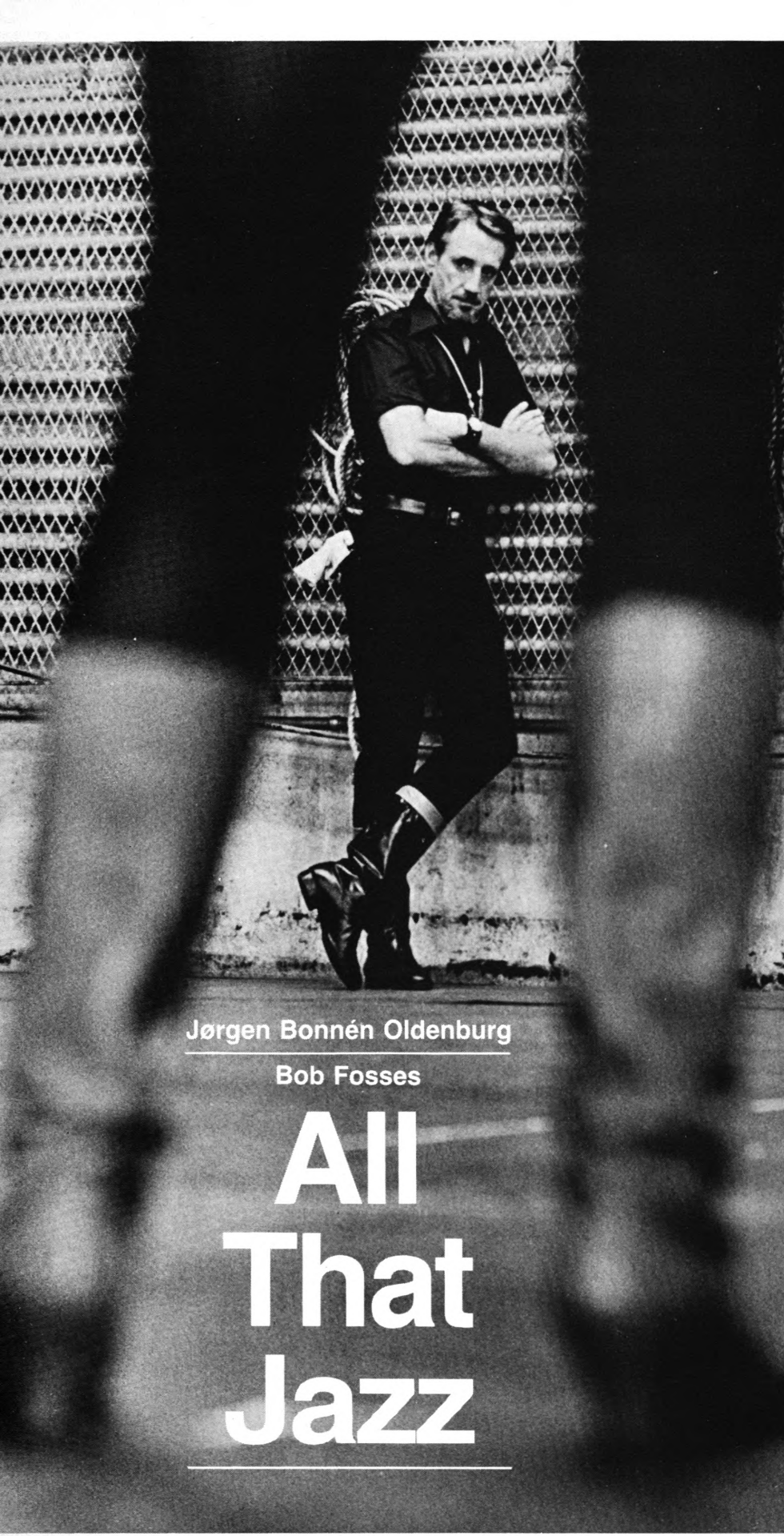




Jørgen Bonnén Oldenburg

Bob Fosses

All That Jazz

»All That Jazz«, er en overvældende film. Den er virtuos og original, dybt personlig og samtidig alment vedkommende. Det er så sjældent, kunstværker opleves som totalt vellykkede på alle planer – jo mere sammesatte de er, des mere vokser risikoen for, at et eller flere af elementerne slår fejl. Derfor er operaer og film for mig de mest spændende kunstformer – så meget står på spil, og så lidt af det lykkes. Men »All That Jazz« er i mine øjne en af disse få film, der opleves med en fortærende intensitet, og som bagefter står i bevidstheden som et åndeligt monument, en berigende erfaring, et kunstnerisk mesterværk.

Skal man beskrive »All That Jazz«, må man benytte sig af modsætningspar: den er intim og storslået, følsom og kynisk, dødsfikeret og livselskende, blufærdig og brovtende. Det er en film, der uden varsel smider tilskueren rundt imellem forskellige følelsesmæssige holdninger og forskellige stilarter, samtidig med at alle bestanddelene, så modstridende de end monne forekomme at være indbyrdes, dog samler sig til en stilistisk og tematisk helhed af besættende kraft.

Der er en uhyggeligt tankevækkende tendens i amerikansk film i disse år, nemlig en retning som afspejler og beskæftiger sig med dødsdriften, såvel hos det enkelte individ som i samfundet i almindelighed. Døden har naturligvis fra Arilds tid, og i hvert fald siden de gamle grækere begyndte at formulere de kultiske ritualer og de ældgamle myter i skuespilform, været et naturligt og betydningsfuldt dramaturgisk element. Også op gennem den amerikanske films historie har ligene og dødsfaldene floreret, især vel i gangsterfilm, men egentlig ret tilfældigt og uden morbid optagethed af døden som andet end en uomgængelig del af *la condition humaine*. John Ford har om nogen dyrket død og begravelse, men han har også dyrket de andre store rituelle handlinger i den menneskelige tilværelse: fødsler og bryllupper, møder og adskillelser, glæder og sorger, og døden har hos Ford aldrig været andet end sig selv, ikke noget symbol, ikke noget symptom, bare en respektfuld følelsesmættet registrering af, at sådan går det nu en gang i livet.

Men sådan er det ikke længere. Op igennem 1960'erne blev dødsfascinationen stadig tydeligere med Sam Peckinpah som den stærkeste eksponent for denne udvikling. Destruktion af blodigste art og voldelig død i udpenslende slow-motion scener blev efterhånden hverdagskost, og Fords rituelle begravelser blev afløst af en næsten manisk optagethed af selve dødsøjeblikket. Det var ikke længere den afdødes liv og betydning for de efterlevende, som skulle anskueliggøres i jordefærden; det var ikke mere opfattelsen af døden som en del af livet, der blev udtrykt – det var smerten, lidelsen, angsten og choket i selve dødsøjeblikket, som instruktørerne ville skildre, gerne på én gang bloddryppende og sentimentalt, som Penn gjorde det i »Bonnie and Clyde«.

Trods alt var dødsfaldene dog stadigvæk kun et pirrende indslag i action-filmene med deres forskellige grader af voldsomhed – men op igennem 1970'erne har døden som hovedmotiv og masse-attraktion været et stadigt

mere påfaldende træk. Med katastrofefilmernes blomstring, fra »SOS Poseidon kalder« til »Jaws«, blev dødstruslen og dødsangsten endelig omsat til en økonomisk profitabel filmisk form. Var katastrofefilmene ikke af syn-derlig interesse på det kunstneriske plan, er der dog på ingen måde uvæsentlige som af- spejling af publikums behov for at se dødsfæ- nomenet projiceret op på lærredet. Selv om man kan finde denne kredsen om dramatisk og spektakulær død usmagelig, så er den dog for så vidt forståelig, som alle skal dø og der- for har en naturlig interesse i at vide mere om dette fremtidige anliggende. Med de seneste års videnskabelige interesse omkring døden, de døendes og de pårørendes reaktioner før, under og efter dødsfaldet er emnet så at sige også blevet salonfåhigt.

Hvis man imidlertid tror, at kunstnere er mere følsomme end de fleste andre, og bedre er i stand til at opfatte tidens signaler og på næsten profetisk vis varsle om skæbne- svangre træk i samfundsudviklingen, er det imidlertid med dyb uro, man oplever tre så forskelligartede værker som Ciminis »The Deer Hunter«, Coppolas »Apocalypse Now« og nu også Fosses »All That Jazz«, for det, de tre instruktører siger med deres film, er jo, at det, der karakteriserer disse år, er en døds- drift, der driver mennesker ud i forskellige for- mer for selvdestruktion. Og det tør siges, at være et ganske anderledes, og i sit sam- fundsmæssige, politiske perspektiv dødeligt alvorligt anliggende end den sunde nysgerrig- hed, hvad angår ens eget livs ophør. 1970'erne interesse for døden er blevet til 1980'erne dødsfiksering.

Michael Cimino udkrystalliserede Viet- nam-erfaringen og de deltagendes dødsfrygt i et krast og provokerende symbol, den rus- siske roulette, der bliver af skelsættende be- tydning for filmens to hovedpersoner. Den ene er i stand til at bearbejde traumet og leve videre på et nyt erfaringsgrundlag og med en ny etik, den anden kan ikke længere leve uden følelsen af tilværelsens forgængelighed, og han bringer derfor konstant sig selv i livs- fare. Det er en selvdestruktiv proces, han er blevet opslugt i, dødsdriften har besat ham, som den altså efter Ciminis opfattelse har sat sit mærke på så mange Vietnam-veteraner. (Hal Ashby præsenterer jo i »Coming Home« en skæbnemæssig parallel i Bruce Dorns og Jon Voigts skikkelser til de to hovedfigurer i »The Deer Hunter« men med størst opmærk- somhed på den overlevende skikkelse. Hans film er også lavet et år tidligere. Hvor Cimino beskæftiger sig med krigens følger, går Cop- pola endnu dybere i sin udlægning af Viet- nam-psykosen, for i »Apocalypse Now« er det ikke krigen, der giver anledning til dødsfik- sering og andre former for knuste sind. Ifølge Coppola var det dødsdriften, som på forhånd var til stede i menneskene, og krigen var bare logisk effekt af deres dybt funderede længsel. Krigen var ikke et forfærdeligt udsalg af poli- tisk-økonomiske faktorer eller af nogle tilfæl- lige politiskeres tilfældige dispositioner, den var målet, den dybt arketypiske drift mod ud- slettelsen, de andres såvel som den person- lige totale tilintetgørelse.

Nu er »All That Jazz« selvfølgelig hverken en beskrivelse af jævne menneskers reaktion

på mødet med liv og død som eksistentielle fænomener – som »The Deer Hunter« er det – eller en James »The Golden Bough«- Frazer/Jungsk vision af arketypiske riter og underbevidste mønstre – som »Apocalypse Now« er det – men de har det til fælles, at de handler om at ville dø. Tilfældet Joe Gideon i »All That Jazz« er måske oven i købet den figur i de tre film, som det umiddelbart kan være vanskeligst at forstå, for han har jo det hele. Gideon har tilsyneladende fuld kontrol over sin tilværelse: han skal sætte en forestil- ling op på Broadway, samtidig med at han arbejder på finklipningen af en film. Han har en vidunderlig elskerinde, Katie, som oven i købet beundres af hans teen-age datter, Mi- chelle, der ellers bor sammen med sin mor, Audrey, der er forestillingens stjerne og i øv- rigt en nær og forstående veninde. Alle kan lide Joe Gideon, alle vil arbejde for ham, og han får sin vilje i alting, selv når han engage- rer en mædelig danserinde uden overbevi- sende sangtalenter, bare fordi han gerne vil i seng med hende. Man følger ham i hans øn- sker, for ikke at sige luner – og alligevel er Joe ulykkelig og kun rolig, når han i sin fantasi taler med den æteriske hvide pige, man efter- hånden forstår er dødsenglen, som han – ifølge sin ellers meget kontante og lidet ind- sigtsfulde mor – har været forgabt i siden han var ti år.

Uhyggelig og tankevækkende

Det som er det egentlig uhyggelige og tanke- vækkende ved filmen er, at den ikke besvaret tilskuerens spontane spørgsmål om, hvorfor Joe Gideon dog er så ulykkelig, at døden står for ham som en attraktion. I tidligere tider ville man omhyggeligt have redegjort, og det sik- kert temmelig firkantet, for denne og hin trau- matiske oplevelse, som naturligvis måtte frem- elske selvdestruktive tendenser. I 1980'erne mener Fosse, at det ikke længere er nødven- digt. Lenny Bruce og Woody Allen har banet vejen for en almen forståelse af, at døden også sine gode sider, og at livet for resten er så besværligt, at det er bedst at være fri for det. Der redegøres ikke for Joes dødsdrift, fordi Bob Fosse accepterer en drift som et biologisk fænomen, som sult eller sex – en naturlig del af livet, som kan beskrives kunst- nerisk, men ikke anfægtes som et basalt træk i menneskets (under-)bevidsthed. Man kan selvfølgelig diskutere dette udgangspunkt, men ikke den sikkerhed, hvormed Fosse fører dette igennem, så lidt som man må overse den smerte, hvormed Joe Gideon, trods alt, tager afsked med verden.

For »All That Jazz« er en meget kompleks film. Den handler om død, men i hvert eneste optrin fejrer livet triumfer for så vidt som kunstnerisk skaben må siges at være et livs- bekræftende fænomen. Bob Fosse selv – hvis livsforløb jo har adskillige sammenfald med Joe Gideons – er eksempelvis, ifølge upålidelige tidsskriftartikler, for længst rådet fra udskjelset som rygning og drikning, hvis han ville overleve med sit dårlige hjerte, men han genoptog mindst disse to laster under indspilningen af »Alle That Jazz« fordi han følte, at denne film måtte gennemføres, koste

hvad det ville. Ingen kan være mere taknem- melig end jeg for at filmen blev lavet – allige- vel forekommer det mig at være ejendomme- ligt romantiske, for ikke at sige direkte per- verse præmisser, hvis man sætter sit liv på spil for at lave en film. Dødsdriften synes ikke kun at karakterisere Joe Gideon, men også Bob Fosse.

Når »All That Jazz« kan virke så stærkt, tror jeg, det ikke mindst skyldes, at den – trods sin beundring for Joes talenter som in- struktør – hverken forfalder til klynkeri eller afguder i forhold til ham og hans skæbne. I betragtning af, at filmen er åbenlyst selvbio- grafisk, lige ned til Roy Scheiders skæg, og for kendere af det Fosse'ske privatliv med ty- delige paralleller i det virkelige liv til filmens figurer – i betragtning heraf er det beundrings- værdigt, i hvor høj grad Fosse formår at be- vare en distance til sit spejlbillede, der hver- ken viser Joe Gideon som et helgenbillede eller en karikaturtegning. Han har både talent og intelligens, charme og følelse, men som hans onde dæmon i Lenny Bruce-figures skikkelse antyder det, drives han måske kun af et desperat ønske om ikke at være almin- delig, en skrækindjagende frygt for at virke konventionel. Det er et selvpøgg af en oprig- tighed, man ikke er forvænt med i amerikansk sammenhæng, hvor den sødlaadne optimisme eller den sensationshungrende bitterhed al- mindeligvis karakteriserer de åbenhjertige bekendelser.

Men »All That Jazz« er heller ikke i sin form eller sin ydre tematik en videreførelse af en amerikansk tradition, snarere må den beteg- nes som en original, og i øvrigt meget ameri- kansk, parallel til Fellinis klassiker »8½«. In- spirationskilden er umiskendelig, fra detaljer som Dødsenglens kostumering med den store hat og de hvide slør, via udformningen af slutoptrinet – en manege hos Fellini, en arena-scene hos Fosse – frem til hele filmens på en gang medfølelse og udleverende por- træt af en instruktør i krise – men det er en påvirkning fra et stort talent til et andet, ikke et plagiat, men en hyldet, hvor Fellinis stor- slæde barok ubesværet forvandles til Fosses strømlinede ekspressionisme.

Forskellene på de to film er dog lige så illustrative som lighederne. Hos begge in- struktører figurerer eksempelvis en pige i hvidt. Hos Fellini er hun Claudia (Cardinale), uskylden, drømmen, kærligheden, poesien, legemliggjort i en spontan og varm, populær stjerne. Hos Fosse er hun en anonym dødens engel, ren, æggende, sophisticated, intim, men distant. Både hos Fellini og Fosse er den hvidklædte pige et centralt symbol, hos dem begge er hun en forløsende figur, men hos Fellini skænker hun inspiration, og dermed liv, hos Fosse skal hendes apparition forklare Joe Gideons døds længsel. Det tilsynela- dende fælles træk er altså i realiteten udtryk for en markant forskel. For hvor Fellini nok kan være både kynisk og melankolsk, de- monteres han dog ofte af sine billeder, der udtrykker en umiskendelig livsglæde, en sans for livets poetiske og grinsagtige træk, som er oplevede ægte og intenst, og som derfor i sid- ste ende tager brodden af hans forbigående misantropiske udfald. Fosse er ikke optimist. Han kan nok være både poetisk (som i den

helt vidunderlige scene, hvor Joe træner med sin verdenskløge teenage-datter) og morsom (som når han beskriver sin nærmeste konkurrent på Broadway), men man fornemmer, at disse afsnit mere er med, fordi kunstneren Bob Fosse har følt behov for også disse stemninger i filmens umådelige opbud af forskelligartede følelser, end fordi personen Bob Fosse naturligt oplever verden som en lyrisk og komisk foreteelse.

Men der kan ikke være tvivl om at Fellini og Fosse trods forskelle i stil og temperament er beslægtede ånder. Begge ser i sex en væsentlig kraft i menneskelivet, begge fascineres af showverdenen – men hvor Fellini skildrer den som et patetisk fænomen, ser Fosse den som en triumf, arbejdsglædens og professionalismens beåndede sejr over de små-

åbenbart omredigerer sit materiale i det uendelige, og lyssætningen derfor skal være af en art, der praktisk talt tillader, at en hvilkensomhelst optagelse (uden besvær i form af forskelligheder i lysets karakter) skal kunne kombineres med en hvilkensomhelst anden. Vi er meget langt fra Unsworths udsøgte modlysbilleder i »Cabaret«. Rotunnos billeder er lige så smukke, men den tydeligt definerede lyskilde i den tidligere film har her vejet pladsen for en udefineret, altoplysende lysætning, der alligevel virker både blød og atmosfæremættet. Det er en suveræn fotografs værk.

Som før antyder klipper Fosse i denne film mere intenst og mere overraskende end nogen sinde før – og det vil jo sige en del. Fosse er virkelig virtuøs som filmfortæller – men som

der gøres til den instruktør som i givet fald skal overtage opsætningen. De to forløb er lige betydningsfulde, samtidig fungerer de som en slags gensidige symboler for hinanden. I hvert fald lader forhandlingerne sig udmærket opleve som de fantasier, der i Joes hjerne akkompagnerer de faktiske operative indgreb. Til støtte herfor kan anføres, at mændene i disse scener skildres med den satiriske skepsis, hvormed Joe filmen igennem oplever sine kønsfæller. Alle fremtræder de som selvoptagede, overstyrrede idioter med forestillingens producent, Jonesy, som den mest usandsynlige af dem, og instruktørkollegaen, Lucas Sergeant, som den mest hykleriske. Mændenes latterlighed træder så meget tydeligere frem, som kvinderne i filmen skildres med varme og beundring. De er



Kunstneren ved sminkebordet er en bergmansk situation, men symbolerne og billedkompositionen med dens forskellige planer er udpræget fellinisk



Når Joe Gideon i en af sine dødshallucinationer ser en række af sine tidligere elskerinder passere revy, må det naturligvis ske til en evergreen så besk som »Who's Sorry Now?«, og i udformningen er det blevet til en nostalgisk hyldelse til filmmusicalens første store instruktør, Busby Berkeley

borgerlige eksistenser, der kun ser penge og fortjeneste i et show, og som i øvrigt er latterlige i bund og grund. Omvendt hos Fellini, hvor gøglerne altid er de tabende og publikum den vindende part. Forholdet imellem gøgler/kunstner og publikum er jo et tema, vi genkender fra Bergman, som – karakteristisk nok – sammen med Kubrick og Fellini er Fosses erklærede instruktør-idoler.

Yderligere et led forbinder Fosse med Fellini, nemlig den omstændighed, at »All That Jazz« er fotograferet af Giuseppe Rotunno, der siden »Fellini Satyricon« har været op-havsmand til Fellingis billedsider. Umiddelbart er der nu ikke meget i »All That Jazz«, der fører tanken hen på Fellini, for hvor han svælger i storladne kompositioner, i raffinerede farvesammensætninger og kontrastfulde belysninger, holder Fosse »All That Jazz« i en nøgtern, næsten refererende fotografisk stil – med markante undtagelser som den effektfulde opstilling fra den natklub, hvor Joe har sit første engagement, og hvor hans mor har en symbolsk forgrundsplacering med sit enorme komfur, eller som de ekstravagante filmoptagelser i Joes dødsfantasier. Rotunno indordnet sig totalt Fosses krav om maximal realisme i det enkelte optrin, et krav, det må være svært at honorere, fordi Fosse jo så

det fremgår af beskrivelsen af redigeringsprocessen omkring Lenny Bruce-filmene, er det en brydsom kreativ proces – så langt tænkes kan fra f.eks. den omhyggeligt forudberegnede klipning af en Hitchcock-film. Strukturen i »All That Jazz« forekommer overskuelig, mens man ser filmen, men er i realiteten temmelig kompleks. Selve hovedforløbet udbygges med flash-backs, med glimt til forløb, som Joe måske forestiller sig, men som måske er realistiske parallelhandlinger, han intet kender til – det er svært at afgøre om f.eks. hans tidligere kones referat af sit hospitalsbesøg til truppen er vision eller realitet. Filmene er jo Joes i et og alt, han er den enerådende hovedperson, og de få scener, han ikke er med i, fristes man til at opfatte, som værende hans forestillinger, snarere end selvstændige optrin, hvormed den alvidende instruktør fortæller biografipublikummet, hvad der går for sig, mens Joe intetanende ligger på hospitalet. Det er helt eisensteinsk, når Fosse forbinder to afgørende kriser i Joes liv, hans kropslige og hans professionelle problemer i den sekvens, hvor der parallelliseres imellem Joes hjerteoperation i uskånsomme nærbilleder og de forhandlinger der føres omkring de økonomiske konsekvenser for forestillingen af hans eventuelle død og de sødladte tilnærmelser,

stærke, spontane, hjertelige, kloge – og selv den ufuldkomne Victoria, som Joe etablerer et forhold til, viser sig dog i besiddelse af en følsomhed og en udholdenhed, der gør hende fortjent til hans professionelle tillid. Men i øvrigt må det understreges, at denne film ikke er en række psykologisk interessante portrætter. Dens figurer er psykologisk tilfredsstillende, men filmen beskæftiger sig ellers ikke med psykologiske konflikter for den er optaget af ét væsentligt problem: døden, som de andre må vige for. Og som personerne skubbes til side til fordel for dødsfikseringen, skubbes de enkelte optrin ud i mørket til fordel for filmens helhed. Det er bemærkelsesværdigt, at Fosse, der jo selv er danser og koreograf, ofrer så mange forjættende danseoptrin (i filmens begyndelse) til fordel for billedmæssige eller rytmiske effekter. Senere tager han ganske vist revanche med nogle forrygende numre, der formidles med respekt for dansernes indsats og koreografens ideer. Det er betegnende for Fosses umådelige versatilitet, at han som teaterkoreograf kan skabe numre, der med uhyre slagkraft henvender sig til et publikum i salen (ganske vist med filmiske virkemidler i form af skiftende projektører, der leder publikums opmærksomhed fra den ene detalje til den anden – som det skitseres i

fly-numret »Take Off With Us« – og at han som filminstruktør i lige så høj grad formår at skabe dansesekvenser, der lader sig dele op i billeder, og hvor ikke blot musikken og dansens rytme, men også klipningen inkorporeres i den medrivende helheds effekt. Det har selvfølgelig meget med Fosses koreografiske stil at gøre. Det er en stil, hvor der arbejdes med forandringer og pludselige skift i tempi, i bevægelsesudtrykkene, i stemningen og i dynamikken. Et skift i billedet kommer følgelig ikke som et forstyrrende, men som et supplerende element. Det er en stil, der fra at være Fosses særkende som koreograf også er blevet det for filmen som helhed. Her veksles uafslædt for tid til nutid, fra satiriske til sentimentale stemninger, fra det virtuose til det enkle, fra de overraskende indfald til de

man ikke var bekendt med fra hans tidligere roller, der her, fuldt overbevisende, kommer til udtryk.

Selve filmens grundidé, at lave en musical om en mand, der dør, er lige så original som den givetvis på mange mennesker vil virke usmagelig. Det eneste krav, man kan stille til kunst, er, som bekendt, at den skal være god, og enhver fornyer må hilses med taknemmelighed. Ikke siden Kubrick med »Dr. Strange-love« præsenterede en farce om atombomben, kan jeg erindre en tilsvarende udfordrende blanding af genre og emne. Men når der hverken skæres ned på musicalens krav om uadventede kvaliteter eller emnets krav om indsigt kan man kun påskønne værkets originalitet. Dertil kommer, at for Fosse er naturligvis musicalen den rigtigste og mest per-

måtte behandle samme tematik, men i et milieu, han kendte, og som han bedst kunne beskrive ved sine personligste udtryk: sang og dans, humor og satire.

For mig er »All That Jazz« en af filmhistoriens store triumfer.

DET ER SHOWTIME

All That Jazz. USA 1979. **P-selskab:** Columbia/20th Century-Fox. **Ex-P:** Daniel Melnick. **P:** Robert Alan Aurthur. **As-P/P-leder:** Kenneth Utt. **As-P:** Wolfgang Glattes. **Instr:** Bob Fosse. **Instr-ass:** Wolfgang Glattes, Joseph Ray. **Manus:** Robert Alan Aurthur, Bob Fosse. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Kamera:** James Contner, Richard Mingalane. **Farve:** Technicolor; DeLuxe-kopier. **Klip:** Alan Heim, David Ray/Ass: Emily Paine, Joan Cameron. **P-tegn:** Philip Rosenberg, Tony Walton (»Fantasy«-scener). **Dekor:** Edward Stewart, Gary Brink. **Reklvis:** Jimmy Raitt. **Kost:** Albert Wolsky. **Garderobe:** Max Solomon, Lee Justin III. **Sange/Musical-numre:** »On Broadway« af Ralph Burns, sunget af George Benson; »A Perfect Day«, af og med Harry Nilsson; »Take Off With Us« af Fred Tobias & Stanley Lebowsky, sunget af Sandahl Bergman; »Everything Old is New Again« af P. Allen & C. Sager, sunget af Peter Allen; »There's No Business Like Show Business« af Irving Berlin, sunget af Ethel Merman; »After You've Gone« af H. Creamer & T. Layton, sunget af Leland Palmer; »There'll Be Some Changes Made« af W. B. Overstreet, B. Higgins & H. Edwards, sunget af Ann Reinking; »Who's Sorry Now« af T. Snyder, B. Kalmar & H. Ruby, sunget af kor; »Some of These Days« af S. Brooks, sunget af Erzsébet Foldi; »Pack Up Your Troubles in Your Old Kit Bag« af Felix Powell, George H. Powell; »Bye Bye Love« af B. Bryant & F. Bryant, sunget af Ben Vereen & Roy Scheider (trompetsolo: Lou Soloff); »Concert in G« af Vivaldi; »Ponte Vecchio« af Ralph Burns (sax-solo: George Young); »South Mt. Sinai Parade« af Ralph Burns (trombone-solo: James Pugh). **Arr/Dir:** Ralph Burns. **Dansemusik-Arr:** Arnold Gross. **Musik-sup:** Stanley Lebowsky. **Musik-bånd:** Michael Tronick. **Musik-mix:** Glenn Berger. **Tone:** Chris Newman, Peter Ilardi, Maurice Schell, Dick Vorisek, Jay Dranch, Bernard Hajdenberg, Sanford Rackow, Stan Bochner. **Koreo:** Bob Fosse/Ass: Kathryn Doby, Gene Foote. **Medv:** Roy Scheider (Joe Gideon), Jessica Lange (Angelique), Ann Reinking (Kate Jagger), Leland Palmer (Audrey Paris), Cliff Gorman (Davis Newman), Ben Vereen (O'Connor Flood), Erzsébet Foldi (Michelle), Michael Tolan (Dr. Ballinger), Max Wright (Joshua Penn), William LeMassena (Jonesy Hecht), Chris Chase (Leslie Perry), Deborah Geffner (Victoria), Kathryn Doby (Kathryn), Anthony Holland (Paul Dann), Robert Hitt (Ted Christopher), David Margulies (Larry Goldie), Sue Paul (Stacy), Keith Gordon (Joe Gideon som ung), Frankie Mann (Komiker), Alan Heim (Eddie), John Lithgow (Lucas Sergeant), Sandahl Bergman, Eileen Casey, Bruce Davis, Gary Flannery, Jennifer Narin-Smith, Denny Ruvalo, Leland Schwantes, John Sowinski, Candace Tovar, Rima Vetter (Dansere), Trudy Carson, Mary Sue Finnerty, Leslie Kingley, P. J. Mann, Cathy Rice, Sonja Stuart, Terri Treas (andre dansere), Ralph E. Berntsen – dr. Jay Flato – p, John Paul Fetta – b, Andy Schwartz – g (rockgruppe), Robert Levine (Dr. Hyman), Phil Friedman (Murray Nathan), Stephen Strimpel (Alvin Rachmil), Leonard Drum (Forsikringsmand), Eugene Troobnick (Forsikrings-læge), Jules Fisher (sig selv), Ben Masters (Dr. Carry), Catherine Shriiff (Sygeplejerske Briggs), Joanna Merlin (Sygeplejerske Pierce), Leah Ayres (Sygeplejerske Capobianco), Nancy Beth Fird (Sygeplejerske Gibbons), Tito Goya (Sygepasser), Tiger Haynes (»Tiger«, portør), Lotta Palfi-Andor (Gammel kvinde), K. C. Townsend (Stripper), Melanie Hunter (Stripper), Rita Bennett (Stripper), Gary Bayer (Kandidat), Wayne Carson (Regissør), Kerry Casserly (Danser), Judi Paseltine (Danser), Nicole Fosse (Danser), Minnie Gaster (Schripter), Michael Green (»Klaptræ«), Bruce MacCallum (»Klaptræ«), Joyce Ellen Hill (Sygeplejerske Collins), Sloane Shelton (Joe Gideons mor), Arnold Gross (Pianist), Edith Kramer (Manager, prøvelokale), Barbara McKinley (Diane), Gavin Moses (Klippe-assistent), Wallace Shawn (Forsikringsmand), Jacqueline Solotar (Autografjæger), Steve Elmore, J. M. Hobson, Mary McCarty, Theresa Merritt (»Cast of NY/LA«), Mary Mon Toy (Ernæringsfysiolog). **Længde:** 123 min. **Udi:** Columbia-Fox. **Prem:** ABCinema.



Fosse arbejder i sin koreografi meget med hænderne, der hyppigt placeres vinkelret i forhold til armene – i modsætning til den klassiske ballet, hvor hænderne skal udgøre den yndefulde afslutning på en harmonisk armføring. I slutoptrinet er den karakteristiske kontrast mellem en (tilsyneladende) afspændt kropsholdning og de markante håndstillinger fuldt ud adækvat i forhold til den sørgmodige tekst og den frenetiske, livsboblende melodi

rituelle gentagelser af Joe Gideon, der i badeværelser forbereder sig på en ny dag. »All That Jazz« er en film, hvor også klipningen fejrer triumfer.

Om de medvirkende er kun at sige, at de uden undtagelse er fremragende. Det kan umiddelbart undre, at Fosse ikke til hovedrollen har valgt en mand, der selv er danser, men dels fungerer Roy Scheider perfekt i de scener, hvor han som koreograf skal markere et eller andet, dels må man gå ud fra, at hvis Fosse havde ønsket sig en danser, havde han valgt sig en danser. Scheiders mangel på dansemæssige erfaringer belaster i hvert fald på ingen måde historien eller dens sandsynlighed, og i sine udtryk som desperat succes-hungrende, selvironisk, men sårbar stjerne er Scheider i hvert fald helt dækkende. Mest overraskende var han for mig i de to scener, hvor han skal demonstrere en ømhed, der ellers ikke er mange spor af i figuren, nemlig dels den scene, hvor han træner med sin datter i en fortrolig pas-de-deux, og dels den, endnu mere forbavsende, hvor Joe Gideon har accepteret sin skæbne og sin forestående død i en grad, at han får overskud til selv at optræde som den trøstende dødsengel i forhold til en gammel, ensom kvinde på hospitalet. Det er en følsom side af Scheiders talent,

sonlige genre på at udtrykke sig igennem, efter-som han – bortset fra »Lenny« – udelukkende har arbejdet med denne form de sidste 15 år. Det er værd at notere sig, at Fosse kun tror på den »realistiske« musical, hvor numrene ikke bare – som i den klassiske udformning – er den logiske konklusion på en situation, der ikke længere lader sig formulere i ord, men må forløses musikalsk. Fosse mener, den traditionelle musicals dage er talte, den tid, hvor personer dansede rundt i lejligheder og parker, kun fordi følelsen forlangte det. Han frygter, publikum ikke længere vil acceptere et sådant brud med realismen, en sådan afvigelse fra sandsynligheden, og at denne skepsis vil gå ud over den historie, der fortæles. Det er derfor »All That Jazz« foregår i et show-milieu, hvor dansene naturligt lader sig integrere i forløbet, både på historiens virkelighedsplan og i hovedpersonens dødsfantasier. Og det var for at kunne bruge musicalens udtryk og bevare sandsynligheden, at Fosse opgave et tidligere projekt, betitulet »Ending«, som var filmatiseringen af en roman om en kvinde, hvis mand dør af kræft. Planerne var så vidt fremskredne, at drejebogen var afsluttet, og man var i gang med at vælge skuespillere, da Fosse indså, at emnet i sig selv var for deprimerende for ham, og at han