad

# Alice i byerne

Wim Wenders blev introduceret i Danmark for et par år siden i fjernsynets natkasse med den ganske raffinerede »Målmandens angst ved straffesparket«, hvortil Peter Handke havde udarbejdet manuskript. Heldigvis gav den serie, som omfattede et halvt dusin »festivalfilm«, fjernsynets filmredaktion anledning til at præsentere endnu en Wenders-film, den overraskende ukunstlede og meget indtagende »Alice i byerne«.

Der er i begyndelsen af »Alice« – Wenders står denne gang selv som manuskriptforfatter – tilløb til filosofiske betragtninger af den slags, der snarere gør sig på tryk end i film, og Wenders synes da også selv at være blevet forskrækket. Han slår om og fortæller sin enkle historie med klædelig ligefremhed.

En tysk skribent er i USA for at beskrive det amerikanske landskab – formentlig landskab i videste forstand. Det amerikanske mylder har imidlertid, føler han, gjort ham blind og døv – han tager en endeløs række fotos for at kunne bevise, at der var noget at se. En ung tysk kvinde, som han træffer i New York umiddelbart før sin afrejse tilbage til Europa, betror ham sin 10-årige datter Alice: tag hende med, jeg har noget at ordne, kommer senere. Vertrauen erweckt Vertrauen: han tager sig af Alice, hvad der virkelig bliver en opgave, for de to må, efter at have ventet forgæves på Alices mor, drage af sted for at opsøge Alices bedstemor.

I en række korte, »tætte« scener beretter Wenders om, hvorledes skribenten synes at frigøre sig fra sin »angst for angsten« under indtrykket af den lille piges livsduelighed – den ukuelighed, hvormed hun tager verden, som den er. Amerikaturens erfaring: den evindelige radiokværnen og fjernsynsudsendelsernes »pralende foragt« kan gøre en mand blind og døv. Og så denne færd med Alice: småpigesnak kan åbne en mands øjne for et og andet og få ham til at være lutter øren.

Albert Wiinblad

# Bobby's krig

I hjemlandet Norge har Arnljot Bergs film om Norge under den tyske okkupation vakt en del opsigt. Ikke blot på grund af sit tema, det ømtålelige, men også fordi filmen er blevet opfattet som »noe av det mest gledelige som er skjedd med norsk film i etterkrigstiden overhodet«, som kritikeren Bjørn Bjørnsen formulerede det i sin anmeldelse i »Film & Kino« (april 1974).

Det er nok en meget national vurdering, men den kan gerne være rigtig. Norge er som filmland ikke så lidt af et u-land (ligesom Danmark), og i glæden over at møde en vis kvalitet er det ikke usædvanligt at nationalsindede kritikere finder de store ord frem (fænomenet opleves ikke mindst i Danmark).

Men »Bobbys krig« er i hvert fald en ganske vellykket film, hvis kvalitet først og fremmest findes i spillet. Især overrumpler drengen Erik Andersson som Bobby, hvis krig ikke ligner de voksnes. For ham gælder det ganske enkelt om at holde hjemmet på fode, når hans musikerfar (solidt, men lidt tungt spillet af Roy Bjørnstad) skejer ud. Han er tenorsaxofonist, på plakater præsenteret som Norges Coleman Hawkins, og han har svært ved at lade damerne gå og flaskerne stå. Især har han svært ved at få arbejde, og da det endelig lykkes for ham, bliver han hurtigt fyret. I skildringen af ham passer Arnljot Berg på ikke at give nazisterne og deres sympatisører hele skylden. Faderen er først og fremmest en svag mand, der slæber rundt på et rigelig stort mindreværdskompleks, som han i samlivet med sønnen prøver at dulme med spiritus. Og med historier, fantasier, løgne. Overfor sig selv og overfor sønnen.

I portrætteringen af dette par, der mere og mere lukker sig ude fra samfundet, det samfund som ikke rigtig vil vide af dem, og hvor sønnen oftest fremstilles som den »fornuftige« overfor faderen, den »ansvarsløse«, er drengen nok gjort for naiv. Hans pralerier overfor kammeraterne (for at styrke selvtilliden, ganske vist) er lidet troværdige, hans reaktion, da politiet pludselig indfinder sig og faderen afsløres som tyv endnu mindre.

Filmen slutter trøstesløst. Far og søn smides ud af lejligheden (huslejen er ikke blevet betalt i adskillige måneder), og det umage par ender frysende på et koldt loft med kun nogle få personlige ejendele. Tilbage – måske – en fremtid som særlinge. Far og søn.

Instruktøren og skuespillerne forsyner disse to menneskeskæbner med mange små træk, der skaber medfølelse hos tilskueren (men ikke hos filmens øvrige personer, der oftest kun er nydelige klicheer), og resten er kompetent nok uden at være andet og mere end baggrund. Den tyske okkupation bliver et alibi for samfundet, en forsvarsposition, der gør det nemt at sige, at så slemt gik det også kun på grund af de forbandede nazister. Jeg tror instruktøren dermed har forflygtiget tematikken, thi også i dagens Norge ville faderen sikkert have svært ved at klare sig med sine indbyggede svagheder. Og det er egentlig det, filmen til syvende og sidst drejer sig om.

Per Calum

# Der var engang en solsort

Den georgiske (grusinske) instruktør Otar Iosseliani fik i Cannes 1968 præsenteret »Vendanges« (»Listopad« – Løvfald). Det var en film om en naiv ung mand, hans troskyldige kamp mod korruption og hans forsøg på at få taget på en pige. Det var en film, der ledte tanken hen på Forman og »Blondinens kærlighed«, og Vladimir Matusevitch fremhævede den i »die Asta« nr. 8 som en af datidens tre betydeligste sovjetiske film.

På denne baggrund virker instruktørens »Der var engang en solsort« noget skuffende. I et sovjetisk perspektiv er det selvfølgelig stadig interessant at se en film, der hverken dyrker krigstraumet eller den inderlige russiske humanisme. Men det er alligevel ikke længere en ren sensation at se let impressionisme fra Sovjetunionen.

Hovedpersonen lever flagrende og perspektivløst i nuet, uden fortid, uden fremtid, uden noget rigtig fast ståsted i nutiden. Nok er han trommeslager i et symfoni-orkester, nok fusker han lidt med et partitur (vil han komponere?), men intet synes rigtig at engagere ham. Hans dage går med at flirte med stribevis af piger og hygge sig med venner. Alt sammen fortalt flimrende og let. Uden om ham myldrer det med energiske, socialrealistiske mennesker, skitseret med få streger. Men bombardementet af livagtige detaljer har svært ved at fastholde interessen, fordi midtpunktet – charmetrolden – er nok så diffust. Han får ballade, fordi han altid kommer i sidste sekund til sine få takter på trommen, og fordi han indgår flere aftaler, end han kan overholde. »Jeg kan bare ikke få tiden til at slå til. Og alligevel får jeg næsten intet fra hånden«, siger han et sted, og det bringer os noget ind på livet af den i øvrigt sympatiske fyr. Men det er ikke rigtig nok. Bortset fra partitur-fuskeriet plus nogle biblioteksstudier får vi ingen antydninger af drømme eller ambitioner. Nej, han forekommer i al sin ferskhed temmelig tom og uinteressant.

Men så kommer slutningen, og den redder filmen i land. Trommeslageren bliver brat og absurd dræbt ved en færdsels-

ulykke. Det er en anvendelse af det gamle deus ex machina-princip, og det skal man være forsigtig med at anvende. Det virker ofte som et fortællemæssigt kneb: fortælleren kan ikke komme ud af sin historie, og – vupti – drejer han den over i den ønskede lykkelige/ulykkelige retning.

Men sagen er jo bare, at tilværelsen byder på mange af den slags lynnedslag i form af færdselsulykker, lotterigevinster o. lign. De er bare ikke lette at indpasse i en fiktiv form, og det kan minde os om, at der er sider af tilværelsen og samfundet, som bedst behandles andre steder end i film og skønlitteratur, f. eks. i journalistik, som disse års reportage-bølge også vidner om.

Den afgørende æstetiske regel, der skal overholdes, for at vi kan acceptere tilfældet, er at det *varsles.* Der skal gå torden forud for lynnedslaget. Dreyer udtrykker det sådan: »Jo stærkere og voldsommere en effekt er, jo bedre må den forberedes for ikke at give bagslag« – og så fortsætter han i øvrigt med at udbygge et konkret eksempel i essayet »To skuespil, der faldt« i samlingen »Om filmen«.

I »Der var engang en solsort« varsles færdselsulykken ikke mindre en fem gange: 1) Trommeslageren er lige ved at blive ramt af en stor blomsterkasse. 2) Han overværer en trafikulykke ved en bus – vist nok samme sted, hvor han selv senere bliver dræbt. 3) Han hører en eksplosion, styrter ud på gaden – og opdager, at det blot er en filmoptagelse. 4) Han vader tankeløst ind på en – dårligt – afspærret byggeplads. Arbejderne skælder ham ud for hans tankeløshed. 5) Han foregiver en ulykke, da han skal besøge en veninde.

Men trommeslageren selv gør sig ikke disse hverdagens farer klart. Derved sættes hans manglende sans for tiden i relief. Han har heller ikke sans for, at den engang hører op. Han har trukket veksler på evigheden – for nu at bruge et udtryk fra Sartres diabolske novelle »Le mur« (for øvrigt filmatiseret), en skildring af en dødsdømts sidste nat under Den spanske Borgerkrig.

Men det er ikke blot ved sin stærke memento mori-effekt, at filmen haler sig selv i land, også ved sin mangetydige epilog. En urmager, som han tidligere har besøgt sætter sig til arbejdet og får et ur i gang. Hele filmens idé er smukt koncentreret i denne slutvignet. Uret er symbol for tiden, men er ikke noget værd uden mennesket, dets vilje og målbevidsthed. Livet er en biologisk mekanisme, der pulserer formålsløst af sted, hvis man ikke lægger nogle rammer for den. Trommeslageren havde ingen, men instruktøren havde én til sin film, og den var god: Memento mori.

Frederik G. Jungersen

# Fodgængeren

Maximilian Schells film fra 1974 begynder og slutter med at en lille dreng og hans bedstefar ser på en gammel knogle. I begyndelsesscenen er de to på et museum (vistnok naturmuseet i Frankfurt am Main) og ser på urtidsfund. I slutscenen har drengen fundet en gammel knogle i haven og laver et lille »museum« til den i kælderen. »Hvorfor findes der museer?« spørger drengen. »For at vi ikke skal glemme«, forklarer bedstefar.

»Fodgængeren« er det seneste bidrag til tysk efterkrigstidsfiktions efterhånden nok lidt for bekvemme og passé *Bewältigung der Vergangenheit*-tradition, som for filmens vedkommende allerede blev grundlagt med den første tyske film efter Krigen overhovedet, Staudtes »Die Mörder sind unter uns« (1946), som anslog det dengang i hvert fald uimodsigeligt aktuelle tema: det nye Tysklands forhold til sin nære, skyldbelastede fortid. Efterhånden er det dog øjensynligt lykkedes i hvert fald den vesttyske nation at komme smertefrit over hvad der måtte være af skyldfølelse; intet tyder på, at nationen just er knuget af skyld og anger. Måske er det som følge af denne hurtige »overkommelse« af fortiden, at fiktionen så vedvarende har kredset om disse problemer, især opgøret med nazi-tidens forbrydere, som stadig »sind unter uns«. Som eksempler kan nævnes romaner som Geisslers »Under anklage«, Bölls »Billard klokken halvti« og Kluges »Slaget« og film som Staudtes »Roser til anklageren«, »Kirmes« og »Byen uden mænd«.

Fodgængeren i Schells film er en ældre industrimagnat, Giese (spillet af Gustav Rudolf Sellner), som har mistet kørekortet efter en bilulykke, hvor hans ældste søn (som spilles af Schell) er blevet dræbt. Sønnen efterlader sig kone og lille søn, som bor hos Giese og hans kone i deres store palæ. Nogle emsige pressefolk er kommet på sporet af, at Giese under Krigen deltog i en såkaldt særkommando; han var medvirkende ved en massakre på befolkningen i en græsk landsby. De slår sagen stort op i deres sensationsavis, dog uden egentlige beviser. Imens hjemsøges Giese af mere eller mindre håndgribelige spøgelser: dels erindringerne om massakren (i flashbacks, der både smager af Resnais og af »Pantelåneren«), dels den døde søns genfærd, der – ligesom Banquos ånd – ubelejligt dukker op ved selskabelige sammenkomster, dels en ungdomsven, en skuespiller, hvis fortid – i modsætning til Gieses – er pletfri: han gik i eksil i USA i Hitler-tiden. Det kommer efterhånden frem, at sønnen åbenbart havde fundet ud af noget om faderens fortid og under et opgør i bilen var de kørt galt. Til sidst må journalisterne opgive deres insinuationer, og Giese finder til slut ufortjent fred for sin plagsomme fortid og kan hellige sig samværet med barnebarnet.

Tematisk lægger filmen sig tæt op ad sine forudsætninger, især de nævnte Staudte-film, men har måske i nok så høj grad modtaget påvirkning fra Sartres store tysklandsdrama »Fangerne i Altona« og Vittorio de Sicas filmversion, hvori Schell spillede eks-nazisten, som isoleret i et rum i det store familiepalæ har påtaget sig rollen som sin belastede kapitalist-families samvittighed. Både hos Sartre og hos Staudte er opgøret med fortidens synder fremstillet med overbevisende både satirisk og patetisk lidenskabelighed. I »Fodgængeren« har det fået et ikke videre vederhæftigt, lovlig smart tilsnit. Den synes skabt af lige dele Resnais og »Odessa kartoteket« (hvor Schell spillede industrifyrste med fortid som SS-bøddel). Filmen vil vistnok fortælle, at man kommer over fortiden ved at huske den, men den er fortalt i mondæne – indimellem helt Lelouch'ske – farvebilleder med udspekulerede fotografiske og klipningsmæssige finesser. For så vidt er filmen ganske velfungerende, men dens æstetiske stil ligner mest en camouflage for historiens gennemgående overfladiske karakter. Generationskonflikter, krigstraumer og samtidssatire blandes behændigt, men nogen tvingende kunstnerisk nødvendighed fornemmer man ikke bag det dystre drama. Opgøret med fortiden virker ikke som et magtpåliggende anliggende, men mest som et effektfuldt dramatisk sujet for en ambitiøs instruktør. Det er Tysklands skyld og brøde i en sen ombæring. Schells alvorstunge gransken i fortidsknuderne, hans pædagogiske symbolik med fortidsfund, museumsbesøg og genfærd og hans raffinerede billedeffekter virker ikke rigtig troværdige. Det hele skal være lidt for fint. Resultatet ligner den slags tyndbenede, pseudo-dybsindige film, man ofte, lidt uretfærdigt, kalder »litterære«. Mest vedkommende er filmen i de afsnit, hvor sensationspressens virksomhed udleveres; her er der en målrettet, kontant satire, som skaber lidt liv i den øvrige kunstlede kulegravning af fortiden.

Filmen er Schells anden film som instruktør. Han debuterede med »Erste Liebe«, 1969.

Peter Schepelern

# Min kusine Angelica

Formålet med de mange fortælletekniske spidsfindigheder i Carlos Sauras »La prima Angelica« er tilsyneladende at henlede opmærksomheden på diverse særlige omstændigheder, der kan kaste nyt lys over borgerkrigsbegivenhedernes betydning for nutidsspaniere – for spansk mentalitet 30 år efter begivenhederne. Hvis formålet ikke kan siges at blive helt overbevisende opfyldt, så må man dog medgive, at fortællemådens raffinement kontrasterer ganske effektivt til pointens enkelhed – pointen får herved overrumplende styrke: alle nutidsspaniere er – indtil videre – borgerkrigens tabere. Levemåden blandt de spanske er kun overfladisk ændret, livssynet uændret. Selv de lidt tilfældigt anbragte hib til kirke, skole og familie, er effektfulde: almindeligheder, men måske dog ikke overflødige påmindelser.

Så er det i øvrigt også spidsfindighederne, der gør filmens kærlighedshistorie ejendommelig og ejendommeligt smuk. Særlig virkningsfuldt er det, at Saura lader nogle af skuespillerne optræde i dobbeltroller. Da hovedpersonen Luis – glimrende spillet af José Luis Lopez Vásquez – besøger den by, i hvilken han som ung mand modtog sit livs stærkeste indtryk – borgerkrigen og den første kærlighed – er de mennesker, han træffer i sin tantes hus (hvor han også boede dengang) mærkeligt identiske med dem, han kendte dengang: tanten er som bedstemor var, kusine Angelica som tanten, Angelicas mand som Angelicas far og – vigtigst – Angelicas datter som Angelica.

Lighederne så at sige påtvinger Luis en intens genkaldelse af fortiden, og oplevelsen får karakter af skæbnebestemt hjemsøgelse, fordi fortidsindtrykkene indvirker på nutidsindtrykkene i lige så høj grad som omvendt. Alt er forandret, intet er forandret. Dengang forsøgte Luis forgæves at flygte bort med Angelica; nu, da hun i sit ægteskab er så ulykkelig, som hun måtte blive, har han intet at sige til hende.

Albert Wiinblad

# Pirosmani

Georgi Shengelaja, instruktøren af »Pirosmani« er søn af filminstruktøren Nikolaj Shengelaja, der var en af grundlæggerne af den grusinske film. Det forklarer bl. a. filmen »Pirosmani«s umiskendelige air af kunstnerisk miljø og tradition til trods for at filmen ikke ligner noget, man har set tidligere (det skulle da lige være rytmen i Mike Leighs »Bleak Moments« (Små glæder). I lange, rolige indstillinger, hyppigst i total eller halvtotal og med personer grupperede en face eller i profil på en baggrund af store murflader i varme jordfarver eller landskaber med rolige linier, følger Shengelaja maleren Pirosmani (der spilles med et tilsyneladende maximum af indforståethed af filmens arkitekt, Varazi).

Stilen er naturligvis afledt af Pirosmanis egen stil, ligesom farverne er bestemt af maleriernes farver, men filmen er en fri bearbejdelse af Pirosmanis liv, og den når ved sin stringens og konsekvens netop ud over det blot og bart biografiske og et godt stykke ind i en klar og skarp beskrivelse af kunstens vilkår i et umådeligt materialistisk, hhv. akademisk miljø. Da Pirosmani dør og kareten henter ham påskemorgen, er det også en slags opstandelse, en højere retfærdighed, der sker fyldest, en anerkendelse hinsides materien.

(red.)

For mennesker med kendskab til kunstmaler-faget vil de populære film om berømte kunstneres liv og trængsler sædvanligvis være vederstyggelige. Den uægte fabel, forbundet med fremførelse af ægte kunstværker. Det journalistisk banale og løgnagtigt autentiske. Armodens og alkoholismens romantik. Man kender genren og gyser.

Den grusinske film om maleren Niko Pirosmanasjvili, som blev vist i fjernsynet, havde ingen lighed med den vestlige art af forlorne kunstner-film. Det var en ægte og sandfærdig beretning. Mærkelig stilfærdig og elskelig som Pirosmanasjvilis billeder. De er verdenskendte og vil vel også engang blive opdaget i Danmark.

I Grusiens hovedstad Tbilisi (tidligere Tiflis) kan man i de gamle kvarterer endnu finde små værtshuse, hvor Niko Pirosmanasjvili kom og solgte sine kunstværker for en skål mad eller en krukke vin. Nogle steder, hvor værten har ladet ham male direkte på væggen, er de originale malerier bevaret. I andre værtshuse er der nu kopier af billeder og skilte, som har fået deres plads på museerne. Meget er gået tabt. Nogle få af Pirosmanasjvilis malerier findes på Tretjakov-Galleriet i Moskva. En pragtfuld samling fylder flere sale i kunstmuseet i Tbilisi.

Pirosmanasjvilis livsværk er en vidunderlig grusinsk billedbog fra tiden før revolutionen. Monumentalt og intimt. Store landskaber med mennesker og dyr. Bryllupper, fester, drikkende grusinske adelsmænd, vinhøst, landlige værtshuse. Også det borgerlige Tiflis, portrætter af købmænd og deres fruer og tykke pyntede børn. Bybude, håndværkere, tiggere. Landsbylægen, som kommer ridende på sit æsel med paraply. Lirekassemanden. Bjørnetrækkeren. Køer og kameler og bjørne og hjorte og får, som han havde set. Og en løve og en giraf, som han aldrig havde set – giraffen er lyseblå med små prikker. Nature morter – altid med mad – pølser, sjaslik på spid, fisk, øl og vin. Den fattige kunstner har malet de madvarer, han ikke kunne købe.

Han var en vandrende kunstner. Med sine farve-bøtter og pensler drog han fra sted til sted – fra værtshus til værtshus. Nogle kroejere fandt ud af, at det var billigere at lade Pirosmanasjvili male fresker på deres vægge end at betale en almindelig håndværker for at kalke. De fleste billeder har han malet på voksdug og også på blik og træplader. Mange af de mesterværker, man ser på museet, var værtshus-skilte. Han havde selv opfundet en teknik, og hans farver har holdt sig forbavsende friske.

Han var født i 1862 i en lille landsby – Mirtsaani – i vin-provinsen Kakhetien et halvt hundrede kilometer fra Tiflis. Forældrene, som var fattige bønder, døde, da han var lille. To søstre, som arbejdede i Tiflis, tog sig af ham. Da den ældste søster døde, tog den anden søster ham med tilbage til landsbyen, hvor han blev hyrdedreng. Senere tjente han i borgerhuse i Tiflis. Han fik ikke mulighed for at komme i skole, men lærte sig selv at læse og skrive.

Før han kunne læse, lavede han billeder. Han har ikke været påvirket af nogen og har aldrig fået undervisning. Forudsætningen har været folkekunsten – ikoner, skillingstryk, almanak-billeder. Den akademiske kunst har han ikke kendt.

Helt originalt, helt i sin egen stil uden skole og teori malede han store kompositioner med mange figurer, det kakhetiske landskab med bjerge og vinmarker, okser og æsler og fåreflokke, arbejdende og festende mennesker. Vin-persere, som tramper i druerne med bare fødder. Kokke og tjenere, som steger sjaslik på spid og serverer for drikkende adelsmænd, der sidder til bords i det frie med pelshuer og dolke i bælterne. Dragere, tiggere, gadefejere, røvere. Enkelt og dristigt malet uden udpensling. Overlegent komponeret, sikkert i farven.

I hele sit liv var han fattig. Han arbejdede en tid ved jernbanen i Tiflis – ligesom Gorkij – men hans helbred var for svagt. Senere forsøgte han sammen med en malermester at drive en lille malerforretning, men det gik ikke. En kort tid havde han et lille mælke-udsalg i Tiflis, og det syntes at skulle gå, fordi alle folk i kvarteret holdt af Pirosmanasjvili og købte mælk hos ham. Forretningen gik over styr på grund af ulykkelig kærlighed.

Pirosmanasjvili havde i et teater i Tiflis set en fransk skuespillerinde, som hed Margarita. Han blev forelsket i hende og opsøgte hende og overrakte en buket roser, men da han var lurvet i tøjet, troede hun, han var en tigger og ville give ham penge. Så købte han alle de blomster, der kunne skaffes i Tiflis og lod dem bringe til Margaritas hotel. I en hel time bar tjenere buketter og blomster-kurve til hendes værelse. Og Pirosmanasjvili indfandt sig i fint nyt tøj og foredrog et digt: *– Du er det største gudsunder! –*

Og Margarita rejste fra Tiflis, og den ruinerede mælkehandler så hende aldrig mere. Det yndige billede, han har malet af hende, er et hovedværk på museet i Tbilisi og har gjort hende udødelig: »Aktricen Margarita«.

En fransk maler, Le Dentre, siges at have opdaget Pirosmanasjvilis genialitet. Han skrev om ham i en fransk avis, og på samme tid begyndte de to brødre Sdanevitsj – den ene digter, den anden maler – at samle billeder af Pirosmanasjvili i Tiflis. Hans navn blev kendt blandt kunstnere, og da Det Grusinske Kunstnerforbund blev stiftet i Tiflis i 1916, formidlede maleren Lado Gudiasjvili, at Pirosmanasjvili blev indbudt.

Kun en enkelt gang mødtes den hjemløse kunstner med sine kolleger i Kunstnerforbundet. Han lyttede til deres tale og fandt ud af, at det ikke var kunsten og kammeratskabet, som lå dem mest på sinde. – *Brødre!* – sagde han. – *Hvad vi trænger til, er et sted midt i byen, hvor vi kan være sammen. Og vi skulle købe et stort bord og en stor samovar. Og vi skulle sætte os sammen ved bordet og drikke te, mange kopper te, og tale sammen om maleri og kunst – – Men alt det bryder I jer jo ikke om – I taler om andre ting – –*

Niko Pirosmanasjvili viste sig aldrig mere i kunstnernes forening. Han undgik at møde kolleger, flygtede, når han så en kunstmaler. Der var skrevet om ham i en avis. Og der var trykt en karikatur af ham, som fornærmede ham dybt. Nogle søgte efter ham og ville hjælpe ham. Han holdt sig skjult, subsistensløs og forkommen.

Den femte maj 1918 blev han fundet døende i en kælder i Molokaner-gaden nr. 29. Hans grav kender man ikke. Tre år efter, da bolsjevikkerne tog magten i Tiflis, blev det vedtaget i by-sovjetten, at Molokaner-gaden skulle have navneforandring til Niko Pirosmanasjvili-gaden.

Næsten alt, hvad der kunne opspores af Pirosmanasjvilis billeder er nu i Tiflis kunstmuseum, og hvad der findes i private samlinger, er registreret og fotograferet. En del bøger om hans kunst er udkommet på flere sprog. I Paris var der for nogle år siden en officiel udstilling. Og det er omsider erkendt, at denne kunst ikke er et lokalt grusinsk anliggende, men hører til verdenskunsten.

Hans Scherfig

# Sommerferie

Rouben Mamoulians »Summer Holiday« er nok en af de væsentligste blandt de mange musicals som genrens underernærede danskere længe har sukket efter. Var det derfor først og fremmest de opskruede forventninger, der gjorde filmen til lidt af en skuffelse, nu da TV omsider gjorde bod for en af mange synder i biografrepertoiret? Ikke udelukkende. Fjernsynets gengivelse spiller selvsagt også en negativ rolle, men jeg har tidligere set filmen på biografslærred og altså i rigtigt format (men ganske vist i en sort-hvid kopi), og også da var filmen lidt af en skuffelse. Intelligent lavet, som man med rimelighed kan vente det, når instruktøren er Rouben Mamoulian, men slet ikke det mesterværk, som filmen er blevet til i Tom Milnes begejstret engagerede beskrivelse i Cinema One-monografien »Mamoulian«. På den anden side langt bedre end f. eks. Andrew Sarris har ladet ane, når han i »The American Cinema« først placerer Mamoulian under kapiteloverskriften »Less Than Meet the Eye« og derefter fortsætter med at skrive, at efter »The Gay Desperado« (fra 1936) har Mamoulian ikke præsteret noget nævneværdigt. Arrogant hævder Sarris, at »the rest is mediocrity«.

Middelmådig er filmen langt fra at være. Med sin som oftest smukt afbalancerede nostalgiske skildring af livet i en amerikansk lilleby i dette århundredes begyndelse (hist og her er filmen dog nær det utåleligt nuttede) minder »Summer Holiday« umiddelbart om Minnellis »Meet Me in St. Louis«, men Mamoulian lægger større vægt på tidsbillede og miljø end Minnelli, og filmens bedste scener rummer en smuk og stor forelskelse i det amerikanske miljø, som Mamoulian aldrig har kendt selv (han kom først til USA i midten af tyverne). Mamoulian og hans manuskriptforfattere har fint bevaret både forelskelsen og satiren fra Eugene O'Neills »Ah, Wilderness« fra 1933 (første gang filmatiseret af Clarence Brown i 1935), det delvis selv-biografiske skuespil, som »Summer Holiday« er baseret på.

Men »Summer Holiday« prætenderer at være en musical (egentlig er dens form nærmest syngespillets), og skønt Mamoulian har forsøgt at lave, hvad han har kaldt »rhythmically integrated musicals«, altså at bruge musik, sang og dans som en del af fortællestrukturen og ikke blot som »dekoration«, så turde det netop være i dette, at filmen svigter. Hvor Mamoulians opfindsomhed og europæiske musikøre i 1932 (og i øvrigt stadig) gjorde »Love Me Tonight« til en medrivende *operette-film,* der kommer han til kort overfor Harry Warrens rytmisk set langt mere frigjorte, og væsensforskellige, musik. Richard Rodgers-musikken i »Love Me Tonight« harmonerede bedre med Mamoulians filmrytme end Harry Warrens gør det. Måske er det at sætte snævre grænser for, hvad en musical er, men for mig er den en så udpræget amerikansk genre med et så specifikt tilhørsforhold til amerikansk populærmusik, der er langt stærkere forbundet med afroamerikansk musik end med europæisk musik, at Mamoulians metronom-inspirerede iscenesættelse virker som et pedantisk kunstgreb mere end som organisk samhør.

Filmen falder derfor fra hinanden dels i en serie følsomme komedieskildringer af generationsmodsætninger (med en fremragende Walter Huston overfor en kun acceptabel Mickey Rooney), dels i nogle musical-sekvenser, hvor Harry Warrens musik (der i øvrigt ikke er det bedste, han har skrevet) kommer i vejen for Mamoulian. Eller omvendt. Dog er »The Stanley Steamer« (inspireret af »The Trolley Song« fra »Meet Me in St. Louis«) et ganske vellykket nummer, hvor filmen får noget af det musikalske løft, den ellers mangler.

Per Calum

# En tyvs erindringer

Ottokar Runzes film om »Der Lord von Barmbeck« er baseret på autentisk materiale, nærmere betegnet de erindringer, som indbrudstyven Julius Adolf Petersen skrev under et fængselsophold og som fornylig er blevet genfundet i Hamburgs statsarkiver.

Petersen var født i 1882 i Hamburg og begyndte at stjæle som 13-årig. Efterhånden svang han sig op til en ubestridelig førsteplads blandt byens indbrudstyve, med speciale i pengeskabe. Han nød folkelig yndest og prøvede angivelig at leve op til Robin Hood-rollen ved at stjæle fra de rige og give til de fattige, som der var mange af i datidens Hamburg. Han blev arresteret i 1921 og sad i fængsel til 1932. Da han i 1933 efter nye indbrud atter blev arresteret, begik han selvmord.

Filmen begynder med selvmordet. Der Lord von Barmbeck har hængt sig i cellen. Mestertyvens karriere er slut, og fra dette punkt oprulles hans liv, retrospektivt, som en selvbiografisk fortælling med underlagt jeg-fortæller. Opvæksten og opdragelsen fremstilles – sådan som traditionen foreskriver det – som ansvarlige for hans senere kriminalitet. Når både skolelæreren og faderen giver ham klø, er der ikke andet for end at stikke af og forsøge at klare sig på egen hånd ved at stjæle mælkeflasker (ligesom Truffauts unge flygtning) og søge ly hos andre forfulgte i Hamburgs underverden. Petersen bliver voksen (og spilles derefter af den ypperlige Martin Lüttge), og på et tidspunkt synes vejen til de eftertragtede højere klasser at ligge ham åben. Han arbejder da på et nordjysk gods, godsejerens datter forelsker sig i ham og sammen flygter de til Nordtyskland. Her kunne det hele have vendt sig til lutter idyl og en perfekt borgerlig løbebane, som er hans virkelige ambition, men på grund af tilfældigheder bliver det tværtimod årsagen til hans egentlige entré i den kriminelle verden. I disse scener (som rummer mindelser om Widerbergs »Elvira Madigan«, der jo også handler om en mesalliance og et par på flugt for de borgerlige samfundskonventioner) fremstår Petersen klart som proletaren, som stræber opad i klassesamfundet og som – da det mislykkes ad legal vej – må benytte kriminaliteten som middel til at avancere socialt. Filmen eksemplificerer ironisk hvor velegnet – ja næsten uundværlig – kriminalitet er til dette formål.

Petersen bliver en »borgerlig« forbryder, en gentlemantyv i selskabstøj. Men klasse-struggleren har det ikke så let. Et centralt tema i filmen er forræderiet kontra loyaliteten. En forsmået elskerinde fra Petersens egen klasse forråder ham, men ellers demonstreres det, at der er større loyalitet i den kriminelle underverden end i de højere borgerlige kredse, som Petersen søger optagelse i. I håb om derved selv at avancere socialt stiller han sig til rådighed for borgerskabet og udfører ligefrem indbrud på bestilling (fjernelse af et prekært testamente), hvilket skal sikre en af bourgeoisiets udadlelige herrer adgang til endnu højere sociale lag. Men borgerskabets loyalitet over for den stræbsomme og tjenstvillige parvenu er naturligvis ikke meget værd, da det kommer til stykket. Tilsvarende lades Petersen i stikken af myndighederne, som har lovet ham snarlig løsladelse hvis han tilstår, men som derpå svigter aftalen og giver ham mange års fængsel.

Filmen fremtræder som en fin periodefilm, som i emne og stil lægger sig temmelig tæt op ad Fassbinders »Effi Briest«, Louis Malles »Le Voleur«, Resnais' »Stavisky« og Staudtes »Der Untertan«. Dens beherskede tidsbillede, stilfærdige og usensationalistiske fortælleform og di-

skrete suspense-virkninger er effektive. Filmen skæmmes kun af et noget heterogent stilmiddel à la Brecht: de lejlighedsvis indklippede indstillinger af hovedpersonen, som – åbenbart et sted hinsides fortællingen – med fremmedgørende effekt reciterer sentenser og moraler til sit livs eventyr. Det giver filmen et anstrengt – og overflødigt – didaktisk og pædagogiserende præg.

»Der Lord von Barmbeck« er Ottokar Runzes anden film. Han er født i 1924, har været teaterleder, instrueret teater og TV. Hans første spillefilm, »Viola und Sebastian«, 1971, var en parafrase over Shakespeares »Helligtrekongersaften«. Hans tredie film, »In Namen des Volkes«, 1974, er lavet i samarbejde med og handler om livsfanger i et tysk fængsel.

Peter Schepelern

## Usher banden

Budd Boettichers western fra 1957 med manuskript af Burt Kennedy er en solid og rimeligt underholdende film, selv om dens handling er traditionel på grænsen til det upersonlige. Tapre Randolph Scott og lidt mindre tapre Maureen O'Sullivan kidnappes af banditter, fordi hendes far er rig og dermed et godt emne for pengeafpresning, men til sidst skyder Scott naturligvis skurkene, og man aner en fælles fremtid for helt og heltinde.

Filmen er ikke fri for at være lovligt snakkesalig, og der er langt mellem de kontant dramatiske scener. Til gengæld fortælles der klart og koncist, da den egentlige handling efter en temmelig træg optakt omsider kommer i gang. Skønt Scott i hovedrollen giver bange anelser, er filmen behageligt fri for overdreven heroisering eller patos, og først og fremmest samler interessen sig om Richard Boones overskurk, der er lige ved at være flerdimensional. Han er en berygtet bandit, men har aldrig selv dræbt et menneske – det lader han sine psykopatiske unge håndlangere om – og han er en intelligent mand, som i Boones fortræffelige spil får Randolph Scotts brave og fåmælte rancher til at tage sig dydsiret kedsommelig ud. Det var nu nok ikke instruktørens mening.

Fri for fraser er filmen unægtelig ikke, men den er nydeligt håndværk og heldigvis uden anden moraliseren end den, at the good guy vinder til sidst. Fortællerytmen er velovervejet med passende balance mellem monumentale totalbilleder og omhyggelige closeups, der ganske vist med deres gennemarbejdede brug af lys/skygge, dybdeskarphed og frøperspektiver næsten er for forsirede til Burt Kennedys enkle og forudsigelige handling. Det er bestemt Boettichers film mere end Kennedys, og det mærkes ikke mindst i slutopgørene, som fortælles med stram dramatisk koncentration. Her forstummer omsider snakken, og her bliver filmen pludseligt for alvor spændende.

Ebbe Iversen

# Premtererne

## 1.1.75 - 31.3.75/ved Claus Hesselberg

**Anvendte forkortelser:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Adapt:** | = Adaption | **Komp:** | = Komponist |
| **Ark:** | = Filmarkitekt | **Kost:** | = Kostumer |
| **Arr:** | = Musikarrangør | **Medv:** | = Medvirkende skuespillere |
| **As-P:** | = Associate Producer | **P:** | = Producere |
| **Ass:** | = Assistent | **P-leder:** | = Produktionsleder |
| **Dekor:** | = Scenedekorationer | **Prem:** | = Dansk premiere |
| **Dir:** | = Dirigent | **P-selskab:** | = Produktionsselskab |
| **Dist:** | = Udlejer i oprindelsesland | **P-sup:** | = Produktions-superviser |
| **Ex-P:** | = Executive Producer | **P-tegn:** | = Produktionstegner (design) |
| **Foto:** | = Cheffotograf | **Rekvis:** | = Rekvisitør |
| **Instr:** | = Instruktør | **Sp-E:** | = Specielle effekter |
| **Kamera:** | = Kameraoperatør | **Udl:** | = Dansk udlejning |

**ALICE I BYERNE**
Alice in den Städten. Vesttyskland 1973. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Filmverlag der Autoren. **Instr:** Wim Wenders. **Manus:** Wim Wenders, Veit von Fürstenberg. **Foto:** Robert Müller. **Tone:** Martin Müller. **Medv:** Rüdiger Vogeler, Rita Rottländer, Elisabeth Kreuzer, Edda Köchl, Didi Petrikat, Ernest Boehm, Hans Hirschmüller. **Længde:** 110 min. **Prem:** 26.6.75 TV. Anm. Kos. 127.

**AMERIKANSKE SOLDAT, DEN**
Der amerikanische Soldat. Vesttyskland 1970. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Antiteater. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder. **Instr-ass:** Kurt Raab. **Manus:** Rainer Werner Fassbinder. **Foto:** Dietrich Lohmann. **Klip:** Thea Eymèsz. **P-tegn:** Kurt Raab, Rainer Werner Fassbinder. **Musik:** Peter Raben. **Sang:** »So Much Tenderness« af Rainer Werner Fassbinder og Peer Raben. **Solist:** Günther Kaufmann. **Medv:** Karl Scheydt (Ricky), Elga Sorbas (Rosa), Jan George (Jan), Margarethe von Trotta (Stuepige), Hark Bohm (Doc), Ingrid Caven (Sangerinde), Eva Ingeborg Scholz (Rickys mor), Kurt Raab (Rickys bror), Marius Alcher (Politimand), Gustl Datz (Politiinspektør), Marquard Bohm (Privatdetektiv), Rainer Werner Fassbinder (Franz), Katrin Schaake (Magdalena Fuller), Ulli Lommel (Sigøjner), Irm Hermann. **Længde:** 80 min. 2177 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 30.5.75 Delta Bio. Optagelsen startet august 1970 i München. Anm. Kos. 128.

**BESAT AF EROTIK**
The Private Afternoons of Pamela Mann. USA 1975. **P-selskab:** Hudson Valley Productions. **Instr:** Henry Paris (= Radley Metzger). **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Barbara Bourbon, Marc Stevens, Georgina Spelvin, Eric Edwards, Kevin Andre, Naomi Jason, Darby Lloyd Rains, Jamey Gillis, Sonny Landham, John Ashton, Lola La Garce, Alan Marlow. **Længde:** 88 min. **Udl:** Dansk-Svensk. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 30.5.75 Metropol. Pornofilm.

**BESAT AF SEX**
Ny titel for »Nøgen kom en fremmed«. Se denne.

**BOBBYS KRIG**
Bobbys Krig. Norge 1973. **Dist:** Kommunernes Filmcentral a/s. **P-selskab:** Norsk Film a/s. **P:** Harald Ohrvik. **Ass:** Elisabeth Stribolt. **P-leder:** Hans Lindgren. **I-leder:** Alan Ousby. **Instr:** Arnljot Berg. **Script:** Unni Sterner. **Manus:** Arnljot Berg. **Foto:** Knut Gløersen, Rolv Håan. **Ass:** Erik Magnussen. **Stills:** Ivar Greftegreff. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Bente Kaas. **Ark:** Birger Andersen, Einar T. Hansen. **Dekor:** Sven Wickman. **Kost:** Grete Wang, Nurven Bredangen. **Makeup:** Nurven Bredangen. **Rekvis:** Lasse Sæther. **Musik:** Egil Monn-Iversen. **Sang:** »Elsas Dans« af Rolf Daleng. **Saxofonsolo:** Bjarne Nerem. **Tone:** Gunnar Svensrud, Erling Jørgensen, Bjørn Hansen. **Lys:** Bjarne Kjos, Arne Olsen. **Medv:** Roy Bjørnstad (Robert Lund), Erik Andersson (Bobby Lund), Morten Andresen (Hjemmefrontsmand), Eilif Armand (Tusseladden), Urda Arneberg (Servitrice), Carsten Byhring (Hirdmand), Geir Børresen (Lærer), Bente Børsum (Fru Lund), Frimann Falck Clausen (Hotelvært), Detlev Eckstein (Werner), Maryon Eilertsen (Stuepige), Eva von Hanno (Elsa), Per Theodor Haugen (Lund), Bjørn Jenseg (Tysker), Eyolf Kløvig (Politimand), Arne Lie (Frederik), Aril Martinsen (Politimand), Katja Medbøe (Frk. Simonsen), Ole Jørgen Nilsen (Klaus), Reidun Nortvedt (Roth), Sverre Anker Ousdal (Guitarist), Rolf Sand (Bonde), Dag Sandvik (Hirdmand på café), Kjell Stormoen (Lysmand), Anne-Lise Tangsted (Mor Godhjerta), Per Tofte (Impressario), Inger Lise Westby (Fru Reiersen), Arne Aas (Direktøren). **Længde:** 90 min. **Prem:** 5.6.75 TV. Anm. Kos. 127.

**BOKSEREN FRA SHANGHAI**
Man of Iron. Hong Kong 1973. **P-selskab:** Run Run Shaw. **Instr:** Chang Cheh, Pao Hsueh-Li. **Manus:** I. Kuang, Chang Cheh. **Foto:** Juan Ting-Pang. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Kuo Ting-Hung. **Medv:** Chen Kuan-Tai, Ching Li, Wang Chung. **Længde:** 92 min. **Udl:** Oceanus. **Censur:** Ingen. **Prem:** 12.5.75 Kinopalæet. Karatefilm.

**CALIFORNIA SPLIT**
California Split. USA 1974. **Dist:** Fox. **P-selskab:** Bright-Persky/Reno Associates. **P:** Robert Altman, Joseph Walsh. **Ex-P:** Aaron Spelling, Leonard Goldberg. **As-P:** Robert Eggenweiler. **P-leder:** Tommy Thompson. **Instr:** Robert Altman. **Instr-ass:** Tommy Thompson, Alan Rudolph. **Manus:** Joseph Walsh. **Foto:** Paul Lohmann. **Farver:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Lou Lombardo. **P-tegn:** Leon Ericksen. **Dekor:** Sam Jones. **Sang:** Phyllis Shotwell. **Tone:** Jim Webb, Chris McLaughlin, George Wycroff, Richard Fortman. **Medv:** Elliott Gould (Charlie Waters), George Segal (Bill Denny), Ann Prentiss (Barbara Miller), Gwen Welles (Susan Peters), Edward Walsh (Lew), Joseph Walsh (Sparkie), Bert Remsen (»Helen Brown«), Barbara London (Dame i bus), Barbara Ruick (Barpige i Reno), Jay Fletcher (Røver), Jeff Goldblum (Lloyd Harris), Barbara Colby (Receptionist), Vince Palmieri (1. bartender), Alyce Passman (Go-go-pige), Joanne Strauss (Mor), Jack Riley (2. bartender), Sierra Bandit (Kvinde ved bar), John Considine (Mand ved bar), Eugene Troobnick (Harvey), Richard Kennedy (Brugtvognssælger), John Winston (Tenor), Bill Duffy (Kenny), Mike Greene (Reno-dealer), Tom Signorelli (Nugie), Sharon Compton (Nugies kone), Arnold Herzstein, Marc Cavell, Alvin Weissman, Mickey Fox, Carolyn Lohmann (Poker-spillere i California-Club), »Amarillo Slim« Preston, Winston Lee, Harry Drackett, Thomas Hal Phillips, Ted Say, A. J. Hood (Poker-spillere i Reno). **Længde:** 109 min. 2975 m. **Udl:** Columbia-Fox. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 27.6.75 ABCinema. Indspilningen startet 14. januar 1974. Anm. Kos. 126.

**CARAMBOLA GI'R DEN EN SKALLE**
Carambola. Italien 1974. **Dist:** Alpherat. **P-selskab:** Aetos Produzione Cinematografiche. B.R.C. **P:**

Armando Todaro. **Instr:** Ferdinando Baldi. **Instr-ass:** Ajace Parolin. **Manus:** Mino Roli, Nico Comanducci, Ferdinando Baldi. **Foto:** Ajace Parolin. **Farve:** Eastmancolor (?). **Musik:** Franco Bixio, Vince Tempera. **Medv:** Michael Coby (Coby), Paul Smith (Len), Horst Frank (Glideson), William Bogart, Pino Ferrera, Luciano Catanacci, Franco Fantasia, Pedro Sanchez, Antonio Cantafora, Melissa Chimenti. **Længde:** 102 min. 2775 m. **Udl:** Cinema. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 23.5.75 Saga. Spaghettiwestern.

**CHICAGOS SØNNER**
Tutti Figli de »Mammasantissima«. Italien 1973. **Dist:** Vip International. **P-selskab:** Oceania Produzioni Internazionali Cinematografiche. **P:** Luciano Catenacci, **Instr:** Alfio Caltabiano. **Manus:** Alfio Caltabiano, Alessandro Continenza. **Efter:** fortælling af Alfio Caltabiano. **Foto:** Guglielmo Mancori. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Guido de Angelis, Maurizio de Angelis. **Medv:** Pino Colizzi (Salvatore Mandolea), Ornella Muti (Assunta Morano), Alf Thunder (The Holy Terror), Luciano Catenacci (Bugs Morano), Tano Cimarosa (Lupo Morano), Christa Linder (Dolly). **Længde:** 101 min. 2755 m. **Udl:** Toofa. **Censur:** Grøn: Fb.u.12. **Prem:** 28.4.75 Mercur (27.1.75 Middelfart Bio). Gangsterfilm.

**DER VAR ENGANG EN SOLSORT**
Zil Pevcij Drozd. USSR 1972. **P-selskab:** Gruzijafil'm. **Instr:** Otar Iosiliani. **Manus:** Otar Iosiliani, D. Eristavi m. fl. **Foto:** A. Majsuradze. **Musik:** T. Bakradze. **Tone:** T. Hanobasvili, M. Hizaradze, O. Gegeckori. **Medv:** G. Kandelaki. **Længde:** Ca. 80 min. **Prem:** TV. Anm. Kos. 127.

**DE KALDER MIG KILLER KID – TRINITY'S LIGEMAND**
Duell vor Sonnenuntergang. Vesttyskland/Jugoslavien/Italien 1965. **Dist:** Omnia/Gloria. **P-selskab:** Corona Film/Eichberg (München)/Jadran (Zagreb)/Ducax. **P-leder:** Willy Zeyn. **Instr:** Leopold Lahola. **Manus:** Leopold Lahola, Anya Corvin. **Foto:** Janez Kalisnik. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Wolfgang Wehrum. **Musik:** Zvi Borodo. **Medv:** Peter van Eyck (Don McDow), Terence Hill (= Mario Girotti) (Larry McDow), Carole Gray, Wolfgang Kieling, Todd Martin, Jan Hendriks, Giacomo Rossi Stuart. **Længde:** 101 min. 2780 m. **Udl:** Cinema. **Prem:** 25.4.75 Colosseum, Platan (20.1.75 Slotsbio, Randers). Spaghettiwestern.

**DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT**
Danmark 1974. **Dist:** Palladium. **P-selskab:** Palladium. **P-leder:** Lars Kolvig. **Instr:** John Hilbard. **Manus:** John Hilbard. **Foto:** Jan Weincke. **Ass:** Uffe Thomsen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** John Hilbard, Per Rievers, Marit Jensen. **Dekor:** Leo Jørgart, John Hilbard. **Kost:** Jette Termann. **Sp-E:** Peter Højmark. **Musik:** Ole Høyer. **Tone:** Preben Mortensen. **Ass:** Henrik Bøving. **Medv:** Søren Strømberg (Børge), Steen Frøhne (Egon), Vivi Rau (Kirsten), Anne Bie (Gerda), Vic Salomonsen (Rita), Ole Søltoft (Svend), Paul Hagen (Hagbard), Annie Birgit Garde (Cæcilie), Lise-Lotte Norup (Inger), Mette von Kohl (Fru Petersen), Henriette Hansen (Lili), Arthur Jensen (Direktør), Valsø Holm (Personalechef), Mette Jepsen (Rig frue), Michel Hildesheim (Hendes mand), Kirsten Passer (Tolk), Ulla Jessen, Sonia Reichle (Piger på bar), Hans Jørgen Jacobsen (Mand på bar), Toni Marcell (Strip-tease danserinde). **Længde:** 97 min. 2630 m. **Udl:** Palladium. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 18.4.75 Palladium. (3.3.75 i Europa Bio, Ålborg, Folketeatret, Århus, Esa Bio, Esbjerg, Palæteatret, Horsens, Kosmorama, Kolding, Rådhus Teatret, Randers, Palads, Vejle). Pornofilm.

**DETROIT 9000**
Detroit 9000. USA 1973. **P-selskab:** General Film Corp. **P:** Arthur Marks. **Instr:** Arthur Marks. **Manus:** Orville Hampton. **Efter:** fortælling af Arthur Marks & Orville Hampton. **Foto:** Harry May. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Luchi Di Jesus. **Melodier:** »Sunday Morning People«, »I'll keep my Baby warm«, »Touch Me, Jesus« af Holland & Dozier. **Medv:** Alex Rocco (Ltd. Danny Bassett), Hari Rhodes (Sgt. Jesse Williams), Vonetta McGee (Roy Harris), Ella Edwards (Helen Durbin), Scatman Crothers (Pastor Markham), Herbert Jefferson Jr. (Ferdy), Robert Phillips (Capt. Chalmers), Rudy Challenger (Aubrey Hale Clayton), Ron McIlwain (Sam Orr), Sally Baker (Ethel), George Skaff (Oscar), June Fairchild (Barbara). **Længde:** 104 min. **Udl:** Kinorama. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 13.6.75 Scala, Århus. Kriminalfilm.

**DJÆVELSKE BRYSTER**
Deadly Weapons. USA 1974. **P-selskab:** Juri. **P:** Doris Wishman. **Instr:** Doris Wishman. **Manus:** J. J. Kendall. **Foto:** Juan Fernandez. **Farve:** Movielab-color. **Klip:** Lou Burdi. **Tone:** Magno Sound. **Medv:** Zsa Zsa (= Chesty Morgan = Doris Wishman) (Crystal Davies), Harry Reems (Tony), Greg Reynolds, Saul Meth, Phillip Stahl, Mitchell Fredericks, Denise Purcell, John McMokon. **Længde:** 73 min. **Udl:** Scala. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 11.4.75 Platan. Pornofilm.

**DRAGEN DØR ALDRIG**
The Bruce Lee Story. Hong Kong 1974 (?). **Medv:** Bruce Lee. **Længde:** 88 min. 2400 m. **Udl:** Obel. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 30.6.75 Saga. Karatefilm.

**ENHJØRNINGEN**
Images. Irland 1972. **Dist:** Hemdale. **P-selskab:** Lion's Gate Film, Ltd. (= Robert Altman) for The Hemdale Group. **P:** Tommy Thompson. **As-P:** Al Locutelli. **Ass:** Jean D'Oncieu. **P-leder:** Shiela Collins. **Instr:** Robert Altman. **Instr-ass:** Seamus Byrne, Jean D'Oncieu. **Manus:** Robert Altman (tekster til »In Search of the Unicorn«: Susannah York). **Foto:** Vilmos Zsigmond. **Ass:** Earl Clark. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Graeme Clifford. **P-tegn:** Leon Erickson. **Kost:** Jack Gallagher, Raymond Ray. **Sp-E:** Jerry Johnson. **Musik:** John Williams. **Tone:** Stomu Yamash-Ta, Liam Saurin, Rodney Holland, Dough Turner. **Medv:** Susannah York (Cathryn), Rene Auberjonois (Hugh), Marcel Bozzuffi (René), Hugh Millais (Marcel), Cathryn Harrison (Susannah) John Morley (Gammel mand). **Længde:** 101 min. 2757 m. **Udl:** Panorama. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Prem:** 7.4.75 Alexandra. Indspilningen startet den 28. oktober 1971 med eksteriøroptagelser i County Wicklow, Irland. Interiøroptagelser i Ardmore Studios. Anm. Kos. 126.

**FARLIG JAGT**
Open Season. **Spansk titel:** Los Cazadores. **Arb.-titel:** The Shoot/The Hunters. USA/Spanien/Schweiz 1973. **P-selskab:** Impala (Madrid), Arpa (Schweiz). **P:** José S. Vicuna. **Ex-P:** George H. Brown. **P-leder:** Manolo Amigo. **Instr:** Peter Collinson. **2nd unit instr:** Juan Estelrich. **Instr-ass:** Adolfo Aristaraín. **Stunt-instr:** Juan Majan. **Manus:** David Osborn, Liz Charles-Williams. **Efter:** roman af David Osborn »The All Americans«. **Foto:** Fernando Arribas. **2nd unit foto:** Hans Burman. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Alan Patillo. **Ark:** Gil Parrondo. **Sp-E:** Antonio Balandin. **Musik:** Ruggero Cini. **Sang:** »Casting Shadows« af John Howard. **Solist:** John Howard. **Tone:** Wally Milner, Sebastian Gabezas, Gordon McCallum. **Medv:** Peter Fonda (Ken Frazer), Cornelia Sharpe (Nancy), John Phillip Law (Greg Anderson), Richard Lynch (Artie Wallace), Albert Mendoza (Martin), William Holden (Wolkowski), Helga Line (Sue), Didi Sherman (Helen), Conchita Cuetos (Joyce), Norma Castel (Annie), May Heatherly (Pat), Bianca Estrada (Alicia), Gudrun McCleary (Mrs. Rennick), Simon Andrey (Bartender), William Layton (Offentlig anklager), Beatriz Savon (Sandy), Loretta Tovar (Moonmaid), Mabel Escano (Servitrice), Scott Miller (Purcell), Jaime Doria (Carter), Lorreaine Clewes (Værtinde), Judith Stephen (Bestyrerinde), Amory Fizpatrick (Connie Frazer). **Længde:** 99 min. 2710 m. **Udl:** Regina. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 26.5.75 Nørreport. Optaget i Spanien og USA. Thriller.

**FLOSSIE – EN VENUS PÅ 15**
Flossie. Sverige 1974. **Dist:** Pallas. **P-selskab:** Filminvest AB. **P:** Ivan Bernhardsson (= Inge Ivarsson). **P-leder:** Gösta Qvist. **Instr:** Bert Torn (= Mac Ahlberg). **Manus:** Edward Mannering. **Efter:** roman af John Archer. **Foto:** Anthon Berg (= Tony Forsberg). **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Werner Johansson. **Ark:** Carl Frederiksson. **Musik:** Edward Mannering. **Tone:** AB Filmmakarna. **Medv:** Maria Lynn (= Marie Forsså) (Flossie), Jack Frank (Jack Archer), Anita Andersson (Ylette), Kim Frank (Eva Levander), Gunilla Göransson (Lærerinde), Lars Dahlgård (Georg), Marianne Larsson (Fanny), Karl Göransson (Gartner), Gösta Bergkvist, Tomas Svensson. **Længde:** 93 min. 2530 m. **Udl:** Dansk-Svensk. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 2.5.75 Carlton. Indspilningen startet 29. marts 1974. Pornofilm.

**FODGÆNGEREN**
Der Fussgänger. Vesttyskland/Schweiz/Israel 1973. **Dist:** Constantin Film. Exportfilm Bischoff & Co. **P-selskab:** Seitz-Film (München). Alfa Film (Schweiz). MGF Film (München). Zev Braun (Israel). **P:** Maximilian Schell. **As-P:** Willy Egger. **P-leder:** Heinz Dieter Graber. **Instr:** Maximilian Schell. **Instr-ass:** Ina Fritsche. **Manus:** Maximilian Schell. **Foto:** Wolfgang Treu, Klaus König. **Ass:** Hartmut Zingel, Fritz Beckhoff. **Kamera:** Alexandre Barbary. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Dagmar Hirtz. **Dekor:** Herta Pischinger. **Musik:** Manos Hadjidakis, Ludwig van Beethoven (den 7. symfoni dirigeret af Herbert von Karajan med Berlinerphilharmonikerne). **Tone:** Klaus Eckelt, Paul Schöler. **Medv:** Gustav Rudolf Sellner (Heinz Alfred Giese), Ruth Hausmeister (Inge Maria Giese, hans kone), Maximilian Schell (Andreas Giese, hans søn), Manuel Sellner (Hubert Giese, hans anden søn), Elsa Wagner (Elsa, hans mor), Dagmar Hirtz (Elke Giese, Andreas' kone), Michael Weinert (Michael Giese, deres søn), Peter Hall (Rudolf Hartmann), Alexander May (Chefredaktør Alexander Markowitz), Christian Kohlund (Erwin Götz), Franz Seitz (Dr. Karl Peters), Herbert Mensching, Peter Moland (Reportere), Christine Buchegger (Götz' veninde), Gertrud Bald (Henriette Markowitz), Walter Kohut (Dr. Rudolf Meinecke), Margarethe Schell (Madame Buchmann), Sigfrit Steiner (Ekspert), Fani Fotinov, Gady Ben-Arzi (Grækere), Walter Schmidinger (Politimand), Walter von Varnal (Dr. Kratzer), Silvia Hürlimann (Hilde), Norbert Schiller (Norbert Schiller), Angela Salloker (Angela Salloker), Peggy Ashcroft (Lady Gray), Elisabeth Bergner (Madame Lilienthal), Lil Dagover (Madame Eschelor), Käthe Haack (Madame von Rautenfeld), Johanna Hofer (Madame Bergendorf), Francoise Rosay (Madame DeChamps). **Længde:** 100 min. **Prem:** 12.6.75 TV. Anm. Kos. 127.

**FRANKENSTEIN JUNIOR**
Young Frankenstein. USA 1974. **Dist:** 20th Century Fox. **P-selskab:** Gruskoff/Venture Films/Crossbow Productions/Jouer. **P:** Michael Gruskoff. **P-leder:** Frank Baur. **Instr:** Mel Brooks. **Instr-ass:** Marvin Miller, Barry Stern. **Manus:** Gene Wilder, Mel Brooks. **Efter:** inspiration fra roman af Mary W. Shelley »Frankenstein« og filmene »Frankenstein« (Instr: James Whale, 1931), »Bride of Frankenstein« (Instr: James Whale, 1935) og »Son of Frankenstein« (Instr: Rowland W. Lee, 1939). En billigbog skrevet over filmen af Gilbert Pearlman er udgivet 1974 af forlaget Ballantine. **Foto:** Gerald Hirschfeld. **Klip:** John C. Howard. **P-tegn:** Dale Hennesy. **Dekor:** Robert DeVestrel. (Frankensteins laboratorium designet af Kenneth Strickfaden). **Kost:** Dorothy Jeakins. **Makeup:** William Tuttle. **Fortekster:** Anthony Goldschmidt. **Sp-E:** Hal Millar, Henry Miller Jr. **Musik:** John Morris. **Orkester:** Jonathan Tunick, John Morris. **Violinsolist:** Gerald Vinci. **Sang:** »Puttin' On The Ritz« af Irving Berlin. **Sollster:** Peter Boyle og Gene Wilder. **Tone:** Don Hall, Gene Cantamesa, Richard Portman. **Medv:** Gene Wilder (Dr. Frederick Frankenstein/Fronkonsteen), Peter Boyle (Uhyret), Marty Feldman (Igor), Madeline Kahn (Elizabeth), Cloris Leachman (Frau Blücher), Teri Garr (Inga), Kenneth Mars (Inspektør Kemp), Gene Hackman (Blind eneboer), Richard Haydn (Herr Falkstein), Liam Dunn (Mr. Hilltop), Danny Goldman (Medicinstuderende), Oscar Beregi (Sadistisk fangevogter), Lou Cutell (Forskræmt borger), Arthur Malet (Landsbyens ældste), Richard Roth (Kemps assistent), Monte Landis, Rusty Blitz (Gravere), Anne Beesley (Lille pige), Terrence Pushman, Ian Abercrombie, Randolph Dobbs (Borgere), John Dennis, Lidia Kristen, Michael Fox, Patrick O'Hara, John Madison, Rick Norman, Rolfe Sedan, Norbert Schiller. **Længde:** 108 min. 2895 m. **Udl:** Columbia/Fox. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 21.5.75 ABCinema. Indspilningen startet 11. februar 1974 i Fox Studios. Der har i udhængsskabe været opsat farvebilleder fra filmen. Den vises i sort-hvid. Firmaet DeLuxe, der normalt fremstiller farvefilmkopier har lavet denne film i s/h. Anm. Kos. 127.

**FUGLEMANDEN**
Brewster McCloud. **Arb.titel:** Brewster McCloud's Flying Machine. USA 1970. **Dist:** MGM. **P-selskab:** Lion's Gate Films/Adler-Phillips Productions. **P:** Lou Adler. **As-P:** Robert Eggenweiler, James Margellos. **Ass:** Ross Levy. **Instr:** Robert Altman. **2nd unit instr:** Louis Lombardo. **Instr-ass:** Tommy Thompson. **Stunt-instr:** Bob Harris. **Manus:** Dorah William Cannon, udg. i bogform 1971 som Signet Book. **Foto:** Lamar Boren, Jordan Cronenweth. **2nd unit foto:** Don McClendon. **Farver:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Louis Lombardo. **P-tegn:** George W. Davis, Preston Ames. **Vinger designet af:** Leon Erickson. **Makeup:** Edwin Butterworth. **Frisurer:** Dorothy White. **Dir:** Gene Page. **Sange:** »Brewster McCloud« af Francis Scott Key. **Solist:** Margaret Hamilton & Kor. »Last of the Unnatural Acts« af John Phillips. **Solist:** John Phillips. »White Feather Wings« af J. Phillips. **Solist:** Merry Clayton. »The First and Last Thing You Do« af J. Phillips. **Solist:** John Phillips. »I Promise Not to Tell« af J. Phillips. **Solist:** John Phillips. »Lift Every Voice and Sing« (Black National Hymn) af Rosamond Johnson, James Weldon Johnson. **Solist:** Merry Clayton. »Rock-A-Bye Baby« (Trad.). **Solist:** Sally Kellerman. »The National Anthem«. **Solist:** Margaret Hamilton. **Tone:** Harry W. Tetrick, William McCaughey. **Medv:** Bud Cort (Brewster McCloud), Sally Kellerman (Louise), Michael Murphy (Detektiv Frank Shaft), William Windom (Haskell Weeks), Shelley Duvall (Suzanne), Rene Auberjonois (Forelæseren), Stacy Keach (Abraham Wright), John Schuck (Alvin Johnson, politimand), Margaret Hamilton (Daphne Heap), Jennifer Salt (Hope), Corey Fischer (Betjent Hines), G. Wood (Crandall), Bert Remsen (Douglas Breen), Angelin Johnson (Mrs. Breen), William Baldwin (Bernard, Weeks' sekretær), William Henry Bennet (Dirigent), Gary Wayne Chason (Ekspedient i fotoforretning), Ellis Gilbert (Butler), Verdie Henshaw (Leder af sanatorium), Robert Warner (Lærling i fotoforretning), Keith V. Erickson (Professor Aggnout), Thomas Danko (Filmfremkalder), W. E. Terry Jr. (Politipræst), Ronnie Cammack (Wendel), Dixie M. Taylor (Leder af plejehjem), Pearl Coffey Chason (Plejerske), Amelia Parker (Plejerske), Dean Goss (Ledbetter, vagtmand), David Welch (Ægteparret Breens søn), Bill Couch (Stuntman), Mac Haik (Goodsole, Suzannes eks-ven), Ted Duncan, Jerry Buche, Bob

Drake (Stuntmen), Edward Howard (Død mand). **Længde:** 104 min. **Prem:** 2.5.75 TV. Anm. Kos. 126.

**GULDTRANSPORTEN**
Inside Job. USA 1973. **P-selskab:** Universal/Silverton Productions. **P:** Aubrey Schenck. **Ex-P:** Harve Bennett. **As-P:** Arnold Turner. **Instr:** Robert Michael Lewis. **Instr.-ass:** Chuck Lowry. **Manus:** Elroy Schwartz. **Efter:** idé af Harve Bennett. **Foto:** Enzo A. Martinelli. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Richard Belding, Les Green, Albert J. Zuniga. **Ark:** John J. Lloyd. **Dekor:** George Gaines. **Musik:** Oliver Nelson. **Tone:** John Kean. **Medv:** Henry Fonda (Mark Forbes), Leonard Nimoy (Mitch), James McEachin (Scat), Larry Hagman (Tudor), Elena Verdugo (Hilda), John Marley (Lee Saunders), Noah Beery (Harry Balsam), Tom Troupe (Harlan Moss), Woodrow Parfrey (Præst), Vic Tayback (1. politimand), Kenneth Tobey (Politichef), Paul Kent (John Woodbury), James B. Sikking (Henry Kellner), Paul Sorensen (Chauffør), Wally Taylor (Sergent). **Længde:** 85 min. 2330 m. **Udl:** C.I.C. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 28.5.75 Nygade. Filmen lavet for TV. Har ikke haft biografdistribution i USA. Anm. Kos. 127.

**HOPLA, VI KNALDER**
Portrait. USA. **Instr:** Gerald Damiano. **Farve:** Eastmancolor? **Længde:** 75 min. 2000 m. **Udl:** Dansk-Svensk. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 11.4.75 Cinema 1-2-3. Pornofilm.

**INDIANEREN CHATA**
Il Piomba e la Carne. **Eng. titel:** The Bullet and the Flesh. Italien/Spanien. **P-selskab:** Marco Film/Hesperia. **Instr:** Fred Wilson (= Marino Girolami). **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Rod Cameron, Thomas Moore, Patricia Viterbo, Dan Harrison, Manolo Zarco. **Længde:** 92 min. 2500 m. **Udl:** Borg. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 18.4.75 Colosseum. Spaghettiwestern.

**». . . JEG KØBER RÅDHUSPLADSEN«**
The King of Marvin Gardens. **Arb.titel:** Philosopher King. USA 1972. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** BBS Productions. **P:** Bob Rafelson. **Ex-P:** Steve Blauner. **As-P:** Harold Schneider. **P-leder:** Marilyn LaSalandra. **Instr:** Bob Rafelson. **Instr-ass:** Tim Zinnemann, Michael, Michael Haley, Joe Ellis, Suzanna Schiff. **Manus:** Jacob Brackman. **Efter:** fortælling af Bob Rafelson og Jacob Brackman. **Foto:** Laszlo Kovacs. **Kamera:** Robert Byrne. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** John F. Link. **Ass:** Terry Chambers, Pete Danenberg. **Ark:** Toby Carr Rafelson. **Rekvis:** Tony Wade, Mark Wade. **Kost:** Tony Scarano. **Frisurer:** Dorothy Byrne. **Tone:** Tom Overton. **Lyd-E:** James Nelson. **Medv:** Jack Nicholson (David Staebler), Bruce Dern (Jason Staebler), Ellen Burstyn (Sally), Julia Anne Robinson (Jessica), Benjamin »Scatman« Crothers (Lewis), Charles Lavine (Bedstefar), Arnold Williams (Rosko), John Ryan (Surtees), Sully Boyar (Lebowitz), Joshua Mostel (Frank), William Pabst (Bidlack), Gary Goodrow (Nervøs mand), Imogene Bliss (Magda), Ann Thomas (Bambi), Tom Overton (Spot operator), Maxwell »Sonny« Goldberg (Sonny), Van Kirksey, Tony King (Bude), Jerry Fujikawa (Agura), Conrad Yama (Fujito), Scott Howard, Henry Foehl (Auktions-ledere), Frank Hatchett, Wyetta Turner (Dansere). **Længde:** 104 min. 2829 m. **Udl:** Columbia/Fox. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Prem:** 30.4.75 Dagmar. Indspilningen startet 1. december 1971. Eksteriørscenerne optaget i Atlantic City. Anm. Kos. 127.

**JORDEN RUNDT MED HENDE**
The Dove. USA 1974. **Dist:** E.M.I. **P-selskab:** St. George Productions. **P:** Gregory Peck. **As-P:** Milton Forman. **P-leder:** Frank Ernst. **Instr:** Charles Jarrott. **Instr-ass:** Paul Ibbetson, David Bracknell. **Manus:** Peter Beagle, Adam Kennedy. **Efter:** romanen »Dove« af Robin Lee Graham & Derek Gill. **Foto:** Sven Nykvist. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** John Jympson. **Ark:** Peter Lamont. **Musik:** John Barry. **Sang:** »Sail the Summerwinds« af John Barry & Don Black. **Solist:** Lyn Paul. **Tone:** Teddy Mason, David Hildyard, Bill Rowe. **Medv:** Joseph Bottoms (Robin Lee Graham), Deborah Raffin (Patti Ratteree), John McLiam (Lyle Graham), Dabney Coleman (Charles Huntley), John Anderson (Mike Turk), Colby Chester (Tom Barkley), Ivor Barry (Kenniston), Setoki Ceinaturoga (Ung Fiji-boer), Reverend Nikula (Præst), Apenisa Naigulevu (Kaptajn på krydstogtsskib), John Meillon (Tim), Gordon Glenwright (Havnefoged i Darwin), Garth Meade (Sydafrikansk tolder), Peter Gwynne (Fred C. Pearson), Cecily Polson (Mrs. Castaldi), Anthony Friedjohn (Kontorist), Dale Cutts (Reporter). **Længde:** 105 min. 2870 m. **Udl:** Warner/Constantin. **Censur:** Rød. **Prem:** 25.4.75 Cinema 1-2-3.

**JUDO SAGA, EN**
Sugata Sanshiro. Japan 1943. **P-selskab:** Toho Film Co. **P:** Keiji Matsuzaki. **Instr:** Akira Kurosawa. **Manus:** Akira Kurosawa. **Efter:** roman af Tsuneo Tomita. **Foto:** Akira Mimura. **Klip:** Toshiro Goto, Akira Kurosawa. **Ark:** Masao Tozuka. **Musik:** Seichi Suzuki. **Lys:** Masak Onuma. **Tone:** Tomohisa Higuchi. **Medv:** Susumu Fujita (Sugata Sanshiro), Denjiro Okochi (Shogoro Yano, hans lærer), Takashi Shimura (Hansuke Murai), Yoshio Kosugi (Saburo Monma, juijitsu-lærer), Ranko Hanai (Osmi, Monmas datter), Ryunosuke Tsukigata (Gennosuke Higaki, Sugatas rival), Yukiko Todoroki (Otomi), Akitake Kono (Yoshimaro Dan), Shoji Kiyokawa (Yujiro Toda), Kunio Mita (Kohei Tsuzaki), Akira Nakamura (Toranusuke Niizeki), Sugisaku Aoyama (Tsunetami Iinuma), Kokuten Kodo (Præst), Ichiro Sugai (Politichef Mishima), Michisaburo Segawa (Hetta), Eisaburo Sakauchi (Nemoto), Hajime Hikari (Torakichi). **Længde:** 80 min. 2166 m. **Udl:** Kyklop. **Prem:** 16.5.75 Camera. Filmen udsendt i en omarbejdet udgave i 1952. Kurosawa lavede i 1945 en fortsættelse »Zoku Sanshiro Sugata« med samme persongalleri. Der eksisterer ingen kopier af denne film mere. Anm. Kos. 127.

**KUNG FU-BRØDRENE KARATER DET VILDE VESTEN**
Altrimenti vi ammucchiamo. **Eng. titel:** Kung Fu Brothers of the West. Italien/Hong Kong. **Instr:** George Bange. **Medv:** Daniel O'Brien, William Berger, Janson Pai, Kao Thompson, Winnie Pei. **Længde:** 90 min. 2430 m. **Udl:** Scala. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 26.5.75 Scala, Svendborg. Karatefilm i westernmiljø.

**KUNG FU-MYSTERIET**
The Legend of the 7 Golden Vampires. England/Hong-Kong 1974. **Dist:** Columbia/Warner. **P-selskab:** Hammer Productions (London)/Shaw Brothers (Hong-Kong). **P:** Don Houghton, Vee King Shaw. **Ex-P:** Michael Carreras, Run Run Shaw. **P-leder:** Chua Lam. **Instr:** Roy Ward Baker. **Stuntinstr:** Tang Chia, Liu Chia Liang. **Manus:** Don Houghton. **Foto:** John Wilcox, Roy Ford. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Chris Barnes. **Ark:** Johnny Tsau. **Kost:** Liu Chi Yu. **Sp-E:** Les Bowie. **Musik:** James Bernard. **Tone:** Frank Golding, Les Hammond. **Medv:** Peter Cushing (Professor Lawrence Van Helsing), David Chiang (Hsi Ching), Julie Ege (Vanessa Buren), Robin Stewart (Leyland Van Helsing), Shih Szu (Mai Kwei), John Forbes-Robertson (Dracula), Robert Hanna (Britisk konsul), Chan Shen (Kah), James Ma (Hsi Ta), Liu Chia Yung (Hsi Kwei), Feng Ko An (Hsi Sung), Chen Tien Long (Hsi San), Wong Han Chan (Leung Hon). **Længde:** 89 min. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 5.5.75 Colosseum. Optagelsen foretaget i Hong Kong. Karatevold.

**KÆRLIGHED TIL ALLE**
Something for Everyone. **Engelsk titel:** Black Flowers for the Bride. **Arb.titel:** The Cook/The Rook/The Dreamer. USA 1970. **Dist:** National General Pictures. **P-selskab:** Media Productions. A Cinema Center Films Presentation. **P:** John P. Flaxman. **P-leder:** Georg M. Reuther. **Instr:** Harold Prince. **2nd unit instr:** George Tyne. **Instr-ass:** Eberhard Schroeder. **Manus:** Hugh Wheeler. **Efter:** roman af Harry Kressing »The Cook«, 1965. Da. udg. 1967, »Kokken«. **Foto:** Walter Lassally. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ralph Rosenblum, Barry Peters. **Ark:** Otto Pischinger. **Dekor:** Herta Pischinger. **Kost:** Florence Klotz, Irms Pauli. **Musik:** John Kander. **Tone:** Robin Gregory, John Strauss. **Medv:** Michael York (Conrad Ludwig), Angela Lansbury (Grevinde Herthe von Ornstein), Jane Carr (Lotte von Ornstein), Anthony Corlan (Helmuth von Ornstein), Heidelinde Weis (Annaliese Pleschke), John Gill (Hr. Pleschke), Eva-Maria Meineke (Fru Pleschke), Wolfrid Lier (Klaus), Despo (Bobby), Walter Janssen (Fader Georg), Klaus Havenstein (Rudolph). **Længde:** 111 min. **Udl:** Filmbranchens Reklamebureau (Michael Barking). **Censur:** Ingen. **Prem:** 10.4.75 Grand. Indspilningen startet sommeren 1969 on location i Bayern på slottet Neuschwanstein. Anm. Kos. 126.

**LEG MED DEN, SØSTER**
The Collegiates. USA. **P-selskab:** M.S.W. Productions. **Ex-P:** Carter Stevens. **Instr:** Carter Stevens, Robert Josephs. **Manus:** Merry Seaman. **Foto:** C. O. Slavenovitch. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Alan Jeffries. **Tone:** Jay Harvey. **Medv:** Harry Reems (Lexington), Gloria Von Stuben (Kathy), Bertha Jones (Leslie), Tanya T. Tickler (Georgia), Zoe Friedrich (Sara), Mark Andrews (Michael), Davey Jones (Roger), Steven Tucker (Shell). **Udl:** Dansk-Svensk. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 19.5.75 Carlton. Pornofilm.

**LENNY**
Lenny. USA 1974. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** United Artists. **P:** Marvin Worth. **Ex-P:** David V. Picker. **As-P:** Robert Greenhut. **P-leder:** Robert Greenhut. **Instr:** Bob Fosse. **Instr-ass:** Ted Zachary, Douglas Green, Tommy Lofaro. **Manus:** Julian Barry. **Sup:** Nicholas Sgarro. **Efter:** skuespil af Julian Barry (instrueret af Tom O'Horgan). **Foto:** Bruce Surtees. **Klip:** Alan Heim. **P-tegn:** Joel Schiller. **Dekor:** Nicholas Romanac. **Kost:** Albert Wolsky. **Musik:** Thelonius Monk, Richard Rogers, Lorenz Hart. **Melodier:** »Well, You Needn't«, »It Never Entered My Mind«, »Tempus Fugit«. **Solister:** The Miles Davis Quintet. **M-sup:** Ralph Burns. **Kons:** Honey Bruce, Sally Marr, Kitty Bruce. **Tone:** Katherine Wenning, Dennis L. Maitland, Richard Vorisek. **Medv:** Dustin Hoffman (Lenny Bruce), Valerie Perrine (Hot Honey Harlow), Jan Miner (Sally Marr), Stanley Beck (Artie Silver), Gary Norton (Sherman Hart), Rashel Novikoff (Tante Mema), Guy Rennie (Jack Goldstein), Frankie Man (Baltimore Strip Club konferencier), Mark Harris (San Francisco forsvarer), Lee Sandman (San Francisco dommer), Susan Malnick (Kitty Bruce, 11 år), Martin Begley (San Francisco dommer), Phil Philbin (New York betjent), Ted Sorrell, Clarence Thomas (New York sagførere), Mike Murphy (Offentlig anklager i New York), Buddy Boylan (Marty), Mickey Gatlin (San Francisco betjent), Kathy Witt (Pige), Joey Dano, George Blumenthal, Diego Iborra (Baltimore Strip Club orkester), Charles Victor, Norbert Mogwitz, Ted Rosen (Orkester i Club Charles), George DeWitt (Komiker), Judy LaScala (Korpige), Frank Ardell, Gerald Guidice, William Richko, Sonny Mange, Lewis DiMartino, Anthony Carusp, William Flannigan (Catskills orkester), Glen Wilder, Frank Orsati (Jægere), Michelle Young (Sygeplejerske), Allison Goldstein (Kitty, 1 år), Winston Lee (Kinesisk tjener), Belle Flower (Babysitter), Bridghid Glass (Kitty, 2 år), David Light, Ben Marks, Lee Martin, Adam William Fischer (Duffys Strip Club orkester), Onyx, Rita, Darlene Turner (Strippere), Monroe Myers (Dommer på Hawaii), Leonard Perna, Paul Martino Musenaga, Daniel Burger (1. kælderklub-band), Myrtle Jones, Richard G. Rose, Rufus Cleare Jr., Jimmy Crawford (2. kælderklub-band), Lynette Bernay, Kim St. Leon, Sherry Greene (Piger i omklædningsrum), John Di Santi (Journalist fra »Time«), John Henry McCarthy (Kælderklub »Boogey«-man), Tom Chamberlain (San Francisco betjent), Richard Friedman (Offentlig anklager i San Francisco), Joe Mencel (Retssal-reporter), Jack Nagle (Pastor Mooney), Alan Ormsby (Tilskuer i kælderklub), Larry Mark (Ydmyget gæst), Paula Plyler (Truth girl), Molly Bandes, Jeannie Parker (Damer bl. Los Angeles tilskuerne), Eugene Monahan (Detektiv fra Los Angeles), Beth Challis (Chicago-klub ejer), Jack Savage, Lonnie Sintow (Chicago tilskuere), Robert Parsons, Cecil Seay (Detektiver fra Chicago), Bud Atchison (Detektiv fra New York), Bruce McLaughlin (Dommer i New York), Bob Collins (Offentlig anklager i New York), Mal Jones (Retssekretær i New York). **Længde:** 111 min. 3065 m. **Udl:** United Artists. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 21.5.75 Dagmar. Indspilningen startet 17. januar 1974 i Miami. Filmen vist ved Cannes festivalen 1975. Valerie Perrine blev præmieret. Anm. Kos. 127.

**LIDERLIGE VOLDTÆGT, DEN**
The Seduction of Lynn Carter. USA 1974. **P-selskab:** Highland Productions. **P:** Wes Browne, Joseph Calmus. **Instr:** Wes Browne. **Manus:** Stan Linden. **Foto:** Kenneth Jackson. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Andrea True (Lynn Carter), Jamie Gillis (Sean), Peter Gibbs (Darrin), Sharon Thorpe (Doll). **Længde:** 75 min. 2010 m. **Udl:** Atlantic. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 4.4.75 Carlton. Pornofilm.

**LILLE MAND I KNIBE**
The Prisoner of Second Avenue. USA 1975. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Melvin Frank Productions. **P:** Melvin Frank. **P-leder:** Hal Klein. **Instr:** Melvin Frank. **Instr-ass:** Howard Roessel, Bruce Satterlee. **Manus:** Neil Simon. **Efter:** skuespil af Neil Simon, opført i Danmark som »Fangen på 14. sal«, Bristol Teatret 1973, instrueret af Palle Kjærulf-Schmidt. Skuespillet opført på Broadway med Mike Nichols som instruktør. **Foto:** Philip Lathrop. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Bob Wyman. **Ark:** Preston Ames. **Dekor:** Marvin March. **Kost:** Joel Schumacher, Michael Harte, Thalia Phillips. **Musik:** Marvin Hamlisch. **Tone:** Al Overton, Sr., Tex Rudloff. **Medv:** Jack Lemmon (Mel Edison), Anne Bancroft (Edna Edison), Gene Saks (Harry Edison), Elisabeth Wilson (Pauline), Florence Stanley (Pearl), Maxine Stuart (Belle), Ed Peck (Manden ovenpå), Gene Blakely (Charlie), Ivor Francis (Psykiater), Stack Pierce (Opdager). **Længde:** 103 min. 2700 m. **Udl:** Warner/Constantin. **Censur:** Rød. **Prem:** 14.5.75 Cinema 1-2-3. Anm. Kos. 127.

**LYKKELIG SKILSMISSE, EN**
En lykkelig skilsmisse. **Fr. titel:** Un divorce heureux. Danmark/Frankrig 1975. **Dist:** Dagmar. **P-selskab:** Dagmar Distribution/UGC – ORTF – Parc Film. **P:** Philippe Dussart, Mag Bodard. **P-leder:** Antoine Gannage. **Instr:** Henning Carlsen. **Instr-ass:** Jean-Claude Sussfeld, Else Heidary. **Manus:** Benny Andersen, Henning Carlsen, udg. i bogform 1975. **Foto:** Henning Kristiansen. **Ass:** Michael Christensen. **Stills:** Rolf Konnow. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Christian Hartkopp. **Dekor:** Claude Pignot. **Kost:** Magali Fustier. **Makeup:** Christine Fornelli. **Frisurer:** Colette Gourdon. **Rekvis:** Louis Girons. **Musik:** Philippe Sarde; uddrag af Brahms' Klarinetkvintet. **Tone:** Erik Jensen. **Lys:** Søren Sørensen. **Ass:** Rumle Hammerich. **Medv:** Jean Rochefort (Jean-Baptiste, læge), Bulle Ogier (Marguerite, hans tidligere kone), Daniel Ceccaldi (Antoine, skuespiller), André Dussollier (Francois, journalist), Anne-Lise Gabold (Sylvie), Bernadette Lafont (Jacqueline, klinikdame), Etienne Bierry (Pierre). **Længde:** 102 min. 2800 m. **Udl:** Dagmar.

**Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 25.4.75 Dagmar. Anm. Kos. 126.

**MASKERADE MORDER, DEN**
Mr. Ricco. USA 1975. **P-selskab:** M.G.M. **P:** Douglas Netter. **P-leder:** Phil Rawlins. **Instr:** Paul Bogart. **Instr-ass:** Daniel J. McCauley, Edward E. Vaughan. **Manus:** Robert Hoban. **Efter:** roman af Ed Harvey, Francis Kiernan. **Foto:** Frank Stanley. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Michael McLean. **Ark:** Herman A. Blumenthal. **Dekor:** Don Sullivan. **Kost:** James Linn, Nancy McArdle. **Sp-E:** George Fischer. **Musik:** Chico Hamilton. **Tone:** Jerry Jost, Harry W. Tetrick. **Medv:** Dean Martin (Joe Ricco), Eugene Roche (George Cronyn), Thalmus Rasulala (Frankie Steele), Denise Nicholas (Irene Mapes), Cindy Williams (Jamison), Geraldine Brooks (Katherine Fremont), Philip Thomas (Purvis Mapes), George Tyne (Lt. Barrett), Robert Sampson (Justin), Michael Gregory (Tanner), Joseph Hacker (Markham), Frank Puglia (Uncle Enzo), Ella Edwards (Sally), Rose Gregorio (Angela), Nicky Blair (Nino), Nora Marlowe (Mrs. Callahan), John Quad (Arkansas), Jay Fletcher (Detektiv Jackso), Oliver Givins (Calvin Mapes), H. B. Barnum III (Luther), Jason Wingreen (Dommer), Daniel Keough (Doc). **Længde:** 98 min. 2675 m. **Udl:** C.I.C. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 20.6.75 Kinopalæet. Anm. Kos. 127.

**MASSAGEKLINIKKENS DRONNING**
Tower of Love. USA. **Længde:** (?). **Udl:** Dansk-Svensk. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 21.4.75 Carlton. Pornofilm.

**MIN KUSINE ANGELICA**
La Prima Angelica. Spanien 1974. **P-selskab:** Elias Querejeta Prod. **P:** Elias Querejeta. **Ass:** Pedro Esteban Samu. **P-leder:** Primitivo Alvaro. **Instr:** Carlos Saura. **Manus:** Rafael Azcona, Carlos Saura. **Efter:** fortælling af Carlos Saura. **Foto:** Luis Cuadrado. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Pablo del Amo. **P-tegn:** Francisco M. Nieva. **Musik:** Luis De Pablo. **Sang:** »Rocio«. **Solist:** Imperio Argentina. **Sange:** »Rosario de la Aurora«, »Musica de los Romanos« af Huesca. »Dolor« spilles af Padre San Sebastian. »El Senor es mi Pastor«, »Change it all«. **Tone:** Luis Rodriguez, Luis Castro-Syre. **Medv:** José Luis Lopez Vazquez (Luis), Lina Canalejas (Angelica), Maria Clara Fernandez de Loayza (Angelica som barn), Fernando Delgado (Anselmo), Julieta Serrano (Monja), Lola Cardonna (Pilar som ung), Josefina Diaz (Pilar som gammel), José Luis Heredia (Felipe Sagun), Encarna Paso (Luis' mor), Pedro Sempson (Luis' far), Antonio Canal (Soldat), Maria de la Riva (Bedstemor). **Længde:** 105 min. **Prem:** 19.6.75 TV. Anm. Kos. 127.

**MIN VILDE NAT MED JACKIE**
La Moutarde me monte au nez. Frankrig 1974. **Dist:** A.M.L.F. **P-selskab:** Les Films Christian Fechner. Renn Productions. Films T. Simar. **P:** Christian Fechner. **P-leder:** Henri Brichet. **Instr:** Claude Zidi. **Instr-ass:** Lionel Bernier, Anne Pampuzac, Pierre Julien Cralhon. **Stunt-instr:** Yvan Chiffre. **Manus:** Claude Zidi, Pierre Richard, Michel Fabre. **Dialog:** Claude Zidi. **Foto:** Henri Decae. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Robert & Monique Isnardon. **Dekor:** Michel de Broin. **Ass:** Jacques Bugnoir. **Kost:** Magali Fustier, Jacqueline Planet. **Sp-E:** Christian Bourqui. **Musik:** Vladimir Cosma. **Tone:** Bernard Aubouy, André Naudin. **Medv:** Pierre Richard (Pierre Durois), Jane Birkin (Jackie Logan), Danièle Minazzoli (Danièle), Claude Pieplu (Borgmester Hubert Durois), Henri Guybet (Patrick), Jean Martin (Rektor), Isabelle Gautier, Isabella Ceaux, Catherine de Keuchel (Skolepiger), Julien Guiomar (Albert Renaudin, redaktør), Vittorio Caprioli (Filminstruktør Vérone), Bruno Balp (Grégoire), Jean-Marie Proslier (Inspektøren), Clemént Harari (Harry Welsinger), Anna Gaylor, Manuel Pluton, Jacques Paoli's stemme, Jean-Pierre Renault, Jacky Venon, Serge Wagner, Michel Roubat, Remy Pie. **Længde:** 97 min. 2650 m. **Udl:** Nordisk. **Censur:** Rød. **Prem:** 23.4.75 Palads. Lystspil.

**MINISTEREN**
Ministern. Sverige 1970. **P-selskab:** Sandrews Film & Teater AB. **P:** Göran Lindgren. **P-leder:** Bertil Sandgren. **Instr:** Jarl Kulle. **Manus:** Jarl Kulle. **Efter:** roman af John Einar Åberg »Inriksministern«. **Foto:** Rune Ericson. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** C.-O. Skeppstedt. **Musik:** Ulf Björlin. **Tone:** Kjell Nicklasson. **Medv:** Jarl Kulle (Faderen), Margareta Krook (Moderen), Anne Nord (Nenna), Mats Åhlfeldt (Mats-Peter), Allan Edwall (Advokat Lindbaum), Lena Madsén (Irina Lindbaum), Helena Brodin (Sandra), Håkan Serner (Postbud Schering), Per Nygren (Lærer), Ingvar Kjellson, Jan-Erik Lindqvist, Bertil Norström. **Længde:** 95 min. 2755 m. **Prem:** 13.4.75 TV. Indspilningen startet maj 1970. Eksteriørscenerne optaget i Stockholm og Djursholm i Skærgården. Anm. Kos. 126.

**NAZILÆGENS FRONTLUDERE**
Eine Armee Gretchen. Schweiz 1974. **Dist:** Avis. **P-selskab:** Elite Film. **P:** Erwin C. Dietrich. **P-leder:** Steve Petrovic. **Instr:** Erwin C. Dietrich. **Manus:** Manfred Gregor. **Efter:** roman af Karl-Heinz Helms-Liesenhoff. **Foto:** Peter Baumgartner. **Farve:** Eastmancolor (?). **Musik:** Walter Baumgartner. **Medv:** Carl Möhner (Dr. Kuhn), Renate Kasche, Birgit Bergen, Hasso Preiss, Helmut Förnbacher, Alexander Allerson, Karin Heske, Elisabeth Felchner, Claus Knuth, Milan Beli, Walter Kraus, Anne Graf, Edvard Huber, Gerd Amann, Oliver Domnick, Michel Jacot. **Længde:** 100 min. 2737 m. **Udl:** ASA/Panorama. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Prem:** 20.6.75 City Bio. Pornofilm.

**NU GÅR DEN IGEN, DOKTOR**
I'm coming, Doc. USA. **Længde:** (?). **Udl:** ASA/Panorama. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 18.6.75 Carlton. Pornofilm.

**NØGEN KOM EN FREMMED**
Naked came the Stranger. USA 1975. **Dist:** Catalyst. **P-selskab:** Catalyst Productions. **P:** L. Sultana. **Instr:** Henry Paris (= Radley Metzger). **Manus:** Jake Barnes. **Efter:** roman af Penelope Ashe (pseudonym for et kollektiv af forfattere fra avisen »Newsday«, bl. a. redaktøren Bill McIlwain samt columnisterne Mike McGrady og Harvey Aronson), 1969; da. udg. 1970. **Foto:** Robert Rochester. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Doris Barrow. **Ark:** Michael Springer. **Musik:** George Craig. **Medv:** Darby Lloyd Rains, Mary Stuart, Levi Richards, Alan Marlow, Christina Hutton, Kevin Andre, Helen Madigan, Jerry Grant. **Længde:** 89 min. **Udl:** Europa Film/Dansk-Svensk. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 9.6.75 Nygade. Senere titelændring: Besat af sex. Pornofilm.

**OPERATION ROSEBUD**
Rosebud. USA 1974. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** United Artists. **P:** Otto Preminger. **As-P:** Graham Cottle, Bud Rosenthal. **P-leder:** Yoram Ben-Ami (Israel), Bernard Mazauric (Frankrig), Rudolph Herzog (Vesttyskland). **Instr:** Otto Preminger. **2nd unit instr:** Jean Marie Pélissiér. **Instr-ass:** Wolfgang Glattes. **Manus:** Erik Lee Preminger. **Dialog:** Marjoe Kellogg. **Efter:** roman af Joan Hemmingway og Paul Bonnecarrere (1974), da. udg. 1975. **Foto:** Denys Coop. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Peter Thornton, Thom Noble. **P-tegn:** Michael Seymour. **Ark:** Simon Halland. **Sp-E:** Cliff Richardson, John Richardson. **Musik:** Laurent Petitgirard. **Tone:** Robin Gregory, Don Sharpe, Terry Sharratt. **Medv:** Peter O'Toole (Larry Martin), Richard Attenborough (Sloat), Cliff Gorman (Hamlekh), Claude Dauphin (Fargeau), John V. Lindsay (Senator Donnovan), Peter Lawford (Lord Carter), Raf Vallone (George Nikolaos), Adrienne Corri (Lady Carter), Amidou (Kirkbane), Yosef Shiloa (Hacem), Brigitte Ariel (Sabine), Isabella Huppert (Helene), Lalla Ward (Margaret), Kim Cattrall (Joyce), Debra Berger (Gertrude), Jean Martin (Tardets), Hans Verner (Freyer), Georges Beller (Patrice), Francoise Brion (Melina Nikolaos), Julian Pettifer (Sig selv), Edward Behr (Sig selv), Mark Burns (Shute). **Længde:** 126 min. 3480 m. **Udl:** United Artists. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 25.4.75 Saga. Optagelsen startet 20. maj 1974. Anm. Kos. 126.

**PIAF – SPURVEN**
Piaf. Frankrig 1974. **P-selskab:** Les Films Feuer et Martin S.A.R.L. **P:** Cy Feuer. **As-p:** Wilfrid E. Dodd. **Instr:** Guy Casaril. **Manus:** Guy Casaril, Francoise Ferley. **Efter:** Simone Berteaus biografi »Piaf«, 1969. **Foto:** Edmond Sechan. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Ralph Burns. **Medv:** Brigitte Ariel (Edith Piaf), Pascale Christophe (Momone = Simone Berteau), Pierre Vernier (Raymond Asso), Jacques Duby (Julien), Guy Tréjan (Lucien Leplée), Michel Bedetti (Constantini), Francois Dyrek (Henri), Anouk Ferjac (Madeleine), Sylvie Joly (Lulu), Yvan Varco (Félix), Jacques Arlic, Michel Duplaix, Gilles Felus, Jim Balla. **Længde:** 104 min. 2840 m. **Udl:** Dansk-Svensk. **Censur:** Rød. **Prem:** 12.5.75 Metropol. Sangnumrene er originale indspilninger med Edith Piaf. Anm. Kos. 127.

**PÅ FLUGT FRA DE VILDE ENGLE**
Run, Angel, Run! USA 1969. **Dist:** Fanfare. **P-selskab:** Fanfare Films. **P:** Joe Solomon. **As-P:** Paul Rapp. **Ass:** Pearl Kempton. **P-leder:** Peter Fain, Madeleine Oolie. **Instr:** Jack Starrett. **Instr-ass:** Dave Marks. **Stunt-instr:** Bill Catching. **Manus:** Jerry Wish, V. A. Furlong (= Valerie Starrett). **Efter:** fortælling af Richard Compton. **Foto:** John Stephens. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Renn Reynolds. **P-tegn:** Paul Silias. **Dekor:** Ray Boltz. **Kost:** Frank Taus. **Musik:** Stu Phillips. **Sang:** »Run, Angel, Run« af Stu Phillips og Billy Sherrill. **Solist:** Tammy Wynette. **Øvrige sange:** Byron Cole, James East, Stu Phillips. **Sollster:** The Windows. **Tone:** Bud Alper. **Medv:** William Smith (Angel), Valerie Starrett (Laurie), Lee De Broux (Pappy), Gene Shane (Ron), Eugene Cornelius (Space), Paul Harper (Chic), Dan Kemp (Dan Felton), Earl Finn (Turk), Bill Bonner (Duke), Ann Fry (Flo Felton), Margaret Markov (Meg Felton), Brian Rapp, Jennifer Starrett, Jeb Adams (Feltons børn), Lou Robb (Roger), Homer Thurman (Elmo), Austin Roberts (Harry), Stanford Morgan (Stan), Rachel Romen (Maggy), Joy Wilkerson (Estelle), Wally Berns (Læge). **Længde:** 94 min. 2600 m. **Udl:** Scala. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 26.5.75 Colosseum. Eksteriørscenerne optaget i Californien. Spændingsfilm.

**SANTEE – DEN ENSOMME HÆVNER**
Santee. USA 1972. **Dist:** Crown International. **P-selskab:** Vagabond Productions. **P:** Edward Platt, Deno Paoli. **Ex-P:** Cal Harbin. **As-P:** Rosalee Berman. **P-leder:** Claude Binton, Jr. **Instr:** Gary Nelson. **Instr-ass:** Michael Messinger. **Stunt-instr:** Chuck Courtney. **Manus:** Tom Blackburn. **Efter:** fortælling af Brand Bell. **Foto:** Donald Morgan. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** George W. Brooks. **Ark:** Mort Rabinowitz. **Dekor:** Leonard Mazzola. **Sp-E:** Lombardi Enterprises. **Musik:** Don Randi. **Sang:** »Jody, What Will You Do?« af Don Randi, Bob Silver, Peter Wilcox. **Solister:** The Raiders. **Tone:** Robert Post. **Medv:** Glenn Ford (Santee), Michael Burns (Jody Deake), Dana Wynter (Valerie), Jay Silverheels (John Crow), Harry Townes (Sheriff Carter), John Larch (Banner), Robert Wilke (Deake), Bob Donner (J. C.), Taylor Lacher (Lance), Lindsay Crosby (Horn), Charles Courtney (Grayson), X. Brand (Hook), John Hart (Cobbles), Russ McCubbin (Rafe), Robert Mellard (Jonesy), Boyd Morgan (Diligencekusk), John Bailey (Farmer), Ben Zeller (Freddie), Brad Merhage (Santees søn). **Længde:** 93 min. 2575 m. **Udl:** Columbia/Fox. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Prem:** 12.5.75 Saga. Eksteriørscenerne optaget i Santa Fe, New Mexico. Western.

**SIDSTE SEXTUR I TYROL**
Alpenglühn im Dirndlrock. Vesttyskland 1974. **Dist:** Constantin. **P-selskab:** Lisa Film. **P:** Erich Tomek. **Instr:** Siggi Götz. **Manus:** Florian Burg. **Foto:** Heinz Hölscher. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Gerhard Heinz. **Medv:** Elisabeth Volkmann, Rinaldo Talamonti, Elisabeth Felchner, Hans Terofal, Jürgen Feindt. **Længde:** 95 min. 2585 m. **Udl:** Cinema. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 7.5.75 Mercur. Pornofilm.

**SIDSTE TID SAMMEN, DEN**
Les Dernières fiancailles. Canada 1973. **P-selskab:** Cinak. **P:** Marguerite Duparc, Claude Godbout. **Instr:** Jean-Pierre Lefebvre. **Manus:** Jean-Pierre Lefebvre. **Foto:** Guy Dufaux, Jean-Claude Tremblay. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Marguerite Duparc. **Musik:** Andrée Paul. **Tone:** Jacques Blain. **Medv:** Marthe Nadeau (Rose), Jean-Léo Gagnon (Armand), Marcel Sabourin (Lægen). **Længde:** 90 min. **Prem:** 15.6.75 TV. Anm. Kos. 128.

**SKRAPPE HOLD, DET**
The Longest Yard, The Mean Machine. USA 1974. **P-selskab:** Long Road Productions. Albert S. Ruddy Productions. For Paramount. **P:** Albert S. Ruddy. **As-P:** Alan P. Horowitz. **P-leder:** Russell Saunders. **Instr:** Robert Aldrich. **2nd unit instr:** Hal Needham. **Instr-ass:** Clifford Coleman, Ron Wright. **Manus:** Tracy Keenan Wynn. **Efter:** fortælling af Albert S. Ruddy. **Foto:** Joseph Biroc. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Steve Orfanos, Michael Luciano, Frank Capacchione, Alan Jacobs, George Hively. **P-tegn:** James S. Vance. **Sp-E:** Thol Simonson. **Musik:** Frank DeVol. **Sang:** »Saturday Night Special« af Ronnie Van Zant, Edward Calhoun King. **Solist:** Lynyrd Skynyrd. **Sang:** »Teach me How to Cheat«. **Solist:** Judy Kester. **Sang:** »Roadside Roses«. **Solist:** Jack Barlow. **Melodi:** »Paramount on Parade« af Janis King. **Melodi:** »Born Free« af John Barry, Don Black. **Sang:** »You Got to be a Football Hero« af Sherman, Lewis, Fields. **Solister:** The Soul Touchers Band & Chorus. **Tone:** John Wilkinson, Fred D. Faust, Gordon Daniel. **Medv:** Burt Reynolds (Paul Crewe), Eddie Albert (Warden Rudolph Hazen), Ed Lauter (Captain Wilhelm Knauer), Michael Conrad (Nate Scarboro), Jim Hampton (Bedeman), Harry Caesar (Granville), John Steadman (Pop), Charles Tyner (Unger), Mike Henry (Rassmeusen), Bernadette Peters (Sekretær), Pervis Atkins (Mawabe), Tony Cacciotti (Rotka), Anitra Ford (Melissa), Michael Fox (Announcer). **Længde:** 120 min. 3285 m. **Udl:** C.I.C. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 16.6.75 Palladium. Anm. Kos. 127.

**SKRAPPE MARY, SKØRE LARRY**
Dirty Mary, Crazy Larry. USA 1974. **Dist:** Fox. **P-selskab:** Academy Pictures Production. **P:** Norman T. Herman. **Ex-P:** James Boyd. **As-P:** Mickey Zide. **P-leder:** Maurice Vaccarino. **Instr:** John Hough. **Instr-ass:** Ronald L. Schwary, Steve Lim. **Stunt-instr:** Al Wyatt. **Manus:** Leigh Chapman, Antonio Santean. **Efter:** roman af Richard Unekis »The Chase«. **Foto:** Mike Margulies. **Farve:** DeLuxe-color. **Klip:** Christopher Holmes. **Kost:** Phyliss Garr, Carolyn Fitz-Simmons. **Sp-E:** Greg Auer. **Musik:** Jimmy Haskell. **Sang:** »Time is such a funny thing« af Danny Janssen, Bobby Hart. **Solist:** Marjorie McCoy. **Tone:** Don Johnson. **Medv:** Peter Fonda (Larry Rayder), Susan George (Mary Coombs), Adam Roarke (Deke Sommers), Vic Morrow (Captain Edward Franklin), Kenneth Tobey (Sheriff Carl Donahue), Roddy McDowall (Supermarkedsbestyrer), Eugene Daniels (Hank), Lynn Borden (Evelyn), Janear Hines (Millie), Elizabeth James (Dispatcher), Adrianne Herman (Cindy), Tom Castranove (Steve), James Gavin (Helikopterpilot), Al Rossi (Surl), Ben Niems (Politichef Markey), Tom O'Neill (Farmer). **Længde:** 93 min. 2545 m. **Udl:** Columbia-Fox. **Censur:**

Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 9.4.75 Cinema 1-2-3. Eksterørscenerne optaget i Stockton, Californien. Sonora, Clements Linden og Jamestown. Spændingsfilm.

**SKRIG I NATTEN**
Scream . . . And Die! England 1973. **Dist:** Variety. **P-selskab:** Blackwater Film Productions. **P:** Diana Daubeney. **P-leder:** Terry Lens. **Instr:** Joseph Larraz. **Instr-ass:** Terence Hodgkinson. **Manus:** Derek Ford. **Foto:** Trevor Wrenn. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Derek Ford, Ray Deverell. **Ark:** John Hoesli. **Musik:** Terry Warr. **Tone:** Peter Day. **Medv:** Andrea Allan (Valerie), Karl Lanchbury (Paul), Maggie Walker (Tante Susanna), Peter Forbes-Robertson (Mr. Hornby), Judy Matheson (Lorna), Annabella Wood (Stella), Alex Leppard (Terry), Lawrence Keane (Mike), Daphne Lea (Værtinde), Raymond Young (Bilist), Edmund Pegge, Richard Aylen. **Længde:** 99 min. **Udl:** Alliance. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 14.4.75 Kinopalæet. Western.

**SKYD FØRST – SPØRG BAGEFTER**
Gli. Fumavano le colt . . . lo chiamavano Camposanto. **Eng. titel:** Bullet for a Stranger. Italien 1971. **Dist:** Varity Film. **P-selskab:** National Cinematografica/Flora Film. **P:** Mino Loy. **Instr:** Anthony Ascott (= Guiliano Carmineo). **Manus:** E. B. Clucher (= Enzo Barboni). **Foto:** Stelvio Massi. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ornella Micheli. **Kost:** Carlo Leva. **Musik:** Bruno Nicolai. **Medv:** Gianni Garko (»Hjerter Es« Camposanto), William Berger (John McIntire), Christopher Chittel (George McIntire), John Fordyce (»Hertugen« Il Duca), Ugo Fancareggi, Raimondo Penne, Franco Ressel, Aldo Barberito, Nello Pazzafini, Ivano Staccioli. **Længde:** 95 min. 2575 m. **Udl:** Columbia/Fox. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Prem:** 14.4.75 Kinopalæet. Gangsterfilm.

**SLUG IKKE BOMBEN, JOE!**
Joe e Margherito. Italien/Frankrig/Spanien/Vesttyskland 1974. **P-selskab:** Compagnia Cinematografica Champion (Roma)/Les Films Concordia (Paris)/C.I.P.I. Cinematografica (Madrid)/Tit Filmproduktion (München). **P:** Carlo Ponti. **Ex-P:** Giancarlo Pettini. **P-leder:** Gino Santarelli. **Instr:** Giuseppe Colizzi. **Instr-ass:** Filiberto Fiaschi, Diamante Luling Buschetti. **Stunt-instr:** Sergio Mioni. **Manus:** Giuseppe Colizzi. **Foto:** Marcello Masciochi. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Antonio Siciliano. **P-tegn:** Giantito Burchiellaro. **Dekor:** Luigi Urbani. **Musik:** Guido De Angelis, Maurizio De Angelis. **Tone:** Franco Groppioni, Fausto Ancillai, Roberto Arcangeli. **Medv:** Keith Carradine (Joe), Tom Skerritt (Margherito), Sybil Danning (Betty), Marcello Mando (Salpicone), Pepe Calvo (Don Salvatore), Enzo Monteduro (Dr. Duphilo), Cyril Cusack (Parkintosh), Emilio Messina (Gorilla). **Længde:** 120 min./106 min. 2895 m. **Udl:** Cinema. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 9.6.75 Saga. Gangsterfilm.

**SOMMERFERIE**
Summer Holiday. USA 1946 (udsendt 20.5.1948). **Dist:** M.G.M. **P-selskab:** M.G.M. **P:** Arthur Freed. **P-leder:** Hugh Boswell. **Instr:** Rouben Mamoulian. **Instr-ass:** Wallace Worsley. **Manus:** Frances Goodrich, Albert Hackett. **Sup:** Les Martinson. **Adapt:** Irving Brecher, Jean Holloway. **Dialog:** Ralph Blaine. **Efter:** skuespil af Eugene O'Neill »Ah, Wilderness«, 1933, filmatiseret 1935 med samme titel (dansk titel: »Du skønne ungdom«) og med Clarence Brown som instruktør. Eric Linden og Cecilia Parker spillede Richard og Muriel, Wallace Beery var Sid og Lionel Barrymore Nat. **Foto:** Charles Schoenbaum. **Farver:** Technicolor. **Farvekons:** Natalie Kalmus, Henri Jaffa. **Kamera:** John Schmitz. **Klip:** Albert Akst. **Ark:** Cedric Gibbons, Jack Martin Smith. **Dekor:** Edwin B. Willis, Richard Pefferle. **Kost:** Walter Plunkett. **Frisurer:** Sydney Guilaroff. **Makeup:** Jack Dawn. **Koreo:** Charles Walters. **Musik:** Harry Warren. **Dir:** Lennie Hayton. **Arr:** Conrad Salinger, Sidney Cutner, Robert Franklyn. **Sange:** Harry Warren og Ralph Blane: »It's Our Home Town«. **Solister:** Walter Huston, Mickey Rooney, Gloria de Haven. »Afraid to Fall in Love«. **Solister:** Mickey Rooney, Gloria de Haven. »All Hail Danville High« – sunget af kor. »The Stanley Steamer«. **Solister:** Mickey Rooney, Gloria de Haven, Agnes Moorehead, Walter Huston m. fl. »It's Independence Day« sunget af kor. »Weary Blues«. **Solist:** Marilyn Maxwell. »I Think You're The Sweetest Kid I Ever Saw«. **Solist:** Marilyn Maxwell. **Tone:** Douglas Shearer, Frank B. MacKenzie. **Medv:** Mickey Rooney (Richard Miller), Gloria de Haven (Muriel McComber), Walter Huston (Nat Miller), Frank Morgan (Uncle Sid), Agnes Moorehead (Lily), Marilyn Maxwell (Belle), Butch Jenkins (Tommy), Selena Royle (Mrs. Miller), Shirley Johns (Mildred), Hal Hackett (Wint), Ann Francis (Elsie Rand), John Alexander (Mr. McComber), Virginia Brissac (Miss Hawley), Howard Freeman (Mr. Peabody), Alice McKenzie (Mrs. McComber), Ruth Brady (Crystal). **Længde:** 92 min. **Prem:** 19.5.75 TV. Optagelsen startet i juni 1946 og varede ialt 67 dage. Anm. Kos. 127.

**STARDUST**
Stardust. England 1974. **Dist:** EMI Film Distributors Ltd. **P-selskab:** Goodtimes Enterprises Prod. A Nat Cohen Presentation. **P:** David Puttnam, Sandy Lieberson. **Ex-P:** Roy Baird. **As-P:** Gavrik Losey. **P-leder:** Joyce Herlihy. **Instr:** Michael Apted. **Instr-ass:** Garth Thomas. **Manus:** Ray Connolly. **Foto:** Tony Richmond. **Kamera:** Dennis Lewiston. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Mike Bradsell. **Ark:** Brian Morris. **Kost:** Ruth Myers, Ray Beck. **Makeup:** Peter Robb-King. **Frisurer:** Martin Samuels. **Musik:** Dave Edmunds, David Puttnam. **Solister:** Dave Edmunds, David Essex. **Tone:** Brian Simmonds, Iain Bruce, Ian Fuller. **Medv:** David Essex (Jim Maclaine), Adam Faith (Mike Menary), Larry Hagman (Porter Lee Austin), Ines des Longchamps (Danielle), Rosalind Ayres (Jeanette), Marty Wilde (Colin Day), Edd Byrnes (TV-interviewer), Keith Moon (J. D. Clover), Dave Edmunds (Alex), Paul Nicholas (Johnny), Karl Howman (Stevie), Rick Lee Parmentier (Felix Hoffman), Peter Duncan (Kevin), John Normington (Harrap), James Hazeldine (Brian), Dave Daker (Ralph Woods), Anthony Naylor (Keith Nolan), Charlotte Cornwall (Sally Potter), Rose Mary Klespitz (Lucille). **Længde:** 111 min. 3065 m. **Udl:** Warner/Constantin. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 13.6.75 Imperial. Musikfilm.

**STORE DISNEY KARRUSEL, DEN**
Cartoon Carousel. USA 1941 – 54. **Dist:** Buena Vista Distribution Co. Inc. **P-selskab:** Walt Disney Productions. **P:** Walt Disney. **Farve:** Technicolor. Filmene er: 1941: »Donald's Camera« (»Anders And som fotograf«). »A Good Time for a Dime« (»Anders Ands flyvetur«). 1943: »Donald's Tire Trouble« (»Anders And punkterer«/»Anders And skifter hjul«). 1945: »Californy er Bust« (»Indianerne kommer«). Rimeligvis en Danmarkspremiere. 1946: »Squatter's Rights« (»På Weekend med Mickey og Pluto«/»Mickeys Weekendhytte«). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Harry Reeves, Rex Cox. **Musik:** Oliver Wallace. 1949: »Bubble Bee« (»Pluto og Boble-bien«). **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Milton Schaffer, Eric Gurney. **Musik:** Oliver Wallace. »Primitive Pluto« (»Primitive Pluto«). **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Milt Schaffer, Dick Kinney. **Musik:** Oliver Wallace. 1950: »A Lucky Number« (»Anders And som tankpasser«/»Lotterigevinsten«). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Nick George, Bill Berg. **Musik:** Paul J. Smith. »Pests of the West« (»Pluto og hønsetyvene«). **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Dick Kinney, Milt Schaffer. **Musik:** Paul J. Smith. 1951: »Out of Scale« (»Anders Ands tog«). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Bill Berg, Nick George. **Musik:** Paul J. Smith. »Lion Down« (»Fedtmule og løven«). **Instr:** Jack Kinney. **Manus:** Milt Schaffer, Dick Kinney. **Musik:** Paul J. Smith. 1952: »Let's Stick Together« (»Anders And som arbejdsgiver«/»Den flittige bi«). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Nick George, Al Bertino. **Musik:** Oliver Wallace. 1953: »The Lone Chipmunks« (»Chip og Chap i det vilde vesten«). **Instr:** Jack Kinney. **Længde:** 83 min. 2245 m. **Udl:** Columbia-Fox. **Censur:** Rød. **Prem:** 20.6.75 Metropol, Rialto 2, Ballerup, City, Ålborg, Biografen, Århus, Fønix, Odense. Filmen »Pluto og Hønsetyvene« kun med i provins-biograferne. Enkelte film har tidligere været repræsenteret i div. kavalkader, andre har været vist i TV. Anm. Kos. 127.

**SØGANG I VANDSENGEN**
Alvin Purple. Australien 1973. **P-selskab:** Hexagon. **P:** Tim Burstall. **As-P:** Alan Finney. **P-leder:** Hal McElroy. **Instr:** Tim Burstall. **Instr-ass:** Hal McElroy. **Manus:** Alan Hopgood. **Foto:** Robin Copping. **2nd unit foto:** Peter Bilcock. **Kamera:** John Seale. **Farve:** ? **Klip:** Edward McQueen Mason. **Ass:** Geoffrey Portman. **P-tegn:** Leslie Binns. **Ark:** Neil Angwin. **Kost:** John Finlayson, Janet Dimelow. **Musik:** Brian Cadd. **Tone:** John Phillips, Ken Malcolm, Peter Fenton. **Medv:** Graeme Blundell (Alvin Purple), Abigail (Pige i gennemsigtigt), Lynette Curran (Første sukker-pige), Christine Amor (Peggy), Dina Mann (Shirley), Dennis Miller (Mr. Horwood), Jill Furster (Mrs. Horwood), Fred Parslow (Alvins far), Valerie Blake (Alvins mors), Alan Finney (Spike Dooley), Gary Down (Roger Hattam), Elli Macclure (Tina Donovan), Peter Aanensen( Ed Cameron), Jenny Hagen (Agnes Jackson), Kris McQuade (Samantha). **Længde:** 97 min. **Udl:** Warner/Constantin. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 12.5.75 Cinema 1-2-3. Pornofilm.

**TA' FYREN VED HORNENE**
Pocket Money. **Alt. titel:** Jim Kane. USA 1971. **Dist:** National General Pictures. **P-selskab:** First Artists Company. Coleytown Productions. **P:** John Foreman. **As-P:** Frank Caffey. **P-leder:** Arthur S. Newman, Jr. **Instr:** Stuart Rosenberg. **2nd unit instr:** James Arnett. **Instr-ass:** Mickey McCardle. **Manus:** Terry Malick. **Adapt:** John Gay. **Efter:** roman af J. P. S. Brown »Jim Kane«. **Foto:** Laszlo Kovacs. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Robert Wyman. **Ark:** Tambi Larsen. **Dekor:** Darrell Silvera. **Kost:** Nat Tolmach, Jim Linn. **Sp-E:** Donald Courtney. **Musik:** Alex North. **Sang:** »Pocket Money« af Carole King. **Solist:** Carole King. **Tone:** Larry Jost, Bud Grenzbach. **Medv:** Paul Newman (Jim Kane), Lee Marvin (Leonard), Strother Martin (Garrett), Wayne Rogers (Strech Russell), Christine Belford (Adelita), Kelly Jean Peters (Kone), Fred Graham (Herb), Hector Elizondo (Juan), R. Camargo (Don Thomas), Gregg Sierra (Chavarin), Wynn Pearce (Grænsevagt), G. Escandón (1. kvægtyv), John Verros (Almara), E. Baca (Nieblas), N. Roman (Tankpasser), R. Manning (Formand), Terry Malick (Arbejder), Mickey Gilbert, R. Loney (Stunt doubles), D. Farnsworth, W. Sanders, A. Sandoval, J. Bailey, G. Payne, B. Stout, F. Garcia, P. Johnson, E. Jarvis, J. P. Carranza, P. Avenetti, C. Miranda, D. Starr, R. Westberg, M. Clark. **Længde:** 100 min. 2730 m. **Udl:** Palladium. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 9.6.75 Regina I, Århus. Oprindelig skulle filmen have været instrueret af Martin Ritt. Optagelsen startet den 15. april 1971 i Mexico og Arizona. Anm. Kos. 127.

**TEENAGE NYMFOMANEN**
Teenagers' Stepmother. USA. **Længde:** (?). **Udl:** Atlantic. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 19.5.75 Platan. Pornofilm.

**TERROR PÅ HAVET**
Shark's Treasure. USA/England. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Thedora Productions. **P:** Cornel Wilde. **P-leder:** Russell Saunders. **Instr:** Cornel Wilde. **Instr-ass:** John Stoneman, Peter Cotton. **Manus:** Cornel Wilde. **Foto:** Jack Atcheler. **Undervands-foto:** Al Giddings. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Byron Brandt. **Kost:** Frank Vinall. **Sp-E:** Rick De Felici, George Schneider. **Musik:** Robert O. Ragland. **Sang:** »Money, Money« af Jefferson Pascal. **Solist:** Ken Barrie. **Tone:** Harold E. Wooley. **Medv:** Cornel Wilde (Jim), Yaphet Kotto (Ben), John Neilson (Ron), Cliff Osmond (Lobo), David Canary (Larry), David Gilliam (Johnny), Caesar Cordova (Pablo), Gene Borkan (Kook), Dale Ishimoto (Ishy), Carmen Argenziano (Lieutnant), Roxanna Bonilla (Pige), Marv Fisher (Flygtet fange). **Længde:** 96 min. 2610 m. **Udl:** United Artists. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 9.6.75 Kinopalæet. Eksteriørscenerne optaget i det Caribiske Hav. Anm. Kos. 127.

**TOMMY**
Tommy. England 1975. **Dist:** Hemdale International Films Ltd. **P-selskab:** The Robert Stigwood Organisation Ltd. **P:** Robert Stigwood. **Ex-P:** Beryl Vertue, Christopher Stamp. **As-P:** Harry Benn, Ken Russell. **P-leder:** John Comfort. **Instr:** Ken Russell. **Instr-ass:** Jonathan Benson, Peter Cotton, Ricky Green. **Manus:** Ken Russell. **Dialog:** John Entwistle, Keith Moon. **Efter:** Rock-opera af Pete Townshend & The Who opført bl. a. i London og New York. **Foto:** Dick Bush, Ronnie Taylor. **Sp-foto-effects:** Robin Lehman. **Kamera:** Eddie Collins. **Stills:** Grahan Attwood. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Stuart Baird. **Ark:** John Clark. **Dekor:** Paul Dufficey, Ian Whittaker. **Kost:** Shirley Russell, Richard Pointing, Gillian Dudds. **Sp-E:** Nobby Clarke, John Richardson. **Makeup:** Peter Robb-King. **Koreo:** Gillian Gregory. **Musik:** Pete Townshend. **Sange:** »Captain Walker Didn't Come Home«, »It's a Baby«, »'51 is Going to be a Good Year«, »What about the Boy?«, »See Me, Feel Me«, »The Amazing Journey«, »Christmas«, »The Acid Queen«, »Do You Think It's All Right?«, »Cousin Kevin«, »Fiddle About«, »Sparks«, »Pinball Wizard«, »Today It Rained Champagne«, »There's A Doctor«, »Go to the Mirror«, »Tommy Can You Hear Me!«, »Smash the Mirror«, »I'm Free«, »Miracle Cure« (incl. »Extra, Extra«), »Sensation«, »Sally Simpson«, »Welcome«, »Deceived«, »Tommy's Holiday Camp«, »We're not gonna take it«, »Listening to You«; alle skrevet og komponeret af Pete Townshend & The Who. »Eyesight to the Blin« af Sonny Boy Williamson. **Musikere:** Elton John, Eric Clapton, Keith Moon, John Entwistle, Ronnie Wood, Kenny Jones, Nicky Hopkins, Chris Stainton, Fuzzy Samuels, Caleb Quale, Mick Ralphs, Graham Deakin, Phil Chen, Alan Ross, Richard Bailey, Dave Clinton, Tony Newman, Mike Kelly, Dee Murray, Nigel Ollson, Ray Cooper, Davey Johnstone, Geoff Daley, Bob Efford, Ronnie Ross, Howie Casey. **Orgel:** Gerald Shaw. **Arrangement:** Martyn Ford. **Musikalsk leder:** Pete Townsend. **Kor:** Liza Strike, Simon Townshend, Mylon Le Fevre, Bill Nichols, Jeff Roden, Margo Newman, Gillian McIntosh, Vicki Brown, Kit Trevor, Helen Shappell, Paul Gurvitz, Alison Dowling. **Tone:** Iain Bruce, Bill Rowe, John Mosley, Ron Nevison. **Medv:** Oliver Reed (Frank Hobbs), Ann-Margret (Nora Walker), Roger Daltrey (Tommy), Elton John (The Pinball Wizard), Eric Clapton (The Preacher), Keith Moon (Uncle Ernie), Jack Nicholson (Specialist-læge), Robert Powell (Walker), Paul Nicholas (Fætter Kevin), Tina Turner (The Acid Queen), Barry Winch (Unge Tommy), Arthur Brown (The Priest), Victoria Russell (Sally Simpson), Ben Aris (Pastor Simpson), Mary Holland (Mrs. Simpson), Jennifer Baker (Sygeplejerske), Susan Baker (Sygeplejerske), Juliet King, Gillian King (Medhjælpere for The Acid Queen), Imogen Claire (Sygeplejerske), The Who (Pete Townshend, Roger Daltrey, John Entwistle, Keith Moon), Gary Rich (Rockmusiker), Dick Allen (Præsident for Black Angels), Eddie Stacey (Bouver Boy), Pete Townshend (Fortælleren), Simon Townshend (Reporter). **Længde:** 108 min. 3055 m. **Udl:** Obel. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 9.6.75

Mercur. Indspilningen startet 22. april 1974 og varede 12 uger. Eksteriørscenerne optaget i Harefield, Hayling Island, Portsmouth, London, Lake District. Rock-operaen blev testet i pladeform af The Who i 1969. The London Symphony Orchestra m. solister lavede en pladeindspilning i 1972. Seneste udgivelse er et sound-track fra filmen. Anm. Kos. 128.

**TYVS ERINDRINGER, EN**
Der Lord von Barmbeck. Vesttyskland 1974. **Dist:** Constantin Film. Exportfilm Bischoff & Co. **P:** Ottokar Runze. **Instr:** Ottokar Runze. **Instr-ass:** Juray Chmel. **Manus:** Inken Sommer, Ottokar Runze. **Efter:** »Der Lord von Barmbeck – Das Leben des berüchtigten Ein- und Ausbrechers Julius Adolf Petersen, von ihm selbst erzählt«, udg. af Helmut Ebeling, 1973. **Foto:** Horst Schier, Michael Epp. **Klip:** Stefanie Möbius, Marlies Dux. **Dekor:** Maleen Pacha, Günther von Wyhl. **Musik:** Hans Martin Majewski. **Makeup:** Herbert Grieser, Heinz Fuhrmann. **Tone:** Manfred Maenicke, Dieter Sander. **Medv:** Martin Lüttge (Julius Adolf Petersen), Judy Winter (Helmi Petersen), Inken Sommer (Komtesse Elli), Simone Rethel (Liesbeth), Peter Schütte (Greven), Käthe Haack (Tante), Helga Gruel (Abeansigt), Uwe Dallmeier (Drikkepengegiver), Helga Feddersen (Hans kone), Gerd Haucke (Slagter), Benno Hoffmann (Hestepranger), Eva Krutina, Regine Lamster, Gottfried Kramer, Ted Lesley, Sylvia Anders, Eva Fiebig, Christiane Ratjen, Renate Schubert, Wolfgang Borchert, Helmut Ebelin, Rudolf Fenner, Otto Friebel, Günther Lüdke. **Længde:** (?). **Prem:** 4.4.75 TV. Anm. Kos. 127.

**VIOLER ER BLÅ**
Danmark 1975. **Dist:** Warner/Constantin. **P-selskab:** Rialto Film/Kosmorama. **P:** Anne Philipsen. **Ass:** Kim Philipsen. **P-leder:** Morten Schyberg. **Instr:** Peter Refn. **Instr-ass:** Morten Arnfred. **Script:** Karen Bentzon. **Manus:** Peter Refn. **Bearbejdelse:** John Ernst. (ukrediteret: Suzanne Brøgger). **Efter:** bog af Suzanne Brøgger »Fri os for kærligheden«, 1973, samt uudsendt radiospil af Peter Refn og Suzanne Brøgger. **Foto:** Mikael Salomon. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Lars Brydesen. **Dekor:** Peter Højmark. **Musik:** Bent Fabricius-Bjerre, (Schubert-stykket spilles af Niels Viggo Bentzon); Rossini: Ouverture til »Barberen i Sevilla«. **Tone:** Gerhard Rueff, Kasper Schyberg. **Lys:** Svend Bregenborg, Jørgen Hinsch. **Medv:** Lisbeth Lundquist (Mille Tusindpik, journalist), Annika Hoydal (Suzanne), Lisbeth Dahl (Lise, massagepige), Ulf Pilgaard (Kasper jurist), Baard Owe (John Oddheim), Holger Juul Hansen (Uffe, antikvitetshandler), Klaus Pagh (Leif, programchef), Jørgen Kiil (Programchef Leerup), Jonny Eliasen (Nybagt cand. jur.), Gurli Løvetand, Claus Strandberg, Poul Erik Christiansen, Lennart Raaholdt, Beatrice Palner, Birger Jensen, Lars Høy, Lone Lindorff, Søs, Antonie, Dorthe. **Længde:** 120 min. 3285 m. **Udl:** Warner/Constantin. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 2.6.75 Alexandra, Rialto 2, Palads (Århus), Palæ (Ålborg), Grand (Odense). Manuskriptarbejdet mellem Peter Refn og Suzanne Brøgger blev afbrudt på et tidligt tidspunkt, og Suzanne Brøgger forlangte sit navn fjernet fra filmens credits. Det er ikke muligt præcis at afgøre, hvor stor en del af manuskriptet hun har ansvaret for. Indspilningen foretaget i Rialto/Saga studierne, Skovshoved Hotel og TV-byen. Vist ved Cannes-festivalen maj 1975. Filmen støttet med 250.000 fra Filminstituttet (produktionsgaranti). Anm. Kos. 127.

**YOGA – EN VEJ TIL LYKKEN**
Danmark 1975. **Dist:** Obel Film. **P-selskab:** Hasselbalch Film. **P:** Hagen Hasselbalch. **Instr:** Hagen Hasselbalch. **Manus:** Hagen Hasselbalch. **Foto:** Dirk Brüel, Hagen Hasselbalch. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Tata & Hagen Hasselbalch. **Musik:** Swami Narayanananda og disciple på N.U.Yoga Ashrama, Gylling. **Medv:** Narayanananda, Chidananda, Krishnananda, Kaloo Rimpoche. **Længde:** 90 min. 2445 m. **Udl:** Obel. **Censur:** Rød. **Prem:** 25.4.75 Triangel. Dokumentarfilm.

**ÆGTESKABSANNONCEN**
Zandy's Bride. USA 1974. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros. **P:** Harvey Matofsky. **P-leder:** Philip Parslow. **Instr:** Jan Troell. **Instr-ass:** Miles Middough, Barry Stern. **Kons:** George Oddner. **Manus:** Marc Norman. **Efter:** roman af Lilian Ross: »The Stranger« (1942). **Foto:** Jordan Cronenweth. **Kamera:** Frank Holgate. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Gordon Scott. **P-tegn:** Al Brenner. **Dekor:** Georges Gaines. **Kost:** Pat Norris. **Makeup:** Mike Hancock. **Frisurer:** Larry Germain. **Sp-E:** Charles Gaspar. **Musik:** Fred Karlin. **Melodier:** »Mexican Dance«, »Bill Pincus' Reel« af Michael Franks. **Tone:** Charles Knight. **Medv:** Gene Hackman (Zandy Allan), Liv Ullmann (Hannah Lund), Alf Kjellin (Avery), Susan Tyrrell (Maria Cordova) Harry Dean Stanton (Songer), Joe Santos (Frank Gallo), Frank Cady (Pa Allan), Sam Bottoms (Mel Allan), Bob Simpson (Bill Pincus), Fabian Gregory Cordova (Paco), Don Wilbanks (Farraday), Vivian Gordon (Gadepige), Pokey (Bjørn fra cirkus i Utah). **Længde:** 119 min. 2655 m. **Udl:** Warner/Constantin. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 24.4.75 Grand. Indspilningen foretaget i Big Sur, Californien. Filmen nedklippet efter første forevisninger med 22 min. Anm. Kos. 127.

# Næste gang

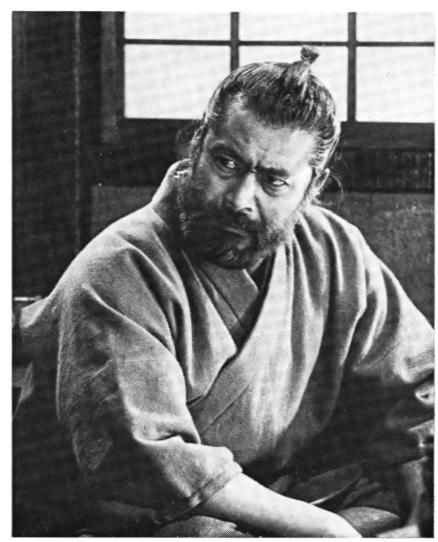
Når De næste gang får et nyt nummer af Kosmorama i hånden er det slut på den løbende årgang og tid at tænke på abonnementsfornyelse, men mere derom når bladet (nr. 128) udkommer medio december. Med andre ord, julegavemåned. I den anledning udvider vi boganmeldelse-sektionen, så filmbøger kan nå at komme med på interesseredes ønskesedler.

Andre emner i bladet bliver en større artikel om »billedlæsning«, og – med udgangspunkt i John Schlesingers filmatisering af Nathaniel Wests roman »The Day of the Locust« – bringer vi en artikel om film om film, altså hvordan Hollywood-miljøet tager sig ud, når filmskaberne skildrer det i stedet for at lade fanbladene gøre det.

Ligeledes bringer vi en artikel om instruktøren Frank Capra, der fra starten af sin karriere kæmpede for at sikre instuktørens position som filmens egentlige skaber.

Meget af nummeret vil i øvrigt være optaget af anmeldelser af nye film. Den nye sæson i biograferne synes at blive endog meget rig på spændende premierer, ikke mindst på grund af nye udlejningsselskabers import af film, som etablerede udlejere traditionelt går uden om. Det vil bl. a. sige japanske film, og mens der før kunne gå år imellem forevisning af japanske film i biograferne er den nye sæson startet med hele fire. Derimellem to film af mesteren Akira Kurosawa, dels »Rødskæg«, dels »Idioten«. Den helt nye japanske filmkunst repræsenteres af Oshima med »Ceremonien«.

Andre nye film, der anmeldes i næste nummer, er Paul Mazurskys »Harry and Tonto«, Mike Nichols' »Fortune«, John Milius' »The Wind and the Lion« og Arthur Penns »Night Moves«.



Kommende:
Orson Welles
Louis Malle
Woody Allen
Ermanno Olmi
Ernst Lubitsch
Eric Rohmer
Frank Capra
Francesco Rosi