Kosmorama

128
filmtidsskrift
21. årg.
vinter 75
Kr. 15.00

Woody Allen
Nagisa Oshima
Nathanael West
John Schlesinger
Ross Macdonald
Arthur Penn
George Cukor
Akira Kurosawa

kosmorama-essay
Billedlæsning

Kosmorama

128 - 21. årg. - vinter 75

Close Up 264

Woody Allens »Kærlighed og død« 267
Ib Monty

Nathanael West og græshopperne i Hollywood 270
Peter Schepelern

Hollywood i fiktionen 273

Hollywood om Hollywood 275

Ross Macdonald, detektiven og Hollywood 276
Per Calum

Kosmorama-essay: Billedlæsning 280
Søren Kjørup

Nagisa Oshimas »Ceremonien« 295
Peter Nørgaard

Bøger 298

Set i TV: 310

Kærlighed har ingen alder (Peter Hirsch, 310), Den sidste tid sammen (Ib Lindberg, 312), Hvo som graver en grav (Erik Hvidt, 312), Møder i skumringen (Peter Schepelern, 313), Ven blandt fjender (Peter Schepelern, 313)

Filmene: 314

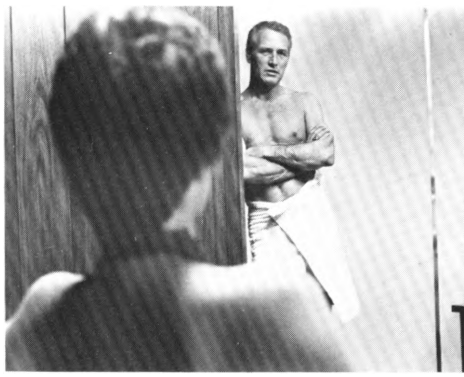
Harry og Tonto (Ul Jørgensen, 314), 112 kærlige dage (Albert Wiinblad, 315), Professor Rossinis tvungne ferie (Stig Björkman, 316), Vinden og løven (Michael Blædel, 317), Gåden om Kaspar Hauser (Søren Kjørup, 319), Mørkets blomster (Per Calum, 321), Rødskæg (Peter Hirsch, 321), Idioten (Henrik Lundgren, 322), Kun sandheden (Peter Schepelern, 323), Natportieren (Frederik G. Jungersen, 324), Johnny Got His Gun (Niels Jensen, 325)

Kort sagt: 326

Den amerikanske soldat (326), Anders Ands narrestreger (326), Begyndelsen (326), Det ender med kærlighed (326), Funny Lady (326), Husk dit navn (327), Intet at melde (327), Janis (327), Kun de »gamle« går i krig (327), Den lille prins (327), Den lille Rockefeller (327), Længsel efter kærlighed (327), Olsen-Banden på sporet (328), Rapport til politikommissæren (328), Rollerball (328), En romance om forelskelse (328), Tommy (329), Ulven (329), Ægget er skørt (329)

Premiererne 329

Ross Macdonalds detektiv /276



Woody Allens »Kærlighed og død« /267

Nagisa Oshimas »Ceremonien« /295

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.

Denne gang

Tyngdepunktet i dette nummer udgøres af Søren Kjørups Kosmoramaessay om billedlæsning, altså hvad man kan uddrage af et enkelt billede. Artiklen er et tankevækkende bidrag til de senere års optagethed af semiologi, provokerende, spændende, og også af og til med indbyggede modsigelser, som det fremgår af Peter Schepelerns anmeldelse af Kjørups nye boglige indføring i semiologien.

Som bebudet i efterårsnummeret rummer dette nummer usædvanlig mange anmeldelser af nye film. Biografrepertoiret i København har i efteråret været særdeles varieret – måske endda med alt for mange film, der kan have gjort det svært for selv den ivrige biografgænger. I anmeldelses-sektionerne og andre steder i bladet er der gode råd og megen viden at finde. Og selv om det af og til kan være lidt forstemmende at læse om en film man ikke har set, så er det dog bedre end ingenting.

Apropos læsning: der udgives fortsat utroligt mange filmbøger. Inde i bladet anmeldes en del af de nye bøger, og alle bøgerne skulle kunne fås, i hvert fald i København, der nu har to forretninger (Busck og Munksgaard), der specialiserer sig i filmlitteratur.

Errata

Ved listen over april kvartals premierer fremstod det desværre, som var tale om januar kvartals film. Men perioden var altså 1.4. – 30.6.75. Ligeledes havde der indsneget sig en fejl i minianmeldelsen af »Brannigan«, hvor Ralph Richardson blev fremhævet, skønt det skulle have været Richard Attenborough. Undskyld.

Nyt abonnement

Med dette nummer af Kosmorama udløber samtlige abonnementer. Erfaringsmæssigt tager det altid nogen tid, før alle abonnenter atter er »kommet hjem«, derfor: gør Dem selv en tjeneste, send penge med det samme, så De er med fra begyndelsen. På den måde sparer De Dem selv for ærgrelser og penge.

Vi har desværre måttet hæve prisen en lille smule. I løssalg koster Kosmorama efter nytår 16 kr. stykket, mens et abonnement koster 55 kr. Tegner De nyt abonnement inden 1. marts er prisen dog 52,25 kr.

Kos-quiz

Nedenstående to sammenstillede skuespillere har spillet samme roller. Det kan dreje sig om genindspilninger såvel som helt forskellige film, men personerne, de fremstiller, er identiske (disse kan både være autentiske og fiktive).

Nævn rollerne og filmene:

1) Erich von Stroheim/ James Mason
2) Eyvind Johan Svendsen/ Johannes Meyer
3) Marlon Brando/ Charles Boyer
4) Raymond Massey/ Henry Fonda
5) Spencer Tracy/ Mickey Rooney

Løsning sendes til Det danske filmmuseum, Kosmorama, Store Søndervoldstræde, 1419 København K – inden 1.2.1976.

Præmien er som sædvanlig en flaske whisky (som tilfalder redaktionen, hvis quiz'en mod forventning viser sig at være for svær).

Vinder af Kos-quiz

i Kosmorama 127, blev:

Poul Erik Sørensen, Lindegården 38, Nørresundby, der får den obligatoriske flaske whisky tilsendt (skål!).

Løsningen, som denne gang næsten alle de mange indsendere havde rigtig, var:

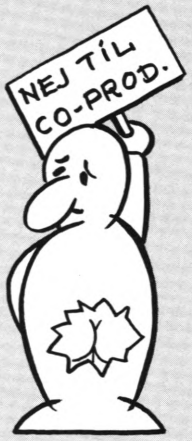
1) Lucille Le Sueur: Joan Crawford
2) Walter Matuschanskayasky: Walter Matthau
3) Ivo Livi: Yves Montand
4) Malden Sekulovich: Karl Malden
5) Michael Igor Peschowsky: Mike Nichols
6) Dino Crocetti: Dean Martin

Kosmos Kommentar

Interesserede har kunnet supplere den lakoniske meddelelse fra Filminstituttets bestyrelse om sammenbruddet af forhandlinger om en coproduktionsaftale med Danmarks Radio med spredte, spagfærdige kommentarer i pressen samt en enkelt udveksling af synspunkter mellem Ebbe Preisler (de »frie« filmproducenter) og Leif Feilberg. Sidstnævntes hovedsynspunkt var, at man skulle fortsætte forhandlingerne under private former og ikke i avisernes spalter, men spørgsmålet er, om denne elskværdige Filminstitut-politik ikke er ved at være ude på tålmodighedens overdrev, og om ikke spørgsmålet om en reel coproduktionstanke Filminstituttet/DR bør lægges frem som et alternativ. Den rene statsproduktion fungerer i Sverige, og for et tilsvarende dansk forsøg taler ikke mindst utilfredsheden blandt en række skabende kunstnere, der har en klar interesse i at få deres film ud til et så stort publikum som muligt. Spørgsmålet er vel i grunden, om det offentlige ikke også har en legitim interesse i at se resultaterne af institut-støtten. En politisk lobby har i forholdet til filmproducenterne vist et venskab og en langmodighed, som på ingen måde er i det offentliges interesse. Kulturministeren bør se på sagen.

p.

JEG MENER BARE –



**det gælder da om at holde profitten højt og principperne på private hænder –
eller også er det omvendt**

Close Up

Godard genfødt

Godard er i live, har det godt og bor i en mindre by fjernt fra Paris. Efter seks års næsten tavshed er han med sin ny film, »Numéro deux« (Nummer to), vendt tilbage til et større publikum. Siden majrevolten 1968 har Godard, som han selv udtrykker det, først og fremmest været optaget af at samle sig informationer af generel art, hvad der har givet sig udslag i en række kortfilm lavet i den yderste margin af filmindustrien – film, hvor differencen mellem Godards store talent og det søgte publikums antal var bedrøvelig – samt i en enkel »ordinær« spillefilm, »Tout va bien«, hvor Godard nærmest var en skygge af sig selv. Med den ny film er det en fornøjelse at kunne konstatere, at Godard nu synes at være nået til enden af de seks års søgen og reflektioner, og at den ny Godard fortsat er den samme lidenskabelige moralist og revolutionære poet, uden hvem den moderne filmkunst ikke ville være, hvad den nu engang er.

»Numéro deux« er blevet annonceret som en omarbejdning af »Åndeløs«, Godards nu 15 år gamle debutfilm, men dette er slet ikke, hvad filmen er, og den indeholder næppe mere end et par henvisninger til Godards film nr. 1. Et sted genfortæller et par småpiger handlingen i »Åndeløs«, som de måske har set på TV, og et sted tisser en mand i en håndvask ligesom Belmondo gjorde det i sin tid. Men i den pågældende scene i film nr. 2 ser man imidlertid alt, hvad man i film nr. 1 måtte nøjes med at forestille sig ved lydbåndets hjælp. Og ydermere: da manden er færdig, kærtegner hans hustru ham ømt i en forbavsende scene i denne film fuld af tilsvarende erotisk provokerende scener. Godard har intet sat til hverken af sin ironiske aggressivitet eller af sin smag for provokationen, og bruger man »Åndeløs« som reference til »Numéro deux«, hvad der må have været Godards mening, bliver man slået af den forbløffende afstand mellem 1960 og 1975, af hvad man nu kan vise på film. Eller med andre ord: den forbløffende forskel på moralske normer de femten år imellem.

Godard er selv til stede i sin film. Siddende i et video-klipperum med to TV-skærme samt diverse båndmaskiner indleder han den med en længere monolog om filmens plads i samfundet, og 1 time og 45 minutter senere slutter han, totalt udmattet, filmen af ved at slukke for sine maskiner. Filmens egentlige krop er altså de optagelser, som Godard har siddet og kørt igennem for os og for sig selv. »Det her er et bibliotek eller et trykkeri«, siger Godard i sin monolog. »Der er ingen bøger, men alligevel er det bibliotek, og der er intet papir, men alligevel er det faktisk et trykkeri«, siger han. »Man kunne også sige, at det var en fabrik, og at jeg sidder og lytter til min maskine«, fortsætter han, mens lydbåndet fra de kørende båndmaskiner larmer som i en kæmpe-arbejdshal. »Der er andre lignende fabrikker rundt omkring, men dér foregår tingene ikke som her. Der er f. eks. en fabrik, der hedder »Fox«, der er en anden i Moskva, der hedder »Mosfilm«, og der er en i Algier, der hedder noget helt tredje. Men disse fabrikker er anderledes end min. Jeg er såvel chef som arbejder«.

Jean-Luc Godard.

»Numéro deux« har – naturligvis – ingen egentlig historie, men er en sammensætning af en række fortællende elementer. Vi er blandt en familie bestående af tre generationer: bedsteforældre, forældre og børn, og vi følger disse menneskers hverdag ofte indtil den mest ukyske intimitet. Hvad de

Faglige fordomme

Enkelte populistiske blades teori om at den for bladet bedste TV-anmelder vil være den medarbejder, der kommer nærmest et fiktivt læsergennemsnit – som *kan* være udledt af en hjerte- og nyrerystende læserbrevsanalyse – resulterer sommetider i groteske konflikter mellem medarbejderens erkendelse af en pligt til at leve op eller ned til dette gennemsnit og hans endnu spillevende trang til at markere sig med en selvstændig kulturpolitisk holdning.

B.T.'s »Prik« – der får hæftet af og til uretfærdigt hårde karakteristikker på sig (ofte noget med intelligens og nom de plume), er mester for følgende kunstbøvs i forbindelse med en omtale af »Julietta og ånderne« (B.T. 24.9.75):

»... I øvrigt undrer det, at TV ved køb af film ikke sikrer sig, at lydsiden korrigeres efter formålet. Synkroniseringen i alle Fellini-filmene var afstemt efter den større afstand til lærredet i en biograf, men hjemme i stuen lød det som en båndamatørs første famlende forsøg på at forsyne sommerens feriefilm med lyd.«

En sådan omgang lyder som en seeramatørs første famlende forsøg på at forsyne sine faglige fordomme med belæg.

foretager sig, hvad de ser og hører, og hvad de taler om: fodbold, Chile, arbejdsløshed, fagforeningsarbejde og ikke mindst om forholdet mand/kvinde og om kvinden, der ikke længere blot vil være hustru.

Det hele fremstilles på en ny måde, der modsvarer den medietid, vi lever i, en måde, som jeg i hvert fald ikke har stået over for før. Godards to fjernsynsskærme bliver nogle gange til én udfyldende hele filmens lærred, andre gange bliver de to skærme til tre og fire billeder, der modsiger eller kompletterer hinanden. Godards bevægelse mod et filmisk nulpunkt, der ofte havde næsten masochistisk karakter, genfindes her – ingen kamerabevægelser, ingen klip i ordinær forstand – men negationen synes nu at vige for en positiv udarbejdning af en ny form.

Jens Bruun Christensen

Manden bag Hennessy

»A fast action thriller« – sådan betegner skuespilleren Richard Johnson filmen »Hennessy«, som han foruden at have skrevet manuskript til spiller en hovedrolle i.

Johnson, 47 år, medlem af Royal Shakespeare Company, filmskuespiller siden 1959, i bl. a. »Spøgeriet på Hill House« og »Bitter frugt«, var i København i anledning af filmens danmarkspremiere og fortalte bl. a. om filmens usædvanlige tilblivelseshistorie. Han havde held til at købe en dokumentarisk optagelse – den eneste i 35 mm og farver – af det engelske parlaments åbning, hvorefter han skrev manuskript til historien om den forurettede irer, der vil hævne de engelske soldaters tilfældige nedskydning af kone og barn ved at sprænge Parlamentet og hele det engelske kongehus i luften under den traditionelle åbningsceremoni.

Begyndelsen – nedskydningen af konen og barnet, hans motivation – og slutningen, hvor de autentiske optagelser af bl. a. Dronning Elizabeth og Premierminister Wilson blev perfekt matchet med studieoptagelser af attentatforsøget, var så at sige præmisserne. Hvad der skete derimellem skulle blot tjene til at opretholde spændingen, »man kunne have brugt fire–fem forskellige historier og bipersoner«.

Johnson, der tillige havde produceret filmen, var ret godt tilfreds med resultatet, med instruktøren Don Sharp's indsats med at holde såvel handlingsforløbene som med Rod Steiger, der har titelrollen som attentatmanden, under kontrol. Og man kan vel ikke være uenig med ham i, at resultatet i hvert fald er blevet et stykke filmhåndværk, der er spændende på et elementært plan. Nogen stillingtagen til hele den irske konflikt er ikke tilsigtet i filmen, bekræfter Johnson, der nødigt udtaler sig om politik, men i øvrigt håber, at filmen udtrykker hans pacifistiske anti-vold holdning til begivenhederne: »En genforening af Irland må til, men vold er ikke vejen til at opnå politiske mål«.

Det tjener i øvrigt til Johnsons ros, at han ikke – som så mange skuespillere før ham – har begået hybris og har sat sig selv i instruktørstolen, selvom han vedgår at have ambitioner i den retning. Heller ikke sit kommende manuskript, en international historie om »a Kissinger-like character«, regner han med at komme til at iscenesætte, »det er et alt for dyrt projekt, der kræver en instruktør med erfaring og ikke en nybegynder«, er han klar over. »Men jeg har da skrevet en ordentlig rolle til mig selv i det«!

Peter Hirsch

Dømmer ikke

Iflg. »Ekstrabladet« har fremskridtsmanden Jørgen Max Jørgensen i Radiorådet i forbindelse med en stillingsbesættelse i voldsomme og helt forunderligt detaljefyldte vendinger kritiseret I. C. Lauritzens faglige arbejde og personlige fremtræden i »Filmredaktionen«s programmer. Skal man tro Jørgen Max Jørgensen – og hans kildemateriale – så er I. C. Lauritzens intellektuelle »ufolkelighed« den største fare for filmen, man endnu har oplevet i Danmark, TV og Thorsen inklusive.

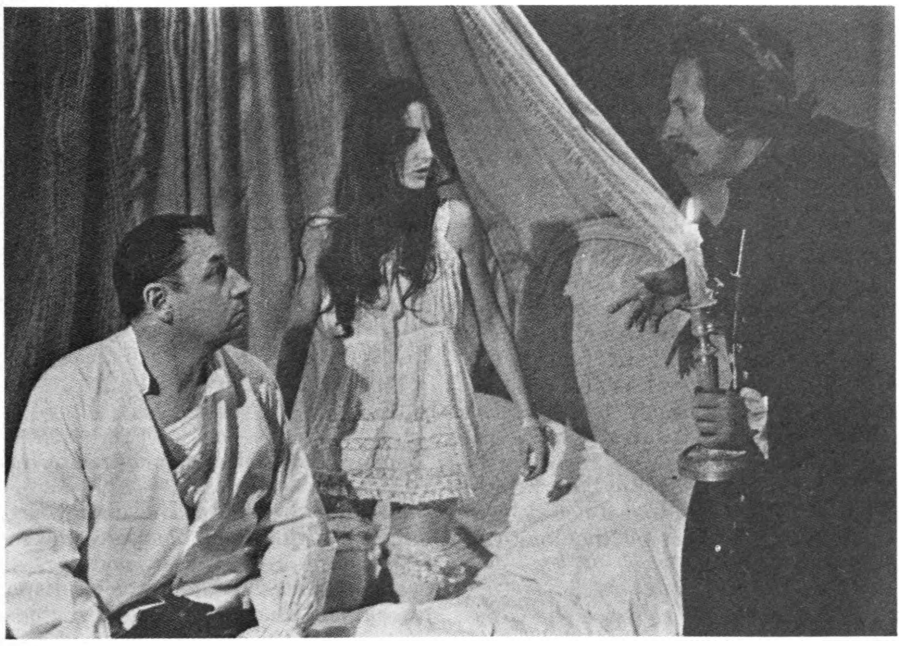
Sandt at sige har man længe ventet på en kritik af »filmredaktionen«, men rigtignok en kritik af stik modsat observans. Det er ikke betryggende, at »French Connection 2« og »Godfather 2« affejes med nemme bemærkninger (som Jørgen Max Jørgensen også siger det – men præmisserne skiller ham fra de filminteresserede), og at »Natportieren« og »Mandingo« citeres for deres seriøse sigte. Det er udtryk for usikker dømmekraft og ikke for ufolkelig intellektualisme, som Jørgen Max Jørgensen vil hævde det. Han kræver blot citater fra »Piger i trøjen« – som om det var folkelighed. Og der må vi trods alt foretrække I. C. Lauritzens dømmekraft frem for Jørgen Max Jørgensens. Den er i hvert fald hans egen.

Richard Johnson.

Bertrand Tavernier: festen er begyndt

Med kun to film bag sig, »L'horloger de Saint-Paul« (Urmageren fra Saint-Paul) og »Que lâ fête commence« (Lad festen begynde) har den 34-årige Bertrand Tavernier vist sig som den måske mest spændende ny franske instruktør i de sidste mange år.

Sideløbende med et arbejde som filmskribent på bl. a. »Positif« og »Cahiers du cinéma«, hvor han især skrev om amerikansk film, arbejdede Tavernier i begyndelsen af 60'erne som presseagent for bl. a. Godard og Chabrol. I 1963 udvalgte Georges de Beauregard, den ny bølges måske driftigste producent og manden bag de bl. a. nu så kendte Godard, Chabrol, Demy og Varda, fem unge instruktøraspiranter og foreslog dem, uden løn, uden stjerner og med kun fem dages optagelsestid at vise, hvad de kunne. Resultatet blev episode-



Øverst Philippe Noiret, Christine Pascal og Jean Rochefort i »Que la fête commence«, nederst instruktøren Bertrand Tavernier.

filmen »Les baisers« (Kyssene), hvori Tavernier stod for episoden »Le baiser de Judas«. Året efter gentog de Beauregard spøgen med »La chance et l'amour« (Tilfældet og kærligheden), hvori Tavernier stod for »Une chance explosive« med Bernard Blier og Michel Auclair. Taverniers arbejder bragte ham tilbud om at gå igang med en rigtig spillefilm, men han afstod, da han ikke følte sig rede. I stedet fortsatte han sit arbejde som presseagent, under hvilket han greb enhver chance for at følge de forskellige films optagelse og klipning.

Omkring 1972 sluttede Tavernier som presseagent for selv at gå i gang med at lave film. Resultatet blev »L'horloger de Saint-Paul« efter en roman af Georges Simenon, skabt i et nært samarbejde med de to erfarne manuskriptforfattere – 150 år tilsammen – Jean Aurenche og Pierre Bost. Filmen blev rost af en enstemmig fransk presse og bragte Tavernier en fransk Bodil, le Prix Louis Delluc. I år kom så film nr. 2, »Que la fête commence«, skrevet sammen med Aurenche – Bost var pt. syg – ligeledes modtaget med megen begejstring og set af mange mennesker.

»L'horloger de Saint-Paul« er bygget over romanen »L'horloger d'Everton«, der foregår i et abstrakt, mytisk Amerika. Tavernier og hans to manuskriptforfattere har flyttet handlingen til Lyon, Taverniers fødeby, og har sat Simenons kriminalintrige ind i en social og politisk kontekst: 70'ernes Frankrig med sociale konflikter, strejker, demonstrationer og en stærkt splittelse mellem unge og ældre. Urmageren Michel Descombes (Philippe Noiret) har levet alene med sin søn, den 17-årige Bernard, fra denne var ganske lille. Efterhånden er der opstået et tomrum mellem dem, en total mangel på kontakt. Bernard dræber en fabriksvagt, en gammel faldskærmssoldat fra Indokina og Algeriet, »fordi denne er et uhyre«, og under retssagen går forskellige samfundsmekanismer op for Michel, og han solidariserer sig fuldstændigt med sønnen. Forbrydelsen, der nærmest må siges at være et udslag af Bernards kærlighed til en ung pige, overfor hvem vagtmanden har optrådt uhyre groft, udlægges af en sensationslysten presse og af et hævngerrigt borgerskab som en politisk handling, Bernard bliver nemt klassificeret som »venstreorienteret« og rart sat bag lås og slå i 20 år. Men gennem sin totale accept af sønnens handling har far og søn fundet hinanden.

Filmen byder på en fortræffelig skildring af en anden fransk by end Paris – noget der er sjældent i en alt for centraliseret fransk filmkunst – og på fremragende spil af Philippe Noiret samt af Jean Rochefort i rollen som en kriminalkommissær, jævnaldrende med urmageren og med de samme problemer over for sine børn. Det afgørende for Tavernier har været skildringen af forholdet far/søn, men samtidig får han på en aldrig anmassende måde fortalt om et samfund, »hvor man kvæles, og hvor man derfor har lyst til at slå vinduerne itu«.

»Que la fête commence« er noget så sjældent som en historisk fransk film. Franske filmfolk har aldrig været overvældende aktive inden for denne genre, og med den ny bølges hverdagsfilm gik den så godt som helt af mode. Det er overordentligt svært at få lavet en historisk film i Frankrig i dag, da producenterne er overbeviste om, at en sådan ikke vil kunne gå, og da den franske filmindustri ikke længere er udstyret til denne genre. Således måtte Tavernier bestille samtlige kostumer til sin film i England.

»Que la fête commence« tager sit udgangspunkt i nogle bretonske adelsmænds revolte for selvstændighed fra den franske trone. Vi er i 1719, og Frankrig styres af den intelligente, men svage Filip af Orleans (Philippe Noiret) – formynder for den senere Ludvig XV – der er en liberalt indstillet regent med planer om reformer. Da adelsmændene gør oprør udnytter regentens nærmeste rådgiver, den kyniske Abbed Dubois (Jean Rochefort), lejligheden til sin egen politiske fordel, der går stik mod regentens planer, og tvinger denne til at henrette mændene bag oprøret. Filmen viser det tøjlesløse liv, som regenten kaster sig ud i for overhovedet at kunne holde ud at regere samt det net af intriger, han efterhånden spindes ind i: hans vej fra politisk hjælpeløshed og pessimisme over selvforagt til næsten sindsyge.

Taverniers film er en sjældent vellykket politisk film, der med held blander flere former for historiske film sammen og derigennem giver et komplet billede af tiden. På den ene side har man den historiske film om denne verdens store – konger, prinser og adelige – på den anden side den detaljerede, stemningsmættede, beskrivende historiske film om »folket«, der 60 år senere skulle vælte de øverste af pinden med Den franske Revolution, og endelig »eventyrfilmen« med spænding og voldsom ydre handling. Taverniers film har det hele i et forrygende konglomerat.

Skønt i det ydre meget forskellige er de to film ikke så forskellige endda. Begge viser de et samfund i opløsning, i en før-revolutionær ventetid, om man vil. I det ene tilfælde med korrumperede adelige og gejstlige, i det andet tilfælde med specialpoliti til at slå demonstranter ned, med arbejdere, der sjofles af arbejdsgivere og af disses håndlangere, og af unge, der »kvæles« i et samfund, der er så skræmt over sig selv, at 54 procent af alle franske går ind for dødsstraf. Om intrigen er fra i går eller i dag, opfundet eller baseret på historiske kendsgerninger er ligegyldigt. Taverniers indstilling er ganske klar.

Jens Bruun Christensen

Woody Allens »Kærlighed og død«

Ib Monty

»Jeg tror på sex og på døden«, sagde Woody Allen i et af sine alvorligere øjeblikke i »Mig og fremtiden«. I den smukke scene mod slutningen, hvor han taler ud med Diane Kenton, der forgæves har forsøgt at få ham til at deltage i revolutionen, som ellers nok kunne være på sin plads i det futuristiske mareridtssamfund, betror han hende, at han ikke tror på politiske løsninger af menneskets problemer. Det ene onde vil afløse det andet, og det er kun værd at beskæftige sig med sex indtil den uundgåelige død, der kommer til os alle.

En sådan anti-ideologisk nihilisme kan man efter behag kalde romantisk eller realistisk. Sikkert er det imidlertid, at den er et godt grundlag for en satirisk komiker, der som sine store forgængere blandt andet vil holde et spejl op for os, publikum, for at vi kan se vore naragtigheder i øjnene. Og Woody Allen har nu udviklet sig til at blive den tidssvarende komiker, som vi i dag har så hårdt brug for. Som alle komikere og humorister er Allen en individualist, der med viddet som våben kæmper mod alle de kræfter, der vil indskrænke det enkelte menneskes ret til at være sig selv på godt og ondt. Allens komik udspringer af angst, angst for at dø, angst for at leve og angst for at blive knust i de nationale, politiske og ideologiske slagsmål om mennesker. Det er den samme angst, der lurer i de mandlige hovedpersoner i Updikes, Roths og Hellers romaner. Allen har konverteret denne angst til en ganske særegen form for sort, satirisk komik og har dermed personliggjort farcegenren. Han er en heroisk forkæmper for den humor, som både de gamle og de nye magthavere rundt omkring i verden helst så afskaffet. I »Mig og fremtiden« og »Kærlighed og død« har Allens komik nået sin foreløbige kulmination. Men lad os først se lidt på, hvad der gik forud, idet jeg også henviser in-

teresserede læsere til Ib Lindbergs introduktion i »Kosmorama 113«.

Woody Allen er som komiker (og forfatter) startet i parodien, og det parodiske spiller stadig en stor rolle i hans film. Det er så at sige den, han reagerer ud fra.

Han begyndte i bogstaveligste forstand med at transformere en eksisterende film – en Toho-produktion om agenter – til en parodi på sig selv. I »Take the Money and Run« gjorde han grin med de amerikanske fængselsfilm. »Bananas« var en parodi på latinamerikanske revolutioner. I »Play It Again, Sam« var det fyrrernes klassiske sorte film, der måtte holde for, og i »Everything You always wanted to Know About Sex« parodieredes forskellige genrer. Som det vil ses, spiller referencer til film en dominerende rolle. Det har fået nogen til at beskylde Allen for i for høj grad at henvende sig til de indforståede cinephiler. Det synes ikke at være nogen rimelig beskyldning. Thi film spiller formentlig for de fleste af Allens generation en lige så stor rolle i deres forestillingsverden som for Allen. Allen bruger tværtimod filmreferencerne til at etablere den skinverden, som det moderne menneske bevæger sig rundt i. Når han i »Play It Again, Sam« spiller en filmanmelder, er det ikke specifikt for at gøre grin med denne særlige afart af menneskeheden. Men fordi filmanmelderen i værste fald kan være indbegrebet af mennesket, der oplever alt på andenhånd, så at sige via stedfortræder. Hans privatliv går i stykker, fordi han altid sidder i biografen og ser på andres privatliv.

Parodien er naturligvis ikke en komisk form, som Allen har patent på. Alle komikere har benyttet den, men få har måske holdt sig så tæt og konsekvent til filmparodien som middel til karakteristik af hovedpersonen, som han har. Mere særegent for Allen er nok selvparodien, den intime forbindelse mellem det private og det komiske. Det er værd at huske på, at Allen har en fortid som natklubentertainer. I sine satiriske monologer dyrkede han ligesom f. eks. Lenny Bruce, med hvem vi ellers ikke skal sammenligne ham, en meget privat form for humor. Han spillede på selvudleveringen, fremstillingen af sig selv som den lille snu og feje, jødiske egocentriker, der i høj grad opfattede den omgivende verden som en sammensværgelse mod sig. Denne private holdning finder vi også i hans film. Den giver sig udslag i hans betroelser til os. Vi lukkes så at sige ind i hans private sfære og får direkte af ham at vide, hvad han tænker og føler i visse situationer. Disse betroelser, som nødvendigvis afleveres verbalt, har givet Allen ord for at være en verbal komiker, og hans ræsonneren over, hvad han gør, eller hvad han ikke gør, eller hvad han burde gøre, har naturligvis også medvirket til, at han bliver opfattet som en intellektuel humorist, og nogle savner poesi i hans film. Woody Allens komik er dog ikke mere udpræget verbal end hos to af hans forbilleder, Groucho Marx og W. C. Fields. Og ganske vist finder man ikke visuel poesi i den chaplinske eller keatonske forstand i Allens film, men nok en anderledes modernistisk poesi i kombinationen af det smukke (bl. a. koloristisk) og det grimme. Blandt Allens forbilleder er som sagt Groucho og hans brødre og W. C. Fields samt naturligvis Chaplin og Keaton, som enhver komiker med respekt for sig selv skal nævne. Det er ret iøjnefaldende – og især iørefaldende, at de to førstnævnte er blandt hans åndelige fædre. Når grevinden hvisker i hans øre: »My room at midnight« og Allen svarer: »Perfect, will you be there too?« er det ikke svært at høre, at det er en reaktion i Grouchos ånd. Og transparenten »Welcome Idiots«, der hilser deltagerne i idiotkongressen i Minsk, ville W. C. Fields også have kunnet goutere.

Fire scener fra Woody Allens nye film, »Kærlighed og død«. Fra venstre til højre ses først kærligheden i Diane Keatons

Men man kan også finde træk fra Harold Lloyd (i det ydre), fra Jerry Lewis (i den neurotiske crazykomik) og fra Bob Hope og Peter Sellers (det fantastisk selvoptagne) hos ham. Alle disse elementer er dog assimileret i en karakter, der helt er Woody Allens personlige.

Når man gør opmærksom på hans films parodiske karakter ligger det lige for at sammenligne dem med Mel Brooks' film. Men hvor morsom Brooks end kan være, bevæger han sig dog på overfladen. Det er de ydre manifestationer, han latterliggør med robust og selvsikker komik. Der er ingen angst bag Brooks' film. Woody Allens film rammer dybere i os, fordi vi i højere grad er med-

videre. Vi tvinges ind i en solidaritet med Allen som den intellektuelle desperado, han er, i en verden, der kan være så smuk at se på, men som er så rædselsfuld at leve i. Hans komik udspringer af et had-kærlighedsforhold til den moderne verden, som man kan synes, at ethvert tænkende og følende menneske nødvendigvis selv må have.

Som sagt kan man betragte »Mig og fremtiden« og »Kærlighed og død« som Allens foreløbige kulmination. Filmene hører tydeligt sammen og kan ligefrem ses som *companion pieces*. Begge film handler om kærlighed og død og om mulighederne for at overleve. Og de handler også om menneskets uforanderlighed. I »Mig og fremtiden« anbringer Allen sig selv 200 år ude i fremtiden, hvor han ikke befinder sig vel. I »Kærlighed og død« rykker han sig selv 163 år tilbage i tiden. Men han er lige så utilpasset og akavet en størrelse i Napoleonstiden. Og i begge film får han kommenteret ikke så lidt om nutiden. På det ydre plan er »Kærlighed og død« naturligvis en let gennemskuelig parodi på den klassiske russiske romankunst, og måske ikke mindst på filmatiseringerne af Tolstoj, Dostojevski og Tjekhov. Men det er lige så let at se, at det er vor egen nutid, der karikeres via den historiske pastiche. Allens og Diane Keatons filosofiske ekskurser er således især en satirisk udlevering af de selvoptagne livsanskuelseskonversationer, der i dag anses for chikke og avancerede mellem progressive, for hvem livets mening er bevidstgørelse.

Woody Allen har i det hele taget som alle store komikere et godt øje til den menneskelige affektation i alle dens fremtrædelsesformer. I »Kærlighed og død« demonstrerer han bl. a. sin sunde skepsis over for enhver form for heroisk adfærd. Da han tvinges til at deltage i en duel, bliver resultatet, at han sårer sig selv i armen. Hans snusfornuftige reaktion er at tænke på, om blodpletterne måske kan gå af i rensning. Lad dette ene eksempel tjene til belysning af en fremherskende komisk idé i hele filmen, at forvandle patos til bathos.

»Kærlighed og død« er fortalt i tilbageblik, med en art post mortem epilog. Når visse københavnske anmeldere bl. a. indvendte mod filmen, at den var for løs og episodisk, at den manglede en rød tråd, har man vanskeligt ved at forstå, hvad de hænger en sådan kritik op på.

Det er klart, at filmen er episodisk. Hovedpersonen beretter jo om for ham centrale situationer i løbet af sit liv. Den røde tråd er naturligvis hans livs forløb. »Kærlighed og død« handler om Boris Gruschenkos oplevelser, tanker og følelser. Hans liv passerer revy, mens han sidder og venter på at blive henrettet for et attentatforsøg mod Napoleon. Han har fået sin henrettelse udsat en time, fordi han har en smart sagfører.

Hvad Boris fortæller os med egne ord og i billeder, er en beretning om, hvorledes han har bestræbt sig på at overleve for bl. a. at kunne nyde kærligheden. Hans elskede Sonja (Diane Keaton) skal først igennem et ægteskab med en ækel olding, men hun og Boris bliver dog forenede. Han møder ikke uforberedt til den endelige forening. »I practice a lot, when I am alone«, som han betror en kurtisane, der vil vide lidt om hans evner for erotik.

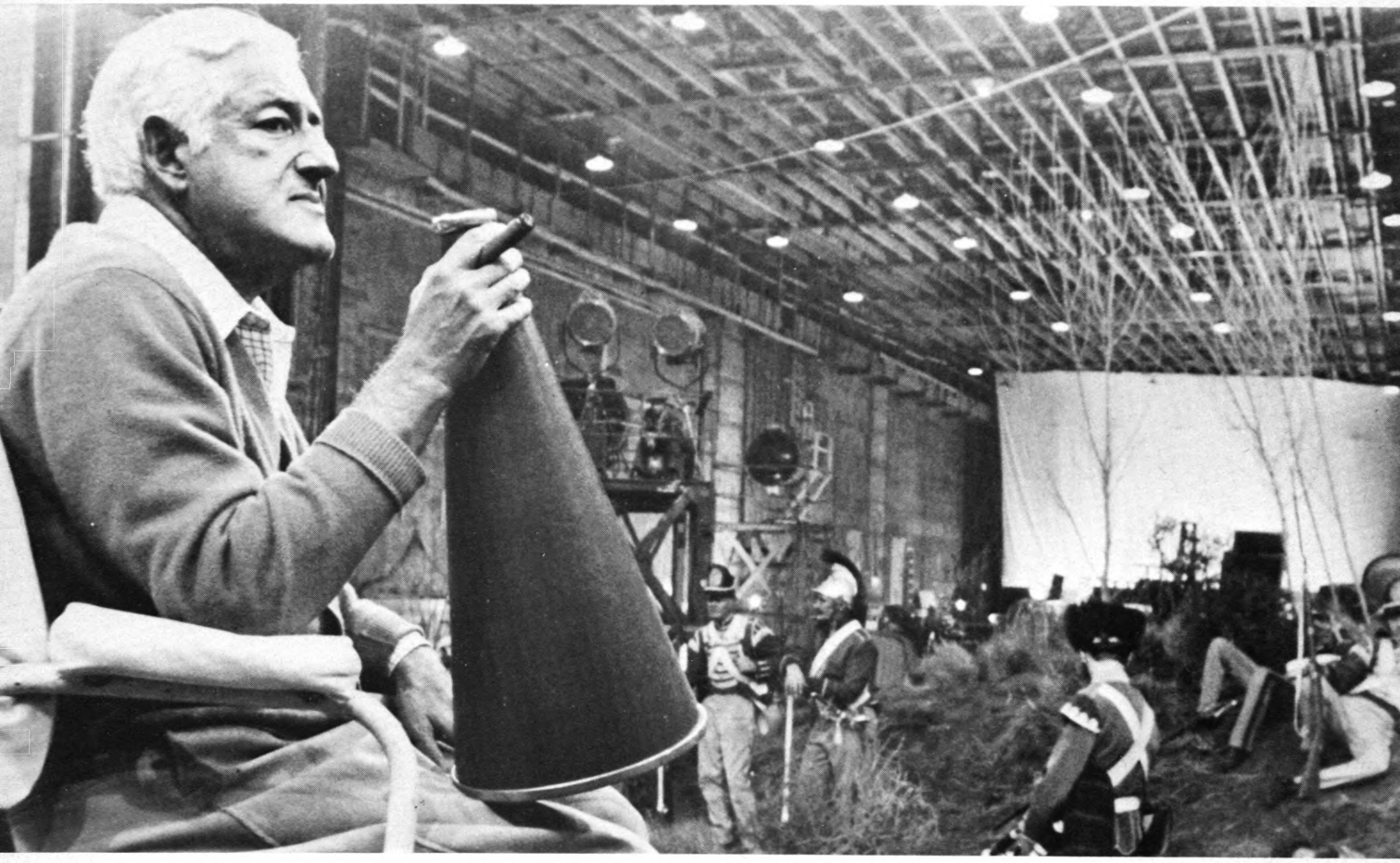
Men Allen møder ikke blot kærligheden i denne film. Han når også frem til døden, ikke spadserende, men løbende gennem dødens dal, og fra den anden side af graven betror han os, at han »will dwell in the house of the Lord for six months with an option to buy«. Med denne levnedsskildring demonstrerer Allen livets absolutte absurditet og med sin paradoksale humor får han vendt vrangen ud af ikke så få tilsyneladende selvfølgeligheder. Men han undgår altid det morbide eller det pessimistisk vrængende, fordi hans hovedperson er et menneske med en fantastisk appetit på livet og med en smuk drøm om, hvor vidunderligt det kunne være. Netop angsten for at miste det, skærper den kritiske sans.

Filmen er derfor på engang grotesk og smuk, og i sin iscenesættelse sammenfatter Allen kontrasterne med øjeåbnende konsekvens. Og filmens egentlige budskab er måske, at kun humoren kan holde os oppe, få os til at overleve. Woody Allen er kort sagt en kunstner, som vi har hårdt brug for. Han viderefører det bedste i den amerikanske filmkomiks tradition og har placeret sig som 70'ernes vittigste kommentator på film.

fremtoning, derefter et glimt fra duel-scenen, hvor Allen blot tænker på, om tøjet mon nu kan renses, så opgøret med Napoleon og endelig dødens komme.

Nathanael West og græshopperne i Hollywood

Peter Schepelern



Hollywood-instruktøren William Castle har fået en lille rolle i »Day of the Locusts« – som filminstruktør.

Nathanael West var en af de ikke helt få af 30'ernes amerikanske forfattere, der tjente til livets ophold ved at arbejde som menig *hack writer* i Hollywood. Notabiliteter som William Faulkner, John O'Hara, F. Scott Fitzgerald, Erskine Caldwell, Horace McCoy, James T. Farrell, William Saroyan og Daniel Fuchs investerede en overgang her deres utvivlsomme talent i tvivlsomme projekter, men skaffede sig om ikke andet så i hvert fald en økonomisk stabilitet, som gav dem mulighed for ind imellem helt at hellige sig deres egentlige forfatterskab.

West, som var født Nathan Weinstein men som tog navneforandring for at distancere sig fra sin jødiske baggrund, nåede inden sin tidlige død kun at skrive fire små romaner, »The Dream of Balso Snell« (1931), skrevet i Paris under indflydelse af surrealismen, mesterstykket »Miss Lonelyhearts« (1933), om en ung mand, der redigerer en avisbrevkasse for rådvilde og som går sin undergang i møde, da han omsider lader sig engagere i en af de ulykkelige skæbner, »A Cool Million« (1934), en candideagtig historie om en amerikansk Horst Wessel, og endelig Hollywood-romanen »The Day of the Locust« (1939). West kom første gang til Hollywood i 1933. United Artists havde købt rettighederne til »Miss Lonelyhearts«, der var blevet en pæn kritikersucces, men ingen publikumssucces. Det var meningen, at West selv skulle skrive manuskriptet, men det blev en af selskabets faste manuskriptforfattere,

Leonard Praskin, der adapterede romanen til ukendelighed. Alfred Werker instruerede med Lee Tracy i hovedrollen, og filmen, der fik titlen »Advice to the Lovelorn«, havde premiere samme år, men blev ingen succes. I 1958 søgte United Artists at råde bod på deres tidligere vandalisme og udsendte en ny filmatisering, »Lonelyhearts« (Miss Lonelyhearts, bill. mrk.), instrueret af Vincent J. Donehue. Den havde Montgomery Clift i titelrollen og var utvivlsomt en bedre film end forgængeren, men formildede og neutraliserede – som det jo ikke er ualmindeligt i Hollywood-adaptioner – originalens bitre og skarpe satire. West vendte tilbage til Hollywood i 1935 og skrev i de følgende år manuskripter til en række ubetydelige B-film, produceret af mindre studier som Republic og RKO*), sideløbende med arbejdet på »The Day of the Locust«. Den blev ved udgivelsen i 1939 lige så lidt en salgssucces som de andre romaner. Den 22. december 1940 omkom West, 37 år gammel, sammen med sin kone ved en bilulykke. Dagen før var vennen Scott Fitzgerald død af et hjerteslag midt i arbejdet på *sin* Hollywood-roman, »The Last Tycoon«.

»The Day of the Locust« hed oprindelig »The Cheated«, og i første omgang handler den da også om dem, der lader sig narre af Hollywoods blændværk: statisten Faye Greener, en smuk kapriciøs pige, som satser alle sine talenter på at blive stjerne, hendes far Harry Greener, komiker af fag, der nu lever af at sælge pudsemiddel ved dørene, westernstatisten Earle, call girl'en Mary Dove, den vredladne dværg Abe, det infame filmbarn Adore, den velbeslåede Homer, der er kommet til Californien som rekonvalescent, og endelig historiens troskyldige ræsonnør: Tod, en ung kunstner, som har fået et job som art designer ved et Hollywood-studie, og nu bevæger sig rundt i filmbyens dekadente og naive Sodoma og Gomorra. Men i anden omgang er bogen et ambitiøst forsøg på at sammenfatte hele tidsalderens frygt og destruktionsdrift i et symbolsk billede, som lader ane hvorledes den hele, tomhjernede civilisation vil løbe grassat og destruere sig selv i et apokalyptisk kaos.

West hørte til tidens venstre-intellektuelle. Han var ikke partimedlem, men – indtil Hitler-Stalin-pagten – sympatiserende *fellow-traveller* (betegnende nok samarbejdede han i filmen »Five Came Back«, 1939, med Dalton Trumbo som i 1948 blev blacklisted for sine kommunist-sympatier og dømt som en af The Hollywood Ten). West engagerede sig i filmbyens politiske aktiviteter, deltog i arbejdskonflikter og organisering, og sluttede sig til foreninger som »Hollywood Committee of the League of American Writers« og »Hollywood Anti-Nazi League«. Oprindelig var det Wests mening at indflette en skildring af et Anti-Nazi League-møde i »The Day of the Locust«, men det lod sig ikke realisere. Men der er ikke tvivl om, at romanen skulle give udtryk for forfatterens politiske pessimisme. West så en foruroligende forbindelse mellem Hollywood og Hitler, et slægtskab mellem Hollywoods flokke af sensationslystne, frustrerede og skibbrudne og Europas fascistiske masser. I et brev fra 1938 skriver han: »I would be very much obliged to receive a list of worse places than Hollywood. I suppose you mean Hitler's Munich as one of them. However, if like me and St. Thomas Aquinas, you believe that man is duplex, body and soul being separate entities, then you would also know that there is very little to choose since in Munich they murder your flesh, but here it is the soul which is put under the executioner's axe«.

Romanens hovedskikkelse, kunstneren Tod, ræsonnerer over byens masser af »bedragne«: »It was a mistake to think them harmless curiosity seekers. They were savage and bitter, especially the middle-aged and the old, and had been made so by boredom and disappointment«. Hele livet har de sparet sammen for at komme til det gyldne land of »sunshine and oranges«, men skuffes. »Their boredom becomes more and more terrible. They realize that they've been tricked and burn with resentment. Every day of their lives they read the newspapers and went to the movies. Both fed them on lynchings, murder, sex crimes, explosions, wrecks, love-nests, fires, miracles, revolutions, war. This daily diet made sophisticates of them. The sun is a joke. Oranges can't titillate their jaded palates. Nothing can ever be violent enough to taut their slack minds and bodies. They have been cheated and betrayed«.

Og i romanens centrale tematiske passage hengiver Tod sig til sine fantastiske visioner om en film, der skal skildre »The Burning of Los Angeles«:

»He was going to show the city burning at high noon, so that the flames would have to compete with the desert sun and thereby appear less fearful, more like bright flags flying from roofs and windows than a terrible holocaust. He wanted the city to have quite a gala air as it burned, to appear almost gay. And the people who set it on fire would be a holiday crowd«. Og han forestiller sig, hvordan byens frustrerede masser vil sætte det hele over styr: »Maybe they weren't really desperate to set a single city on fire, let alone the whole country. Maybe they were only the pick of America's madmen and not at all typical of the rest of the land ... He changed 'pick of America's madmen' to 'cream' and felt almost certain that the milk from which it had been skimmed was just as rich in violence. The Angelonos would be first, but their comrades all over the country would follow. There would be civil war«.

I bogens makabre finale bliver disse visioner halvvejs til virkelighed. Los Angeles brænder ikke, borgerkrigen bryder ikke ud, men Tod oplever, hvordan masserne, der venter på filmstjernernes ankomst til en celeber premiere, gribes af blodtørstigt hysteri, da Homer, den stilfærdige rekonvalescent, provokeret til det yderste, myrder filmbarnet Adore. Tod er et magtesløst vidne til mængdens florerende vanvid og lynchningen af Homer, og i hans bevidsthed smelter virkeligheden sammen med hans egen eskatologiske filmvision: »The Burning of Los Angeles«.

Wests roman er i sin stil åbenbart visualistisk. Flere kritikere (deriblandt Edward Murray i »The Cinematic Imagination«, 1972) har påpeget det filmiske i netop denne West-romans stil: de hastigt skiftende scener, fokuseringen på skiftende personer, den »objektive« behaviouristiske skildring af personernes adfærd, billeders og visioners betydning i handlingen. Tod er jo ligefrem billedkunstner og der refereres direkte til Goya og Daumier og dæmonisk-fantastiske barokmalere som Francesco Guardi og Salvator Rosa.

Men romanen er samtidig via sin litterære form et raffineret, stilistisk ciseleret kunstværk. Fortælleformen er stram, næsten telegramagtig, fuld af skarpe og skarpsindige billeder og slebne formuleringer. Erfaringsmæssigt har en sådan stil ikke store overlevelseschancer i den konventionelle, udvandede filmprosa, som gennemsnitlige instruktører betjener sig af, (jf. stilisten Nabokovs skæbne på film). Englænderen John Schlesinger, mest berømmet for sin smarte »Darling« og sit effektladede styrtdyk i de sociale taberes glamour, »Midnight Cowboy«, har ikke just den stringente, køligt raffinerede billedstil,

som er forudsætningen for en vellykket adaption af Wests roman.

Og Schlesingers film er da heller ikke vellykket, omend det må indrømmes, at den kunne være væsentlig værre. Problemet er hovedsageligt, at Schlesinger er gået alt for bombastisk løs på romanen. Den korte, stramme roman er blevet til en lang, lang, temmelig ustruktureret film, hvis mange tungt fordøjelige episoder jævnligt truer med at falde fra hinanden, fordi en determineret kunstnerisk plan synes fraværende. Måske har romanforfattere det lettere end filminstruktører. I hvert fald kniber det for Schlesinger at få kommunikeret meningen og perspektiverne i historien, hvilket West klarer ubesværet i de tematiske passager, som refererer Tods ræsonnementer. Man kunne naturligvis tænke sig, at meningen i stedet fremstod af den objektive handlingsgang, men på dette punkt kniber det en del for Schlesinger. Hans tydeliggørelsesbestræbelser, som ellers ikke er diskrete, angår kun snævre psykologiske relationer mellem personerne, ikke den overordnede tematik.

Genremæssigt synes filmens udgangspunkt at være ideen om at sammenkoble to af tidens mest succesrige Hollywood-genrer: nostalgi-filmen og katastrofe-filmen. Den nostalgiske indfaldsvinkel – med 30'ernes Los Angeles fremmanet i følsomme modlysbilleder – modarbejder den beske satire, som filmen – øjensynligt nærmest uafvidende – viderebringer fra romanen. Romanens personer er Goya'ske og Daumier'ske karikaturer, groteske og dæmoniske aktører i en moderne *commedia dell'arte,* hvad der både forklarer deres maskeagtige og deres prototypiske karakter.

Filmens personer har mere karakter af ordinære *freaks.* Schlesinger har selv en opfattelse af at have »developed the personalities of the major characters into more complex human beings than they seemed to be in the book«. Det består øjensynligt i, at f. eks. Faye, der hos West er »the eternal virgin capable of giving pain but incapable of giving herself«, i Karen Blacks skikkelse bare er en lidt tomhjernet, promiskuøs starlet, og Homer, der hos West er en naiv drømmer, der søger »the return to the womb«, en af dem som »had come to California to die«, af Donald Sutherland bliver gjort til en flæbende sinke.

Schlesingers tydeliggørelser af bogens korte scener resulterer hovedsagelig i anstrengt overtydelighed, som i scenen, hvor Tod, Faye og Earle er på udflugt til mexikanerens sted. Her har Schlesinger og hans manuskriptforfatter fra »Midnight Cowboy«, Waldo Salt, sørget for lidt *additional dialogue,* da mexikaneren fremviser sin eneste høne blandt en masse haner: »She's the hen for them all ... she don't complain!« Og da udflugtens videre forløb resulterer i seksuelt betonede konflikter mellem »hanerne« og »hønen«, sørger Schlesinger for, at Tods voldtægtsforsøg mod Faye, hvis »egglike self-sufficiency« tirrer ham, bliver en tak mere realiseret end i romanen. På tilsvarende måde insisterer instruktøren i den senere hanekamp-sekvens på den seksuelle tydning: der krydsklippes demonstrativt stadigt mellem de to haners rasende kamp og Faye, der klæder om til indbydende selskabspyjamas. Det er lige før hun begynder at kagle.

Der er, som nævnt, næppe tvivl om, at West ønskede romanen forstået som en billedlig fremstilling af fascismens græshoppesværme – og sådan blev den da også opfattet, jf. Edmund Wilsons bemærkning i anmeldelsen:

Karen Black som den tomhjernede starlet.

Hollywood i fiktionen

Hollywood – byen og filmindustrien – har fungeret som emne og som baggrundsmiljø i en lang række film, af hvilke næsten alle er produceret i Hollywood, og i utallige litterære fiktionsværker – romaner, noveller, skuespil.

HOLLYWOOD-ROMANERNE

I de mere ambitiøse litterære skildringer af filmbyen, fremtræder Hollywood som symbolet på det golde, moderne Amerika, et billede på en destruktiv, sjælløs kulisse-verden. Drømmen om at komme vestpå til »illusionernes by« og skabe sig en stjernekarriere, fremstilles som den klassiske amerikanske drøm om succes, rigdom og magt. Som regel kommer drømmen uhjælpeligt til kort, ender i frustration og desillusion, enten i desperat fattigdom eller i indholdsløs materiel rigdom. Filmindustrien bliver en model på det åndløse kapitalistiske konkurrence-samfund, hvortil de naive og de ærgerrige lykkejægere drager, opfyldt af optimistiske karrieredrømme, jf. titler som »Reach for the Stars« (Calder Willingham), »Hope of Heaven« (John O'Hara), »Most Likely to Succeed« (John Dos Passos); men drømmene vendes i reglen til bitterhed og skuffelse – »The Disenchanted« (Budd Schulberg), »Portrait of the Damned« (Richard McKaye), »Naked in a Cactus Garden« (Jesse Lasky) – og til sidst må drømmerne erkende over for sig selv: »I Should Have Stayed Home« (Horace McCoy).

Hollywood-romanen er en ret omfattende genre. Carolyn Sees bibliografi (i Bulletin of Bibliography, vol, 24, no. 9, Boston 1966) omfatter hen mod 500 titler, af hvilke størstedelen tilhører triviallitteraturen. De tidligste Hollywood-romaner er Charles van Loans historier om »Buck Parvin and the Movies« fra 1917 og Harry Wilsons »Merton of the Movies«, en roman fra 1922 om en købmandsmedhjælper, der drømmer om at blive stjerne. Den blev dramatiseret samme år af George S. Kaufman og Marc Conelly og filmatiseret i 1924 og 1932. Det er dog først fra midten af 30'erne, at genren får sit store opsving – i kvantitativ henseende. Relativt seriøse romaner som Olga Rosmaniths »Picture People« (1934), Liam O'Flahertys »Hollywood Cemetery« (1935) og Horace McCoys »They Shoot Horses, Don't They?« (1935) etablerede genrens typiske træk, og med Wests »The Day of the Locust« (1939) og Scott Fitzgeralds »The Last Tycoon« (1941) får genren sine første – og nogle af sine få – hovedværker.

I romaner som »The Magic Lantern« (Robert Carson), »The Squirrel Cage« (Edwin Gilbert), »Cast of Character« (Al Morgan), »What Makes Sammy Run?« (Budd Schulberg) og »Of Cheat and Charmer« (Elliott Nugent) gives en forholdsvis bred skildring af filmmiljøet med hovedvægten lagt på de redegørelser for magtintriger og karriererace, der hører til genrens faste bestanddele. I en meget stor gruppe Hollywood-romaner er disse temaer imidlertid kombineret med skildringen af de erotiske udskejelser, som angiveligt florerer i filmkredse. En lang række romaner, der rangerer fra det ambitiøst litterære (Norman Mailers »The Deer Park«) til det semi-pornografiske (Herbert Kastlers »The Movie Maker«), demonstrerer, hvorledes karriere, magt og sex altid er uløseligt sammenknyttede begreber i Hollywood. Hovedparten af

Nathanael West.

disse romaner synes, som så mange nyere amerikanske trivialromaner, at have taget forbillede i Harold Robbins' romaner, der med deres slagkraftige blanding af vold og sex er blandt litteraturhistoriens allerstørste salgssucceser. Robbins' egen »The Dream Merchants« fra 1949 fortæller, på baggrund af filmindustriens udvikling fra 1908 til 1938, om stærke, handlekraftige mænd, som skaber »drømmefabrikken« og ind imellem undertvinger smukke kvinder. I romaner som »Prince Bart« (Jay Richard Kennedy), »The Oscar« (Richard Sale), »Naked in Babylon« (Gwen Davis), »Upbeat« (Irving Shulman), »The Star« (Allan Nixon) og »The Flesh Merchants« (Bob Thomas) afsløres fiktive stjerners og producenters skandaløse, promiskuøse privatliv. Undertiden er fiktionen endda så tynd, at den helt tilfældige lighed med autentiske personer bliver påfaldende, hvilket er tilfældet med nøgleromaner som »The Symbol« (Alvah Bessie) om Marilyn Monroe, »The Exhibitionist« (Henry Sutton) om Fonda-familien og »Location« (Russell O'Neil) om Ali MacGraw, Bob Evans og Steve McQueen.

En anden stor gruppe af romanerne kombinerer skildringen af filmbyen med en kriminalistisk intrige. Filmmiljøets uvirkelighed danner ofte en effektfuld baggrund for forbrydelsernes virkelighed: »I Wake Up Screaming« (Steve Fisher), »Death Out of Focus« (Bill Gault), »Death in a Bowl« (Raoul Whitfield), »Death on Location« (William R. Cox), »Murder in Hollywood« (Cromwell Gibbons), »Lights, Camera, Murder« (John Shepherd), »The Little Sister« (Raymond Chandler).

En del af filmmiljøets egne folk har i tidens løb skrevet fiktion om Hollywood: Elliott Nugent (»Of Cheat and Charmer«), George Sanders (»Crime on my Hands«), Ben Hecht (»I Hate Actors!«), Samuel Fuller (»Burn, Baby, Burn«), Richard Brooks (»The Producer«). Men ellers er de vægtigste bidrag til fiktionslitteraturen om Hollywood leveret af forfattere, som nødtvungent har arbejdet som manuskriptforfattere en overgang eller som har oplevet Hollywood i forbindelse med filmatiseringen af en af deres romaner. Irlænderen Liam O'Flaherty (der fik filmatiseret sin »The Informer« af John Ford) kvitterede med den bidsk satiriske »Hollywood Cemetery«; englænderne Aldoux Huxley og Evelyn Waugh gav lignende skildringer i henholdsvis »Ape and Essence« og »The Loved One«. Til samme gruppe hører Scott Fitzgeralds ufuldførte »The Last Tycoon«, Nathanael Wests »The Day of the Locust«, Budd Schulbergs struggler-historie »What Makes Sammy Run?« og »The Disenchanted«, om Fitzgeralds sidste år i Hollywood, John O'Haras »Hope of Heaven« og »The Big Laugh«, om stumfilmtidens Hollywood, William Saroyans »Rock Wagram« og Gavin Lamberts »Inside Daisy Clover«, om en Hollywood-teenager. Andre betydelige Hollywood-romaner er Dos Passos' kritiske »Most Likely To Succeed«, Norman Mailers »The Deer Park« (som også er dramatiseret) og Joan Didions »Play It as It Lays« om en kvindelig stjernes ruin og undergang.

Dertil kommer noveller af Scott Fitzgerald (»The Pat Hobby Stories«), Ben Hecht (»Concerning a Woman of Sin«), James T. Farrell (»$ 1.000 a Week«), William Faulkner (»Golden Land«), Gavin Lambert (»The Slide Area«) og skuespil som Clifford Odets' »The Big Knife«, Bella & Samuel Spewacks' »Boy Meets Girl« og George S. Kaufmans & Moss Harts »Once in a Lifetime«.

»Of such mobs are the followers of fascism made«. Men også her har Schlesinger ønsket at tydeliggøre. Når personerne går i biografen ser de således newsreels med selveste Hitler, den stygge Adore kalder flere gange Homer for »Nazi spy«, og Tod siger, temmelig umotiveret, »Jawohl, brave leader« til sin chef. Og for rigtig at vise massebevægelsernes svindel har Schlesinger indsat en lang, anstrengende sekvens, hvor hovedpersonerne er til det helt store vækkelsesmøde med Geraldine Page som religiøs fup-demagog.

Satiren over Hollywood-miljøet gnistrer af vid i Wests skildring af filmoptagelserne af slaget ved Waterloo, som i dette tilfælde ikke blot betyder et sammenbrud for Napoleons tropper, men for hele hæren af filmstatister, idet den mægtige dekoration braser sammen under dem: »It was the classic mistake, Tod realized, the same one Napoleon had made ... the whole hill folded like an enormous umbrella and covered Napoleon's army with painted cloth«. Schlesinger har åbenbart opfattet episoden som et alvorstungt forvarsel om den sluttelige katastrofe, episoden er i hvert fald instrueret som en hel lille humorløs katastrofefilm. I det hele taget fungerer filmen kun mådeligt som Hollywood-skildring. Der redegøres omstændeligt og uelegant for kynismen og uoprigtigheden i filmmiljøets kulisse-verden, og Hollywood fremstår overraskende som et kedeligt og livløst sted.

Slutsekvensernes voldsomme optrin lykkes dog relativt godt i filmen. Der begyndes med massernes murren, der både kan være begyndelsen til ekstatisk jubel eller til sanseløst myrderi. Og de dæmoniske undergangsfantasier oprulles effektfuldt: palmer og telegrafpæle står i lys lue, jorden ryster, husene skælver. Goya-billedet, det makabert-groteske karnevalsbillede »Sardinens begravelse«, som Schlesinger lydigt har hængt op på Tods væg, bliver, ligesom skitserne til Los Angeles-filmen, levendegjort i Tods fantasi, og snart løber Goyas grinende dødningemasker og skitsebladenes panikslagne dødskandidater rundt i de brændende gader.

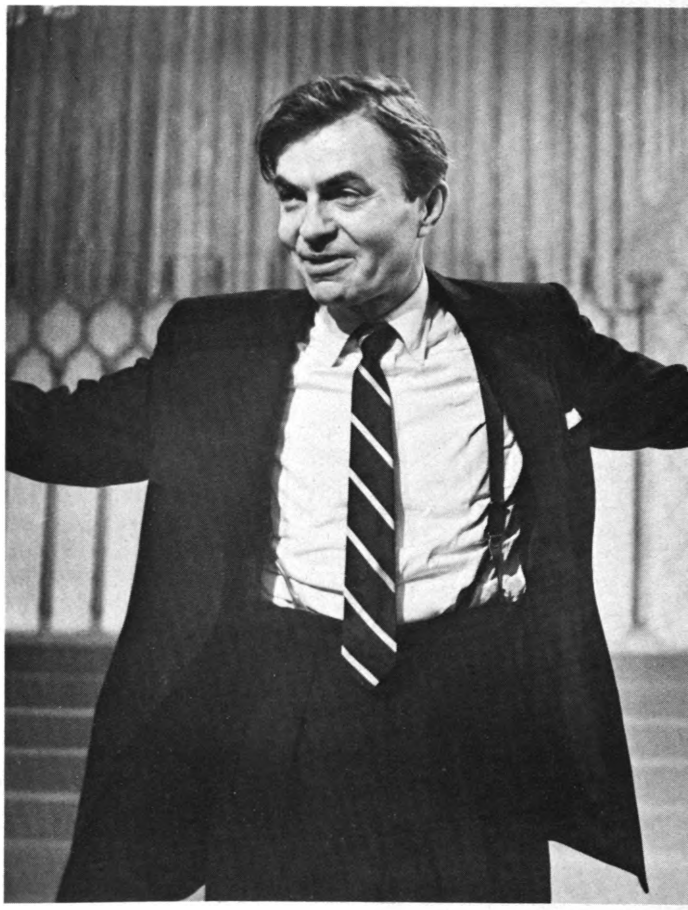
Romanen slutter ildevarslende med Tods afsindige hylen. I filmen tilføjer Schlesinger en meningsløst sentimental slutvignet: dagen efter vil Faye besøge Tod, men han er rejst, værelset er tomt; det eneste vidnesbyrd, han har efterladt sig, er en rød rose, stukket ind i en revne i væggen. Faye, som pludselig er angerfuld og rørt, knuser en tåre. Det er en urimelig forfladigelse af Wests fortælling. Men man er jo vant til lidt af hvert, når de hollywood'ske græshopper går på plyndringstogt i litteraturen.

) Ifølge Jay Martins omfangsrige biografi, »Nathanael West – The Art of His Life«, 1970, skrev West 28 filmmanuskripter. I nogle tilfælde drejer det sig om helt selvstændige manuskripter, i andre tilfælde om medarbejderskab på løbende projekter. 16 af disse manuskripter blev realiseret (i de med stjerne markerede er West crediteret på forteksterne): »Ticket to Paradise« (1936, Aubrey Scotto), »Follow Your Heart«* (1936, Aubrey Scotto), »The President's Mystery«* (1936, Phil Rosen), »Jim Hanvey – Detective« (1937, Phil Rosen), »It Could Happen To You«* (1937, Phil Rosen), »Rhythm in the Clouds«* (1937, John H. Auer), »Ladies in Distress« (1938, Gus Meins), »Born To Be Wild«* (1938, Joe Kane), »Gangs of New York« (1938, James Cruze, G-mænd arbejder), »Orphans of the Street« (1938, John H. Auer), »Five Came Back«* (1939, John Farrow, Kun fem kom tilbage), »The Spirit of Culver«* (1939, Joseph Santley, Kammerater i uniform), »I Stole a Million«* (1939, Frank Tuttle, Jeg stjal en million), »Men Against the Sky«* (1940, Leslie Goodwins), »Stranger on the Third Floor« (1940, Boris Ingster), »Let's Make Music«* (1941, Leslie Goodwins). Blandt Wests ikke-realiserede manuskripter er en adaption af Frances Isles' »Before the Fact«, som Hitchcock filmatiserede i 1941 under titlen »Suspicion«, og en adaption af Wests egen »A Cool Million«.

Litteratur:

Margaret Tarratt: »Reflections in a Golden Lens« (i Films and Filming, january 1970 og february 1970).
Margarett Tarratt: »Hollywood on Hollywood« (i British Film Institutes program).
Leslie Halliwell: »Hollywood on Film« (i The Filmgoer's Companion).
Jonas Spatz: Hollywood in Fiction, 1969.
Carolyn See: »The Hollywood Novel« (i Tough Guy Writers of the Thirties, udg. af David Madden, 1968).
Carolyn See: »The Hollywood Novel: A Partial Bibliography« (i Bulletin of Bibliography, vol. 24, no. 9, Boston 1966).
Robert Richardson: »Film and Modern Fiction« (i Literature and Film, 1969).
Edward Murray: The Cinematic Imagination, 1972.

Herunder en scene fra George Cukors remake af William Wellmans »A Star is Born«. Nederst Gloria Swanson og Cecil B. DeMille i Wilders »Sunset Boulevard«, og nederst til højre Kirk Douglas som producer i Minnellis »The Bad and the Beautiful«.



Hollywood om Hollywood

Der er i tidens løb vistnok lavet ca. 80 film, som helt eller delvis foregår i Hollywoods filmmiljø. Den tidlige Hollywood-roman, »Merton of the Movies« blev filmatiseret af James Cruze i 1924, men Chaplin havde allerede skildret det glade liv i studierne bl. a. i farcerne »His new Job« (1915) og »Behind the Screen« (1916). I 20'erne udsendtes også film som Alfred E. Greens »Ella Cinders«, en askepot-agtig karrierehistorie med Colleen Moore, Josef von Sternbergs dystre »The Last Command« med Emil Jannings som desillusioneret statist og King Vidors »Show People«. Kaufmans & Harts »Once in a Lifetime«, om tonefilmens gennembrud, blev filmatiseret af Russell Mack i 1932, samme år kom også Cukors »What Price Hollywood?«, Bruckmans »Movie Crazy« og Beaudines »Make Me a Star« (som også var en filmatisering af »Merton of the Movies«). 30'ernes film om Hollywood var hovedsagelig lystspil som »Hollywood Hotel« (Busby Berkeley) og »Boy Meets Girl« (Lloyd Bacon), men der var også mere satiriske og melodramatiske film som Tay Garnetts »Stand-In« med Leslie Howard og Humphrey Bogart, Wellmans »A Star is Born« og Robert Floreys »Hollywood Boulevard« om en ex-stjerne der går i hundene. Disney bidrog til genren med »Mother Goose Goes Hollywood«. I 40'erne brugte Mitchell Leisen emnet i en melodramatisk sammenhæng (»Hold Back the Dawn«), og Preston Sturges anslog i »Sullivan's Travels« den bidske satire, som siden blev etableret som et uundværligt træk i Hollywoods selvportrætter. I 40'erne kom også crazy-komedien »Hellzapoppin« (H. C. Potter), den vovede »The Youngest Profession« (Edward Buzzell) og harmløse komedier som »Hollywood Canteen« (Delmer Daves) og »Anchors Aweigh« (George Sidney).

I 1950 fik denne specielle filmgenre – en meta-genre som handler om sine egne produkter – sit suveræne hovedværk med Billy Wilders makabert-nostalgiske »Sunset Boulevard«. Omsider var Hollywood blevet så gammel, at man kunne basere en film på konflikten mellem filmkoloniens fortid og nutid, personificeret af den glemte stumfilmstjerne og den unge manusforfatter. »Sunset Boulevard« gav anledning til de kommende års Hollywood-kritiske Hollywood-skildringer: Minnellis effektfulde »The Bad and the Beautiful«, Heislers »The Star«, Robert Aldrich' »The Big Knife« efter Odets' skuespil og Cromwells »The Goddess« efter Paddy Chayefskys manuskript. Mere konventionelle Hollywood-skildringer blev givet i film som Rays »The Barefoot Contessa«, Cukors »A Star is Born« og Donens & Kellys geniale musical om tonefilmens gennembrud, »Singin' in the Rain«.

I 60'erne lavede Aldrich sin horrorhistorie om to stumfilmstjerner, »Whatever Happened to Baby Jane?«, der videreførte linien fra »Sunset Boulevard«. Jerry Lewis lavede en inspireret komedie om piccoloen der gøres til stjerne, »The Patsy«, og englænderen Tony Richardson filmatiserede sin landsmand Evelyn Waughs »The Loved One«. Mulligan filmatiserede Lamberts »Inside Daisy Clover«, Russell Rouse filmatiserede Sales »The Oscar« og der blev udsendt to konkurrerende skildringer af Jean Harlows liv: Alex Segals med Carol Lynley, Gordon Douglas' med Carroll Baker, begge med titlen »Harlow«. Agnès Varda gav en mere up to date-fremstilling af filmbyen i »Lion's Love«, hvor kollegaen Shirley Clarke spillede en instruktør, der forgæves kæmper med producenterne for at opnå final cut-rettigheder over sin film. I 70'erne er der kommet film som Morisseys »Heat«, angivelig en travesti over »Sunset Boulevard«, Frank Perrys »Play It As It Lays« efter Didions roman, og nostalgiske genkaldelser af fortidens Hollywood i Pollacks »The Way We Were«, Ross' »Funny Lady«, James Ivorys »The Wild Party«, Roy Hills »The Great Waldo Pepper« og John Schlesingers »The Day of the Locust«.

Ross Macdonald, detektiver

Per Calum

Paul Newman (billedet til venstre) i en farlig situation i filmen »Druknepølen«. Nederst til venstre Gene Hackman som detektiven Harry Moseby i en ikke mindre farlig situation i »Skakmat«.

og Hollywood

Tre giganter, de to for længst døde og den tredie langt fra så produktiv, som hans beundrere ønsker det, dominerer i kunstnerisk henseende den amerikanske kriminalroman: Dashiell Hammett, Raymond Chandler og Ross Macdonald, for nu at nævne dem i kronologisk orden. I kvalitativ henseende vil de fleste nok ændre lidt ved rækkefølgen, med Raymond Chandler placeret først og Ross Macdonald måske et freudsk hestehoved foran Dashiell Hammett. Men ofte skal der målfoto til for at afgøre det.

Fælles for dem er, at de – når deres noveller og romaner er bedst – har hævet triviallitteratur til kunst. Og fælles for de tre navne er det, at Hollywood oftest har haft besvær med at skabe tilfredsstillende film på grundlag af de tre kunstneres romaner. Hammett og Chandler har dog fået hver i hvert fald én film-klassiker, mens Ross Macdonald foreløbig har måttet nøjes med en sølle »Harper«, en sølle »Druknepølen«. Sølle i forhold til mesterværkerne, altså Hustons Hammett-film »The Maltese Falcon« (Ridderfalken, 1941) og Hawks' Chandler-klassiker »The Big Sleep« (Sternwood-mysteriet, 1946). Og sølle i forhold til Ross Macdonalds romaner, der med New York Times' ord er »The finest series of detective novels ever written by an american«. Den (over)vurdering, og Ross Macdonalds berømmelse, er af forholdsvis ny dato. Men lad mig her gøre et sidespring og genfortælle historien om et litterært komplot.

Det begyndte en blå februardag i New York i 1969. To venner, begge seriøse litteratur-interesserede, begge boganmeldere, mødtes over en gin og tonic. Den ene var den daværende Newsweek-kritiker Raymond Sokolov, den anden New York Times-kritikeren John Leonard. De snakkede begejstret om Ross Macdonalds roman »The Chill«, og jeg gætter på det blev til adskillige glas af den størrelse, der glæder både restauratør og fabrikant. De blev i hvert fald enige om, at tiden nu var inde til at gøre noget for at fremme Ross Macdonalds prestige. Indtil da havde hans hardcover-udgaver kun solgt mådeligt, og paperback-udgaver udkom kun uregelmæssigt. Nogle få måneder senere – i maj 1969, da Macdonalds »The Goodbye Look« udkom – gjorde de alvor af deres planer.

Ross Macdonald blev »seriøst« anmeldt, og to uger efter var hans nye roman på bestsellerlisten. Året efter

gentog fænomenet sig, denne gang efter en meget rosende anmeldelse skrevet af den begavede sydstatsforfatterinde Eudora Welty, hvis dengang nylige nominering til the National Book Award for romanen »Losing Battles« lånte yderligere prestige til Ross Macdonalds roman »The Underground Man«, om hvilken Eudora Welty bl. a. skrev at »in our day it is for such a novel (...) that the detective form exists«.

Kritikeren John Leonard har selv afsløret komplottet – der vel ret beset ikke er andet end at man har søgt at gøre en gammel uret god – og jeg har refereret historien, fordi den bringer vidnesbyrd om, hvor tilfældigt en forfatters reputation bliver til. Også herhjemme er Ross Macdonald kun undtagelsesvis blevet anmeldt seriøst (af Lisbeth Hertel). Måske er det derfor, kun de færreste kritiske hoveder kender Ross Macdonald og har læst hans romaner, og måske er det derfor, kun de færreste har beskæftiget sig med Hollywoods holdning til en filmatisering af Macdonalds romaner. Og måske er det derfor, kun de færreste (vist nok kun Øystein Hjort herhjemme) har gjort opmærksom på den stærke påvirkning, som Ross Macdonald har øvet på en film som »Night Moves« (Skakmat). Måske har Ross Macdonalds nyvundne prestige også bidraget til at give private eye-genren en tiltrængt respektabilitet (ikke så meget, at formen ødelægges, heldigvis), således at Hollywood har fået øjene op for de filmiske muligheder. Igen. I hvert fald synes privatdetektiven på film godt på vej til at afløse politi-heltene.

For et par år siden kom den lille, pænt underholdende »Shamus« (Gangsternes overmand, 1972) med Burt Reynolds som *tough* privatdetektiv, for nylig så vi »Chinatown«, og imellem disse to kom den både vittige og følelsesstærke engelske hyldest til genren, »Gumshoe«. Og yderligere har film som »Klute«, »The Parallax View« og »The Conversation« mere end skelet til private eye-genren uden dog helt at falde til rette indenfor genrens konventioner. Og senest tilkommet er »The Drowning Pool« (Druknepølen) og »Night Moves« (og om ikke så længe kommer yderligere et remake af »Farewell My Lovely« med Robert Mitchum i rollen som Raymond Chandlers detektivhelt Philip Marlowe).

»The Drowning Pool« er en plot-mæssigt ret trofast filmatisering af Ross Macdonalds anden roman med privatdetektiven Lew Archer som hovedperson (bogen er fra 1951), her omdøbt til Harper som det også var tilfældet, da Jack Smight i 1966 iscenesatte »Harper« efter Ross Macdonalds første Archer-roman, »The Moving Target« fra 1949. Også denne gang har Paul Newman rollen som detektiven Harper, men nu er instruktøren Stuart Rosenberg, som Newman af ikke umiddelbart begribelig årsag synes så glad for at arbejde sammen med.

Hverken som bog eller film ejer »The Drowning Pool« storhed. Romanen er solidt håndværk, indviklet som konventionen kræver det, spændende på en elementær måde, plottet er udspekuleret, men hænger sammen på rimelig vis, og allerede spores Ross Macdonalds optagethed af Freud, ideen om, at går man en generation tilbage, og formår man at åbne menneskesindets lukkede rum, så finder man svaret på, næsten, alle gåder, som en privatdetektiv kan komme ud for.

Og det er sandelig ikke småting. Historien begynder såmænd enkelt nok. Harper er blevet engageret til at opklare, hvem der har sendt nogle anonyme breve til en dame, der har giftet sig ind i en respektabel familie et sted i sydstaterne. Det synes som om familiens netop fyrede chauffør er den skyldige, og da familiens overhovede, en enerådig enke og ejer af værdifulde grunde, dør en voldsom død og man finder chaufførens kasket på grunden, synes der ikke mere at være tvivl. Men det er langt mere indviklet end som så. Bl. a. viser det sig under Harpers opklaringsarbejde, at chaufføren har haft forbindelse med en noget anløben olie-millionær, der gerne vil have fingre i den dræbtes jord, da han ved, der findes olie i grunden. Samtidig er der forviklinger med den lokale politistyrke, hvis næstkommanderende viser sig at være købt af oliemillionæren, mens politichefen økonomisk har holdt sig uafhængig, men dog synes fanget i sine egne traumer. Til slut falder alle brikkerne på plads, og Harper kan forklare, at den myrdedes barnebarn, en let hvalpet teenage-pige i virkeligheden er den skyldige. Hun har sendt de anonyme breve efter at have observeret moderen og politichefen sammen, hun har myrdet bedstemoderen og udlagt det falske spor, der pegede mod chaufføren (som familien fyrede for at datteren ikke skulle have noget med ham at gøre), og hun er skyld i, at moderen til slut også dør. Og indirekte har hendes handlinger medført adskilligt mere – Harper har været holdt fanget af oliemillionæren, og både Harper og oliemillionærens hustru er søgt dræbt. Flere andre dødsfald sker også – altsammen, og det er det mindst overbevisende i både roman og film, fordi en teenagepige ved at se sin moder sammen med den lokale politichef har lukket fortidens dør på klem ved at skrive anonyme breve.

I de fleste af Ross Macdonalds romaner forekommer der sympatisk tegnede portrætter af unge og endnu uformede mennesker. I »The Drowning Pool« er også portrættet uformet, og der er ikke nogen rimelig psykologisk grund til at pigen handler, som hun gør, heller ikke når Archer/Harper til slut kan røbe den frygtelige hemmelighed – pigens far er i virkeligheden politichefen. En blanding af karrierestræb og fattigfine fornemmelser hos politimanden og pigens mor samt andre bagateller gjorde, at de i sin tid fandt det umuligt at gifte sig. I stedet gemmer man de følelsesmæssige skeletter dybt inde i skabet og håber på at døren aldrig bliver åbnet.

Filmen er nydeligt håndværk, og den er underholdende, men den bliver aldrig til en skildring af sindets og den amerikanske nations geografi, som de bedste genrefilm gør det. Og Paul Newman er, skønt her uendeligt charmerende, næppe den rette mand til rollen, og Stuart Rosenberg er næppe den rette mand til iscenesættelsen. Hvor psykologiske spændinger skulle fortættes, der fortynder han, og hvor klimaks og anti-klimaks skulle udgøre en organisk rullende helhed, der bliver filmen kun flad. Den lever sin halvanden time på en afslappet – og overfladisk – Paul Newman samt på sikre birollepræstationer.

Næh, den rigtige Ross Macdonald oplever man langt oftere i Arthur Penns film »Night Moves«, der ganske vist ikke er blevet til efter en bog af Macdonald, men hvis manuskriptforfatter synes at have assimileret så meget fra Ross Macdonalds samlede produktion (knap 20 romener om Lew Archer), at det slet ikke er urimeligt at betragte filmen som en film om Macdonaldske temaer.

Arthur Penns film forholder sig dog ikke passivt til inspirationen, tværtimod udvider Penns film genren ved at inddrage detektiven som et menneske, der sideløbende med de faglige problemer også generes af personlige problemer.

Detektiven er Harry Moseby. En lidt derangeret tidligere starlet bosat i Los Angeles kontakter Moseby og beder ham finde en bortløben teenage-datter, Delly. Pigens tidligere ven, stuntmanden Quentin sætter Moseby

Gene Hackman og Melanie Griffith i en scene fra »Skakmat«.

på sporet ved at fortælle, at Delly er stukket af sammen med en anden stuntmand, Marv Ellman. En tredie stuntmand leder Harry Moseby til Florida, hvor Delly opholder sig sammen med sin stedfar Tom Iverson og dennes elskerinde. Moseby bringer Delly hjem.

Kort tid efter dør pigen, som offer for en tilfældig bilulykke under optagelse af en film. Harry Moseby har mistanke om, at bilulykken kan være arrangeret og kaster sig over opklaringsarbejdet. Til slut røbes det for Moseby, at Delly er blevet dræbt, fordi hun under sit ophold i Florida havde erfaret, at stedfaderen og de omtalte stuntmænd alle var beskæftiget med at smugle arkæologiske skatte fra Columbia til USA.

Selve plottet er indviklet nok, men samtidig fortælles der om Mosebys private bryderier med konen, der har fundet sig en elsker, og i det hele taget om Mosebys egen tvivl om hvorvidt han skal fortsætte med et job, der består i at snage i andres liv.

På en vis måde er det nok rimeligt at se alle plottets intriger, forræderier og overgreb som spejlinger af Harry Mosebys forhold til hustruen, til livet i det hele taget, samtidig med at vi opfatter Harry Mosebys opdagerarbejde som en undvigelse, et ubevidst forsøg på at skubbe egne problemer til side.

Den bortløbne Dellys forsøg på at stå på egne ben er først og fremmest et forsøg på at opsøge fortiden, på så at sige at finde sine egne rødder, og Penn parallelliserer pigens flugt med Harry Mosebys forsøg på at kommer overens med sig selv. Et sted i filmen fortæller Harry Moseby om, hvordan han engang efterspored sin egen far og fandt ham, men aldrig talte med ham. Da Harry var tilstrækkelig nær, veg han tilbage for at åbne for sit eget følelsesliv, og Penn synes her at sige, at detektivarbejde egentlig ikke er andet end en erstatning for et selvstændigt liv.

Penn integrerer på fremragende vis de to handlingsforløb, gør dem til ét, og antyder derefter, at billedet af Harry Moseby også er et Amerika-billede, hvoraf filmen dog kun leverer brudstykker. Det drejer sig om – banalt nok – at vi skal komme hinanden ved, at man ikke kan stille sig udenfor. Måske er filmen også, som nogle har foreslået, Arthur Penns pessimistiske skildring af et Amerika formet af Nixon og ligesindede mørkemænd. Først og sidst er filmen dog et vægtigt bidrag og en begavet udvidelse af en genre, der, med Ross Macdonalds ord, er »par excellence a morality story«.

Den efterhånden allestedsnærværende Gene Hackman bidrager flot til filmens mange kvaliteter med et præcist spil, der blotlægger alle figurens nuancer. Og trods Penns pessimisme er filmen fuld af medfølelse. Ikke mindst i skildringen af teenage-pigen Delly, spillet med søgende og sårbar ungdom af Melanie Griffith, bliver Penns film til et nødråb på en hel generations vegne, med ungdommen som uskyldige ofre for forældregenerationens begravede fejltagelser. Deri ligger filmens storhed og dens forbindelse til Ross Macdonalds forfatterskab. Sammen græder Penn og Macdonald for en bedre fremtid.

Og Penn slutter sin film med et totalbillede med en såret Moseby ombord på en motorbåd, der sejler i ring og svinder ind og bliver til intet. For Harry Moseby kommer fremtiden og dens håb måske for sent.

Kosmorama Essay

Billedlæsning/Søren Kjørup

Billedet (fig. 1) er hverken et strimmelbillede fra en film eller et still. Næ, jeg har skam fundet det et så litterært sted som i andet bind af Ole Wivels erindringer (»Tranedans: Erindringsmotiver«, Gyldendal 1975). Men kig nu alligevel en gang på det.

Det forestiller tydeligt nok forfatteren Leif Panduro, ifølge billedteksten fotograferet december 1963. Men lad os gemme det et stykke tid og se lidt nærmere på hvad vi kunne læse ud af billedet hvis vi ikke (gen-)kendte Panduro. Først en simpel beskrivelse.

Billedets motiv er først og fremmest en kraftig, sortklædt skikkelse der rejser sig midt i billedet og udfylder billedfladen næsten fra bund til top. Skikkelsen deler ligesom billedet i en venstre og en højre halvdel. Men billedet er også delt på den anden led, i en øverste og nederste halvdel, nemlig af bordfladen (hvis overflade lige akkurat kan ses, hvilket viser at synspunktet er ret lavt: kameraet må have været holdt nede omkring bæltestedet).

Skikkelsen er ikke anbragt nøjagtigt midt i billedet, men lidt til venstre. Det får dog ikke billedet til at kæntre, for dels er figuren tydeligt vendt mod højre, først og fremmest hvad synsretningen angår, men også med profilens spidse tagskæg af hår, den spidse næse, den imponerende mave (yderligere udfyldt af de krydsede arme) og de spidse sko. Der er ligesom masser af pile, vektorer, bevægelser (eller hvad man vil kalde det) mod højre. Og dels vejes en måske truende uligevægt op af kandelaber og søstykke i højre øverste halvdel – to elementer der kun svarer til en tynd dørsprække og en lille mand i venstre øverste halvdel.

Lad os kigge lidt mere på linier og flader og gemme motivet et øjeblik. Der er altså først og fremmest den store sorte figur, påtrængende som bare pokker, omend dens rytme altså ikke er ud imod os, men mod højre. Figuren ligesom *gror* op fra bunden af billedet, dels takket være det ret lave synspunkt (moderat frøperspektiv), dels fordi den ligesom står på næsten en spids og vokser opefter, dels – og måske først og fremmest – på grund af dens kontrast til den hvide dug der danner en fin pil mod den spids figuren balancerer på. Og dugens halvbue fra højre billedkant og ned er jo en smuk spejlvending af den sorte figurs halvbue fra bunden og op. Man kan ligesom forestille sig at den sorte figur som et frøkorn har ligget indsvøbt i det hvide, men nu har krænget det af sig, har rejst sig og foldet sig ud.

Andre iagttagelser af samme slags? Ih ja! (Men hvor ville det dog have været meget nemmere at demonstrere med et lysbillede og en pegepind foran tilstedeværende tilskuere end her med trykt tekst for en læserskare). Figurens rankhed der accentueres af dørkarmens rankhed og kandelabrens og flaskens og tallerkenstablens og serviettens rankhed (servietten gentager den sorte figurs ståen på spidsen). Skibet på maleriet der har den samme let bagoverbøjede ligevægt som figuren. Den sorte skygge (et gulvtæppe?) i højre nederste hjørne som figurens tåspids lige berører. Bordpladen der snitter figuren næsten lige hvor jakken snitter. Dugens venstre hjørne der trænger ind i dørkarmen og får billedet til at hænge sammen på tværs. Den hvide firkant på figurens højt placerede tyngdepunkt, anbragt på billedets diagonal fra venstre øverste til højre nederste hjørne, men lidt over diagonalernes krydsningspunkt. Det at figuren ganske vist ikke står i billedets midte, men til gengæld midt mellem dørkarmens og maleriets rette linier, som en organisk form mellem disse stive strukturer. Osv., osv., osv. Et herligt billede, altså, et billede som allerede i sine strukturer kan give mange, rigt facetterede oplevelser.

Men sandelig også i sit indhold. To ting – to kontraster – springer i øjnene. Der er den store mand i billedets midte, udfyldende rummet, tagende situationen i sin besiddelse – og så den lille mand uden underkrop, der med skaldet isse og briller og to hænder der checker det hele af på en blok, forsigtigt titter ind ad dørens smalle åbning til venstre, bag vores store helt (der jo er lige så høj som døren og mange gange så bred – hvordan er han dog kommet ind gennem den sprække?). Kontrasten mellem den grandiose virtuositet, naturens muntre søn i smoking til aftenselskab – og så den lille pernittengryn, der må regne det hele ud med blyant og papir. Romantik og rationalisme. Intuition og velvære overfor forknyt tænkning. Den kokette lille hårtop overfor skaldepandens rynke. Hvem ville ikke vædde en flaske cognac på at den lille mand har tygget på blyanten? Dobbeltmennesket derimod, den store svævende oppustede ballon, har ikke brug for blyant og papir; blokken har han stukket i lommen og blyanten har han såmænd nok smidt væk.

Naturens muntre søn til aftenselskab – det er ikke den rene løbske fantasi. Det *er* aften – og der *er* natur på på billedet. Nemlig på billedet i billedet. Sejleren i aftensol. Men her har vi så den anden kontrast, en slags almengørelse af den første: natur versus kultur (strukturalisternes yndlingskontrast!). Natur på maleriet, kultur i rummet.

Fig. 1. Forfatteren glorificeret som naturens muntre søn til aftenselskab. (Leif Panduro, december 1963, fotograferet af Emil Christensen).

Men endnu bedre: For hvad er det for et lys der falder på naturbilledet, på solnedgangen? Den femarmede kandelabers! Bemærk at kandelabren på billedfladen med sine fem lysende flammer nøjagtigt indskriver sig i maleriets venstre nederste hjørne. Det er ikke kandelabren der oplyser rummet (jvf. den skygge den lille mand kaster på dørkarmen og væggen, eller lyset i nakken på den store). Kandelabren skaber overgangen fra kultur til natur. Den er en kulturgenstand, men kultisk og dermed i pagt med naturen. Dens overeksponeret blændende flammeskær er overflødigt i rummets elektriske almenbelysning. Den repræsenterer naturens forklarede lys.

Så her har vi altså, fra venstre mod højre, på én gang læseretning og synsretning for billedets personer: bevægelsen fra intellekt over følelse til forklarelsens naturlige femarmede skær. Naturens muntre skikkelse har vendt fortænktheden ryggen og ser selvtilfreds hvilende frem mod forklarelsen (og vinflasken) – og er dog større end alt andet, fremhævet ved størrelse og glorie. Fra den sorte trekant under fode og fra det veldækkede bord svæver han op som veloplagt hersker over de fire elementer, jord, ild, vand og luft. I sandhed en hyldest til forfatteren, kunstneren! (Og så ved vi tilfældigvis, at han i hvert fald den gang var tandlæge i privatlivet.)

Hvad er forudsætningerne for en analyse/oplevelse af den slags? Træning i at se, at opdage, at fornemme linier og former og flader og betydninger, sammenhænge og kontraster. Og måske en vis fantasi. Men også noget mere elementært, nemlig selve det at kunne se at den store sorte flade i midten forestiller en mandsperson, de gråhvide flader på tværs forestiller et bord med dug osv. Man kan mene at det jeg har kaldt den strukturelle analyse netop ikke forudsætter at man kan se hvad billedet forestiller (jeg er ikke sikker på, at det er rigtigt), men det må i hvert fald stå fast, at hvis vi ikke kan se at krimskramset til venstre forestiller en lille mand og det store sorte i midten en stor mand, så kan vi ikke se kontrasten mellem de to mænd heller.

Beskrivelsen, den strukturelle analyse og betydningsanalysen som jeg her har skitseret dem, er i princippet velkendte i traditionel billedanalyse – hvilket vil sige kunstanalyse, først og fremmest. De er også teoretisk beskrevet, i den klassiske form vel hos kunsthistorikeren og -teoretikeren Erwin Panofsky i artiklen »Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art« (i: »Meaning in the Visual Arts«, oprindeligt trykt som introduktion til »Studies in Iconology«).

Panofsky skelner mellem tre lag i betydningsanalysen. Vi har først en *præ-ikonografisk* beskrivelse af de »primære eller naturlige betydninger« i formerne på billedfladen. Så har vi en *ikonografisk* beskrivelse (i den tidlige version kaldt »ikonografisk i snæver forstand«), hvor vi ser de »sekundære eller konventionelle betydninger«, altså genkender bestemte personer (typisk helgener), ser at billedet illustrerer bestemte velkendte historier osv. Og endelig har vi den *ikonologiske* beskrivelse (i den tidlige version kaldt »ikonografisk i dyb forstand«), hvor billedindholdet sættes i forbindelse med kulturelle strømninger osv. og tolkes så man finder frem til dets indre mening eller indhold.

I min analyse har jeg delvis blandet disse tre lag, men det er ikke vanskeligt at rede dem ud. At se at billedet forestiller to mænd, et dækket bord, et maleri på væggen osv. er præ-ikonografisk. At tolke blyant og papir som tegn på at den lille mand er en bogholdertype er ikonografisk. Og at tage de store armbevægelser og se hvordan billedet guddommeliggør kunstneren gennem kontrasten mellem intellekt og følelse og natur og kultur er ikonologisk.

En af de interessante ting i denne forbindelse er Panofskys (og de fleste andre billedteoretikeres, herunder filmteoretikeres) fornemmelse af at de præ-ikonografiske konstateringer er umiddelbare, teoriløse, naturlige. Der er analytiske og tolkningsmæssige problemer på de andre niveauer, men hvad selve det angår at et billede forestiller noget, er der tilsyneladende ingen problemer for disse forskere.

Faktisk er netop dette en af de mest indgroede grundtanker i billed- og filmteori: Spørgsmålet om hvordan betydning opstår i billeder behøver dårligt nok at stilles, for svaret er helt ligetil; billeder har betydning, forestiller noget, derved at de ligner noget; billeder forestiller hvad de ligner og ligner hvad de forestiller. Afbildning er en naturlig funktion – og ikke noget der skal forklares med indviklede vilkårlige systemer og regler.

Lige så grundlæggende og umiddelbart rigtig denne tanke måske synes at være, lige så nemt er det at vise at den er rivende gal. Tag nu bare Panduro-fotografiet igen. Oprigtigt talt: Hvad ligner denne firkantede, sorte, hvide og grå plamage? I hvert fald turde det være klart at den ligner andre billeder i dette nummer af Kosmorama meget, meget mere end den ligner en smokingklædt forfatter foran et veldækket bord. Men det er klart at denne firkantede plamage ikke forestiller et eneste af de andre billeder her i Kosmorama, men altså netop en fyldig, veloplagt mandsskikkelse ved et bord med dug, tallerkener, kandelaber, vin osv. (Og billedet viser jo selv at man ikke kan indvende at et billede ikke kan forestille et andet billede, men altid må forestille »noget ude i virkeligheden« – for Panduro-billedet forestiller jo netop bl. a. et andet billede!).

Nå ja, med en hel del god vilje kan man vel nok sige at nogle af de sorte og hvide og grå flader på dette fotografi til nød kan minde lidt om en smokingklædt herre i et rum med et veldækket bord, men det er jo i hvert fald det de ligner mest – og med så megen god vilje kan man vist få hvadsomhelst til at ligne hvadsomhelst. Og samtidig må det understreges at hvad der er galt med denne ligne-teori om afbildning ikke er noget der kan afgøres gennem en diskussion af, hvor meget eller hvor lidt den ene eller anden synes at et billede ligner dette eller hint. Der er noget mere fundamentalt, mere principielt galt.

Prøv at overveje om et billede kan lyve. Ja altså, selvfølgelig kan et billede ikke lyve, for at lyve er at udføre en bestemt slags perverteret kommunikationshandling, og det kan en »død« ting som et billede naturligvis ikke klare. Men så om det er muligt for et menneske at lyve med et billede, altså at give falske oplysninger om noget.

Det er jo helt oplagt. Hvis jeg vil fortælle hvordan Ole Wivel tager sig ud ved Gyldendals aftenfester ved at vise Panduro-billedet frem, ja så giver jeg en række falske oplysninger, måske ikke om hans påklædning, men helt klart om hans skikkelse, ansigtstræk osv. Men prøv at overveje hvad dette nærmere betyder. På den ene side må det altså være muligt at identificere hvad et billede er et billede af, uafhængigt af hvordan billedet fremstiller eller afbilder sit motiv (og dermed også uafhængigt af om billedet »ligner«). Og på den anden side må det være muligt at tale om dette »hvordan« uafhængigt af dette »hvad«. Det er netop sammenligningen mellem hvad og hvordan, mellem motiv og fremstilling, der afgør om afbildningen er korrekt eller misvisende, altså om der tales

mere eller mindre sandt med billedet eller lyves mere eller mindre.

Hvis et billede bare forestillede hvad det ligner og lignede hvad det forestiller, så ville det ikke være muligt at lyve *med* et billede. Billedkommunikation ville altid være sandfærdig. Kun kommunikation *om* billeder ville kunne være vildledende i den forstand, at hvad der gives ud for at forestille ét i virkeligheden forestiller noget andet.

Et billede af Anker Jørgensen som en høj, flot fyr ville slet ikke være et billede af Anker Jørgensen, og altså heller ikke et vildledende sådant, men et billede af en anden (eller måske af ingensomhelst – men hvordan kan et billede ligne ingensomhelst?) der fejlagtigt er blevet udlagt som et billede af Anker Jørgensen. Men sådan er det jo faktisk ikke. Man kan faktisk godt lyve med billeder, man kan faktisk godt vildlede *med* billeder og ikke kun tale vildledende *om billeder.* Og det kan man, fordi man kan skelne mellem billedets hvad og hvordan.

Hvad og hvordan – eller reference og betydning: skellet mellem de to fænomener er skjult i begrebet »afbildning«, begrebet om at billedet »forestiller« noget. I den tidlige semiologi havde man meget travlt med at få bortvist dette med reference fra teorierne, dette med at sproget handler om virkeligheden, henviser til den. Og til dels med god grund, for mange er de misforståelser der er opstået af at man troede at man kunne forklare ordenes betydning ud fra de ting nogle af ordene undertiden bruges til at referere til. Som semiologerne hævder har ordene faktisk betydning udelukkende takket være semantiske regler, der placerer dem på bestemte pladser i bestemte betydningsstrukturer. Betydning er en egenskab ved ordene, tegnene – ikke en relation mellem tegnene og dele af virkeligheden uden for tegnene.

Men i iveren for at udrydde denne sidste misforståelse fik adskillige toneangivende folk formuleret teorier der ligesom udelukkede, at sproget kunne bruges til noget. Man tog udgangspunkt i systemerne og strukturerne – ikke i kommunikationssituationerne. Og dog er det her en analyse af et hvilketsomhelst sprog må begynde: nogen siger noget til nogen – eller nogen viser et billede for nogen. Nogen beskriver noget for nogen – eller nogen afbilder noget for nogen. Og helt kort kan man sige at hvad der sker i en sådan situation er, at nogen refererer til noget og udnytter ordenes eller billedets betydning i et forsøg på (mere eller mindre sandfærdigt eller vildledende) at karakterisere dette noget – til glæde og oplysning (eller måske til forbitrelse og bedrag) for nogle andre.

Vores måde at tale om brugen af verbalsproget på er klar på dette punkt. En sætning som »Leif Panduro er en dansk forfatter» handler om (bruges altså med *reference* til) Leif Panduro, og det siges altså om ham, hvad hans nationalitet og offentlige profession er (de anvendte ord *betyder* det og det). Reference og betydning er klart uafhængige af hinanden. En sætning som »Leif Panduro er en tjekkisk skiløber« ville også handle om Panduro og sige noget om hans nationalitet og profession; det at denne sætning (dette udsagn) tilfældigvis er falsk eller vildledende er ikke ensbetydende med at sætningen slet ikke handler Panduro, men derimod om en anden der passer til beskrivelsen »tjekkisk skiløber« (eller slet ingen, hvis der ingen tjekkiske skiløbere skulle findes).

Vores måde at tale om billeder på er derimod tvetydig. »Billedet forestiller Leif Panduro« betyder nemlig dels, at der refereres til Leif Panduro, dels (normalt) at de betydninger der findes i billedet (et billede som vort her er et billede af en kraftig, smokingklædt, veloplagt mandsperson, af et bestemt udseende i øvrigt, osv.) karakteriserer Leif Panduro nogenlunde korrekt.

Hvis man med rimelighed kan sige at billedet *ligner* Leif Panduro, så opstår denne rimelighed af at betydningerne – som må kunne konstateres uafhængigt af og forud for sammenligningen med Leif Panduros udseende – faktisk med rette viser sig at kunne bruges til at karakterisere ham. Lighed med noget er ikke en forudsætning for betydning i billeder, men betydning i billeder omvendt en forudsætning for at vi kan rejse spørgsmålet om de nu også ligner (giver et korrekt indtryk af) hvad de forestiller. Og jeg vil tro at den misforståelse at betydning i billeder forklares gennem lighed med det afbildede, nok blandt andet skyldes den tvetydighed i brugen af begrebet »afbildning« der ligger i at »afbildning« både dækker reference og betydning.

Selv denne tvetydighed i sprogbrugen er nok en af grundene til, at traditionel billed- og filmteori hviler på en forfejlet opfattelse af, hvor betydning i billeder kommer fra. En anden og nok så væsentlig grund har man formodentlig deri at billedteori normalt er blevet skrevet af kunsthistorikere, der i deres profession har et helt atypisk og på sin vis bagvendt forhold til billeder og deres betydning. Det normale, ligefremme forhold her er naturligvis, at ingen er i tvivl om, hvad et billede forestiller (i betydningen: refererer til), og billedet bruges nu for at vise hvordan det som det forestiller ser ud. Hvordan ser Leif Panduro ud? Man hiver Wivel-bogen frem og kigger på det billede, der står »Leif Panduro« under. Hvordan ser en fandens mælkebøtte ud? Man hiver »Flora i Farver« frem og ser efter. Og sådan ser min forlovede ud, siger man, og hiver stolt et lille billede frem fra tegnebogen.

Kunsthistorikerne, f. eks. netop Panofsky, er typisk i den modsatte situation. De sidder med nogle billeder, men aner ikke hvad eller hvem de forestiller. Hvem er den snedker eller tømrer på højre fløj af Mérode-alteret i the Cloisters i New York (fig. 2)? Og hvad er det for nogle små mærkelige æsker med mekanik i, han har stående? Og hvem er den yndige unge pige som Jens Juel malede i pastel i 1788 eller lidt senere (fig. 3)?

Den aldrende snedker på højre fløj af et alterbillede med bl. a. en bebudelsesscene er jo nok Mariæ tilkommende, Jesus' stedfar Josef, og f. eks. Panofsky er gået ud fra, at de små mekaniske æsker er musefælder. Andre hai imidlertid ment, at de var høvle. Og den unge pige, der har være kendt (bl. a. i sin familie) som »etatsråd Stolpes datter«, har kunsthistorikeren Ellen Poulsen for nylig afsløret som Anna Barbara Damkier, der siden blev gift ind i familien Stolpe (hvoraf fejltagelsen i familien; for øvrigt er frk. Damkier faktisk i familie med den ny formand for Filminstituttets bestyrelse).

Her er situationen ikke den normale, altså: Billedet forestiller en musefælde; lad os se på billedet hvordan en musefælde så ud dengang. Eller: Billedet forestiller Anna Barbara Damkier i 12-årsalderen, altså før hun blev gift med kancelliråd Stolpe; og lad os se på billedet hvordan hun så ud – i tillid til at billedet giver et korrekt indtryk. Næ, situationen er den omvendte: En tingest der ser ud som den på billedet må være en musefælde (eller en høvl); en pige med det udseende (på et billede med den proveniens) må være frk. Damkier. Karakteristik og identifikation, hvordan og hvad, betydning og reference glider sammen så betydningen bliver bestemmende for hvad monstro referencen er. Og så er det klart at man ikke bagefter kan skille de to fra hinanden og sige at billedet af en pige med det og det udseende nødvendigvis må

Fig. 3. »Etatsraad Stolpes Datter. Kiøbt af Fru Havari Stolpes Datter Daters Datter« – som der står på bagsiden af denne Jens Juel-tegning fra (formodentlig) 1788 – eller Anna Barbara Damkier, som påvist af kunsthistorikeren Ellen Poulsen? (Fra Den kongelige Kobberstiksamlings katalog over Juel-tegninger, ved Ellen Poulsen).

Fig. 2. Hvem er den ældre herre? Og hvad er det for nogle mærkelige tingester han har på bordet og i vinduet? (Højre fløj af Mérode-alteret af Robert Campin i The Cloisters i New York).

være et billede af frk. Damkier – men et vildledende sådant, for frk. Damkier så slet ikke sådan ud! Det er klart at man herudfra forledes til at tro, at et billede forestiller hvad det ligner og ligner hvad det forestiller.

Jeg har prøvet at godtgøre at denne opfattelse af billeder er gal, fordi den ikke skelner mellem betydning og reference. Og det er nemt at hobe andre argumenter op, nogle af dem ligesom følger af, at dette skel falder væk, andre af en anden karakter. Hvis et billede skal ligne noget (visuelt) ved at forestille, så må dette »noget« nødvendigvis findes og have et udseende; det må være noget konkret og synligt. Et billede skulle altså ikke kunne forestille fiktive genstande og personer – men det er der jo mange billeder der gør! Hvis teorien var rigtig ville et billede heller ikke kunne forestille genstande og personer hvis udseende ingen kender – men det er der også mange billeder der gør. Realisme og sandhed ville være billeders eneste mulighed – fantasi og løgn ville være udelukket. Og hvad med de tilfældige løgne? Hvis jeg nu synes at den gamle mand på Mérode-alteret ligner min onkel, forestiller billedet så min onkel?

Jeg skal ikke nægte at gængse vestlige billedsprog (specielt som på fotografier – der dog oftest er ganske urealistisk sorthvide!) faktisk har en sådan karakter at vi i vor præ-ikonografiske billedforståelse i vid udstrækning kan benytte os af vor viden om verdens udseende, altså ligesom kan tolke eller læse de former og farver og linier og flader som billedet præsenterer os, for på samme måde som vi ville tolke eller læse eller altså bare forstå de former og farver osv. som vi ser omkring os i visuelle omgivelser i øvrigt. Man kunne sige at vi ligesom benytter de samme koder til tolkning af billeder, som vi benytter til forståelse af den visuelle virkelighed, men pointen er at vi netop af denne grund meget nemt kan glemme, at der er tale om koder, om noget i en vis forstand konventionelt (omend altså ikke *bevidst* konstrueret), således at vi kan komme til at opfatte billedforståelse på det præ-ikonografiske niveau som lige så naturlig en funktion som forståelse af den visuelle virkelighed. Vi kommer meget nemt til, som Panofsky, at mene at konventioner, regler, koder først kommer ind ved forståelsen på det ikonografiske niveau, mens den præ-ikonografiske forståelse er »naturlig«, ukodet.

Man kan ganske vist lave lange lister over de forskelle der er imellem billeder og vore visuelle omgivelser i øvrigt (og dermed imellem de to kodesystemer), forskelle der enten kommer af, at billeder nu engang er todimensionale, mens vore omgivelser er tredimensionale, eller som kommer af at der også på det præ-ikonografiske niveau findes rent konventionelle træk, bestemte måder at gengive bestemte ting i den visuelle virkelighed på. Men jeg skal gerne gå med til at der faktisk er en forbindelse mellem hvordan billeder præsenterer sig og skal ses og læses på den ene side, og på den anden hvordan vore visuelle omgivelser præsenterer sig og skal ses og forstås (men jeg vil så skynde mig at tilføje at denne forbindelse ikke kun går den ene vej: virkeligheden afspejler sig i billeder, men billeder kan også lære os at se virkeligheden på bestemte måder).

Men hvis jeg vil gå med til dette, hvorfor mener jeg så at det er så vigtigt at få fastslået at afbildning ikke kan defineres ud fra lighed, at afbildning på det præ-ikonografiske, simple genkendelsesniveau ikke er et naturligt fænomen, men et kodet? Af to sammenhængende grunde, en teoretisk og en praktisk.

Den teoretiske er at for forståelsen af billedsprog er det vigtigt at se at ét er hvordan eksisterende billedsprog faktisk er opbygget, hvad de i øjeblikket faktisk egner sig til; noget andet er om de nødvendigvis må have den karakter de faktisk i øjeblikket har, med de begrænsninger der ligger heri. Det er teoretisk vigtigt at vide, om billedmedier har den karakter de har af principiel nødvendighed eller på grund af en bestemt historisk udvikling. For hvis det sidste er tilfældet, så kan man jo eventuelt prøve at udvikle andre billedsprog end de faktisk eksisterende, hvis man synes at de begrænsninger disse har er uheldige. Men hvis det første er tilfældet, så har tanken om at andre billedsprog måtte kunne udvikles naturligvis ingen relevans, og man må acceptere de begrænsninger der nu engang er.

Den praktiske begrundelse er at jeg faktisk mener at der er uheldige begrænsninger i vore gængse vestlige billedsprog i dag. På den ene side ser vi jo at billeder (og film og TV) i stadig højere grad kommer til at være bærere af samfundskommunikationen (hvor jeg dog vil skynde mig at tilføje, at den revolution der er sket i billedbrugen gennem de sidste hundrede år med udviklingen af lithografiet, fotografiet, xylografiet, fotogravure, off-set, film og TV er blevet ledsaget af en tilsvarende revolution i spredningen og brugen af verbaltekster med telefon, radio, computer- og fotosats, duplikation, off-set og fotokopiering; kommunikationen med billeder er vokset enormt, men det er kommunikationen med verbaltekster sandelig også).

På den anden side ser vi, at forståelse af tekniske problemer og samfundsmæssige problemer i stadig højere grad forudsætter abstrakt tænkning, formidling af abstrakte sammenhænge. Og netop det egner billeder sig i øjeblikket ikke særlig godt til, fordi de faktisk eksisterende almindelige billedsprog er bedst til at formidle konkrete kendsgerninger, specielt om hvordan ting og personer ser ud.

Med andre ord er det *teoretisk* vigtigt at påpege, at billedsprog ikke nødvendigvis må begrænse sig til at bære meddelelser om virkelighedens visuelle overflade, fordi det er *praktisk* nødvendigt at indse, at det er muligt og ønskværdigt at prøve at udvikle andre billedsprog der kan bære meddelelser om de langt vigtigere abstrakte sammenhænge i tilværelsen (herunder ikke mindst i samfundet).

Sådan set er jeg ikke bange for at tage munden fuld her og sige at den historiske udvikling vi har set i billedsprogene i Vesten fra renaissancen og fremefter, kulminerende med fotografiets, filmens og TVs sprog, i eminent grad er tilpasset den samfundsformation der har udviklet sig i samme periode: det borgerlige samfund, kapitalismen. Grundlæggende træk i den borgerlige tænkemåde som f. eks. individualismen er vore billedsprog eminent egnet til at formidle – tænk på portrætmaleriets store tid i slutningen af det 18. århundrede og delvis videre frem, eller på brugen af fotos i dag. Hele den elementære tekniske udvikling og den hertil hørende konkrete formidling af hvordan maskiner bygges og bruges har også haft behov for billeder der kunne vise hvordan de konkrete ting ser ud og hænger sammen, helst endda i den meget eksakte forstand som centralperspektivet (udviklet omkr. 1500) giver mulighed for. Og det politiske liv, det borgerlige repræsentative demokrati, forudsætter netop også en vis overfladisk viden om samfundet og en koncentration om enkeltpersoner, politiske lederskikkelser, som vore billeder er eminent gode til at sikre.

Skal vi bruge de store armbevægelser, så kan der faktisk ikke være nogen tvivl om, at det af politiske grunde er nødvendigt at indse, at det er teoretisk muligt og praktisk nødvendigt at udvikle andre billedsprog end de gængse, nemlig billedsprog hvori man kan udtrykke abstrakte sammenhænge. Som f. eks. Eisenstein så klart så det (hvad man end vil mene om hans konkrete teorier og forsøg). Lidt banalt, men dog ikke urigtigt, man kan sige at formen (sproget) og indholdet faktisk hænger sammen på en sådan måde at man ikke i den gamle form, det borgerlige billedsprog, kan udtrykke virkeligt radikale tanker. Uden en udvikling af billedsproget vil forsøget på at udtrykke abstrakte sammenhænge nødvendigvis forblive amputeret.

Så lad os fastholde at selv de almindeligste, faktisk anvendte afbildningskoder i dag har så mange træk fælles med de mønstre eller synsmåder vi anvender når vi ser og forstår den visuelle virkelighed omkring os, at vi kan bilde os ind at der slet ikke er tale om koder i billedforståelsen, så er det nu alligevel kun takket være koder at sorte og hvide og grå (eller farvede) plamager på papir eller projiceret på et lærred kan få betydning, kan komme til at forestille noget.

At afbildning hviler på koder eller semantiske (=betydnings) regler der i en vis forstand er konventionelle, betyder naturligvis ikke at der er nogen der har siddet og bestemt at det skal være sådan og ikke sådan. At vi har de regler vi har, skyldes den historiske udvikling af hvad man kunne kalde en institution, afbildingsinstitutionen. Og selv om man principielt ville kunne lave koderne eller reglerne om efter forgodtbefindende, ville man jo næppe blive forstået om man lavede billeder efter kodesæt af egen idiosynkratiske konstruktion. Her er billeder helt parallele til verbalsprog: De og de regler findes faktisk; de kunne have været andre; vi kan lave dem om; men vi kan ikke være sikre på at blive forstået, hvis vi med ét slag forsøger på egne vegne at ændre dem radikalt. At gennemføre de ændringer af billedsprogene, som jeg talte om ovenfor, så de bliver mere velegnede til at udtrykke abstrakte sammenhænge, er altså et spørgsmål om at ændre afbildingsinstitutionen, og det må nødvendigvis være en langvarig og træg proces – hvilket dog ikke gør det til en mindre påtrængende opgave.

Men det er kun i det helt principielle af afbildningskoder således kan sammenlignes med verbalsproglige koder. På andre punkter, i selve deres struktur, er de helt forskellige herfra. Faktisk kan man skelne mellem tre principielt forskellige typer af »sprog«, nemlig hvad jeg her vil kalde notationssystemer, verbalsprogsystemer og afbildningssystemer.

Forskellene mellem de tre typer ligger dels i det syntaktiske, dels i det semantiske, altså dels i hvordan tegnsystemerne som sådan er bygget op, og dels i de betydninger der er knyttet til dem og i hvad de forudsætter om strukturen af de områder af virkeligheden som de kan bruges til at beskrive eller på anden måde behandle sprogligt (man kan tale om det enkelte sprogs »logiske rum« eller dets »applikationsområde«).

Notationssystemer, i den betydning hvori jeg her bruger ordet, er systemer af endelige antal finit differentierede tegn der kan bruges til henvisning til endelige antal finit differentierede træk i virkeligheden. Dette betyder altså at det er systemer af ti eller tyve eller hundrede eller et andet fast antal tegn, der hver for sig er »defineret« så det i hvert fald i en given sammenhæng altid er muligt at afgøre om man her har et tegn fra et bestemt system eller ej, og hvis ja, da hvilket tegn i det pågældende system. Og videre er notationssystemer sådanne »sprog« hvor tegnene takket være deres klare betydninger kan bruges til at referere til og karakterisere (eller på anden måde sprogligt behandle) et endeligt antal fænomener i virkeligheden, fænomener der også er »defineret« så det i givne sammenhænge er klart om et givet system har tegn for dem eller ej, og hvis ja, da hvilke tegn i systemet.

Nodesystemet er en god tilnærmelse til noget sådant. En oktav i nodesystemet rummer tolv tegn, hverken mere eller mindre (eller rettere lidt flere, idet visse sammensatte tegn ækvivalerer med hinanden, b for A med × for G, f. eks.) – og hvert af disse tegn er præcist »defineret« udtryksmæssigt (at »defineret« hele tiden kommer i anførselstegn skyldes at der ikke nødvendigvis – og reelt kun sjældent – er tale om, at der findes formulerede definitioner; klare afgørelsesprocedurer er nok).

Og i princippet kan de tolv tegn kun bruges til at henvise til tolv klart »definerede« toner. Hele præcisionen i et sådant system forudsætter tydeligt nok at det kun handler om en ganske bestemt, lille del af virkeligheden (i eksemplet nogle akustiske fænomener), og endda på en sådan måde at kun visse bestemte, klart »definerede« enheder i dette virkelighedsudsnit kan være referenter, altså kan være det der henvises til (nemlig kun oktavens tolv rene toner – hele og halve spring – men ikke kvarte toner, »blå« toner, larm og alt det der). Og en af fordelene herved er at man kan »oversætte« begge veje, altså både fra tegn til tone og fra tone til tegn. Der er hvad man kalder »en-tydighed« mellem sprog og referenceområde. Et givet nodetegn kan (i princippet) kun betyde én lyd, en klar tone; en given lyd kan kun noteres i systemet hvis det er en klar tone, og da kun på (i princippet) én måde.

Et andet eksempel på et notationssystem vil være DSBs »piktogrammer« (fig. 4). I køreplanen angives 30 forskellige, principielt »veldefinerede« piktografiske tegn (»billedtegn«) med tredive (forholdsvis) veldefinerede betydninger. Der er ikke tale om billeder, for piktogrammerne (der også undertiden kaldes »ideogrammer«) *afbilder* ikke de fænomener de bruges til at henlede opmærksomheden på eller karakterisere eller på anden måde behandler sprogligt (f. eks. ved at forbyde visse aktiviteter). Damer i slacks skal ikke benytte herretoilettet, skotter i kilt ikke dametoilettet, fordi de tilfældigvis »ligner« de tilsyneladende »afbildede« personer. Men naturligvis er det rigtigt at udtrykssiden i piktogrammer er inspireret af afbildningskoder af mnemotekniske grunde og for at vi bedre skal kunne forstå dem hvis vi ikke skulle have set dem før; dette gør dem bare ikke til billeder.

Det vigtigste er, at f. eks. skiltet for »opbevaringsboks« er helt klart »defineret« og betyder noget ganske bestemt, og videre at en opbevaringsboks eller det sted hvor opbevaringsboksene står i dette system kun kan karakteriseres med ét bestemt tegn. Systemet har en-tydighed, men betaler altså for den klarhed som dette medfører med f. eks. manglende fleksibilitet.

Verbalsproglige systemer (altså f. eks. dansk) har det træk fælles med notationssystemer at de principielt har et endeligt antal, klart »definerede« tegn. Men de handler ikke nødvendigvis om et bestemt udsnit af virkeligheden, og de forudsætter ikke nødvendigvis at det de handler om er inddelt i »veldefinerede« enheder som kun kan

Fig. 4. Ikke billeder i egentlig forstand, men piktogrammer, som er tegn i et notationssystem: klart definerede tegn med klart definerede betydninger. (Fra DSBs store køreplan).

Piktogrammer

Oplysning

Billetsalg

Reservering

Reservering

Veksling

Rejsegods

Garderobe

Opbevarings-boks

Fundne sager

Restaurant

Ingen adgang

Ventesal

Herretoilet

Dametoilet

Toilet

Telefon

Post

Telegraf

Vaskerum

Drikkevand

Tobaksrygning forbudt

Vand

Stikkontakt

Kast ikke noget ud

Håndbagage-vogn

Udgang

Taxa

Rutebil

Færge/Skib

Lufthavn

karakteriseres i et sprog som dansk på én måde. Tværtimod kan man jo i et sprog som dansk tale om hvadsomhelst, og hvadsomhelst kan karakteriseres på mange måder. Tegnet (ordet) »ungkarl« er både som lyd og som skriftligt udtryk klart »defineret«, og det betyder noget ganske bestemt. Men en given ungkarl kan beskrives på mange måder – som en ungkarl, javel, men måske også som 30-årig, slank, med kommunefarvet hår og blå øjne, som bankkasserer og venlig. Der er ikke en-tydighed i systemet.

Det der gør at verbalsprogsystemer syntaktisk set, altså på udtrykssiden (som strukturrealisterne ville sige) er så klare, er at de på et givet tidspunkt består af et endeligt antal elementer, ordene, der er syntaktisk »veldefinerede« takket være talesprogets fonemer, der svarer til skriftsprogets bogstaver. I hvert vesteuropæisk sprog er der kun henimod 30 fonemer med nogenlunde tilsvarende antal bogstavbetegnelser (eventuelt ved faste bogstavkombinationer), og alle er de »defineret« således at en given lyd eller et givet skrifttegn enten er et bestemt fonem eller bogstav eller slet ikke hører til det pågældende system. Den enkelte lyd eller det enkelte skrifttegn kan ganske vist i og for sig godt være tvetydigt (er dette en a-lyd eller en æ-lyd, kan man måske spørge, eller er denne håndskrevne krusedulle et æ eller et ø?), men i sammenhængen vil det enten være klart hvilket fonem eller hvilket bogstav der foreligger – om noget til systemet hørende overhovedet.

Notationssystemer har altså endelige antal »veldefinerede« tegn og »veldefinerede« applikationsområder med »veldefinerede« elementer. Verbalsproglige systemer har endelige antal »veldefinerede« tegn, men mangler »veldefinerede« applikationsområder. Og nu skal der så ikke megen snilde til at gætte, at jeg vil sige at billedsprog, afbildningssystemer, hverken har endelige antal »veldefinerede« tegn eller »veldefinerede« applikationsområder. Man kan afbilde hvadsomhelst: følelser, temperaturer, afstande, tider og tings og personers udseende, også selv om (som tidligere betonet) de almindeligste billedsprog indskrænker sig til det sidste hovedsageligt. Og hvad tegnenes antal angår, så er de uendeligt mange, og det enkelte tegn lader sig ikke klart skelne fra en uendelig mængde andre.

Måske kan jeg bedst få frem, hvad jeg mener med dette ud fra en Edward Muybridge-serie, f. eks. hans 307. plade fra bogen om dyrs (og altså også menneskers) bevægelser. »Animal Locomotion« fra 1887 (fig. 5). Her er 24 billeder der ligner hinanden ikke så lidt, men det er dog ikke desto mindre 24 forskellige billeder med 24 *forskellige* betydninger, også selv om de vel ikke er mere forskellige end 24 forskellige håndskrevne udgaver af den samme Shakespeare-sonet.

Man kunne forestille sig at et af de 24 billeder blev valgt ud (f. eks. det første i tredie række) og blev gjort til et slags piktogram med betydningen »diskoskastning«. I så fald ville vi formodentlig kunne anerkende også de to sidste billeder i første række som tilladelige udtryksvarianter af samme tegn med samme betydning, mens for-

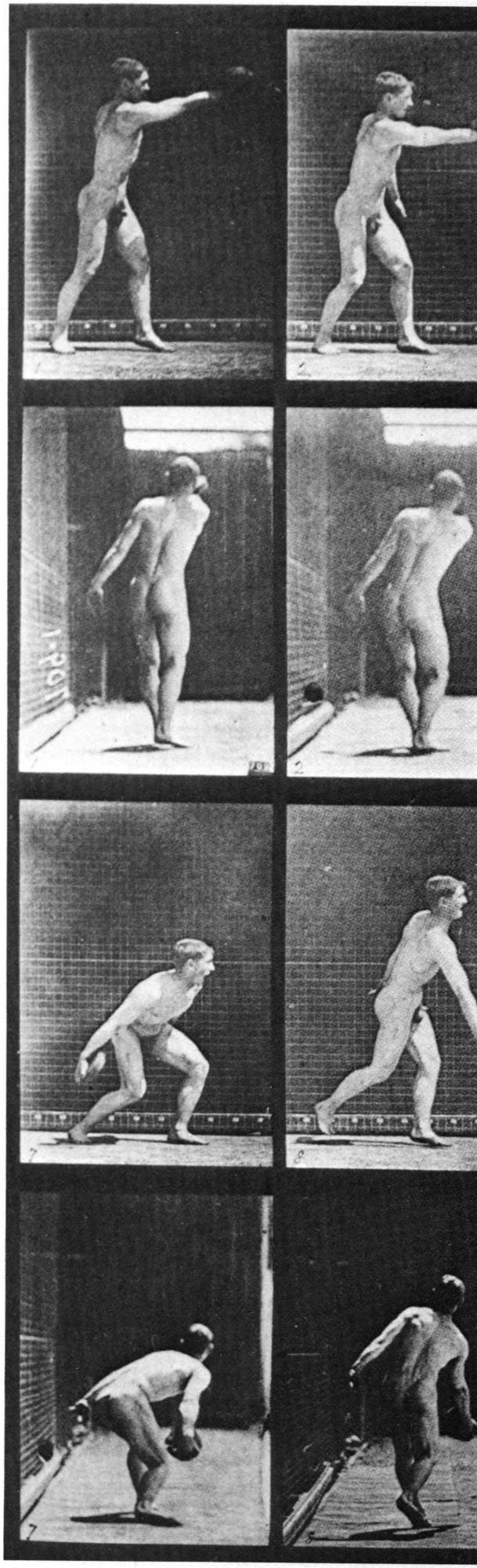
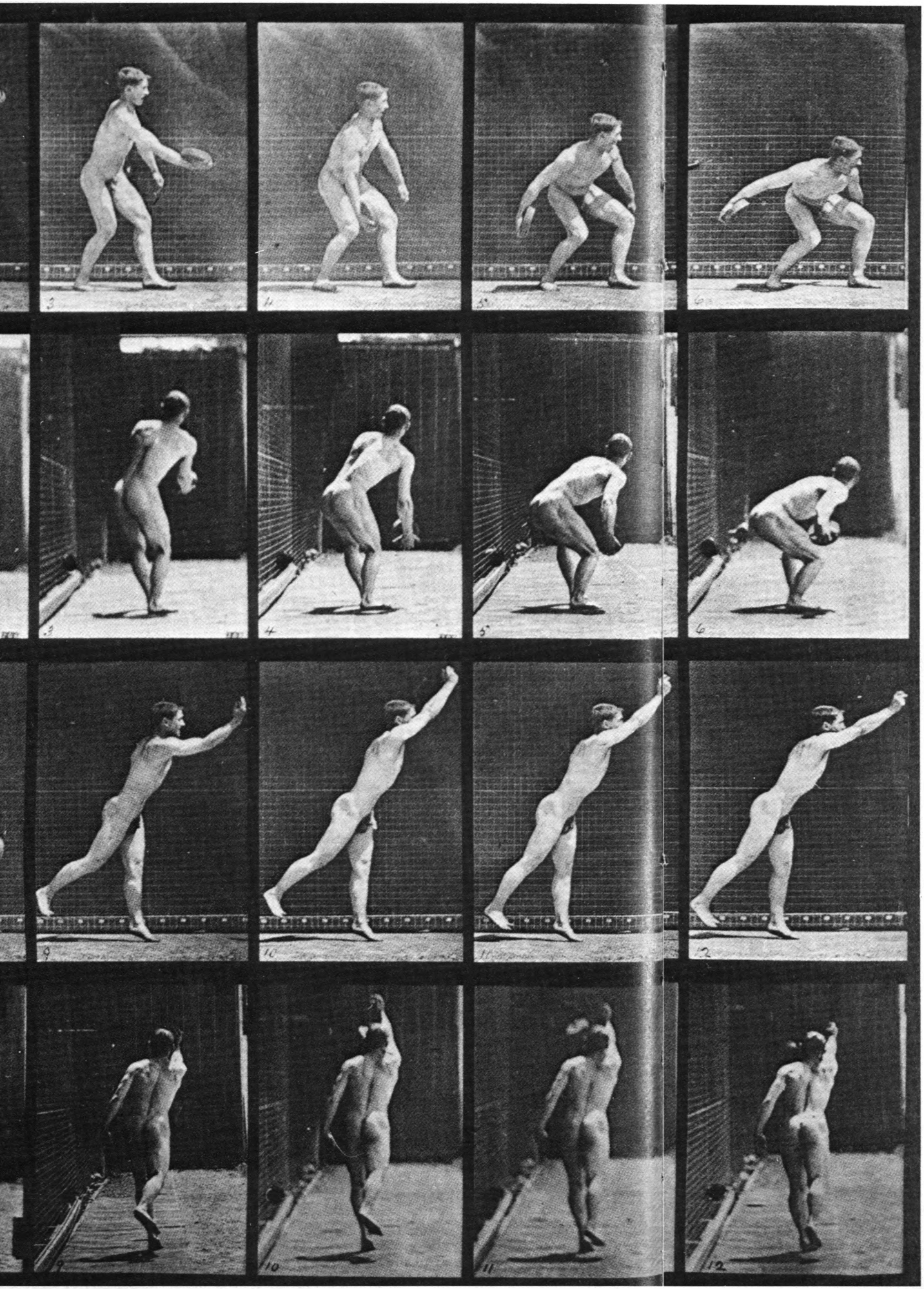


Fig. 5. 24 ikke særligt forskellige billeder, der dog alle har forskellig betydning og som hører til et system, der (netop fordi det er et afbildningssystem) ville tillade formuleringen af uendeligt mange andre billeder, umærkeligt forskellige fra disse, men alligevel med atter andre betydninger. (Plate 307 fra »Animal Locomotion«, 1887, af Edward Muybridge).



modentlig det sidste i nederste række måske nok kunne tænkes som hørende til samme serie piktogrammer, men dog næppe kunne være yderligere en tilladt variant af samme tegn – og Panduro-billedet ligesom slet ikke ville høre med i diskussionen.

Men hvis vi ikke læser første billede i tredie række som piktogram, men som billede – som tegn ikke i et notationssystem eller i et verbalt system, men i et afbildningssystem – så må vi anerkende det som forskelligt fra alle de andre og altså også de to sidste i første række. Og vi må endda gøre os klart (og det er min egentlige pointe) at det system der tillader formulering af disse 24 nogenlunde ens, men dog i det væsentlige (nemlig hvad den nøjagtige betydning angår) forskellige billeder, også tillader uendeligt mange andre – og endog uendeligt mange andre der i disse rækker ville skulle placeres mellem sidste billede i første række og første billede i tredie række, og hvoraf de fleste endog ville være umiddelbart uskelnelige enten fra sidste billede i første række eller første i tredie række eller fra hinanden.

Afbildningssystemer adskiller sig altså fra både notationssystemer og verbalsystemer ved ikke at have faste repertoirer af »veldefinerede«, klart skelnelige tegn, men ved snarere at være generatorer for uendeligt mange tegn (indenfor bestemte typer) hvor enhver variation (i valgte henseender) på udtrykssiden er ledsaget af en variation på indholdssiden, i betydningen. Sidste billede i første række fortæller om en anden kropsstilling end første billede i tredie række – og de uendeligt mange mulige billeder »mellem« de to ville fortælle om uendeligt mange andre kropsstillinger.

Et diagram er en slags idealiseret billede, en afbildning af f. eks. hjerteslag eller lydsvingninger. Det »billedagtige« ved diagrammet er det træk, at det system hvorindenfor to næsten ens diagrammer er formuleret også tillader formuleringen af uendeligt mange andre diagrammer, der både udtryks- og indholdsmæssigt er forskellige fra begge de to første, men som måske ikke umiddelbart vil være til at skelne fra det ene eller det andet eller fra hinanden.

Det »idealiserede« herved er det træk at diagrammer har meget snævre udtryks- og indholdskontinua, så at sige. Stregens tykkelse vil normalt ikke betyde noget (omend en tyk streg kan være uprægis), ejheller dens nøjagtige gråtone – kun dens placering i forhold til et koordinatsystem er betydningsbærende. Men på et billede kan de betydningsbærende udtryksmuligheder ligge ikke blot i en stregs eller et punkts nøjagtige placering på en billedflade, men også i stregens tykkelse eller gråtone eller farve eller på yderligere andre måder: i en afbildning kan hvert udtrykselement være betydningsbærende i mange dimensioner (hvilket også er en forskel fra almindelige notationssystemer og verbale systemer, omend der her kan være antydninger af det samme). De farvepletter på papir der bærer betydningen »et menneskeligt ansigt« kan samtidig bære betydningen at det afbildede menneske har ligget for længe i solen og er blevet uhyggeligt skoldet.

Principielt kan hvadsomhelst betyde hvadsomhelst – og vore afbildningssystemer kunne principielt (nemlig hvis man så bort fra psykologi og historie og sociale omstændigheder osv.) have været indrettet helt anderledes end de er, f. eks. blandt andet på en sådan måde at små forskelle i udtryk mellem to tegn angav store forskelle i betydning og omvendt. I og for sig er der ikke noget logisk i vejen for at billedet øverst til venstre hos Muybridge karakteriserede hvordan en nøgen mand ser ud, når han forbereder sig til at kaste en diskos, mens andet billede viser hvordan en elefant ser ud når den bader, og tredie billede afbilder temperaturen på månen under nærmere angivne omstændigheder.

Men naturligvis er de almindelige afbildningssystemer ikke af denne karakter. I almindelige afbildningssystemer er små udtryksforskelle mellem tegn ledsaget af små betydningsforskelle, i hvert fald hvor forskellene grupperer sig inden for bestemte rammer, omkring bestemte centrale træk (for små forskelle i udtryk kan jo nemlig undertiden faktisk være forbundet med hvad man nok må karakterisere som store spring i betydning, i hvert fald hvis betydningen bestemmes verbalsprogligt og dermed kulturelt, hvad den jo oftest gør; tænk f. eks. på de små forskelle i udtryk der skulle til for at gøre billederne til bærere af betydningen en nøgen *kvinde* der kaster en diskos). Og i det hele taget er afbildingssystemer eller koder – som før nævnt – reelt opbygget sådan at tegnene – de uklart »definerede«, mangedimensionalt betydningsladede tegn – til en vis grad kan forstås ved hjælp af dagligdags viden om hvordan verden ser ud.

Alt dette her har handlet om afbildning på det grundlæggende niveau, det præ-ikonografiske, for nu atter at tale med Panofsky, men dette bør sandelig ikke få os til at glemme, at de andre niveauer (ikonografisk, ikonologisk) også findes. Et af de i grunden mærkeligste træk ved tidlige reflektioner over film som sprog har netop været tanken at der findes et særligt filmisk tegn, én særlig tegn- eller kodetype som er definerende for filmsproget og som enhver filmisk »tekst«, enhver meddelelse eller fortælling i film, i sidste ende kan føres tilbage til. I sidste ende kan litteraturen føres tilbage til ordene – ordene er litteraturens tegn; hvad er så filmens tegn? Sådan synes man at have raisonneret. Og så har man almindeligvis prøvet at finde »det filmiske tegn« inden for det præ-ikonografiske niveau og har diskuteret om det monstro skulle være den enkelte indstilling eller bevægede billede, eller måske kun en del heraf, et strimmelbillede, en bevægelse i billedet, en ting eller en form i billedet.

På sin vis er det ganske overraskende, at en teoretisk grundholdning af denne type har været den almindelige blandt tidlige filmteoretikere, for det som teorierne oftest har skullet fortælle noget om, gøre forståeligt, har netop oftest været de enkelte, konkrete biograffilm. Og det har de selvfølgelig ikke kunnet, ikke blot fordi de ofte har været mere eller mindre uforståelige (i hvert fald for dem der ikke har haft de nødvendige specielle forudsætninger), og heller ikke blot fordi de ofte har været åbenlyst forkerte, men simpelthen fordi de ofte netop har befundet sig på et så generelt niveau at de naturligvis ikke har kunnet hjælpe med til besvarelsen af de spørgsmål der forekommer specifikt relevante over for den enkelte film man ønsker at diskutere.

Selv hvis man havde en korrekt teori om det filmiske tegn, ville den i forhold til den enkelte konkrete film kun kunne danne baggrund for en triviel konstatering af at, sandelig, denne film er også opbygget af filmiske tegn. På samme måde som den nogenlunde korrekte teori om at sætninger består af grundled og udsagnsled og genstandsled og den slags i forhold til den enkelte roman ikke kan give anledning til stort mere end den trivielle konstatering af at, sandelig, denne roman består også af sætninger med disse typer led.

En af de vigtigste ting som filmsemiologiens senere udvikling har lært os er, at filmen som sprog og som kunst

naturligvis ikke blot har én type tegn, ét sæt koder, men at den har mange forskellige niveauer, og at langt de fleste af disse koder eller kodesystemer (eller »sprog«) ikke er specifikke for filmen, men fælles for den og andre sprog eller kunstarter – eller måske hentet fra dagligdagen.

I en ganske almindelig featurefilm fortælles historier ikke blot i et eller andet »filmsprog«, men i en masse forskellige sprog. Verbalsproget spiller en enorm rolle, og det samme gør gestussprog, mimik, klædedragtens sprog og rums og møblementers sprog – for nu at nævne en række »sprog« der hentes ind i filmen fra dagligdagen (og måske inden for filmkunstens eller den enkelte films rammer gives særlige accenter). Og måske ville ikke mindst teorier om disse sprog og deres anvendelse inden for filmen kunne være til konkret hjælp i analysen af den enkelte film – jævnfør hvad det er for nogle træk i filmene kritikere angiveligt især støtter deres analyser på.

Men naturligvis er der også alle de sprog der er forbundet med det at film er en billedkunstart, altså billedkompositionelle »sprog« som ikke findes i dagligdagen, men som til dels er fælles for filmen og så de stillestående billeder, hvadenten der nu er tale om malerkunst eller fotografier eller simple illustrationstegninger. Og så er der naturligvis videre dem der har at gøre med at filmsproget er et af de levende billeders sprog, og med det at film oftest består af mere end én indstilling, altså montagens sprog (der til dels er fælles for film og tegneserier).

På den måde er det vel lidt forbløffende (og næsten teoretisk interessant i sig selv) at filmteoretikere har været så længe om at opdage og især om at tage konsekvensen af (for man har vel anet det) at »filmsproget« ikke er ét specifikt sprog, men et konglomerat af forskellige kodesystemer, hvoraf vel i grunden intet er specifikt for filmen. For Panofsky er det jo helt klart at allerede de stillestående maleriers sprog er et konglomerat. Og hvis man reflekterer over det, så må det vel også være klart at verbalsprog i den forstand hvori jeg ovenfor talte om et sådant, er en abstraktion i forhold til de kodesystemer (i flertal netop) der anvendes i en ganske almindelig samtale, selv over telefonen, hvor man kun kan høre hinanden således at påklædning og gestus og mimik ingen rolle spiller. Og endelig har man jo fra gammel tid tanken om *Gesamtkunstværker,* de »urene« kunstarter som opera og ballet, hvortil filmen jo også klart må høre (idet jeg dog vil understrege at min pointe her at mere radikal end »Gesamtkunst-tanken«, idet jo også de »rene« kunstarter må opfattes som konglomerater af sprogsystemer).

Men så lad os da kigge lidt nærmere på de sprogsystemer der typisk tages i brug når der skal fortælles en historie i en god gammeldags biograffilm. Og samtidig kan vi så yderligere få uddybet forskellen mellem de tre typer af sprogsystemer jeg ovenfor gennemgik. Og vi kan jo begynde med at spørge om alle tre sprogtyper findes repræsenteret blandt de forskellige systemer der bruges i en almindelig film.

Svaret er at det er helt oplagt – endda med noget i retning af standardeksemplerne. For det er jo helt klart, at selve afbildningskoden er et afbildningssystem. Og det er helt klart at lydfilmen bruger verbalsproglige systemer, enten i dialogen (og dette gælder også stumfilm) ved at indeholde billeder af trykte og skrevne tekster, skilte osv. Og endelig finder vi jo f. eks. i en film som Hitchcocks »Manden der vidste for meget« (1935) en scene hvor Hitchcock viser billeder af et partitur så han kan fortælle os hvornår vi kommer til det tidspunkt under en koncert hvor en mand i en af logerne vil blive skudt af en snigskytte i en af de andre loger (hvis vi da ellers er i stand til at læse partituret, men dette forbehold – hvis vi er i stand til at forstå den kode der bruges – bør jo i grunden tages overfor alle de eksempler jeg giver på, hvad vi kan læse ud af et eller andet).

Men vi kan også finde de tre kodetyper repræsenteret andetsteds i film end i disse standardeksempler. Tag f.eks. de ikonografiske koder der undertiden bruges i film, altså koder der f.eks. angiver at i en western vil hovedpersonen i hvidt være helten og hovedpersonen i sort være skurken – helt parallelt til at i et renaissance-maleri vil den gamle mand med nøglerne være Skt. Peter mens den gamle mand med den røde hat og løven er Skt. Hieronimus. I et tilfælde som dette må man vel sige at udtrykselementerne, de syntaktiske elementer, tegnene, er ganske utvetydige: vi er ikke i tvivl om hvem der er i hvidt og hvem der er i sort (og ejheller om der er nogen pointe i dette eller ej). Og der er oven i købet en entydig relation mellem tegn og betegnet. Den (noget banale) film-ikonografiske kode jeg her bruger som eksempel har et helt klart applikationsområde, nemlig skurke og helte i en western, og den siger utvetydigt at helte karakteriseres ved hvidt, skurke ved sort. Selve det at en instruktør (måske endda med fordel) kan vælge ikke at bruge dette system – eller måske at vende det om og lade skurken være i hvidt og helten i sort – gør ikke min pointe mindre rigtig. Det viser bare, at der kan være andre film-ikonografiske (men lige så svære) koder end de traditionelle, eller at en given film måske slet ikke bruger disse film-ikonografiske koder. Men de film-ikonografiske koder har i sig selv en karakter der gør dem til eksempler på notationssystemer.

Eller lad os tænke lidt nøjere over den måde hvorpå man karakteriserer personerne i film når man netop ikke bruger de tydeligt konventionelle og noget stive film-ikonografiske koder. Almindeligvis går man jo frem på mere »realistiske« måder, henter koder fra dagliglivet, og gør altså klart hvad en persons alder, køn, sociale position osv. er, ved at bruge ting som udseende, påklædning, bevægelsesmønster osv. En person vil f.eks. være afbildet som havende overskæg og gråt hår, så vi forstår at det er en ældre herre; en anden person vil være afbildet som havende gråt hår og være iført lang kjole og en masse smykker, så vi forstår at det er en ældre rig dame.

Her er der ikke noget entydigt forhold mellem tegn og betegnet, altså f.eks. mellem det at være en ældre herre (i en film) og det at blive karakteriseret gennem gråt hår og overskæg. Den ældre herre som instruktøren har brug for på et bestemt sted i historien kan karakteriseres på mange andre måder ved hjælp af koder fra dagliglivet. Instruktøren (for nu af praktiske grund at gøre ham – eller hende – ansvarlig for dette) kan vælge at karakterisere den gamle mand ved påklædning og holdning og gang snarere end ved gråt hår og overskæg. Eller hvis den ældre mands position i historien ikke så meget er en funktion af hans alder som af hans fysiske svaghed eller af, at han er en klog person, kan instruktøren vælge at karakterisere ham som tynd og sygelig, måske delvis lam, eller som skaldet og bebrillet, snarere end ved hans grå hår og overskæg.

Det kræver altså en eller anden grad af fantasi og kreativitet at bruge disse koder til at karakterisere personer (eller helt parallelt: rum og andre miljøer) i film så de på en tilfredsstillende måde kommer til at blive konsistente med handlingen og med filmen som helhed. Men det er

sådan set nøjagtigt hvad der karakteriserer et verbalsprogligt system; disse koder fra dagligdagen har altså i princippet samme karakter som verbalsprog. At bruge et verbalsprog betyder blandt andet at vælge mellem forskellige måder at karakterisere ting på, mens jo det at bruge et notationssystem går ud på at finde, næsten mekanisk, den eneste korrekte node for en given tone, f.eks. Man kan udfolde fantasi og kreativitet når man komponerer (f.eks. musik), men ikke når man transskriberer kompositionen, nedfælder den i notationssystemet. Men at bruge et verbalsprogligt system giver anledning til udfoldelse af fantasi og kreativitet både i det led hvor man finder eller næsten skaber det der skal beskrives og i selve beskrivelsen, altså i selve formuleringen i ord eller (her) billeder, film. Det er klart at man kan udnytte denne mulighed på den mest banale måde; standardfraser og standardbilleder dukker nemt op i tanken eller i kamerasøgeren og truer med at reducere hvad der er verbalsprogligt til noget rent notationelt. Men notationssystemer mangler en mulighed som verbalsproget og de koder der på dette punkt ligner verbalsprog (har samme struktur som verbalsprog): muligheden for at man kan vælge subtile og raffinerede og kloge formuleringer der kan supplere hinanden på den mest givende måde.

Imidlertid kan det grå hår – for nu at fastholde det eksempel – også bruges på en måde der så at sige får det til at »afbilde« alderdom, nemlig hvis farven grå ikke opfattes som et »veldefineret« syntaktisk element, utvetydigt forskelligt fra en række andre »veldefinerede« syntaktiske elementer som hvidt, sort, brunt, rødt, blåt osv. (hår), men snarere som et kontinuum af »gråheder«, der hver har en ganske bestemt betydning. Man kan f.eks. tænke sig at gråt hår ikke blot betyder gammel på den utvetydige verbalsproglige facon, men at lysere eller mørkere grå betyder mere eller mindre gammel.

Og flere af de andre kodesystemer der indgår i en almindelig film har også denne »afbildende« karakter. F.eks. kan man fortælle om den relative styrke eller betydning af forskellige personer i filmen på et givet tidspunkt i historien ved at placere dem højere eller lavere i forhold til hinanden på billedfladen. En sådan opstilling, der f.eks. lader A rage højere op i billedet end B, skal undertiden læses »verbalsprogligt«: A dominerer her B, slet og ret. Men undertiden vil det være naturligere at læse en sådan opstilling som en »afbildning« af styrkerelationen mellem de to, altså ikke blot som »A dominerer B«, men også som et udtryk for *hvor meget*.

Lad mig slutte med endnu en skitse af en billedanalyse for ligesom at få opsummeret og repeteret nogle af de pointer jeg her har fremført lidt hulter til bulter. Og lad mig denne gang tage et filmbillede – for ligesom at kunne være sikker på at pointerne kommer til at knytte sig til billedfortællinger, snarere end til stillestående afbildinger. Altså f.eks. et billede fra »Det hændte en nat«, Frank Capras film fra 1934, der blev vist nogle gange på Filmmuseet i oktober (fig. 6).

En billedanalyse bør tage udgangspunkt i en analyse af udsigelsessituationen, af situationen hvor nogen viser et billede for nogen for at sige noget bestemt hermed, hævdede jeg på et vist tidspunkt. Hvis vi her tænker os billedet ikke som still, men som et flygtigt, kun for eksemplets skyld frosset moment i den viste film, kan vi her f. eks. sige at institutionen Filmmuseet er den der viser os filmen og dermed dette billede. Men det sker jo på andres vegne, så at sige. Det vigtige for Filmmuseet er ikke at få fortalt os en bestemt historie, men at få præsenteret os for en historie som en anden har fortalt. Almindeligvis lader man jo instruktøren af en film stå som den kunstnerisk ansvarlige instans, så jeg kan vel også her tillade mig at bruge Frank Capra som den der egentlig fortæller historien – og dermed den der egentlig viser billedet. Og hvad forestiller det så?

Reference og betydning, hvad og hvordan – kan dette skel anvendes her? Nødvendigvis jo. I første omgang kan vi fastslå at billedets betydning er ganske klar: det forestiller (»betyder« eller viser) to mennesker, en kvinde og

Fig. 6. En på én gang erotisk og uskyldig situation – som vist f. eks. ved brugen af lys og mørke som verbalsprogslignende tegn – i Frank Capras »Det hændte en nat« fra 1934.

en mand, i et todelt rum med to senge osv. Det kan vi se forholdsvis umiddelbart – på Panofskys præ-ikonografiske niveau – fordi vi kender den meget gængse afbildingskode, der er anvendt her. Så meget om betydningen i første omgang (jeg kommer tilbage til dette); men hvad med referencen?

Lad os tænke os en anden brug af det still, der reelt ligger til grund for analysen. Nemlig den brug vi har, hvis jeg viser billedet til en, der ikke ved hvordan Claudette Colbert og Clark Gable så ud i begyndelsen af trediverne. Jeg ville så her klart referere til disse to Hollywoodskuespillere (og jeg ville vel gøre referencen klar ved simpelthen at sige at billedet altså forestiller – i betydningen »refererer til« disse to), og gennem billedet ville jeg gøre det klart at Miss Colbert havde pandehår osv. og Mr. Gable overskæg, skilning i venstre side, osv.

Løsningen på dette paradoks er at Capra ganske rigtigt ikke refererer til Elly og Peter – men han lader som om han gør det (og lader altså som om der faktisk er nogle sådanne personer at referere til). Sådan som filmen foreligger for os er det principielt umuligt at se om der faktisk findes (eller fandtes) en Elly og Peter som der nu fortælles en ret usandsynlig historie om – selv om det naturligvis er let at se at filmen ikke består af lutter autentiske billeder af en virkelig Elly og en virkelig Peter (altså af billeder der er fremkommet ved at virkelighedens Elly og Peter havde stået foran kameraet). Men naturligvis er vi ikke reelt i tvivl om, at Elly og Peter er fiktive og at hele filmen er et lystspil, en fiktionshistorie om opdigtede personer i opdigtede situationer.

Men Capra refererer naturligvis ikke til Miss Colbert og Mr. Gable med sit billede – og det er et spørgsmål om han overhovedet er ude på at fortælle noget om hvordan nogen ser ud. I Capras film er de to personer på billedet ikke Miss Colbert og Mr. Gable, men millionærdatteren Elly Andrews og journalisten Peter Warne. Men på den anden side kan det jo dårligt være dem Capra refererer til al den stund de er fiktive, altså ikke-eksisterende skikkelser – og hvad der ikke eksisterer kan man jo ikke så godt referere til.

Med et glimt i øjet lader Capra altså som om han skildrer nogle virkelige personer, som om han vitterligt refererer til en kvinde og en mand med navnene Elly og Peter. Det var nogle personer han introducerede ved filmens begyndelse, og nu kender vi dem så godt at vi næppe kigger på dette billede for at se at Elly har pandehår og

Peter overskæg (sådan som vi måske gjorde i starten), men i stedet for at se hvad der nu sker for hende med pandehåret og ham med overskægget. Træk der i begyndelsen af filmen beskrev personerne, bruges nu snarere til at identificere dem med, altså til at gøre det klart hvem der her refereres til (på skrømt).

Tilbage til betydningen. Velkendte afbildningskoder lader os aflæse det sorte og grå og hvide på billedfladen som personer og møbler og gulvtæpper og gardiner. Disse koder er netop afbildningskoder med disses særlige træk af uendeligt mange forskellige udtryksmuligheder forbundet med uendeligt mange forskellige betydninger: de to strukturer af flader og former og linier der begge betyder opredt seng er f.eks. forskellige som to piktogrammer for »seng« eller to gange det skrevne ord »seng« ikke ville være det, og de karakteriserer da også de to senge en anelse forskelligt.

Men hvis vi forlader det rent præ-ikonografiske niveau og bevæger os på det ikonografiske, så genfinder vi sengene som betydningsbærende, men nu på en facon der minder om verbalsprogs. På dette niveau er det ligegyldigt hvordan sengene mere nøjagtigt ser ud; her er den ene slags seng lige så god som enhver anden (på samme måde som den ene håndskrift kan være lige så god som enhver anden). Her gælder det blot at en seng udover til at sove i typisk kan bruges til erotiske udfoldelser, specielt mellem en dame og en herre i netop denne situation. Capra har altså (bl.a.) gennem sengene karakteriseret situationen som erotisk. Og som det er karakteristisk for verbalsprogsagtige systemer kunne det erotiske have været udtrykt på mange måder, men her er altså sengesymbolikken valgt. Havde Capra inden for den valgte stil, det valgte sæt af udtryksmidler, ikke haft noget tegn for det erotiske i situationen end netop senge, ville systemet her ikke have været af den verbalsprogsagtige karakter; det ville have været et notationssystem.

Er der da egentlige notationssystemer i anvendelse i billedet, og er der andre afbildningssystemer end det simple, grundlæggende fotografiske? Altså: Er der strengt »konventionelle«, en-entydige »symboler«, og er der træk på det ikonografiske niveau hvorved ting og personer karakteriseres ikke blot som sådan og sådan, men også f.eks. som en eller anden nøjagtig grad af det og det? Jeg kan ikke få øje på nogen af delene – medmindre man da vil hævde (og det kan man sådan set med rette) at personernes udseende på dette punkt i filmen er blevet notationelt: Det er ganske entydigt hvem personen med skilning og overskæg i sengen til højre er, nemlig Peter, og skikkelsen Peter kan ikke præsenteres på billedfladen med noget andet udseende end dette.

Senere i filmen dukker adskillelsen mellem sengene ved hjælp af et tæppe over en tøjsnor op igen, og da har personerne selv så at sige lavet dette til et lille notationssystem. Da »Jerikos mure«, som de kalder tæppet, til sidst falder, så ved vi alle helt entydigt hvad det betyder – og det kunne vel dårligt inden for filmens rammer havde været udtrykt anderledes. Men her i første omgang, og set fra instruktørens synspunkt, ville det samme – den erotiske adskillelse, det foreløbige afkald på erotisk samkvem – kunne have været udtrykt på andre måder. Her er brugt fantasi og opfindsomhed i valget af tegn; her er tæppet altså et element i et verbalsprogslignende system.

Og på samme måde ville det være en misforståelse at læse tæppets længde som udtryk for hvor stor adskillelsen er, eller at læse det at gardinet på den mandlige side er nedtrukket nøjagtigt så og så meget som udtryk for noget meget præcist – altså som elementer i afbildningssystemer. Generelt kan man vel sige, at hvad der ligger i billedet af betydninger udover på det grundlæggende præ-ikonografiske niveau altsammen er udtrykt med verbalsprogslignende systemer, altså med tegn valgt blandt adskillige mulige og valgt med større eller mindre opfindsomhed og fantasi, men med klare betydninger.

Så lad os gemme dette og afslutningsvis se lidt mere på hvordan Capra her skildrer situationen med sit billede. Og da må vi vel først og fremmest mærke os hvordan Capra spiller på kontrasten mellem lys og mørke. Lys og mørke er jo lidt forskelligt fordelt i de to billedhalvdele: rummets lys kommer ret højt oppefra på mandssiden, og derfor kommer pigens side til at ligge lidt i skygge af det adskillende tæppe (det ses tydeligst på gulvet, men også pigens venstre arm er jo i skygge). Men på den anden side, så er det manden der har en mørk pyjamas på og manden der har trukket det sorte rullegardin ned, mens pigen er iført lys pyjamas og ikke har trukket rullegardinet ned.

Umiddelbart forekommer det måske urealistisk at netop Peter og ikke Elly skulle have trukket gardinet ned for at skjule af- og omklædningen for offentlighedens nyfigne blikke, men dette har nu en ganske realistisk forklaring i filmen: pigen føler sig endnu på dette område mere tryg ved offentligheden uden for den lille feriehytte end ved at lukke sig intimt inde med den fyr hun er nødt til at dele hytten med. Men samtidig giver den lyse firkant bag hende og den lyse påklædning jo symbolsk udtryk for den uskyld der på trods af figurens forkælede, tilsyneladende emancipation er hendes egentlige karakter. Men hvis det lyse på en eller anden måde står for uskyld, så er det vel mærkeligt, at lyset i rummet kommer fra mandens side – og at sengene lyser os så hvidt i møde?

Næ, det er nu faktisk ikke så mærkeligt, for hvad Capra her skildrer er ikke en entydigt erotisk situation, men en dobbeltsidet, kompleks, uskyldigt-erotisk. I en film som denne er det naturligvis grundlæggende erotisk at to personer af modsat køn, der just har lært hinanden at kende, skal dele værelse. Men det er først næste dag at de to for alvor forelsker sig i hinanden, og foreløbig er det netop Peter der er garanten for Ellys dyd (og altså ikke en trussel imod den), både konkret her i situationen, hvor det er ham der har forsvaret hende mod en påtrængende herre, og ham der har hængt tæppet op, og ham der har lånt hende sin meget tækkelige pyjamas, og i det større perspektiv hvor han også forsvarer hendes dyd mod hendes lykkejæger af en forlovet.

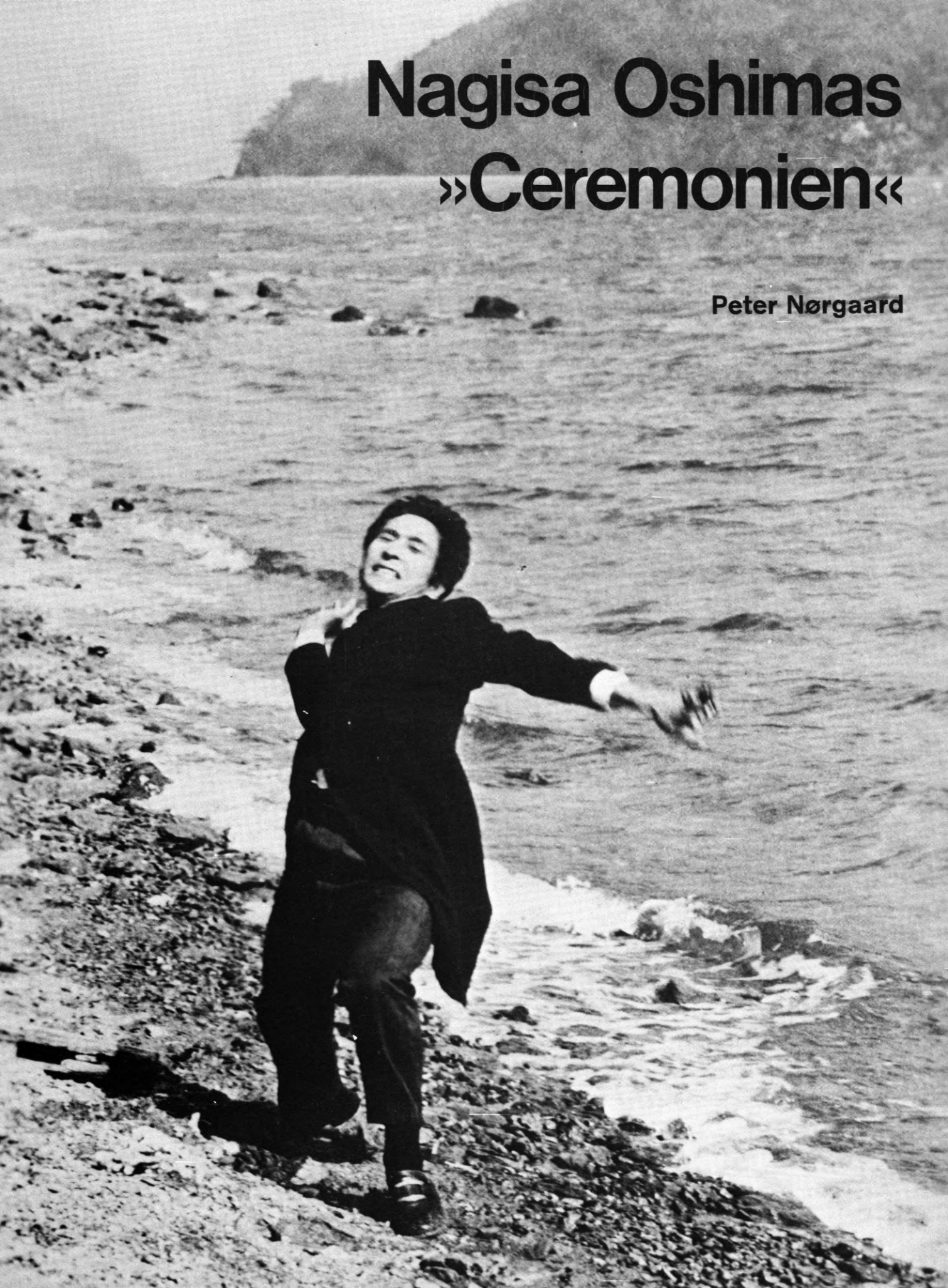
Det er faktisk helt i orden at uskyldens lys kommer fra hans side. Men det er selvfølgelig også helt i orden at han delvis optræder som styg ulv med sin mørkere dragt og sit nedtrukne gardin, hvilket igen svarer til at det er *hans* striptease vi har overværet lige før (den berømte mandlige striptease, der afslørede at Peter Warne, her alias Clark Gable, ikke brugte undertrøje, hvilket efter sigende fik undertrøjesalget i USA til at falde katastrofalt).

Men hvad tænker de to personer inderst inde på? Det skal der nu ikke være tvivl om, så derfor har begge pyjamasser ligesom krænget lidt af indersiden udad. Og den er kulsort!

Jo, billedets og filmens mange, hinanden supplerende koder kan sandelig godt bruges opfindsomt til at gøre tingene klare for tilskuerne. Om de blot har øjnene med sig.

Nagisa Oshimas »Ceremonien«

Peter Nørgaard



Scene fra Nagisa Oshimas komplicerede og fængslende »Ceremonien«.

Med sin 18. film – »Gishiki«, fra 1971 – har instruktøren Nagisa Oshima for alvor indskrevet sig i vestlige kritikeres bevidsthed. Man kan synes, at det er på høje tid, al den stund denne spændende repræsentant for den »unge« japanske film i dag er en herre på 43 år. Derimod kan man nok ikke spå Oshimas værker almindelig publikumsaccept – dertil er de nok for samfundskritiske af indhold og hermetiske af form.

Således også med »Ceremonien«, der skildrer en japansk overklasse-families historie fra 1947 til 1971. Et sådant forløb på et kvart århundrede kunne nemt give anledning til en bredt anlagt, episk fortælling, men Oshima har foretaget en nærved genial beskæring af stoffet, idet han – i flashbacks fra nutiden – viser os de store familiesammenkomster: bryllupper og begravelser, og de ceremonier, der omgiver dem. Ved disse lejligheder udfoldes en families karakteristika særlig tydeligt, og det gælder da specielt for den japanske familie.

Sakurada-familiens skæbne er en allegorisk parallel til hele det japanske samfunds efterkrigs-historie, og ved at kritisere denne families struktur og funktion fordømmer Oshima såvel den japanske samfundsorden som det fundament, den hviler på.

Filmen har visse mindelser om de to af Oshimas værker, der er blevet vist i TV herhjemme. Som i »Drengen« er personerne mærket af det autoritære familiemønster, og som i »Døden ved hængning« er fortællingens baggrund det japanske riges imperialistiske fortid. Hvor det i sidstnævnte film var erobringen af Korea, der hentydedes til, er der i »Ceremonien« tale om annektionen af Manchuriet, der påbegyndtes i 1931. Det er i den nyoprettede vasalstat Manchukuo, at filmens hovedperson, Masuo, er født – i 1933, det år, da Japan forlod Folkeforbundet i protest mod medlemslandenes kritik af invasionen.

Da Masuos familieforhold er omtrent det mest komplicerede i filmen, skal der her forsøges opstillet en genealogi. Sakurada-klanens overhovede er den dæmoniske Kazuomi, der styrer familien med hård hånd – inklusive moderen Tomiko og søsteren Chiyo. Han er gift med Shizu, med hvem han har sønnen Kanichiro, der i 1946 begik selvmord i fortvivlelse over, at kejseren frasagde sig sin guddommelighed. Masuo er søn af Kanichiro og Kiku. Med konkubiner har Kazuomi fået tre andre sønner, Mamoru, Isamu og Susumu. Sidstnævnte har sønnen Tadashi. Medlem af familien er også Setsuko, en uægte datter af Kazuomis halvsøster, som man ellers ikke hører noget til. Setsuko er adopteret af Kazuomi og har været gift med en pro-japansk kineser, med hvem hun fik datteren Ritsuko. Sidst, men ikke mindst, er der Terumichi, der er et år ældre end Masuo. I løbet af filmen viser det sig, at han er et sent afkom af Kazuomi – med Kanichiros (Kazuomis egen søns) første forlovede.

Det er disse personer, der befolker Masuos erindring, og det er hans erindringer vi følger gennem hele filmen. Det tilsyneladende nutidsplan, hvorfra fortidens begivenheder erindres, må også være en erindring, da filmens slutscener er underlagt Masuos kommentarer i datid. Filmens virkelige »nu« er altså ubestemmeligt, men til gen-

gæld er alle andre tidspunkter omhyggeligt angivet:

1971. Masuo udsætter bedstefar Kazuomis begravelse og tager med Ritsuko afsted for at møde Terumichi, der har sendt ham et mystisk telegram. Vi fornemmer, at Masuo elsker Ritsuko, der til gengæld elsker Terumichi. Flashback til:

1947. Masuo og hans mor, Kiku, er flygtet fra det befriede Manchuriet. De ankommer til Sakurada-godset, hvor man netop højtideligholder 1-årsdagen for Kanichiros selvmord. De vil ikke ligge familien til byrde, men bliver nærmest tvunget til at blive. Masuo bliver hurtigt knyttet til den viljestærke og klarsynede Terumichi.

1971. Masuo og Ritsuko fortsætter rejsen til Terumichi, der har slået sig ned på en isoleret ø.

1952. Masuos mor dør. Han kommer for sent til dødslejet, da han har spillet med i en universitets-baseballkamp – som han forøvrigt tabte. Interessen for baseball har han arvet fra sin far. På vågenatten opdager han, at Setsuko, som han er meget betaget af, er Kazuomis elskerinde, og at hun og Masuos far i sin tid elskede hinanden. Endvidere overværer han skjult, at Setsuko indvier Terumichi i erotikkens mysterier.

1971. Masuo og Ritsuko rejser videre.

1956. Masuos onkel Isamu gifter sig. Han er en jovial person, der er medlem af det (stalinistiske) japanske kommunistparti. En nyopdukket slægtning er Tadashis far, Susumu, der har været i kinesisk krigs-fangenskab. Ritsuko, der nu er en ung dame, tiltrækkes både af Masuo og Terumichi, men det er sidstnævnte, der vinder hende. Under bryllupsfestlighederne bobler imidlertid familiens stridigheder, og næste dag findes Setsuko død med et sværd igennem sig. Det forklares som selvmord, men Masuo er overbevist om, at bedstefar Kazuomi har dræbt hende.

1971. Masuos og Ritsukos rejse.

1961. Masuo gifter sig på bedstefaderens bud. Bruden er stukket af, men ceremonien gennemføres alligevel, som om hun var til stede ... Der er mødt mange prominente personer op, og de må ikke snydes for højtideligheden. Tadashi afbryder farcen et kort øjeblik ved at læse op af et neo-fascistisk manifest om magtovertagelse. Han smides på porten og bliver kørt over af en bil. Bryllupsnat og vågenat falder sammen – ja, smelter sammen til ét.

1971. Masuos og Ritsukos fortsatte rejse.

1971. Natten før filmens første scene. Bedstefar Kazuomi er død, og Masuo tager imod kondolence-gæsterne. Han bliver opfordret til at opgive jobbet som baseballtræner og overtage Kazuomis position, med ansvaret for alle familie-foretagenderne. Han er ved at bryde sammen under det psykiske pres og trøstes af Ritsuko. Teksten fra Terumichis telegram eksponeres hen over dem: »Terumichi død. Stop. Terumichi«.

1971. Masuo og Ritsuko ankommer til Terumichis ø. Han har begået selvmord og efterlader sig et testamente, hvoraf det fremgår, at han med denne handling mener at have brudt familien Sakuradas magt for altid. Han var den eneste, der virkelig kunne føre familien videre: »Ved at ofre mig selv udsletter jeg familien Sakurada«. Ritsuko tager gift og lægger sig ved hans side. Masuo synes for evigt fastvokset i sine fortidstraumer.

Når Oshima har tidsfæstet alle begivenhederne, er det naturligvis fordi deres konkrete historiske placering er af vigtighed for filmens perspektiv. Samtidig med at familien Sakuradas skæbne generelt er en parallel til Japans nyere historie, viser Oshima, hvordan familien specifikt påvirkes af denne historie. Mest iøjnefaldende på det symbolske plan er nok Masuos tvungne bryllup med en fraværende brud, der er valgt af finansielle hensyn. Dette bryllup foregår kort efter Japans egen formæling med U.S.A., d. v. s. fornyelsen af den japansk-amerikanske sikkerhedsaftale i 1960, der blev gennemtvunget trods omfattende uvilje mod Diet's (parlamentets) beslutning.

Men først og fremmest ligger det Oshima på sinde at vise, hvordan det gamle samfunds strukturer og tankevaner overlever i det dynamiske, industrialiserede »nye« Japan. Det er f. eks. typisk, at filmens mest positive figur, Terumichi, i sin protest mod det bestående tager sin tilflugt til en klassisk japansk handlemåde: det rituelle selvmord. Den unge Tadashi falder ved *sin* protest lige i armene på fascismen og udspyer sentenser, der lyder som ufordøjede Yukio Mishima-citater. Masuo er i sammenligning med sine to jævnaldrende en totalt dådløs person, hvis outsider-status som baseball-træner kan minde om den position, som intellektuelle og kunstnere ofte indtager i samfundet – herunder også filminstruktører som Oshima, hvis generation han – naturligvis ikke tilfældigt – tilhører.

Masuo prøver at undvige sin »naturlige« placering i familien ved at beskæftige sig med en populær – vestlig – sportsgren; men også sporten kan anskues som et ritual – af kvalitet ikke hævet over familiens ritualer.

Da vi forlader Masuo i filmens slutning ligger han med sin (imaginære?) baseball på jorden og lytter til sin (imaginære?) lillebror, der blev begravet i Manchuriet. Handlingens karakter af ritual understreges af, at det er en gentagelse af en tidligere scene fra filmens begyndelse, således at hele forløbet i filmen får et cirkulært, uafvendeligt præg. Masuo kan ikke slippe sin (begravede) fortid.

Denne frysende vision af menneskelig impotens gives i et passende klinisk billedsprog. Ceremonierne skildres i klaustrofobiske interiører, med persongrupperinger af en sommetider helt parodisk symmetri. De få eksteriørbilleder foregår næsten alle i et artificielt solnedgangsskær, der minder stærkt om indendørsbilledernes belysning. For Oshima er mindst af alt »realist«. Tilskueren bringes uafladeligt i tvivl om, på hvilket symbol-plan, scenerne udspilles, for slet ikke at tale om, hvilket symbol-*indhold,* de har – skønt symbolernes relative uigennemskuelighed ofte skyldes deres pågående ligefremhed snarere end deres raffinement. Og filmen er endvidere fuld af forhold, der aldrig afklares, følelser, der ikke får afløb, og scener, der ikke afrundes – ja, ind imellem bliver filmens egen sanddruhed som erindring også draget i tvivl, f. eks. ved Ritsokus påstand om, at hun aldrig har spillet baseball med Masuo, skønt filmen viser os det modsatte. Oshima er helt givet ikke tilhænger af en mekanisk virkelighedsopfattelse.

Dette mærkes også tydeligt i hans måde at være »politisk filmkunstner« på. For Oshima er det at lave politisk film ikke et spørgsmål om at repetere parti-paroler, men om at angribe nationale traumer og indholdsløse konventioner af både psykologisk/social og kunstnerisk art med analysens og poesiens våben.

Oshima har selv skrevet: »En filmmand laver ikke film om et enkelt tema, lige så lidt som et menneske lever sit liv med én ide i hovedet – filmmanden arbejder ud fra en stedse større erfaringsverden, og han lærer at kombinere de temaer, der står ham nær, så de kan uddybe, fremhæve og være retfærdige mod menneskets sammensathed«.

Denne programerklæring har »Ceremonien« fuldt ud realiseret.

Nye bøger

Læst og anmeldt af:
Peter Schepelern (P.S.)
Niels Jensen (N.J.)
Jørgen Oldenburg (J.O.)
Jens Bruun Christensen (J.B.C.)
Michael Blædel (M.B.)
Albert Wiinblad (A.W.)

TEORI:

Filmsemiologi

Søren Kjørup har bidraget til »Berlingske Leksikon Bibliotek« med et bind om filmsemiologi. Bogens indledende kapitel, »Hvad er filmsemiologi?«, leverer straks den leksikalske definition af emnet: »en retning indenfor filmteorien som er opstået omkring midten af 60'erne og som er kendetegnet ved at filmen (eller udvalgte grupper af film) studeres som et meddelelsesmiddel, et rudimentært sprogsystem, ved hjælp af metoder og begreber hentet fra den generelle lingvistik og semiologi, men naturligvis tilpasset det særlige og særligt komplekse audiovisuelle medium som filmen er« (s. 23). I de følgende otte kapitler behandles »Den filmteoretiske tradition«, »Forløbere for filmsemiologien« og de egentlige filmsemiologer, først og fremmest Pasolini, Eco og Metz. Disse afsnit, som optager hovedparten af bogens sideantal, er gode refererende afsnit, der i udmærket pædagogisk form fremlægger og parafraserer filmsemiologernes tanker og skrifter.

Afsnittet om »Den filmteoretiske tradition«, som resumerer Pudovkin, Eisenstein, Bazin, Kracauer og Mitry på 15 små sider, forekommer mig dog nok lovlig kortfattet og overfladisk. Når Kjørup (s. 12) taler om »en lang filmteoretisk tradition for at betragte filmen som et sprog« er det lidt af en tilsnigelse. Den lange række af nu mere eller mindre glemte – men ikke ubetydelige – tidlige filmteoretikere som Canudo, Lindsay, Münsterberg, Freeburg, Pordes, Schulz, Richter, Timoshenko og Kuleshov er ikke så homogen en masse at de kan sammenfattes til »en lang filmteoretisk tradition«. Kjørup peger på Balázs, Kuleshov og Timoshenko som forfattere til »de tidligste værker man med nogenlunde sikkerhed kan forvente taget op til diskussion i de senere« (s. 24), men anfører om de to sidstnævnte i noterne (s. 222), at »tidlige skrifter af Kuleshov og Timochenko er mig bekendt aldrig blevet oversat til vestlige sprog«. Det skal derfor lige nævnes, at Timoshenkos »Iskusstvo kinò i montaz filma« (1926) er oversat til tysk som »Filmkunst und Filmschnitt« og står i samme bind som den tyske udgave fra 1928 af Pudovkins »Filmregie und Filmmanuskript«, den udgave hvortil Pudovkin skrev sit kendte forord om montagen. Angående Kuleshov kan henvises til en artikel af Ronald Levaco i det amerikanske tidsskrift Screen (XII, 4, Winter 1971/72), som indeholder fyldige uddrag af Kuleshovs første filmteoretiske værk, »Iskusstvo kinò« fra 1929. Artiklen hedder »Kuleshov and semiology«. I 1974 har Levaco desuden udsendt et udvalg af Kuleshovs skrifter, »Kuleshov on Film«.

Man kan også godt stille sig noget skeptisk over for bogens opstilling af semiologien som det længe forberedte højdepunkt i den filmteoretiske udvikling. Semiologien har tilført filmteorien en interessant filosofisk diskussion, men den har måske ikke tilført så farlig meget mere. Det er da også påfaldende, hvor uberørt den moderne filmkritik stort set er forblevet af de filmsemiologiske teorier, og det gælder forresten pudsigt nok også Søren Kjørups filmkritik. Min væsentligste indvending mod Kjørups bog skyldes dog det afsluttende kapitel, »Billedet og udsigelsen i filmen«, hvor forfatteren præsenterer sine egne filmsemiologiske synspunkter (på linie med de synspunkter, han fremfører i sin artikel i dette nummer af Kosmorama!).

På s. 82 har Kjørup refereret Umberto Eco: »Den billedmæssige gengivelse er altså på den ene side »naturlig« eller som Eco siger *motiveret* nok; den er ikke arbitrær, hvadsomhelst ville ikke kunne forestille hvadsomhelst blot der findes eller skabes en passende kode; billedet skal være bundet til den genstand det forestiller ved det »motiverede« bånd at det giver os et visuelt indtryk der svarer til det genstanden selv ville give os«. Men det påpeges, at de billedmæssige gengivelser alligevel er underlagt koder, idet »de visuelle indtryk vi får fra omverdenen *tolkes* af os, og vel at mærke at de tolkes ud fra visse koder, de *perceptive koder*«. Så vidt Eco. På s. 205 indrømmer Kjørup, at »det eller de oftest benyttede filmsprog er sprog der primært kan bruges til at fortælle os om hvordan personer og ting og miljøer ser ud, og specielt om hvordan personer og ting bevæger sig og forandrer sig«, men iler alligevel straks med »(forhåbentlig overflødigt) at understrege at dette naturligvis ikke må tages som en påstand om at vi på lærredet direkte ser hvordan visse virkelige eller fiktive personer og ting og miljøer ser ud, men at vi på lærredet ser tegn som vi tolker som karakteristikker af personers og tings og miljøers udseende«.

Jeg skal ærligt tilstå, at Kjørups »forhåbentlig overflødige« understregning ikke forekommer mig helt overflødig, for skal jeg virkelig forstå det sådan, at Kjørup – i modsætning til Eco – faktisk mener, at »hvadsomhelst« vil kunne forestille »hvadsomhelst«, blot der findes eller skabes en passende kode?? Alt tyder desværre på det, for på s. 207 skriver Kjørup: »Og for til slut at sammenfatte kan man sige at en filmsemilogi for det første må opgive enhver tanke om filmsprogets »naturlighed«, i dets helhed eller i visse dele. Filmsproget er, som ethvert andet sprog, principielt arbitrært i den forstand at

det indeholder udtryk med betydning (indhold) der altid vil være etableret ved (semantiske) regler eller koder«. Kjørup er godt klar over, at han her tager afstand fra den øvrige filmsemiologi (og -teori), der – efter hans eget udsagn – »fastholder (...) at billeder i den sidste ende ikke er helt arbitrære, rent vilkårlige, men at de må have en vis forbindelse af lighed til det afbildede« (s. 179), for han sætter sig udtrykkeligt for at »vise at denne grundlæggende opfattelse er forkert«.

Kjørups afsluttende essay er skrevet i hans karakteristiske lette, filosofisk mousserende stil, der nok med sine fint perlende subtiliteter kan virke tilsløre nde for det reelle indhold, men dog ikke helt kan camouflere, at han her fremsætter en hasarderet påstand. Jeg skal nemlig ikke nægte, at jeg meget nødigt vil »opgive enhver tanke om filmsprogets »naturlighed«, i dets helhed eller i visse dele«, faktisk bliver jeg både bedrøvet og bekymret, når Søren Kjørup prøver at overtale mig – og andre læsere – til at tro på, at filmsprogets betydninger er arbitrære. Det er et meget centralt punkt i den filmteoretiske debat, og når Kjørups påstand gør mig bekymret, er det fordi jeg forudser, at filmvidenskaben vil få meget store problemer, hvis den skal leve med denne definition af filmsproget. Lad mig forklare lidt nærmere!

Ordenes betydninger er vilkårlige eller arbitrære. Det indebærer, at et ord som f. eks. *hund* bruges og forstås som betegnelse for et bestemt pelsklædt pattedyr, fordi denne betydning af ordet er en vedtagen betydning, som er etableret af almindelig praksis og stadfæstet i ordbøger og leksika. Betydningen er ikke »naturlig«, hvilket fremgår af den omstændighed, at man, hvis man ikke kender ordets betydning, ikke kan aflæse denne, selv om man studerer bogstaverne h-u-n-d eller lyden *hund* nok så indgående. For ordet (eller *tegnet*) *hund*s betydning er ikke en påviselig egenskab ved selve ordets grafiske eller lydlige form, men en vedtagen, konventionsbestemt betydning. Kender man ikke denne vedtægt, kender man ikke ordets betydning. Det arbitrære i ordet *hund*s betydning kan man bl. a. konstatere ved at tænke sig konsekvenserne af en betydningsændring. Hvis det ved et ministerielt dekret blev bestemt, at ordet *hund* fremtidigt skulle anvendes som betegnelse for, hvad man hidtil har betegnet med ordet *kat,* ville dette ikke være en umulighed: man skulle blot ændre vedtægterne. F. eks. har man jo ofte oplevet, at et landområde har skiftet navn (f. eks. fra *Siam* til *Thailand*) eller at en ældre betegnelse er blevet afløst af en nyere (fra *aeroplan* til *flyvemaskine* og fra *flyvemaskine* til *fly*). Ordene er forskellige både i udseende og lyd, men betydningen er den samme. Og grunden til at dette kan lade sig gøre er, at ordenes betydninger er arbitrære. Ordet *aeroplan* kan være ligeså godt som ordet *fly*, det afgørende er at de betyder det samme; de refererer til samme virkelige genstand. Til det verbalsproglige ord *hund* skulle svare det filmsproglige billede – d. v. s. en filmoptagelse – af en hund. Normalt forstås og bruges en sådan filmoptagelse af en hund som betydende *hund.* Er denne billedmæssige betegnelse for *hund* også arbitrær og vilkårligt udskiftelig sådan som den verbalsproglige betegnelse er? Nej! Vi kan ikke vedtage, at filmbilledet af en hund fremtidigt skal betyde – være betegnelse for – hvad vi hidtil har betegnet som en kat eller noget helt tredie. For filmbilledets betydning er ikke et spørgsmål om vedtægter (som er arbitrære) men om ligheder (som er naturlige).

Kjørup mener angiveligt, at filmbilledernes betydninger er lige så arbitrære som ordenes betydninger, og »beviser« dette ved at påpege, hvor speget et begreb *lighed* egentlig er. Han anfører nogle pudsige og interessante eksempler på hvilke problemer der let kan opstå, når man skal redegøre for et givent billedes »lighed« med det, det »forestiller«, og han bevæger sig ud i subtile redegørelser for, at to eksemplarer af Berlingske Tidende fra samme dag ubestrideligt *ligner* hinanden, men ikke kan siges at *forestille* hinanden. Og han anfører, at »et hvilketsomhelst billede faktisk (ligner) et hvilketsomhelst andet billede væsentligt mere end det ligner hvad det forestiller« (s. 181). Til denne sidste påstand har man mest lyst til at spørge forfatteren, hvordan han kan vide dét! Men disse underholdende spilfægterier ændrer ikke noget ved det faktum, at filmbilledets betydning erfaringsmæssigt er uløseligt knyttet til dets lighed med virkelige genstande og vel at mærke med virkelige genstande som er blevet anvendt til fremstillingen af det pågældende filmbillede. Når en gipsafstøbning af en eller anden virkelig hånd så slående ligner netop en hånd (selv om den naturligvis også ligner en gipsafstøbning) er denne lighed let forklarlig ved, at man faktisk har anvendt en virkelig hånd, da man lavede gipsafstøbningen af en hånd. På samme måde kan det heller ikke undre nogen (undtagen måske Søren Kjørup?), at filmbilledet af en hund både ligner og betyder en *hund* og på ingen måde kan betyde f. eks. *kat, brødkniv* eller *bedeskammel,* eftersom man netop har anvendt en virkelig hund (og ikke en kat, en brødkniv eller en bedeskammel) til fabrikationen af et fotografisk filmbillede med betydningen *hund.*

Støder man på et verbalsprogligt ord, man ikke kender, kan man ikke af selve ordet aflæse dets betydning, selv om man måske godt fra virkeligheden kender den genstand, ordet er en betegnelse for. Man kan således udmærket godt kende en nældens takvinge fra virkeligheden uden at vide, at den hedder sådan, og omvendt kan man ikke på ordene *nældens takvinge* se, at de henviser til en sommerfugl. Men hvis man kender udseendet af en nældens takvinge fra virkeligheden, vil man erfaringsmæssigt også være i stand til at forstå betydningen af det filmsproglige udtryk for *nældens takvinge,* nemlig en filmoptagelse af den pågældende sommerfugl. Naturligvis er der tekniske faktorer, der spiller ind: filmbilledets skarphed og farver, vinkel og afstand i forhold til motivet, men sådanne faktorer spiller jo også ind ved øjets opfattelse af virkelighedens sommerfugle. Hvis filmsproget virkelig var arbitrært – og hvis »enhver tanke om filmsprogets 'naturlighed' måtte opgives – hvordan skulle man så forklare, at vi uafbrudt, når vi ser film, gør den erfaring, at vi genkender den fortrolige virkelighed i filmoptagelserne, at vi øjensynligt forstår filmsprogets betydninger ubesværet – og uden ordbog eller anden kodeforklaring – via filmbilledernes ligheder med den affilmede virkelighed, selv om det måske er første gang vi ser denne virkelighed gengivet på film?

Det er rigtigt, at der er momenter i filmsproget som ikke forstås ligeså spontant som de helt elementære ligheds-betydninger, men det skyldes, at filmsproget indeholder en række sproglignende strukturer – f. eks. i forbindelse med filmisk interpunktion og montage – som netop er vedtægtsbaserede. Det er således en vedtægtsbaseret betydning i fiktionsfilm, en konvention, at et nærbillede af en sengeliggende persons hånd, der falder slapt ned og forbliver ubevægelig, betyder, at nu dør den pågældende person. Det er en betydning, som nok er mere »naturlig« end sprogets helt arbitrære betydninger (for den er jo baseret på genkendelsen af noget reelt – faktisk bliver hånden, såvel som resten af kroppen, slap og »livløs« når døden indtræder); men der er noget vedtægts-bestemt – og følgelig til en vis grad noget arbitrært – ved at man har valgt netop håndens slaphed til at *betyde* legemets død. Denne betydning vil derfor kun kunne forstås af dem, der er bekendt med denne fiktionsfilms-konvention. Men tilbage bliver, at også de, der ikke kender den slappe hånds specielle fiktions-filmsproglige betydning, er i stand til at forstå, at billedernes betydning, på et elementært plan, er *hånd, slaphed* etc. I Béla Balázs' berømte anekdote om »den sibiriske pige« – der for første gang så film og blev forfærdet over at mennesket var revet i stykker, splittet i hovede, arme, krop – skyldes fejlreaktionen karakteristisk nok også kun ukendskab til de *vedtagne* betydninger (nemlig klipningens konventioner), hvorimod de *naturlige* betydninger (opfattelsen af, at disse to-dimensionale sort-hvid billeder forestiller tre-dimensionale menneskers hoveder, arme, kroppe) fungerede umiddelbart.

Som sagt er jeg ked af, at Søren Kjørup vil gøre filmsproget til et sæt semantiske koder med arbitrære betydninger, når det så evident strider mod vores almindelige erfaringer vedrørende filmsproget. Jeg kan ikke lade være med at bekymre mig over, at Kjørup råder en hel, angiveligt progressiv, filmteoretisk skole som filmsemiologien til at tage sit udgangspunkt i en så vaklende tese. Og jeg kan ikke lade være med at se noget symptomatisk i at en linie på side 190 i Kjørups bog er vendt på hovedet. Arbitrært eller ej.

P.S.

Søren Kjørup: Filmsemiologi. Berlingske Leksikon Bibliotek, red. af Johannes Sløk. København 1975. 231 sider. Kr. 32,50.

Film og Film som film

'Vore husdyr' var i min skoletid et gængs stileemne. Det gav mulighed for mange indfaldsvinkler. Den konkrete f. eks., hvor indledningen kunne lyde: »Koen er et stort firkantet dyr med et ben i hvert hjørne«. På den måde kan man også nærme sig mindre substantielle emner, kunsten f. eks. Chris Brøgger gør det i sin bog »FILM«, hvor han begynder med at fastslå, at film er en strimmel acetatcellulose, men at han i øvrigt i sine videre betragtninger vil anvende udtrykket »film« »enten om en bestemt film eller om film i det hele taget«. Og det beroliger naturligvis læseren en hel del, da det jo stort set er den brug alle andre mennesker i verden også gør af ordet.

I øvrigt undrer det, at forfatteren i sin forklaring på filmens rent faktiske beskaffenhed og de fysiske forhold, der betinger vor opfattelse af billeder som levende, ikke forklarer, hvad øjets træghed betyder og hvilken funktion lukkeren har. For det er jo først, når man er klar over disses indbyrdes forhold, at man forstår, hvad der gør, at et filmbillede kan opleves som bevægeligt. Forklaringen mangler et par afgørende detaljer. Det er ikke nok at være konkret, tilstrækkelighed og præcision må også til. Og især præcisionen i de meget korte formuleringer kan det knibe med. Således hedder det i et afsnit om »Den nye Bølge«:

> »Foruden i Frankrig optog unge og yngre filmfolk i England, Polen, Sverige, Danmark og mange andre steder film, som ikke lignede nogen tidligere film; ofte roste de sig ligefrem af at stå i gæld til ældre filmkunstnere. Godard og Truffaut satte ikke blot megen pris på ældre amerikanske kriminalfilm og westerns, men f. eks. også på Dreyers »Jeanne d'Arc«.
> ?

Noget instruktivt signalement af en ny generations forhold til traditionen kan en sådan selvmodsigelse som ovenstående ikke ligefrem kaldes. Igen er fejlen ikke, at der står noget forkert hos Brøgger, for det gør der næppe. Det, der står, står bare ikke præcist nok. Pointeringen savnes, som den kan gøre det i karakteristikken af de enkelte, nøjere beskrevne film, der udgør et af bogens senere afsnit. I en omtale af »Oprøret i Ådalen« får vi at vide, at Bo Widerberg ikke alene kender maleren Renoir men også vil lede tilskuerens opmærksomhed hen på ham, og det er jo så sandt som det er sagt men i sig selv ikke videre interessant. Hvad det derimod kunne være værd at vide er, *hvorfor* Bo Widerberg har villet det således, og hvordan han går frem. Bruges Renoir på samme måde på lyd og billedside? Associeres eller kontrasteres der? Vi får det aldrig at vide og må derfor tro, at der i filmen er tale om et blot og bart æstetisk, koloristisk raffinement, hvilket er fatalt, da Renoir tværtimod er inddraget i et opgør med en æstetisk holdning.

Og det er altså bogens svaghed. De korte hug når ikke dybt nok ind. Dens styrke ligger i bredden, hvilket ikke bliver mindre imponerende af at bogen faktisk kun fylder ca. 125 små sider. På dem står der meget, og vi kommer vidt omkring. Der er afsnit om instruktørens betydning, om filmens udvikling, om filmtyper, om filmvurdering og filmpåvirkning. Bogen henvender sig til de fjorten-til-attenårige og er tænkt til selvstudium og undervisning. Især til det sidste er den velegnet. Den nærmer sig som sagt sit emne fra mange hold uden at tage patent på, hvordan det skal behandles. Den giver læreren en chance for at komme ind og være med og den manuducerer på intet tidspunkt i meningsmæssig henseende. Det sidste fornemmes særlig tydeligt i det afsnit, der handler om filmbedømmelse. »Det er vanskeligt at bedømme, om en film er god eller dårlig«, mener Chris Brøgger og betoner de mange individuelle forskelle, der er bestemmende for oplevelsen. Noget kriterium opstilles ikke, Brøgger maser sig aldrig an og har ingen eviggyldig sandhed, der skal afsættes. Han vil, at bogen skal være et værktøj, og som sådan kan den bruges. Den er ingen katekismus. Brøgger er pædagog ikke teoretiker.

En teoretiker er en person, som ikke bare ved noget om, hvordan det er men også om, hvordan det bør være. En stor teoretiker må være monoman, enøjet og ikke så lidt af en galning. Derved får han betydning på to måder. For det første giver hans afsindige teorier andre teoretikere lejlighed til at opponere, og for det andet – og nok så væsentligt – forlener hans forvrængende og hensynsløse syn paradoksalt nok os andre med større følsomhed. Den betydelige teoretiker overdriver proportioner, forlænger perspektiver og fastholder standpunkter lige ud over, hvad de kan bære. Det må meget gerne knage og brage i fugerne. Så længe vi kan se, at der er noget om, hvad manden siger, gør det ingenting, at vi indser, at det ikke holder på længere sigt. Tænk på Pudovkins (over)betoning af montagens betydning. Selv hos Brøgger lever den i bedste velgående. Brøgger skriver Kuleshov hjælpe mig, at saksen og filmkittet er ligeså vigtige redskaber for den, der skal lave film, som kameraet. Og det er naturligvis noget vrøvl. Ikke alene *kan* nogen »klippe« i kameraet, men Murnau og Hitchcock har begge lavet film bogstavelig taget uden klip. Ingen af dem har hævdet at kunne gøre det samme uden kamera! Alligevel er synspunktet værd at fastholde for Brøgger. Det tjener hans ærinde, siger noget om film til forskel fra andre udtryksmidler, er illustrativt. Således som også Kracauer er det i »Nature of Film«, når han hævder, at man ikke kan lave overbevisende historiske film, fordi kameraet nu en gang ikke lader sig bedrage. Stiller man en udklædt skuespiller foran det, ja, så ser det en *udklædt skuespiller,* hvad alene westerns og Dreyers »Jeanne d'Arc« har sat sig ud over ved at rydde deres figurer fra det historiske plan over på henholdsvis det mytologiske og psykologiske. Vi oplever ikke Jeanne som en figur i tiden, vi oplever hende universelt. Brøgger taler i forbindelse hermed om Dreyers »stærke begrænsning af stoffet« og eksemplificerer således fortræffeligt, hvad han tidligere i bogen har været inde på. Nemlig den *forlængelse* af virkeligheden, som det er instruktørens privilegium og opgave at opnå netop ved hjælp af *begrænsning.*

Siegfried Kracauers hovedtese er, at »filmen først opfylder sit væsen der, hvor den opfanger og afslører fysisk realitet, og at den har et særlig ømt forhold til virkeligheden, hvor denne manifesterer sig flygtigst eller mest spontant«. Pludselige bevægelser hos et enkelt menneske eller vrimlende folkemasser på gader og pladser, det lever på film, siger Kracauer, og den betragtning er der siden mange, der har raset over. Blandt de seneste er V. F. Perkins fra tidsskriftet »Movie«, hvis bog »Film As Film« er genudsendt uden at der dog – som for Brøggers vedkommende – er tale om en ny udgave. Helt at jorde Kracauer nænner Perkins dog ikke. Dertil ligner Kracauer for meget Bazin, Perkins profet. Den eneste, der efter forfatterens mening har forstået filmens forhold til virkeligheden og celluloiden.

For Perkins – som for Bazin – er nemlig hverken saksen eller kittet af en betydning, der kan sidestilles kameraets. Tværtimod er netop disse funktioner ofte en hindring for at skabe gyldig kunst, da klipningen er tilbøjelig til at ofre det naturlige forhold mellem en genstand og den sammenhæng hvori den forekommer til fordel for et mere eller mindre tilfældigt arrangement. Som Bazin mener Perkins, at en films kontekst må udfolde sig også rumligt, om den skal overbevise, men man kan ikke efter hans formening tale om, at filmen – eller nogen anden kunstart for den sags skyld – har et specifikt væsen, der skal opfyldes, sådan som både Pudovkin og Kracauer gør det. Perkins er med andre ord ikke afsindig, han er fornuftig. Mere lærer end forkyn-

der, mere forklarende end proklamerende, mere rimelig end slagkraftig. For ham må en film vurderes i forhold til sin dramatiske eller genremæssige grundtype med dennes mulighed og begrænsninger, og vor vurdering af den må bestemmes af den relevans, hvormed den fører sine komponenter sammen. Forfatteren ser Vincente Minnellis »The Courtship of Eddie's Father« som et illustrativt eksempel. Her forekommer en scene i et køkken, hvor Eddie og hans far retter an til et måltid. Det er kort efter moderens død og de to taler om deres fælles savn og vanskeligheder. Drengen siger noget om, at han ikke græd i skolen, hvor stor trangen dertil end var. Mere er der ikke på situationen i manuskriptet, men instruktøren modellerer på den, gør den levende og plastisk. *Han* finder på at lade samtalen udspilles i et køkken, hvor moderens fravær bliver synligt ved at de efterladte nu gør det, der plejer at være hendes arbejde. *Han* anbringer drengen på tå på en køkkenstol i færd med at tage porcelæn ud af et højt skab og understreger gennem denne balancegang og fumleriet med de skrøbelige kopper og tallerkener også en emotionel mangel på stabilitet. Scenen appellerer til så forskellig modtagelighed hos tilskueren som bevidstheden om at porcelæn er skørt, fornemmelsen af det vakkelvorne ved en høj stol og indforståetheden med det traditionelle kernefamiliemønster med de tydelige rollefordelinger. Scenen får vægt fordi dens komponenter er bragt i meningsfuldt forhold til hinanden. Korrelationen er indholdet!

Og alt imens flyder handlingens strøm videre, uhindret og ubesværet. Ingen betydningsfuld detalje eller symbolmættet gestus får lov at afbryde den, sådan som det er tilfældet hos Eisenstein, hvor et stormløb pludselig forsvinder til fordel for tre stenløver klippet sammen så de ligner én springende. Eksemplet er ligeså velkendt som det efter Perkins mening er overvurderet. Den usynlige kunst er hans ideal. Derfor imponeres han ikke af Losey, når denne i »The Criminal« sætter en fange til at tale om fængselslivets frustration og kampen imod den, mens lyset langsomt tones ned omkring manden, så til sidst alt omkring ham ligger i mørke og kun ansigtet er belyst. Som billede på isolation får påfundet naturligvis virkning men samtidig distraherer det ved selve sin påtrængenhed. Vi pånødes en stemning, oplever den ikke, som vi gør det hos Hitchcock, når han er bedst.

»O God, somebody help me«, sukker Marnie og så toner billedet ud og vi ser ned over hallen, hvor gæsterne strømmer ind. Kameraet glider frem over dem helt hen til døren, hvor Mr. Strutt i det samme kommer ind. Ironisk at han skulle blive svaret på Marnies bøn, han som hun har bestjålet og som kan knuse hende. Men det, at han dukker op, får os unægtelig til at opleve hendes ængstelse, samtidig med at ironien kun er tilsyneladende. For dybest set er Strutt jo Marnies eneste løsning, hjælpen hun beder om. Han repræsenterer alt det i hende selv og i fortiden hun ikke vil erkende, og som alene erkendelse kan befri hende for. Filmens meningsfuldhed – hele dens idé – bliver ét med handlingens fremadskriden. Dens tanke og følelse støttes ikke på enkeltfremhævelser men ligger i det generelle og gennemgående mønster. »Psycho« er et andet eksempel. Mordet i badeværelset. Tilskueren chokeres men ækles ikke. Den stærke stilisering forhindrer dette. På billedsiden ingen blødende sår, på lydsiden ingen menneskelige lyde, kun violiner. Men samtidig er alt konkret nok. En kniv er en kniv, lang, blank, hård og spids. Først siden kan den opleves som et fallisk instrument og da ikke bare som et isoleret freudiansk symbol men netop som en del af et mønster. De rytmiske bevægelser, den stødes i. De vaginale rundinger som fylder billederne, bruserrosetten, Marions mund, udløbet, hele situationens nøgenhed, hvidheden i billederne. Ingen behøver at blive symbolske i hovederne af alt det, for sekvensens voldsomme sexualitet, eksplosionen af synd, soning og sex i Marion selv, som disse sekunder også udtrykker, er samtidig den afgørende hændelse på det ydre handlingsplan. Først hvis man prøver at sætte sig ind i instruktørens situation ved udarbejdelsen af manuskriptet går det op for én, hvilken artistisk indsats det har krævet, mener Perkins.

Gennemtænkt eller ej, indsatsen bliver værdsat. Folk ved nok, hvad der duer og er til hver en tid parate til at forkaste det bombastiske og retoriske til fordel for det subtile som Minnelli, Hitchcock, Preminger, Ray og Richard Brooks efter Movie-Perkins' mening formår det. »Programmet i den lokale forstadsbiograf modtages ofte mere intelligent end det i art-cinemaet, fordi publikum på de ydmyge steder altid er parat til at opleve en film på dens egne betingelser.« Det leder ikke efter indhold og mening, for alt sligt finder det i oplevelsen. Synspunktet er ikke nyt. Allerede Ebbe Neergaard ville »vove den påstand, at det første sted, man traf filmkultur, var i Vesterbro Teater og lignende biografer med revolverfilm på repertoiret«. (Artikel fra 1939, optrykt i »Filmkronikker«, 1949).

Meget vel. Der kan argumenteres for det hævdede, der dog ikke dækker min erfaring. Den siger mig snarere, at det, man vi have, netop er det retoriske og meningsfulde med stort M. »Zorba – grækeren«. Noget at tage med hjem. Især er fortolkningsfilm guf. »Kvinden i Sandet« før »Rio Bravo« til hver en tid hos Krogerup-elever. Men de er måske også intellektualiseret just så meget, at spontaneiteten er gået fløjten, men ikke langt nok til at følsomheden er blevet bøjelig. Der er et ufrugtbart ingenmandsland mellem den helt umiddelbare oplevelse (som jeg i øvrigt ikke mener, der er grund til at forgylde; var der det, så biografernes repertoire anderledes ud) og så den udviklede evne til opmærksomhed, som Perkins bog kan yde en god hjælp til at få opdyrket. Han er dygtig til at se og forstår at beskrive det, han så. Den, der underviser i film, ved, hvor svært det er at snakke film med elever, der hele tiden står i vejen for det de har set, således at de kun kan se sig selv og ikke det udenfor sig selv, hvilket felt jo ellers skulle være et af kunstens mest forfriskende tilbud. Perkins skubber til os, peger op på lærredet og siger – Se! Og – hvad så vi? Perkins hugger ikke vej ind i nyt territorium, han er ikke en mand med en økse, sådan som de store teoretikere er det, der hugger en hæl og klipper en tå for at få virkeligheden til at passe til teorierne. Hvad han har at sige er ikke overrumplende men det er fuldt af nærvær. Perkins er koncis og håndgribelig, en god lærer. N.J.

Chris Brøgger: Film. 132 sider, Borgen. 1974.
V. F. Perkins: Film as Film. 198 sider, Penguin Books. 1972.

INSTRUKTØRER:

Rainer Werner Fassbinder

Siden Rainer Werner Fassbinder ved Berlinfestivalen i 1969 for første gang fremtrådte som filminstruktør for den undrende offentlighed har Christian Braad Thomsen været hans danske våbendrager par excellence, først kun i skrift, siden også i gerning som importør og udlejer. Mens vi venter på, at Braad Thomsen også får agenturet for Fassbinder-læderjakker, kan vi læse den bog, han har skrevet om sit idol, og som kommer på det passende tidspunkt, da den filminteresserede dansker har haft mulighed for ved selvsyn at orientere sig i det oeuvre, Braad Thomsen så beundringsværdigt har arbejdet for.

»I Fassbinders spejl«, som bogen hedder, bærer tydeligt forfatterens begejstring for instruktøren til skue, og det er en indstilling, der kan virke nok så smittende engagerende, som mere traditionelle analysers tilstræbt objektive synsvinkel. Ligesom Godards film i Braad Thomsens bog om denne instruktør især anskuedes som film, der skulle sprænge det konventionelle filmsprog, indordnes Fassbinders arbejder mere eller mindre under titlen fra hans første erobring af den tiende muses gunst: »Liebe ist kälter als der Tod«. Hvor Godard-bogen med andre ord behandlede formen, behandler Fassbinderbogen indholdet. Det er med megen pædagogisk fornemmelse, at Braad Thomsen gentager sin slaglinje i omtalen af de fleste af Fassbinders mange værker, der således underordnes det tema, Braad Thomsen betragter som det dominerende: kærlighedens pervertering i et kapitalistisk-materialistisk samfund. Det er ofte stimulerende og inspirerende fortolkninger, der fremlægges, ud-

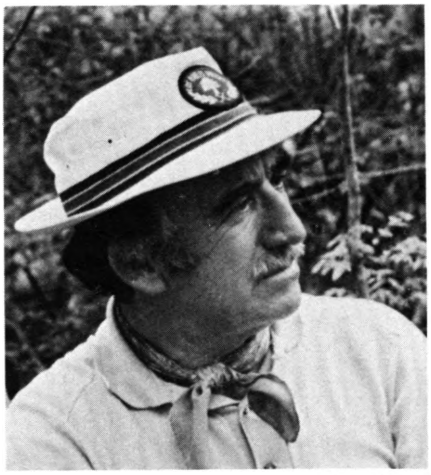
lægninger som nok i visse tilfælde får filmene til at virke mere interessante, end de egentlig er.

Det er nemlig ikke meget kritiske analyser, Braad Thomsen byder på; som sagt behandles filmene primært ud fra deres tematik, men netop i tilfældet Fassbinder kunne man ønske sig en mere udtømmende beskrivelse af hans stil. For at han vender sig imod følelsernes afstumpning, menneskenes tingsliggørelse og de småborgerlige konventioners destruerende kraft, kan jo nok virke sympatisk, men det er jo ikke originaliteten i disse synspunkter, som giver ham den position, han indtager. Braad Thomsen strejfer naturligvis ofte de væsentlige stiltræk nos Fassbinder, men leverer ikke nogen egentlig vurdering af den – i filmsammenhænge – meget mærkværdige udtryksform, som i lang tid gjorde ham endda meget upopulær. Fassbinder begyndte jo med at arbejde med teater, og selvom han udelukkende skulle have gjort det for senere at kunne lave film, virker hans filmstil dog stadigvæk på adskillige punkter præget af teaterpraksis. Det er naturligvis i første række det Brechtske teater og dets efterkommere, der kan spores i Fassbinders film. Det langsomme tempo i handlingsforløbet, den bevidst unaturlige spillestil hos skuespillerne i de fleste af filmene (med »Acht Stunden sind kein Tag« som den væsentligste undtagelse), og den ejendommeligt fortættede, lyrisk enkle dialog er tydelige eksempler på fællesskabet med træk i moderne teater – men for Braad Thomsen fungerer Fassbinder stort set i et tomrum, hvor kun Hollywood eksisterer som en fjern forudsætning. Det kunne have været spændende, hvis bogen havde leveret en analyse af de stilelementer, Fassbinder har overtaget fra Hollywood – påvirkningen fra Sirk i »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« og »Angst essen Seele auf« eller de ejendommelige, Hitchcockske træk i »Martha« for eksempel. Jeg synes også, Braad Thomsen gør for lidt ud af den ejendommelige stilblanding, Fassbinder excellerer i, hvad kostumer og make-up angår. Forskellige perioder blandes med aparte effekt, når Hanna Schygulla promenerer sine 1950'er-dragter i »Händler der vier Jahreszeiten«, eller damerne i Petra von Kants kreds fører sig frem i ekstravagante rober à la det man bar inden Første Verdenskrig – for slet ikke at tale om virkningen af fru Lindes hvidsminkede ansigt i »Nora Helmer«. Fassbinders visuelle indfald er ikke det mindst spændende træk ved hans talent som filmskaber, og samarbejdet med fotograferne Michael Ballhaus og Dietrich Lohmann kunne nok have fortjent at blive behandlet.

Men naturligvis kan man altid remse udeladelser op og fremhæve sine egne uenigheder. Væsentligere er det at understrege, at Braad Thomsen på mange måder er prisværdigt bred i sin behandling af Fassbinders overvældende produktivitet. Bogen rummer på sine 297 tættrykte, pænt illustrerede, omhyggeligt korrekturlæste sider ikke bare en gennemgang af de 26 film, der foreligger til dato (inclusive forsommerens tre (!) nye produktioner), men også omtaler af Fassbinders TV-produktioner, hans hørespil og flere af hans seneste teateropsætninger. Bogen afsluttes med en række interviews af den sædvanlige høje Braad Thomsenske standard med bl. a. Irm Hermann, Margit Carstensen og Fassbinder selv. Også målt med international standard er det en filmbog af stor kvalitet, Braad Thomsen har udsendt.

J.O.

Chr. Braad Thomsen: I Fassbinders spejl. 297 sider. Fremads Fokusbøger. København 1975.



Don Siegel

Don Siegel

Stuart M. Kaminskis bog om Donald Siegel er *ikke* nogen teoretisk, kritisk studie af instruktørens ca. 30 film, den rummer ingen dybsindige fortolkninger af disse films indhold eller nogen »farfetched« redegørelse for nogen gennemgående Siegel'sk tematik. Bogen er først og fremmest en udmærket dokumentation om filmene, deres tilblivelse og modtagelse i samtiden.

Kaminski har til det formål interviewet Siegel selv og en hel del af hans medarbejdere gennem hans karriere. Udover at kaste lys over instruktøren og hans arbejdsform giver bogen et fremragende klart billede af arbejdsvilkårene i Hollywood siden Siegels møde med branchen omkring 1935, ikke mindst inden for B- og C- filmen. Det var inden for disse lavtbudgetterede produktioner, at Siegel gjorde sig kendt for sin håndværksmæssige effektivitet og knappe stil, der fra begyndelsen ofte var dikteret af ren nødvendighed. Et gentaget mønster for tidlige produktioner som »Count the Hours« (1953), »Baby Face Nelson« (1957) og »The Gun Runners« (1958) var, at Siegel et par dage før udløbet af den planlagte optagelsestid (der i forvejen måltes i dage) fik besked på, at der ikke var flere penge, og at optagelserne skulle gøres færdig samme dag. Han præsterede således intet mindre end 55 forskellige *camera set-ups* på én dag – den 17. og sidste – af optagelserne til »Baby Face Nelson«. Med det ry var han selvskreven til at ende på TV. Her instruerede han i begyndelsen af 60-erne adskillige såkaldte *pilots* for TV-serier, indtil han vendte tilbage til spillefilmen med »The Killers« (1964), oprindelig produceret for TV, men anset for for voldelig for de små hjem.

Den uhæmmede og ofte vellystige vold, der udfoldes i så rigt mål i flere Siegel-film, kommer bogen i øvrigt kun sporadisk ind på, ligeså de politiske motiver, der undertiden mere end antydes i filmene. Skuespilleren Neville Brand (fra »Riot in Cell Block 11«) citeres for en udtalelse om, at Siegel, i lighed med Peckinpah, »dig violence«, men selv er aldeles u-voldsom, hvilket gør, at han bedre forstår vold (?!). Siegel selv bedyrer, at han har meget lidt kontakt med vold, og at han skam ikke er enig med titelpersonen i »Dirty Harry« og hans synspunkter.

Men i øvrigt holder bogen sig mest til Siegels arbejdsmetoder og kommer også ind på hans stil, dog uden at give alt for præcise definitioner på den. Bogen holder sig til nogle eksempler, et shot hist og her, et touch, forfatteren finder særligt »siegelini«. Kaminskis absolutte Siegel-favorit er »The Beguiled« (1971), som der ofres to fulde kapitler på, indeholdende bl. a. eksempler på den hyggelige korrespondance mellem Siegel og »Dear Clintus!« (Eastwood). At filmen aldrig blev nogen succes, gør naturligvis kun kærligheden større.

Om forfatterens entusiasme behøver i det hele taget ingen tvivl herske. Summa summarum, bogen er underholdende og solidt informativ, værd at læse, skønt den altså ikke forsøger at overbevise tvivlere (som undertegnede) om noget dybere sigte bag Siegels ubestrideligt talentfulde virksomhed.

P.H.

Stuart M. Kaminski: Don Siegel, Director. Curtis Film Series, Curtis Books. New York 1974. $ 1,50 (paperback).

Wajda og den polske tradition

»Jeg ser på mig selv, og så siger jeg – øh, det passer jo osse på de andre«, siger Sten Kålø som svar på et spørgsmål om med hvilken ret, han føler sig folkelig. Et lykkeligt og ukompliceret forhold, betegnende ikke blot for hin enkelte digter men i ikke ringe mål for hele hans generation.

Det har ikke altid været således. Var det for eksempel næppe for de mest folkekære af vore malere, Skagensmalerne, der på Brøndums Hotel i skænkestuen mødtes med en fjern provins' to verdener, borgerskabets og almuens, som de nok blev fortrolige med men al-

drig en del af. Michael Ancher giftede sig med en af byens egne, men Anna Ancher var ikke, skriver Walter Schwartz, »en lille fiskerpige, der på mirakuløs vis blev en stor kunstnerinde, hun var tværtimod en prinsesse af fornemste dynasti, bærende på en århundredegammel borgerlig slægtskultur ...«. Ægteskabet og talentet førte hende ud over borgerligheden, men hun forblev i eksklusiviteten. Myten lever imidlertid om Skagen som et klasseløst Arkadien, hvor kunstnere var fiskere og fiskere kunstnere.

På samme tid i en anden fjern provins, i det østrig-ungarske Krakow gentog dette mønster sig. En række kunstnere opdagede en oprindelig verden, levede i den, beskrev den og flirtede med tanken om at blive en del af den (hvad Skagensmalerne dog vist aldrig indlod sig på!). Det største talent iblandt dem var maleren og digteren Stanislaw Wyspianski – hans værk præger stadig provinshovedstaden – der med skuespillet »Bryllluppet« (inspireret af en vens giftermål med en bondepige) konfronterede sværmeriet med virkeligheden.

I 1972 filmatiserede Andrzej Wajda skuespillet i Wyspianskis stil og betonede dét i hans ånd, der korresponderede med hans egen. Filmen blev et glødende, metaforisk digt, sensuelt og symbolrigt. Et drama om et åndsaristokrati, der på trods af alle anstrengelser for at blive integreret i samfundet forbliver uden egentlig berøring med det, låst fast i myter, drømme og argumenter, der ikke har noget konkret modstykke i det virkelige liv.

Problemet har – i et bestemt perspektiv, tidsdimensionens – været Wajdas eget. Også han har følt sig uden egentlig berøring med sin faktiske omverden, låst fast i erindring og myte; det store krigstraumes hengivne offer. Wajdas bedste film – »En generation« (1955), »De 63 Dage« (1957), »Aske og Diamanter« (1958), »Lotna« (1959), »Kærlighed på 20 år« (1962), »Landskabet efter Slaget« (1970) – er film om den historiske arv og tradition. På én gang en afdækken af og en kærlighedserklæring til nationens uforbederlige hang til det heroiske, til den store gestus, der hos Wajda bliver lige så uimodståelig som meningsløs. For så vidt en tragikomisk kunst.

I 1960 prøvede han at frigøre sig fra det national-historiske. Med »Uskyldige Troldmænd« ville han lave en film om efterkrigsgenerationen. Om dem der ikke var mærket i sjælen, men som forkælede og lidenskabsløse eksperimenterede med en temmelig dimensionsløs tilværelse. For sådan så Wajda dem. Forsøget på identifikation med the beat-generation var på forhånd dømt til at mislykkes, og dommen fældede han selv den dag optagelserne begyndte, og han i sin dagbog skrev: »Jeg er bange for, at der ikke kan komme noget af interesse ud af dette. Hvad rager denne slags helte mig – skal det her forestille at være problemer. De er jo ikke drevet ind i noget som helst«.

Det var ikke identifikationen med en ny tid men afstanden til den Wajda kunne digte på. To år senere gør han det med sit fremragende afsnit i antologifilmen »Kærlighed på 20 år«, ved at fortælle om en derangeret veterans møde med en tankeløs – og det vil for Wajda sige erindringsløs – eftertid. »Dér sagde jeg min mening om denne ungdom, som jeg hverken forstår eller bryder mig om. Jeg er ikke på deres side«.

Det er tabernes side Wajda er på, Don Quixotes. De tragikomiske idealister og ideologiløse outsidere er hans helte, dem kan han li'. »Kun folk i den store stil interesserer mig,« siger han. »Folk der er konfronteret med tilværelsens grundspørgsmål. Den slags mennesker som kan dø på en losseplads, som kan deltage i et kavalleriangreb mod tanks, som kan traske gennem stinkende kloakker ...«. Det er således karakteristisk, at det ikke er proletariatets stoute og usammensatte hero men den febrilske tvivler og individualist, der interesserer ham mest i »En Generation«. Eller Maciek i »Aske og Diamanter«, der er en klart eksistentialistisk figur.

Som sådan ser den polske filmskribent Boleslaw Michalek også Wajda selv. I sine største film, skriver han, ser Wajda historien som en blind kraft, en skæbne der ikke lader sig marxistisk analysere. Ganske vist har instruktøren en enkelt gang, i filmen »Samson« (1961) forsøgt et mere samfundsbestemt historiesyn men, skriver Michalek med pudsig undren, »paradoksalt nok begynder Samson først at leve og få statur, da Wajda glemmer den sociale og politiske determinismes mønster og i stedet trænger ind i personerne«.

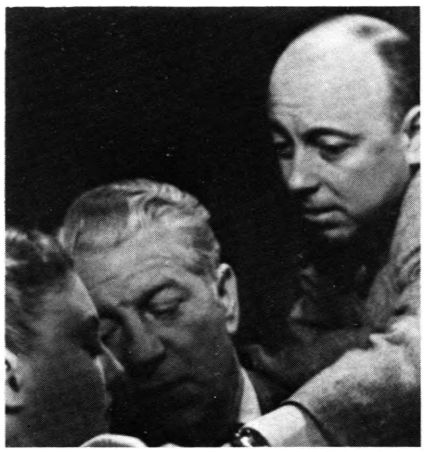
Michalek gennemgår hele Wajdas – overraskende store – produktion kronologisk, men selvom det meste af det er ukendt her til lands, er bogen ikke, hvad der jo i sådanne tilfælde som oftest er reglen – kedelig at læse. Den fastholder Wajda som en slags nationaldigter, sætter ham i forhold til den polske tradition, historisk og kulturelt og portrætterer ham som en kunstner, hvis ærinde er intet mindre end det at øge folkets selverkendelse ved at fortælle ubesmykket om dets arv. Trods mange fejlslag – fiasko har mødt instruktøren hyppigere end succes – skvatter hans film aldrig ud hverken i festtale eller revselsesprædiken. Vel sagtens fordi de samtidig med deres folkeopdragende ambition har været en uophørlig dialog, instruktøren har ført med sig selv.

Når Andrzej Wajda karakteriserer det 19. århundredes romantikere, sine forgængere, karakteriserer han sig selv. »De var,« siger han, »ikke folk som alene realiserede sig i det rent kunstneriske. De prøvede at overgå sig selv, og den historiske situation kom dem til hjælp. De var mere end bare digtere. De var nationens bevidsthed, profeter – en national institution. Polen i det nittende århundrede var ribbet for normale institutioner – magt, parlament, offentligt liv. Digterne måtte gøre tjeneste for alle disse instanser. På en måde var det de gjorde naturligvis en oprørshandling«.

Livsnødvendigheden af sådanne oprørere har vi ikke (ud over besættelsesårene) kendt i en grad som polakkerne, der altid har været under fremmed åg. Men gavnen af en selvkritisk national bevidsthed kender vi fra vor litteratur. Tænk blot på Pontoppidan eller Panduro, også de er oprørere. Der kunne også nævnes navne i vor dokumentarfilmtradition, fortidige såvel som aktuelle. Men spillefilmen har ikke rigtig oprørere sådan i Wajdask forstand. Gid den havde.

N.J.

Boleslaw Michalek: The Cinema of Andrzej Wajda. 176 sider. London 1974.



Marcel Carné

Marcel Carné

Fra debut'en »Hos Jenny« (1936) frem til »Ved nattens porte« (1946) blev Marcel Carné anset for vel nok Frankrigs fineste instruktør overstrålende endog Jean Renoir. Den poetiske realismes mesterværker, de tragisk desillusionerede, »Tågernes kaj« og »Og ved daggry«, hvor det gode tabte og det onde vandt, udtrykte metaforisk den stigende angst for en kommende krig, og højdepunktet af Carnés kunst nåedes i »Paradisets børn«, idag en klassiker. Siden skulle billedet vende. Da den ny bølge holdt sit indtog i slutningen af 50'erne blev Carné ganske løbet over ende, og i den moderne filmkunst, af langt mere personlig og spekulativ karakter end den tidligere, synes Carné usikker. Hvor hans førkrigsfilm ramte publikum dybt, forekommer hans efterkrigsfilm ofte meningsforladte. I alt er det blevet til 21 film, og Carné har nu også udgivet sin selvbiografi. Set på baggrund af ovennævnte film samt et par stykker til er bogen naturligvis af interesse.

Carné gennemgår grundigt de mange film én for én og fortæller levende, ofte morsomt, men også ofte noget nidkært, synes man, om sit forhold til

kolleger og medarbejdere. Bogen indeholder fyldige betragtninger over samarbejdet med forfatteren Jacques Prévert, der var Carnés manuskriptforfatter på alle de store film, og som bemærkelsesværdigt nok ikke var med på nogen af de dårlige. Deres arbejde var i udpræget grad et samarbejde skabt gennem en stadig kontakt, forstår man. Manuskripterne blev skrevet i fællesskab – Prévert stod dog for dialogerne alene – og alle vigtige beslutninger, f. eks. valg af skuespillere, blev også foretaget i fællesskab. I det hele taget er Carnés bedste film udtryk for et frugtbart samarbejde mellem flere; således var f. eks. Carnés foretrukne komponist, Joseph Kosma, med på et meget tidligt stadium af en films tilblivelsesproces og var medbestemmende ved udformningen af sekvensinddelingerne.

Carné ser da også sit fald fra tinderne som et udslag af det faktum, at det efter et par publikumsfiaskoer ikke længere var ham muligt at få fat i de rette medarbejdere. Prévert trak sig helt tilbage fra alt filmarbejde, og Carnés arbejde blev yderligere vanskeliggjort af uforstående producenter. Carnés forklaringer på de senere films noget tvivlsomme værdi rummer dog næppe hele sandheden. I lighed med andre store navne, Griffith, Abel Gance, de Sica, synes Carné at være et typisk eksempel på det interessante fænomen indenfor filmkunsten, at fremragende instruktører ligesom brænder ud ganske af sig selv på en forbavsende kort årrække, fordi udviklingen indenfor en industriel kunstart som filmen går så forrygende hurtigt.

J.B.C.

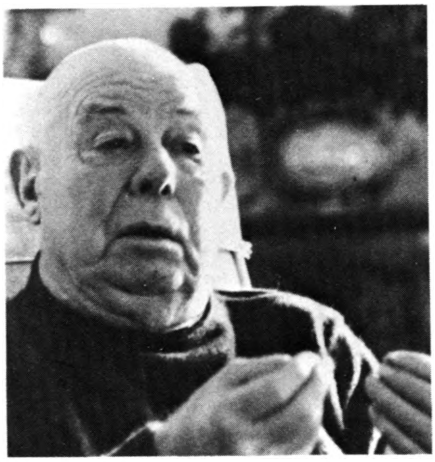
Marcel Carné: La vie à belles dents, Editions Jean-Pierre Ollivier, Paris 1975.

Jean Renoir

I anledning af Jean Renoir's 80års-dag sidste år udsendtes i Frankrig to bøger om instruktøren: en selvbiografi, »Ma vie et mes films« (se Kos. 125) og en artikelsamling, »Ecrits 1926–71«, der indeholder de væsentligste artikler fra Renoires hånd og giver det pt. mest totale billede af ham.

I artikelsamlingens første afsnit, »Mit navn er Jean Renoir«, fortæller Renoir anekdotisk om sin barndom, om faderen, maleren Pierre Auguste Renoir, og om sit liv op til årene i USA efter krigen. Man finder intet her, som man ikke også kan finde i selvbiografien, men Renoir skriver, som han filmer, og fra ham hører man gerne den samme varme historie nok en gang.

Bogens andet afsnit, »Journalistik«, er helliget Renoir's tid – 1937/38 – som skribent på det venstreorienterede dagblad »Ce Soir«, der lededes af digteren og kommunisten Louis Aragon. Renoir havde en ugentlig polemisk, politisk spalte, hvor han skrev om alt mellem himmel og jord: om Hitler og Mussolini og Hertugen af Windsor, om Garbo, der giver ham indtryk af dårlig ånde, og om Dietrich, som han har ondt af, fordi han ikke kan lade være med at tænke på alle de afståelser, som »denne buttede tyske pige har måttet påtvinge sig for at nå frem til den rette skikkelse. Hvor ville hun dog have været bedårende som mor for en børneflok på ti«! Artiklerne er spredt fægtning, og skribenten er så tydeligt ikke noget analytisk endsige politisk gemyt, men det afgørende her er, at man overalt genkender Renoir. I en forsvarstale for dovenskaben således: »Hvad skal vi lave? – Ingenting, har jeg altid lyst til at svare. For Himlens skyld, lad os da ikke foretage os noget særligt. Lad os nyde en god eftermiddag uden at foretage os noget som helst. Det er altså ikke nok at være sammen med gode venner, at nyde disse usynlige strømme, som får hjerterne til at slå i den samme rytme, at se dagen forsvinde hen over hustagene, hen over floden ...?«



Jean Renoir

I bogens tredje afsnit, »Venner og filmfolk«, bringer Renoir en række hyldester til de mennesker, der har betydet noget for hans liv. Til H. C. Andersen, hvis eventyr han fik fortalt som barn, til Stroheim, Chaplin og Griffith, der får »skylden« for, at han overhovedet kom i gang med at lave film, og til bl. a. André Bazin, hvis værk han ikke ønsker at klassificere under betegnelsen »Kritik«, men under betegnelsen »Inspiration«. Afsnittet er fascinerende læsning og indeholder mange værdifulde iagttagelser om de omtalte personer.

Fjerde og sidste afsnit bærer titlen »Om iscenesættelse«, og artiklerne her er et omhyggeligt forsøg på at redegøre for en arbejdsmetode: »De store kunstarter, f. eks. filosofi, malerkunst, musik, arkitektur eller poesi tillader deres skabere en direkte kommunikation med publikum. Filmskaberen bør, på samme måde som romanforfatteren, benytte sig af personer som mellemled. Det er ved at tildele disse en virkelig personlighed, at man kan nå frem til at skabe en film, der udtrykker menneskeheden, og gennem en særlig beskrivelse af disse sjæle, kan man lade en smule af sit eget indre bryde igennem«. J.B.C.

Jean-Renoir: Ecrits 1926–71, Pierre Belfond, Paris 1974.

Preston Sturges

Ursinis Preston Sturges-bog er, som titlen antyder det, en biografi over manden, hans liv, og hans tid. Herunder altså også hans film, hvilket i sig selv er en del af forfatterens hovedsynspunkt: At i Sturges' tilfælde er det meningsløst at adskille hans liv og hans film, så tæt sammenknyttede er disse to størrelser.

Preston Sturges var i sit liv ikke så lidt af et amerikansk vidunderbarn, et self-made, all-round talent, ikke blot som filmforfatter og -instruktør, men tillige som forretningsmand. Han var bl. a. millionær, ven (en overgang) med Howard Hughes, foruden at være lidt af et opfindersnilde. Sturges' personlighed – og altså også hans film – var et produkt af de to hoved-påvirkninger, han som barn og ung var udsat for: Dels stedfaderen, Solomon Sturges, rigmand, bosat i Chicago, hvis praktiske forretningstalent blev et erklæret ideal for Preston; dels moderen Mary Desti, der sammen med veninden Isadora Duncan på rundrejser i Europa (over-)fyldte drengen med alskens europæisk finkultur, som han naturligvis siden undsagde i den solide amerikanske folkeligheds navn. Den finkulturelle baggrund røber sig dog, især i hans – ofte ironisk kommenterende og kontrasterende – brug af klassisk musik i filmene.

Mellem de to vidt forskellige samfunds- og kultur-syn opstår den kunstneriske spænding i Preston Sturges' film. Hans historier hylder ofte det amerikanske ideal, den selv-etablerede succes, men filmene betragter lige så ofte det amerikanske samfund og dets fundamentale institutioner (demokratiet og mors eget hjemmebag) med en ædende ironi. Hans film er alle forrygende umoralske, mange af dem repræsenterer en balancegang på den snævre grænse, som Hays' Office og Anstændigheds-Legionen fastsatte for almindelig amerikansk velanstændighed. Sturges' film kan i al deres spidsfindighed, respektløshed og illusionsløshed ses som det stærkest tænkelige modstykke til Capras naive, idealistiske og optimistiske trediver-film, og det er måske karakteristisk, at de i modsætning til Capras film næsten ikke fandt udbredelse i Danmark. Herhjemme kender vi hovedsagelig Sturges' værk gennem TV-biografens trofaste præsentation (fem danmarkspremierer og to repriser inden for de sidste 10 år), mens biograferne kun har vist fire af hans film. Den sorte humor var måske et par årtier forud for tidens smag; i dag vil publikum nok bedre kunne værdsætte de groteske overdrivelser og dyrke Sturges' faste galleri af bizarre bipersoner med besynderlige navne (Mr. Casalsis, Mr. Vadelle,

pastor Upperman, sherif Sweetzer, m. fl.). Læsere af magasinet »Mad« vil i hvert fald.

Ursinis bog er – som hans foregående om David Lean – spækket med højlitterære referencer (Sturges ville have afskyet det), men det forekommer dog lidt mere velmotiveret i dette tilfælde, ikke mindst den gentagne henvisning til en anden samtids-satiriker: Molière.

Bogen anbefales – dog hovedsagelig som en appetitvækker til de mange flere Sturges-film, TV-biffen eller Filmmuseet forhåbentlig behager at vise fremover. Sturges instruerede i alt kun 12 film! (Hvilken net lille museums-serie).

P.H.

James Ursini: The Fabulous Life and Times of Preston Sturges, an American Dreamer. Curtis Film Series, Curtis Books, New York, 1973. $ 1,50 (paperback).

David Lean

Alain Silver og James Ursini indleder deres bog om David Lean og hans 15 film med i indledningen at konstatere: »those fifteen motion pictures, more than anything else, contradict any allegations that David eLan is less than an artist« – et postulat, der nok tør siges at opfylde formålet med en indledning: at få læseren til at spærre øjnene op og ivrigt vende blad for at finde belæg for denne nyvurdering af en instruktør, der hidtil har været regnet blandt filmindustriens mest konforme håndværkere.

Forventningerne om ny, overraskende iagttagelser i Leans film er imidlertid blevet skuffet, når man efter endt læsning lægger bogen fra sig. Det »ny« ligger kun i en højere (over)vurdering af de egenskaber, man hidtil har fundet hos Lean. Allerede lidt senere i forordet tager forfatterne grundigt afstand fra auteurteorien (og flere andre filmkritiske teorier), en teori, der vel strengt taget er den eneste indfaldsvinkel, der berettiger netop en sådan filmbog om en enkelt instruktør og hans produktion. Det virker, som om forfatterne allerede her opdager, at de har taget munden vel fuld og hurtigst muligt haler i land med en bunke modifikationer og påberåben sig nødvendigheden af en generel subjektivitet i fortolkningen.

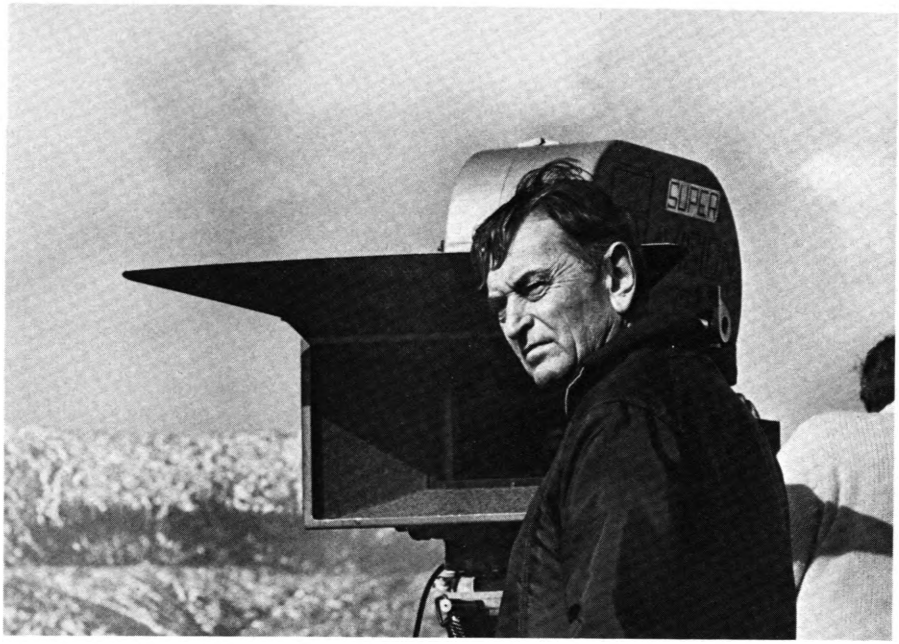
Tilbage står så deres indtryk af, at Leans film absolut indeholder personlige temaer. Gennem kapitlerne om de enkelte film eftersporer forfatterne så disse »gennemgående temaer«: konflikten mellem dagdrøm og virkelighed, mellem drømmer og pragmatist, mellem hovedpersonernes romantiske behov for den store kærlighedsoplevelse og det omgivende samfunds stive moralkonventioner, etc. Forfatterne understreger Lean's »pantheistic imagery«, hans forkærlighed for at lade naturkræfterne spille ind som »meningsfulde deltagere« i skildringen af personernes liv, hans typiske »death-birth-cycle«, o. s. v. Denne omstændelige eftersporing afslører imidlertid blot, at de temaer, forfatterne opfatter som personligt Lean'ske, faktisk er så almene (eller snarere almindelige, for ikke at sige banale) i underholdningsfilm i samme genre(r) som Leans, at det snarest bekræfter ens opfattelse af instruktøren som værende i bund og grund u-original. Det er i den forbindelse også karakteristisk, at forfatterne henter så godt som alle deres referencer i litteraturen; bogen indeholder i bunkevis af citater fra den klassiske engelske litteratur, Byron, Shelley, Keats, Yeats, Wordsworth, Shakespeare (you name them, they've got them), forfattere, der åbenbart perfekt udtrykker de ting, Lean menes at have på hjerte (men i så fald, hvad skal vi da med Lean?).

Tilbage bliver så forfatternes beundring for Leans fysiske arbejdsomhed, hans stilistiske perfektionisme, hans udsøgte smagfuldhed, egenskaber, som undertegnede nok er tilbøjelig til at vurdere lavere end forfatterne og i hvert fald ikke kunne drømme om pr. definition at sætte = ægte filmkunst.

Hvad der – efter min mening – skiller Lean fra at være kunstner er netop manglen på originalitet, på et personligt kunstnerisk temperament, der kunne slå en gnist af livfuldhed ind i al perfektionismen; måske blot nogle få, små indslag af dårlig smag midt i smagfuldheden, indslag som dog kunne tydes som udtryk for personlig smag. Bl. a. derfor finder jeg stadig mere kunst i fem smagløse, vulgære og livsalige minutter af en Billy Wilder-film end i David Leans samlede produktion.

David Lean er perfektionist, garanteret uden svinkeærinder eller slag til siden, måske filmens mest storslåede rindalist – men kunstner?! P.H.

Alain Silver & James Ursini: David Lean and his films. Leslie Frewin, London, 1974, £ 5.50 (hardcover).



David Lean – under indspilningen af »Ryan's Daughter«

Resnais-fotobog

Alain Resnais: »Normalt begynder jeg helt alene med at afmærke de steder, hvor jeg vil optage. Da jeg ankom til Hiroshima første gang, forlod jeg mit hotel kl. 3 om morgenen og vandrede tilfældigt rundt i gaderne ... I sådanne øjeblikke er et fotografiapparat meget praktisk. Jeg bruger det ligesom en notesblok, hvorpå jeg fæstner de forskellige billeder hulter til bulter. Senere hjælper de mig til at materialisere historien, til at skabe en ny virkelighed ud af de materialer, jeg har fundet rundt omkring«.

Fotobogen »Repérages« (Afmærkninger) indeholder 74 sort/hvide fotos signeret Resnais. Billederne – fra Hiroshima, Nevèrs, Paris, London og New York, stammende fra årene 1956–71 – er udvalgt blandt 2000 af Jorge Semprun, Resnais' manuskriptforfatter på »Krigen er endt« og »Stavisky«, og forfatter til bogens forord.

Der er altså tale om fotos, der blot er tænkt som et middel mod et mål, og flere af billederne har ingen direkte forbindelse med Resnais' film. Men de er alligevel af interesse for den, der måtte ønske at studere Frankrigs måske mest værdifulde instruktør siden 2. Verdenskrig nærmere. I dem alle røber Resnais' smag og besættelser sig, og man finder inventaret i det typisk resnaiske klima: pigtråd, indespærrende mure, tomme huse, gange uden udgange, trapper, øde pladser og gader. En række tilsyneladende tomme billeder, men hvor det utrolige og fantastiske fødes midt i det banale.

J.B.C.

Repérages, fotos af Alain Resnais med en tekst af Jorge Semprun, Editions du Chêne, Paris 1974.

SKUESPILLERE:

Edward G. Robinson

»All My Yesterdays« er Edward G. Robinsons sirligt ironiske og intelligent reflekterende tilbageblik over 60 år i amerikansk teater, film og TV – erindringer der så vidt muligt søger at undgå de efterrationaliseringer, der ofte kendetegner en aldrende kunstners vurdering af sit eget virke. Bogen er blevet til i samarbejde med Leonard Spigelgass i 1972–73 og udsendt posthumt. Den er copyrighted »The Estate of Edward G. Robinson«, der også omfattede en af de største privatsamlinger af impressionistiske malerier og en udsøgt vinkælder. Robinson var en livsnyder af format og så fjern som tænkes kan fra de roller, han spillede i 30'erne og 40'erne. Det er ikke mange af de film, han bryder sig om, men han erklærer åbenhjertigt, at de var et nemt middel til at investere i god kunst. Et meget væsentlig afsnit i bogen omhandler heksejagten, der også ramte Edward G. Robinson og bragte ham på den sorte liste et par år, selv om han aldrig blev anklaget. Den metodiske Robinson vedføjer omfattende dokumentationsmateriale til dette uværdige kapitel i USAs politiske historie, der ligner en hjemlig situation mere, end vi vist vil være ved. Da Robinson kom igang igen, gjorde han sig især i mindre karakterroller, og hans favorit blandt dem er forståeligt nok »The Cincinnati Kid«. Få film har vel også givet mulighed for en mere harmonisk overensstemmelse mellem rolle og skuespiller. Uforglemmelig er han som den gamle trætte pokerstjerne, der først vågner til dåd og har alt under kontrol, da han sætter sig til rette ved bordet, trækker den femte ruder til sin straight-flush og med genuin selvfølelse belærer Steve McQueen: »Remember, as long as I'm around you'll only be second best, and you may as well live with it«. M.B.

Edward G. Robinson with Leonard Spigelgass: All My Yesterdays. 383 s. ill. + filmografi. Signet Film Series, USA 1975. Paperback. Kr. 21,50.

Douglas Fairbank En arketypisk berømthed

Richard Schickel's bog om Douglas Fairbanks har undertitlen »A speculation on celebrity in America, Based on the life of Douglas Fairbanks, sr.« – og det er lige det, den er.

Den handler ikke om enten Fairbanks' kunstneriske indsats eller om hans privatliv og karriere, men om det hele under eet. Schickel betragter Fairbanks som et fænomen, en af historiens første »superstars« og en af dem, der selv var med til at opfinde og definere begrebet, det begreb, der opstod i forbindelse med et nyt massemediums etablering. Når han netop vælger Fairbanks – fremfor f. eks. Chaplin, Mary Pickford eller William S. Hart – er det fordi, han finder, at Fairbanks i højere grad end nogen andre var eet med sit image, den atletiske, drengede helt, der i sine akrobatiske udfoldelser udtrykker ikke blot en slående fysisk harmoni, men tillige fungerer som eksponent for en hel række ærke-amerikanske idealer: optimisme, ungdom (som en selvstændig værdi), troen på »succes-moralen«, mod og mandshjerte, held og selvtillid. Fairbanks nød filmarbejdet og selve det at være en berømthed, en offentlig person.

Schickel ser i Fairbanks' levnedsløb den arketypiske berømtheds drama: En lettere forsømt dreng kom – hovedsagelig i kraft af sine akrobatiske færdigheder – til teatret, begyndte som fejemand og endte med en Hollywood-kontrakt. Det skyldtes nærmest en række sammentræf, at hans første film overhovedet blev vist for et publikum, men de – og han – slog an. Næsten »over night« vandt han berømmelse og var i 1½ årti nationens – og hele verdens ideal. Hans fremtoning var »in« netop i en periode, hvor USA (for ikke at sige den vestlige verden) befandt sig i en tilsvarende hektisk tilstand af forceret optimisme. At han oven i købet giftede sig med »hele verdens lille kæreste«, Mary Pickford, eksponenten for tidens mest victorianske kvindesyn, bidrog kun til populariteten: alle »sunde«, »livsbekræftende« idealer forenet i bekræftelsen af endnu et ideal, ægteskabet! Med det store krak sattes definitivt et punktum for den æra, og Fairbanks blev i løbet af næsten lige så kort tid, som han var blevet idol, en anakronisme, – et indtryk der naturligvis kun forstærkedes gennem talefilmen. Samtidig blev alderen stadig mere mærkbar, begrænsede de fysiske udfoldelser; Fairbanks forrådtes af, blev selv offer for den idealiserende ungdomsdyrkelse, han selv havde medvirket til at gejle op. Da også ægteskabet med Pickford revnede, var publikums gunst forsvundet. I funderingen over denne arketypiske amerikanske berømthed kommer Schickel ind på bl. a. »massemediernes anden virkelighed«, »politikeren som superstar« (Nixon), vor tids publikums response til TVs medie-idoler – og især til afsløringen af dem, altsammen ledende op til een pointe: det er kun i det ydre, at publikums forhold til fænomenet berømthed har ændret sig; de psykologiske mekanismer omkring massemediernes dramatisering af virkeligheden er de samme.

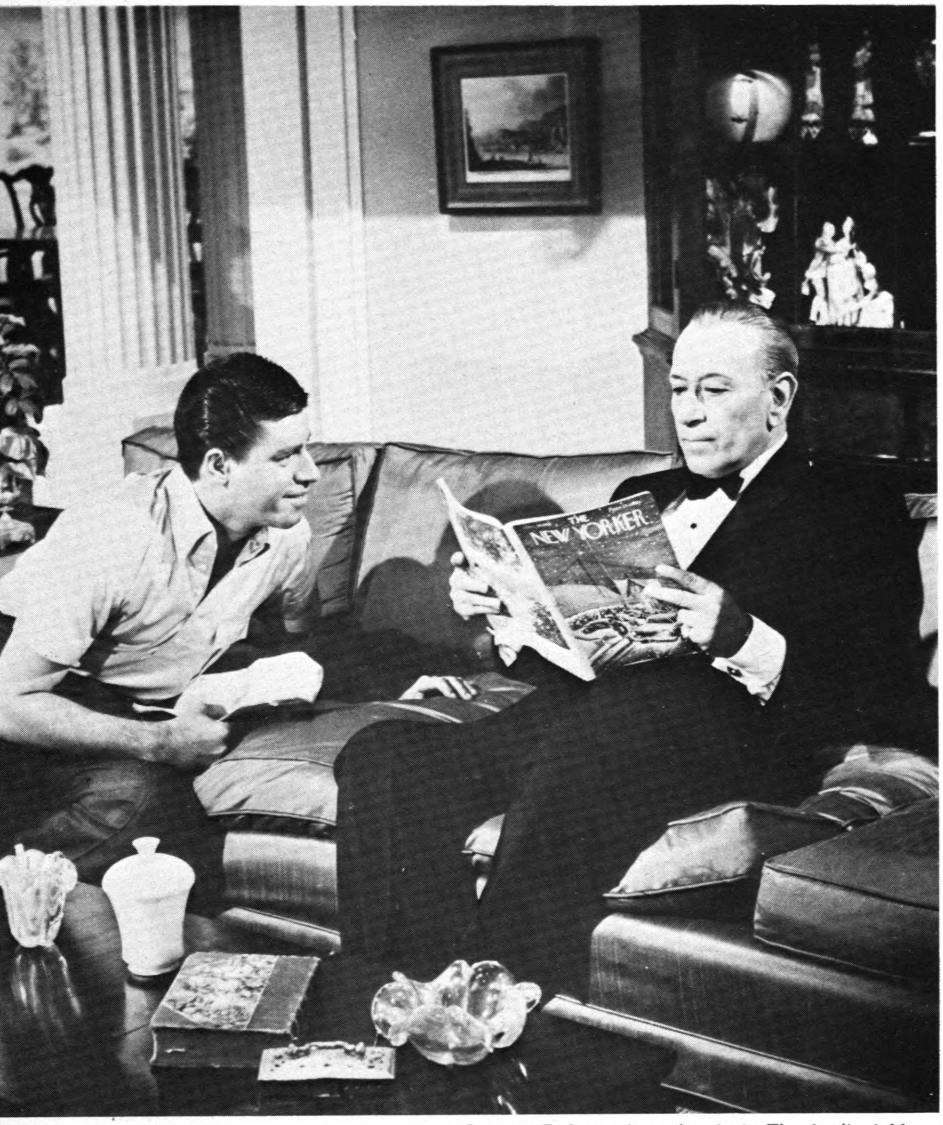
Det skal anføres til bogens ros, at den ikke mister sit »human subject« af syne på bekostning af funderingerne. Den er underholdende læsning og giver en smag på at se en serie af Fairbanks' film – om ikke for andet, så for at efterprøve dens påstand om, at »somehow we have lost the knack, not to mention the spirit, for what they (Fairbanks og Keaton og Chaplin) did, and that the loss is permanent.«

Mon?

P.H.

Richard Schickel: His Picture in the Papers, Charterhouse, New York, 1973, $ 5,95 (hardcover).

Douglas Fairbanks og Mary Pickford i »The Taming of the Shrew«



George Raft og Jerry Lewis i »The Ladies' Man«

George Raft

Når filmforskningen formodentlig snart vender tilbage til filmene selv fra en udflugt i klinisk sociologi, er det rimeligt at forvente, at den amerikanske gangsterfilm vil sikre sig sin udødelighed lige så meget ved de skuespillere, som blev synonyme med genren, som ved dens vidnesbyrd om sociale sammenhænge. For mange knytter minderne om de store gangsterfilm fra 30'rne og 40'rne sig til den uforlignelige heavykvadrat, der blev formet af Edward G. Robinson, Humphrey Bogart, James Cagney og George Raft. Af de fire var Raft måske den mindst folkekære, til gengæld nok den mest autentiske. Raft, hyæneansigtet, slikhåret og med et stemmebånd syet af malmspåner. Altid sirlig elegant, altid farlig. Man ville nødig have undværet ham.

Hans troværdighed skyldtes rige muligheder for at overføre egne erfaringer til lærredet, og adskillige af de typer, han spillede i 30'rne, var modelleret over personer, han traf under sin opvækst eller lejlighedsvis arbejdede sammen med i The Roaring Twenties. Han kom fra New Yorks værste slum, »Hell's Kitchen«, og blev allerede som teenager en berygtet poolhustler, senere speakeasychauffør, deltidsgigolo sammen med Valentino, gambler og danser. Det var som professionel natklubdanser, karrieren tog fat, især med en for tiden stærkt erotisk charleston, som Raft udførte til akkompagnement af Jimmy Durante i dennes natklub »Durant«. Herfra førte vejen til Hollywood, til et par mindre film inden han velforberedt brød igennem i Hawks' »Scarface«. I Arnold Rothsteins spillebule havde han ved selvsyn oplevet både Luciano, Lepke og Capone, og rollen som Gino Rinaldi var kopieret direkte efter Capones livvagt Frank Rio. Det lille nummer med mønten var dog Hawks' ide, men Capone lod i sin glæde over filmen, som han næppe forstod, sine håndlangere undervise af Raft i møntflipning.

I september i år fyldte Raft 80, og samtidig har professor i sociologi ved California State University Lewis Yablonsky udsendt en biografi om ham. Detaljeret og funderet på grundig research og lige dele begejstring og respekt for Rafts professionelle kunnen. Og respekten udhules ikke, fordi der aldrig er tale om kritikløs lobhudling og petitesse-romantik, der er de fleste skuespillerbiografiers indbyggede skavank. Yablonsky har skrevet en bog om Raft, fordi han er en bog værd. Bagefter er man rig på facts om dette mangegrenede livsforløb, men med det gamle billede af Raft stadig intakt. Sådan skal det også være. M.B.

Lewis Yablonsky: George Raft. 294 sider. ill. A Signet Book, USA 1975. Paperback kr. 19,85. Hardback W. H. Allen, London 1975. Kr. 69,75.

Sophia Loren

Sophia Loren er selvfølgelig meget mere stimulerende at se på end at læse om, men det gælder for de fleste af de skuespillere, der for tiden portrætteres så flittigt i alt for dyre hardback bøger fra England og USA. Donald Zecs bog om Sophia Loren er en såkaldt »intimate biography«, og den slags skal man passe ekstra på. Det »intime« indebærer nemlig, at forfatteren har fået audiens til fortrolige samtaler, og det er mere end i hvert fald Zec har kunnet stå for. Han gør sentimentale knæfald og mister den distance, der er nødvendig for at engagere læseren i mennesket bag myten. Jo mere intim Zec har mulighed for at blive, jo blødere bliver kattepoterne og atmosfære tilsvarende vammel. Sophia bliver endimensional, og det format passer hun dårligere ind i end de fleste. Men bogen giver da hendes brogede karriere i brede træk, hvortil Zec føjer sin snusfornuftige psykologiske redegørelse for Sophias forhold til Carlo Ponti. Heller ikke her er der overraskelser. M.B.

Donald Zec: Sophia – an intimate biography. 240 sider, ill. W. H. Allen, London 1975. Kr. 65,–.

FORFATTERE:

Hollywood husket

2. del af Anita Loos' selvbiografi (den første var »A Girl like I«) er fra ende til anden fornøjelig læsning.

Denne berømte kvindelige scenarist, der begyndte hos Griffith for $ 25 pr. manuskript (for en 1-reeler. For en ½-reeler var det kun $ 15), skrev Douglas Fairbanks' gennembrudsfilm »The Americano« og blev hans faste manuskriptforfatter på fire film i 1917, giver heri et billede af de hektiske tredivere, som hun oplevede dem i Hollywood.

Hun går ikke slavisk kronologisk til værks, forholder sig konsekvent anekdotisk til historien, hendes stil er vittig og pointeret, humoren er den uskyldigt-underfundige, man også identificerer med hovedpersonen i hendes berømteste, to

gange filmatiserede roman »Gentlemen prefer Blondes«, Lorelei Lee; det er en form for humor, der tillader hende at berette med en ironisk distance uden nogensinde at forfalde til det perfide i sin udlevering af personerne – hvoraf hun selv mindst af alle går ram forbi.

Hun starter i 1931, det år hvor hun, efter tre års tid i New York, vender tilbage til Hollywood, oven på den første tumult omkring talefilmens gennembrud, for at skrive manuskripter for MGM, hvis produktionschef Irving Thalberg hun giver et interessant portræt af. Hun bekræfter tilfulde det ry, der stadig går af hans kunstneriske bevidsthed og sikre smag – og hans enorme arbejdsomhed, der til sidst sled ham op. Præcis er ligeledes hendes karakteristik af hans fornuftsægteskab med den ambitiøse Norma Shearer, som det med møje og besvær lykkedes at få gjort til stjerne, hendes fundamentale grimhed (de små griseøjne) til trods.

Bogen er i det hele taget en opvisning i karakteriseringskunst, og at karakteristikken så mere går på personerne som *mennesker,* som hun kendte dem *in private,* end som kunstnere, må man være en ualmindelig ensporet filmhistoriker for at beklage. Det forekommer naturligvis også, at hendes vurdering af kunstneren ikke er til at holde ude fra karakteristikken af mennesket, og at denne vurdering er lige så meget i plet som personkarakteristikken, f. eks. i tilfældet George Cukor: »For, as an ace director, George Cukor was, and still is, one of Hollywoods most cultured citizens.« Den røde tråd, der går igennem denne perlerad af erindringer er hendes – sideløbende – forhold til de to mænd i hendes liv.

Den ene var ægtemanden, manuskriptforfatteren John Emerson – konsekvent refereret til som »Mr. E.« – som hun med ungdommelig benovelse havde truffet hos Griffith. Deres samarbejde udviklede sig til ægteskab, men hun distancerede ham ret hurtigt i iderigdom og kreativitet, og hans indsats i den følgende del af deres samarbejde indskrænkedes til at rette stave- og kommafejl i hendes manuskripter. At han således efterhånden fulgte med hendes kontrakter som det tynde øl, var utvivlsomt med til at forværre hans tilstand af manio-depressiv egocentricitet – på trods af hendes idelige hensynsfuldhed og taktfuldhed. (Da MGM ville fyre ham, insisterede hun på at dele sin løn med ham, for at han fortsat kunne stå på lønningslisten). At han i øvrigt ihærdigt brugte al sin fritid på at bedrage hende og øde hendes velfortjente løn på forfløjne investeringer – altsammen i fortvivlede forsøg på at hævde sit kompleksfyldte ego – formindskede ikke hendes trofasthed og hengivenhed, og hun brugte adskillige år af sit liv på at følge ham på den evige vandring mellem specialister og sanatorier, hans sygelige udslag af hypokondri førte ham på. At fremstille dette forhold uden at gøre sig selv til en helgen og »Mr. E.« til et kryb, er en utrolig præstation, der helt er lykkedes for Anita Loos. Den anden mand, hendes store kærlighed, var en vis Wilson Mitzner, som hun – bl. a. på grund af sit ægteskab – aldrig fik nogen varig forbindelse med. Han var – ifølge hende – et unikum af menneskelig generøsitet og loyalitet, en Fallstaff i Hollywood Society, blot i forskønnet, sexy udgave, den bedst tænkelige modsætning til »Mr. E.«. Hun søgte i øvrigt at tegne Wilson Mitzners portræt ind i Clark Gables figur i »San Francisco«.

Anita Loos' erindringer med deres portrætter, karakteristikker og diverse indiskretioner tegner alt i alt et præcist og underholdende billede af et miljø, en epoke (Hollywood i 30-erne) og en livsstil, en rundvisning i de smukke og riges, men først og fremmest de intelligente og vittiges lidt dekadente verden, med dens antisentimentale, sophistikerede omgangstone, en overfladetilværelse under hvilken de dybe, romantiske følelser trivedes i en spændende hemmelighedsfuldhed. En verden, der ikke længere eksisterer, men som Anita Loos kan tillade sig at mindes med kærligt vemod uden et øjeblik at henfalde til illusioner eller falde ud af den afslørende, ironiske stil, hun kan til fingerspidserne.

P.H.

Anita Loss: Kiss Hollywood Good-Bye, The Viking Press, New York, 1974.

KRITIKERE:

Colette: Au Cinéma

I såvel forord som noter har udgiverne af denne omfattende samling af Colettes filmartikler, filmmanuskripter m. m. travlt med at forsvare udgivelsen. Derved er der kommet en del overflødige linjer ind i en bog, som ellers ikke ville have indeholdt en eneste. Colette selv var – som diverse brevsamlinger og optryk af de artikler, hun i et par år før den Første Verdenskrig skrev for avisen Le Martin, har vist – også når det drejede sig om »lejlighedsskriverier« ude af stand til at skrive en ligegyldig linje. Det har længe været kendt, at hun interesserede sig for filmkunst på et tidspunkt, da det ikke var indlysende for ret mange, at film overhovedet kunne betragtes som kunst – og kunne man ikke håbe på, at hendes filmkritik fra dengang ville blive samlet i en lille særudgave?

Hvad vi nu har fået, er en udgave, der rummer alle de filmartikler, udgiverne har kunnet finde frem til, og i tilgift hendes drejebog til »Lac-aux-Dames«, Marc Allégrets filmatisering fra 1933 af Vicki Baums »Hell in Frauensee«, hendes manuskript til »Divine« (1935), Max Ophüls' filmversion af »L'Envers du Music-hall«, hendes oversættelse af underteksterne til Léontine Sagans »Mädchen in Uniform«, forskellige tekster vedrørende film hentet fra Colettes bøger samt et par interviews med hende om filmkunsten. Overdådigt, men nu da man har fået så meget, indser man, at mindre kunne ikke have gjort det.

De kritiske artikler er heldigvis karakteristisk Colette'ske: fine iagttagelser, kloge refleksioner, interessante sidespring, præcise formuleringer. Collettes kritiske indsigt bygger i langt højere grad på intuition, fornemmelse, end på analyse, og da hun under udarbejdelsen af disse artikler ikke havde andre forpligtelser end de journalistiske – kort sagt: at producere noget læseværdigt til avisen – er hun i almindelighed mere interesseret i at beskrive sin oplevelse i biografen og kommentere den, eller reflektere over den, end i at fælde dom om de film, hun tilfældigvis har set. I anledning af bestemte film beskæftiger hun sig i virkeligheden i disse artikler med selve filmkunsten – dens væsen og muligheder. Ofte kan hun – i nogle få linjer – præsentere et synspunkt, der er så vidtrækkende, at hun foregriber senere tiders på titusind analyser baserede filmkritiske visdom. Dog, når artiklerne skal vurderes i dag – mere end et halvt århundrede efter at de blev skrevet – er deres vigtigste kvalitet, at de giver et så levende og nuancerigt tidsbillede: det franske filmmiljø i filmens ungdom. Optryk af den slags journalistik behøver sandelig intet forsvar.

Om de tre manuskripter kan man sige, at hvis det kedede Colette at skrive dem – *un travail imbécile* kalder hun i brevene sådanne opgaver – så er de ikke kedelige at læse. Også de er nemlig lykkeligt Collette'ske. Særlig beundringsværdigt er det sproglige trylleri i oversættelsen af »Mädchen in Uniform« – gang på gang antræffes det besnærende mot juste. Colette var afgjort ude af stand til at skrive en ligegyldig linje.

A.W.

Colette: Au cinéma. Chroniques, dialogues, scénarios. Présentation par Alain et Odette Virmaux. Flammarion, Paris, 1975. 324 s.

Kritikeren Truffaut

»Var jeg en god kritiker?« spørger Truffaut i indledningen til dette udvalg af kritiske artikler, der stort set alle i en eller anden forstand er gode. Truffaut var bestemt en god kritiker – hvor god? Den påstand, som jeg har set et sted, at Truffauts kritik i virkeligheden er langt betydeligere end hans kunst, repræsenterer en overvurdering af hans indsats som kritiker, men udgør egentlig også en både velment og velfortjent kompliment.

Der er på den anden side ingen grund til at lægge skjul på, at den del af Truffauts kritik, som for alvor fik betydning, var den højrøstede »slagords-kritik«. Den unge mand, der var forgabet i filmkunsten, »lærte at skrive, medens han skrev«, og fik nok ofte først overbevist sig selv under forsøget på at overbevise andre.

Det var kritik baseret på instinkt i højere grad end på indsigt. Bevidst søgte han at sætte ondt blod ved at fælde hårde domme, der ofte var groft uretfærdige, selv om de, som historikere i dag let kan påvise, var om ikke nødvendige, så dog gavnlige. Henimod slutningen af 50erne var »oprydning« ønskelig.

Oprydningspolemikken er ikke kommet med i denne samling. Fremfor at genoptrykke sine voldsomme udfald mod de »falske guder« – hvoraf ikke alle, ved han nu, var nær så falske, som han dengang fandt det opportunt at hævde – har Truffaut foretrukket at præsentere en række artikler, der skulle kunne overbevise læseren om, at han var »en lykkelig kritiker«.

De lykkelige øjeblikke i biografen! Det kunne hænde, at han inden for en måned så den samme film fem eller seks gange og alligevel var ude af stand til at gengive handlingen i den, fordi han et øjeblik blev så optaget af et stykke musik, et andet øjeblik af en skuespillerindes gråd, at han »tabte tråden«. I film efter film er der øjeblikke, som henrykker ham – sådanne øjeblikke, som hverken lader sig analysere eller beskrive: man må nøjes med at råbe hurra. Filmkunstens store øjeblikke indtræffer, siger han et sted, når det lykkes en instruktør at »faire de jolies choses à de jolies femmes« – altså noget, man skal se, ikke høre om. Bemærkningen falder i anledning af store øjeblikke med Jean Seberg i Premingers »Bonjour Tristesse«. Hvis denne film skulle stå svagt i erindringen, kan man tænke på øjeblikke med Jacqueline Bisset i Truffauts »La nuit américaine«.

Sandt at sige står en del af de film, hvorfra Truffaut henter sine »øjeblikke«, svagt i erindringen, men han giver én den fornemmelse, at det er, fordi man ikke har været tilstrækkelig opmærksom – eller måske rettere, fordi man var overdrevent ængstelig for at tabe tråden.

Det stimulerende ved denne bog har at gøre med, at Truffaut også som skribent er i stand til på passende steder at tabe tråden. Han fremsætter gang på gang interessante synspunkter, for hvilke det ville være vanskeligt at argumentere fornuftigt. Truffaut er derfor fornuftig, når han hver gang – næsten – glemmer argumentationen. Dersom han havde følt sig forpligtet til at argumentere, måtte han have modificeret sit synspunkt, så det kom til at ligne den slags synspunkter, som det er såre nemt og i reglen overflødigt at argumentere for. I så fald havde han ikke kunnet tillade sig bemærkninger i forbifarten som: Capra bragte commedia dell'arte til Hollywoods studier; Nicholas Ray er Hollywoods Rossellini; Buñuel ved, at det fremfor alt drejer sig om at »gøre sig interessant«; filmkunsten blev opfundet, for at der kunne laves en film som Hitchcocks »Fuglene«. Ikke værd at argumentere for, men nok værd at tænke over.

A. W.

François Truffaut: Les films de ma vie, 360 s., Flammarion, Paris 1975.

GENRER:

Om westerns

Walter Claphams bog »Western Movies« lever desværre kun dårligt op til sin undertitel: »The Story of the West on the Screen«. Ganske vist behandler bogens seks hovedafsnit hver sit klassiske gennemgående westernmotiv, men på en overfladisk måde, der kun kan tilfredsstille de mest nøjsomme fordringer til en filmkritisk genreanalyse. Den grundlæggende fejl synes at være noget så nederdrægtigt elementært som et for lille referencegrundlag og/eller en for tilfældig udvælgelse af filmeksempler, såvel i teksten som i valget af billederne, der i øvrigt kun sjældent står i andet end rent dekorativt forhold til teksten. Ikke mindst dette tilfældige billedvalg giver hele værket et uheldigt præg af at være blevet til efter det forhåndenværende søms princip, og giver sig helt konkret udslag i et uproportioneret overskud af farve-ulækre billeder fra nyere film i almindelighed og »Soldier Blue« i særdeleshed.

I sin introduktion røber forfatteren, at sporen til bogen skriver sig fra en hyggelig aften, hvor han og nogle venner satte sig ned og udarbejdede små lister over deres yndlingswesterns, til brug for den guddommelige biografdirektør for De Evige Jagtmarkers paradisiske biograf. Den slags udveksling af subjektiv entusiasme er da en mægtig hyggelig selskabsleg, men et stadium i filmkritikken en – af ydre – så stor bog nok i højere grad burde have sat sig ud over. Skade.

P.H.

Walter Clapham: Western Movies, The Movie Treasure, Octopus Books, London, 1974, £ 1,95 (hardcover).

De store kærlighedsfilm

Lawrence Quirks bog om »The Great Romantic Films« er en gennemgang af 50 udvalgte film fra perioden 1932–1973 + et forord. Desværre undlader bogen i dette forord at bringe klare og afgrænsede definitioner af genren, ligesom en diskussion af genrens (ringe) prestigemæssige status contra dens (oversete) kunstneriske muligheder savnes.

Quirk skøjter rask henover genrens karakteristika og »hovedtemaer«, nævner i forbifarten den ugengældte kærlighed, moderkærligheden, trekant-kærlighed, musisk inspirerende kærlighed, m. m., men andet og mere end en opremsning bliver det ikke. Om Quirks begejstring for genren behøver der dog ikke herske tvivl. Den er både stor og ukritisk og accepterer gladeligt alle genrens mere tvivlsomme aspekter: »Romantics all – but the world loves a lover, at least cinema audiences by the many millions did during the Depression Thirties, when Romance in the Movies offered ultimate Mass Escape, and during the war-torn and postwar Forties, when Escape was required as never before, and even through the smug Eisenhower Fifties, when God was still in his Heaven and all was right with the World, and Love and Romance were considered legitimate components of the human condition and experience.«

Quirk begræder utilsløret de romantiske idealers hensmuldren, forordet munder ud i en jeremiade over manglen på romantik i vore »sexredne, dehumaniserede« dages film. Denne begrædelige omstændighed afspejles i filmvalget: når Quirk når frem til 1960-erne, må han inddrage europæiske film, mens han indtil da har kunnet vælge og vrage mellem udelukkende amerikanske film (hvorved han har negligeret en europæisk film som »Mayerling-dramaet« (1936), der ellers forekommer selvskreven i en antologi som denne).

Filmvalget gør iøvrigt ikke én klogere på genren, endsige på forfatterens holdning til den. Det har næppe været et mål af kunstnerisk fuldgyldighed, der har været udvælgelses-kriteriet, en slig fordring opfylder kun få af de udvalgte film: Cukors »Kameliedamen«, Ophüls' »Brev fra en ukendt kvinde«, Sirks »Med kærlighedens ret« (den eneste Sirk-film i udvalget!), og muligvis endnu en eller to film. Værst er dog undladelsessynderne: Hvad er vel en bog om kærlighedsfilm værd, der ikke rummer en omtale af »Borte med Blæsten«?! For en dansker er omtalen af de to sidste film, Larry Peerces »A Seperate Peace« (1972) og Alan Pakulas »Love and Pain and The Whole Damn Thing« (1973) det mest interessante ved bogen; to film af den efterhånden alt for store bunke nyere Hollywood-film vraget af hjemlige filmudlejere, som end ikke Quirks bog kan svække ens appetit på.

PH

Lawrence J. Quirk. The Great Romantic Films. The Citadel Press, Secaucus, New Jersey. 1974. $ 12.00 (hardcover).

ENKELTE LANDE:

Finsk film

British Film Institute har udsendt et informativt hefte om finsk film. Det rummer en historisk oversigt over finsk filmhistorie fra den første finske spillefilm, »Salaviinanpolttajat«, 1907, der handlede om illegale hjemmebrændere, op til 1960'ernes film. Der er bl. a. artikler om »Film in the Social Struggle«, »New Finnish Cinema« og »The Films of Risto Jarva«, som fremhæves frem for den ulidelige Jörn Donner, som alt for længe har fået lov til at repræsentere finsk film. Alle artiklerne er skrevet af finske filmkritikere. Til sidst bringer heftet en nyttig kronologi over finsk filmhistorie og en sektion med noter om de vigtigste yngre instruktører og anmeldelser af deres vigtigste film.

P.S.

Cinema in Finland, ed. by Jim Hillier. British Film Institute, London 1975. 67 s.

Set i TV

»Kærlighed har ingen alder«
»Den sidste tid sammen«
»Den forsmåedes hævn«
»Møder i skumringen«
»Ven blandt fjender«

Kærlighed har ingen alder

George Cukors TV-film efter James Costigans skuespilforlæg lægger på intet tidspunkt skjul på karakteren af *skuespil,* den udspilles i relativt få lokaliteter, er – næsten – opdelt i akter, teksten og skuespillerpræstationerne er en overmåde væsentlig del af helheden, det opmærksomheden konstant koncentreres om. Kun ganske få øjeblikke betjener filmen sig af »specifikt filmiske« effekter (men gør det i disse få øjeblikke til gengæld uhyre meningsfuldt). Det er oplagt, at mange vil afvise den som »bare filmatiseret *te-a-ter!*« Lad dem.

Afvisningen røber blot to ting: en snæver, vanemæssig definition af, hvad der er film og hvad ikke, og et ukendskab til instruktøren og hans univers. Thi netop dette teater-præg, der for en *meget* overfladisk betragtning kunne tage sig ud som uformåenhed over for filmens udtryksmidler, er i denne – og Cukors tidligere film – et uhyre bevidst stiltræk, ja mere end det, et direkte betydningsbærende tematisk element i helheden. »Kærlighed har ingen alder« er skabt i stilistisk og tematisk konsekvens af alle Cukors tidligere film, og er – med sin raffinerede udnyttelse af dekoration og kostumer, med sin smukke og betydningsfulde farveanvendelse – en visuel oplevelse, hverken mere eller mindre »filmisk« end hans biograffilm.

Man kan endda finde, at selve skuespillet er det mindste ved filmen, en tynd og måske lidt banal bagatel af en retssags-komedie i *period setting* (den udspilles i 1911); lidt spidsfindigt spilfægteri med et par overraskende pointer i sidste akt. Kanhænde Cukor kunne have fundet vægtigere materiale at gå i gang med. Men – og resultatet synes at bevise det – Cukor har ikke tungere stof nødigt for at skabe noget væsentligt, det betydningsfulde ligger ikke i rå-stoffet, men i selve udførelsen, i *la mise-en-scène.*

Det er en særlig pointe i Cukors film, at det aldrig er til at sige, hvor teatret eller skuespillet holder op og livet begynder. Grænsen mellem virkelighed og illusion er ofte usynlig. Personerne i hans film spiller komedie, ikke blot udadtil, over for tilskueren, men indbyrdes, vis-à-vis hinanden. Hans film handler bl. a. om netop det at spille en rolle, om bevidst at forme sin identitet og sit forhold til omverdenen ved at gennemspille en række skiftende attituder. Det gælder således også for »Kærlighed har ingen alder« og dens to hovedpersoner. Den betegner et stadigt skiftende spil mellem de roller, disse to hovedpersoner – mere eller mindre bevidst – spiller for hinanden.

Han, sagføreren Sir Arthur Granville-Jones, har et vist prosaisk forhold til komediespillet. Han er fuld af citater fra dramatikkens verdensklassikere, »the legal profession's alternative to an original mind«, hans rette scene er retssalen; her har han opøvet et talent for dramatisk retorik og effektfuld iscenesættelse af vidnerne. Retssagen bliver her – som i »Adams ribben« – til en forestilling, »fuldendt med kostumer og make-up«, en duel på retorik og illusionskunst mellem ham og anklageren. Dette rutinemæssige talent kommer dog absolut til kort over for virkeligheden uden for retssalen, hvor hans »iscenesættelse« af gensynet med den ungdomselskede, der nu er blevet hans klient i en skandalesag, falder aldeles mislykket ud. Hans sentimentale forsøg på at genoplive hendes erindring om deres første og eneste møde bliver en fiasko, og han kommer ufrivilligt og ubevidst til at spille rollen som den lidt latterlige, sårede gamling, hvis ungdomskærlighed er blevet en *idée fixe.*

At hans talent kommer til kort over for hende er måske ikke så underligt endda. *Hun,* Jessica Medlicot, skandaliseret millionærenke, men først og fremmest skuespillerinde til fingerspidserne, begrænser ikke sit skuespil til teatret. Også i livet er hun sig alle sine roller fuldstændig bevidst og giver dem med

Katharine Hepburn og Laurence Olivier i George Cukors triumferende love story »Love Among the Ruins«.

en sådan overbevisning, at vi tilskuere lader os bedrage – ganske som Sir Arthur. Thi – viser det sig – det er hende, der såvel i mindste detalje har iscenesat mødet mellem dem, som det er hende, der kører løbet – sit eget – i retssalen, spiller *mod* Sir Arthurs instruktion, men alligevel i sin egen favør. Der er mange lag af skuespil i hendes person: den overfladiske, lidt hjerteløse primadonna, – *tilsyneladende* – uden erindring om eller følelse for den ungdomselskede; det forfængelige, udmajede, genstridige fruentimmer, der som vidne – *tilsyneladende* – graver sin egen grav i retssagen.

Hun repræsenterer komediespillet, illusionskunsten som et poetisk princip i tilværelsen, men hun repræsenterer især *kærligheden,* den forløsende, inspirerende kraft i Cukors univers. Filmens to bevidst urealistiske, »filmiske« effekter er koncentreret om hendes person: under det første gensyn i Sir Arthurs kontor, hvor han for første gang i 30 år står ansigt til ansigt med hende, oplever vi hende et kort øjeblik med hans øjne, i et forklaret lys, der farver det triste, mørke interiør orangegyldent som solen selv. Og i retssalen kommer hun til ham som et drømmesyn, en vision af overnaturlig skønhed, der opsluger hans opmærksomhed, inspirerer ham. Inspirationen bringer ham til at inddrage sine personlige følelser for hende i sin forsvarer-rolle, det udvendige, rutinemæssige skuespil viger for den rent ud beåndede præstation: Hans defensorat indledes som en »hævn«, en nedgøring af hende, men munder ud i en hyldest til den kvinde, hun engang var. Her, som så ofte i Cukors film, bliver »stjernespillet« til det mest ægte og fuldgyldige udtryk for personernes egne, inderste følelser. Den inspirerede monolog og kærlighedserklæring bliver naturligvis udslaggivende for retssagen. Jessica frikendes for den kostbare stævning for brudt ægteskabsløfte, som en ung lykkejæger har skaffet hende på halsen.

Slutningen, parrets genforening herefter, er kort og usentimental, »a sort of a start, a late start«. De to »ruiner« følges arm i arm ud af retsbygningen. Kærligheden kan blomstre mellem ruinerne af et par menneskeskæbner, den kan forgylde og betyde ny inspiration i menneskers liv, det er aldrig for sent. Det er Cukors romantiske credo, som han hylder med usvækket overbevisning i sin høje alderdom. Her er en instruktør, hvem livets tilskikkelser ikke har gjort til en snæversynet kyniker, men som har bevaret sin tro på kærligheden og kunsten – og kærligheden til kunsten.

Kanhænde nogen fortsat vil bagatellisere denne omstændighed og dermed »Kærlighed har ingen alder«, men deri ligger nu for mig at se dens inspirerende værdi.

Peter Hirsch

Den sidste tid sammen

I midten af tresserne begyndte canadisk film at røre på sig. Skvulpene fra den nye bølge i Frankrig var nået over Atlanterhavet, og det kulturelle klima i Canada var godt. Det statsfinancierede National Film Board of Canada var rede til at hjælpe unge instruktører på vej, og de franske forbilleder havde lært de unge canadiere, at film ikke behøvede at koste millioner for at være gode. Samtidig blev nationalitetsmodsætningerne i landet skærpede. Unge fransk-canadiere dannede underjordiske bevægelser, der skulle befri Québec-provinsen fra resten af landet, der lå og stadig ligger under for en tung amerikansk kulturdominans. Filmen blev et af de første våben, der blev taget i brug. Senere blev våbnene kraftigere og forsideoverskrifterne større, men det er en historie, som de fleste kender, og som der ikke er grund til at gentage her. Det var altså især i de to store fransksprogede byer Montréal og Québec, at de unge filmfolk dukkede op, og de blev ført frem under megen larm af »Cahiers du Cinéma«.

Ligesom i Frankrig nogle år tidligere dukkede der hobevis af nye navne op. Mange af dem er glemt nu, men nogle få holder ud, og nye er kommet til siden. Nogle ganske få nåede helt til Danmark, hvor man f. eks. på TV kunne se Pierre Perraults »Pour la suite du monde«, en stilfærdig og smuk dokumentarfilm om fiskerne ved St. Lawrence-floden.

Blandt de kårede helte i første ombæring var den uberegnelige Jean-Pierre Lefèbvre, der især vakte opsigt med den uforståelige »Le Revolutionnaire«, der mest lignede et studenterspex, og som var optaget på seks dage med amatørskuespillere. Filmen handlede angiveligt om fransk-canadiernes situation, og dens kommercielle succes banede vej for flere film fra Lefèbvres hånd. Det var stadigvæk små hurtige og billige produktioner, der blev omfattet med megen alvor i Québec, men instruktørens ubestemmelighed markeredes allerede i hans første 35 mm-film, »Il ne faut pas mourir pour ca« fra 1967, der var stilfærdig og lavmælt (og lidt kedelig) i sin historie om en rodløs, pæn fyr i dagens Canada.

Da »Cahiers du Cinéma« holdt op med at interessere sig for film, mistede Lefèbvre også sit talerør på det store internationale marked, men han er troligt fortsat med sine små film, der stadig har deres faste publikum i Canada. Efter »Maudits sauvages« i 1971 trak han sig tilsyneladende tilbage, og i tre år kom der ikke nye film fra hans hånd. Men pludselig i 1974 udsendte han tre spillefilm i løbet af få uger. En af disse var »Les dernières fiançailles« – »Den sidste tid sammen«.

»Den sidste tid sammen« er en romantisk fortælling om et gammelt ægtepar, Rose og Armand, der bor alene og barnløse (deres eneste søn er faldet i krigen) på deres gård, hvor de passer deres jord, deres frugttræer, deres kaffe, deres ure og deres måltider med rituel uforstyrrelighed. En dag går det op for Armand, at han skal til at dø, og mens han stoisk bereder sig på sin sidste vandring, må Rose gøre sin rolle op. Hun beslutter, at hun ikke kan leve videre uden sin Armand, og da han endelig en solskinsmorgen sætter sig i sin gyngestol på verandaen og lukker øjnene, sætter hun sig ved siden af ham og dør også. To engle kommer og henter dem og fører dem ved hånden væk under frugttræerne.

Denne banale og kønne historie fortæller Lefèbvre med en sindighed, han selv kalder klassisk og sammenligner med Bachs cellosonater, men som en mindre indforstået tilskuer måske ville kalde kedelig. Sammenligner man Lefèbvres vision af alderdommen med Paul Mazurskys (i »Harry og Tonto«) får man ikke blot to forskellige historier, men tillige to vidt forskellige temperamenter demonstreret. Hvor Mazursky lader det hele eksplodere i småepisoder, lægger Lefèbvre sig på en ozusk linie, hvor det hele flyder afsted i handlingsmættede, men dog indholdsløse gentagelser. Rose og Armand lever deres liv i faste baner, hvor hvert skridt og hver bevægelse er nøje afmålt og tilpasset gennem mange års gentagelser. Formelt arbejder Lefèbvre i uendeligt lange indstillinger, der ofte panorerer det meste af kompasset rundt og fanger miljøet detaljeret ind i deres uforstyrrelighed. Der er masser af indhold i filmens billeder, og Armand og Rose spilles med næsten dokumentarisk ægthed af Marthe Nadeau og Jean-Léo Gagnon. Rent umiddelbart fremstår »Den sidste tid sammen« som en folkekomedie, men det er et spørgsmål, om filmens formelle stringens alligevel ikke har jaget mange mennesker væk fra skærmen. Den tilstræbte enkelhed i fortællingen endte med at blive krævende og med nedadvendte mundvige sad jeg og savnede det strejf af humor, der kunne løfte filmen op over det melodramatisk selvhøjtidelige.

Ib Lindberg

Den forsmåedes hævn eller Hvo som graver en grav

Omend ikke for andet så må man beundre den standhaftighed, hvormed Eddie Cline gennemfører sin parodi på det victorianske melodrama. 1800-tallets mange tournerende skuespiltrupper har måttet optræde for utrænede teaterpublikummer, på hvem spillestilens stærkt markerede og følelsesbetonede holdninger virkede provokerende. Det fik dem prompte til at bryde ud i en stribe højlydte meningstilkendegivelser. Dialogen mellem scene og sal blev et afgørende led i forestillingerne, og helt op i vore dage kan man f. eks. ved de årligt tilbagevendende Christmas Pantomimes i London høre børnene hysse, når skurken gør sin entre.

Det retfærdiggør det usynlige publikums stadige mishagsytringer i filmen. Skuespillerne er kendt med stykkets pædagogiske sigte, når de præsenterer deres roller i den hårrejsende beretning om spiritussens forbandelser. Den unge adelsmand forledes af sin afdøde faders skurkagtige sagfører til at slå sig på flasken. Det betyder ruin for hele den lille familie, indtil en gammel ven og en filantrop i sidste øjeblik tager affære. Der bliver spillet direkte til kameraet med fortrolige sidebemærkninger, der kan skærpe karakteristikken. I modsætning til 1900-tallets mere fintfølende og psykologisk begrundede spillestil appellerer melodramaet med sin moralske arrigskab til det helt banale på grund af sine unuancerede typer, der med det samme afslører deres ståsted for hurtigt at sætte intrigen igang. Der spilles med træsko på, så grundigt og utvetydigt, at selv den mere uopmærksomme tilskuer alligevel nok skal få fat i stykkets pointe.

Stilen er speciel, og Eddie Cline gennemfører den trofast i en blanding af hengivenhed og ironi. Den har sin charme, når man selv er med som en del af det aktive publikum, men klasket op på det hvide lærred mister den væsentlige dele af atmosfæren. Satiren udvandes gradvis, fordi den er nødsaget til at spille på de samme få strenge. Filmen distancerer sig kun fra sin handling ved konsekvent overdrevent spil, hvilket begrænser komikken til en enkelt dimension. Cline råder delvist bod på det ved at indlægge traditionelle stumfilmgags, f. eks. tærtekampen med politibetjentene i bedste farcestil, men ellers kører løjerne videre ad samme spor.

Man savner noget i stil med den fieldske dobbeltmoral, der kan gøre humoren til andet end parodi. Det er også Fields, der utvungent kan vandre ind på scenen og ud igen for at opløse scenerummets snæverhed og gøre komikken mere alsidig. Cline har sat en ære i at holde sig til selve handlingen. Han dyrker traditionen for traditionens egen skyld og serverer med en god portion ironi, hvad folk virkelig ønskede at se dengang i efterrationaliseringens mere overbærende lys, men han har taget for lidt hensyn til, at mediet er et andet. Publikums nærværelse og ophidselse spiller en større rolle end de små grynt, man hører på lydsiden. Det er blevet en rigtig dagligstuefilm for de få indviede, der indgående er kendt med genren eller dens overlevering. Der forklares for lidt og nuanceres heller ikke

tilstrækkeligt. Stilen bliver blot en facon, som ikke tilføres noget og derfor stivner i sine egne bevidst anlagte klichéer.

Erik Hvidt

Møder i skumringen

»Møder i skumringen« er fra 1957, men ligner mest en lidt overgemt pastiche på Bergmans film fra 40'erne. Skuespillerne er gamle kendinge som Birger Malmsten, Eva Dahlbeck, Inga Landgré, Doris Svedlund og Åke Grönberg, der alle har medvirket i tidlige Bergman-film; manuskriptet er af P. A. Fogelström, der også skrev »Sommeren med Monika«; og instruktøren, Alf Kjellin (der nu om stunder fordriver tiden med at instruere »Columbo«-episoder i Hollywood), havde i sin tid hovedrollen som den »forfulgte« gymnasiast i Sjöberg og Bergmans »Hets«, et fyrtiotalist-drama par exellence. Det er nok derfor, filmen forekommer både passé og *déjà vu*.

Filmen er, som forbilledene, livsanskuelsesdebat camoufleret som naturalistisk miljødrama med en lidt overspændt psykologisk persontegning, der rummer de uundgåelige Strindberg-reminiscenser, og en billedstil, som dyrker det sorthvide med hovedvægten lagt på det sorte (jf. titlen). Tematisk kredser filmen om de foreskrevne generationskonflikter og kødets lyst og sjælens ubodelige ensomhed i betydelige kvanta.

I centrum af handlingen står det obligatoriske unge par (à la »Det regnar på vår kärlek« og »Skepp til Indialand«), som må kæmpe med kønsangst og pubertetsneuroser, og udenom er placeret sidehandlinger om tre andre par, som eksemplificerer andre sider af ensomheds-/tosomhedsproblematikken. Der er Irma og Roffe (Eva Dahlbeck og Åke Grönberg): hun flagrende, men lejlighedsvis fortvivlet erotoman, han kunstmaler og dranker (hvad ellers?). Han tager til slut livet af dem begge. Så er der Alice og Strömgren (Inga Landgré og Erik Strandmark): hun er striks og han er underkuet. De har et fælles barn, men lever adskilt, da hendes mor står mellem dem. Da moderen til slut dør, henter Alice manden hjem, men på hendes betingelser. Endelig er der hr. og fru Jonsson (Sven-Eric Gamble og Doris Svedlund): han ligger i med Irma og bliver smidt ud af konen, men til slut forsones de.

Disse par bor eller færdes i en ejendom med klublejligheder, og her flytter den unge mand, Olle (Birger Malmsten), der just er kommet til storbyen med firetoget, ind. Irma gør tilnærmelser til ham, men han finder i stedet Barbro (Ann-Marie Gyllenspetz), Irmas søster. Hun er ganske vist neurotisk og seksualangst, blot et kys eller forsigtig berøring bringer hende i faretruende nærhed af nervesammenbruddet, men under indtryk af de andre pars belærende skæbner løses der sluttelig op for hende. I en fersk, brat finale – med Mendelssohns bryllupsmarch parafraseret i underlægningsmusikken – ses de to nygifte i yndig optagethed af livsbekræftende huslige sysler, og da mørket er faldet på, får vi sågar Ann-Marie Gyllenspetz uden natkjole i vovede, men 50'er-diskrete, nøgenbilleder, som markerer seksualitetens og sensualitetens sejr over *noli me tangere*-komplekserne.

Filmen må, som sagt, være kommet lidt post festum i 1957, men der er noget ganske rørende og rigtig underholdende over dens højtgearede stil og gravalvorlige budskaber.

Peter Schepelern

Birger Malmsten og Eva Dahlbech i »Møder i skumringen«.

Ven blandt fjender

»Ven blandt fjender« indledes med et eksalteret afsnit, hvor overstadige russiske bønder jubler omkring og synger af fuld hals om at »Oldefars båd voksede til et skib, som nu er vor stolthed«. Efter denne indledning, en opvisning i sovjetisk klippeteknik når den er mest fjoget, venter man det værste, men faktisk viser det sig, at filmen – og instruktøren Nikita Mikhalkov – hermed har fået raset ud, og i resten af filmen fortælles der stort set velgørende uaffekteret, velgørende fordi den omsvøbsfri action-film er en sjældenhed i sovjetisk film.

Handlingen foregår under Borgerkrigen, og de håndfaste problemer præsenteres prompte: der er fødevaremangel. Et telegram indløber – i bedste stumfilmstil: udlandet vil kun sælge korn for guld. Altså skal provinsens guldbeholdninger hurtigst muligt til Moskva. En togvogn med guldet vil afgå i overmorgen. Problem: ryggesløse banditter huserer på egnen og vil utvivlsomt søge at få fingre i guldet. Derfor må guldet bevogtes undervejs. Sjilov udpeges til ansvarlig ledes af bevogtningen, selv om Sjilov har haft en uheldig bror, der var på den gale side. Kort før toget skal afgå findes Sjilovs lemlæstede lig. Aha, banditterne tror de kan forhindre transporten. Man beslutter at sende toget af sted alligevel. En bande standser det og røver guldet. En anden bande standser det bagefter. I mellemtiden har det vist sig, at Sjilov ikke er død. Banditter har holdt ham fanget og doped, og anbragt et ukendeligt lig i hans sted. Sjilov arresteres af sine egne, mistænkt for meddelagtighed i guldrøveriet. Sjilov flygter for at løse sagen på egen hånd og således rense sig.

I resten af filmen stormer vor helt af sted over stok og sten. Der rides og kæmpes og svømmes og skydes. Retfærdigheden sker fyldest, som ventet, og i slutningen bliver der jublet en lille smule mere om oldefars båd. Filmen støtter sig effektivt til western-genren med solidt action-domineret handlingsforløb og en overskuelig billedstil med mange totalbilleder og dynamiske kamerabevægelser. En udmærket drengebogsfilm i efterårsferien.

Peter Schepelern

Filmene

»Harry og Tonto«
»112 kærlige dage«
»Professor Rossinis tvungne ferie«
»Vinden og løven«
»Gåden om Kasper Hauser«
»Mørkets blomster«
»Rødskæg«
»Idioten«
»Kun sandheden«
»Natportieren«
»Johnny Got His Gun«

Harry og Tonto

Paul Mazurskys seneste film »Harry and Tonto«, der handler om en gammel mand, Harry, og hans kat, Tonto, er ved første øjekast en underlig, ubestemmelig film, fordi den synes at trodse alle genrer. Selv så vide genrebegreber som tragedie, komedie, farce, drama og melodrama levner ingen plads for »Harry and Tonto«. Den kunne måske kaldes en »comedy« eller »tragedy of manners«, da den udleverer forskellige sider af USA; en anden mulighed var at sammenligne den med en »bildungs«-roman, idet den handler om en person, der gennemløber en udvikling; men Harry er immervæk omkring 70, og filmen omhandler kun ca. et halvt år af hans liv. Det er nok mere givtigt at rubricere den i en helt ny genre.

I de senere år er der fremkommet en hel del film, der har gamle mennesker som hovedpersoner (»Den gamle mand og drengen«, »Harold og Maude«, etc.), så der kan vist være mening i at tale om en »pensionist«-genre inden for filmen. I en tid, der er præget af ungdomskult, viser disse film, at gamle mennesker da kan være lige så gode som unge, enten fordi de, skønt de egentlig er forældede, har deres egne kvaliteter, eller fordi de, trods deres høje alder, udmærket kan følge med tiden. I denne genre kunne »Harry and Tonto« anbringes.

Harry, der er enkemand og pensioneret high school lærer, bor sammen med sin røde kat i et gammelt New York-kvarter, der efterhånden er blevet til slum. Han er lidt af en personlighed i kvarteret, snakker lystigt med alle og synes i det hele taget at være godt tilfreds. Han har to nære venner: en gammel polsk immigrant, der deler bænk med ham i parken, og en arbejdssky neger, der bor i samme ejendom som Harry. Når han ikke snakker med folk på gaden, snakker han med sin kat; og emnet er altid det samme: fortiden, som han langt foretrækker for nutiden. Men Harrys nostalgiske verden er langtfra rosenrød, for kvarteret er hærget af vold, og han må have fire yale-låse for sin dør. Fire gange indenfor et år er han blevet angrebet på gaden, og da han fortæller dette til en gammel dame, svarer hun ganske uden ironi: »You must live in a nice neighborhood!«

Den største trussel mod Harry er dog, at hans hus skal saneres. Han nægter at flytte, bliver fjernet med magt og kommer til at bo hos sin ældste søn og dennes familie i en soveby. Det går imidlertid slet ikke. Sønnen og konen hører til den arbejdende, stressede generation, og deres sønner er henholdsvis en uopdragen, brovtende karl og en guru-tilhænger og vegetar, der har svoret evig tavshed og derfor er vanskelig at kommunikere med. Skønt de gør deres bedste, bliver Harry og Tonto endnu et problem for dem, så han finder selv på at flytte rundt mellem sine tre børn i lighed med King Lear, med hvem han ofte identificerer sig. Da han smides ud af sin lejlighed, brøler han: »Blow winds, and crack your cheeks! Rage! Blow!«, og om sig selv siger han, at han er blevet »driven from his estate« som

Harry (Art Carney) sættes af politiet ud af sin lejlighed

King Lear. Men parallellen kan ikke gennemføres, for Harry er ikke en gammel, forblændet idiot, der mishandles af en samling snu og skrupelløse slyngler. Det fremgår derimod tydeligt at Harry egentlig er klogere og mere kulturel end de mennesker, han møder på sin vej. Sønnen forstår slet ikke Harrys hentydninger til »King Lear«, og mens resten af familien ganske kommer til kort overfor den tavse søn, er Harry i stand til at kommunikere med ham. De andre forstår ikke Harrys verden. Et besøg af hans arbejdssky negerven bliver en fiasko, og da den gamle polske immigrant dør, ønsker Harry ikke at indblande familien. Harry derimod kan dog klare sig i de andres verden. På ét punkt vil han blot ikke lege med. Når flyselskabet, der skal transportere ham til Chicago, behandler Tonto som et stykke bagage, og når Tonto er utilfreds med Greyhound-bussernes toiletter, vælger Harry at købe en gammel bil og rejse på egen hånd med sin kat.

På turen tværs gennem USA møder Harry og Tonto alskens godtfolk: en pige, der er løbet hjemmefra, og som er på vej til en hippie-koloni i Rocky Mountains, en omvandrende natur-doktor, der synes beslægtet med fortidens medicin shows, og i detentionen, hvor rejsen også fører ham hen, en gammel indianer. Det er et meget blandet selskab; men de er alle repræsentanter for USA. At de har en fællesnævner vises ved, at de alle kender »Ironside«. I filmens begyndelse fortæller en grønthandler Harry om gårsdagens »Ironside«, og næsten alle, han møder på sin vej, omtaler denne TV-serie, selv den gamle indianer, der har set i den tro, at Ironside måtte være navnet på en indianer. For Harry bliver turen en udviklingsrejse. Han møder mennesker, miljøer og landskaber, der er helt nye for ham; men det er alligevel en underlig form for udviklingsrejse, for Harry er på ingen måde et ubeskrevet blad ved rejsens begyndelse. Han har egentlig haft et godt liv. Hans ægteskab var lykkeligt, han holdt af lærergerningen, han har dyrket musik i stort omfang, og engang i sine unge dage havde han en affære med en danserinde i Isadora Duncans trup. Han forstår da også at klare sig i enhver situation og at få det bedst ud af de mennesker, han møder. Og skønt han nok lærer noget af dem, er han selv en større og klogere personlighed. Den, der er mest jævnbyrdig med ham er datteren; mens Harry accepterer, at hippie-pigen er løbet hjemmefra, får datteren moralske opstød af det. Harry behøver dog blot minde hende om, hvilket rod hendes eget liv med fire forliste ægteskaber er. Også hans anden søn, som han træffer på vestkysten har haft et mislykket liv, facaden er flot nok, men han er gået fallit. For Harry betyder denne selvbekræftende rejse, at han får sin ungdom tilbage og sågar sin manddomskraft, hvilket en society-hooker dog må hjælpe ham med. Den genvundne ungdom er den dramatiske årsag til at hans alderdoms ledsager, Tonto, dør. Harry får nu chancen for at begynde et nyt liv i den moderne verden, han netop har gennemrejst, idet en ældre dame tilbyder ham ægteskab. Harry afviser hende ikke, men da der viser sig en rød kat i horisonten, er Harry ikke i tvivl: han foretrækker en ny Tonto.

Som pensionist-film betragtet er »Harry and Tonto« fantastisk konservativ. Vore dages verden kan simpelthen ikke friste Harry med hans fortidige verden. Han har bevist, at han kan klare sig i den, men han forkaster den. Det eneste lyspunkt i den nutidige verden er Hippie-kolonien, hvor pigen og i øvrigt også Harrys Guru-barnebarn, der har fået mælet tilbage, er søgt hen. Men det er svært at tro på dem, da de filmen igennem virker lidt småkomiske.

Filmen bliver straks mindre pessimistisk, hvis den betragtes som en allegorisk, moderne western – og det synspunkt mener jeg kan forsvares. Harry er et symbol på USA. Med efternavnet Comes er han tydeligvis af angel-saksisk herkomst og står således for det oprindelige USA. Han er efterhånden gammel i gårde og er ikke rigtig klar over, hvor vejen går henad nu. Ved filmens begyndelse er han meget europæisk af sindelag og kultur: han citerer Shakespeare og Shelley, er helt igennem kunstnerisk orienteret og synes at hvile i sig selv. Pludselig rives han løs og drives, dels af ydre omstændigheder, dels af indre trang, mod vest som sine forfædre. Hvor han kommer frem udviser han pionerens åbenhed og forståelse, men så snart noget viser forfald eller stagnation, som for eksempel hans egen familie eller ungdommens danserinde-veninde, drager han videre, men uden at håne eller afvise dem og uden sentimentalitet. Efterhånden, som han kommer længere vest på, antager han i højere og højere grad cowboy-karakteristika så som skægstubbe og stetsonhat. Som kattens navn antyder, bliver han »the Lone Ranger«, da han får sin bil, der er blå – troskabets farve. Og Harry forbliver jo også tro mod sin Tonto – selv da han har nået vestkysten og den gamle »frontier« ikke mere eksisterer. At han vælger en ny Tonto i stedet for damen betyder i allegorien, at han er rede til at møde »the new frontier«s udfordringer, hvad hans forhold til negre, indianere, immigranter og mennesker i al almindelighed filmen igennem også bekræfter.

Ul Jørgensen

112 kærlige dage

»Jeg tror, at man skal tage håbet fra folk« ... I »112 kærlige dage« har Alain Tanner demonstreret, at han mente, hvad han sagde (i interview, Kos. 114). Rimeligt nok, for kan man forestille sig et for en schweizisk kunstner mere påtrængende ærinde end at revoltere imod den schweiziske nationallast – denne udfordrende massive småborgerlige selvtilfredshed? Der er meget, man kan være godt tilfreds med, når man lever i Schweiz – i »le milieu du monde«, hvor urene går enestående præcist. Får man alligevel på et tidspunkt en fornemmelse af, at man har stillet sig for hurtigt tilfreds – man kan f. eks. være så heldig, at en udenlandsk pige dukker op, og at denne pige på sit værelse præsenterer en for verdens sande midtpunkt – så kan man opdage, at bordet fanger: at man har sat uoverskridelige grænser for sig selv. På Tanner'sk: håb fødes, »normaliseres« og dør.

Med ægte schweizisk præcisionssans angiver Tanner den nøjagtige levetid for de håb, der fødes i hans kærlighedshistorie, altså 112 dage. Undervejs afbryder han jævnligt fortællingen for ved hjælp af datoskilte at gøre det klart, hvor langt vi er nået. Til yderligere afstivning af kronologien er der indskudt landskabsbilleder, som gør rede for årstid. Afbrydelserne har endnu en funktion, og den er vigtigere – som rytmiske elementer, hvormed Tanner kan accentuere forskellige nøglesceners følelses- eller idéindhold. Måske har Tanner oprindelig villet skatte til det »distanceskabende« hokuspokus, der er på mode, men så opdaget, at pauserne kunne tjene et noblere formål. I en kærlighedshistorie, der fortælles i Tanners koldsindigt registrerende stil, er rytmen særlig betydningsfuld. Når slutkommentaren, der resumerer filmens »filosofi«, virker stødende – endskønt den dog i princippet (og uden tvivl i manuskriptet, som John Berger har været med til at udarbejde) udgør en »passende« afrunding – er det først og fremmest, fordi den bryder rytmen.

Koldsindighed er på sin plads, når en instruktør er så rasende »engageret«, som Tanner må formodes at være. Filmens mandlige hovedperson Paul (Philippe Léotard) er den typiske »alt-er-i-bedste-orden«-nutidsschweizer – et håbløst tilfælde altså? Lad os se – roligt og nøgternt: se ham og høre ham. Han er ingeniør og tilknyttet en fabrik i Saint-Claret. Der har han også sit hjem, en smuk villa. Han har en kone og et stk. barn, Paul, der er født på egnen, i landsbyen Eligoz – bondeslægt – har opnået en vis position her, således mener »betydende kredse«, at han har en fremtid for sig som kommunalpolitiker. Han er blevet opstillet, og under valgkampagnen taler han en dag i den lille naboby Moruz. Her er det, han ser Adriana (Olimpia Carlisi), en vel nogleogtyveårig italienerinde, der arbejder som servitrice i stationscafeen. Paul forelsker sig i Adriana, som, da hun er ensom og måske lidt smigret over opmærksomheden, går ind på hans forslag om, at de skal ses hver dag.

Gæstearbejderen Adriana, der måske kun vidste hvad hun ikke ville (fra »112 kærlige dage«)

Adriana, gæstearbejderen, fremstår som en kvinde-personlighed af den støbning, »kvindebevægelsen« ikke vil kendes ved, men som intelligente mænd knytter deres forhåbninger til. Hun, der har haft det svært hjemme i Italien, har fået dette et eller andet i sit væsen, som gør det ligegyldigt, om hendes intelligenskvotient er høj eller lav. Paul, der er nærmest frygtindgydende intelligent, er da også villig til at, som man siger, »sætte karrieren på spil« for hendes skyld – til at give afkald på »position« og »orden«. Blot må man selvfølgelig finde frem til et praktisk arrangement, så deres tilværelse kan blive »overkommelig«, og for en mand med hans intelligenskvotient skal det blive en smal sag at løse denne opgave. Noget af en omvæltning bliver det jo for ham – men et opbrud? »Normaliserede« håb. I sine kalkulationer har han desværre glemt at tage hensyn til, at Adriana er »fremmed«, og efter henimod 112 dage ikke blot i den forstand, at hun er udlænding, men fremmed for de normer, hun skal tilpasse sig. Med rette foreholder hun ham, at han slet ikke kender hende. Så gør hun det forbi og rejser bort. »Adriana vidste måske kun«, siger slutkommentaren formentlig rigtigt og afgjort overflødigt, »hvad hun ikke ville«.

Tanner har for sit vedkommende vidst, hvad han ville. Imponerende sikkert markerer han normaliseringsprocessens faser gennem fine psykologiske nuanceringer i portrætterne af de to, hvis færden han »nøjes med« at følge. Og kærlighedshistorien får karakter af advarsel, således at der ikke skulle kunne opstå tvivl om nans begrundelse for at »tage håbet fra folk« – den, som han har givet med sit Ramuz-citat: »Schweizerne kommer aldrig til at foretage sig noget, så længe de ikke i tilstrækkelig grad er blevet bragt til fortvivlelse«.

Albert Wiinblad

Professor Rossinis tvungne ferie

Den italienske originaltitel til »Professor Rossinis tvungne ferie« er »La villeggiatura«, hvilket betyder »Sommerferieopholdet«. Det er en både ironisk og præcis titel. Filmen behandler nemlig et af de største forræderier i dette århundrede – fascismens voldtægt af Italien og det italienske folk – som det afspejles fra en tilsyneladende idyllisk ø lige uden for fastlandet mellem Rom og Napoli.

»Professor Rossinis tvungne ferie« udspilles i begyndelsen af 30'erne, efter fascisterne er kommet til magten i Italien. I 1931 udfærdigede regeringen et dekret, som påbød alle universitetslærere at underskrive en loyalitets-ed overfor det fascistiske regime. Kun 13 i hele landet nægtede. Professor Rossini underviser i historie og kunne have været en af disse 13.

I filmens første billeder ser vi ham, sammen med andre fanger, ankomme til den ø, der er stedet for titlens ironiske »Sommerferieophold«. På øen har man indrettet en lejr, og der har man samlet de mennesker, som betragtes som regimets fjender: kommunister, anarkister, arbejderorganisationernes og fagforeningernes ledere. Ligeledes nogle af de samvittighedsfulde intellektuelle, som i lighed med Rossini har nægtet at underkaste sig fascisternes krav og påbud.

Udefra set holdes dette kollektiv sammen via dets opposition mod fascismen. Men for Rossini er loyaliteten og den fælles kamp ikke lige så livsvigtig som for de andre fanger i lejren. Rossinis protest er et stilfærdigt standpunkt, der går ind for de demokratiske og menneskelige rettigheder til at kunne tænke og handle frit.

Rossini er priviligeret. Han er veluddannet og har penge. Han holder sig heller ikke tilbage, da det viser sig, at han kan udnytte sin stilling. Kommandanten på øen, som har været elev hos Rossinis far, tilbyder ham at leje et hus privat. Efter et stykke tid får Rossini også tilladelse til at tage sin hustru og datter til øen. Med øvrighedens hjælp får han også sine bøger og et klaver. Han kan beskæftige sig med sin forskning og sin musik. Rossini får tilbudt et veritabelt »Sommerferieophold«.

Filmens instruktør Marco Leto har også påpeget, at »Professor Rossinis tvungne ferie« er en beskrivelse af »en moralsk ferie, for hvilken det er let at finde alle de nemme og hensigtsmæssige alibier for her igennem at kompromittere sig selv og opgive kampen«. Rossini holder ferie fra al reel politisk standpunktstagen. Det er fristende at føre den over på et rent intellektuelt diskussionsplan uden at tage direkte ansvar.

Via Rossini anskueliggøres nogle af de problemstillinger, som gør sammenholdet inden for venstrefløjen så kompliceret. Rossinis holdning overfor de andre i lejren er aristokratisk: han giver arbejderne lektioner i historie, men har svært ved at se og opleve de historiske konflikter fra deres synsvinkel under de efterfølgende diskussioner. Arbejdernes opfattelse er urokkelig. Historien er en række klassekampe: herrefolk mod slaver, undertrykkere mod de undertrykte, arbejdsgivere mod de arbejdende.

En central del af filmens første halvdel består af de samfundshistoriske lektioner og diskussioner som Rossini har med de arbejdere, som på en mere aktiv måde har kæmpet for deres rettigheder i det præ-fascistiske Italien.

Rossini går i sine forelæsninger ud fra Giolitti, den politiske reformator, der omkring århundredeskiftet gennemførte almindelig valgret, og som var med til at udvikle Italien til et industriland. Rossini betragter Giolitti som en af demokratiets forgrundsfigurer og som en politiker, der forsøgte at udvide den folkelige medindflydelse på de offentlige og statslige institutioner. Men hans tilhørere – først og fremmest den militante kommunist Scagnetti – nægter at godkende dette historiesyn. Scagnetti opfatter Giolitti som konservativ og opportunistisk, en som hjalp med til at opbygge velfærd for mindretallet, en kapitalismens medløber og en klassekampens fjende og modstander. Hvor Rossini betragter økonomiens mekanisme som en slags naturlov, ser Scagnetti korrekt kapitalen som det, der adskiller klasserne og holder arbejderne fast i deres slavetilstand. Når Rossini beskriver udviklingen som en uundgåelig historisk nødvendighed, svarer Scagnetti:

»Hvorfor skrives historien altid på vores bekostning?«.

Efter en tid tvinges Rossini til at opgive disse sammenkomster. Han protesterer, men sættes skarpt på plads af kommandanten: »De kan jo indgive en formel ansøgning«. Og kommandanten lukker af for alle forsøg på diskussion: »Demagogi tjener intet formål. Enhver skal passe sit og kende sin plads. Bonden på bondegården, arbejderen på fabrikken og læreren på skolen. Studier skal tjene systemet, ikke de subversive kræfter. Ellers opstår der kaos«. Og han tilbyder Rossini dennes bøger og anbefaler ham at kaste sig over sin forskning. Men Rossini afviser: »Jeg er blevet tvunget til at tage ferie, og i min ferie arbejder jeg ikke«.

Rossini trækker sig tilbage. Han holder ferie med sin kone og lille datter og skyder ansvaret og problemerne fra sig. Men da kommandanten atter opsøger ham, har han svært ved at afvise dennes høflige opfordring til en samtale. Rossini har let ved at diskutere på niveau med den belevne og veluddannede kommandant, som både er belæst og musikkyndig. Her opstår og formuleres filmens centrale konflikt. Fjenden (fascismen) har mange ansigter. Der er ikke kun den åbne vold og undertrykkelse. Fjenden har andre og farligere udtryk. Han skjuler sig bag et mere poleret ydre, som kan vildlede den, der ikke er sig de sproglige nuancer bevidst.

Rossinis standpunktstagen lader vente på sig. Ikke før Scagnetti, leder af et eventuelt oprør i lejren, koldblodigt myrdes, vælger den stilfærdige professor parti. Han påtager sig ansvaret for at lede den direkte kamp, men erkendelsen af sin egen priviligerede stilling svigter ham trods alt ikke. Da en arbejder og medfange mistroisk sætter spørgsmålstegn ved hans beslutning om at flygte fra øen og deltage aktivt i kampen, svarer Rossini: »Du fatter ingenting. Saint Just var aristokrat. Lenin var af borgerskabet. Det har altid været overløbere, der har ledet revolutionerne«.

Filmen slutter med en kort tekstepilog. »Der er to datoer for Franco Rossinis død. Den første er i 1936 under den spanske borgerkrig. Den anden er den 18. april 1948 efter modstandskampen i Italien«. Den sidste dato henviser til den dag, det italienske venstre tabte valget til de Kristelige Demokrater, som, da de overtog magten, genindsatte en mængde tidligere forrædere i deres stillinger. Lejrkommandanten var rimeligvis en af dem, der med nyvaskede hænder kunne genindtage sin plads i systemet.

Herved formulerer »Professor Rossinis tvungne ferie« sin aktualitet. Der kunne opgives andre datoer for Rossinis død. Historien har alt for ofte gentaget sig. Samme forræderi som filmen beskriver har vi set slå det indonesiske folk, grækerne og chilenerne ned, for blot at tage de mest blodige og oprørende overgreb fra vor nutid. Samme slags koncentrationslejre som i »Professor Rossinis tvungne ferie« er blevet indrettet ud for Indonesiens, Grækenlands og Chiles kyster. Undertrykkelsen og torturen er blot blevet mere brutal.

Scene fra »Professor Rossinis tvungne ferie«

»Professor Rossinis tvungne ferie« er lavet af den debuterende instruktør Marco Leto. Han er omkring 40 år, forhenværende advokat og filmkritiker, og har i en årrække arbejdet som instruktørassistent og forfatter (bl. a. sammen med Mario Monicelli og Franco Rosi). Inden sin første biograffilm leverede han en del TV-film, blandt dem en række dokumentarfilm om fascismens historie og en spillefilm for TV »Donnarunna all'assalto« (dansk TV 28.8.75).

»Professor Rossinis tvungne ferie« er et næsten fredeligt konversationsspil. Filmen udspilles langt fra de dramatiske begivenheder, der forvandlede Italien i 30'rne. Filmens rygrad er de samtaler der føres mellem Adolfo Celi som den diskrete lejrkommandant og Adalberto Maria Merli som den pacifistiske tænker, filmens hovedperson. Under deres forræderisk tilforladelige og oftest høflige diskussioner afsløres og tilspidses de to modsatte ideologier. Det fascistiske menneskes foragt for mennesker og absolutte tro på magtens hierakiske mønster (»Fascismen er staten«). Og den humanistiske liberalist som endelig vågner op og erkender sit ansvar.

Filmens billeder vises i en ræsonnerende stil. De er rolige og åbne, og instruktøren vælger oftest at betragte skuespillerne med en vis distance. Den sort/hvide fotografering bidrager også til at give skildringen et større præg af realisme og historisk autenticitet.

Marco Leto har sagt: »Filmen er fortællingen om en mands opbrud fra og brud med en klasse. Filmen slutter i det øjeblik alting begynder for ham«.

»Professor Rossinis tvungne ferie« er spændende, lærerig og vigtig. Den er væsentlig, fordi den lærer os at være opmærksomme, at tvivle og selv finde svarene på de presserende spørgsmål. »Professor Rossinis tvungne ferie« angår os. Nu.

Stig Björkman

(Oversat af Claus Hesselberg).

Vinden og løven

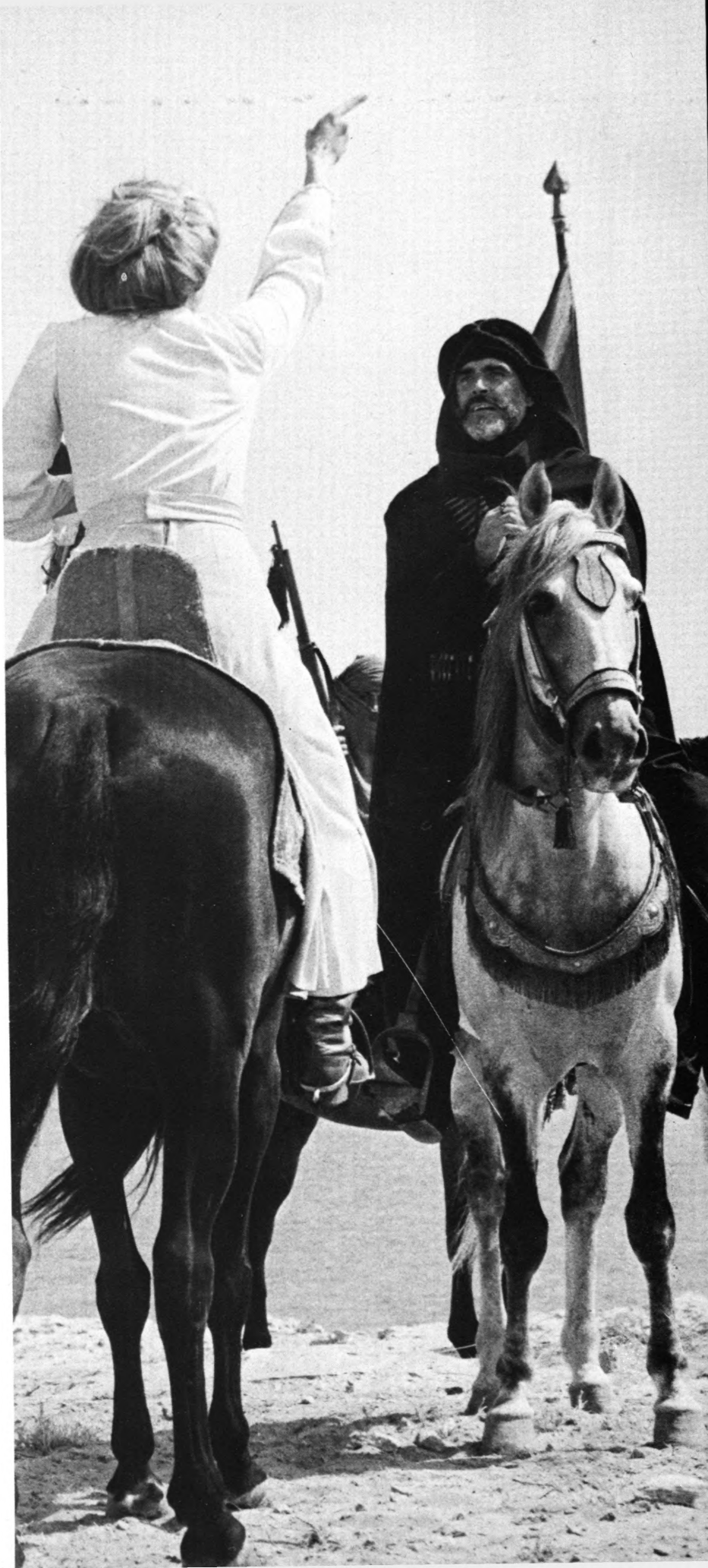
John Milius er til stadighed entusiastisk optaget af den amerikanske histories personligheder og myterne omkring dem. Som manuskriptforfatter har han bl. a. lavet »Jeremiah Johnson« (»Manden der ikke kunne dø«), »The Life and Times of Judge Roy Bean« (»Vestens blodige dommer«) og »Dillinger« (Kos. 125), som også blev hans debut som instruktør. Det er ballader i klassiske genrer, virkelighed og løgn blandet med rund hånd i dynamiske kapitler om USAs fortid. Hans forudsætning er ikke den velfriserede kostskolehøflighed, der sænker historiebøgernes patina over film som f. eks. Attenboroughs Churchill-portræt, men legender og folkesange, förtolket med vulgær, men ofte medrivende energi. Og godt det samme. Skal man blande løgn og sandhed i en overordnende idé, er Milius at foretrække for den stive overlæbes sammenbidte respektfuldhed.

»The Wind and the Lion« (»Vinden og løven«) er i den henseende en typisk Milius-film med en historisk person som centrum i en fiktiv historie, der, skønt den udspilles for 70 år siden, er en kritisk kommentar til Amerikas aktuelle mellemøst-politik. Det handler om Theodore Roosevelt, som filmen opsøger i det vig-

tige år 1904, da han var på valg til sin 2. periode og både indadtil og udadtil var travlt beskæftiget, ikke mindst med genoptagelsen af byggeriet på Panamakanalen. I overleveringen kendes Roosevelt som den »folkekære patricier«, men filmen viser ham bag murene som den arrogante, krigsglade poseur, så kluntet (og farlig) som den gråbjørn, han ønsker at erstatte nationalsymbolet med, og som bliver hans eget ironiske spejlbillede. Hans berømmelse som skytte, erhvervet under den spansk-amerikanske krig på Cuba som anfører for »The Rough Riders«, bliver i filmen vurderet i sætningen »Jeg skyder ingen tilfældigt. Jeg har brug for stemmerne«. Kidnapningshistorien, der er filmens dramatiske drivkraft, bliver blot et opportunt element i valgkampagnen, et alibi for USAs krigslyst.

Roosevelt og imperialismen er titlens »vind«, og den »vind der blæser overalt og griber ind i naturens orden« (et tvivlsomt symbol, da vinden vel kan hævdes at være en del af »naturens orden«). Over for denne demaskering af den amerikanske præsident, som Milius foretager med utvungen malice og godt bistået af Brian Keiths farlige gemytlighed i Roosevelts rolle, opbygges en myte omkring hans modstandere, den stolte berberfører Raisuli, halvt dannet, halvt barbar, titlens »løve«, der kæmper for sit territorium, aldrig for at erobre. Det legitime forsvar over for Roosevelts maksime »Hvorfor ødelægge skønheden i et slag ved at hæfte sig til reglerne«. Raisuli er en romantisk figur hentet fra adventuregenrens typegalleri og naturligvis på plads i den eventyrspændingshistorie, som Milius med vekslende held integrerer sine politiske kommentarer i. Men ligesom i »Dillinger« har Milius et problem med at finde balancen mellem digt og virkelighed, hvor det første skal uddybe det andet, og hvor processen uundgåeligt medfører, at en ny løgn skabes ved afsløringen af en gammel. Og genren løser ikke problemet. Selv hvor filmen forsøger mest larmende at ligne en Hathaway-Walsh-historie fra 30'erne, ved vi jo, at det handler om noget helt andet. Uskylden er gået tabt. Naiviteten tilhører en anden tid.

Bliver »The Wind and the Lion« politisk mere populær i Casablanca end i Det Hvide Hus, søger den dog, som den underholdningsfilm, den først og fremmest er, sit publikum ved flittig brug af rekvisitter, der hører stilen til. Og mens stuntmændene med velkendt kompetance indtager de marokkanske ørkenlandskaber, forsvinder næsten enhver rimelig menneskeskildring i støvet. Det må da blive lidt af en temperamentssag, hvormeget man imponeres af eksotiske sultanpaladser, anonyme rytterslag og barbariske ritualer, som de to kidnappede børn med peckinpahsk inspiration betragter med åbenlys fryd. En svag bi-



Candice Bergen og Sean Connery i »Vinden og løven«

rollebesætning ter sig tilsyneladende, som den finder det for godt, og det udvendigt flotte får et nemt overtag.

Det er et paradoks i Milius' instruktion, at han efter scenernes længde at dømme er gladest for de overvældende masseopbud, men har mest held med de sekvenser, der rummer få grupperinger. Der er solid styrke i billederne, når Sean Connerys Raisuli egenhændigt går til angreb i drabelige sabeldueller med mindelser om forbilledet Kurosawas samuraikampe, og Milius viser også evne for den præcise ironiske pointering, da en amerikansk diplomat med den ene hånd hilser fremstormende marinesoldater, mens den anden hånd værdigt er anbragt på ryggen – fattet om en pistol. En scene, der modsvares i Roosevelts fødselsdagsselskab, da præsidenten puster lysene ud på lagkagen, hvis glasur danner et chokoladekort over den amerikanske verdensdel. Det er næppe heller tilfældigt, at enkelte stroter i Goldsmiths musik grangiveligt lyder som »Stranger in Paradise«.

Har Milius mon selv følt komparseriet som lidt af en klods om benet? I hvert fald har han i sit nyeste manuskript »Apocalypse« vendt sig mod nutiden for at fortælle om USAs intervention i Vietnam. Måske lykkes det ham her at præcisere, hvad der er uklart i »The Wind and the Lion«. Coppola skal instruere.

Michael Blædel

Gåden om Kaspar Hauser

Det er en stærk, men jo ikke spor forunderlig fascination de forskellige historier om »vilde børn« udøver. Som Faust og Don Juan kan Kaspar Hauser bruges som myte – historien kan fortælles igen og igen, og den enkelte tid eller den enkelte fortæller kan bruge historien og lægge sine egne tolkninger ind i den.

Disse myter er jo rene skeletter, der netop kun får kød og blod gennem tolkninger. Der er den om fyren, der sælger sig til den Onde for at få virkelig indsigt (eller et enkelt lykkeligt øjeblik). Der er den om den amoralske, morderen og forføreren, der i overmod inviterer monumentet over et af sine ofre til middag og som trækkes til helvede. Og så er der altså den om fyren, der pludselig kommer til verden i voksen alder og forsvinder igen, lige så usporligt som han kom.

Werner Herzog vil tydeligt nok langt mindre fortælle Kaspar Hausers historie end f. eks. François Truffaut ville fortælle om Victor fra Aveyron (og så handlede Truffauts film endda egentlig slet ikke om Victor, men om hans formynder, lægen Dr. Itard). Store dele af filmen handler ikke om Kaspar – ikke direkte, i hvert fald. Egentlig kan man vel med en del ret hævde, at det rigtigt væsentlige i filmen ikke er Kaspar-historien, men det som man måske er tilbøjelig til at tage som udenværker, men som ret beset udgør både ramme og en meget væsentlig bærende struktur i filmen: drømmene, naturbillederne, musikken. Og på en måde fortegner den danske titel »Gåden om Kaspar Hauser« filmens egentlige oplæg, for det er ikke specifikt, men generelt, svarende til originaltitlens citat fra en sidebemærkning i »Macunaima«: »Enhver for sig selv, og Gud imod alle«.

Mere herom senere, men lad os lige se lidt mere på selve Kaspar-historien. Skelettet er det nødvendige: en ung mand dukker op på torvet i den lille biedermeier-by, registreres, vises frem, tages i huset hos en velmenende herre – og myrdes (man må dog mildest talt undre sig over, at Herzog – der netop udnytter natur og årstid så slående – ikke har holdt fast ved den meget spektakulære historie om mordet på virkelighedens Kaspar: en historie om fodspor – først af to, siden af en – og blodspor i sneen). Og Kaspar skal naturligvis lære alt det, man nu engang må kunne i sin rolle som menneske: at spise andet end brød og drikke andet end vand, at håndtere kniv og gaffel, at tale, at skrive, at tænke, at tro, at spille klaver. Vi følger socialisationsprocessen – som Herzog på visse punkter forstår at gøre meget håndgribelig og »korrekt«: der er Piaget i situationen med det tomme og det fulde krus, og der er morsom sprogteori i nogle af de scener, hvor børnene lærer Kaspar, hvad tingene i verden hedder.

Men allerede her ser vi en meget væsentlig forskel mellem Herzog og Truffaut. Truffaut havde jo lavet sin film på grundlag af Itards dagbogsnotater om sin myndling, og det gav Truffauts film en meget inciterende og tankevækkende spænding mellem datidens reaktionære opdragelsestanker og menneskebillede, datidens progressive tanker, som Itard står for, og så vor tids tanker om opdragelse, om mennesket, om socialisation. Jeg skal aldrig glemme den uhyggelige scene hvor datidens atomiserende og kategoriserende bevidsthedstænkning får Itard til specifikt at efterprøve om Victor er i besiddelse af egenskaben »retfærdighedsfølelse« ved at begå en bevidst, grov uretfærdighedshandling imod ham.

Herzog har kun i ringe grad fordybet sig i samtidige kilder (han hævder dog at have læst Anselm v. Feuerbachs – altså Ludwig Feuerbachs retslærde far – afhandling om Kasper), og har slet ikke forsøgt at rekonstruere samtidens tænkning i andet end det ydre. Prøverne i tænkning og tro og cirkusforestillingen hører vel mere eller mindre datiden til, men er alligevel kun ydre træk. Den væsentlige forskel mellem Truffauts åndshistoriske film og Herzogs mere – forsøgt – »almengyldige« kan man f. eks. se i forskellen mellem den progressive, men for os uhyggeligt strenge Itard og Herzogs Kaspar-formynder, den vege, moderne idealistiske Daumer. Herzogs film handler om en tidløs situation. Det vigtige for Herzog er ikke at skildre f. eks. bestemte konfrontationer mellem Kaspar og hans omgivelser. Det vigtige er at skildre noget, der for Herzog står som eviggyldigt.

Herzog vil fortælle en myte om det rene menneske, der tvinges ind i samfundet, og om dette menneskes rene lidelser i det såkaldt menneskelige, men i grunden umenneskelige samfund. Det er de ideelle størrelser »Mennesket« og »Samfundet« der stilles op mod hinanden, og resultatet bliver »Lidelsen«. Og dette lykkes for så vidt ganske udmærket. Vi forstår at angst og forbehold og regler altsammen er noget, der hører samfundet til, og at det at socialisere Kaspar til livet i dette samfund i grunden er at ødelægge ham.

Den oprindelige Kaspar er ikke bange for noget, i hvert fald ikke for de ting, vi er bange for (som mænd med kårder). Den oprindelige Kaspar kan ikke tale, men hvad er det man bruger sproget til i samfundet? Til tåbelige protokoller og argumentationer, til ytring af trossætninger og fortællinger om delikate ferieeventyr, til tomme komplimenter og skrål i kirken. Kaspar reagerer med sund afsky overfor dette, og selv bruger han sproget (på sin enestående studse måde der svarer så godt til hans bevægelsesmønster og hans stirrende øjne) til at stille fornuftige spørgsmål (om kvindens stilling, f. eks.), til at gennemhulle andres forstilte og tillærte ræsonnementer, og til at udtrykke sin ensomhed og sin smerte.

Kaspars egentlige sprog er ikke verbalsproget, men drømmenes sprog, billedsproget – man havde nær sagt filmsproget: på en måde gøres Kasparmyten her også til en myte om filmen, og glorificeringen af Kaspar gøres til en glorificering af det mangetydige, poetiske billed/lydsprog på bekostning af det skråsikre verbalsprog. Hvor billederne, der bærer selve historien, har en vis stivhed (selv i billederne af den fuldstændig vidunderlige have, som Herzog i øvrigt fik anlagt specielt til filmen), har drømmebillederne en poetisk frihed, der dels ligger i motiver og kompositioner, dels i den mærkelige laboratoriebehandling (16 mm-film blæst op til 35 mm på en særlig måde), dels, endelig, gennem musikledsagelsen: Orlando di Lassos rekviem, Pachelbels Kanon, Albinonis (som Pachelbel) noget fortærskede Adagio – og altså Mozarts »Trylleføjte«-arie.

»Indenfor« historien har kun fortællingen om tiden før Kaspar dukker op på torvet med sit brev i hånden denne karakter – men denne del hører jo netop heller ikke rigtigt med i historien; her er Kaspar endnu ikke blevet presset ind i halsbindet og rollen som samfundsborger. Udenfor disse rammer finder man på den poetiske (og mytiske)

fremstilling af Herzogs ideal, det rene menneske i pagt med den besjælede natur (Kaspar opfatter jo netop naturen som besjælet, f. eks. æbler som begavet med vilje), inden det som løvfrøen (og frøen er vel delvis en slags symbol for Kaspar) gylpes ned af samfundsstorken.

Det er en drømmenatur med mange elementer, der ikke alle er lige let tolkelige, og som vel heller ikke skal tolkes, men snarere opleves. En drømmenatur der – som det hedder hos Mozart ved filmens begyndelse – er »et billede af fortryllende skønhed, som endnu intet øje har set«. En drømmenatur, en følelse, der – som det hedder hos Mozart til sidst – »måske kunne være kærlighed«. Men også en drømmenatur hvor man – som ved filmens begyndelse – kan spørge hen over rugmarken: »Hører I da ikke det frygtelige skrig, som man sædvanligvis kalder stilheden«?

Indenfor sine egne rammer er Herzogs film i det store hele overordentlig vellykket og overbevisende. Noget andet er imidlertid, at den menneske- og samfundsopfattelse Herzog så »overbevisende« udtrykker med sine billeder og sin historie forekommer mig at være fuldkommen uholdbar. Man har måske anet, at jeg fandt Truffauts måde at fortælle en tilsvarende historie på mere fascinerende, og jeg kan tilføje, at jeg personligt ville have foretrukket en Kaspar Hauser-fortælling, der tydeligt forankrede hittebarnet og dets oplevelser i en helt konkret historisk situation. Men at sidde her og forlange, at Herzog skulle have lavet en helt anden film er jo ikke så givtigt.

En vis interesse kan det derimod have at fremhæve det uholdbare i Herzogs fuldstændig ahistoriske tænkemåde og den mangel på historisk og dermed materiel fornemmelse, der ligger bag Herzogs ideer som bl. a. udtrykt i filmen. I det interview, der er aftrykt i filmens fortrinlige program, udtaler Herzog bl. a., at filmen foregår i en periode, hvor det borgerlige samfund endnu ikke var påvirket af noget, men fremtrådte i sin mest rendyrkede form. Og han taler også om det som filmen så tydeligt viser, nemlig at Kaspar skal forstås som et rent væsen, der udsættes for den rene lidelse gennem den påtvungne tilpasning til samfundet. Men sådanne »renheder« findes ikke, og at tro på dem er netop at ligge under for en af det borgerlige samfunds myter.

Tyskland i restaurationstiden var ikke noget »rent« borgerligt samfund (jeg gad i øvrigt nok vide, hvad Herzog mener det senere borgerlige samfund er »påvirket« af. Konkurrencen? Industrialiseringen? Monopolkapitalerne? Imperialismen?). Faktisk var det så langt fra at være »rent« og »borgerligt« som vel muligt, al den stund det var et senfeudalt samfund i sine sidste krampetrækninger – et overgangssamfund, altså.

Og den følelse og fornuft som Herzog tilskriver den »rene« Kaspar som »medfødt«, bliver mennesket ikke født med. Følelse og fornuft er egenskaber, der netop tilegnes under socialisationsprocessen, altså under opvæksten i og »tilpasningen« til samfundet. Herzog sætter det »rene« menneske overfor samfundet; han ser mennesket som noget, der eksisterer »før« samfundet (»før« i logisk forstand) og som perverteres af dette. Jeg ville se situationen omvendt: samfundet findes »før« mennesket, og mennesket bliver først menneske netop i og gennem samfundet, altså gennem samværet med andre mennesker.

Herzogs standpunkt er en slags idealistisk borgerlig anarkisme. Han antyder at om vi blot kunne afskaffe samfundet, ville alle kunne udfolde sig som de »rene« mennesker de egentlig er, i pagt med naturen. Men for det første kan samfundet jo ikke sådan afskaffes; vi er nu engang ret mange mennesker forsamlet her på jorden, og vi er nu en gang nødt til at have visse sociale relationer til hinanden. Og for det andet, så har det jo for længst vist sig, at Herzogs grundborgerlige tanke om den fuldkomne »laissez faire« netop ikke fører til et menneskeværdigt samfund. Netop skabelsen af et menneskeværdigt samfund (og dermed menneskeværdige socialisationsbetingelser) må være idealet – ikke afskaffelsen af samfundet overhovedet. Herzogs standpunkt at samfundet som sådant er umenneskeligt, må netop stille sig i vejen for et forsøg på at skabe et andet og mere menneskeværdigt samfund – og det vil derfor i realiteten være et forsvar for det eksisterende samfund.

Lad det blive ved disse antydninger, som mange måske allerede vil opfatte som alt for hårde befamlinger af et ubestrideligt fascinerende kunstværk som Herzogs film. Selv om de nu langt fra *er* for hårde. For at tage Herzog alvorligt som kunstner må vel blandt andet også gå ud på at tage de ting alvorligt som han tydeligt nok vil sige os. At tage stilling til dem. Og om fornødent sige fra.

Søren Kjørup.

Scene fra »Gåden om Kaspar Hauser«

Mørkets blomst

Enhver film (sådan da) fra Japan er herhjemme sikker på megen kritisk opmærksomhed, simpelthen fordi vi fortsat er underforsynet med japanske film. Det gælder også en afgjort *lille* film som »Mørkets blomster«, hvis eksotisme nok har fået en del til at se mere i filmen end den reelt rummer. Men uden interesse er filmen dog ikke.

Filmens historie udspilles i Tokyos underverden uden at filmen af den grund minder om gangsterfilm, som vi kender genren. Den nærmeste reference er måske Jean-Pierre Melvilles rituelle gangsterfilm, men megen lighed er der dog ikke, skønt også den japanske film gør meget ud af ritualer. Meget nærmere er »Mørkets blomster« nok Norman Mailer, både essayisten (»The White Negro« i samlingen »Advertisments for Myself«) og romanforfatteren (mest udpræget nok med »An American Dream«). Karakteristisk for Mailers romaner er, at hovedpersonen ofte »acts existentially, manufacturing his values in a world whose standards he largely rejects« (Eric Mottram).

Sådan også hovedpersonen i »Mørkets blomster«, den fra fængslet netop løsladte gangster Muraki (Ryo Ikebe). I filmens indledende billeder fra Tokyo høres kun forbryderens stemme, hvor han med megen foragt taler om det normale samfund og dets mennesker. Gangsteren har i det hele taget ikke meget tilovers for nogen eller noget, en pige han i filmens begyndelse er sammen med (hun er en veninde fra tiden før fængselsopholdet) nærmest voldtager han, omend han dog senere viser så megen forståelse for hende, at han råder hende til at finde en almindelig mand at blive gift med.

Murakis interesse synes først og fremmest at være hasardspil, som han dyrker med noget der ligner lidenskab, men først da han møder den mystiske overklassepige Saeko (Mariko Kaga), der deler hans interesse for højt spil, synes han at fatte interesse for et andet menneske. Mærkværdigvis ikke seksuelt, skønt pigen er dejlig – den ene gang, de sammen havner under dynen under en flugt fra politiet, spiller de kort.

Saeko og kortspil synes for Muraki at udgøre en enhed, en stærkt kontrolleret lidenskab, der imidlertid hen imod filmens slutning må vige for en endnu stærkere lidenskab i Muraki: trangen til at myrde. Ligesom Norman Mailer engang har skrevet om, hvordan man kan skabe sig en ny identitet ved at dræbe synes Muraki i al sin livslede at gribe til mordet som en sidste udvej for at ryste både Saeko og sig selv løs fra en ellers gennemgående passiv foragt for og lede ved omgivelserne. Muraki påtager sig frivilligt at dræbe en gangster fra en konkurrerende bande.

Muraki ender på ny i fængslet, hvor han senere fra en medfange hører, at Saeko er død. Muraki hvisker for sig selv: »Når jeg hører Saeko er død ... længes jeg ... med krop og sjæl«. Kun døden synes at røre ved ikke helt kontroller-bare følelser i Muraki.

Instruktøren Masahiro Shinoda, der herhjemme er ukendt, men som ifølge programnoterne har lavet godt en snes film, fortæller denne sære og ubehagelige historie med megen formel dygtighed, med grafiske billedkompositioner og en lidt irriterende brug af elektroniske lyde, ligesom han – indenfor de snævre rammer, som historiens udformning giver – arbejder sikkert med skuespillerne. For meget er dog uklart i filmen – i hvor høj grad mener instruktøren, vi skal opfatte gangsteren som et isoleret tilfælde, som et sygdomstilfælde, eller som et symptom og hvor meget betyder den mystiske Saeko i øvrigt, og hvor meget er blot et udtryk for Murakis fatalisme? Og hvor meget af det er udtryk for instruktørens uformåen.

Per Calum

Øverst Ryo Ikebe i »Mørkets blomster«, nederst Toshiro Mifune i »Rødskæg«

Rødskæg

Der eksisterer film, hvis kunstneriske mesterskab er så selvindlysende, at en anmeldelse *må* virke som en stor anbefaling til blot at gå ind og se filmen og opleve den selv. Til disse sjældne film henregner jeg Kurosawas »Rødskæg«. Den foregår i 1800-tallets Japan og beskæftiger sig bl. a. med datidens sociale forhold, men kan opleves ganske forudsætningsløst, uden kulturhistorisk ballast af nogen art. Den er nemlig universel i sit følelsesregister og sit »budskab«, på samme måde som de bedste John Ford-film, og den fortæller sin historie i en klassisk filmstil, enkel og usofistikeret, men med en egen gennemtrængende overbevisning, en egen selvfølgelighed bag hvert billede. Dens fotografering, de sort/hvide cinemascope-billedkompositioner er i virkeligheden uhyre raffineret, men netop *så* raffineret, at raffinementet aldrig springer i øjnene. Sådan – og kun sådan – kan dens situationer og scener udspille sig og vises, stilen udspringer konsekvent af indholdet.

Filmen fortæller – kort sagt – om fattiglægen Rødskæg og hans virke ved et japansk fattighospital i 1800-tallet. Den anden hovedperson er en ung, nyuddannet læge, der under sin påtvungne ansættelse ved hospitalet modnes og udvikles – under indtryk af netop denne Rødskæg, den frygtede og elskede overlæge med de uortodokse metoder, såvel hvad angår medicin som praktisk psykologi. Gennem hans øjne oplever vi Rødskæg, og gennemgår sammen med ham udviklingen fra egoisme, selvovervurdering og arrogance frem til medmenneskelighed og en naturlig ydmyghed over for lægegerningen. Filmen fremstår således som en hyldest til det humanistiske ideal, der er personificeret i Rødskægs skikkelse: en fundamental respekt for mennesket, for hvert enkelt individs menneskeværd og -værdighed. Det er en traditionel værdi, et

klassisk ideal, men hyldesten bliver aldrig en salvelsesfuld banalitet, måske først og fremmest takket være den helt uundværlige, forløsende egenskab: humoren. Kurosawas og Mifunes portræt af manden er befriet for al forloren højtidelighed, Mifunes skikkelse udstråler al den naturlige og utvungne autoritet, der overhovedet gør figuren plausibel (hans idelige fingren sig over sit skæg er en gestus, der må gå over i filmhistorien på linie med f. eks. Ricky Nelsons gniden sig over læben i »Rio Bravo«). Men det hører med til billedet af denne Rødskæg, at han er i besiddelse af en klædelig selvironi og blufærdighed, der slår koldt vand i blodet og bremser lærlingen – og os – hvergang beundringen tenderer den usunde dyrkelse. Så bringer en brysk replik om menneskets fejlbarlighed proportionerne på plads og minder om, at det ikke er manden, men idealet, der bør fremholdes og dyrkes.

Og denne fremholdelse er ganske storslået i sin ægthed og troværdighed. At søge en mere specifik forklaring i filmens stil på denne ægthed og troværdighed kan jeg næppe gøre udtømmende, men lad mig nævne blot endnu en egenskab, der nok rummer meget af »hemmeligheden« bag denne film: rytmen. Eller mere almindeligt sagt, den omstændighed, at instruktøren tager sig tid til at fordybe sig, til at lade situationerne udvikle sig ganske uforceret. Den langsomme rytme forekommer simpelthen selvfølgelig. Det lyser ud af filmen, at instruktøren virkelig tror på de situationer og mennesker, han skildrer. Interessen og respekten for dem ophører således med at være et postulat eller et tomt ideal, men gestaltes netop i kraft af denne fordybelse i de enkelte menneskers skæbner og indbyrdes relationer.

Som sagt: jeg har vanskeligt ved at finde indvendinger over for dette værk, hvori en afgrund af livsvisdom (i bedste forstand) er nedlagt.

Se den!

Peter Hirsch

Idioten

»Hvis man spurgte mig om, hvilken af mine film, jeg synes bedst om, ville jeg svare »Idioten«, for i den har jeg forsøgt at investere hele min kunstneriske bevidsthed«, forklarer Kurosawa i et interview (fra 1952) med kritikeren Chiyota Shimizu. Selv fornemmer instruktøren en udvikling hen mod Dostojevskij i sit *oeuvre* frem til »Idioten«, der er en *»passion, som har afsløret sig lidt efter lidt. Hvad jeg læste for lang tid siden, er begyndt at vise sig ubevidst«.* F. eks. i »Yoidore tenshi« (»Den drukne engel«), en film, der med Kurosawas ord er præget af hans »kærlighed til Dostojevskij«. Hvad han oplever hos lægens figur i dette værk, er netop den selvopofrelse, som i hans øjne er en del af kernen i Dostojevskijs univers:

»Jeg betragter ham som en meget enkel forfatter. Efter min opfattelse er ingen forfatter som han gennemtrængt af godhed og sympati. Kraften af hans deltagelse overstiger det almindelig menneskeliges grænser. Til trods for vort ønske om at udvise medlidenhed vender vi blikket bort fra alt for store ulykker: men ikke han. Han lider med dem, der lider. Fra den synsvinkel er han mere end et menneske: der er hos ham træk af det guddommelige«.

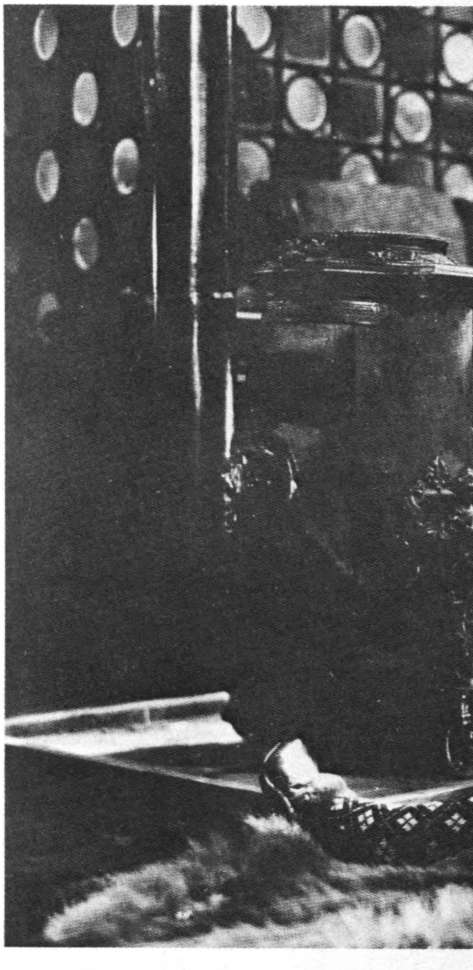
Det er ud fra samme oplevelse, Kurosawa betragter hovedpersonen i »Idioten« – Dostojevskijs fyrst Mysjkin, i filmen kaldet Kameda. Som helhed følger instruktøren nøje bogens udredninger (omend det er føleligt, at Kurosawas originalversion er beklippet med henved 100 minutter af produktionsselskabet), men netop i fremlægningen af denne figurs baggrund har han klart accentueret sin oplevelse af Dostojevskij som i første række en *medfølelsens* digter. I romanen betragtes fyrstens sygdom (en art epilepsi) som medfødt. Men Kurosawa har (ud fra Mysjkins beretning i bogen om en henrettelse, han overværede i Frankrig) givet Kamedas anfald en direkte foranledning: han var dømt – på falsk grundlag – som krigsforbryder og vidste, at han skulle dø. Fra den stund (forklarer han den unge pige Ayako) blev han grebet af en dyb kærlighed til sine medmennesker, »folk blev pludselig betydningsfulde for mig«, og han svor, at hvis han blev benådet, ville han være god mod alle. Tanken om at han ikke kunne nå at ændre sig, fordi han skulle dø, fik ham »næsten til at miste forstanden«. Og da han under denne følelse af ansvar for sine medmennesker modtog sin frifindelse umiddelbart før eksekutionen, brød han sammen.

Forklaringen er i virkeligheden typisk for Kurosawas film, som lider under ét afgørende brist: at ville være mere »dostojevskijsk« end forfatteren selv. Kurosawa sætter til stadighed romanens autoritet over sin egen. Han har valgt de mest »russiske« lokaliteter, han kunne finde i Japan (vinterøen Hokkaido). Og han har forsøgt at skildre figurerne ud fra sin grundoplevelse af psykologien i Dostojevskijs univers (fortsat ifølge interviewet med Shimizu): *»Dostojevskij forsøger at vise, hvordan mennesket opfører sig, når det er anbragt i en rendyrket, ekstrem situation«.* Det vil sige: Kurosawas film bliver en serie vildt oppiskede sammenstød og følelseseksplosioner – han fremhæver selv, at han med denne film »tog skridtet til en ny form for japansk melodrama« – hvor virkningen af de emotionelle højdepunkter hos Dostojevskij (f. eks. optrinnet, hvor Nastasia slænger sin friers »købesum« i ilden) ikke mindst er bestemt af baggrundsmiljøets elegant pointerede konservationstone.

Ud fra samme »melodramatiske« synsvinkel er bipersonernes realistisk skildrede galleri hos Dostojevskij reduceret mest muligt, og de fire centralfigurer stillet over for hinanden i et distinkt sort-hvidt mønster (der yderligere fremhæves af billedstilens skarpe kontraster mellem lys og mørke og den fortsatte fotografering fra »dyb« vinkel, hvorved personerne opnår en nærmest overmenneskelig »heroisk« statur). Setsuko Hara er den »fatale« Taeko Nasu (bogens Nastasia), der kaster sig bort til desperadoen Akama (Toshiro Mifune). Yoshiko Kuga er den uskyldige unge pige Ayako (romanens Aglaja), hvis kærlighed er streng og retlinet (»ja, hvis vi blot kunne elske mennesker, som han gjorde – uden had«, klager hun ved Kamedas død). Han – offerlammet – fremstilles af Masayuki Mori med en hjertets renhed, et barnesind, hvis manglende evne til at vælge og såre grænser til apati.

I virkeligheden er det vel denne figur, der udgør filmens egentlige problem fra Kurosawas side (at det ikke er skuespilleren, der svigter en mere kompleks koncept, fremgår af instruktørens udtalelser f. eks. i det citerede interview). Nogen grund til at sammenligne med

En scene fra Kurosawas trofaste filmatisering af »Idioten«.



Georges Lampins franske filmatisering af »Idioten« (fra 1946) forekommer i øvrigt ikke – som Sadoul meget rigtigt har bemærket er det Dostojevskij omsat til Balzac – men Gérard Philipe har i hvert fald én afgørende kvalitet i titelrollen: i selve hans udstråling ligger der en magnetisme, som forklarer, at mennesker fascineres, forlader deres afstukne kurs – at de kan føle trang til at vende blikket indad og angre deres fordærv. Philipe giver figurens »messianske« aspekt – hvor Moris stillestående naivitet savner såvel fortryllelse som indre styrke: i kølvandet af hans kurs gennem det sneomsuste Hokkaido spirer ikke grebethed, men irritation, hos visse af figurerne med en direkte undertone af det mopsede.

At Kameda kommer til at virke så ubetydelig, hænger naturligvis sammen med strygninger i bifigurerne og optrin (f. eks. scenen hvor fyrst Mysjkin redder Nastasia fra at blive overfaldet af en officer). Men det afgørende er nok, at Kurosawa med denne hovedperson går uden for sit eget naturlige domæne. Det er indlysende, at han ser det som en specielt »dostojevskijsk« pointe at have en passivt lidende helt (på en af de tidlige mellemtekster kalder han filmen den »tragiske historie om en mands ødelæggelse«). Og når Kurosawa skal forklare hensigten med sine film, sker det i reglen i termer, der lægger op til en sådan »passiv« skildring – f. eks. i interviewet med Shimizu, hvor han angiver sit tema: *»Jeg siger altid kun én ting, den samme ting: hvorfor kan menneskene ikke leve i fuldkommen forståelse, i fred, under udfoldelse af mere gensidig godhed«?* (dette er, hvad intervieweren betegner som Kurosawas »dostojevskijske humanisme«). – Men hvad man ikke bør overse, er, at tanken i næsten alle Kurosawas værker fører til en aktivt indgribende hovedperson. De film, instruktøren selv har omtalt som dostojevskijske (»Den drukne engel«, »At leve«) – og den, Donald Richie betegner som »the most »Dostoevskian« of them all«, nemlig »Rødskæg« – har alle hovedpersoner, der kæmper for deres sag (de to læger samt kontormanden, der får gennemtrumfet parken med legepladsen). Hvis man med Richie vil se medlidenheden (»compassion«) som den bærende følelse i instruktørens univers, er det i hvert fald væsentligt at understrege, at der i de store Kurosawa-film altid er tale om en handlekraftig medlidenhed. Kamedas søvngængeragtige figur bidrager afgørende til det stivnede, næsten forkrampede præg, som hviler over denne udgave af »Idioten«.

Henrik Lundgren

PS: Chiyota Shimizus interview med Kurosawa er optrykt i Etudes cinématographiques no. 30–31 (udgivet af Michel Estève, 1964).

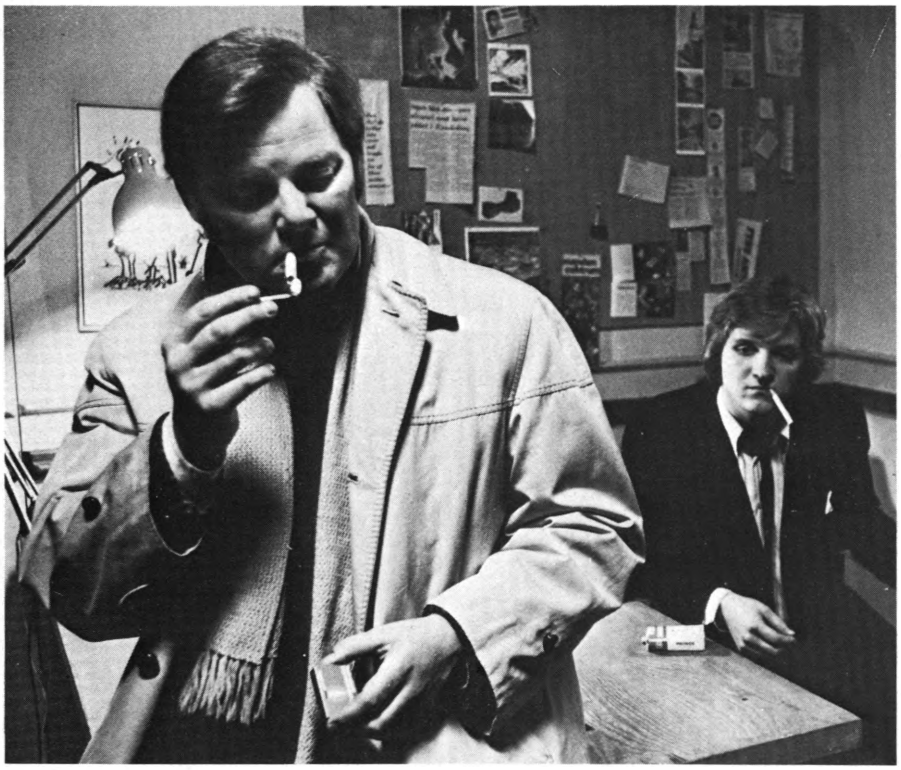
Kun sandheden

Det skal ikke nægtes, at »Kun sandheden« er et stort skridt fremad for Henning Ørnbak efter de gyselige Leif Petersen-filmatiseringer »Det er nat med fru Knudsen« og »Nu går den på Dagmar« og de pinlige Dirch Passer-farcer »Mig og mafiaen« og »Mafiaen – det er osse mig«. Men hvad ville ikke være det? I »Kun sandheden« er der nogle stygge visuelle floskler, og spillet rangerer uegalt fra Frits Helmuths og Steen Springborgs intense, afdæmpede præstationer til Bent Mejdings uhæmmede frikadelleri, men der er tydeligvis arbejdet med psykologisk persontegning og naturalistisk miljøskildring. Når filmen alligevel ikke kan betegnes som bare nogenlunde vellykket, hænger det sammen med instruktørens problematiske fortællетekniske dispositioner.

Filmen er baseret på en kriminalroman fra 1974 af Poul Ørum, og den har et temmelig indviklet plot. Det virker særlig indviklet, fordi mysteriet aldrig når til nogen tilfredsstillende løsning. Handlingen udspiller sig i Fåborg. Så meget ligger fast. Journalist Magnussen findes myrdet i havnen. Han er ansat ved Fynsposten, som ejes af finansmanden Jørgen Brehmer, hvis kone, Ilse, som det fremgår af filmens indledning, ser Magnussen kort før og kort efter han myrdes på avisens redaktion. To københavnske kriminalbetjente, Mørck og Ejnarsen, ankommer for at løse sagen. Men selv om de finder spor, der peger mod Brehmer (Magnussen havde noget på ham), mod Ilse (Magnussen pressede hende for penge), mod lægen Arntoft (Ilse er hans elskerinde), mod avisens forretningsfører Alf Rasmussen (han kunne ikke med Magnussen), kan de ikke få det til at hænge sammen. Til sidst skyder Brehmer sig og tager således skylden på sig; men fru Brehmers svage smil i sluttableau'et antyder, at den fulde sandhed endnu ikke er kommet for en dag.

Romanen, der ligger til grund, er lang og træls, men forholdsvis konsekvent konstrueret: indledningen redegør for mordet ud fra Ilse Brehmers point of view og for fundet af liget i en neutral objektiv skildring; derefter følges i hele resten af romanen konsekvent politimændenes point of view. Derved bliver det til en historie om nogle politimænds besvær med at opklare en mordsag. Ud fra dette realistiske synspunkt legitimeres mordsagens mysterier og uforklarede momenter.

I Ørnbaks film forkludres det point of view-mæssige udgangspunkt med ret fatale følger for fortællingen. Filmen har nemlig forladt princippet om at lade politimændenes point of view være styrende. Filmen viser således scener, som ligger hinsides dette point of view, deriblandt Alf Rasmussens entré på kontoret morgenen efter mordet (en scene, der indeholder flere dunkle og uforklarede



Frits Helmuth som politimanden i »Kun sandheden«

momenter), en kort samtale mellem Brehmer og Ilse i hans bil, og en samtale mellem Ilse og lægen i hendes soveværelse. Dermed markerer filmen, at fortællerholdningen er, om ikke alvidende, så dog tilstrækkeligt overskuende til at der kan springes suverænt rundt mellem forskellige handlingstråde og forskellige relevante situationer, hvis sammenhæng kun kan forstås ud fra en overordnet fortællers styring. Men derved bliver filmens mysterium også uacceptabelt og urimeligt. Man kan nemlig godt acceptere, at romanen ikke kan præsentere mysteriets løsning, når det begrundes med politimændenes utilstrækkelige opklaring – det er både sandsynligt og troværdigt; men når filmen kan redegøre for hændelser, der ligger uden for betjentenes point of view, og alligevel ikke kan løse mysteriet, kan der, så vidt jeg kan se, kun være to mulige forklaringer: enten er instruktøren krukket eller også kan han heller ikke løse kriminalintrigen, og det er altid problematisk, når instruktøren åbenbart ikke kender den historie, han er i færd med at fortælle. Måske spøger der også nogle pretentiøse ideer om en dansk »Rashomon« (i Fåborg!), hvori sandhedens flygtige, udslippende karakter skal demonstreres.

Ørnbak fordunkler intrigen unødigt. Hvordan kan Mørck f. eks. med nogen rimelighed formode, at rengøringskonen vil reagere ved synet af ambolten, mordinstrumentet? Og hvordan kan Ilse Brehmers reaktion på synet af den forklares? Da hun, under den afsluttende rekonstruktionsscene, ser ambolten i skuffen i kontoret, udbryder hun hysterisk: »Nej, den kan ikke være *der!* Det kan den ikke!«, hvilket klart markerer, at hun med sikkerhed må vide, at den befinder sig et andet sted. Men i indledningsscenen, som var fortalt fra hendes point of view, kunne man objektivt konstatere, at hun ikke bragte den af vejen eller overhovedet observerede den. Og hvis det endelig skal være, må hun jo også vide, bedre end Mørck, at disse ambolter bruges af Jernstøberiet som gaver og at der altså eksisterer adskillige eksemplarer. Hendes reaktion kan således kun forklares som ren og skær mystifikation.

Howard Hawks' filmatisering af Raymond Chandlers »The Big Sleep« er herostratisk berømt for sin komplicerede kriminalintrige, og Hawks har lidt koket hævdet, at der er et af mordene, han stadig ikke rigtig begriber, hvem begik. Men i Hawks' film, som holdt sig inden for en veletableret genre og hvori detektiven var point of view-personen, var intrigens nærmere detailler (som for øvrigt godt *kunne* udredes) uden videre betydning. I »Kun sandheden« er spændingsmomentet og genretilhørsforholdet uklart. Filmen er øjensynligt først og fremmest tænkt som en psykologisk blotlægning af provinsborgerskabet à la Chabrol i »Slagteren« og »Det blodrøde bryllup«. Men netop derfor virker det uantageligt, at filmen, dvs. Ørnbak, åbenbart ikke véd, hvem af personerne, der har hvilken andel i forbrydelsen. En psykologisk afsløring, som ikke kan afsløre en morder blandt de personer, den angiveligt går så tæt på, er ikke meget værd. Og først og fremmest er det svært at interessere sig for den. Og det er så afgjort den alvorligste indvending, man kan rette mod Henning Ørnbaks nye film: at den er så svær at interessere sig for.

Peter Schepelern

Natportieren

Sado-masochisme (S/M) er *in* på film. Først var der Buñuels »Dagens skønhed«, siden har vi set det gennemsyre bl. a. »Den natlige gæst« (Marlon Brando binder og pisker guvernante), Berlangas »Naturlig størrelse« (Michel Piccoli køber en dukke) og så naturligvis Bertoluccis »Sidste tango i Paris«. Der er egentlig ikke noget mærkeligt i det. Det har næppe noget at gøre med den eskalerende voldsmentalitet f. eks. (hvis den da er eskalerende), men er snarere en logisk følge af den øgede frisprogethed og oplysning. S/M har selvfølgelig altid eksisteret.

Homoseksualitet – fortidens store tabu-emne – er kommet frem i dagens lys og falmet som sensationsstof. Hvad er så mere naturligt, end at det næste tabu-emne – S/M – dukker op efter at have ligget nedenunder og presset på? Det er ikke stedet til en dybdepsykologisk forklaring af fænomenet – interesserede henvises til S/M-kapitlerne i Poul M. Færgemans »Perversiteter, pornografi og forargelse« og Anthony Storrs »Seksuelle afvigelser«. Maria Marcus' »Den frygtelige sandhed« er naturligvis også god at få forstand af, men handler kun om masochisme.

Men hvad skal man så stille op med »Natportieren«? En film om en kvindelig KZ-fange, der i 1957s Wien møder sin tidligere bøddel, der nu lever en bogstavelig talt lyssky tilværelse. Tøvende, langsomt, men sikkert og frivilligt går hun ind i det gamle herre/slavinde-forhold. Det engang brutalt uafvendelige er nu blevet ønskværdigt. Hun har fået en fiksation. Hvad i ungdommen man nemmer, man ej i alderdommen glemmer. Vi får almindelige S/M-fænomener som bondage og fellatio, men ingen spanking, kun et par lussinger. Senere går det over i det vilde med glasskår. Indimellem er der balletdanser-ekshibitionisme og andre udskejelser fra nazitiden.

At nazisme og sex kan have noget at gøre med hinanden synes almindelig anerkendt. Men det er mildest talt forbløffende, at instruktricen Liliana Cavani (i et ikke-offentliggjort interview med Astrid Pade) mener, at hun som den første har leveret en dybtgående freudiansk analyse af nazismen indefra. Alle andre skulle kun have angrebet den udefra på marxistisk grundlag.

Filmen smager ærlig talt af spekulation – på en kultiveret måde, bevares. Den har alle den seriøse kvalitetsfilms ydre kendetegn. Spillet er kultiveret-depraveret, uden at Dirk Bogarde har samme farlighed som i Loseys »Snylte-

ren«. Farvefotograferingen er kultiveret-stiliseret, klipningen ligeså (abrupte flash-backs). Og man ser da også den sensationelle sygehistorie med pirrende nyfigenhed – til at begynde med. Længe inden slutningens klamt-romantiske død i skøn samdrægtighed er man følelsesmæssigt hoppet af.

Frederik G. Jungersen

Johnny got his gun

»Ånden er den eneste og varige virkelighed; mennesket er ikke materie men ånd«, forkynder en af åndens tjenere i »Johnny got his gun«, en film der er én lang desperat protest mod dette udsagn. Jo, svarer den, mennesket er også krop og sanser, ben til at gå på og arme til at favne med.

Desværre får filmen aldrig selv den krop, hvis ret til liv den taler for. Historien om soldaten, der lemlæstes totalt og tilbringer resten af tilværelsen som en torso under et lagen uden andre sanser end de nerver i musklerne, der mærker vibrationerne i gulvet, når nogen træder på det, eller et andet menneskes finger på brystet, er allerede fra starten – som er en roman – et postulat, en idé mere end et stykke ekstensiveret virkelighed. Ideen er pacifistisk inspireret – bogen hører til mellemkrigstidens antimilitaristiske litteratur, der udsprang af første verdenskrigs erfaringer – den er generel og proklamerer hen over alle forbehold og indvendinger krig som noget svineri.

Vanskeligheden for ophavsmanden har været at give sin idé dramatisk liv. For at gøre det har han måttet binde den op på en individuel skildring men har ikke formået at gøre denne så indtrængende, at den når ud over sig selv og ind i det almene. Især filmversionen – som forfatteren Dalton Trumbo på sine gamle dage med impronerende uforfærdethed selv har iscenesat – demonstrerer tydeligt, hvorfor det går galt.

På intet tidspunkt lykkes det instruktøren at forene de brogede tilbagebliksbilleder af et ungt menneskes lykkelige provinsliv med de strenge, grafiske optrin på militærhospitalet, hvor torsoen ligger i sit lagentelt. Filmens tidsplaner får ingen organisk sammenhæng, og Johnnys liv blir således aldrig til skæbne. Tragedien får aldrig tyngde. Den blir bare noget man nikker ja til i stedet for en henvendelse, der ikke er til at ryste af. For netop som sådan, som en makaber skulptur i slægt med de japanske, Hiroshima-inspirerede af vansirede og dehumaniserede organismer kunne Trumbos idé få virkning og blive et sandere krigsmindesmærke end de fleste: Et menneske spærret inde og lukket ude af sin egen forkrøbling og fysiske lidelse. Den er et skrig, et monument, plakatagtig. Et fortættet, insisterende udbrud. Ikke den historie med pyntelige detaljer og pudsige digressioner, den er blevet.

At filmen så yderligere skrider ud i en vrimlende stilforvirring, der bevæger sig fra naturalistiske milieuskildringer over militærkarikaturer, Felliniske fantasisekvenser med optog i flagrende gevandter og surrealistiske tableaux, hvor enhjørningen græsser mellem antikkens brudte søjler, frem til en undersøisk dance macabre, gør naturligvis sit til at sprede opmærksomheden og forflygtige ærindet.

Netop fordi filmen er fantastisk i sit udspring – ekstrem – var det vigtigt at holde den i det konkrete. Det er den ikke blevet. Tværtimod, den er endt som en fantasi over sit motiv og er dermed mislykket.

Niels Jensen

Scene fra »Johnny Got His Gun«

PS Dalton Trumbo (født 1905) er forfatter til en række bøger, bl. a. »Washington Jitters« (1936), »The Devil in the Book« (1955), »Night of the Aurochs« (1961), skuespillet »The Biggest Thief in Town« (1949) og romanerne »Eclipse« (1935, da. overs. »Den store Mand«, 1944), »The Remarkable Andrew« (1940, filmatiseret 1942 af Stuart Heisler) og »Johnny Got His Gun« (1939, da. overs. 1974), publiceret samtidig med Anden Verdenskrigs udbrud, bragt som føljeton i det kommunistiske dagblad The Daily Worker og belønnet med National Booksellers Award. Fra 1936 arbejdede Trumbo som manuskriptforfatter i Hollywood og har skrevet manus til mere end 70 film; i tiden indtil Krigens slutning skrev han bl. a. »Kitty Foyle«, »A Guy Named Joe« og »Thirty Seconds Over Tokyo«. I oktober 1947 blev han sammen med en række andre filmfolk indkaldt til afhøring hos HUAC, House Un-American Activities Committee, som havde sat sig for at afsløre kommunister og kommunist-sympatisører i filmbyen. Trumbo – og ni andre – nægtede at udtale sig om deres forhold til kommunismen og henholdt sig til lovens »fifth amendment«, der sikrer borgernes ytringsfrihed mod statsmagtens overgreb. Men alligevel blev både han og hans ni kolleger, »The Hollywood Ten«, der desuden omfattede Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner, John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott og Alvah Bessie, dømt for »refusal to testify before a duly constituted committee of Congress«. Trumbo fik i maj 1948 en dom på ét års fængsel (af hvilken han afsonede nogle få uger) og en bøde på 100 dollar. Derefter var han blacklisted i Hollywood, men skrev adskillige manuskripter under pseudonym, bl. a. »The Brave One«. 1960 blev han rehabiliteret og skrev siden manus til bl. a. »Spartacus«, »Exodus«, »Lonely Are The Brave« og »The Fixer«. Trumbo har skrevet om afhøringerne i »The Time of the Toad«(1948) og i den store brevsamling »Additional Dialogue, Letters of Dalton Trumbo, 1942–1962« (1970). Andre vigtige værker om sagen er Alvah Bessies »Inquisition in Eden« (1965), Eric Bentleys »Thirty Years of Treason« (1971) og Stefan Kanfers »A Journal of the Plague Years« (1973). »Johnny Got His Gun« (1971) er den eneste film, Trumbo har instrueret.

P.S.

Kort sagt

Filmene set af:
Ib Monty (I.M.)
Per Calum (P.C.)
Peter Schepelern (P.S.)
Poul Malmkjær (P.M.)
Jørgen Oldenburg (J.O.)
Peter Hirsch (P.H.)

DEN AMERIKANSKE SOLDAT

Instruktør: RAINER WERNER FASSBINDER

Denne tidlige Fassbinder-film tilhører instruktørens eksperimenterende periode og den kan næppe have interesse for andre end Fassbinder-studerende. De vil kunne finde motiver og temaer i forpuppet form, der senere vil dukke op i instruktørens mere vedkommende værker. Vi får således fortalt historien i »Angst æder sjæle op«, dog med en afvigende slutning, af en af filmens personer. Men stort set er denne pastiche over amerikanske gangsterfilm et tørt og afsjælet kunstprodukt, og det er vanskeligt at finde ud af, hvorfor hovedpersonen, en fortabt søn, der vender hjem til München som 'killer' efter at have været i Vietnam, myrder forskellige mennesker. Fassbinders evne til at finde den indre melodi i de amerikanske film står ikke mål med den fascination, som han erklærer, at de udøver på ham. Filmens hele umodne og akademisk intellektualistiske holdning kommer stærkest til udtryk i den lange og krukkede slutscene. Den kunne anvendes i en eventuel antologi om den moderne films affektationer. (Der amerikanische Soldat - DBR 1970).
I.M.

ANDERS ANDS NARRESTREGER

Instruktører: JACK HANNAH o. a.

Først det sure: Metropol snyder som sædvanlig de Disney-begejstrede og viser kun otte af de ialt tolv film, der fra Walt Disney Productions' side udgør årets juleshow. Ganske vist er der i Københavns omegn tre biografer, der viser det komplette show, og det samme gør vist provinsbiograferne, men det annonceres ikke noget sted, at der er forskel på juleshowet. Måske var det noget for forbrugerombudsmanden at se på, det ligner jo falsk reklame, når den danske udlejer kalder det stærkt forkortede Metropol-show ved samme titel som showet i sin helhed kaldes. Og så til det mindre sure: der er adskillige sjældent sete film imellem. Ganske vist savnes det suveræne mesterværk, men den blidt satiriske »Tugboat Mickey« (1940, Mickey Mouse går i vandet), der nok er inspireret af Orson Welles' radiospil over »Klodernes kamp«, er charmerende og rummer skønne enkeltheder med Fedtmule og Anders And i skibets maskinrum. Instruktøren er ukendt. Næstbedst er »Bee at the Beach« (1949, Anders And tager solbad), en dynamisk fortalt (af Jack Hannah) historie om en strid mellem Anders And og en bi, som Anders generer. Bien vinder. »Pluto's Housewarming« (1946, Pluto får gæster) er en afslappet og musikalsk fortalt historie om, hvordan en skildpadde hjælper Pluto i kampen mod en enorm Bulldog, der stjæler Plutos ben. Charles Nichols har iscenesat. Også »Put-Put Troubles« (1940, Anders' motorbåd) – en af de film, som Metropol ikke viser – ejer en medrivende dynamik, mens »Crazy With the Heat« (1947, Anders And og Fedtmule ser syner) af Bob Carlson er på det jævne. (Donald Duck's Frantic Antics – USA 1940–56).
P.C.

BEGYNDELSEN

Instruktør: GLEB PANFILOV

Panfilovs udmærkede film (der første gang blev vist i TV den 19. august 1972) fortæller om en ung arbejderske, som via sin interesse for amatørteater får en filmrolle som Jeanne d'Arc. Filmen skifter raffineret mellem sekvenser, der skildrer hendes aparte privatliv, sekvenser hvor hun så at sige transformeres til Jeanne d'Arc og endelig sekvenser fra selve Jeanne d'Arc-filmen. Der gives en impressionistisk skildring af pigen, hendes veninder og en gift ven. Alle personerne, men især hovedpersonen, er øjensynligt hypersensitive og har en let eksalteret adfærd og omgangstone, og filmen registrerer fintmærkende og sympatisk de ømfindtlige psykologiske nuancer i forbindelse med pigens brat begyndte, men også brat afsluttede karriere som filmstjerne. Hovedrollen spilles af Inna Churikova, som også havde hovedrollen i Panfilovs første film, »Ingen vej gennem ilden« (vist i TV april 1974, se Kos. 121), der også skildrede en almindelig ung piges korte kunsterkarriere. (Natjalo – USSR 1970).
P.S.

DET ENDER MED KÆRLIGHED

Instruktør: PETER BOGDANOVICH

Bogdanovich' trediver-nostalgiske Cole Porter-ødelæggende forsøg indenfor musical-genren lever slet ikke op til ekskritikerens ord om, at »a good musical should be rather inspiring. It ought to make the audience wish somehow that life were more like a musical«. Filmen kan derimod nok få mig til at udbryde, at det er godt livet *ikke* er som i denne musical. Bl. a. fordi filmen er så umusikalsk, så urytmisk, så glædesløs. Det er en historie om den stakkels millionær, der keder sig indtil han møder den sjove korpige, og det er en historie om den forkælede rige pige, der møder kærligheden i skikkelse af en italiensk spiller med påstået appetit på livets goder. De to par suppleres på fremtrædende birolle-plan med millionærens kammertjener og den rige piges kammerpige, og ingen af de seks kan finde ud af den mærkelige kærlighed. Og det foregiver de så at synge om, og at danse om, men hverken Burt Reynolds (der ellers burde have lært lidt fra sit lange samliv med Dinah Shore) eller Cybill Shepherd eller Madeline Kahn eller Duilio Del Prete eller John Hillerman eller Eileen Brennan ejer i nævneværdig grad sans for musicalgenren (den mest krævende af alle genrer) eller blot tilstrækkelig professionalisme til at camouflere uformåenheden en smule. Så hjælper det kun lidt, at filmens superlækre dekorationer er fotograferet superlækkert af Laszlo Kovacs. Filmen ligner en katastrofe. (At Long Last Love – USA 1975).
P.C.

FUNNY LADY

Instruktør: HERBERT ROSS

Ifølge James Mason er instruktøren Herbert Ross »a genius« (Ross instruerede Mason i puslespillet »The Last of Sheila«), men det er i hvert fald for denne films vedkommende et endog særdeles godt gemt geni. »Funny Lady« er formentlig den ringeste af Ross' film. Der er tale om en selvstændig fortsættelse af »Funny Girl« (1968), som William Wyler instruerede med koreografisk assistance af Herbert Ross. I rollen som fortidens superstjerne Fanny Brice er Barbra Streisand noget nær uudholdelig, mens James Caan klarer sig lidt bedre som den vulgære og dynamiske showmand Billy Rose. De få minutters reel kvalitet, som filmen dog byder på, skyldes den formidable sanger og danser Ben Vereen i nummeret »Clap Hands, Here Comes Charlie«, hvis vitalitet kun skærper bevidstheden om filmens som helhed mangel på samme. (Funny Lady - USA 1974).
P.C.

HUSK DIT NAVN
Instruktør: Sergej Kolosov

Filmen fortæller om en russisk kvinde, som 30 år efter Krigen genfinder sin søn, som hun blev skilt fra i Auschwitz. Sønnen er efter Krigen blevet passet og plejet af en polsk kvinde. Filmen skifter mellem nutidsplanet, mor og søns genforening, og fortidsplanet, Auschwitzs rædsler. Instruktøren behersker ikke det stærkt følelsesladede emne (hvad Bondartjuk gjorde i den beslægtede »En mands skæbne« fra 1959), men svælger i lummer fortidsdyrkelse. Filmen hører til den store gruppe sovjetiske film efter Krigen, der fremviser en næsten pralende attitude over for omfanget af det sovjetiske folks lidelser. Filmen er en sovjetisk-polsk co-produktion på samme måde som sønnen er en sovjetisk-polsk co-produktion med både en sovjetisk og en polsk mor, og filmen kan da også ses som et kultur-produkt, hvis ideologiske funktion er, at understrege den hjertelige, gensidige taknemmelighed, som knytter de to nationer sammen. (Pomni imja svoe – USSR 1975). P.S.

INTET AT MELDE
Instruktør: YVES BOISSET

Med bevidst ensidighed og forenkling søger Boisset at skildre, hvorledes det militære establishment formår at forvandle modvillige civilister til automatisk fungerende, perfekte elitesoldater. Denne demonstration har Algier-krigen i 1956 som baggrund, men ligesom Boissets spændende »Attentatet« ikke var en film om Ben Barka-affæren, men en thriller inspireret af den politiske virkelighed, er »Intet at melde« heller ikke en film om Algier-krigen, men en film om krigsmaskineriets brutaliserende virkning på mennesker. Den næsten dokumentariske beskrivelse af den militære rutine er effektfuld, men har ikke plads for de finere nuancer. Kun i Philippe Leroys portræt af den professionelle soldat spores tilløb til en mere kompliceret menneskeskildring. Men det er først og fremmest Boissets erklærede hensigt at få tag i et større publikum. Dertil kræves måske de skrappe midler, som Boisset administrerer kyndigt og sikkert. (R.A.S. – Frankrig/Italien, 1972–73). I.M.

JANIS
Instruktører: HOWARD ALK, SEATON FINDLAY

Sangerinden Janis Joplin (født 9.1.43, død 4.10.71) blev i slutningen af tresserne berømt som »the white queen of the blues«. Hun levede stærkt og døde ung af en overdosis heroin, og som det så ofte er sket, når kunstnere er døde unge, så er talentet siden blevet snakket større end godt er. Men at der var talent i Janis Joplin turde være indlysende for de fleste, blot var Janis Joplin som kunstner for udisciplineret (og som menneske for ligegyldig med sig selv) til at hun helt evnede at kommunikere sit talent via grammofonplader. Denne i øvrigt lidt tilfældigt sammenflikkede dokumentariske films fortjeneste er derfor først og fremmest, at den viser os Janis Joplin på scenen, hvor hendes kolossale, nærmest eksplosive energi og rytmiske sikkerhed kombineret med en bluselfri og medrivende seksuel udstråling, giver hendes sang en væsentlig anderledes og langt stærkere effekt end grammofonplader. De to instruktører har fortrinsvis benyttet sig af klip med optagelser fra en koncert i Canada. Der suppleres med nogle få intetsigende interview-optagelser, men noget gyldigt billede af Janis leverer denne ukritiske film ikke. (Janis – Canada 1974). P.C.

KUN DE »GAMLE« GÅR I KAMP
Instruktør: LEONID BYKOV

Denne film udgjorde sammen med »Begyndelsen«, »En romance om forelskelse« og »Husk dit navn« (s. d.) den forbløffende sovjetiske filmuge, som Grand Teatret i København husede i september. Den eneste seværdige af filmene, »Begyndelsen«, har været vist i dansk TV i august 1972, de øvrige tre måtte efterlade tilskuerne målløse, ikke så meget på grund af kvalitetsniveauet, som over det faktum, at de er blevet udvalgt til formålet fra officiel side. Åbningsforestillingen, »Kun de 'gamle' går i kamp«, lignede mest en tarvelig koldkrigssatire over sovjetisk kunst, som en eller anden fjende af Sovjetunionen havde fået smuglet ind i biografens operatørrum. Det var en omgang næsten provokerende talentløst kitsch om en gruppe ganske unge flyvere under Anden Verdenskrig. De lidt mere trænede blandt dem, de såkaldte »gamle«, bliver sendt på togter og skudt ned. En af flyverne forelsker sig i en kvindelig værnepligtig, men til slut kan begge, som naturligvis er storartede patrioter, begraves. Flyverne er enormt forhibbede på at komme op og blive skudt ned; i ventetiden nede på landjorden bryder gruppen uophørligt ud i nydelig, flerstemmig sang. (V boj idut odni »stariki« – USSR 1975). P.S.

DEN LILLE PRINS
Instruktør: STANLEY DONEN

Antoine de Saint-Exupérys af mange højt elskede fortælling om den gammelkloge lille prins, der konfronteres med alverdens dårskab i form af sære voksne synes af Stanley Donen tænkt som spæd poesi men ender oftest i det blidt sødladne. Kun i de ganske få minutter Bob Fosse (efter egen koreografi) danser sit »Snake in the Grass«-nummer *lever* filmen. Helt klædt i sort leverer Fosse en virtuos demonstration af hvordan man skaber vital og nærværende musicalpoesi, når han med sin karakteristiske, på samme tid stødvise og dog glidende dans ophæver skellet mellem grå snusfornuft og frodig fantasi. Fosses dansenummer er den »showstopper« intet kunstværk kan undvære. Resten af filmen når fra det lidt tutte-nuttede til det sukrede. Ikke mindst fordi Lerner & Loewe i deres først musikalske samarbejde siden »Camelot« oftest synes tilfredse med at repetere strofer og klange fra tidligere succeser, og ikke mindst fordi Richard Kiley i pilotens rolle er overmåde svagt spillende og syngende. Hans lidt svulstige operette-tenor understreger det sødladne, hvor en anden sanger (som f. eks. Sinatra, der oprindelig var tiltænkt rollen) kunne have modvirket det indsukrede. Steven Warner som den lille prins er acceptabel, og Gene Wilder er som ræven pudsig og intet andet. (The Little Prince - USA 1974). P.C.

DEN LILLE ROCKEFELLER
Instruktør: TED KOTCHEFF

Mordecai Richlers tilsyneladende meget erindrede roman »The Appreticeship of Duddy Kravitz« er en historie om en udbryder fra Montreals ghetto anno 1948, en slags »hvorfor har Sammy så travlt«-historie, der til en forandring ikke skildrer Hollywood eller the borscht belt. Ted Kotcheffs canadiske filmatisering (der bortset fra miljøet lige så gerne kunne have været amerikansk), søger at få det hele med og tilmed give nogle af svarene. Med en sådan episoderigdom og pædagogisk eksemplificering kommer alt for meget til at hvile på de medvirkendes evne til at udtrykke en verden i hver gestus, hver replik, og vel er både Richard Dreyfuss i titelrollen, Jack Warden som hans far, taxachaufføren, og Randy Quaid som en ven, der bliver svigtet på det grusomste, vel er de glimrende, men der er netop noget glimmeragtigt over det hele, som lyset fra en stjernekaster, strålende, kort. Duddys læretid går over andres liv og skæbner til rigdom og magt indtil selv bedstefar vender ham ryggen. Vi græd ikke. Denholm Elliott leverer et ætsende portræt af en ud over al måde ambitiøs kortfilminstruktør, og Ted Kotcheffs bedste indsats er da et indlagt eksemplar af dennes bestillingsarbejde, en Bar Mitzvah-film, der får hele jødefolkets historie afviklet på fem minutter. Peter Watkins er en sinke i sammenligning. (The Apprenticeship of Duddy Kravitz - Canada 1974). P.M.

LÆNGSEL EFTER KÆRLIGHED
Instruktør: ANTHONY HARVEY

Anthony Harvey debuterede stærkt med sin filmatisering af LeRoi Jones' skuespil »Dutchman« om en fantastisk racestrid i et new yorksk undergrundstog. Det har givet ham ry som en mand, der forstår at omplante skuespil til film, og

sådan er han kommet til at lave »The Abdication«. Ruth Wolff har begået manuskriptet efter sit eget skuespil, og Harvey (og Wolff) udbygger de kedelige dialoger imellem den abdicerede dronning Kristina og kardinal Azzolino i Rom i 1655 med nogle super-soft-focus romantiske erindringsglimt fra Sverige. Liebhavere af Mamoulians Garbo-vehikel fra 1933, som måtte håbe på en nogenlunde tilsvarende fortsættelse, vil blive slemt skuffet, for nok er filmen ofte pragtfuld at skue i Geoffrey Unsworths udsøgte foto, men Liv Ullmann har hverken Garbos aura af eksalteret længsel, eller den intellektuelle styrke, rollen lægger op til. Det værste er dog, at filmen savner elementært underholdende egenskaber. Harvey søger at camouflere replikskifternes knastørhed med flotte optrin i storslåede locations, men det lader sig ikke skjule, at filmen fremtræder som en snobbet fejltagelse, et orgie i kedsommelighed. (The Abdication – England 1974). J.O.

OLSEN-BANDEN PÅ SPORET

Instruktør: ERIK BALLING

Der kommer et tidspunkt i enhver mands liv, hvor han må tage tyren ved halen og se problemet i øjnene, har Fields engang sagt, og det gælder også for idémagere og filminstruktører med en række succes'er bag sig. Jeg skal ikke bakke op i koret af anmeldere, der klager over, at den seneste Olsen-bande-film ikke er helt så morsom som den foregående, for den er alligevel sjov og hyggelig og idérig og velturneret, og det står ikke skrevet, at succes'en endsige kvaliteten nødvendigvis skal accellerere uendeligt. Det ville i så fald være første gang i kunstens historie. Tidspunktet synes dog inde til overvejelser med hensyn til filmenes faste figurers udvikling – ikke mindst i forhold til det samfund, som de gerne måtte spejle endnu mere. Vel er der isnende sus af fremskridtstanker inden for Kjeld og Yvonnes millimeterbrede horisont, og vist er der vage hip til »de multinationale«, til DSB, til politiet og til ØK, men »Olsen-Banden på sporet« fungerer først og fremmest på de snurrige og finurlige effekter, d. v. s. den kendte bandes kendte reaktioner på aktionerne, og på jernbaneturen fra Glostrup til Kastrup med alt hvad den rummer af Lumbye-romantisk køremusik og Loof-ditto billeder. Man klukker meget under filmen, men man ler ikke ret ofte. Det er en hyggelig film, og spørgsmålet er, om det er nok, om ikke tiden er ved at være moden til lidt mere vanvittige sidespring (hvad med den gamle tanke om Olsen-Banden under besættelsen? Det kunne jo være deres fædres meriter, der indgik i en ellers moderne historie om raske folks muligheder i Fællesmarkedet – men hvem er jeg etc. etc). Tilbage står en drøm om en endnu større genkendelse af noget karakteristisk dansk i Olsen-Banden på den hyggelige tones bekostning. Lad tegnerne om karikaturerne og gør personerne karakteristiske. (Danmark 1975). P.M.

RAPPORT TIL POLITIKOMMISSÆREN

Instruktør: MILTON KATSELAS

Endnu en rapport om New Yorker-politiets nuværende tilstand og om de barske vilkår, som en ung og idealistisk betjent må underkaste sig. Katselas' beskrivelse af politiets arbejde forekommer rimeligt dækkende, selvom filmen ligesom andre i genren ikke kan sige sig fri for en vis imponerethed og selvtilfredsstillelse over sin egen illusionsløshed, en holdning, der er stærkt på vej til at blive en ny konvention. Mere problematisk er skildringen af den unge, sagtmodige og fåmælte hippiebetjent, hvis ærlighed og naivitet skaffer hans kyniske og mere eller mindre korrupte kolleger flere problemer end forbryderne gør. Det er en afgørende svaghed, at det gode menneske fremstår som en blødhjernet tåbe, og Michael Moriaty understreger i fatal grad med sin apatiske fremtræden og sproglige uformuenhed sinkepræget hos det unge menneske. Det er en af filmens ikke få urimeligheder at lade os tro, at han overhovedet ville være blevet optaget i korpset. Historien afdækkes – lidt besværligt – brudstykkevis i form af en indberetning til politidirektøren, som den danske oversætter har degraderet. (Report to the Commissioner – USA 1975). I.M.

ROLLERBALL

Instruktør: NORMAN JEWISON

Det er en yndet tanke i fremtidsvisioner at lade menneskets aggressionstrang, som hidtil har fundet sit afløb i krige, blive kanaliseret ind i forskellige former for krigsspil. Rollerball er et sådant spil i den verden, år 2018, som forfatteren William Harrison og instruktøren Norman Jewison fragmentarisk skildrer for os. Seks multikoncerner styrer jorden, hvorfra individualismen er endeligt udryddet. Men persondyrkelsen er ikke nem at knægte, og Jonathan E. føres via den ind i en mere og mere farlig kritik af den nye verden. Der er noget absolut fængslende i historiens kerne (og som formentlig stammer fra den novelle, der er filmens udgangspunkt), men den udvidelse af fablen om fremtidssamfundet, som er foretaget i filmen, er ikke heldig. Filmen er blevet konfus og hvad værre er, den synes også at rumme en tvivlsom dobbeltmoral i de lange og teknisk dygtigt afviklede scener om selve det brutale spil. Her synes Jewison i lidt for høj grad at have identificeret sig med filmens magthavere. (Rollerball – USA 1975) I.M.

EN ROMANCE OM FORELSKELSE

Instruktør: ANDREJ MIKHALKOV-KONTJALOVSKIJ

»En romance om forelskelse« er Kontjalovskijs fjerde film. Utroligt nok har alle hans tre foregående været vist i Danmark: »Den første lærer«, optaget i Kirgisien, »En adelig rede«, en noget maniereret Turgenjev-filmatisering, og »Onkel Vanja« (vist i Filmhusets sovjetiske filmuge i april 1973) en glimrende Tjekhov-filmatisering, som dansk TV har købt. Han har yderligere virket som manuskriptforfatter på bl. a. Tarkovskis geniale »Den yderste dom« og Okejevs »Ulven« (s. d.). Han regnes for en af førstekræfterne i nyere sovjetisk film. Hans nye film, som fik højeste udmærkelse ved Karlovy Vary festivalen, er blevet modtaget med begejstring og benovelse i hjemlandet og er blevet stærkt opreklameret og indgående omtalt i sovjetiske og østtyske filmtidsskrifter. Men filmen er, på baggrund af Kontjalovskijs øvrige produktion, en skuffelse – selv om de mest kunstlede og affekterede passager i »En adelig rede« for så vidt burde have været en advarsel. Øjensynlig skal filmen dokumentere, at sovjetisk film i midten af 1970'erne er med på i hvert fald det næstsidste skrig inden for filmmediets landvindinger. Kontjalovskij har åbenbart noteret sig »Easy Rider«. I hvert fald drøner det forelskede par op og ned ad menneskетomme gader i monotone motorcykel- og kamerature. Flere steder optræder den unge pige såvel halv- som helnøgen. Det er vistnok også en skelsættende nyhed i sovjetisk film. Men først og fremmest er filmen en demonstration i en forskruet, formel modernisme, som ganske vist har luret på sovjetisk film siden de lidt for roterende kamerature i »Tranerne flyver forbi«, men som man alligevel ikke havde ventet at se springe ud i så fuldt flor. Det yderst tynde plot drejer sig om et ungt, forelsket par, som må skilles, da han indkaldes til marinen i det nordlige ishav. Under en undsætningsaktion bliver han væk i ishavet og antages for død. Pigen finder sig en anden, bliver gift, men så kommer vor helt, som en anden Enoch Arden, tilbage. Han tager nogle store ture, men falder omsider til ro med en anden pige. Der fornemmes påvirkning fra Demys »Pigen med paraplyerne«, og desværre synes det også at være fra denne film, at instruktøren har fået den ulyksalige idé jævnligt at lade handlingen udvikle sig til musikalske optrin, hvor personerne kaster sig ud i lidenskabeligt sunget dialog. Dette kombineres med brecht'ske verfremdungs-effekter, idet der illusionsbrydende panoreres hen til filmholdet, i færd med at optage filmen. Personerne siger lutter tåkrummende, henført forrykte replikker, og Innokenti Smoktunovskij står af en eller anden grund det meste af filmen på en altan og spiller trompet. (Romans o vljubljonnykh – USSR 1975). P.S.

TOMMY
Instruktør: KEN RUSSELL

Ken Russells hang til det bizarre, hans laden hånt om alt det, der kaldes god tone, gør, at han aldrig laver en kedelig film, noget engelske filmfolk ellers i sjælden grad mestrer. Rockoperaen »Tommy« (fra 1969) er i Russells filmversion ikke nogen undtagelse: effekt dynges på effekt, og hvis øret undervejs trættes af den lidet nuancerede musik, så sørger Russell med et konstant bombardement af visuelle effekter for at fastholde opmærksomheden, fra begyndelsens sæbereklame-karikerende sekvenser til slutningens apokalyptiske ophobning af legemer i et samfund, hvor alle er gået amok. Filmen følger den spinkle historie om Tommys lidelser, triumf og undergang i Roger Daltreys sære fremtoning, men det er Tina Turners »Acid Queen«, der er filmens kup. (Tommy - England 1975). P.C.

ULVEN
Instruktør: TOLOMUSJ OKEJEV

»Ulven« er lige som Mikhalkov-Kontjalovskijs debutfilm, »Den første lærer«, produceret af Kazakhfilm Studio i det kasakhiske USSR. Kontjalovskij er medarbejder på denne films manuskript, og filmen er fortalt i samme roligt episke, effektskyende stil, som Kontjalovskij selv desværre siden forlod. »Ulven«, som er Okejevs tredie film, fortæller i smukt fotograferede (men i Posthus Teatrets 16 mm-kopi desværre alt for grønlige) billeder om drengen Kurmash, som i tiden omkring århundredeskiftet vokser op hos en barsk onkel og en rar bedstemor. Han tager en ulveunge til sig og tæmmer den, i hvert fald tilsyneladende. Men filmens morale falder ikke ud i overensstemmelse med den ortodokse sovjetideologi: ulven lader sig i sidste instans ikke tæmme. Den er natur, og natur lader sig ikke tvinge, viser filmen. Ulven skambider drengen til slut, og imens kommer øvrigheden og henter drengens anden ven, det lille bondesamfunds eneste politiske aktionist, som tror han kan ændre menneskenaturen og samfundsordenen. Filmen har held til både at fungere som børnefilm, dyrefilm (med glimrende ulveoptagelser), etnografisk film samt som en stilfærdig filosofisk fabel om natur og kultur. (Ljutyj – USSR 1974). P.S.

ÆGGET ER SKØRT
Instruktør: HASSE ALFREDSSON

Hasse Alfredssons »Ægget er skørt« betegner en konsekvent udvikling af stilen (humoren) og tematikken i Hasseåtage's fire første film: Tragikomikken er her blevet så desperat, at latteren ikke kun momentvis, men næsten uafbrudt bliver siddende i halsen. Humoren er sort indtil det makabre. Tematikken bygger videre på »Æblekrigen«s alvorligt advarende slutscene, hvor den kortsynede menneske- og miljøfjendske kapitalisme dukker op igen, en trusel uudryddelig som kosten i Troldmandens lærling. I den nære fremtid i »Ægget er skørt« er fødemanglen blevet akut, den sociale opløsning er fremskreden. Æggene bruges til fremstilling af en dims til at klø sig i rumpen med – det absurde tegn på den yderste fremmedgørelse. Den tilbagevenden til naturen, der er den eneste overlevelsesmulighed, er blevet ensbetydende med en degeneration til liv på et lavere organisk stade (Gösta Ekmans åkandeagtige tilværelse i skovsøen). Titlen rummer i sig selv et symbolsk udtryk for problemet: den økologiske balance er skrøbelig som et æg: når først det er knust bliver det aldrig til æg igen. Og dog: den umulige proces foregår under forteksterne i en simpel men visuelt fascinerende baglæns-optagelse. *Er* der noget håb om at få processen til at vende? (Syntetisk fremstillet mad). Ja, et spinkelt og sårbe behersket håb: »Det smakar jäkligt, men det går att äta!« Der er dog intet virkeligt befriende ved slutningen, eller for den sags skyld resten af denne urovækkende, sært poetiske film, der fortjener at blive set af et stort publikum, men som vil skuffe dem, der kun så noget uforpligtende divertisserende i »Æblekrigen«. (Ägget är löst! – Sverige 1975). P.H.

Premtererne

1. 7. 75 - 30. 9. 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

ADVARSEL MOD EN HELLIG LUDER
Warnung vor einer heiligen Nutte (Motto: Hochmut kommt vor dem Fall). Vesttyskland/Italien 1970. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Antiteater-X-Film/Tango Film/Nova International. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder. **Instr-ass:** Harry Baer. **Manus:** Rainer Werner Fassbinder. **Foto:** Michael Ballhaus. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Franz Walsch, Thea Eymèsz. **P-tegn:** Kurt Raab. **Musik:** Peer Raben, Gaetano Donizetti, Elvis Presley, Ray Charles, Leonhard Cohen, Spookey Tooth. **Medv:** Lou Castel (Jeff, instruktør), Eddie Constantine (Sig selv), Hanna Schygulla (Hanna, skuespillerinde), Marquard Bohm (Ricky, skuespiller), Rainer Werner Fassbinder (Sascha, produktionsleder), Ulli Lommel (Korbinian, arkitekt), Katrin Schaake (Scriptgirl), Benjamin Lev (Candy, spansk produktionsleder), Monika Teuber (Billi, sminkøse), Margarethe von Trotta (Babs, produktionssekretær), Gianni di Luigi (Mike, fotograf), Rudolf Waldemar Brem (Lyssætter). **Længde:** 103 min. **Prem:** 8.8.75 TV. Indspilningen startet 28. august 1970 i Sorrento, Italien, og varede 22 dage. Melodrama.

ALICE BOR HER IKKE MERE
Alice Doesn't Live Here Anymore. USA 1975. **Dist:** Warner Brothers. **P-selskab:** Warner Brothers. **P:** David Susskind, Audrey Maas. **Ex-P:** Larry Cohen. **As-P:** Sandy Weintraub. **P-leder:** John G. Wilson. **Instr:** Martin Scorsese. **Instr-ass:** Mike Moder, Mike Kusley. **Manus:** Robert Getchell. **Foto:** Kent L. Wakeford. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Marcia Lucas. **Dekor:** Toby Carr Rafelson. **Makeup:** Bob Westmoreland. **Frisurer:** Lola »Skip« McNalley. **Musik:** Richard LaSalle. **Sange:** »I've Got a Crush on You« af George & Ira Gershwin, »Gone With the Wind« af Allie Wrubel & Herb Magidson, »Where or When« af Richard Rogers & Lorenz Hart, »When Your Lover Has Gone« af E. A. Swan. **Solist:** Ellen Burstyn. **Melodi:** »Daniel« af Elton John & Bernie Taupin. **Solist:** Elton John. **Melodi:** »Jeepster« af Marc Bolan. **Solist:** T-Rex. **Sang:** »All the Way from Memphis« af Ian Hunter. **Solister:** Mott The Hoople. **Sang:** »Roll Away the Stone« af Leon Russell & Greg Dempsey. **Solist:** Leon Russell. **Sang:** »I'm So Lonesome I Could Cry« af Hank Williams. **Solist:** Kris Kristofferson. **Sang:** »Cuddle Up a Little Closer, Lovely Mine« af Otto Harbach & Karl Hoschna. **Solist:** Betty Grable (klip fra »Coney Island« (1943)). **Sang:** »You'll Never Know« af Harry Warren & Mack Gordon. **Solist:** Alice Faye (klip fra »Hello, Frisco, Hello« (1943)). **Melodier:** »Wildwood Flower« (Trad.) **Arrangement:** Danny Franklin. »I Will Always Love You« af Dolly Parton. **Tone:** Don Parker. **Medv:** Ellen Burstyn (Alice Hyatt), Kris Kristofferson (David Barrie), Alfred Lutter III (Tommy Hyatt), Billy Green Bush (Donald Hyatt), Diane Ladd (Flo), Lelia Goldini (Bea), Harvey Keitel (Ben Eberhart), Lane Bradbury (Rita Eberhart), Vic Tayback (Mel), Jodie Foster (Audrey), Valerie Curtin (Vera), Murray Moston (Jacobs), Harry Northrup (Bartender hos Joe & Jim), Mia Bendixen (Alice, 8 år), Ola Moore (Gammel dame), Martin Brinton (Lenny), Dean Casper (Chicken), Henry M. Kendrick (Mand i sportsforretningen), Martin Scorsese, Larry Cohen (Gæster i cafeteria), Mardik Martin (Gæst i baren under prøve). **Længde:** 110 min. 3070 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 18.8.75 Cinema 1–2–3. Indspilningen startet 24. januar 1974. Eksteriørscenerne optaget i Tucson, Arizona. Filmen vist ved Cannes Festivalen i 1975. Ellen Burstyn modtog en Oscar for sin rolle (Bedste kvindelige hovedrolle). Anm. Kos. 127.

ALLE TIDERS VOVEHALS
The Great Waldo Pepper. USA 1975. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Universal/A Jennings Lang Presentation. **P:** George Roy Hill. **As-P:** Robert L. Crawford. **P-leder:** Lloyd Anderson. **Instr:** George Roy Hill. **Instr-ass:** Ray Gosnell, Jerry Ballew. **Luft-scener:** Frank Tallman. **Manus:** William Goldman. **Sup:** Charlsie Bryant. **Efter:** fortælling af George Roy Hill. **Foto:** Robert Surtees. **Kamera:** Chuck Short. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision/Todd AO 35. **Klip:** William Reynolds. **Ark:** Henry Bumstead. **Dekor:** James Payne. **Kost:** Edith Head, Bernard Pollack. **Makeup:** Gary Liddiard. **Sp-E:** Ben McMahan. **Musik:** Henry Mancini. **Tone:** Bob Miller, Ronald Pierce. **Medv:** Robert Redford (Waldo Pepper), Bo Svenson (Alex Olsson), Bo Brudin (Ernst Kessler), Susan Sarandon (Mary Beth), Geoffrey Lewis (Newton Potts), Edward Herrmann (Ezra Stiles), Philip Burns (Doc Dillhoefer), Roderick Cook (Werfel), Kelly Jean Peters (Patsy), Margot Kidder (Maude), Scott Newman (Duke), James S. Appelby (Ace), Patrick W. Henderson Jr. (Scooter), James Harrell (Farmer), Elma Aicklen (Farmerens hustru), Deborah Knapp (Farmerens datter), John A. Zee (Direktør for Western Set), John Reilly (Western Star), Jack Manning (Direktør for Spanish Set), Joe Billings (Politimand), Lawrence Casey (Berman Star), Greg Martin (Instruktør-assistent). **Længde:** 108 min. 2975 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 8.9.75 Imperial, Palads (Vejle), Europa Bio (Ålborg). Optagelsen startet 15. november 1973. Anm. Kos. 129.

BARSKE PATRULJE, DEN
I Giardini del Diavolo. Italien 1970(?). **P-selskab:** Maria Cine Film. **Instr:** Fred Ritz. **Manus:** Blond, De Ny. **Foto:** Angelo Baistrocchi. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Francesco Lavagnino. **Medv:** Jeff Cameron (Engelsk major), Lemmy Carson (Amerikansk løjtnant), Rosella Como (Tysk sygeplejerske), Isarco Ravaioli, Robertino. **Længde:** 105 min. 2850 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 4.7.75 Colosseum. Krigsfilm.

BEJLEREN – EN JYSK RØVERHISTORIE
Danmark 1975. **Dist:** Warner/Constantin. **P-selskab:** Rialto Film/Kosmorama Film K/S. **P:** Preben Philipsen. **P-ass:** Kim Philipsen. **P-leder:** Gerd Overbye, Erik Overbye. **I-leder:** Erik Nissen. **Instr:** Knud Leif Thomsen. **Manus:** Knud Leif Thomsen. **Efter:** St. St. Blichers novelle »De Tre Helligaftner« (1840). **Foto:** Dirk Brüel. **Ass:** Uffe Thomsen. **Stills:** Jesper Bæk-Sørensen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Lizzzie Weischenfeldt. **Dekor:** Palle Nybo. **Kost:** Ulla-Britt Søderlund. **Makeup:** Bodil Overbye. **Rekvis:** Torben Bille, Per Jørgensen. **Musik:** »Valkyrieridtet« fra Wagners »Valkyrien«, uddrag af Dukas' »Troldmandens Lærling«. **Lys:** Svend Bregenborg. **Tone:** Jens Grønborg. **Ass:** Niels Bokkenheuser. **Medv:** Troels Møller (Sejr), Inge Margrethe Svendsen (Maren), Grethe Thordahl (Stine, Marens mor), Karl Stegger (Ib, Marens far), Henning Palner (Ole Brødløs, røver), Ole Ernst (Røver Per), Torben Bille (Røver Hans), Otto Brandenborg, Claus Nissen, Vagn Dahl (Røvere), Bodil Lindorff (Røverkælling), Frans Andersson (Herremanden), Astrid Villaume (Nådigfruen), Michael Obel (Jens), Ingolf David (Ridefogden), Susse Wold (Kammerpigen), Kai Holm (Sejrs far). **Længde:** 101 min. 2775 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** Imperial, Rialto 2. Eksteriørscenerne optaget i Ejsing, Nr. Vosborg, Trehøje, Vedersø Klit, Stubbegård Sø, Hjerl Hede, Udstrup Hovedgård, Årgab, Sevel. Interiørscenerne optaget i Rialto/Saga Studierne. Rollen som Sejr var i filmens planlægningsfase tiltænkt Erik Wedersøe, senere Niels Hindrichsen. Rollen som Maren skulle Lone Hertz have haft. På et tidspunkt var Hass Christensen på rollelisten, rimeligvis som Herremanden. Anm. Kos. 127.

BLODIG JAGT
Centerfold Girls. USA. Produktionsår etc. ikke fundet. **Medv:** Andrew Prine, Aldo Ray, Tiffany Bolling, Ray Danton. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Kinorama. **Prem:** 26.9.75 Colosseum. Voldsfilm.

BORSALINO & CO.
Borsalino & Co. **Italiensk titel:** Borsalino & C. Frankrig/Italien/Vesttyskland 1974. **Dist:** Medusa. **P-selskab:** Adel Productions/Comancico/Medusa/TIT Filmproduktion. **P:** Alain Delon. **Ex-P:** Julien Derode. **As-P:** Maurice Jacquin. **I-leder:** René Fargeas. **P-leder:** Pierre Saint-Blancat. **Instr:** Jacques Deray. **Instr-ass:** Philippe Lefebvre, P. Bureau. **Manus:** Jacques Deray, Pascal Jardin, Pierre Saint-Blancat. **Foto:** Jean-Jaques Tarbès. **Kamera:** Claude Bourgoin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Henri Lanoë. **P-tegn:** Francois de Lamothe. **Musik:** Claude Bolling. **Medv:** Alain Delon (Roch Siffreddy), Riccardo Cucciolla (Volpone), Reinhardt Kolidehoff (Sam), Daniel Ivernel (Inspektør Fanti), André Falcon (Cazenave), Lionel Vitrant (Fernand), Catherine Rouvel (Lola), Gabriella Farinon, Adolfo Lastretti, Greg Germain. **Længde:** 110 min. 2910 m. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Udl:** Panorama. **Prem:** 29.9.75 Kinopalæet. Indspilningen startet 29. marts 1974 med eksteriøroptagelser i Marseilles og Italien. Gangsterfilm.

BORTE MED WESTEN
Blood Money. Italien/Spanien/USA/Hong Kong. År ikke fundet. **P-selskab:** C. C. Champion (Rom)/Midega Film (Madrid)/Harbor Productions (New York)/Shaw Brothers (Hong Kong). **P:** Gustave Berne, Run Run Shaw. **As-P:** Alfredo Mirabile. **Ex-P:** Carlo Ponti. **Instr:** Anthony M. Dawson (= Antonio Margheriti). **Manus:** Barth Jules Sussman. **Efter:** fortælling af Barth Jules Sussman. **Foto:** Alejandro Ulloa. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** George Serrallonga. **Musik:** Carlo Savina. **Medv:** Lee Van Cleef (Dakota), Lo Lieh (Wang Ho Kiang), Karen Yeh (= Yeh Ling Chih) (Lia Hua), Julian Ugarte (Pastor Yancy Hobbitt), Goyo Peralta (Indio), Al Tung (Wang), Patty Sheppard (Russisk elskerinde), Femi Benussi (Italiensk elskerinde), Erica Blanc (Amerikansk elskerinde), Georges Rifaud (Lord Barclay), Richard Palacios (Calcio), Alfred Boreman (Kinesisk vaskerimand), Bart Barry (Sheriff), Paul Costello (Advokat Mason). **Længde:** 98 min. 2750 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 19.9.75 City. Western.

BRANNIGAN SLÅR TIL
Brannigan. England 1975. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Wellborn/LGL Productions for United Artists **P:** Jules Levy, Arthur Gardner. **Ex-P:** Michael Wayne. **P-leder:** Geoffrey Haine. **Instr:** Douglas Hickox. **Instr-ass:** Ted Sturgis, Bill Westley. **Stunt-Instr:** Peter Brayham. **Manus:** Christopher Trumbo, Michael Butler, William P. McGivern, William Norton. **Foto:** Gerry Fisher. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Malcolm Cooke. **Ark:** Ted Marshall. **Dekor:** Josie MacAvin. **Kost:** Emma Porteus. **Sp-E:** Roy Whybrow. **Musik:** Dominic Frontiere. **Tone:** Les Wiggins, Simon Kaye, Gerry Humphries. **Medv:** John Wayne (Jim Brannigan), Richard Attenborough (Comm. Sir Charles Swann), Judy Geeson (Det. Sgt. Jennifer Thatcher), Mel Ferrer (Mel Fields, advokat), John Vernon (Ben Larkin), Daniel Pilon (John Gorman), John Stride (Inspector Traven), James Booth (Charlie), Del Henney (Drexel), Lesley Ann Down (Luana), Barry Dennen (Julian), Anthony Booth (Freddy), Brian Glover (Jimmy the Bet), Ralph Meeker (Moretti), Jack Watson (Carter). **Længde:** 111 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 8.9.75 Kinopalæet. Anm. Kos. 127.

BRING MIG ALFREDO GARCIAS HOVED
Bring Me The Head Of Alfredo Garcia. USA/Mexico 1974. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Optimus Productions (Hollywood)/Estudios Churubusca (Mexico City). A Martin Baum-Sam Peckinpah Production. **P:** Martin Baum. **Ex-P:** Helmut Dantine. **As-P:** Gordon Dawson. **P-leder:** Carlos Terron Garcia. **Instr:** Sam Peckinpah. **Instr-ass:** William C. Davidson, Jesús Marin. **Stunt-instr:** Gary Combs, Whitey Hughes, Duffy Hambleton. **Manus:** Gordon T. Dawson, Sam Peckinpah. **Efter:** fortælling af Frank Kowalski og Sam Peckinpah. **Foto:** Alex Phillips Jr. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Garth Craven, Robbe Roberts, Sergio Ortega, Dennis E. Dolan. **Ark:** Agustin Huarte. **Dekor:** Enrique Estevez. **Sp-E:** Leon Ortega, Raúl Falomir, Federico Farfan. **Musik:** Jerry Fielding, Arturo Castro. **Sang:** »Bennie's Song« af Isela Vega. **Solist:** Isela Vega. **Sang:** »A Donde Ir« af Javier Vega. **Solist:** Isela Vega. **Melodier:** »Bad Blood Baby« af Sam Peckinpah, »J.F.« af Arturo Castro. **Tone:** Mike Colgan, Manuel Topete, Harry W. Tetrick. **Medv:** Warren Oates (Bennie), Isela Vega (Elita), Gig Young (Quill), Robert Webber (Sappensly), Helmut Dantine (Max), Emilio Fernandez (El Jefe), Kris Kristofferson (Paco), Donny Fritts (John), Chano Urueta (En-armede bartender), Jorge Russek (Cueto), Don Levy (Frank), Chalo Gonzales (Chalo), Enrique Lucero (Estaban), Janine Maldonado (Theresa), Tamara Garina (Bedstemor Moreno), Farnesio de Bernal (Bernardo), Ahui Camacho (El Chavito), Monica Miguel (Dolores de Escomiglia), Paco Pharres (Carpenter), Juan Manuel Diaz (Paulo), René Dupeyron (Angel), Yolanda Ponce (Yolo), Juan José Palacios (Juan), Manolo (Turistfører), Neri Ruiz (Maria), Roberto Dumont (Chavo), Nico Da Silva (Alfredo Garcia). **Længde:** 112 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 14.7.75 Palladium. Anm. Kos. 127.

CEREMONIEN
Gishiki. Japan 1971. **P-selskab:** Sozosha/A.T.G. **P:** Kinshiro Kuzui, Takuji Yamaguchi. **Instr:** Nagisa Oshima. **Manus:** Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki, Nagisa Oshima. **Foto:** Toichiro Narushima. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Keiichiro Uraoka. **Dekor:** Jusho Toda. **Makeup:** Hisao Uno, Eiko Murahashi. **Musik:** Toru Takemitsu. **Tone:** Hideo Nishizaki. **Medv:** Kenzo Kawarazaki (Masuo Sakurada), Atsuko Kaku (Ritsuko Sakurada), Atsuo Nakamura (Terumichi Tachibana), Akiko Koyama (Setsuko Sakurada), Kei Sato (Kazuomi Sakurada), Kiyoshi Tsuchiya (Tadashi Sakurada), Nobuko Otawa (Shizu Sakurada), Maki Takayama (Kiku Sakurada), Sue Mitobe (Chiyo Sakurada), Hosei Komatsu (Isamu Sakurada), Fumio Watanabe (Susumu Sakurada), Rokko Toura (Mamoru Sakurada), Shizue Kawarazaki (Tomiko Sakurada), Eitaro Ozawa (Takeyo Tachibana), Chisako Hara (Isamus kone), Taiji Tonoyama (Den gamle). **Længde:** 121 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 22.9.75 Vester Vov Vov. Anm. Kos. 128.

COLLETTE'S LIDERLIGE VENINDE
Juice. USA. År ikke fundet. **Længde:** 75 min. 2000 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 4.8.75 Carlton. Pornofilm.

DOC SAVAGE – SUPERHELT
Doc Savage – The Man Of Bronze. USA 1975. **P-selskab:** Warner Brothers. **P:** George Pal. **P-leder:** E. Darrell Hallenbeck. **Instr:** Michael Anderson. **Instr-ass:** Jack W. Aldworth, Bruce Satterlee, Albert Shepard. **Stunt-Instr:** Toni Eppers. **Manus:** George Pal, Joe Morhaim. **Efter:** romaner af Kenneth Robeson (pseudonym for Lester Dent) udgivet på dansk af forlaget SV Press. **Foto:** Fred Koenekamp. **Sp-foto-E:** Howard A. Anderson. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Thomas McCarthy. **Ark:** Fred Harpman. **Dekor:** Marvin March. **Kost:** Patrick Cummings. **Sp-E:** Sass Bedig, Robert MacDonald. **Musik:** John Philip Sousa, Frank DeVol. **Tone:** Harlan Riggs. **Medv:** Ron Ely (Doc Clark Savage Jr.), Paul Gleason (Major Thomas J. Roberts, »Lange Tom«), Bill Lucking (Oberst John »Renny« Renwick), Michael Miller (Oberstløjtnant Andrew Blodgett Mayfair, »Monk«), Eldon Quick (William Harper Littlejohn, »Johnny«), Darrell Zwerling (Brigadegeneral Theodore »Ham« Marley Brooks), Paul Wexler (Kaptajn Seas), Janice Heiden (Adriana), Robyn Hilton (Karen), Pamela Hensley (Mona), Bob Corso (Don rubio Gorro). **Længde:** 2750 m. 100 min. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 7.7.75 Kinopalæet. Indspilningen startet 21. januar 1974 med eksteriøroptagelser i Colorado. Anm. Kos. 127.

DRUKNEPØLEN
The Drowning Pool. USA 1975. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Coleytown Productions Inc./Turman-Foster Productions. For First Artists and Warner Bros. **P:** Lawrence Turman, David Foster. **As-P:** Howard W. Koch, Jr. **P-leder:** Arthur Newman. **Rollebesætter:** Alan Shayne. **Instr:** Stuart Rosenberg. **Instr-ass:** Howard W. Koch Jr., Lee Rafner. **Stunt-Instr:** Stan Barrett. **Manus:** Tracy Keenan Wynn, Lorenzo Semple Jr., Walter Hill. **Efter:** roman af (John) Ross Macdonald: »The Drowning Pool« (1950). Dansk udg.: »Døden i Svømmebassinet« (1953). **Foto:** Gordon Willis. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** John C. Howard. **P-tegn:** Paul Sylbert. **Ark:** Ed O'Donovan. **Dekor:** Phil Abramson. **Rekvis:** Pat O'Connor. **Ass:** Gregg Bilson. **Kost:** Dick Bruno, Donald Brooks (for Joanne Woodward). **Makeup:** Monty Westmore. **Frisurer:** Kaye Pownall, Carrie White (for Joanne Woodward). **Sp-E:** Chuck Gaspar, Henry Millar Sr. **Musik:** Michael Small. **Sang:** »Killing Me Softly With His Song« af Norman Gimbel & Charles Fox (arr. og dir.) **Tone:** Larry Jost, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Dick Tyler. **Lyd-E:** Hal Barnes, Billie Owens, Arthur H. Pullen. **Medv:** Paul Newman (Lew Harper), Joanne Woodward (Iris Devereaux), Tony Franciosa (Politichef Broussard), Murray Hamilton (J. J. Kilbourne), Gail Strickland (Mavis Kilbourne), Melanie Griffith (Schuyler Devereaux), Linda Haynes (Gretchen), Richard Jaeckel (Politimand Franks), Paul Koslo (Candy, Kilbournes håndlanger), Andy Robinson (Pat Reaves), Coral Browne (Olivia Devereaux), Richard Dern (James Devereaux), Helena Kallianiotes (Elaine Reaves), Leigh French (Red Head), Cecil Elliott (Mand ved omstillingsbordet i motellet), Jerome Greene (Butler), Martin Ahrens, Philippe Blenet (Cajun heavies), Joe Canutt (Glo), James Fontenot (Bartender), Tommy McLain and His Mule Train Band (Orkester), Peter Dassinger (Peter). **Længde:** 108 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 26.9.75 Imperial. Indspilningen startet 16. oktober 1974. Anm. Kos. 128.

EROTISKE RING, DEN
Rings of Passion. USA. **Medv:** Johnny Wade, Claire Starlove. **Længde:** 68 min. 1900 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 8.8.75 Cinema 1–2–3. Pornofilm.

FRENCH CONNECTION NO. 2
French Connection II. **Eng. titel:** French Connection Number 2. USA 1975. **Dist:** 20th Century Fox. **P-selskab:** 20th Century Fox. **P:** Robert L. Rosen. **I-ledere:** Robert Fugier, René Fargas. **P-leder:** Pierre Saint-Blancat. **Instr:** John Frankenheimer. **2nd unit instr:** Marc Monnet. **Instr-ass:** Bernard Stora, Thierry Chabert, Pierre Tatícheff, Gwen M. Field **Stunt-Instr:** Hal Needham. **Manus:** Robert Dillon, Laurie Dillon, Alexander Jacobs. **Efter:** fortælling af Robert Dillon og Laurie Dillon bygget over personer skabt af Robin Moore. **Foto:** Claude Renoir. **Kamera:** Charles-Henri Montel, Philippe Brun. **Stills:** Serge Moritz. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Tom Rolf. **Ass:** George Trirogoff, Catherine Kelbert. **P-tegn:** Jacques Saulnier. **Ark:** Gérard Viard, Georges Glon. **Dekor:** Charles Merangel. **Rekvis:** Daniel Braunschweig. **Kost:** Jacques Fonteray, Pierre Nourry. **Makeup:** Monique Archambault. **Frisurer:** Alex Archambault. **Sp-E:** Logan Frazee, Don Hall, William Hardman, Edward Rossi. **Musik:** Don Ellis. **Musikbånd:** Kenneth Wannberg. **Tone:** Bernard Bats, Theodore Soderberg. **Medv:** Gene Hackman (James »Popeye« Doyle), Fernando Rey (Alain Charnier), Bernard Fresson (Henri Barthelemy), Jean-Pierre Castaldi (Raoul Diron), Charles Millot

(Miletto), Cathleen Nesbitt (Mere Charnier), Pierre Collet (Den gamle forfølger), Alexandre Fabre (Den unge forfølger), Philippe Leotard (Jacques), Jacques Dynam (Inspektør Genevoix), Raoul Delfosse (Hollandsk skibskaptajn), Patrick Floersheim (Manfredi), Ed Lauter (Oberst Brian), Samantha Lorens (Denise), Andre Penvern (Bartender), Reine Prat (Ung pige på stranden), Ham Chau Luong (Japansk skibskaptajn), Malek Eddine (Algiersk leder), Jean-Pierre Zola (Politimand), Daniel Vérité (Vagt, Hotel Taugers). **Længde:** 105 min. 3250 m. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Udl:** Fox/Columbia. **Prem:** 12.9.75 Nørreport. Indspilningen startet 29. juli 1974 i Marseilles. Filmen blev oprindeligt censureret herhjemme i en version på 119 min. (3250 m), men er senere beklippet. På et tidligt tidspunkt var det meningen, at producenten Philip D'Antoni, der lavede den første »French Connection«, skulle lave denne fortsættelse. Endvidere var skuespillerne Jean-Paul Belmondo og Alain Delon annonceret som medvirkende. Anm. Kos. 127.

FRITZ THE CAT OG HANS NI LIV
The Nine Lives of Fritz the Cat. USA 1974. **Dist:** A.I.P. **P-selskab:** Two Gees/American International Pictures. **P:** Steve Krantz. **Ex-P:** Samuel Z. Arkoff. **P-sup:** Bill Orcutt. **P-leder:** Harry Love. **Instr:** Robert Taylor. **Manus:** Fred Halliday, Eric Monte, Robert Taylor. **Efter:** figurer skabt af Robert Crumb. **Foto:** Ted C. Bemiller, Gregg Heschong. **Sp-foto-E:** Modern Film Effects. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Marshall M. Borden. **Animation:** Robert Taylor, Jim Davis, Don Williams, Jack Foster, Paul Sommer, Herb Johnson, Manny Perez, Volus Jones, Manny Gold, Bob Maxfield, Bob Bachman m. fl. **Sp-E:** Bernice Bissett, Shurl Lupin, Judy Mandel. **Musik:** Tom Scott and The L. A. Express. **Tone:** Richard Portman, Edward Thirwell, Don MacDougall. **Medv:** Skip Hinnant (Fritz), Reva Rose (Fritz' Old Lady), Bob Bolt, Sweet Dick Whittington, Robert Ridgley, Fred Smoot, Luke Walker, Peter Leeds, Louisa Mortz, Larry Moss, Stanley Adams, Joan Gerber, Pat Harrington Jr., Jim Johnson m. fl. **Længde:** 76 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 11.8.75 Metropol. Filmen påbegyndt d. 1. juni 1973. Anm. Kos. 127.

FRYGT OVER BYEN
Peur sur la Ville. **It. titel:** Il Poliziotto della Brigata Criminale. **Eng. titel:** Fear Over The City. Frankrig/Italien 1974. **Dist:** Titanus (Italien). AMLF (Frankrig). **P-selskab:** Cerito Films (Paris)/Mondial Te.Ti. (Rom). **P-leder:** Jacques Juranville. **Instr:** Henri Verneuil. **Manus:** Henri Verneuil. **Adapt:** Henri Verneuil, Jean Laborde, Francis Veber. **Dialog:** Francis Veber. **Efter:** fortælling af Lillian O'Donnel. **Foto:** Jean Penzer. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Pierre Gillette. **P-tegn:** Jean André. **Musik:** Ennio Morricone. **Tone:** Jean Rieul. **Medv:** Jean-Paul Belmondo (Le Tellier), Adalberto Maria Merli (Waldech-Minos), Catherine Morin (Hélène Grammont), Léa Massari (Norah Elmer), Germana Carnacina (Pamela Sweet), Henri Jacques Huet (Julio Cortes), Rosy Varte (Germaine Doizon), Charles Denner (Moissac), Jean Martin (Sabin), Roland Dubillard, Henri Djanik, Giovanni Cianfriglia, Louis Samier, Jacques Paoli, Jean-Louis Fortuit, Gilberté Géniat, Philippe Brigaud. **Længde:** 125 min. 3475 m. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 1.9.75 Palads. Anm. Kos. 127.

FUNNY LADY
Funny Lady. USA 1975. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Persky/Bright/Vista. For Columbia & Rastar. **P:** Ray Stark. **P-leder:** Howard Pine. **Instr:** Herbert Ross. **Instr-ass:** Jack Roe, Stu Fleming, Dodie Fawley. **Manus:** Jay Presson Allen, Arnold Schulman. **Efter:** fortælling af Arnold Schulman, bygget som en fortsættelse af »Funny Girl« (1968) af Isobel Lennart. **Foto:** James Wong Howe. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Marion Rothman. **P-tegn:** George Jenkins. **Dekor:** Audrey Blasdel. **Kost:** Ray Aghayan, Bob Mackie, Shirlee Strahm. **Koreo:** Betty Walberg, Howard Jeffrey. **Musik:** John Kander, Fred Ebb, Billy Rose. **Dir:** Peter Matz. **Kor-arr:** Ray Charles. **Sange:** »Blind Date«, »So Long, Honey Lamb«, »How Lucky Can You Get«, »Isn't This Better?« »Let's Hear It For Me« af John Kander & Fred Ebb. »More Than You Know«, »Great Day« af Vincent Youmanns, Edward Eliscu, Billy Rose. »It Was Only A Paper Moon« af Harold Arlen & E. Y. Harburg, Billy Rose. »I Found A Million Dollar Baby In A Five And Ten Cent Store« af Harry Warren, Mort Dixon & Billy Rose. »Beautiful Face, Have A Heart« af James V. Monaco, Fred Fisher & Billy Rose. »If You Want The Rainbow, You Must Have The Rain« af Oscar Levant, Mort Dixon & Billy Rose. »I Caught A Code In My Dose« af Arthur Fields, Fred Hall & Billy Rose. »Am I Blue?« Harry Akst, Grant Clark, Billy Rose. »Clap Hands, Here Comes Charley« af Joseph Meyer, Ballard MacDonald & Billy Rose. »Me And My Shadow« af Al Jolson, Dave Dreyer & Billy Rose. »If I Love Again« af J. P. Murray & Ben Oakland. (Sangen »Does The Spearmint Loose It's Flavour On The Bedpost Overnight?« af Marty Bloom, Ernst Breuer & Billy Rose og med James Caan som solist er klippet væk). **Tone:** Jack Solomon, Richard Portman, Richard Oswald. **Medv:** Barbra Streisand (Fanny Brice), James Caan (Billy Rose), Omar Sharif (Nick Arnstein), Roddy McDowall (Bobby), Ben Vereen (Bert Robbins), Carole Wells (Norma Butler), Larry Gates (Bernard Baruch), Heidi O'Rourke (Eleanor Holm), Samantha Huffaker (Frances), Matt Emery (Buck Bolton), Joshua Shelley (Maler), Corey Fischer (Dirigent), Garrett Lewis (Production Singer), Don Torres (Mand ved bryllup), Raymond Guth (Bøffelhandler), Gene Troobnick (Ned), Royce Wallace (Adele), Byron Webster (Crazy Quilt Director), Lilyan Chauvin (Mademoiselle), Ken Samson (Frederick Martin, »Daddy«), Colleen Camp (Billys pige). **Længde:** 124 min. 3495 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Fox/Columbia. **Prem:** 18.8.75 Rialto I, Folketeatret (Odense). Anm. Kos. 128.

THE GODFATHER 2. DEL
The Godfather Part II. USA 1974. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paramount Pictures Corporation/The Coppola Company. **P:** Francis Ford Coppola. **Co-P:** Gray Frederickson, Fred Ross. **As-P:** Mona Skager. **P-leder:** Michael S. Glick. **P-sup:** Ron Colby (New York), Valerio DePaolis (Sicilien), Tammy Newell (Miami). **I-leder:** Mario Cotone (Sicilien). **Eksteriør-samordner:** Jack English. **Ass:** Mona Houghton, Melissa Mathison. **P-ass:** Bruno Perria (Sicilien), Nanette Sigert (New York). **Rollebesættere:** Michael Fenton, Jane Feinberg, Vic Ramos, Emy Desica (Sicilien), Maurizio Lucci (Sicilien). **Kons:** Ed Guthman (for senatshøringen). **Research:** Deborah Fine. **Instr:** Francis Ford Coppola. **Instr-ass:** Newton Arnold, Henry J. Lange Jr., Chuck Myers, Mike Kusley, Alan Hopkins, Burt Bluestein, Tony Brandt (Sicilien). **Manus:** Francis Ford Coppola, Mario Puzo. **Efter:** Mario Puzos roman »The Godfather« (1969). **Foto:** Gordon Willis. **Kamera:** Ralph Gerling. **Ass:** Bill Gereghty. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Peter Zinner, Barry Malkin, Richard Marks, Walter Murch, Francis Ford Coppola. **Ass:** George Berndt, Bobbe Kurtz, Lisa Fruchtman. **P-tegn:** Dean Tavoularis. **Ark:** Angelo Graham. **Dekor:** George R. Nelson. **Ass:** Joe Chevalier (Sicilien). **Kost:** Theadora van Runkle (design), Marie Osborne, Eric Seelig, George Newman, Tommy Welsh, Marilyn Putnam, Nancy McArdie, Sandra Burke (garderobe). **Makeup:** Dick Smith, Charles Schram. **Frisurer:** Naomi Cavin. **Rekvis:** V. Bud Shelton, Doug Madison. **Sp-E:** A. D. Flowers, Joe Lombardi. **Musik:** Nino Rota. **Dir:** Carmine Coppola. **Supplerende musik:** Carmine Coppola. **Melodier:** »Senza Mamma« og »Napule ve Salute« af Francesco Pennino. »Mr. Wonderful« af Jerry Bock, Larry Holofcener, George Weiss. »Heart and Soul« af Frank Loesser & Hoagy Carmichael. **Musik-klip:** George Brand. **Tone:** Chuck Wilborn, Nathan Boxer, Walter Murch, Pat Jackson, Mark Berger. **Lyd-E:** Howard Beals, Jim Fritch, Jim Klinger. **Medv:** Al Pacino (Michael Corleone), Robert Duvall (Tom Hagen), Diane Keaton (Kay Corleone), Robert DeNiro (Vito Corleone), John Cazale (Fred Corleone), Talia Shire (Connie Corleone), Lee Strasberg (Hyman Roth), Michael V. Gazzo (Frankie Pentangeli), G. D. Spradlin (Senator Pat Geary), Richard Bright (Al Neri), Gaston Moschin (Fanucci), Tom Rosqui (Rocco Lampone), B. Kirby Jr. (Clemenza som ung), Frank Sivero (Genco), Francesca De Sapio (Mama Corleone som ung), Morgana King (Mama Corleone), Mariana Hill (Deanna Corleone), Leopoldo Triesta (Signor Roberto), Dominic Chianese (Johnny Ola), Amerigo Tot (Michaels bodyguard), Troy Donahue (Merle Johnson), John Aprea (Tessio som ung), Abe Vigoda (Tessio), Tere Livrano (Theresa Hagen), Gianni Russo (Carlo), James Caan (Sonny Corleone), Joe Spinelli (Willi Cicci), Maria Carta (Vitos mor), Oreste Baldini (Vito som dreng), Giuseppe Sillato (Don Ciccio), Mario Cotone (Tommasino), James Gounaris (Anthony Corleone), Fay Spain (Mrs. Marcia Roth), Harry Dean Stanton (1. FBI mand), David Baker (2. FBI mand), Father Joseph Medeglia (Fader Carmelo), William Bowers (Formand for senats-komité), Carmine Caridi (Carmine Rosato), Danny Aicello (Tony Rosato), Carmine Foresta (Politimand), Nick Discenza (Bartender), Joe Della Sorte, Carmen Argenziano, Joe Lo Grippo (Michaels folk), Ezio Flagello (Impressario), Livio Giorgi (Tenor i »Senza Mamma«), Kathy Beller (Pige i »Senza Mamma«), Romano Pianti (Våbensmed), Saveria Mazzola (Signora Colombo), Tito Alba (Cubansk præsident), Johnny Naranio (Cubansk tolk), Elda Maida (Pentangelis kone), Salvatore Po (Pentangelis bror) Ignazio Pappalardo (Mosca), Andrea Maugeri (Strollo), Peter LaCorte (Signor Abbandando), Vincent Coppola (Gadehandler), Julian Voloshin (Sam Roth), Peter Donat (Questadt), Tom Dahlgren (Fred Corngold), Paul B. Brown (Senator Ream), Phil Feldman, Rober Corman (Senatorer), Themes Mars (Fløjtespillende dreng), Yvonne Coll (Yolanda), J. D. Nicols (Bordelvært), Herkulis E. Strolia (Tahoe orkesterleder), Edward Van Sickle (Læge på Ellis Island), Gabria Belloni (Sygeplejerske på Ellis Island), Richard Watson (Tolder), Venancia Grangerard (Cubansk sygeplejerske), Erica Yohn (Guvernante), Theresa Tirelli (Jordemor). **Længde:** 200 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 29.8.75 Palladium, Tre Falke, Scala (Ålborg), Center ABC (Ålborg), Kosmorama (Århus), Kino Teatret (Odense), Lilo (Vejle), ESA-Bio (Esbjerg). Filmen blev klippet i flere omgange, første færdigklippede version var på 285 min. Eksteriørscener optaget i Havana, Miami, New York, på Embajador Hotel Santo Domingo (Den Dominikanske Republik) samt på Sicilien. Indspilningen startet 1. oktober 1973. Anm. Kos. 127.

GREVEN AF MONTE CHRISTO
The Count of Monte Cristo. England 1974. **P-selskab:** Norman Rosemont Productions/I.T.C. **P:** Norman Rosemont. **P-sup:** Richard McWhorter. **P-leder:** Roberto Cocco. **Instr:** David Greene. **Instr-ass:** Gianni Cozzo. **Manus:** Sydney Carroll. **Efter:** romanen af Alexandre Dumas, 1844. **Foto:** Aldo Tonti. **Klip:** Gene Milford, Bill Biuden. **Ass:** Franca Silvi. **P-tegn:** Walter Patriarca. **Kost:** Luciana Marinucci. **Makeup:** Otello Fava. **Frisurer:** Luciano Vito. **Musik:** Allyn Ferguson. **Tone:** Basil Fenton Smith. **Medv:** Richard Chamberlain (Edmond Dantes), Tony Curtis (Fernand Mondego), Trevor Howard (Abbed Faria), Louis Jourdan (De Villefort), Donald Pleasence (Danglars), Kate Nelligan (Mercedes), Angelo Infanti (Jacopo), Taryn Power (Valentine de Villefort), Harold Bromley (Monsieur Morrell), Carlo Benedetto (Carlo Puri), Alessio Orano (Caderousse), Dominic Guard (Albert Mondego), Isabelle de Valvert (Haydée), George Willing (André Morrell), Anthony Dawson (Noirtier de Villefort), Dominic Barto (Bertuccio). **Længde:** 104 min. 2835 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 14.7.75 Palads. Eksteriørscenerne optaget i Rom og Portovenere. Indspilningen startet 19. august 1974. Kårde- og kappefilm.

GUDERNE OG DE DØDE
Os Deuses e os Mortos. Brasilien 1970. **P-selskab:** Daga Filmes. **P:** Paulo José, Fredy Rosenberg. **As-P:** K. M. Eckstein. **Instr:** Ruy Guerra. **Manus:** Ruy Guerra, Flávio Imperio, Paulo José. **Foto:** Dib Lutfi. **Kamera:** Ronaldo Nunes. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ruy Guerra, Sérgio Sanz, Rosé Lacreta, Roberto Carvalho. **Dekor:** Marcos Weinstock. **Makeup:** José P. Carvalho. **Sp-E:** Paulinho Wagner. **Musik:** Milton Nascimento. **Medv:** Othon Bastos (Den Navnløse), Norma Benquell (Dona Sol), Ruy Pollanah (Urbano), Jorge Chaia (Oberst Santana), Itala Nandi (Sereno), Nélson Xavier (Valu), Dina Sfat (Den Gale), Fredi Kleeman (Bandemedlem), Vera Bocayuva (Jura), Vinicius Salvatore, Mara Rubia (Prostituerede), Monsueto (Meu Anjo), Milton Nascimento (Dim Dum), Aulo Berbert de Carvalho (Venâncio), José Roberto Tauartes (Aureliano), Gilberto Saboia (Bankmand), Rosé Lacreta. **Længde:** 100 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 22.9.75 Dagmar. Cinema Novo-film.

HENNESSY – VERDENS FARLIGSTE MAND
Hennessy. **Arb.titel:** To Kill a Queen. England 1975. **Dist:** C.I.C. **P-selskab:** Hennessy Film Productions/ Marseilles Enterprises/American International Pictures. **P:** Peter Snell. **Ex-P:** Samuel Z. Arkoff. **P-leder:** Tim Hampton. **Instr:** Don Sharp. **Instr-ass:** Barry Langley. **Manus:** John Gay, Richard Johnson, Edward Bond. **Efter:** fortælling af Richard Johnson. **Foto:** Ernie Steward. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Eric Boyd Perkins. **P-tegn:** Ray Simm. **Ark:** Bert Davey. **Dekor:** Simon Wakefield. **Sp-E:** John Richardson. **Musik:** John Scott. **Tone:** Vernon Messenger, Stan Samsworth, Les Hammond, Gerry Humphries. **Medv:** Rod Steiger (Hennessy), Lee Remick (Kate Brooke), Richard Johnson (Inspektør Hollis), Trevor Howard (Rice), Peter Egan (Williams), Eric Porter (Tobin), Ian Hogg (Gerry), Stanley Lebor (Hawk), John Hallam (Boyle), Patrick Stewart (Tilney), David Collins (Covey), John Schapnel (Tipaldi), Hugh Moxey (Burgess), Margery Mason (Husbestyrerinde), Paul Brennan (Maguire), Oliver Maguire (Mick), Peter Copley (Indenrigsminister), Isolde Cazelet (Mrs. Hanagan), Diana Fairfax (Maureen Hennessy), Patsy Kensitt (Angie Hennessy). **Længde:** 103 min. 2845 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 25.8.75 Imperial + Rialto 2. Indspilningen startet 22. juli 1975 i London og Belfast. Omtalt Kos. 128.

HJERTET HAR TUSINDE ORD
Eng. titel: The Silent Wife. Taiwan ca. 1965. **P-selskab:** The Central Motion Picture Corp. Taipei, Taiwan. **P:** Henry Kung. **As-P:** Ko-hisnag Yui, Chenting Ho. **P-sup:** Hu Chien-chung. **P-leder:** Lin Duan. **Instr:** Hsing Lee. **Instr-ass:** Chih-teng Yang. **Teknisk rådgivning:** Ching-jui Pai. **Manus:** James Liu. **Efter:** skuespil af Chun Yao. **Foto:** Cheng-ying Lai. **Farve:** Eastmancolor? **Klip:** Yung-chia Chang. **Ark:** Hui-ming Lo. **Lys:** Tsu Wu. **Kost:** Lin Duan. **Makeup:** Lin-tse Chow. **Musik:** Hung-yuan Tsao. **Tone:** Jui-ting Hung. **Medv:** Chi-i Pang (Ahma Wang), Hsueh-yun Lin (Tsui-chun), Wei Su (Chun-hsiang Yu), Lung Wang (Shih-kan Ting), Kao Ming (Chichen Hsueh), Kiang Ming (Shu-yang Kao), Betty Tang (Ching-wen Liu), Edna (Jui-hsueh som barn), Pang Chi (Jui-hsueh som voksen), Lin Chi (Feifei), Chuan-chuan Keng (Tsui-yui), Ping Chang (Mr. Chang), Mo-cho Wang (Yi-yi Fang), Chunhsiung Ko (Ching-yen Liu), Kuo-chun Chen (Faderen), Ming-chiu Chen (Moderen), Ting Chiang (Ching-hwa Liu), Hui-hwa Tsai (Mrs. Ching-hwa). **Længde:** 96 min. **Udl:** Oceanus. **Prem:** 22.9.75 Roxy. Kærlighedsfilm.

HUSK DIT NAVN
Pomni Imja Svoe. USSR/Polen. **P-selskab:** Mosfilm (USSR), Illuzion (Polen). **Instr:** Sergej Kolosov. **Manus:** Sergej Kolosov, Ernst Bryll, Janusz Krasinski. **Foto:** Boguslav Lambach. **Farve:** Sovcolor. **P-tegn:** Mikhail Kartashov. **Musik:** Andrzej Kozynski. **Medv:** Ljudmila Kasatkina (Zinaida Vorobieva), Tadeusz Borowski (Genek), Ljudmila Ivanova, Dyszar da Hanin, Lila Davidovich, Vladimir Ivashov, Leon Nemtschik, Slava Astakhov. **Længde:** 2708 m. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 6.9.75 Grand. Anm. Kos. 128.

HUSKER DU ...
Summer Wishes, Winter Dreams. **Arb.titler:** Souvenir/Death of a Snow Queen. USA 1973. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Rastar Pictures/Gilbert Cates Productions for Columbia. **P:** Jack Brodsky. **Ex-P:** Phil Feldman. **P-leder:** Roger M. Rothstein. Europa: Andrew Donally. **Instr:** Gilbert Cates. **Instr-ass:** Michael Hertzberg, Neil Machlis. Europa: Ted Tester. **Manus:** Stewart Stern. **Foto:** Gerald Hirschfeld. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Sidney Katz. **P-tegn:** Peter Dohanos. **Dekor:** Philip Smith, John Hughes. **Kost:** Anna Hill Johnstone, Marilyn Putnam. **Makeup:** Fern Buckner. **Frisurer:** Romaine Greene. **Musik:** Johnny Mandel. **Tone:** Jack C. Jacobsen, Richard J. Vorisek. **Medv:** Joanne Woodward (Rita Walden), Martin Balsam (Harry Walden), Sylvia Sidney (Mrs. Pritchett, Ritas mor), Dori Brenner (Anna Walden), Win Forman (Fred Goody), Teresa Hughes (Betty Goody), Peter Marklin (Joel), Ron Richards (Bobby Walden), Charlotte Oberley (Servitrice), Minerva Pious (Mrs. Bimberg), Helen Ludlam (Bedstemor), Grant Code (Bedstefar), Sol Frieden (Mr. Goldblatt), Gaetano Lisi (Student i teatret), Nancy Andrews (Mrs. Pat Hungerford), Lee Jackson (Carl Hurlbutt), David Thomas (Chauffør). **Længde:** 88 min. 2425 m. **Censur:** Grøn. Fb. u.12. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 8.8.75 ABCinema. Indspilningen startet januar 1973. Eksteriørscenerne optaget i London, Amsterdam og i Frankrig. Anm. Kos. 127.

HVOR POKKER ER 7. KOMPAGNI?
Mais ou est donc passé la 7'eme Compagnie? **Italiensk titel:** Dov'è passata la 7a Compagnia? Frankrig/Italien 1973. **Dist:** Gaumont/Euro International Films. **P-selskab:** S.N.E. Gaumont (Paris)/ Euro International Films (Rom). **P:** Alain Poiré. **Instr:** Robert Lamoureux. **Manus:** Robert Lamoureux. **Foto:** Marcel Grignon. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Gerard Pollicand. **Musik:** Henri Bourtayre. **Medv:** Eric Colin (Dovauchel), Aldo Maccione (Tassin), Pierre Mondy (Chaudard), Marcelle Ranson Herve (Madame Theneray), Pierre Tornade (Kaptajn Dumont), Robert Lamoureux (Oberst Blanchet), Jean Lefebvre (Pitivier), Paul Biseiglia (Faderen), Magali De Vendeuil (Moderen), Paul Mercé (Slagter), Alain Doutet (Carlier), Jacques Marin (Urtekræmmer), Robert Dalban (Handlende). **Længde:** 90 min. 2445 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Scala. **Prem:** 28.7.75 Folketeatret (Århus). Indspilningen startet 18.7.73. Soldater-farce.

I TVILLINGERNES TEGN
Danmark 1975. **Dist:** Dansk-Svensk. **P-selskab:** Merry Film. **P:** Anders Sandberg. **Instr:** Werner Hedman. **Manus:** Werner Hedman. **Foto:** Rolf Rønne. **Farve:** Eastmancolor. **Kost:** Keld Rex Holm. **Koreo:** Basil Patton. **Musik:** Bertrand Beck, Leo Mathiesen, Jacob Gade. **Melodier:** »Take It Easy Boy, Boy«, »Tango Jalousi« m. fl. **Medv:** Ole Søltoft (Anthon Master/Benny Master), Arthur Jensen (Leopold, butler), Karl Stegger (Max, bakkeartist), Bent Warburg (Walther, bakkeartist), Preben Marth (Ulrich Ulvenstein), Poul Bundgaard (Opfinder), Cia Løwgren (Dolores Rossi), Lise Henningsen (Sekretær hos Master), Louise Frevert, Bie Warburg, Lisbeth Olsen (Piger hos Master), Kate Mundt (Opsynsdame på badeanstalt), Eva Weinrich (Nora, sekretær hos Ulvenstein), Ramona (Stuepige), Rütger (Chauffør), Benny Hansen (Politimand) samt flere afklædte piger. **Længde:** 97 min. 2600 m. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 18.7.75 Saga, Drive In, Imperial (Odense), Fønix (Odense), Palads (Århus), City (Ålborg), Palæ-Tteatret (Horsens), Bio (Roskilde), Rådhus-Teatret (Randers), Bio (Silkeborg). Pornofilm.

IDIOTEN
Hakuchi. Japan 1951. **P-selskab:** Shochiku Production. **P:** Takashi Koide, Sojiro Motoki. **Instr:** Akira Kurosawa. **Manus:** Eijiro Hisaita, Akira Kurosawa. **Efter:** roman af F. M. Dostojevskij, 1868. **Foto:** Toshio Ubukata. **Klip:** Yoshi Sugihara. **Ark:** Takashi Matsuyama. **Dekor:** Shohei Sekine, Genzo Komiya, Ushitaro Shimada. **Musik:** Fumio Hayasaka. **Lys:** Akio Tamura. **Tone:** Yoshisaburo Imoo. **Medv:** Masayuki Mori (Kameda), Toshiro Mifune Akama), Setsuko Hara (Taeko), Takashi Shimura (Ono), Yoshiko Kuga (Ayako), Chieko Higashiyama (Satoko), Chiyoko Fumiya (Noriko), Minoru Chiaki (Mutsuo Kayama), Kokuten Kodo (Jyunpei), Eiko Miyoshi (Kayamas mor), Noriko Sengoku (Takako), Daisuke Inoue (Kadru), Eijiro Yanagi (Tohata), Bokuzen Hidari (Karube), Mitsuyo Akashi (Akamas mor). **Længde:** 166 min. **Censur:** Fb.u.12. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 29.9.75 Café Bio. Filmens første version (uudsendt) var på 265 min. Anm. Kos. 128.

INTET AT MELDE
R.A.S. – Rien A Signaler. Frankrig/Italien 1973. **Dist:** C.F.D.C. **P-selskab:** Transinter Films. **P:** Yvon Guezel. **Instr:** Yves Boisset. **Manus:** Yves Boisset, Claude Veillot. **Efter:** fortælling af Roland Perrot. **Foto:** Jacques Loiseleux. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Albert Jurgensen. **Dekor:** Jacques D'Ovidio. **Musik:** Francois De Roubaix. **Sang:** Leny Escudero. **Tone:** Bernard Aubouy. **Medv:** Jacques Spiesser (Korporal Remy March), Jacques Weber (Menig Alain Charpentier), Jean-Francois Balmer (Menig Raymond Dax), Philippe Leroy (Kommandant Lecoq), Michel Pereylon (Løjtnant Keller), Claude Brosset (Adjudant Santoni), Georges Staquet (Adjudant Marcellin), Jacques Villeret (Menig Girot), Albert Dray (Menig Titus), Roland Blanche (Sergent Lebel), Henri Marteau (Kommandant Ruissel), Jean Bouchaud (Kaptajn Viollet), Jacques Chailleux (Menig Moutier), Jean-Pierre Castaldi (Sergent Carbone), Jean-Marc Ory (Løjtnant Sicco), Pippo Merisi (Legionær Luigi), Jean-Paul Franky (Sergent Rudy), Ahmed Mahzouz (Fellagha Mansour). **Længde:** 112 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 1.9.75 Triangel. Filmen optaget i Tunesien. Anm. Kos. 128.

JOHNNY GOT HIS GUN
Johnny Got His Gun. USA 1971. **Dist:** Cinemation (Jerry Gross) Industries. **P-selskab:** World Entertainers Ltd./A Bruce Campbell Production. **P:** Bruce Campbell. **As-P:** Tony Monaco, Christopher Trumbo. **P-sup:** James F. Sommers. **Ass:** Pamela H. Vanneck. **P-leder:** James F. Sommers. **Instr:** Dalton Trumbo. **Manus:** Dalton Trumbo. **Efter:** egen roman fra 1939, dansk udg. 1974. **Foto:** Jules Brenner. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Millie Moore, William P. Dornisch. **P-tegn:** Harold Michelson. **Kost:** Theodora van Runkle. **Musik:** Jerry Fielding. **Medv:** Timothy Bottoms (Joe Bonham), Jason Robards (Joes far), Marsha Hunt (Joes mor), Diane Varsi (4. sygeplejerske), Donald Sutherland (Jesus Kristus), Kathy Fields (Kareen), Charles McGraw (Kareens far), Donald Barry (Joey Simmons), Graig Bovia (Little Guy), Peter Brocco (Ancient Prelate), Judy Howard Chaikin (Pige i bageri), Kendell Clarke (Hospitalsmand), Eric Christmas (Korporal Timlon), Robert Cole (Orator), Maurice Dallimore (Britisk Oberst), Robert Easton (3. læge), Larry Fleischman (Russ), Edvard Franz (General Tillery), Tony Gearry (Redhead), Edmund Gilbert (Præst), Ben Hammer (2. læge), Milton Barnes (1. reader), Lynn Hanratt (Elisabeth, 6 år), Wayne Heffley (Captain), Ernstine Johnston (Bondekone), Joseph Kaufman (Rudy), Mike Lee (Bill Harper), Kerry Maclane (Joe, 10 år), William Mims (Gentleman), Bruce Horrow (Brigadegeneral), Alice Nunn (3. sygeplejerske), Marge Redmond (1. sygeplejerske), Jodean Russo (2. sygeplejerske), David Soul (Svensker), Etienne Veazie (Sort dreng), Peter Virgo Jr. (Vagt), Gigi Vorgan (Catherine, 13 år), Jeff Walker (5. guy), Bruce Watson (Tekniker), Sandy Brown Wyeth (Lucky), Gynthia Wilson (Catherine, 7 år). **Længde:** 111 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 30.9.75 Dagmar. Det var meningen at Luis Buñuel skulle lave filmen i 1965. Filmen har haft store distributionsvanskeligheder, idet Warner Bros ikke ville have den trods forhåndsaftaler. Anm. Kos. 128.

KARATE TAM-TAM
Shao Lin Martial Arts. Hong Kong. **P-selskab:** Shaw Brothers. **P:** Run Run Shaw. **Instr:** Chiang Cheh. **Medv:** Alexander Fu Sheng (Li Yao), Chi Kuan-Chun (Chen Pao-Jung), Irene Chen I-Ling (Lin Chen-Hsiu), Liu Chia-Hui (Ho Chen-Kang), Tang Yen-Tsan (Mai Han), Lu Ti (Lin Tsan-Tien), Yuan Man-Chih (Ah Hui), Chiang Nan (Ying Chua Wu), Fang Yi (Yen Tung-Tien), Yuan Hsiao-Tien (Liang Hung). **Længde:** 93 min. 2530 m. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 21.7.75 Colosseum. Karatefilm.

KATTEN OG MUSEN
Cat and Mouse. England 1974. **Dist:** EMI. **P-selskab:** Associated London Films. **P:** Aida Young. **Ex-P:** Beryl Vertue. **P-leder:** Christopher Sutton. **Instr:** Daniel Petrie. **Instr-ass:** David Tringham. **Manus:** John Peacock. **Foto:** Jack Hildyard. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Trumper. **Ark:** Roy Stannard. **Musik:** Roy Grainer. **Tone:** Mike Le Mare, Kevin Sutton, Ken Scrivener. **Medv:** Kirk Douglas (George Anderson), Jean Seberg (Laura), John Vernon (David Richardson), Sam Wanamaker (Detective Inspector), James Bradford (Privatdetektiv), Bessie Love (Mrs. Richardson), Beth Porter (Sandra), Suzanne Lloyd (Nancy), Mavis Villiers (Martha), Elliott Sullivan (Harry), Bob Sherman (Barman), James Berwick (Rektor), Valerie Colgan (Miss Wainwright), Margo Alexis (Miss Carter), Stewart Chandler (Simon), Robert Henierson (Advokat), Louis Negrin (Couturier), Jennifer Watts (Selskabsgæst), Tony Sibbald (Arbejder), Don Fellows (Formand), Francis Napier (Ingeniør), Roy Stephens (Hotel-receptionist). **Længde:** 89 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Alliance. **Prem:** 29.9.75 Metropol. Kriminalfilm.

KOLD HÆVN
The Eiger Sanction. USA 1975. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Malpaso Company/Universal/A Jennings Lang Presentation. **P:** Robert Daly. **Ex-P:** Richard D. Zanuck & David Brown. **P-leder:** Fred Simpson (USA), Wallace Worsley (Schweiz). **Instr:** Clint Eastwood. **Instr-ass:** Jim Fargo, Craig Hughes (USA), Victor Tourjansky (Schweiz). **Manus:** Warren B. Murphy, Hal Dresner, Rod Whitaker. **Sup:** Tom Moore. **Efter:** roman af Trevanian udsendt på dansk med titlen »Tindernes Hævn«. **Foto:** Frank Stanley. **Bjerg-foto:** John Cleare, Jeff Schoolfield, Peter Pilafian, Pete White. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Ferris Webster. **Ass:** Richard Meyer, Roberto Silvi. **Ark:** George Webb (USA), Aurelio Crugnola (Schweiz). **Dekor:** John Dwyer. **Kost:** Charles Waldo, Glenn Wright. **Makeup:** Joe McKinney. **Sp-E:** Ben McMahan. **Musik:** John Williams. **Tone:** James R. Alexander, Robert Hoyt. **Medv:** Clint Eastwood (Jonathan Hemlock), George Kennedy (Ben Bowman), Vonetta McGee (Jemima Brown), Jack Cassidy (Miles Mellough), Heidi Bruhl (Anna Montaigne), Thayer David (Dragon), Reiner Schoene (Freytag), Michael Grimm (Meyer), Jean-Pierre Bernhard (Montaigne), Brenda Venus (George), Gregory Walcott (Pope), Candice Rialson (Kunst-studerende), Elaine Shore (Miss Cerberus), Dan Howard (Dewayne), Jack Kosslyn (Reporter), Walter Kraus (Kruger), Frank Redmond (Wormwood), Siegfried Wallach (Hoteldirektør), Susan Morgan (Buns), Jack Frey (Taxachauffør). **Længde:** 119 min. 3260 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 25.7.75 Palladium, Scala Bio (Århus), Lido (Vejle). Indspilningen startet den 12. august 1974 med eksteriørscener optaget i Schweiz og Monument Valley, Arizona. I filmen medvirker et professionelt bjergbestigerhold på ni mand ledet af Norman Dyhrenpurth. Anm. Kos. 127.

KUN DE »GAMLE« GÅR I KAMP
V boj idut odni »Stariki«. USSR 1973. **P-selskab:** Kinostudija A. Dovjenko. **Instr:** Leonid Bykov. **Manus:** Leonid Bykov, E. Onoprienko, A. Sackogo. **Foto:** V. Vojtenko. **Ass:** N. Avramenko. **P-tegn:** E. Prokopec. **Musik:** V. Sevcenko. **Medv:** Leonid Bykov (Aleksej Timarenko), R. Sadullajev (Romeo), E. Sjzonova (Masha), S. Ivanov. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 1.9.75 Grand. Anm. Kos. 128.

KUN SANDHEDEN
Danmark 1975. **Dist:** Warner/Constantin. **P-selskab:** Crone Film/Forlaget Fremad. **P:** Erik Crone. **I-leder:** Jørgen Hinsch. **Script:** Karen Bentzon. **P-leder:** Nina Crone. **Instr:** Henning Ørnbak. **Instr-ass:** Esben Højlund Carlsen. **Manus:** Henning Ørnbak. **Efter:** roman af Poul Ørum »Kun Sandheden« (Fremad, 1974). **Foto:** Mikael Salomon. **Ass:** Morten Bruus. **Stills:** Morten Arnfred. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Lars Brydesen. **Ark:** Peter Højmark. **Kost:** Jette Termann. **Makeup:** Lone Henriksen. **Rekvis:** Nico. **Ass:** Søren Sørensen. **Musik:** Palle Mikkelborg. **Lys:** Leif Fick. **Tone:** Jan Juhler. **Medv:** Frits Helmuth (Jonas Mørk), Ghita Nørby (Ilse Brehmer), Preben Neergaard (Læge Gustav Arntoft), Bent Mejding (Jørgen Brehmer), Morten Grunwald (Ejnarsen), Eik Koch (Andersen), Steen Springborg (Alf Rasmussen), Karen Lykkehus (Danielsen), Gerda Gilboe (Nancy Bentsen), Else Højgård (Mikkelsen), Finn Nielsen (Falckmand), Åge Dylander (Peter Magnussen), Johnny Rosenvoldt (Fr. Andersen), Lone Lindorff (Quick Rens), Mogens Brix-Pedersen (Vært i »Munken«), Jørgen Bech (Holgersen), Flemming Dyjak (Vindsted), Torben Hundahl (Journalist), Ole Ernst (Sømand), Eddie Karnil (Havnearbejder), Tove Errboe (Passager), Esben Højlund Carlsen (Politimand i civil). **Længde:** 97 min. 2620 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 22.8.75 Alexandra, Kinopalæet, Palæ (Ålborg), Palads (Århus), Helios (Fåborg), Grand (Odense), Rådhusteatret Randers), Scala (Roskilde), Scala (Slagelse), Bio (Næstved). Under, eller lige inden, optagelserne startede blev Erik Mørk – der oprindeligt skulle have haft rollen som lægen – skiftet ud med Preben Neergaard. Filmen optaget i Faaborg. Produktionsgaranti fra Filminstituttet på 750.000 kr. Anm. Kos. 128.

KVINDE-FÆNGSLETS HEMMELIGE DAGBOG
Diario Segreto da un Carcere Femminile. Italien/ USA 1973. **Dist:** Aquarius. **P-selskab:** Angry Films/ Aquarius/Overseas Film Co. **P:** Giuliano Angelucci. **Ex-P:** Terry Levene. **Instr:** Rino di Silvestro. **Manus:** Rino di Silvestro, A. Sangrisano. **Foto:** Fausto Rossi. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Simon Nuchtern, Angelo Curi. **Musik:** George Craig, Franco Bixio. **Medv:** Anita Strindberg (Hilda), Eva Czemery (Daniela), Olga Bisera (Forstanderinde), Jenny Tamburi (Gerda), Valeria Fabrizi (Napolitana), Christina Gaioni (Mamma S), Jane Avril (Gisa), Paola Senatore (Musumeci), Roger Brown (Inspektør Weil), Gabriella Giorgelli, Bedy Moratti, Massimo Serato, Valeria Mongarcini, Umberto Raho. **Længde:** 90 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Toofa. **Prem:** 25.8.75 Platan. Pornofilm.

KÆRLIGHED HAR INGEN ALDER
Love Among The Ruins. England 1974. **Dist:** Paramount Television. **P-selskab:** Paramount. **P:** Allan Davis. **P-leder:** Herb Jellinek. **Instr:** George Cukor. **Manus:** James Costigan. **Foto:** Douglas Slocombe. **Kamera:** Chick Waterson, Wally Byatt. **Farve:** Eastmancolor? **Klip:** John F. Burnett. **Ark:** Carmen Dillon. **Dekor:** Tessa Davies. **Kost:** Margaret Furse,

Germinal Rangel. **Musik:** John Barry. **Tekst:** Don Black. **Medv:** Laurence Olivier (Sir Arthur Granville-Jones), Katharine Hepburn (Jessica Medlicott), Colin Blakely (Devine, Pratts sagfører), Richard Pearson (Jessicas rådgiver), Joan Sims (Alfred Pratts mor), Leigh Lawson (Alfred Pratt), Gwen Nelson, Robert Harris, Peter Reeves, John Blythe, Arthur Hawlett, John Dunbar, Frank Forsyth, John Heller. **Længde:** 99 min. **Prem:** 28.9.75 TV. »The Academy of Television Art and Sciences« tildelte filmen ialt 6 Emmy'er (»Emmy« er en pendant til »Oscar«), nemlig til Laurence Olivier (Outstanding actor in a special program), Katharine Hepburn (Outstanding actress in a special program), George Cukor (Outstanding direction in a special program), James Costigan (Outstanding writing in a special program), Carmen Dillon & Tessa Davies (Outstanding achievement in art direction or scenic design). Eksteriørscenerne er optaget i London og interiørscenerne i Pinewood Studios. Filmen blev vist 6.3.75 i ABC-TV. Anm. Kos. 128.

KÆRLIGHED & DØD
Love and Death. USA 1975. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** A Jack Rollins and Charles H. Joffe Production i samarbejde med Hungarofilm og Mafilm. **P:** Jack Rollins, Charles H. Joffe, Woody Allen. **Ex-P:** Martin Poll. **As-P:** Fred T. Gallo. **Instr:** Woody Allen. **Manus:** Woody Allen. **Efter:** meget fri tolkning af Tolsteis »Krig og Fred«. **Foto:** Ghislain Cloquet. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Ralph Rosenblum. **Ark:** Willy Holt. **Kost:** Gladys de Segonzac. **Rekvis:** Jean Brunet. **Sp-E:** Kit West, Peter Dawson. **Musik:** Sergei Prokofiev (uddrag fra »Alexander Nevskij«, »Løjtnant Kijé«, »Skytisk suite« og »Kærligheden til de tre appelsiner«). Beethoven (»Forårssonaten«) og Boccherini (Menuet fra strygekvintet). **Orkester:** Sigøjnerorkester fra Dimtrievitch. **Medv:** Woody Allen (Boris Gruschenko), Diane Keaton (Sonia Volonska), Georges Adel (Den gamle Nehamkin), Zvee Scooler (Boris' far), Despo Diamantidou (Boris' mor), Luce Fabiole (Bedstemor), Henri Czarniak (Iwan, Boris' bror), Florian (Onkel Nikolai), Jacqueline Fogt (Tante Ludmilla), Harry Hankin (Onkel Sasha), Alfred Lutter II (Unge Boris), Olga Georges-Picot (Grevinde Alexandrovna), Harold Gould (Anton Lebedkov), Jessica Harper (Natasha), Tony Jay (Vladimir Maximovitch), Sol L. Frieder (Leonid Voskovec), Beth Porter (Anna Ivanov), C. A. R. Smith (Fader Nikolai), Brian Coburn (Dimitri), Henri Coutet (Minskov), James Tolkan (Napoleon), Howard Vernon (General Leveque), Helene Vallier (Madame Wolfe), Lloyd Battista (Don Francisco), Denise Peron (Spansk grevinde), Yves Brainville (André, lejemorder), Marika Rivera (Grevinde), Tutte Lemkow (Pierre), Alan Tilvern (Sergeant), Roger Lumont (Bager), Ann Lonnberg (Olga), Yves Barsacq (Rimsky), Frank Adu (Sergeant), Edmond Ardisson (Præst), Feodor Atkine (Mikhail), Albert Augier (Tjener), Jack Berard (General Lecoq), Eva Bertrand (Dame i »Hygiene Class«) George Birt (Læge), Gerard Buhr (Tjener), Sandor Eles (Soldat), Jack Lenoir (Krapotkin), Leib Lensky (Fader André), Ed Marcus (Raskov), Jacques Maury (Second), Patricia Crown, Narcissa McKinley (heppepiger), Aubrey Morris (Soldat), Alan Rossett (Vagt), Shimen Ruskin (Borslov), Persival Russel (Berdykov), Chris Sanders (Joseph), Fred Smith (Soldat), Bernard Taylor (Soldat), Clement-Thierry (Jacques), Glenn Williams (Soldat), Jacob Witkin (Sushkin), Leila Kaze, Gregoire Aslan. **Længde:** 86 min. 2325 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** 8.9.75 Dagmar. Eksteriørscenerne optaget i Paris og Budapest. Anm. Kos. 128.

LA' OS KNALDE
The Flasher. USA. **Instr:** Barry Kerr. **Medv:** Harry Reems, Jamie German, Herb Kaplow, Alana Blue, Bob Livigne, Marshall Anchor. **Længde:** 75 min., 2000 m. **Sensur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Scala. **Prem:** 18.8.75 Platan. Pornofilm.

LILLE ROCKEFELLER, DEN
The Apprenticeship of Duddy Kravitz. Canada 1974. **P-selskab:** The Duddy Kravitz Syndicate/An International Cinemedia Center Prod./Canadian Film Development Corp./Welco United Canada/Famous Players/Bellevue-Pathé. **P:** John Kemeny. **Ex-P:** Gerald Schneider. **As-P:** Don Duprey. **P-leder:** Don Buchsbaum. **Instr:** Ted Kotcheff. **Instr-ass:** Timothy Rouse, Charles Braive. **Manus:** Mordecai Richler. **Adapt:** Lionel Chetwynd. **Efter:** roman af Mordecai Richler (1959). **Foto:** Miklos Lente, Brian West. **Farve:** Bellevue-Pathé. **Format:** Panavision. **Klip:** Thom Noble. **P-tegn:** Ann Pritchard. **Musik:** Stanley Myers. **Tone:** Marcel Pothier, Ptrick Rousseau, Stephen Dalby. **Medv:** Richard Dreyfuss (Duddy Kravitz), Micheline Lanctôt (Yvette), Jack Warden (Max Kravitz), Randy Quaid (Virgil Roseboro), Joseph Wiseman (Onkel Benjamin), Denholm Elliott (John Friar), Henry Ramler (Jerry Dingleman), Joe Silver (Farber), Zwee Scooler (Bedstefar Simcha), Robert Goodier (Calder), Allan Rosenthal (Lennie Kravitz), Barrie Baldaro (Paddy), Allan Migicovsky (Irwin), Barrie Pascal (Bernie Farber), Susan Friedman (Linda), Jacques Durette (Bodyguard), Jonathan Robinson (Rabbi), Edward Resmini (Bernie Altman), Vincent Cole (Moe), Henry Gamer (Sagfører), Lou Levitt (Rubin), Sonny Oppenheim (Cohen), Lionel Schwartz (Arnie), Mickey Eichen (Cuckoo), Robert Desroches (LaPlante), Judith Gault (Fræk kvinde), Norman Taviss (Bedstefar Farber), Kaptajn L. Lussier og kadetter fra St. Basile-Le-Grand Kadet Korps 2831. **Længde:** 121 min., 3220 m. **Censur:** Fb.u.12. Grøn. **Udl:** Mike Lobell. **Prem:** 27.8.75 Dagmar. Efter 2 ugers optagelser blev fotografen Miklos Lente erstattet af Brian West. Anm. Kos. 128.

LÆNGSEL EFTER KÆRLIGHED
The Abdication. England 1974. **Dist:** Columbia-Warner. **P-selskab:** Warner Brothers. **P:** Robert Fryer, James Cresson. **As-P:** William Hill. **P-leder:** Al Burgess (England), Mario Pisani, Danilo Sabatini (Italien), Christopher Abrahamsen (Sverige). **Instr:** Anthony Harvey. **Instr-ass:** David Munro. **Manus:** Ruth Wolff. **Efter:** skuespil af Ruth Wolff. **Foto:** Geoffrey Unsworth. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** John Bloom. **P-tegn:** Terry Marsh. **Ark:** Alan Tomkins. **Dekor:** Peter James. **Kost:** Peter J. Hall, Betty Adamson. **Makeup:** George Frost. **Frisurer:** Colin Jamison. **Musik:** Nino Rota. **Dir:** Marcus Dods. **Tone:** Chris Greenham, Simon Kaye, Gordon K. McCallum. **Medv:** Peter Finch (Kardinal Decio Azzolino), Liv Ullmann (Dronning Christina), Cyril Cusack (Oxenstjärna), Paul Rogers (Altieri), Graham Crowden (Kardinal Barberini), Michael Dunn (Dværg), Kathleen Byron (Dronningemoderen), Lewis Flander (Dominic), Harold Goldblatt (Pinamonti), Tony Steedman (Carranza), Noel Trevarthen (Ginetti), Richard Cornish (Fætter Charles), James Faulkner (Magnus de la Gardie), Ania Marson (Ebba Sparre), Franz Drago (Birgito), Suzanne Huddart (Unge Christina), Debbie Nicholson (Unge Ebba), Edward Underdown (Christinas far). **Længde:** 102 min. 2820 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 28.8.75 Boulevarden. Indspilningen startet 7. marts 1973. Eksteriørscenerne optaget i Italien, Sverige, England. Anm. Kos. 128.

MISS AGGIE'S SYNDIGE LASTER
Memories Within Miss Aggie. USA 1974. **P-selskab:** Inish Kae Limited. **P:** Herb Streicher. **Instr:** Gerard Damiano. **Manus:** Ron Wertheim, Gerard Damiano. **Foto:** Harry Flecks. **Farve:** Eastmancolor? **Musik:** Rubert Holmes. **Medv:** Deborah Ashira (Aggie), Patrick Farrelly (Richard), Kim Pope (Aggie I), Mary Stuart II), Darby Lloyd Rains (Aggie III), Eric Edwards (1. ven), Harry Reams (2. ven), Leo Zorba (Kiggeren), Ralph Herman, Christopher Kersen. **Længde:** 74 min. 2004 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 7.7.75 Carlton. Pornofilm.

MOTORSAVSMASSAKREN
The Texas Chain Saw Massacre. USA 1974. **Dist:** Bryanstone Pictures. **P-selskab:** Vortex Inc. Prod. **P:** Tobe Hooper. **Instr:** Tobe Hooper. **Manus:** Kim Henkel, Tobe Hooper. **Efter:** et angiveligt autentisk hændelsesforløb i USA sommeren 1973. **Foto:** Daniel Pearl. **Farve:** Eastmancolor? **Klip:** Larry Carrol, Sallye Richardson. **P-tegn:** Robert A. Burns. **Musik:** Tobe Hooper, Wayne Bell. **Medv:** Marilyn Burns (Sally), Allen Danziger (Jerry), Paul A. Partain (Franklin), William Vail (Kirk), Teri McMinn (Pam), Edwin Neal (Blaffer), Jim Siedow (Gammel mand), Gunnar Hansen (Leatherface), John Dugan (Bedstefar), Jerry Lorenz. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 14.7.75 Royal Cinema (Århus). Gyser.

MØRKETS BLOMSTER
Kawaita Hanna. Japan 1964. **Instr:** Masahiro Shinoda. **Manus:** Ataru Baba, Masahiro Shinoda. **Efter:** roman af Shintaro Ishihara. **Foto:** Masao Kosugi. **Musik:** Toru Takemitsu. **Medv:** Ryo Ikebe, Mariko Kaga, Takashi Fujika, Seiji Miyaguchi, Eijiro Tonno. **Længde:** 98 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 1.9.75 Café Bio. Anm. Kos. 128.

NATPORTIEREN
Il Portiere di Notte. Italien 1973. **P-selskab:** Ital Noleggio Cinematografico/Lotar Films. A Robert Edwards/Esa de Simone Production. A Joseph E. Levine Presentation. **P:** Robert Gordon Edwards. **P-leder:** Umberto Sambuco, Dino di Dionisio, Roberto Edwards, Otto Dworak (Wien). **Instr:** Liliana Cavani. **Instr-ass:** Franco Cirino, Paola Tallarigo. Johann Freisinger (Wien). **Manus:** Liliana Cavani, Italo Moscati. **Efter:** fortælling af Liliana Cavani, Barbara Alberti, Amadeo Pagani. **Foto:** Alfio Contini. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Franco Arcalli. **Ark:** Nedo Azzini, Jean-Marie Simon. **Dekor:** Osvaldo Desideri. **Post:** Piero Tosi. **Musik:** Daniele Paris. **Tone:** Michael Billingsley, Fausto Ancillai, Decio Trani, Roberto Arcangeli, Robert Rietty. **Medv:** Dirk Bogarde (Max), Charlotte Rampling (Lucia), Philippe Leroy (Klaus), Gabriele Ferzetti (Hans), Giuseppe Addobbati (Stumm), Isa Miranda (Grevinde Stein), Nino Signami (Adolph), Marino Mase (Atherton), Amedeo Amodio (Bert), Piero Vida (Dagportier), Geoffrey Copleston (Kurt), Manfred Freiberger (Dobson), Ugo Cardea (Mario), Hilda Gunther (Greta), Nora Ricci (Nabo), Piero Mazzinghi (Portner i Max' lejlighed), Kai S. Seefield (Jacob). **Længde:** 117 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Kinorama. **Prem:** 22.8.75 Nygade. Dele af filmen optaget i Wien. Anm. Kos. 128.

OLSEN-BANDEN PÅ SPORET
Danmark. 1975. **Dist:** Nordisk. **P-selskab:** Nordisk Films Kompagni. **P-leder:** Bo Christensen. **Instr:** Erik Balling. **Instr-ass:** Tom Hedegaard, Finn Karlsson, Claus Ørsted. **Manus:** Erik Balling, Henning Bahs. **Foto:** Claus Loof. **Stills:** Rolf Konow. **Ass:** Jesper Find. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ole Steen Nielsen. **Dekor:** Henning Bahs. **Kost:** Lotte Dandanell. **Makeup:** Pia Wichmann. **Rekvis:** Magnus Magnusson. **Lys:** Jørgen Kunz, Søren Sørensen. **Musik:** Bent Fabricius-Bjerre. **Tone:** Hans W. Sørensen. **Medv:** Ove Sprogøe (Egon Olsen), Morten Grunwald (Benny), Poul Bundgaard (Kjeld), Kirsten Walther (Yvonne), Jes Holtsø (Børge), Axel Strøbye (Kriminalassistent Jensen), Ole Ernst (Kriminalbetjent Holm), Helge Kjærulff-Schmidt (Trafikinspektør Brodersen), Paul Hagen (Trafikassistent Godtfredsen), Ove Verner Hansen (Bøffen), John Hahn-Petersen (Mand fra skattevæsnet), Pouel Kern (Vagtmand i pakhus), Erni Arneson, Kirsten Hansen-Møller, Alf Andersen, Jørgen Beck, Knud Hilding, Bertel Lauring, Ernst Meyer, Søren Steen, Finn Storegaard, Poul Thomsen, Poul Reichardt. **Længde:** 105 min. 2890 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 26.9.75 Palads, Scala (Roskilde), Kino (Slagelse), Lido (Vejle), Regina (Århus), Scala (Alborg), Kosmorama (Esbjerg), Bio (Herning), Scala (Holstebro), Kino (Horsens), Bio (Næstved), Palads (Odense), Rådhusteatret (Randers). Anm. Kos. 128.

ONKEL KARLS MUNTRE SEXLIV
All in the Sex Family. USA. **P:** D. B. Masengale. **Instr:** Seaman Losch. **Manus:** Seaman Losch. **Medv:** Tina Russell (Susan), Susan Roberts (Kusine Nellie), Bob Behsky (Onkel Karl), Loraine Dayton (Tante Margaret), Pete Mangon (Fætter Zeek), Larry Vincent (Onkel Bob), D. B. Masengale (Sælger). **Længde:** 75 min. **Censur:** Fb.u.16. Hvid. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 11.9.75 Carlton. Pornofilm.

OPRØRET I NIKLASHAUSEN
Die Niklashauser Fart. Vesttyskland 1970. **P-selskab:** Janus Film und Fernsehen/WDR. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder, Michael Fengler. **Instr-ass:** Harry Baer. **Manus:** Rainer Werner Fassbinder, Michael Fengler. **Foto:** Dietrich Lohmann. **Farve:** Eastmancolor? **Format:** 16 mm. **Klip:** Thea Eymèsz, Franz Walsch. **Ark:** Kurt Raab. **Musik:** Peer Raben, Amon Düül II. **Medv:** Michael König (Hans Böhm), Michael Gordon (Antonio), Rainer Werner Fassbinder (Den sorte munk), Hanna Schygulla (Johanna), Walter Sedlmayr (Præst), Margit Carstensen (Margarethe), Franz Maron (Hendes mand), Kurt Raab (Biskop), Günther Rupp (Hans rådgiver), Karl Scheydt (Borger i Niklashausen), Günther Kaufmann (Negeren), Siggi Graue, Michael Fengler (Bønder), Ingrid Caven (Skrigende pige), Elga Sorbas (Afmægtig pige), Carla Aulaulu (Epileptisk pige), Peer Raben Monsignore), Peter Berling (Bøddel), Magdalena Montezuma (Penthesila). **Længde:** 86 min. **Udl:** EBC Film. **Prem:** 19.9.75 Delta. Indspilningen foretaget i maj 1970 og varede 20 dage. Eksteriørscenerne optaget i München, Starnberg og Feldkirchen.

PHANTOM OF THE PARADISE
Phantom of the Paradise. USA. 1974. **Dist:** 20th Century Fox. **P-selskab:** A Pressman Williams Production/A Harbor Productions Presentation. **P:** Edward R. Pressman, Paul Williams. **Ex-P:** Gustave Berne. **As-P:** Paul Lewis, Bill Scott, Jeffry Hayes, Michael Arciaga. **P-leder:** Thomas Lightburn, Gary Kent. **P-ass:** Lynn Raymond, Deborah Howe. **Instr:** Brian De Palma. **Instr-ass:** Michael Dmytryk, Robert Enrietto. **Manus:** Brian De Palma. **Foto:** Larry Pizer. **Kamera:** Ronald Taylor. **Sp-foto:** Robert Elfstrom, James Signorelli (bryllupsscenerne). **Foto-ass:** Sean Doyle, Terry Bowen, Bruce Kaye. **Farve:** Movielab (DeLuxe-prints). **Klip:** Paul Hirsch. **Ass:** John Fox. **P-tegn:** Jack Fisk. **Dekor:** Sissy Spacek. **Kost:** Rosanna Norton, Peter Jamison. **Frisurer:** Anna Sugand. **Rekvis:** Erik Nelson. **Lys:** Maurice Horton, Darryl Smith, Paul Marcus. **Sp-E:** Greg Auer. **Koreo:** Harold Oblong, William Shephard (bryllupsscenerne). **Musik:** Paul Williams, George Aliceson Tipton. **Musik-Sup:** Michael Arciaga, Jules Chaikin. **Musikbånd:** Ed Norton. **Sang:** »Goodbye, Eddie, Goodbye«. **Solister:** The Juicy Fruits (= Jeffrey Comanor, Archie Hahn, Harold Oblong). **Sange:** »Special to Me«, »Old Souls«. **Solist:** Jessica Harper. **Sang:** »Faust«. **Solister:** Bill Finley, Paul Williams. **Sang:** »Upholstery«. **Solister:** The Beach Bums (= Jeffrey Comanor, Archie Hahn, Harold Oblong). **Sang:** »Somebody Super Like You«. **Solister:** The Undeads (= Jeffrey Comanor, Archie Hahn, Harold Oblong). **Sang:** »Life at Last«. **Solist:** Ray Kennedy. **Sange:** »The Hell of It«, »The Phantom's Theme (Beauty and the Beast)«. **Solist:** Paul Williams. **Tone:** Tommy Vicari, Dan Sable, Harriet Glickstein, Al Gramaglia, James Tanenbaum. **Medv:** Paul Williams (Swan), William Finley (Winslow Leach, The Phantom), Jessica Harper (Phoenix), George Memmoli (Phil-

bin), Gerrit Graham (Beef), Jeffrey Comanor, Archie Hahn, Harold Oblong (The Juicy Fruits/The Beach Bums/The Undeads), Gene Gross (Warden), Henry Calvert (Nattevagt), Ken Carpenter, Sam Forney (Scenefolk), Leslie Brewer, Celia Derr, Linda Larimer, Roseanna Romine (Surfgirls), Nydia Amagas, Sara Ballantine, Kristi Bird, Cathy Buttner, Linda Cox, Jane Deford, Bibi Hansen, Robin Jeep, Deen Summers, Judy Washington, Susan Weiser (Dansere), Janet Savarino, Jean Savarino (Syngende tvillinger), Keith Allison (Country & Western sanger), Bobby Birkenfeld (Guy), Sandy Cotton and Friends (Negersangere), William Donovan, Scotty Lane, Dennis Olivieri, Adam Wade (Reportere), Nancy Moses, Diana Walden (Back-up sangerinder), Sherri Adeline (Pige i billet-kø), Carol O'Leary (Betty Lou), Marty Bongfeld, Coleen Crudden, Bridgett Dunn (Mini-boppers), William Shephard (Rock-freak), Andrew Epper, Jim Lovelett (Stand-ins for Winslow), Steven Richmond, James Gambino (Stand-ins for Swan). **Længde:** 91 min. 2515 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Fox/Columbia. **Prem:** 22.9.75 Cinema 1–2–3. Anm. Kos. 127.

PIGE TIL 50.000 $, EN
What Happened to Miss September? USA. **Længde:** 75 min. 2000 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 19.8.75 Carlton. Pornofilm.

PIGER I TRØJEN
Danmark 1975. **Dist:** Dansk-Svensk Film. **P-selskab:** Merry Film Produktion. **P:** Henrik Sandberg. **P-leder:** Lars Kolvig. **Ass:** Karen Bentzon. **Instr:** Finn Henriksen. **Instr-ass:** Karen Bentzon. **Manus:** Finn Henriksen. **Militær rådgiver:** Prem. Løjtnant Harly Nielsen. **Foto:** Erik Wittrup Willumsen. **Ass:** Uffe Thomsen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Lizzie Weischenfeldt. **Ass:** Birgit Sandberg. **Kost:** Gitte Kolvig, Birthe Qualmann. **Makeup:** Åse Tarp. **Rekvis:** Erling Jørgensen, Torben Pedersen. **Lys:** Ove Hansen, Poul Nielsen. **Musik:** Ole Høyer. **Tone:** Preben Mortensen, Jens Grønborg. **Ass:** Henrik Bøving. **Medv:** Dirch Passer (Oversergent Vasby), Kirsten Walther (Seniorsergent Meldgård), Karl Stegger (Major Basse), Paul Hagen (Premierløjtnant Pràs), Per Pallesen (Sergent Smart), Ole Monty (Oberst Valdorff), Birte Tove (Marianne Valdorff), Helle Merete Sørensen, (Vibsen), Ulla Jessen (Magda), Marianne Tønsberg (Ilmgard), Lene Axelsen (Nina), Tina Holmer (Karin), Magi Stocking (Børgesen), Torben Jensen (Victor Valdorff), Lars Høy (Holger), Pierre Miehe-Renard, Søren Strømberg (Otto), Tommy Kenter (Fritz), Finn Nielsen (Brysk), Otto Brandenburg (Vagtkommandør), Hardy Rafn (Officer) m. fl. **Længde:** 103 min. 2810 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 20.8.75 Saga, Drive In, Folketeatret (Århus), City (Ålborg), Fønix, Imperial (Odense), Strand (Esbjerg), Bio (Roskilde), Kino (Slagelse), Bio (Silkeborg), Bio (Herning), Kinopalæet (Randers). Folkekomedie.

PROFESSION: REPORTER
Professione: Reporter. Italien/Frankrig/Spanien 1975. **Dist:** M.G.M. **P-selskab:** Comp. Cinematografica Champion (Rom)/Les Films Concordia (Paris)/C.I.P.I. Cinematografica (Madrid). For M.G.M. **P:** Carlo Ponti. **Ex-P:** Allessandro von Normann. **P-leder:** Ennio Onorati. **Ass:** Lynn Kamern, Paolo Pettini, Tony Moore & Adriano Magistretti (England), Valentin Panero (Spanien), Leonard Gmur (Vesttyskland). **Instr:** Michelangelo Antonioni. **Instr-ass:** Enrico Sannia, Claudio Taddei, Enrica Fico, Hercules Bellville (England), Federico Canudas (Spanien), Ina Sritsche (Vesttyskland). **Manus:** Mark Peploe, Peter Wollen, Michelangelo Antonioni. **Efter:** fortælling af Mark Peploe. **Foto:** Luciano Tovoli. **Kamera:** Michele Picciaredda, Franco Frazzi, Roberto Lombardi Dallamano. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Franco Arcallo, Michelangelo Antonioni. **Ass:** Franco Letti. **P-tegn:** Piero Poletto. **Dekor:** Osvaldo Desideri. **Kost:** Louise Stjensward. **Makeup:** Franco Freda. **Frisurer:** Adalgisa Favella. **Musik-kons:** Ivan Vandor. **Guitar-solo:** Mario Jalenti. **Tone:** Cyril Collick, Franca Silvi, Fausto Ancillai. **Medv:** Jack Nicholson (David Locke), Maria Schneider (Pigen), Jenny Runacre (Rachel Locke), Ian Hendry (Martin Knight), Stephen Berkoff (Stephen), Ambrose Bia (Achebe), Jose Maria Cafarel (Hoteldirektør), James Campbell (Heksedoktor), Manfred Spies (Tysk ukendt), Jean Baptiste Tiemele (Morder), Angel Del Pozo (Politiinspektør), Chuck Mulvehill (Robertson). **Længde:** 125 min. 3445 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 8.9.75 Grand. Eksteriørscenerne optaget i Rom, München, Barcelona og London. Anm. Kos. 127.

RAPPORT TIL POLITIKOMMISSÆREN
Report to the Commissioner. **Eng. titel:** Operation Undercover. USA. 1974. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Frankovich Productions for United Artists. **P:** M. J. Frankovich. **P-leder:** William J. O'Sullivan, Mike Frankovich Jr. **Instr:** Milton Katselas. **Instr-ass:** Richard Moder, Charles H. Norton. **Manus:** Abby Mann, Ernest Tidyman. **Efter:** roman af James Mills (1972). En radio-dramatisering af romanen (foretaget af Ryszard Taedling) blev udsendt i dansk radio den 17.10.75 i Ole Krölls iscenesættelse og i Arne Herløv Petersens oversættelse. **Foto:** Mario Tosi. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** David Blewitt. **P-tegn:** Robert Clatworthy. **Dekor:** John Kuri. **Kost:** Anna Hill Johnstone. **Sp-E:** Robert MacDonald. **Musik:** Elmer Bernstein. **Sang:** »Loving You Gets Better With Time« af Vernon Burch, Spencer Proffer, Jeffrey Marmelzat. »Changes« af Vernon Burch. **Solist:** Vernon Burch. **Tone:** Alfred J. Overton, Arthur Piantados, Richard Tyler, Les Fresholtz, Don Cahn. **Medv:** Michael Moriarty (Beauregard »Bo« Lockley), Yaphet Kotto (Richard »Crunch« Blackstone), Susan Blakely (Patty Butler), Hector Elizondo (Captain D'Angelo), Tony King (Thomas »The Stick« Henderson), Michael McGuire (Lt. Hanson), Edward Grover (Captain Strichter), Dana Elcar (Chief Perna), Robert Balaban (Joey Egan), William Devane (Assisterende offentlig anklager Jackson), Stephen Elliott (Police Commissioner), Richard Gere (Billy), Vic Tayback (Lt. Seidensticker), Albert Seedman (Detektiv Schulman), Noelle North (Samantha), Bebe Drake Hooks (Dorothy), Sonny Grosso, Lee Delano, Vincent van Lynn, Bob Golden (Detektiver). **Længde:** 112 min. 3080 m. **Censur:** Fb.u.16. Hvid. **Udl:** United Artists. **Prem:** 29.9.75 Alexandra. Anm. Kos. 128.

RENHEDENS BORG
El Castillo de la Pureza. Mexico 1972. **Dist:** Pelmex. **P-selskab:** Estudios Churubusca/Churubusco Azteca. **Instr:** Arturo Ripstein Jr. **Manus:** Arturo Ripstein Jr., José Emilio Pacheco. **Foto:** Alex Phillips Sr. **Farve:** Eastmancolor? **Klip:** Eufemio Rivera. **Dekor:** Manuel Fontanals. **Musik:** Joaquin Gutiérrez Herras. **Medv:** Claudio Brook (Juan Lima), Rita Macedo (Kvinden), Diana Bracho (Utopie), Arturo Beristain (Avenir), Gladys Bermejo (Frivillig). **Længde:** 130 min. **Prem:** 18.7.75 TV. Psykologisk drama.

ROMANCE OM FORELSKELSE, EN
Romano o vljubljónnyh. USSR 1974. **Dist:** Mosfilm. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Andréj Mikhalkóv-Kontjalóvskij. **Manus:** Jevgénij Origóriev. **Foto:** Leván Paatasjvili. **Farve:** Sovcolor. **P-tegn:** Leonid Pértsev. **Musik:** Aleksándr Grádskij. **Medv:** Jevgénij Kindinov (Sergéj Nikitin), Jeléna Koreneva (Tanja), Innokéntij Smoktunóvskij (Trompetisten), Irina Kuptjenko (Ljúda), Jessesaveta Soldova (Moderen), Ilja Sarvina (Den anden moder), Vladímir Konkin. **Længde:** 129 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 4.9.75 Grand. Anm. Kos. 128.

RØDSKÆG
Akahige. Japan 1965. **Dist:** Toho. **P-selskab:** A Kurosawa Film Prod. **P:** Ryozo Kikushima, Tomoyuki Tanaka. **Instr:** Akira Kurosawa. **Manus:** Ryozo Kikushima, Hideo Oguni, Masato Ide, Akira Kurosawa. **Efter:** roman af Shugoro Yamamoto. **Foto:** Asakazu Nakai, Takao Saito. **P-tegn:** Yoshiro Muraki. **Musik:** Masaru Sato. **Lys:** Hiromitsu Mori. **Tone:** Shin Watarai. **Medv:** Toshiro Mifune (Kyojio Niide - Akahige), Yuzo Kayama (Noboru Yasumoto), Tatsuyoshi Ehara (Genzo Tsugawa), Yoshio Tsuchiya (Handayu Mori), Reiko Dan (Osugi), Kyoko Kagawa (Den gale kvinde), Kamatari Fujiwara (Rokusuke), Akemi Negishi (Okuni), Tsutomu Yamazaki (Sahchi), Miyuki Kuwano (Onaka), Eijiro Tono (Goheiji), Takashi Shimura ,Tokubei Izumiya), Terumi Niki (Otoyo), Haruko Sugimura (Kin), Yoko Naito (Masae), Ken Mitsuda (Hendes far), Kinyo Tanaka (Noborus mor), Chishu Ryu (Noborus far), Yoshitaka Zushi (Choji), Reiko Nanao, Koji Mitsui. **Længde:** 185 min. **Censur:** Fb. u.16. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 19.9.75 Atlantic. Anm. Kos. 128.

SHAMPOO
Shampoo. USA 1975. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Persky-Bright/Vista/A Rubeeker (Warren Beatty) Production. **P:** Warren Beatty. **As-P:** Charles H. Maguire. **Ass:** Barbara Spitz, Helen Feibelmann. **P-leder:** Charles H. Maguire. **Instr:** Hal Ashby. **Instr-ass:** Art Levinson, Ron Wright. **Manus:** Robert Towne, Warren Beatty. **Efter:** idé af Warren Beatty. **Teknisk rådgivning:** Carrie White, Gene Shacore. **Research:** Joel Schwartz, Don Mayer. **Foto:** Laszlo Kovacs. **Kamera:** Robert Thomas. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Robert Jones. **Ass:** Donny Zimmerman. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** Stu Campbell. **Dekor:** George Gaines, Robert Resh, Charles Zacha. **Kost:** Anthea Sylbert, Thalia Phillips, Laura Riley. **Makeup:** Tom Case. **Frisurer:** Kathy Blondell. **Rekvis:** Allan Levine. **Musik:** Paul Simon. **Orkester-arr:** Pat Williams. **Musikalsk rådgivning:** Phil Ramone. **Tone:** Robert Knudsen, Robert Glass, Dan Wallin, Dennis Jones, Tom Overton, Frank Warver. **Medv:** Warren Beatty (George Roundy), Julie Christie (Jackie Shawn), Goldie Hawn (Jill Haynes), Lee Grant (Felicia Karpf), Jack Warden (Lester Karpf), Tony Bill (Instruktør Johnny Pope), Carrie Fisher (Lorna Karpf), Jay Robinson (Norman), George Furth (Bankdirektør Pettis), Jayce P. Morgan (Tina), Ann Weldon (Mary), Randy Scheer (Dennis), Susanna Moore (Gloria), Mike Overton (Ricci), Luana Anders (Devra), Brad Dexter (Senator East), William Castle (Sid Roth), Jack Bernardi (Izzy), Doris Parker (Rosalind), Hal Buckley (Kenneth), Howard Hesseman (Red Dog), Michelle Phillips (Pige på Sunset Strip), Cheri Latimer (Pige i bil), Susan Blakely (Pige på gaden), Richard E. Kalk (Detektiv Younger), Ronald Dunas (Nate), Faye Nuell (Norma), George Justin (Producent), Lesley Evans (Sekretær), Brunetta Barnett (Mona), Joan Marshall (Mrs. Schumann), Kathleen Miller (Anjanette), Janice Baker, April Rose, Paula Warner (Modeller), Luis Delgado (Tjener på bistro), Dina Ousley, Mark (Frisører), Daryl Roach (Dreng ved selskab), Melinda Smith, Constance Smith (Tvillinger), Sean Walsh (Tvillingernes ledsager), Sharon Kelly (Malet pige ved selskabet), Larry Bischof, Don Ames (Festdeltagere), Wally Crowder (Bydreng), Cynthia Wood, Jimmie Cannon, Susan McIver, Kimberly McGoven, Gail Landry, Annalee Coyle (Kunder i frisørsalonen), Gary Marsh, Andrew Stevens. **Længde:** 110 min., 2990 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** ColumbiaFox. **Prem:** 1.9.75 ABCinema. Indspilningen startet 11. marts 1974. Locations på Beverly Hills, Hollywood, Los Angeles Californien. Anm. Kos. 127.

SIDSTE CHANCE
L'Ultima Chance. Italien 1973. **P-selskab:** Alpherat. **P:** Luciano Appignani. **P-Sup:** Vittorio Carta. **P-leder:** Francesco Giorgi. **Instr:** Maurizio Lucidi. **Instr-ass:** Francesco Cinieri. **Manus:** Fulvio Gicca Palli, Maurizio Lucidi, Giovanni Pago, Francesco Giorgi. **Efter:** roman af Franco Enna. **Foto:** Gabor Pokany. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Renzo Lucidi. **Ark:** Giulia Mafai, Occhiuto Antoniono. **Dekor:** Antonio Ferri. **Musik:** Luis Enriquez Bacalon. **Sang:** »Let Me Be«. **Tone:** Pietro Spadoni, Nick Alexander. **Medv:** Ursula Andress (Michele Knowlton), Eli Wallach (Joe), Fabio Testi (Floyd Gambino), Massimo Girotti (Jacques), Howard Ross (Albert), Barbara Bach (Emily), Carlo de Mejo, Celine Lomez. **Længde:** 102 min. **Censur.** Fb.u.16. **Udl:** Panther. **Prem:** 1.9.75 Colosseum. Gangsterfilm.

SKOLEPIGE-SEX FOR FULDT KNALD
Schulmädchen-Report 6. Teil – Was Eltern gern vertuschen möchten. Vesttyskland. **Dist:** Constantin/Exportfilm Bischoff & Co. **P-selskab:** Rapid Film GmbH (München). **P:** Wolf C. Hartwig. **P-leder:** Fred Zenker, Herbert Timmler. **Instr:** Ernst Hofbauer. **Instr-ass:** Peter Weissflog. **Manus:** Günther Heller. **Foto:** Klaus Werner. **Ass:** Klaus Beckhausen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Herbert Taschner. **Dekor:** Peter Rothe. **Musik:** K. A. Dilz, Gert Wilden. **Medv:** Marie Ekorre m. fl. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 1.9.75 Mercur. Pornofilm.

SOS – HEMMELIGT VÅBEN JAGES
The Big Game. USA/Italien 1972. **P-selskab:** Atlantic Film Productions/Comet Film. **P:** Stanley Norman. **Instr:** Robert Day. **Manus:** Ralph Anders, Robert Day, Stanley Norman. **Efter:** roman af Ralph Anders »The Two Sides«. **Foto:** Mario Fioretti. **Farve:** Technicolor. **Musik:** Francesco de Masi. **Melodi:** »Tomorrow Is A Foreign Land«. **Medv:** Stephen Boyd (Leyton Van Dyk), France Nuyen (Atanga), Ray Milland (Professor Handley), Cameron Mitchell (Bruno Carstens), Brendon Boone (Jim Handley), Michael Kirner (Mark Handley), John Van Dreelen (Lee), John Stacy (General Stryker), George Wang (Wong), Marie Du Toit (Lucie Handley), Ian Yule (Officer), Bill Brewer (Kaptajn), Romano Puppo (Alberto), Larry McEvoy (Dr. Warden), Anthony Pritchard, Judy Washington. **Længde:** 94 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Palladium. **Prem:** 15.8.75 Palladium. Spændingsfilm.

STAMPING GROUND POPFESTIVAL
Love and Music. Vesttyskland 1971. **P-selskab:** Cine S/Planet Film. **P:** Wolf Schmidt, Sam Waynberg. **As-P:** Jason Pohland, John H. Schmeding. **P-leder:** Peter Kroonenberg, Martin Häussler, Micha Frenkel. **Instr:** Jason Pohland (= Hansjürgen Pohland), George Sluizer. **Instr-ass:** Richard Hendrikx, Erik Van Zuylen, Joep Bijl, Arie den Ouden. **Foto:** Harry Hart, Nic Knowland, Barry Male, Jan de Bont, Theo van de Sande, Mat van Hensbergen, Paul van de Bos, Fred van Kuyk, Hans Menke. **Luftfoto:** Jan Oonk. **Farve:** Eastmancolor? **Musik: Sange:** »Jingo« af Alan Copland, »Savor« af Santana. **Solister:** Santana. **Sange:** »Zero She Flies« af Al Stewart. **Solist:** Al Stewart. **Sange:** »Human Condition« af Al Wilson, »So Sad« af Al Wilson, Robert E. Hite Jr., Adolfo de la Parra, Harvey Mandel, Samuel L. Taylor. **Solister:** Canned Heat. **Sang:** »Gigants« af Quintessence. **Solister:** Quintessence. **Sange:** »Won't you try?«, »Saturday Afternoon«, »Ballad of you and me and Poonell« af Paul Kanter, »White Rabbit« af Grace Slick. **Solister:** Jefferson Airplane. **Sange:** »Bulgaria« af David og Linda LaFlamme, »Laflamme«, »Wasted Union Blues« af David LaFlamme. **Solister:** It's A Beautiful Day. **Sang:** »Old Blue« af Roger McGuinn. **Solister:** The Byrds. **Sange:** »Heart Of The Sun« af Roger Waters, »Saucerful of Secrets« af The Pink Floyd. **Solister:** The Pink Floyd. **Sang:** »Freedom is a Constant Struggle« af The Freedom Singers. **Solist:** Country Joe MacDonald. **Sang:** »Mardy Grass Day« af Mack Rebbenack. **Solister:** Dr. John The Night Tripper. **Sang:** »Drowned In Wine« af Roger Chapman, John Whitney. **Solister:** Family. **Sang:** »Pavilions of Sun« af Marc

Bolan. **Solister:** T Rex. **Sang:** »Big Bird« af Jerry Goodman, Rick Canoff. **Solister:** The Flock. **Sang:** »Esther's Nose Job« af Mike Ruttledge. **Solister:** The Soft Machine«. **Tone:** Brian Snelling, Gareth Heywood. **Længde:** 101 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 8.8.75 Dagmar. Affotograferet musik.

TOSSET MED SEX
Sex Freaks. USA 1974. **Dist:** Rainbow Distributors. **P-selskab:** Alpha Productions. **P:** M. C. Von Hellen. **Instr:** M. C. Von Hellen. **Manus:** M. C. Von Hellen. **Foto:** Pierre Contran. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Norman Fox. **Musik:** Laslo Brundic. **Medv:** John Holmes, Rich Cassidy, Joan Morrissey, Robert Chatham, Tina Håkansson, Leona Raphael, Noelle Cooper, Dirk Lenz, Viola James. **Længde:** 79 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 8.9.75 Cinema 1–2–3. Pornofilm.

ULVEN
Ljutyj. USSR 1974. **Dist:** Sovexport. **P-selskab:** Kazakhfil'm. **Instr:** Tolomusj Okejev. **Manus:** Andrej Mikhalkov-Kontjalovskij, Eduard Tropinin. **Efter:** roman af Mukhtar Auezov »Seriy Ljutyj«. **Foto:** Kadyrzhan Kydyraliev. **Farve:** Sovcolor. **Format:** 16 mm. **Musik:** D. Botbaev. **Medv:** Suymenkul Chokmorov (Onkel Akhtangul), Karagandai Satajev (Drengen Kurmash), Aliman Jangorozova (Bedstemor), K. Valiet, N. Ikhtimbaev (Bai). **Længde:** 96 min. 1040 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Posthus Teatret. **Prem:** 29.8.75 Posthus Teatret. Anm. Kos. 128.

USHER-BANDEN
The Tall T. USA 1957. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Scott-Brown Productions. **P:** Harry Joe Brown. **As-P:** Randolph Scott. **P-ass:** David Breen. **Instr:** Budd Boetticher. **Instr-ass:** Sam Nelson. **Manus:** Burt Kennedy. **Efter:** fortælling af Elmore Leonard. **Foto:** Charles Lawton Jr. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Al Clark. **Ark:** George Brooks. **Dekor:** Frank A. Tuttle. **Musik:** Mischa Bakaleinikoff, Heinz Roemheld. **Tone:** Ferol Redd. **Medv:** Randolph Scott (Pat Brennan), Richard Boone (Usher), Maureen O'Sullivan (Doretta Mims), Arthur Hunnicutt (Ed Rintoon), Skip Homeier (Billy Jack), Henry Silva (Chink), John Hubbard (Willard Mims), Robert Burton (Tenvoorde), Robert Anderson (Jace), Fred E. Sherman (Hank Parker), Chris Olsen (Jeff). **Længde:** 77 min. **Prem:** 2.7.75 TV. Anm. Kos. 127.

VILDE FÅR, DET
Le Mouton Enragé. Frankrig/Italien 1974. **Dist:** Prodis. **P-selskab:** Viaduc Prod (Paris)/Trac (Rom). **P:** Leó L. Fuchs. **P-leder:** Roger Debelmas. **Instr:** Michel Deville. **Instr-ass:** Philippe Monnier, Fred Runel. **Manus:** Michel Deville. **Adapt:** Christopher Frank. **Dialog:** Christopher Frank. **Efter:** roman af Roger Blondell. **Foto:** Claude Lecomte. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Raymonde Guyet. **Dekor:** Pierre Lefait. **Musik:** Saint-Saëns (»Trio en fa«, »Quatuor en si bémol«, »Septuor en mi bémol«, »Introduction et rondo Capriccioso«, »Symphonie No. 3«, »Concerto pour piano no. 2«). **Musik-sup:** Jose Berghmans. **Dir:** André Girard. **Medv:** Jean-Louis Trintignant (Nicolas Mallet), Romy Schneider (Roberte Groult), Jean-Pierre Cassel (Claude Fabre), Jane Birkin (Marie-Paule), Florinda Bolkan (Flora), Georges Wilson (Lourceuil), Henri Garcin (Berthoud), Michel Vitold (Groult), Dominique Constanza (Sabine), Jean-Francois Balmer (Vischenko), Estella Blain (Shirley Douglas), Betty Berr (Sylvie), Georges Beller (Jean M.), André Reybaz (Kalfon), Carlo Nell (Ondrasz), Pierre Gualdi (M. Carelmann), Adrienne Servantie (Mme. Carelmann), Yvette Delaune (Ung pige på Blvd. Saint-Michel), Salvino di Pietra (Rolls-Royce Chauffør), Guy Michel (Benoit). **Længde:** 105 min., 2895 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 25.7.75 Grand. Lystspil.

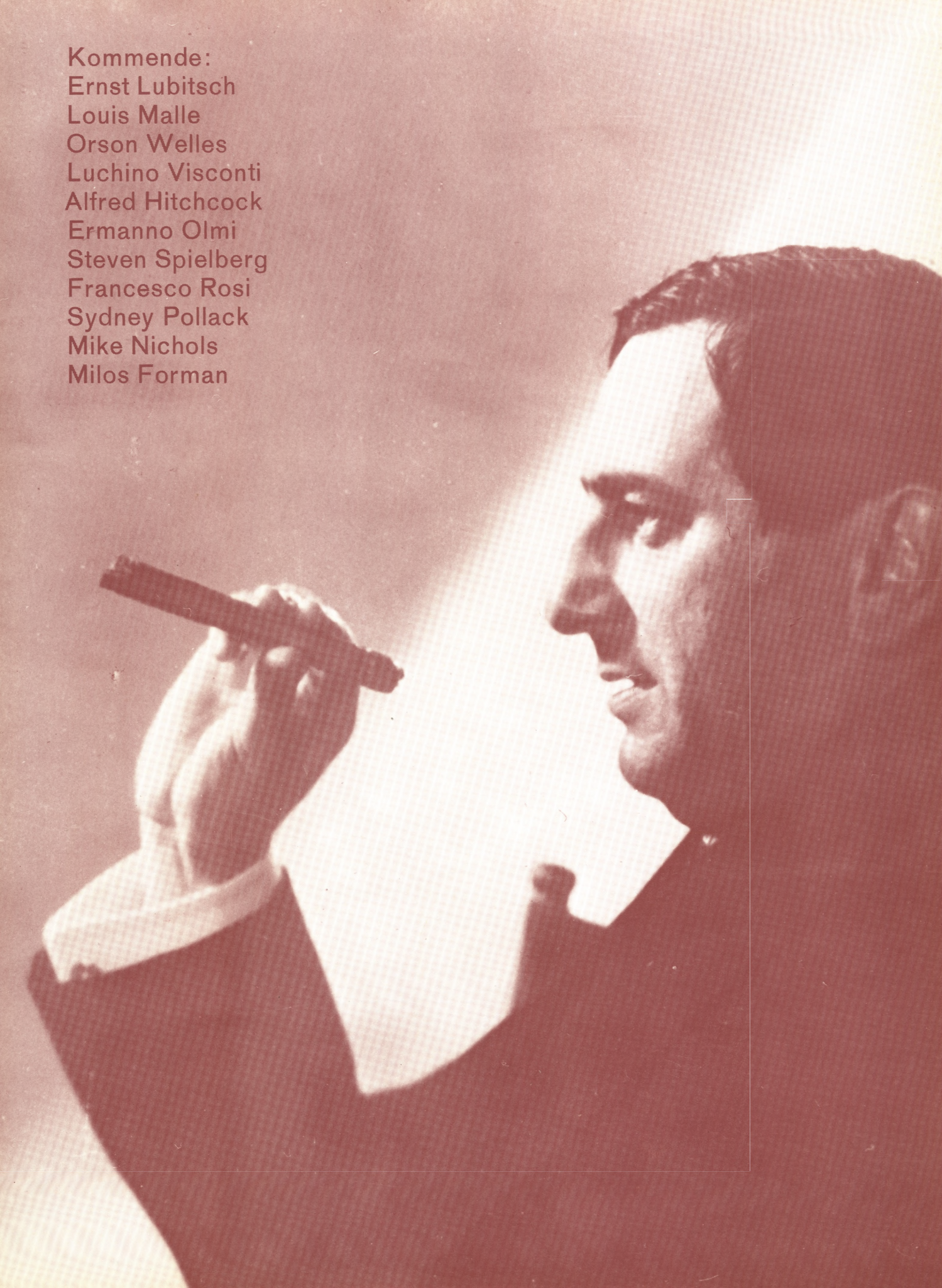
VORHERRES SKRAPPE DRENGE
Porgi l'altra guancia. **Fransk titel:** Les Deux Missionnaires. Italien/Frankrig 1974. **Dist:** Titanus/C.I.C. **P-selskab:** Inter Ma.Co. (Rom)/Marianne Prod. (Paris). **P:** Dino De Laurentiis. **Instr:** Franco Rossi. **Manus:** Rodolfo Sonego, Augusto Caminito, Fausto Saraceni, Gianfranco Clerini, Nino Marino, Franco Rossi. **Efter:** idé af Rodolfo Sonego. **Foto:** Gabor Pogany. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Giorgio Serralonga. **Ark:** Francesco Bronzi. **Kost:** Marilú Carteny. **Musik:** Guido & Maurizio de Angelis. **Medv:** Terence Hill (= Mario Girotti) (Padre G.), Bud Spencer (= Carlo Pedersoli) (Padre Pedro de Leon), Jean Pierre Aumont (Delgado), Maria Cumano Quasimodo (Gonzaga), Roberto Loggia, Jacques Herlin (Il Vescovo), Mario Pilar (Agente Commerciale), Mario Erpichini (Direktør Bisca), Salvo Basile, Lorenzo Piani. **Længde:** 89 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 18.7.75 Kinopalæet. Indspilningen startet 11. februar 1973. Komedie.

Næste gang

Som allerede nævnt er det *nu*, det er tid at tænke på at tegne abonnement på Kosmorama, så De er sikker på at få bladet, sikker på at blive alsidigt orienteret om, hvad der sker på den danske filmfront, hvad enten det drejer sig om nye danske eller nye udenlandske film. Og så sparer De som bekendt penge ved at abonnere – men alt det har De formentlig allerede læst om forrest i bladet (hvis ikke, så blad om til side 263), her kan De i stedet læse lidt om, hvad De kan glæde Dem til i næste nummer af Kosmorama. Tyngdepunktet, så at sige, bliver en grundig og spændende artikelsamling om Ernst Lubitsch, den amerikanske komedies gigant. Der findes relativt lidt tilgængeligt stof (på dansk) om Lubitsch, der startede som skuespiller allerede i 1912 og et par år senere blev instruktør i Tyskland, men hvis verdensberømmelse for alvor faldt sammen med tonefilmens gennembrud, da Lubitsch var kommet til Hollywood.
Louis Malle er en anden filmskaber, som vi i det kommende nummer bringer nyt stof om. Malle begyndte samtidig med fransk films nye bølge, men det er især med de senere film, »Tyven fra Paris«, »Uroligt hjerte« og »Lacombe Lucien«, at instruktøren for alvor har vist sit mesterskab. Foruden en artikel om Malles tidlige produktion kommer der en analyse af instruktørens seneste film, »Black Moon«, samt et nyt interview med Malle.
Ligeledes bringer vi et interview med Milos Forman i anledning af Formans nye film »One Flew Over the Cuckoo's Nest« med Jack Nicholson. Der kommer også en snak med amerikaneren Sydney Pollack, hvis seneste to film »Yakuza« og »Tre døgn for Condor« vi anmelder. Andre nye film, der analyseres i bladet, er Henning Carlsens »Da Svante forsvandt«, Mike Nichols' »The Fortune« (der ikke nåede at få premiere før dette nummer, hvorfor den lovede anmeldelse måtte udskydes), Steven Spielbergs gyser »Jaws« (»Dødens gab«), Anja Breiens »Hustruer« og Luchino Viscontis seneste film. Og meget, meget mere.

Ernst Lubitsch

»Dødens gab«

Henning Carlsen instruerer Svante-filmen

Kommende:
Ernst Lubitsch
Louis Malle
Orson Welles
Luchino Visconti
Alfred Hitchcock
Ermanno Olmi
Steven Spielberg
Francesco Rosi
Sydney Pollack
Mike Nichols
Milos Forman