

■ LEVE DØDEN

Viva la muerte. Frankrig/Tunis 1971. Dist: C.E.D. I.C. P-selskab: Isabelle-Films (Paris)/S.A.T.P.E.C. (Tunis). P-ledere: Jean Velter, Hassene Daldouf. I-leder: Larbi Garcem. Instr: Fernando Arrabal. Instr-ass: Ferid Boughedir. Manus: Fernando Arrabal, Claudine Lagrive. Efter: Fernando Arrabals roman »Baal-Babylon«. Foto: Jean-Marc Ripert. Kamera: Azzedine Ben Ammar/Ass: Touhami Kochbati, Ridha Sraies. Farve: Eastmancolor. Format: Widescreen. Klip: Laurence Leininger/Ass: Kahena Attia, Dominique Landman. Dekor/Skulpturer: Hechmi Marzouk/Ass: Catherine Maillot. Musik: Tiltrettelagt af Jean-Yves Bosscur. Tone: R. Youlak, Pierre Calvet, Gilou Kikoine. Medv: Anouk Ferjac (Tanten), Nuria Espert (Moderen), Mahdi Chaouch (Drengen Fando), Ivan Henriques (Faderen), Jazia Klibi (Thérèse), Suzanne Comte (Bedstemoderen), Jean-Louis Chassigneux (Bedstefaderen), Mohamed Bellasoued (Officeren), Victor Garcia (Fando som 20-årig). Længde: 90 min. Censur: Ingen. Udl: ASA Filmudlejning. Prem: Dagmar 15.3.72.

Filmen er indspillet i månederne september-oktober 1970, eksteriørcenerne filmet i Tunis.

KLOVNERNE

Fellinis »I Clowns« er lavet for fjernsynet, men det er ikke umagen værd at undersøge, på hvilken måde dens form er bestemt heraf, for i formel henseende er den ikke i nogen væsentlig forstand forskellig fra andre Fellini-film.

Klovnerne er selvfølgelig et oplagt Fellini-emne. Alligevel er filmen overraskende fellinisk. At den er det i stil og tone, overrasker ikke. Det kunne den også have været, hvis den var en »rigtig« reportagefilm, en dokumentarfilm, der egnede sig til forevisning på en fjernsynsskærm. Den er ingen dokumentarfilm, med mindre man vil kalde al kunst for dokumentarisk selvudlevering.

Det overraskende er, at Fellini så ugenert har benyttet lejligheden til at hente en række typiske Fellini-temaer frem igen for at meditere over dem på ny. Resultatet af denne nye selvfordybelse kan gøre det ud for en interessant kommentar til Fellinis tidligere film, også til mesterværket »8½«, men er også et selvstændigt og betydeligt kunstværk.

Han har inddelt filmen i tre hovedafsnit. I det første fortæller han om, hvad det er, der fascinerer ham ved cirkus og klovner. I det andet konstaterer han, at klovnerne er ved at forsvinde, og i det tredje tager han på Fellini-manér afsked med dem.

I indledningsafsnittets erindringsglimt skildres den lille Federicos chokerende møde med cirkusklovnerne: de er festlige – og skræmmende. Derefter scener med nogle mennesketyper fra barndommens provinsby i fascisttiden: den latterligt selvhøjtidelige stationsforstander, den lokale tosse, den komisk myndige officer og andre. Klovner, de også: lige så festlige – og endnu mere skræmmende.

Der er klovner overalt, fupmagere og mirakelmænd, hele verden er en cirkus: *la bella confusione!* Fra den store manege henter cirkusklovnen inspiration til sit groteske gøgl, sine festlige og skræmmende løjer, sin kunst. En kunst som Fellinis. Og cirkusklovnens kunst er ved at forsvinde; ingen, eller alt for få, vil vide af den.

I filmens midterdel, det lange reportageafsnit eller rettere: reportageagtige afsnit, opsøger Fellini forhenværende manegebørnetherder: gamle, ensomme mænd, hvis kunst er glemt. Han – og hans ledsager, cirkuseksperten *Tristan Rémy* – må gøre sig store anstrengelser for overhovedet at få ordene til at fortælle om de gyldne tider.

Skønt afsnittet rummer både originalop-

tagelser og felliniske rekonstruktioner af berømte klovnumre, der virkelig er morsomme, er det præget af alvor og melankoli. Fratellini'erne, Lorient, Rhum, Bario, Rivet – enkelte af dem har overlevet, som ved en fejltagelse, men deres kunst hører fortiden til. Den kunst, der har betydet så meget for Fellini, og som ligner hans egen!

»Ja,« siger han til Rémy, »klovnen er død«. Han vidste det, før de tog af sted.

Sidste afsnit er en ægte fellinisk finale. Klovnen skal begraves. Og hvilken ligfærd! Et helt ensemble af klovner i et fantastisk nummer: rustvogn, brandbil, halloj – og tom manege, tomt cirkus og klagende trompetfanfare.

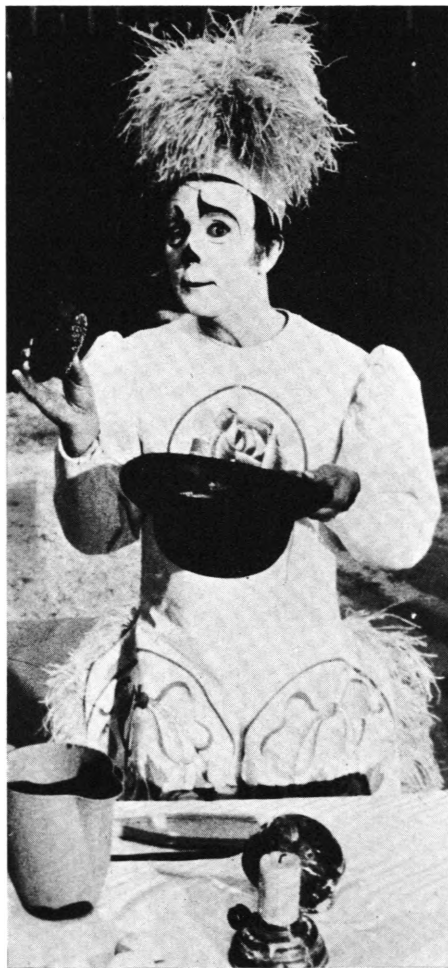
En tilsvarende finale var der i »8½«; dermed blev tilkendegivet, at Guido havde overvundet sin krise. Og her? Kunsten er død. Kunsten leve!

Albert Wüinblad.

■ KLOVNERNE

I clowns/Les clowns/Tysk titel ej fundet. Italien/Frankrig/Vesttyskland 1970. P-selskab: RAI [= Radio-television Italiana] Compagnia Leone Cinematografica/O.R.T.F./Bavaria Film. P: Elio Scardimaglia, Ugo Guerra. P-ledere: Lamberto Pippa, Maurizio Mein. Instr: Federico Fellini. Manus: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Instr-ass: Lilliana Betti. Foto: Dario Di Palma. Kamera: Blasco Giurato. Farve: Technicolor. Klip: Ruggero Mastroianni/Ass: Adriana Olasio. Kost: Danilo Donati. Musik: Nino Rota. Makeup: Rino Carboni. Medv: Tristan Remy, Pierre Etaix, Gustav Fratellini, Annie Fratellini, Baptisto, Franco Migliorini, Anita Ekberg, Federico Fellini, Liana Orfei, Rinaldo Orfei, Nando Orfei, Alex, Bario, Pere Lorient, Ludo, Mais, Nino, Mayo Morin, Lina Alberti, Alvaro Vitali, Gasparino, Ricardo Billi, Tino Scotti, Fanfulla, Carlo Rizzo, Fredo Pistoni, Furia, Reder, Valentini, Merli, Martana, Maggio, Sbarra, Carini, Terzo, Vingelli, Fumagalli, Zerbinati, Janigro, Maunsell, Peverello, Sorrentino, Valdemaro, Bevilacqua, 4 Colombaichi, Charlie Rivet, Victoria Chaplin. Længde: 90 min., 2520 m. Censur: Rod. Udl: Dagmar Film. Prem: Dagmar 3.4.72.

En af Fellinis klovner.



BØGER

FRANKENHEIMER

John Frankenheimer er velkendt som real-list, men i hans senere film er det blevet klart, at hans egentlige talent går i retning af det impressionistiske, næsten det lyriske, og det indtryk, man havde af ham op til slutningen af 60'erne, nemlig som en smart tv-dreng, der kunne det hele, er ved at vige pladsen for opfattelsen af ham som en forsigtigt søgende stemningsmaler. Hans temaer er på nydeligste auteur-vis forblevet de samme (menneskets søgen efter en identitet, karakterens udvikling under prøvelser, driften til selvdestruktion), men tyngdepunktet er blevet forskubbet fra den banale sort/hvide realisme i »Min søn er en fremmed« (1956) til den disede akvarelstemning fra »Sheriffen i Tennessee« (1970). Hans seneste film, den ubehagelige overraskelse »De vilde ryttere«, passer ikke godt ind i denne udviklingsteori – men den er i alle henseender så mislykket, at det ville være unfair at regne den for karakteristisk for andet end Frankenheimers værste sider, en antologifilm, hvor alle dårlige scener fra tidligere film samles til én lang selvparodi.

En udmærket indføring til Frankenheimers film og til hans person er Gerald Pratleys bog »The Cinema of John Frankenheimer«. Ganske vist lider den i sine kommenterende afsnit under forfatterens gudhengivne betagelse (»Frankenheimer has never made a bad, indifferent or unsatisfying film«) og Pratleys bemærkninger til hver enkelt film er heller ikke tilstrækkeligt analytiske, men banalt vurderende i stilen: »The Extraordinary Seaman ... is a comedy with a difference, an elegant, beautifully made, non-violent, delightful movie, short, stylish and to the point.« Det er derfor ikke så meget for Pratleys kvaliteter som originalt analyserende kritiker, at man må anbefale bogen varmt – men for hans talent som interviewer. Bogens gennemgang af de enkelte film i Frankenheimers produktion (med credits, handlingsreferat, vurdering + Frankenheimers egne oplysninger om tilblivelseshistorien) indrammes af et langt interview, foretaget i juni og december 1968, hvori Frankenheimer fortæller om sin karriere i tv i 50'erne og begyndelsen af 60'erne, om sin arbejdsmetode og sit syn på verden omkring ham. Frankenheimer er her næsten rørende åbenhjertig, og Pratley, der må have leveret stikordene, har beskedent sammenskrævet og redigeret interviewet, så det fremstår som en meget afslappet og meget fængslende monolog fra Frankenheimers side.

Hvad de mere filosofiske aspekter af denne redegørelse angår, er det vel egentlig ikke meget nyt, der kommer frem – kender man hans film og de temaer, der løber igennem dem, kan man jo på forhånd slutte sig til meget af, hvad Frankenheimer tænker og tror. Det kan ikke overraske, at han som den typiske, amerikanske liberale han er, tror på

individets styrke, og er bange for statsmagtens nivellerende tendens. Han er demokrat, støttede aktivt Robert Kennedys kandidatur, men er skrækslagen ved tanken om Nixon som præsident. »When we played The Manchurian Candidate . . . we asked ourselves: who would Mao Tse-tung like to see as President of the United States more than anyone else. And the answer was Richard Nixon, because he could destroy the country!«

Interessant er det, når Frankenheimer gør rede for sin arbejdsmetode. For her kommer det frem, at om end han forbereder hver film særdeles grundigt, og f. eks. afholder så mange prøver som muligt med skuespillerne inden selve indspilningen går i gang, så afgøres dog så væsentlig en ting, som hvordan den enkelte scene skal optages, først i sidste øjeblik og rent intuitivt. »The main thing a director has to have is a point of view. While the scene may vary as to who sits down and who stands up, and who goes where, what the scene is trying to say must be there . . . I don't know why I want to take certain shots the way I did this afternoon – I just know they have to be there.«

Frankenheimer fremtræder som en meget beskedent mand, der indser sine begrænsninger og som blandt andet derfor er meget begejstret for sit samarbejde – siden »Grand Prix« – med producenten Edward Lewis, der er med til at præge filmen på alle stadier. Frankenheimer vil da heller ikke gå med til at kalde film for instruktørens værk, dertil er den færdige film alt for afhængig af mange forskellige menneskers indsats. Af sine film foretrækker han desværre »Jøden fra Kiev«, der i mine øjne repræsenterer 60'ernes udgave af det, der i det gamle Kosmorama hed »Hollywood Humanismen«, når den er mest betydningsfuld, mest selvsikker og mest pinlig. Helt i konsekvens hermed er det, at Frankenheimer anser Leans »Det korte møde« for »one of the greatest films ever made«, men affærdiger Hitchcock – »I often think of what he could have achieved if his talents had been directed toward something meaningful.« Frankenheimers smag er med andre ord ikke just den, der hersker her på bjerget, men meget amerikansk i sin pompøse menneskekærlighed.

Samtidig må man se i øjnene, at det er, når Frankenheimer er mest amerikansk, at han er bedst. Pratley karakteriserer et sted »Luftens Vovehalse« som Bergmansk, og sammenligningen er ikke ueffen. Som Bergman har afdækket og analyseret skandinaviske traumer, er Frankenheimer begyndt at gøre det i USA. I bogen har han gjort det med sig selv og sine film, og finder man, som jeg, at Frankenheimer er en væsentlig filminstruktør, er bogen fuld af relevante oplysninger og illustrerende anekdoter.

Jørgen Oldenburg

■ *Gerald Pratley: The Cinema of John Frankenheimer. London, Zwemmer, 1969. 240 s. ill.*

HOLLYWOOD CAMERAMEN

De fleste af de mere spændende filmbøger, der udkommer for tiden, handler om instruktørerne. Andre filmarbejdere kommer almindeligvis kun til orde i samleværker a la »The Parade's Gone By«, men i Charles Highams

»Hollywood Cameramen: Sources of Light« koncentrerer opmærksomheden om filmfotografen. Higham indleder bogen med et spændende, men lidt for summarisk essay om filmfotograferingens historie og om den enkelte fotografs indflydelse på de store instruktører, og går derefter over til syv fotograf-interviews. De syv interviewede kameramænd hører alle til vetetranerne – seks af dem begyndte i 1920'erne – og stammer med andre ord fra den periode, da man havde så travlt med at producere film, at de færreste instruktører havde tid til at beskæftige sig med fotograferingen. Den enkelte fotograf kunne derfor uantastet udvikle sin personlige stil, der jo har mere at gøre med hans måde at sætte lys på end med det mere mekaniske arbejde ved kameraet. Kun på MGM var der begrænsninger, for Louis B. Mayer krævede, at alle detaljer i billedet skulle stå lige klart; det satte en grænse for eksperimenterne.

De syv interviews er desværre ikke synderligt metodiske. Der fortælles løst og fast fra de berømmelige karrierer, spændende filmhistoriske oplysninger veksler med trivielle betragtninger. Men Higham har dog forsøgt at få de interviewede til at definere deres stil, og disse rent faglige udtalelser er nok bogens mest givtige. Leon Shamroy (»You Only Live Once«, »Planet of the Apes«, »Justice«) bruger så lidt lys som muligt – ligesom Gud, der også kun har ét, som Shamroy meget selvsikkert konstaterer. Lee Garmes (»Shanghai Express«, »Scarface«, »The Paradine Case«, »A Big Hand for the Little Lady«) har, inspireret af Rembrandt, altid ladet sin hovedlyskilde være nordligt lys og har fremhævet betydningsfulde enkeltheder for så at lade resten af billedfladen henligge i ubemærkedhed. William Daniels (»Greed«, Garbos film, »The Naked City«, »Valley of the Dolls«) underordner sig den enkelte films stil – »we try to tell the story with light as the director tries to tell it with his action«. James Wong Howe (»The Power and Glory«, »Hud«, »The Molly Maguires«) vil have sine lyskilder til at virke fuldstændigt naturalistiske. Stanley Cortez (»The Magnificent Ambersons«, »Night of the Hunter«, »Shock Corridor«) argumenterer derimod for, at man bør ændre på virkeligheden, når den bliver for kedelig. En ting kan være teknisk forkert, men dramatisk rigtig. Karl Struss (»Sunrise«, »Limelight«) har ikke meget at sige, mens Arthur Miller (Shirley Temple-film, »Tobacco Road«) erklærer det som sit mål at få filmene til at ligne virkeligheden, samtidig med at han vil understrege den enkelte scenes særegne visuelle elementer.

Highams bog er med andre ord ikke nogen bog om fotografering, knap nok en bog med udvalgte filmfotografers æstetiske betragtninger over deres fag og deres erfaringer. Snarere er den at læse som kildemateriale til belysning af alle de forunderlige, inkommenterbare fænomener, som tilsammen udgjorde det klassiske, overdådige Hollywood. Holder man af de gamle amerikanske film, bliver jo næsten alle oplysninger og anekdoter pudsig, om ikke just relevante – forventer man konkret oplysning om filmfotograferingens kunst, er bogen lidt af en skuffelse.

Jørgen Oldenburg

■ *Charles Higham: Hollywood Cameramen: Sources of Light. London 1970. 176 s. ill.*

CLAUDE CHABROL

Claude Chabrols kunstneriske udvikling har i enhver henseende været bemærkelsesværdig. Hans »nouvelle vague«-kollegaer François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Demy og Alain Resnais har alle i de senere år befundet sig i en kriseagtig tilstand, og kun Truffaut synes med sin seneste film »Hjertet Tre« at være kommet ud af sin skabende krise. Chabrol har derimod inden for samme periode skabt en række mesterværker, der danner den foreløbige kulmination på et livsværk, der ofte har været udsat for misforståelser og for uretfærdig behandling af både publikum og filmkritikken. »Kosmorama« har efter bedste evne forsøgt at beskrive Chabrols seneste udvikling i interviews og anmeldelser (se især numrene 101, 106 og 107). For dem, der vil vide mere, kan vi på det varmeste anbefale Robin Woods og Michael Walkers bog om Chabrol i Movies Paperback-serie.

De to forfattere giver en grundig gennemgang af Chabrols spillefilmsproduktion fra »Vennerne« til »Slagteren«, og samtidig med at hver enkelt film søges behandlet på dens egne præmisser, gør forfatterne hele tiden opmærksom på de gennemgående ledemotiver, der med stadig større styrke og modenhed behandles af Chabrol. Få instruktører har så konsekvent som Chabrol arbejdet med de samme person-konstellationer i film efter film. Allerede med sin anden film »Fætrene« sætter Chabrol den uskyldige og renfærdige Charles op over for den depraverede, udsvævende og mere brutale Paul, og konflikten mellem uskyld og depravation er gennemgående i hele Chabrols produktion. Der optræder også en Paul og/eller en Charles i »Den utro hustru«, »Dyret skal dø«, »Slagteren«, »Terror« og »Lige før natten«, og hvor kontinuiteten ikke ligefrem understreges af et gennemgående navnefællesskab, så kræves der på den anden side ikke de større analytiske evner for at påvise temaet i film som »Elskerinden«, »De søde piger«, »Les Godelureaux«, »L'oeil du Malin«, »Landru« og »Veninderne«.

Wood og Walker udnævner Chabrol til »den mest freudianske af alle vigtige instruktører«, og spændingen mellem uskyld og depravation i Chabrols film belyses af de to kritikere som en konstant spænding mellem de freudianske begreber id'et og superego'et. Gudskelov indlader Wood og Walker sig i øvrigt ikke på nogen psykoanalytisk fortolkning af Chabrol, men holder sig til en letlæselig diskussion af de moralske problemer, som hans film analyserer. Velgørende er det, at de gør op med den gængse kritikerfordom, at Chabrol skulle være en særligt »kynisk« instruktør. De benægter ikke tilstedeværelsen af kyniske og misantropiske træk i hans produktion, men henfører deres tilstedeværelse til hans manuskriptforfatter Paul Gegauff og påviser den klare forskel på de film, Chabrol selv har skrevet manus til, og dem, hvor Gegauff har været medarbejder. Chabrols tidlige hovedværk »De søde piger« (1960) blev i sin tid ofte brugt som eksempel på instruktørens kynisme og kvindeforagt, men Wood argumenterer overbevisende for, at han nu ikke længere har dårlig samvittighed over at sætte denne film højt: »What struck me then, and what strikes me now, is the film's tenderness, the impression given of a

pained sensitivity qualified and partly disguised by a tough and all-pervasive humour arising from a sense of absurdity.«

Wood og Walker går let hen over den kommercielle periode i Chabrols udvikling, men finder dog også i hans spion-film træk af interesse. Som begrundelse for at Chabrol tilsyneladende på toppen af sin skaberkraft blev tvunget til at prostituere sit talent, citerer de en meget bitter udtalelse af Chabrol selv:

»Da 'De søde piger' blev udsendt, hudflettede alle den. Når en kritiker i dag omtaler den, er den et af vor tids mesterværker (hvilket ikke er sandt). Åh, de ondsksfulde forbydere, de havde uret! Men deres fejlttagelse reducerede publikums opmærksomhed. Bag efter havde jeg vanskeligheder med mit arbejde. Jeg var tvunget til at lave Tiger-filmene, men så bebrejdede de mig, at jeg lavede Tiger-film, de røvhuller. Det var jo på grund af dem. Hvis 'De søde piger' var blevet rimeligt vurderet, så havde publikum set den, og jeg ville ikke være nødt til at lave 'Tigeren elsker frisk kød'. Det er ikke en film, jeg lavede for min fornøjelses skyld.«

»Slagteren« er den sidste af Chabrols film, som Wood og Walker har nået at få med. Med denne film, som de med rette kalder »en af filmkunstens mest tragiske kærlighedshistorier«, står det definitivt klart, at det er omheden og forståelsen snarere end kynismen og udleveringen, der er de dominerende træk i Chabrols holdning til sine personer.

Med det produktions tempo, som Chabrol fastholder i disse år, er det svært at skrive en up-to-date-bog om ham, men af en ganske bestemt grund imødeser jeg med spænding et nyt oplag af Chabrol-bogen omfattende også »Lige før natten«: Wood og Walker demonstrerer, hvordan Chabrol efter »Vennerne« forlader et kristent livssyn (da Charles i »Fætrene« er ude i en krise, opdager han – symbolsk – at kirken er lukket den dag), men de viser ligeledes, at med »Dyret skal dø« synes Chabrol atter at arbejde med decideret kristne problemstillinger, og det forekommer mig, at alle analyser, jeg har læst af »Lige før natten« er utilstrækkelige, fordi ingen har opdaget, at det er en dybt kristen film. Det må være oplagt for Wood og Walker at påvise, at Chabrol nu er vendt tilbage til sit udgangspunkt!

Lad os håbe, at Det danske Filmmuseum vil følge sin påskønnelsesværdige Godard-serie op med en tilsvarende Chabrol-serie. Chabrols ældre film fortjener at blive taget op til ny-vurdering i lyset af hans seneste udvikling, og tre af hans spillefilm har aldrig været vist herhjemme: »Les Godelureaux«, »Ophelia« og »L'Oeil du Malin«. Ifølge Wood og Walker er i hvert fald den sidste et mesterværk.

Chr. Braad Thomsen

■
Robin Wood and Michael Walker: *Claude Chabrol. Movie Paperbacks*. London 1970. 144 sider.

blå bog

PETER NØRGAARD, født 7.11.1942.
Filmfotograf. – Studerer filmvidenskab ved Københavns Universitet.

	Flemming Behrendt (Weekend-avisen)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Poul Einer Hansen (Weekend-avisen)	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Henning Jørgensen (Information)	Philip Lauritzen (Information)	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Pii (Information)	Chr. Braad Thomsen
* Den knaldrøde pirat (Siødmak)			★★★		★★★★	★★★★					
Livet er en drøm (Ernst)	★★★	★★★★		★★★★		★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★
Trash (Morrissey)	★★★	★★	★	★★★	★★★		★★★★	★★★		★★★	★★★
A Clockwork Orange (Kubrick)	★★★★	★★★★	★★★	●	★★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★	●
Klovnerne (Fellini)	★★★	★★		★★★	★★★	●	★★★★	★	★	★★	★★
* Kun solen var vidne (Clément)		★★★									★★
Boy Friend (Russell)	★★	★★★★	★★	★★	★★★	★	★★		★	★★★	
* Kærlighedens komedie (Keaton)	●		★★		★★	★★				★★	
Hellstrøm rapporten (Green)	★		★★		●	★★★	★★	●	★★		
Ægteskab og sådan noget (Howard)			★★		★	★					
Kotch (Lemmon)			★★		★		●		★★		
Dirty Harry (Siegel)	●	●	★★	★★	★	★★	★		★		●
Hårdt mod hårdt (Newman)			★		★	★			★	★	
Operation kirsebærsten (Raben)	★★			★★		●			●		
Fortids gåder, fremtids virkelighed (Reinl)	★			●		★			★		
X, Y og Zee (Hutton)	●		★			★			★	●	
Foråret kan ikke standses (Gilson)	●			★★				●		●	★
Huset under træerne (Clément)		★★		★	●	●				●	
Kuppet (Verneuil)	●								●	★	
Gode (guld)miner til slet spil (Colizzi)					★	●					
Skurken (Tuchner)	★								●	●	
Cowboys (Rydell)			●		●	●				●	
En dag ved stranden (Hesera)		●	●		●	●				●	
Kan man dø af et knald? (Sjöman)	●		●		●	●	●				
Vestens vildkatte (Christian-Jaque)	●		●			●					

* = Repræmierer