DANSKE FILMMUSEUM
BIBLIOTEKET

Kosmorama

113
filmtidsskrift
19. årg. marts 73
kr. 8.00



Woody Allen
Sergei Eisenstein
Franz Ernst
Federico Fellini
Joseph Losey
Michael Ritchie
Erich von Stroheim

Kosmorama



Komikeren Woody Allen fotograferet under indspilningen af »Everything You Always Wanted to Know About Sex* But Were Afraid to Ask«, som han selv har instrueret.

Ib Lindberg	124	Woody Allen – en introduktion
Ole Michelsen	130	Portrætsamtale med Franz Ernst
	134	Close-Up
Søren Kjørup	138	Eisenstein og montage-teorierne
Peter Schepelern	142	Stroheims Greed
		Set i TV:
Claus Ib Olsen	148	Punishment Park
Peter Schepelern	150	Frankenstein
Børge Trolle	151	Forsinkede blomster
		Filmene:
Øystein Hjort	152	Fellini Roma
Per Calum	154	Hakkedrenge
Ib Lindberg	155	Sherlock Holmes, Junior & Buster som bokser
Erik Thygesen	156	Fritz the Cat
Ib Lindberg	157	Canterbury fortællingerne
Erik Hvidt	157	Doktor Popaul
Carl Nørrested	158	Mordet på Trotsky
	159	Kort sagt
	161	Musik
	162	Bøger
	166	Debat
	167	Minikritik

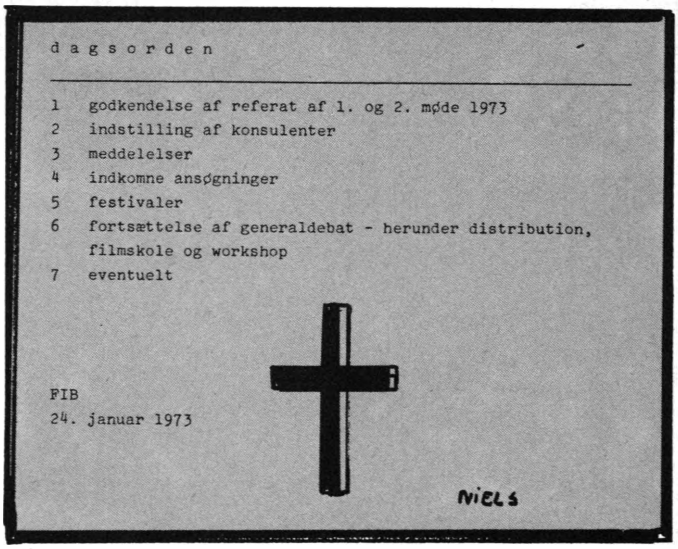
Forsiden: Woody Allen og Suzanne Zenor i en scene fra »Mig og Bogart«.
Bagsiden: En scene fra Ken Russells stærkt omdiskuterede film »Savage Messiah«, der for nylig blev kåret som årets bedste film af det engelske tidsskrift »Films and Filming«.
Ansvarshavende redaktør: Per Calum.
I redaktionen: Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.
Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.
»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 40,00. Enkeltnumre kr. 8,00. 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.

Den krise, som dansk film længe har befundet sig i, har aldrig tidligere været så åbenbar for alle som nu (måske med undtagelse af kulturministeren, der fortrinsvis synes at penge er noget, der bør bruges på teaterstøtte – fordi teatrene råber højest?). At den valgte bestyrelse (med forskellige motiver) foretrak at gå, er der intet mærkeligt i, heller ikke at det måske har knebet med at finde frem til en ny bestyrelse, thi uanset bestyrelsens sammensætning, så vil de bevilgede pengebeløb stadig være små – og trods teorier om, at film ikke nødvendigvis behøver at koste mange penge, så vil en billigt produceret spillefilm af kvalitet nok fortsat være en undtagelse, ikke noget en bestyrelse for Filminstituttet kan basere sit virke på. På den anden side har der været råbt så højt om dansk film og grædt så mange tårer så længe, at næppe andre end de mest professionelle grædekoner fortsat evner at skabe en illusion om, at dårligdommen virkelig berører dem – skønt sandheden dog nok er den, at mange flere tager det tungt. Trods megen god vilje fra mange til at både beklage og klage, så er kræfterne nok efterhånden udtømt og afløst af en grum apati. Det fortæller måske mere end meget andet noget om, hvor sløjt dansk film har det. Og til slut er publikum sorteper. Nok engang.

Og hvad skal der i øvrigt blive af filmfolkene – filmarbejderne, som de slagordsglade nu ynder at sige – skal de gå til fjernsynet? et hus hvor håndværkere har det bedre end de kunstnere, som det i denne sammenhæng til syvende og sidst drejer sig om. Læs blot interviewet med Franz Ernst i dette nummer og bliv klar over, hvor svært TV kan gøre det for en instruktør med fantasi og evner. Selv en Erich von Stroheim (hvis groft nedklippede »Greed« Peter Schepelern er på sporet efter i dette nummer) ville nok foretrække at slås med Hollywoods moguler frem for kaffepauser og ansvarsforflygtigelse og blafrende radioråd.

Men – indtil dansk film får andet end lerfødder at stå på, så må man på publikums vegne sige, at der jo andre steder i verden fortsat er albuerum og gulvplads for talenter. Woody Allen er et af de mere behagelige, som det fremgår af Ib Lindbergs præsentation af det nye komikernavn, og skulle nye filmkunstnere i øvrigt savne inspiration, så er der jo altid Eisensteins teoretiske skrifter at ty til. Der er stadig guld at finde der, mener Søren Kjørup i dette nummers Kosmorama-essay.



Opslag fundet i Filminstituttets lokaler efter bestyrelsesmødet den 24. januar, da Jens Kaastrup Olsen, Sven Grønlykke, Oluf Larsen, Søren Kjørup, Werner Pedersen, John Aarshøj og Ove Brusendorff tog det store skridt. De gik.

KOS-QUIZ'en

har vi modfaget mange bebrejdelser for. Alle tilgav os trykfejlen i spørgsmål 4, hvor det var indlysende let at se, at det skulle være med 21 års mellemrum, ikke 31, men bebrejdelserne gik på ødelagt nattesøvn, tilsidesættelse af vigtigere arbejde – ofte i statens tjeneste – og forsømte hustruer. Den var svær.

Vi havde forberedt en række hjælpeoplysninger til dette nummer, men i sidste øjeblik indløb nedenstående løsning, som vi må godkende. Den er (naturligvis) indsendt af de gamle quiz-mestre Ib Monty og Jørgen Stegelmann, som vil modtage en præmie (den obligate flaske whisky) til deling.

Det er værd at lægge mærke til, at vi accepterer svaret på spørgsmål 7: I hvilken film møder Victor Mature Mamma Roma. Vi kan ikke stå for subtiliteten med Messalina.

Det rigtige svar var ellers: I »Cry of the City« (Gadens Lov), Robert Siodmaks film fra 1948, hvor Mature som betjenten tvinges til et opgør med sin barndomsven (Richard Conte) og må retfærdiggøre sig overfor dennes mor, som kaldes Mamma Roma. I øvrigt hedder Contes lillebror i filmen Tony Rome. Så forstår man jo bedre Sinatras adfærd.

NY KOS-QUIZ

Her er imidlertid nogle andre og lettere spørgsmål til adspredelse i de lange forårsaftener. Vi sætter en ny flaske whisky på kant. Besvarelser skal være os i hænde senest den 1. april.

1) Marcus har en »button« i knaphullet. Han er en smart fyr og en god ven, så længe der ikke er guld med i spillet. Hvar står der på Marcus' »button«?

2) »Let's get the hell out of here!« siger Frank Sinatra, og kort tid efter er han på vej op i bygningen, hvor den ene kandidat vil myrde den anden, op mod lyset, og den lukkede dør er heldigvis ikke låst. Hvad står der på døren?

3) Tira, der ikke er nogen engel, har fået herrebesøg, og med sit valg af hyggemusik viser hun, at han ikke er den første mand i hendes liv. Hvad hedder den grammofonplade, hun vælger?

4) Vore to venner og krigskammerater sidder fredeligt på en bænk i parken og læser avis, da de opskræmmes af en hvervesergent. De bliver enige om at »act nonchalante« og læser videre. Hvad er avisens store overskrift?

5) Balestrero (kaldet Manny) er blevet anholdt af politiet, der ikke er klar over, at de har fået fat i den forkerte mand. De samler beviser imod ham. Han skal bl. a. skrive en sætning på et stykke papir, og da han har gjort det, er politiet overbevist om, at han er skyldig. Hvilket ord skrev han forkert?

Besvarelse af Film-Quiz, Kosmorama 112:

1. Lewis Carroll: Alice in Wonderland & Through The Looking Glass.
2. »The Captive Heart« fik i Danmark ny engelsk titel: »Never Give up«. Dansk titel: »Sønner af England«.
3. »Funny Girl«.
4. Clark Gable indspillede i 1932 »Red Dust« og 21 år senere »Mogambo« – i begge film samme rolle.
5. Shakespeare: »A Midsummernights Dream«, II, 2.
6. »The General«.
7. I »Demetrius and the Gladiators« mødte Victor Mature Messalina (Susan Hayward), romersk kejserinde og bærer af titlen Roms Moder (Mamma Roma).
8. »Sullivan's Travels«. (»Med 10 cent på lommen«).
9. Han ser i »Two Weeks in Another Town« »The Bad and the Beautiful«.
10. I »Road to Bali« møder Hope og Crosby Humphrey Bogart i et klip fra »The African Queen«, skrevet af bl. a. James Agee.
11. »C'est l'aviron« (af Norman McLaren).

Ib Monty – Jørgen Stegelmann

Woody Allen -en introduktion

Ib Lindberg





Still/Diane Keaton og Woody Allen i den smukt afrundede slutscene i »Mig og Bogart«, der parafraserer slutscenen i Michael Curtiz' »Casablanca«.

Woody Allen er tilsyneladende en omdebatteret skikkelse. Hvis man opsøger anmeldelser af hans gamle film, finder man, at de rangerer lige fra det hysterisk begejstrede til det totalt affærdigende, og det er kun meget få, der ligger midt imellem. Resultatet er derfor blevet – som det så ofte sker med komikere – at kritikere og publikum har et helt kategorisk forhold til Allen, og kun meget få har forsøgt at udtrykke sig i objektive vendinger om manden og hans arbejde. Allen selv indbyder heller ikke til saglige vurderinger, men forsøger hver gang han får lejlighed til at udtale sig at opretholde et Groucho Marx-billede af sig selv som den uforbederlige vittige hund, der drejer enhver situation til en joke. (Adspurgt om sit første ægteskabs forlis svarede han: »Vi overvejede, om vi skulle tage en ferie sammen, eller om vi skulle lade os skille. Vi konkluderede, at en tur til Bermuda er overstået på to uger, men en skilsmisse er noget, man har resten af sit liv.« Og så videre i samme stil).

I betragtning af det omdømme, Woody Allen efterhånden har fået i USA, er det forbløffende, at hans film er så ukendte herhjemme. Imidlertid er hans humor så fast forankret i amerikanske forhold, at mange af vittighederne ville gå henover hovedet på et europæisk publikum. Kun »What's New, Pussycat?« (»Hvad nyt, Pussycat?«, 1965) har været vist i danske biografer, og nu kommer altså »Play It Again, Sam« (»Mig og Bogart«) og »Everything You Always Wanted to Know about Sex* But Were Afraid to Ask«, hans to seneste film.

Allen er efterhånden i slutningen af 30'erne og har arbejdet i amerikansk show biz i mange år med de særeste ting. Han begyndte sin karriere som vits-mager for TV-stjerner og forsynede bl. a. Pat Boone med de jokes, han fyrede af i sine TV-shows. Efter en halv snes års baggrundsarbejde debuterede han i 1961 selv som natklubstjerne, og da folk først havde vænnet sig til hans form, slog han også an og underholdt på en række af USAs dyreste natklubber med sine morsomheder (»Min kone, Harlene, er fantastisk barnlig. En gang da jeg lå i badekarret, kom hun ind, og helt uden grund sænkede hun mine skibe«).

Imidlertid fandt den nu afdøde producer Charles Feldman ud af, at Allens humor måtte kunne bruges i en film, og han fik ham til at lave manuskriptet til »What's New, Pussycat?« Filmen blev optaget i Paris, instrueret af den engelske Clive Donner, og Allen havde selv en hovedrolle i filmen – sammen med bl. a. Peter O'Toole, Romy Schneider, Peter Sellers, Paula Prentiss, Capucine og Ursula Andress.

Filmens modtagelse var blandet. Woody Allen syntes

selv, den var rædselsfuld. I det svenske tidsskrift »Chaplin« skrev man, at filmen »betegnede et stort fremskridt for den sofistikerede komedie«, og Torsten Manns kastede sig ud i en længere analyse af filmens erotiske motiver, uden dog på noget tidspunkt at komme ind på, at det var Woody Allen, der var ansvarlig for manuskriptet. Clive Donner høstede hele æren. Først ved at se flere af Woody Allens film bliver det imidlertid tydeligt, hvem der er den virkelige auteur bag »Pussycat«.

Mange af de samme temaer og tendenser, der gennemsyrer denne film, genfindes i »Play It Again, Sam«, der også er instrueret af en »fremmed« instruktør (Herbert Ross), men stadigvæk efter manuskript af Allen og med ham i næsten samme rolle.

Filmen blev under alle omstændigheder en stor succes, så Woody Allen fik mulighed for at arbejde videre indenfor branchen. Imidlertid var han også begyndt at skrive småhistorier til en række blade, først og fremmest »The New Yorker«. De var, som alt andet han har lavet, mere pasticher end egentlig original humor. Så fulgte hans første skuespil, »Don't Drink the Water«, en historie om en amerikansk gennemsnitsfamilie, der er på rejse i Østeuropa, og som selvfølgelig bliver taget for spioner. Stykket blev filmatiseret i 1969 af Howard Morris, med Estelle Parsons og Jackie Gleason i hovedrollerne.

Allen spillede også en lille rolle i »Casino Royale«, før han lavede sin anden film, »What's Up, Tiger Lily?«, der i hele sin facon må være typisk for Allens form for humor. Filmen er oprindelig et tredierangs Toho-agentværk, der beretter en vildt usandsynlig historie om en japansk James Bond og hans eventyr. »American International« har derefter købt filmen af Toho og overladt den til Woody Allen, der delvis har klippet den om, optaget nogle nye scener med sig selv og først og fremmest lagt et helt nyt lydbånd på filmen.

Filmen blev i det store og hele forbigået i tavshed, selv om et par enkelte kritikere fandt den morsom. Original har man i alle tilfælde næppe kunnet kalde den, al den stund den helt lægger sig på linie med halvdelen af de »Late Late Shows«, der i eftersynkroniseret udgave sendes ud over hundredevis af amerikanske TV-stationer ved midnatstid. Og de fleste anmeldere er enige om, at selv om spøgen er god, så kan den dog ikke bære de 80 minutter, filmen varer.

Det tekniske arbejde med de to første film synes at have givet Allen så grundig indsigt i processen, at han valgte at blive sin egen instruktør i sin tredie film, »Take the Money and Run«, der er en parodi på alle de Hollywood-fængselsfilm, man kan komme i tanker om, fra »I'm a Fugitive from a Chain Gang« via »Lænken« til »Cool Hand Luke« (Allen flygter fra fængslet, lænket sammen med fem andre fanger). Filmen er desuden fortalt i en mosaik-stil à la »Citizen Kane« med brug af bl. a. ugerevystof og *fake*-interviewsekvenser.

Allens trofaste fan-skare var i den syvende himmel, men mere besindige kritikere, der ikke var blinde for filmens morskab, mente nok, den ville være lykkedes bedre, hvis Allen ikke havde påtaget sig instruktionen, udover at han også spillede hovedrollen. Dette hindrede dog ikke, at »Take the Money and Run« blev en ny kommerciel succes for Allen, og han fulgte den hurtigt op med endnu en film, »Bananas«, en stærkt Marx Brothers-påvirket farce om revolutioner og andet halløj i en mellemamerikansk bananrepublik. Allen optræder i denne film bl. a. i Fidel Castro-antræk og bliver ved sin tilbagekomst til USA selvfølgelig anklaget for landsforræderi. Ingen ringere end Edgar J. Hoover føres som vidne mod ham, ganske vist forklædt som negerkvinde . . .

Filmen synes at være det mest surrealistiske værk fra Woody Allens hånd, hans endelige hommage til sin store inspirator, Groucho Marx, der i øvrigt højlydt har erklæret sig for Allen-fan. Men filmen rummer også pasticher på Bergman, som allerede nogle år tidligere havde inspireret Allen til en TV-sketch, »Death Knocks«, en omskrivning af »Det syvende segl«, hvor døden og korsfareren ganske vist ikke spiller skak, men rummy!

Efter »Bananas« skrev Woody Allen et nyt skuespil til Broadway, »Play It Again, Sam«, som han også selv spillede hovedrollen i. Dette skuespil er nu blevet filmatiseret med Herbert Ross (»Farvel, Mr. Chips«, »Uglen og missekatten«) som instruktør. Denne film er en hyldest til og en parodi på den anden halvdel af de film, der sendes som »Late Late Shows« på de amerikanske TV-stationer, nemlig 30'ernes og 40'ernes gangster-melodramer, og mere specielt, Humphrey Bogarts film. Derom mere siden. Allens foreløbig sidste film, »Everything You Always Wanted to Know about Sex* But Were Afraid to Ask«, er også instrueret af ham selv. Det er en episodefilm, hvor Allen i højere grad end tidligere forsøger at visualisere sin humor, og som nok er mest typisk for ham ved sit emne. Sex er en meget vigtig bestanddel af det Woody Allen'ske univers, og i en vis forstand er hans film ret spændende sædeskildringer netop ved at være meget modebevidste i deres erotiske sprog.

Dette er imidlertid kun ét af de mange gennemgående træk ved Woody Allens værk, så vidt det nu er muligt at bedømme det herfra, hvor jeg sidder.

Da Allen nu er komiker, er det nærliggende at forsøge at beskrive ham ved hjælp af andre komikere. I et interview bekender han sin kærlighed til Chaplin, Keaton, Marx Brothers og W. C. Fields, men hvem gør i øvrigt ikke det? Det er helt tydeligt, at han ligger de to sidstnævnte langt nærmere end de to første. Tydeligt, fordi Allens komik i første række er verbal, men også fordi det univers han skaber i sine film (og andre udgydelser) er moderne, realistisk og destruktivt, helt uden den eventyrets lethed, der hviler over Chaplins og Keatons film, selv når eventyret får en moderne drejning som i »Moderne Tider«.

Når tilstandene er så langt fra at være ideelle, hænger det selvfølgelig også sammen med den figur, Allen i alle tilfælde skaber til og ud fra sig selv. Han er ikke blot den fødte taber (som f. eks. Gøg og Gokke), men han kæmper sin kamp til ende – efter at have skubbet sine pessimistiske overvejelser til side – på vilkår, der er lige så grusomme som omverdenens. Han nærmer sig ikke sine antagonister uskyldsrent, men vrængende, på samme måde som Jerry Lewis efterhånden er kommet til det. Derved bliver hans komedier også – hvor mangelfulde de end kan syne i sammenligning med fortidens store traditioner – ret præcise billeder på det samfund, vi lever i lige nu, og der er næppe tvivl om, at de om 30–40 år vil have mere at sige sociologer end en ny generation af biografgængere. Det mærkes allerede nu, at en film som »Pussycat« læner sig op ad nogle modefænomener, der allerede er passé, men som selvfølgelig er så friske i erindringen, at filmen stadigvæk er morsom.

Da filmene i alle deres detaljer er så døgnaktuelle, kræver de også, at man – for at opnå det fulde udbytte af dem – så at sige er Woody Allens siamesiske tvilling. På samme måde som »Pussycat« har været underkastet grundige analyser, kan »Play It Again, Sam« analyseres sønder og sammen, hvis éns referencerammer ellers er brede

nok. Filmene bliver film-narkomanernes eldorado, når det drejer sig om at finde de fleste hentydninger til dette eller hint fænomen, og da ikke mindst til andre film.

Sex er – som tidligere sagt – et vigtigt element i Woody Allens univers. »Pussycat« opererer overlegent med alle dybdepsykologiens seksualsymboler, samtidig med at filmen på overfladen er en eksalteret erotisk runddans, hvor de fleste typer af erotiske variationer og kombinationer findes. Filmen handler en hel del om »pussy«, men denne monomani er drevet endnu videre i »Play It Again, Sam«.

Woody Allen spiller hér en stakkels frustreret filmanmelder, hvis kone forlader ham, fordi han aldrig er hjemme, men altid sidder i en biograf og glor. Et par gode venner, et ægtepar, forsøger så at hjælpe fyren ud over det mindreværdskompleks, han har erhvervet sig – både ved at blive forladt af konen og ved at se for mange Bogart-film. Hele den centrale del af filmen bliver derfor en endeløs, frustreret jagt efter damer, og frustrationen ligger netop i, at Allen efter de første par fiaskoer ikke længere er så interesseret i damerne, som han er i »pussy«, ganske som de to fyre i »Kødets lyst«. Men selv med en »nothing-but-pussy«-pige (spillet af Viva Superstar) slår det fejl. Der er derefter kun den – nærliggende – udvej tilbage at forelske sig i vennens kone.

Filmens titel, »Play It Again, Sam«, hentyder selvfølgelig direkte til Michael Curtiz' klassiske melodrama, tidens kitschfavorit, »Casablanca«, og Humphrey Bogart optræder såmænd selv i en af hovedrollerne i Allens film, hvad der da også røbes i filmens danske titel, »Mig og Bogart«.

Ved på den måde at spænde sin historie ud med en række intellektuelle associationer til den ene side og en række jordnære satirer til den anden side, forsøger Woody Allen at balancere sin film hen ad den samme tynde line, som studenterspex og revy-collager ofte gør. Grundholdningen er da også den samme i Allens film og i Kirsten Stenbæks, men Allens satire forekommer mig – som tidligere sagt – at være langt solidere plantet i samtiden, og hans film har unægtelig knapt så meget revypræg som Stenbæks.

Det samme element af skingrende vanvid, man støder på hos den tidlige Jerry Lewis, hjemsøger også Woody Allen og gør ofte hans scener til one-man-shows, hvad der nok kan hjælpe med til at uddybe billedet af hans person, men som aldrig hjælper filmenes meget anekdotiske handling på vej. Selv om både »Pussycat« og »Play It Again, Sam« i mine øjne er vellykkede komedier – måske mest set i sammenhæng med tidens knaphed på dette felt – må jeg indrømme, at filmene for ofte bremser op i ret stillestående, ligegyldige passager, blot for at give Allen lejlighed til at fyre én god vittighed af. Dette præger måske i højere grad »Pussycat« end »Play It Again, Sam«, men til gengæld var der ikke så langt mellem vittighederne i den tidligere film, som der er i denne seneste. »Play It Again, Sam« står til gengæld stærkere ved at have koncentreret sin handling omkring ét menneskes genvordigheder, hvor »Pussycat« i bedste bredt malende romanstil via et stort persongalleri var mere forhippet på at give et billede af en hel tidsalder, eller en række modefænomener, om man vil.

Hvad der yderligere tjener til begge films ære, er deres smukt afrundede slutninger. Buster Keaton kunne koncen-









Stills/Øverst Woody Allen og Daliah Lavi i scene fra »Casino Royale«, der under scenen fra »What's New, Pussycat?«, »Bananas« og »Everything You Always Wanted to Know About Sex* But Were Afraid to Ask«.







trere en hel film omkring én situation, der derefter varieredes i det uendelige. Men han fandt aldrig ud af at afslutte sine historier med samme elegance, som de i øvrigt blev fortalt. Woody Allen kan have svært ved at koncentrere sine historier tilstrækkeligt, og hans variationer flyver ofte til alle verdenshjørner. Men hans film er smukt afrundede, og slutningen i »Play It Again, Sam« er et kup.

Desuden er Allens film visuelt meget smukke. Jeg har tidligere nævnt, at visuelle gags ikke var hans force, men at morskaben som oftest er rent verbal. Denne betragtning gælder stadigvæk, selv om der tydeligvis er tale om en skærpelse af hans visuelle fornemmelse fra »Pussycat« og til nu. Det er i øvrigt netop dette forhold, der tydeligst adskiller Woody Allens humor fra f. eks. Jerry Lewis'. Allens wise-cracks contra Lewis' sight-gags. Jerry Lewis har i øvrigt for et par år siden luftet den tanke at instruere en film efter et Allen-manuskript. Kombinationen kan blive lige så umage som Murnau-Flaherty, men hvis de i øvrigt kunne supplere hinanden på den rigtige måde, måtte resultatet blive formidabelt. Men gags er selvfølgelig ikke alt i en film, heller ikke en komedie af Woody Allen-slagsen, og selv om billedsiden ikke bidrager så voldsomt til morskaben, så er den i alle tilfælde løst meget smukt i både »Pussycat« og »Play It Again, Sam«.

Hvor »Pussycat« tager sit satiriske udgangspunkt i Jugend-renæssancen og freudianismen, harcellerer »Tiger Lily« over agent-film, »Take the Money ...« over fængselsfilm og »samfundets tabere«, »Bananas« over tidens pseudo-revolutionære og amerikansk agent-væsen og »Play It Again, Sam« over Bogartfilm-hysteriet. Men denne side af satiren er gjort med kærlighed. Den stakkels forladte filmflipper står naturligvis i kontakt med Bogart, der *in person* – en glimrende dobbeltgænger – dukker op på alle mulige tidspunkter i løbet af filmen og forsøger at gelejde sin trofaste fan på vej med hans mangfoldige og altid umulige damer. Man er ikke et sekund i tvivl om, at Woody Allen selv er Bogart-buff, og der bliver da også alt andet end peget fingre af »Casablanca«. Filmens slutscene, der er en tro kopi på »Casablanca«s slutning (som filmen i øvrigt starter med) er virkelig et mesterstykke fra Allens hånd.

Men dette medfører imidlertid et andet forbehold overfor Woody Allens specielle form for humor, nemlig det at den praktisk taget altid har pastichens form. Pasticher er ganske vist en helt legal form for kunst, selv om Hemingway mener, at det er den frustrerede kunstners sidste tilflugtssted, og for Woody Allen synes det – i alle tilfælde i filmene op til »Everything You Always Wanted to Know about Sex« – at være den eneste mulige ramme, han kan anbringe sin satire i. Satiren på sin side er til gengæld kun indrammet af Allen selv, slynget ud til højre og venstre, efter aspirin-narkomani, orgasme-hysteri (»Gad vidst, om hun havde en orgasme i de to år, vi var gift, eller om hun bare forstillede sig den gang«), moderne lyrik (Paula Prentiss' digt i »Pussycat«: »Who killed Charlie Parker? You did, you rat!«), og hele den faste stok af amerikanske vitser bliver taget op og pudset af (»Havde du ikke en aftale med en pige i aften?« »Hun kunne ikke. Det var en eller anden slags polsk helligdag«).

Allens virkelige force ligger i en enorm følsomhed overfor tidens modefænomener, som han spidder, og det er typisk, at han i sin nyeste film, »Everything You Always

Stills/Tre scener fra »Mig og Bogart«;
øverst Woody Allen og Mari Fletcher med
Jerry Lacys »Bogart« i baggrunden;
derunder Woody Allen og Diane Keaton.

Wanted to Know about Sex«, flytter sin interesse fra vort seksuelle adfærdsmønster – som han tidligere har beskæftiget sig så indgående med – til en analyse af de rent kliniske seksuelle processer.

På et udvendigt plan er Woody Allen blevet samtidshistoriker, der via sin kunst kæmper for at slide sig vej ud af sin samtids forbandelser, men som samtidig er så umådelig fascineret af dem, at han inderst inde elsker både TV-middage, supermarkeder og telefoner. Woody Allen er frustreret, netop fordi han er tilpasset omgivelserne og er i deres vold.

■ HVA' NYT, PUSSYCAT?

What's New, Pussycat?/Quoi de neuf, Pussycat? USA/Frankrig 1965. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Famous Artists Productions/Famartists Productiones S. A. **Ex-P:** John C. Shepridge. **P:** Charles K. Feldman. **As/P:** Richard Sylbert. **P-leder:** Henri Jaquillard. **I-leder:** Paul Lemaire. **Instr:** Clive Donner. **2nd unit-instr:** Richard Talmadge. **Instr-ass:** Enrico Isacco. **Manus:** Woody Allen. **Foto:** Jean Badal. **2nd unit-foto:** Henri Persin. **Kamera:** Philippe Brun. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Fergus McDonell. **Ark:** Jacques Saulnier. **Dekor:** Charles Mérangel. **Kost:** Gladys De Segonzac, Mia Fonssagrives, Vicki Tiel. **Sp-E:** Bob MacDonald. **Dir:** Charles Blackwell. **Komp:** Burt Bacharach. **Musikbånd:** Dino Di Campo. **Sange:** »Pussy Cat« sunget af Tom Jones; »Here I Am« sunget af Dionne Warrick; »Little Red Book« sunget af Paul Jones, alle komponeret af Burt Bacharach og skrevet af Hal David. **Tone:** William-Robert Sivel, Antoine Petitjeans, Jacques Gerardot, Hugh Strain. **Makeup:** Charles Parker. **Frisurer:** Jacqueline Juillard. **Medv:** Peter Sellers (Dr. Fritz Fassbender), Peter O'Toole (Michael James), Romy Schneider (Carole Werner), Capucine (Renée Lefébvre), Paula Prentiss (Liz), Woody Allen (Victor Shakapopolis), Ursula Andress (Rita), Howard Vernon (Lægen), Edra Gale (Anna Fassbender), Catherine Schaake (Jacqueline), Jess Hahn (Perry Werner), Eleanor Hirt (Sylvia Werner), Nicole Karen (Tempest O'Brien), Jean Paredes (Marcel), Michel Subor (Philippe), Jacqueline Fogt (Charlotte), Robert Rollis (Kunde hos biludlejer), Daniel Emilfork (Tankpasser), Louis Falavigna (Jean), Jacques Balutin (Etienne), Annette Poivre (Emma), Barbara Somers (Miss Marx), Marion Conrad (1. stripper), Maggie Wright (2. stripper), Sabine Sun (Sygeplejerske), Jean-Yves Autrey, Pascal Wolf, Nadine Papin (Fassbenders børn), Tanya Lopert (Miss Lewis), Colin Drake (Durell), Norbert Terry (Kelly), F. Medard (Nash), Gordon Felio (Tyk mand), Louise Lasser (Fassbenders klient), Françoise Hardy (Sekretæren), Douking (Concierge), Richard Saint-Bris, Richard Burton. **Længde:** 108 min., 2970 m. **Censur:** Gul. **Udl:** United Artists. **Prem:** Kinopalæet 8.9.65.

Interiørscener indspillet i Boulogne-Billancourt studierne, eksteriørscener optaget i Paris og omegn.

■ WHAT'S UP, TIGER LILY?

USA 1966. **Dist:** American International Pictures. **P-selskab:** Henry G. Saperstein-Reuben Bercovitch. **Ex-P:** Henry G. Saperstein. **As-P:** Woody Allen. **Instr:** Woody Allen, Senkichi Tanigzuchi. **Manus:** Woody Allen, Frank Buxton, Len Maxwell, Louise Lasser, Mickey Rose, Julie Bennett, Bryna Wilson. **Foto:** Kazuo Yamada. **Klip:** Richard Krown. **Musik:** komponeret og spillet af The Lovin' Spoonful. **Sange:** »What's Up, Tiger Lily?«, »Pow«, »Introduction to Flick«, »Grey Prison Blues«, »Pow Revisited«, »Unconscious Minuet«, »Respoken«, »A Cool Million«, »Speakin of Spoken«, »Lookin' to Spy«, »Phil's Love Theme« og »Fishin' Blues«. **Fortekst-animering:** Murakami-Wolf/Phil Norman. **Medv:** Tatsuya Mihashi (Phil Moscowitz), Mie Hana (Terri Yaki), Akiko Wakayabayshi (Suki Yaki), Tadao Nakamaru (Wong), Susumu Kurobe (Wing Fat) samt The Lovin' Spoonful, China Lee og Woody Allen.

»What's Up, Tiger Lily?« er en stærkt omredigeret version af den japanske film »Kizino Kizi«, produceret af Toho i 1964. Henry G. Saperstein gav derefter Woody Allen frie hænder til at bruge den japanske film som basis for en parodi på agentfilmgenren, hvorefter Allen fjernede det gamle lydbånd og tilføjede sit eget. Der blev også tilføjet nye scener, og filmen igennem fungerer Woody Allen som fortæller, der kommenterer den utrolige historie.

■ JAMES BOND 007 – CASINO ROYALE

Casino Royale. England 1967. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Famous Artists Productions. **P:** Charles K. Feldman, Jerry Bresler. **As-P:** John Dark. **P-ledere:** Douglas Peirce, John Merriman, Barrie Melrose. **Instr:** John Huston, Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joe McGrath. **2nd unit-instr:** Richard Talmadge, Anthony Squire. **Instr-ass:** Roy Baird, John Stoneman, Carl Mannin. ***Manus:** Wolf Mankowitz, John Law, Michael Sayers. **Efter:** roman of Ian Fleming. **Foto:** Jack Hildyard. **Supplerende foto:** John Wilcox, Nicolas Roeg. **Sp-foto-E:** Les Bowie. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Bill Lenny. **Montage-E/Fortekster:** Richard Williams. **P-tegn:** Michael Stringer. **Ark:** John Howell, Ivor Beddoes, Lionel Couch. **Dekor:** Terence Morgan. **Kost:** Julie Harris, Bermans of London (for: Ursula Andress, Joanna Pettet). **Komp/Dir:** Burt Bacharach. **Sang:** »The Look of Love« af Burt Bacharach (musik) & Hal David (tekst), sunget af Dusty Springfield. **Titeltema:** spillet af Herb Alpert and the Tijuana Brass. **Tone:** John W. Mitchell, Sash Fisher, Bob Jones, Dick Langford, Chris Greenham. **Koreo:** Tutte Lewkow. **Sp-E:** Cliff Richardson. **Makeup:** Neville Smallwood, John O'Gorman. **Frisurer:** Joan Smallwood. **Medv:** David Niven (Sir James Bond), Peter Sellers (Evelyn Tremble/007), Ursula Andress (Vesper Lynd/007), Orson Welles (Le Chiffre), Joanna Pettet (Mata Bond), Daliah Lava (»Bevareren«/007), Woody Allen (Jimmy Bond/Dr. Noah), Terence Cooper (Cooper/007), Barbara Bouchet (Moneypenny), Deborah Kerr (Lady Fiona/Agent Mimi), William Holden (Ransome), Charles Boyer (Le Grand), John Huston (McTarry/»M«), Kurt Kasznar (Smernov), George Raft (George Raft), Jean-Paul Belmondo (Fransk legionær), Peter O'Toole (Skotsk sækkepibeblæser), Angela Scoular (Buttercup), Gabriella Licudi (Eliza), Tracey Crisp (Heather), Elaine Taylor (Peg), Jackie Bisset (Miss Goodthighs), Alexandra Bastedo (Meg), Anna Quyale (Frau Hoffner), Stirling Moss (Chauffør), Derek Nimmo (Hadley), Ronnie Corbett (Polo), Colin Gordon (Casinochef), Bernard Cribbins (Hyrevognschauffør), Tracy Reed (Fang-leder), John Bluthal (Dørvogter/M 1. 5.), Geoffrey Bayldon (»Q«), John Wells (Hans assistent), Duncan MacRae (Politiinspektør Mathis), Graham Stark (Kasserer), Chic Murray (Chic), Jonathan Routh (John), Richard Wattis (Engelsk officer), Vladek Sheybal (Repræsentant for Le Chiffre), Percy Herbert (1. sækkepibeblæser), Penny Riley (Kontrol-pige), Jeanne Roland (Vagtkaptajn). **Længde:** 131 min., 3500 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia. **Prem:** World Cinema 21.12.67.

Interiørscener indspillet i Shepperton-studierne, eksteriørscener optaget i Frankrig, Irland og England.
* Ukrediteret har Woody Allen skrevet i hvert fald sin egen dialog.

■ TAKE THE MONEY AND RUN

USA 1969. **Dist:** Cinerama Releasing Organization. **P-selskab:** Palomar Pictures for American Broadcasting Company. **Ex-P:** Sidney Glazier. **P:** Charles H. Joffe. **As-P/P-leder:** Jack Grossberg. **Instr:** Woody Allen. **Instr-ass:** Louis A. Stroller. **Manus:** Woody Allen, Mickey Rose. **Foto:** Lester Shorr. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ralph Rosenbloom (Sup), James T. Heckert, Ron Kadish, Paul Jordan. **Ark:** Fred Harpman. **Dekor:** Marvin March. **Kost:** Erick M. Hjemvik. **Komp:** Marvin Hamlisch. **Dir:** Kermit Levinsky. **Musik-sup:** Felix Giglio. **Tone:** Bud Alper, Richard Vorisek. **Sp-E:** A. D. Flowers. **Makeup:** Stanley R. Dufford. **Medv:** Woody Allen (Virgil Starkwell), Janet Margolin (Louise), Marcel Hillaire (Fritz), Jacquelyn Hyde (Miss Blaire), Lonny Chapman (Jake), Jan Merlin (Al), James Anderson (Fangevogter), Howard Storm (Fred), Mark Gordon (Vince), Micil Murphy (Frank), Minnow Moskowitz (Joe Agneta), Nate Jacobson (Dommeren), Grace Bauer (Landmandskone), Ethel Sokolow (Mor Starkwell), Henry Leff (Far Starkwell), Don Frazier (Psykiater), Mike O'Dowd (Michael Sullivan), Jackson Beck (Fortælleren). **Længde:** 85 min.

Eksteriørscener indspillet i San Francisco.

■ BANANAS

Arb.titel: El Weirdo. USA 1971. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Rollins-Joffe Productions, Inc. **Ex-P:** Charles H. Joffe. **P:** Jack Grossberg. **As-P:** Ralph Rosenbloom. **P-leder:** Morton Gorowitz. **Eksteriør-leder:** William Eustace. **P-ass:** Henry Polonsky, Axel Anderson, Manolon Villamil, Antonio Encarnacion. **Instr:** Woody Allen/**Personlig ass:** Howard Storm. **Instr-ass:** Fred T. Gallo. **Manus:** Woody Allen, Mickey Rose. **Foto:** Andrew M. Costikyan. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Ralph Rosenbloom (Sup), Ron Kalish/**Ass:** Susan Behr. **P-tegn:** Ed Wittstein. **Konstruktion:** Merle Eckert. **Dekor:** Herbert F. Mulligan. **Kost:** Gene Coffin, Martin D. Gaiptman. **Musik-sup:** Felix Giglio. **Komp:** Marvin Hamlisch. **Arr:** Ralph Burns. **Vokal-sup:** Jerry Graff. **Sange:** »Quiero la Noche« af Marvin Hamlisch, sunget af Yomo Toro Trioen; »Cause I Believe in Loving« af Marvin Hamlisch (musik) & Howard Liebling (tekst), sunget af Jake Holmes. **Musikbånd/Lyd-E:** John Strauss. **Tone:** Nathan Boxer, James J. Sabat, Al Gramaglia. **Sp-E:** Don B. Courtney. **Makeup:** Guy Del Russo. **Fortekster:** Norman Gorbaty. **Rollebesætter:** Vicky Hernandez. **Medv:** Woody Allen (Fielding Mellish), Louise Lasser (Nancy), Carlos Montalban (General Emilio Vargas), Natividad Abascal (Yolanda), Jacobo Morales (Esposito), Miguel Suarez (Luis), David Ortiz (Sanchez), Rene Enriques (Diaz), Jack Axelrod (Arroyo), Howard Cosell (Howard Cosell), Roger Grimsby (Roger Grimsby), Don Dunphy (Don Dunphy), Charlotte Rae (Mrs. Mellish), Stanley Ackerman (Dr. Mellish), Dan Frazer (Præst), Martha Greenhouse (Dr. Feigen), Axel Anderson (Torteret mand), Tigre Perez (Perez), Baron De Beer (Engelsk ambassadør), Arthur Hughes (Dommer), John Braden (Anklager), Ted Chapman (Politibetjent), Dorthi Fox (J. Edgar Hoover), Dagne Crane (Sharon), Ed Barth (Paul), Nicholas Saunders (Douglas), Conrad Bain (Semple), Eulogio Peraza (Tolken), Norman Evans (Senator), Robert O'Connell, Robert Dudley (FBI mænd), Marilyn Hengst (Norma), Ed Crowley (Sikkerhedsvagt), Beeson Carroll (Sikkerhedsvagt), Allen Garfield (Mand på kors), Princess Fatosh (»Slangebidsdame«), Dick Callinan (Mand i TV-cigaretreklame). **Længde:** 82 min.

■ MIG OG BOGART

Play It Again, Sam. USA 1972. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** APJAC Productions, Inc./Rollins-Joffe Productions, Inc. **Ex-P:** Charles H. Joffe. **P:** Arthur P. Jacobs. **As-P:** Frank Capra, Jr. **P-sup:** Roger H. Rothstein. **Instr:** Herbert Ross. **Instr-ass:** William Gerrity. **Manus:** Woody Allen. **Efter:** eget skuespil (1969). **Foto:** Owen Roizman. **Farve.** Technicolor. **Sp-foto-kons:** Keith Smith. **Stills:** Orlando. **Klip:** Marion Rothman. **P-tegn:** Ed Wittstein. **Dekor:** Doug Von Koss. **Kost:** Anna Hill Johnstone. **Musik:** Billy Goldenberg. **Supplerende musik:** »Blues for Allan Felix« af Oscar Peterson, spillet af the Oscar Peterson Trio; »As Time Goes By« af Herman Hupfeld, sunget af Dooley Wilson (fra filmen »Casablanca«) samt incidentalmusik af Max Steiner (fra »Casablanca«). **Tone:** Richard Pietschmann, David Dockendorf. **Frisurer:** Patricia D. Abbott. **Makeup:** Stanley R. Dufford. **Medv:** Woody Allen (Allan Felix), Diane Keaton (Linda), Tony Roberts (Dick), Jerry Lacy (Humphrey Bogart), Susan Anspach (Nancy, Allan Felix eks-kone), Jennifer Salt (Sharon), Joy Bang (Julie), Viva (Jennifer), Mari Fletcher (»Drømme-Sharon«), Diana Davila (Pigen på kunstmuseet), Suzanne Zenor (Pigen på diskoteket), Michael Green (1. bisse), Ted Markland (2. bisse). **Længde:** 86 min., 2355 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Dagmar 3.2.73.

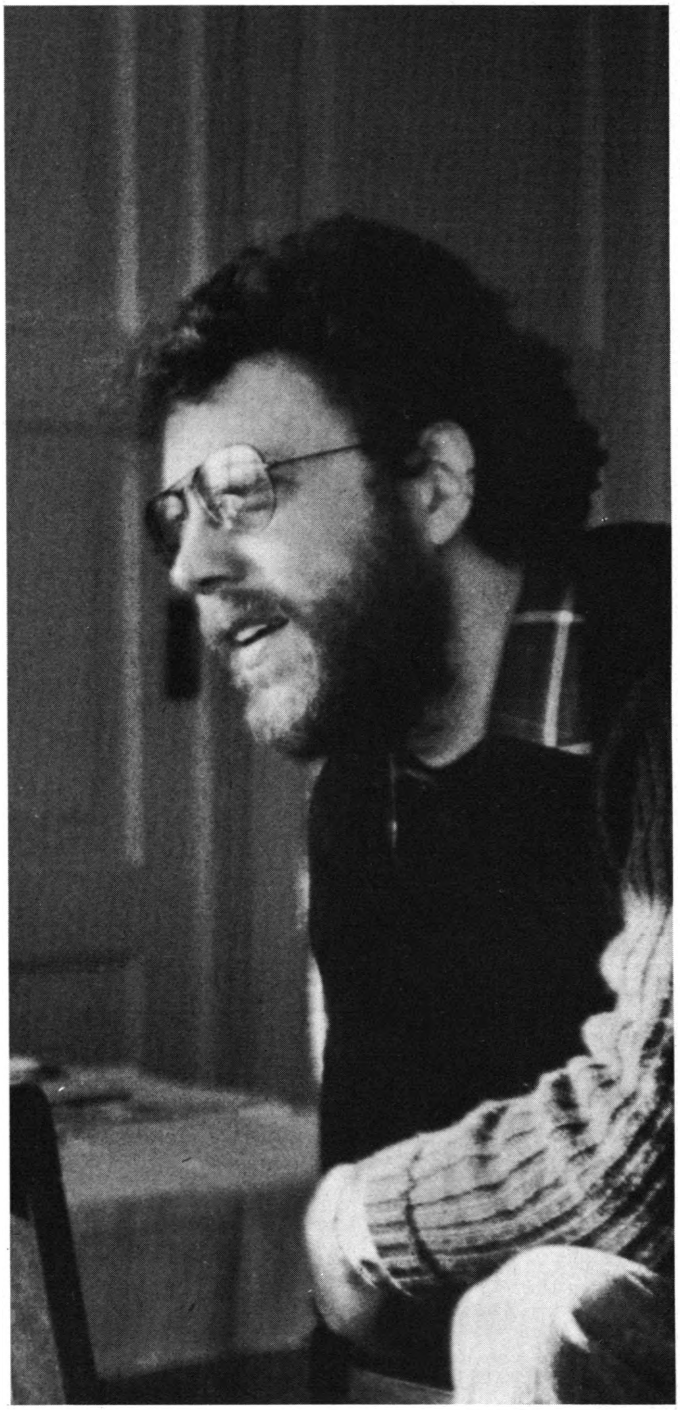
Filmen er indspillet i sommeren 1971, med eksteriørscener optaget i San Francisco. Der forekommer i filmen klip fra »Casablanca« (Michael Curtiz, 1942).

■ EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX BUT WERE AFRAID TO ASK

USA 1972. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Rollins-Joffe Productions, Inc./Brodsky-Gould Productions, Inc. **Ex-P:** Jack Brodsky. **P:** Charles H. Joffe. **As-P:** Jack Grossberg. **Eksteriør-leder:** Brian Frankish. **P-ass:** Henry Polonsky, Howard Storm, Tony Encarnacion, Joel Marrow. **Instr/Manus:** Woody Allen. **Efter:** bog af Dr. David Reuben. **Instr-ass:** Fred T. Gallo, Terry M. Carr. **Foto:** David M. Walsh. **Kamera:** Wilbur Gossman. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** James T. Heckert (Sup), Eric Albertson/**Ass:** Jonathan Bernstein. **P-tegn:** Dale Hennesy. **Konstruktion:** Wallace Graham. **Dekor:** Marvin March. **Rekvis:** Barry Bedig. **Kost:** Arnold M. Lipin, G. Fern Weber. **Komp/Dir:** Mundell Lowe. **Musik-optagelse:** Phil Ramone. **Tone:** Jack Solomon, Al Gramaglia, John Strauss. **Makeup:** Paul Stanhope, Jr. **Fortekster:** Norman Gorbaty. **Rollebesætter:** Marvin Paige. **Medv:** Woody Allen (Victor/Fabrizio/Hofnarren/Spermatozo), John Carradine (Dr. Bernardo), Lou Jacobi (Sam), Louise Lasser (Gina), Anthony Quayle (Kongen), Tony Randall (Operatøren), Lynn Redgrave (Dronningen), Burt Reynolds (»Omstillingsbordet«), Gene Wilder (Dr. Ross), Jack Barry (Jack Barry), Erin Fleming (Pigen), Sidney Miller (George), Elaine Giftod (Mrs. Ross), Toni Holt (Toni Holt), Robert Q. Lewis (Robert Q. Lewis), Heather MacRae (Helen), Pamela Mason (Pamela Mason), Regis Philbin (Regis Philbin), Titos Vandis (Milos), Stanley Adams (Kunstig mave-operatør), Oscar Beregi (Kunstig hjerne-operatør), Alan Caillov (Hofnarrens far), Dort Clark (Sherif), Geoffrey Holder (Troldmand), Jay Robinson (Præsten), Ref Sanchez (Igor), Don Chuy (Fodboldspiller), Baruch Lumet (Rabbi Baumel), Tom Mack (Fodboldspiller), Robert Walden (Spermatozo), H. E. West (Bernard Jaffe). **Længde:** 87 min.

Portrætsamtale med Franz Ernst

Ole Michelsen



Ole Michelsen: »Privatlivets fred« skulle oprindelig have været lavet som en traditionel spillefilm-produktion, men fra ideens undfangelse og frem til i dag, hvor du lægger sidste hånd på klipningen, er der sket en hel del, noget der handler specielt om, hvordan din film blev til, men samtidig noget, der i et bredere perspektiv handler om, hvordan produktionsvilkårene er for spillefilm i Danmark i dag og måske også antyder lidt om, hvordan det bliver i fremtiden?

Franz Ernst: Det er jo en lang historie, som begyndte med, at jeg for knap tre år siden henvendte mig til Rifbjerg for at høre, om han havde lyst til at skrive en film sammen med mig. Rifbjerg supplerede så min kvarte idé, der gik ud på at lave en historie set fra en kones synspunkt, en kone, som ikke rigtig vidste, hvad hendes mand foretog sig. En spændingshistorie, som Klaus gav form. Han skrev den rent manuelt, men vi sad faktisk ved siden af hinanden hele tiden. Det tog sigte på, at man ekstemporerede dialogen lidt udfra samme princip som i »Ang. Lone«. Det var vores mening at anvende amatører, men lidt ældre og måske også mere bevidste folk end i Lone. Der var skrevet næsten lige så kortfattet som Lone og med psykologiske redegørelser for hver sekvens. Men det viste sig at være ret vanskeligt at få en producent til at springe på den. Der var ingen skuespillernavne til at trække, og historien vurderede man ikke til at være særlig spændende, selv om jeg syntes den var helvedes interessant. Det var helt tydeligt, at på det tidspunkt kunne den slags film, som jeg havde lyst til at lave, ikke produceres. – Men for at vende tilbage til manuskriptet, så er det, der foreligger nu, den tredie version. Efter det første udkast lavede vi et nyt på et tidspunkt for to år siden, hvor Laterna Film var interesseret. Den første udgave var meget pinter'sk, noget der balancerede på det psykologiske plan, og det havde behov for en stramning, en konkretisering. Konen blev for eksempel psykotisk i løbet af filmen. Det er hun ikke mere, det ville ligesom gøre det for let at skubbe det almene i filmens indhold fra sig. I det hele taget har vi også i den endelige udgave lagt vægt på at give manden, politikeren, mere kontur i stedet for at have hele opmærksomheden henvendt på hende. Det er altsammen opstået gennem diskussioner med dem, der oprindelig skulle have medvirket. Bente Dessau, som er en helt anden slags menneske end skuespillere normalt er, skulle have spillet konen, og Tage Skou-Hansen skulle have spillet den mandlige hovedrolle.

O.M.: Hvad var motiveringen for at vælge netop de to?

F.E.: Det var noget vi blev enige om efter bl. a. at have

hevet »Weekend« frem og kigget på Bente dér. Det gjaldt jo om at finde mennesker, som på en eller anden måde var personligheder, fordi de i meget høj grad skulle være sig selv i filmen.

O.M.: Men Tage Skou-Hansen er da ret fjern fra den politikertype, man møder i det endelige manus?

F.E.: Historien kørte på det tidspunkt på en ret a-typisk politiker, et samvittighedsmenneske i høj grad, som virkelig havde nogle kvaler. Og deri lå noget af problemet i den første konstruktion, fordi det blev usandsynligt, at manden var politiker, fordi han slet ikke handlede som en sådan. Grundsubstansen i det var, at han foretog sig nogle ting, som konen ikke vidste hvad var, og så handlede det om hendes psykiske situation efterhånden, som det går op for hende, at han har noget for. I den sidste udgave er politikeren, selv om han stadig er forholdsvis sympatisk, mere kommet til at ligne en politikertype vi kender.

O.M.: Måske en kende mere naiv!

F.E.: Ja, og det var måske også noget af det, som fik de private producenter til at vige. På almindelige barske forretningsfolk virkede han skide naiv.

O.M.: Men mener du, at den konflikt der er mellem ham og konen er relevant i en større samfundssammenhæng, udover det private?

F.E.: Den konflikt som i filmen først og fremmest illustreres på det helt personlige, private plan, den kan man godt kalde symbolsk, hvis man ellers skal bruge store ord, for den tillidskonflikt, der er mellem hele befolkningen og politikerne. Det er meningen med det hele – blandt andet! Nå, men historien fortsætter, historien om filmen. På et vist tidspunkt havde Henning Carlsen forsøgt at få den igennem som co-produktion med fjernsynet. Det var sådan set det, der ville have været den bedste løsning, mener jeg, og det ville nok også have kunnet ladet sig gøre, hvis det ikke var for I/S Danske filmproducenter, som jeg godt vil give et hak, fordi det er den egentlige skurk i denne sammenhæng. De ville simpelthen ikke tillade, at det blev gjort på denne måde. Deres synspunkt stammer jo fra den vurdering, som jeg mener er helt forkert, nemlig at man ikke vil have nyere danske spillefilm i TV. De har jo kørt den politik, at de kun ville have vist de gamle film, fordi de nye skulle vises i biograferne, og det mener jeg er helt forkert, for den rolle biograferne spiller i dag må være noget, der er sideløbende med fjernsynet. Interessen for film stimuleres da kun af, at man ser nye danske film i fjernsynet! Hvis man virkelig er interesseret i at se, hvad der foregår i dansk film, så venter man sgu ikke to år på at se dem på skærmen. Men det blev gjort til en principsag, hvor I/S Danske Filmproducenter førte forhandlinger med fjernsynet. Man var simpelthen bange for at skabe præcedens. De forhandlinger ventede vi på et år. Men når man er i den situation, og står med sit færdige projekt i hånden, har man sgu brug for at komme videre, for at mærke om det kan holde og simpelthen for at blive dygtigere. Man har ikke tid til at vente. Men man har også brug for at gøre den erfaring, så derfor holder man fast trods alt. Det næste der så heldigvis sker, er, at Lense Møller ringer til mig og spørger, om jeg har lyst til at lave den som ren TV-produktion, for nu havde de jo set manuskriptet, og de kunne altså godt lide det. Og det sagde jeg ja til, fordi jeg havde temmelig meget brug for at få det lavet. Der er nok noget om, at filmfolk helst holder sig fra fjernsynet, men hvis man skal leve af at lave den slags ting, må man være realistisk og se i øjnene, at man ikke kan klare sig med film alene i dag. – Det er jo helt tydeligt.

O.M.: Så kastede du dig ud i det uden at have nogen egentlig baggrund for at arbejde med TV-mediet?

F.E.: Min eneste baggrund var nogle udsendelser jeg i sin tid lavede for børne- og ungdomsafdelingen. Men det er vel noget nær den værste erfaring man kan komme ud for. De produktionsvilkår man får dér, er noget af det mest horrible man kan forestille sig, i hvert fald m. h. t. fiktionsfilm. Det kan selvfølgelig sagtens lade sig gøre at lave reportage under meget skrabede forhold, for det er alligevel noget helt andet. Men det var noget med, at jeg skulle lave en novellefilm på en halv time med fem optagedage, og så vidt jeg husker også fem klippedage, og det skal man være helvedes rutineret for at klare.

O.M.: Hvis du skulle forsøge at sammenligne dine erfaringer som filmmand med det du nu har prøvet på TV, hvad er så forskellen, og hvad foretrækker du?

F.E.: Det er ret uoverskueligt for mig i øjeblikket at sige, hvad der er godt og hvad der er skidt. Der er store plusser og minusser ved begge dele. Men noget kan man vel nok sige, f. eks. med hensyn til sammensætningen af det hold man skal arbejde med. Når man laver et filmhold er det sædvanligvis instruktøren, der sammensætter det, og så vælger han naturligvis ret nære venner, og folk han er vant til at arbejde sammen med, som man kender ud og ind, og hvis syn på film man kender. Med sammensætningen af et TV-hold kan man fremsætte ønsker om, hvilken fotograf man gerne vil have, man giver en to-tre alternativer, og en af dem skal man nok være heldig at få. Men systemet er ikke så nuanceret, at man kan vælge lige den mand man allerhelst vil have, og så kan man altså komme ud i den tragiske situation, at man har en mand på holdet i en vigtig funktion, som skide-gerne vil og som er skidedygtig, men som bare ikke harmonerer med instruktøren og med opgaven. Det er de ting, der kan ske i det system. Men for mig er det nu også et spørgsmål om at lære hele husets funktion at kende. Det her var en speciel situation, for jeg overtog simpelthen faciliteterne fra en anden produktion, som ikke blev til noget. Derfor var holdet sat, så min situation var ikke typisk.

O.M.: Hvordan har det så været i praksis at arbejde med det hold?

F.E.: De har jo en helt anden holdning end filmfolk. Det er og bliver folk, der er sikrede, så når man kommer første dag, er der ikke noget med, at de er lykkelige for at have fået dette her job og har alle antennerne ude. De er lidt mere tilbagelænede og venter på, hvad man nu har at sige. Det kan lidt for tit knibe med at få begejstringen frem.

O.M.: Det vil sige, at den eneste, som sidder virkelig løst i sadlen er instruktøren?

F.E.: Ja, og det giver unægtelig en helt anden arbejdssituation, og et helt andet tempo. Men det har igen mange aspekter, for hvad skal man prioritere højest? At man får en god film ud af det, eller at folk har det godt? I filmbranchen er folk ofte blevet udnyttet på det groveste, og det kan heller ikke være det rigtige. Men vi overholdt trods dette produktionsplanen, og det er vi faktisk ret stolte af. Men det var på den anden side aldrig gået, hvis jeg ikke havde haft to filmfolk med på holdet: Gert Fredholm som produktionsleder og Anders Refn som instruktørassistent.

Jeg kan nævne et eksempel på den ret stive arbejdsgang. Vi havde en svensk skuespillerinde hernede for at spille med i et par scener, og så blev vi ikke færdige til tiden den dag. Vi manglede et par indstillinger, hvilket havde betydet vi måtte arbejde over en time, men på det tidspunkt af produktionen havde vi brugt lidt for mange overarbejdstimer til, at vi turde arbejde over den dag igen, og så måtte vi sende hende hjem og have hende herned igen senere, og det kostede ret dyrt, hendes rejse og ekstrahonorar for en ekstra optagedag. Dette er selvfølgelig også et spørgsmål om at kende husets funktioner godt nok. Men der er noget andet, mere principielt. Man har en frokostpause og to kaffepauser i løbet af dagen. Hvis klokken begynder at blive henimod lidt for meget, så er den helt gal, og så kan det ikke nytte noget man står i forberedelserne til en scene og lige skal til at tage den. De skal have den pause! Så kan man sige, at konkret betyder det ikke så meget tid med de to pauser af et kvarter og den halve time, men i praksis betyder det meget længere tid, for det har noget at gøre med det psykiske forløb, og vi var ustandselig ude for, at skuespillerne blev helt ude af sig selv, fordi nu havde de lige bygget op til at lave den scene, og lige pludselig så er alle væk. De psykiske hensyn er ikke bygget ind i de arbejdstidsregler. Skal man derimod se på den økonomiske baggrund for optagelserne, så må man sige, at vi har haft langt bedre betingelser på TV, hvor vi har kunnet bruge 12 uger til optagelserne i stedet for de på et tidligere tidspunkt projekterede 7! Men det siger samtidig noget om, hvordan situationen var i branchen på det tidspunkt. Den var så presset, at det næsten ikke kunne lade sig gøre, før vi fik den nye filmlov.

O.M.: Hvad mener du så om den film du sidder og klipper nu? Er du tilfreds?

F.E.: Hvis jeg havde lavet den som filmproduktion, så havde jeg nok trods alt kunnet finde frem til folk, som lå min smag og mit temperament nærmere end det har været tilfældet nu. Men det er da i orden. Jeg har selv sagt ja, så jeg kan ikke bebrejde nogen noget, bestemt ikke holdet. Til gengæld blev det så også klart, at de på TV-teatret er vant til at arbejde med instruktører, som er meget mere autoritære end jeg. Hvad der også har virket generende for en type som mig, var, at der rent praktisk ikke er mulighed for at eksperimentere og improvisere. Det hele skal være nøje tilrettelagt, inden man går i gang med optagelserne. Skal man f. eks. lave natteoptagelser skal det varsles en uge før. Af og til virker systemet ret kafkask, det tager pippet fra én. Nu er der også tale om en vis ansvarsforflygtigelse i så stort et hus. Normalt er det den samme lydmand, som er ansvarlig for al lyden til filmen, men på TV er det af rationaliseringsårsager en anden, der laver færdiggørelsen af lydsiden, det der hedder dubbing, og det synes jeg er et meget godt eksempel på den form for ansvarsforflygtigelse, der meget let finder sted indenfor sådan et hus, for det er nemt for de to mennesker at skyde skylden på hinanden i det øjeblik, der er noget, der ikke fungerer! Nu prøver vi at få den oprindelige lydmand med til at overvåge, hvad der sker under dubbingen, men hvad med hovedansvaret?

O.M.: Mener du så ikke, at du er den egentlige ansvarlige?

F.E.: Jeg føler sådan set, selv om det er vanskeligt at gennemskue, at man i denne her sammenhæng har krævet en større autoritet af mig end tidligere, samtidig med at man ikke har haft albuerum nok til at udfolde den i.

O.M.: Hvornår kom beslutningen om at anvende professionelle skuespillere ind i billedet.

F.E.: Det skete i den sidste ombæring i forsøget på at få den realiseret som film. Den udlejer, som var interesseret dengang, men som senere på en fiks måde sprang fra, krævede nogle navne, og så skrev Klaus en dialog til det. Det er et lille år siden. Så valgte vi nogle professionelle skuespillere, fordi det dog var vigtigere at få den lavet i en ganske vist lidt anden form end slet ikke at få den lavet. Det kunne have været meget skægt at lave den på begge måder og så sammenligne bagefter.

O.M.: Jeg kan vel ikke få dig til at sige noget om danske skuespillere?

F.E.: Det ved jeg ikke nok om.

O.M.: Du ser dem vel spille ind imellem?

F.E.: Jo, men der vil jeg sige, at teknisk set er mange af dem dygtige. Men det er jo ikke altid, at det herhjemme er kombineret med den helt store filmudstråling. Det med udstråling hænger sammen med en måde at gøre det levende på, en måde, som ikke er teknik. Det er noget man har, eller også er det noget man ikke har.

O.M.: Er det ikke noget, der kan opelskes ved, at man laver mange film?

F.E.: Det kan til en vis grad optrænes i et gunstigt filmklima, hvad vi ikke har, men det er vel især medfødt.

O.M.: Hvis vi skal se bort fra denne film, som ikke er færdig endnu, men som er en helt ny genre for dig, så kan man vel sige om dig, at dine film ikke ligner hinanden ret meget, hverken formelt eller indholdsmæssigt?

F.E.: Jeg lavede en film i sommer om mennesker, der kommer på Kofoeds skole, alkoholikere og andre udstødte, og den synes jeg godt om selv, men jeg har den store bekymring, at den ligner »Livet er en drøm« lidt for meget. Derfor har jeg forsøgt at bearbejde materialet noget anderledes i klipningen ved at lægge musik under interviewene, så det bliver lidt mere formelt betonet, men jeg hader at vade i fodspor, man før har gået i. Jeg har meget brug for udfordringer hver gang. Hvis jeg ikke har den fornemmelse, at man kan knække nakken, så er der ikke så meget ved det. Man har brug for at lære en hel masse endnu, man er næsten ikke kommet i gang. Jeg ville gerne lave en morsom film. Jeg er syg med sådant noget som »Arsenik og gamle kniplinger«, noget der overhovedet ikke ligner det jeg tidligere har rørt ved.

O.M.: Man kan måske sige, at »Livet er en drøm« har noget af den samme ufrivillige, absurde komik på sine steder.

F.E.: Det tager jeg ikke så tungt, men det er der mange folk, der bliver forarget over. Fjernsynet sender den snart, men der har været store kvaler, fordi Kulturafdelingen gerne ville have klippet den sidste mand i filmen væk. Det synes jeg er noget underligt hykleri, for hvis man ikke kan acceptere ham i forlængelse af de tre foregående personer, så har man ikke forstået, at der er en forklaring på, at folk opfører sig sådan. – Det er det, der vises i forløbet.

O.M.: Tilfældigvis mødte jeg den samme mand i en biograf for nylig. Han sad i foyeren og fortalte det samme som i filmen. Han er altså iblandt os. Hvorfor skulle vi så ikke se ham i fjernsynet?

F.E.: Rent moralsk er der slet ingen problemer, for det er

simpelthen de ting han fortæller folk, der gider høre på ham hver dag. Så der er ikke noget med, at man skader manden ved at vise hans situation.

O.M.: Nu har du altså prøvet fiktionen i det helt store regie, vel noget af det største, som dansk TV kan præstere, og hvad så?

F.E.: Jeg er ved at skrive kontrakt med TV-teatret om to forestillinger, og den ene af dem er igen noget helt nyt, som i første omgang lyder helt halsbrækkende. Det er en digtantologi, inspireret af »Spoon River«-digtene. Ti forskellige tekster eller digte skrevet af ti forskellige forfattere, og det skal jeg på en eller anden måde kæde sammen. – Normalt ville det ligge mig meget fjernt, det er jo meget litterært. Men det der udfordrer sig i det er, at det ikke har en skid med dramatik at gøre, og så skal man lade være med at behandle det som sådant, hvad man nemt kunne forledes til i det medium. Jeg har en idé om at det skal laves i en eneste lang kameraindstilling på 45 min., derfor kan det kun laves på elektronik, hvad der også udfordrer mig, fordi det har jeg ikke prøvet før.

O.M.: Det vil sige også et mere teknisk eksperiment, for groft sagt er din måde at lave film på ret klassisk!

F.E.: Det er også, fordi jeg finder det for dårligt, hvis der ikke er en hel masse mennesker, der kan få noget ud af det man laver. Jeg mener nok der skal eksperimenteres, men mon ikke man bliver mere rationel med tiden? Selvfølgelig er det vigtigt, der findes sådan en som Jørgen Leth, der laver sine vilde ting, selv om han måske har et mindre publikum. Det stimulerer de andre, der laver film. Men det er bare ikke mig.

O.M.: Hvis du på baggrund af de erfaringer, du har gjort i arbejdet med at lave film på fjernsyn skulle sige noget om, hvordan det kunne køres mere smidigt og dermed mere tilfredsstillende for begge parter, hvad ville du så foreslå?

F.E.: Jeg er ikke så vældig orienteret om disse ting, men så vidt jeg ved, har man i Sverige et såkaldt handlingsplanssystem, der går ud på at lægge produktionerne udenfor TV. Man siger til nogle folk, nu har I så og så mange penge, og så må I lave produktionen nøjagtig, som I har lyst til. Det tror jeg i høj grad stimulerer ansvarsfølelsen, og det vil uden tvivl gøre produktionerne billigere, man ville undgå at arbejde på husets egne betingelser, hvor det ofte er et spørgsmål om at så og så mange håndværkere og scenearbejdere skal sættes i arbejde, fordi de nu engang er fastansatte. Det kan undertiden være en fordel med hele dette store apparatur i baghånden, men det kan også være med til at gøre arbejdet tungere og mere bureaukratisk. – Ved at lægge produktionerne udenfor huset ville man kunne opnå en smidigere administration af arbejdstidsreglerne og et mere snævert holdarbejde. Hvis man fyrede hovedparten af de fastansatte og uddelegerede arbejdet til en hel masse små produktionsgrupper, ville man få større arbejdsglæde og større ansvarlighed, hvilket betyder bedre og billigere resultater.



Still/Annelise Gabold og Ove Brusendorff i »Privatlivets fred«.

Close-up

Møde med Losey

Umiddelbart efter filmen om mordet på Trotsky (anmeldt i dette nummer) skulle Joseph Losey have filmet Malcolm Lowerys roman »Under the Volcano« med Richard Burton som engelsk diplomat og dranker, men projektet er foreløbig forkastet, fordi Losey og producenterne (brødrene Hakim, der også producerede den sønderklippede »Eve« med Losey som instruktør) blev uenige om manuskriptet. I stedet startede Losey i november i fjor en filmatisering af Ibsens skuespil »Et dukkehjem« med optagelser i Røros 400 km nord for Oslo, hvor Morten Sabroe mødte Joseph Losey:

– Dialogen fra Ibsens stykke er uændret i filmen, men handlingen løfter vi ud af scenerummets klaustrofobi og lader den foregå i en norsk landsby anno 1885, Røros er ideel til formålet. Jeg har set Ibsens stykke opført på teater fem gange, men ingen af versionerne var gode, det bliver denne film derimod. Som i stykket dominerer Ibsens personer, Nora spilles af Jane Fonda, David Warner er Torvald, Trevor Howard spiller Dr. Rank, Edward Fox sagfører Krogstad og Delphine Seyrig, som jeg havde med i »Ulykkesnatten«, er Kristine.

Det er en film, de fleste regner for ikke-kommerciel. Det er ikke let at rejse penge til den slags, derfor forsøger vi at lave den så billigt som muligt. Budgettet er nær en million dollar, og det er måske ikke så lidt endda, men det er kun muligt at gennemføre, fordi alle skuespillere og jeg selv samt alt ikke-teknisk personale arbejder for en tiendedel af vore normale honorarer, ellers havde de alene været dobbelt så store som filmens nuværende budget. Men jeg har arbejdet på langt mindre budgetter tidligere. »For konge og fædreland«, som har vundet en masse priser, og som jeg anser for en af mine bedre film, blev lavet for det kvarte – 250.000 dollar – og på kun 18 dage. Det er klart der er ting, man ikke kan tillade sig under de forhold, men ofte øger et lavt budget og et kort tidsskema spændingen og koncentrationen i en film, og det kan i visse tilfælde forbedre den.

Vi har et lysproblem her i Norge, vi optager jo alt on location, så enhver interiør-optagelse omfatter også eksteriører, fordi lyset kommer gennem vinduer og døre – det giver et lysbalance-problem. Samtidig bliver dagene kortere og kortere, det er et frygteligt pres. Der var en dag, en meget grå dag, hvor vi havde en temmelig anstrengende scene, som involverede tre-fire vinduer. Dagen skulle normalt ende omkring klokken tre, men allerede klokken to var solen borte, og fik vi ikke optagelsen, ville vi miste en halv dags arbejde. Så jeg lagde et enormt pres på alle, specielt skuespillerne, og resultatet var, at der opstod en spænding og en fortættet atmosfære, som var ti gange stærkere end ellers. Det økonomiske og fysiske pres på mig og skuespillerne blandet med lysets alt for tidlige forsvinden gav scenen en stemning, som er fantastisk.

– Føler du, at »Et dukkehjem«, som er lavet til teatret, ligger nær dit eget arbejde ved teatret, og mener du, at dine teatererfaringer har kunnet overføres til filmen?

– Folk siger normalt, at teatret og filmen ikke er beslægtet, men det er de, langt mere end folk tror. Mit arbejde med »The Living Newspaper« i midten af 30'erne var på mange måder filmisk, vi brugte filmisk teknik. Jeg mener, at enhver teatererfaring er en hjælp i film, måske især når det gælder arbejdet med skuespillerne. Man kan gennemskue, hvornår de er oprigtige, og hvornår de er falske. Ibsen lavede godt nok »Et dukkehjem« til teatret, men stykket er ikke nært beslægtet med det jeg lavede; jeg lavede aldrig Ibsen.

Det synes for mig, som om jeg har levet det meste af mit liv under stærkt pres, jeg mindes ikke, at jeg har arbejdet på en film, hvor jeg ikke har været under pres. Jeg forstår ikke længere psykologien og har ikke længere kapaciteten til at nyde en situation, hvor jeg har ubegrænset tid. I Hollywood i særdeleshed var der et stærkt pres. Jeg begyndte lige efter krigen, for det første var der et politisk pres, og jeg vidste, at de på et eller andet tidspunkt ville få fat i mig. Samtidig gik filmindustrien dårligt, budgetterne blev mindre, og der var hård konkurrence mellem instruktører. Mange af os var gået ind i hæren, og imens var nye dukket op, så da vi kom ud, måtte vi slås med alle de nye, men det lykkedes altså for mig, og jeg fik min første kommercielle succes, netop da depressionen var størst.

– I England lavede du først to teaterstykker. Var det af økonomiske årsager, siden har du ikke beskæftiget dig med teater senere?

– Begge var skuespil jeg ønskede at lave, og begge var ganske ansete stykker, mere end de film jeg lavede på det tidspunkt. Økonomiske problemer var i hvert fald ikke grunden, man tjener ikke penge ved teatret, med mindre man har haft et kæmpehit. Jeg har ikke lavet teater i over femten år – jeg vil mægtig gerne, men jeg har arbejdet uafbrudt med film, og det er vanskeligt at få tid. Og når man så har været væk så længe som jeg, får man ikke tilbudt interessante stykker. Dels fordi folk tror, jeg ikke er interesseret – der er en hel generation, som kender mig, men som ikke aner, at jeg har arbejdet med teater – og dels fordi der kun findes et dusin gode dramatikere, og de giver kun deres arbejde til instruktører, de har haft succes med, f. eks. skriver Harold Pinter næsten kun til Peter Hall, og der er ingen grund til, at de afbryder det samarbejde.

Jeg vil godt tilbage til teatret, og det er nu blevet kendt, at et teater i Hamburg har tilbudt mig at instruere Bertold Brechts »Gallileis liv« på tysk. Det var et definitivt tilbud til en langt større gage, end man kender inden for engelsk teater, og tilbuddet står stadig ved magt, men chancen for, at jeg tager det op er forsvindende på grund af de filmprojekter, jeg har foran mig. Og så må jeg indrømme, at jeg holder mere af filmarbejdet, fordi man har større kontrol over arbejdet, og man har mulighederne for at forandre og forbedre.

Min næste film bliver Marcel Prousts' »På sporet efter den tabte tid«, med manuskript af Harold Pinter. Han og jeg har aftalt, at vi ikke vil diskutere rollelisten, før vi er færdige med forberedelserne. Der er mindst 85 store roller i filmen, og enhver skuespiller i verden vil være med i den, derfor ønsker vi ikke at forpligte os. Det bliver et vældig dyrt projekt, men dog langt mindre kostbart, end hvis en anden skulle lave filmen. Producenterne er Robert Dorfman og Nicole Stephan, og en del af det tekniske personale er engangeret. Filmen skal optages on location i Frankrig, og vi begynder muligvis i april. Det bliver en langvarig optagelse strækkende sig over et år, fordi vi skal have alle årstider med.

Morten Sabroe

Still/Joseph Losey i pause under optagelserne til »Et dukkehjem«.



Ungarns filmindustri reorganiseres

Det ungarske filmproduktionsorgan »Mafilm«, der bestod af fire produktionsgrupper (+ Bela Balazs Studio) med hver sit kunstneriske ansvar, men med det økonomiske ansvar fordelt på flere instanser, er blevet reorganiseret og forenklet.

I stedet for fire produktionsgrupper er der nu to, som hver især frit disponerer over de økonomiske midler, der stilles til rådighed, og som altså har ansvaret for filmen fra manuskript til den færdige produktion. Den ideologiske kontrol, der tidligere lå hos et ministerielt filmudvalg, er overgået til Undervisningsministeriet. Det, der nu hedder »Mafilm«, er studierne og de tekniske faciliteter samt filmarbejderne, som »udlejes« til de enkelte produktioner. Dette skulle bl. a. modvirke den uheldige bieffekt i den gamle ordning, hvor lederne af de fire grupper samlede udvalgte filmarbejdere om sig i en grad, der kunne gå ud over selve filmarbejdet. Det har været almindeligt i ungarsk film at se instruktører, manuskriptforfattere, produktionsledere og fotografer bytte plads indbyrdes i en række produktioner.

De to uafhængige og konkurrerende produktionsgrupper kan under den ny ordning engagere instruktører fra »Mafilm«, eller filmskaberne kan gå til produktionsgrupperne med deres projekter.

Lederen af den ene af de nye grupper, filmhistorikeren István Nemeskürty (der tidligere var leder af en af de fire produktionsgrupper, og som bl. a. lancerede folk som Miklós Jancsó, István Gaál og Judit Elek), ser nyordningen som en udfordring, ikke blot på det konkurrencemæssige plan, men også til de to ledere, der vil blive tvunget til at se bort fra personlig smag til fordel for en alsidig produktion, hvor kvalitetskravet er det væsentligste. Det er øvrigt også Nemeskürty, der kalder den ungarske filmkrise (der ligner krisen i resten af Europa) for et pseudo-problem, idet han hævder, at der ikke er tale om en filmkrise, men om en biograf-krise (»disse forældede og ukomfortable lokaler«). Den gammeldags form for biograf er for længst overtaget af TV, og han mener derfor, at biograferne i stigende grad må specialisere sig, må søge at skabe en linie i repertoiret og derved i publikums bevidsthed komme på niveau med teatrene.

Årets bedste film (1)

Sammenslutningen af Danske Filmkritikere har for femte gang stemt om »Årets bedste film«. Filmene er:

1. CABARET (Bob Fosse)
2. KØDETS LYST (Mike Nichols)
3. BORGERSKABETS DISKRETE CHARME (Buñuel)
   SIDSTE FORESTILLING (Peter Bogdanovich)
5. A CLOCKWORK ORANGE (Stanley Kubrick)
   FRENZY (Hitchcock)
   BERØRINGEN (Bergman)
8. UDFLUGT MED DØDEN (John Boorman)
9. FAT CITY (John Huston)
10. JUNIOR BONNER (Sam Peckinpah)
    KÆRLIGHED OM EFTERMIDDAGEN (Eric Rohmer)
    MINNIE OG MOSKOWITZ (John Cassavetes)

Som det fremgår af listen, var der i en del tilfælde tale om stemmelighed, så årets ti bedste film blev altså til 12. Det er bemærkelsesværdigt, at syv af de 12 film er amerikanske, og yderligere to, der er engelske af nationalitet (»A Clockwork Orange« og »Frenzy«) er lavet af amerikanske instruktører. Så stærkt har amerikansk filmkunst aldrig før været repræsenteret. Til gengæld har det været et magert år for fransk og svensk film, der ellers traditionelt er stærkt repræsenteret på listen. Af franske instruktører har kun veteranen Luis Buñuel (med lidt behændighed tæller han som fransk) og Eric Rohmer kunnet gøre sig gældende, og længere nede på listen findes en enkelt Truffaut-film (»Hjerter Tre«). Ellers fik overhovedet ingen franske film nogen stemmer. Af svenske film har der – må det retfærdigvis siges – ikke været mange i årets løb, og udover den smukt placerede Bergman-film, opnåede også Jan Troells »Udvandrerne« og »Nybyggerne« stemmer. Den første af disse var ikke langt fra at blive placeret.

En del italienske film fik også stemmer, men den eneste, der hævdede sig, var »Fellini-Roma«, der kun var et point fra en placering på top-ti listen.

Eneste danske film, der modtog stemmer, var Franz Ernst' »Livet er en drøm«, der heller ikke var langt fra at blive placeret. Franz Ernst er i øvrigt sammen med Grønlykkerne den eneste danske instruktør, der tidligere har opnået en placering blandt årets ti bedste film. Det var med debut-spillefilmen »Ang. Lone«. Som nærmeste follow-ups kan udover de allerede nævnte fremhæves »Slagtehus 5« (Roy Hill), »Privatdetektiven Gumshoe« (Frears), »Trash« (Morissey) og »Stem på McKay« (Ritchie).

Til årets bedste film-danmarkspremierer på TV valgtes følgende:

1. EN LANDTUR (Jean Renoir)
2. MILLHOUSE (de Antonio)
3. ECCE HOMO HOMOLKA (Papousek)
   PIONERERNE I INGOLSTADT (Fassbinder)
   SOLDATERNE (Jean-Luc Godard)

Det er her værd at bemærke, at den vindende film er 35 år gammel! Samme alder har også de to film, der var nærmeste konkurrenter til ovenstående liste, nemlig Mae West-W. C. Fields-filmen »Min lille cikade« og James Whales klassiske gyser »Frankenstein«. I.L.

Årets bedste film (2)

Ligesom tidligere har deltagerne i Kosmoramas Minikritik haft lyst og lejlighed til at pege på nogle af de film i biografer og TV, der for hver enkelt har tegnet sig for årets største oplevelser. Nedenfor resultatet af stjernetydernes uden tvivl langvarige og dybsindige overvejelser.

Anders Bodelsen
(titler nævnt i vilkårlig orden)
»Livet er en drøm« (Franz Ernst)
»Fellini Roma« (Fellini)
»Slagtehus 5» (Roy Hill)
»French Connection« (Friedkin)
»Boy Friend« (Russell)
»Cabaret« (Fosse)
»Frenzy« (Hitchock)
»Berøringen« (Bergman)
»Fat City« (Huston)
»Duk dig, fjols« (Leone)

Per Calum
(i alfabetisk orden)
»Cabaret«
»En landtur« (Renoir)
»French Connection«
»Hakkedrenge« (Ritchie)
»I lyst og død« (May)
»Kødets lyst« (Nichols)
»Privatdetektiven« (Frears)
»Sidste forestilling« (Bogdanovich)
»Slagtehus 5«
»Udflugt med døden« (Boorman)

Frederik G. Jungersen
(alfabetisk orden)
»Cabaret«
»En landtur«
»Fellini Roma«
»Junior Bonner« (Peckinpah)
»Kærlighed om eftermiddagen« (Rohmer)
»Kødets lyst«
»Nabohuset« (Ophuls)
»Slagtehus 5«
»Udflugt med døden«

Ib Lindberg
(alfabetisk orden)
»Den satans søndag« (Schlesinger)
»Fat City«
»Fellini Roma«
»Hjerter tre« (Truffaut)
»Junior Bonner«
»Kødets lyst«
»Nabohuset«
»Pas de Deux« (McLaren)
»Udflugt med døden«
»Udvandrerne«/»Nybyggerne« (Troell)
PS: »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« (Fassbinder – set i filmhuset)

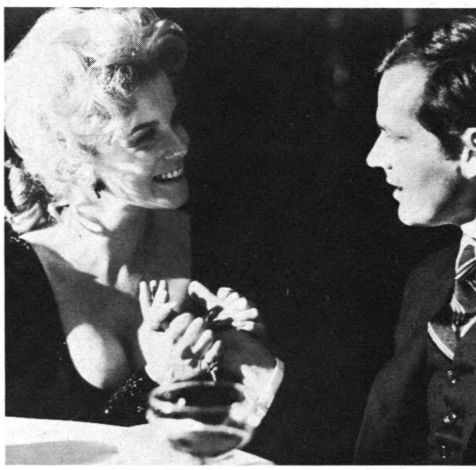
Poul Malmkjær
(alfabetisk orden)
»A Clockwork Orange« (Kubrick)
»Borgerskabets diskrete charme« (Buñuel)
»Cabaret«
»Fat City«
»Frenzy«
»Kødets lyst«
»Sidste forestilling«
»Slagtehus 5«
»Trash« (Morrissey)

Ib Monty
(alfabetisk orden)
»A Clockwork Orange«
»Borgerskabets diskrete charme«
»Cabaret«
»Frenzy«
»I lyst og død«
»Kødets lyst«
»Slagtehus 5«
»Stem på McKay« (Ritchie)
»Udflugt med døden«
»Udvandrerne«/»Nybyggerne«

Jørgen Oldenburg
(tilfældig rækkefølge)
»Kødets lyst«
»Udvandrerne«
»Cabaret«
»Udflugt med døden«
»Privatdetektiven«
»Stem på McKay«
»Begyndelsen« (Glob Panfilov)
»En landtur«
»Pionererne i Ingolstadt« (Fassbinder)
»Da de fattige fra Kombach pludselig kom til penge« (Schlöndorf)

Peter Schepelern
(alfabetisk orden)
»A Clockwork Orange«
»Borgerskabets diskrete charme«
»Cabaret«
»Freaks« (Tod Browning)
»I lyst og død«
»En landtur«
»Nabohuset«
»Sidste forestilling«
»Slagtehus 5«
»Udflugt med døden«









Stills/Scener fra de 4 oftest forekommende film i Kosmoramas afstemning. Øverst »Cabaret«, derunder »Kødets lyst«, »Udflugt med døden« og »Slagtehus 5«.

Malcolm LeGrice og lyset fra lærredet

– Malcolm Legrice er engelsk eksperimentalfilmmand. Han har arbejdet indenfor en række områder og udfra en holdning, der er karakteristisk for dele af eksperimentalfilmen, den strukturelle film og udvidede film. – Han spillede jazz, men begyndte at male. I happeningperioden arbejdede han bl. a. skupturelt med at forbinde lyskilder med lydimpulser. Eksperimenterede med datamaskiner og TV og lavede i 1968 en lukket TV-kredsløbs workshop med publikumsdeltagelse. Har lavet drama, hvor datamaskinen involveredes i udarbejdelsen af tekst og instrukser for aktørerne; også datamaskinfilm. Fra han begyndte at lave film (1966) har han brugt multi-projektion, dels af flere film, dels af film og dias; også dias alene med lydbånd. Har lavet film-aktioner, dvs. projektion med personoptræden.

Fornylig eksperimenter med 3-D-effekt. Han underviser i film og TV i London, og har været et vigtigt led i opbygningen af Londons Film-Coop, hvorfra han præsenterede et program i København i fjor.

Publikums situation

– Mine film er altid lavet med tanker om, hvilken position publikum indtager og kan indtage i forhold til filmen. Publikum bør ikke sættes i forhold til en andens strukturering af verden på en sådan måde, at denne presses ned over dem. Jeg er ikke interesseret i nogen form for propaganda-aktivitet. Men på den anden side er det sandt, at laver jeg en film, handler jeg subjektivt og konstruerer et univers, der er nærmere mig end publikum. Der kan være noget i det univers, som er fælles for dem og mig, og der kan være neutrale aspekter ved filmen, så det ikke gør noget, at det lige er mig, der har lavet den. Men det er meget svært at undgå problemet, at jeg konstruerer et sæt relationer, som de så kommer i forhold til.

I nogle tilfælde har jeg arbejdet med et neutralt billedmateriale, der lige så meget er råmateriale for publikum som for mig. Det er som man kan se det til daglig, newsreelbilleder, TV-optagelser, som jeg end ikke selv har filmet, en art offentlige billeder. Så selv om billederne er valgt subjektivt, bliver de ved deres »omdømme« neutrale. På en måde kunne de være abstrakte, for ved de bevægelser, rytmer og gentagelser jeg har givet dem, refererer de til sig selv og til hinanden, og jo længere filmen løber, jo mere refererer de til sig selv og ikke til noget udenfor filmen. Og mit subjektive arbejde med dette forklares af filmens forløb, den forklarer sig selv. Måden hvorpå man modtager filmen på et begrebs- og sansemæssigt plan – og det vil sige den særlige film-oplevelse, med dens kontrollerede grænser – er filmens indhold. Men her brydes neutraliteten, fordi billederne for hver især af os påtager sig mening og betydning.

Så jeg er interesseret i at arbejde med selve virkelighedstransformationen. Med filmen opbygges en referenceramme, som man hele tiden kan udvikle forløbet i forhold til. Ofte er det ligesom i tryllekunsten, hvor man ved at tingene er der, når magikeren har gemt den, og han spiller på ens forventninger og bygger nye dimensioner op ved hele tiden at ændre. Vi prøver at forstå, hvilken slags virkelighed vi er involverede i, og hele tiden ændres den og udvides.

Normalfilm og eksperimentalfilm

Da jeg så »Easy Rider« troede jeg, der var en måde undergrundsteknikken kunne bruges på i biograf- eller normalfilmen, men jeg fandt hurtigt ud af, at det ikke er tilfældet. Jeg tror ikke jeg har set een normalfilm med almindeligt publikum, der på brugbar måde har været influeret af undergrundsfilm. De har fat i hver sin ende og arbejder ud fra vidt forskellige holdninger.

Hvor meget det end er muligt, stadig at have gode biograffilm, er hele dette film-begreb meget gammeldags. Det gælder især forholdet film – publikum; dens industrielle produktionsform, filmfolkenes fremmedgørelse fra filmen og så videre; hele spørgsmålet om illusionsvirkelighed, en illusion, der konstrueres af stykker, bestående af teatralsk poseret materiale; den måde, distributionen arbejder på; biografernes former og størrelser.

Samtidig er det kedeligt at konstatere, at en del af undergrundsfilmen har bevæget sig henimod biograffilmen, både hvad produktions- og distributionsforhold og forholdet til publikum angår.

Katarsis

Folk går stadig i biografen, for det giver dem de fantasier, der kan give dem katarsis. Jeg tror ikke, normalfilmen kan undslippe i det grundliggende at være et katartisk, propagandistisk medie, med den struktur den har. Med katartisk mener jeg, at den tillader de spændinger man har, at blive løst op i biografen, og når de er løst op, er de ikke længer spændinger, de har fået en symbolsk opløsning.

Narrativ film er at opleve emotionel voldtægt. Jeg har næppe set en narrativ film uden at være drænet for energi. Det er meget pinligt og irriterende, den måde man involveres i historien på: hvordan fyren til slut trædes ned af systemet, lærer at acceptere det og regner det for O.K.

Realisme-virkelighed-lyset.

Jeg tror det mest forvirrende er den realistiske bevægelse i filmen. Den korresponderer aldrig med virkeligheden, det er altid konstrueret virkelighed. Det synes altid at være en substitut for virkeligheden, selv for folk som virkelig prøver at lave noget virkeligt, såsom den italienske ny-realisme og cinema verité-bevægelsen.

For mig er den eneste realisme i filmen lyset på lærredet, *det* er virkeligt. Det lys er faktisk hvad der sker i biografen, og alt der er portrætteret på lærredet er fra en anden tid og et andet sted med egen virkeligheds-konstruktion; folk var der med kameraer og projektører, og hele opstillingen var kompliceret, måske tog det dem en hel dag at opdage, hvad man ser på 10 sekunder. Hvis hele denne situation må skjules, så er det en falsk virkelighedskonstruktion.

Det der er interessant ved de tidligere Warhol film – f. eks. »Couch« og »Harlot« – er at han tager en virkelighed udefra, og gør opmærksom på, hvorledes filmen falsificerer denne. Warhol laver et ligheds-forhold mellem det, der er optaget, og det der ses.

Jeg er meget knyttet til det eksistentialistiske problem, at hvad der er her og nu og er virkeligt, er den primære virkelighed i hvilken som helst situation; og enhver bevægelse bort derfra må være meget omhyggelig, for det kan meget nemt blive en splittet og konfus oplevelse.

Liv – fantasi

Bortset fra helt klare mesterværker som Dreyers »Jeanne D'Arc« synes jeg, film der virkelig har liv og humor er interessante. Dansefilm f. eks., men kun de dele, hvor måske Astaire og Ginger Rogers danser, ikke alt det narrative nonsens, dansescenerne er blandet op med. Det der kommunikeres, er så levende, og skal man propagandere for noget, er det godt at propagandere for noget glædesfyldt. I den tidligere Hollywood periode findes en bunke liv, hos Mack Sennett f. eks., men deres produktionsform var også helt forskellig fra nu. De lavede en film om dagen, og alle deltog i alt, nærmest som man nu laver *home movies.*

Skulle jeg arbejde indenfor industrien, hvad jeg slet ikke kan med min opfattelse af bl. a. indhold, skulle det være med teknologiens muligheder, fordi det er virkeligt i forhold til mediet. Eller med horror-, science fiction-film og lignende, fordi det tillader en helt og holdent at arbejde med fantasi. Eller måske en ækvivalent til musichall-formen, måske i forbindelse med rock musik, så man kunne bruge abstrakte teknikker i forhold til musikken, en art præ-arrangeret lysshow.

Det andet interessante er at bruge filmen som et politisk redskab, men det er ikke særlig magtfuldt. De fleste politiske film er katartiske, hvilket er anti-revolutionært. Og de ses sjældent, for det er svært at få virkelig radikal politisk propaganda ind i distributionssystemet, der går i modsat retning. Helge Krarup.

Kosmorama Essay

Søren Kjørup / Eisenstein og montage-teorierne

På flere måder er det karakteristisk, at den første, gedigne bog med Eisenstein-oversættelser på dansk nu er kommet i en serie med teaterlitteratur, Teatrets Teori og Teknikk (som TTT 19), udgivet af Odin Teatret, det »nordiske teaterlaboratorium for skuespillerkunst« i Holstebro. Deprimerende karakteristisk er det, for det er jo karakteristisk for den tilfældighed, der altid har været over danske udgivelser af filmlitteratur. Men også karakteristisk på et dybere plan, for det var jo i forbindelse med teatret at den unge ingeniør og underofficer i Den røde Hær Sergei Mihailovitj Eisenstein omkring 1920 begyndte sin kunstneriske løbebane (efter en kort periode som tegner af politiske plakater). Men Eisenstein forlod jo også teatret hurtigt igen, så hurtigt, faktisk, at man med god ret kan sige, at han på den ene side lod mange spændende ideer tilbage uprøvede – og det er naturligvis dem, Odin Teatret nu vil trække frem i lyset – mens han på den anden side i sin filmteori og -praksis var så stærkt præget af sine uafsluttede forsøg på teaterscenen, at det er rimeligt, at Odin Teatret i sit udvalg af hans skrifter hovedsageligt har lagt vægt på artikler, der focuserer på filmen.

Også på en anden måde er det kun rimeligt, at dette Eisenstein-udvalg kommer i en teaterserie snarere end i en filmserie, for på en måde var Eisenstein på intet tidspunkt i sit liv mere cineast end kunstner og kritiker af enhver anden slags. Med den nærsynethed, der oftest er karakteristisk for filminteresserede, har mange overset både de politiske intentioner bag store dele af hans værk og hans encyklopædiske viden og altomfattende interesser og aktiviteter. Og dog vidner også de af hans skrifter, der focuserer på filmen (ligesom dem der focuserer på teatret) om denne bredde hos Eisenstein; det er praktisk talt umuligt at finde et essay af ham, der kun handler om film, altså uden at inddrage betragtninger over teater, litteratur, malerkunst, musik, psykologi, politik og filosofi. Og det samme gælder hans aktiviteter. Vi filminteresserede hæfter os ved hans fire afsluttede stumfilm og tre afsluttede lydfilm plus de mere kendte projekter (Mexico-filmen, »An American Tragedy«, »Bezhin-engen« og »Ivan den Grusomme« 3. del) – men herudover har han altså været politisk plakattegner, teaterdekoratør, teaterinstruktør, filmlærer, teaterlærer, operainstruktør (Wagners »Die Walküre« med premiere 21.11.1940 på Bolshoi) – og æresdoktor i kunsthistorie (udnævnt 1939).

Men er Eisensteins væsentligste bidrag til filmteorien ikke hans teori om *montagen,* og er montagen ikke netop et specifikt filmisk fænomen? Svaret er både ja og nej. Montagen i snæver forstand, »klipningen«, sammenstillingen af de mange enkeltindstillinger hvoraf enhver film har bestået siden Edwin A. Porter, er naturligvis et specifikt filmisk fænomen i en helt triviel forstand. Men hvor mange forvandlinger Eisensteins opfattelse af »montagen« end har undergået, har denne trivielle opfattelse næppe nogensinde været

Man må huske på, at for Eisenstein var ordet »montage« – et ord som han vistnok selv indførte i filmteorien – ikke bare en neutral betegnelse for noget man gør i klipperummet; det var et låneord, direkte lånt fra dadaisternes »fotomontager« (helt direkte fra den konstruktivistiske maler og fotograf Alexander Rodtjenkos fotomontager, bl. a. udført som illustrationer til Majakovskijs digte), men gennem disse jo lånt fra industrien. »Montage« havde for Eisenstein, i hvert fald i begyndelsen, konnotationer i retning af »mekanik« og »antikunst«.

Hvad man videre må huske på er, at Eisensteins lån af ordet til betegnelse for et film-(anti-)kunstnerisk fænomen ikke var direkte fra dadaisterne. For at nå frem til filmen havde ordet været rundt ad endnu en omvej, nemlig omvejen omkring teatret. Eisensteins første (trykte) brug af ordet er i forbindelse med hans iscenesættelse af Ostrovskijs »Den kloge Mand«1) på Proletkults første teater i 1923 (hans første selvstændige iscenesættelse, efter at han i nogle år som dekoratør havde blandet sig grundigt i andres, mest i Valeri Smishlajevs iscenesættelse i 1921 af »Mexicaneren« efter Jack London) – nemlig hans første offentliggjorte artikel, »Attraktionernes montage«, en redegørelse for iscenesættelsens princip, i tidsskriftet »Lef« (Nr. 3, 1923).

»Montage« var altså først og fremmest noget, man havde eller gjorde på teatret – i hvert fald hvis man var Eisenstein (eller hans lærer og inspirator Vsevolod Meyerhold) omkring 1920. Teatret skulle være en »montage af attraktioner«, altså en »sam-

menskruning« af »seværdigheder«, af numre, rutiner, opsigtsvækkende og først og fremmest oprivende, irriterende, stimulerende enkeltheder. Var inspirationen til »montagen« industrien, var inspirationen til »attraktionerne« altså cirkus og varieté.

Men resultatet var alt andet end cirkussens eller varietéens velordnede række af mere eller mindre imponerende eller kildrende numre. Det var tværtimod krasse sager Eisenstein diskede op med, ikke alene fordi det hele gik ud over Ostrovskijs gammeldags samfundssatiriske tekst, men også i det enkelte: klovneentréer vekslede med afsyngning af politiske slagsange, larmen og musiceren på utraditionelle instrumenter (gentaget visse steder i Edmund Meisels nu helt forsvundne musik til »Potemkin«)2) vekslede med danse med plakater med politiske slagord, en filmstump afløstes af linedans hen over publikum – og det hele afsluttedes med afskydning af kinesere under tilskuerpladserne. Man forstår, at Eisenstein i 1945 noterer sig, at havde han kendt mere til Pavlovs teorier dengang, ville han have kaldt sin teori »teorien om montage af stimuli«.

For formålet med denne stil var naturligvis ikke blot at nedbryde det illusionistiske teaterrum og den naturalistiske dramatiske fortælling (altså et opgør med Stanislavskij og hans skole), ejheller blot at skabe en teaterform som med garanti ville holde publikum vågent, men at skabe en form hvorigennem iscenesætteren kunne pege direkte mod de pointer, han ville have frem gennem opførelsen af et bestemt skuespil. Eisenstein gør selv opmærksom på, at »attraktioner« naturligvis ikke var ukendt i tidligere iscenesætterkunst, ligesom der jo oftest her var en »morale«, der skulle gøres klar og lægges frem, oftest naturligvis en »morale« der lå allerede i teksten. Men »attraktionernes montage« adskiller sig fra disse tidligere tendenser ved dels ikke at lade attraktionerne underkastes fortællingens logik, dels ved uforblommet at være den systematisk værk-utro instruktørs middel til at bruge teksten som han selv vil.

Som man kan se ovenfor, var der altså også faktisk en filmstump midt i virvarret i Eisensteins iscenesættelse af »Den kloge Mand«, nemlig 120 meters stumme mærkværdigheder, hvoraf nogle viste Eisensteins senere så trofaste assistent, Grigorij Alexandrov, der (ifølge visse kilder; andre angiver Yezikanov) havde hovedrollen i stykket, i en række overtoninger à la Méliès forvandle sig til et maskingevær, et æsel, en ældre dame og en lille dreng, og endnu en var slutningen, hvor Alexandrov som Ostrovskijs Glumov iført sort maske, kjole og hvidt og høj hat suser af sted mod Proletkults teater i fuld fart i en bil, hvorefter han ved filmens slutning skulle komme spænende ind i salen i kød og blod med en lille stump film i hånden!

Der er flere grunde til at gøre så meget ud af denne lille film – Eisenstein's første! – og i det hele taget af »Den kloge Mand«, for der er en helt klar forbindelse herfra til hans første »rigtige« film, »Strejke« (1924–25) – og strengt taget jo helt frem til hans sidste, »Ivan den Grusomme«, 2. del: farveafsnittet heri turde vist være alle tiders attraktion! Men først og fremmest »Strejke« har forbindelse til Eisensteins teaterarbejde, for selv om Gosfilm producerede, så var det dog en ren Proletkult-produktion: det proletariske agitationsteater gik til filmen for at nå videre omkring med, hvad de troede, var begyndelsen til en serie af oplysende og propagandistiske film om prærevolutionære politiske arbejderklasse-manifestationer. Og selvom de senere stumfilm ikke på samme måde var rene Proletkult-arbejder, så viser også her assistenternes navne, nemlig udover Alexandrov også A. Antonov, Mikhail Gomarov og Maxim Strauch direkte tilbage til »Den kloge Mand«.

Og selvfølgelig er det ikke kun navnene, der viser forbindelsen fra »Strejke« tilbage til teaterarbejdet og især »Den kloge Mand«. »Strejke« er simpelthen bygget på »attraktionernes montage«: hvad er mon dværgene, der danser på bordet i varietéen, eller pjalteproletariatet der kan trylles frem og tilbage fra og til deres – helt urealistisk – *nedgravede* tønder, mon overhovedet med i filmen for om ikke som attraktioner der skal få vore øjne til at stå på stilke! På samme måde er krydsklipningen mellem nedskydningen af arbejderne og et slagtehus klart eksempel på *agitguignol.* Og overtoningerne mellem de forskellige politi-spioners ansigter og de dyr de ligner – abe, hund, ræv, ugle – er jo som hentet fra den lille film i teaterstykket, samtidig med at de peger frem mod Eisensteins *casting*-princip i de senere stumfilm (men altså hverken her eller i lydfilmene): typebesættelser af roller i stedet for brug af skuespillere.

Den store og kendteste gruppe af Eisensteins essays om montage-princippet er dog ikke skrevet i tilknytning til hverken teatret eller »Strejke«, men helt fremme i 1929–30, altså efter det praktiske arbejde med »Potemkin«, »Oktober« og »Gammelt og Nyt«. Og nu er det ikke længere fotomontage, industri, cirkus og varieté (og film, nemlig Chaplin), der trækkes frem som eksempler, men helt andre sager.

I det danske udvalgs »Efter billedet« kendt fra »Film Form« under den mere sigende, men uoriginale titel »The Cinematographic Principle and the Ideogram«) er det f. eks. det japanske ideogram, der angives som om ikke inspiration til montagen, så dog som en oplysende parallel (Eisenstein havde i øvrigt lært japansk på Den røde Hærs officersskole): ligesom det japanske billed-skriftsprog kan udtrykke f. eks. begrebet »at skrige« ved at sammenføje et billede af en mund med et billede af et barn, således er det muligt ved at sammenføje billeder i en film at skabe betydninger, der ligger ud over »summen« af de enkelte billeder. Og i et andet essay fra samme periode, »A Dialectic Approch to Film Form« (også i »Film Form«) er det nu den dialektiske materialisme, der gøres til udgangspunkt for montage-teorien: Af to billeders konflikt som tese og antitese opstår en syntese – en overordnet betydning (se nærmere herom f. eks. i min artikel »Film, virkelighed og ideologi« i »Kosmorama« 103).

Det praktiske arbejde med stumfilmen havde altså ført Eisensteins tænkning betydeligt videre – samtidig med at han havde fået realiseret adskillige af de tanker, der oprindeligt lå bag ideen om »attraktionernes montage«, især måske den antikunstneriske, anti-borgerlige og anti-individualistiske tendens heri (tydeligst gennemført i »Oktober« – en film uden plot og uden hovedpersoner, i modsætning til Pudovkins »St. Petersborgs sidste dage« om de samme begivenheder). Den dobbelte pointe i at have *både* attraktioner *og* montage af disse var forladt: montagen var nu blevet en attraktion i sig selv. Men for at være en attraktion måtte montagen da også være mere end en blot og bar sammenføjning af indstillinger, således som det kommer frem i alle essays fra denne periode i den diskussion, der overalt føres på eller mellem linierne med Pudovkin og deres fælles lærer Kuleshov: Man må hele tiden skabe

konflikter og sammenstød mellem indstillingerne, mellem deres indhold, deres komposition eller andet, men konflikt i hvert fald – kun sådan kan man stimulere og provokere sit publikum til medtænkning.

Men heller ikke her kunne Eisensteins montage-tænkning standse. Lydfilmen måtte naturligvis tvinge ham til at genoverveje sine principper – og det samme måtte den stalinistiske kulturpolitiks krav om social realisme, idealisering, heroisering og individualisering. Hvor man omkring 1930 finder Eisenstein veloplagt og aktivt forskende i diskussionen med Pudovkin og i den selvstændige (og måske lidt naive) udnyttelse af de dialektisk-materialistiske principper (hentet fra Engels), finder man ham fra omkring 1935 ofte i gang med et pinagtigt forsøg på at afsværge tyvernes eksperimenter og dog redde dem som nødvendige trin på vejen mod den særlige marxistiske idealiserende (læs roligt: stalinistisk-borgerlige) kunst. Fra dette punkt må man desværre til at læse Eisenstein med adskillige sæt briller: hvad vil han sige? Og hvad er han nødt til at sige?

Alligevel er der mellem pinagtighederne pragtfulde analyser og ideer også fra denne periode. Atter engang skifter eksemplernes indhold. Nu rykker f. eks. litteraturen frem. Er det ikke simpelthen montage-metoden Flaubert, Tolstoy, Maupassant, Joyce og mange, mange andre forfattere benytter, når de vil beskrive situationer, så vi virkelig kan fornemme dem? I visse essays fra perioden – f. eks. »Montage in 1938« (i »Notes of a Film Director« og også i »The Film Sense« men her under titlen »Word and Image«) – optager litteratur-analyserne så megen plads, at man kan komme i tvivl, om det er litteraturen, der anvendes som eksempel på filmiske principper eller omvendt.

Og samtidig rykker den tidligere noget negligerede billedkunst frem. Bevares – Eisenstein havde hele tiden haft sans for det enkelte billedes, den enkelte indstillings indhold og komposition, for om ikke andet så må man jo kende den enkelte indstillings indhold og komposition for at kunne bringe den i konflikt med den næste. Men omkring 1930 er montagen noget, der sker når et billede støder sammen med et andet; først fra omkring 1935 bliver montage noget, man også kan have i det enkelte billede. Hvor montagen i filmen før i hvert fald forudsatte klipningen, omend den langtfra var identisk hermed, idet montagen var den agressive klipning, så bliver montagen nu helt uafhængig af klipningen.

Det danske udvalg indeholder to pragtfulde eksempler på billedanalyser ud fra dette ny montage-princip (hentet fra Eisensteins uafsluttede bog om montagen fra 1937) – to eksempler som samtidig viser hans karakteristiske evne til hele tiden at tænke på en anden led, end man forventer: her tænker han i billedkunst, når han skriver om film og i filmkunst, når han skriver om et maleri.

Det ene eksempel er en analyse af et par skitserede fotografiske indstillinger, der viser en barrikade. Hvordan laver man et billede, der ikke bare forestiller en barrikade, men også gennem montage udtrykker barrikadens funktion? Jo, det gør man selvfølgelig ved at hæve synspunktet, så barrikaden ikke bare står pænt et sted i en gade, men skærer sig ned i brolægningen, maser sig frem i billedet, og med sin forrevne kontur bliver en metafor for de kamphandlinger, der nødvendigvis må udspilles omkring den. Det enkelte billede med sit ene, ubevægelige synspunkt udtrykker altså alt, hvad en længere række billeder i en stumfilmsmontage ville have kunnet udtrykke – og Eisenstein kommer langt tættere på André Bazin og de angelsaksiske nykritikere end disse vel har forestillet sig.

Et par citater kan vise den forbløffende nærhed: »(Billedet) skal ... i sin opbygning være et grafisk skema over, hvad der i overført forstand bestemmer scenens psykologiske indhold og de optrædendes indbyrdes spil,« skriver Eisenstein her (side 130). Og i sin interessante og principielle analyse af Wyler (i »Qu-est-ce que le cinéma« I, side 165) skriver Bazin: »Næsten alle Wylers indstillinger er opbygget som en ligning, eller måske bedre efter en dramatisk mekanik, hvori kræfternes parallellogram næsten kan optegnes i geometriske linier. Dette er bestemt ikke en original opfindelse, og enhver instruktør, der er værdig til denne betegnelse, anbringer sine skuespillere indenfor lærredets koordinater efter love, der endnu er ukendte, men som han takket være sit talent fornemmer spontant. Enhver ved, for eksempel, at den dominerende person bør anbringes højere på billedfladen end den dominerede.« Kan man komme hinanden nærmere i tænkemåde? Selv metaforerne er, som man kan se (montage og mekanik, grafisk skema, parallellogram, geometriske linier og koordinator), grundlæggende de samme!

Det andet eksempel er en analyse af V. Serovs legemsportræt af skuespillerinden M. N. Ermolova. Hvad er det, der gør, at dette portræt udtrykker en så stærk følelse af rejsning og inspiration? Jo, det skyldes såmænd, at portrættet på en måde er en montage af en række forskellige indstillinger (eller en fotomontage, kunne man tilføje), fra en total over en halvtotal og en halvnær til et nærbillede af ansigtet. Og disse forskellige »indstillinger« er oven i købet »taget« fra forskellige synspunkter og -vinkler (markeret ved skikkelsens forhold til gulv, vægge og loft, i »virkeligheden« og i et spejl bagved), totalen nedefra, halvtotalen skævt nedefra, den halvnære horisontalt og den nære ovenfra. I »montagen« af disse fire indstillinger angives altså den bevægelse opad-indad som giver figuren dens imponerende stolte rejsning!

Men ikke blot i klipning og billedopbygning finder Eisenstein »montage« fra og med denne periode. Også f. eks. skuespillerens spil er – eller bør være – montage, og dette er igen et synspunkt, der står meget nær Bazins (når man ser på synspunktets indhold, og ikke på selve ordet »montage«). Faktisk formulerer Eisenstein selv et Bazin-agtigt argument imod påstanden, at det ikke kun er gennem montage, man kan skildre følelser så skildringen virkelig gør indtryk: »Men på dette punkt hører jeg mine inkarnerede modstandere sige: 'Hvad med en enkel ubrudt, uklippet filmstrimmel med en skuespillers præstation på? Gør hans spil ikke noget indtryk? Gør ikke Tjerkassovs, Okhlopkovs, Tjirkovs eller Sverdkins spil indtryk i sig selv?' Det er ikke sandt, at sådanne spørgsmål med et slag gør det af med begrebet om montage. Montageprincippet er langt bredere end som så. Det er forkert at gå ud fra, at en sekvens mangler montage, fordi en skuespiller spiller hele strimlen igennem og instruktøren ikke opløser den i enkeltklip. Helt forkert! Man må søge montagen andetssteds, nemlig *i selve skuespillerens præstation*« (artiklen »Montage in 1938« i »Notes ...« side 72, i »The Film Sense« side 28, kursivering ved Eisenstein selv). Oversæt »montage« med »mise-en-scène«, og dette kunne være af Bazin.

Og op igennem 1940-rne, lige til

sin død i 1948, fortsætter Eisenstein sine reflektioner over montage-princippet, i forbindelse med filmen og i forbindelse med de andre kunstarter. På filmens område finder han anvendelse for det i sine analyser af især brugen af farve, men også i reflektioner over det ny fænomen, tredimensional film, samtidig med at både filmen og montage-princippet i stadig højere grad kommer til at spille en rolle for hans reflektioner over »Gesamtkunstwerk«-tanken og tanken om den synæstetiske oplevelse (farvernes lyd, musikkens form og volumen o. s. v.), der på en måde begge har ligget bag hans kunstneriske arbejde fra de første teater-iscenesættelser. Og på de andre kunstarters områder opdager læseren til sin forbløffelse, at Eisenstein nu vil gøre montageprincippet til det grundlæggende princip for enhver kunstart.

Selv om også de konkrete analyser af værker af enhver art som Eisenstein kaster sig ud i i sine essays fra denne sidste periode, er fuldt så spændende som de tidligere, kommer man dog ikke uden om, at der her sker en trivialisering af selve begrebet om montage. Når der ikke er noget, der *ikke* er montage,, når alt slet og ret kan kaldes montage, er det ikke længere særligt oplysende at kalde nogetsomhelst montage. Men selv hvis man erkender denne udvikling, forbløffes man dog en sidste gang, når man pludselig i et essay fra 1944 (»Dickens, Griffith, and the Film Today«, sidste essay i »Film Form«) opdager, at det begreb »montage« som Eisenstein oprindeligt hentede fra industrien for at gøre det til hovedprincippet i sine antikunstneriske eksperimenter, nu har udviklet sig til at blive identisk med det ældste kunstneriske princip overhovedet, princippet om *enhed i mangfoldigheden* (side 254–255)!

Den solide borgerlige kunst havde vist sig stærkere end anti-kunstneren Eisenstein. Men var denne udvikling end oprindeligt kommet bag på ham, så indså han det dog selv til sidst. Da han i 1945 ser tilbage på sin kunstneriske karriere (i essayet »How I Became a Film Director« i »Notes ...«), er det ham helt klart, hvad der er sket: han og hans venner omkring tidsskriftet »Lef« havde kun én ting fælles, »et aktivt had til kunsten. ... Overalt fandtes det vedholdende krav om kunstens ødelæggelse, om at erstatte kunstens hovedelement, den billedlige fremstilling, med konkret materiale og dokumenter, ødelægge kunstens indhold, sætte konstruktivismen ind i stedet for den organiske enhed, erstatte kunsten med praktiske og virkelige rekonstruktioner af livet uden nogen fiktiv handling.« Og hvad skulle så taktikken i denne aktion være? Jo, femte kolonne virksomheden: »Først mestre kunsten. Så ødelægge den. Trænge ind til kunstens mysterier. Afdække dem. Mestre kunsten. Blive en mester. Og så rive masken af den, blotte den, ødelægge den!« (side 14). Og om ikke andet, så kunne man jo altså også benytte sig lidt af sit mesterskab, når man først havde tilegnet sig det – sætte kunsten »til at skrubbe gulve, for eksempel. At påvirke sindene gennem kunsten var dog noget, trods alt« (side 15).

Men hvad skete? »Hvad blev der af mine morderiske hensigter? Det, der skulle have været ofret, viste sig snedigere end den, der skulle have været morderen. Han troede, at han overlistede sit offer. I virkeligheden blev han selv gjort til offer. Han blev overlistet, tryllebundet, gjort til slave og holdt fangen i lang tid. Jeg havde kun til hensigt at blive kunstner »for en kort tid«, da jeg kastede mig fuldt og helt ud i kunstnerisk skaben, men kunsten – nu ikke længere den dronning jeg prøvede at forføre, men min nådesløse herskerinde, min tyran – giver mig nu næppe en dag eller to ved mit skrivebord, hvor jeg kan nedfælde nogle spredte ideer om dens mysterier. Jeg var sandt inspireret, da jeg lavede »Potemkin«. Og enhver ved at et menneske, der én gang har oplevet den kunstneriske skabelses ekstase vil aldrig mere kunne befri sig fra kunstens herredømme« (side 17–18).

– – –

Eisenstein fik aldrig realiseret det projekt, han skitserede nogle gange i 1929–30, projektet at filme Karl Marx' »Kapitalen«. Tværtimod tog han senere afstand netop fra sine skrifter og ideer fra denne periode. Allerede i 1935 skriver han (formodentlig under stalinistisk pres) i artiklen »Film Form: New Problems« (i »Film Form«) at periodens tanker om »den intellektuelle film« repræsenterer den sovjetiske stumfilms *ne plus ultra:* »Teorien om den intellektuelle film repræsenterede på en måde en grænse, en *reductio ad paradox* af den sygelige overudvikling af montagebegrebet hvormed filmæstetikken var gennemsyret ved begyndelsen til den sovjetiske film i almindelighed og til mit eget arbejde i særdeleshed« (side 125).

For os må ikke desto mindre netop Eisensteins tanker om den intellektuelle film nok stå som hans væsentligste. Mer end nogensinde forekommer det netop nu nødvendigt at reflektere over muligheden for i de levende billeders form at give udtryk for abstrakte tanker. Eisensteins ide om at filmatisere »Kapitalen« er ikke paradoksal. Det virkelige paradoks likker et helt andet sted, nemlig deri at mennesket på den ene side aldrig har kommunikeret så meget i billeder som netop nu, samtidig med at de aktuelt mulige billedsprog aldrig har været så stærkt begrænsede til kun at fortælle om virkelighedens synlige overflade som netop nu. (I middelalderen var det f. eks. muligt at »filme«, altså afbilde indholdet i ikke blot Bibelen, men også i Kirkens fortolkning deraf; man havde billedsprog, hvori man uden videre kunne afbilde abstrakte begreber som død, fristelse, fortabelse o. s. v.). Hvordan dette paradoks virker i praksis, kan man se hver aften ved blot at åbne for en tv-avis: Her ser man brave folk forsøge dag efter dag at gøre det i øjeblikket næsten umulige, nemlig at filme, ikke »Kapitalen« (mildest talt!), men noget lige så abstrakt, nemlig de officielt anerkendte nyhedsbureauers telegrammer med et ikke kun i overført, men også i bogstaveligste forstand overfladisk resultat.

På denne baggrund bliver Eisenstein en utroligt vedkommende og lærerig skikkelse, både for hvad han nåede, og for hvor han gik fejl. Vi må søge tilbage til hans skrifter fra omkring 1930 for at tage den tabte tråd op igen, reflektionen over »den intellektuelle film«, den ikke-fiktive, anti-kunstneriske, abstrakte film, »Kapitalen«s filmatisering.

1) Det omtalte Ostrovskij-skuespil, som på engelsk kaldes »The Wise Man« eller »Even a Wise Man Gets Caught« eller »Enough Stupidity For a Wise Man«, er udgivet på dansk som »Den, der ler sidst –« (København 1962).

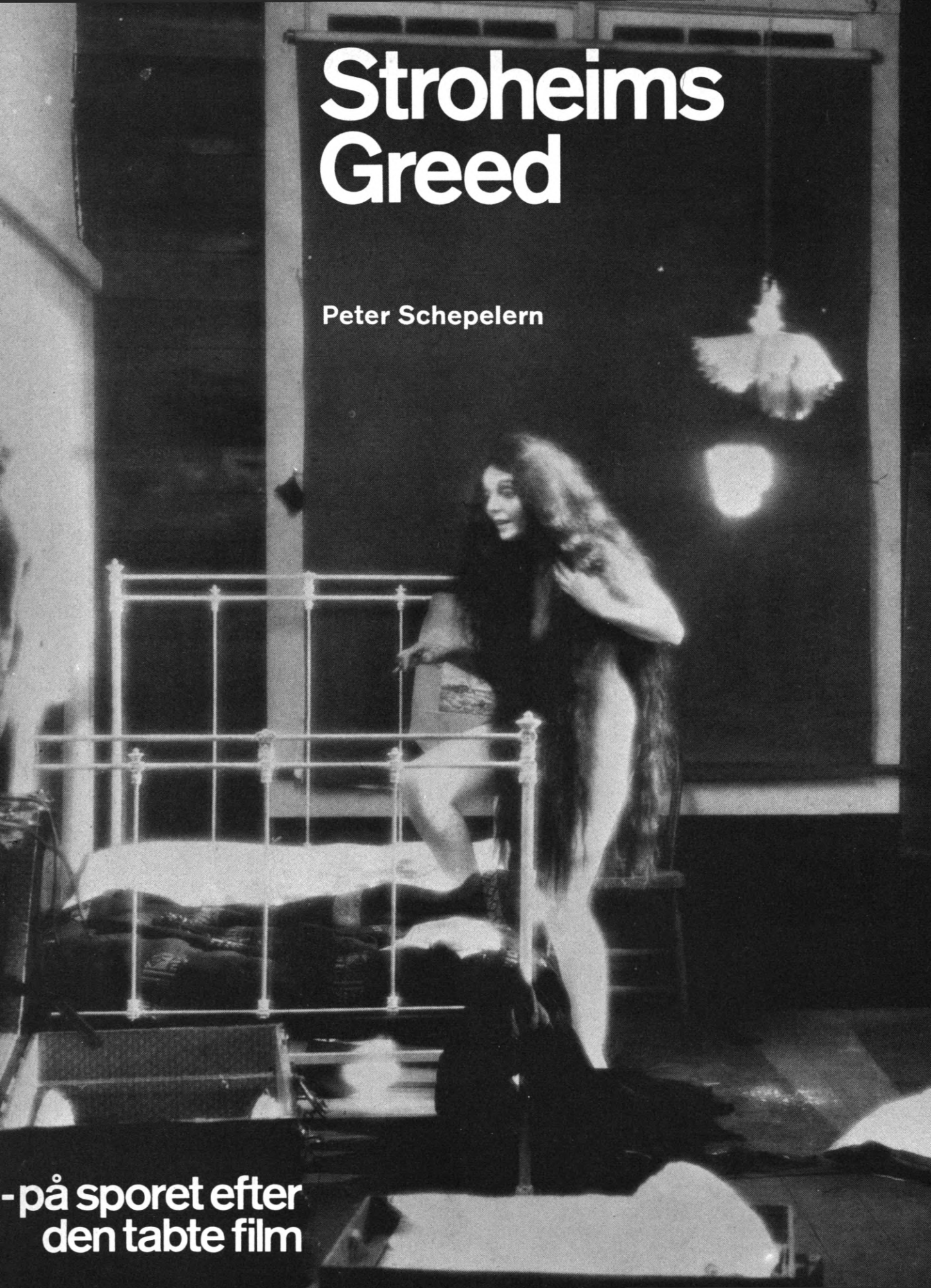
2) Ifølge Charles Hoffmans »Sounds for Silents« har Jay Leyda for nylig fundet orkestermaterialet.

LITTERATUR

A. Bazin. Qu'est-ce que le cinéma: I. Ontologie et langage. Paris (?): Éditions du cerf, 1958.
Sergei Eisenstein. The Film Sense. London: Faber, 1968 (1. udg. 1943).
Sergei Eisenstein. Film Form: Essays in Film Theory. New York: Harcourt, Brace & World, 1949.
Sergei Eisenstein: Notes of a Film Director. New York: Dover, 1970.
Sergei Eisenstein. Udvalgte skrifter. Holstebro: Odin, 1972.
Viktor Schklowskij. Schriften zum Film. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.
Peter Wollen. Signs and Meaning in the Cinema. London: Secker & Warburg, 1969.

Stroheims Greed

Peter Schepelern



-på sporet efter den tabte film

Stroheim har engang udtalt, at »I consider I have made only one real picture in my life and nobody ever saw that. The poor, mangled, mutilated remains were shown as Greed«. »Greed«, som skulle være filmhistoriens mest ærgerrige og ambitiøse projekt, blev dens mest tragiske *film maudit*. I modsætning til Eisensteins Mexico-film, »Que viva Mexico!«, blev »Greed« lavet færdig, men derefter beskåret – forholdsmæssigt mere end nogen anden film nogensinde er blevet beskåret, fra ca. 9½ times spilletid til ca. 2½ times. Der verserer stadig rygter om, at den oprindelige version skulle eksistere, men alle forsøg på at lokalisere det oprindelige negativ eller fuldstændige kopier er hidtil strandet. Mens man venter på miraklet – for selv om man fandt den oprindelige film fra 1923–24, kan nok kun mirakuløse omstændigheder have forhindret den i at smuldre – kan man danne sig et indtryk af den fuldstændige film ved hjælp af to nye bøger – og en gammel: Joel W. Finler, som i forvejen har skrevet en Stroheim-bog, har udsendt det fuldstændige manuskript (GREED, Lorrimer Classic Film Scripts, London 1972) og Herman G. Weinberg har udgivet et kolossalt pragtværk (til den monumentale pris af 50 Dollars), THE COMPLETE GREED (Arno Press, New York 1972), som med en samling af 52 produktionsbilleder og 348 still-billeder – af hvilke 211 er fra forsvundne afsnit – forsøger i form af en slags fotoroman at rekonstruere det tabte værk. Med disse bøger samt, ikke mindst, Frank Norris' tilgrundliggende roman, »McTeague«, fra 1899, måske det værk som giver det nøjagtigste indtryk af filmen, er det muligt at danne sig en forestilling om, hvorledes Stroheims film oprindelig var.

Stroheims oprindelse har altid været et mysterium: hans egne oplysninger om, at han stammede fra en fin østrigsk officersfamilie og selv havde en vis militærkarriere bag sig da han i 1909, 24 år gammel, kom til USA, er ofte blevet draget i tvivl, mest overbevisende af den belgiske kritiker Denis Marion, som i 1961 kunne afsløre, at Erich Stroheim var jødisk købmandssøn og i 1906 deserterede som menig og rejste til Staterne; Marion kunne sågar gengive dåbsattesten i facsimile. Den seneste biografi, VON STROHEIM (von'et er demonstrativt taget med), New York 1971, af vennen Thomas Quinn Curtiss, lancerer dog stadig Stroheims egen version og afviser, ikke videre velargumenteret, Marions teorier. Men under alle omstændigheder – hvad enten Stroheim, som næppe bærer sit »von« med større berettigelse end Sternberg, var af officers- eller købmandsfamilie – så blev hans første film som instruktør, »Blind Husbands« (1918), »The Devil's Passkey« (1919), »Foolish Wives« (1921) og »Merry-Go-Round« (1922) udspillet i europæiske overklassemiljøer, hvis dekadence og ritualer Stroheim udleverede med en vis indforståethed og betydelig kompetence. De første film skildrer i historier med store fællestræk de erotiske forviklinger i det meget klassebevidste førkrigs-Europa: aristokrater, diplomater, officerer nyder livet og hengiver sig til dekadente orgier, forførelse, voldtægt, og udnytter underklassen økonomisk og seksuelt efter bedste evne.

På den baggrund forekom det mærkeligt, at det var »Greed«, som Stroheim fik presset igennem efter de første films kritiker- og publikumssucces. Han var blevet uvenner med Universal og Carl Laemmle, der producerede alle de første film, men Goldwyn Company ansatte ham straks på anbefaling af den indflydelsesrige manuskriptforfatterinde June Mathis, som havde opdaget Rudolph Valentino og skrev manuskriptet til »The Four Horsemen af the Apocalypse« og »Blood and Sand«, disse to søvndyssende slægtsmelodramaer som skaffede Valentino og instruktøren Rex Ingram – en for eftertiden ikke lige begribelig – berømmelse. Det var Miss Mathis' idé, at Stroheim skulle instruere selskabets store projekt »Ben-Hur«, men indtil dette kunne begynde, kunne han så lave sin »Greed«. Som bekendt blev det ikke Stroheim, der instruerede den »Ben-Hur«, som fik premiere i 1925; dens stab, inklusive Miss Mathis, var da blevet udskiftet.

»Greed« var Stroheims første film med et amerikansk emne; han sprang fra europæisk overklasse til amerikansk underklasse, men det viste sig, at den tematiske sammenhæng ikke var ubetydelig. »Greed« var tænkt som en minutiøs, side-for-side-filmatisering af den amerikanske naturalismes gennembrudsværk, Frank Norris' 400-siders roman »McTeague«, som for øvrigt allerede var filmatiseret i 1915 af Lionel Barrymore under titlen »Life's Whirlpool«, omend uden succes. Som sagt er »McTeague« nok den vigtigste kilde til rekonstruktionen af den komplette »Greed« (et moment som ofte overses ved bedømmelser af den eksisterende version); Stroheims film ligger meget tæt op ad Norris' roman, ja, det er tvivlsomt, om et litterært værk nogensinde før eller siden er blevet filmatiseret så respektfuldt (måske Bondartjuks originalversion af »Krig og Fred« kan komme i betragtning). Stroheim kopierede romanens handlingsgang nøjagtigt, »every comma of the book put in as it were«[1]), og overtog dens holdning og filosofi.

Frank Norris (1870–1902) skrev sine romaner (den mest udbredte foruden »McTeague« er »The Octopus«, oversat af Johs. V. Jensen som »Polypen«) under indflydelse af den naturalistiske strømning i europæisk litteratur, først og fremmest Zola. Naturalismen fremtrådte som en realistisk æstetik som imidlertid også rummede et budskab, en engageret social(istisk) overbevisning og et darwinistisk inspireret menneskesyn. En svensk litteraturkritiker, Lars Åhnebrink [2]), har karakteriseret realisme og naturalisme således: »Realisme er en skrivemåde og -metode, ved hjælp af hvilken forfatteren beskriver normalt, gennemsnitligt liv på en nøjagtig og sandfærdig måde. Naturalisme er en skrivemåde og -metode, hvorved forfatteren gengiver livet som det er i overensstemmelse med den filosofiske teori om determinisme. I modsætning til realisten, tror naturalisten, at mennesket fundamentalt er et dyr uden fri vilje. For en naturalist kan mennesket forklares i forhold til de kræfter, sædvanligvis arvemæssige og miljømæssige, som påvirker det«. Naturalisme kan altså betragtes som en særlig drejning af den realistiske bevægelse.

Norris' lange roman, der har undertitlen »A Story of San Francisco« og for øvrigt blev udsendt i en filmudgave i 1924 »illustrated with scenes from the photoplay« (8 billeder af hvilke de 4 er fra bortklippede sekvenser!), fortæller om den stærke, naive McTeague, som forlader minen, hvor hans far er død af druk, og slår sig ned i byen som tandlæge efter at have lært håndværket hos en omrejsende »charlatan«. Han træffer den unge pige Trina og bliver forlovet med hende, efter at hans bedste ven, Marcus, storsindet har givet afkald på hende. De bliver gift, men forinden har hun vundet 5000 Dollars i lotteriet. Og det er dette, som skaber konflikterne og fører til katastroferne: det vækker Marcus' misundelse, som fører til, at han melder Mac, som ikke må praktisere uden tandlægediplom, og det vækker Trinas sygelige guldbegær (greed), som til sidst fører til, at alle tre må lide en voldsom død.

For Norris er McTeague et menneskedyr, som hos Zola, et væsen som styres af ubevidste drifter og nedarvede synder; »McTeagues indre svarede til det ydre; hans hjer-

← Still/Trina stiger op i sengen til sine penge.

ne var sløv og langsomt virkende, men der var ikke noget lastefuldt ved manden. Han mindede nærmest om et trækdyr, umådelig stærk, dum, lærevillig og lydig.« Norris følger stadig sin hovedperson med sådanne forklarende og alvidende kommentarer; forfatteren er højt hævet over sit »offer« og betragter ham med samme kliniske gransken, som videnskabsmanden benytter over for sit objekt, sådan som den naturalistiske roman i det hele taget tilstræber en »videnskabelig« metode. (Zola sagde: »Kunstneren har samme udgangspunkt som videnskabsmanden; han står foran naturen, har en idé a priori og arbejder ud fra denne idé«) [3]). Om McTeagues møde med kvinden, i Trinas skikkelse, hedder det med nedladende moraliseren: »Hans snævre syn på livet blev på én gang både udvidet og forvirret, og han forstod i samme nu, at tilværelsen havde andet og mere at byde på end concertina'er og øl fra fad. Hele hans primitive opfattelse af livet måtte ændres. Mandens drifter, der så længe havde slumret i ham, vågnede nu op og fordrede deres ret, brutalt, uimodståeligt, som ville de nu ikke længer finde sig i bånd og tøjle«. Denne fremstilling af det erotiske er på linie med Stroheims i de tidlige film: her er erotikken ofte et voldeligt overgreb, en brutal lidenskab som degraderer sit offer, et tidsfordriv for dekadente og betændte sjæle. Da McTeague modstår fristelsen til at forgribe sig på den bedøvede Trina i tandlægestolen, hedder det – i bogens ideologisk centrale passage: »Dyret var bragt til tavshed og underkuet, i alt fald for en tid. Men dyret var der alligevel; det havde længe slumret, men nu endelig var det kommet til live og var lysvågent. Fra nu af ville han bestandig føle dets nærvær; han ville føle, hvorledes det sled og rev i sin lænke og lurede på en lejlighed til at slippe fri. Det var sørgeligt, forfærdeligt sørgeligt! Hvorfor kunne han ikke altid elske hende rent, uden synd? Hvad var det for en hæslig, vederstyggelig ting, som levede i ham, lænket til hans kød? Under alt det, som var godt og fint i hans natur, løb som en ildelugtende rendesten arvesyndens hæslige strøm. Han var besudlet af last og synder, der havde været hans fars og hans farfars, indtil tredie, fjerde og fem hundrede led. En hel races synd flød i hans årer. Hvorfor var det således? Han ville det jo ikke selv! Var det hans egen skyld? McTeague forstod det ikke. Denne hæslige, vederstyggelige ting havde gjort front imod ham, som den altid gør front mod hvert eneste af menneskenes børn; men hvad den betød, forstod han ikke selv. Han kunne kun gøre modstand imod den, en instinktiv modstand, stædig, blind, træg.«

Disse naturalistiske personer er blinde væsener, som ikke selv er herrer over deres handlinger – Trina ræsonnerer selv om sit guldbegær: »Jeg bliver værre og værre, for hver dag der går, men hvad, det er da heller ikke nogen slem fejl, og ialfald kan jeg ikke gøre for det!«, de lever en slags »darwinistisk dobbelt-eksistens« [4]), dels styret af individuelle tilbøjeligheder, dels – og især – af nedarvede lidenskaber, slægtsdegeneration og arvesynd. Gengangerne huserer.

Stroheim, som var katolik, overtager dette menneske-









Stills/fra de forsvundne afsnit i »Greed« ses øverst Old Grannis og Miss Baker; derunder Zerkow og Maria; McTeagues »guldtand« og Zerkows fantasier om guldstellet.

syn i filmen: han viser menneskene som ufri væsener, slaver af deres bestemmelse. Det dyriske markeres bl. a. i de lidt klodsede symbolske indstillinger af katten, der lurer på fuglene, en form for attraktionsmontage et års tid før Eisenstein lancerer den i »Strejke«. Man kan måske undre sig over, at den »aristokratiske« Stroheim følte sig kaldet til at indføre naturalismen i amerikansk film, ja, overhovedet i filmhistorien. Men i sine tidligere film røber han en sand besættelse af virkelighedsrekonstruktionen kombineret med interessen for psykologisk granskning i patologiske karakterer. I »Blind Husbands« og »Foolish Wives« bliver den amoralske, sleske forfører (begge steder spillet af Stroheim selv) straffet, i »Blind Husbands« er et dødeligt fald fra en alpetop den retfærdige straf for efterstræbelsen af en svag – kvinderne hos Stroheim er ofte svage, »foolish« – og gift kvinde, i »Foolish Wives« bliver han myrdet, da han forgriber sig på en åndeligt uudviklet uskyld: pigens far myrder ham og smider ham i kloakken. I »Greed« er de skyldige samtidig ofre. McTeague, Marcus, Trina, Zerkow og Maria er alle »uskyldige« ofre for deres egne – og hinandens – ukontrollable passioner og nedarvede tilbøjeligheder. »McTeague«, siger Jacques Cabau[5]) om Norris' bog, og det gælder ligesåvel filmen, »det er tragedien om hvorledes et enkelt og godt individ ødelægges af det komplicerede byliv. Det er, i traditionen fra Cooper til Mark Twain, en roman om den tabte uskyld. McTeague er cowboy'en, der går til grunde, fordi han har forladt Naturen til fordel for Byen. Det er den korrumperede uskyld, som da han er ved at bukke under, spontant vender tilbage til naturen. Han vælger The Far West. For i hjertet af den mest skyldige, den mest pengegriske, er der altid længslen efter prærien, hvortil McTeague flygter, prærien som de pengegriske har forvandlet til ørken«. Efter mordet vender Mac tilbage til minen, han i sin tid forlod; byen som symbol på fordærvet kontra naturen er et tilbagevendende tema i amerikansk fiktion: både i Mamoulians gangsterfilm »City Streets« og Hustons »Asfaltjunglen« forløses gangsteren (indtil »Prime Cut« altid et by-fænomen!) ved at forlade byen og søge tilbage til naturen, i »Asfaltjunglen« som i »Greed« er forløsningen ensbetydende med døden.

»Greed« er formentlig den første film, der helt, inklusive interiører, blev optaget on location. Stroheim havde i de tidligere film bygget enorme dekorationer med en sådan akkuratesse, at anvendelsen af locations syntes den eneste logiske konsekvens. Han udfandt sig autentiske huse, gader og steder i San Francisco, benyttede ægte stuer og værtshuse og ville ikke lade det dramatiske slutopgør mellem McTeague og Marcus i ørkenen optage i selskabets sædvanlige western-områder. »Do you think that I can drag some sand to the studio, put my actors before the cameras, and tell them to register agony because they are dying of thirst and tarantulas are crawling over them?« Stroheim drog altså ud i ørkenen, i selveste Death Valley. »We were the only white people who had penetrated into the lowest point on earth since the days of the pioneers. We worked in 142° Fahrenheit in the shade, and no shade.









Stills/Øverst Zerkow og Maria ved kisten med deres barn; derunder kæmper »menneskedyrene« McTeague og Marcus; McTeague vender tilbage til minen og endelig slutopgøret i ørkenen mellem McTeague og Marcus.

I believe the results I achieved through the actual heat and the physical strain were worth the trouble we had all gone to«. Journalisten Idwal Jones, som var blandt de ganske få, som havde lejlighed til at se den komplette film, skrev dengang, at »Stroheim worships realism like an abstract ideal; worships it more, and suffers more in its achievement, than other men do for wealth or fame« [6]). Han lod også skuespillerne bo i de samme stuer, som de skulle optræde i; han lod dem gennemleve rollerne. Han tilstræbte en komplet identifikation – psykisk og fysisk – mellem skuespiller og fiktiv person, en teknik helt på linie med Stanislavskis berømmede og skoledannende »metode«, som blev publiceret i årene efter »Greed«s tilblivelse.

Stroheim blev også på dette punkt en pioner: den stanislavski'ske metode har jo haft varig indflydelse på amerikansk teater og film i form af den såkaldte method-acting, som kom frem i 30'erne og blev etableret i 1947, da Lee Strasberg og Elia Kazan oprettede The Actor's Studio, som blev frekventeret af en række af efterkrigtidens betydelige skuespillere bl. a. Marlon Brando, James Dean, Julie Harris, Marilyn Monroe, Paul Newman og Rod Steiger. Her arbejdede man på det, som Stroheim allerede havde lært sine skuespillere i 1923: skuespilleren skal ikke fremstille, men være personen. Skuespilleren skal helt absorberes i sin rolle. Af samme grund foretrak Stroheim – som mange instruktører efter ham – ukendte skuespillere til fordel for stjerner, »he detested the star system« [7]); de fem hovedskuespillere (af hvilke Cesare Gravina som Zerkow ikke er med i den bevarede version) var alle hans fund, inklusive danskeren Jean Hersholt som Marcus.

Det var jo naivt at forestille sig, at en 9½ time lang film ville blive accepteret, og Stroheim klippede straks det færdige værk vistnok fra 45 til 42 spoler; yderligere presset forkortede han den fra 42 til 24 spoler, hvorefter han ikke kunne gå med til mere. Den unge Irving Thalberg, som med hævede øjenbryn havde set Stroheim bruge 1.000.000 Dollars på »Foolish Wives«, en omstændighed selskabet brugte i reklamekampagnen, hvor instruktøren blev kaldt $troheim, og som sågar – i sin egenskab af supervisor of production – havde fået ham fyret under »Merry-Go-Round« (det var vistnok første gang, noget sådan skete i Hollywood) blev nu – på grund af fusionen Metro-Goldwyn-(Mayer) i 1924 stillet »face-to-face once more with the forbidding visage of Erich von Stroheim« [8]), og han – såvel som Mayer – holdt på, at filmen måtte beskæres yderligere. Stroheim lod sin ven Rex Ingram forkorte fra 24 til 18 spoler; men det var ikke nok, og den blev yderligere klippet ned fra 18 til 10 spoler (2½ time), den version hvori den havde premiere 4.12.1924 og den eneste bevarede. Joe W. Farnham står som klipper af denne version, men det antages, at det er June Mathis, som var den ansvarlige for den endelige massakre.

De afsnit, som er klippet væk, er dels passager i eksisterende sekvenser, dels hele sekvenser, fortrinsvis hele handlingstråde. De vigtigste udeladelser er forhistorien (som i romanen og oprindelig også i filmen gengives som et flash-back) samt to sidehandlinger. Forhistorien angiver det i sammenhængen væsentlige arvesynds-tema: der fortælles om faderens drukorgier – »hver anden søndag var han som et umælende, uansvarligt dyr, fra sans og samling af drik« – og hans død af delirium i bordel-værtshuset ved minen, hvor familien lever; de to sidehandlinger kommenterer, kontrapunktisk forløbende, hovedhandlingen: ejendommens rengøringspige, Maria, lidt af en sinke, kan fortælle om et fantastisk spisestel af guld, som ligger begravet på en kirkegård, og den gamle skrothandler Zerkow gifter sig med hende for at få fat på guldet, men myrder hende og begår selvmord da det viser sig, at det hele er fantasi (en enkelt indstilling af dette illusoriske guldstel findes i den bevarede version, hvor det anvendes som symbolsk fremstilling af guldtørsten); endelig er der historien om de to gamle, Mr. Grannis og Miss Baker, som i deres høje alder forelsker sig, og til sidst får revet skillevæggen ned mellem deres tilstødende lejligheder; det er romanens (og var filmens) eneste positive (og lidt fade) modvægt til elendigheden; de gamle er de eneste, som ikke rammes af *the greed.*

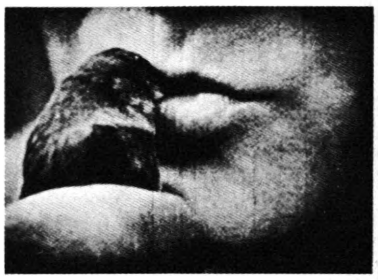
Den voldsomme beskæring har selvfølgelig givet anledning til uklarheder og misforståelser i den eksisterende version; men det kan dog diskuteres på hvilke områder. Forfatteren Gavin Lambert har f. eks. forklaret Trinas problem således: »En klodset brudenat gør hende uhjælpeligt frigid og frygtsom. Al hendes energi vendes nu i én retning – erhvervelsen af guld« [9]). Joel Finler, udgiver af det komplette manuskript, hævder i sin Stroheim-bog, at denne opfattelse er fejlagtig og skyldes den forkortede versions forvanskning; filmens oprindelige tekst angående dette lød: »The first three years of their married life wrought little change in the fortunes of the McTeagues. Instead of sinking to McTeagues level, as she had feared, Trina made McTeague rise to hers«. Og det blev i den forkortede version ændret til: »The early months of married life wrought changes. Since her lottery winning Trina feared their good luck might lead to extravagance and her normal instinct for saving became a passion«. Og Finler mener, at »there is not the slightest suggestion of sexual incompability between Mc and Trina, and Norris' novel is quite explicit on this point«. Det er rigtigt, at romanen ikke antyder nogen seksuel uoverensstemmelse: »Hun elskede McTeague, det vidste hun nu, elskede ham med en blind, ureflekteret kærlighed, uden tvivl eller tøven. ... Hun elskede ham, fordi hun havde givet sig til ham, frit og uden forbehold; hun havde givet slip på sin egen personlighed og ladet den opsluge af hans«. Men de ganske få væsentlige forskelle mellem romanen og den komplette film er netop på dette punkt: filmen betoner stærkt Trinas frygt på bryllupsnatten (og romanen taler om »kvindens instinktive angst for manden«), men den giver ingen skildring af ægteskabets første lykkelige og uproblematiske år, udover den oprindelige tekst om »little change in the fortunes of the McTeagues«. Romanen har derimod en længere, sammenfattende skildring af de tre lykkelige år, før Trinas påholdenhed skaber problemer. Ved at udelade denne skildring går den komplette film (og det oprindelige manuskript) lige fra bryllupsnatten med den skrækslagne Trina til de ægteskabelige problemer: den første sekvens viser Trinas nærighed på et temmelig fremskredent stadium (hun får Mac til at betale for en blomst, skønt vi ser, at hun har pungen fuld af mønter); og denne overgang kunne godt ligne årsag og virkning og fortolkes i den af Lambert foreslåede retning.

Norris' roman blev indledningen til en vital bevægelse i amerikansk litteratur, foregrebet af Stephen Crane og fortsat af Dreiser, Lewis, Sinclair, Farrell frem til Mailers »De nøgne og de døde« og Hubert Selbys »Sidste udkørsel til Brooklyn«. »Greed« står fadder til hele den realistiske og naturalistiske bevægelse i filmen, som fortsætter med Eisenstein, Pabst, Vigo, dokumentarismen, neorealismen. Stroheims særlige realisme, hans naturalisme, var dog allerede foregrebet af Griffith, som Stroheim assi-

sterede og spillede under fra 1914–16. I film som »Musketeers of Pig Alley« (1912) og især »A Corner in Wheat« (1909), sidstnævnte også baseret på Norris-værker, anvendes der autentiske locations (dog kun i eksteriører), kombineret med en socialt bevidst skildring af kapitalistiske metoder: i »A Corner in Wheat« fordobler rigmændenes transaktioner pludselig brødpriserne for den fattige emigrantbefolkning. Hos Stroheim er menneskene (forud)bestemt af biologiske (derunder genetiske) naturlove. Det er fædrenes synder og individets egne lidenskaber, ikke klassesamfundets sociale uretfærdigheder, som tvinger »Greed«s personer ud i katastrofen: mordet på Trina, mordet på Maria (udeladt i den eksisterende version), drabet på Marcus, Zerkows selvmord (udeladt) og den død som er Mac vis ved slutningen, er det uundgåelige resultat af omstændigheder, som er mere private end sociale. Den guldtørst, som disse fattigfolk er besat af, er ikke styret mod noget politisk mål (i romanen forfægter Marcus uoverbevisende og uoverbevist nogle socialistiske synspunkter). Trinas griskhed udspringer ikke af fattigdom og nød, men af uventet rigdom, lotterigevinsten. Personernes *greed* er personlig misundelse, ikke en reaktion mod samfundsordenen.

Stroheim genskaber et pertentligt autentisk virkelighedsbillede; han bruger næsten ikke kamera-bevægelser og dyrker ikke dynamiske klippeeffekter som læremesteren Griffith (undtagelsen er de symbolske indstillinger med katten og fuglene): der fortælles hovedsageligt i store, stationære og længe holdte totalbilleder, rige på enkeltheder.

Men Stroheim tilstræbte ikke en objektiv, registrerende virkelighedsgengivelse. Det, som adskiller Stroheims autentiske realisme i virkelighedsbilledet fra den indiskutable autenticitet i f. eks. Lumières optagelser af lokomotiver, fabriksarbejdere og badende børn, er, at Stroheim tematiserer sit virkelighedsbillede; hans realisme er ideologisk og tematisk ladet, for så vidt kan man kalde naturalismen en ideologisk ladet realisme. Den pertentlige realisme er kombineret med en »subjektiv« tendens. Hans skildringer af menneskelig elendighed, ydre og indre forfald, ødelæggelse, degeneration, undergang danner en idémæssig helhed. Gavin Lambert kalder filmen »et voldsomt angreb på de sociale forhold i Amerika omkring århundredeskiftet«, men samtidig og måske mere er den et desperat billede på menneskets trang til fornedrelse, det er hele Stroheims lidenskabelige misantropi sammenfattet i én gigantisk vision af groteske modsætninger, uhyrligheder, afsindighed. Fortællingen er spækket med bizarre og morbide indfald. Den bomstærke mand kysser den syge fugl på næbbet. Man klør sig i øret, piller næse, tygger skrå. En lille dreng skal tisse. Et stævnemøde finder sted på en dæmnings kloakdæksel, og uden om flyder det med døde rotter og gamle cykelhjul i mudder. Fysiognomierne er groteske, bipersonerne en udsøgt samling *freaks;* f. eks. den pilskaldede mand med hæfteplaster på kinden, han giver meddelelsen om Trinas gevinst; og brylluppets overdådighed af satiriske, makabre og absurde detaljer: præsten støder hovedet mod et fluepapir, under vielsen ser man et ligtog passere nede på gaden og, for at det ikke skal være løgn, følges kisten af en lille enbenet dreng, der humper på sin krykke. Bryllupsgæsterne er kæmper eller gnomer, abnormt fede eller radmagre, med udstående fortænder eller indsugede kinder, og deres ædegilde er en studie i ulækre madvaner, der gnaskes og søles, brudens far (spillet af den gamle Sennett-komiker Chester Conklin) gnaver energisk kødlunser af et fårekranium, og kameraet udpeger det triumferende i nærbilleder! »Greed« er i det hele taget en studie i det uappetitlige, forfaldet, svineriet. Stroheim svælger i fornedrelsens ydre billede, han fastholder fattigdommens, den sociale og psykiske undergangs tegn i mængder af væmmelige detaljer: det halvrådne kød hos slagteren, Trinas forbidte fingre som amputeres, McTeagues blodige øre, Zerkows skrammelhandel med det døde barn i kisten. Her er den samme fascination af forfald og ækelhed, som de litterære naturalister demonstrerer i udpenslede skildringer (jfr. Zolas forfaldsstudier i »L'Assommoir« og »Nana«). Det er den detaljerede ækelhed, den ubønhørlige udlevering, den stædige fastholden ved skildringen af menneskers uhyrlige degradering af sig selv, som er det egentlige Stroheim-*touch.* Men det skyldes Stroheims geni, at hans film ikke kun blev en grum fortælling om grådighed og misundelse, om utæmmelige, irrationelle, selvdestruktive lidenskaber, men også – selvom den er lavet af en europæer – den første af de store amerikanske film, som forholder sig til den centrale amerikanske mytologi, de bittersøde amerikanske drømme om rigdom og karriere og tabt uskyld.



NOTER

1. Idwal Jones i Quinn Curtiss' biografi.
2. Ahnebrink, The Beginnings of Naturalism in American Fiction.
3. Zola, Le roman expérimental.
4. Richard Chase, The American Novel and its Tradition.
5. Cabau, La prairie perdue.
6. Idwal Jones i Quinn Curtiss' biografi.
7. Bob Thomas, Thalberg.
8. Bob Thomas, Thalberg.
9. Lambert, Stroheim Revisited (i Se – det er film, I).

■ **GULD**

Greed. USA 1925. **Dist:** Metro-Goldwyn Pictures. **P-selskab:** Goldwyn Pictures Corporation. En Goldwyn-Stroheim Produktion. **Ex-P:** Sam Goldwyn. **P/Instr/Manus/Adapt:** Erich von Stroheim. **Efter:** roman af Frank Morris: »McTeague: A Story of San Francisco« (1899). **Dramaturg/Tekster:** June Mathis. **Foto:** William Daniels, Ben Reynolds, Ernest B. Schoedsack/**Ass:** Walter Bader, H. C. Van Dyke. **Stills:** Warren Lynch. **Klip:** Erich von Stroheim, Rex Ingram, June Mathis, Joseph »Joe« W. Farnham. **Ark/Dekor/Kost:** Erich von Stroheim, Richard Day. **Rekvis:** Charles Rogers, Frank Ybarra. **Instr/ass:** Eddy Sowders, Louis Germonprez. **Medv:** Gibson Gowland (McTeague), ZaSu Pitts (Trina), Jean Hersholt (Marcus Schouler), Chester Conklin (Mr. Sieppe), Sylvia Ashton (Mrs. Sieppe), Dale Fuller (Maria), Joan Standing (Selina), Austin Jewell (August Sieppe), Oscar Gottell, Otto Gottell (Sieppe-tvillingerne), Frank Hayes (Gamle Grannis), Fanny Midgley (Miss Baker), Hughie Mack (Mr. Heise), Jack Curtis (McTeagues far), Tempe Pigott (McTeagues mor), James F. Fulton (Sherif), Jack McDonald (Gribbons), Lon Poff (Lodseddel-sælger), Max Tyron (Mr. Oelberman), Erich von Ritzau (Omrejsende tandlæge), William Mollenheimer (Spåmanden), Hugh J. McCauley (Fotografen), S. Sylvan Simon (Frena), William Barlow (Præst), Mrs. E. Jones (Mrs. Heise), Mrs. Reta Rebla (Mrs. Ryer), J. Libbey (Mr. Ryer), James Gibson (Undersherif), James Marcus (Slagter). **Længde:** 113 min. (24 billeder pr. sekund), 3107 m. **Censur:** (sandsynligvis) Gul. **Udl:** Film-Centralen Metro-Goldwyn. **Prem:** Det lille Teater 10.3.26.

Erich von Stroheim startede indspilningen i 1923. Optagelserne fandt sted i San Francisco og Death Valley og varede i 9 måneder, hvorefter der gik yderligere næsten et år med klipningen. Stroheim klippede selv (formentlig hjulpet af sin faste klipper Frank Hull og dennes assistent Marguerite Faust) den første version. Senere overgik filmen til Metro-Goldwyn (der senere blev til Metro-Goldwyn-Mayer) efter at Sam Goldwyn i 1924 solgte sit produktionsselskab til Metro Pictures. Der er taget copyright på filmen den 10. februar 1925 efter at der forinden havde været verdenspremiere den 26. januar 1925. NB: På filmens fortekster oplyses det i øvrigt, at Cedric Gibbons har fungeret som arkitekt på filmen, men det skyldes formentlig kontraktlige hensyn, idet han var ledende »Art Director« på M-G-M.

Set i TV

Punishment park

Peter Watkins synes at have opnået den for nogle så attraktive position som kontroversiel figur inden for TV-og filmmedierne. Det er ikke vanskeligt at forklare, hvordan dette image er dannet: da BBC nægtede at sende hans »War Game«, var billedet der med det samme af denne person, som på grund af sine meningers mod og sine politiske synspunkters farlighed, pandede hovedet mod det etablerede kommunikationssystems mure. Der var mange urimeligheder og tvivlsomme begrundelser i BBC's forkastelse af filmen om et atombombeangreb på England. Der var frygt indblandet i den officielle holdning, og det var et klart forsøg på undertrykkelse af ytringsfriheden.

Til billedet af Peter Watkins som kontroversiel hører imidlertid også billedet af ham som bevidst, mere eller mindre paranoid martyr, som er overbevist om, at der eksisterer en international sammensværgelse mod ham med det formål at hindre ham i at udtrykke sig.

Denne indstilling kom relativt tydeligt til udtryk, da han for et stykke tid siden besøgte Danmark. I TV-byen diskuterede han bl. a. problemerne om ytringsfriheden i almindelighed og sin egen i særdeleshed. Herunder fremsatte han den provokerende påstand, at en film som »Punishment Park« så godt som ingen mulighed havde for at blive vist i Danmark. Den var for kontroversiel, og repressionen ville nok vise sig lige så stærk her som i England. Denne udfordring har åbenbart virket, for filmen blev, som bekendt, sendt. At der i virkeligheden var tale om, at TV's teaterafdeling bed på den snedigt udlagte krog, kunne Poul Malmkjærs 5 minutters indledning før filmen være et tegn på. Det var en indledning præget af forbehold over for filmens kvaliteter, men en indledning, som på den anden side lod forstå, at man skulle fa'me ikke komme her og sige, at vi var bange i dansk TV – at vi ikke ku' sende hvadsomhelst, også selv om det ville betyde, at aktiv lytterkomité ville blive endnu mere aktiv.

Modtagelsen af »Punishment Park« i USA kan minde en del om den skæbne, The War Game fik i England. Efter kun een forevisning i forbindelse med den 9. filmfestival i New York, trak filmens udlejer – mod alle aftaler – sig tilbage og nægtede at distribuere den. Der kunne derfor være god mening i at se på denne film bl. a. med det formål, at finde frem til, hvad det egentlig er i Watkins film, der forekommer så kontroversielt, at det evt. resulterer i en systembevarende boycot.

Det kan nok forekomme mærkeligt, at Watkins i et interview i »Film Society Review« betegner sig selv som upolitisk. Han siger: »Det kan være at jeg er optaget af politik, men jeg hverken tror på, eller anser nogle af de øjeblikkelige politiske filosofier for at være trossætninger. Jeg har ikke sat mig ind i dem – det er mig faktisk umuligt at definere nøjere, hvad maoisme eller marxisme er – det er mig totalt fremmed.«

Senere i interviewet betegner han sig som »ren intuitiv. Jeg sætter mig ikke ned for at rationalisere over noget ... der er en djævel, som driver mig til at få disse ting ud.«

I samme åbne og intuitive ånd, som de er lavet, ønsker han også at filmene skal modtages. Han fortsætter: »Nogle vil opfatte mine film som erklæringer, andre som katalysatorer. Men jeg håber – jeg ønsker at tro på – at mine arbejder ikke mere tydeligt end nødvendigt giver svar på eller indicerer håndgribelige løsninger (»courses of action«) i forbindelse med nogle af de spørgsmål, som mine film afspejler eller rejser.«

Der er meget i disse udtalelser, som kan være nyttigt til forståelsen af Watkins, hans film og den modtagelse, som de har fået. Det er rimeligt at tro ham, når han siger, at han ikke er politisk interesseret, at han i stedet for analytisk er intuitiv, og at han frem for alt ikke ønsker at blive opfattet som en didaktisk instruktør. Det er derfor nok også rimeligt at antage, at det ikke så meget er af politiske grunde, at hans film er blevet forkastede, som det skyldes, at det ikke på overbevisende måde er lykkedes for ham at bringe sine intuitioner i forbindelse med en reel eller aktuel politisk situation. De er blevet følsomme fantasier om dette og hint, fantasier, det har været alt for let for »systemet« at afvise, i de tilfælde, hvor der faktisk har været tale om politisk mishag, men det er samtidig fantasier, som i tilfældet »Punishment Park«, der må forekomme ligegyldige og ubrugelige for den venstrefløj, som ønsker revolutionen ud fra en analyse af samfundets strukturer og mekanismer.

Filmen foregår i USA på et tidspunkt, da situationen i Sydøstasien er gået i hårdknude, og de indre politiske forhold er præget af så mange »afvigere«, at det ikke længere er muligt at skaffe interneringsplads til dem. Med støtte i McCarran resolutionen fra den kolde krigs tid i 50'erne tilbyder man derfor de arresterede militærnægtere og militante radikale valget mellem hårde fængselstraffe (fra syv års internering til livsvarigt fængsel) eller tre dages ophold i »straffeparken«, hvor de inden for en bestemt tid skal nå frem til det amerikanske flag, uden at blive opbragt af politi og militær. Samtidig med at vi følger et hold på vej gennem Mojaveørkenens straffepark, overværer vi også retssagen i det tribunal, som behandler »oprørernes« sager. Informationerne om de to samtidige forløb får vi fra et engelsk TV-hold, som sammen med andre europæiske radiofonier har fået lov til at dække begivenhederne.

Filmen falder således i to afsnit, som hele tiden er vævet ind i hinanden: rets-

sagen som ikke mindst takket være de medvirkende amatørers dialog-improvisationer er overbevisende i al sin opstyltede og pseudo-demokratiske fascisme, og over for retssagen står så visionen om den rendyrkede polarisering i straffeparken, hvor de svedende og tørstende »subversives« er legalt bytte for »the pigs« – politisoldaterne. Ligeså logisk og redelig den første del er, ligeså urimelig og ulogisk forekommer den sidste. Man får aldrig at vide, hvorfor de unge revolutionære egentlig vælger straffeparken og således giver systemet en hjælpende hånd med problemet om de manglende interneringslejre. Man får heller ikke besked om, hvorfor TV-folkene som følger dem ikke bliver pandet ned og frataget deres vandforsyning, når deltagerne i straffeløbet er ved at dø af tørst, endsige hvilke motiver den amerikanske regering har til at tillade de europæiske TV-selskabers tilstedeværelse under hele processen.

Ved at sammenklippe disse to forløb opnår Watkins kun, at den futuristiske fantasi om »Punishment Park« smitter af på retssagens konkrete problemstilling og således er med til at sløre det, som er det reelle og aktuelle problem: at USA idag er et samfund styret af – og splittet af – vold og undertrykkelse. Volden er blevet et udtryksmiddel på linje med andre udtryksmidler. I visse politiske sammenhænge endog det eneste udtryksmiddel. At dette ikke er en fremtidsfantasi vidner bl. a. Chicagoprocesserne om – og at det er en argumentation, som er virkningsfuld, er undertrykkelsen af de militante grupper et tydeligt eksempel på. Store dele af disse grupper er idag bragt til tavshed, enten som ofre for vold eller som følge af trusler om vold. Enkelte er stadig åbenmundede om mulighederne for en revolutionær og åben kamp, men det er karakteristisk at mange af de mest kampivrige befinder sig i Europa og andre steder, altså så tilpas langt fra begivenhedernes centrum, at de kan råbe op uden fare for liv og helbred. Den aktuelle politiske situation i USA er altså fyldt med eksempler, som taler et tydeligt sprog – men istedet for at bruge dette sprog, vælger Peter Watkins i »Punishment Park« at operere på et fantastisk og forskruet plan, og det eneste han opnår er at få de virkelige begivenheder, den virkelige politiske fascisme til at virke eksotisk og inderlig urealistisk. Hvad der således kunne være blevet en film om den aktuelle meningsundertrykkelse og forfølgelse i USA er istedet blevet en syg og futuristisk fantasi. Et sted, i filmens slutning, gør han et velment men ikke desto mindre urimeligt forsøg på at forbinde sine visioner med noget konkret: når filmen er færdig, siger han for sort skærm og med betydningsfuld røst, at da optagelserne var tilendebragt var en af de medvirkende blevet dømt til 3 års fængsel for statsundergravende virksomhed (?) – altså: der er check på de intuitive visioner. En rigtig revolutionær i et rigtig repressivt system. Kan I forlange mere?

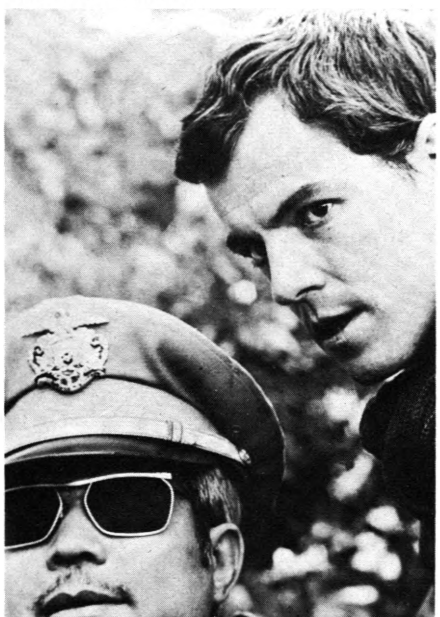
Watkins er født 1935 i England og var indtil begyndelsen af 60'erne tilknyttet et større selskab, som arbejdede med reklamefilm. I 1950'erne lavede han nogle korte amatørfilm, hvoraf to blev præmierede. »Forgotten Faces«, som beskæftiger sig med opstanden i Ungarn i 1956 og »The Diary of an Unknown Soldier«, som foregår under 1. verdenskrig. Især »Forgotten Faces« vakte opsigt, den blev købt og sendt af BBC, og den førte til, at han begyndte at arbejde professionelt med film. I 1963 blev han ansat i BBC som instruktørassistent, og året efter lavede han sin første TV-film »The Battle of Culloden«, en dokumentarisering eller rekonstruktion af et slag i 1746 om den engelske trone, men lavet som en direkte TV-reportage med bl. a. interviews med de implicerede. Filmen blev en stor succes, og en lovende karriere tegnede sig. BBC følte sig inspireret til at financiere flere Watkins-film og i 1966 besluttede Watkins sig for en film om atomkrigstruslen »ikke så meget en film imod bomben som en film imod tavsheden om den«, som han senere har udtrykt sig. Filmen hed »The War Game«, og den blev så anderledes, end BBC havde forestillet sig, at man nægtede at udsende den. En beslutning, som stadig er genstand for debat i England. Filmen fik dog ikke lov til at ligge uset, den fik en omfattende 16 mm distribution både i Europa og i USA (herhjemme kan den bl. a. lånes igennem Statens Filmcentral og EBC-film).

Som følge af uoverensstemmelserne forlod Watkins BBC og lavede i 1967 en spillefilm for Universal, »Privilege«, en film om autoritær kontrol i et hypotetisk fremtidsland. Hans næste film blev optaget i Sverige, den hed »Gladiatorerne« og var som de to forrige en fremtidsfilm. Gladiatorerne er soldater, som mere eller mindre frivilligt har meldt sig som deltagere i en række moderne ekstemporalspil, »peace-games«, der er indført som erstatning for krig og udsendes som TV-begivenheder, for at tilfredsstille publikums trang til vold og for at afreagere den.

Watkins har netop færdiggjort »State of the Union« en video-tape produktion om den amerikanske borgerkrig.

Claus Ib Olsen.

Still/Peter Watkins.



■ **PUNISHMENT PARK**

Punishment Park. USA 1971. **Dist:** Sherpix → Chartwell-Francoise Films. **P-selskab:** Chartwell Films/Francoise Films. **P:** Susan Martin. **P-ass:** Laura Golden, Harlan Green. **Instr/Manus:** Peter Watkins. **Supplerende dialog:** Medvirkende skuespillere. **Instr/ass:** Peter Smokler. **Foto:** Joan Churchill. **2nd unit foto:** Peter Smokler. **Klip:** Peter Watkins, Terry Hodel. **Ark:** David Hancock. **Musik:** Paul Motian. **Tone:** Mike Moore, Hiroti Yamoto, Wayne Nakatsu. **Medv:** Carmen Argenziano (Jay Kaufman), Stan Armsted (Charles Robbins), Jim Bohan (Politikaptajn, sheriffens afdeling), Frederick Franklyn (Professor Daly), Gladys Golden (Mrs. Jergens), Sanford Golden (Senator Harris), George Gregory (Mr. Keagan), Gary Johnson (Jim Reedman), Luke Johnson (Luke Valerio), Paul Alylyanes, Kerry Canon, Bob Franklin, Bruce Maguire, Ron Pennington, Allen Powell, Jim Wettstein (Politibetjente), Cynthia Jenkins, Jack London, Rob Lewine (Militanter - ørkengruppen), Roland Gonzales, Jack Gozdick, Brian Hart, Linda Mandel, Don Pino, Jason Sunners, Conchita Thornton (Semi-militanter - ørkengruppen), Sandy Cox (Stenograf), Val Daniels, Harlan Green (Sheriffer), Mitchell Harding, Mike Hodel (TV-speakere), Michele Johnson (Jane Reemann), Mark Keats (Hoeger), Mary Ellen Kleinhall (Allison Mitchner), Lee Marks (Donovan, FBI agent), Ted Martin, Harold Schneider (Pacifister - ørkengruppen), Katherine Quittner (Nancy Smith), Sigmund Rich (Professor Hazlett), Paul Rosenstein (Paul Reynolds), Norman Sinclair (Mr. Sully), Scott Turner (Janus Kohler), Dennis Wilson (Undersherif), Rodger Greene (Forbundssherif), Joe Hudgins, Tom Kemp, Harry McKasson (Politifolk i retssal), Danny Conlon, Wally McKay, Cliff Pinard, Don Vann, Charlie Wyatt (Soldater i Nationalgarden), Patrick Noland (Anklaget). **Længde:** 89 min. **Prem:** TV 26.1.73.

»Punishment Park« er oprindelig produceret på bestilling af BBC-TV, men derefter afslået, formodentlig på grund af filmens politiske indhold. Eksteriørscener er indspillet i Mojave ørkenen i Sydcalifornien.

Replik fra Poul Malmkjær

Som medredaktør af »Kosmorama« er jeg jo i den lykkelige situation straks at kunne aflive Claus Ib Olsens rygte-formodning om proceduren for antagelsen af »Punishment Park« i Danmarks Radio. Ingen af filmsektionens medlemmer deltog i mødet med Peter Watkins (det var et TV-dramaturgisk seminar), og vi kan følgelig ikke have bidt på nogen snedigt udlagt krog.

Filmen blev tilbudt os i okt./nov. måned 1972 (ca. ½ år efter seminaret), og den blev – da der i sektionen viste sig overvejende stemning for en antagelse – antaget. Det har aldrig været nogen hemmelighed, at jeg ikke er syg med filmen, men jeg er jo heldigvis ikke enerådende med hensyn til repertoiret. De forbehold, jeg gav udtryk for i min indledning, har Claus Ib Olsen smukt uddybet overfor. Hvad der er klart i »Kosmorama« er mistænkeligt i TV?

Poul Malmkjær

Frankenstein

Det var forbløffende nok en danmarkspremiere, da TV i december viste den berømteste af alle horrorfilm, James Whales »Frankenstein«. Den rørende beretning om det navnløse monster blev af uransagelige grunde anset for at være for stærk for danskerne i 1931. Filmen hører til den gruppe horror-film der opererer med homunculus-temaet; det kunstige menneske optræder i tyske ekspressionist-klassikere som »Golem« og »Metropolis«, og har fået en renæssance i science fiction-filmens robotter fra »The Day the Earth Stood Still« til »2001«. Men ingen har opnået Frankenstein-monsterets popularitet og berømmelse. Mary Shelley, gift med den engelske digter, skrev sin vidtløftige og »gotiske« roman om Frankenstein og hans selvskabte menneske med det hæslige ydre i 1818, ifølge gothic-specialisten Mario Praz som en slags allegori over ægtemanden, »who also tried to pry into the hidden laws of nature«. Den var allerede blevet filmatiseret i 1910 og dramatiseret, og det var teaterstykket som var det umiddelbare grundlag for Universals film; det var oprindeligt meningen, at den skulle instrueres af Robert Florey som (ifølge Spears, Hollywood: The Golden Era, men ukrediteret) skrev manuskriptet, men man lod englænderen Whale lave den med den relativt ukendte Boris Karloff i hovedrollen (som ikke er titelrollen!). Det blev et gennembrud for instruktør og stjerne samt for monsterfiguren som sådan; den blev fulgt op af den mindst lige så ypperlige »The Bride of Frankenstein« (35), også af Whale og »Son of Frankenstein« (39), begge med Karloff men den sidste instrueret af Rowland V. Lee, og fænomenet fortsatte i mere og mere absurde variationer med skiftende monstre: »Abbott and Costello Meet Frankenstein«, »I Was a Teenage Frankenstein«, »Frankenstein Versus the Space Monsters« ...

Grev Frankenstein er ligesom troldmandens lærling: han piller ved naturens gåder, sætter kræfter i gang som han ikke kan kontrollere. Ligesom i »Golem« og i »2001« skaber mennesket en kunstig skabning, som skal være en slave men som på et tidspunkt ophører med at være loyal over for sin skaber og herre. Filmen bruger denne moralske fabel til at fortælle om ondskaben; monsteret har ved en fejltagelse fået en anormal »forbryderhjerne«, hans ondskab er altså tilsyneladende medfødt (hvis man da ellers kan tale om fødsel), men filmen opgiver hurtigt at forfølge denne idé; tværtimod vises monsteret fra begyndelsen som et følsomt, sart omend muskelstærkt væsen, en slags Kaspar Hauser der pludselig vågner op i en fremmed og fjendtlig verden. I virkeligheden er »Frankenstein« en film om opdragelse: monsterets ondskab skyldes nemlig først og fremmest den behandling det udsættes for. Ligesom i Mary Shelleys roman er det de uforstående omgivelser, som fremkalder dets aggressivitet; »I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous ... My soul glowed with love and humanity; but am I not alone, miserably alone? ... If the mulitude of mankind knew of my existence, they would arm themselves for my destruction. Shall I not then hate them who abhor me?« siger monsteret til Frankenstein i bogen. Ingen viser det forståelse. I filmen er det Frankensteins stygge assistent, Fritz, som piner og plager det, skønt det fra begyndelsen ikke optræder aggressivt mod ham, og selv det som især fremkalder landsbybefolkningens lynchstemning, den lille piges død, synes at være en ulykke; monsteret har simpelthen smidt pigen i vandet, da der ikke var flere blomster at smide ud. Oprindelig skulle dette også være fremgået klart af filmen, men – ifølge Paul Jensen i »Film Comment«, Fall 1970 – blev det ændret, således at sekvensen afsluttes med et brat, ildevarslende cutaway, som antyder det værste. I filmen er det ellers kun den lille pige som ikke umiddelbart forfærdes ved synet af det sjusket sammensyede monstrum, et træk som synes lånt fra »Golem« hvor det er et uanfægtet barn som pacificerer Paul Wegeners uhyggelige ler-gigant. I den næste Frankenstein-film er det da også en *blind* eremit, som viser monsteret venlighed og forståelse. Filmen spiller også på den traditionelle effekt: konfrontationen monster og yndig, hjælpeløs kvinde, men ligesom i »Golem«, »Dr. Caligari«, »King Kong« og »The Day the Earth Stood Still« synes det dæmoniske væsen at nære beundrende ærefrygt for den smukke.

Ud af den oprindelige fabel om det fatale resultat af at gå Skaberen i bedene har Whale lavet en charmerende og velfortalt historie om verdens fjendtlighed mod de anderledes, om de hæsliges tragedie: at blive gjort til monstre.

Peter Schepelern.





Stills/to scener fra »Frankenstein« – øverst er videnskabsmanden Dr. Frankenstein i gang med sine eksperimenter; derunder Frankensteins monster, der drilles af Frankensteins assistent.

■ **FRANKENSTEIN**

Frankenstein. USA 1931. **Dist/P-selskab:** Universal. **Ex-P:** Carl Laemmle. **P:** Carl Laemmle, Jr. **As-P:** E. M. Asher. **Instr*:** James Whale. **Manus:** Garrett Fort, Francis Edward Faragoh. **Adapt:** John L. Balderston. **Efter:** skuespil af Peggy Webling og roman af Mary Wollstonecraft Shelley. **Dramaturg:** Richard Schayer. **Foto:** Arthur Edeson. **Klip:** Maurice Pivar (Sup), Clarence Kolster. **Ark:** Charles D. Hall/**Ass:** Danny Hale. **Musik:** David Broekman. **Tone:** C. Roy Hunter. **Makeup:** Jack Pierce. **Sp-E:** Frank Graves, Kenneth Strickfadden, Raymond Lindsay. **Kons:** Dr. Cecil Reynolds. **Medv:** Colin Clive (Henry Frankenstein), Mae Clarke (Elizabeth), John Boles (Victor Moritz), Boris Karloff (Frankensteins uhyre), Frederick Kerr (Baron Frankenstein), Edward Van Sloan (Dr. Waldman), Dwight Frye (Fritz, Henry Frankensteins assistent), Lionel Belmore (Vogel, borgmesteren), Marilyn Harris (Lille Maria), Michael Mark (Ludwig, Marias far), Arletta Duncan (Brudepige), Pauline Moore (Brudepige), Francis Ford (Kandidat ved forelæsning/Såret landsbyboer). **Længde:** 68 min. **Prem:** TV 8.12.72.

* Oprindelig var Robert Florey udpeget som filmens instruktør, og Bela Lugosi var tiltænkt rollen som Frankensteins uhyre. Efter sekvens fra en drejebog skrevet af Florey optog denne en prøvefilm med Lugosi (i dekorationerne til »Dracula«), men da Lugosi derefter sagde nej til rollen, blev projektet midlertidigt henlagt. Ideen med at lade Frankensteins assistent Fritz stjæle hjernen mærket »abnormal brain« stammer fra Robert Florey, oplyser Paul Jensen i »Film Comment«, Fall 1970, mens Jack Spears i »Hollywood: The Golden Era«, 1971, oplyser, at også meget andet i filmen baserer sig på Robert Floreys oprindelige manuskript: »Many of the basic incidents of the picture – lacking in the novel – were born in Florey's imagination, notably: the unwitting substitution of a diseased brain in the monster; the half-insane hunchback assistant ... and the stunning array of electrical equipment used so effectively during the storm when the monster comes to life. From the unique architecture of a Van der Kamp pastry shop across from his apartment on Ivar Street, Florey found the inspiration for the grotesque old mill where the monster is burned to death«.

Forsinkede blomster

Det var ikke så mærkeligt, at kendere af Sovjet-filmen begyndte at spidse øren – eller hvad det nu er man spidser ved en sådan lejlighed – ved meddelelsen om, at dansk TV den 11. januar i år ville vise en Abram Room-film, vel at mærke en ny Room-film, indspillet i 1969. Abram Room er født i 1896, og man regnede med, at han havde afsluttet sin egentlige karriere som instruktør i 1956 med »Hjertet slår atter« (Serdtsje bjetsja vnovij), et lægedrama efter manuskript af A. Galitch. Senere havde han kun medvirket som konsulent ved nogle sovjetiske teaterfilmatiseringer, holdt forelæsninger ved Filmakademiet i Moskva og arbejdet for Gosfilmfond. Fjerde bind af »Sovjetskije chudojestvennie filmi«, der med rette regnes for et af verdens mest grundige og pålidelige opslags- og registreringsværker, har overhovedet ikke Room med i sit index. Bd. 4. løber fra 1958 til -64. Og jeg har heller ikke andet steds kunnet finde spor af, at Room senere skulle have instrueret film, indtil »Tsveti zapozdalij« (Forsinkede blomster) kom i 1970, hvor Room altså har været 74 år gammel.

Ville han, der engang var blandt den sovjettiske stumfilms kendte instruktører, og som i 1927 rystede verden – eller i alt fald Europa – med filmen »Seng og Sofa« (originaltitel »Tretja Meschanskaja« eller »Ljubov vtrojem« – Mesjanskij-gaden nr. 3 eller Kærlighedstrekanten) nu i sin livsaften præstere et come back? Ville han, vesteuropæeren og freudianeren indenfor russisk film frem for nogen – han der senere efter den forbudte »Strogij junoscha« (Den stærke ungdom) fra 1934–35 blev blacklisted af Stalin og i fem år ikke fik lov til at instruere film – måske nu tage en eller anden form for revanche?



Still/scene fra Abraham Rooms »Forsinkede blomster«.

Dersom nogen har næret forhåbninger i den retning, må de være blevet dybt skuffet. Ser man på Abram Rooms filmarbejde fra 1939 og frem til 1956, så giver det nu heller ikke større grund til at nære sådanne forhåbninger. Da han vendte tilbage til filmarbejdet i 1939 havde han resigneret. Som så mange af tyvernes himmelstormere i såvel Sovjet-Unionen som f. eks. Weimarrepublikken havde han indordnet sig under forholdene og forsøgte nu blot at gøre sig gældende som personinstruktør og en mand med sans for dekorationsstil. Her kom hans mangeårige arbejde indenfor teatret ham til gode. Da han i 1953 indspillede sin første farvefilm »Sølvertåger«, (Serebristaja pilj) med Eisensteins gamle fotograf Eduard Tissé bag kameraerne (det var også Tissés første arbejde i farver) røbede han også sans for at arbejde med dette medium. Da »Forsinkede blomster« er en farvefilm, kunne man måske her have fornemmet et og andet om Rooms evner på sine gamle dage indenfor dette felt. Men da TV ikke som bebudet sendte filmen i farver, men i sort-hvid, blev også denne mulighed os beskåret.

For det publikum, for hvem Abram Room kun er et navn fra filmhistorien, har denne præsentation derfor næppe kunnet give blot den ringeste fornemmelse af, hvad Room engang var. På den anden side kan instruktøren dog næppe være den, der udelukkende kan dadles for dette lidt forstemmende resultat. Den Tjekhov-novelle, over hvilken filmen er bygget, er et absolut umodent ungdomsarbejde med stærke selvbiografiske indslag, så personlige, at det har virket hæmmende på forfatteren. Anton Tjekhov, der var født i Taganrog i 1860, var søn af en tidligere livegen bonde, der imidlertid havde slået sig op som købmand og fået råd til at sende sønnen til Moskva for at studere, og i 1884 var Anton Tjekhov blevet læge. Han praktiserede nogle år, men snart tog hans litterære virksomhed, der allerede var startet i studenterårene, overhånd, og han opgav lægegerningen. Dr. Toporkov i »Forsinkede blomster« er altså et klart selvportræt. Også han er søn af en livegen, i dette tilfælde et tyende hos adelsfamilien Prikonskij. Kærlighedshistorien mellem dr. Toporkov og den unge adelsfrøken Marija Prikonskaja bygger sandsynligvis på en eller anden ungdomsoplevelse, som i Tjekhovs – umodne – digtning er blevet forlenet med et tragisk-romantisk skær. Ganske vist genfinder man grundelementerne i dette drama i adskillige af Tjekhovs senere værker, f. eks. »Damen med hunden« (Dama s sobatschkoi), som Kheifits filmede i 1959, men da er forfatteren nået frem til kunstnerisk modenhed og forfinelse. Noget i denne ungdommeligt-uafklarede Tjekhov-novelle må vel have fængslet Abram Room, siden han har afbrudt sit otium for at skabe denne film. Det ligger nær at gætte på en nogenlunde paralleltløbende ungdomsoplevelse hos instruktøren, men mere end gætteri kan det ikke blive.

Rooms sans for personinstruktion og milieutegning fornægter sig heller ikke i denne film. Som typer er personerne ægte. Dr. Toporkov forlader kone og hjem og tager den dødsmærkede Marija med til den franske riviera, og under det Store Bal dør hun i hans arme til tonerne af Berlioz's »Symphonie Fantastique«.

Abram Rooms sidste »store« film var »Spøgelset, som ikke vender tilbage« (Prividenja, kotoroje ne vozvraschajetsja – 1929) efter Henri Barbusse's roman »Le revenant qui ne revient pas«, bedre kendt i Vesten under sin tyske titel »Menschenarsenal«. (En film som Filmmuseet stadigvæk skylder os at præsentere, man har i mere end 10 år ligget med en kopi). Efter at have set »Forsinkede blomster« må man med beklagelse konstatere, at den gamle Abram Room altså heller ikke er vendt tilbage. Det kunne man ellers godt have undt både instruktøren og hans publikum. Voila! – Le revenant ne revient pas.

Børge Trolle.

■ **FORSINKEDE BLOMSTER**

Tsvety zapozdaliye. **Eng. titel:** Belated Flowers. USSR 1969. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr/Manus:** Abram Room. **Efter:** novelle af Anton Tjekhov. **Foto:** Leonid Krainenkov. **Farve:** Sovcolor. **Musik:** Berlioz' »Symphonie Fantastique« udvalgt af Abram Room. **Medv:** Olga Zhizneva (Grevinde Priklonski), Irina Lavrentjeva (Baronesse Marusja), Valeri Zolotukin (Jegoruska Priklonski), Alexander Lazarev (Dr. Toporkov), Inna Uljanova, Irina Sjajlapina, Alexander Khanov. **Længde:** 101 min., 2772 m. **Prem:** TV 11.1.73.

Filmene

Fellini Roma

Fellini har engang sagt noget i retning af, at skulle han nogen sinde komme ud for at fortælle en skosål's livshistorie, ville selv den på en vis måde blive et stykke selvbiografi. Foreløbig har Fellini aldrig været så åbent selvbiografisk som i sine tre sidste film. Efter to produceret for fjernsynet kommer »Fellini Roma«, hvor han genoplever sin ankomst til Rom som ung journalist i krigens første år. Meget frit causerer han om dette og hint og giver en række spredte billeder fra fyrrernes og tressernes Rom. Dette handler, notabene, ikke om Rom, men om Fellinis Rom, byen sådan som han ser den. Der er en del sandhed i filmen, men især en masse løgn og digt. Typisk nok er store dele af den optaget i atelier. Selv den infernalske motorvejsekvens, der fortæller om hvordan det er at komme til byen i dag, er ikke optaget på Autostrada del Sole, men på en par-tre kilometer lang motorvej der blev lagt ud til formålet i Cinecittà!

Som så ofte før tager Fellini sit udgangspunkt i barndomserindringerne, og igen er det den autoritære klosterskole, der trænger sig på. Her bliver klassens barokke ekskursion til Rubicon filmens prolog. Læreren, latterlig med opsmøgede bukser og svingende spadserestok, vader ud i bækken, mens han bebejstret hylder Julius Cæsar. Alea est jacta, nu går det mod Rom. Men: klip til et snefygende Rom, til en plads med en temmelig fragmenteret og medtaget antik statue af Cæsar. En gamling med en forsuttet cigaretstump mellem tænderne skutter sig og vrisser: »Mah, è un fascista – og så gik han over Rubicon, det fjols!«

Mødet med Rom er storslået Fellini, vittigt, ømt, barokt. Krigstiden genoplevet i erindringen med mange forskudte accenter og forrykkede proportioner. Den veloplagte og samtidig nostalgiske skildring balancerer på præcise detaljer (på banegården hænger en stor reklame for Camerinis »Grandi magazzini«) og en udstrakt digterisk frihed i forhold til det historiske stof.

Livet i Rom sammenfattes på nogle få formler, scener der handler om det elementære som at bo, at spise, at more sig. Præsentationen af lejligheden med de mange logerende (derimellem en afdanket skuespiller, der praler af sin tid med Camerini), afsluttet med et kig ind til den sengeliggende værtinde, blævrende som et kolossalt bløddyr (atter en af Fellinis groteske og voluminøse kvindefigurer!) mellem puderne med et nummer af »Mani di fata« som sengelekture, er suggestiv og fængslende film.

Det samme gælder den efterfølgende scene fra en gaderestaurant, hvor Fellini ubesværet forener et vittigt panorama over den romerske folkekarakter med skarpt iagttagede (eller klart erindrede) detaljer. Hele denne side af filmen topper med besøget i en varieté med dens primitive optræden og talentkonkurrencer, der pludseligt afbrydes, da den fascistiske direktør kommer ind på scenen for at aflevere den seneste bulletin om »fjenden«s – dvs. de allieredes – fremrykning.

Alt dette, omgivet af atelierduft og brunmelerede bagprojektioner, bliver suverænt til Fellinis eget Rom, der står genkaldt af erindringen med en næsten drømt kvalitet. Strejftogene i det moderne Rom er mere tilfældige, de enkelte scener har ikke den tilsvarende sammenfattende karakter, og Fellini slår ligesom tilfældigt ned her og der og har tilsyneladende ikke altid nogen klar mening med sine valg. I nogle tilfælde fungerer de aktuelle glimt som afsæt til dyk ned i fortiden, som f. eks. scenen med hippierne der flokkes på Den spanske trappe. Kameraets nysgerrige registrering af deres fri samvær med eller uden tøj på giver signalet til en ekskursion til ungdommens bordeller (i to versioner, en for menigmand og en for det lidt mere eksklusive klientel) og fyrrertidens klamme og uforløste forhold til sex og det andet køn.

Jo længere hen i filmen vi kommer, jo mere plads får nutidens Rom. Det bliver filmen svagere af. Det er påfaldende, at Fellini her kun har banaliteter at sige om Rom i dag og (med et par undtagelser) holder sig til det helt overfladiske. Selv når han lader os opleve noget af Trasteveres egen fest, Festa dei Noantri, bliver billedet kulørt og karakterløst. Når han introducerer nogle ultrakorte interviews, spiller de kun en tilfældig og ikke særlig meningsfyldt rolle i helheden. Fellini bruger dem ikke rigtigt til noget. Igen: det er ikke de andres synspunkter, men Fellinis egne, dette drejer sig om, så hvorfor overhovedet medtage disse interviews? Sikkert kun for at understrege det uformelle, afslappede og improviserede. Men intet i denne film er improviseret.

Fellinis ekskursioner i det nutidige Rom understreger hans fascination af det store tekniske apparat. Vi følger kameraholdet »on location«, og kameraet får i disse scener (specielt dem fra Villa Borghese) en selvstændig rolle. Kranen hæver og sænker sig i en glidende og søgende rytme og teleobjektivet registrerer vita romana som en fjernstyret og hyperfølsom udbygning af instruktørens sanseapparat.

En af Fellinis egne udtalelser i filmen der slår klarest igennem lyder: »Jeg mener, man skal være tro mod sin egen natur«. Rom-filmen kaster et interessant lys over mange af hans tidligere film og viser om muligt endnu tydeligere end før, i hvor høj grad han er tro mod sin egen natur og en serie af grundlæggende oplevelser i barndommen og ungdommen. I denne meget selvbiografiske ramme slås man af en række scener,



Still/scene fra »Fellini Roma«.

billedkompositioner og typer, som med ganske få og ubetydelige ændringer varieres i forhold til tidligere film. Det er for let at affeje sådanne parallelsteder og gentagelser med, at de blot er udtryk for tomgang og repetition hos en instruktør, der i skabelsesprocessen satser på sin intuition og inspiration og kobler intellektet fra.

Disse stadigt tilbagevendende scener, der stort set hele tiden har den samme indholdsmæssige valør, udtrykker tværtimod en række subliminalt lagrede erindringer om grundlæggende oplevelser, som dukker op under arbejdet og dikterer scenerne. En allerede støbt form, en »matrice«, anes bagved om ikke alle så dog adskillige af de elementer og scener, der har personlig karakter i hans film.

En samenligning mellem »8½« og »Fellini Roma« er fra dette synspunkt oplagt. »Recurring images« (i psykoanalytisk forstand), der i Fellinis eget univers har en rentud arketypisk kvalitet, er der mange af. På et helt elementært plan er det klart, at skoleelevernes oplevelser med luderen Saraghina i »8½« og det pornografiske billede, der pludselig dukker op mellem romerske monumenter under en lysbilledforevisning for eleverne i »Roma«, må gå tilbage på et tidligt møde med »det frække« i Fellinis barndom. En grundlæggende oplevelse må også diktere den klaustrofobiske karakter i scenerne fra bilkøen, der sidder fast i tunnellen (»8½«) eller snegler sig ind mod Rom i den nye film.

Man kan også pege på visse tableaulignende, statuariske grupperinger og kompositioner, der bliver ved med at melde sig, eller visse næsten mystiske (kvinde)figurer der stadig dukker op. Tag f. eks. præsentationen af den gamle tante i den unge Fellinis logi i Rom: det er et møde med et fast præget billede på alderdommen, som også repræsenteres af »la nonna« på den store landejendom eller af det andet møde med kardinalen i »8½«. Blandt de faste kompositioner kunne man som et af de mere indlysende eksempler nævne det klerikale modeshow i »Fellini Roma«, hvis amfiteatralske opbygning omkring kardinalen og principessa'en gentager kleresiets placering omkring cirkusarenaen og hele overklassens entré til den afsluttende scene i »8½«.

»Fellini Roma« er en film uden fast struktur. Dens løst sammenføjede, episodiske forløb gør den stærkt afhængig af de enkelte sceners egenkvalitet. Men de svinger meget og udtrykker tilsyneladende en periodisk inspiration, som mest har meldt sig, når det gjaldt om at forfølge erindringen og genopleve Rom, som den var for tredive år siden. På den anden side giver den et stort materiale til yderligere forståelse af dirigerende kræfter i Fellinis arbejdsproces. Fra det synspunkt er den en meget åben film.

Øystein Hjort

■ **FELLINI ROMA**

Roma/Fellini Roma. **Eng. titel:** Fellini's Roma. Italien/Frankrig 1972. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Ultra Films (Rom) – SPA (Rom)/Les Productions Artistes Associes (Paris). **P:** Turi Vasile. **As-P:** Danilo Marciani. **P-leder:** Lamberto Pippia. **P-ass:** Alessandro Gori, Fernando Rossi, Alessandro Sarti. **Instr:** Federico Fellini. **Instr-ass:** Maurizio Mein, Paolo Pietrangeli, Tonino Antonucci. **Manus/Fortælling:** Federico Fellini, Bernardino Zapponi. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Kamera:** Giuseppe Maccari/**Ass:** Piero Servo, Roberto Aristarco, Michele Picciaredda. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni/**Ass:** Adriana Olasio, Leda Bellini. **P-tegn/Ark/Dekor:** Danilo Donati/**Ass:** Giorgio Giovannini, Ferdinando Giovannoni, Romano Massara, Rita Giacchero. **Rekvis:** Andrea Fantacci. **Kost:** Danilo Donati/**Ass:** Romano Massara, Rita Giacchero. **Fresker/Portrætter:** Rinaldo, Antonello, Giuliano, Geleng. **Komp:** Nino Rota. **Dir:** Carlo Savina. **Koreo:** Gino Landi. **Sp-E:** Adriano Pischiutta. **Makeup:** Rino Carboni. **Frisurer:** Amalia Paoletti. **Tone:** Renato Cadueri, Mario Maldesi. **Medv:** Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Gore Vidal, Anna Magnani, Peter Gonzales, Fiona Florence, Britta Barnes, Pia De Doses, Marne Maitland, Renato Giovannoli, Elisa Mainardi, Raut Paule, Galliano Sharra, Paola Natale, Marcelle-Ginette Bron, Mario Del Vago, Alfredo Adami, Stefano Mayore. **Længde:** 120 min., 3278 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** United Artists. **Prem:** Dagmar 18.12.72.

HAKKEDRENGE

Gangsterfilmen »Prime Cut« er Michael Ritchies anden film, lavet efter den slet ikke uefne, langt fra perfekte men også stærkt undervurderede »The Downhill Racer« (»Der er koldt på toppen«), og altså før den begavede politiske satire »The Candidate« (»Stem på McKay«). I alle tre film har Ritchie vist sig som en fantasirig, disciplineret og stilsikker filmskaber, hvis force først og fremmest forekommer at være den meget levende og indforståede skildring af et miljø og dets atmosfære i alle nuancer, mens menneskeskildring i traditionel forstand ikke synes at interessere Ritchie. I Ritchies film spejles menneskene først og fremmest (og næsten udelukkende) i forhold til de miljøer, de placeres i. Det har næppe været tydeligere end i »Prime Cut«, hvis sparsomme og fåmælte dialog er næsten så *non communicado*, som replikker nu kan være det. Aligevel bliver Lee Marvins gangster i »Prime Cut« til mere af et fuldt realiseret menneske på godt og ondt end debut-filmens ensomme skiløber bliver det i sin stræben efter tinderne eller »The Candidate«s smart formgivne politiker (den film er nok mere Robert Redford end Ritchie, tror jeg), der næsten kunne være vredet ud af de pølsemaskiner, som i »Prime Cut« skaber en uheldsvanger og atmosfæreladet spænding allerede før creditssekvensen er omme.

I modsætning til vist nok alle andre gangsterfilm udspilles »Prime Cut« langt borte fra den storby, der almindeligvis fungerer som et af genrens væsentligste stilskabende elementer. Men selv om det, trods miljøskiftet, er rimeligt at kalde »Prime Cut« for en gangsterfilm (lige som det er rimeligt at klassificere »Point Blank« som en gangsterfilm, skønt den er mindst lige så meget thriller og allegori), fordi filmen låner meget fra den rendyrkede gangsterfilm (der spilles f. eks. meget på Lee Marvins fysiognomi og lakoniske væremåde), så er »Prime Cut« i sin kerne mere en moderne variation af tidligere tiders romantisk-opbyggelige folkeeventyr om jomfruer i nød og ædle riddere, og den er det til tider med en ironisk distancerende humor, der er i slægt med Lewis Carrols meningsfyldte verbal-nonsens i »Through the Looking Glass«. I selv samme øjeblik Lee Marvins blakkede helt forlader storbyen Chicago og drager til det frodige Kansas City-landskab med det fede kvæg og de korngule marker, er han så at sige trådt igennem »the looking glass«, ind i en verden, hvor der er vendt op og ned på tingene. Det antydes i de navne, som personerne er udstyret med – bymenneskene bærer normale navne, mens gangsterne og deres piger i Kansas City udelukkende benævnes med groteske kælenavne: Gene Hackmans Mary Ann (pigenavnet antyder også figurens manglende seksuelle ydeevne i forhold til konen), den kropsligt enorme men forstandsmæssigt svage broder med navnet Weenie (slang for en frankfurter-pølse), Mary Anns hustru, der hedder Clarabelle (et navn, der vist kun associerer til en indskrænket ko i tidlige Disney-film) og de to ufærdige unge piger Violet og Poppy, der af gangsterne i Kansas City er bogstavelig talt opdrættet til at udfylde roller som underdanige elskerinder på

samme måde, som gangsterne opdrætter slagtekvæg. Pigernes navne kan hævdes mere at være i pagt med den normale verdens banal-poesi, men også her er der dog tale om noget dobbelttydigt: for en amerikaner skal der næppe meget til at associere fra Violet til Violets, der kan betyde enten kål eller simpelthen billig mados, eller måske videre til cabbage rose, en landrose – mens Poppy både er navnet for valmuen og i anden sammenhæng betyder opium. I filmens forløb ender Violet da også som en billig brugsting med lugten af billig og beskidt gammelmandsos af liderlighed hængende ved, mens Poppy får lov til at blomstre i slutningens lidt vel fade idyl.

Filmens snurrige ironi er også til stede i musikanvendelsen, hvor den uskyldige solsort via melodien »Bye Bye Blackbird« pludselig alluderer til kommende skæbnesvangre begivenheder, og da Lee Marvin konfronteres med de narkotika-berusede piger, først og fremmest Poppy, er det til strofer af populærmelodier med titler som »Jeannie With the Light Brown Hair« og »She Was Only a Bird in a Gilded Cage«, mens der til filmens markeds-sekvens spilles den i sammenhængen lige så ironiske »When the Saints Go Marching in«.

Sære personnavne og ironisk brug af titler og melodier hentet fra den amerikanske populærmusik gør selvfølgelig ikke filmen til noget mesterværk, men det er med til at understrege, hvorledes Ritchie og hans medarbejdere selv i de mindste detaljer har sørget for at underbygge filmens karakter af et raffineret eventyr om godt og ondt, om Lee Marvin som ridderen, der skal frelse jomfruen fra både den onde heks (Gene Hackmans Mary Ann) og dragen (en mejetærsker).

Filmens poetiske eventyr gemmes under en spinkel og lidet original historie om gangsteren Nick Devlin, der engageres til at fremskaffe en halv million dollars, som gangsterne i filialen i Kansas City har snydt Chicago-hovedkvarteret for. Det er ikke i sig selv særlig spændende, men allerede fra starten antydes det, at Nick Devlin langt fra er nogen almindelig kontrakt-gangster. Trods et tilbud (som ingen almindelig gangster kunne afslå) på 50.000 dollars siger han nej. Først da der hentydes til muligheden af, at han ved samme lejlighed endelig kan få gjort et gammelt regnskab op med Mary Ann og Clarabelle, påtager Nick sig jobbet, og hele tiden uddyber Michael Ritchie billedet af Nick, der fra begyndelsens nonchalante præsentation vokser i statur indtil han viser sig at være lidt af en Chandlersk gralsridder. Enkelte replikker i filmen får karakter af en nøgle til hans figur. Da Nick genser Clarabelle, siger hun til ham, at han ikke har ændret sig spor, hvortil han svarer: »Oh, nobody does ... not where it counts«. I første omgang kan replikken antages udelukkende at hentyde til pigen, der engang har svigtet ham til fordel for et liv i luksus, men filmen uddyber billedet af Nick som en meget moralsk person, hvorfor replikken peger lige så meget tilbage til ham selv: nok har han plejet omgang med gangstere, men når regnskabet endelig skal gøres op, så er det hos Nick kun overfladen, der er flosset. Hos Clarabelle er det selve sjælen, der er ødelagt. Lige som hos Peckinpah drejer det sig om at kunne »enter one's house justified«. Og ikke ulig Peckinpah, så skelner Nick ubøjeligt mellem hvem der er »justified« og hvem ikke. I det afsluttende opgør mellem Nick og Mary Ann, er Mary Ann blevet hårdt såret, og han tigger Nick om at gøre arbejdet færdigt. »Finish me off, Nick«, trygler han, »Do it. You would for a beast«. Og grumt fortsættes dialogen med Nicks »You're a man« over Mary Anns »There's no difference« til Nicks definitive: »You're wrong. There is«. Brutalt som det måske end kan lyde, så er Nicks reaktion retfærdiggjort i Ritchies visualisering af skæbnedramaet. Mary Ann er afdækket som depraveret og fuldstændig skrupelløs, Nick som retfærdighedens engel, eller som en udfriet hævner måske. Og måske også lidt som en patriarkalsk skikkelse, i hvert fald i forholdet til Poppy, men fintfølende. I skildringen af Nick er der ingen ironi, og når han til slut svarer Poppy på, hvor de tager hen – til Chicago, »windy... and calm ... and peaceful as any place anywhere«, så ved vi, at Nick omsider har fået fred med sig selv og er parat til at begynde livet på ny. Det er ikke mindst filmens overrumplende styrke, at der er megen renselse i den. Langt om længe er Nick blevet et menneske.

I Lee Marvins meget autoritative typespil som Nick Devlin antydes udviklingen fint og diskret – i skildringen af den lokale markedsfest er Nick for pænt et menneske til at sige nej til en gammel kone, der beder ham smage på mælken fra hendes præmieko, og i en restaurantscene, hvor Poppy er iført en gennemsigtig kjole med ingenting under, hvorfor hun nedstirres af både mænd og kvinder, sørger Marvin for uden ord at gen-nedstirre nyfigenheden og det moralske bedreværd. I begge situationer gøres de respektive miljøer på en vis måde til sindbileder på Marvins karakter, ligesom også en forreven tordenhimmel (hvor banalt det end må lyde i referat) ikke blot forstærker, men simpelthen *er* Lee Marvins dumpe vrede, da et par af hans folk er blevet skudt ned og Poppy kidnappet.



Still/Lee Marvin og Sissy Spacek flygter fra den faretruende mejetærsker i »Hakkedrenge«.

Michael Ritchie ejer en formidabel evne til at gøre miljøerne næsten fysisk nærværende. I markedssekvensen bevæger Sol Politos kamera sig adræt fra det store overblik til de bittesmå detaljer, der insisterende peges ud i hastigt klippede nærbilleder.

Ritchie bruger kun sjældent totalbilleder, men da altid meningsfyldt. Ikke kun for at skabe pusterum og give et situationsoverblik, men som en intensiverende faktor. En sekvens, hvor Nick og Poppy flygter fra den larmende markedsplads til en fredfyldt kornmark er et karakteristisk eksempel. Det ensomme par isoleres i et hjørne af billedfeltet, så man stadig fornemmer faren fra før, og en diskret indfanget mejetærsker fjernt i telebilledets baggrund forstærker den frygt, der stadig lurer i kroppen på trods af al logik, der fortæller at faren er overstået, nu da forfølgerne har opgivet jagten. Ritchie skaber en atmosfære, der nok bedst kan sammenlignes med den kildrende frygt, som vi alle af og til kan fornemme i en mørk skov ved nattetide, og selv da mejetærskeren viser sig at udgøre faren, bevares stemningen af noget på en gang meget uvirkeligt, og noget meget håndgribeligt. I tråd med den eventyr-parafrase, som dette moderne gangstermelodrama er, er det næppe urimeligt at betragte hele Kansas City-afsnittet som de prøvelser helten skal gennemgå for at vise sig værdige til prinsessen og det halve kongerige.

Per Calum.

■ **HAKKEDRENGE**

Prime Cut. **Arb.titel:** Kansas City Prime. USA 1972. **Dist:** National General Pictures. **P-selskab:** Cinema Center Films. **Ex-P:** Kenneth Evans. **P:** Joe Wizan. **As-P:** Mickey Borofsky. **P-leder:** David Salven. **P-ass:** Betty Gumm. **Eksteriørleder:** Les Kimber. **Instr:** Michael Ritchie. **Instr-ass:** Michael Daves. **Manus:** Robert Dillon. **Foto:** Gene Polito. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Carl Pingatore/**Ass:** Herb Steinore. **Ark:** Bill Malley. **Dekor:** James Payne. **Rekvis:** Allan Levine/**Ass:** Terry Lewis. **Kost:** Patricia Norris, Ray Summers. **Musik:** Lalo Schifrin (»When the Saints Go Marching in« + »Bye, Bye Blackbird« + »Jeannie With the Light Brown Hair« + »She Was Only a Bird in a Gilded Cage« er indkorpereret i Lalo Schifrins musik).

Musikbånd: Ed Forsythe. **Musik-sup:** Ed Forsythe. **Tone:** Barry Thomas, Doc Wilkinson, Joel Moss. **Lyd-E:** Jack Finlay. **Sp-E:** Logan Frazee. **Makeup:** Ken Chase, Emile LeVigne. **Frisurer:** Salley Bailey. **Fortekster:** Don Record. **Stills:** Orlando Suero. **Rollebesætter:** Hoyt Bowers. **Medv:** Lee Marvin (Nick Devlin), Gene Hackman (»Mary Ann«), Angel Tompkins (Clarabelle), Gregory Walcott (Weenie), Sissy Spacek (Poppy), Janit Baldwin (Violet), William Morey (Shay), Clint Ellison (Delaney), Howard Platt (Shaughnessy), Les Lannom (O'Brien), Eddie Egan (Jake), Therese Reinsch (Jakes pige), Bob Wilson (Mejetærsker-kører), Gordon Signer (Brockman), Gladys Watson (»Mælkekonen«), Hugh Gillin, Jr. (Receptionsmand), P. Lund (O'Briens kone), David Savage (Ox-Eye), Craig Chapman (Farmer Bob), Jim Taksas (Big Jim), Wayne Savage (»Freckle Face«), Jerry Tracey, Trudy Williams (Piger, der skal sælges på Mary Anns auktion). **Længde:** 86 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** ASA Filmudlejning. **Prem:** World Cinema 20.11.72.

SHERLOCK HOLMES, JUNIOR OG BUSTER SOM BOKSER

I rækken af Keaton-klassikere er Camera nu næsten nået til vejs ende. Rent forretningsmæssigt er det utvivlsomt klogt af Peter Refn at stille den altid fremhævede »Sherlock Holmes Junior« (Sherlock Junior, 1924) sammen med den to år senere og ret nedvurderede »Buster som bokser« (Battling Butler, 1926). Det er selvfølgelig trist for os, der havde regnet med at få de to spillefilm enkeltvis, suppleret med nogle sjældent sete toaktere, men dispositionen kan fint forsvares ud fra den synsvinkel, at ingen af filmene virkelig svarer til det rygte, filmhistorie-skrivningen har givet dem, og at de netop derfor supplerer hinanden smukt.

»Sherlock Holmes Junior« har altid haft klassiker-ry, og jeg har mere end én gang hørt filmen udnævnt til Keatons bedste. Den holder imidlertid dårligt i forhold til sit rygte, og man kan så begynde at fundere over hvorfor. Filmen er den korteste – spillefilm – Keaton medvirkede i i stumfilmtiden, og det forekommer mig, at han har økonomiseret lovlig meget med sit plot. I betragtning af, at filmen skal nå at fortælle to historier – omend personerne er de samme – bliver der for knap tid for Keaton selv til at udvikle og ornamentere de to – trods alt ret forskellige – figurer, han spiller i filmen. Mange af filmens bedste scener – dollarseddel-eftersøgningen, forbrydernes attentatforsøg – afvikles i forløb, der er så koncentrerede, at opmærksomheden for ofte er samlet om forkerte personer og ting, når gag'et indfinder sig. Rent fortælleteknisk er filmens scener ofte fortalt i for store totaler, og både historiens idérigdom og dens afvikling forekommer mig ringere end i de to andre film, Keaton lavede i løbet af dette hans mest produktive år, nemlig »Our Hospitality« og »The Navigator« (alle tre film havde premiere i løbet af 12 måneder). Det hele hjælpes heller ikke på gled af den kopi (Filmmuseets), Camera viser. Dens tilstand er meget ynkelig.

Som så meget desto større overraskelse kommer derfor gensynet med »Buster som bokser«, som jeg sidst (og først) så for fire år siden. Skønt filmen i det ydre er en – ikke videre velmotiveret – sammenstykning af to hinanden ret uvedkommende historier, fungerer den smukt, fordi begge afsnit af filmen – campingturen og boksetræningen – er fortalt med en overlegen sans for komiske virkemidler og med en grundig udnyttelse af Keatons yndlingstype, overklassevraget, der aldeles ikke kan tilpasse sig livets barskere vilkår. Ved at satse på langt skarpere afgrænsede miljøer end i »Sherlock Holmes Junior« får Keaton lejlighed til at vride hvert muligt gag – med variationer – ud af miljøerne, og deri ligger hans virkelige force, forekommer det mig (hvilket også forklarer, hvorfor »Generalen« trods alt forbliver Keatons bedste film).

Hans had-kærligheds-forhold til fremskridtets velsignelser får en ny komisk drejning i camping-sekvensen, hvis påhitsomhed ikke giver vore dages campister meget efter. Og filmens – og i det hele taget ét af Keatons – absolutte højdepunkter ligger i hans akrobatiske excesser i og omkring bokseringen. Næppe noget gag i Keatons karriere har været malket så effektivt til bunds som »hvordan man entrer en boksering«.

Cameras Keaton-serie har i forbløffende – og glædelig – grad forrykket den overleverede kvalitetsskala i Keatons spillefilm. Mest glædeligt er det selvfølgelig at »mindre« Keaton-film viste sig at være større end lovet. Det gælder først og fremmest »Kanonfotografen« fra den ellers komplet nedvurderede MGM-periode, men også sjældent sete ting som »Seven Chances« og nu »Battling Butler«. Til gengæld kommer nogle af de »større« film til at afsløre deres svagheder. Og det er forsåvidt også glædeligt, da det altid er rart at have tingene på rette plads.



Still/Buster Keaton i vanskeligheder i »Buster som bokser«.

Lød det, som om jeg syntes »Sherlock Holmes Junior« var dårlig? Det er den kun i forhold til de fleste andre Keaton-film fra tyverne. Sammenlignet med praktisk taget al anden komedie – dengang og nu – er den god. Ib Lindberg.

■ **SHERLOCK HOLMES, JUNIOR**

Sherlock Jr. USA 1924. **Dist:** MGM → Raymond Rohauer. **P-selskab:** Buster Keaton/Joseph M. Schenck Productions. **P:** Joseph M. Schenck. **Instr:** Buster Keaton*. **Manus:** Clyde Bruckman, Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell. **Foto:** Elgin Lessley, Byron Houck. **Ark/Sp-E:** Fred Gabourie. **Kost:** Clare West. **Medv:** Buster Keaton (Sherlock Junior), Kathryn McGuire (Pigen), Joe Keaton (Pigens far), Ward Crane (Rivalen), Jane Connelly, Ford West, John Patrick, Horace Morgan, George Davis, Ruth Holley, Erwin Connelly. **Længde:** 37 min. (24 bill/sek), 1020 m. **Org. længde:** 4065 fod = 1239 m = 45 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Camera. **Re-prem:** Camera 2.1.73. **Oprindelig prem:** 17.11.24 i Det lille Teater, den gang distribueret af Film-Centralen Metro-Goldwyn; den oprindelige danske censurlængde var 1170 m = 42 min.

* Oprindelig skulle efter sigende Roscoe »Fatty« Arbuckle have instrueret filmen, fordi Buster Keaton ønskede at hjælpe sin gamle ven, hvis karriere tre år tidligere var blevet ødelagt fordi han var indblandet i en skandalesag og stod anklaget for uagtsomt manddrab, uden dog at blive dømt.

■ **BUSTER SOM BOKSER**

Battling Buster. USA 1926. **Dist:** MGM → Raymond Rohauer. **P-selskab:** Buster Keaton Productions, Inc. **P:** Joseph M. Schenck. **Instr:** Buster Keaton. **Manus:** Paul Gerard Smith, Albert Boasberg, Charles Smith, Lex Neal. **Efter:** skuespil (samme titel) af Stanley Brightman, Austin Melford. **Adapt:** Ballard McDonald. **Foto:** J. Devereux »Dev« Jennings, Bert Haines. **Ark/Sp-E:** Fred Gabourie. **Elektriske-E:** Ed Levy. **Medv:** Buster Keaton (Alfred Butler), Snitz Edwards (Hans kammertjener), Sally O'Neil (Bjergpigen), Walter James (Hendes far), Bud Fine (Hendes bror), Francis McDonald (Alfred Battling Butler), Mary O'Brien (Hans kone), Tom Wilson (Hans træner), Eddie Borden (Hans manager). **Længde:** 73 min. (24 bill/sek), 2000 m. **Org. længde:** 6970 fod = 2100 m = 77 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Camera. **Re-prem:** Camera 2.1.73. **Oprindelig prem:** Røde Mølle 6.5.27, den gang distribueret af Film-Centralen Metro-Goldwyn; den oprindelige danske censurlængde var 2065 m = 75 min.

FRITZ THE CAT

Blandt de mange nye groteske serietegnere, som er dukket op i USA i de seneste år, er Robert Crumb ikke kun den flittigste og hurtigste – han er også den, der kommer længst omkring. Ikke kun angriber han ordensmagten, men også hippie- og freak-folket får sig nogen over snuden. Og anti-narkotikafolkene. Og narkomanerne. Crumb arbejder meget med seksual- og racefordomme. Han har en rå, folkelig gennemslagskraft. Særkendet er hans manglende ærbødighed også overfor venstreorienterede grupper og forestillinger. Et eksempel på dette er hans løbende serie om om »Lenore Goldberg's Girl Commandoes« – om kvindebefrielsesgrupperne.

Samtidig har han lavet en helt anden type serier – lyriske sange tilegnet galskaben, den erotiske kærlighed, de udfreakede miljøer. Samt vulgære vaudeviller. Og mærkelige »abstrakt ekspressionistiske ultra-super-modernistiske striber«.

Hvad man forgæves må lede efter er alternativer til den situation, der forkastes, eller måske blot ét enkelt lille tilløb til en analyse af et eller andet. Crumb har gjort opmærksom på, at den indre frigørelse for hans vedkommende må komme før analyserne eller

alternativerne eller den aktive modstand.

Faren ved denne holdning er naturligvis (bortset fra at den forekommer personligt utilfredsstillende), at han går hen og bliver institutionaliseret, bliver integreret ind i det system, han foregiver at bekæmpe – at han går hen og mister sin kritiske relevans. En gammel historie, men ikke derfor mindre korrekt.

I øvrigt er den allerede så småt ved at gå i opfyldelse. Crumb har opgivet sit gamle undergrund-offset-forlag i San Francisco og benytter sig nu af de traditionelle forlag og distributionskanaler. Med en enorm folkelig og økonomisk succes.

Crumbs seneste initiativ er et banjoband, som han optræder med, og som har specialiseret sig i muntre sange fra 20'erne og 30'erne – sange fra forbudstiden. Sammen med gruppen har han udsendt en single – med 78 omdrejninger og i lak.

Om filmen Katten Fritz hedder det i forteksterne, at »skikkelserne er skabt af Robert Crumb«. Han har med andre ord solgt et oplæg til ét af de store firmaer og så ellers ladet stå til. Resultatet er i høj grad blevet til en afdækning af Crumb selv. Hans vits-niveau er blevet sænket og forgrovet. Hans normale sofistikerede og camouflerende slyngroser er blevet luget væk og tilbage står en ren og umiskendelig og helt nøgen Crumb, som viser sig at være (et nyt gennemsyn af hans »egne« ting bekræfter dette) den sorteste reaktion.

Katten Fritz er naturligvis en kat i en flippet anti-Disney tegneserie. Men »cat« betyder på amerikansk også i beatslang en »fyr«. Fritz er en slags hippie eller i hvert fald medlem af plastic-hippie-overdrevet. Han forfører damer med intellektuel tågesnak; han kan de nødvendige pseudo-revolutionære fraser. Han er et dumt, ansvarsløst svin.

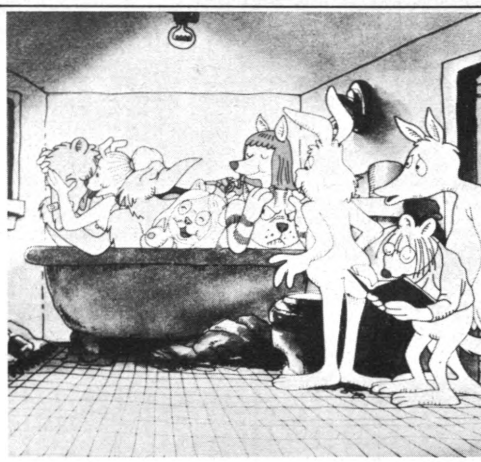
Vi har ikke her i landet, miljøer som dem Fritz flipper rundt i. Filmen må af et dansk publikum opleves som et grotesk eventyr. Men miljøerne er der, miljøerne er for så vidt realistiske nok. Behandlingen af dem er ikke en eventyr-behandling, men en ubehagelig udlevering og røvrending af nogle af de budskaber og holdninger, disse miljøer står for. Det er f. eks. morsomt i skildringen af et sort ludder- og narkomiljø at spille på gammel hvid overtro om de sortes urskovsforhold til sex. Men det er ved Gud ikke morsomt, hvis det er det eneste, Crumb kan fortælle om Harlem.

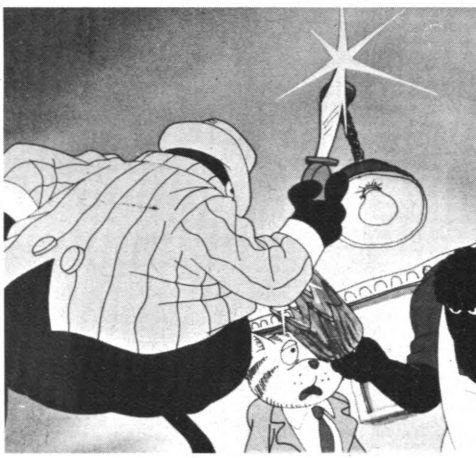
Der er scener fra en storfamilie – som udelukkende handler om stoffer og gruppesex. Fraserne om kollektiver er med – og kun fraserne. Også frasen om hash som afrodisiakum.

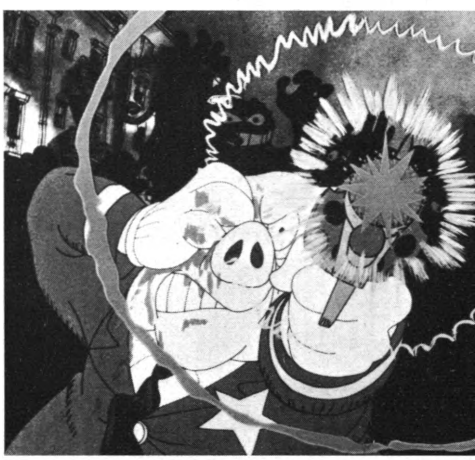
Filmen om Fritz er anti-jødisk og anti-anti-semitisk. Den er anti-sort og anti-anti-sort, hvilket ikke er det samme som pro-sort. Den er så anti-feministisk, at selv byens største mandschauvinist må få ondt i røven af det. Alt, hvad den

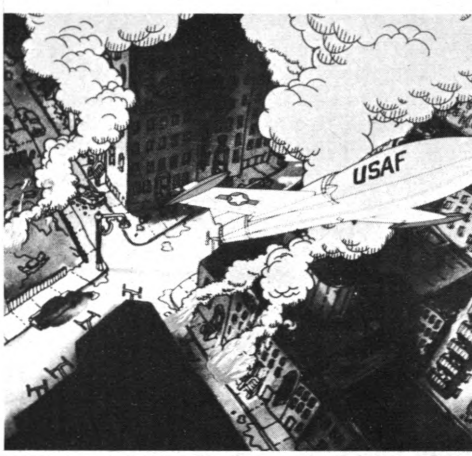
»Fritz the Cat«-instruktøren Ralph Bakshi (der bestemt ikke lider af mindreværdskomplekser: »... all the thinking is mine, as far as color characters, timing, design – the whole schmear – is concerned«, siger han) er født (den 29. oktober 1938) og opvokset i Brownsville bydelen i Brooklyn distriktet i New York. Han er uddannet på The School of Industrial Art, som han forlod i juni 1956. Få måneder senere begyndte Bakshi nederst på rangstigen i de gamle Terrytoon-studier, og efter tre år blev han omsider forfremmet til animator. Så gik det hurtigere – først animation director og senere supervising director inden han i maj 1967 kom til Paramounts tegnefilmafdeling som director of cartoon production. Afdelingen blev lukket knap et halvt år senere, men Ralph Bakshi blev ansat hos producenten Steve Krantz, og der gik ikke lang tid, før Krantz og Bakshi i fællesskab var enige om, at Robert Crumps tidlige tegneserie om Fritz the Cat var et oplagt emne for en tegnefilm. Oprindelig kun planlagt som en kort tegnefilm blev projektet gradvis udvidet, men budgetmæssigt var det under alle omstændigheder risikabelt. Det endelige budget var kun på godt en halv million dollars. Omkostningerne blev dog noget højere – nærmere en million dollars, men stadig billigt sammenlignet med f. eks. tegnefilm fra Walt Disney Productions. Det vovelige i foretagenet var især, at Bakshi ikke ville lave filmen med »limited animation«, men med brug af »full animation«, altså en dyr teknik (fordi der kræves mange tegninger), idet de tegnede figurer vises fra mange vinkler og med mange bevægelser inden for den enkelte baggrund – modsat f. eks. Hanna–Barberas »Flintstones«, der meget bevidst er lavet som »limited animation«. Teknisk er »Fritz the Cat« ganske vist ikke på højde med Disney-filmene, men de begrænsninger, som budgettet krævede, har i positiv henseende givet filmen et andet udseende. Filmens baggrunde er f. eks. lavet på den måde, at fotografier med tuschpen er overført til acetat. Disse tegninger er så lagt i en lyskasse, hvorefter tegneren John Vita med fotografierne som baggrund lavede vandfarvebaggrunde. Derefter blev de første stregtegninger kombineret med de farvelagte tegninger, så de egentlige baggrunde fik flere detaljer uden dog at se ud som fotografier.

P.C.









overhovedet rører ved, er den imod, kan den udelukkende benytte som objekt for den grovestelatterliggørelse.

Alt er i forfald. Lige fra sæderne til husene. Det mest positive, filmen har at byde på, er nogle stemningsfyldte sekunder med halvabstrakte farvebilleder og Billie Holiday og Bo Diddley på lydsiden. Filmen sammenholdt med seriehæfterne viser, at Crumbs eneste positive bud på vor tid er en stabel nostalgi og samtidslede.

Jeg har svært ved at bruge det trip til noget. Det er også derfor, jeg ikke i dette korte indlæg er kommet ind på pastel-baggrundene og den grove streg og spillet med detaljerne osv. osv. Det overlades hermed til evt. æsteter, som vil være i stand til at interessere sig for det.

Erik Thygesen

■ **FRITZ THE CAT (FEDE TIDER, MAND)**

Fritz the Cat. USA 1971. **Dist:** Cinemation Industries. **P-selskab:** Fritz Productions for Aurica Finance. En Steve Krantz Produktion. **P:** Steve Krantz. **P-leder:** Bob Revell. **Instr/Manus:** Ralph Bakshi. **Efter:** tegneserie af Robert Crumb. **Foto:** Gene Borghi, Ted Bemiller. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Renn Reynolds. **Animering:** John Gentilella, Martin Taras, Lawrence Riley, Clifford Augustson, Norman McCabe, John Sparey, Manuel Perez, Cosmo Anzilotti, Virgil Ross, Milton Gray, Richard Lundy, John Walker, Edward Aardal, James Davis, Theodore Bonnicksen, Roderick Scribner, James Tyer, Robert Maxfield, Nicholas Tafuri. **Layout:** Cosmo Anzilotti, John Sparey, James Davis. **Baggrund:** John Vila, Ira Turek. **Fortekster:** Perri & Smith. **Musik-ledelse:** Ed Bogas, Ray Shanklin. **Musik/Sange:** 1) »Black Talk« af Ch. Earland, 2) »Duke's Theme« af Ray Shanklin, 3) »Fritz the Cat« af Robert Crumb & Ed Bogas, 4) »Mamblues« af Cal Tjader, 5) »Bo Diddley« af E. McDaniels, 7) »Winston« af Ed Bogas, 8) »House Rock« af Ed Bogas & Chuck Day, 9) »The Synagogue« af ukendt komponist, arr. af Ed Bogas, 10) »Yesterdays« af Harbach & Kern, 11) »Love Light of Mine« af B. Watson, 12) »The Riot« af Ed Bogas & Merl Saunders, og 13) »You're the Only Girl (I Ever Really Loved)« af Steve Krantz, Ed Bogas & Ray Shanklin. **Sunget af:** Alice Stuart (3), Bo Diddley (5), The Innocent Bystanders (7), Billie Holiday (10), The Watson Sisters (11) og Jim Post (13). **Spillet af:** bl. a. Frankie Newton – tp (10), Tab Smith – as (10), Kenneth Hollon – ts (10), Stanley Payne – ts (10), Sonny White – p (10), James McLin – g (10), John Williams – b (10), Eddie Doughterty – dm (10), Arthur Adams – g (2, 3, 6), Cornell Dupre – g (12), Charles Rainey – b (2, 3, 6, 12), Bernard Purdie – dm (2, 3, 6, 12), Kenneth Nash – slagtøj (2, 3, 6), Bobbie Porter – slagtøj (12), Chuck Day – g (3, 7, 8, 13), Eddie Ottenstein – g (3), Mel Graves – b (3, 7, 8, 13), Lee Charlton – dm (3, 7, 8, 13), Melvin Sparks – g (1), Charles Earland – orgel (1), Idris Muhammas – dm (1), Mel Martin – ts (7), Ed Bogas – p (7), Ray Shanklin – orgel (8), Merl Saunders – orgel (6), samt Merl Saunders – el-piano, Ray Shanklin – p, Cal Tjader – vibrafon. **Musikoptagelse:** Jim Stern. **Tone:** Glen Glenn. **Længde:** 78 min. **Censur:** Gul. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** Nygade 12.2.73.

CANTERBURY TALES

Det kan være ret vanskeligt at fatte sig kort om en Pasolini-film, også når filmen som i dette tilfælde så oplagt indbyder til at blive fejet af bordet med en sur bemærkning.

Ved grundig eftertanke finder jeg, at det er den første Pasolini-film, der har virket provokerende på mig alene ved sin ringe kvalitet, så jeg kan ikke engang se denne film som en bekræftelse på nogle anelser, jeg har hyttet i længere tid. Og der er da også alt mulig grund til at tro og håbe, at dette flop er en engangsforeteelse.

Nu er Chaucers »The Canterbury Tales«, som filmen – sine steder ret frit – er bygget på, jo heller ikke et af de litterære mesterværker, der har overlevet 600 år uskadt – i hvert fald ikke i samme grad som »Decameron« og »1001 nats eventyr«, der bliver Pasolinis næste litterære udflugt, og en del af forklaringen på filmens manglende kvalitet skal nok søges her.

Det forslår imidlertid ikke, for herregud, der er jo lavet så mange gode film ud af dårlige litterære forlæg. Det forekommer mig dog, at den løse, episodiske struktur går dårligt i forening med Pasolinis særprægede, meget personlige fortællestil, og det hele er blevet en kedsommelig ophobning af slapheder, hvor det virkelig kan være meget vanskeligt at finde en rimelig sammenhæng mellem de enkelte episoder – eller for den sags skyld også i de enkelte episoder.

Pasolinis hang til miljøakkuratesse resulterer her i en middelalder-rekonstruktion, der såmænd nok skal være ret præcis, men som ikke har meget at sige vor tidsalder, også fordi filmen kun i én episode gider stille sig kritisk an over for den epoke, den skildrer. Fortællingernes pornografiske indslag er gjort bedre for længst (uanset hvad man så forstår ved god pornografi), deres moralbegreber er allerede gennemdebatterede i andre værker, og hvis Pasolini blot er ude på at fremvise en livsglæde og munterhed, der er anderledes end vore dages, så har han ikke engang så megen appel til mig som Noel Coward.

Man skylder Pasolini at sige, at hans evne til at skabe billeder af slående kraft og skønhed ikke er gået helt tabt, men til gengæld er filmens lydside én endeløs frustration: uprækcis eftersynkronisering, atmosfærehop, fnadret contentum og en endeløs række trælsomme middelalder-ballader, hittet frem med hjælp fra Ennio Morricone. Man ville ønske, han havde brændt det hele og skrevet noget originalmusik i stedet.

Og trist er det, at et par af Pasolinis bedste film, »Epido Re« og »Medea«, aldrig er blevet os beskåret.

Ib Lindberg.

■ **CANTERBURY FORTÆLLINGERNE**

I racconti di Canterbury/Les contes de Canterbury. **Eng. titel:** Canterbury Tales. Italien/Frankrig 1972. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** PEA Produzioni Europee Associate (Rom)/Les Productions Artistes Associés (Paris). **P:** Alberto Grimaldi. **P-leder:** Alessandro Von Normann. **I-leder:** Ennio Onorati. **Instr/Manus:** Pier Paolo Pasolini. **Efter:** bog af Geoffrey Chaucer. **Foto:** Tonino delli Colli. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Enzo Ocone (Sup), Nino Baragli. **Ark:** Dante Ferretti/**Ass:** Carlo Agate. **Rekvis:** Kenneth Muggleston. **Musik:** tilrettelagt af Pier Paolo Pasolini. I samarbejde med Ennio Morricone. **Tone:** Gianni d'Amico. **Kost:** Danilo Donati. **Instr/ass:** Sergio Citti, Umberto Angelucci, Peter Shepherd. **Medv.:** Pier Paolo Pasolini (Geoffrey Chaucer), Hugh Griffith (Ridder Januar), Laura Betti (Konen fra Bath), Ninetto Davoli (Bagerdrengen), Franco Citti (Nøglehulskiggeren), Josephine Chaplin (Maj), Alan Webb, J. P. Van Dyne, Michael Balfour, Jenny Runacre, Oscar Fochetti, Eileen King, Vernon Dobtcheft, Adrian Street, Ot. Derek Deadmin, Nicholas Smith, Judy Stewart-Murray, Tom Baker, Willoughby Goddard, Peter Stephens, Giuseppe Arrigo, Elisabetta Genovese, Gordon King, Robin Asquith, Franca Sciutto, Vittorio Fanfoni, George B. Datch, Dan Thomas, Peter Cain, Daniel Buckler, John Francis Lane, Settimio Castagna, Athol Coats. **Længde:** 112 min., 3055 m. **Censur:** Hvid. **Version:** Engelsk. **Udl:** United Artists. **Prem:** Alexandra 29.12.72.

Indspilningen startet 18. september 1971, eksteriørscener optaget i England og på Sicilien.

DOKTOR POPAUL

Der tales om de grimme pigers indre skønhed, og man fristes et øjeblik til at tro, at Chabrol vil sætte glamourpigen i skyggen til benefice for denne anden skønhed. Med udgangspunkt i et væddemål viser Belmondos stakåndede charmeoffensiv sig at være kynisk manipulation med menneskelige følelser, som kulminerer i ægteskabet med den halte og uanselige Mia Farrow. Senere indleder han et forhold til den kønne og velskabte svigerinde (Laura Antonelli) og lever nu et uforstyrret dobbeltliv, indtil han kommer ud for et biluheld.

Chabrol leger med tilskuerens umiddelbart opbyggede fortrolighedsforhold til filmens hovedperson ved overfor os at røbe Belmondos balanceakt, der betyder katastrofe, hvis den opdages. Da de frygtede reaktioner imidlertid udebliver, styrkes man yderligere i troen på hans alibi. Man kalkulerer ganske enkelt ikke med, at hver eneste udvikling i historien er et nøje planlagt modtræk mod hans udskejelser.

I Mia Farrows medlidende ansigt skjuler hævnlysten sig, der til sidst afslører hende som endnu mere kynisk beregnende end han. Selve overraskelsesmomentet er raffineret, men Chabrol lader sine personer være menneskefjendske, kolde og tilslørede først som sidst. Filmen tager ikke parti for nogen af parterne, men lader blot det uhyggelige spil under overfladen være dækket af et par gode miner, som igen udgør kernen i underholdningen.

Den eneste, man kan mobilisere sympati for, er svigerinden, der helt uvidende bruges som kastebold mellem parterne, men ender med at blive den egentlige vinder ved at få et legaliseret forhold til Belmondo. For ham bliver det et ikke særlig smerteligt afkald på den indre skønhed til fordel for den ydre, og dermed er filmen tilbage, hvor den startede. For Chabrol må »Doktor Popaul« være et af de uforklarlige sidespring, hvis berettigelse han må prøve at overbevise sig selv om, hvorimod vi andre blot kan konstatere, at den langt fra når hans tidligere højder.

Erik Hvidt

■ **DOKTOR POPAUL**

Docteur Popaul/Trappoli per lupi. **Fr. arb.titel:** Le piege a loup. Frankrig/Italien 1972. **P-selskab:** Les Films la Boetie - Cerito Films (Paris)/Rizzoli Film (Rom). **P:** André Génoves. **P-ledere:** Georges Casati, Alain Belmondo. **I-ledere:** Patrick Delauneux, Daniel Deschamps. **Instr:** Claude Chabrol. **Instr-ass:** Michel Dupuy, Henri Helman, Alain Wermus. **Manus/Adapt/Dialog:** Paul Gegauff. **Efter:** roman af Hubert Monteilhet: »Meurtre à loisir«. **Foto:** Jean Rabier. **Kamera:** Charles Henri Montel/**Ass:** Raymond Menvielle, André Marquettes. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacques Gaillard/**Ass:** Jean-Claude Groussard. **P-tegn:** Karl Lagerfeld/**Ass:** Gilles Dufour. **Ark/Dekor:** Guy Littaye. **Rekvis:** Henri Berger. **Kost:** Karl Lagerfeld (design), Harri Lans. **Komp:** Pierre Jansen. **Dir:** Antoine Duhamel. **Sange:** Dominique Zardi & Claude Chabrol. **Tone:** Guy Chichignoul/**Ass:** Gérard Dacquay. **Mix:** Maurice Gilbert. **Makeup:** Charly Koubesserian, Pierre Berroyer, Chantal Godaert. **Frisurer:** Simone Knapp. **Medv:** Jean-Paul Belmondo (Dr. Paul Simay), Mia Farrow (Christine Dupont), Laura Antonelli (Martine Dupont), Daniel Ivernel (Dr. Berthier), Daniel Lecourtois (Professor Dupont), Marlene Appelt (Sygeplejersken Carole), Henri Attal (Biskoppen), Michel Peyrelon (Martines første forlovede), Patrick Préjean (Martines anden forlovede), Louis Duranton (Martines tredie forlovede),

Dominique Zardi (Den gamle kone på hospitalet), Carlo Bartolotta, Monique Fardoulis, Christian Merle, Madame Steeg, Catherine Ohotnikoff, Maya Wodecka. **Længde:** 102 min., 2790 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Scala Bio, Århus 26.12.72.

Indspilningen startet 10. januar 1972 med eksteriøroptagelser i Tunis, Bordeaux og Paris.

MORDET PÅ TROTSKY

»Mordet på Trotsky« indtager en særstilling i Loseys produktion. Losey har ikke tidligere lavet film i den biografiske genre (der kan siges at rumme f. eks. »Young Mr. Lincoln« og Palsbos Sabroe-film), en genre med ekstraordinært historisk arvegods. Filmprivatkapitalens ideologiske, pædagogiske og moralske fundament – ja, det der skabte statens åndelige og undertiden materielle bevågenhed, dette lå i meget høj grad i dens egne henvisninger til den opdragende funktion, filmen kunne få, ved at anskueliggøre historiske forløb og personligheder. Men filmprivatkapitalen konstaterede på et tidligt tidspunkt selvretfærdigt, at det var publikum slet ikke modent til. Nok er det rart at have sin egen overbygnings bevågenhed, men man må legitimisere sin praksis med det mest indbringende, og det er jo publikum.

Først omkring den 2. verdenskrig fik den biografiske genre en egentlig opblusning, og faddere til henholdsvis demokrati og antidemokrati fremhævedes på hver sin side af fronten, med større opmærksomhed rettet mod menigmands betydning jo mere man nærmede sig samtiden.

Genrens manifestationer i vor tid er mere spredte (der synes at være tendenser til en renaissance med »Young Winston«, »Hitler, The Last Ten Days« o. a.). Den vestlige verden som blok parrer sin sympati for »tabere« og »antihelte« med den gradvise opløsning af Vestens historisk mytiske personligheder. Disse slog oprindelig deres identitet fast i folkets bevidsthed ved opbyggelig »aktivitet« (en slags dramatik).

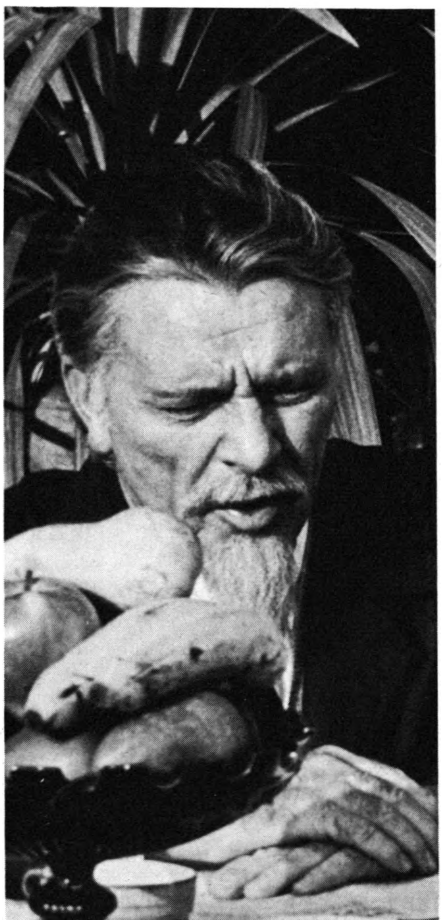
Konsekvenserne af 'myten's opløsning opfattes som noget kulturelt vedkommende (f. eks. »Patton«) af en lille del af filmens publikum (heri inkluderet en lille del af en anmelderstab), der er i stand til at abstrahere på elementære vilkår. Når 'myten' blot gentages i sin fastgroethed, fremstår den kun som underholdende og spektakulær (f. eks. »Cæsar og Cleopatra«). Opløsningen af en kulturel 'myte' skaber hverken evolution eller revolution; 'myten' ophører blot med at tjene et samfundsmæssigt behov.

Her ligger så Loseys film ejendommelig og åleglat. Egentlig er hans film en omhyggelig biografisk rekonstruktion, der primært støtter sig på sidste del af Isaac Deutschers 3-binds biografi, hvorfor man måske udfra vanskelige produktionsmønstre skulle forvente at Trotsky ville forsvinde i sin egen aura af netop det spektakulære (det sensationelt underholdende element ved 'myten'), men der ligger alligevel en kulturelt vedkommende konsekvens i filmens spredning af ('myten') Trotsky på Dino de Laurentiisk grundlag[1]). Denne film er i allerhøjeste grad interessant som symptom – og lige netop dette symptom: den åh, så sympatiske, knækkede venstrefront, hvis praksis kun er sympatisk fordi den er knækket, thi sejrende venstrefront er diktatur (f. eks. ungdomsdyrkelsen af Che iværksatte en Fox-produktion om Che, hvor denne betragtes som sympatisk drømmer, alt mens Castro hitler rundt med øboernes frihed), selvfølgelig fordi privatkapitalen kun kan og skal retfærdiggøre handlinger der er udtryk for den selv: kapitalismen, Den Fri Konkurrence, liberalismen. At det er en af de 'store' instruktører, der har lavet filmen, slører i nogen grad dette forhold, idet en autonom betragtning (en instruktørsammenhæng) almindeligvis vil drukne i krydsreferencer udfra følgende (formodede) grundlag: a) en Losey-sammenhæng med utallige muligheder for en sirlig, kompleks opdeling i adskillige autonomier udfra auteurteorien, som primært beskæftiger sig med instruktører (sjældent med et skabende kollektiv), der er »in« – således er skaberen af auteurteorien, Astruc, der selv er instruktør, aldrig blevet vurderet som auteur. (a) opdeles sædvanligvis i I: instruktørens produktion, II: instruktørens tematik, og III: instruktørens motiver indenfor en kulturel sammenhæng.

Yderligere: b) en 'dramaturgisk' sammenhæng (en sfære af ny autonomier?).

Ad a) I: Filmen indtager genremæssigt en særstilling i Loseys produktion og er alene derfor interessant eller det modsatte (i sin tid blev hans »Modesty Blaise« af flere kritikere betragtet som uloseysk og dermed uinteressant – ligegyldigt hvad den ellers drejede sig om).

Still/Richard Burton som Trotsky.



Ad a) II: Loseys tematik med f. eks. variationen over de af auteur-optagne kritikere udledte problemer, bl. a.: »ønsket om fred ved flugt«[2]), Trotsky som et lidende produkt af »det sociale hykleri«, »skyldfølelsen« (både hos Trotsky og hans morder Jacson), »den psykiske magtkamp« mellem Jacson og Trotsky . . .

Ad a) III: I III er teoriens betragtningsmåder ofte ved at bryde sammen i bar uoverskuelighed. Man er virkelig ved at tabe kinobrillerne af bar benovelse når man hører en film sat i andre sammenhænge end instruktørens – til andre værker, eventuelt endog til »andre kulturers« værker. Her ligger også muligheden for de mange modsigelser – hvis nu f. eks. »Mordet på Trotsky« tages til indtægt for betragtninger over et motiv, der benævntes »antihelten« i en konkret filmhistorisk sammenhæng, kunne man herimod indvende, at Trotsky i filmen skildres som afklaret og uneurotisk; og enestående i en Losey-sammenhæng er et næsten livsvarigt, gensidigt kærlighedsforhold (Natalja/Trotsky).

Ad b): Et konkret eksempel: Jacques de Baroncelli afviser (i »Le Monde« den 31. marts 1972) bl. a. filmen således: »Vi forventede ikke en oplysende dokumentarfilm fra Losey, ej heller en politisk analyse. Vi forventede kun en god film (!)(. . .). Men til en sådan film kræves omhyggelig genskaben af de hændelser der fremkaldte den 'dramatiske' konflikt. Men en sådan konflikt eksisterer øjensynlig kun i forfatterens intentioner.« Filmen skal altså opfylde visse forudfattede fortællersammenhænge for at anmelderen kan acceptere den. Loseys lyd- og billedside kræver en ualmindelig opmærksomhed fra tilskuerens side. Vage antydninger kan rumme rig information om den pågældende rolles psyke, et forhold der ofte resulterer i at Losey ikke opfattes som nogen effektiv filmdramatiker, (dette vil sikkert også blive fremhævet i tilfældet »Trotsky«), netop fordi han oftest udtrykker sig antydende og symbolistisk. Fra Trotsky-filmen kan hentes flere situationer, der giver antydende udsagn om Jacsons psyke og motivationer. Losey mener øjensynlig at Jacsons primære motivation til mordet skyldes at G.P.U. holder Jacsons mor som gidsel. Én scene kan opfattes rent symbolistisk: i en scene med egentlig idylliske ingredienser, hvor Jacsons og Gita (midlet til at kontakte Trotsky) sejler rundt på en blomsterflåde, er landskabets stemning af optrækkende torden så tydeligt en spejling af Jacsons psyke – dette konkretiseres ved at G.P.U.-chefen Stalin umærkeligt toner frem i vandoverfladen (for tilskueren og Jacson, men næppe for Gita).

Opmærksomheden skal etablere en slags indføling hos tilskueren og er

egentlig næppe en verfremdungseffekt (dette tilskriver kritikerne ellers næsten altid Losey automatisk fordi han nu engang har arbejdet sammen med Brecht. Høg over høg.), der udlægger filmen som et system og skuespilleren som en 'fremstiller'.

I det franske organ for den officielle kommunisme, »L'Humanité« (5. april 1972), hvor man netop skulle vente en lidt mere socialorienteret betragtningsmåde, accepterer anmelderen François Maurin delvis Trotsky-filmen på et autonomisk grundlag. I »Rouge« (trotskistisk) nr. 154 den 22. april 1972, fokuserer Philippe Sabathé og Youri Nicello på produktions- og distributionssituationen: »Fordi den er iscenesat af en kendt instruktør, fordi den er spillet af tre af filmens monstre (»monstres de l'ecran«), fordi den er sat op på 18 exclusive biografer i Paris og omegn, er den blevet et stående samtaleemne.« En af Trotskys sekretærer i Mexiko, Joseph Hansen, opfatter filmprojektet som en total kommercialisering, der ligefrem underbygger den Trotsky-karikatur, som stalinisterne fik skabt (»Intercontinental Press«, den 23. oktober 1972). Den gentagne hovedindvending fra trotskistisk side er at filmen først og fremmest er optaget af Jacsons psyke, delvis af personen Trotsky, og totalt tilsidesætter hans politiske tanker (f. eks. »The Red Mole« den 16. oktober 1972). Et alt for kategorisk krav til politisk fundament i »Mordet på Trotsky« fejes bort som værende irrelevant (med en venlig tanke til Trotskys »Litteratur og revolution« – trotskismen bliver hermed taget til indtægt for en delvis accept af filmen) i »Rouge« nr. 156 den 6. maj 1972, ved Pierre Frank: »... det som er farligt, det er den idé, der hersker i kritikken, at man skal bedømme litterære værker på samme måde som man bedømmer resolutioner, politiske artikler og bøger, og man kommer til det resultat, at den litterære produktion skal tjene partiet på en eller anden måde.«

Carl Nørrested.

1) Dette er en metafor for privatkapitalen = andelsselskabet CIAC, ejet af Dino de Laurentiis.
2) Paul Mayersberg i »Movie« nr. 9, 1963, oversat i Det danske Filmmuseums pjece om »The Damned«, 1967.

■ **MORDET PÅ TROTSKY**

L'assassinat de Trotsky/L'assassinio di Trotsky. **Eng. titel:** The Assassination of Trotsky. Frankrig/Italien 1972. **Dist:** Valoria/C.I.C. **P-selskab:** Cinetel (Paris)/C.I.A.C. (Rom) – De Laurentiis Cinematografica (Rom). En Josef Shaftel Produktion. **Ex-P:** Josef Shaftel. **P:** Norman Priggen, Joseph Losey. **As-P:** Allessandro Tasca. **P-leder:** Riccardo Coccia. **Instr:** Joseph Losey. **Instr-ass:** Carlo Lastricati. **Manus:** Nicholas Mosley. **Dialog:** Eric Kahane (fransk), Masolino D'Amico (italiensk). **Foto:** Pasquale De Santis. **Kamera:** Mario De Santis, Henry Tiquet. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Reginald Beck. **P-tegn:** Richard MacDonald. **Ark:** Arrigo Equini. **Kost:** Annalisa Nasalli Rocca. **Musik:** Egisto Macchi. **Tone:** Peter T. Davies. **Frisurer:** Maria Miccinilli. **Medv:** Richard Burton (Leon Trotsky), Alain Delon (Jacson), Romy Schneider (Gita Samuels), Valentina Cortese (Natalya Trotsky), Giorgio Albertazzi (Salazar), Luigi Vannucchi (Ruiz), Duilio Del Prete (Felipe), Jean Desailly (Mr. Rosmer), Simone Valere (Mrs. Rosmer), Carlos Miranda (Sheldon Harte), Peter Chatel (Otto), Hunt Powers (Ed), Gianni Lofredo (Sam), Pierangelo Civera (Pedro), Mike Forest (Jim), Marco Lucantoni (Seva). **Version:** Engelsk. **Længde:** 105 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 27.1.73.

Kort sagt

Filmene set af
Anders Bodelsen (A.B.)
Per Calum (P.C.)
Frederik G. Jungersen (F.G.J.)
Peter Schepelern (P.S.)

DRENGEN, DER DRUKNEDE I CHOKOLADESOVSEN

Instruktør: MEL STUART

Hvad skal man stille op med børnefilm? De kan være svære at bedømme – i hvert fald er uenigheden ofte ualmindelig stor. Det så man med den danske »Familien med de 100 børn« i efterårsferien, den ligeledes danske »Smil mand« 2. juledag og »Drengen, der druknede i chokoladesovsen«. Det er et eventyr, der klart falder i to dele. I første del lancerer en excentrisk chokoladefabrikant et storstilet salgslotteri, og der opstår et verdensomspændende massehysteri. Alle vil gerne vinde de sølle præmier, og filmen satiriserer kun halvhjertet over det. Helt utålelig er nogle groft karikerede børnetyper (»Satiriske kræfter af første rang!«, skrev Morten Piil i Information). Anden del foregår i slikfabrikkens eventyrland, hvor børnevinderne er på rundtur – det er en del af deres gevinst. Dette hovedafsnit er sådan set fantasifuldt, og Gene Wilder som chokoladefabrikanten er god. Men hittepåsomheden i udformningen af de eksperimenterende slikmaskiner minder mere om James Bond-film end om Storm P.-snurrighed, smarte fortænkte påfund i stedet for surrealistisk poesi. Der var meget mere varme, mere Peter Plys-pudseløjerlighed og mindre eskapisme i »Familien med de 100 børn«. Men uenigheden er stor. (Willy Wonka and the Chocolate Factory – USA 1971).

F.G.J.

HOKUS POKUS KOSTESKAFT

Instruktør: ROBERT STEVENSON

Filmen rummer én virkelig seværdig sekvens: et ca. 20 min. langt tegnefilmafsnit, hvor man overværer en absurd fodboldkamp mellem tegnede dyr. En elefant som målmand, krokodiller og strudse som markspillere samt et par gribbe, der styrter forventningsfuldt ind på banen med en sygebåre efter hver hård tackling. Det er vittigt, men uden den helt store veloplagthed, Disney-folkene tidligere kunne præstere. Historien foregår i øvrigt i England i 1940, hvor en dame på landet gennemgår et brevkursus i heksekunst – alle skal jo gøre en indsats mod den truende invasion. Hun mangler imidlertid kursets sidste lektion, som hun først finder på tegnefilm-øen. Tilbage på landet lykkes det hende med kursets trylleformularer at skræmme en mindre tysk invasionsgruppe fra vid og sans. Poesien som våben mod magten! Angela Lansbury og David Tomlinson er charmerende, og filmen er i det hele taget snurrig med alle dens special effects. Men den store eventyrpoesi eller fortællevirtuositet klarer Robert Stevenson ikke. (Bedknobs and Broomsticks – USA 1971). F.G.J.

KATASTROFE-ALARM

Instruktør: GEORGE C. SCOTT

George C. Scotts første film som instruktør (han har dog for et par år siden lavet et meget rost TV-spil) er et velment melodrama om landmanden Logan (George C. Scott) og dennes søn, der begge rammes af en mystisk og dødelig sygdom. Begge er de blevet ofre for et uheld under militærets hemmelige forsøg med et nyt kemisk våben. Militærets repræsentanter søger at dække over uheldet ved udadtil at nægte at have noget at gøre med den uforståelige sygdom, der rammer flere gårdes husdyrbesætning, og indadtil ved ikke at fortælle Logan at han selv er dødeligt smittet og at sønnen allerede er død. Da sandheden går op for Logan, besættes han af vrede, og han flygter fra hospitalet og spænger forsøgscentret i ulften. Scott har givet sig selv hovedrollen som farmer Logan uden dog af den grund at sætte sig selv i centrum. Særlig overbevisende er han dog ikke i sit spil, men langt værre er det, at han ikke med filmen formår at give udtryk for nogen artikuleret indignation. Som idedrama er filmen slet ikke begavet nok til at konkludere andet end det mere banale, og som menneskeligt drama er filmen for overfladisk i følelsesskildringen. (Rage – USA 1972). P.C.

LUCKY LUKE

Instruktør: RAYMOND LeBLANC

Mange tegneserier er i tidens løb blevet filmatiseret – det franske tidsskrift Cinéma 71, no. 159 rummede en stor oversigt – men hvor det tidligere i film som »Flash Gordon«, »Tarzan«, »Batman«, »Tintin« og »Barbarella« drejede sig om »rigtige«, real action-film, er der i de seneste år også kommet animationsfilm i spillefilmlængde baseret på tegneserier: »Asterix«, »Tintin«, »Radiserne«, »Fritz the Cat« og »Lucky Luke«. Det kan måske forekomme nærliggende at lave tegneserier om til tegnefilm, men disse forsøg på at gøre de statiske billedrækker til levende billeder er, forekommer det mig, principielt forfejlede. Der kan selvfølgelig være forskel på kvaliteten af animeringen (og »Lucky Luke« er såmænd rigtig pænt lavet), men under alle omstændigheder er transformationsprocessen ensbetydende med at tegneseriens aktiver ødelægges: det enkelte billedes komposition, forholdet mellem billederne, format-variationerne, detaljerne og taleboblerne bliver negligeret i filmatiseringen, tilbage bliver personerne og en ofte særdeles tyndt spundet handlingstråd. Tegneserie og tegnefilm er to adskilte medier, som ikke umiddelbart kan sammenblandes med held, det omvendte lykkes heller ikke: Anders And-bladene nåede aldrig Anders And-filmenes kvalitet. »Lucky Luke« er baseret på den skægge belgiske western-serie; den omfatter over 30 bind, som er tegnet og skrevet af Morris alene, samt 7 bind tegnet af Morris og skrevet af Goscinny (som også skriver »Asterix«), flere af disse 7 bind er udgivet på dansk, bedst er nok »Diligencen«.

(Lucky Luke – Frankrig/Belgien 1971).

P.S.

MOTO-CROSS – HVER SØNDAG

Instruktør: BRUCE BROWN

En glimrende sportsfilm. Men mere i kraft af det indsamlede materiale, end den måde det er organiseret på.

Den danske titel er misvisende, efter som filmen skildrer næsten alle motorcykelsportens discipliner. 12 dygtige og åndsnærværende fotografer – deriblandt instruktøren Bruce Brown – har indfanget nogle aldeles forbløffende præstationer på to hjul. En del af det man ser virker stridigt mod naturen og tyngdeloven. Selvsagt kredses der meget om ulykkerne (som i Frankenheimers »Grand Prix«), men overraskende nok omkommer ingen. Filmen er, skønt svag for det makabre, saglig nok til at fastholde, at motorcykelsporten er forbavsende lidt livsfarlig.

Filmen og dens fortæller er meget »alvidende«. Sporten dramatiseres som i en fiktionsfilm ved, at vi »holder med« en bestemt kører. Det heltedyrkende undgåes ikke, men så godt som aldrig på saglighedens bekostning. Men vi får lovligt mange heltebilleder og lovlig lidt teknisk forklaring på, at de halsbrækkende præstationer lader sig gøre.

Vi skal altså imponeres. Eksempelvis ved en stærkt dramatiseret lydside. Men igen: en totakter er ikke pludselig blevet udstyret med firtaktslyd. Holdet bag denne film har gudskelov været klar over, at det er en dårlig fidus at prøve at snyde et sagligt velfunderet publikum.

God vroum-vroum. (On Any Sunday – USA 1971).

A.B.

MÆND I BUR

Instruktør: TOM GRIES

Tom Gries, hvis ry herhjemme udelukkende beror på den storartede western »Will Penny« (men som i USA også har høstet ros for filmene »Number One« og »Journey Through Rosebud«), formår ikke med »Mænd i bur« at overbevise om noget meget personligt talent. Filmen er sympatisk med sin redegørelse for, hvordan en ung professor (dømt for uagtsomt manddrab) oplever fængselsmiljøet, og i sin konklusion: at her hjælper intet, er filmen et forstemmende opdigtet vidnesbyrd om den baggrund, på hvilken Attica-tragedien kunne udspilles. Blandt fangerne er professoren den eneste, der ikke vil bøje sig for fangernes indbyrdes hakkeorden, og på den anden side af tremmerne kæmper en idealistisk vogter forgæves (og naivt) for sandheden uden anden evne end den gode vilje. I filmens slutscene dør den unge professor, og vogteren taler for døve øren, da han benægter fængselsdirektørens officielle version af begivenhederne. I sin iver efter at hamre budskabet ind i publikum er Tom Gries oftest umådelig firkantet, og dermed er slagkraften tabt, selv om Tom Gries i sin iscenesættelse har taget sig gevaldigt i agt for at undgå genrens indbyggede melodramatik. Filmens oprindelige historie krediteres Truman Capote, men undervejs til den færdige film er ethvert tænkeligt vidnesbyrd om Capotes begavelse og stilistiske evner forsvundet. Filmens væsentligste kvalitet er da, at den mistrøstigt viser både fanger og fangere som ofre for et grumt og til det yderste rigoristisk system. (The Glass House – USA 1972). P.C.

POLITIDISTRIKT 87 – BOSTON CITY

Instruktør: RICHARD A. COLLA

Fiduskunstneren Evan Hunter skriver foruden sine overfladisk set seriøse romaner også bøger om politidetektiven Steve Carella. Så sker det blot under pseudonymet Ed McBain, men det er et spørgsmål om ikke kriminalroman-genrens krav er en fordel for den ellers prætentiøse Evan Hunter – ligesom det nok er en yderligere fordel, når kriminalromanerne filmes. »Politidistrikt 87 – Boston City« tyder på det. Ganske vist har Hunter selv skrevet manuskript til filmen, men det er sandsynligt, at filmens kvaliteter først og fremmest kan tilskrives den nye instruktør Richard. A. Colla. Filmens første totrediedele er veloplagt fortalt, med langt mere respektløs humor end normalt i McBain-bøgerne, de mange scener fra den tilsyneladende konstante forvirring på politistationen er præcist overdrevet, og politifolkene (Burt Reynolds, Jack Weston, Raquel Welch) er aldrig mere uduelige end at det forekommer rimeligt. Dialogen er humorfyldt og afslappet, spillet ligeså, og det er egentlig kun i den sidste trediedel, hvor trådene nu engang skal redes ud og spænding skabes, at Colla lidt taber pusten. (Fuzz – USA 1972).

P.C.

ÆGTESKAB PÅ TREMANDSHÅND

Instruktør: OTTO PREMINGER

Otto Preminger, der for en del år siden blev både dyrket og overvurderet af både Cahiers du Cinema og Movie, har i sine bedste film formået at skildre diverse miljøers overflade med en vis vulgær vitalitet, ligesom han har haft blik for en lidt overfladisk men ganske effektfuld redegørelse for det taktiske spil bag kulisserne – f. eks. i »Storm over Washington«, »Et mords analyse« og »Kardinalen«. Der er i »Ægteskab på tremandshånd« tilløb til bag en tilsyneladende neutral kameraføring at være indædt ond på næsten Stroheimsk maner – i skildringen af det glitrende facadespil i New Yorks Upper Eastside-miljø og i blotlæggelsen af lægeverdenens absurde klyngen sig til en faglig solidaritet og dækken sig ind bag tonsvis af floskler (komisk eksemplificeret i James Cocos society-læge). Til gengæld er filmen usigeligt firkantet i den psykologiske afdækning (det har altid været Premingers virkelig svage punkt) af Dyan Cannons frustrerede kone. Som type er hun håbløst miscast (hun ser ofte ud som om hun hvert øjeblik må beherske sig for ikke at briste i grin over den tåbelige kone, hun skal agere). Visuelt er filmen uden prægnans. (Such Good Friends – USA 1971).

P.C.

Musik

Hørt af
Per Calum (P.C.)
Enrico Juhl (E.J.)

AN EVENING WITH GROUCHO

»Before I got started in show-business, I saw an ad in The Morning World, which doesn't exist any more and hardly do I!«

Det er naturligvis den aldrende Groucho, der folder sig ud på denne nye dobbelt LP, som er en live-optagelse af hans store one-man-show i Carnegie Hall sidste år. Pladen, et dobbeltalbum, der varer ca. 70 minutter, indeholder de bedste af de kendte anekdoter: der er historien om onkel Julius' testamente, om pyromanen onkel Herman, hvordan brødrene fik deres navne, om Churchill, Houdini og W. C. Fields. Sarah Bernhardt og Garbo bliver atter pillet ned fra piedestalerne, og i en 'homage' til Jack Benny slåes en violin itu: 'I've had enough of Jack Benny – and so has the violin!'

Dick Cavett introducerer Groucho på scenen, og pudsigt nok er mange af historierne og sangene blevet hørt i det Cavett show, som Groucho var med i, og i hvilket han konstant fornærmede den anden gæst, Truman Capote. Denne genkendelse gælder bl. a. Berlins antikrigssang »Stay down where you belong«, som på pladen er én af de hentydninger til Vietnam-krigen, som Groucho aldrig undlader at komme med. De andre sange er dels vrøvleviser fra de gode gamle vaudeville dage, og dels, naturligvis, de kendteste numre fra filmene. Alt i alt er Groucho sig selv, lidt mere sentimental er han dog blevet med årene: han begynder showet med »a bow for Harpo and Chico«, og publikum klapper overvældende begejstret. Jeg håber, at der er ligeså mange fans, herhjemme, der vil anskaffe sig denne vidunderlige plade. Den er af kulturhistorisk betydning for enhver anstændig marxolog!!! Pladen slutter med ét af højdepunkterne, nemlig sangen om »Lydia, Tattooed Lady« (fra 'Marx Brothers i cirkus').
(AM Records AMLS 6003). E. J.

CABARET

LP-pladen med soundtrack fra cabaretnumrene i Bob Fosses »Cabaret« er lidt af en *must*. Også uden sammensmeltningen af billede og lyd tolkes den forheksede blanding af det uskyldsrene og alt-er-tilladt-atmosfæren: i Liza Minnellis tolkning af Sally Bowles' naive og rørende forsøg på at tro på sig selv som femme fatale tager dekadencen og renheden hinanden smukt i hånden, mens en del af det, der stadig forlener Tyskland med et faretruende skær kan synes indeholdt i Joel Greys version af det rustikke »Two Ladies« og den ukrediterede sanger i det pastorale »Tomorrow Belongs to Me« er for mig et overbevisende udtryk for den farlige længsel, som tyskerne forståeligt nærede efter en menneskeværdig fremtid, men som altså var så farlig, fordi Adolf forstod at pervertere trangen. Måske er det karakteristisk, at Fox film i Vesttyskland siges at have klippet netop disse to numre fra filmen.
(Probe Records SPB 1052). P.C.

THE HOT ROCK

Den 40-årige eks-trompetist, arrangør og komponist Quincy Jones er blandt de seneste års oftest benyttede komponister af underlægningsmusik til film, og ikke mindst på pladen med lydbåndet fra Peter Yates-filmen »Fire uheldige helte« træder Quincy Jones' format igennem. Helheden er medrivende og varieret, både rytmisk og klangligt (der er mindelser om Gil Evans og Mingus), og yderligere har Quincy Jones samlet en udsøgt gruppe musikere – især brillerer barytonsaxofonisten Gerry Mulligan og trompetisten Clark Terry både når de spiller regulære soli med backing og når Quincy Jones spiller de enkelte orkestergrupper ud mod hinanden med en af blæserne som anfører.
(Prophecy Records SD 6055). P.C.

FRITZ THE CAT

Det bedste ved Ralph Bakshis kulørte tegnefilm frit efter Robert Crumps strip er musikken – ikke blot det skønne Billie Holidaynummer »Yesterdays« med Frankie Newtons smukke trompetspil i Harlem-intermezzoet, men også den øvrige musik, der er komponeret specielt til filmen (bortset fra rock-nummeret »Bo Diddley«). Musikken domineres af Cal Tjaders spændstige vibrafonspil (bedst i Tjaders egen »Mamblues«) sammen med el-guitar og elektrisk piano og orgel. Meget af musikken ejer den pulserende rytme, som burde være filmens, i sin blanding af hård rock (»Bo Diddley«-nummeret), gospel, soul og jazz.
(Fantasy Records 9406). P.C.

PLAY IT AGAIN, SAM

Hvis Woody Allens præcise og vittigt skrevne replikskifter i »Play it Again, Sam« har moret Dem, så er denne grammofonplade sagen. Fra filmens lydbånd er plukket diverse højdepunkter, f. eks. Woody Allens respektfulde meningsudvekslinger med den nærværende Bogart (»Dames are shimple«), eller Allens bævrende befippelse hjemme i lejligheden, da hans venner møder op med en ny pige. For slet ikke at tale om det vittige »trekantdrama« hjemme hos Allen, da vennens kone er på besøg, mens Jerry Lacys Bogart belærer Allen om, hvordan han skal gøre kur. Eneste indvending mod pladen er, at der på vulgær TV-vis er indlagt klapsalve.
(Paramount Records PAS 1004). P.C.

BEDKNOBS AND BROOMSTICKS

Lige siden Walt Disney Productions skrev kontrakt med brødrene Richard og Robert Sherman har de indlagte sange i Disneys film været af ringere kvalitet end førhen. Albummet med musik fra »Hokus, pokus, kosteskaft« er forsåvidt kun en undtagelse på den måde, at musikken her er endnu mere kedsommelig og fantasiløs end brødrene ellers skriver den. »Portobello Street Dance« ejer en vis rytmisk vitalitet, og »The Beautiful Briny« (sunget af Angela Lansbury og David Tomlinson) er kønt sentimentalt og hurtigt sirupssød. (Vista Records STER-5003). P.C.

THE CONCERT FOR BANGLA DESH

Dette triple-album har intet med filmmusik i almindelighed at gøre, men er – ligesom senere filmen – udsendt i anledning af den koncert, der på Ravi Shankars initiativ blev holdt den 1. august 1971 i New York. Overskuddet fra koncerten – ialt en kvart million dollars – blev sendt til Bangla Desh. ligesom filmen koncentrerer pladerne sig om de superstjerner, der medvirker: Ravi Shankar, George Harrison, Ringo Starr, Leon Russell og Bob Dylan. Musikkens kvalitet er varierende, mest spændende finder jeg Ravi Shankars fænomenale sitarspil, men det er rart at genhøre Bob Dylan i en række gamle numre, akkompagneret af Leon Russell, George Harrison og Ringo Starr. For de rigtige fans rummer albummet en lækker tryksag med farvebilleder af de medvirkende.
(Apple Records STCX 3385). P.C.

Bøger

Anmeldt af
Per Calum (P.C.)
Henning Jørgensen (H.J.)
Søren Kjørup (S.K.)
Ib Lindberg (I.L.)
Bent Madsen (B.M.)
Paul Malmkjær (P.M.)
Peter Schepelern (P.S.)

FORTÆLLENDE FILM

Peter Schepelerns »Den fortællende film« må vel regnes for det første publicerede, originale større danske filmvidenskabelige arbejde. Naturligvis er der efterhånden skrevet mange filmbøger på dansk, men selv de største, bedste og grundigste af disse (som f. eks. Niels Jensen, »Filmkunst«) holder sig dog på det all-round introducerede plan – og Bjørn Rasmussens imponerende fem bind »Filmens HHH« må vel nok som rene fact-samlinger snarere kaldes prævidenskabelige end egentligt videnskabelige. Men Schepelerns bog er hverken rent introducerende eller rent fact-samlende (omend den nærmer sig det sidste, som jeg nedenfor skal gøre rede for); den er ikke engang – og forsøger heller ikke at være – en bog om filmen eller filmkunsten som helhed. Allerede titlen angiver, at den er koncentreret om den traditionelle fiktionsfilm eller spillefilm, og selv denne studeres også kun ud fra et bestemt, ret begrænset synspunkt (hvilket jeg også skal komme tilbage til).

I en række sidebemærkninger rundt omkring i bogen stikker det frem, at Schepelern er sig helt bevidst, at det er et videnskabeligt værk, han her lægger frem. Men desværre er det nogle ret naive synspunkter på videnskabelighed, han støtter sig til, og dette både betinger og betinges af den teorifjendtlighed, som mange gange viser sig i bogen, en teorifjendtlighed som begrænser bogens spændvidde og dermed bidrager til, at den som helhed bliver noget skuffende.

Schepelern lægger ikke mindst vægt på ikke at være »normativ«. Han vil ikke fremhæve en fortællemåde som bedre end en anden i en eller anden forstand (som f. eks. Bazin gør det ved at hævde, at den såkaldte dybdefocus-stil er bedre, dvs. mere demokratisk end den såkaldte montage-stil) eller en film som bedre end en anden og derfor mere værdig til at blive brugt som eksempel. Et eksempel fra »Love Story« er fuldt så anvendeligt som et fra »Spillets regler« – det vigtige er blot, at der faktisk findes mindst én spillefilm – ligegyldigt hvilken – hvori der f. eks. kun er ét gennemgående tema i musikken (som i »Love Story«, side 178), eller mindst én, hvori der findes en kontrast mellem miljøer eller samfundsklasser (som i »Spillets regler«, side 253).

Dette hænger så igen sammen med Schepelerns fundamentalt empirisk-induktive videnskabsideal. At lave videnskab om filmen som fortællemedium er for Schepelern ikke noget med at reflektere generelt over, hvilke typer indhold det vil være muligt at udtrykke på hvilke måder ved hjælp af filmens udtryksmidler, men noget med at indsamle og klassificere en uendelighed af konkrete eksempler på, hvad man faktisk har gjort. (180 af bogens teksts 283 sider bruges hertil; dette er en god og solid fact-samling, som jeg ikke yderligere skal kommentere i denne anmeldelse). Hvilket så nødvendigvis må betyde: hvad man faktisk har gjort i film, Schepelern har set eller i hvert fald læst om (den sidste gruppe udgør kun seks film af de angiveligt 800, der anvendes eksempler fra – og jeg har kun fundet ét eksempel på noget, jeg tror er en huskefejl!).

Men den fremgangsmåde der følger af dette videnskabsideal er jo ikke det fjerneste »ikke-normativ« – den er bare ubevidst normativ. Hvor Schepelern bevidst normativt havde kunnet fastslå, at de og de film havde videnskabelig interesse i forhold til, hvad han var interesseret i at undersøge og henlede opmærksomheden på, har han nu i stedet valgt ubevidst at lade sin undersøgelse styre af, hvad i første række danske filmudlejere og biografdirektører plus Det danske filmmuseum har vist de sidste ca. fem år, i anden af hvordan filmkunstnere med tilknytning til Hollywood og Vesteuropas filmindustrier har kunnet finde på at bruge filmmediet og til hvad. Typisk nok er der ikke ét eneste eksempel på en kinesisk film blandt de 800. Og typisk nok insisterer Schepelern flere steder (f. eks. i forordet) på, at »størstedelen af de film, der laves, er stadig fortællende film« (side vii), hvilket kun er korrekt, hvis man begrænser sit synspunkt til biografstolens og sit begreb om film til kun at omfatte dem der varer mere end en time eller så, for naturligvis laves der nu langt flere minutkorte reportagefilm til brug for nyhedsudsendelser i TV, end der laves »fortællende« film i Schepelerns forstand. (Noget andet er, at også disse reportagefilm med fordel kunne analyseres ud fra Schepelerns metoder, men dette tager han ikke op, ja han afviser ligefrem tanken, side 13).

Schepelerns karakteristiske antiteoretiske gemyt og videnskabsideal viser sig også på en række andre måder i bogen. Tydeligst er det i de første kapitler, hvor den teoretiske diskussion dårligst har kunnet holdes fra døren: det centrale kapitel 2 om »Fortælleren« og især det indledende kapitel, der angiveligt handler om »Filmsprog og filmfortælling«. (Læseren vil i øvrigt gøre både sig selv og Schepelern en tjeneste ved at springe første kapitel over og begynde læsningen side 28; hvad der står af korrekte ting om film, sprog og fiktion i første kapitel er helt trivielt – og resten er simpelthen vrøvl, bl. a. fordi Schepelern konsekvent undgår at tage stilling til de senere års filmsemiologiske diskussion).

Selv Schepelerns sprog, der ellers er fantastisk klart og letlæst (han er f. eks. helt formidabel til at ridse en situation eller nogle handlingstråde op i et par sætninger), går her i kludder: »Den helt eksakte definition af disse begreber [form og indhold] er formodentlig umulig at finde frem til« – hvilket dels er kluntet formuleret, dels vel slet ikke hvad Schepelern mener, nemlig det korrekte, at begreberne bruges på så mange forskellige måder, at man ikke kan formulere én eksakt definition der dækker dem alle. Der er et helt utroligt eksempel på et »spring til en konklusion«: »Opfylder det filmiske medium de krav, man kan stille til noget, der skal gå under betegnelsen 'sprog'? Konklusionen ... må blive, at filmmediet ikke er et sprog ...« (side 1). Og selv den teoretiske diskussion af det centrale fortællerbegreb lykkes det Schepelern at gøre delvis empirisk-induktiv, nemlig ved at bygge også den op som en mosaik af eksempler, nu blot eksempler på hvad andre har skrevet herom (eller på hvad andre har skrevet, at atter andre har skrevet herom!). Man fornemmer, at teori først bliver til (videnskabelig) virkelighed for Schepelern, når der er belæg for, at nogen har ment de pågældende ting; at give sig til på egne vegne at argumentere for et synspunkt ligger ham mærkværdigt fjernt.

At fastslå dette sidste er imidlertid for så vidt uretfærdigt overfor Schepelern, som de to hovedpointer i bogen faktisk er gode, selvstændige bidrag til filmteorien. Den ene pointe er, at en film (ligesom det for længst er fastslået om romanen) altid har en »fortæller«, der kan være mere eller mindre tydeligt »til stede« i filmen, men som selv hvor han eller hun er mest utydelig dog afslører sig ved udvalget af, hvad tilskueren skal

gøres bekendt med og hvordan. Schepelerns sandsynliggørelse af dette princips nødvendighed for og anvendelighed i filmanalysen er meget overbevisende, men jeg skal ikke her gøre mere ud af det og i stedet nøjes med at henvise den interesserede til de pågældende afsnit af bogen.

Den anden pointe er, at man kan slippe uden om den forvirrede problematik om form og indhold ved at skelne mellem et handlingsplan og et fortælleplan i en film, og videre mellem de forskellige måder hvorpå de forskellige elementer på de to planer kan og må forklares. Også dette forekommer mig i princippet at være en nyttig betragtningsmåde, men jeg skal gøre lidt mere ud af den, fordi jeg mener, at Schepelern dels forvirrer billedet af dette analyseinstrument (også for sig selv!) med selve de betegnelser han anvender, dels undlader at drage de videre konsekvenser heraf (måske netop på grund af nævnte forvirring).

Handlingsplanet »rummer det fiktive univers, således at alle [elementer], som befinder sig på handlingsplanet, ligger inden for de fiktive personers teoretiske opfattelsesgrænse«, hvorimod fortælleplanet »omfatter alle de elementer... der ligger uden for det fiktive univers og således ikke kan opfattes af de fiktive personer« (side 97). At Benjamin er bekymret ved begyndelsen af »Fagre voksne verden« er altså et element på handlingsplanet, mens den enorme kamerabevægelse, der indleder »Politiets blinde øje«, hører til på fortælleplanet.

For hvert element kan man nu spørge, hvorfor det er med, og hvorfor det er som det er. Svaret herpå vil være en henvisning til en motivering af elementet, og her kan man skelne mellem elementer, der er motiveret på handlingsplanet, enten ved at de driver handlingen videre eller ved, at de udgør en del af virkelighedsskildringen, og elementer der er motiveret på fortælleplanet. Handlingselementer vil naturligvis altid have en motivering på handlingsplanet, fortælleelementer på fortælleplanet, men herudover kan handlingselementer også være motiveret på fortælleplanet (hvad den ene siger til den anden i det fiktive univers kan være fortællerens formulering af en morale til glæde for tilskueren), og fortælleelementer kan være motiveret på handlingsplanet (en kamerabevægelse følger en person, der går over gulvet; det er i øvrigt karakteristisk for Schepelerns brug af eksempler, at selv noget så elementært som dette sidste belægges med et eksempel fra »Rio Bravo«!).

Så vidt, så godt og klart, forhåbentlig da – og der er vel næppe nogen tvivl om, at denne måde at tale på kan vise sig overordentlig praktisk. Men i mit referat har jeg skjult, at Schepelern (med et lån fra sin kilde, den russiske »formalistiske« litteraturteoretiker Boris Tomashevsky) dels kalder handlingselementer for motiver (hvilket giver den omvendte logik, at motiver her er motiverede), dels kalder fortælleplansmotiverede elementer for tematisk motiverede (hvilket får det til at tage sig ud, som om selv den mindste kamerabevægelse udtrykker et »tema« i en film) – og til sidst taler han forvirrende om »tematiske motiver« (side 99) netop for at undgå det – indenfor teorien – korrekte, men klodsede »tematisk motiverede motiver«.

Det væsentlige her er ikke denne terminologiske forvirring. Det væsentlige er, at selve termerne får det til at tage sig ud (også for Schepelern selv, se side 99), som om hans bog bl. a. også handler om, hvordan film fortolkes, altså om hvordan man finder frem til de temaer, de ideer og holdninger og måske den morale, der udtrykkes gennem filmene. Det kan betragtningsmåden givetvis også udvides til at gøre, men Schepelerns bog handler kun helt sporadisk om dette, på trods af at ordet »tema« benyttes flittigt. Schepelerns bog handler praktisk talt kun om udredningen af filmene, altså om den del af analysen, der består i en redegørelse for indholdet i alle en films mindre dele (hvad betyder denne kamerabevægelse? Hvorfor siger den og den sådan og sådan? osv.).

Lad mig til slut sammenfatte de to hovedemner for denne anmeldelse, Schepelerns antiteoretiske videnskabsideal og hans analysemetode, i en diskussion af endnu en enkelthed i bogen, som ikke direkte angår selve denne bogs tilrettelæggelse, men i stedet angår Schepelerns opfattelse af den videnskabelige status af konkrete analyser af enkelte film. Schepelern fastslår, at sådanne analyser ikke kan gennemføres »med samme objektive videnskabelighed, hvormed man f. eks. ved en kemisk analyse af den atmosfæriske luft kan påvise et vist kvælstofindhold.« Man kan aldrig »bevise« (kursiv i originalen), at et eller andet element har »en bestemt tematisk betydning«, idet »det ikke har denne betydning i objektiv forstand«; betydningen er noget »som ikke lader sig registrere i en helt videnskabeligt objektiv beskrivelse, men som man erfaringsmæssigt véd findes i værket« (side 99–100).

Rent bortset fra, at den allersidste sætning her strengt taget modsiger det øvrige, så er det jo nogle mærkværdige ideer om objektivitet og videnskabelighed, der kører rundt i den redegørelse. At fastslå, at man ikke kan analysere film med de samme videnskabelige metoder, som man analyserer luft med, turde være lige så oplysende som at fastslå, at man ikke kan måle højden af et tordenskrald med de til måling af højden af Rundetårn egnede instrumenter. En forudsætning for Schepelerns betragtning må være den, at de videnskabelige idealer for naturvidenskaberne skal være målestok for alle typer af videnskab. Men hertil er for det første at sige, at naturvidenskaberne faktisk slet ikke er »objektivt videnskabelige« på en så firkantet måde, som humanvidenskabsmænd og -damer oftest forestiller sig; og for det andet at det interessante må være ikke at måle humanvidenskaberne med naturvidenskaberne, men dels at undersøge humanvidenskabernes faktisk anvendte objektivitetskriterier, dels at undersøge deres angivne objektivitetsidealer, og endelig at vurdere idealer og praksis i forhold til hinanden og – især – i forhold til, hvad man ønsker af den humanvidenskabelige forskning man bedriver.

Dette sidste spørgsmål, spørgsmålet om nytten og berettigelsen af den humanvidenskabelige forskning i almindelighed og af den filmvidenskabelige forskning i særdeleshed er nok så væsentligt som f. eks. spørgsmålet, om der findes eksempler på ledemotivisk benyttelse af musikken i de film Schepelern har set i biografen eller på Filmmuseet i løbet af de sidste fem år – men det rejses end ikke i bogen. S.K.

Peter Schepelern: Den fortællende film. Munksgaard, København 1972. 335 sider. Kr. 47,50.

FILM OG KILDEKRITIK

Niels Skyum-Nielsens og Per Nørgarts bog »Film og kildekritik« består – foruden bogens længste artikel: Skyum-Nielsens »Film og lyd som historiske kilder; politiske optagelser fra Tyskland og Danmark 1908–1968« – af en række genoptrykte artikler. En del af disse beskæftiger sig med problemer omkring visuel historiefremstilling. En anden del er anmeldelser og polemikker i forbindelse med Skyum-Nielsens tidligere bog om filmen »De fem år«. Det vægtigste i bogen er Skyum-Nielsens redegørelse for kildekritiske problemer i forbindelse med film.

Det der først og fremmest interesserer historikeren, er helt dokumentariske optagelser. Ved disse skal kameraet og/eller mikrofonen have været på rette sted til den rette tid over for de rette personer, og dette skal vel at mærke være gjort med den rette intention. Hvis disse betingelser opfyldes, kan man så at sige rykke tidsmæssigt tilbage ind under selve begivenheden, idet den pågældende stump film ved afspilning fremtræder som reproduktion af virkeligheden. Når historikeren stilles over for filmmateriale, bruger han den klassiske kildekritiks regler. Skyum-Nielsen har sammenfattet kildekritikken i otte problemkredse. Ved hjælp af disse skulle den størst mulige forståelse af filmmateriale opnås. Der gøres dog opmærksom på, at det væsentligst er historiske begivenheders ydre forløb, som gengives på film. Til eksempel findes der nok ved vigtige politiske møder filmklip, som viser politikeres ankomst, men for at forstå forhandlingsgangen er det nød-

vendigt at ty til skriftlige kilder. »Filmen har en stor udsagnskraft, men et begrænset udsagnsområde«.

Ovennævnte artikel er skrevet af en historiker, men der er i hvert fald to punkter, som ikke-historikere kan få glæde af. For det første kan kapitel 4 om kildekritik bruges som en slags brugsvejledning, idet det er umuligt, hvis den rette forståelse af en film eller en filmstump om en fortidig begivenhed skal opnås, ikke at tage stilling til kapitlets otte problemkredse. For det andet gives der en lang række eksempler i artiklen på tilladelig anvendelse af filmmateriale i historiske kompilationsfilm, hvor det blot understreges, at et klip på intet sted må udgives for andet end hvad det er. Således tillades sønderdeling af optagelser, genreblanding af filmklip og standbilleder samt til nød mixning af lydfilm med speakerkommentar.

Til slut: megen klarhed ville være nået, hvis den sprogbrug, som Finn Løkkegaard bruger i en af bogens artikler vandt almindelig indpas. Han bruger betegnelsen journalfilm og dokumentarfilm om samtidige film, mens historiske kompilationsfilm (jævnfør det svenske »klippfilm«) bruges om film skabt ved en montage af klip fra gamle journal- og dokumentarfilm. B.M.

Niels Skyum-Nielsen & Per Nørgart: Film og kildekritik. København 1972. Kr. 25,30.

FILMFARCER

Leonard Maltin er en ung filmhistoriker, der sine kun 21 år til trods allerede har fire gode bøger bag sig. Han har med særlig interesse kastet sig over farcefilmen, som der er skrevet meget om i forvejen, men gudskelov har han valgt at berøre mere ukendte sider af sagen.

»Movie Comedy Teams« (New American Library, 1970) beskæftiger sig med 20 forskellige komikerhold, hvoraf kun Gøg og Gokke og Marx Brothers har været grundigt behandlet tidligere. Bogen er måske præget af lovlig stor og til tider lidt for uformuleret begejstring for komikere, der næppe kan have alverden at byde et nutidigt publikum. I mange tilfælde mærkes det, at Maltin ikke har kunnet skaffe sig adgang til at se mere end nogle få af komikernes film, og han må derfor bygge sin generelle vurdering på en lille del af et stort samlet værk. Man kommer ikke til at brænde af iver efter at se flere af Abbott og Costellos eller De tre Træmænds film, end dem man allerede blev belemret med til sin barndoms eftermiddagsforestillinger i »Casino«, og i det hele taget kan bogen kun bekræfte – hvad man allerede anede – at favoritterne Gøg og Gokke og Marx Brothers er blevet fastslået som de bedste, fordi de faktisk er det. Men det er selvfølgelig godt at få anbragt Clark og McCullough eller Wheeler og Woolsey i systemet, og den skønne Thelma Todds par-arbejde med først ZaSu Pitts og siden Patsy Kelly kunne det være morsomt at stifte bekendtskab med. Kvindelige komikere er desværre så sjældne.

De afsnit i bogen, jeg bedst kan bedømme – især Gøg og Gokke – afslører ikke Maltin som hverken nogen stor skribent eller nogen autoritativ smagsdommer, og bogens største værdi – udover at den handler om ting, man ikke kan læse om andre steder – er dens gode og ret definitive filmografier.

Bedre er »The Great Movie Shorts« (Crown Publishers, 1972), en stor velillustreret hardback, der beskæftiger sig med talefilmens én- og to-aktere, en skøn blanding skidt og kanel mellem hinanden.

For det første er bogen væsentligt bedre skrevet end den tidligere, hvad der især mærkes i de afsnit, Maltin gentager fra »Movie Comedy Teams«, dels er emnerne noget mere spændende. Det er således første gang, jeg er stødt på en ordentlig artikel om den vistnok længstløbende og bestemt ikke dårligste af forfilm-serierne, nemlig »Ungerne«. Da jeg selv i sin tid havde skrevet om Gøg og Gokke, foreslog Bjørn Rasmussen, at jeg fulgte det op med en gennemgang af denne serie. Dengang smilede jeg ad tanken, men efter at have læst Maltins behandling af emnet, kan jeg godt se, at idéen ikke var så tosset endda. Uheldigvis er filmene så mangfoldige, at det næppe vil kunne gøres i Danmark.

Gode er også kapitlerne om Harry Langdon og Edgar Kennedy, og et afsnit om Buster Keatons 25 tone-kortfilm hjælper med til at forrykke det traditionelle billede af dette store genis ups-and-downs endnu mere end Cameras stumfilmserie har kunnet gøre. Det må være den næste store opgave for Refn at få disse film skaffet til landet, så vi kan stifte bekendtskab med dem. Maltin lover i alle tilfælde, at adskillige af dem er af fremragende kvalitet.

»The Great Movie Shorts« giver sig også tid og plads til at fortælle om andre forfilm-serier, dokumentarfilm, oplysende film og newsreels, og bogen er både autoritativ og underholdende – og så er dens filmografier helt uvurderlige, ikke mindst fordi de giver et kort handlingsreferat af hver enkelt film, så man bliver i stand til at identificere de af dem, man måtte have set i årenes løb. I. L.

Leonard Maltin: Movie Comedy Teams. 352 sider. New American Library. New York 1970. Leonard Maltin: The Great Movie Shorts. 236 sider. Crown Publishers, New York 1972.

ITALIENSK

I Secker & Warburg's Cinema Two-serie er der kommet en revideret og udvidet engelsk udgave af Pierre Leprohon's »Le Cinéma Italien« fra 1966 – altså nu »The Italian Cinema« og ført op til 1970. Det er en meget lidt spændende, men for det meste ganske hæderlig, d. v. s. korrekt gennemgang af italiensk films historie. Den bygger først og fremmest troligt på Carlo Lizzanis »Il cinema italiano« (Parenti 1961), både med hensyn til facts og bedømmelser. Kedeligt og sobert andenhåndsskriveri altså – indtil der, hvor Lizzani holder op, og Leprohon finder sig overladt til sine egne meningers forgodtbefindende! Sidste kapitel, »New and Young Cinema 1960–69«, er et rent miskmask af navne, titler og årstal, gale oplysninger, akavede generaliseringer og pseudokritiske dybsindigheder – »Otto e Mezzo« (8½), in which the image is freed from reality to pursue the phantasms of the imagination, fancy and memory. (In Visconti's films, this process is reversed.) – Den parantes er jeg meget betaget af. Men indtil dette afsluttende kapitel er der i hvert fald orden i sagerne. På engelsk er Vernon Jarratt's ældre bog med samme titel (Falcon Press 1951) imidlertid så langt at foretrække, klarere i den historiske redegørelse, personligere i sin kritik og betydeligt bedre skrevet. H.J.

Pierre Leprohon: The Italian Cinema. 256 sider. Secker & Warburg. London 1972.

TRACY OG HEPBURN

Dramatikeren, manuskriptforfatteren og instruktøren Garson Kanin, der for et par år siden uden held forsøgte et come back som filminstruktør, har større succes som forfatter. Hans bog om den uforlignelige stjernekonstellation Spencer Tracy–Katharine Hepburn turde være en af de mest charmerende bøger, der overhovedet er skrevet om skuespillere. Kanin har kendt både Tracy og Hepburn intimt igennem mange år, og han husker godt (eller har ført en minutiøs dagbog), og han kan skrive, så både personer og stemninger præciseres med få ord. Kanin beretter i bogen om Tracy og Hepburn både som par (på film og privat) og som enkeltpersoner, men selv i betragtning af at bogens undertitel er »An intimate memoir« forbløffer Kanin med frit at fortælle om parrets samliv uden for rampelyset. Men snagende eller bare nyfigen er tonen aldrig. Bogen er i bedste forstand en personlig og dybt følt hyldest til to af filmens største og varmeste skuespillere, og det er slet ikke urimeligt, når Laurence Olivier i bogen citeres sådan: »If you love these two, either from a distance or more closely, you will enjoy a delicious draught. If your love includes the author, then your cup will be full to overflowing, as is mine«. P.C.

Garson Kanin: Tracy and Hepburn – an intimate memoir. 312 sider. Bantam Books, New York 1972. Tilsendt fra Arnold Busck. Kr. 15,75.

FRANK CAPRA

Frank Capra kalder sin bog for »The Name Above the Title«, en hentydning til den kamp amerikanske instruktører før tressernes og halvfjerdsernes instruktørdyrkelse måtte kæmpe for at stå frem for publikum som de egentlige filmskabere – i stedet for de i USA på både godt og ondt dominerende producere. Capra vandt sin »en film, en mand«-kamp med »Det hændte en nat« (1934), og han er med rimelighed stolt af den udvikling, som han har været med til at sætte i gang og som han – sammen med George Stevens og William Wyler – prøvede at fortsætte efter den anden verdenskrig med forsøget på at nå en større uafhængighed af de store produktionsselskaber i Hollywood. Der er usædvanlig meget ego i Capras bog, og indtrykket af selvoptagethed forstærkes helt selvfølgeligt af, at Capras prosa af og til kan minde om fan-bladenes populær-skriverier. Bogen fængsler mest, når Capra skriver om forholdene i det gamle Hollywood, altså tyvernes og trediverne, men en lidt mere udviklet kritisk sans hos Capra, kombineret med flere faktiske informationer (der mangler for eks. en filmografi) ville have gavnet ligesom en kritisk læst meningskorrektur kunne have forhindret både banale fejlhuskninger og pinlige ukorrektheder. Alt i alt en blandet fornøjelse, der viser den amerikanske films populist i et lidt andet lys, end hans film gør det. Det er selvfølgelig også en slags kvalitet, men der er stadig både plads til og brug for en bog om Frank Capra.

P.C.

Frank Capra: The Name Above the Title. 562 sider. Bantam Books, New York 1972. Tilsendt fra Arnold Busck. Kr. 23,50.

DANSK FILM-MANUS

Danske filmmanuskripter i bogform er ikke noget, man støder på så ofte, så det er forståeligt, at Borgens Forlag har fået den idé at udsende manus'et til Henning Carlsens folkekomedie »Man sku' være noget ved musikken«, ikke mindst fordi medforfatteren Benny Andersen jo er en folkekær skribent.

Når man skal betale fyrretyve kroner for et filmmanuskript, må konklusionen altid blive den, at man hellere skal gå ind at se filmen fire gange i stedet, men rent bortset fra, at den aktuelle film godt kan bære fire gennemsyn, er drejebogen alligevel meget underholdende læsning. Jeg ville måske nok have foretrukket, at forfatteren i lidt højere grad havde vedkendt sig, at det var et filmmanuskript og ikke et litterært digterværk, de havde forfattet. Nu har han valgt at aftrykke det oprindelige manuskript med de usikkerheder et sådant altid må rumme, indtil filmen er færdiglavet. Det betyder, at man ikke uforstyrret kan genopleve filmen, fordi oplæggets ord ikke altid har fået en tilsvarende billedmæssig udformning, og som digterværk betragtet hæmmes bogen ikke så lidt af den lapidariske stil, man må benytte sig af i et filmmanus.

Dette har forfatterne forsøgt at bøde på ved at lave et fyldigt appendix, der giver os alle personernes baggrund, og dette afsnit er blevet bogens mest interessante. Selv om Peter Schepelern i »Den fortællende film« siger, at det er absurd at interessere sig for de fiktive personers liv uden for det egentlige fiktionsværk, så er det alligevel meget morsomt at få noget mere at vide om personer, der har formået at vække vor interesse på lærredet, og dette appendix giver også et interessant indblik i skuespillernes dækning af figurerne og de spillemæssige mangler, der måtte være i denne i øvrigt vellavede og velspillede folkekomedie.

I.L.

Benny Andersen & Henning Carlsen: Man sku' være noget ved musikken. 172 sider. Borgens Forlag. København 1972. Kr. 38.00.

DELMER DAVES

Den snart 70-årige Delmer Daves (f. 24.7.04) har længe ført en upåagtet tilværelse. Andrew Sarris placerer ham i kategorien »Lightly likable«, og det er nok tvivlsomt, om en generel ny-vurdering vil ændre meget ved billedet af Delmer Daves som en af Hollywoods sympatiske håndværkere: lidt for sentimental i følelsesskildringerne, ellers lidt veg, men trods alt med stilistiske evner, der hæver ham op over den grå mængde af de helt amøbeagtige instruktører, der gennem årene har tegnet sig for flertallet af Hollywoods mange film. I den bog, som tyskeren Joachim Kreck har redigeret, gøres der ikke forsøg på at ændre ved den allerede fastlagte placering af Delmer Daves. Kreck har først og fremmest villet lave en håndbog, og til det formål har han med grundig pålidelighed sammenstillet en oversigt over, hvilke film Daves har medvirket i som skuespiller (11 film i perioden 1914–1932), og hvilke film han har skrevet manuskript til for andre instruktører (26 film) samt naturligvis hvilke film, Delmer Daves tegner sig for som iscenesætter (ialt 30, heraf krediteret for manuskriptarbejde på de 17 film). Afsnittene om Daves' film rummer gode og komplette oplysninger både om medvirkende og teknikerstab samt synopsis og er yderligere suppleret med citater fra anmeldelser af filmene. I bogens andel del er der aftrykt større og mindre artikler og interviews om og med Delmer Daves. Krecks bog er en fortrinlig håndbog at have i reolen, og den giver ovenikøbet lyst til at se i hvert fald flere af Daves' film, især de nu for de fleste ukendte eller glemte fra fyrrerne og halvtredserne.

P.C.

Joachim Kreck (Red.): Delmer Daves. 124 sider. Verlag Karl Maria Laufen, Oberhausen 1972. Tilsendt fra forlaget.

UNDERWORLD USA

Den engelske kritiker og filmhistoriker Colin McArthur forsøger i sin bog at beskrive gangsterfilm/thriller-genren, dens ikonografi, udvikling og baggrund, og denne del af bogen suppleres med ni kapitler om lige så mange instruktører, der har skabt væsentlige film inden for genren, f. eks. John Huston, Fritz Lang, Nicholas Ray, Jules Dassin og Robert Siodmak. Jeg er især glad for kapitlerne om den nu helt glemte Siodmak og den næsten glemte Ray. Både i instruktørkapitlerne og i kapitlerne om gangsterfilmen/thrilleren argumenterer Colin McArthur for den betydning, som genrens særlige ikonografi har, men på trods af dette tilløb til at beskrive filmenes visuelle kendetegn, falder McArthur oftest tilbage til en gennemgang af den tematiske linie, selv når han skal argumentere for, at instruktører som f. eks. Siodmak og Dassin (hvis film uden for genren næppe rummer mange iøjnefaldende kvaliteter) bruger genren i stedet for at lade sig bruge af den. Med andre ord: hvornår er genren et middel (som f. eks. westerns har været det for John Ford), og hvornår er genren blot et mål? Selv om det ikke lykkes McArthur helt overbevisende at redegøre klart for de mange elementer, der i en kompleks sammensmeltning danner genren, så er der i hvert fald mange gode betragtninger over disse elementer i bogen.

P.C.

Colin McArthur: Underworld USA. Secker & Warburg/The British Film Institute, London 1972. 176 sider. Tilsendt fra Arnold Busck. Kr. 24,35.

KUBRICKIANA

Kubricks to seneste film, »2001« og »A Clockwork Orange«, har givet anledning til en række udgivelser: dialogen til »A Clockwork Orange« er blevet udsendt af Ballantine, illustreret med flere hundrede sort-hvide frame enlargements fra filmen; den tilgrundliggende roman af Anthony Burgess er nu blevet udsendt på dansk i Elsa Gress' oversættelse; det er først den tredie roman, der oversættes af denne begavede og uhyre produktive romanforfatter (de to tidligere er science fiction-romanen »Du skal æde din næste« og agentromanen »Martyrernes blod«); romanen, som filmen følger nøje, er et sprogligt virtuosnummer, fortalt i fremtidsslang; bogen rummer en ordliste over dette selvopfundne sprog (»nadsat language«). Det kan nævnes, at den amerikanske paperback-udgave af romanen (Ballantine Books) rummer S. E. Hymans artikel om Burgess, en udmærket introduktion til forfatterskabet.

»2001« var en teknisk kraftpræstation, som involverede en mægtig stab og krævede indviklede og helt nye tekniske metoder. Jerome Agel har samlet materiale om filmens tilblivelse i en tyk paperback, »The Making of Kubrick's 2001« (Signet Books), som præsenterer interviews med de tekniske rådgivere, en stor billedreportage om optagelserne, anmeldelser, publikumsreaktioner, avisnotitser, Playboys Kubrick-interview etc., etc. Desuden har filmens med-forfatter, Arthur C. Clarke, nu udsendt en lang beretning om historiens og filmens tilblivelse, »The Lost Worlds of 2001« (Sidgwick & Jackson). Ideen – at menneskene er under observation af fremmede verdeners intelligensvæsener – har Clarke arbejdet med siden novellen »The Sentinel« fra 1948 og i romanen »Childhood's End«. I denne bog fortæller han om samarbejdet med Kubrick og gengiver store afsnit af sin egen version af »2001«. P.S.

»SPOTLIGHT«

Så har vi fået 1. nr. af det ny filmtidsskrift, »Spotlight«, redigeret af Bo Torp Pedersen (ansvarshavende) og Bent Liholm (administrerende). Ekspedition og abonnement: Rønnegården 4, Nissum Seminarieby, 7620 Lemvig.

»Spotlight« ligner i det ydre til forveksling (det afdøde) »die Asta«, og det er da også det umiddelbare indtryk, at tidsskriftet især søger sin forgængers læserkreds i skoler, seminarier og andre læreanstalter. Derudover søger det læsere gennem en grundig dækning af filmrepertoiret i TV – herunder også vægtigere TV-spil som »After a Lifetime« (Loach) og serier som »Odysseen« (Rossi). Det er tiltrængt. »Film 73« arbejder lidt i den retning, men pladsen er for kneben og ballasten ofte for mager.

I øvrigt indeholder nr. 1 en introduktion til Buster Keaton (ved BTP), en genre-beskrivelse af westerns (ved BL) og en omtale af Godards »Tout va bien« af Braad Thomsen, (som den opvakt skarpe Dan Tschernia i sin tidsskriftomtale i »Politiken« kalder »en enkelt ligegyldig undtagelse«. Det siger en del om Tschernias dømmekraft).

»Spotlight«s redaktører erklærer sig som tilhængere af åbenhed og ansvarlighed, de går i rette med filmsociologernes snæversyn, de kræver samspil mellem fornuft og følelse. De vil først og fremmest beskæftige sig med filmhistorie og filmæstetik, og de efterlyser samarbejde og ideer.

Der ligger et imponerende stykke fysisk arbejde bag første nummer af »Spotlight«, og man kan kun håbe, at de to redaktører og (næsten) eneleverandører af stof må få samarbejde og idemænd – og måske også en sprogrenser, hvis man skal være sart.

»Spotlight« udkommer med 4 numre om året. Abonnement 16 kr. P.M.

Debat

ELLERY QUEEN OG WATSON

I sidste nummer af Kosmorama spørger Kaare Schmidt om »A Study in Terror« er bygget på Ellery Queens bog af samme navn, eller om Ellery Queen eventuelt har skrevet sin bog over filmen. »A Study in Terror« er lavet over Ellery Queens bog. Grunden til de lidt misvisende årstal er, at bogen blev solgt til filmatisering inden den udkom. At den ikke er med i Kosmoramas liste over Ellery Queen-filmatiseringer er (går jeg ud fra) en spidsfindighed, idet bogen jo egentlig slet ikke er en Ellery Queen-roman, men blot Ellerys fortælling om et langt mere interessant manuskript, der i løbet af bogen viser sig at være intet mindre end et hidtil upubliceret uddrag af Doktor John H. (D.) Watson's dagbogsoptegnelser. Dagbogsoptegnelserne viser sig dog at være ufuldkomne, da Watson endnu engang har misforstået siuationen, og dette er da også grunden til, at de aldrig blev publicerede. Ellery Queen retter naturligvis denne misforståelse, og derfor har vi nu endelig fået den fulde sandhed om Jack the Ripper, Holmes »opklarelse« af sagen, samt Ellery Queens opklaring af Watson's misforståelser.

Bjarne Nielsen,
Medlem af Sherlock Holmes Klubben i Danmark (The Danish Baker Street Irregulars).

IKKE FRYDEFULD

Per Calum skriver i sin anmeldelse af »The Hollywood Musical« i Kosmorama 112, at det »nok« er »den eneste rigtig gode bog om genren siden Erik Ulrichsen og Jørgen Stegelmann for snart mange år siden skrev »Showfilmens förvandling«.« Det er muligvis det bedste, der er skrevet siden da, men alligevel er bogen ikke god, eller, som Calum kalder det: »frydefuld læsning«. Mine indvendinger går udelukkende på John Russell Taylors del af bogen, som vidner om en horribel mangel på dømmekraft, der resulterer i mange skæve vurderinger; den egentlige grund til, at afsnittet er blevet så dårligt, er, at Taylors definition på en musical er så løs, at den ikke længere kan bruges. Det hedder: »A film musical is, essentially, just that: a film which, in whole or in part, has its shape, its movement, its whole feeling dictated by music.« (side 10). Han kommer siden med nogle forbehold, men det er betegnende, at en afgørelse af, om en film er en musical eller ej, i høj grad bliver noget, der skal bestemmes af ens fornemmelser. Så er Peter Schepelerns bedre: »... en genre, der mangler respekt for de filmmusikalske kategorier, som alle andre genrers filmmusik forholder sig til.« (die asta 9). Med en sådan definition, der meget bedre end andre, jeg kender til, tillader en helt konkret bestemmelse af en films tilhørsforhold til genren, undgår man en masse vrøvl om denne side af sagen; og det kunne have forhindret Taylor i, på sit essays første side, at gøre en kapitalbrøler: Han skriver her, at Demys »Les demoiselles de Rochefort« ikke er en musical: »Both (Demys film og Menottis »The Medium«) are essentially realistic pieces of filmmaking which carefully avoid any momentary lift into another world of fantasy such as characterizes the true musical.« Så véd man det. Med samme argument kunne man afvise »Singin' in the Rain« eller »Funny Face« (som han dog lovpriser sidenhen); naturligvis er denne indvending det rene vrøvl.

Bogens første kapitel »The Show and the Film« synes at være skrevet med den hensigt, at fremhæve musicalen som den mest stimulerende genre overhovedet. I sin entusiasme går Taylor imidlertid over gevind; han glemmer sin definition, remser film op i spandevis, og kommer med det rene vrøvl i mange tilfælde, som f. eks. når han skriver: »The good things ... in the Astaire-Rogers musicals, were like cherries in a cherry-cake: self-contained, very little affected by their environment, easily removable.« (19–20). Det var lige netop, hvad de ikke var!

Det er detaljer, som de her nævnte, og definitionen af en musical i det hele taget, der gør læsningen af »The Hollywood Musical« til en meget blandet fornøjelse. Ikke »frydefuld læsning«.

Iøvrigt er boganmeldelserne i Kosmorama blevet urimeligt overfladiske (lige-

som de korte filmanmeldelser); deres eneste funktion synes at være at gøre opmærksom på eksistensen af bøgerne – men forhåbentlig stræber skribenterne højere end som så. Derfor: længere og grundigere bestræbelser.

Paul Rasmussen.

P.S.: Peter Schepelern synes ikke at kunne forstå, hvorfor Truffaut mener, at »Citizen Kane« er Welles' 5.-bedste film. Her er derfor en Top-5-liste: 1. Confidential Report. 2. The Magnificent Ambersons. 3. A Touch of Evil. 4. Othello. 5. Citizen Kane. Det forhindrer naturligvis ikke »Citizen Kane« i at være en fremragende film – de andre er blot endnu bedre.

JOHS. MEYERS DEBUT

I sin nekrolog over Johannes Meyer i sidste nummer af Kosmorama giver Poul Malmkjær et billede af en meget alsidig skuespiller og fremhæver flere af de betydelige roller, som Johannes Meyer har spillet på film. Men det er ikke rigtigt, når Poul Malmkjær skriver, at Johannes Meyer debuterede som filmskuespiller i »Blade af Satans bog« fra 1921. Johannes Meyer medvirkede i danske film lige fra 1910. Og fra den første periode husker man ham fra mange fremragende elskerroller – det var inden hans ben blev skæve – f. eks. i »Af elskovs nåde« fra 1913, instrueret af August Blom. I denne film blev den anden mandlige hovedrolle spillet af Adam Poulsen. Men Johannes Meyer overstrålede denne dansk teaters førsteelsker ved overbevisende realistisk spil, parret med en viril charme. I filmen »Fra fyrste til knejpevært« også fra 1913, instrueret af Holger-Madsen, havde Johannes Meyer igen en hovedrolle. Og i dette tilfælde fik han lejlighed til også at vise sine evner som karakterskuespiller, idet vi her følger hovedpersonerne i forskellige perioder af deres liv og således får mulighed for at følge deres udvikling. Johannes Meyer var en meget anvendt skuespiller i dansk stumfilms store periode. Han spillede fortrinsvis hos Nordisk Films Kompagni, men optrådte dog også hos de små selskaber, og denne periode af hans kunstneriske løbebane synes jeg også må med, hvis man vil beskrive Johannes Meyer som filmskuespiller.

Marguerite Engberg.

DEN GAMLE GARTNER

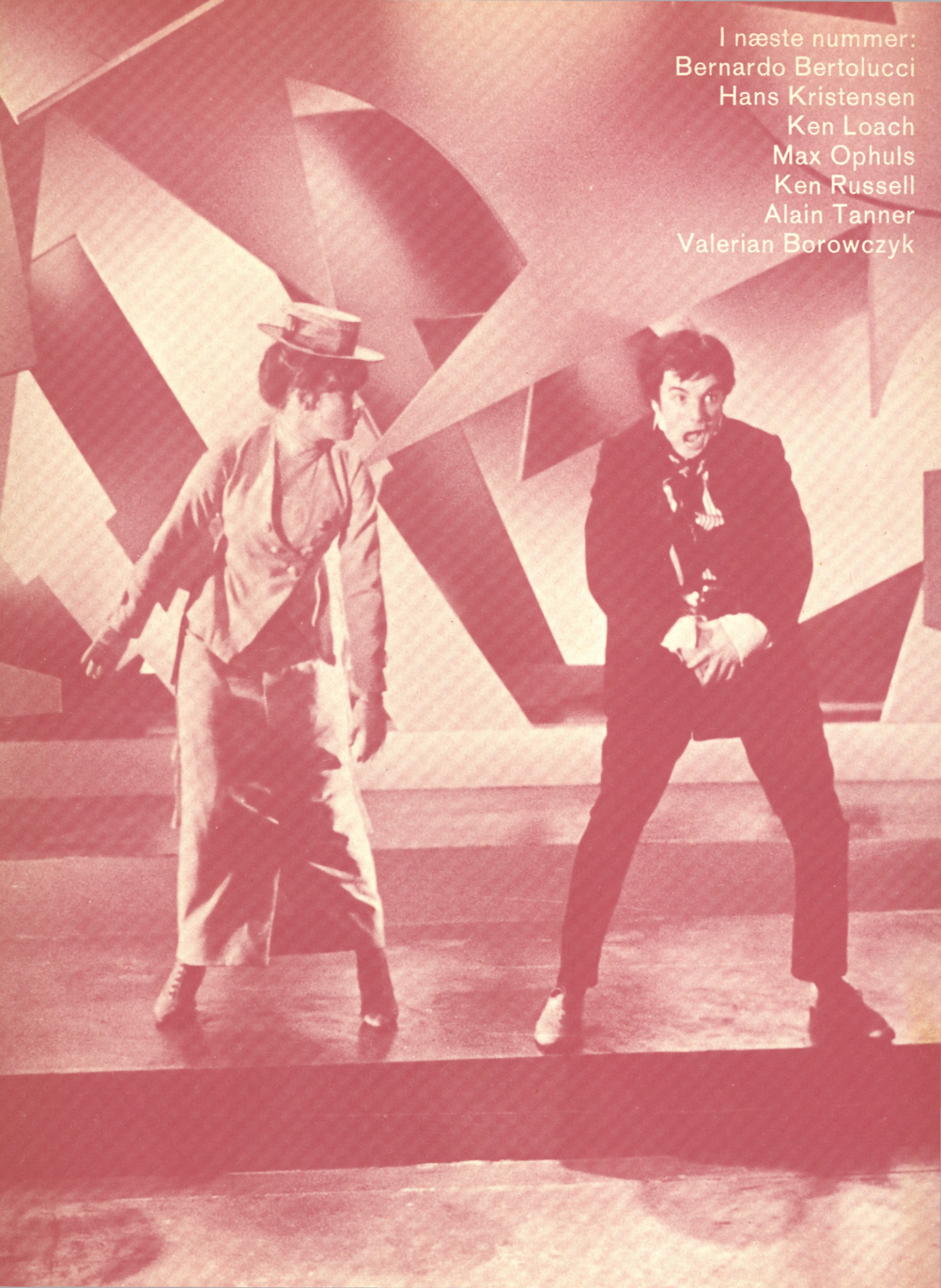
Sven Holm har i »De sidste måltider« givet en interessant redegørelse for sit syn på »Borgerskabets diskrete charme«, men hans placering af biskoppen er nok for »konservativt« bestemt.

Indledningsvis har vi set ambassadøren skyde den unge partisanpiges legetøjsdyr; en advarsel til hans modstandere. Mod slutningen skyder biskoppen gartneren – borgerskabets legetøj; kirkens advarsel til borgerskabet. En dag vil den gamle gartner udføre sit fornemste job: at luge haven for ukrudt. Dette er borgerskabets generende drøm og charmerende fremtidsudsigt.

Jørgen-Richard Lund.

	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Ib Lindberg	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Jørgen Oldenburg	Peter Schepelern	Jørgen Stegelmann (Berlingske Tidende)
* **Moderne tider** (Chaplin)	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★			★★★★
* **Sherlock Holmes, Junior** (Keaton)	★★★★	★★★	★★★★	★★	★★★	★★★★	★★	★★★	★★★
Junior Bonner (Peckinpah)		★★★	★★★★	★★★★	★★	★★	★★	★★★	
Fellini Roma (Fellini)	★★★★		★★★★	★★★	★★	★	★★	★	★★★
Mig og Bogart (Ross)		★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★	★★	★★★
* **Rio Grande** (Ford)		★★			★★	★★★			★★
* **Buster som bokser** (Keaton)	★★★	★★	★★	★★★	★★	★★	●	★	★★★★
* **Mus og mænd** (Milestone)	★★★	★★	★★★		★	★★		★★	★★
Salamanderen (Tanner)		★	★★★	●	★★		★★	★★	★★★
Ulzana's sidste kamp (Aldrich)			★★★				●	★★	★★
The Godfather (Coppola)	●	★★	★★	★	★★★	★★	★	★★	★★
Mænd i bur (Gries)		★	★			★★	★		★★
Drengen der druknede i chokoladesovsen (Stuart)	★★★		●			★★	●		
Fire uheldige helte (Yates)		★★	★	★	★	●		★	★★
Moto-Cross – hver søndag (Brown)	★★					●			
Smil mand (Schmidt)	★★		●						
Fri som en sommerfugl (Katselas)								★	
Katastrofe alarm (Scott)	★★	★	●			★		●	
Doktor Popaul (Chabrol)	★★★	●				●	●	●	●
Mordet på Trotsky (Losey)	★		●		★	●	●	●	★
Lucky Luke (Le Blanc)			●			●		●	★
Canterbury fortællingerne (Pasolini)		●	●				●	●	
Den natlige gæst (Winner)			●	●				●	

* = Repremiere



I næste nummer:
Bernardo Bertolucci
Hans Kristensen
Ken Loach
Max Ophuls
Ken Russell
Alain Tanner
Valerian Borowczyk