

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

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 lyd-siden. Filmen sammenholdt med serie-hæfterne 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) »Mambues« 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. **Sung 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 Dougherty - 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 - slagtej (2, 3, 6), Bobbie Porter - slagtej (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 Muhammad - 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 Pasolinifilm, også når filmen som i dette tilfælde så oplagt indbyder til at blive fejlet af bordet med en sur bemærkning.

Ved grundig eftertanke finder jeg, at det er den første Pasolinifilm, 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 litte-

rære 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 udflygt, 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 særpregede, meget personlige fortællestil, og det hele er blevet en kedssommelig 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 miljøakkuratesser 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: upræcis 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 Morricone. **Instr/Manus:** Pier Paolo Pasolini. **Efter:** bog af Geoffrey Chaucer. **Foto:** Tonino dell' Colli. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Enzo Ocone (Sup), Nino Baragli. **Ark:** Dante Ferretti/Ass: Carlo Agate. **Rekvis:** Kenneth Mugglestone. **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 Shephard. **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 Bal-four, Jenny Runacre, Oscar Fochetti, Eileen King, Vernon Dobtcheff, Adrian Street, Ot. Derek Deadman, Nicholas Smith, Judy Stewart-Murray, Tom Baker, Willoughby Goddard, Peter Stephens, Giuseppe Arrigo, Elisabetta Genovese, Gordon King, Robin Asquith, Franca Sciutto, Vittorio Fanfani, 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, eksteriør-scener 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 vel-skabte 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 balanceækt, 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 udskjelser.

I Mia Farrow's 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 kasterbold 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 piège 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 Vermus. **Manus/Adapt/Dialog:** Paul Gegauff. **Efter:** roman af Hubert Monteilhet: »Meurtre à loisir«. **Foto:** Jean Rabier. **Kamera:** Charles Henri Monte/Ass: Raymond Menvielle, André Marquettes. **Farve:** East-mancolor. **Klip:** Jacques Gaillard/Ass: Jean-Claude Groussard. **P-tegn:** Karl Lagerfeld/Ass: Gilles Du-four. **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 Doucay. **Mix:** Maurice Gilbert. **Makeup:** Charly Koubessarian, Pierre Berroyer, Chantal Godaert. **Friseur:** 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 Peyrolon (Martines første forlovede), Patrick Préjean (Martines anden forlovede), Louis Duranton (Martines tredje 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, Arhus 26.12.72.

Indspilningen startet 10. januar 1972 med eksterioroptagelser 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 oprindeligt deres identitet fast i folkets bevidsthed ved opbyggelig »aktivitet« (en slags dramatik).

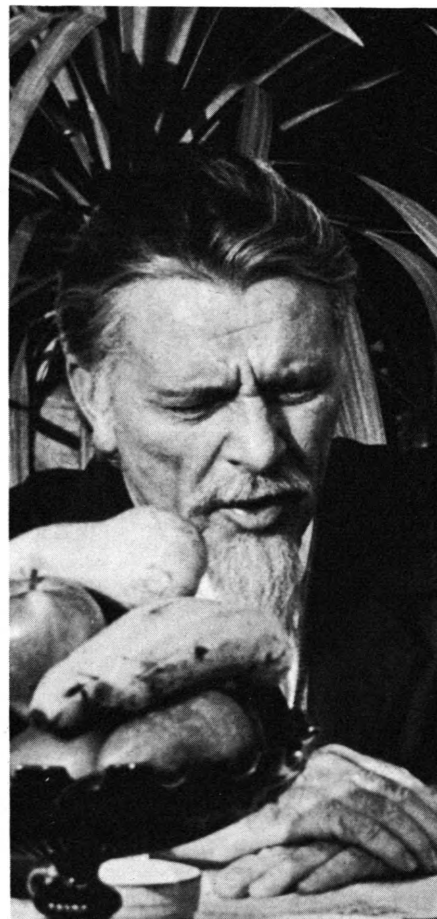
Konsekvenserne af 'myten's opløsning opfattes som noget kulturelt vedkommende (f. eks. »Patton«) af en lille del af filmens publikum (heri inkluderet en lille del af en anmelderstab), der er i stand til at abstrahere på elementære vilkår. Når 'myten' blot gentages i sin fastgroethed, fremstår den kun 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 ejendommeligt og åleglat. Egentlig er hans film en omhyggelig biografisk rekonstruktion, der primært støtter sig på sidste del af Isaac Deutschers 3-bindts biografi, hvorfor man måske ud fra 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 Laurentiis grundlag<sup>1</sup>). 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 ud fra følgende (formodede) grundlag: a) en Losey-sammenhæng med utallige muligheder for en sirlig, komplekse opdeling i adskillige autonomier ud fra 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 Still/Richard Burton som Trotsky.



og er alene derfor interessant eller det modsatte (i sin tid blev hans »Modesty Blaise« af flere kritikere betragtet som uløseysk og dermed uinteressant – ligegyldigt hvad den ellers drejede sig om).

Ad a) II: Loseys tematik med f. eks. variationen over de af auteur-optagne kritikere udledte problemer, bl. a.: »ønsket om fred ved flugt?«, 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-filmene kan hentes flere situationer, der giver antydningens 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. En 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