

■ STØV, SVED OG SKUD FRA HOFTEN

The Culpepper Cattle Co. **Arb.titel:** We Pointed 'Em North. USA 1972. **Dist/P-selskab:** 20th Century-Fox. **P:** Paul A. Helmeick. **As-P:** Jerry Bruckheimer. **Eksterior-leder:** Octavio R. Elias. **Instr:** Dick Richards. **Instr-ass/P-leder:** Terry Morse, Jr. **Stunt-instr:** Hal Needham. **Manus:** Eric Bercovici, Gregory Prentiss. **Efter:** Fortælling af Dick Richards. **Foto:** Lawrence Edward Williams, Ralph Woolsey. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** John F. Burnett. **Ark:** Jack Martin Smith, Carl Anderson. **Dekor:** Walter M. Scott. **Rekvis:** Douglas Stubbs. **Sp-E:** Cliff Wenger. **Kost:** Ted Parvin. **Tone:** Richard Overton, Jesus Gancy, Don Bassman. **Makeup:** Del Armstrong. **Medv:** Gary Grimes (Ben Mockridge), Billy »Green« Bush (Frank Culpepper), Luke Askew (Luke), Bo Hopkins (Dixie Brick), Geoffrey Lewis (Russ), Wayne Sutherland (Missoula), John McLiam (Thornton Pierce), Matt Clark (Pete), Raymond Guth (Kokken), Anthony James (Nathaniel) Charlie Martin Smith (Tim Slater), Larry Finley (Mr. Slater), Bob Morgan (Gamle John), Jan Burrell (Mrs. Mockridge), Gregory Sierra (Den enøjede hestetyv), Hal Needham (Burgess), Royal Danø (Hestetyv), Ted Gehring (Bartender), Lu Shoemaker (Prostituert), Jarry Gatlin (Wallop), Walter Scott (Print), Paul Harper (Pelsjæger), José Chavez (Bartender i Cantina), John Pearce (Tilskuer), Dennis Fimple (Såret mand i Cantina), William O'Connell (Bartender i Pierce Town), Patrick Campbell (Ephraim), Bob Orrison (Rutter). **Længde:** 92 min., 2535 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** Hjerter Dame 31.8.73.

Indspilningen started den 28. juni 1971, med eksterioroptagelser indspillet dels i Sonora, Mexico, dels i Santa Fe, New Mexico.

DEN FORBUDTE HAVE

Det er ikke vanskeligt at se, hvad der må have tiltrukket Vittorio de Sica i Giorgio Bassanis roman »Il giardino dei Finzi-Contini«. Tiden for dens handling er hans egne gennembrudsår inden og umiddelbart efter Anden Verdenskrigs udbrud, personerne halvunge der ser deres verden styrte sammen – som skopudserne i »Sciuscià« eller kostskole-drengen i »I bambini ci guardano«. »Børn holdes altid som fanger af de voksne«, siger Micol til Giorgio, da de i regnvæjret har søgt ly i den gamle karet, der ved eksamener og lignende højtidelige lejligheder bragte Finzi-Contini-børnene i berøring med omverdenen. For Micol og hendes bror Alberto har det majestætisk isolerede palæ i den uendelige eventyrhave været fængsel, men også værn mod den truende udvikling. Da familien deporteres under jøde-udrensningen i 1943, er adskillelsen fra villaen og haven tillige afsked med en verden af i går.

Som udgangspunkt for en instruktør, der ser tilbage og erindringer, synes Bassanis bog et oplagt valg. Romanens tone er nostalgisk, vemodigt retrospektiv i sin genkaldelse af begivenhederne. Hvad der i grunden tildrager sig mellem de fire unge i Finzi-Contini-parken konkretiseres ikke af Bassani; han antyder gennem fortælleren Giorgios slørede tilbageblik. Forholdet mellem Micol og socialisten Malnate – eksisterer det overhovedet andetsteds end i Giorgios indbildning? Og hvad er det for et bånd, der knytter Alberto til Malnate og betinger hans nervøst farvede skinsyge, hver gang andre trænger sig på? Bassani lægger et anelsesfuldt chiaroscuro om disse »farlige forbindelser«, som gør det fuldendt logisk, at Giorgio og Malnate må fornemme atmosfæren uden for villaen som befriende uladet – og at Mi-

col kan finde Cocteau's »Les enfants terribles« både »morsom og chic«.

Det er denne fortættede drivhus-atmosfære på Finzi-Continiernes territorium, som fascinerer hos Bassani – og det er her, de Sica placerer sig forunderlig grovkornet og distanz. Ud over de mere spredte samtaler mellem de fire hovedpersoner i filmens indledning samler han dem vel egentlig kun til fælles aktion i den sekvens, der leder fra Albertos opvågnen til Giorgios afsløring af forholdet mellem Malnate og Micol. Og her er filmens hovedbrist tillige koncentreret: Den usikre fortællestruktur (Albertos tilfældige placering i forløbet), det corny sentimentale i tidsbilledet og personskildring (Micol i blafrende natkjole på vej over den månebelyste plæne) samt først og sidst det hårdhændet direkte i udredningen af relationerne, som fratager Bassanis opbygning enhver subtilitet: Hvor bogen gør det til en central pointe, at forholdet mellem Micol og Malnate muligvis kun er et fantasifoster, overrasker Giorgio dem i filmen in flagranti.

At denne og tilsvarende fortolkninger af romanen ikke tjener noget helheds-syn på værket, fremgår med beklagelig tydelighed. »Il giardino dei Finzi-Contini« er en film med smukke enkeltoptrin – som den sorgtungt gennemkomponerede slutsekvens og de fint tilbageholdende scener omkring Romolo Valli som Giorgios far – men den savner egentlig indre sammenhæng. De Sica kan træffe tidsbilledet i tydeligt selvoplevede detaljer, men han er ikke i stand til at skabe en levende kontinuitet i beretningens femårige fremadskriden. Portrættet af haven giver anledning til lyriske stemningsbilleder, uden at der opstår den samlede fornemmelse af et magisk refugium fra livet på den anden side muren. Ligesom de Sicas personlige tilføjelser til handlingen – rejsen til Grénoble – snarere virker sprængende end uddybende og sammenknyttende på helheden.

Valget af Dominique Sanda og Helmut Berger som Finzi-Contini-familiens unge er et perfekt stykke casting at dømme efter deres spil som tilsvarende neurotisk forfinede figurer hos Bertolucci og Visconti. Desværre bliver også de ofre for de Sicas splittet-distante instruktion. Alberto er reduceret til en bifigur med nogle ubehageligt sentimentaliserede sygdomsanfald, mens Micol lanceres skiftevis udfordrende og afvisende i overfladisk reproduktion af bogens situationer: Den egentlige baggrund for figuren – dens nærmest selvdestruktive angst for at binde sig følelsesmæssigt – har Dominique Sanda ingen mulighed for at kanalisere i denne instruktion. Skuespillerpræstationerne i øvrigt står for udvisket til at hæve sig over den utilgeligt atmosfæreforladte amerikanske eftersynkronisering, filmen vises i. Den italienske version ville utvivlsomt virke mindre kontant og anmassen-

de – og måtte i hvert fald skåne en for plattituder som Micol's »Get off!«, da Giorgio er krøbet op i sengen til hende.

■ DEN FORBUDTE HAVE

Il giardino dei Finzi-Contini/Der Garten der Finzi-Contini. **Eng.titel:** The Garden of Finzi-Continis. Italien/Vesttyskland 1970. **Dist:** Titanus/Constantin-Film. **P-selskab:** Documento Film (Rom)/CCC Filmkunst (Vestberlin). **Ex-P:** Fausto Saraceni. **P:** Gianni Hecht Lucari, Arthur Cohn. **P-sup:** Enzo Nigro. **P-leder:** Romano Dandi. **P-ass:** Giorgio Traves. **Instr:** Vittorio de Sica. **Instr-ass:** Luisa Alessandro. **Manus:** Ugo Pirro, Vittorio Bonicelli. **Efter:** Roman af Giorgio Bassani: »Il giardino dei Finzi-Contini« (1962), dansk udgave: »Micol« (1962). **Eng.dialog:** Noelle Gillmor. **Foto:** Ennio Guarnieri. **Kamera:** Giancarlo Ferrando/Ass: Giorgio Urbinelli, Michele Picciaredda. **Farve:** Eastman. **Klip:** Adriana Novelli. **Ark:** Giancarlo Bartolini Salimbeni. **Dekor:** Franco d'Andria. **Kost:** Giancarlo Bartolini Salimbeni (design), Antonio Randaicco (garderobe). **Komp:** Manuel de Sica. **Dir:** Carlo Savina. **Sang:** »Vivere« synges af Tito Schipa. **Tone:** Massimo Loffredi, Max Galinsky, Franco Bassi. **Frisurer:** Anne Cristofani. **Makeup:** Giulio Natalucci. **Medv:** Dominique Sanda (Micol), Lino Capolicchio (Giorgio), Fabio Testi (Malnate), Helmut Berger (Alberto), Romolo Valli (Giorgios far), Inna Alexeief (Micol's bedstemor), Katina Viglietti (Micol's mor), Camillo Angelina-Rota (Micol's far), Cinzia Bruno (Micol som barn), Alessandro d'Alatri (Giorgio som barn), Raffaele Curi (Ernesto), Camillo Cesarei, Katina Morisani, Barbara Leonard Pilavin, Michael Berger, Ettore Geri, Franco Nebbia, Marcella Gentile, Gianpaolo Duregon. **Org.længde:** 103 → 95 min., 2586 m. **Længde:** 95 min. **Version:** Engelsk. **Censur:** Ingen. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** Hjerter Dame 12.10.73.

Filmen er indspillet i foråret 1970 med eksterior-scener optaget fortrinsvis i Ferrara og omegn. I følge Peter Grahams »A Dictionary of the Cinema« har Valerio Zurlini tidligere haft planer om at filmatisere romanen.

Den nuværende, korte, version af »Il giardino dei Finzi-Contini« er en let ændret udgave af den version, der oprindeligt havde premiere i Italien og som blev prisbelønnet i Berlin. Vittorio de Sica har selv ændret slutningen, der i den første version viste Dominique Sanda blive deporteret til en tysk koncentrationslejr, mens hun i et flashback mindedes sine venner i gang med at spille tennis. Vittorio de Sica fjernede flashback'et og indsatte i stedet scener fra Ferraras mennesketomme gader samt et billede af den nu forfaldne Finzi-Contini have.

DET STORE ÆDEGILDE

»Gastronomien er i virkeligheden en neurose for neurotikere, der tillader en flugt fra virkeligheden«.

Marco Ferreri

Pikant er det vel, at ovenstående citat er hentet fra en beskeden publikation, som med ujevne mellemrum udsendes fra en anonym, herværende gruppe mennesker, kaldet »Dansk filmforening«. Pikant fordi publikationerne, hvis humoristiske indhold er lige så ujævnt som udsendelsesrytmen, giver indtryk af en forening, der deler sin tid mellem film og gastronomi – dog med vægten på film. Det er alligevel næsten profetisk, at foreningen valgte Ferreris ord som sit motto. Måtte dens medlemmer overleve.

I en klassisk opbygning præsenterer »Det store ædegilde« sine fire hovedpersoner i deres respektive miljøer: Kokken Ugo pakker sine knive sammen i den hyggelige restaurant, Michel frigør sig professionelt køligt fra TV-miljøets obskure modernisme og tekniske vægge, Marcello går med en kaptajns selvfølgelige autoritet fra cockpit'et ud i flyvepladsens blændende hvide sollys, og Philip, dommeren, nusses vågen i sit polstrede ungarkehjem af sin forlængede barndoms moderdyr af en amme.

De gør sig alle klar til en mystisk udflugt, og instruktøren samler dem i en bil på vej gennem Paris. De spiser småkager under turen. De flytter ind i en stor gammel villa, som tilhører Philip, og efter at råvarerne er leveret, går de igang med at tilberede det første måltid. Men Marcello er yngre end de øvrige, ind imellem er han nærmest drenget, og gastronomien er endnu et afrodisiakum for ham. Han får skaffet tre ludere, og en virkelig dame, en frodig lærerinde, slutter sig til selskabet. De spiser videre i et par dage, gourmet'erne bliver til gourmand'er, og den ellers så spændstige, ballettrænede Michel mærker det første besvær med peristaltikken. Vennerne og pigerne hjælper ham, og en god kop chokolade kl. 11 skærper appetitten til middagen, som Brillat-Savarin har sagt. Marcello, hvis forhold til kunst udtrykkes gennem hans arbejde med at få en smuk gammel Bugatti til at køre, kompenserer for immobiliteten ved at knalde pigerne i, omkring (og med) bilen; og den yppige lærerinde, Andrea, som mundtligt uden ord bjergtog Philip indtil løfte om ægteskab, deler også gavmildt ud af sine ynder. Hun spiser og elsker sig til en position som det sluttede samfunds Venus fra Willendorf, ikke mindst da de professionelle af lede må give op og gå. Marcello får Bugatti'en i gang og vil køre bort i den. Næste morgen finder Michel ham frosset ihjel i bilen. Michel hyler som en hund, men Marcello anbringes i fryserummet ved køkkenet og måltiderne fortsætter. Ugo, der assisteres af Philip, boltrer sig i stadig nye retter, Rognon de boeuf bordelaise, Lasagne Verdi al Forno, Poussins de Bresse, Crêpes à l'orange, Rôti de porc, Caille, Crème de Marrons, Compot de pommes o. s. v. i en syndig blanding, der også i et referat kan få det til at kvalme for alle andre end gourmand'er. Mens de øvrige spiser Tarte Andrea spiller Michel klaver, og i et disharmonisk toneorgie fjerner og spiller han sig ud af dette liv. Vennerne løfter ham fri af sølet og anbringer ham i fryseren ved siden af Marcello. Med opbydelsen af al sin energi og kunnen komponerer Ugo en Paté af kylling med hvidvin, and med portvin og gås med Champagne (naturligvis Perrier Jouets håndmalede, for at gøre det så ekstravagant som muligt), og da de to andre viger tilbage for det overvældende, færdige resultat, beslutter Ugo at fortære det hele selv. Til slut ligger han på køkkenbordet, mens Philip mader ham, og Andrea giver ham en hjælpende englehånd ind i en orgiastisk død. Nye kødforsyninger ankommer, og mens Philip i haven spiser sig ind i døden i to buddinger formet som Andreas kæmpebryster, kastes kødet for de hunde, som filmen igennem i stigende antal har taget haven i besiddelse.

Marco Ferreri har aldrig i sine film været bange for at støde an mod den gode smag. I det ligner han Stroheim

(mens Stroheims grandiose forhold til filmkunsten videreføres af Kubrick), og han fremlægger uden skånsel eller finfølelse de menneskelige relationer i deres mest groteske former.

I »Det store ædegilde« er han endda meget på hjemmebane. Som venen Chabrol er han kendt som gourmet, og han er uddannet i vinbranchen, ligesom han har arbejdet med reklamefilm for vin, før han drog til Spanien og indledte sin karriere med »sorte« film, der altid er meget symbolske, men som sjældent fremlægger nogen tydelig morale (med mindre man foretrækker at se nærværende film som en opfordring til ikke at æde så meget, for det kan man blive syg og dø af). Men det er karakteristisk, at vi får så lidt kulinarisk dokumentation, der nævnes næsten ingen retter, næsten intet om tilberedningen, og der omtales ingen vine. Der vises mængder af råvarer og færdige retter, og der udtrykkes megen glæde og forventning til retterne, men hele mise en scène'n sigter på indtagelsen af maden mere end på nydelsen af den. De fire herrer er ikke samlet for at spise, men for at æde sig ihjel, for at begå selvmord på en måde, der samtidig inddrager så mange som muligt af de traditionelle syv katolske dødsynder (et motiv, der ikke udtrykkes direkte i filmen). Skal vi genopfriske dem til almindelig overraskelse og glæde? Hovmod, Vrede, Misundelse, Livslede (også kaldet Tungvind), Gerrighed, Frådseri og Vellyst. Bortset fra Gerrighed (som jeg kan have overset, jeg er ikke sagkyndig) er samtlige dødsynder repræsenteret til overmål, og det er en djævelsk ide at lade selvmord ved Frådseri tage sig ud som det optimale udtryk for Livslede.

De fire herrer, kokken, TV-produceren, piloten og dommeren, har ikke mere lyst til livet. Kokken skaber i det sluttede selskab sine sande mesterværker, som offentligheden aldrig vil få kendskab til, og det største, paté'en, bliver han ene om at fortære. TV-produceren har åbenlyse problemer med sit erotiske liv, problemer, han aldrig har turdet se i øjnene. Det er ironisk nok ham, den veltrænede, der først får besvær med spisningen, og kun da de andre foreslår ham at lege lille sulten inderdreng i Bombay, kan han få puré'en ned. For piloten er der intet nyt under solen end-sige under kjolen, og da hans livsværk, Bugatti'en, endelig bliver køreklar, kan han bevæge sig tyve meter frem og tyve meter tilbage adskillige gange før den leg er blevet trivial. Han har en bil, han kan ingen steder komme, og han vælger at dø i den. Maskine og mand er ét. Dommeren har på sin side erkendt, at hans gerning har været at lade loven ske fyldest, ikke nødvendigvis retfærdigheden, som kan være noget ganske andet. Han oplever to ting under sit ophold i huset. Han får besøg af en kinesisk diplomat, der medbringer en gave og en eller anden anmodning om hjælp

eller støtte, som han afviser med en hovmodig bemærkning om, at man skal passe på, når grækere frembærer gaver; og han bliver betjent af Andrea på en måde, som ammen aldrig betjente ham, hvad der øjeblikkeligt får ham til at tilbyde hende ægteskab. Han må dog med forundring se på, at hun ikke er skabt for en enkelt. Måske er hun endda sendt for at hjælpe dem på vej, et redskab, en i sandhed falden engel. I filmens slutning, efter Philips død på havebænken, går hun ind i det tomme hus og lukker døren efter sig. Hundene går igang med det kød, der er kastet i haven, filmen går ned i sort og en række ulvehyl sætter ind. Man må da begynde at spekulere på, om Beelzebub huserer i baggrunden. Altså den rigtige Beelzebub og endelig ikke Brillat-Savarin, der jo netop har sagt, at »Dyrene fylder deres vom. Mennesket spiser. Kun det åndeligt højt udviklede menneske har forstand på at spise«.

Man gør nok klogt i ikke at forveksle filmens gastronomiske elementer med dens religiøse.

Marco Ferreri fortæller ret traditionelt og uden opsigtsvækkende falbelader. Han undlader at bygge filmen op til dødens klimaks (bortset fra skuespillerens tiltagende tungvind og livslede). Tværtimod lader han scenerne blive længere og længere (Michel ved barren, nynnende og sjaskende omkring på må og få, tærtespisningen og Michels død, Marcellos køretur frem og tilbage, Ugos paté og Philips død), og de afbrydes kun af korte hurtige optrin af erotik og lignende katastrofer (»Ingen kærlighed er hjerteligere end kærligheden til mad«, som G. B. Shaw siger det i »Man and Superman« – det er da også en af grundene til at ludderne stikker af), og her er højdepunktet så det eksploderende W.C., der bogstaveligt talt får deres sidste dage til at udrinde i en stank af lort.

W.C.-eksplosionen bliver et komisk nummer af mere ubelastet humoristisk observans end filmens øvrige groteske optrin (et andet er Ugo Tognazzis mageløse Godfather-leg), som man hele tiden må skamme sig lidt over at more sig ved. Det er da også en morskab, der resulterer mere i en indvendig klukken end i det lærklaskende grin; måske fordi vi genkender såpas mange af de fysiske og psykiske reaktioner, at identifikation kommer til at stå i vejen for den helt befriende morskab. Og det er nok godt det samme, siger Jeronimus.

De lange scener lægger naturligvis meget arbejde på de fire hovedroller + Andrea, og filmen igennem kan man kun beundre det formidable ensemble-spil, der forløber rigt og lydefrit trods sujet'ets indhold af bundne opgaver i retning af hundrede optrin med tyggen-de, smovsende, smaskende, nydende, pruttende, elskende og døende personer. Skal nogen fremhæves, må det være Marcello Mastroianni, der skildrer pilotens livslede med glimt af barnlig

forkælelse, der i sig rummer et kedeligt element i mandkønnet som helhed. Hans reaktioner er geniale.

Kunsten flytter ikke noget og kame-ræet er et pokers dårligt gevær. Ingen gik vel hjem og kvalte sin beostær efter Hitchcocks »Fuglene«, og ingen vil miste appetitten på mad og erotik efter »Det store ædegilde«. I heldigste fald vil man være mindre ligeglad.

Poul Malmkjær

■ DET STORE ÆDEGILDE

La grande bouffe. Frankrig/Italien 1973. **P-selskab:** Mara Films (Paris) - Les Films 66 (Paris)/Capitolina Produzioni Cinematografiche (Rom). **Ex-P:** Vincent Malle. **P:** Jean-Pierre Rassam. **P-leder:** Alain Coiffier. **I-leder:** Ilya Claisse. **P-ass:** Volker Lemke, Henri Laurent, Claude Farnet. **Instr:** Marco Ferreri. **Instr-ass:** Enrique Bergier, Jacqueline Perrier, Rémy Duchemin, François Lavigne. **Manus:** Marco Ferreri, Rafael Azcona. **Dialog:** Francis Blanche. **Foto:** Mario Vulpiani/**Ass:** Yves Pouffary, Jacques Dorot. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Claudine Merlin, Gina Pignier/**Ass:** Monique Prim, Laurence Lemaire. **Ark/Dekor:** Michel de Broin/**Ass:** Maurice Sergent. **Rekvis:** Michel Sune, Roger Jumeau. **Kost:** Gitt Magrini. **Sp-E:** Paul Trielli. **Komp:** Philippe Sarde. **Dir:** Hubert Rostaing. **Pianosolo:** Michel Piccoli. **Tone:** Jean-Pierre Ruh/**Ass:** Michel Laurent, Jean Fontaine. **Makeup:** Jacky Bouban, Alfonso Gola. **Stills:** Bernard Prin. **Gastronomi-kons:** Giuseppe Maffioli, Jacques Quelennec. **Medv:** Marcello Mastroianni (Marcello), Michel Piccoli (Michel), Philippe Noiret (Philippe), Ugo Tognazzi (Ugo), Andréa Ferreol (Andréa), Solange Blondeau (Danielle), Florence Giorgetti (Anna), Michèle Alexandre (Nicole), Monique Chaumette (Madeleine), Henri Piccoli (Hector), Bernard Menez (Pierre), Cordelia Piccoli (Cordelia), Patricia Milochevitch (Mini), James Campbell (Zac), Rita Scherrer (Gita), Giuseppe Maffioli (Køkkenchef), Maurice Dorleac, Simon Tchao, Louis Navarre, Jérôme Richard, Eva Simonnet. **Længde:** 130 min., 3570 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Nordisk. **Prm:** Imperial 17.9.73.

Indspilningen startet i januar 1973.

DOBBELTSPIL

Anthony Shaffers »Sleuth« er en af disse ulykkelige succes-komedier, der efter et par år i London eller på Broadway er dømt til at blive filmatiseret, uanset om de er velegnede eller ej, og »Sleuth«, der på scenen foregår i én kulisse og kun har to medvirkende, er næppe blandt de bedst egnede.

Det handler om en kriminalforfatter af den gammeldags »engelsk herresædedet er gartneren, der er morderen-politiet er inkompetent—men vor adelige amatørdetektiv løser alle gåder«-skole, der laver et par »practical jokes« med sin kones elsker; denne svarer igen med et par »practical jokes« af samme skuffe, og til sidst går begge d'herrer over gevind, så det ender med mord. Stykket er uhyre velskrevet og morsomt med megen vellykket parodi på engelsk kriminallitteratur, og selv om stykkets kriminalforfatter, Andrew Wyke, må siges at være lettere tosset, mærker man hele tiden, at Shaffer er sig sit hadkærlighedsforhold til den parodierede genre bevidst; han ved, at kun det, man nærer dyb respekt og beundring for, kan man parodiere godt. Den megen forstillelse og falskhed åbner naturligvis for fortolkningsmulighederne (der kunne f.eks. trækkes paralleller til storpolitik), men stykket hører egentlig hjemme i samme kategori som den genre, det parodierer, og som Andrew Wyke be-

skriver som »a recreation for noble minds«.

Filmatiseringen er foretaget efter de gængse principper: Man engagerer de største kanoner, man kan få fat på (i dette tilfælde Laurence Olivier og Michael Caine), hvad der på scenen udtrykkes i replikker i så få kulisser som muligt, skal udtrykkes i et meningsfuldt billedsprog, foregår i rigt varierede omgivelser, uden at man behøver beskære stykket. Denne fremgangsmåde er egentlig paradoks, hvilket dog sjældent får nogen betydning, da teaterpublikummet og biografpublikummet som oftest er forskelligt. Filmens indledning viser på en gang, hvor fint det frie valg af lokalitet kan anvendes, og hvilke problemer det kan medføre.

Med Milo Tindle kommer vi til kriminalforfatterens »Manor House« gennem en stor have. Man hører ganske svagt forfatterens stemme; han læser op af sin nyeste roman. Idet han går efter stemmen, går Milo ind i en labyrint. Han når efterhånden meget tæt på labyrintens midte, men selve det midterste kvadrat, hvor forfatteren sidder, kan han ikke finde: Der er nemlig ingen rigtig indgang, man må snyde ved at gå gennem en skjult dør i hækken. Her bliver vi via et fuldstændigt naturligt billedsprog ledt ind i historiens intellektuelle spille-verden. Hele filmens handling er på naturlig vis foregribet. Alle filmens »practical jokes« udspilles efter regler, men i sidste ende snyder en af parterne hver gang. Men dernæst bruges som påskud til at komme indendørs, at labyrintens ellers veludstyrede bar hverken kan byde på tonic vand eller vodka! Det er jo helt i »Men der ser jeg just Hr. Jeronimus komme«-stilen. Indendørs-scenerne udspiller sig i et utal af lokaler i Wykes hus i modsætning til stykket, der udelukkende foregår i Wykes study. Denne ekspansion af lokaliteten er ingenlunde ueffen, men bevarer den labyrintiske stemning fra indledningen. Stykkets symmetri er også bevaret, idet man i filmens anden del når gennem stort set alle de lokaler, førstedelen udspiller sig i, og gang på gang er der i filmens to dele parallelle situationer; det falske mord på Tindle genspejles f.eks. i anden del i scenen, hvor inspektør Doppler finder blodspor på trappen, og Tindle og Wyke sidder i samme stol i deres respektive fornedrelsesscener i filmens to dele.

Alligevel er der stor og betydelig forskel på stykket og filmen. Det er der naturligvis intet ondt i; det ville være pedantisk udelukkende at vurdere en film efter, hvor tro den er mod sit litterære forlæg, men i dette tilfælde indføres i filmen aspekter, der gør den noget nær meningsløs. Mens stykkets protagonister, eller antagonist, er en ekscentrisk kriminalforfatter og en rejsebureauudirektør af fattig, italiensk herkomst, er filmens personer en nærmest afsindig forfatter og en damefrisør af

italiensk afstamning. Der er indført en langt større mental og social forskel mellem dem. Forfatterens vanvid understreges derved, at hans mekaniske legetøj i en uendelighed anvendes som »urtepotter«, hvilket opfattes som symbol på hans følelseskolde forhold til omverdenen.

Navnlig Milo Tindles person er forandret i filmen. Nok er der en social forskel mellem de to i stykket, men i disse Spies-Tjæreborg tider er rejsebureauudirektør immervæk en lovende bestilling. Hvordan en damefrisørs økonomiske forhold er, er svært at gisne om, men det er udpræget et immigrant-erhverv. Allerede valget af Michael Caine, der så ofte spiller nouveau riche cockney type, antyder tendensen, og ydermere spilles der igen og igen på deres sprogs forskellighed. Olivier taler naturligvis et pænt overklasseengelsk, mens Caine taler et mere moderne sprog, og på mindste foranledning slår han over i bredt cockney. Olivier siger »pound«, mens Caine siger »quid«. I Oliviers fornedrelsesscene siger Caine demonstrativt »who«, når han gentager replikker, hvor Olivier netop har sagt »whom«. Et væld af detaljer er forandret udelukkende med det formål at understrege klasseforskellen. F.eks. er teaterstykkets »Bollinger contra Baby Champ« i filmen blevet til »Dom Perignon contra cheap Dago red«.

Disse detaljer kan måske forekomme ubetydelige, men der er så mange af dem, at de totalt farver filmens stemning. Man kan simpelt hen ikke undgå at få indtryk af, at filmen skal opfattes som en social allegori med den i filmen afsindige kriminalforfatter som ekspont for en dekadent overklasse, der gør et sidste forsøg på at undervinge og ydmyge en sund, »up and coming« underklasse. Hvad man end mener om klasseproblemer, er det synd at ødelægge dette stykke »recreation for noble minds« med en sådan drejning. Man er faktisk noget i vildrede ved filmens slutning: Var dette en »practical joke« med fortidens elskede eller hadede kriminallitteratur, en allegori, eller et forsøg på at sælge en film, der måske kunne forekomme lidt tyndbenet og uaktuel?

Ul Jørgensen

■ DOBBELTSPIL

Sleuth. England 1972. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Palomar Pictures International. **Ex-P:** Edgar J. Scherick. **P:** Morton Gottlieb. **As-P:** David Middlemas. **P-leder:** Frank Ernst. **Instr:** Joseph L. Mankiewicz. **Instr-ass:** Kip Gowans. **Manus:** Anthony Shaffer. **Efter:** Eget skuespil. **Foto:** Oswald Morris. **Kamera:** Jimmy Turrell. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Richard Marden. **P-tegn:** Ken Adam. **Ark:** Peter Lamont. **Dekor:** John Jarvis. **Kost:** John Furniss. **Komp/Arr/Dir:** John Addison. **Sange:** »One of Those Things«, »You Do Something to Me«, »Anything Goes« af Cole Porter, sunget af samme. **Tone:** John Mitchell. **Makeup:** Tom Smith. **Frisurer:** Joan White. **Medv:** Laurence Olivier (Andrew Wyke), Michael Caine (Milo Tindle/Politiinspektør Doppler). **Længde:** 138 min., 3805 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Fox-MGM. **Prm:** Rialto.

Indspilningen startet den 24. april 1972. Interiør-scener indspillet i Pinewood-studierne.