

hurtigt og koldt, uden engagement i hverken morderes eller ofres skæbne. Rosis film er ikke lavet til følelsen, men til forstanden, og når hans personer fremtræder så temmelig anonymt, er det, fordi de skal være eksponenter for de mennesketyper, det givne samfundssystem udvikler, snarere end de fascinerende individualister, hovedpersonerne gøres til i f. ex. den traditionelle Hollywoodfilm. Hvor Ford Coppolas Godfather er gjort karakteristisk, er Rosis mafioso typisk, og hvor Don Corleones handlinger ses at udspringe af hans familiefølelse, handler Luciano uden, at vi har kendskab til hans personlige motiver. Han skildres ikke som privatmenneske, men kun som socialt fænomen, et af mange symptomer på råddenskab i det brede samfundsbillede, Rosi lægger frem.

I et interview (Positif 155) bedyrer Rosi, at han principielt kun skaber scener, for hvilke han på en eller anden måde har dokumentarisk belæg. Det er denne autenticitetsbestræbelse, der får ham til at bruge Charles Siragusa til at spille sig selv, og til at udforme manuskriptet med basis i rapporter og retslige dokumenter. Når man ikke ser mere til Luciano direkte forbyrderiske virksomhed, er det også fordi Rosi i så fald måtte have opfundet nogle, og i en politisk film af denne type er det – som han selv siger – ikke nok at være hæderlig, man må være så præcis som muligt. Helt holder princippet nu ikke: i flere tilfælde viser Luciano sig som privatmand, som dameven, og Rosi medgiver da også, at han, mens han arbejdede med det dokumentariske materiale udviklede en interesse for Luciano's personlighed, der udmøntes i disse scener.

Kan det måske lyde, som om Rosis stil er så temmelig tør, må det tilføjes, at han er sig farerne ved sin metode bevidst og derfor i den enkelte sekvens arbejder ikke blot med at formidle oplysninger, men også på at udtrykke sig med betydelig emotionel styrke. Og i denne forbindelse er det værd at bemærke, at Rosi i modsætning til de fleste andre italienske instruktører prøver at undgå den distraherende atmosfæreløse, sjusket påførte dubbing, men tværtimod gør et meget omhyggeligt arbejde med lydsiden. I tilfældet »Lucky Luciano« vil det sige, at den generelt engelsksprogede version, der vises i Danmark, er den originale, idet meget af filmen er indspillet på engelsk. Meget af det, vi hører, er faktisk, ifølge Rosi selv, optagelserne fra indspilningen. Og i modsætning til andre engelsksprogede italienske film, vi har set her i landet (eksempelvis de Sicas »Den forbudte have«) virker det næsten hele tiden rimeligt, at Lucky Luciano og hans omgivelser udtrykker sig på engelsk.

Endnu stærkere end lydsiden formidler Rosi dog sine følelser igennem sine billeder. Hans hoffotograf, Pasqualino de Santis, der overtog pladsen efter sin

læremester, den blændende Gianni di Venanzo, er en meget sensuel kunstner, der kan tælle så glødende lyriske film som Zeffirellis »Romeo og Julie« og Viscontis »Døden i Venedig« blandt sine værker. Han forlener ubesværet de mest ordinære og neutrale motiver med en dramatisk kontrast i farvevirkningerne og en storladet rumfornemmelse i kompositionerne, og hans indsats intensiverer Rosis strenge saglighed. Filmens visuelle højdepunkt nås i den montagesekvens, der skildrer »the night of the Sicilian Vespers«, den nat hvor Luciano lod 40 af USAs ledende mafiosi myrde for selv at få magten. Mordene finder sted i slow motion, men hvor dette kunstgreb i f. eks. John Milius' »Dillinger« kun virkede som en frastødende kliché, får drabene i de Santis gengivelse karakter af en fantastisk inferno-vision, hvor dødschokene forplanter sig til tilskuerne i en serie makabre og groteske optrin, afsluttende i en regulær dødedans, udført af et par døende i takt til den operaarie (fra »Siciliansk Vesper«?), en af Luciano's venner synger ved hans bortrejse fra USA. (Forbryderne er i øvrigt forbundne med musik: Glenn Millers duvende messingklange akkompagnerer Vito Genoveses utrolige transaktioner i Napoli).

Det karakteristiske ved Rosis hidtidige film har været deres kompleksitet, og »Lucky Luciano« danner ingen undtagelse i denne henseende. Det brede figurgalleri, de mange delhandlinger, hovedforløbet opdeles i, og de mange sidetemaer, som skal uddybe grundideen, kan tilsammen godt gøre hans film noget uoverskuelige. Rosis verden er politisk, men det er hverken den verden, man møder i politiske film som f. eks. Costa-Gavras', hvor alt hænger sammen som i en kriminalroman, eller hos hans modstykke Jancso, hvor alt fortæber sig i uigenkendskelige symboler. Rosis film er politiske, men de er også historiske, og han forsøger ikke at skjule, at verden er kompliceret, at skurkene er mange, at relationerne imellem de folk, der har magt politisk eller økonomisk, er talrige og spegede. Han nægter at forenkle og simplificere. Rosi respekterer den virkelighed, han så talentfuldt skildrer.

Jørgen Oldenburg.

■ LUCKY LUCIANO

Lucky Luciano. **Altern. titel:** A propensity di Lucky Luciano. Italien/Frankrig 1973. **Dist:** Titanus/C.I.C. **P-selskab:** Vides Cinemat. (Rom)/Films de la boétie (Paris). **P:** Franco Cristaldi, Andre Genoves. **Instr:** Francesco Rosi. **Manus:** Francesco Rosi, Lino Jannuzzi, Tonino Guerra. **Efter:** Synopsis af Francesco Rosi. **Foto:** Pasqualino de Santis. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni. **Musik:** Piero Piccioni. **Incidentalmusik:** »Moonlight Serenade« af Parish & Glenn Miller; »In the Mood« af Rafaz & Garland; »Santa Lucia« af Coltrau; »Scetate« af Russo & Costa; »Sicilia Amara« af Infantino. **Medv:** Gian Maria Volonté (Charles »Lucky« Luciano), Rod Steiger (Gene Giannini), Edmond O'Brian (Harry J. Anslinger), Charles Siragusa (Charles Siragusa), Vincent Gardenia (Charles Poletti, amerikansk oberst), Silverio Blasi (Italiensk kaptajn), Charles Cioffi (Vito Genovesese), Magda Konopka (»Grevinden«), Larry Gates (Herrlands), Jacques Monod (Fransk kommissær), Dino Curcio (Don Ciccio), Karin Petersen (Igea). **Længde:** 112 min., 3003 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 25.11.74.

Skipper og Co.

Frihed er en svær ting. Det er eventyrgenren også. Og filmmodernismen ligeså. Der er nogle, der tror, at nu kan man tillade sig alting på film, for alle regler er ophævet. Mon dog? De er blevet mindre strenge og nok også anderledes, men en eller anden slags regler er der stadig, regler, der har at gøre med den menneskelige psyke og dens oplevelse af virkeligheden.

Det er en gammel erfaring, at en fantastisk, måske overnaturlig film ikke må give tilskueren indtryk af, at hvad som helst kan ske. For så forsvinder nemlig overraskelsesmomentet. Man bliver overmættet med overraskelser og forventer efterhånden hvad som helst. Man kan godt indføre det overnaturlige eventyrelement, at en person kan flyve, men man må ikke pludselig også gøre det muligt for den pågældende f. eks. at blive usynlig. Det er en slags »snyd«, for det var ikke »aftalt« i forvejen.

Det har noget at gøre med disciplin. Det har rod i vore naturlige begrænsninger. Grænserne kan flyttes, og kunstens inderste væsen hævdes netop at være grænsenedbrydende. Men hvor meget man end flytter på grænserne, må man ikke miste en eller anden form for jordforbindelse.

Det lyder måske lidt svævende. Det har sin forklaring. Jeg er temmelig lamslået over Bjarne Henning-Jensens nye film efter 12 års pause og må søge ly i generelle betragtninger. Her har vi en mand, som i »Ditte Menneskebarn«, »De pokkers unger« og »Kristinus Bergman« dyrkede en omhyggelig realisme. Detaljerne skulle være minutøst ægte, have jordforbindelse og logisk indre sammenhæng. Og det overliggende princip var en varm indlevelse i personerne. Hvad sker der så? Han flipper fuldstændig ud i »Skipper og Co.«. Det humanistiske budskab er der stadig, ja først nu som et rigtig fedt budskab, men fortælle-mæssigt er han sprunget ud i det bundløse kaos. Borte har taget al ægthed og logik (også eventyret har sin logik).

Tilbage er blevet en konsekvent mislykket film. Dens budskab om ydre grænser i øst og indre i vest er bedøvende uinteressant. Dens historie om en dreng og en gammel skipper, som flygter til havs fra den grå hverdag og lander på en øde ø, der også hjem søges af to østflygtninge, er en klichéfyldt konstruktion. Den enkle naivitet, der kunne have fået banaliteterne til at gå hjem, erstattes af forskruede former og højtidelig lomme filosofi. Charme, humor og spænding er der kun få ansatser til, og de falder forbavsende tungt til jorden. Og så er det hele oversået med billige gimmicks. Resultatet er fortvivlende og dærligt nok en analyse værd, men lad os tage nogle eksempler.

Allerede indledningsordene antyder noget fortænkt og tørt: »Måske kunne man kalde denne beretning en odysse i



Karl Stegger og Morten Jacobsen i scene fra »Skipper og Co.«.

farvandene sønden om Danmark, hvor der ligger så mange mærkelige øer...«. Ordet »beretning« skurrer lidt i ørerne, og den forsigtige genre-placering er heller ikke heldig. Man skulle tro, det var skrevet af en filmkritiker! I hvert fald er vi langt fra gamle dages indledning: »Der var engang...«. Ville det ikke være mere naturligt (og børnevenligt) at sige: »Nu skal jeg fortælle en historie. Det er en hel lille odysse. Den foregår i farvandene sønden om Danmark. Der ligger der så mange mærkelige øer...?«? Filmens formulering bliver ikke bedre af den »videnskabelige« jappende speakerstemme. Sådan noget kunne Bjarne Henning-Jensen engang. Hvem husker ikke den smukt patetiske indledning til »Ditte Menneskebarn« med stjernehimlen, jævne fortæller-ord og det lille hus, hvor titelpersonen fødes? (Var det kun godt, fordi instruktøren kunne hente inspiration i Powell og Pressburgers stærkt beslægtede indledning til »En sag om liv eller død«? Eller var det, fordi han gjorde sig mere umage?).

Helt galt bliver det senere, da speakeren umotiveret bryder ind: »Jeg ved ikke, hvor den ø ligger, som denne beretnings fire personer strandter på. Måske er det en af de øer, der dukker op, når man har brug for den og forsvinder igen.« H. C. Andersen har levet forgæves. Det er ganske vist! »... som denne beretnings fire personer...« – det er en tungt knirkende syntaks, som kan være slem nok i »Kosmorama« (jeg kan desværre ikke selv melde hus forbi), men i et *would-be* poetisk eventyr er den utilladelig. Og det dér med øen, der dukker op, smager af teoretiserende undskyldninger fra en mand, der ikke selv tror på sin historie og heller ikke tror, andre vil tro på den. Og igen en hektisk speaker, der er ved at kløjs i teksten! Petitesser, bevares, men de er uhyggeligt typiske for filmen.

Tager vi noget mere centralt, nemlig skipper Karl Steggers figur, finder vi de samme fortænkte forsøg på at skabe eventyr-atmosfære. Karl Stegger er en jordbunden skuespiller, og det virker skingrende falsk, når hans skipper-fantasterier realiseres. F. eks. når han pludselig ser sig selv forklædt som Long

John Silver med klap for øjet. Eller når der pludselig kommer et tegnet stjernebillede ind på lærredet, mens han forklarer drengen om himmellegemerne. (Ingen af dem ser for øvrigt det tegnede stjernebillede, så det er ekstra forvirrende at vise det oven i halvnærbilledet af parret). Det er anstrengte og hastemte påfund. Noget bedre er det, da Skipper og drengen sætter sig ned ved et træ på øen. Pludselig oplives han af en vagtsom uro, og vi ser med hans øjne en kampesten forvandles til en bisonokse. Der er noget ægte legende over scenen, men så begynder snakketøjet med pseudo-filosofi. Drengen sætter i en panisk flugt, som ender med et frosset nærbillede af hans ansigt. Hvad er meningen? Skal vi virkelig tro, han bliver bange for kampestenen, der stod flere meter væk, tilmed i klart dagslys? Leger han bare, at han bliver bange? Eller flygter han, fordi Skippers fantasterier virker frustrerende, som et skræmmende eksempel? I øvrigt holder afsnittet abrupt og umotiveret op – som så meget andet i den urimeligt springende film. Kort forinden havde parret fra båden fået øje på en sæl – en *virkelig sæl* (på handlingsplanet, men ikke overbevisende på billedplanet, for så vidt som sælnærbilledet klodset tydeligt er indklippet fra et andet optagessted). Men – vupti – spadserer parret inde på stranden, og alt er glemt om sæl og landgang. Det er karakteristisk for filmens pointeløse ophobning af tilfældige indfald. Den tynde historie med de to flygtninge fra Østlandene går vi let henover. Særlig den ellers lækkert udseende pige er gyselig.

Hele eventyret begynder, da drengen ser en lystbåd komme »sejlende« gennem sin betonforstad (båden står på en bil, han ikke kan se). Filmen ender med det samme billede, og så kan man jo give sig til at fundere over, om det hele mon var en drøm? Hvis man gider. Da jeg for mine synders skyld så filmen én gang til, var dette mystiske slutbillede væk. Et eksempel på visse operatørers hastværk med fortæppet og også på filmens tilfældighed, for det kan være hip som hap, om slutbilledet er med eller ej.

Der var engang nogle film, der hed »Peter Pan« og »Den gamle mand og drengen«. Også en svensk en, der hed »Briggen Tre Liljer«. Men se, det er en anden historie!

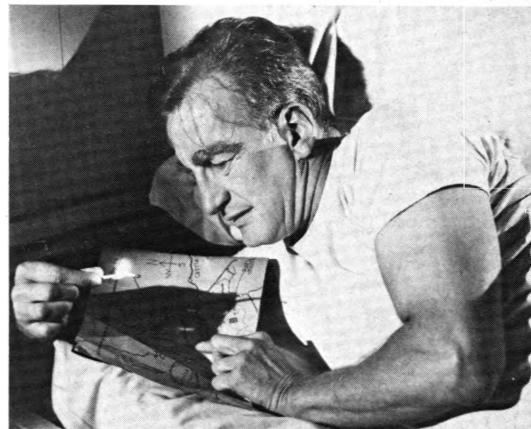
Frederik G. Jungersen

■ SKIPPER & CO.

Arb.titel: Skibet og øen. Danmark 1974. **P-selskab:** Rialto Film/Bjarne Henning-Jensen. **P-leder:** Knud Hauge. **P-ass:** Lizzie Weischenfeld, Bitten Højmark, Viggo Bentzon, Per Jørgensen, Claus Paluda. **Instr/Manus:** Bjarne Henning-Jensen. **Foto:** Dirk Brühl/Ass: Birger Bohm, Morten Bruus Pedersen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Carola Rueff. **Musik:** Lars Jensen. **Supplerende musik:** Tema fra Mozarts Fløjtekoncert i D-dur. **Spillet af:** Ole Molin, Mads Vinding, Svend-Erik Nerregård. **Tone:** Gérard Rueff. **Medv:** Karl Stegger (Skipper), Morten Jacobsen (Peter), Lykke Nielsen (Peters mor), Agnes Dudás, Stephan Schwartz (Flygtninge), Ebba With, Edward Fleming, Mikael Voss, Lisbeth Lundqvist, Mogens Hermansen, Martin Højmark. **Længde:** 84 min., 2295 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Alexandra 16.12.74. Indspilningen foretaget i september-oktober 1973.

Kort sagt

Filmene set af
Per Calum (P.C.)
Ib Lindberg (I.L.)
Peter Schepelern (P.S.)
Ib Monty (I.M.)
Poul Malmkjær (P.M.)



George C. Scott i »Bank Shot«.

BANK SHOT

Instruktør: GOWER CHAMPION

Gower Champion – der ikke er helt så ukendt som Herbert Steinthal i et øjeblikslids glømsomhed gjorde ham til i Politiken – debuterede som filminstruktør i 1962 med »My Six Loves« (Mine kære unger), og før den tid var han faktisk berømt som den ene halvpart af danse-duoen Marge and Gower Champion (populært kaldet »America's Dancing Sweethearts«). På Broadway har Gower Champion i tresserne iscenesat flere pænt omtalte musicals, men som filminstruktør er hans indsats i bedste fald kompetent. Ikke fordi »Bank Shot« ikke