# Close Up

## Luchino Visconti (1906-1976)

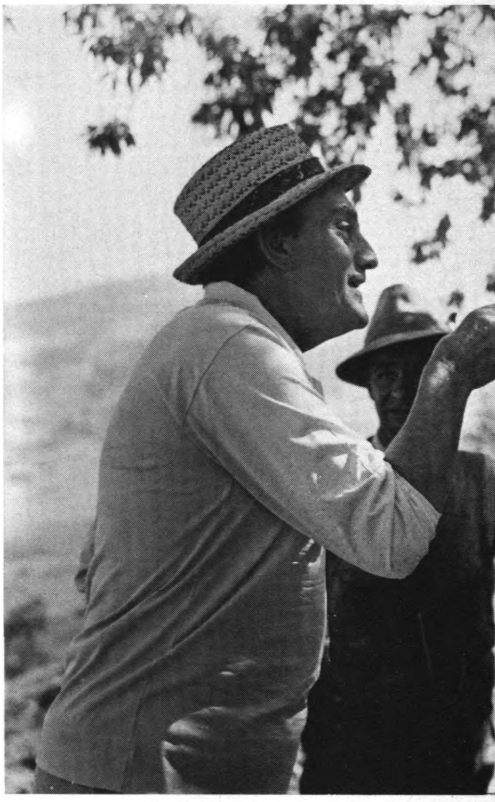
Den almindelige tendens inden for de fleste kunstretninger, at en kunstners værker stiger voldsomt i kontant, kommerciel værdi efter hans død, gælder – med få undtagelser – ikke for filmkunsten, beklageligvis nok. Selv når en af filmkunstens helt store dør og begrædes tilbørligt i nekrologerne, glemmes hans navn forbløffende hurtigt af den filminteresserede offentlighed – og selvfølgelig også af branchen. Har der f. eks. egentlig været en rigtig Dreyer-renaissance i biografernе siden hans død?

Der er således også god grund til at formode – og beklage – at samme skæbne overgår afdøde Luchino Visconti og hans film. Heller ikke *hans* sidste film, »Vold og lidenskab«, opnåede nogen videre succes herhjemme, alle dens karakteristiske kvaliteter til trods; det var åbenbart ikke mange af de mange, der så og genså kæmpesucces'en »Døden i Venedig«, der egentlig huskede eller associerede noget ved hans navn. Måske skyldtes »Døden i Venedig«s umiddelbare tiltrækningskraft hovedsagelig dens litterære og musikalske referencer? Thomas Mann og Gustav Mahler, dem kender jo alle og enhver med lidt *dannelse,* ikkesandt? Og den var jo meget smukt fotograferet! Visconti! Nåh, jo, det var vistnok instruktøren, men disse italienske navne er da ikke til at gå og huske på! Jo, begrebet *dannelse* kan man som filminteresseret nok gå og fundere en hel del over.

Ironisk nok var Visconti vitterligt en af filmhistoriens mest dannede filminstruktører, således at forstå, at hans egne referencerammer til de øvrige kunstarter var de bredest tænkelige. Det er vist almindelig kendt, at operaen var et virkefelt, hvis udfordringer betog og inspirerede ham lige så stærkt som filmkunsten, og at der i hans værk bestod en gensidig påvirkning mellem de to udtryksformer. I hvert fald bærer flere af hans film præg af en opera-agtig stilisering i udtrykket. Han filmatiserede ganske ofte klassiske litterære værker (Dostojevskijs »Hvide nætter«, Camus' »Den fremmede«, Thomas Manns »Døden i Venedig« og en moderne »klassiker« som Lampedusas »Leoparden«), og demonstrerede en koncentreret indføling i og en – undertiden lidt for lammende – respekt for disse værker. Hans tematisk velbegrundede brug af klassisk musik i sine film (først og fremmest Verdi, men også Mahler, Bruckner og Mozart) demonstrerede en tilsvarenindsigt på dette område. Hans film er fulde af referencer – direkte eller indirekte – til klassisk billedkunst. Det, der desuden gør ham til en *stor* og ikke blot en meget *dannet* filminstruktør, er den evne, som hans bedste film udviser: evnen til at koordinere og integrere alle disse forskellige kunstneriske påvirkninger til en personlig, filmisk stil, hvor alle disse referencers vægt ikke forekommer tyngende, men som en naturlig ballast i et velafbalanceret hele.

Visconti var frem for alt en af filmkunstens største stilister, ganske uanset hvilken genre eller stilretning han valgte at arbejde i gennem sin karriere, fra neorealismen (»Jorden skælver«) frem til den grandiose, historiske storfilm (»Ludvig«) eller kammerspillet (»Vold og lidenskab«). Det formfuldendte var hans kendemærke, jeg havde nær sagt adelsmærke. Adelig var Vicsonti af fødsel, født den 2. november 1906 i Milano som greve Luchino Visconti di Modorone, og det er en aristokratisk næsten-dekadence, der lyser ud af nogle af hans mest karakteristiske værker. Viscontis forhold til den aristokratiske (også ånds-aristokratiske) skønhedsdyrkelse, til den perfekte opera-inspirerede æsteticeren, var dog ingenlunde ureflekteret, savnede ikke en klar intellektuel distance (og det var ikke mindst den omstændighed, der gjorde hans bedste film så kunstnerisk spændende). Hans sociale, politiske engagement gik nærmest i modsat retning; var han aristokrat af fødsel, var han nærmest marxist af overbevisning. I 1930'erne var Visconti i hvert fald overbevist kommunist og stod i nær forbindelse med andre venstreorienterede kunstnere og kritikere omkring tidsskriftet »Cinema«, der gik i brechen for en større realisme i den på det tidspunkt rent eskapistiske italienske film. Hans engagement i proletariatet og dets situation fik sit mest direkte udtryk i hans neorealistiske film, forløberen »Ossesione« fra 1942, »Bellissima« (1951) og først og fremmest »Jorden skælver« (1948), måske det mest vaskeægte stykke neorealisme, filmhistorien kan opvise.

Det var utvivlsomt til gensidig gavn for neorealismens kunstneriske manifestation og Viscontis engagement, at han inden for denne retning fandt et fælles kunstnerisk og socialt ståsted. Men det gik med neorealismen, som det måtte gå, ligesom det tidligere var gået med 30'ernes franske poetiske realisme, og som det siden skulle gå med 60'ernes franske ny bølge: Hvad der var begyndt



Luchino Visconti, Serge Reggiani og Burt Lancaster fotograferet under indspilningen af »Leoparden«.

som en veldefineret retning opløste sig i individuelle kunstneriske temperamenter og målsætninger. Anderledes kunne det ikke være, selv om samtiden kun langsomt vænnede sig til tanken. Med »Sansernes rus« fra 1953, efter en novelle af Carmillo Boito om et kærlighedsforhold i 1860'ernes Italien, forlod Visconti »Jorden skælver«s kollektive skildring af sicilianske fisker-proletarer til fordel fra en individuel kærlighedshistorie blandt aristokratiet, forlod den sort/hvide samtidsskildring og neorealismen til fordel for den historiske pragtfilm i technicolor. Det, der slog igennem, var »operapræget«, stiliseringen, sansen – og behovet – for at arbejde med registeret af teatrets udtryksmidler,

dekorationer, kostumer, farver, til musik af Bruckner og Verdi! Og samtidens filmkritik, der var fikseret på neorealismen som det eneste saliggørende, forargedes dybt over sligt »forræderi« imod retningen, vurderede næppe filmen på dens egne (og Viscontis) præmisser, eller efter fortjeneste. Visconti blev iøvrigt tvunget til at forkorte filmen kraftigt før udsendelsen, men filmen genudsendtes sidste år i Paris i en restaureret version.

Hvorom alting er, så blev denne konflikt mellem det samtidsengagerede og det æsteticerende nærmest et hovedtema for Viscontis senere oeuvre, i mere end én forstand. »Sansernes rus« efterfulgtes af den næsten ekstremt sti-

liserede, teatralske og respektfuldt-kedsommelige klassikerfilmatisering »Hvide nætter« (1957) efter Dostojevskij, en film der – ganske i lighed med »Den fremmede« (1967) efter Camus – vitterligt ikke lægger mange alen til Viscontis storhed, al dannelsen og formfuldendtheden til trods. Derefter gjorde Visconti pligtskyldig reverens til samfundsengagementet med »Rocco og hans brødre« (1960), i en stil, der søgte tilbage til neorealismen, og som vel nærmest kan betegnes som neorealismens aosolutte svanesang.

Der er grund til at forestille sig, at Visconti omkring denne tid (1961) har taget et overblik bagud og er kommet til klarhed over mønstret i den vekselvirkning, hans produktion havde fulgt, siden han forlod den oprindelige neorealismes sikre grund. Det er fra og med hans følgende film »Leoparden« (1962), at selve denne konflikt, hans egen paradoksale situation mellem et socialistisk budskab og en aristokratisk udtryksform, bliver gjort til et hovedmotiv i hvert enkelt hovedværk. Hovedpersonerne i disse bliver mere eller mindre »maskerede selvportrætter«: »Leoparden«s klarsynede sicilianske adelsmand, der skuer den samfundsudvikling, der vil gøre ham og hans klasse til anakronismer, men som foretrækker at uddø med værdigheden i behold. Guldalderkunstneren Aschenbach i »Døden i Venedig«, æstetikeren, som ikke tør se dekadencen og pesten bag sine egne skønhedsidealer i øjnene og går en grotesk og makaber død i møde. Drømmekongen »Ludwig« (d. II af Bayern) hvis overdådigt perverse skønhedssøgen er blevet en stor flugt og isolation fra den politiske virkelighed, som til gengæld hævner sig grusomt i sidste ende. Og endelig den nutidige åndsaristokrat, den intellektuelle, professoren i »Vold og lidenskab«, som netop har isoleret og forskanset sig bag sin dannelse, sit studium af en svunden tids store kunstværker, og som også nødtvungent får en social, politisk virkelighed ind på livet, får et nyt og kortvarigt menneskeligt engagement i sit liv før det ebber næsten »uforbrugt« ud.

Viscontis forhold til denne selvbiografiske hovedperson – og til hans grundlæggende konflikt – var, som før antydet, ikke entydig. Intellektuelt måtte Visconti naturligvis gennemskue og tage afstand fra det utilstrækkelige og uansvarlige i den aristokratiske, æsteticerende livsholdning, men lige så ofte blev filmene alligevel et stort dementi af denne afstandtagen, i og med al deres visuelle og musikalske skønhed, deres dannelse, der ofte balancerede på grænsen til det hyper-raffinerede og dekadente. Viscontis film havde simpelthen klasse. Deres tematiske konflikt blev gestaltet i selve »konflikten« mellem indhold og form, mellem intellekt og sanser, mellem ræsonnement og spontan oplevelse, og det var netop i dette paradoks, at den kunstneriske spænding opstod.

Mere end for de fleste instruktørers værker gør det sig nok gældende for Viscontis, at det er et smags- og temperaments-spørgsmål, hvilket man foretrækker (og, naturligvis, om man overhovedet foretrækker at se Viscontis film), så ekstremt personlige er de i udtrykket. Man har således lov at mene, at føromtalte balance mellem de forskellige kunst-påvirkninger undertiden kunne gå tabt, så filmene »knækkede over« og endte i opera-svulstighed (»De lange knives nat«) eller litterære lødigheds-komplekser (»Den fremmede«), så dannelsen endte i dekadent selvparodi.

Personligt finder jeg, at de mest fascinerende og menneskeligt vedkommende af Viscontis »maskerede selvportrætter« er de to med Burt Lancaster, »Leoparden« og »Vold og lidenskab«, hvilket naturligvis også hænger sammen med netop denne undervurderede karakterskuespillers indfølingsevne og udstråling af autoritet i disse roller. Den måde han f. eks. tænder sin cigar på i »Leoparden« eller kikker over brillerne i »Vold og lidenskab« karakteriserer præcist og koncentreret hver af de to figurers hele åndelige, klasse-mæssige og kulturelle baggrund.

Men min vurdering af Visconti er ikke definitiv, kan ikke blive det. Dertil har jeg alligevel for mange »huller« i mit kendskab til Viscontis produktion, og jeg vil derfor slutte med at tilegne disse linier til den modige og helst ikke for fattige danske filmudlejer, der præsenterer os for den nyrestaurerede »Sansernes rus« og den i første omgang afviste »Ludwig«.

Peter Hirsch

# Yannick Bellon, et nyt talent i fransk film

Film har et køn, og at lave film er et mandligt privilegium; næppe mere end et par procent af samtlige filminstruktører i verden er kvinder. Det er indlysende, at dette forhold er en hån – hvis man da ikke lige netop mener, at værdien af kunstnerisk skaben er afhængig af køn.

Der arbejder ca. 40 kvindelige instruktører i fransk film. Det synes umiddelbart slet ikke at være så få igen, men deres indflydelse manifesterer sig især indenfor eksperimental- og dokumentarfilm, hvor de finansielle problemer er mindst.

Blandt flere nye kvindelige instruktører i fransk film – Liliane de Kermades, Michèle Rosier, Chantal Akerman (belgisk) – er Yannick Bellon med tre spillefilm bag sig en forgrundsskikkelse. Før den første spillefilm, »Quelque part quelqu'un« (Et eller andet sted, én eller anden, 1972), arbejdede Bellon bl. a. på det franske TV. Fra den til fremhæver hun selv to reportager om byer som førende frem til den første spillefilm: én om Venedig og dens overlevelsesmuligheder og én om Los Angeles og dens anatomi. »Disse byportrætter lærte mig at betragte et steds liv på en mere opmærksom måde«, fortæller Bellon, »hvordan man tilnærmer en stil til et sted. Således er Venedig en by man må synke ned i, mens Los Angeles er et sted, man bør gennemløbe næsten i én eneste bevægelse som i en travelling«.

Spillefilmen »Quelque part quelqu'un« er en blanding af disse to tilnærmelser. Filmen fortæller i en uhyre fragmentarisk, stærkt musikalsk form, der er en blanding netop af montagemæssig indtrængen og lange travellings, om Paris og dens millioner. Ved sin overrumplende ømhed og sin stærke lyriske kraft vækker den mindelser om Alain Resnais, hvis første spillefilm »Hiroshima min elskede« meget apropos i sin tid fik den mest uvenlige påskrift, man kunne forestille sig: en kvindes film.

I storbyens anonyme masse, der ustandseligt er i bevægelse, præsenterer Bellon os for syv mennesker: Vincent, der i sit arbejde som journalist ser sig reduceret til at kommentere latterlige nyheder og som område skal dække transaktionerne på Børsen; Raphaële, der i *sit* arbejde som arkitekt for hver dag bliver mere og mere klar over, hvilket forræderi hun bidrager til ved at acceptere at tegne huse, som på ingen måde svarer til hendes forestillinger om, hvordan mennesker skal bo; to gamle, der mod slutningen af deres liv må flytte fra deres lejlighed, deres venner og deres vaner, fordi et nyt boligkompleks skal opføres, og to unge, hvor han, der »kvæles når han tænker på sit livs grænser«, dog stadig har kraft til at afslå enhver form for kompromis og middelmådighed, og som drager alene bort fra byen. Og endelig den midaldrende Christine, der ankommer fra provinsen, den mest ensomme af dem

Yannick Bellon – ny og talentfuld filminstruktør.

alle, der blot opnår illusionen af en samhørighed med andre mennesker ved en gang imellem at tilbringe et par timer på en café, blandt alle andre.

»Hvis man ikke på én eller anden måde er beskyttet mod ensomheden, er det selve storbyen som sådan, der angriber og ødelægger menneskene«, siger Bellon.

Produktionsforholdene på »Quelque part quelqu'un« var yderst vanskelige. Ingen ville gå ind for filmens manuskript, heller ikke det franske TV, der fandt det for lidt stimulerende. Bellon var derfor nødt til at blive sin egen producent.

Med film nr. to, »La femme de Jean« (Jeans hustru, 1974), var forholdene bedre. Nu stod det franske TV som medproducent. Med denne film sætter Bellon spørgsmålstegn ved kvindernes stilling i ægteskabet: En kvinde i 30'erne, Nadine, forlades pludseligt af sin mand. Hun er en kvinde, der har spillet sin kvinderolle traditionelt med alt hvad dette har indebåret af afståelser (f. eks. opgivelse af egne studier, mindre interessant job), og hun undervurderer sig selv. Hele hendes verden har været mandens, hvor hun har kunnet leve i upåagtethedens sikkerhed. Da han er væk, bryder alt sammen omkring hende. »Jeg var jo kun noget gennem ham«, siger hun.

Filmen viser, med en stærk betoning af det dagligdags i situationen, Nadines udvikling fra at være totalt afhængig af en anden frem til at være et selvstændigt menneske, der eksisterer på egne betingelser.

»Hvad der interesserede mig med denne film, var Nadines indre udvikling, hendes afmagt og hendes gradvise genfinden af sig selv«, fortæller Bellon. »Nadine har så tydeligt været en traditionel husmor som tusinder af andre. Hun lever i et tomrum, men ganske frivilligt. Jeg tror, at det er meget vigtigt, at man hele tiden sætter spørgsmålstegn ved sig selv, og ikke blot er tilfreds med, hvor man nu engang står. »La femme de Jean« er det modsatte af det at resignere. Alt, hvad der angår Nadines udvikling, viser et afslag af en vis pålagt skæbne«.

Denne anden film er i en helt anden form end den første. Hvor Bellon i »Quelque part quelqu'un« fulgte sine personers skæbne fragmentarisk, og en hvilken som helst person, der optrådte blot nogle få sekunder på lærredet egentlig var en central skikkelse, koncentrerer hun sig i »La femme de Jean« mere traditionelt lineært om en enkelt skikkelse.

I marts måned i år kom så Bellons tredie film »Jamais plus touiours« (Aldrig mere altid), der fortæller om en række gamle ting, der er sat på auktion, og gennem hvilke man følger nogle personers skæbne. Bellon har endnu en gang fået en meget fin modtagelse: »et værk af en sjælden kvalitet«, »den følsomste af de kvindelige franske instruktører«.

Yannick Bellon er et vigtigt talent i fransk film, og hun burde præsenteres også for et dansk publikum. Hun vægrer sig mod at blive sat i nogen feministisk bås og er modstander af katalogiseringen med kvinderne på den ene side og mændene på den anden, den feminine sensibilitet overfor den mandlige.

Speciel feminin sensibilitet eller ej: I sin egenskab af kvinde bringer Yannick Bellon en ny indfaldsvinkel til den mandsdominerede filmindustri og kommer med noget så sjældent som værdige kvinderoller; en ny type kvinder, der ikke blot er en projektion af mandlige ønskedrømme.

Jens Bruun Christensen

# Møde med Marco Ferreri

»Marco Ferreri er en rund, rummelig og ret rabelaisk filminstruktør«, skrev Poul Malmkjær for ikke så længe siden, og Malmkjær er en hædersmand, der plejer at vide god besked.

Jeg kom til at indtage en frokost med Ferreri på en dyr restaurant. Jeg vidste, at han havde været vinhandler i sin ungdom, jeg havde Malmkjærs udsagn om ham, og så havde han jo lavet »Det store ædegilde«. Jeg så i ånden hen til et møde, hvor Ferreri og jeg åd og fjertede og snakkede os igennem livets store spørgsmål og hans film, hvad der stort set er det samme.

Ferreri var rund, men han var ikke i sit rummelige hjørne den dag. Vinhandlerfortiden forhindrede ham ikke i at drikke porter til maden, og ædegildet blev til stegt havtaske med sort smør. Jeg ved ikke engang, hvad det hedder på fransk. I øvrigt chokerede han tjeneren på det meget fransk-orienterede værtshus ved at forlange spaghetti. Det kunne han ikke få.

Jeg har aldrig været nogen særlig genial interviewer. Jeg måtte sande det her mere end nogensinde før. Ferreri viste sig at være en stædig kamel, der tilsyneladende havde sat sig for at interviewe mig i stedet for omvendt. Og så var han tillige en pragtfuld ordkløver. Replikkerne mellem mundfuldene af havtaske faldt nogenlunde således:

– Tror De ikke, »Den sidste kvinde« vil støde på store censurproblemer rundt omkring i verden?

– Næ, den får ingen problemer.

– Hvordan vil man reagere på den i latinske lande?

– Den har ikke haft nogen problemer i Frankrig.

– Men det må den da få i Italien?

– Det får den ikke.

– Det er da ikke almindeligt, at man i Italien kan se film, hvor den mandlige hovedperson løber rundt med erektion det meste af filmen.

– Hvis filmen får censurproblemer i Italien, bliver det på grund af barnet, og ikke på grund af manden.

– Skal det ikke opfattes som en provokation, når De så åbenlyst betjener Dem af pornografiske elementer i »Den sidste kvinde«?

– Der er ingen pornografiske elementer i filmen.

– Der er realistiske samlejescener. Der er en mand med erektion.

– Hvorfor er det aldrig pornografi, når en kvinde viser sig nøgen, men altid, når en mand viser sig nøgen?

– Har De været angrebet af feministkredse i anledning af filmen. Jeg forstår, at kvindebevægelsen er ret militant i Frankrig.

– Næ, hvorfor skulle de angribe mig? Der er ikke noget anti-feministisk i min film.

– Den vender dog kønsrollemønsteret så effektivt om, at manden bliver reduceret til seksualobjekt. Er det ikke antifeministisk at give filmen den drejning?

– »Den sidste kvinde« er hverken antifeminin eller anti-maskulin. Den er antipar (anti-couple). Den handler ikke om, at det ene køn udbytter det andet eller omvendt. Den handler om, at to mennesker, der lever sammen, udbytter hinanden.

– Men havde filmen overhovedet haft nogen interesse som debatfilm, hvis man havde vendt sagen om, så det var kvinden, der var seksualobjektet?

– De har ikke forstået filmen. Det er principielt ligegyldigt, om det er manden eller kvinden, der er seksualobjekt. Jeg skelner ikke mellem mand og kvinde i min historie. Det er en historie om det umulige i et parforhold.

– Tror De på begrebet faderkærlighed?

– Nej.

– Hvordan skal så mandens forhold til den lille søn forstås? Er det ikke kærlighed?

– Nej. Det er trang til at eje et andet menneske. Tror De måske selv på faderkærlighed?

– Ja.

– Hvad bygger De det på?

– Jeg har selv en lille dreng på et halvt år.

– Og De elsker ham?

– Ja.

– Hvordan viser De Deres kærlighed til ham?

– Jeg er sammen med ham i al den tid, jeg har tilovers.

– Aha, al den tid, De har tilovers?

– Nej, jeg tager mig tid til at være sammen med ham.

– Hvad gør De med ham? Snakker De med ham?

– Ja.

– Hvorfor snakker De med ham? Forstår han, hvad De siger?

– Ikke endnu.

– Hvorfor snakker De så med ham? Hvorfor nøjes De ikke med at sige blabla? Det får han jo lige så meget ud af.

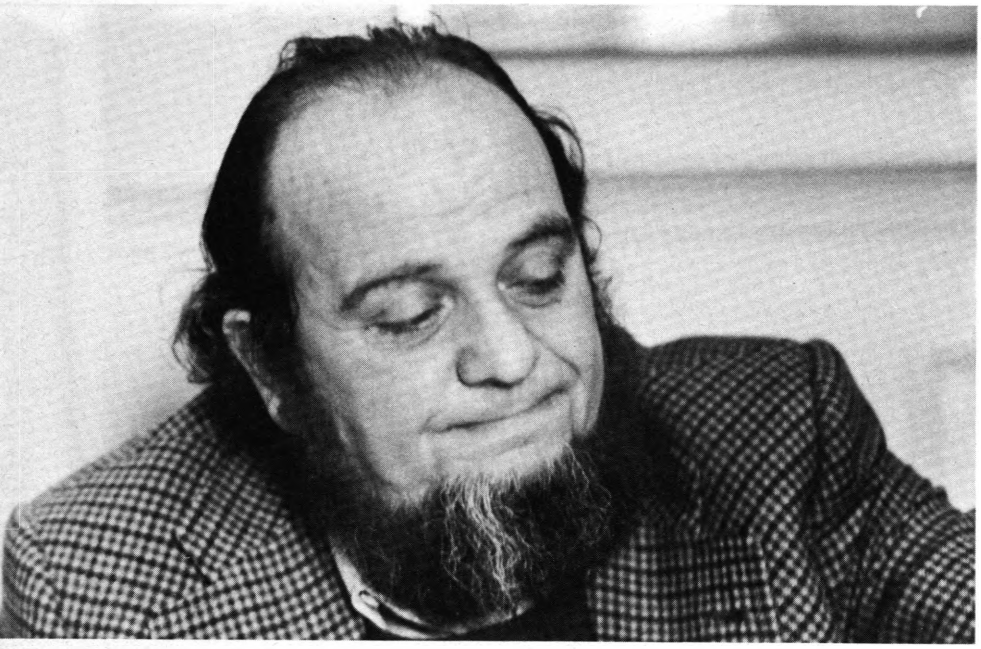
– Hvorfor skulle jeg dog ikke snakke fornuftigt til ham?

– Fordi sproget er et politisk repressionsmiddel. Fordi De bruger sproget til at kue ham politisk, til at demonstrere Deres ejerforhold. De skal ikke snakke til ham.

– Jeg forstår vist ikke, hvad De mener. Skal vi ikke hellere snakke om Deres film?

– Synes De mine film er mere interessante end Deres søn?

– Tror De realistisk på, at nogen normal mand ville finde på at skære tissemanden af?



Marco Ferreri fotograferet ved pressemøde i København.

– Ja. Gérard i filmen er en normal mand.

– På mig virker han helt forskruet. Tror De ikke, denne lemlæstelse i virkeligheden er noget, der bunder i et specielt katolsk kompleks?

– Skulle selvdestruktionen være noget specielt katolsk? Sig mig, hvor i verden er selvmordsprocenten højest? I Skandinavien eller i de katolske lande?

– Jeg tror nu alligevel, at Deres film vil have større appel til et latinsk publikum end til et skandinavisk.

– Det tror jeg ikke. Problemstillingen er universel.

Herefter ville Ferreri gerne have at vide, om jeg var gift, og om jeg var lykkelig i mit ægteskab. Det sagde jeg ja til. Det animerede ham til at gå i detaljer om mit ægteskab. Dem er der ingen grund til at trætte Kosmoramas læsere med. Det viste sig i øvrigt, at Ferreri selv var gift. Han svarede ikke på, om han er lykkelig i sit ægteskab, så det er han antagelig.

Jeg foretrækker at få det sidste ord, så næste gang jeg møder Ferreri, vil jeg meddele ham, at »Den sidste kvinde«, der jo er blevet en enorm publikumssucces i Frankrig, ikke er slået særlig godt an hverken i Danmark eller Sverige, det kontroversielle og universelle emne til trods.

Jeg snakker også stadigvæk med min søn, som nu er næsten otte måneder og er lige ved at kunne sige »far«.

Ib Lindberg

# »Gøgereden« og de tre fotografer

I Kos. 129 undrede Poul Malmkjær sig over, at det var lykkedes at koordinere tre fotografer på »Gøgereden«. Dette og meget andet var der lejlighed til under en lang uformel samtale med producenten Michael Douglas at få belyst på pressemødet umiddelbart før filmens premiere, hvor han af en eller anden grund fik lov at være i fred. Skønt noget klatøjet efter nattens in-fest for ugebladsfolket minus Tutta, der ikke kom og Svante, der var forsvundet, var Michael Douglas mere end villig til at fortælle om sig selv og sin far og om de produktionsvanskeligheder, der en tid karakteriserede »Gøgereden«.

En skrøne, bragt til torvs i Weekendavisen, om at det var Stanley Kubrick, der valgte Kirk Douglas til rollen som »Spartacus«, kommenterede Mike Douglas med »That's a good one. You know, my father had been preparing »Spartacus« as a Bryna production for about two years and had been shooting with Anthony Mann as director for three weeks when he had to replace him. He brought in Stan who was under a four year non-exclusive contract to my father. Stan reshot most of Mann's footage, but anyhow the contract was terminated after »Spartacus««.

Det var også fra Kirk Douglas, Mike overtog rettighederne til »Gøgereden«, men han måtte vente fire år, før nogen ville putte penge i den. De endte med at komme fra pladeproducenten Saul Zaentz, da Jack Nicholson sagde ja sammen med Hal Ashby som instruktør lige efter, de to havde lavet »Den hårde straf«. Under de mange manuskriptbearbejdelser gled Ashby imidlertid ud igen, da man ikke kunne enes om stilen, som Ashby ønskede at gøre mere farcebetonet. Mike Douglas havde allerede tidligt sikret sig Haskell Wexler som cheffotograf: »Vi ønskede at genskabe den kølige, næsten uvirkelige atmosfære, der præger en sådan anstalt, og selv om vi skulle filme i ægte interiører, er det me-

Michael Douglas.

get vanskeligt at fastholde denne belysning, og til den opgave var Wexler et indlysende valg, da hans egen instruktørdebut »Medium Cool« netop havde den farvetone, vi var ude efter«. Men Wexler er ikke nem at arbejde sammen med, og inden længe gik det slet ikke mellem ham og Forman. Wexler blandede sig forsinkende i instruktionen og havde sine egne ideer. Da filmen blev indspillet on location med et stort hold, både teknikere og skuespillere, og følgelig havde et stramt budget, var det vitalt at holde filmen inden for den beregnede tid. Efter seks uger fyrede Mike Douglas Haskell Wexler: »I simply had to do it. We were a week behind schedule at that time with a budget going over 5 mill. dollars and we still had no distribution company so there was a lot of worrying«.

Få dage efter tog Bill Butler, frisk fra Martha's Vineyard og »Dødens gab« fat efter Wexler, som han i øvrigt havde gjort det på Coppolas »Aflytningen«, og matchede sin belysning så fint til Wexlers, at det er umuligt for udenforstående at skelne. Butler filmede i øvrigt bl. a. nattefesten og elektrochok-sekvenserne. Men han havde kun tre uger før sin næste kontrakt, og da de var gået, var den tabte tid ikke indhentet, og man manglede alle udendørsscenerne i forbindelse med sejlturen. »Da det meste skulle foregå på vandet, mente vi, William Fraker (»Bullitt«) måtte være den rette, da han jo fotograferede »Operation Alpha« for Mike Nichols, men ideen viste sig ikke at være så fremragende«, siger Mike Douglas. »Fraker blev søsyg«.

Fotografernes fagforening, der bl. a. dikterer creditsplacering på forteksterne, afgjorde, at Wexler blev »director of photography«, mens Bill Butler krediteredes med »additional photography« og Fraker det samme, men længere nede på listen. »They knew all about it and still nominated Wexler for best photography. Well, that's an award we can do without«. Wexler vandt ikke. Det gjorde Conrad Hall (»Katastrofenatten«).

Michael Blædel

# Cannes 1976

Igen i år var filmfestivalen i Cannes – den 29. i rækken – ved at sprænge sine rammer, og den ansvarlige duo, Robert Favre Le Bret og Maurice Bessy kunne takke den strålende sol for at det ikke skete. Mange blev på stranden. Ingen nævnt, ingen glemt. Og der blev handlet som ingensinde, hvis man skal tro sælgerne. Film blev solgt på ideer, på titler, på navne, de blev solgt på reklamer, på fotos, og på anmeldelser; der blev også solgt film efter at de var blevet vist.

Forevisningerne er som bekendt opdelt i flere og forskelligartede serier, hvoraf et par, Kritikerugen og Instruktørserien blev skabt i opposition til den »officielle« konkurrences kompromissede sammensætning, der en tid var næsten lammende triviel, så lad mig da ile med at hævde, at min interesse i år først og fremmest lå hos netop den officielle konkurrence, mens jeg måtte finde de andre serier hhv. kedsommeligt prætentiøse og kedsommeligt indavlede, naturligvis med de obligate undtagelser. Men Instruktør-serien har under Pierre-Henri Duleaus ledelse udviklet sig til en lidt kaotisk forevisning af ikke mindst franske kunst-film, der næppe i nogen anden sammenhæng ville trænge sig på, blandet op med pæne og i denne sammenhæng relativt ligegyldige film fra store og små lande. Efter tre-fire franske introversioner springer man glad til konkurrencens Mazursky, »Next Stop Greenwich Village«, og får genopladet sit følelsesbatteri og sin umiddelbare fornøjelse ved de levende billeder, der ellers så ofte dør af lutter prætentioner. Lad så konkurrencepriserne være udtryk for en tilfældigt sammensat jurys kollektive debilitet. Tag dem som en dårlig spøg.

Og et råd til læsere af festivalrapporter: ikke blot skal I bemærke, hvem der rapporterer, I skal også tænke på, at man ikke kan overkomme at se mere end højst 5 % af de viste film. Der er en rimelig grund til at antage, at disse 5 % ligger i den bedre ende af kvalitetsskalaen, men meget kan smutte og proportioner derved forvrænges.

Selv gik jeg glip af samtaleemner som Oshimas erotiske »L'Empire des sens« og Rohmers Kleist-dramatisering »La Marquise d'O«, mens jeg til gengæld fandt spændende outsidere i festivalens margin som f. eks. André Forciers canadiske »L'eau chaude, l'eau frette«. Den 29-årige Forcier er et vanvittigt talent, der med et satanisk blink i øjet løfter taget af et hus i Montreal og lader os se på de sære eksistenser, der kravler frem i lyset. Hans menneskesyn er tilsyneladende sort, men hans film er gennemstrømmet af en barsk humor, der ikke er kynisk, men medfølende.

Medfølelse fandt man til gengæld ikke meget af i Alexander Kluges »Der starke Ferdinand«, Kluges tilbagevenden til den 'rigtige' film. Med nærmest kirurgisk fornøjelse blotlægger han den inderste struktur i lov-og-orden-filosofiens moderne udgave, repræsenteret af en sikkerhedschef ved en stor industrivirksomhed. Historien kan ganges op med 10 og blive til et billede på vore partnere i syd og deres sikkerheds-dilemma, der bliver mere og mere markant som trussel mod demokratiet. Kluges film er klog og grinagtig.

Et helt tredie menneskesyn finder man – eller rettere genfinder man, hvis man er gammel nok – i Roy Anderssons »Giliap«. Hele projektet var jo en lang og svær fødsel og barnet blev nærmest en slags sildeføding, hvor Roy Andersson med sin skildring af blege eksistenser søger at sammenknytte tankerne og følelserne ved formmæssigt at forbinde fyrtiotalismen med les films noirs. Men konsekvent er det.

De større film i den egentlige festivalserie vil være de fleste bekendt fra dagbladenes reportager. Jeg fandt Paul Mazurskys »Next Stop Greenwich Village« smukkest. Den er diskret, afrundet, forrygende velspillet og ofte meget, meget grinagtig. Nok så spændende, men knap så diskret og afrundet, var Martin Scorseses »Taxi Driver«, der blandede tekniske finurligheder som slow motion med en blodig apoteose, der ikke står tilbage for nogen Peckinpah. Det skal være et blodigt ironisk samfundsbillede; jeg fandt det lidt for blodigt og lidt for lidt ironisk, men jeg vil lade tvivlen komme filmen tilgode til 2. gennemsyn. Et sådant er der næppe brug for i tilfældet Bertolucci og hans fascinerende og magtfulde storfilm »1900« på 5 timer og 20 minutter, der ved hjælp af alle farver, alle rytmer og alle tænkelige eksempler klart illustrerer 45 års mere eller mindre venskabelige politiske stridigheder mellem to jævnaldrende, en socialistisk landarbejder og en apolitisk – og derfor reaktionær – godsejer. Det hele sker naturligvis på baggrund af Italiens almindelige politiske udvikling. Måske holder jeg nok mere af 1. dels bredt beskrevne opløsningstid, end af 2. dels formalisme, der alligevel må slutte åbent med et: etc. etc.

Joseph Loseys ambitioner gik i »Mr. Klein« i retning af at ville skildre dem, der tjente på jødernes ulykke under nazismen, repræsenteret ved en fransk kunsthandler, der langsomt og mystisk må se sig indfanget af de mekanismer, som fangede jøderne. Med Alain Delon i titelrollen fungerer filmen glimrende som en slags »Find-the-man«-mysterium med et par tilgivelige red herrings undervejs, mens jeg var knap så overbevist om dens styrke som moralitet. Det var jeg til gengæld med Francesco Rosis flotte »Cadaveri Eccellenti«, der atter skildrer en gevaldig sammensværgelse på højt politisk plan i et fiktivt land, der til forveksling ligner Italien. Hvis ikke virkeligheden for længst havde bevist det modsatte, ville man tage det for et fantasifuldt eventyr, flot (de Santis

Øverst Lenny Baker i »Next Stop, Greenwich Village«, nederst: Robert De Niro i »Taxi Driver«.

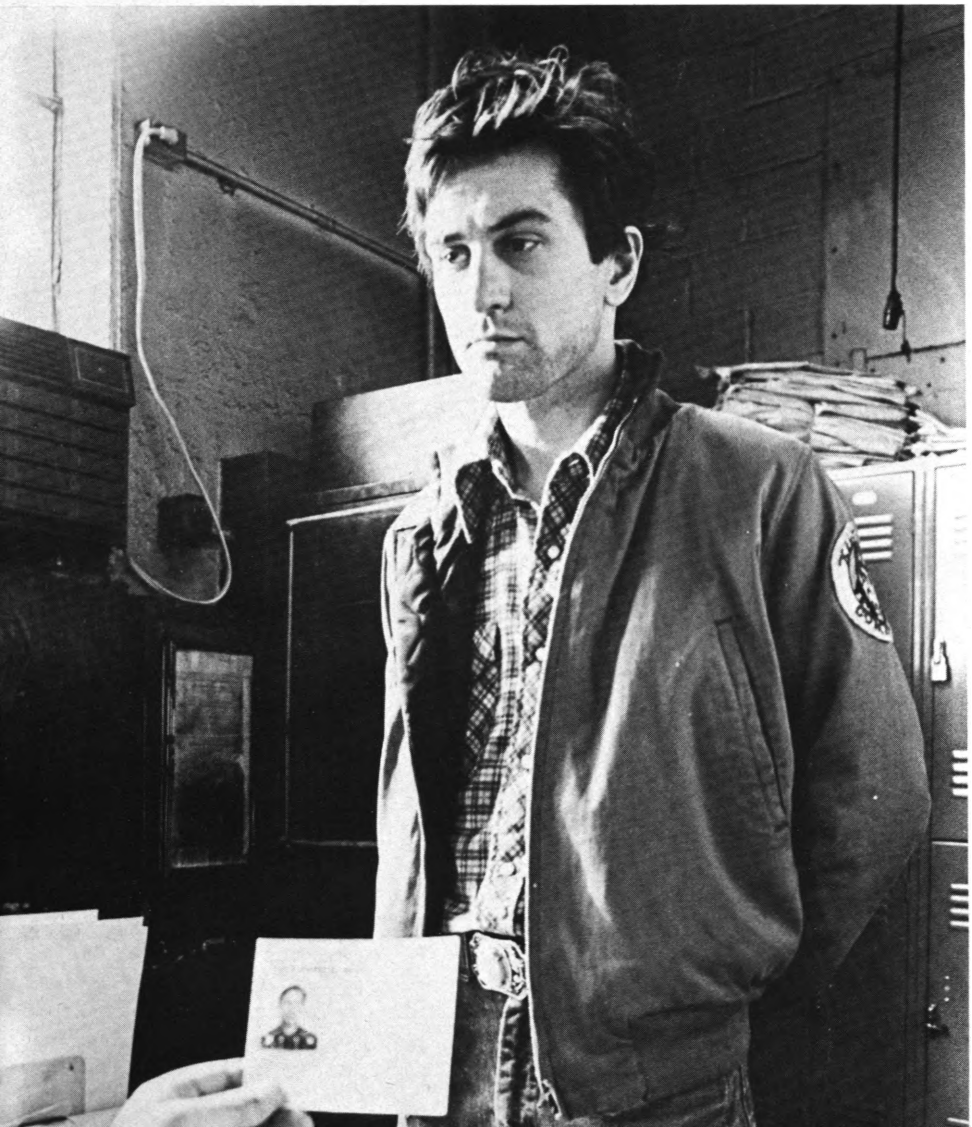


foto), men måske lidt martyrannisk i misantropien.

Almindeligt tyrannisk i prætentioner og opstyltet formalisme var først og fremmest Miklos Jancsos »Private synder, offentlige dyder«, der endegyldigt afklædte instruktøren og viste ham som en filmskaber fra tredie geled, der end ikke kan fortælle en historie, og som derfor forfalder til udvendige og indbyrdes uvedkommende ture i endeløse repetitioner, men der var flere film, der prøvede at gøre ham rangen stridig: Gyula Maars »Hvor er De, Madame Déry?«, Jerry Schatzbergs »Dandy, the All American Girl«, Daniel Schmids »Schatten der Engel«, Wim Wenders' »Im Lauf der Zeit«, Jean-Louis Jorges »Melodrame« og Marguerite Duras' »Son Nom de Venise dans Calcutta Desert«, for nu at nævne de mest skuffende.

Så var der atter lise at hente i en vedkommende film om mennesker og menneskers nære problemer som i Zsolt Kezdi Kovacs' »Når Josef kommer hjem«, der skildrer en naiv, nygift piges problemer, mens manden, der er styrmand, er ude at sejle, eller i Peter Weirs fascinerende lille romantiske tidsstudie over et mysterium, »Picnic at Hanging Rock« fra Australien anno 1900, og efter 14 dages festival-deltagelse har man det, som om man er gået den forkerte vej igennem en svingdør og bliver derfor lykkelig og tilbagelænet ved mødet med en vellykket spøg som debutanten Alan Parkers britiske gangsterfilm-spoof, »Bugsy Malone«, der var fuld af intelligente og sjove ideer og som charmerede sig igennem den næsten umulige idé: at lade hele filmen spille af børn.

Cannes er fortsat stedet, hvor filminteresserede i alle grader og afskygninger glædes og skuffes ligeligt og frugtbart i 14 hektiske dage. Det er ny energi. Poul Malmkjær

# Dansk filmmusik

Det sker relativt sjældent herhjemme, at ny dansk filmmusik udsendes på LP-plade. Når det er sket med netop musikken til ungdomsfilmen »Måske ku' vi« hænger det selvfølgelig sammen med, at filmens producer har benyttet en populær sanger (og sangskriver) som Sebastian til at lave musikken, der på plade (CBS 98 104) præsenterer sig netop så enkel og unuanceret som filmen er det.

Filmens sange – med titler som »Imorgen kommer aldrig«, »Jeg kan ik' gøre for'et«, »Ta chancen – du er femten« – er tekstmæssigt og musikalsk lige ud af landevejen, sommetider tangerende det banalt intetsigende. Og ligesom sangene i filmen virkede som et unødigt insisterende fingerpeg, der tydeliggjorde den i forvejen særdeles tydelige og elementært let forståelige film, således virker sangene (også uden filmens billeder som visuelt akkompagnement) overtydelige indtil det docerende. P.C.