Kosmorama

143-144
filmtidsskrift
25. årg.
vinter 79
kr. 25.00

Woody Allen
Morten Arnfred
Francis Coppola
François Truffaut
Jane Fonda
James Bridges
Graham Greene
John Cassavetes
Joan Blondell
Walter Hill

Kosmorama-rapport:
SÅDAN FUNGERER MANUSKRIPT-STØTTEN

Kosmorama

143–144 – 25. årg. vinter 79

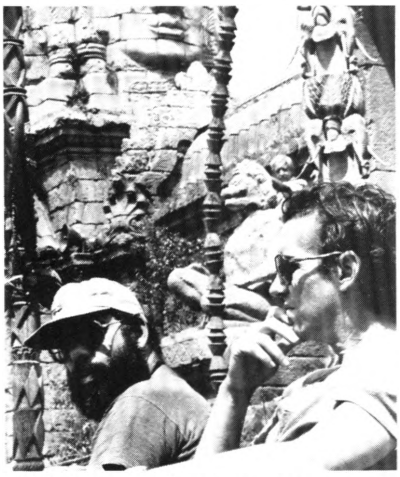
Ansvarshavende redaktør: Per Calum.
I redaktionen: Ebbe Iversen, Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift udgivet af det danske filmmuseum. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.

132
Manhattan
Poul Malmkjær anmelder Woody Allens mesterlige nye film

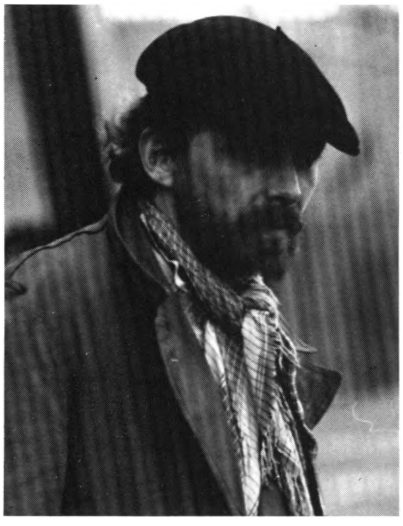
136
Coppolas dommedag



Niels Jensen skriver om Francis Coppolas prisbelønnede men ujævne »Dommedag nu«

140
Johnny Larsen
Ib Monty analyserer Morten Arnfreds nye film

142
Interview med Morten Arnfred
Claus Hesselberg og Asbjørn Skytte



148
2×François Truffaut
Poul Larsen introducerer Truffauts nye film og lader derefter instruktøren selv få ordet

152
Jane
Poul Malmkjær leverer et kærligt portræt af Jane Fonda

154
Kina syndromet en direkte film
Mads Egmont Christensen

157
De 117 trin: Remakes og genfilmatiseringer
Peter Schepelern

162
Opening Night
Ebbe Iversen om John Cassavetes' nye film

Forsiden:
Allan Olsen i »Johnny Larsen«
Bagsiden:
Jill Clayburgh i »Luna«

163
En Hollywood-veteran
Jørgen Stegelmann ridser et portræt af skuespillerinden Joan Blondell

165
Fortælleren Walter Hill
Asbjørn Skytte introducerer en af halvfjerdsernes mange nye og talentfulde amerikanske instruktører

170
Kosmorama-essay: Graham Greene og filmen
Peter Schepelern

172
Kosmorama-rapport: Sådan fungerer Manuskript-støtten
Kaare Schmidt

177
Frances Farmers tragiske skæbne
Niels Jensen

179
Bøger

182
Filmene

Bliktrommen
Rend mig i traditionerne
Den store grinebiderjagt
Detektiv i knibe
Det første kys
Skriget
Muppet går til filmen
Alien
Flugten fra Alcatraz
Dumbo
I et år med 13 måner

194
Kort sagt

196
Set i TV

197
Premiererne

202
Musik

Fra vor egen verden

I dette efterår er det 25 år siden Kosmorama første gang udkom. Det er lang tid i den danske tidsskriftverden – vel også så lang tid, at der nok kunne være rimelighed i at skue tilbage. Alligevel vil vi hellere se frem, også selv om udsigterne for firserne ikke er de bedste.

Som alle andre tidsskrifter mærker Kosmorama selvsagt de kolde vinde, der blæser fra Kulturministeriet. Filmmuseets budget er låst fast, og har været det i flere år, altså en højst reel nedskæring i de penge museet har at fungere for. Det går også ud over Kosmorama. Men en forstående bogtrykker har hidtil hjulpet os til at gøre det mindskede budget så lidt mærkbart som muligt. Ny teknik har skåret toppen af de værste prisstigninger, og rationaliseringsbestræbelserne fortsætter, således at vi også i de kommende år kan levere et alsidigt blad for den filminteresserede.

Og så til de gode nyheder. I det nye år ændres Kosmoramas udgivelse. Efter en årrække som kvartalsblad vil Kosmorama fremtidig udkomme seks gange årligt. Nemlig tre gange i foråret og tre gange i efteråret. De omtrentlige datoer bliver: 1. februar – 15. marts – 1. maj – 1. september – 15. oktober – 1. december.

Vi tror vi efterkommer et udbredt ønske blandt læserne ved at lade bladet udkomme hyppigere. De fleste foretrækker vist at få lejlighed til nogenlunde samtidig at kunne se filmene og læse om dem – og vel at mærke læse om film på en anden måde end aviserne giver mulighed for, altså med større perspektiv, med mere filmhistorisk baggrund, og korrigerende, hvor det er nødvendigt. Hele tiden supplerende.

Samtidig med denne ændring sker der også ændringer i bladets udseende. Af sparehensyn vil al teksten fremtidig blive sat med samme skriftstørrelse. Vi sparer penge på sætteriet, og vi får mere tekst pr. side, så vi også sparer papir.

En yderligere besparelse er opnået ved at Filmmuseet har indledt et samarbejde med Biblioteksscentralen, der fremtidig vil udgive Kosmoramas premiereoversigt med tilhørende credits på hver film. Alle de mange og oftest uundværlige oplysninger om hvem og hvad og hvor i forbindelse med en film vil i stedet blive samlet i en årbog, der første gang skal udkomme i efteråret 1980, dækkende sidste halvår af 1979 og første halvår af 1980. Det projekt vender vi tilbage til.

Endelig sker der med årsskiftet en ændring i Kosmoramas redaktion. Fremtidig vil bladet blive redigeret af Per Calum (ansvarshavende) og Ebbe Iversen. Vi vil gerne her sige tak til Ib Lindberg, Poul Malmkjær og Peter Schepelern for deres indsats gennem syv år. De har i fællesskab trukket et stort læs – og som Poul Malmkjær skriver i sin afskedsbemærkning til læserne, så er det nu en »åben kendsgerning« at det er ikke så lidt af et con amore-arbejde at redigere et filmtidsskrift. Det skal oftest foregå i fritiden, mange gange må nattetimerne tages til hjælp.

Men heldigvis vil Schepelern, Malmkjær og Lindberg fortsat bidrage som skribenter. Og det vil ske i overensstemmelse med den redaktionelle linie, der hidtil har været Kosmoramas – nemlig at beskæftige sig med det stof, som er væsentligt, som man holder af. Det er det sjoveste. Og i det lange løb den eneste måde.

Ps. Det »nye« Kosmorama vil i løssalg koste 15 kr. pr. nummer. Som sædvanlig er der penge at spare ved at tegne et abonnement, idet prisen for 6 numre da er sat til 70 kr. Altså en reel besparelse på 20 kr. Pengene kan betales i museets ekspedition eller ved at benytte giro 6046738.

DET VAR SÅ DET

Ambrose Bierce har sagt om en kritiker, at det er en person, som gør sig til af at han er svær at gøre tilpas, især fordi ingen prøver at gøre ham tilpas.

Når jeg nu efter endnu en syv-års periode takker af som medredaktør af »Kosmorama« (bemærkning til mine biografer: den første var fra 1960-67), synes jeg, at jeg må konstatere, at jeg ikke ligner det billede, Bierce stiller op. Jeg har altid været bedst tilpas ved at skrive om noget, jeg kunne lide, og den logiske konsekvens har været, at jeg sjældent har skrevet om noget, jeg ikke kunne lide. Jeg kan lide at have det godt. Og desuden har jeg en indgroet mistillid til min evne til at gennemskue alt. Det betyder, at jeg hellere vil holde bøtte og give en film, jeg ikke kan lide, en chance. Andre vil sikkert give deres kærlighed til den til kende. Filmens skytshelgen sørger jo for, at der er et publikum til enhver film, så godt som. Det har vel i det hele taget været karakteristisk for »Kosmorama« i de seneste syv år, at tidsskriftet først og fremmest har bidraget til en langsigtet filmpolitik gennem den relevante udelukkelsesmetode, som er en af de funktioner, der adskiller tidsskriftet fra dagbladet, som adskiller journalistik fra kunstkritik.

I min farvel-artikel i »Kosmorama« 80 antydede jeg, at det var ikke så lidt af et con amore-arbejde at redigere et filmtidsskrift i Danmark. Denne antydning kan jeg gøre til en åben kendsgerning i dag. Det er et arbejde til et par kroner i timen, og har man sin familie, sit helbred og sin nattesøvn kær, og har man endnu en drøm om at opleve det, andre kalder problemer med fritiden, så tænker man ofte, at nu har man gjort sin borgerpligt.

Det være hermed ikke blot tænkt, men effektueret, med en tak til »Kosmorama«s nok som bekendte indforståede og derfor overbærende læsere, og en tak til mine medredaktører, som har måttet redigere meget uden min hjælp.

Poul Malmkjær

TOW
AWAY
ZONE
NO
STANDING
ANY
TIME

Manhattan

Poul Malmkjær

Jeg gik ikke ud fra biografen, da jeg havde set »Manhattan« ved festivalen i Cannes. Jeg svævede. Jeg blev båret på efterklangene fra Gershwins musik og slutbilledet af Isaac Davis' selverkendelser, ansigt til ansigt med konsekvensen af sin angst for et egentligt engagement i følelserne. For Isaac Davis som for en række af de tidligere Woody Allen-figurer er konflikten mellem lysten til investering i følelser og frygten for de deraf opstående blottelser i facaden et gennemgående moralsk dilemma. Meget snusfornuftigt kan Isaacs problem koges ned til ønsket om at kunne blæse og have mel i munden. Og hvem vil ikke gerne det i vor tid, hvor alt er til salg, hvor det tænkende menneske må se sig i en stadig fristelse mellem dønningerne fra kulturelitesamfundet og den subtile kulturelle junk-food æra, mellem kompliceret, smertefuld, selvcentreret forelskelse og »great sex«, mellem gamle normer og nye værdier.

En risiko ved vort liv i 70'erne er det stigende forbrug af, hvad Woody Allen kalder »cultural junk food«, kulturens grillbar-kost, wimpy's og whoppers. Vi engagerer os i indædte debatter om trivielle TV-serier, vi fylder Søndags Politikens kultursider med læselette kultursensationer, pseudo-begivenheder og pensions overmodne journalisters erindringsgylp, vi fræser i røven på selv de ringeste udslag af bekendelseslitteratur, kvindelitteratur, arbejderlitteratur, for endelig at kunne snakke med, når pressens og radioens culture vultures svinger stemmerne op i begejstringens falset over at være med til at forme tiden. Cultural junk food, der som rigtig junk food er karakteriseret ved en ydre lighed med den rigtige vare samt et enormt ressourcespild i produktionen såvel som emballagen.

»Manhattan«s personer er præget af konsumering af denne åndelige føde, selv om hovedpersonen midt i det hele kvitter sit TV-job med serien »Human Beings Wow!« og selv om Woody Allen knytter sin skaberrolle sammen med sin hovedrolle med indledningens beskrivelse af sidstnævnte som en person med alderens skarphed, der stikker til samtidens sæder, men som klynger sig til Gershwin og til en film i sort/hvid. Han føler også trang til i filmens slutning af skære igennem den kulturelle candy floss for at finde ned til det, der gør hans liv værd at leve, som stimulerer hans intellekt. Liggende på sofaen taler han sine favoritter ind til en båndoptager: Groucho Marx, anden sats af Mozarts »Jupiter« symfoni, svenske film, Louis Armstrongs indspilning af »Potato Head Blues«, Flauberts »L'éducation sentimentale«, Cézannes opstillinger med frugt, blandt mange andre.

Woody Allens figurer har fra »Mig og moneterne«s Virgil Starkwell til Isaac Davis drømt om at tilhøre den persongruppe, som Hugh Hefner i 1953 sigtede mod med lanceringen af sit blad »Playboy«: the sophisticated, urban male. En blot nogenlunde regelmæssig læser af samme magasin vil vide, hvad udtrykket dækker over. For andre kan man måske forklare det med, at det er alt det, som Woody Allens personer – trods mange ydre anstrengelser – aldrig lykkes med på overbevisende måde, fra womanizing gennem kølig kontrol med følelserne, til denne

udstråling af sikkerhed og personality, som engagerer alles opmærksomhed, hvadenten man smækker døren op til diskoteket eller går til sølvauktion hos Sotheby's. Denne person kan tale kvalificeret med om såvel Fellinis univers som om Guérards ny franske køkken, han føler sig ubesværet hjemme på den liberale venstrefløj og lader nødigt konventioner stille sig i vejen for en erotisk oplevelse til fælles berigelse. Kort sagt, en person som nærværende artikels forfatter.

Problemet for Woody Allens personer er, at de kender alle betingelserne for denne form for succes, men at de højest kan opfylde en enkelt eller to af de mindst spektakulære af dem, som f.eks. det med Fellini eller det med at gå til de rigtige møder og støtte de rigtige underskriftindsamlinger. Som Isaac siger til sin ven i »Manhattan«: »Don't ask me about women. When it comes to relationships I'm the winner of the August Strindberg Award«. Han ryger cigaretter på en smart måde, han leger »charmerende« med sine briller, han er casual og cool, og alligevel må han hver gang erkende, at hans liv ikke er som livet i reklamefilmene, at han ikke bor i Marlborough Country, at hans Aqua Velva lige så godt kunne have været husholdningssprit, og at han overhovedet ikke kan smage, hvad whiskyen gør ved tobakken. Hans liv er kun i glimt et løb hånd i hånd i slowmotion og modlys.

Isaac er en logisk udbygning af Woody Allens figurer, men han er flyttet fra den satiriske komedies noget afgrænsede, indrammede verden over i comédie de moeurs samtidsskildring med de mange, forpligtende sidetemaer. Isaac er blevet over fyrre og han er blevet forfatter. Han er ganske enkelt en mere etableret figur end i de tidligere film (hvor han vel at mærke for hver film rykkede et trin op ad den sociale stige), og han er så langt i sit liv, at spørgsmålet om, hvad han vil med det, næsten er passé og afløst af et »hvordan«. Hans attitude har næppe ændret sig. Han er stadig New York'eren, hvis væsentligste bidrag til dialog er »bantering«, denne specielle form for drilagtig ondskabsfuldhed, der ofte rummes i one-liners. »Manhattan«s bedste eksempel er off-screen replikken i taxaen, da Isaac første gang har været ude med Mary Wilke (Diane Keaton): »God, you're so beautiful I can hardly keep my eye on the meter!«. Men Isaacs problemer er blevet større og mere reelle, og hans vid må blandes med visdom, for at han kan bevare selvrespekten. Hvordan klarer man den situation, at ens hustru er flyttet sammen med en anden kvinde og ovenikøbet er i færd med at udgive en bog om deres fallerede ægteskab, en bog han ved vil være én lang ensidig modesag, der kan gå hen og blive en rædselsfuld film. »Du vidste hvordan jeg var, da vi giftede os!« forsvarer hun sig, og han kan kun indrømme det: »My analyst warned me, but you were so beautiful that I got another analyst«. Hans arbejde som forfatter af en TV-serie er nået til et punkt, hvor selvødelæggelsestrangen sætter ind simpelthen fordi han må fremtvinge en ændring. Fra filmens begyndelse er vi inde på det spor. Over de pragtfulde Manhattan-billeder hører man den søgende forfatters forsøg på en åbning og en stil til sin fortælling, en åbning, der samtidig bliver indgangen til selve filmen: »He adored New York City – he idolised it out of all proportion – New York was his town – ...« etc. Og trods den skrivende ex-hustrus karakteristik af ham (»... he longed to be an artist but baulked at the necessary sacrifice...«), så ofrer han dog sin sikkerhed og sin skønne lejlighed og får færdiggjort flere kapitler af sin bog, før filmen er slut. Woody Allens figur er blevet et ganske modent menneske, der kapitel for kapitel vasker deodoranterne af sig og efterhånden erkender, at tilsyneladende nederlag kan være en positiv udvikling.

Selve historien i »Manhattan« er – som »Annie Hall« – en historie om forholdet mellem nogle mennesker. Her er det altså forfatteren Isaac Davis – umiskendeligt jødisk new yorker – fraskilt to gange, én søn i andet ægteskab. Hans veninde p.t. er den 17-årige skoleelev, Tracy – selv er han 42 – og han arbejder ihærdigt på at holde deres forhold på arms afstand i en blanding af påtaget skyld-

Herunder Woody Allen og Mariel Hemingway. Nederst Woody Allen som Isaac, der på bånd fortæller om sine favoritter. Næste side: Woody Allen og Diane Keaton i to scener fra »Manhattan«.

I en central replik siger Isaac: »People in Manhattan are constantly creating these real unnecessary neurotic problems for themselves that keep them from dealing with more terrifying unsolvable problems about the universe«. Replikken indtales på bånd og skal anvendes i Isaacs bog, men den går på hans egen, på Yales og på Marys situation. Måske går den, som han siger, på byen, på tiden. Yale er bange for at børn i hans ægteskab skal binde ham, Mary tumler omkring med sine forvirrede begreber og søger hjælp med samme inderlighed, som hun skælder sin hund ud eller leder efter sin kontaktlinse, og Isaac selv gennemgår en hel stribe bekymringer mellem angsten for ex-hustruens litterære udhængning af ham som ægtemand og frygten for et medansvar for forholdet til Tracy.

Et sådant oplæg ville i de tidligere film helt frem til »Annie Hall« og »Interiors«, indbyde til en kaskade af one-liners og sight-gags i Woody Allens kendte, satiriske workshop, men en del af »Manhattan«s storhed er, at Woody Allen omskaber en række af sine one-liners til – stadig meget grinagtige – udlys, som et omhyggeligt indarbejdet narrativt element, ja byen får statur af en medspiller i denne fortælling på samme måde som Gershwins musik gør det med kontrasterende, pointerende eller rentud stemningsskabende effekt. I Gordon Willis' mageløse sort/hvide billeder – en del af åbningsbillederne er taget fra Woody Allens egen lejlighed på 5th Avenue – spiller Manhattan med i forgrund, i baggrund og rundt om disse mennesker, og byen bliver selv en hovedrolle i fortællingen. Dens grunddialog er de store totalbilleder til Gershwins kommenterende og kompletterende musik, og dens kommentarer er scener fra Museum of Modern Art, hvor Isaac genser Mary, Central Park, hvor de overraskes af regnen, Planetariet, hvor hun nærmest frier til ham, og Queensborough Bridge, hvor de oplever deres rigeste fornemmelse af harmoni og lykke over at være sammen i netop denne by på netop denne tid.

»Manhattan« nærmer sig et mesterværk, hvis man kan definere et mesterværk som en film, i hvilken instruktørens idé kommer til udtryk i filmens detalje såvel som i dens helhed, og hvor ideen og udtrykket er originalt. Woody Allens idé er at give et billede af sine samtidige og deres karakteristiske (og hele tiden enestående, så paradoksalt det end kan lyde) liv og adfærd, at afdække de mærkværdige motorer, der bestemmer dette liv og denne adfærd, og gøre det med medfølelse, forståelse, humor og skønhed. »Manhattan« er uden tvivl en »vintage« film, pragtfuld nu, bedre om ti år.

følelse over aldersforskellen og oprigtig angst for et dybere følelsesmæssigt engagement. Hans bedste ven er forfatteren Yale, gift med Emily, og engageret i et forhold til Mary Wilke, med hvem han desuden praktiserer pseudointellektuel name-dropping. Hans forfatterskab er dog næppe begyndt, mens hun sysler med noget så højpandet som novellisering af et filmmanuskript! Isaac frastødes inderligt ved det første møde med Mary, men da hun og Yale bryder med hinanden, finder Isaac og hun sammen, og den unge Tracy anspores til at tage på kursus i London. Hun elsker Isaac og bruddet er et dybt sår i hendes liv. Isaac opgiver lidt af sin sikre tilværelse, og Mary flytter ind hos ham for en tid. Hun indser dog, at hun ikke kan undvære Yale, og da de finder sammen igen, opsøger Isaac fortvivlet og for sent Tracy. Han begynder at se sin tilværelse i et nyt lys af selverkendelse.

dybende kommentarer, filosofiske redegørelse og karakteriserende dialogstykker, og at han gennem en omhyggelig strukturering lader de morsomme afsnit afløse af en mod slutningen stadigt accellererende serie alvorlige konfrontationer. Til slut ler vi tilskuere ikke mere; vi sidder betagede tilbage, betagede over den logisk opbyggede slutnings mageløse afklædning af »unnecessary neurotic problems«, skabt af hovedpersonen for at skærme og beskytte, men som kun gør ham endnu mere sårbar, da de store ægte følelser sætter ind.

»Manhattan« er på samme måde som »Rom, åben by«, »Hiroshima, min elskede« og »New York, New York« en film, der bruger et bynavn som en fællesnævner for en tidsånd, en tilstand, et kapitel af verdenshistorien. Filmen opererer da også med selve byen, dens profiler, dens stemninger, dens

MANHATTAN
Manhattan. USA 1979. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** En Jack Rollins-Charles H. Joffe Produktion. For United Artists. **Ex-P:** Robert Greenhut. **P:** Charles H. Joffe. **P-leder:** Martin Danzig. **P-ass:** Robert E. Warren, Charles Zalben, Cheryl Hill. **Instr:** Woody Allen. **Instr-ass:** Fredric B. Blankfein, Joan Spiegel Feinstein. **Manus:** Woody Allen, Marshall Brickman. **Foto:** Gordon Willis. **Kamera:** Fred Schuler/**Ass:** James Hovey. **S/H** Technicolor-kopi **Klip:** Susan E. Morse/**Ass:** Michael R. Miller. **P-tegn:** Mel Bourne. **P-tegn-illustrationer:** Cosmo Sorice, James Sorice. **Dekor:** Robert Drumheller, Justin Scoppa Jr., Morris Weinman. **Rekvis:** Leslie Bloom. **Kost:** Albert Wolsky, Ralph Lauren (for Woody Allen). **Garderobe:** C. J. Donelly. **Komp:** George Gershwin. **Musik-adapt/Arr:** Tom Pierson. **Sange:** »Rhapsody in Blue«, »Love is Sweeping the Country«, »Land of the Gay Caballero«, »Sweet and Low Down«, »I've Got a Crush On You«, »Do-Do-Do«, »'S Wonderful«, »Oh, Lady Be Good«, »Strike Up the Band«, »Embraceable You« – spillet af The New York Philharmonic, dirigeret af Zubin Mehta og med Paul Jacobs som pianosolist i »Rhapsody in Blue«; »Someone to Watch Over Me«, »He Loves and She Loves«, »But Not For Me« spillet af The Buffalo Philharmonic, dirigeret af Michael Tilson Thomas. **Musik-indspilning:** Ray Moore, Bud Graham. **Tone:** James Sabet, Jack Higgins, Dan Sable/**Ass:** Lowell Mate. **Frisurer:** Romaine Green. **Makeup:** Fern Buckner. **Rollebesættere:** Juliet Taylor, Howard Feuer, Jeremy Ritzer, Aaron Beckwith. **Medv:** Woody Allen (Isaac Davis), Diane Keaton (Mary Wilke), Michael Murphy (Yale), Mariel Hemingway (Tracy), Meryl Streep (Jill), Anne Byrne (Emily), Karen Ludwig (Connie), Michael O'Donoghue (Dennis), Victor Truro, Tisa Farrow, Helen Hanft (Gæster ved selskab), Bella Abzug (Æresgæsten), Gary Weis (TVinstruktør), Kenny Vance (TV-producer), Charles Levin (1. TV-skuespiller), Karen Allen (2. TV-skuespiller), David Rasche (3. TV-skuespiller), Damion Sheller (Willie Davis, Isaacs søn), Wallace Shawn (Jeremiah), Bill Anthony (1. Porche-ejer), John Doumanian (2. Porche-ejer), Ray Serra (Tjener i Pizzeria). **Længde:** 2645 m, 96 min. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** Dagmar.

Coppolas dommedag

Niels Jensen

Der er film hvorom så meget på forhånd er berettet, at de enten virker helt fortrolige, når de endelig bliver set, eller også overrumpler de totalt, fordi de alligevel er ganske anderledes end ventet. Francis Ford Coppolas »Dommedag Nu« hører til første kategori. Den svarer fuldstændigt til det signalement, der for længst er givet af den. Et stort,flot show i lys og lyd, der fuser ud til sidst. Filmens motiv er, som man vil vide, krigen i Vietnam, men instruktøren har selv understreget, at det ikke har været hans hensigt, at lave en realistisk skildring af kampene i Sydøstasien, men at han derimod har villet lave en film om krigens – og især Vietnamkrigens, den forvildede krigs – *indbegreb.*

Nu kan man naturligvis fortælle om krig på mange måder. Man kan forholde sig moralsk til den, opleve den som noget nødvendigt eller noget meningsløst. Man kan også anskue den biologisk og fremstille den som et resultat af uigendrivelige kræfter i mennesket selv, eller man kan betragte den mere distanceret som en trivialitet. I dét perspektiv bliver den et spørgsmål om ventetid, kedsomhed, afstumpethed og længsel efter denne verdens goder, som hurtigt indskrænker sig til cigaretter, whisky og varme piger. Endelig kan krigen fremmanes som en orgiastisk oplevelse, en smertefuld fryd, der ligner den seksuelle og blir en kær erindring eller syg længsel for millioner af dagligdagens grå flonelsmænd. Den sidstnævnte måde at forholde sig på er nok den vanskeligste for udenforstående at begribe og under alle omstændigheder den betænkeligste, fordi der måske her er tale om den hæftigst virkende årsag til at forestillingen om krig i det hele taget holdes levende.

»Dommedag Nu« hører til de orgiastiske krigsskildringer uden at det hermed være sagt, at den er et incitament til at tage fat på ny. Men den er en udladning af skønhed og grumhed, et overvældende fyrværkeri sendt ud over publikum, som må tage imod med opspilet blik og åben mund. Men også uforført og i den kendsgerning skal filmens kvalitet og ansvarlighed søges. Den er ikke et stykke suggestiv filmisk voldtægt, og hvor ekstatisk den end selv blir – og bagteksternes flammetæppe *er* ren ekstase – så lader den tilskueren forblive det han er – tilskuer. Der satses ikke på at fastholde publikum ved hjælp af identificeringer, og det er ikke tårer vi får i øjnene. Det er billeder. Hvor de er bedst er de nok overvældende men også holdt ud i strakt arm.

Nogen egentlig historie fortælles der ikke. Hvad der glider over lærredet er en frise, hvis første fase hedder Saigon. Et myldrende sted, en begærlighedens myreture, febervarm og oppustet af kæferter og tåbelige drømme. Her, i mørket bag de nedrullede persienner, raver Kaptajn B. L. Willard rundt i en brandert, der, hvor målbevidst den end er bygget op, dog ikke kan tage livet af hans selvovervejelser. Willard spekulerer over sin

Francis Coppola (yderst t.v.) under indspilningen af »Dommedag nu«

Citat

Vi i C-kompagniet anede intet om denne forvirring. Fra vores citadel to-tre hundrede meter oppe kunne vi ikke se andet end selve den dramatiske operation. Det var ligesom at være i en friluftsbiograf og se en krigsfilm. Marinerne, der løb sammenkrummede hen til helikopterne; helikopterne, der når de var fyldt, steg op en ad gangen, ligesom flydende, med snuden nedad, gennem den støvsky rotorerne hvirvlede op; maskinernes øredøvende larm, der tog af efterhånden som flyene samledes i luften lige ovenover og hang og svævede, mens store Huey-bombeflyvere højere oppe beskød landingszonen – de strøg lavt ned og så små ud mod bjergene i baggrunden, og afstanden fik salverne fra deres rapidkanon til at lyde som en surrende støj: derpå de angribende helikopteres lange, glidende fald – de blev større og så mindre igen, før de helt forsvandt bag den lave bjergkant, bag hvilken landingszonen lå; den hvide fosforrøg der bølgede op mellem træerne, der hvor Bravo-kompagniet fik berøring, og den spændte stemme, der gnækkede over feltradioen: – Burke Bravo har fire VC KIA, igen fire Victor Charlie KIA. Alt dette var meget fascinerende. Mest af alt ønskede jeg at være dernede hos dem. Berøring med fjenden – det, så mange af os følte så stor lyst til. Og jeg forstod, at et eller andet i mig følte sig tiltrukket af krig. Det var måske en ugudelig tiltrækning, men den fandtes, og den kunne ikke fornægtes. (fra: »Krigslarm« af Philip Caputo, Gyldendal 1978).

Scene fra »Dommedag nu«

strandede tilværelse, over hvor forandret han er blevet og hvor forskellig også fra alle andre og især fra dem derhjemme. Alle de der ikke har oplevet monsunens kvaler og de udmattende patruler. Alle de der ikke har dræbt. Willard har orlov, men han længes tilbage til krigen, så for ham blir den nye mission, han netop nu får instruks om, en befrielse. Et sted langt bag de sidste fremskudte linier og hinsides den cambodianske grænse har en amerikansk oberst med det tysk klingende navn Walter Kurtz oprettet sit eget makabre regime, og han skal ryddes af vejen jo før jo bedre. Det lyder opgaven på, og den fører i frisens næste led Kaptajn Willard længere og længere væk fra den betændte civilisation i Saigon og dybere og dybere ind i junglen. Ind i den mørke land, ind i selve dets hemmelighedsfuldhed, dets storhed og dets skjulte livs forbavsende virkelighed. Og ovenover og alle vegne er krigen. Helikoptersværmene over flodlandets pælebyer. Et sidste fygende kavalleriangreb eller rettere konsekvensen af al den vildførelse myriader af westerns har betydet for generationer af amerikanere. Det der foregår på lærredet, når *the choppers* svirper frem over trætoppene og fejer ned mod de skævøjede er umiskendeligt film og ikke virkelighed, ligesom omvendt Vietnams virkelighed umiskendeligt var film for rekrutterne fra Wichita og Biloxi indtil de opdagede noget andet og det hele var for sent.

Det var englænderen D. H. Lawrence, der i sin bog om den amerikanske litteratur, spåede at store forandringer ville komme over yankierne, når de sidste rødhuder var nedkæmpet og racerne for alvor begyndte at blandes op i hinanden i den store smeltedigel. Først da, mente Lawrence, ville kontinentets dæmoniske kræfter komme helt åbent frem og kræve ofre. Og hvad Lawrence profeterede var netop, hvad der skete i tresserne. Noget gjordes færdigt, i alt fald blev de gamle mænds verden forladt, men det i så medrivende en iscenesættelse, at ingen bemærkede, at det ikke desto mindre stadigvæk var gamle, overleverede drømme, der berherskede den unge præsidents fantasi, da han afstak kursen for næste generation. »Hvis han var Kongen af Camelot, så var vi hans riddere og Vietnam vort korstog. Der var ingen ting vi ikke kunne, fordi vi var amerikanere, og af samme grund var det rigtigt alt hvad vi gjorde,« skriver Philip Caputo i sin selvbiografiske reportage »Krigslarm«. Det var John F. Kennedy der talte om »the new frontiers«, og det var ham som sendte kavalleriet til Vietnam, hvor det altså i Coppolas film med det gule skærf blafrende i morgenbrisens napalmduft rykker frem til tonerne af Wagners Valkyrie, akkurat ligesom i sin tid Ku Klux Klan satte ud til netop det samme musikalske akkompagnement i den amerikanske filmtraditions hovedværk »Birth of a Nation«.

Og efter denne sardoniske hilsen til Griffith kommer der en til Busby Berkely i form af et opulent show i junglen med Playboybunnies i spotlight til soldaternes forlystelse. Det er Amerika i Vietnam. Eller rettere er det, der sker i Vietnam, blot en ekstensivering af det, der sker i Amerika. Allerede i »The Deer Hunter« markeredes denne oplevelse.

Undervejs mod Kurtz læser Willard om sit offer, som han blir så dybt fascineret af, at det ligner en identifikation, og da han endelig når frem har junglen lukket sig bag ham som havet over en dykker, og det er som om han er vendt tilbage til verdens første begyndelse eller er havnet på en ukendt planet. Filmen ligner nu en barnlig junglefantasi eller et stykke fosforiserende science-fiction, og Kurtz' rige viser sig at være et opbud af hedensk barbari eller en forrådnet civilisations kvalme ruiner. En endelig bestemmelse lader sig ikke foretage. Mørket sænker sig over filmen og en hel del sløvhed over os andre. Men Willard dræber Kurtz og drabet er rituelt. Et gudedrab. Man kunne da også forvente at usurpatoren ville indtage den styrtedes plads som rigets herre, men det sker ikke. Willard – og filmen – forlades i et ingenmandsland. Måske er frisens sidste mørke fragment et uigennemsigtigt billede på en hjemløs skyld? Coppola og manuskriptforfatteren John Milius har bygget deres film over Joseph Conrads roman »Mørkets Hjerte«, hvori det til slut hedder, at livet er en ubarmhjertig logiks og intetsigende hensigts løjerlige og hemmelighedsfulde arrangement. »Det meste man kan håbe af det, er et vist kendskab til sig selv – som kommer for sent – en høst af uudslukkelig anger«. Det er sagt om Conrad, at det dobbelte jegs forræderi, skyld og isolation og det lille mørke punkt midt i styrken, er de temaer hans fantasi arbejdede med. Er Willard og Kurtz da to sider af samme sag? To lag i et menneske? Er de én og samme? Orson Welles havde i trediverne planer om at filmatisere historien. Det skulle have blevet hans første film, og det var hans tanke selv at spille både Kurtz og Willard.

»Dommedag Nu« er egentlig en eksperimentalfilm mere end en spillefilm. Ikke at være en film *om* noget men selv at være dette noget er dens ambition. Undergang – og overgang måske? Men selve det at identificere film med destruktion er nu ikke noget Coppola har fundet på. »The film is like a battleground: love, hate, action, violence, death ... in one word: EMOTION«, sagde allerede Samuel Fuller i Godards »Pierrot le Fou«, og det er umuligt at lade være med at se noget symbolsk i den kendsgerning, at samme Fuller var den første som præsenterede amerikanerne for en filmisk skildring af krigen i Syd-

Citat

Flodløbene åbnede sig for os og lukkede sig bag os, som om skoven i ro og mag var spadseret over vandet for at spærre vejen for vor tilbagevenden. Vi trængte dybere og dybere ind i mørkets hjerte. Der var meget roligt. Ved nattetid løb undertiden en trommehvirvel bag træernes forhæng op ad floden og holdt sig svagt, som om den svævede i luften højt over vore hoveder, indtil det første daggry. Om det betød fred, krig eller bøn, kunne vi ikke sige. Daggryet bebudedes ved, at der lagde sig en kølig stilhed over floden; brændehuggerne sov, deres bål var brændt ned; en kvist, der knækkede, fik en til at fare sammen. Vi var vandringsmænd på en forhistorisk jord, på en jord, der havde udseende som en ukendt planet. Vi kunne have forestillet os at være de første mennesker, der tog en forbandet arv i besiddelse, som skulle betvinges for en pris af dyb kval og overordentlig slid. Men pludselig, mens vi kæmpede os rundt om en bøjning, så vi et glimt af sivvægge, af spidse græstage, et udbrud af hyl, en hvirvlen af sorte lemmer, en masse klappende hænder og stampende fødder, at svajende kroppe, af rullende øjne under det nedhængende, tunge ubevægelige løv. Damperen arbejdede sig langsomt afsted langs kanten af et sort og uforståeligt vanvid. Det forhistoriske menneske forbandede os, bad til os, ønskede os velkommen – hvem ved? Vi var afskåret fra at forstå vore omgivelser, vi gled forbi som spøgelser, forundrede og hemmeligt forfærdede, som fornuftige mennesker ville være overfor et begejstret oprør i et galehus. Vi forstod ikke, fordi vi rejste i de første tiders nat, de tider, der er gået og knapt har efterladt et tegn – og ingen erindringer. (fra »Mørkets hjerte« af Joseph Conrad, Aschehoug 1956).

Citat

Derfor er det sådan i »grusomhedens teater« at tilskueren befinder sig i midten mens skuespillet omgiver ham.

I dette skuespil er lydbelægningen konstant: lydene, støjen og skrigene søges først efter deres vibratoriske kvalitet, dernæst efter hvad de står for.

Blandt disse midler som efterhånden forfines kommer også lyset ind. Lyset som ikke kun er til for at lægge farve eller belyse, men bringer sin kraft med sig, sin indflydelse, sine antydninger. Og lyset i en grøn kaverne sætter ikke organismen i de samme sanselige stemninger som lyset på en høj blæsende dag.

Efter lyden og lyset er der handlingen, og handlingens dynamik: her er det at teatret langt fra at kopiere livet stiller sig i forbindelse, hvis det kan, med rene kræfter. Og hvadenten man tror på dem eller benægter dem, er der immervæk en måde at tale på hvor man bruger ordet »kræfter« om det som får energiske billeder til at fødes i det ubevidste, og formålsløse forbrydelser på overfladen.

En voldsom og sammentrængt handling er en form for lyrisk udsagn: den fremkalder overnaturlige billeder, et blod af billeder, en blodig stråle af billeder både i digterens hoved og i tilskuerens.

Hvilke konflikter der end huserer i hovedet på en tidsalder tør jeg roligt sige, at ingen tilskuer som har modtaget blod fra voldsomme optrin, som har følt en handling af højere orden passere igennem sig, som i pludselige glimt tværs gennem ualmindelige tildragelser har set de ualmindelige og væsentlige bevægelser i sin egen tanke, – idet voldsomheden og blodet er bragt til at tjene tankens voldsomhed, – ingen sådan tilskuer vil udadtil hengive sig til ideer om krig, oprør og hasarderede mord. (fra: »Det dobbelte teater« af Antonin Artaud, Arena, 1967).

østasien, hvilket skete så tidligt som 1957 med »China Gate«. (Coppola har i øvrigt karrikeret kollegaen i apokalypsen. Den surfriding- og napalmgale Oberst Kilgore er et umiskendeligt portræt.) Fullers gamle film havde naturligvis skurke og helte. Folk som drog ud for at forandre verden og som selv forandredes derved. Og den var forankret i en meget amerikansk idealisme, ligesom Ciminos »The Deer Hunter« er det, hvor langt den så end går i retning af at parallelisere krigens vold med volden i USAs historie og hverdag. Forskellen på de to tidligere film og så Coppolas ligger allerede antydet i titlerne. Den ene henviser til en lokalitet. »Porten til Indokina« hed Fullers film på dansk. Den anden refererer til en person. Til hjortedræberen der forlægger jagten fra det udbyggede Amerika til the wide open spaces i Vietnam, sådan som Lawrence tidligt anede det kunne ske. Coppolas film derimod nævner et begreb og han er nok ved siden af Godard (f.eks. »Soldaterne« og »Weekend«), Bergman »Persona«), Kubrick »A Clockwork Orange«, »Rumrejsen år 2001«), Miklos Jancso (f.eks. »Den røde Salme« og »Elektra«), Fassbinder (»Oprøret i Niklaushausen«) og nogle af sydamerikanerne den, der er nået videst i retning af abstraktionen og en filmisk relisering af det Antonin Artaud kaldte Grusomhedens Teater.

Artaud var så vist ingen ven af filmmediet, der efter hans mening blot er en grov visualisering af det faktiske i modsætning til teatret, der via poesien når billeder af det usynlige bag alt synligt. Men hvorom alting er, så vil Coppola det det samme som Artaud. Gennem en art grusom poesi, der finder udtryk i bizarre handlinger og fordrejde livsytringer, vil han fortælle at livet *er* intakt og blot venter på at blive ledet i en bedre retning. »Dommedag Nu« er det modsatte af en budskabsfilm men den rummer i sin lyse skræk en lutring og i sin sluttelige mørke tøven måske et håb om forvandling. Samlet og uafviseligt vedkommende synes jeg ikke den er, også fordi jeg ikke mener at det er Vietnamsyndromet, der er behov for at afdække netop nu, hvor universelt det end er givet. En mindre retrospek-

Der blæses klar til angreb.
Nederst Duvall som Kilgore

MICHAEL HERR

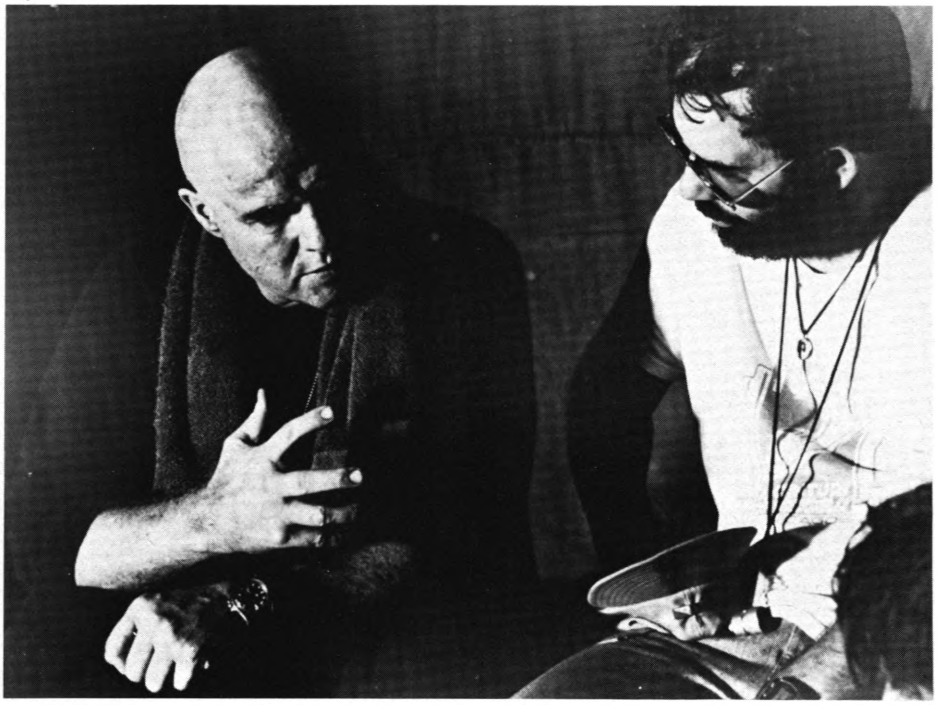
Michael Herr, hvem Coppola indkaldte til at skrive replikkerne til »Apocalypse Now«, var i slutningen af 60'erne krigskorrespondent i Vietnam. Herr var da selv i slutningen af 20'erne, og ældre end de 19-20 årige marineinfanterister, der kæmpede, og som han skrev om, men yngre end de i perioder op til 6-700 journalister og fotografer, der dækkede krigen. Blandt disse var der adskillige hærdede krigskorrespondenter. For Herr var Vietnam-krigen hans første krig, og han havde derfor måske bedre forudsætninger end sine erfarne kolleger for at sætte sig ind i, hvordan den usædvanlige krig føltes på huden og oplevedes i sindet hos de unge amerikanere, der var med. Herrs rapporter publiceredes under krigen i bl.a. »Esquire« og »Rolling Stone«, men i 1977 udgav han bogen »Dispatches«, der med rette er blevet kaldt den bedste beretning om, hvordan det var at være soldat og at føre krig i Vietnam. Den er blevet placeret på linie med Stephen Crane, George Orwell og Ernest Hemingways krigsskildringer og John Le Carré har kaldt den »Den bedste bog, jeg nogensinde har læst om mænd og krig i vor tid«. I efteråret 1979 dannede bogen grundlag for en ny Broadwaymusical.

Ib Monty

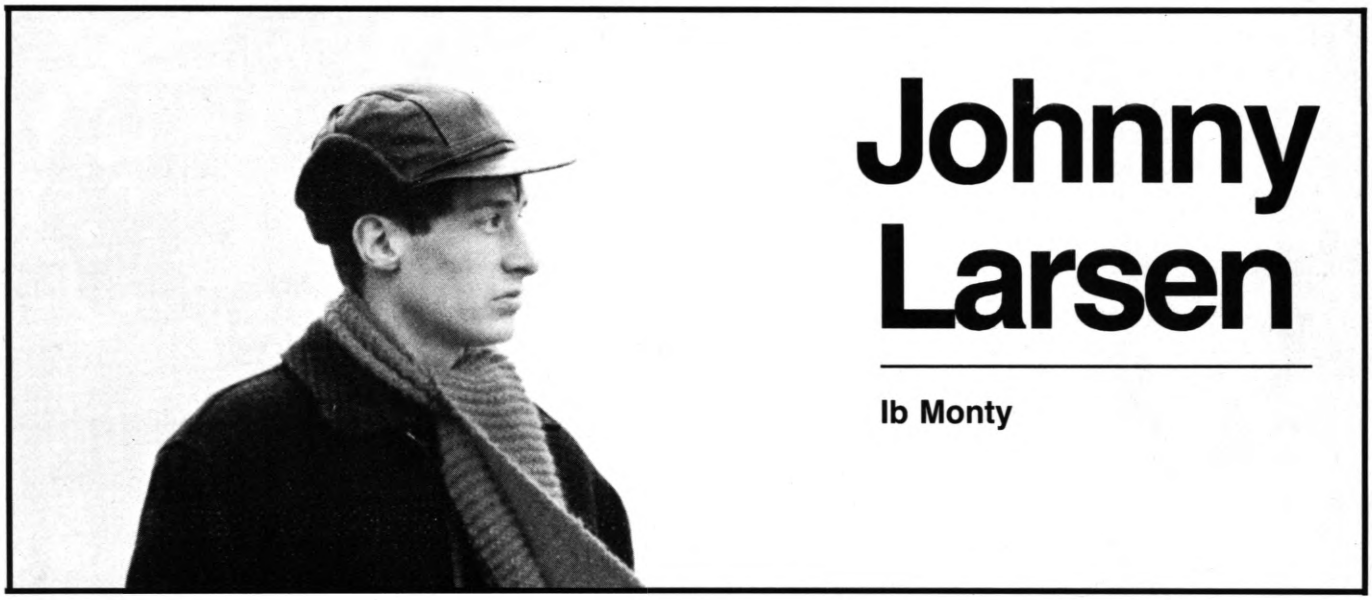
tiv og mere analytisk film, en digterisk og nøje undersøgelse af det magtapparat og de beslutningsprocesser som afgør vores allesammens skæbne forekommer langt mere nødvendig i dag, hvor US-militæret så målbevidst er ude med raslebøssen og et forestående præsidentvalg gør enhver indsigelse ensbetydende med defaitisme. Skabelsen af Coppolas antiskabelse, dette ragnarok, har været omstændig og plaget af uheld og forhalinger. Var den kommet for fire-fem år siden havde den været genial men ikke nu. Thi intet kunstværk er genialt i sig selv. Det tidspunkt på hvilket det fremtræder er paradoksalt nok afgørende for det geniales særkende – tidløsheden. Men naturligvis retter bebrejdelser for ikke at være en helt anden film og for at have været vanskelig at få i hus ikke en afgørende kritik mod »Dommedag Nu«. Det bør da også tværtimod fremhæves, at der bag al den sanselige rus på lærredet sitrer et moralsk engagement, der gør lydens og lysets udladninger til et udsagn som er diametralt modsat de nihilistiske og kyniske tidens film, som dens tone overfladisk kan minde om.

Artaud ville angribe vor tids flade instinkter med overnaturlige og uimodståelige indtryk. Valkyrieridtet, Playboyshowet og Kurtz' dødekult er sådanne billeder. Men så underligt kan det gå, at selv et så dygtigt styret arrangement – og det er næppe set dygtigere – ikke suverænt kan bestemme tilskuerens oplevelse. For der hvor filmen gør stærkest indtryk er, efter min mening, ikke der hvor den mest virtuost visualiserer sin idé – idéen om at være Vietnamkrigens indbegreb – som den gør det i ovennævnte scener, men der imod i en intim sekvens, der fortæller om et møde på strømmen mellem en amerikansk flodbåd og en vietnamesisk sampan. Her fastholdes pludselig krigens fysiske og psykiske hverdag uden symbolske kulisser hverken på lyd- eller billedside. Her er virkeligheden alene og ikke andet end en latterlig og littebitte misforståelse, der med ét får verden til at revne og drukne i blod. En træfning på et vandløb. Angsten der kortslutter. Kun et ubetydeligt fragment af en større virkelighed som en aften, hvor langt hinsides havet den end var, dog alligevel fik en mand i et køligt hus ved Potomac til at vende sig mod sin bror, præsidenten og foruroliget spørge: »Do you think those people really want us out there? Maybe we're doing the wrong thing«.

Mordet på Kurtz. Til højre Marlon Brando og Francis Coppola



DOMMEDAG NU
Apocalypse Now. USA 1979. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Omni Zoetrope. **P:** Francis Coppola. **Co-P:** Fred Roos, Gray Frederickson, Tom Sternberg. **As-P:** Mona Skager. **P-ledere:** Leon Chooluck, Barrie Osborne. **P-ass:** Robert Carroll, John Chapman, Russ Corin, Tony Dingman, Matt Tomich, Phil Radcliffe, Kevin Hughes, Lloyd Kino, Barbara Parker, Patti Claybourne, Doug Claybourne. **Instr:** Francis Coppola. **Instr-ass:** Jerry Ziesmer, Larry J. Franco, Tony Brandt. **Manus:** John Milius, Francis Coppola. **Efter:** »Heart of Darkness« (1902) af Joseph Conrad; samt med yderligere inspiration fra T. S. Eliots »The Hollow Men« (1925), Jesse Westons »From Ritual to Romance« og Sir James Frazers »The golden Bough« (1890), Williards monolog skrevet af: Michael Herr. **Kons:** Dennis Jakob. **Foto:** Vittorio Storaro. **Kamera:** Enrico Umetelli/**Ass:** Rino Bernardini, Mauro Marchetti, Efren Lapid, Rogilio de la Rama, Guiseppe Alberti. **2nd Unit-foto:** Stephen H. Burum. **2nd unit-kamera:** Piero Servo. **Insertfoto:** Caleb Deschananel. **Insert-kamera:** Hiro Narita. **Luftfoto:** David Butler/**Ass:** David Nowell. **Farve:** Technicolor. **Farve-kons:** Ernesto Novelli, Larry Rovetti. **Format:** Technovision. **Klip:** Richard Marks (Sup), Walter Murch, Gerald B. Greenberg, Lisa Fruchtman, George Berndt. **Supplerende klip:** Blackie Malkin, Evan Lottman/**Ass:** Michael Jacobi, Tracey Smith, Steve Semel, Richard Candib, Jerry Ross, Ken Fisher, Jay Boekelheide, Michael Kirchberger, Arthur Coburn. **P-tegn:** Dean Tavoularis. **P-tegn-illustratorer:** Alex Tavoularis, Thomas A. Wright. **Ark:** Angelo Graham/**Ass:** James Murakami. **Dekor:** George R. Nelson. **Rekvis:** Doug Madison/**Ass:** Tom Shaw, Tom Roysden, Matt Tomich, Willie E. Hunter. **Kost:** Charles E. James (Sup), Dennis M. Fill, George Little, Luster Bayless, Norman Burza. **Makeup:** Jack Young, Fred C. Blau Jr. **»Playmate«-koreo:** John Calvert. **Musik:** Carmine Coppola, Francis Coppola. **Musik-P:** David Rubinson/**Ass:** Arito Moreira, Michael Hinton. **Spillet af:** Patrick Gleeson, Richard Beggs, Bernard L. Krause, Don Preston, Shirley Walker, Nyle Steiner (Synthesizer), Randy Hansen (guitar), Mickey Hart (slaginstrumenter), samt The Rhythm Devils, Jordan Amarantha, Greg Errico, Zakir Hussain, Billy Kreutzmann, Phil Lesh, Jim Loveless. **Supplerende musik:** »The End« af og med The Doors; »Satisfaction« af Keith Richards & Mick Jagger, med the Rolling Stones; »Love Me, and Let Me Love You« af Robert Duvall; »Let the Good Times Roll« af Leonard Lee; »Suzie Q« af Dale Hawkins, S. J. Lewis & E. Broadwater, med Flash Cadillac; uddrag af Richard Wagners »Die Walküre«, spillet af Wiens filharmoniske orkester dirigeret af Sir George Solti; uddrag af »Mnong Gar Music from Vietnam«. **Musikbånd:** Stan Witt. **Lyd-montage:** Walter Murch. **Tone:** Richard Cirincione (Sup), Leslie Hodgson, Les Wiggins, Pat Jackson, Jay Miracle/**Ass:** Tim Holland, Nina Wax, Karen Wilson, Barbara McBane, Dave Davies. **Dialog-bånd:** Leslie Shatz, John Nutt, James A. Borgardt. **Genindspilning:** Walter Murch, Mark Berger, Richard Beggs, Dale Strumpell, Thomas Scott. **Sp-E-samordnere:** Joseph Lombardi, A. D. Flowers. **Sp-E:** Larry Cavanaugh, Jerry Endler, Rudy Liszczak, John Frasker, Richard Helmer, Ted Martin, Eddie Ayay, David St. Ana, Mario Carmona. **Stunt-instr:** Tery J. Leonard. **Stunt:** Joe Finnegan, Kerry Rossal, Chuck Walters, Steve Boyum. **Optisk-E:** Skip Watt, Joe Benoit. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Rollebesættere:** Terri Liebling, Vic Ramos, Eva Gardos/**Ass:** Lou Whitehill, Heig Beck, Marc Coppola, Randy Carter, Ken Metcalfe, Sue Bastian. **Medv:** Marlon Brando (Oberst Kurtz), Robert Duvall (Oberstløjtnant Kilgore), Martin Sheen (Kaptajn Willard), Frederic Forrest (»Chef«), Albert Hall (Skipper), Sam Bottoms (Lance), Larry Fishbourne (Clean), Dennis Hopper (Foto-jounalist), G. D. Spradlin (General), Harrison Ford (Oberst), Jerry Ziesmer (Civilist), Scott Glenn (Colby), Bo Byers (Sergent, MP), James Keane (Kilgores maskingeværskytte), Kerry Rossall (Mike fra San Diego), Ron McQueen (Såret soldat), Tom Mason (Sergent, materiel), Cynthia Wood (Årets »Playmate«), Colleen Camp (»Playmate«), Linda Carpenter (»Playmate«), Jack Thibeau (Soldat i skyttegrav), Glenn Walken (Løjtnant Carlsen), George Cantero (Soldat med kuffert), Damien Leake (Maskingeværskytte), Herb Rice (Roach). William Upton (Spotter), Larry Carney (Sergent 2, MP), Marc Coppola (AFRS-speaker), Daniel Kiewit (Major fra New Jersey), Father Elias (Katolsk præst), Bill Graham (Agent), Jerry Ross (Johnny fra Malibu), Dick White (Helikopterpilot), Hattie James (Cleans mors stemme). **Længde:** 151 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 26.10.79 – Palads + Tivoli (København), Scala (Aalborg), Regina (Århus), Palads (Odense) og Raadhus-Teatret (Randers).



Johnny Larsen

Ib Monty

Fra sine første billeder anbringer »Johnny Larsen« sin hovedperson præcist, indforstået og solidarisk i en genkendelig virkelighed. For vore øjne genopstår København i de tidligere 50'ere og Johnny er et produkt af sin tid og sit miljø. En 18-årig ung mand fra et Nørrebro'sk arbejderkvarter, der må tage tilfældige jobs, fordi han er uden uddannelse, udgået fra fjerde mellem. Johnny Larsen har endnu ikke rigtig fundet ud af, hvad han vil med sit liv, men i løbet af det halve år i 1952, hvor filmen følger ham, sker der noget med Johnny. Når nogen derfor har indvendt mod filmen, at der ikke rigtig er nogen udvikling i den, må man i filmens jargon have lov at sige: Det var satans. Eller mere urbant kan man spørge: Hvad er det for en udvikling, man efterlyser? Ganske vist forvandler Johnny Larsen sig ikke fra en almindelig, flink fyr til en revolutionær leder på et halvt år. Det ville være socialistisk realisme, lige så fjernt fra virkeligheden som enhver anden form for utopisk eskapisme. Men hvis ikke det er udvikling, at Johnny begynder at finde ud af, at der er et andet liv end det, forældrene har levet, at han begynder at markere sig som et selvstændigt individ og at han begynder at forstå, at man ikke skal finde sig i hvad som helst, ved jeg ikke, hvad man så vil kalde det. Morten Arnfreds film beskæftiger sig med de anonyme danskere og holder sig til en social og psykologisk realisme, som den udfylder med en sådan nuancering og sprød sensibilitet, at »Johnny Larsen« ikke blot er en af de mest ægte, men også en af de smukkeste og mest vedkommende og engagerende danske film i lange tider.

»Johnny Larsen« er en film, der befinder sig inden for en tradition for den følsomme, forstående og tilgivende virkelighedsbetragtning, som altid har været dansk films styrke. Grundstemningen er en blanding af melankoli og humor, en melankoli, der aldrig bliver smægtende og sentimental, og en humor, der aldrig udleverer sine personer. Ligesom en anden af de bedste danske film, Palle Kjærulff-Schmidts »Der var engang en krig«, benytter »Johnny Larsen« sig også af en retrospektiv realisme, der, når den fungerer, rammer os direkte i følelserne med sin balance mellem distance (i tid) og intimitet (i personskildring). Det er ikke altid let at få denne retrospektive realisme til at leve. Det er der mange eksempler på, og dem skal vi ikke rippe op i. Der lurer en fare for det fremvisende i begejstringen for, hvor herligt ægte man har kunnet rekonstruere fortiden. Resultatet er ofte en museumsstil, der modarbejder enhver troværdig personskildring. Til gengæld byder den retrospektive realisme også på en oplagt mulighed for at filtrere det fra, som i en samtidsskildring slører og fylder unødigt op i billedet. Set på afstand er det væsentlige tilbage, hvis nostalgien vel at mærke ikke tager overhånd.

I »Johnny Larsen« har Morten Arnfred beundringsværdigt fundet den fuldendte balance mellem menneskene, deres tid og deres miljø. Og det er menneskene i højere grad end nogen traditionel handling, der er hovedsagen i filmen. Først og fremmest naturligvis Johnny selv, som Allan Olsen kongenialt dækker. Allan Olsen *er* Johnny Larsen, et ungt menneske, der endnu har sin undren i behold, en flink fyr med gods i. Han er som sagt ingen oprører, og han har ikke de store problemer med sine forældre, i hvis to-værelsers lejlighed, han bor. Men han venter sig noget af livet, han vil gerne blive forelsket, og netop i forelskelsen i en pige, der er mere moden end han og mere sikker på sig selv, får Johnny en yderligere tilskyndelse til at komme videre. Allan Olsen giver indtagende udtryk for Johnnys kejtede tilnærmen sig pigen. Hans usikkerhed fortærkes af pigens rolige sikkerhed. Britta ligger lidt højere på den sociale rangstige. Hun har eget værelse med akvarium og HMV-pladespiller, er også mere selvstændig, fordi hun bor alene med sin mor, der er sygeplejerske. Hun er ganske vist bagerekspeditrice, men det er kun for at tjene penge. Om aftenen går hun på aftenskole for at blive dygtigere. Hun ved, hvordan all-round udtales, og demonstrerer sin følgen med tiden ved at spille en blues-plade, som hun har fået fra en storebror, der er i Amerika. Den sociale distance mellem hende og Johnny er dog ikke større, end man forstår, at hun får lyst til at tage ham op i sengen og det er ubegribeligt, at en enkelt anmelder har undret sig over, hvad hun ser i Johnny.

Britta, og det vil sige forelskelsen, er måske nok den væsentligste motor i Johnnys udvikling bort fra sine forudsætninger. Kammeraterne betyder mindre. Hans er fristeren, men hans energi tager en uheldig retning. Det er pengene, der lokker ham ud af miljøet. Men at hans lettjente penge som trækkerdreng er ved at føre ham ud på en farlig vej, er han godt klar over. Det vigende i hans øjne over for kammeraterne på danserestauranten, hvor Raquel Rastenni-imitationen drævende foredrager »I Can't Give You Anything But Love«, formår han ikke at skjule med sin spottende fandenivoldskhed over for Poul og Johnny. Poul er godt klar over, at hans interesse for boksning ikke vil resultere i serier af mesterskaber. Han er bogstavelig talt blevet slået ud. Og Johnnys forundring og forargelse er helt oprigtig. Hans kan blive en af de sociale tabere, som miljøet fostrer i så rigt et mål. Poul vil nok kun fortsætte i samme skure som sine forældre. Johnny og hans jævnaldrende venner er klart defineret over for hinanden, bl.a. i festen i en lejlighed, mens forældrene er borte. Det er et destillat af den tids fester, med gul North State på bordet og Les Poul og Mary Ford på pladespilleren. I det hele taget er filmen fint komponeret med sin vekslen mellem de intime scener mellem to eller tre og de kollektive scener, sammenkomsterne, hvor personerne spilles op mod hinanden.

Over for den ældre generation placeres Johnny således i begyndelsens nytårsaftensfest hos morforældrene. For Johnny er det ikke blot en pligt at deltage. Han hygger sig i samværet, bl.a. forventningsfuld over for, hvad bedstefaderen kan finde på. Han er den skuffede socialist, der i 30'erne var aktiv for at arbejderne skulle overtage hele lortet. Som pensionist har han nu søgt den evige danske trøst i bajerne, men der er stadig noget arrigskab tilbage i ham. Han kan i hvert fald stadig brokke sig.

Johnnys far derimod er den uforfalskede undersåt. Ikke blot er løbet kørt for ham, men

der er end ikke gnist af protest i ham. Han finder sig i og har absorberet alle småborgerskabets værdier og fordomme og vil gerne give dem videre til sønnen. Vil du i verden frem, da buk. Der er en skærende ironi i hans formaning til Johnny om, at det ikke var nogen skam at være arbejder. Selv om han er et levende dementi af påstanden. Filmen understreger det måske nok lidt for tydeligt, bl.a. i en af de scener, der netop fordi de andre er så diskrete, bliver lidt for demonstrativ. Jeg tænker på scenen i hjemmet, hvor det skal vises, hvorledes faderen og moderen taler forbi hinanden. Mens moderen er optaget af, at mælken er steget, undrer faderen sig over fænomenet hjernevask under Koreakrigen. Selv er han naturligvis det bedste eksempel på et menneske, der er hjernevasket til at acceptere og aldrig anfægte det småborgerlige samfunds værdier. Men her skærer Arnfred den bevidstløse eksistens lidt for tykt ud i pap.

Onklen derimod er en mand på vej op og i fuld gang med at indstille sig på de livsværdier, som skulle blive de dominerende i de såkaldte gode 60'ere, en periode, som filmen i øvrigt indirekte kaster et lidt kritisk lys henover. Og det er logisk, at det netop i filmens sidste kollektive scene, sammenkomsten efter bedstefaderens begravelse, bliver onklen med sine smart-kyniske ord om kulier, der udløser Johnnys definitive protest mod sit miljø.

Den ældre generations kvinder er alle, i ydmyg selvudslettelse i baggrunden. Mest selvstændig er vel mormoderen, og dermed knyttes også en forbindelse fra 50'erne tilbage til 30'rne, to tiår, der ligger hinanden nærmere end 50'erne og de efterfølgende. Det er mormoderen, der over for Johnny formulerer filmens budskab: Man skal gøre sig klart, hvad det er man stikker af fra.

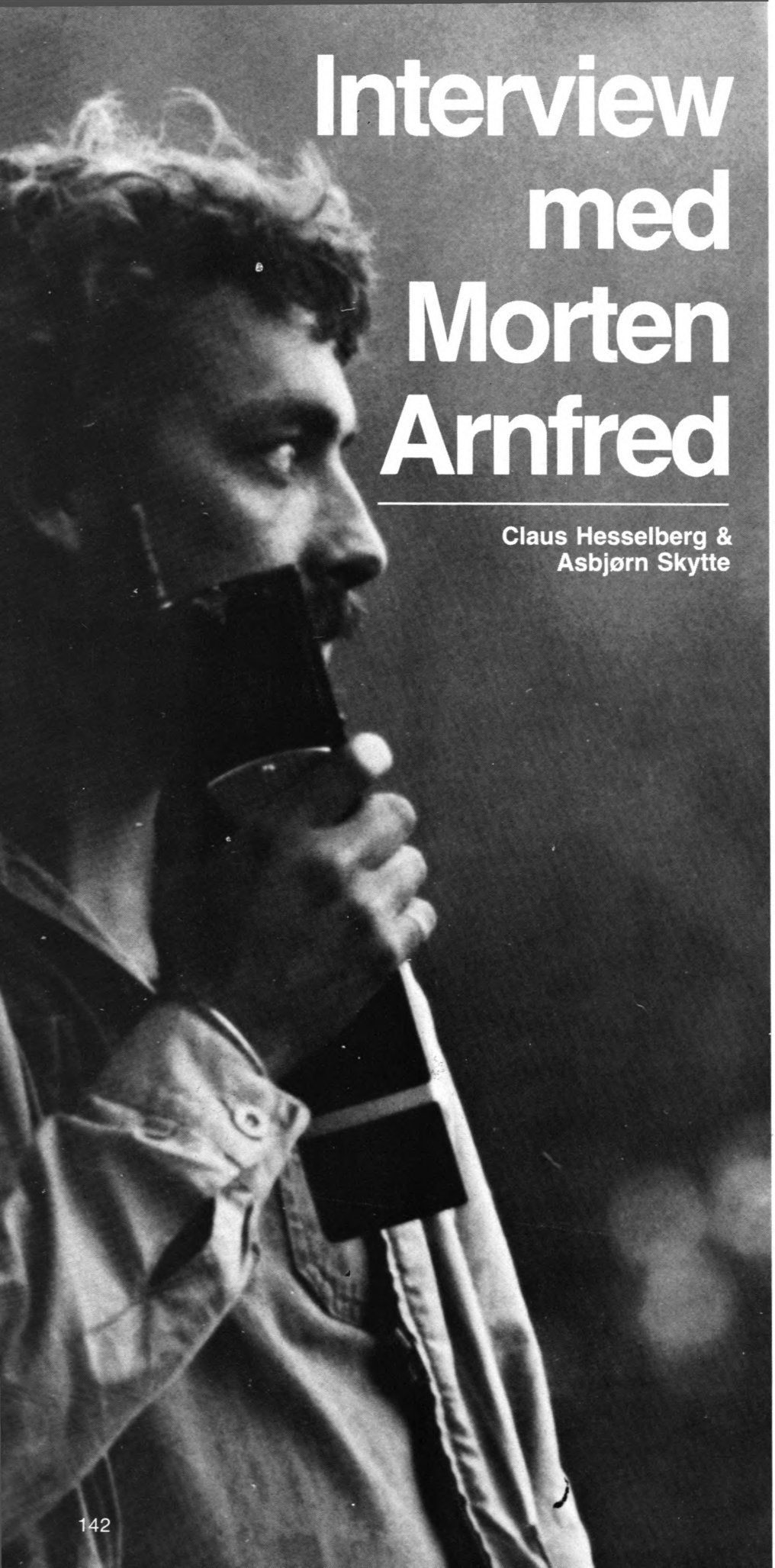
Endelig får filmen også Johnny klart anbragt på arbejdspladserne. Og der er en stigning i presset på ham, der motiverer hans voksende erkendelse af sin egen situation. Fra kul- og koksfirmaet, der simpelthen blot går fallit, over tømmerhandlen med den krakilske værkfører, der kun er en lus mellem to negle, og arbejdskammeraterne, der blot dukker sig, hvis jobbet står på spil, indtil militærtjenesten. Inden for militæret, der har den menneskelige ydmygelse som princip, og den meningsløse kadaverdisciplin som metode, bliver det endelig for meget for Johnny. Over for den autoritet, som han i sit tidligere liv og i familien har mødt i mere maskerede former, men som han her konfronteres med i al dens stupide totalitet, må han sige fra. Her indgår fornuften og følelsen hos Johnny endelig den alliance, der giver protesten mening. Og derefter kan vi da trygt forlade ham. Et selvstændigt menneske er blevet til.

Skønt »Johnny Larsen« foregår i 1952 er det, den vil sige os, derfor lige så vedkommende i dag, og Arnfreds film kan ikke med nogen ret skovles over i den erindringsindustri, som danske forfattere i disse år producerer så flittigt i. »Imagining something is better than remembering something« lader John Irving sin forfatterperson sige i sin fremragende roman »The World According to Garp«. Og »Johnny Larsen« er netop en film, der bygger på *imagination,* og ikke på hukommelse. Arnfred var selv 7 år i 1952, og det er ikke sine erindringer, han har filmet. Fra John Nehms bøger har han og Jørgen Melgård nok i første række hentet inspirationen til miljø- og tidsbeskrivelserne, men det er Arnfreds beundringsværdige fortjeneste, at han har placeret sin hovedperson i omgivelser, der aldrig bliver kulturhistoriske. Tiden er indfanget med subtil diskretion. En sporvogn, der spejles i en butiksrude, kaptajn Carlsen med det skæve skib som tidens mediehelt, »Solskin kan man altid finde« osv. osv. I Dirk Brüels foto finder man ikke det flade frontallys, som vi må leve med i størsteparten af danske film, men en modulering, der understøtter og fremhæver. I de klaustrofobisk pakkede to-værelsers med deres aftenlige »hygge«-belysning og i udendørsscenerne, de søvnigt oplyste sidegader, portene og baggårdene, kulden i en nøjsom tid, det grå, der aldrig udarter til smagende tristesse. Og heroverfor det blændende lys i skovtursscenen. Atmosfæren er hele tiden fastholdt med den naturlighed, der kun opstår på grundlag af omhyggeligt arbejde. Og omhyggelig og gennemarbejdet er filmen. Den økonomiske dialog er forbilledlig. Al snak er skåret bort, og tilbage er sætninger, der hver for sig rummer en karakteristik og som fører videre. Og sidst men ikke mindst i en film, der handler om mennesker, må man beundre Arnfreds personinstruktion. Det er svært at finde falske toner, og det er svært at fremhæve nogen frem for andre. Det skulle da være Frits Helmuth, der igen viser, hvor fin en filmskuespiller, han efterhånden er blevet. Og Karl Stegger, der enkelt og lakonisk får morfaderen til at blive det naturlige centrum i de scener, han er med i. Og så naturligvis Allan Olsen, der nu efter tre film har vist, hvilket naturligt talent, han har for at udtrykke sig på film. Der er over Allan Olsen samme nøgne følsomhed som over den unge Thommy Berggren, og det er ikke uden grund, at »Johnny Larsen« leder tanken hen på Bo Wiederbergs mesterlige »Ravnekvarteret«. Med sit øjenspil kan Allan Olsen udtrykke den fantastiske forventning til livet, årvågenhed over for mulighederne og vagtsomheden over for det forlorne og det urimelige. Men den debuterende Elsebeth Nielsen er smukt tunet ind til Allan Olsens spil. Der er noget umiddelbart tiltrækkende ved hendes lidt drilagtige ro og lokkende underfundighed.

Kort sagt har Morten Arnfred med »Johnny Larsen« skabt en film, hvor han har ladet de almindelige danskere komme til orde. Han har – ofte ved hjælp af humoren – en distance til dem, men han holder af dem. Det har han fået over i sin film, der hele tiden er bevægende. Efter »Mig og Charly« og »Johnny Larsen« er Morten Arnfred nok det mest spændende og modne unge talent i dansk film. Man må håbe, at producenterne og filmbureaukratiet kender deres besøgelsestid.

JOHNNY LARSEN
Danmark 1979. **Dist:** Panorama. **P-selskab:** Panorama. Med støtte fra Det danske filminstitut/ved Frits Raben. **P:** Just Betzer. **P-leder:** Lars Kolvig. **I-leder:** Per Årman. **Instr:** Morten Arnfred. **Instr-ass:** Ebbe Nyvold. **Manus:** Morten Arnfred, Jørgen Melgaard. **Efter:** John Nehms roman »Ståsted søges« og »Man går ind gennem en port«. **Foto:** Dirk Brüel/ **Ass:** Morten Bruus-Pedersen. **Farve:** Eastmancolor. **Lys:** Leif »Barney«/Fick/**Ass:** Kim Sejer Larsen. **Klip:** Anders Refn. **Ark:** Palle Nybo Arestrup. **Rekvis:** Lennert Pasborg, Bjørn Hernes. **Kost:** Gitte Kolvig, Manon Rasmussen. **Musik:** Toots Thieleman, Kasper Winding, Ole Arnfred. **Incidentalmusik:** »Vaya Con Dios«, »Ten Thousand Miles«, »Hele ugen alene«, »Kære John« og »I Can't Give You Anything But Love«. **Tone:** Niels Arild-Pedersen/**Ass:** Henrik Bøving. **Medv:** Allan Olsen (Johnny Larsen), Frits Helmuth (Hans far), Hanne Ribens (Hans mor), Karl Stegger (Johnnys bedstefar), Berthe Quistgaard (Johnnys bedstemor), Sven Hansson (Smeden), Jannie Fauerschou (Johnnys faster), Claus Strandberg (Johnnys onkel), Ole Meyer (Hans, Johnnys kammerat), Jens Ottoson (Poul), Elsebeth Nielsen (Britta, Johnnys kæreste), Birgit Sadolin (Brittas mor), Lis Poulsen (Inge), Hanne Knudsen (Hans' pige), Bent Warburg (Johnnys arbejdskammerat), Kurt Ravn (Arbejdssøgende), Anne Marie Helger (Bagerjomfru), Benny Nielsen (Boksetræner), Ove Sprogøe (Kaptajn), Ib Mossin (Værkfører), Bjørn Uglebjerg (Ungarbejder), Svend Aage Pedersen (Svend), Holger Vistisen (Tømrer), Aksel Erhardtsen (Hans' far), Birgit Brüel (Hans' mor), Britta Knudsen (Servitrice), Bo Løvetand (Sergent), Johnny Olsen (Rekrut), Finn Nielsen (Oversergent), Jørn Faurshou (MP-vagt), Leo Jørgard (Oversergent), Otto Svendsen (Arbejdssøgende), Kaj Sørensen (Værkfører), Ulf Bertram (Tjener), Jørgen Flak (Sessionsleder), Jesper Thilo – tenorsax, Niels Jørgen Sten – piano, Arne Tørnquist – bas, Svend Erik Nørgaard – trommer, Annett Nordlund – sangerinde (Orkestret »Erling and the Happy Four«). **Censur:** Rød. **Længde:** 2890 m. 105 min. **Prem:** palads + Palladium (København), Bio (Slagelse), Bio (Roskilde), Fønix (Odense), Scala (Aalborg), Royal (Århus), Skanse (Randers), Bio (Silkeborg), Kino (Horsens), Strand (Esbjerg). Der vises i filmen klip fra »Soldaten og Jenny«.

Allan Olsen som Johnny Larsen



Interview med Morten Arnfred

Claus Hesselberg & Asbjørn Skytte

Kosmorama: Hvordan kom du i gang med projektet »Johnny Larsen«?

Morten Arnfred: Første gang jeg stiftede bekendtskab med John Nehms bøger, var da vi lavede »Mig og Charly« færdig – idet det faktisk var min kone, Birthe der havde taget hans bøger med hjem. Hun havde lige læst »Ståsted søges«, og på hendes opfordring læste jeg den. Og så mens vi gik og lavede »Slægten«, hvor jeg var instruktørassistent, blev jeg kontaktet af filmkonsulent Fritz Raben og producenten Just Betzer. De fortalte mig at Jørgen Melgaard og John Nehm på opfordring fra Fritz havde udarbejdet en række synopser og manuskriptudkast efter Johns bøger. De var oprindeligt tænkt som en TV-serie, men det gik i sig selv igen, fordi TV ikke havde råd. Jeg blev bedt om at kigge på materialet. Det gjorde jeg så og blev fascineret af John Nehms evne til at registrere tingene omkring sig, hans hudløshed i opfattelsen af tilværelsen.

Jeg ville godt være med til at se om vi kunne få en film op at stå med udgangspunkt i de bøger, men jeg havde dog ikke lyst til at binde mig til et mammutprojekt. Derfor viskede Jørgen Melgaard og jeg tavlen ren og startede helt forfra, fordi det han havde lavet sammen med Nehm var meget bredt lagt an og ikke særlig filmisk. Jeg besluttede på et meget tidligt tidspunkt at dykke ned i det der halvår i starten af 50'erne, hvor hovedpersonen er 17-18 år, og da havde jeg allerede besluttet at skrive filmen til Allan Olsen – for at give ham en ny udfordring og se om vi kunne bygge en ny figur op omkring ham.

Melgaard og jeg fordelte arbejdet imellem os – han gav mig nogle bud på arbejdspladsscenerne, og jeg tog mig af familiescenerne. I sidste ombæring koordinerede jeg det så – og skrev dialogen. Vi forholdt os meget frit til bøgerne, lod os nærmest inspirere af dem og digtede selv nye scener til. Der var f.eks. nogle af personerne, som jeg lavede om på, og det har jeg gjort i fuld overensstemmelse med John Nehm. Det var en forudsætning, at jeg ikke ville være hængt op på hans oplevelser, for jeg har ikke oplevet de ting selv, men blot ladet mig inspirere af hans beskrivelser. John var kun med i fasen før jeg kom ind i billedet – og det var hovedsageligt en disponering af stoffet – det var ligesom tanken at Jørgen og jeg skulle styre det videre – vi var alle enige om at der ikke var plads til tre skribenter, men Jørgen og jeg arbejdede videre og udvekslede manuskriptudkast indbyrdes. Jørgen kom med nogle bud, og nogle gange var det flot løst, men andre gange var det eksempler på hvordan det i hvert fald *ikke* skulle løses.

Et sådant samarbejde kan lade sig gøre, for så vidt at det er instruktøren – for mit vedkommende i hvert fald – der har det sidste ord, det er trods alt ham eller hende der i sidste instans skal realisere projektet. Jeg har meget glæde af at lægge tingene frem og få en umiddelbar *feedback* på dem, især fra personer jeg kender, og jeg kan godt få en kritik af et stof, som jeg ikke er enig i, men som jeg alligevel kan bruge fordi jeg kender afsenderen. En filmkonsulent kan udmærket være en sådan person – i hvert fald har jeg brugt Fritz Raben på den måde – lige som jeg også har

Morten Arnfred

brugt Erik Crone, selv om han faktisk ikke havde noget med produktionen at gøre. Og jeg har også brugt Hans Kristensen og Anders Refn på den måde, for slet ikke at tale om min kone og andre mennesker der kender *mig*.

Kosmorama: Både »Mig og Charly« og »Johnny Larsen« hviler meget i episoder og stemninger. Hvor meget af den visuelle udformning er med i manuskriptet?

Morten Arnfred: Det er rigtigt at de to film på den måde minder om hinanden. I manuskriptets regibemærknigner og i dialogen slår jeg tonen an, lægger vægt på det der er væsentligt. Alle småting, f.eks. at man spiser semuljevælling med rød saftevand, står som krydderier og skulle gerne give et indtryk af hvad det er for en stemning jeg vil have frem, men det er meget få steder jeg i mit manuskript har lagt mig fast på en bestemt kameragang. Jeg er meget forsigtig med at angive de rent filmiske løsninger i mit manuskript, for når man står »på banen« og skal løse tingene, kan man alligevel aldrig få det som man havde tænkt sig det. Med »Johnny Larsen« var vi selvfølgelig nødt til at forberede os fantastisk godt, idet udendørsbillederne på forhånd skulle være nøje planlagt. Vi måtte f.eks. i god tid sætte »parkering forbudt«-skilte op for at sikre os at der ikke kom biler fra 70'erne ind i billedet. Anderledes var det med interiørscenerne som er filmet i studie, og det giver en større frihed med hensyn til ro og kontinuitet, man kan flytte en væg, og i dette tilfælde var det helt klart en fordel når der var mange personer med, f.eks. i lejligheden.

Men i det hele taget er det svært for mig at give en opskrift på hvordan jeg fortæller i billeder. I mange tilfælde kan en beslutning først tages i sidste øjeblik. Vi ved selvfølgelig, hvad vi vil, når vi står »på banen«, det har vi i forvejen planlagt, men det foregår meget ofte aftenen før, når jeg ser dekorationen møbleret og ved hvad jeg allerede har. Derfor slutter instruktørens arbejdsdag ingenlunde når man har set prøverne ved 6-tiden om aftenen, for derefter forestår 3-4 timers arbejde derhjemme med at planlægge skudplan for næste dag.

Kosmorama: Hvor meget improviserer du i forhold til det færdige manuskript?

Morten Arnfred: Faktisk slet ikke. Jeg ved inden optagelsernes start hvem der skal spille de væsentligste roller og har afpasset dialogen i forhold til det. Jeg holder mig til manuskriptet, for det er det eneste fælles arbejdsgrundlag man har på et filmhold. Det er igennem manuskriptet du over for kammeraterne på holdet skal anskueliggøre hvad du vil fortælle og hvordan. Derfor lagde jeg vægt på at holdet fik manuskriptet i god tid, og at vi holdt et møde en måned før optagelserne startede, hvor jeg forsøgte at redegøre for hvad det var vi stod over for – en dagligdags, lavbenet historie, som ikke havde nogen ydre handling til at føre forløbet igennem, men som skulle bygge på menneskeskildringen og på relationerne folk imellem. Det var meget vigtigt for mig at vi alle var klar over at det var sådan vores historie skulle fortælles.

Jeg tror at det er farligt kun at skrive et manuskript for at prpoduktionslederen skal have et eller andet at forholde sig til, eller for at filminstituttets konsulent skal have noget at støtte. Men hvis du har et godt manuskript, så har du også mulighed for at improvisere over det, hvis der er brug for det.

Kosmorama: Jeg har en fornemmelse af at det der får dine film til at hænge så fantastisk godt sammen, er at du opererer med små temaer, som videreudvikles ...?

Morten Arnfred: Ja, det er bl.a. en af de ting der kan få et episodisk materiale til at hænge sammen. Små signalementer, som man sender afsted på et tidligt tidspunkt, hvor de måske ikke rigtig har nogen sammenhæng, men som på et senere tidspunkt i en anden scene dukker op igen og er med til at karakterisere personerne og binde tingene sammen. Små, måske i første omgang uvæsentlige ting, kan senere hen få mening når de bliver sat i relief af noget andet. På den måde bliver det personerne der fører os igennem historien.

I »Johnny Larsen«s tilfælde har jeg haft Johnny Larsen at følge. Han har været min røde tråd – han er drivkraften i fortællingen, den som jeg umiddelbart interesserer mig for, men jeg kan ikke interessere mig for ham uden at interessere mig for de mennesker der omgiver ham. Som fortæller er jeg nødt til at forstå dem – for at kunne forstå hans reaktioner. Jeg forsøger at gå efter Johnny med kameraet og som en slags beskuer fortælle hans historie.

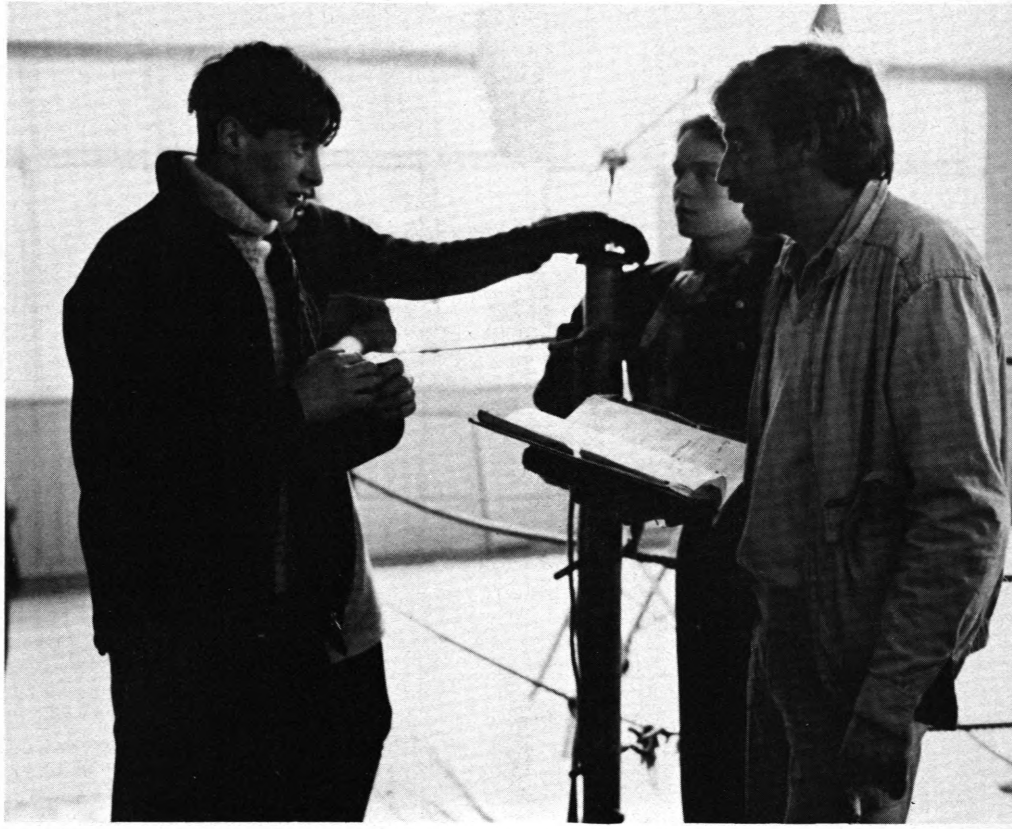
Jeg indlader mig ikke i skænderier med ham, jeg advarer ham ikke om hvad han nu skal møde, jeg hjælper ham ikke nogen steder hvor han har problemer, det må han sgu selv klare. Men jeg er loyal i min beskuelse af ham, og derfor er jeg nødt til at kigge på de mennesker der omgiver ham og er sammen med ham. Jeg er ikke hjemme hos forældrene uden ham – han har taget mig med i sin verden, kan man godt sige.

Kosmorama: Er det ikke vanskeligt at bruge amatører og professionelle sammen, især i dette tilfælde, hvor Allan Olsen først har skullet arbejde sig ind under huden på Johnny i manuskriptfasen og siden har skullet tilpasses teknisk – spillemæssigt?

Morten Arnfred: Det er jo det, der er det spændende og sjove ved det. At se om man i disse meget intense minutter, hvor man står i studiet eller på optagelsesstedet kan få tingene til at leve, kan indfri alle de forventninger man har haft om at gøre dette almentmenneskelige grundlag levedygtigt og gøre til kunst på en eller anden måde.

Jeg tror det er meget sundt at prøve at definere de her begreber, fordi vi må slå fast at vilkårene i optagelsessituationen er nøjagtig ens, uanset om du har 30 film på bagen, eller det er første gang du står der. Proceduren er så stram, at man ikke kan give amatører visse vilkår og de professionelle andre. I og med at et menneske på en film udfylder en rolle, så er vedkommende professionel. Set i det lys er der ingen forskel, arbejdsvilkårene er ens. Men der er visse fordele ved at bruge mennesker der ikke har en teatermæssig baggrund, fordi udtrykkene på en teaterscene og foran et filmkamera som bekendt er helt forskellige, og det kan meget ofte være lige så svært at få en teaterskuespiller til at fungere foran et filmkamera, som det kan være med en amatør, som man hiver ind fra gaden, og som ikke er belastet af nogen nykker af nogensomhelst art. Det er et spørgsmål om at skabe tryghed omkring figuren, at skabe ro og koncentration, og i det hele taget have tillid til hinanden.

Morten Arnfred instruerer Allan Olsen



Frits Helmuth og Allan Olsen

Skuespillere, som ikke er vant til at arbejde med film, skal behandles på en særlig måde for at fungere optimalt. Man skal trænge ind bag deres manerer for at komme ind til det nøgne der ligger bagved. Og det synes jeg faktisk er lykkedes mig over al forventning med »Johnny Larsen«. Jeg har følt en vilje hos de professionelle skuespillere til at prøve noget andet denne gang. Jeg har valgt en Frits Helmuth, en Berthe Quistgaard, en Karl Stegger osv. folk som netop er kendt for det de er, til at spille anonyme, almindelige mennesker, og det vil sige at det man normalt kender disse mennesker for, skulle vi have skrællet væk, og det var der en forståelse for fra alle sider.

Kosmorama: Især er Frits Helmuth helt imponerende, helt inde under huden på sin arbejdsmand ...

Morten Arnfred: Ja, og det var noget som Frits og jeg diskuterede helt fra starten. Da jeg havde besluttet, at det skulle være Frits, der skulle spille den rolle, da sagde jeg med det samme til ham at jeg havde haft store betænkeligheder ved det, fordi han nemt kan komme til at udstråle en intellektualisme, som ikke passer til figuren. Vi diskuterede f.eks., meget længe hvor vidt han skulle gå med alpehue. Da jeg så ham med den og brillerne første gang, tænkte jeg: »nej, det bliver for meget 'Løgneren',« men da jeg så senere så ham i miljøerne, så syntes jeg alligevel det fungerede mægtig godt. Men det var en detalje som vi diskuterede meget længe, og på den måde har alle spillerne været med til at fastlægge deres figurer. Der kan man bruge deres professionalisme.

Allan, derimod, har været involveret lige siden jeg begyndte at skrive på projektet. Jeg sagde til ham, at jeg skrev rollen til ham. Jeg vidste at der i denne figur lå udfordringer, som han ikke havde fået på »Mig og Charly«, men jeg havde også en tyrkertro på, at han havde et meget større register, end jeg havde set i den film, som Charly-figuren ikke krævede udnyttet, men som jeg havde lyst til at undersøge. Vi havde læseprøver et par måneder i forvejen, hvor vi fik ham ind i kroppen på Johnny Larsen. Han kender den figur langt ud over hvad vi ser på lærredet. Hvis du spørger ham hvordan han havde haft det i skolen, kunne han holde et langt foredrag om det.

Jeg har forsøgt at give ham et så stort tilløb til figuren at han kunne bruge det i de små præcise ting han laver. Og Allan og jeg »swinger« flot sammen, vi taler det samme sprog. Under instruktionen behøver jeg bare at trække på skulderen eller lige gentage replikken for ham, så ved han lige præcis, hvor jeg vil hen med det. Jeg lægger meget stor vægt på diktionen i de enkelte replikker, hvordan de enkelte ord bliver sagt, og hvordan ansigtet ser ud i samme øjeblik, og de bevægelser man gør med hænderne. Alle disse ting er med til at præcisere udtrykkene, netop når de er så små. Man må hele tiden integrere dem i det der foregår.

Kosmorama: Der er en ødselhed i din rollebesætning, f.eks. Birgit Brüel, Ib Mossin og Ove Sprogøe i ganske små roller. Siger danske skuespillere ja til alt, uanset hvor lille rollen er?

Morten Arnfred: Ja, det gør de, og hvis ikke de gør det, så er det dumt af dem, for netop i sådan en film som den her, er alle spillerne lige vigtige. Og når Ove Sprogøe siger ja til den rolle, og det er noget med to arbejdsdage, så gør han det, fordi han kan lide historien, og fordi han godt kan se at den rolle han får tildelt er enorm vigtig i det lange træk, lige så vigtig som alle de andre.

Netop fordi disse roller er så små, skal de være meget stringente og meget præcise. Man kan nemt falde over i klicheerne, og det har jeg været meget opmærksom på ikke at gøre. Man ser så tit på film at man har nogen gode, stærke hovedkræfter, og så får alle birollerne lov at passe sig selv som almindelig fyld – kartofler og sovs til den forlorne hare – men netop i denne type film er det altafgørende at selv ikke den mindste birolle må falde ved siden af, for allesammen er med til at skabe stemnignen og miljøet.

Kosmorama: Koster det ikke flere penge at have de folk med?

Morten Arnfred: Jo, det gør det, men jeg tror det er en meget dårlig politik, hvis man ræsonnerer, at denne lille rolle kan hvem som helst klare – de penge er dårligt sparet. Bortset fra det, er der jo ikke tale om at f.eks. Ove Sprogøe og Birgit Brüel kommer ind som stjerner og forlanger store honorarer, og det ligger slet ikke i min vurdering, at en Ove Sprogøe sælger billetter. Det kan godt være at han sælger et par ekstra billetter, men hvis det er en dårlig film, så sælger selv ikke den bedste skuespiller billetter. Den tid er gudskelov forbi.

Kosmorama: Du har altså fået præcis de skuespillere du ville have?

Morten Arnfred: Ja. Selvfølgelig er jeg blevet overrasket undervejs. Nogle er gået bedre end forventet, andre har jeg måttet bruge tid på, men der er ikke noget tilfælde hvor jeg har fortrudt mit valg, og det er første gang jeg har oplevet det – for det er der næsten altid.

Kosmorama: Var denne omhu med alle birollerne ikke også til stede i »Mig og Charly«?

Morten Arnfred: Jo, til en vis grad i hvert fald, men jeg synes selv at jeg er kommet bedre om bag ved dem i »Johnny Larsen«, men det var også en ambition på »Mig og Charly« at prøve at se om vi kunne lave et stykke socialrealisme, et stykke dagligdag som foregår lige nu uden for vores egen dør, og så gøre den interessant.

Med socialrealisme skal man være varsom med ikke at gøre det så gråt og kedeligt at man tvinger folk ned i stolen, fordi man så blokerer for interessen. Det tror jeg, at det er meget vigtigt at disse mennesker, der fjoller rundt oppe på lærredet, sender signaler ud som virker som katalysatorer og lukker op for en måde at opleve film på. De skal røre en emotionelt og opbygge en velvilje og interesse, som også gør at man bagefter kan bearbejde nogle af de ting man er blevet udsat for.

Kosmorama: I »Mig og Charly« brugte du også skuespillerne i ikke-typiske roller. Ghita Nørby spillede imod sin vante type. Var du helt klar over fra starten at hun skulle have den rolle?

Morten Arnfred: Nu var Henning Kristiansen også med i beslutningen, og faktisk varede det længe før vi bestemte os for Ghita i den rolle. Min første indskydelse til den moderrolle var at her måtte vi finde noget vådt ler, en uprøvet, som vi selv skulle forme, men at hvis vi ikke kunne det, så ville jeg gerne prøve kræfter med Ghita Nørby. Fordi jeg synes hun er en skidegod skuespillerinde. Jeg synes også hun har nogle manerer, som jeg ikke kan fordrage, og som hun sikkert også selv er ked af, men som jeg helt åbent diskuterede med hende, og som jeg lagde et stort stykke arbejde i at få væk.

Der ligger selvfølgelig en stor udfordring i at binde an med nogle af de skuespillere som man har kendt lige siden man var barn. Man har i mængden af det de har lavet fået øjet på noget centralt, som findes i en masse skuespillere. Det er bare så få gange de får lov at prøve kræfter med sig selv, fordi de som regel bliver 'type-casted' og bare skal levere en

rolle som man har set utallige gange før.

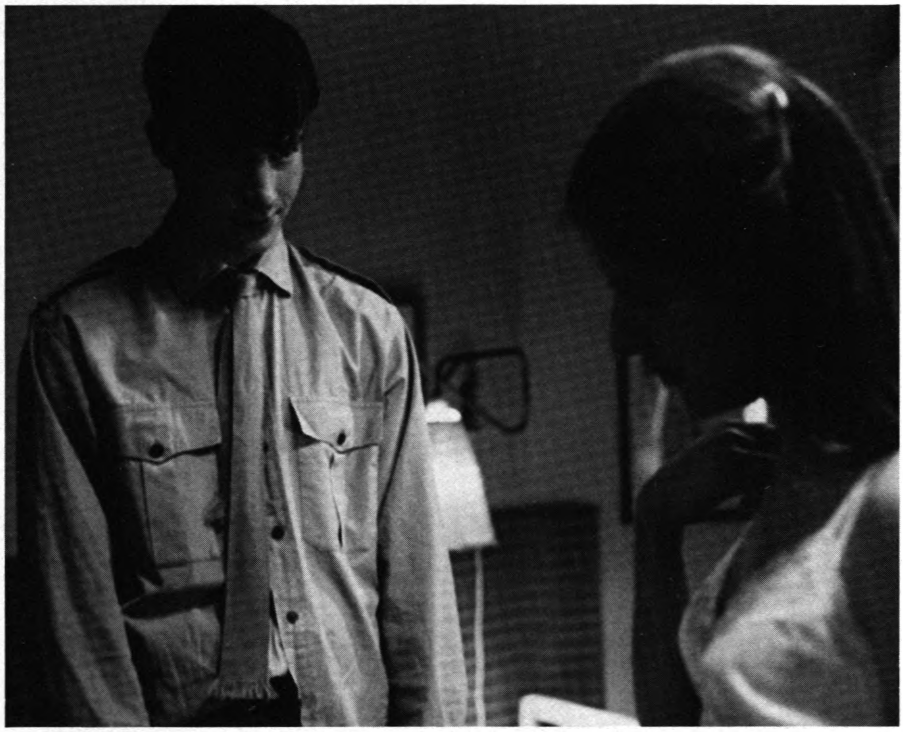
Kosmorama: Som Okking i »Mig og Charly«?

Morten Arnfred: Ja, og hvis jeg havde været stærkere den gang, kunne jeg nok have fået lidt mere ud af den figur, men jeg synes at han selv gav et meget flot bud på den, og det var jeg meget imponeret af.

Kosmorama: Derimod Karl Stegger som pølsemand?

Morten Arnfred: Ja, han trænger igennem, selv om han kun er med i ganske få scener og hver gang bare rydder flasker af.

Kosmorama: Hvordan 'tackler' du de meget komplicerede emotionelle scener som er i begge dine film, f.eks. scenerne mellem Steffen og hans mor, og selvfølgelig



Allan Olsen og Elsebeth Nielsen

især den store scene i sengen, i »Mig og Charly«?

Morten Arnfred: Jeg gør det på den måde at jeg taler meget åbent om dem – og gerne i hele holdets overværelse. Scenen i sengen i »Mig og Charly« blev lavet kl. 4 om morgenen, og det skyldtes Ghitas travlhed med teater og radio, og det er jo et af de vilkår man er nødt til at indordne sig under i branchen. Scenen står i manuskriptet som et handlingsforløb med et par replikker, og i regibemærkningerne har jeg forsøgt at gøre rede for, hvad det er for følelser der gør at de nu kryber ned under den dyne sammen. Jeg vidste helt ærligt ikke på forhånd hvordan den scene ville spænde af. Jeg vidste godt hvad jeg gerne ville have, og den udviklede sig stort set som jeg havde forestillet mig. Men jeg vidste ikke hvad jeg skulle have gjort hvis den ikke var lykkedes, andet end at lade den ryge ud af filmen, fordi den er så hårfin i sin balance.

Det var en udfordring for Ghita og især for Kim, som nok var den der var mest påvirket af situationen, men det passede jo meget godt ind i det han skulle fortælle. Scenen blev til i en meget afslappet og sjov atmosfære, hvor vi nærmest legede os til det, og allerede, da vi lige havde lavet den, var vi klar over at den i sin rytme og stemning var blevet meget god.

Kosmorama: Du ender netop i den scene på et nærbillede af Kim, som er et af disse forbløffende øjeblikke på film, hvor der pludselig indfanges et væld af modstridende udtryk i et ansigt. Det var vel helt ægte i dette tilfælde?

Morten Arnfred: Ja, det er en slags dokumentarisme, en klar foræring. Der er ingen tvivl om at det var en mærkelig situation for Kim – at ligge nøgen under dynen sammen med Ghita Nørby, og med 30 mand der står udenom og filmer løs. Men jeg havde brug for den irrationalitet i hans udtryk. Han lægger selv op til det i et forsøg på at trøste moderen. Han kan godt fornemme at hun har det skidt og tager en tradition op fra den gang han var lille og gemmer sig under dynen, og det lukker lige pludselig op for noget hos hende, og kådheden og tømmermændene bliver brugt til at få afløb for nogle ting som har ligget der i meget lang tid, og det kommer bag på dem begge to.

Kosmorama: Den har du jo også plantet i starten, hvor hun nusler ham i håret og siger: »Du sidder på fars plads«.

Morten Arnfred: Ja, helt klart. Når jeg sidder og skriver manuskriptet, så ved jeg jo godt at dette forhold på et eller andet tidspunkt vil ende under den dyne. Derfor er jeg nødt til at sende nogle signaler ud, som under ingen omstændigheder må opfattes som signaler fra hende, men mere er signaler fra mig og information til publikum.

Kosmorama: Var kærlighedsscenen i »Johnny Larsen« en parallel optagelsessituation?

Morten Arnfred: Det var ikke kl. 4 om morgenen, men det var selvfølgelig en af de scener, som var centrale i manuskriptet, og som også gerne skulel være det i filmen. Den skulle i højere grad køre på det uudtalte, stilheden. Jeg ville udtrykke nogle af de ting ved at de netop ikke sagde noget – i kontrast til den plade hun spiller, som er et værn de dækker sig ind bag ved, og helt parallelt med det skjold som unge mennesker dækker sig ind bag ved i dag på diskotekerne. Her talte vi endnu mere åbent om tingene, og der var ingen blufærdighed til stede – den skulle jeg næsten indpiske.

Både Allen og Elsebeth koketterede meget med måden at gøre det på, i forhold til hvordan de ville have gjort det i dag. Det blev næsten en parodi, og det måtte det jo ikke blive. Det skulle opstå ud af ingenting, hvor de står der og danser, og musikken holder op, og de bliver stående, og han så tager mod til sig og lyner lynlåsen ned, og så sidder lortet fast, altså! Hele den scene var central for mig, fordi den er en af de få scener i filmen som ikke er kompliceret, som ikke er problemfyldt. Det er første gang han – af pigens mor – bliver behandlet som et voksent menneske, der er ingen der stiller spørgsmål, hun siger bare »Pas godt på hende, soldat«, og går på arbejde. Der er ingenting der forhindrer at han kan komme i seng med pigen. De fysiske rammer er til stede, de er alene og de er forelskede.

Jeg ville gerne lave en lille drøm ud af det – for en gangs skyld skulle det være let. Det eneste der kan spænde ben, er at han kludrer med lynlåsen, men hun reagerer bare – til hans forbløffelse – med at smide tøjet og krybe i seng. For ham er det lige som at være i paradiset.

Kosmorama: Hvordan er dit samarbejde med fotograferne? – Hvorfor er Henning Kristiansen krediteret som medinstruktør på »Mig og Charly«?

Morten Arnfred: Det er han, fordi »Mig og Charly« blev til i samarbejde mellem os. Det var i virkeligheden ham der fik ideen og kontaktede mig og sendte mig bogen »De hvide hænder«, som jeg ikke synes er nogen særlig god bog, men den havde et miljø og nogle personer som jeg syntes var interessante. Henning og jeg var fra starten enige om at det var en film af os to, men vi var også enige om at fordele rollerne. Vi har selvfølgelig ikke været instruktører begge to, for man kan jo ikke stå og råbe og skrige i munden på hinanden. Det er helt klart at Henning fotograferede, og jeg instruerede, men manuskriptet, research'en, udvælgelsen af skuespillere var et samarbejde, og Henning var med i hele fasen undtagen under klipningen. Der står i øvrigt også »En film af ...« netop for ikke at præcisere hvem der signerer arbejdet, for det er jo et teamwork.

Kosmorama: Samtidig med at de to film helt klart ligner hinanden stilistisk – og det må jo være din fortjeneste – så er det også helt tydeligt at »Johnny Larsen« er en film der er fotograferet af Dirk Brüel.

Morten Arnfred: Ja, helt klart, og jeg synes ikke Dirk før har lavet noget, der er så flot, og jeg tror også at han selv har været meget glad for den. Vi »swingede« sammen helt fra starten på nøjagtig samme frekvens. Vi gjorde

meget ud af at arbejde med farverne – med de kølige eksteriører og de gullige interiører – for det var i lyset, at tiden skulle ligge. Der har været en lyst hos alle – og jeg er nødt til at sige alle – til at afprøve nogle nye muligheder og måder at lave billeder på.

Kosmorama: Har du haft noget at gøre med »Charly og Steffen«, Henning Kristiansens fortsættelse af »Mig og Charly«?

Morten Arnfred: Nej, ikke ud over at jeg har fulgt projektet lidt på afstand. Jeg har ikke konkret haft noget med den at gøre. Jeg har ikke haft lyst til at følge den op. En film er for mig en opgave, et projekt, som man lukker af ved at aflevere den. Man kan arbejde videre med ideerne, og gerne med skuespillerne og holdet, men filmen som sådan må stå for sig selv. Jeg føler ikke trang til at kaste mig ud i et projekt, som er bundet af noget jeg har lavet én gang før. Så det lå i luften at skulle der laves en fortsættelse af »Mig og Charly«, hvad der selvfølgelig var økonomisk, kommerciel interesse i, så ville det ikke blive med mig som Ophelia. Ikke kun fordi jeg altid bliver mistænksom, når der kommer nogle producenter og siger »der er penge i det her«, men også fordi jeg allerede var helt involveret i »Johnny Larsen«, da der kom realiteter bag en »Mig og Charly II«.

Det at publikum næsten på forhånd vil styrte ind og se den, er ikke for mig incitament nok til at fortsætte. Det kan lade sig gøre med »Olsen-Banden«, hvor man har nogle helt faste figurer hvor det bare handler om at finde på et nyt plot at drøne skabelonerne af på. Hvorimod det er meget sværere med en historie, hvor personerne udvikler sig lidt. Jeg synes man skal feje bordet rent hver gang og ikke være bundet af hensynet til nogle personer som *er* oplevet, er væk. Men samtidig kan jeg godt forstå at Henning har haft lyst til at fortsætte med projektet.

Hvis jeg skulle lave en fortsættelse af »Johnny Larsen«, så skulle jeg til at beslutte mig til hvad han ville udvikle sig til, og det vil jeg ikke gøre, det må han selv finde ud af.

Kosmorama: Jeg vil gerne koble tilbage til det du sagde om at være varsom med socialrealismen. For mig at se er du primært optaget af at få formidlet en historie og et engagement i personerne, men samtidig er »Mig og Charly« en meget præcis fortælling om ungdomsarbejdsløsheden i 70'erne, og der er en lignende tematik i »Johnny Larsen«. Hvordan har du det med politiske budskaber i dine film?

Morten Arnfred: Jeg har selvfølgelig en politisk holdning, som jeg personligt kan bruge til at bearbejde de ting, jeg foretager mig, men som jeg er varsom med at brede ud på filmlærredet. Hvorfor skulle min opfattelse af tingene være rigtigere end så mange andres? Jeg lægger større vægt på at mine personer selv kan stille nogle ting op, og hvis man så kan skimte en holdning i min bearbejdning af stoffet, så synes jeg det er flot, men jeg er modstander af at man fylder sine film med budskaber. Så skal man i hvert fald have nogle gode budskaber.

Det jeg kan gøre, er at give udtryk for en forvirring, en både- og holdning til tingene, og det kan jeg kun gøre via mennesker. Jeg synes man skal være enormt ydmyg over for det at lave film, netop fordi det er så stærkt og stort og bredt favnende et medie, som henvender sig til så mange mennesker. Jeg bliver altid dybt imponeret over film hvor jeg fornemmer en politisk holdning, uden at den har været præsenteret et eneste sted i filmen. Det mener jeg i virkeligheden er den stærkeste måde at kommunikere på, for hvis man bliver for dogmatisk og firkantet i sin politiske agitation, så blokerer man bare publikum.

Hvis jeg skal give udtryk for en politisk holdning eller et budskab, så er det kun dette, at hvis du skal ændre på noget i tilværelsen, så må du starte med dig selv og med de ting som du kan røre ved lige omkring dig.

Det er det jeg forsøger i »Johnny Larsen«, at lade ham få en erkendelse af sin egen virkelighed, at han gør op med faderens autoritetstro og drømme og prikker hul på illusionerne, og tager fat på det som er ægte: solidariteten og kærligheden. Det der har været interessant for mig at undersøge er, hvilke muligheder, hvilket værktøj Johnny har til at ændre sin tilværelse. Og han har selvfølgelig flere end dem jeg har antydet.

Kosmorama: Ud fra det bliver det jo også netop til en politisk, eller i hvert fald solidarisk handling at forære sin knallert væk til den der i starten har forsøgt at stjæle den.

Morten Arnfred: Det er jo det der binder »Mig og Charly« sammen. I starten konfronteres to personer, som pr. definition er to modsætninger, og som igennem et forløb erkender at den eneste måde de hver for sig kan komme videre på, er ved at afgive noget af sin suverænitet og integritet og give afkald på den private ejendomsret. Steffen indser at han sgu nok kan klare sig uden sin knallert, og at Charly har brug for den her og nu. Det er en meget snæver politisk handling på den måde, at den fører ikke til fandens meget, fordi knallerten løber tør for benzin inden han når til Nyborg, og han har ikke penge til færgebilletten, så han kommer aldrig til København. Det er heller ikke så vigtigt. Det er handlingen, det er gestus'en, det spontane udtryk for solida-

ritet, som jeg synes er væsentlig.

Det er det samme jeg viser til slut i »Johnny Larsen«, hvor Johnny vender i luften og solidariserer sig med faderen, da han får at vide at det ikke blev til noget med forfremmelsen, selv om han lige forinden har skældt ham huden fuld og virkelig prikket hul på hans drømme. I stedet for at bekræfte sig selv vender han sine aggressiner til solidaritet og bygger i virkeligheden i konfrontationen en bro. Jeg tror deres forhold til hinanden bliver bedre efter dette.

Kosmorama: Er det en forudsætning for dig at det du skildrer i dine film på en eller anden led har en grad af selvoplevelse hos dig selv?

Morten Arnfred: Ja, jeg tror at uanset hvilket stof jeg beskæftiger mig med, som går tæt på det menneskelige, så er jeg nødt til at bruge mine egne erfaringer for at kunne vurdere om det er rigtigt eller forkert. Men jeg kan godt sætte dem ind i et andet miljø, for jeg mener at de alment-menneskelige relationer er universelle. Jeg var f.eks. soldat i 1964, og alle soldaterscenerne er mine egne erindringer. Jeg tror det var meget værre i 1952, der var meget mere kæft, trit og retning, men det synes jeg ikke er så vigtigt.

Det har ikke været min intention at give et præcist tidsbillede, for hvorfor skulle jeg det. Jeg skal ikke stå til regnskab over for nogen historiker, som kommer og siger at sådan var det ikke. Jeg springer over hvor gærdet er lavest ved at distancere mig til tiden og til miljøet, og i øvrigt fortælle en historie som jeg synes er lige så væsentlig og almengyldig i dag, men den opmærksomme iagttager vil sagtens kunne tidsfæste filmen præcist.

Kosmorama: Problemet med de forsvundne sporvogne løses meget elegant.

Morten Arnfred: Jeg vidste, at jeg ville slå tiden fast under forteksterne. Jeg kunne godt have fået en sporvogn op fra museet nede på Lolland-Falster, og det ville have kostet 25.000 at lave det billede, men så tænkte jeg på om det ikke kunne løses på en anden måde, for lige som musikken i filmen skulle den blot lige pirke til nostalgien, og her var det jo i lige så høj grad lyden fra sporvognene der var med til at præcisere tidsbilledet. Derfor valgte jeg at fortælle det i et spejlbillede, og det var overkommeligt med et sætstykke med en påmalet sporvogn som blev spændt på en folkevogn.

Kosmorama: Er du tilfreds med filmmiljøet i Danmark?

Morten Arnfred: Lige som de fleste af mine kolleger har jeg jo nok en forestilling om hvordan vi kunne forbedre filmmiljøet herhjemme, og vores muligheder for at få lov at lave film. Danmark er jo et lille sprogområde, og det betyder at de film vi laver skal ses af mindst 10% af befolkningen – i sammenligning med andre lande er det pokkers meget – hvis de skal kunne betale sig. Det er der ingen der siger de skal, men vi har denne her blandingsøkonomi, den statsstøttede del af produktionen plus de risikovillige private penge, og det er klart at hvis filmene ikke spiller sig hjem, hvad det er ganske få der gør, så mister privatkapitalen incitamentet. Og så var det jo rart, hvis det offentlige, de kulturelt ansvarlige herhjemme trådte til, fordi de mente vi skulle bibeholde en selvstændig dansk filmkunst.

Det er mange år siden den offentlige støtte er blevet pristalsreguleret, og det er gået ud over antallet af producerede film. Det er gudskelov ikke gået ud over kvaliteten. Jeg synes vi har haft en god evne til at forsøge at identificere os selv som filmskabere herhjemme og få en dansk film op at stå.

Jeg har jo lavet to film, hvor i hvert fald den ene har været ikke kun en anmeldersucces, men også en meget stor økonomisk succes, og det er klart at det for mig personligt har åbnet nogle døre og gjort det betydeligt nemmere at få lov at komme igen. Jeg har faktisk haft så meget medvind som man kan forestilel sig overhovedet, og hvad kan jeg så bruge det til? Det ved jeg ikke endnu, det eneste jeg ved med sikkerhed er, at jeg ikke bliver rig af det. »Mig og Charly« er blevet en stor økonomisk succes, men det er i hvert fald ikke filmarbejderen, der tjener på det, det er nogle helt andre.

Det jeg efterlyser herhjemme er en lidt større dialog mellem filmfolk, der ligesom jeg er uddannet i branchen, og som står med et redskab og en teknisk kunnen og evne til at kunne fortælle i billeder, og så nogle folk som er i stand til at skrive for film. Der findes jo en masse gode forfattere herhjemme, og det jeg savner er en koordination af tingene. Der har i mange år været en tendens til at hvis en eller anden har skrevet en god historie, som filminstituttet eller nogle private producenter har villet investere i, så har det ligget latent, at så skulle vedkommende også selv instruere filmen.

Samtidig er der over for mig som instruktør en forventning om at jeg allerede sidder ved skrivemaskinen og skriver løs på en ny historie. Men det gør jeg ikke, for jeg arbejder bedst efter stikordsmetoden. Det hænger sammen med min egen indfaldsvinkel til det at være instruktør, som ikke har været nogen ambition fra starten.

Da jeg begyndte for ti år siden, var min største ambition at få lov til at være med til at lave film, og når man så bliver fotografassistent, vil man selvfølgelig gerne være fotograf, for det synes man da at man kan klare lige så godt som fotografen, og når man så bliver fotograf og finder ud af at instruktøren, som man er fotograf for, har store problemer med at få tingene til at fungere, så kan man i grunden ikke forstå at man ikke kan gøre det lige så godt selv. På den måde har det for mig været en udvikling. Det er kommet udefra, det har ikke været nogen bevidst stilen mod det der magiske at skulle debutere som instruktør. Derfor mangler jeg fiaskoen, det personlige nederlag for at se om jeg også efter det vil være i stand til at rejse mig igen som instruktør. Det har jeg ikke prøvet, hvor jeg har følt mig ansvarlig. Jeg var medproducent på »Prins Piwi«, og det var jo en lærestreg i hvor galt det kan gå, men det følte jeg mig ikke særlig ansvarlig for fordi jeg ud over at være medproducent kun var fotografassistent på den.

Jeg føler at der er noget jeg kan nu, at jeg som filmarbejder har uddannet mig selv, og at alle de ting jeg laver er et led i denne uddannelse. Jeg vil gerne være én som ligger inde med den viden og den »feeling« for de ting der sker under optagelserne og med evnen til at kunne omsætte nogle ark A-4 til billeder.

Øverst t.v. Allan Olsen og Bent Warburg. Nederst: Morten Arnfred instruerer kaffebordet efter begravelsen

Morten Arnfred bio-filmografi

f. 2. august 1945, drømte som ganske ung om at skabe sig en karriere som jockey, læste senere som skuespiller hos Walt Rosenberg og optrådte på Studenterscenen. Har virker som musiker (guitarist) og har i tresserne yderligere skrevet musik til en række reklamefilm. Begyndte som fotografassistent på »Dansk Filmjournal« og kom i 1967 til Petra Film. Har senere lavet kortfilmen »Farum Midtpunkt« (1973), og for TV har han fotograferet programmerne »Gademusikanter« (1976), »Den store galla« (1977 + klip). Har i øvrigt i halvfjerdserne virket i en række forskellige funktioner (fotograf-assistent, cheffotograf, still-fotograf, instruktørassistent, instruktør og manuskriptforfatter).

Still-fotograf:
1975: Violer er blå
1975: Kun sandheden
1976: Den korte sommer

Fotograf-assistent:
1971: Den forsvundne fuldmægtig
1973: Afskedens time
1974: Prins Piwi
1975: Det gode og det onde

Cheffotograf:
1972: Bordellet
1974: Gæstearbejdere
1976: Måske ku' vi
1977: Terror

Instruktør-assistent:
1975: Violer er blå
1976: Strømer
1978: Slægten

Instruktør:
1976: Måske ku' vi
1978: Mig og Charly
1979: Johnny Larsen

Manuskriptforfatter:
1976: Måske ku' vi
1978: Mig og Charly
1979: Johnny Larsen

2 x François Truffaut

Poul Larsen introducerer Truffauts to seneste film og giver derefter ordet til filmskaberen

Den blinde og altfortærende kærligheds magt over mennesket har gang på gang været François Truffauts emne, og der er også mange forbindelseslinier mellem hans nye, forunderlige og meget fascinerende film »La chambre verte« (Det grønne vørelse), og de to foregående, »I kærlighedens lænker« (1975) og »Manden, der elskede kvinder« (1976).

»I kærlighedens lænker« beskæftigede sig med Adele Hugos tragiske stræben efter lykken og i en videre forstand det totale menneskes drøm om den absolutte kærlighed. »Manden, der elskede kvinder« viste et menneskes hektiske og selvfortærende jagt på kvinder i et forsøg på at realisere »mangfoldighedens umulige lykke«. Og »La chambre verte« skildrer et menneske, som i fastholdelsen af kærligheden til den afdøde hustru vil besejre døden som livets definitive grænse.

Det grønne værelse

Filmens hovedperson er en jævn og beskeden yngre journalist, Julien Davenne, som arbejder på et hendøende fransk provinsblad omkring 1930. Han er enkemand og lever en tilbagetrukket tilværelse med en gammel husholderske og en adopteret, døvstum dreng i et stort hus. Han passer sit arbejde uden gejst, men tager sig seriøst og interesseret af den handicappede dreng. Hans sociale liv er snævert, men det fungerer.

Hans virkelige engagement gælder imidlertid helt og holdent det liv, som han lever i husets grønne værelse, der er en mindestue over hans afdøde hustru Julie. Det daglige, afsondrede nærvær med værelsets mange billeder af Julie og med ting, som hun har brugt og holdt af, bliver hans genvej til en fortsættelse af kærlighedslivet med den afdøde, hvorved hun frelses fra tilintetgørelsen i døden.

Dette er også hans grundlæggende livsholdning: døden er kun absolut, hvis mennesket accepterer den som sådan. Julien Davenne taler om »de levende døde«, når han ser deres pulsslag i vokslysenes flakkende flamme. Han vil med den stadige kontakt frelse de døde fra kirkegårdenes »kolde fængsel« og bevise dem den respekt og hengivenhed, som virkelighedens liv og død har været for ussel til at ville give dem.

En forklaring på hans besættelse er den traumatiske oplevelse af 1. verdenskrigs blodbad. Han deltog selv i krigen og oplevede at se flertallet af sine kamerater i bogstaveligste forstand blive splittet for alle vinde af krigens granater.

Efter oplevelsen af den meningsløse nedslagtning på slagmarken slog dødens absurditet sig endelig fast i hans bevisthed, da Julie døde som 22-årig i 1919 få måneder efter deres giftermål. Fra det øjeblik var Julien Davenne næsten helt tabt for omverdenen, og han har siden levet for denne ene idé: at overvinde den skændige død ved at fortsætte livet med de døede.

Julien Davenne dyrker sin passion med en skæbnesvanger konsekvens, som han helt accepterer. Han bliver med egne ord »en tilskuer til livet og risikerer at elske de døde imod de levende, men han vil det ikke anderledes. Hans tørst efter det absolutte i kampen mod døden er så stor, at han må investerere alt.

Den definitive lidenskab problematiserer ganske særligt forholdet til den unge kvinde Cécilia, som han føler sig tiltrukket af, fordi han via hende kan forstærke dyrkelsen af kulten, da hun på mange måder deler hans syn på døden og de døde. Han erkender hende imidlertid også som en trussel mod kærligheden til Julie, og bevidstheden om dette begyndende forræderi hensætter ham i en sådan sindsbevægelse, at han raver rundt på grænsen til sindssyge. Da han endelig når frem til en bevidsthedsmæssig indoptagelse af Cécilia kulten, flammer passionen så stærkt op, at den forvolder hans død. Cécilia kan da tænde et lys for ham, og han vil for altid være levende i hendes hengivne erindring.

Truffaut har fundet tekstgrundlaget til sin film hos Henry James og skrevet manuskriptet sammen med Jean Gruault. De har lavet en handling af stor enkelhed og så udramatisk, at det grænser til det stillestående. Hele vægten lægges på den gradvise opbygning af det brændende intense billede af Julien Davenne.

I skæret af den forunderlige mystik, der præger hele filmen, er »La chambre verte« som helhed en meget intens og atmosfærefyldt beretning. Først og fremmest gennem Truffauts eget nedskruede, undertiden ligefrem monotone, men konstant gribende ægte og medrivende spil som Julien Davenne fremstår filmen som et statisk, næsten lukket kunstværk, der dog har en sådan vilje til at ville nå frem til tilskueren, at man lader sig gribe.

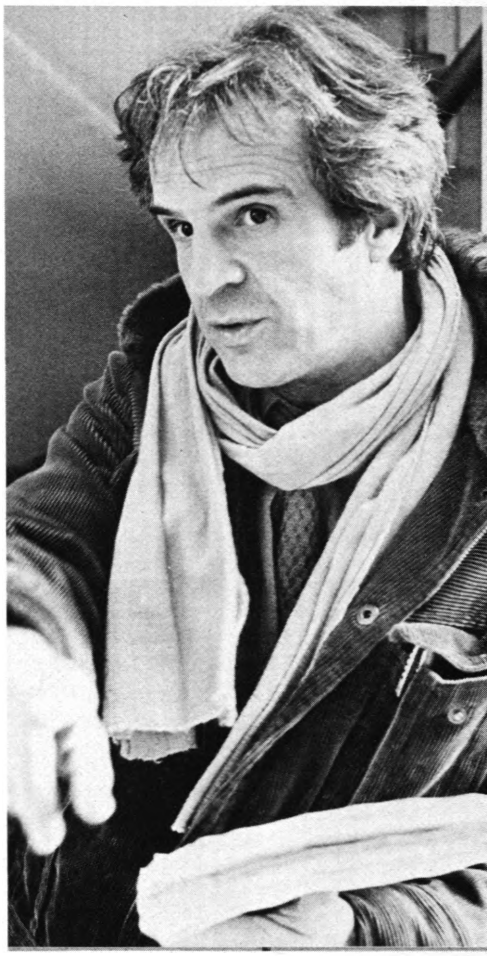
Julien Davenne er som Adele Hugo i »I kærlighedens lænker« et desperat menneske, der helt målbevidst lever sig stadig længere ind i sin hermetiske og absolutte følelse, og som holder sig selv uhjælpelig fanget i denne passion. I fanatismens lukkede univers og i jagten på den umulige lykke, som virkeligheden nægter mennesket, fortærer mennesker som Adele og Julien sig selv. Samtidig er de imidlertid menneskelige idealer i deres konsekvente hengivenhed. De afdækker med deres lidenskab menneskelige muligheder, og dermed bliver deres rasende selvfortæring i sidste instans livsbekræftende. Deres skæbne er kærlighedserklæringer til de reneste følelser.

Historien om Julien Davenne er fuldt så meget en tragedie som beretningen om Adele Hugo. Den fatalisme, der trods alt manglede i Bertrand Moranes skæbne i »Manden, der elskede kvinder«, er helt nærværende igen i »La Chambre verte«.

De første gennemsyn af den nye film efterlader én dybt fascineret, men også usikker på filmens samlede udtryk. Den forekommer meget enkel og ligetil, men forlanger et dyberegående arbejde for at blive forstået. Det synes oplagt, at »La Chambre verte« henvender sig til en inderkreds, men tilhører man – gennem sin vilje til at trænge ind i dette mesterværk – denne eksklusive kreds, er der en rigdom at øse af i denne meget smukke, beskedne, fatalistiske og dunkle film.

Kærlighed på flugt

»L'Amour en fuite« er en på næsten alle måder anderledes film: munter, kvik og sprælsk. I den finder Truffaut med sikker hånd tilbage til Antoine Doinel-seriens lettere forgængere, hvilket vil sige alt efter »Ung flugt«, der stadig



hævder sig som det egentlige storværk, og samtidig afslutter han i en veloplagt fortællestil beretningen om den figur, der har fulgt ham fra langfilmdebuten for 20 år siden.

Den nye Doinel-film viser Antoine, da han er blevet først i trediverne, og skal skilles fra den pige, som han blev gift med mellem »Stjålne kys« og »Elsker – elsker ikke?«. I denne afgørende situation møder han igen pigen, som han ikke fik i »De unge elskende«, men de gentager deres gamle fejl og ender med at gå hver til sine nye partner – og der lægges i »L'Amour en fuite« op til en lykkelig slutning. Antoine synes at kunne finde sin lykke nu efter de mange forgæves forsøg. Han udvikler sig tilsyneladende frem mod en større vilje til at dele noget med andre, til at gå helhjertet ind i et forhold.

»L'Amour en fuite« bygger formmæssigt på flash-back-teknikken, idet François Truffaut i hele filmen til stadighed indbygger klip fra de fire tidligere film. Han har derved ikke behov for at rekonstruere eller resumere ting fra Antoines tidligere liv, men kan citere direkte fra de gamle film. Det er en oplagt chance, og den udnyttes maksimalt af den meget bevidste iscenesætter. Resultatet er en næsten sprudlende vittig og meget fascinerende fortælling frem og tilbage i Antoines liv, og metoden er meget effektiv, hvis man har set de tidligere film i det, der nu er blevet til en serie. Det er sandsynligt, at det samlede billede vil fremstå mindre spændende for den, der ikke er kendt med forhistorien, men letflydende og fornøjeligt er det utvivlsomt under alle omstændigheder.

Helt frem til slutningen af »L'Amour en fuite« vedbliver Antoine Doinel at være, som man har oplevet ham i de tre foregående film efter barndomsskildringen i »Ung flugt«: rastløs, halvhjertet, umoden og tilstrækkelig selvoptaget til, at det aldrig helt var muligt at indoptage andre mennesker i den intime sfære.

I den nye films slutfase ændres dette – lidt overraskende, og filmen lægger op, at Antoines nye amourøse forbindelse holder. Der er tale om en dramatisk betinget afslutning på denne levnedsberetning i højere grad end om en psykologisk betinget.

GRØNNE VÆRELSE, DET
Le chambre verte. Frankrig 1978. **Dist:** Les Artistes Associés. **P-selskab:** Les Films du Carrosse/Les ARtistes Associés. **P:** Marcel Berbert, Roland Thenot. **P-leder:** Geneviève Lefebvre. **Instr:** François Truffaut. **Instr-ass:** Suzanne Schiffman, Emmanuel Clot. **Manus:** François Truffaut, Jean Gruault. **Efter:** motiver fra Henry James. **Foto:** Nestor Almendros. **Kamera:** Anne Trigaus/**Ass:** Florent Bazin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Martine Barraque-Curie/**Ass:** Jean Gargonne, Michele Neny. **Dekor:** Jean-Pierre Kohut-Svelko/**Ass:** Pierre Compertz, Jean-Louis Poveda. **Rekvis:** Daniel Braunschweig. **Musik:** Maurice Jaubert. **Tone:** Michel Laurent/**Ass:** Jean-Louis Ughetto. **Mix:** Jacques Maumont. **makeup:** Thi Loan N'Guyen. **Medv:** François Truffaut (Julien Davenne), Nathalie Baye (Cécilia Mandel), Jane Lobre (Madame Rambaud), Patrick Maléon (George), jean Daste (Bernard Humbert, redaktør på »Glohe«), Jean-Pierre Moulin (Gérard Mazet), Antoine Vitez (Sekretær), Jean-Pierre Ducos (Præst), Laurence Ragon (Julie Davenne), Marie Jaoul (Yvonne Mazet), Monique Dury (Monique, sekretær på »Globe«), Marcel Berbert (Dr. Jardine), Henri Bienvenu (Gustave), Anna Paniez (Anna, pianist), Serge Rousseau (Paul Masigny), Carmen Sarda-Canovas (Kvinde i kapellet), Jean-Claude Gasche (Politimand), Guy d'Ablon, Thi Loan N'Guyen, Christian Lentretien, Alphonse Simon, Jean-Pierre Kohut-Svelko, Roland Thenot, Martine Barraque-Curie, Josiane Couedel, Gerard Bougeant. **Længde:** 94 min. **udl:** Dagmar. **prem:** 28.9.79 – Grand. Indspillet i perioden 11.10-27.11.1977.

KÆRLIGHED PÅ FLUGT
L'Amour en fuite. Frankrig 1979. **Dist:** A.M.L.F. **P-selskab:** Les Films du Carrosse. **P:** Marcel Berbert, Roland Thenot. **P-leder:** Geneviève Lefebvre. **Instr:** François Truffaut. **Instr-ass:** Suzanne Schiffman, Emanuel Clot, **Manus:** François Truffaut, Marie-France Pisier, Jean Aurel, Suzanne Schiffman. **Foto:** Nestor Almendros. **Kamera:** Florent Bazin/**Ass:** Juan Pacull-Latorre. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Martine Barraque-Curie, Jean Garçonne. **Dekor:** Jean-Pierre Kohut-Svelko, Pierre Gompertz/**Ass:** Jean-Louis Poveda. **Kost:** Monique Dury. **Musik:** Georges Delerue. **Titelsang:** Alain Souchon & Laurent Voulay. **Tone:** Michel Laurent/**Ass:** Pierre Bouvier Donnadieu. **Makeup:** Thi Loan N'Guyen. **Medv:** Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Marie-France Pisier (Colette), Claude Jade (Christine), Dani (Liliane), Rosy Varte (Colettes mor), Jean-Pierre Ducos (Christines sagfører), Marie Henriau (Dommer), Dorothée (Sabine), Daniel Mesguich (Xavier), Julien Bertheau (M. Lucien), Pierre Dios (Renard), Monique Dury (Ida), Julien Dubois (Alphonse Doinel), Patrick Auffay (René Bigey), Claire Maurier (Gilbert Doinel), Albert Rémy (Julien Doinel), Jean Douchet (M. Lucien), Francois Darbon (Colettes far), Frédérique Hoschédé, Marcel Imhoff, Emamanuel Clot, Christian Lentretien, Roland Thenot, Alexandre Janssen, Chantal Zaugg, Guy Decomble. **Længde:** 94 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 11.10.79 – Alexandra. Indspillet i perioden 29.5–7.7.1978.

Jeg vil filme mindre...

siger François Truffaut og røber at han for øjeblikket skriver på en film om besættelsen af Frankrig

FT: »La Chambre verte« hører hjemme i samme familie som »Den vilde dreng« og »I kærlighedens lænker«, dvs. det er en tilsyneladende enkel film med få personer. Imidlertid arbejder jeg ofte med manuskriptet til den type film i adskillige år og skriver det om flere gange, før jeg beslutter mig til at optage filmen. Jeg arbejder sådan for at få filmene helt stramme og fortættede, og det er vel et spørgsmål, om de virkelig er så enkle, som de ser ud til.

PL: Hvorfra stammer ideen til filmen?

FT: Jeg har tænkt på den film længe. Selv er jeg efterhånden blevet 47 år og begynder allerede at være omgivet af forsvundne mennesker. Fornylig genså jeg »Skyd på pianisten«, og det chokerede mig at opdage, at halvdelen af de medvirkende i denne film allerede er borte nu.

Undertiden savner jeg folk, som jeg har mistet for længe siden, som om de faktisk var forsvundet i går. Jean Cocteau, for eksempel. Desuden fandt jeg så i Henry James' selvbiografi det stof, der er blevet til »La Chambre verte«: James forblev gennem hele sit liv trofast mod sin afdøde forlovede. Det var en veritabel kult. Jeg følte mig meget tiltrukket af emnet, lod afsnittet fra biografien oversætte til fransk og lavede derefter manuskriptet til filmen på denne baggrund.

PL: Hvordan vil De beskrive hovedpersonen Julien Davenne?

FT: Det er en yngre provinsjournalist, som – uden for enhver religion – indstifter en slags dødskult. Han inspireres dertil af troskab mod de mennesker, han har elsket, og som nu er døde. Han opfinder selv kultens rituelle detaljer og fremstår som en lidt overspændt person, fastlåset i denne fikse idé – sådan som også Adele Hugo var det i »I kærlighedens lænker«. Jeg kritiserer ham i filmen, men jeg har også megen sympati for ham. Julien Davenne træffer i filmen en ung kvinde – spillet af Nathalie Baye – der forstår ham, men som har en nærmere forbindelse til det daglige liv. Hun forsøger at fastholde ham, men hans galskab, hans absolutisme er for stor, og hun lider nederlag i dette forsøg på tilnærmelse.

PL: De spiller selv hovedrollen som Julien Davenne i »Det grønne værelse«, der altså har dette personlige udgangspunkt. Har det været meget væsentlig for Dem at spille denne rolle?

FT: Nej, det har sådan set ikke været noget særligt. Jeg fik lyst til selv at spille, fordi jeg gerne ville genopleve nogle af de følelser, jeg havde under indspilningen af »Den vilde dreng«, dvs. dette spændende at lave iscenesættelsen, mens jeg selv stod foran kameraet.

Men jeg kunne naturligvis have fundet skuespillere, som kunne have spillet langt bedre end jeg. Egentlig tænkte jeg på Charles Denner, men afstod fra at bruge ham, fordi han lige havde spillet i »Manden, der elskede kvinder«. Jeg turde ikke straks derefter at bruge ham i denne film om døden. Men jeg er overbevist om, at han havde været god i rollen som Davenne.

PL: Gjorde dette med at lave iscenesættelsen stående foran kameraet arbejdet anderledes?

Nej, egentlig ikke. »Det grønne værelse« er lavet hurtigere, end vi normalt arbejder: godt fem uger. Det er den hurtigste film, jeg endnu har indspillet.

Desuden bliver arbejdet med denne fremgangsmåde et udpræget tomandsværk mellem instruktør og fotograf, og vi gik som regel frem i ret lange sekvenser. Og så var vi meget opmærksomme på dekorationerne og farverne, idet det jo gjaldt om at forblive i filmens

François Truffaut

klaustrofobi. Det var en historie, der ikke måtte slippes løs. Derfor er den fremstillet temmelig tidløs, man ser så at sige aldrig himlen, heller ikke solen, og der er næsten ingen statister. Vi kendte jo i nogen grad reglerne fra »I kærlighedens lænker«, og dem fulgte og udbyggede vi så.

PL: »Det grønne værelse« foregår i tiden efter den 1. verdenskrig. Hvorfor ikke efter den 2. verdenskrig, altså tættere på nutiden? Ville holdningen til krig og død have været en anden, hvis »Det grønne værelse« havde foregået efter nazismen og efter atombomben?

FT: Nej, det tror jeg ikke. Men jeg har med vilje placeret filmen lige efter den 1. verdenskrig, fordi jeg ønskede at spille på forskellen mellem det nærværende dagligliv i lejlighedernes elektriske lys og så denne fjerne dødskult i de mange kærters lys i det grønne værelse. Jeg fandt, at dette symbolske spil på lyset ville komme bedre frem, hvis handlingen blev placeret i århundredets begyndelse, end hvis det var sket i en nutidig film.

Endelig var billedet af krigens rædsler og dødens nærvær skam grelt nok allerede efter den 1. verdenskrig: der var hele landsbyer i de krigsførende lande, hvor der kun var børn, krøblinge og oldinge tilbage.

PL: Var De ikke på forhånd nervøs for filmens modtagelse, når den blev lavet så bevidst hermetisk?

FT: Jo, naturligvis var vi bange, men en sådan frygt har jeg følt før, og den er en del af udfordringen. Det var det samme med »Den vilde dreng« og med »I kærlighedens lænker«, og da gik det trods alt godt. Men for at sige det ærligt, så har »Det grønne værelse« ikke haft succes som »Den vilde dreng« og »I kærlighedens lænker«. Sikkert fordi dette emne, denne beskæftigelse med døden har gjort publikum bange.

Filmen har fået en god kritik, og folk, der har set den i Frankrig, har været glade for den. Jeg har aldrig modtaget så mange breve efter en premiere, men samtidig har jeg heller aldrig haft så få tilskuere. På den anden side tror jeg ikke, at United Artists, der har produceret er så ked af det, og jeg ved da også, at filmen er købt af en række europæiske lande.

PL: I den forbindelse kunne man spørge, om det er vanskeligt at producere film i Frankrig for tiden?

FT: Ja, det er meget vanskeligt, men jeg har jo haft det held i 15 år at kunne samarbejde med amerikanske produktionsselskaber: mest United Artists, men også Warner og Columbia, og jeg er ofte blevet favoriseret f.eks. i forhold til engelske instruktører. Fremgangsmåden er den, at jeg fremsender en synopsis og et budget, hvorefter amerikanerne siger ja eller nej. De siger ikke altid ja, og somme tider er det blevet indviklet. United Artists sagde f.eks. nej til »Den amerikanske nat«, som så blev produceret af Warner, der samtidig fik forkøbsret på den følgende film, »I kærlighedens lænker«. Dén ønskede Warner så imidlertid ikke at finansiere, hvorefter United Artists overtog den. Jeg har aldrig måttet opgive et projekt. »Fahrenheit 451« var i sin tid meget længe om at komme på benene, men endnu er det gået hver gang. På den anden side er jeg også rimelig. Det drejer sig aldrig om de store budgetter. Jeg har altid produceret for under en million dollars.

Jeg tror egentlig ikke, at det havde været vanskeligt for mig at få mine film finansieret i Frankrig, men jeg havde næppe kunnet arbejde så frit så. En fransk producent forlanger normalt større indflydelse på drejebog og rolleliste, end jeg har været ude for med amerikanerne. Hvis kritikken af en drejebog er rimelig, vil jeg godt lave om på den, men jeg er stædig hed hensyn til rollelisten. En fransk producent ville næppe have godkendt Charles Denner som hovedpersonen i »Manden, der elskede kvinder« ...

PL: Og nu femte del af Antoine Doinel-historien. Med disse film har der vel aldrig været økonomiske problemer?

FT: Nej, det har der ikke, og publium har også straks kunnet lide »Kærlighed på flugt«. Det er tilsyneladende endnu engang lykkedes os at genfinde denne tone af dramatisk komedie, der får folk til at more sig. Det skyldes naturligvis ikke mindst Jean-Pierre Léaud. Han har en facon at spille på, der skaber sympati hos publikum.

PL: »Kærlighed på flugt« er blevet annonceret som den uigenkaldelig sidste film om Antoine Doinel. Hvorfor standse nu, han er jo dog kun først i 30'erne?

FT: Det har egentlig aldrig været meningen at lave denne *serie*. Der var efter »Ung flugt« ikke tale om at fortsætte om Doinel, men da jeg så skulle lave min del af »De unge elskende«, valgte jeg – nræmest tilfældigt – at bygge lidt videre på Doinel-figuren. »Stjålne kys« var heller ikke noget egentligt projekt, kun ment som et lille mellemværk, men Henri Langlois, i hvis Cinémathèque filmen havde premiere, opfordrede mig straks til at lave en fortsættelse, og jeg gik med det samme i

Scene fra »Kærlighed på flugt«

Truffaut instruerer Léaud

gang med at forberede »Elsker – elsker ikke?«, der skulle afslutte Antoine Doinel-filmene.

Når jeg så alligevel har lavet en femte version, skyldes det ikke mindst de erfaringer, som Henning Carlsen har gjort på Dagmar i København. Han fortalte mig en dag, at han – som eksperiment – havde vist alle Doinel-filmene i kronologisk rækkefølge i løbet af eftermiddagen og aftenen. Han havde da oplevet, at mange mennesker blev i biografen og så Antoine udvikle sig frem gennem barndommen og den første ungdom. Dette gav mig lyst til at lave en sidste Doinel, der altså nu er kommet med »Kærlighed på flugt«.

PL: Store dele af den nye film bygger på flash-backs fra de tidligere Doinel-film. Er det ikke problematisk for »Kærlighed på flugt« som selvstændigt, helstøbt værk?

FT: Jo, måske, men jeg ville gerne udnytte den mulighed, som meget få instruktører får i deres karriere: at kunne lave flash-backs til forskellige punkter i forhistorien og så se den samme person på disse forskellige tidspunkter. Problemet er jo ellers altid at finde et barn eller en ung med den voksne skuespillers særtræk under udvikling. Denne mulighed fik jeg forærende med den anvendte teknik i »Kærlighed på flugt«.

PL: I modsætning til de andre Doinel-film synes den sidste nye at slutte lykkeligt. Tør man tro på, at Antoine bliver lykkelig i sit nye forhold?

FT: Ja, jeg mener, at man kan tro på det. I hvert fald har jeg gerne villet lave filmen med et forløb, der opsamler nogle ender i Antoines liv, og med en slutning, der konkluderer noget på baggrund af denne opsamling. Den lykkelige slutning er næppe psykologisk betinget, men mere dramaturgisk. For første gang ser man Antoine virkelig anstrenge sig for at slutte kontakten til sin pige. De er her fælles om at *ville* fortsætte sammen, og hvis man vælger at tro på deres lykke, så bliver de lykkelige sammen.

PL: Er Antoine hermed ved at blive voksen, som nogle nok ville mene?

FT: Voksen? Det ved jeg såmænd ikke. Hvornår er man voksen? Ingen er vel voksen, når det kommer til stykket. Fok foregiver jo ofte stor modenhed, men de vedbliver alle mere eller mindre at være børn. Antoine Doinel skjuler det blot ikke så godt som så mange andre.

PL: Hvorfor egentlig standse beskrivelsen af ham nu?

FT: Fordi han er meget bundet til barndom og opvækst. Han er en lidt marginal person, der kun vanskeligt kan indføres i voksentilværelsen, og jeg overvejer ikke at gøre forsøget. Det er absolut sidste film i rækken.

Jeg synes også, at jeg skylder Jean-Pierre Léaud at standse nu. Han bør have en normal skuespillerkarriere og ikke kun forbindes med Antoine Doinel.

PL: Men er De ikke så tæt knyttet til Doinel-figuren, at det bliver vanskeligt for Dem at standse her?

FT: Nej, det tror jeg ikke. Jeg ved det ikke, men jeg tror det ikke.

PL: Deres produktion har ligesom kørt på to spor: Antoine Doinel-filmene og de andre. Har der været en dialektik mellem disse to typer film?

FT: Det har der sandsynligvis nok, men jeg har ikke gjort mig det klart. Jeg er ikke helt på det rene med, hvordan det er foregået. Sandsynligvis har jeg i begyndelsen vekslet for ikke at få sat etiketter på mig, men siden hen har grundene måske været nogle andre. Det ved jeg ikke. Jeg holder f.eks. meget af at lave film med børn, men jeg har aldrig lavet to sådanne film i træk.

I virkeligheden holder jeg mest af at filme med børn. Sådanne film er meget behagelige at optage, og jeg vil gerne lave flere film af den slags. Skabelsen er mere intens. Der er flere overraskelser under optagelserne, sindsbevægelser. For mig har det været en stor glæde at arbejde med børn.

PL: Hvad er De i gang med for tiden?

FT: Jeg forsøger – sammen med min assistent Suzanne Schiffmann – at skrive en historie om besættelsen i Frankrig, men det er en lang og indviklet ting, og jeg regner ikke med at filme før i begyndelsen af 1980. I det hele taget vil jeg fremover filme mindre. I de senere år er mine film kommet i hurtig rækkefølge, men nu vil jeg give mig bedre tid til at udarbejde manuskriptet og i øvrigt tage udgangspunkt i helt nye emner.

PL: Hvem er egentlig François Truffaut anno 1979?

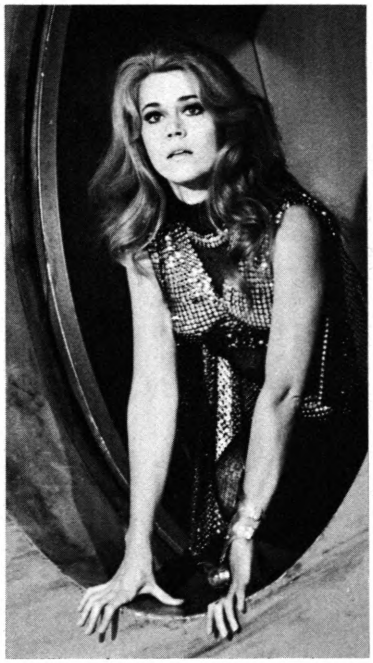
FT: Det er en instruktør, som interesserer sig meget for film, men som også ved, at han nu har lavet to tredjedele af sit arbejde, og at der kun resterer én tredjedel. Derfor er han optaget af at, næh, ikke at gøre fremskridt, for det gør man ikke i denne metier, når man først er kommet i gang, men for at lave bedre film teknisk, film, som han selv er mere tilfreds med, for man vil altid gerne lave sine ting bedre.

Scene fra »Det grønne værelse«

Jane

Et »uforelsket« men ganske betaget portræt af Jane Fonda, hvis virke på film sammen med privatlivets aktiviteter har givet begrebet Hollywood-heltinde en ny betydning

Poul Malmkjær



Skønt et af mine ypperste øjeblikke af overvældende følelser i biografen opstod af en vanvittig og absurd identifikation med orgasme-maskinen i Vadims »Barbarella« (det var den, der crash'ede, da Jane Fonda blev puttet i den), så har jeg aldrig været »forelsket« i Jane Fonda. Derved adskiller jeg mig vist fra vægtige dele af nærværende tidsskrifts redaktion og sikkert også fra betydelige dele af dets læserkreds. Jeg har været betaget, javel, men jeg har aldrig oplevet den urimelige, varmhjertede og klamhåndede betagelse som f.eks. i tilfældet Claudia Cardinale, hvor man bagefter ikke aner, hvordan man skal skelne talenterne fra hinanden endsige bedømme dem individuelt.

Det er noget sært noget, denne betagelse, men at den ikke begrænser sig til mit køns biografoplevelser illustreres bl.a. af en forhenværende kvindelig konsulents gispende betagelse ved Glenn Fords tilsynekomst i en hvilken som helst George Marshall-film eller hendes rent ud uanstændige opførsel ved synet af Randolph Scott. Vi andre måtte vende ansigtet bort indtil hun kom til hægterne. Det siger sig selv, at en bedømmelse på det grundlag er løsagtig. Jeg kan derfor skrive nøgternt om Jane Fonda.

»Barbarella« kom lidt paradoksalt på et tidspunkt i Jane Fondas karriere, hvor man kunne se, hvilken vej hendes stjernekarriere ville gå. For stjerne ville hun blive. Derom var der vist aldrig tvivl. Men retningen? Vadim og de nemme komedier trak den ene vej, udviklingen og talentet trak den anden vej. Og mod tiden og talentet kæmper selv kommercialismen forgæves.

Året var 1968, og der var krig i Vietnam.

Jane Fondas baggrund gav ellers karrierens karakter vid margin: en far, Henry Fonda, der var – og stadig er – en af USA's højt estimerede film- og teaterskuespillere, en mor, Frances Seymour Brokaw, der var en såkaldt societycelebritet, men som begik selvmord mens Jane endnu var barn. Barndommen sammen med broderen Peter i New England og i Beverly Hills prægedes af denne begivenhed og af en udtalt hengivenhed og beundring for faderen. At dømme efter hendes egen erindring om barndommen blev denne investering af følelser aldrig rigtig gengældt.

Hun tilbragte to frugtesløse år på det ansete Vassar, rejste til Paris for at leve det amerikanske bohème-liv på venstre bred, og vendte som 21-årig tilbage til USA, hvor hun tilskyndet af venner begyndte at læse hos Lee Strasberg. Ved fars og fars venners hjælp fik hun en hovedrolle i Joshua Logans lette komedie »Tall Story« (June elsker høje mænd, 1960). Også hendes præstation var i den lette stil, og det er vel rigtigt at sige, at de efterfølgende film kun undtagelsesvis gav glimt af det rugbrødstalent, der skulle udvikles og udfoldes i slutningen af 60'erne.

Rejsen tilbage til Frankrig og til Roger Vadim blev alligevel skelsættende for hendes udvikling. Egentlig ville hun være med på bølgen, da den tordnende rullede gennem fransk film. Lidt ironisk blev hun i stedet gift med Roger Vadim og tilbragte tiden mellem filmarbejdet for ham og andre på deres fælles gård. Her fødte hun datteren Vanessa.

Alt dette har vel været skelsættende i sig selv, men eftertiden og eftertanken har vist, at det var en periode, som gjorde hende politisk bevidst. Denne bevidsthed blev hjulpet på vej af fransk TVs dækning af Vietnam-krigen og kampen på hjemmefronten i USA, hvor de politiske svinepelse brugte store ord og lange kæppe: Nixon, borgmester Daley i Chicago, Wallace i Alabama, og hvor de politiske rævepelse, Lyndon Johnson, Hubert Humphrey, Robert Reagan o.a. gjorde deres for at kvalificere sig til den førstnævnte gruppe. Jane Fonda tog det store skridt og rejste tværs igennem USA for at finde ud af, i hvilken retning hun skulle hjælpe med til at trække. Hendes øgede klarhed over retningen parallelliseredes af en tilsvarende øget kritik fra højrekræfter, som mente, at »sex-stjernen« burde holde sit image ude af moralske spørgsmål, især når de var skabt af politikere på højrefløjen. Man forsøgte med boycot-aktioner, med smædekampagner og såmænd også med en talentløs anholdelse og anklage for besiddelse af narkotika. Det var i Cleveland og det drejede sig om vitaminpiller, men politikerne og deres presse malkede flittigt »skandalen« mens den endnu lignede sand-

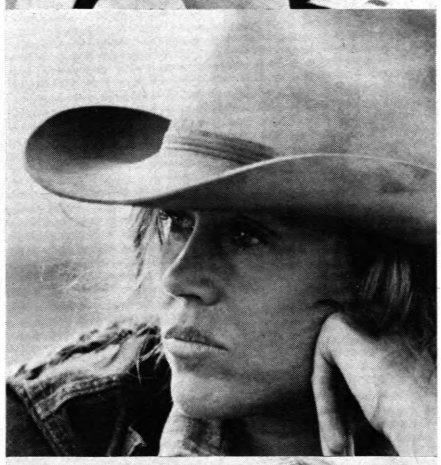
hed, og glemte den, da den blev afsløret som løgn og opspind.

Kort tid efter mødte Jane Fonda Tom Hayden, medstifter af »Students for a Democratic Society« og én af de fremtrædende venstrefløjsfolk, som borgmester Daleys politi havde overfaldet under det demokratiske partis konvent i Chicago 1968. Trods Jane Fondas nu tøvende holdning til et fornyet parforhold, så de en del til hinanden, og efter hendes meget omtalte rejse til Nord-Vietnam blev de enige om at gifte sig og få et barn – eller også var det omvendt.

Det politiske græsrodsarbejde fortsatte, men offentligheden kunne med forbløffelse konstatere, at den ensidighed og halsstarrighed, som man havde læst var skuespillerindens fremmeste karaktertræk, i hvert fald ikke kom til udtryk i hendes fortsatte filmarbejde. Vel var hun meget mere diskriminerende i sit valg af roller, og vel plejede hun sine interesser ved at søge øget indflydelse på det færdige produkt, men hendes præstationer som kunstner var blevet mere nuancerede, rigere og i så mange tilfælde afrundede af den forståelse og indsigt, som kun erfaring parret med talent kan give.

Og karrieren omkring »Barbarella«? Hvad hændte? Man erindrer lidt blege, charmerende indsatser i George Roy Hills »Vildfaren i Paradis« (Period of Adjustment, 1962), i Peter Tewksburys »Søndag i New York« (1963), i Elliot Silversteins »Cat Ballou« (1965) o.s.v., men først i 1969 – året efter det politisk varme (på begge sider Atlanten) 1968 – oplevede man det første af en lang række præcist tegnede kvindeportrætter, Gloria Beatty i Sydney Pollacks »Jamen, man skyder da heste«. Den desillusionerede pige, der kæmper trods bevidstheden om kampens formålsløshed, gav Jane Fonda en 'ansigtets afklædthed', der var så overraskende på baggrund af de tidligere rollers glamour. Sammen med hendes privatlivs aktiviteter gav præstationen begrebet »Hollywood-heltinde« en ny betydning.

Og hun slog sit prægtige talent fast i rollen som halfway-call girl'en Bree Daniels i Pakulas besættende melodrama »Klute« fra 1971. For den fik hun en Oscar. Siden har man set hende i den ene glimrende præstation efter den anden: en forbavsende afdæmpet, reflekterende Nora i Loseys expanderende version af »Et dukkehjem« (1973), rollen som Lillian Hellman i »Julia«, som hun først tog efter at have afslået titelrollen med den begrundelse, at hun ikke var interesseret i at spille »committed, way-out liberated women«. Og hendes fortsatte begrundelse er interessant: »I think most people aren't like that, and that the value of movies is to have characters that people can identify with and relate to«.



Til venstre Jane Fonda, som hun tog sig ud i »Barbarella«, til højre, fra oven og ned, Jane Fonda i scener fra »Jamen, man skyder da heste?« »Klute«, »Fri som vinden« og »Kina syndromet«

Pudsigt nok var det et små-trivielt lystspil fra Columbia, Ted Kotcheffs »At stjæle er en ærlig sag« (Fun With Dick and Jane), der i 1975 gav hende en egentlig publikumssucces tilbage – filmen levede udelukkende på hendes og Georgs Segals stjernespil – og pudsigt nok gav den Hollywood mod på at bruge hende igen. Resultaterne har vi set: Hal Ashbys »Coming Home«, hvor hendes præstation som kaptajnens hustru spejlede en radikal ændring i decenniers opfattelse af hjemmefrontens Mrs. Miniver-kompleks, Pakulas »Hvor vinden raser« (Comes a Horseman), hvor hendes strammundede, sejghudede tro på anstændigheden og retfærdigheden trods umulige odds for mig bragte mindelser om hendes fars præstation i film som »Vredens Druer« eller »De døde ved daggry«. Var hans tøvende stædighed noget blidere i udtrykket, så må man erkende, at udviklingen har retfærdiggjort hendes fasthed. Se nøje på hendes figur i »Kina Syndromet« (James Bridges, 1979). Som TV-petitjournalisten Kimberly Wells, der kan levere en fiks formulering af selv de mest insignifikante begivenheder – en drøm for redaktionen af »Landet rundt« – leverer hun en præstation i en form, der nøje passer til hendes ovenfor citerede opfattelse af 'identifikations-elementet'. Hun udvikles af udviklingen, modnes af modstanden og får tvivlens nagen omformet til næring.

Med en iver som om man ville sige: »aldrig mere hekseprocesser – aldrig mere sorte lister« har Hollywood taget den ellers så udskældte politisk aktive skuespiller til sig. Hendes mod har fået andre til at tale åbent. Hun overrakte The American Film Institutes ærespris til Bette Davis, og hun har været værtinde ved Oscar-uddelingen med adgang til mikrofon og hele pivetøjet. Og hun har svaret med klarsynet holdning på spørgsmål om såvel karriere som øvrige sociale liv, der ikke kan adskilles.

Hun har begrundet sit hårde arbejde med ønsket om at bevise overfor folk, at man kan protestere mod systemet og stadig overleve, at vi ikke lever i 50'ernes sorte kartotekers tid. »I want to keep going to avoid any chance of a sublimal message getting out that 'they did her in'.«

Og i »Klute« forekommer en scene, hvor Jane Fonda som Bree Daniels (der kunne være en slægtning af Gloria Beatty) fortæller om sin profession som call-girl:

»For an hour... for an hour I know I'm the best actress in the world.« »I'm a survivor«, har Jane Fonda sagt. Heldigvis er det sandt.

»Kina syndromet« en direkte film

Mads Egmont Christensen

James Bridges og Jane Fonda

Skønt USAs befolkning med James Bridges »The China Syndrome« kom til at opleve et af de sjældne og særprægede tilfælde, hvor en films *release* og en historisk begivenhed faldt sammen, er det i ringere grad det, der tænkes på med denne artikels overskrift.

Givet er det på den anden side, at hændelserne i Harrisburg på langt sigt har været en bedre reklame for filmen end noget, et selskabs pr-afdeling i deres vildeste fantasi kunne gøre sig håb om at udtænke. Men »Kina syndromet« er i sig selv – uden ballasten af den konkrete virkelighed – et blændende eksempel på moderne og engageret amerikansk filmkunst. Både i handlingsmæssig og i formel forstand konfronterer den sit publikum med en række alvorlige og sammensatte aspekter omkring energi-politiske og mediepolitiske forhold. Og den gør dette medrivende, spændingsmættet og begavet.

Filmens forhistorie er i korte træk følgende: Michael Douglas sikrede sig allerede i 1976 rettighederne til manuskriptet, som var forfattet af Michael Gray et par år tidligere. Gray var på dette tidspunkt relativt ukendt, og Douglas anvendte derfor, som det er sædvane, endnu en forfatter, Tom Cook, til en finpolering af historien, der byggede på faktiske begivenheder fra forskellige atom-kraftværker. Manuskriptet blev præsenteret for Jack Lemmon, der med det samme accepterede rollen som Godell. Tanken var oprindelig at Gray selv skulle instruere, men efter at Jane Fonda var blevet gjort interesseret, og budgettet dermed var steget til 9 millioner dollars, turde Columbia ikke satse på en instruktør, hvis væsentligste credit var en halvdokumentarisk film om en nedskydning af en sort panter i Chicago. Efter nogen diskussion enedes man tilsidst om James Bridges, som bemærkelsesværdigt nok først takkede ja efter en del overtalelse.

Bridges, der er født i 1936 i Arkansas, startede sin karriere på teatret som skuespiller og forfatter. I Los Angeles kom han i kontakt med John Houseman, der dels fik ham ind på UCLAs teaterskole og dels skaffede ham et job som medforfatter på »The Alfred Hitchcock Hour«, hvor han blandt andet skrev manuskriptet til den legendariske »The Open Window«.

Som 33-årig skrev og instruerede han sin første spillefilm »The Baby Maker«. Det egentlige gennembrud kom imidlertid først i 1973 med »Superstudenten«, som fik fire Oscar nomineringer. Heriblandt en til Bridges selv for bedste adapterede manuskript.

Tilbuddene begyndte at strømme ind. Bridges erklærer at have sagt nej til så betydelige projekter som »Rocky«, »New York, New York«, »Carrie« og »Sommeren 42 – jeg glemmer dig aldrig«. I stedet skrev han et manuskript med den særprægede titel 9/30/55, der, som kendere vil vide, er datoen for James Deans død. Han kom selv til at instruere filmen for Universal. Den beretter om en college-studerende fra Arkansas, hvis liv bliver radikalt ændret af meddelelsen om idolets tragiske endeligt. 9/30/55 skal muligvis ses som et selvbiografisk værk, men den udmærkede sig karakteristisk nok mest ved en række glimrende skuespillerpræstationer. Iøvrigt havde filmen premiere nogenlunde samtidigt med Elvis Presleys dødsfald i efteråret 77, så et og andet tyder på, at Bridges har en mere end almindelig næse for »tilfældigheder«.

Samme efterår gik han så igang med arbejdet på »Kina syndromet«. Først forestod endnu en gennemgribende bearbejdelse af det foreliggende manuskript. Godell delen af historien lå fast, mens den anden del var koncentreret omkring et dokumentarfilmhold. Der var faktisk på dette tidspunkt ingen rolle til Jane Fonda, som på grund af sin interesse for den tematisk beslægtede Karen Silkwood sag, havde lovet at medvirke, uden at vide som hvad. I et interview i »American Film« beretter Michael Douglas blandt andet om Bridges indsats: Jim var vidunderlig i udviklingen af hendes rolle og i tilførslen af en mængde farve til de andre personer i en film, hvor man normalt ikke har nogen chancer for noget sådant, fordi historien er så stram. (July-August 1979)

Og netop i manuskriptarbejdet ligger en første væsentlig forudsætning for »Kina syndromets« kvalitet. Den omhyggelighed, der kan iagttages i ekspositionen af hver enkelt rolle, er resultatet af lang tids koncentreret udbygning. Fundamentet for rollen må være fastlagt, inden optagelserne påbegyndes, lyder en af amerikansk films traditionelle læresætninger. Figurerne bliver derfor gradvist formet på papiret, indtil de fremtræder som helstøbte, og indtil selv de mindste vendinger i

dialogen passer til og siger noget nyt om personen. I scenen for eksempel hvor Godell opsøges af Kimberly og Richard tegnes den voksende samvittighedskonflikt præcist gennem Godells tøvende og sårbare åbenhjertighed. Den overraskende kulmination, *I love that plant, it's my whole life,* er i sin enkelhed lige præcis, hvad det drejer sig om for ham.

Bridges talent som manuskriptforfatter synes uomtvisteligt, og i samarbejdet med og instruktionen af skuespillerne åbner det virkeligt veldisponerede manuskript mulighed for en langt mere nuanceret udbygning af de »færdige« figurer. Resultatet er fremragende. Jack Lemmons portræt af den ensomme, anakronistiske teknokrat er givet med en indlevelse og sans for minutiøse detaljer, som gør det utroligt fængslende. Hvadenten han befinder sig i det isolerede kontrolrum på a-kraftværket eller i sin trange lejlighed – bag den automatiske garagedør – i en af sovebyerne langs Californiens motorveje.

Men også Jane Fondas fremstilling af den påtaget charmerende *happy news* reporter men samtidigt ambitiøse *would be anchorwoman* er præcist tegnet. Fonda har tilegnet sig et udseende og en diktion, som er slående i sin lighed med den række af kvindelige studieværter, som de fleste networks har måttet lancere efter Barbara Walters succes hos ABC. Indimellem spekulerer man på, om Jane Fonda egentlig nogensinde kan være dårlig. Hendes stærke engagement i de roller, hun påtager sig, gør hende i mine øjne til Hollywoods mest overbevisende skuespillerinde, på trods af at konkurrencen næppe på noget tidspunkt har været hårdere end lige nu.

af de såkaldte begivenheder. Fra den indledende absurde reportage om de »syngende og dansende telegrammer« til det afsluttende farvebjælkebillede er »Kina syndromet« en *live* – en *direkte* transmitteret film. Dens inciterende blanding af elektroniske video-billeder og film i filmen beskues og fremvises af en alvidende og fremfor alt allestedsnærværende fortæller, der allerede fra den mageløse helikopterindstilling under forteksterne utvetydigt fastslår karakteren af sit monumentale overblik.

Filmens centrale udsagn ligger følgelig næppe så meget i diskussionen for eller imod a-kraft, men er snarere baseret på spørgsmålet om offentlighedens orientering om, hvad der egentlig foregår på et a-kraftværk. Bridges anlægger det samme syn på a-kraftindustrien og medieindustrien – tv-nyhedsdækningen – og viser, hvordan de begge er underlagt helt afgørende begrænsninger i deres virke. Begrænsninger som er dikteret af overordnede økonomiske strukturer.

De to parallelle handlingstråde, Kimberly og tv-stationen på den ene side og Godell og a-kraftværket på den anden, er behændigt vævet sammen i en stram krydsklipning mellem de to historier. Sekvensen, hvor Godell fra en ydmygende plads på en skolepult bliver afhørt af undersøgelseskommissionen, modsvares for eksempel direkte af tv-chefen Jacovichs faderligt formanende og åbenlyst mandschauvinistiske direktiver til Kimberly under cocktailpartiet. Officielt er både Godell og Kimberly ansvarlige og betydningsfulde personer, men bag facaden – i den virkelighed Bridges viser os – er de kun marionetter

i hænderne på systemets egentlige magthavere. De er begge ensomme, og hvad der er mere afgørende, udstødte eksistenser, fordi de inderst inde tror på en ideal fordring i forholdet til det metier, de har valgt. En fordring der harmonerer dårligt med et moderne samfunds hævdvundne krav til effektivitet fremfor alt. *It's just you and me kid,* siger Kimberly til sin havskildpadde (!), mens den automatiske telefonsvarer afleverer rækken af ligegyldige meddelelser, hvoraf kun Richards korte men personlige anklage skiller sig ud.

Set under denne indfaldsvinkel er »Kina syndromet« en ægte *thriller,* fordi den viser sig at handle om det enkelte individs forsøg på at værne sig imod en omsiggribende men stadigt mere camoufleret korruption. Den er på en bemærkelsesværdig måde beslægtet med Graham Greenes sidste roman »Den menneskelige faktor«, hvor »helten« i sin spionagevirksomhed er kommet i klemme i et net af sammensværgelse, som, uden at han ved det, spindes omkring ham. Romanens – og »Kina syndromet«s – postulat er, at kun den ikke overvejede men pludselige følelsesmæssige personlige handling kan bryde noget, der ligner en breche, i de anonyme magtkonstellationer, der truer vores fælles eksistens i deres samvittighedsløshed.

I det forhold, at Kimberly så at sige ufrivilligt kommer til at udøve en form for opsøgende tv-journalistik, hun næppe havde forestillet sig, ligger der tillige et interessant angreb på selve objektivitetskriteriet. Alsidigheden og regelbundetheden er i USAs tv-nyhedsformidling lige så ufravigelige og institutionaliserede krav som her. I filmens sammenhæng er

James Bridges ændring af det oprindeligt foreslåede dokumentarfilmhold til et tv-aktualitets-team er »Kina syndromets« afgørende *scoop.* For selvom filmen i første række »handler« om kernekraftproblematikken, udspringer dens kolossale fornemmelse af autenticitet gennem skildringen af tv-dækningen

To scener fra »Kina syndromet«, t.v. Michael Douglas og Jane Fonda, t.h. Jane Fonda

Jack Lemmon i scene fra »Kina syndromet« (nederst) og Jane Fonda (t.h.) i scenen efter at Godell er skudt ned

det imidlertid netop disse krav, der gør det muligt for a-kraftværkets ledelse og deres prmand fuldstændigt at kontrollere rækkevidden af de informationer, der slipper ud. Det er kun fordi reglerne suspenderer sig selv under slutningens groteske inferno og fordi objektiviteten afløses af spontan rædsel og indignation, at den fiktive KX Los Angeles tv-stations reportage glimtvis løfter sig op over det fordummende og tandløse plan, vi filmen igennem har været vidne til i blandingen af typiske boulevardpressenyheder, reklamer og happy news indslag.

Pointen synes at pege på en snæver sammenhæng mellem kravet om objektivitet og beskyttelsen af fundamentale politiske og økonomiske interesser, som – selvom tilstandene i USA unddrager sig en direkte sammenligning med hjemlige forhold – giver »Kina syndromet« en særlig aktualitet i lyset af den kritik, der rettes mod vores eget *network* for manglende saglighed.

Også i stilistisk henseende er »Kina syndromet« genre-ren. Det er lykkedes Dave Rawlins, der klippede »Saturday Night Fever« at samle den kaleidoskopiske mængde af overraskende indstillinger i et fascinerende rytmisk forløb, som i overensstemmelse med thrillerens formelle konventioner hele tiden øger den elementære spænding, og rent faktisk giver tilskueren en fysisk fornemmelse af ubehag. Med overlegen sikkerhed veksler Rawlins og Bridges mellem de to handlingstråde, uden at de markante tidsoverspring på noget tidspunkt bliver forvirrende. Og indenfor den enkelte sekvens eller scene er beherskelsen af klip på bevægelsen, som ofte er kombineret med tv-billederne, med til at give filmen, hvad Michael Douglas et andet sted i det omtalte interview meget rammende kalder, *en elektronisk nedtællingsrytme.*

Skønt filmen ved sin fremkomst blev voldsomt angrebet for at give en unuanceret og uanstændigt farvet fremstilling af sin historie – først og fremmest på grund af det sort/hvide persongalleri af skurke og helte – er stiliseringen endnu et formtræk, der er uløseligt knyttet til genren. Det kan derfor selvsagt bringes i anvendelse uanset en hvilken som helst problemstillings alvor. Angribernes argument minder på en bagvendt måde om »Kina syndromet«s eget angreb på tv-mediet. Men det peger også i videre forstand på et spændende aspekt ved den moderne amerikanske filmkunsts slagkraft.

For det er, tror jeg, på baggrund af filmkunstnernes respekt og beundring for en given genres umiddelbare popularitet og forståelighed, at »Kina syndromet«s budskab i mere end én forstand rammer os så stærkt som det er tilfældet.

KINA SYNDROMET
The China Syndrome. **Arb. titler:** Eye Witness; Power. USA 1979. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** IPC Films. **Ex-P:** Bruce Gilbert. **P:** Michael Douglas. **As-P/P-leder:** James Nelson. **Eksteriør-leder:** Douglas Stoll. **P-ass:** Jack Smith Jr., Penny McCarthy, Marty Ewing. **Instr:** James Bridges. **Instr-ass:** Kim Kurumada, Barrie Osborne. **Stuntinstr:** Bobby Harris, Carey Loftin. **Manus:** James Bridges, Mike Gray, T. S. Cook. **Research:** Gayle Simon. **Video-kons:** Hal Landaker. **Video-sekvenser:** Doe Mayer. **Elektronik-kons:** Mike Fink, Richard Hollander. **Elektronik-E:** Stuart Ziff. **Kons:** Alan Kaul (TV-news), MHB Technical Associates (atomkraft). **Foto:** James Crabe. **Kamera:** Mike Sweeten/**Ass:** Bob Isenberg, **2nd Unit-foto:** Ray Villalobos. **Miniature-foto:** Richard Edlund. **Sp-foto-E:** James F. Liles. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** David Rawlins/**Ass:** Francesca Emerson. **P-tegn:** George Jenkins. **Ark:** Richard McKenzie. **Dekor:** Arthur Jeph Parker. **Rekvis:** Terry Lewis/**Ass:** Rudy Reachi. **Kost:** Donfeld. **Sp-E:** Henry Millar Jr./**Ass:** Bruce Mattox. **Musik:** »Somewhere in Between« af Stephen Bishop; »Sugar's Delight« af Ray Barretto; »She's Only a Country Girl«; »Frederico«. **Musikbånd:** Jim Henrikson. **Lyd-E:** Gene Corso, Fred Brown, Lorane Mitchell, Mary McGlone. **Tone:** Willie Burton, Arthur Piantadosi, Lester Fresholtz, Michael Minkler. **Frisurer:** Kay Pownall. **Makeup:** Don Schoenfeld, Bernadine Anderson (for: Jane Fonda). **Rollebesætter:** Sally Dennison/**Ass:** Stanzi Foster. **Medv:** Jane Fonda (Kimberly Wells), Jack Lemmon (Jack Godell), Michael Douglas (Richard Adams), Scott Brady (Herman DeYoung), James Hampton (Bill Gibson), Peter Donat (Don Jacovich), Wilford Brimley (Ted Spindler), Richard Herd (Evan McCormack), Daniel Valdez (Hector Salas), Stan Bohrman (Pete Martin), James Karen (McChurchill), Michael Alaimo (Greg Minor), Donald Hutton (Dr. Lowell), Khalilah Ali (Marge), Paul Larson (D. B, Royce), Ron Lombard (Barney), Tom Eure (Tommy), Nick Peliegrino (Borden), Daniel Lewk (Donny), Allan Chinn (Holt), Martin Fiscoe (Kontrollant), Alan Kaul (TV-instruktør), Michael Mann (TV-konsulent), David Eisenbise (Teknisk leder), Frank Cavestani (Journalist), Reuben Rollins (Sportsoplæser), E. Hampton Beagle (Mort), David Pheiffer (David), Lewis Arquette (Hatcher), Dennis McMullen(Robertson), Rita Taggert (Rita Jacovich), James Hall (Harmon), Carol Helvey (Servitrice), Trudy Lane (Alma Spindler), Jack Smith Jr. (Tom), David Arnsen (KXLA fotograf), Betty Harfor (Demonstrant), Donald Bishop (Formand for undersøgelseskomiteen), Al Baietti (Atomkraft-tilhænger), Diandra Morrell (Sasha), Darrell Larson (Ung demonstrant), Roger Pancake (Vagt), Joe Lowry (Sikkerhedsvagt), Harry M. Williams (Brandmand), Dennis Barker (»Jaws of Life), Joseph Garci (Motorcykelbetjent), James Lkine (Jim), Alan Beckwith (Tekniker), Val Clenard (Val Clenard), Clay Hodges (SWAT leder). **Censur:** Grøn. **Længde:** 122 min. 3350 m. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 3.9.79 – Tre Falke. Indspilningen startet 16. januar 1978, i Sunset-Gower Studios og Los Angeles og omegn. Filmen oprindelig planlagt med Richard Dreyfuss i hovedrollen, men efter skuespillerens senere afslag omskrevet til Jane Fonda.

De 117 trin: Remakes og genfilmatiseringer

Med udgangspunkt i en stribe nye film med gamle titler – bl.a. »Orkanen«, »Katten og kanariefuglen« og »De 39 trin« – defineres nogle væsentlige forskelle

Peter Schepelern

Det hævdes, at der kun findes syv forskellige vittigheder i verden. Hvis antallet af gode historier ikke er meget større, er der ikke noget at sige til, at filmbranchen, som har så umanerlig stort et forbrug af gode (og dårlige) historier, bliver nødt til at bruge de samme historier flere gange, således at den ene film fremstår som en imitation af den anden. Faktisk har det fra filmmediets industrielle begyndelse så at sige hørt med, at der opereredes med forskellige filmiske imitations-typer. Man kunne tale om en imitations-mekanisme, der gennem forskellige fremtrædelsesformer – genrer, sequels, plagiater, pasticher, serier, serials, parodier, stjernefilm, adaptioner – opnår, at filmene kommer til at slægte hinanden eller andre fortællende fiktionsværker på og derved fremstå med et vist præg af forudbekendthed, selv om de for så vidt er helt nye produkter. Denne tendens ser man i dens mest rendyrkede form i den type film, der sædvanligvis betegnes som *remakes.*

I sin bog om dette fænomen, »Make It Again, Sam – A Survey of Movie Remakes« (1975), begrænser Michael B. Druxman emnet således: Remakes er »theatrical films that were based on a common literary source (i.e. story, novel, play, poem, screenplay), but were not a sequel to that material«, en definition som medfører, at en film om samme som en tidligere – f.eks. om samme historiske episode, samme historiske person – kun betragtes som en remake af den tidligere film, hvis de bygger på det samme litterære grundlag. Og strengt taget kunne en film jo udmærket være en remake af en tidligere film uden at de havde brugt de samme litterære kilder til skildringen af en historisk hændelse.

Mere problematisk ved en sådan forståelse af begrebet remake er det, at den ikke tager hensyn til, om der overhovedet har været nogen direkte kontakt mellem filmene. At betragte Oliviers »Hamlet«-filmatisering fra 1948 som en remake af Hepworth-selskabets 1913-version, fordi de begge unægtelig er baseret på samme litterære tekst, giver ikke megen mening, for Oliviers film er, efter alt at dømme, lavet helt uafhængigt af og uden

Laurence Olivier som Hamlet

kendskab til den gamle version (som for øvrigt er gået tabt). Der er kun tale om et tilfældigt sammenfald af litterær kilde. Og det gælder størstedelen af den lange række filmatiseringer af klassisk litteratur – f.eks. Defoes »Robinson Crusoe«, Hugos »De elendige«, Dumas' »De tre musketerer« og Tolstojs »Krig og Fred«, for at nævne noget af den hyppigst filmatiserede – at det nyere værk kun meget sjældent forholder sig til det eller de forudgående, men blot er en ny filmatisering af det litterære værk, en *genfilmatisering.* Genfilmatiseringer er naturligvis meget lærerige at sammenligne med hinanden og med det tilgrundliggende adaptionsværk. Men filmæstetisk, -historisk og -sociologisk er det formålstjenligt at skelne mellem remake og genfilmatisering. Genfilmatiseringen er en ny, selvstændig adaption af et litterært værk, mens remake'n umiskendeligt fremstår som en mere eller mindre nøjagtig kopi af en tidligere film.

Remakes er film, der fremtræder som gentagelser af tidligere film, normalt film, der har haft kommerciel succes og som nu skønnes at kunne gentages med lignende succes. Det gælder f.eks. Dmytryks »The Blue Angel« (1959), der ganske vist ligesom Sternbergs »Der blaue Engel« (1930) er baseret på Heinrich Manns roman »Professor Unrat«, men som først og fremmest er en ny version af Sternberg-filmen med May Britt og Curd Jürgens 'som' Marlene Dietrich og Emil Jannings. At der er tale om en remake af den gamle film, snarere end en genfilmatisering af Manns roman, fremgår også af, at de ret betydelige ændringer af romanens handlingsgang, som var foretaget i Sternbergs film, er overtaget i den amerikanske remake, som også, karakteristisk nok, benytter originalfilmens og ikke bogens titel.

Fords berømmelige »Stagecoach« (1939) blev *remade* i 1966 instrueret af Gordon Douglas. Producenten Martin Rackin udtalte om original-værket, at de havde »alteret it, tightened it, given it greater depth, greater purpose«, fordi de »had the greatest chance to see where Ford made his mistakes by modern standards«; Douglas og Rackin må dog også have taget fejl på et eller andet punkt, for i modsætning til originalværket, blev remake'n en kommerciel og kritisk fiasko, hvilket ifølge Rackin skyldtes, at de med den nye film »were fighting the memory of a film that didn't exist«. Det sker faktisk hyppigt, at remakes ikke får tilnærmelsesvis samme succes som originalværket. Et lignende forhold gør sig gældende i forholdet mellem et genreskabende værk og de efterfølgende, den første film i en serie og de følgende, originalfilmen og dens sequel, osv. Der synes hos publikum at være en udbredt forestilling om, at imitationsværkerne normalt uundgåeligt er ringere end de oprindelige film. Men på den anden side viser det sig også, at denne forhåndsskepsis kun i ringe grad får publikum til i noget fatalt omfang at svigte selv den mest pauvre imitation af en oprindelig stor succesfilm.

Ved tonefilmens gennembrud kom der en strøm af remakes, idet man i lyset af den nye tekniske landvinding ønskede at gentage alt, hvad der i den stumme epoke havde vist sig rentabelt, noget lignende konstateredes ved farve-bredlærredfilmens gennembrud i 50'erne. Remake'n har normalt fremstået som en modernisering af original-filmen, således at den nye film har fulgt en ny tids smag,

hvad angår fortælleteknik, fremstillingsmåde, teknik, stjerner. Det er måske især stjernesystemet, der har avlet remakes: hvis en films popularitet (og dermed økonomiske gevinst) i vid udstrækning er afhængig af stjernens popularitet, må de gamle historier, der én gang har vist sig at være gode vehikler, gentages med nye stjerner. Undertiden har der været tale om at overføre en succes fra ét land til et andet, sådan som det er tilfældet med den omtalte remake af »Den blå engel«, Litvaks amerikanske »The Long Night« efter Carnés franske »Le jour se lève«; Loseys engelske »M« efter Langs tyske film af samme navn; Leones italienske »Fistfull of Dollars« ukrediteret efter Kurosawas japanske »Yojimbo«, og de norske Olsenbande-film (sædvanligvis instrueret af Knut Bohwin), der er nøjagtige transplantationer med norske miljøer og norske skuespillere af Ballings danske serie.

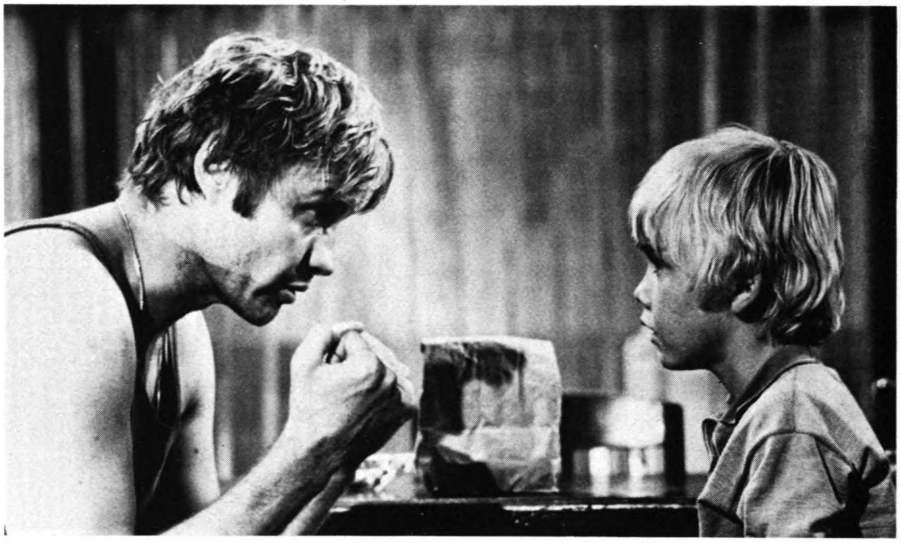
Sondringen mellem remake og genfilmatisering er også aktuel i forbindelse med en række nylige premierer. Hvad angår Zeffirellis »The Champ«, Troells »The Hurricane« og Metzgers »The Cat and the Canary« er det således evident, og der er tale om film, der principielt uselvstændigt parafraserer eller direkte kalkerer tre kendte, ældre film af samme titler, hvis placering i et historisk orienteret publikums bevidsthed der bygges videre på. Det drejer sig altså om remakes.

I modsætning hertil står film som den nye, canadiske filmatisering af Bodelsens »Tænk på et tal« og den nye filmatisering af Buchans »The Thirty-Nine Steps«, film der ikke på nogen måde refererer til, at de pågældende romaner tidligere har været filmatiseret. Der er tale om principielt selvstændige genfilmatiseringer.

THE CHAMP

I 1931 var »The Champ«, instrueret af King Vidor, en højst succesfuld tåreperser. Den fortalte om en falleret eks-bokser, der, forladt af sin kone, prøver at leve op til sin lille søns beundring, og filmen fungerede som vehikel for Wallace Beerys og Jackie Coopers samspil. Den blev *remade* i 1953 i »The Clown«, hvor Red Skelton spillede en falleret klovn i en lignende situation. Den nye remake er et godt eksempel på, at remake-forholdet ikke er uvæsentligt for forståelsen og bedømmelsen af en film. For kun remake-strukturens kommercielle perspektiver kan forklare, at man i året 1979 får den vanvittige idé at møde op med denne anakronistiske historie, som allerede ved sin første fremkomst må have forekommet slemt forældet. Ingen ville måske undre sig over, at en bekendt teater- og operainstruktørs møde med en historie bl.a. om heste måtte resultere i en ulidelig *horse opera,* men i betragtning af Zeffirellis tidligere film – de to Shakespeare-filmatiseringer »Trold kan tæmmes« og »Romeo og Julie«, filmen om Frans af Assisi, »Broder Sol og Søster Måne«, samt den store TV-filmatisering af Bibelen – er der lige godt et dyk ned til at lave pladdersentimentale, fornærmende underholdningsmelodramaer. Jon Voight er eks-bokseren, der er ved at forsumpe i kortspil og druk. Han arbejder ved en ridebane og passer og bliver passet af sin 8-årige søn, da hans kone, der forlod ham brat for at skabe sig en karriere som modedesigner og ikke har set hverken ham eller barnet i de mellemliggende syv år, nu dukker op med sin nye mand. Faderkærlighed, moderkærlighed, sønnekærlighed, hestekærlighed – alle de værste ingredienser foreligger til en kvalmende portion sødsuppe, og chefkok Zeffirelli øser det op med potageskeen i svingende portioner. Med sådanne film er det intet under, at remakes har et dårligt ry.

Til højre Wallace Beery og Jackie Cooper, herunder Jon Voight og Ricky Schroder, i gammel og ny version af »The Champ«



ORKANEN

John Fords »The Hurricane« (1937) var en filmatisering af en roman fra 1936 af forfatterne Charles Nordhoff & James Norman Hall, der er mest kendt for deres trilogi om »Mutiny on the Bounty«, der også blev filmatiseret (og filmatiseringen siden *remade*). Sydhavsømelodramaet om den barske guvernør, der sætter lovlydigheden over retfærdigheden, var i Fords regi en perfekt fortælling, kulminerende med en naturkatastrofe, som intet lod tilbage at ønske. Troells remake (overtaget efter Polanski, der måtte bakke ud) bærer præg af, at instruktøren ikke har kunnet mobilisere noget personligt engagement i historien og af, at han ikke ejer bare tilnærmelsesvis den professionelle narrative evne, som i det mindste kunne få filmens fortælling til at fungere. I Fords film var handlingen bygget op omkring konflikten mellem den stivsindede guvernør og det frihedselskende indfødte par. Troell har åbenbart søgt at gøre intrigen mere raffineret, idet den indfødte helt, som trodser guvernøren, har et forhold til guvernørens datter, hvilket selvsagt afstedkommer jalousi i begge lejre. Hvor det indfødte par hos Ford står uantastet som personifikationen af filmens natur/civilisation-konflikt, giver kærlighedsforholdet mellem den indfødte og datteren hos Troell kun anledning til pinligheder og psykologisk nonsens, der sammen med de etnografiske pikanterier (en forbudt jomfruelighedstest) kun virker lidet befordrende for fortællingen.

Herover og billede til højre: ny og gammel udgave af »Orkanen«. Yderst til højre og derover: Ny og gammel udgave af »Katten og kanariefuglen«

Hvor Fords film på et håndfast trivialplan fungerer overmåde godt og så at sige løfter sig op over sine beskedne ambitioner i kraft af et omhyggeligt manuskript med veltegnede personer og klart hold på tematikken (naturparadiset kontra civilisationen, frihed kontra fangenskab, retfærdigheden kontra loven) og især via Fords næsten uovergåede evne til at fortælle selv en noget kulørt historie med vitalitet, dramatik og en følelsesfuldhed som ikke virker forloren, er Troells film et holdningsløst arbejde. I stedet for Fords præcise fortælling om frihed og magtmisbrug, roder Troell rundt i et miskmask af etnografi, raceproblematik og interfamiliære konflikter. Hvor Ford i ét enkelt virkningsfuldt, men helt ukunstlet shot af skibet, der sejler bort fra Hawaii, hvor den indfødte helt er i fangenskab, uskyldig dømt, formår at visualisere filmens motiv, begrebet frihed, på én gang symbolsk og dramaturgisk konkret, bliver det hos Troell blot til Sven Nykvists pæne turistbrochureagtige location-optagelser af koralrev, bølger og palmer. Historien, personkarakteristikken og tematikken er gledet fra instruktøren. I stedet for Thomas Mitchells fine ræsonnør-skikkelse, får vi typisk nok en træagtig Max von Sydow, som er helt uden funktion i historien. Hvad angår den dramatiske trumf, orkanen der udsletter den lille ø samt størstedelen af personerne (Troell udsletter flere end Ford, hvad der bestemt også kan være grund til), er det betegnende, at det lykkes bedre i den gamle film, hvor *special effects* ubesværet glider ind i filmens helhed, fordi filmen i det hele taget er baseret på atelier-optagelser, hvorimod den nye film alt for tydeligt bærer præg af, at orkanen, i modsætning til den øvrige del af filmen, fandt sted i studierne.

KATTEN OG KANARIEFUGLEN

John Willards primitive, men elementært virkningsfulde horrorskuespil »The Cat and the Canary« (1922) blev først filmatiseret af tyskeren Paul Leni i USA i 1927. Leni, der var medinstruktør på et af den tyske ekspressionismes berømte kammerspil, »Hintertreppe«, gjorde i »The Cat and the Canary« virkningsfuldt brug af ekspressionistiske effekter, der jo også er som skabt for genren. Historien om hvordan efterkommerne til den ekcentriske rigmand Cyrus West mødes på hans dystre herresæde, hvor sære fænomener rumsterer, i midnatstimen 20 år efter hans død for at erfare, hvem af dem, der i hans testamente er udpeget som arving til hans formue, rummer muligheder netop for den stil, som »Dr. Caligari« og »Nosferatu« lancerede, og har da også status som en klassiker i genren.

Allerede i 1930 kom en remake, Rupert Julians »The Cat Creeps«, en typisk tonefilmremake af en stumfilm-succes, og i 1939 yderligere en remake, Elliott Nugents succesrige vittige version med Bob Hope som den ene af de forskrækkede slægtningen, der må tilbringe en uhyggelig nat i det mystiske hus, hvor personer forsvinder og siden falder døde ud af panelerne, hvor grumme umennesker lusker omkring i de lønlige gange og prøver at skræmme den troskyldige arving (Paulette Goddard) fra vid og sans.

Om den nye remake, der er instrueret af Radley Metzger, er der ikke noget særligt godt at sige. Lige så lidt som de andre versioner ændrer den nævneværdigt ved historien og ved Lenis originalversion. Den væsentligste nye idé er, at Wests testamente her har form af to filmruller, angiveligt optaget med en pioner-toneteknik i 1914! Lokaliteterne er alt for pæne og lyse til at fungere uhyggelige og uheldsvangre. Der er føjet noget mere sadisme og vold ind i historien, hvad der ikke forøger spændingen. Den snerpede tante og den triste kusine er gjort til lesbisk par, hvad der egentlig heller ikke gør historien mere interessant.

DEN TAVSE MAKKER

Anders Bodelsens thrillerroman »Tænk på et tal« (1968), der rummer en af dansk litteraturs bedst gennemtænkte og gennemførte spændingsintriger, blev forståeligt nok omgående filmatiseret herhjemme. I midten af 70'erne kom der en vesttysk TV-filmatisering, som ikke blev vist i Danmark, og nu er der kommet en canadisk filmatisering under titlen »The Silent Partner«, instrueret af Daryl Duke. Filmene er åbenbart skabt uafhængigt af hinanden, i hvert fald er der ikke tale om, at den canadiske film skal bygge videre på den danske films succes. Der er simpelt hen tale om filmatiseringer med fælles udgangspunkt.

Palle Kjærulff-Schmidts danske filmatisering var virkelig meget dansk og fulgte forlægget meget nøje og med fuldstændig loyalitet over for tonen, atmosfæren og moralen. Den canadiske filmatisering er lagt an som en moderne amerikansk kriminalfilm med internationale stjerner i hovedrollerne. For at få historien til at hævde sig i en mere mondæn sammenhæng, har man, meget forståeligt, flyttet den fra Bodelsens Nærum-hygge med nikkende nissemænd og kontor-flirts til et ubegribeligt hæsligt Toronto, hvor det hele går barskere for sig. Man har åbenbart også ment, at Bodelsens personer var for stilfærdige i en tough kriminalfilm. Bankrøveren har således bevæget sig fra psykologien til psykiatrien: Christopher Plummer er gjort til en ravende sadistisk galning, der skærer hovedet af sin veninde og anbringer det i kassererens akvarium, da han opdager, at hun har snydt ham. Perspektivet i Bodelsens historie lå i væsentlig grad i, at kassereren var en kedsommelig, tilsyneladende helt konform og fantasiløs person. Sådan spiller Henning Moritzen ham perfekt i den danske version. I den canadiske udgave føles det fra begyndelsen som en fejl at anvende Elliott Gould i rollen. Goulds fysiognomi, hans hele apparition udstråler i den grad vitalitet, charme og upålidelighed, at man ikke et øjeblik vil tro på, at han skulle have brugt livet til at samle på akvariefisk og sørge for, at kassen stemte. Yderligere er der broderet videre på intrigen: psykopaten overtaler til slut kasseren til at udlevere pengene, de penge som kassereren stak til side ved bankrøveriet. Kassereren vil ikke være alene med røveren og overtaler ham til at hente pengene i banken, men så snyder kassereren ham igen ved at reagere som om det igen er et bankrøveri og bevise det ved hjælp af den seddel, røveren gav ham første gang. Men hvordan det er gået til, at kassereren stadig har denne seddel og ikke politiet, har filmen ikke nogen forklaring på, og det burde den have. Det er for øvrigt karakteristisk for en genfilmatisering som denne, at der heller ikke gennem filmens titel markeres noget slægtskab med romanen eller den tidligere filmatisering, tværtimod har den nye engelske udgave af romanen (Penguin-forlagets) fået navn efter filmen, for øvrigt ikke nogen videre heldig titel, for hvad tavst er der ved en partner, der hele tiden ringer op og besværer sig i telefonen?

DE 39 TRIN

John Buchans berømteste bøger er serien om englænderen Richard Hannay, en uafhængig, sportslig handlingens mand, som efter en del år i Sydafrika vender tilbage til England, hvor han imidlertid finder livet kedsommeligt, indtil han ved et tilfælde drages ind i dramatiske og nervepirrende intriger. Buchans bøger er måske nok uden større litterære fortjenester, men var uhyre populære og blandt deres beundrere er både Graham Greene og Alfred Hitchcock, hvis lejlighedsvise indbyrdes lighedspunkter måske netop bunder i dette fælles forbillede. Hvad de har kunnet finde hos Buchan er først og fremmest en god narrativ suspense-teknik. Fortællingerne bevæger sig forholdsvis uomstændeligt af sted i et simpelt, spændingsladet handlingsforløb, der næsten udelukkende udnytter den ene dramaturgiske model, der består i at lede hovedpersonen fra den ene kritiske situation til den næste, enten som forfølger eller som forfulgt, eventuelt begge dele på én gang. Dette tema – den sagesløse persons tilfældige indblanding i en morderisk intrige, hvor han må klare sig alene det bedste han kan med improviseret amatør-konduite, ofte i konflikt både med de lovlige myndigheder og med de forbryderiske skurke – er gennem film som »The Man Who Knew Too Much«, »The Lady Vanishes«, »Foreign Correspondent«, »Strangers on a Train« og »North by Northwest« kommet til at stå som noget typisk Hitchcock'sk. Men faktisk kan det føres tilbage til Buchans »The Thirty-Nine Steps«, hvor Hannay tilfældigt trækkes ind i en spionintrige, der tvinger ham til, mistænkt for mord og samtidig i overhængende fare for at blive myrdet, at flygte til det skotske højland, hvor han snart jages af politi med hunde og af forræderiske sammensvorne, der råder over en flyvemaskine.

Hitchcocks filmatisering fra 1935, af Truffaut betegnet som »the synthesis of all (Hitchcock's) British work«, overtager temaet og strukturen, men ændrer i øvrigt ret meget ved fortællingens nærmere indhold. Historien bliver ført op til nutiden. Der bliver – sådan som en næsten uomgængelig film-stereotyp kræver det – indlagt en kvindelig hovedperson (hvor Buchans helt absolut er uden seksuelle forbindelser, et træk, som Gavin Lambert for øvrigt gør en del ud af i sit glimrende essay om Buchan i »The Dangerous Edge«), og det giver anledning til mere raffinerede suspensesituationer end hos Buchan. Det er også Hitchcocks opfindelse at lade spionerne 'gemme' deres tophemmeligheder, der skal udsmugles, i en hukommelseskunstners hjernekiste. Hvorimod den, skulle man sige, typiske Hitchcock-scene, Hannays improviserede optræden ved det politiske møde, faktisk stammer fra romanen.

Den første remake af Hitchcocks film, Ralph Thomas' fra 1958, er så at sige prototypen på en remake: den moderniserer historien hvad angår miljø og tidsalder; den udskifter (af gode grunde) en forgangen tids stjerne med en ny tids; den kopierer, undertiden indstilling for indstilling, den originale film, hvis holdning den helt uselvstændigt klæber sig til; og den er dårligere end original-filmen.

Thomas har arbejdet uden på noget tidspunkt at tabe original-filmen af syne. Visse sekvenser (Mr. Memory-scenerne, episoden på Forth-broen, scenerne med det sammenlænkede pars flugt og ophold på kroen, manden med det manglende fingerled) er detaljeret kopieret efter Hitchcock. Andre episoder ændrer en smule, men ikke væsentligt på

Øverst Susannah York og Elliott Gould i »Den tavse makker«, derunder, nederst en scene fra »Tænk på et tal«. Næste side: øverst en scene fra Don Sharps »De 39 trin«, nederst scene fra Hitchcocks version

præsentationen (Hannays politiske tale er ændret til et naturhistorisk foredrag på en pigeskole), og enkelte nye ideer er føjet til (begyndelsen i Regent's Park, hvor den kvindelige spion går rundt med barnevogn; episoden med sandsigersken og cykelklubben). Filmen sætter sin lid til, at historien, forbilledet og en af tidens populæreste britiske stjerner, Kenneth More, er nok til at sikre succes'en. Derfor er det måske også overraskende, at selv de nøje kopier af gode Hitchcock-sekvenser virker livløse og klodsede hos Thomas. Men det bekræfter blot, at den åndløse imitation af selv det mest veloplagte originalværk er formålsløs.

Den nye version af historien, instrueret af Don Sharp (instruktør af en række mildest talt

umindeværdige film såsom »Devil Ship Pirates«, »Rasputin the Mad Monk« og »The Face of Fu Manchu«), afholder sig fra at begå remakes oplagte fejl. Den har ikke moderniseret historien, men tværtimod placeret den der, hvor den foregik hos Buchan, dvs. som et opdigtet forspil til Første Verdenskrig, selv om man naturligvis også i denne tilbagevenden til verden af igår kan se en slags modernisering, for så vidt som nostalgien er à la mode for tiden. Antagelig i klog erkendelse af, at det ikke fører til noget at søge at kalkere Hitchcocks version endnu engang, har Sharp (og hans manuskriptforfatter Michael Robson) helt afstået fra Hitchcock'sk materiale og er igen gået ud fra Buchans bog. På den måde må man sige, at her faktisk ikke er tale om en remake, men om en genfilmatisering med de ændringer i forhold til forlægget som er almindelige i filmatiseringer, men altså ikke ændringer, som peger tilbage til Hitchcocks filmatisering. Dog kan en enkelt scene opfattes som en hilsen til Hitchcock: Mordet på Scudder – spionen, som trækker Hannay ind i intrigen (en kvinde hos Hitchcock og Thomas) – finder ikke, som hos Buchan og i de andre versioner, sted i Hannays lejlighed, men på stationen, hvor der fremstår som en remake af mordet på Mr. Towsend i begyndelsen af Hitchcocks »North by Northwest« (et mord, som også blev parodieret i Mel Brooks' »High Anxiety«).

Sharp har disponeret sin fortælling ud fra et alvidende fortællerperspektiv i modsætning til det begrænsede point of view i Buchans jegroman og de første filmatiseringer, hvor alt ses med Hannays øjne. Sharp redegør for Hannays, politiets og skurkenes synspunkter sideløbende. Derved kommer det politiske komplot og tidsbilledet, som der er gjort meget ud af, til at træde i forgrunden, og temaet, ene mand mod alle – »lonely and helpless with all the world against you« (som det hedder hos Hitchcock), bliver mindre fremtrædende. Sharp må til gengæld give afkald på den dramatiske effekt, der ligger i, at vi med Hannay er uvidende om, hvem der er overskurken, et moment som Hitchcock får meget ud af (manden med det manglende fingerled!). Alle filmatiseringerne har ændret ved Buchans slutning (selv om den hører til bogens mest vellykkede partier) og kommer med en ny forklaring på, hvad de 39 trin er: hos Buchan er det trappen, der fører fra spionreden ned til kanalkysten; hos Hitchcock og Thomas er det en spionorganisation; hos Sharp er det trappen i parlamentsbygningens klokketårn op til Big Ben, hvor der udspiller sig en slutscene, som man godt kunne tro var en 'remake' af slutscenen i »Olsen-banden går i krig«.

Det er sikkert symptomatisk, at en genfilmatisering som Sharps »The 39 Steps«, uden at kunne måle sig med Hitchcocks kongeniale, første filmatisering, i hvert fald fremtræder som en sympatisk, æstetisk tilfredsstillende og underholdende film, hvorimod de nye versioner af »The Champ«, »The Hurricane« og »The Cat and the Canary« – såvel som Thomas' »The Thirty-Nine Steps« – alle fremstår som typiske facile remakes, som blot er ude på at hente sig lidt nem kommerciel succes hjem, men som først og fremmest minder os om, at der ikke findes genveje i kunsten.

THE CHAMP
The Champ/Champ, mesterbokseren. USA 1931. **Instr:** King Vidor. Efter story af Frances Marion. **Medv:** Wallace Beery, Jackie Cooper, Irene Rich.

The Clown/Klovnen. USA 1953. **Instr:** Robert Z. Leonard. **Medv:** Red Skelton, Tim Considine, Jane Greer.

The Champ. USA 1979. **Instr:** Franco Zeffirelli. **Medv:** Jon Voight, Ricki Schroder, Faye Dunaway.

THE HURRICANE
The Hurricane/Orkanen. USA 1937. **Instr:** John Ford. Efter roman af Nordhoff & Hall. **Medv:** Raymond Massey, Jon Hale, Dorothy Lamour, C. Aubrey Smith, Thomas Mitchell og Mary Astor (som guvernørens hustru).

The Hurricane/Orkanen. USA 1979. **Instr:** Jan Troell. **Medv:** Jason Robards, Dayton Ka Ne, Arriirau Tekurarere, Trevor Howard, Max von Sydow og Mia Farrow (som guvernørens datter).

THE CAT AND THE CANARY
The Cat and the Canary. USA 1927. **Instr:** Paul Leni. Efter skuespil af John Willard. **Medv:** Creighton Hale, Laura la Plante.

The Cat Creeps. USA 1930. **Instr:** Rupert Julian. **Medv:** Raymond Hackett, Helen Twelvetrees.

The Cat and the Canary/Katten og kanariefuglen. USA 1939. **Instr:** Elliott Nugent. **Medv:** Bob Hope, Paulette Goddard.

The Cat and the Canary/Katten og kanariefuglen. England 1978. **Instr:** Radley Metzger. **Medv:** Carol Lynley.

TÆNK PÅ ET TAL
Tænk på et tal. Danmark 1969. **Instr:** Palle Kjærulff-Schmidt. Efter roman af Anders Bodelsen. **Medv:** Henning Moritzen, Poul Hüttel, Bibi Andersson, Kirsten Peuliche.

The Silent Partner/Den tavse makker. Canada 1978. **Instr:** Daryl Duke. **Medv:** Elliott Gould, Christopher Plummer, Céline Lomez, Susannah York.

THE THIRTY-NINE STEPS
The Thirty-Nine Steps/De 39 trin. England 1935. **Instr:** Alfred Hitchcock. Efter roman af John Buchan. **Medv:** Robert Donat, Madelaine Carroll.

The Thirty-Nine Steps/De 39 trin. England 1958. **Instr:** Ralph Thomas. **Medv:** Kenneth More, Taina Elg.

The 39 Steps/De 39 trin. England 1978. **Instr:** Don Sharp. **Medv:** Robert Powell, Karen Dotrice, David Warner.

Opening Night

John Cassavetes' film er fængslende i oplægget, flertydigt vibrerende i midterpartiet og helt utilfredsstillende i slutningen

Ebbe Iversen

John Cassavetes og (herunder) Gena Rowlands

»Opening Night« er en mærkelig film, fængslende i oplægget, svingende mellem det flertydigt vibrerende og det bastante i midterpartiet og helt utilfredsstillende i slutningen. Den begynder som en indtrængende beretning om kunstnerisk og aldersbestemt krise, og den slutter med en realistisk set utroværdig og tematisk uafklaret beretning om, hvordan en skuespillerinde trods en kæfert af gigantiske dimensioner fører en teaterpremiere frem til succes. Rent ud sagt virker det, som om filmen taber pusten eller modet undervejs og ender med at svigte sit eget emne.

Det betyder selvfølgelig ikke, at John Cassavetes pludselig er blevet en ligegyldig instruktør, eller at filmen ikke har rige kvaliteter, især koncentreret omkring Gena Rowlands' hensynsløst hudløse præstation som teaterprimadonnaen Myrtle Gordon. Hun er hovedkraften i et teaterkompagni, som ved filmens begyndelse befinder sig i New Haven, Connecticut, hvor man på traditionel amerikansk vis afprøver skuespillet »The Second Woman« inden den afgørende premiere i New York. Myrtle Gordon er kendt og feteret, men det bliver hurtigt klart, at hun befinder sig i en psykisk labil tilstand, hvor et definitivt sammenbrud hele tiden lurer.

Myrtle Gordons mentale, professionelle og eksistentielle problemer har utvivlsomt ligget latente gennem længere tid, men forstærkes nu af konkrete begivenheder. For det første bliver en teenager-pige trafikdræbt umiddelbart efter, at hun ekstatisk har ytret sin beundring for skuespillerinden. Og for det andet skal Myrtle Gordon i »The Second Woman« fremstille en kvinde, hvis handlemåde og replikker hun ikke kan identificere sig med, men hvis basale situation ligger smerteligt tæt på hendes egen – den situation, der helt elementært består i, at man ikke er ung længere, og at forhåbninger er afløst af desillusion.

Følelsernes fallit og desillusioneret spleen er grundstemningen i »Opening Night«, mens den episke motor drives dels af Myrtle Gordons mere og mere alvorlige sammenbrud, hendes voksende afstand til skuespillerindens professionelle funktion, og dels af hendes hidsige konfrontationer med medspilleren John Cassavetes, instruktøren Ben Gazzara og dramatikeren Joan Blondell, der har skrevet »The Second Woman«. Ingen af dem kan overse, at noget er uhyggeligt galt med Myrtle, og at åbningsaftenen i New York i stigende grad er i farezonen, men ingen af dem magter at hjælpe eller bare forstå, selv om både instruktør og medspiller har eller har haft et intimt forhold til den ugifte og barnløse skuespillerinde.

Myrtle er ikke morsom mere, fordi hun ikke længere kan tage sig selv alvorligt, siger hun. Hun er ensom, presset af sin egen berømmelse, bange for alderen, splittet mellem sin professionelle disciplin og sit ønske om at flygte fra sin scenerolles ubarmhjertige spejl, og hun søger lidt for ofte tilflugt til flasken med J&B. Denne rådvilde desperation og angst formidler Gena Rowlands suverænt i den ultra-ekspressionistiske og totalt glamournedtromlende stil, der allerede har fejret triumfer i Cassavetes-film som »Faces«, »Minnie og Moskowitz« og især »En kvinde under indflydelse«, som »Opening Night« er beslægtet med på randen af repetition.

Men ind i dette stærke og gribende billede af et afsvedet psykisk landskab, hvor traumernes vulkaner går i buldrende udbrud, og hvor også personerne omkring Myrtle Gordon er låst fast i forvredne attituder, placerer John Cassavetes så med et ubegribeligt kunstgreb den trafikdræbte teenager Nancy. Ikke bare dukker hun op, synlig for Myrtle og for os tilskuere, men hun kaster sig ud i korporlige håndgemæng med den arme skuespillerinde, så møbler kvases og blodet løber.

Selvfølgelig er Nancy ikke et genfærd i spi-

ritistisk regie, for naturligvis er hun et sindbillede, Myrtles egen tabte ungdom, the first woman. Men at John Cassavetes på denne håndfaste måde former en visuel konkretisering af en mental situation, føles som et udpræget stilbrud midt i den psykologiske realisme. Skønt f.eks. rejsen til London i »Ægtemænd« og strip-klubben i »Mordet på en kinesisk bookmaker« havde klare metaforiske funktioner, er John Cassavetes aldrig tidligere forfaldet til en så påtrængende symbolik som den, Nancy repræsenterer. Her stivner den kunstneriske inspiration i det kunstige påfund.

Derfor bliver filmens midterdel ujævn, men der er dog stadig meget, der holder godt fast i éns opmærksomhed, nysgerrighed og medfølelse. Selve fortællestilen kræver koncentration med sine for Cassavetes karakteristiske lange nærbilleder og bratte overgange mellem scener og sekvenser – en stil, der uden traditionelle establishing shots eller forklarende fodnoter hele tiden kaster sig direkte ind midt i begivenhedernes og følelsernes tumulter. Og der er øjeblikke af sær og foruroligende styrke, f.eks. scenen med den maniske Nancy uden for de våde bilvinduer.

Tilsvarende styrke er der i spillet, ikke kun hos Gena Rowlands, men også i Ben Gazzaras og Joan Blondells nuancerede præstationer og hos Zohra Lampert, der gør betydeligt indtryk i sin lille rolle som instruktørens hårdt prøvede hustru, som siger desperate ting med et blidt smil. Samtidig har handlingen sin ganske elementære spænding: lykkes det at gennemføre premieren i New York, eller bryder Myrtle endegyldigt sammen?

Mange scener rummer Cassavetes' specielle kornede og upolerede realisme, og når vi befinder os på teatret bag kulisserne, er der tæt og intens atmosfære. Men når kameraet tager opstilling foran teaterscenen for at vise os uddrag af »The Second Woman«, bliver realismen flad og traditionel, og da Myrtle kommer sanseløst dinglende til den vigtige premiere, kæntrer filmen helt. Ved hjælp af viljestyrke og sort kaffe gennemfører hun mirakuløst forestillingen, og i skuespillets sidste og filmens næstsidste scene synes dialogen mellem hende og medspilleren Cassavetes – vel en dialog løsrevet fra skuespillets tekst og improviseret på stedet – at rumme en slags desillusioneret livsvilje, en art skæv demonstration af varme og humor, en forsigtig hyldest til skuespilleren som den skabende og derfor trods al spleen ikke overflødige.

Tror jeg da nok, for rent ud sagt forstår jeg ikke, hvad filmen vil med denne scene, som ganske savner konsekvens i forhold til hele den foranliggende handling. Bagefter hyldes Myrtle Gordon ved en premierefest, hvor Peter Falk og Seymour Cassel koket er anbragt i cameo'er, men mig forekommer det, at John Cassavetes har svigtet sin hovedperson – ikke fordi han undlader at angive optimistiske løsninger på hendes problemer, for konklusioner har han altid overladt det til tilskuerne selv at drage, men fordi han retrospektivt lader dem skrumpe ind ved brat at indskrænke perspektivet fra sindets krise til overvindelsen af en kæfert. Den Myrtle Gordon, der har grædt og raset og taget livtag med en død pige, ender med at finde sin redning i sort kaffe, og det er for fattigt.

OPENING NIGHT
Opening Night. USA 1977. **Dist/P-selskab:** Faces Distribution Corp. **Ex-P:** Sam Shaw. **P:** Al Ruban. **As-P:** Michael Lally. **P-samordner:** Teresa Stokovic. **P-ledere:** Foster H. Phinney, Ed Ledding. **P-ass:** Carol Roux, Robert Bogdanoff, Raymond Vellucci. **Instr:** John Cassavetes. **Instr-ass:** Lisa Hallas. **Manus:** John Cassavetes. **Foto:** Al Ruban. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** tom Cornwell. **P-tegn:** Brian Ryman. **Kost:** Alexandra Corwin-hankin. **Komp:** Bo Harwood. **Dir/Arr:** Booker T. Jones. **Musik-kons:** Lee Housekeeper. **Tone:** Bo Harwood, Bill Varney, Joe G. Woo Jr. **Medv:** Gena Rowlands (Myrtle Gordon), John Cassavetes (Maurice Aarons), Ben Gazzara (Manny Victor), Joan Blondell (Sarah Goode), Paul Stewart (David Samuels), Zohra Lampert (Dorothy Victor), Laura Johnson (Nancy Stein), John Tuell (Gus Simmons), Ray Powers (Jimmy), John Finnegan (Rekvisitør), Louise Fitch (Kelly), Fred Draper (Leo), Katherine Cassavetes (Vivian), Lady Rowlands (Melva Drake), David Rowlands (Dørvogter), Sharon Van Ivan (Shirley), Jimmy Christie (Kiosksælger), James Karen (Piccolo), Jimmy Joyce (Bartender), Sherry Bain (Barpige), Sylvia Davis (Gangpige), Peter Lampert (Maitre d'), Briana Carver (Lena), Angelo Grisanti (Charlie Spikes), Meade Roberts (Eddie Stein), Eleanor Zee (Sylvia Stein), Carol Warren (Carla), Peter Falk, Seymour Cassel, peter Bogdanovich, Tony Roberts (Teatergæster). **Længde:** 143 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 7.9.79 – Alexandra.

En Hollywood-veteran

Jørgen Stegelmann ridser et kærligt og indforstået portræt af skuespillerinden Joan Blondell, en hærdet og forædlet veteran, der aldrig svigter en rolle og netop nu er aktuel i »Opening Night« og »The Champ«

Med sølvbeslagen stok vandrer Joan Blondell gennem den af tårer så at sige totalt gennemvædede »The Champ« og giver den netop det tilskud af oprigtighed og varme, som man sidder og længes så voldsomt efter. Hvor meget de andre i filmen end tvinger sig ud i den grådkvalte, det er hendes tårer man tror på. Måske er stokken ikke særlig typisk Joan Blondellsk, men oprigtigheden og varmen er det. Hun er en af disse hærdede og forædlede Hollywood-veteraner, der aldrig svigter en rolle, og i »Opening Night« viser Joan Blondell, hvilken kunstnerisk styrke og professionel autoritet hun er i stand til at mobilisere, når rollen kommer hendes talent i møde.

Joan Blondell er en ægte professionel, en af dem, der har gjort det hele med, Hollywood fra 1930 og frem til i dag. En af dem, der har oplevet succes og nederlag i en lang og ofte bitter blanding, en af dem, der selv har måttet kæmpe sig fri af de nemme og alt for selvfølgelige placeringer, en af dem, der aldrig lod sig kue. Hendes styrke er en medrivende veloplagthed, der aldrig er kunstig energisk, en sødme, der aldrig er kvalm, og en repliksans, der balancerer spændende mellem det kyniske og det medfølgende. Hendes præcision er eminent, hun kan sin profession på fingrene, og hendes tonefald er præget af årvågent og vigttigt lune. Hun er desuden, og har altid været det, sød at se på, ganske enkelt. Hun er en af dem, der ser personligt og fortroligt på hver og en af os, hun blinker ikke vulgært, og dog er det, som om hun søger netop os. Intet under, at hun er blandt tredivernes allermest elskede stjerner.

Joan Blondell

Men mærkeligt nok havde filmselskaberne svært ved at se det. De brugte hende meget, men altid i en lidt nedladende andenrangs placering. Hun garanterede successer i lange baner, men selskaberne lod hende hænge fast i typen og søgte aldrig længere. Derfor blev Joan Blondell først og fremmest en af tredivernes klassiske dumme blondiner, men rigtig nok en ganske velbegavet dum blondine, en klog pige, vanskelig at narre, og i øvrigt altid til at stole på, reel, uden svig, meget sympatisk. Man kan sige, at hun blev slidt af konventionerne, men hun mistede ikke sin styrke, og da konventionerne havde opædt sig selv, havde hun kræfter tilbage til nye og bedre blondiner.

Naturligvis er Joan Blondell ud af en teaterfamilie. Hun blev født i New York i 1909 og

gled så tidligt som muligt ind i forældrenes soldenumre og turede med dem, fra barneroller til ungpigeroller, og over hele verden: Amerika, Europa, Kina, Australien. Så rejste hun alene hjem til Amerika, blev skønhedsdronning (»Miss Dallas«), og så fik hun roller på Broadway. Hun fik navnlig roller i selskab med James Cagney, og dermed var den første del af filmkarrieren begyndt. For Warner købte i 1930 deres forestilling samt begge stjerner, og næppe var Joan Blondell i Hollywood, før hun var med i film efter film efter film. Warner brugte hende i gangsterfilm og melodramer, og langt oppe på rollelisten. Hun var simpelt hen iøjnefaldende anvendelig, smuk, dygtig, effektiv, hurtig, ukuelig, og altid i stand til at lade en rolle bide fra sig. Denne dumme blondine var det værd at holde øje med, også i film, som i dag er gledet om i baggrunden af filmhistorien, fordi de er mas-

Publicity-foto af Joan Blondell

seproducerede standardværker. Hvilken lykke for dusinfilmen, at den er spillet af talenter som Blondel og alle de andre, der var for stolte til uden videre at finde sig i det ordinære og derfor gav det denne lille portion peber, der hedder personality, eller på dansk: personlighed, lune, fantasi, vid, munterhed, m.m.

Golddigger, gangstermøl, forstående veninde, kvik kommentator – det var Joan Blondell i trediverne. Golddigger i »Millie«, gangstermøl i »Public Enemy«, veninde i »Big City Blues«. Alene i 1932 indspillede hun ni film, og hun løb med succesen i dem alle, med anmeldelserne og med publikum.

Og i de store Warner-musicals fra trediverne fik hun et par roller, der hævede sig højt op i det uforglemmelige, dér, hvor rollen og stjernen får et skær af det klassiske. Da Joan Blondell i »The Golddiggers of 1933« sang »Remember My Forgotten Man«, en usædvanlig sang i en musical, et stort udstyrsnummer, der vovede det patetiske og det gribende, forekom følelsen aldrig falsk. Ikke blot sang hun fremragende, men selve sangen blev troværdig, fordi det netop var denne reelle, kloge og sympatiske stjerne, der sang. Nummeret rangerer med rette højt i den amerikansk musicals historie, og lige så højt noteres naturligvis »The Girl at The Ironing Board« fra »Dames« i 1934, et af de mest uanstrengt charmerende numre i Warner-musicalens historie.

Som trediverne gik, kæmpede Joan Blondell sig til flere og flere roller, der dog havde lidt af det usædvanliges stempel. I »Stage Struck« (1936) var hun den temperamentsfulde primadonna, der må afgive rollen til sin unge konkurrent, i »Three Men on a Horse« leverede hun et efter sigende fremragende sammenspil med Sam Levene og Frank Hugh, og i »The King and the Chorus Girl«, skrevet af Groucho Marx og Norman Krasna, var hun pigen af folket, der gifter sig med fyrsten. Filmen er fra 1937 og blev på grund af Edward den 8./Miss Simpson-affæren lagt på is for en tid, også herhjemme.

Samme år kom Tay Garnetts »Stand-In«, lidt af et gennembrud for Joan Blondell, for aldrig før havde hun i den grad fået lov til at vise sine evner som her i denne komedie om en ung mand (Leslie Howard) og hans forvirrende møde med Hollywood. Joan Blondell gav sin rolle hele talentet, næsten i demonstration, for hun var på det tidspunkt kørt træt af Warners meget dominerende metoder og havde lyst til nye omgivelser.

Så kom Joan Blondell til Columbia, og i en kort årrække indspillede hun her nogle meget veloplagte og rappe komedier, bedst med Melvyn Douglas: »There's Always a Woman« (1938) og »The Amazing Mr. Williams« (1939). Begge film var detektivkomedier med tydelige lån fra MGMs William Powell-Myrna

Joan Blondell i »Der vokser et træ i Brooklyn«. Til højre i »Stand-In«

Loy-succeser i »Den tynde mand«-filmene, og var tonen ikke så spids og tvetydig hos Blondell-Douglas, så var den dog meget præcis og hurtig.

Men filmene blev sjældnere, for hvad Joan Blondell søgte, sad ingen inde med, eller snarere: Ingen turde rigtig satse nyt og anderledes på hende. Indtil 1944, da Alice Faye sagde nej til rollen som Tante Cissy i »A Treee Grows in Brooklyn«, og Joan Blondell derpå sagde ja. Rollen blev hendes karrieres største og smukkeste, og den lagde grunden til det bedste i den nye Joan Blondell. Tante Cissy er filmens menneskelige centrum, al umiddelbar varme og uselvisk godhed i én person, og det vel at mærke i en person, der selv er optændt af lidenskabelig interesse for alle tilværelsens muligheder. Elia Kazan instruerede denne film, formodentlig hans ene-

ste virkelig bevægende, og der var stort spil af alle, af Peggy Ann Garner som pigen, der vokser op i Brooklyn, af James Dunn og Dorothy MacGuire som hendes forældre. Men Joan Blondell stjal i alle sine scener al opmærksomhed til sig, simpelt hen fordi hun i sit spil udtrykte den varme, der var filmens inderste inspiration og tema.

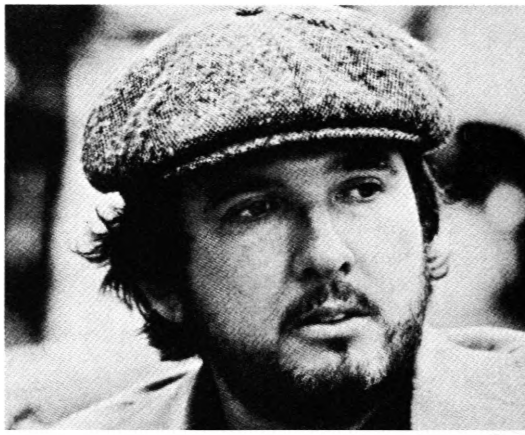
Hun burde have fået en Oscar for denne præstation, men hun måtte nøjes med storslåede anmeldelser og en stemning af come back. Men tiden efter »A Tree Grows in Brooklyn« blev præget af det omflakkende. Joan Blondell forlod for en tid filmen og vendte tilbage til teatret, til Broadway og lange tourneer, og hun har i virkeligheden aldrig fået lov til at udvikle sit talent for fuld styrke. For når hun atter var i Hollywood, tænkte man mest i de gamle baner, og det vil sige: Joan Blondell som pigen med den kvikke replik (»The Desk Set« og »Will Success Spoil Rock Hunter?«, begge 1958). Kun i glimt har man vovet mere, bedst i »The Cincinnati Kid«, hvor hun i selskab med en anden gammel professionel, Edward G. Robinson, fik scenerne til at gløde af vid og temperament.

I virkeligheden har Joan Blondell risikeret meget med sin karriere efter Warner og kun vundet lidt. Hos Warner udfoldede hun sig fremragende, men rigtig nok inden for rammer, som i det lange løb måtte kede hende fælt – omend vi, hendes publikum, aldrig mærkede trætheden. Efter Warner måtte hun finde sig i rebellens kår, i roller, der svinger fra det totalt ligegyldige til det nogenlunde spændende. Som vi ser hende i »The Champ«, ser vi en stjerne, der giver meget mere, end hun bliver bedt om. Men i »Opening Night« oplever man et lykkeligt samspil mellem rolle og stjerne, for denne erfarne og kloge dame er jo netop, hvad Joan Blondell altid har været – det sikre punkt i historien, et ukueligt menneskeligt centrum, og vittig og skarp, munter og medfølende.

Joan Blondell har fortjent flere store opgaver. Men får hun dem ikke, gør det ikke så meget, i det mindste ikke for os, der altid kan leve højt på mindet om Joan Blondell, sådan som hun udfoldede sit talent i tredivernes komedier og gangsterfilm og musicals, og sådan som hun engang i 1944 var den klogeste og smukkeste af alle unge og livsglade tanter.

Fortælleren Walter Hill

Walter Hill



Asbjørn Skytte introducerer et af amerikansk films nye og meget »varme« navne

Scene fra »The Warriors«

Det går meget hurtigt i amerikansk film i disse år. Bedst som man kunne tro at man nu havde fundet en ny gruppe kunstnere, som var *dem* man skulle holde øje med fremover, navne som Francis Coppola, Robert Altman, Paul Mazursky, Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese, alle instruktører der i fineste Hollywood-tradition forener det underholdende med det seriøst engagerede og menneskeligt vedkommende, så viser det sig at der allerede er en ny generation på vej: John Carpenter, John Landis, John Badham, Claudia Weill, James Bridges, Howard Zieff, for blot at nævne nogle få af dem. I de fleste tilfælde er det filmfolk der efter flere års erfaring i branchen pludselig har fået chancen og lavet et økonomisk hit, og som derefter får frit løb på de næste 2-3 film, som så skal vise om de er kommet for at blive.

En ny tendens i disse år er endvidere at flere og flere etablerede manuskriptforfattere med held tager springet over i instruktørstolen og derefter veksler mellem at skrive for andre og selv instruere.Her kan nævnes navne som Robert Benton (»Bad Company« og »The Late Show«), John Milius (»The Wind and the Lion« og »Big Wednesday«), Colin Higgins (»Foul Play«) og Michael Ciminio (»Thunderbolt and Lightfoot« og »The Derr Hunter«). Til denne gruppe hører også Walter Hill, der nu med sin tredie film »The Warriors« synes at have fået sit endelige gennembrud som instruktør.

Manuskriptforfatterens rolle

I det gamle Hollywood-system var manusforfatteren den, der stod svagest blandt de kreative bidragydere til en film. Det vrimler med historier om berømte forfatteres besværligheder med producenter og instruktører i en sådan grad at det er blevet en legendarisk sandhed at Hollywood skalter og valter med – og følgelig som regel forvansker – forfatterens originale materiale, og at en roman solgt til Hollywood sjældent er til at kende igen i den filmatiserede version. Forfatterne var som alle andre ansat på åremålskontrakt og således fuldstændig prisgivet den ledende producents vilje og magt. David O. Selznick drev det i 30'erne helt ud i sin mest groteske konsekvens, da han indførte sit »committee writing«-system, hvor han havde en lang række forfattere til at sidde og arbejde med det samme stof uafhængigt af hinanden og uden at kende hinandens gøremål. Det gav Selznick lige så mange forskellige versioner, som han bagefter kunne plukke frit af og stikke

sammen efter sit eget hoved. Det var ofte helt tilfældigt hvem af de mange implicerede der blev krediteret for den færdige film, og dette udstrakte misbrug af forfatternes arbejdsindsats førte til slut til at »Screen Writers Guild« fik gennemtrumfet nogle yderst strikse krediteringsregler, som stadig gælder i dag.

Disse regler afspejles ganske udmærket i Walter Hills krediteringer som manuskriptforfatter. Den første film, »Hickey and Boggs« var et originalmanuskript som Hill solgte til Warner Brothers, som senere videresolgte det til United Artists via skuespilleren Robert Culp, som instruerede filmen med sig selv i hovedrollen.

Ifølge Hill blev filmen helt anderledes; om sine reaktioner i sådanne tilfælde siger han i et interview i Movie nr. 26:

»When you write an original, your commitment is different. When originals get messed up you really want to go home, get out the guns, and start looking for the people who are responsible. You do some scripts because you simply must, because you have a great feeling for them, and you do other scripts because you need the money ... When something you don't like happens, it's not so much a sense of outrage, it's more 'How could all these jerks not see that the story was a lot better the way I had done it?'«

Hill skrev dernæst manus til »The Thief Who Came to Dinner« efter en roman af Terrence L. Smith, igen med solo-kreditering, selv om han var den anden forfatter på projektet. Hovedpersonen var oprindelig en midaldrende, halvfed og halvskaldet mand, men det måtte ændres da den blev tildelt Ryan O'Neal. Hill blev på filmen og skrev rollen om.

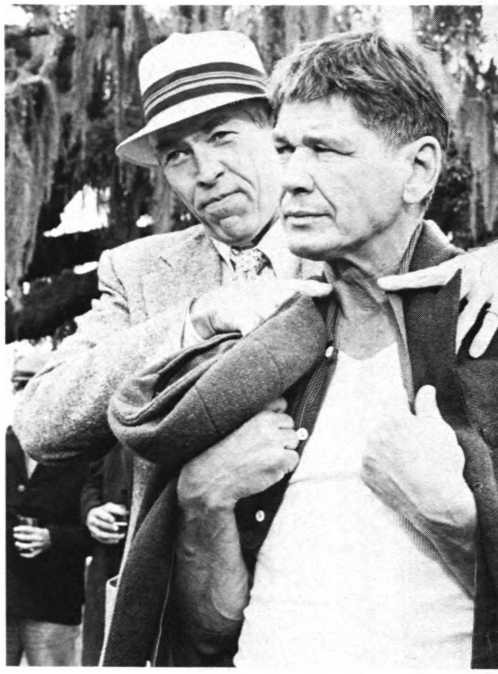
Også på sin tredie film havde Hill solokreditering, denne gang efter en roman af Jim Thompson. Han betragter selv »The Getaway« som det mest vellykkede af sine manuskripter og med rette. Den er 70'ernes vigtigste gangsterfilm, et frugtbart samarbejde mellem sin instruktør Sam Peckinpah og stjernen Steve McQueen, der selv producerede.

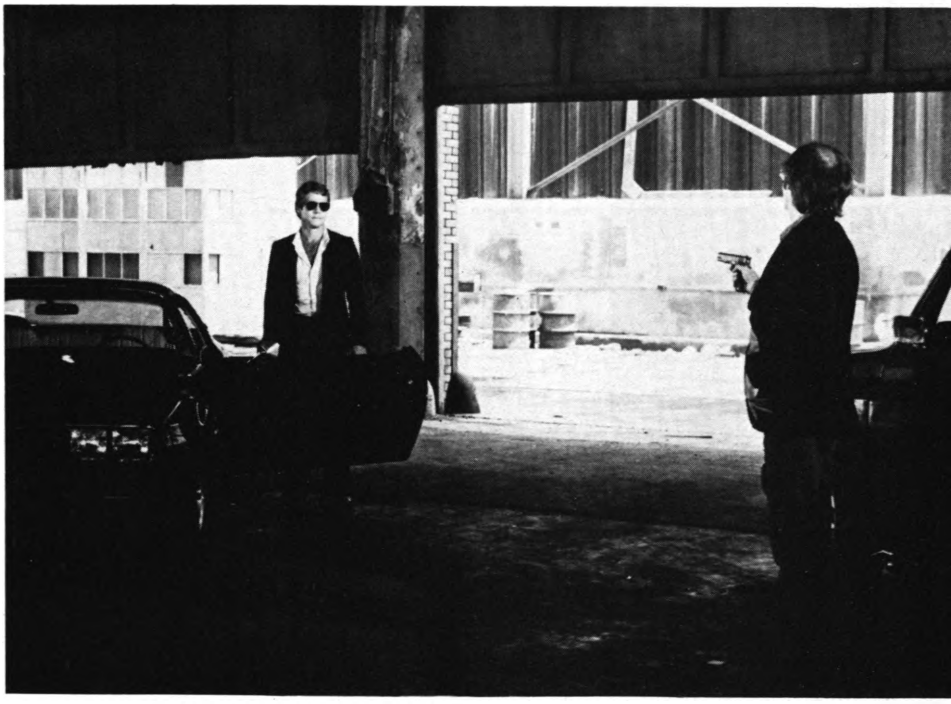
Til gengæld fralægger Hill sig ethvert ansvar for de to næste manuskripter, begge adapteret efter kendte forfattere og begge med Paul Newman i hovedrollen. Den ene var Desmond Bagleys »The Freedom Trap«, der blev til »The Mackintosh Man«. Hill er igen eneste krediterede forfatter, men vil kun vedkende sig 90% af første halvdel. Resten står for instruktøren John Hustons regning – i samarbejde med tre andre forfattere. Den anden var Ross Macdonalds »The Drowning Pool«, som Hill skrev den første bearbejdelse af, hvorefter den blev skrevet om af Lorenzo Semple Jr., som igen blev skrevet om af Tracy Keenan Wynn, og til slut blev den endeligt bearbejdet af instruktøren Stuart Rosenberg. Hill kan kun genkende to scener i filmen fra sit oprindelige manuskript, hvoraf den ene er en af filmens stærkeste, nemlig den scene hvor Paul Newmans Archer/Harper terroriserer Richard Jaeckels korrupte politimand til at gå til bekendelse.

Instruktøren Walter Hill

Imellem »The Mackintosh Man« og »The Drowning Pool« debuterede Hill som instruktør med »Hard Times«, der oprindelig hed »The Streetfighter«, den titel Hill selv foretrækker, og som den bevarede i England og herhjemme. Hill blev konktaktet af producen Lawrence Gordon, som havde købt et manuskript af et forfatterpar (Bruche Henstell og Bryan Gindorff). Efter at Hill kom ind i billedet, gik han i gang med at skrive historien fuldstændig om, men til trods for den ikke længere på nogen måde ligner Henstell og Gindorffs oprindelige udkast – Hill påstår endda at han aldrig har mødt dem – kræver Screen Writers Guilds regler at de står krediteret for manuskriptet sammen med Hill.

»The Streetfighter« var en imponerende sikker instruktørdebut. Med et præcist indfanget New Orleans i 20'erne som baggrund fortæller filmen om en »streetfighter«, spillet af Charles Bronson, og hans vej til toppen i illegalt arrangerede boksekampe. Det er en film der er fuld af fint ramte stemninger, ikke mindst takket være Philip Lathrops fremragende *low-key* fotografering, og lune, katalyseret af en utraditionelt, men velplaceret James Coburn som en fidusmager og charlatan, der blir Bronsons manager, og af Strother Martin som hans *sidekick*.





Øverst Coburn og Bronson i »The Streetfighter«, derunder to scener fra »The Driver«. Næste side, øverst, stiliseret vold i »The Warriors«. Nederst, før slutopgøret

Den næste film som Hill instruerede, skrev og producerede, »The Driver«, er mere problematisk, men peger samtidig tydeligere frem mod Hills generelle intentioner som fortæller. I det tidligere citerede Movie-interview fortæller Hill at han ikke bryder sig om at forklare sine personers baggrund og fortid, men derimod lade deres handlinger og væren tale for sig selv. »The Driver« er gennemført i så henseende. Ryan O'Neal spiller en professionel chauffør, der for høj betaling befordrer gangsterbander til og fra gerningsstederne, og Bruce Dern er en politimand, der for enhver pris vil fange ham. Personerne har ingen

navne, men står opført på rollelisten som »the driver«, »the policeman«, »the girl« etc. I overensstemmelse hermed er filmen næsten rendyrket action med et minimum af dialog. Inspirationen til filmen er for mig at se helt afgjort Jean-Pierre Melvilles gangsterfilm, i særdeleshed »Le Samourai«. Hills film har den samme fortættede stilisering i storbyskildringen, lige som den tematisk ligger tæt op ad Melville, først og fremmest i sin venden traditionelle moralbegreber på hovedet med politimanden som den mest usympatiske fordi han bruger ufine metoder og bryder uskrevne kodekser. Men Hill er trods alt ikke nogen Melville, og Ryan O'Neal langt fra nogen Alain Delon, og den ellers udmærkede Bruce Dern spiller ind imellem sin politiinspektør ud i et grotesk hysteri, der ligger milevidt fra de moralsk komplekse og elskværdigt indlevede portrætter Melville aflokkede Paul Meurisse, Francois Périer og Bourvil. Som action-film fungerer »The Driver« imidlertid storartet. Hovedvægten er naturligvis lagt på bilstunt'ene, som udføres med nervepirrende medrivende præcision, især den scene hvor O'Neal demonstrerer sine færdigheder i parkeringshuset.

The Warriors

Filmen er baseret på en roman af Sol Yurick, som har været inspireret af Xenofons »Anabasis«, et stykke klassisk græsk historieskrivning fra små 400 år før vor tidsregning, men de lilleasiatiske stammer er erstattet af New Yorkske ungdomsbander, mødestedet er ikke Parsepolis, men the Bronx, og vore helte er ikke unge græske krigere, men Coney Island-banden Warriors. Til gengæld er fortællingen stort set den samme: En stammehøvding/bandelederen Cyrus kalder til fællesmøde for de forskellige folkeslag/bander på Parsepolis/the Bronx for at forene dem, men han dræbes, mødet opløses, og vore helte forsøger i resten af skildringen at slippe helskindet hjem, selv om vejen går gennem en lang række fjendtlige territorier. Redningen venter hvis de kan nå frem til Lilleasiens kyst/Coney Island.

Yurick er erklæret marxist, og har naturligvis allerede gjort opmærksom på at filmen er en total forvrængning af romanen, som samtidig er et socialt anklageskrift. Bogens warriors blir ikke anklaget for mordet og har mest besvær med at komme hjem, fordi de ikke kan tyde undergrundsbane-kortene. Der er ikke nogen kærlighedshistorie, til gengæld begår de et meningsløst, brutalt mord og gruppevoldtager en pige. De går ikke langs stranden til slut, men forsøger forgæves at vække en rivaliserende bande, fordi de har lyst til mere vold. Og hovedpersonen vender hjem til en ejendom, der kaldes The Prison, hvor hans mor er i seng med sin kæreste, og hans narkomanbror med deres søster.

Filmen adskiller sig væsentligst på to områder: den mytologiserer/heroiserer banden og genindfører lederskikkelsen Swan (Xenofon selv i »Anabasis«), men samtidig tager den konsekvensen af dette skift ved så at sige at fjerne handlingen fra den konkrete virkelighed. Ganske vist foregår den i New York og er optaget on location i byen, men den bruger den kun som malerisk baggrundskolo-

rit. Byen bliver et mytologisk åbent land, som kun befolkes af bander, politi og undergrundstog. Ikke desto mindre vakte filmen i første omgang opsigt fordi der omkring premieren i New York opstod tumulter iværksat af byens/virkelighedens ungdomsbander. Paramount havde lanceret den med et citat af Cyrus: »Vi er tilsammen 100.000 (han siger faktisk 60.000), der er kun 20.000 politifolk – vi kan erobre byen,« men da der blev rejst krav om standsning af filmen, ændrede man klogeligt annonce-taktikken, og urolighederne ophørte, samtidig med at pengene fortsat væltede ind i kasseapparaterne. Men det gav dønninger udenlands – i Sverige var filmen oprindelig totalt forbudt, og selv herhjemme talte man om at mobilisere politiet i forbindelse med premieren, helt upåkrævet, viste det sig.

Når man så får set filmen, forstår man slet ikke al den forhåndssnak om at den skulle animere til vold, for sammenlignet med de senere års stadig stigende voldsekcesser på film, er den forbløffende behersket og neddæmpet i sin voldsskildring. De mange slagsmål er ved hjælp af koreografi og klipning blevet stiliseret over i en elegant, balletagtig leg, som yderligere fjerner filmen fra den konkrete virkelighed.

I »Film Comment« har anmelderen Elliott Stein en teori om de voldsomme begivenheder i forbindelse med premieren, en teori som lyder besnærende. I filmens start skydes Cyrus ned af galningen Luther fra banden The Rogues, som derefter kaster skylden på The Warriors. I hele resten af filmen er Rogues med til at jagte dem og indhenter dem til slut, da de er nået frem til Coney Island. Her dukker Cyrus' bande, Gramercy Riffs, op og afbryder opgøret, og mens denne hob af store, stærke negre lukker sig sammen om Luther og de andre, kører kameraet væk og følger Warriors på deres vandring langs stranden. Steins teori er at denne slutning er uforløsende over for publikum. Igennem hele filmen er der blevet lagt op til dette slutopgør, men da det endelig kommer, da disse modbydelige Rogues omsider skal gennemtærskes, så ser vi det ikke. Vi snydes for en katarsis, mener Stein, og det er denne frustration der er årsag til volden bagefter.

Hvis filmens litterære inspiration er hentet i den klassiske græske historieskrivning, så er Hills filmiske inspiration til gengæld denne gang hentet i Japan – i Kurosawas samuraifilm. De ballet-koreograferede slagsmål er allerede nævnt, og slutopgøret på revolver og kniv er et direkte lån fra »Yojimbo«. Derudover bruger Hill lige som Kurosawa konsekvent *wipe* som fastbilledovergang ved hvert væsentlige handlingsskift, f.eks. hver gang den kvindelige disc-jockey over radioen har afgivet nye direktiver eller advarsler.

I det hele taget er filmen en æstetisk nydelse at overvære. Optaktssekvensen under forteksterne, hvor banden og undergrundsbanen præsenteres, er forbilledlig i sin præcise rytmiske klipning, man rives umiddelbart med ind i filmen, den kører i bogstaveligste forstand på skinner »som tog i natten«.

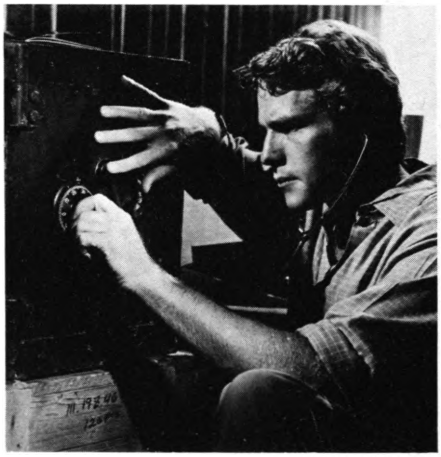
Også i fremstillingen af de forskellige bander fjerner filmen sig markant fra virkelighedens bandeliv, og de fantasifuldt farvestrålende uniformer og masker udnyttes fint visuelt, især de bizarre Baseball Furies. Opmærksomheden er naturligt mest koncentreret om Warrior-banden, hvis ni medlemmer er sammensat efter gængs mønster i sådanne gruppeskildringer: lederen Swan, stærk, myndig og retskaffen, en klassisk heltetype, Ajax, den toughe, rebelske, truslen mod sammenholdet (typen kendes fra en hvilken som helst kavalleri-western), Rembrandt med spraymalerdåsen, lille, svag, afhængig af lederen osv. osv. Mest utraditionel er pigen Mercys rolle som luderen der hægter på banden undervejs og måske, måske ikke udvikler et eller andet forhold til Swan. Også de øvrige kvinderoller afspejler disse års langsomt skiftende syn på kønsrollemønstret: Ajax antaster en ensom kvinde på en parkbænk, og hun viser sig at være betjent og arresterer ham, og kvindebanden Lizzies, som er del af banden støder på, er lige så dødsensfarlige som alle de andre bander, der deltager i jagten. Seksualiteten er blevet farlig, fordi mandens traditionelle herredømme er blevet truet.

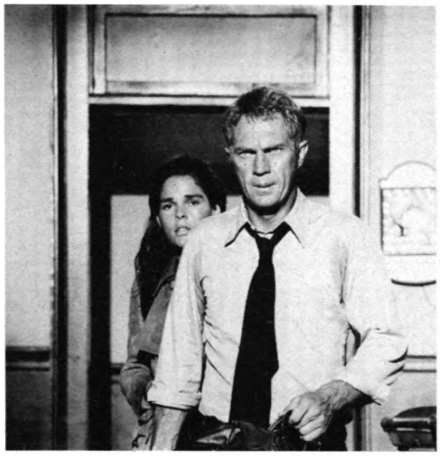
På den ene side rejser filmen det gamle spørgsmål, om en uvirkeliggørelse af volden via en stilisering (andre vil kalde det en forherligelse) animerer til yderligere vold i den sociale sammenhæng uden for filmen, på den anden side er filmen en æstetisk flot, helt eventyrlig beretning. Afspejler den blot fænomener i det moderne amerikanske storbymiljø, eller inspirerer den samtidig til en optrapning af volden? For mig at se er filmens force netop at Hill i sin person- og miljøskildring klart distancerer sig fra virkelighedens New York. De forskellige bander er lige et nummer for maleriske, og helten Swan er så klassisk i sin statur at han næppe er til at skelne fra den unge Gary Cooper (som man så ham i »The Westerner«, f.eks.).

Den væsentligste grund til filmens succes er derfor sikkert ikke dens fremstilling af New Yorker-bander, men det at dens fortælleformel er arketypisk: en lille gruppes rejse over en overskuelig strækning i et overskueligt tidsrum og dens møde med diverse farer og konflikter undervejs, såvel udefra som indefra. Det er et grundfæstet populært fortællemønster, og det passer fortrinligt til Hills måde at arbejde med personer på. Vore warriors blir ikke på noget tidspunkt forklaret, vi får intet at vide om deres baggrund, opvækst eller familieforhold. Vi tvinges til at acceptere dem som de fremstår i filmen og kan udelukkende reagere på det de foretager sig »her og nu«. Her går der en klar linie tilbage til Hills tidligere værker, og også frem til Ridley Scotts forrygende rumgyser »Alien«, som Hill har co-produceret og tillige ukrediteret har skrevet den sidste gennemarbejdelse af manuskriptet til.

Hill fortæller gode historier for deres egne indbyggede kvaliteters skyld, og han viderefører dermed en god gammel Hollywood-tradition (som f.eks. Raoul Walsh og Michael Curtiz stod for). Virkelig gode fortællere er vi ikke forvænt med, og det skal blive spændende at følge Hills udvikling fremover.

Litteratur:
Alain J. Silver og Elizabeth Ward: Scriptwriter and Director. Interview with Walter Hill. Movie no. 26.
Al Auster og Dan Georgakas: The Warriors. An Interview with Sol Yurick. Cineaste, Spring 1979.
Elliott Stein: In Dubious Battle. Film Comment May-June 1979.


»Charmetyven «


»The Getaway – vild flugt«

»Med ryggen mod muren«

»Druknepølen«

Walter Hill filmografi

Manuskripter:

HICKEY AND BOGGS
USA 1972. **Instr:** Robert Culp. **Medv:** Robert Culp, Bill Cosby. (Ingen dansk premiere).

Hill: »They altered the plot of **Hickey and Boggs** enough that it seems to me to make no sense, and there were some character changes that I didn't really approve of. It was originally about two white guys in their forties. Actually, I wrote it for Jason Robards and Strother Martin ... But ... writers are responsible for their script. They are **not** responsible for the motion picture. People keep mixing up the two.«

CHARMETYVEN
(The Thief Who Came to Dinner). USA 1972. **Instr:** Bud Yorkin. Efter en roman af Terrence L. Smith. **Medv:** Ryan O'Neal, Jacqueline Bisset, Warren Oates. **Prem:** 18.6.73 – Imperial. **Udl:** Warner-Constantin.

Hill: »**Thief** was an assignment that I came into ... I do remember that the character being forty years old was actually the basis of one of the conceits of the book ... When he started out, he was not a particularly attractive fellow: he was balding, a little overweight. As he became a more successful criminal, he had hair transplants, slimmed down and began wearing better clothes, and all this was making him sexually more attractive ... Then the studio and the producer-director cast Ryan O'Neal, who is already good looking, and rather rendered invalid that take on the character. I guess that's the classic problem of the screenwriter: you don't really have a lot of power, and people are constantly doing things that amaze you.«

THE GETAWAY – VILD FLUGT
(The Getaway). USA 1972. **Instr:** Sam Peckinpah. Efter en roman af Jim Thompson. **Medv:** Steve McQueen, Ali MacGraw, Ben Johnson. **Prem:** 19.3.73 – Palladium. **Udl:** Palladium.

Hill: »**The Getaway** was the only story given to me that I was really taken with, but I took extensive liberties with the book. There was this wonderful possibility for an almost surrealistic world that could be set up in the story. My conception was to stay away from what real criminals are like; I wanted it to work as a fable, a story about purification after a journey through the bowels of the earth, not a tragedy but a tragic situation ... it's one of my favourite films.«

MED RYGGEN MOD MUREN
(The Mackintosh Man). USA 1973. **Instr:** John Huston. Efter Desmond Bagleys roman »The Freedom Trap«. **Medv:** Paul Newman, Dominique Sanda, James Maskon. **Prem:** 27.2.74 – World Cinema. **Udl:** Warner-Constantin.

Hill: »The reason I'm the only screenwriter is due to the wondrous nature of the Writers Guild of America which has a very complicated system of determining credits ... With **Mackintosh Man,** there were several other writers, four that I know of – Gerald Hanley, John Huston, Alan Moorehead, and Gladys Hill – and non of them had actually written enough under the WGA rules that govern credit. They had all written additional scenes, so in **Mackintosh Man** ... I wrote, I would say, 90 per cent of the first half.

DRUKNEPØLEN
(The Drowning Pool). USA 1975. **Instr:** Stuart Rosenberg. Efter en roman af Ross Macdonald. **Medv:** Paul Newman, Joanne Woodward, Tony Franciosa. **Prem:** 26.9.75 – Imperial. **Udl:** Warner-Constantin.

Hill: »My contribution is virtually zero. That is the other siden of the coin. I was the first writer. Lorenzo Semple Jr. re:wrote me, and then Tracy Keenan Wynn re-wrote Lorenzo. My story, for instance, was set in Santa Barbara – as a direct adaption of the Ross Macdonald novel – and pretty much followed the Macdonald plot. But when I saw the film I noticed only two scenes that I had anything to do with ... Now, one may ask 'Why is your name up there?' Well, because I wrote the first script, so it's very hard to knock me off ... I think there was even another, uncredited writer on it, who came in later. Then I think that Stuart Rosenberg actually touched quill to page with his not-so-fine hand. The film was a real mess.«

ALIEN – DEN 8. PASSAGER
(Alien). England 1979. **Instr:** Ridley Scott. **Medv:** Tom Skerritt, Sigourney Weaver, Veronica Cartwright. **Prem:** 12.10.79 – Imperial. **Udl:** Columbia-Fox.

Hill har – ucrediteret – sammen med David Giler bearbejdet Dan O'Bannons manuskript.

Om O'Bannons formelle status som ene-manuskriptforfatter siger Walter Hill: »I don't have any hard feelings towards Dan. Not at all. But as to whether ot not he wrote the screenplay to Alien ... I suspect a cocredit to David (Giler) and I wouldn't have been out of line. The Idea that David and I didn't contribute enormously is ludicrous«.

Oprindelig var det i øvrigt tanken, at Walter Hill også skulle instruere filmen, men »Even though I was intrigued by 'Alien' I'd grown out of love with the idea of doing it«, har Hill udtalt. »It was, maybe, a long way from the kind of thing I do. Maybe. I think Ridley (Scott) did a wonderful job directing the movie. It's no secret that there was quite a few people contacted who didn't want to do it«.

Instruktioner:

STREETFIGHTER
Hard Times. **Eng. titel:** Streetfighter. USA 1975. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Columbia/Claridges Associates. **P:** Lawrence Gordon. **Ex:P:** Fred Lemoine. **Instr:** Walter Hill. **Instr-ass:** Michael Daves, Nate Haggard. **Stunt-instr:** Max Kleven. **Manus:** Walter Hill, Bryan Gindorff, Bruce Henstell. **Efter:** fortælling af Bryan Gindorff og Bruce Henstell. **Foto:** Philip Lathrop. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Roger Spottiswoode. **Ark:** Trevor Williams. **Dekor:** Dennis W. Peeples. **Kost:** Jack Baer. **Sp-E:** Gerald Endler. **Musik:** Barry DeVorzon. **Ork:** Al Sendry. Harmonika-soli: Eddy Lawrence Manson. **Tone:** Michael Colgan, Donald Johnson, Arthur Piantadosi. **Medv:** Charles Bronson (Chaney), James Coburn (Spencer »Speed« Weed), Jill Ireland (Lucy Simpson), Strother Martin (Poe), Maggie Blye (Gayleen Schoonover), Michael McGuire (Gandil), Robert Tessier (Jim Henry), Nick Dimitri (Street), Felice Orlandi (Le Beau), Frank McRae (Hammerman), Bruce Glover (Doty), Edward Walsh (Pettibon), Maurice Kowalewski (Caesare), Naomi Stevens (Madame), Robert Castelberry (Counterman), Beckey Allen (Poes pige), Joan Kleven (Carol), Anne Welsch (Sekretær), Jim Nickerson (Bargefighter), John Creamer (Lejligheds-bestyrer), Fred Lerner (Caesares bokser), Chick Hicks (Speeds bokser), Walter Scott, Max Kleven (Billardspillere). **Længde:** 93 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 10.12.75. Nørreport. Indspilningen startet 14.10.74 i New Orleans. Anm. Kos. 129.

I STORBYENS NAT
The Driver. USA 1978. **Dist:** Fox. **P-selskab:** 20th Century-Fox/EMI. **P:** Lawrence Gordon. **As-P:** Frank Marshall. **P-leder:** Russ Saunders. **I-leder:** Don Kruger. **Instr:** Walter Hill. **Instr-ass:** Pat Kehoe, Lisa Hallas. **Stunt-instr:** Everette Creach, Bill Burton, Chris Howell. **Manus:** Walter Hill. **Foto:** Philip Lathrop. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Tina Hirsch, Robert K. Lambert. **P-tegn:** Harry Horner. **Ark:** David Haber. **Kost:** Jack Bear, Robert Cornwll, Jennifer Parsons. **Makeup:** Gary Liddiard. **Sp-E:** Charley Spurgeon. **Musik:** Michael Small. **Arr:** Jack Hayes. **Tone:** Richard Wagner, Theodore Soderberg, Douglas Williams, Paul Wells, William Hartman, Richard Sperber, John Kline, Mike Hilkene. **Medv:** Ryan O'Neal (The Driver), Bruce Dern (Detektiven), Isabelle Adjani (the Player), Ronee Blakley (The Connection), Matt Clar (Red Plainclothesman), Felice Orlandi (Gold Plainclothesman), Joseph Walsh (Glasses), Rudy Ramos (Teeth), Denny Macko (Exchange man), Frank Bruno (The Kid), Will Walker (Fingers), Sandy Brown Wyeth (Split), Tara King (Fizzy), Richard Carey (Floorman), Fidel Corona (Kortspiller), Victor Gilmour (Boardman), Nick Dimitri (Blue Mask), Bob Minor (Green Mask), Angelo Lamonea, Patrick Burns (Patrons), Karen Kleiman, Thomas Myers, Bill McConnell (Passagerer), Allan Graf (Uniformeret bejtent). **Længde:** 91 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 13.9.78 Nørreport, Tivoli. Anm. Kos. 139.

KRIGERNE
The Warriors. USA 1979. **Dist:** C.I.C. **P-selskab:** Paramount. **P:** Lawrence Gordon. **Ex-P:** Frank Marshall. **As-P:** Joel Silver. **P-leder:** John Starke. **Instr:** Walter Hill. **Instr-ass:** David O. Sosna, Bob Barth, Peter Gries. **Stunt-instr:** Craig Baxley. **Manus:** David Shaber, Walter Hill. **Efter:** roman af Sol Yurick. **Foto:** Andrew Laszlo. **Kamera:** Peter Garberini, Mike Stone. **Farve:** Movielab. **Klip:** David Holden, Freeman Davies, Jr., Billy Weber, Sandy Morse. **Ark:** Don Swanagan, Bob Wightman. **Dekor:** Fred Weiler. **Rekvis:** William Kane, Paul Wilson. **Kost:** Bobbie Mannix, Mary Ellen Winston. **Sp-E:** Edward Drohan. **Makeup:** Michael Maggi. **Frisurer:** Frank Bianco. **Musik:** Barry DeVorzon. **Musiksup:** Kenny Vance. **Sang:** »Theme From 'The Warriors'«. **Komp:** Barry DeVorzon. **Solist:** Barry DeVorzon. **Sang:** »Nowhere To Run«. **Komp:** Holland, Dozier & Holland. **Solist:** Arnold McCuller. **Sang:** »In Havana«. **Komp:** Steve Nathanson, Artie Ripp. **Solister:** Kenny Vance, Ismael Miranda. **Sang:** »Echoes In My Mind«. **Komp:** Carlos Wilson, Louis Wilson, Claude Cave II, Dr. Richard Wilson, Wilfredo Wilson. **Solist:** Mandrill. **Sang:** »The Fight«. **Komp:** Barry DeVorzon. **Solist:** Barry DeVorzon. **Sang:** »The Fight«. **Komp:** Barry DeVorzon, Joe Walsh. **Solist:** Joe Walsh. **Sang:** »Love Is A Fire«. **Komp:** Johnny Vastano, Vinnie Poncia. **Solist: Solist:** Genya Ravan. **Sang:** »Baseball Furies Chase«. **Komp:** Barry DeVorzon. **Solist:** Barry DeVorzon. **Sang:** »You're Movin' Too Slow«. **Komp:** Eric Mercury, William Smith. **Solist:** Johnny Vastano. **Sang:** »Last Of An Ancient Breed«. **Komp:** Desmond Child. **Solist:** Desmond Child. **Tone:** Jack Jacobsen, Al Mian, John Caper, Jr., Howard Beals, Shawn Hanley, Tex Rudloff, Don Michell, Richard Kline. **Medv:** Michael Beck (Swan), James Remar (Ajax), Thomas Waites (Fox), Deborah Van Valkenburgh (Mercy), Dorsey Wright (Cleon), Brian Tyler (Snow), David Harris (Cochise), Tom McKitterick (Cowboy), Marcelino Sanchez (Rembrandt), Terry Michos (Vermin), Roger Hill (Cyrus), David Patrick Kelly (Luther), Lynn Thigpen (D.J.en), Ginny Ortiz (ekspeditrice i slikbutik), Edward Sewer, Ron Ferrell, Fernando Castillo, Hubert Edwards, Larry Sears, Mike James, Gregory Cleghorne, Gerge Lee Miles, Stanley Timms, John Maurice, Jamie Perry, Winston Yarde (Gramercy Riffs), Joel Weiss, Harold Miller, Dan Bonnell, Dan Battles, Tom Jarus, Michael Garfield, Chris Harley, Mark Baltzar (Rogues), J. W. Smith, Cal St. John, Joe Zimmardi, Carrotte, Williarm Williams, Marvin Foster, Jonn Barnes, Ken Thret, Michael Jeffrey (Thurnbull A.C.'s), Paul Greco, Apache Ramos, Tony Michael Pann, Neal Gold, James Margolin, Chuck Mason, Andy Engels, Ian Cohen, Charles Serrano, Charles Doolan (Orphans), Jerry Hewitt, Bob Ryder, Joseph Bergman, Richrd Ciotti, Tony Latham, Eugene Bicknell, T. J. McNamara, Steven James, Lane Ruoff, Harry Madsen, Billy Anagnos, John Gibson (Baseball Furies), Lisa Maurer, Kate Klugman, Dee Dee kBenrey, Jordan Cae Harrell, Donna Ritchie, Doran Clark, Patty Brown, Iris Alahanti, Victoria Vanderkloot, Laura De Leno, Suki Rothchild, Heidi Lynch (Lizzies), Craig Baxley, A. J. Bakunas, Gary Baxley, Konrad Sheenan, Eddie Earl Hatch, Tom Huff, Leon Delaney (Punks), Irwin Keyes, Karry Silverstri, Sonny Landham, Frank Ferrara, Pat Flannery, Leo Canti, Charlie McCarthy. **Længde:** 94 min. **Censur:** Fb. u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Nørreport 6.7.79.

LONGRIDERS
USA 1980. **Instr:** Walter Hill efter egen bearbejdning af manuskript af Bill Bryden og Steven Smith. **Medv:** Stacy Keach, James Keach, David Carradine, Keith Carradine, Robert Carradine, Randy Quaid, Dennis Quaid.

Hill: It's a very midwestern story about farm boys who went to war, were exposed to violence, and created a new ethnic in their mobility, life style and values ... these were hill people who were danish. This story doesn't have the classic western overtones«.

Kosmorama-essay:

Graham Greene og filmen

Peter Schepelern redegør for Graham Greenes holdning til filmkunsten og de ca. 20 film, der er lavet efter romaner, noveller og manuskripter

I det litterære establishment herskede der fra begyndelsen en vis skepsis og ikke just elskværdighed over for filmen, der tidligt fremstod som romanens konkurrent. Litterater som Anatole France, Egon Fridell og Georges Duhamel så i filmen et forfærdende symptom på civilisationens degeneration og aftenlandets undergang. Men snart fik forfatterne dog øje for de lukrative perspektiver i at stille sig til rådighed for filmen. Filmen blev en indtægtskilde for litteraturen. Og efterhånden var der også forfattere, der indså, at filmmediet i sig selv rummede kunstneriske muligheder, som man ikke kunne finde i andre medier.

Blandt de mere betydningsfulde forfattere, som har fået andet end ærgrelser og økonomisk udbytte ud af at arbejde med film, og som har vidnet derom i artikler, filmanmeldelser, manuskript-arbejde eller fiktion med motiver fra filmens verden, er Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Jean Cocteau, F. Scott Fitzgerald, Nathanael West, Alberto Moravia, Vladimir Nabokov, Alain Robbe-Grillet, Harold Pinter, Christopher Isherwood og – Graham Greene.

Greenes tilkytninger til filmen består dels i, at han har virket som filmkritiker, som manuskriptforfatter, at hans bøger er blevet filmatiseret (og televiseret), at han har skrevet artikler om film og at han i sine romaner undertiden direkte har anvendt en fortælleteknik, der var inspireret af filmens. To af hans noveller, »A Little Place Off Edgware Road« og »The Blue Film«, har hentet deres emne i filmens verden. Han har også virket som med-producent og en enkelt gang optrådt som skuespiller, nemlig som forsikringsmanden i Truffauts »Den amerikanske nat«, der blev optaget i Antibes, hvor Greene har sin bopæl.

Greene fik en pæn succes i 1929 med sin debutroman »The Man Within«, en litterær periode-roman i Stevensons og Conrads maner. Men i årene derefter var forfattervirksomheden, trods pæn og stadig produktivitet, ikke særlig indbringende for Greene. For ham som for en del andre af tidens forfattere blev filmen en økonomisk redning.

Graham Greene

Filmen »hjalp mange forfattere til at overleve gennem de magre, triste år i 1930'erne – for arbejderne arbejdsløshedens år og for skribenten årene, hvor man ikke kunne betale for grammofonen, måtte opgive livsforsikringen og havde søvnløse plagsomme nætter. (...) Hans chance for at overleve lidt over ugeanmelderens magre standard (med alt hvad *det* indebar af dødbringende løsning – så mange ugentlige bøger, der klart var ormeføde) lå i filmen – den lille chance for at få penge for kontant-salget af et arbejde, der allerede er gjort, eller lidt senere den mindre eftertragtede pris for ansættelse i seks uger som manuskriptforfatter til 50 pund om ugen. (...) Det var ikke – trods de tal, journalisterne angav – muligt at tjene en formue på filmene, men de gjorde det muligt for én at leve, og jeg er glad for at have været i stand til at overleve ved hjælp af sådanne kontant-salg af arbejde, lavet til et andet formål, snarere end at lade sig ansætte i et ministerium eller et radioselskab, sådan som man nu måtte gøre det. Så min første følelse hvad angår filmen er en følelse af taknemmelighed«. (Greene i 1958).

Men her negligerer Greene helt, at han – i forlængelse af en filminteresse, der opstod under universitetsstudierne på Oxford i 20'erne – i årene 1935-40 påtog sig et job som filmanmelder ved tidsskriftet »The Spectator« og i 1937 desuden ved »Night and Day«, et magasin som imidlertid gik ind efter kun et halvt år, hvad Greene ikke var helt uden medskyld i.

Anmeldelserne blev udgivet i udvalg i en smuk bogudgave for nogle år siden, »The Pleasure-Dome« (1972), og vidner, som ventet, om Greenes lette, præcise pen, men rummer egentlig ikke filmkritik på noget særligt indsigtsfuldt eller analytisk plan.

Han kritiserer Hitchcock (»His films consist of a series of small 'amusing' melodramatic situations (...) Very perfunctorily he builds up to these tricky situations (paying no attention on the way to inconsistencies, loose ends, psychological absurdities) and then drops them: they mean nothing: they lead to nothing«), og priser Lang (»No other director has got so completely the measure of his medium, is so consistently awake to the counterpoint of sound and image«).

Den anmeldelse, som umiddelbart ville påkalde sig størst opmærksomhed, mangler desværre. I oktober 1937 skrev Greene nemlig en kritik af Fords »Wee Willie Winkie«, hvor han omtalte Shirley Temple på en måde som resulterede i en injuriesag mod Greene og tidsskriftet, der måtte bøde med 3500 pund til Shirley og filmselskabet. »The owners of a child star are like leaseholders – their property diminishes in value every year (...). Miss Shirley Temple's case, though, has a peculiar interest: infancy with her is a disguise, her appeal is more secret and more adult«, og Greene antager, at »her admirers – middleaged men and clergymen – respond to her dubious coquetry (...) only because the safety curtain of story and dialogue drops between their intelligence and their desire«. Skal man i denne unægtelig temmelig perfide fremstilling se en selvransagelse og pege på, at det var Graham Greene som mange år senere, da han selv var blevet *middleaged,* var den første, der kunne se kvaliteterne i Nabokovs »Lolita«, som bekendt en roman om en midaldrende mands lidenskab for en barnlig smånymfe?!

I slutningen af 30'erne kom Greene så ind i manuskriptskrivning. Først med adaptionen af en John Galsworthy-fortælling, »Twenty-One Days« (1939), der var så hærget af censur-dikterede kompromis'er, at Greene svor aldrig mere at ville befatte sig med mediet. Straks derefter (!) fortsatte han med adaptionen af en egen historie, »The Green Cockatoo« (1940), der ikke var heldigere. Litterært havde Greene, der havde skrevet sine første romaner i en grødet Conrad-inspireret prosastil, udviklet sig til en fremragende fortæller – måske under indflydelse af de mange film,

han så. »When he rediscovers himself he finds his own language, its rhythm free and almost colloquial, its images sprung with inner violence. Since the cinema has always fascinated him, he begins to adapt more devices, sharply intercutting events and impressions« (Gavin Lambert).

Af de 21 romaner, Greene hidtil har skrevet, er de 16 blevet filmatiseret, to af dem endda to gange. Blandt de ufilmatiserede er den tidlige »It's a Battlefield«, som, ifølge Greene, »was intentionally based on film technique, and it was written before I did any film scripts. It is my only deliberate attempt to tell a story in cinematic terms, and it is one of the few novels I have written that has never been filmed«. Desuden hans dårligste romaner, »The Name of Action« og »Rumour at Nightfall«, som han selv har taget afstand fra og aldrig ladet genoptrykke, samt en af hans bedste, »The Honorary Consul«. »The Human Factor«, hans seneste og måske bedste roman, er netop blevet filmatiseret af Otto Preminger.

Dertil kommer fem novelle-filmatiseringer. BBC har for nylig lavet en hel serie novelleteleviseringer under titlen »Shades of Greene«.

Filmatiseringerne har været af vekslende kvalitet og ambitionsniveau. »The Ministry of Fear«, der rangerer i Greenes egen kategorisering som 'An Entertainment', blev i Langs kompetente instruktion en god beredskabsthriller uden for mange højtidelige svinkeærinder. »The Power and the Glory« blev derimod under titlen »The Fugitive« i John Fords instruktion og Gabriel Figueroas glansbilledfotografering til en ondartet gang religiøs Hollywood-kitsch. I filmatiseringerne af »Brighton Rock«. »The Heart of the Matter« og »The End of the Affair«, der sammen med »The Power and the Glory« udgør Greenes mest katolsk-prægede romaner, fik filmenes gennemgående konventionelle dramaturgi og billedsprog de religiøse kernepunkter (Pinkies dæmoni og gudsfrygt, Scobies selvmordsanfægtelser, Sarahs oplevelse af miraklet) til at fremstå som endnu mere besynderlige end de gjorde i romanerne og de katolske hovedpersoner til at tage sig ud som mennesker, der af uafklarede årsager fandt fornøjelse i at komplicere tilværelsen for sig selv.

Set fra et litterært synspunkt vil det nok tage sig ud som den højere retfærdighed – en passende gengæld for al tort og tilsidesættelse, forfatterne har måttet døje i filmens tjeneste – at de eneste Greene-film, der virkeligt kan betegnes som vellykkede film, er dem, hvor forfatteren har haft størst indflydelse og medansvar, nemlig de tre film, skabt i samarbejde med instruktøren Carol Reed: »The Fallen Idol«, »The Third Man« og »Our Man in Havana«.

»The Fallen Idol« (1948) var en adaption af novellen »The Basement Room«, et højdepunkt i Greenes tidlige produktion, og selv om den, med en forudsigelighed som de litterært orienterede blandt tidens publikum utvivlsomt

Scene fra »Den tredie mand«, den måske bedste Graham Greenefilmatisering overhovedet

rynkede på næsen ad, transformerede novellens dystre tragedie til et mindre knugende drama med happy ending, var resultatet, på sine egene betingelser, et psykologisk tilfredsstillende og fortælleteknisk raffineret værk.

Året efter kom så »The Third Man«, der blev en verdenssucces. Greene skrev den originalt for filmen og udgav siden en 'novelization' af sit manuskript. Historien om amerikaneren Martins, som i efterkrigstidens zoneopdelte Wien kommer på sporet af sin beundrede ungdomsven Harry Lime og afslører hans ikke så beundringsværdige sortbørshandels særlige art, var udpræget blandt Greenes bedste; spillet – først og fremmest Orson Welles' i titelrollen – var storartet, og Anton Karas' citar-melodi et pletskud.

Greenes forsøg på at gentage succes'en, »The Stranger's Hand« (1954), en koldkrigskidnapningshistorie fra Venezia, instrueret af Mario Soldati og co-produceret af Greene, blev derimod en fiasko og er heller ikke publiceret i litterær form.

»Our Man in Havana« (1959), Greenes og Reeds sidste samarbejde, var også den sidste helt vellykkede Greene-filmatisering. Hverken Peter Glenville (med »The Comedians«) eller George Cukor (med »Travels with my Aunt«) havde et heldigt greb, for ikke at tale om Peter Duffell, der, som venteligt, ikke kunne få noget ud af Greenes svage ungdomsværk »England Made Me« i 1972.

Greene skrev i 1958: »I am grateful to the cinema. It made twenty years of life easier and now, if the inferior medium of television kills it, I wonder whether television will do as much for the author. At least the cinema, like a psychiatrist, has enabled one to do without it«.

Det er måske godt for litteraturen, hvis forfatterne ikke er tvunget til at søge til filmen for at finde et levebrød. Men der er næppe tvivl om, at filmen aldrig vil kunne klare sig alene. Den har brug for alle de gode historier, den kan støve op. Graham Greene har gennem et par menneskealdre stillet mange til rådighed. Og selv om filmen har haft vekslende held til at få noget ud af dem, er der ingen tvivl om, at den også har grund til at være Greene taknemmelig.

Litteratur
Graham Greene: The Third Man & The Fallen Idol, London 1950.
– – »The Novelist and the Cinema – A Personal Experience«, International Film Annual, No. 2, London 1958.
– – »Subjetcts and Stories«, Footnotes to the Film, London 1937.
– – »Graham Greene: On the Screen (interview med Gene D. Phillips), Twentieth Century Views: Greene, New Jersey.
– – The Pleasure-Dome, London 1972.
– – & Carol Reed: The Third Man, London 1969.

Edward Murray: The Cinematic Imagination, New York 1972.

Gne D. Phillips: Graham Greene: The Films of His Fiction, New Yorkk 1974.

Gavin Lambert: The Dangerous Edge, London 1975.

Victor de Pange: Graham Greene, Paris 1958.

David Pryce-Jones: Graham Greene, London 1963.

Graham Greene – særnummer af tidsskriftet Literature/Film Quarterly (Salisbury, USA), Vol. 2, Fall 1974, No. 4. Heri bl.a.:
Joseph T. Skerrett: »Graham Greene at the Movies«, Jack Edmund Nolan: »Graham Greene's Films«.
Gene D. Phillips: »More Graham Greene on Film: Uncollected Reviews and Fragments of Reviews«, fortsættelse af artiklen »Graham Greene: Novelist on Film« i tidsskriftets vol. 1, 1973, No. 2.

Kosmorama-rapport:

Sådan fungerer manuskript-støtten

Kaare Schmidt

Filmkunsten i Danmark søges gennem den statslige filmstøtte ophjulpet på mange måder. En af dem er en særskilt støtte til udarbejdelse af filmmanuskripter. Både i Filmfondens (1965-72) og i Filminstituttets (1972-) tid er der blevet afsat relativt store beløb til dette formål. I realiteten har man konsekvent støttet en overproduktion af manuskripter, hvis der sammenlignes med det antal film, som det har været muligt at yde produktionsstøtte til.

Umiddelbart kan det altså se ud som om der smides penge ud af vinduet. I den temmelig omfattende debat om filmstøtten gennem årene er den vurdering blevet fremført utallige gange af støtteordningens modstandere. Det er dog sjældent sket som angreb på ideen om at støtte udarbejdelse af manuskripter eller som angreb på de kriterier, der i praksis har været anvendt her. I stedet har det drejet sig om angreb på filmstøtten overhovedet, hvor det er blevet hævdet, at der blev alt for få film ud af alle de projekter, der er blevet sat i gang. Altså at filmstøtten skulle have spillet fallit. Men adskillelsen af manuskriptstøtte og produktionstøtte betyder, at der ikke i egentlig forstand er tale om et filmprojekt, når der ydes manuskriptstøtte. Det, der støttes, er ideer – som i bedste fald kan føre til et filmprojekt.

Også før »Verdens bedste filmlov« fra 1964 fandtes forskellige former for filmstøtte. Vægten lå på kortfilmproduktionen, men spillefilmen var ikke ganske glemt. Underholdningsfilmens dårlige påvirkning var debatemne og man så på sagen med alvor og bekymring. Da filmbranchen imidlertid kunne stå på egne ben, måtte den påvirkes på anden måde end vi kender det i dag. Det skete gennem krav om et vist mål af lødigt repertoire i biograferne (bevillingssystemet) samt et tilbud til producenterne om nedsættelse af forlystelsesafgiften for oplysende og for »kunstnerisk og kulturelt værdifulde film«. Det sidstnævnte kriterium har været gældende helt op til i dag – men støtteformerne er blevet ændret.

Med 1938-filmloven blev oprettet en filmfond, ledet af et filmråd, der på grundlag af manuskript og andre oplysninger kunne indstille til justitsministeren som havde den endelige afgørelse om at nedsætte afgiften. Det blev også muligt at yde støtte til udarbejdelse af manuskripter, men det fik ingen større betydning på spillefilmområdet. Det gjorde det først med filmlovene af 1964 og 1972.

Når manuskriptet betragtes som noget selvstændigt, så er det fordi det kan anvendes til vurderingen af et projekt – på linie med budgettet, instruktørens navn o.a. Særskilt støtte til udarbejdelse af manu-

skripter kan følgelig inden for den generelle filmstøtte have til formål for en begrænset investering at sikre så godt et grundlag som muligt før de mange penge til produktionen bevilges. Men det kan også anvendes for at opnå en bestemt type projekter.

Filmstøtten fungerer som et samspil af statslige og private interesser, hvor initiativet kommer fra producenterne, og hvor staten derfor i princippet kun kan påvirke produktionen ved at vælge blandt et på forhånd givet udbud af projekter. Det gælder for så vidt også manuskriptstøtten, men her behøver det blot ikke udelukkende dreje sig om professionelle folk. Idet hvem som helst kan opnå manuskriptstøtte, så kan der skabes et vist arbejdsgrundlag for nye folk og nye ideer.

Manuskriptstøttens formål kan altså også være at skabe grundlag for kunstnerisk fornyelse. Når manuskriptet inden for støttesystemet gøres til det afgørende vurderingsgrundlag for igangsættelsen af et projekt, så kan det imidlertid få en helt anden betydning for filmudvalget end det har inden for produktionssystemet. Selv om dansk film ikke ligefrem har noget ry for manuskripter på et højt kunstnerisk niveau, så er »kunstneriske« manuskripter på den anden side ingen garanti for at der også kommer en god film ud af det. Resultatet har i alt for mange tilfælde været en støtte til decideret litterære film.

Et manuskript kan være flere forskellige ting. Det kan være en synopsis, dvs. et ideoplæg med alt fra handlingsbeskrivelse til strøtanker. Det kan være et treatment, dvs. en strukturering af forløbet, så at sige handlingsbeskrivelse i enkeltscener. Og det kan være en drejebog med angivelse af de enkelte optagelser og eventuelt lyd og dialog.

Fonden og Instituttet har almindeligvis forbundet manuskript med treatment. En synopsis danner grundlaget for vurderingen af en ansøgning om manuskriptstøtte – mens afgørelsen om hvorvidt der udarbejdes en egentlig drejebog har været overladt til producenten.

Men forretningsgangen ved bedømmelsen af sagerne er forskellig fra Fond til Institut. Og det har haft afgørende betydning for vurderingen af det skriftlige materiale – og dermed for hvilke ideer og projekter, der er blevet støttet.

Filmfondens manuskriptstøtte

Filmloven af 1964 kan til en vis grad ses som spillefilmens officielle blå stempel – dens anerkendelse som kunstart. Men begrundelsen for den støtteordning, der blev lanceret, var en anden, Det var det drastiske fald i biografbesøget og filmbranchens deraf følgende krise. Støtten skulle derfor både hjælpe branchen og højne den kunstneriske standard.

Filmstøttens sigte og vilkår trådte klart frem i manuskriptstøtten, som for Fonden nærmest blev en prøveklud for hvordan erhverv og kunst på én gang skulle gives en saltvandsindsprøjtning. Fondsbestyrelsen tog ordet ud af munden på mange af dansk films kritikere, når den konstaterede at manuskripterne var et af de største problemer – som følgelig måtte afhjælpes. Og manuskriptstøtten blev Fondens columbusæg.

Filmfonden afsatte gennemsnitligt 250.000 kr. årligt til manuskriptstøtte. Det årlige, bevilgede beløb til støtteformål androg gennemsnitligt 15 mill. (inklusive biografflån og drift af Filmskolen, og eksklusive SFC og Museet, der tilsammen tegnede sig for godt 5 mill.). Til sammenligning med manuskriptstøtten kan nævnes den – også gennemsnitlige – årlige bevilling til produktionsgarantier på 5 mill. Det typiske støttebeløb til udarbejdelse af et manuskript lå på 10-20.000 kr., hvorved der blev til omkring 15 stk. om året, ud af ca. 40 ansøgninger. Fra Fonden åbnede i 1965 til den lukkede i 1972 (for at blive erstattet af Instituttet) havde ialt 116 ud af 235 ansøgninger opnået støtte. Heraf var 82 manuskripter færdiggjort og 21 var blevet overført til celluloid.

Og for det andet forholdt man sig til kunst som noget, der primært måtte eksistere inden for de alment anerkendte kunstarter og i mindre grad inden for filmen. Kunst blev simpelt hen forstået som det litterære forfattere skabte. Filmkunst var ikke noget allerede selvstændigt etableret, men noget man måtte »opfinde«.

»... forretningsgangen ved bedømmelsen af sagerne er forskellig fra fond til institut. Og det har haft afgørende betydning«

I beretningen 1970-71 kan det så konstateres at forsøget er lykkedes: »– det er først i de senere år, at de mere fremtrædende forfattere for alvor direkte har beskæftiget sig med film.«

Blandt de fremtrædende forfattere, der opnåede manuskriptstøtte kan nævnes H.C. Branner, Henning Ipsen, Klaus Rifbjerg (fem gange), Leif Panduro (2), Frank Jæger, Erik Aalbæk Jensen, Peter Ronild, Leif Petersen (3), Poul Borum, Inger Christensen, Benny Andersen og Anders Bodelsen.

En del af det arbejde, der hermed blev fremmet, resulterede som bekendt i nogle af periodens bedste film – tænk fx på samarbejdet mellem Rifbjerg og Palle Kjærulf-Schmidt hhv. Erik Balling. Det skal også tilføjes, at det ikke kun var »fremtrædende« forfattere, der opnåede støtte – men alligevel er det tydeligt at den litterære aura i sig selv var helt central for Fondens forståelse af sin opgave.

Det bedste var naturligvis, når sådan en som Henrik Stangerup ville tage sig af sådan en som Leif Panduro (»Daniels anden verden«, manuskriptstøtte 1970), når Rifbjerg tog sig af Aksel Sandemose (»Varulven«, manuskriptstøtte 1966), osv. Men når bare det drejede sig om Martin A. Hansen (»Løgneren«) Knud Sønderby (»De kolde flammer«, »Midt i en jazztid«), Knut Hamsun (»Sult«), Tove Ditlevsen (»To som elsker hinanden« – »Utro«) eller Knuth Becker (»Det daglige brød«), så kunne også filmfolk som Knud Leif Thomsen, Henning Carlsen og Astrid Henning Jensen komme i betragtning. Man kunne roligt regne med, at der indgik et beløb til rettigheder i en films budget. Med mindre manuskriptforfatteren havde glemt at sikre sig rettighederne på forhånd – som det skete med et projekt over romanen »Sidste flugt«, hvor en manuskriptstøtte på 15.000 kr. af den grund gik tabt.

Et af de mere barokke eksempler på hvad litteraturfikseringen kunne føre til stod Kirsten Stenbæk og Bent Grasten for. De fik i 1965 manusstøtte og i 1966 produktionsgaranti til en filmatisering af Hans Egede Schacks »Phantasterne«. Men i den færdige film var der ikke mange, der kunne finde Schack. Kirsten Stenbæk fortalte i et interview i Information, at de havde søgt om støtte til et originalt projekt men havde fået sagen i hovedet igen – »Så tænkte vi: De er nok liderlige med litterære navne, og så begyndte vi forfra med en forfatter, vi gerne ville være i selskab med, Hans Egede Schack . . . Det var kun, da vi indsendte vores anden version, at den var fyldt med Schack-citater, men de er sivet ud, efter at vi fik pengene, og eftersom filmen skred frem.«

I perioden 1969-72 kom der flere og flere unge, friske filmfolk til blandt støttemodtagerne på både manuskript- og produktionssiden (se listen over 70'ernes danske premierer i Kos 130, 1976). Blandt manuskriptstøttens navne var f.eks. Finn Karlsson, Jørgen Leth, Lars Brydesen, Ole John, Ole Roos, Esben Høilund Carlsen, Jesper Høm, Chr. Braad Thomsen og Edward Fleming. Overvejende filmskoleelever, og de startede op med Fondsstøtte i begyndelsen af halvfjerdserne. Flere af dem står centralt i dansk film i dag, og de var med til at bane vejen for den generation, der er kommet til at stå som eksponent for Filminstituttets politik.

Filminstituttets manuskriptstøtte

I den kulturpolitiske redegørelse fra 1969, Betænkning 517, blev der diskuteret for og imod den gældende filmstøtte. Det blev nævnt, at den stærke brancheindflydelse i Fonden kunne indebære en »fare for »konservatisme««, hvorfor man kunne stille spørgsmålet, om støtteordningen gav »rimelige muligheder f.eks. for personer eller grupper, som ønsker at arbejde med produktion af film uden for det eksisterende produktionsapparat.« (s. 122).

På den ene side kan 1964-ordningen have modvirket det eksperimentelle og dermed mulighederne for en mere fundamental filmkunstnerisk nyskabelse. Og på den anden side var selve det traditionelle produktionssystem, som ordningen var baseret på, ved at gå i opløsning.

Både producentleddet og biografleddet var geråd et ind i en ny krise, da loven skulle til revision i 1972. Tidligere tanker om helt at adskille kunststøtten fra branchens

indflydelse og så til gengæld lade branchen passe sine egne affærer uden statslig indblanding slog nu delvis igennem. Bevillingssystemet blev ophævet, hvilket banede vejen for biografkæderne med økonomisk styrkelse også af produktionsselskaberne til følge. Og her overfor blev støtten til filmkunsten styrket med oprettelsen af filminstituttet.

Instituttets kunststøtte kom også i sig selv til at påvirke produktionssektoren. Den muliggjorde en ny kvalitetstradition i dansk film, baseret på uafhængige produktioner og nye selskaber, der havde Instituttet som forudsætning for deres eksistens (jvf. Steen Herdel og Erik Crone/Lademann).

Blandt modtagerne af produktionsstøtte er enkeltproduktioner og de nye selskaber næsten fuldstændig enerådende. Hvor det før var de få store selskaber, der havde det afgørende ord, så består dansk film nu af to klart adskilte blokke, »de gamle«, der fungerer uden direkte støtte, og de nye, der er produkt af støtten. Man kan sige, at Just Betzer/Panorama »valgte side« (dog formentlig tvunget af økonomiske omstændigheder), da han for nylig gik fra folkekomedien til den institutstøttede »kvalitetsfilm«. Det skal dog tilføjes, at også dette system står foran ændringer, i forbindelse med en ny krise (der allerede har renset ud blandt de nye selskaber), filmstudiernes involvering i produktioner for TV og Danmarks Radios begyndende investering i filmproduktion (»Honning måne«, »Slægten«) – hvilket med DRs offentlige status også kan ses som en art filmstøtte.

Den afgørende ændring med Instituttet i forhold til Fonden var nedskrivningen af brancheindflydelsen og vægten på en »uafhængig« kunstnerisk vurdering. Filmrådet blev afskaffet, og i stedet indsattes (mindst) to konsulenter til behandling af ansøgninger om manuskript- og produktionsstøtte. Bestyrelsen, der består af to branchere-præsentanter og tre brancheuafhængige, har den endelige afgørelse – men til forskel fra tidligere forudsættes det, at bestyrelsen »som hovedregel vil basere sine afgørelser på konsulenternes indstillinger.« (iflg. kulturministerens forelæggelsestale i folketinget den 2. februar 1972).

Konsulenterne skal være brancheuafhængige, hvilket må ses som en styrkelse af de kunstneriske krav. Til gengæld har kulturudvalget i sin betænkning (af 17. maj 1972) slået bremserne i overfor en fortolkning, der gør det eksperimentelle til sagen:

»Udvalget har tillagt det stor betydning, at støtte af filminstituttets midler ikke alene ydes til seriøse film og film, der er udtryk for forsøg på kunstnerisk nyskabelse, men også til gode folkelige film.

Kunstnerisk værdifulde film vil uden tvivl kunne skabes indenfor alle kunstartens genrer. Også film, der kan henføres under betegnelsen »folkelige«, selv i relativ vid fortolkning af dette begreb, kan være kunstneriske . . .«

Den gamle, fasttømrede opfattelse af »kunstnerisk værdifulde film« er altså blevet modereret noget. Filminstituttet kan yde støtte til såvel den »seriøse« film (såsom Fondens litteraturfilmatiseringer), nyskabelse (den eksperimentelle side) og »folkelig« film (underholdningsfilmen, som kunstkriteriet egentlig var vendt imod). Resultatet er da også blevet lidt af hvert. Som hovedtendenser har man dog kunnet se en vis åbenhed mht. nyskabelse ved siden af en indsats for at skabe en veldefineret linie, nemlig med opdyrkelsen af en professionel dansk underholdningsfilm (se i øvrigt Kosmoramas temanummer om dansk film, nr. 130).

Instruktør-forfatteren

Den litterære aura er ikke i højsædet som den var engang. Litteraturfilmatiseringer undgår man ikke helt – og det er der vel heller ikke i sig selv noget galt i – men bestræbelserne går tydeligvis i retning af at få fødderne solidt plantet i det specifikt filmiske. Dog baserer stadig en stor del af ansøgningerne sig på litteraturens skatte – men kun en mindre del af støtten.

Det gælder f.eks. Ole Roos' vandring i Knud Leif Thomsens og Henning Carlsens fodspor. Begyndende under Fonden med filmatiseringen af Jens Gielstrups »Kys til højre og venstre«, og fulgt op af Instituttet med manuskriptstøtte på Sven Holms »I det fremmede«, manuskript- og produktionsstøtte på Tom Kristensens »Hærværk«, og manuskriptstøtte på Erik Aalbæk Jensens »Kridtstregen«.

»Den litterære aura er ikke i højsædet ... bestræbelserne går tydeligvis i retning af at få fødderne solidt plantet i det specifikt filmiske

En ting man risikerer ved litteraturfilmatiseringer er at komme til at støtte den samme sag flere gange. Eksempelvis havde Jørgen Leth fået manuskriptstøtte på »Hærværk« før også Ole Roos fik det. Og der var også skudt penge i en tidligere »oversættelse« af Gustav Wieds »Slægten« end Anders Refns, nemlig allerede under Fonden i 1965 (ved Morten Schyberg). Det var jo nok ikke sket med originalmanuskripter – som da også er det Instituttet har lagt hovedvægten på.

Ligesom produktionsforholdene og produktionsstøtten har ændret sig, har også manuskriptstøtten fået en anden rolle. Man satser ikke mere på at få litterære talenter og »navne« til at skrive manuskripter, som andre så laver film ud af. I Fondens tid passede denne fremgangsmåde til branchens arbejdsgang – og den blev kritiseret af de unge filmfolk og filminteresserede, der inspireret af auteurfilosofien krævede eneren i form af instruktøren til magten. Denne tanke er blevet til praksis i dag. Nu samles produktionsholdet til det enkelte projekt, og instruktørens kunstneriske ansvar omfatter i reglen også manuskriptet. At andre kan inddrages – fx havde Anders Refn et helt hold i gang på »Strømer« (se interwiew i Kos 130) – ændrer ikke billedet.

Man kan altså ikke mere tale om et specielt afsætningsproblem i forbindelse med de støttede manuskripter. Det er instruktøren, der er blevet forfatter og ikke omvendt, så de litterære »navne« er i praksis blevet overflødiggjort. Det betyder, at der i højere grad end før er lagt op til et filmprojekt, når der søges manuskriptstøtte. Det vil nemlig ikke kun være samme ansøger, der i givet fald kommer til at realisere manuskriptet som film, men i reglen også samme konsulent, der vurderer ansøgningen om produktionsstøtte.

Instituttet får derfor også den opfølgende funktion, når manuskriptet ligger færdigt. Kun et par støttede manuskripter er blevet til film uden produktionsstøtte. Det er først og fremmest Instituttet selv, manuskripterne skal afsættes til. Men har manuskripterne så kunnet afsættes til Instituttet?

Støtte i tal

I perioden 1972-78 (til 1. april 1978) er der tildelt støtte til 127 manuskripter, samt i 13 tilfælde opfølgende støtte (altså hvor samme manuskript har modtaget støtte i flere omgange). 32 manuskripter er blevet til film med produktionsstøtte, og hertil kommer enkelte, der er under indspilning. Det er en noget højere andel end i Fondens tid. Men aktiviteten har i det hele taget været større hos Instituttet. Der har ialt indtil 1978 været 379 ansøgninger (plus 23 gengangere dvs. gennemsnitligt 70 om året. Antallet har dog været stigende og har de seneste år ligget omkring de hundrede.

Til sammenligning er 60 (plus 12 gengangere) af ialt 195 (plus de 12) ansøgninger om produktionsstøtte blevet efterkommet i samme periode. Af disse er 46 blevet til film. Og altså de 32 – ca. 70% – baseret på støttede manuskripter.

Sammenlignet med Fondens resultater har Instituttet (inden for en lidt kortere periode) opnået at få omkring en trediedel flere støttede manuskripter realiseret som film. Og af det totale antal realiserede film med produktionsstøtte er som nævnt ca. 70% for Instituttets vedkommende baseret på støttede manuskripter – mod ca. 28% for Fondens vedkommende.

Vurderes manuskriptstøtten med henblik på antallet af film, der realiseres med støttet manuskript, er der altså sket en særdeles stor fremgang. Den kan ses som udtryk for at Instituttet høster hvor Fonden har sået. Men det gælder kun for så vidt som at erfaringerne fra Fonden har haft indflydelse på 1972-loven og dermed Instituttet. For selve støtteordningen blev som tidligere nævnt lagt om. Forskellen fra Fond til Institut peger følgelig langt snarere på manuskriptstøttens ændrede placering inden for den samlede støttepolitik.

Luftkasteller

Manuskripterne anvendes nu næsten udelukkende i forbindelse med produktionsstøttede projekter, og for en meget stor dels

vedkommende er også disse udsprunget af støttede manuskripter.

Stadigvæk er der dog en stor del af de støttede manuskripter, der ikke følges op med produktionsstøtte, og som altså heller ikke på anden måde realiseres som film. Men det »behøver ikke at være ensbetydende med, at manuskriptet savner kvalitet, og at den ydede støtte er spildt. Filminstituttet råder over givne bevillinger, og ved fordelingen af disse stilles man overfor at skulle foretage en prioritering, hvorved selv støtteværdige projekter må afvises.« Som daværende kulturminister Nathalie Lind udtrykte sig den 25. juli 1974, da Fremskridtspartiets Kresten Poulsgaard, i et af sine utallige angreb på filmstøtten, via Berlingske Tidende havde fundet frem til en »spildprocent« på 50. »I en sparetid er det urimeligt at øde skattekroner på luftkasteller«, mente Poulsgaard.

Sparetider er det mere end nogensinde blevet på Instituttet. Dansk films indtjening er faldet drastisk i Instituttets levetid. Omkostningerne er steget med næsten det tredobbelte af den almindelige prisudvikling – en gennemsnitlig dansk film er fra en million i Fondens tid steget til to millioner i dag. De bevillinger, der tildeles Instituttet er fra en stigningstakt, der lå under den almindelige prisudvikling, nu løbet ind i yderligere nedskæringer. Støttebeløbene på de enkelte projekter har samtidig måttet følge omkostningsstigningerne. Resultat: stadig færre projekter kan støttes.

Er det så ikke urimeligt at øde penge på luftkasteller? Nathalie Lind sagde i sit svar til Poulsgaard, at »selv om der naturligvis påhviler filminstituttet en forpligtelse til at søge spildprocenter nedbragt mest muligt, tror jeg ikke, det er muligt helt at undgå sådanne spildprocenter, såfremt man vil opretholde ønsket om på et tidligt stade at stimulere nye talenter.« Det har Instituttet i hvert fald foreløbig tilsluttet sig. Den kulturpolitik, der havde det udfarende og engagerende som sit sigte, fik sit manifest med den optimistiske og idefyldte Kulturpolitiske redegørelse fra 1969. På det grundlag blev filmloven af 1972 skabt. I dag er den udhulet af knappe bevillinger. Manuskriptstøtten er et af de få steder (på linie med workshoppen), hvor nye talenter, ideer og eksperimenter har fået en chance inden for en kunstart, hvis omkostningsniveau ellers skulle udelukke sådanne kulturelle muligheder.

Kontanter

Instituttet har indtil nu afsat omkring 4 millioner, eller gennemsnitligt 570.000 kr. årligt, til manuskriptstøtte. Det er langt over det dobbelte af Fondens beløb. Selv om Instituttet også har støttet flere ansøgninger, så er det gennemsnitlige støttebeløb steget fra knap 15.000 til godt 30.000 pr. manuskript. Det ser altså ud til at have fulgt omkostningsudviklingen, om ikke i faktiske tal så dog procentvis.

Men der er en anden forskel på Fondens og Instituttets tal. De gennemsnitlige tal for Fonden svarer meget godt til de typisk udbetalte beløb, mens der er store svingninger for Instituttets vedkommende. Her er man rask væk gået fra 10.000 i det ene tilfælde til 40.000 i det andet (rekorden er 94.850 til Peter Watkins' »Aftenlandet«). Instituttets opfølgende rolle viser sig altså allerede ved tildelingen af manuskriptstøtten, hvor de ideer, der fra starten falder i god jord, på manuskriptstadiet får støtte af en størrelsesorden, der næsten må forekomme bindende for en senere tildeling af produktionsstøtte. Og alligevel er det lykkedes at holde en balance, hvor der stadig er penge til at støtte efterprøvningen af ufærdige ideer gennem manuskriptudarbejdelse. Hertil kommer, at manuskriptstøtten i realiteten dækker over flere ting. Foruden selve udarbejdelsen af et manuskript ydes der også *research-støtte* (dvs. til indsamling af materiale og oplysninger til anvendelse i manuskriptet) og *igangsættelsesstøtte* (dvs. til optagelse af prøvefilm).

Research-støtten inkluderer rejseomkostninger, noget Fonden havde været meget forsigtig med, efter at 50.000 kr. i støtte til en rejse til Afrika og et manuskript over Karen Blixens »Den afrikanske farm« (bevilget af kulturministeriet i overgangsperioden inden Fondens oprettelse), havde resulteret i rejsen men ikke i noget manuskript. Men hos Instituttet er researchstøtten et væsentligt element. Den gør det bl.a. muligt at sende Henrik Stangerup til Brasilien, så han kan finde de rette omgivelser til at filme Holbergs »Erasmus Montanus« i.

»Hvis manuskriptet bliver anvendt til en film betragtes støtten som et produktionslån til filmen

Det affødte spørgsmål i folketinget, ligesom Søren Poulsens rejse til Tyskland for at samle materiale til et manuskript (»Laila«), hvor Baader-Meinhoff gruppen skulle rumstere i baggrunden. Det blev sammen med Watkins' projekt om terror i Danmark (»Aftenlandet«), i en tid, hvor Thorsen-sagen havde gjort filmstof til politisk stof, betegnet som støtte til terrorisme. Ikke mindst fordi Poulsen var RUC-studerende og selv sagde til pressen, at han havde givet pengene videre til Baader-Meinhoff (hvilket vist nok viste sig ikke at have noget at gøre med støtten alligevel).

Det almindelige støttebeløb udregnes som en aflønning efter behov. Det har altså ikke noget at gøre med forfatterforeningens eller lignende takster men skal blot sikre leveomkostninger i den tid, arbejdet tager. Tidligere gik man ud fra fx 2.000 kr. ugentlig i tre måneder, men siden 1977 er det blevet lagt i fastere rammer. Nu regner man med en grundbeløb på 20.000 kr., og ialt otte ugers arbejde. Pengene udbetales med den ene halvdel ved arbejdets start og den anden ved dets afslutning og konsulentens godkendelse af manuskriptet. Fristen kan forlænges af konsulenten, ligesom der kan ydes yderligere støtte. Hvis manuskriptet bliver anvendt til en film betragtes støtten som et produktionslån til filmen, hvorefter beløbet skal tilbagebetales inden for filmens indtjening på de almindelig betingelser for produktionsstøtte. Færdiggøres manuskriptet ikke, skal det udbetalte beløb tilbagebetales. Ellers er den eneste støttebetingelse, at manuskriptet skal svare til den oprindeligt fremlagte synopsis (ide).

Det kan synes meget enkelt, men det har dog ført et par pudsige »sager« med sig.

I forbindelse med et af Elsa Gress' felttog (i 1975) mod folk, hun ikke kan lide – anmelderstanden i almindelighed og Instituttets »skrankepaver« i særdeleshed – tog fhv. konsulent Flemming Behrendt til genmæle med en påstand om, at et manuskript, som hun og Bent Barfod havde fået støtte til (i 1973), i virkeligheden var blevet skrevet af John Ernst. Resultatet havde svaret til den oprindelige ide, men det havde fremgangsmåden – og dermed grundlaget for beregningen af støtten – ikke. Støtten var på 70.000 kr., hvoraf 40.000 gik til en prøvefilm og de 30.000 til selve manuskriptet. Heraf var de 5.000 – ifølge de involveredes egne oplysninger i avisdebatten – blevet ekspederet videre til Ernst, for udarbejdelsen af et manuskript på »langt over hundrede sider«, ud fra Gress' synopsis på »ca 30 sider«. Gress erkendte, at Ernst havde skrevet manuskriptet efter hendes oplæg. Men hun mente, at 30.000 (25.000) for oplægget »ikke var spor for meget«.

Behrendt indvendte, at støtten ikke er et honorar men erstatning for tabt arbejdsfortjeneste. Projektet – »Der er engang« – havde ikke fået produktionsstøtte (hvilket var Gress' anke), og debatten endte med en retssag, hvor Behrendt i 1976 trak sin påstand om, at Gress »ingenting som helst« havde lavet på manuskriptet, tilbage.

Helt så galt gik det ikke med debatten omkring daværende konsulent Stig Björkmans projekt »Danmark i dag« i 1976. Björkman havde taget kravet til konsulenterne om en »mere aktiv og udadrettet virksomhed« bogstaveligt – og efter bestyrelsens mening *for* bogstaveligt – da han med skelen til workshoppens lukning forsøgte at søsætte et projekt til en Danmarks-film. Han fik en research-støtte på 50.000 kr., og planlagde at sammensætte en spillefilm på grundlag af en række uafhængige filmgruppers optagelse af hver sin kortfilm (ca. 20). Bestyrelsen afslog imidlertid produktionsstøtte, og projektet gik i vasken.

Bestyrelsen blev anklaget for at overskride sin kompetence (i forhold til lovens »ånd«) ved at underkende en konsulent. Selv om man kan undre sig over fremgangsmåden, så kan sagen ses som eksempel på det praktiske i at bibeholde en adskillelse af manuskriptstøtte og produktionsstøtte, så der stadig kan ydes støtte til bearbejdelse af ideer, uden at man derfor har forpligtet sig til den store og afgørende investering.

Manuskriptstøtten – lige nu

Manuskripststøtten kan som defineret støtte til bearbejdelse af ideer være støtte til filmmiljøet. Endvidere kan den, mere professionelt tjene til at sikre at et projekt er ordentligt gennemarbejdet, før kameraets taxameter begynder at tikke. Instituttet har administreret støtten så begge dele er blevet tilgodeset. Det store antal nye folk og det reducerede antal litterære forlæg siger noget om det første. De mange gode anmeldelser, hvor den ene efter den anden danske film udråbes til mesterværk, siger noget om det sidste.

Stadigvæk er det naturligvis ikke nok. Dansk film er blevet både idemæssigt og fortælleteknisk bedre. Men de to ting optræder ikke altid sammen. I modsætning til Fondens mani for etablerede forfattere har Instituttet støttet instruktøren som sin egen manuskriptforfatter.

Det er én måde at bringe det filmiske frem. Men sandheden er jo nok at mange af de danske filmfolk snarere er dygtige teknikere end originale kunstnere. Hvordan sikres både det filmiske og det kunstneriske på en gang? Det kommer an på hvilken filmkunst, man vil opnå. Er det den professionelle film først og fremmest, så kan linien føres videre fra filmskolens uddannelse af dygtige teknikere – der førte til instruktørforfatteren – og tilføje det manglende element, den professionelle manuskriptforfatter. Det kunne i hvert fald passe med den side af manuskriptstøtten, der angår selve gennemarbejdningen af ideerne. Men det garanterer ikke at ideerne også, bliver bedre. Og slet ikke at de bliver så gode, at de også fører til nyskabelse i den filmiske behandling.

Vi skal ikke have panikløsninger, der vasker det allerede indvundne over bord. Men hvis vi skal videre, så skal der alligevel nytænkning til. Det er ikke mindst nødvendigt i betragtning af, at det drejer sig om det både mest flygtige og mest nødvendige – det kunstneriske.

Den aktuelle krisesituation giver underholdningsindustrien et bedre marked. Men for et lille sprogområde som det danske vanskeliggør omkostningsstigningerne en national udnyttelse af mulighederne. Samtidig er den filmstøtte, der skal fremme det kunstneriske element blevet sat tilbage. Hvis dansk film – og en kunstnerisk dansk film – skal overleve, så er nytænkning vigtigere end nogensinde før.

Om end det også er væsentligt at anvende manuskriptstøtten til sikring af professionel gennemarbejdelse af filmideer, så er det altså lige så afgørende at det hidtidige parallelle sigte, støtten til ideerne i sig selv, ikke afskrives. Også selvom kun et begrænset antal kan opnå produktionsstøtte. Ellers er der ingen mulighed for at føre de bedste ideer igennem som film og dermed også opnå et *kunstnerisk* højt niveau for de (få) danske film, der blever realiseret i de kommende år. Manuskriptstøtten er vigtigere end nogensinde før.

Hvad tænker man at gøre på Instituttet – lige nu? Vi har spurgt filmkonsulent Esben Høilund Carlsen. Han har taget hele turen med, fra filmskoleuddannelse i tresserne, forsøget på at komme igennem med projekter under Fonden, instruktør af støttede film under Instituttet, f.eks. »19 røde roser«, og fra 1977 konsulent på Instituttet.

Samtale med Esben Høilund Carlsen

Kosmorama: Hvad vil I/du opnå med manuskriptstøtten?

Esben Høilund Carlsen: Vi skal give talentfulde folk interesse for at arbejde med film. Et problem, der kan klares på manuskriptstadiet, er gennemarbejdningen af ideerne. Det kan blive meget bedre end det hidtil har været. Det kan vi som konsulenter sikre. Når staten betaler for manuskripter, så må meningen være, at filmfolkene står afklaret overfor hvad de vil lave *før* optagelserne starter, i stedet for at regne med, at det man ikke kunne finde ud af i manuskriptet løses når kameraerne kører. Der er flere eksempler på at man er gået i gang uden at kende slutningen på forhånd. I et tilfælde blev ved opslag i filmholdets kantine udloddet en flaske Chivas Regal til den, der kom op med den bedste slutning.

»Auteurtanken har fået filmfolkene til at tro, at deres arbejde er helligt. Den tanke må nedbrydes«

Kos: Med de velkendte begrænsede midler til film kan man mene, at der laves for mange manuskripter i forhold til film. Visse politikere mener at der er en for stor spildprocent?

EHC: De få penge har været medvirkende til en mere restriktiv praksis end før. Tidligere fik man f.eks. mere hvis der var flere på manuskriptet, men nu regner vi med et standard grundbeløb på 20.000 kr. Det sikrer bl.a. penge til opfølgende støtte, når særlige træk, f.eks. dialogen, kræver mere gennemarbejdning. Støtten er blevet mere projektrettet.

For 1979 er afsat en halv million til manuskriptstøtte. Det giver ca. ti manuskripter pr. konsulent til de fire-fem film, de hver har penge til (når indskud fra DR regnes med). Men en spildprocent på 50 er alt for lille. Der er for ringe sandsynlighed for at der kommer fem geniale film ud af ti manuskripter. Der skal flere penge til både flere manuskripter og til det enkelte manuskript, der behøver det.

Kos: Når der både er brug for flere ideer og bedre gennemarbejdning – og når de to ting ikke altid optræder sammen – kunne man så ikke gøre noget for at bringe folk med ideer og folk med kunnen sammen?

EHC: Nøjagtig. Det sidste stykke tid har jeg søgt at virke opsøgende ved at sætte folk sammen. Uden at det skal gøres til en regel, så ser vi ofte at instruktøren behøver en professionel forfatter til at arbejde nogle træk igennem. Instruktør-forfatteren er ikke løsningen. Det gælder i de få tilfælde. Man kan sige, at instruktør-forfatteren er den lykkelige undtagelse. Braad Thomsen kan arbejde på den måde med sine projekter men det kan ikke alle.

Vi har ikke Fellini'er og Bergman'er – og vi har siden tresserne levet i illusionen om det. Auteurtanken har fået filmfolkene til at tro, at deres arbejde er helligt. Den tanke må nedbrydes. Filmfolkene må være mere selvkritiske og kræsne.

Der må en holdningsændring til for at opnå en bedre gennemarbejdning af ideerne. Jeg lægger selv vægt på, at alt det overflødige skæres bort, alt det vi ser i alle danske film. Er det en historie om skilsmisse, så skal der koncentreres om parret – når det er alene – så skal vi have de to bedste skuespillere, de bedste locations o.s.v. Og så væk med alt det med til og fra arbejde etc. For at opnå en sådan gennemarbejdning kan det være en fordel at sætte en professionel forfatter på.

Jeg tror f.eks. at Niels Jørgen Schou – der lige har fået et stykke op på Ålborg Teater – har et talent, der helt kan komme til sin ret inden for filmen (ligesom det skete med Hans Hansen). Så ham har jeg sat sammen med Gert Fredholm på et projekt som det skitserede. Et andet af mine igangværende projekter er en historie om en gammel kvinde, der allierer sig med de unge mod dem i midten. Her arbejder Jon Bang Carlsen og Sven Holm sammen. Og det nyeste er et projekt om en lille gruppe mennesker, skildret inden for en kort periode, hvor der finder et opbrud sted. Her skal Kristen Bjørnkjær arbejde sammen med enten Bille August eller Søren Kragh Jacobsen.

Kos: Kan manuskriptstøtten virke som lokkemiddel for at få nye folk i gang?

EHC: Lokkemiddel? Vi antager naturligvis, at der findes en større talentmasse end det ses i industrien, men næppe *så* stort et reservoir af ubrugt talent. De beløb, vi tilbyder, giver nok det samme udvalg som et større beløb. En god ide vil i sig selv tiltrække også den højt betalte. Bliver manuskriptet til film, så købes det jo til projektet, med den langt højere betaling, det giver. Vi kan ikke satse på en bestemt gruppe. Det afgørende er om de tænker filmisk, og om vi kan gøre det attraktivt at arbejde med film, og dermed lokke talenter frem. Som det er nu, så afventer man om Poul Henrik Trampes nye bog bliver en succes før den bliver filmatiseret. Det er filmfolkenes holdning. Og også de seriøse forfattere bliver straks mindre seriøse, når det gælder film. Skal filmmanden acceptere forfatterens hengemte, ufærdige roman fra 68 som god nok til en film? Vi har gjort os til om ikke røven af fjerde så dog af anden division. Det trækker ikke nye folk til.

Professionelle manuskriptforfattere er heller ikke løsningen. Instituttet skal ikke til at give arbejdslegater til enkelte forfattere som så kan sidde i et år og skrive manuskripter som ingen kan bruge. Det er de enkelte projekter, der skal gøres bedre. Vi skal hele tiden lave film om fremtiden, ikke om fortiden.

Frances Farmers tragiske skæbne

Med udgangspunkt i bogen »Shadowland« beretter Niels Jensen om en Hollywood-skuespillerinde, der efter succes i trediverne blev et offer for fyrrernes sorte reaktion

I billedbøger fra den filmiske højglansperiode i trediverne og fyrrerne finder man portrætter af Frances Farmer. Kølig, statelig og uantastelig. Den lady var ingen tramp. Men hvad blev der egentlig af hende, og hvem var hun?

De spørgsmål har en Seattle-journalist ved navn William Arnold besvaret i en ny bog, »Shadowland«, der er ligeså uheldssvanger, skæbneladet og mørk som mange af de efterkrigstidens paranoide, psykologiske gysere, i hvis periode dens sorteste kapitler foregår. Man tror ikke sine egne øjne mens man læser, men man bliver ved til den bitre ende.

Frances Farmer kom til verden i Seattle den nittende september 1914. Faderen var en venlig men lidet duelig mand med venstreorienterede sympatier. Det var moderen, der havde foden på hjemmet og et hjerte, der brændte for de nationale værdier. Splittelse kendte Frances fra sit livs begyndelse. Og hun kom også næsten fra starten til at føle sødmen og smerten ved virak. Første gang var da hun 17 år gammel vandt en stilekonkurrence over emnet Guds Død. Inspirationen kom fra Dostojevskij og Nietzsche men anliggendet var personligt nok og tonefaldet derefter. Verdens urimeligheder havde gjort indtryk på Frances. »I wondered a little why God was such a useless thing. It seemed a waste to have Him.« Skandalen lod ikke vente på sig. Moderens Grant Wood-ansigt blev som marmor, da hun læste om sit barn i avisen, og i en af byens kirker tordnede præsten: »If the young people of this city are going to hell, Frances Farmer is surely leading them there«.

Næste gang Frances var i ledtog med fanden til de frelstes forargelse, var da hun gjorde sig bemærket under en publicitykampagne for Seattles kommunistiske studenteravis »The Voice of Action« og vandt en rejse til USSR. »If I must sacrifice my daughter to Communism, I hope other mothers save their daughters before they are turned into radicals in our schools«, udtalte det forfærdede og forfærdende mødrende ophav i et interview citeret på forsiden af Seattle Post-Intelligencer – the American Paper for the American.

Men Frances rejste og kom hjem igen. Dog ikke til Seattle. En talentspejder på 42nd Street fik fat i hende, da hun ankom til New York på tilbagerejsen fra Sovjet, og han

solgte sit fund til Paramount. Første trin på vejen til stjernerne var gjort. Den femte oktober 1935 når Frances det Hollywood, hvor Clark Gable er konge og arbejder på »San Francisco«, hvor Bette Davis lige har vundet sin første Oscar, hvor Errol Flynn, Gary Cooper og Fred Astaire lyser fra lærredet i »Captain Blood«, »Lives of a Bengal Lancer« og »Top Hat« i billeder som flydende sølv. Året efter indspiller hun selv »Come and Get It« for Sam Goldwyn i samspil med Edward Arnold, Joel McCrea og Walter Brennan, der her vandt sin egen og alle tiders første Oscar for bedste bi-rolle. Jules Furthman skrev manuskriptet, Gregg Toland fotograferede og instruktøren var Howard Hawks! Fyrre år senere husker han stadig sin nye stjerne: »I think that she had more talent than anyone I ever worked with«, sagde han og samarbejde kunne de. Til gengæld gik det mindre gnidningsfrit, da Goldwyn fyrede Hawks, fordi han rettede i manuskriptet uden producentens vidende, og erstattede ham med William Wyler. »Acting with Wyler is the nearest thing to slavery«, mente Frances, mens han for sit vedkommende fandt hende »unbearable«.

Frances Farmer i tre trediver-versioner

Og det var der andre, der gjorde. Hun ville ikke makke ret og ikke gå på akkord. Bare navnet – de fik hende ikke til at ændre det. Frances Farmer! Man kan da ikke være et erotisk symbol og så hedde, hvad der i amerikaneres øren nærmest lød som Maren Bonde. Måske ikke, men det blev der ved. Frances lavede hverken sit navn eller sig selv om. Ingen make-up, ingen haute couture og ingen fancy frisure. Engang slog hun studiets frisør i gulvet, så hendes kæbe gik af led, men den begivenhed var nok også et af de første varsler om, at Frances var mere anspændt end hun umiddelbart så ud til. Filmbyen havde naturligvis en vid margin for det ekscentriske, måtte have det, hvor så meget artistisk temperament og talent var samlet, og man tilgav Frances meget. Hendes sprog f.eks. Selv Carole Lombard, der ikke var nogen sylfide, kunne ikke stå mål med Frances, når det kom til de saftige udtryk. Men der var ét sted, hvor profilen nødig skulle blive for påfaldende, og det var hvor det kom til politik. Der var hekseprocesser i Moskva, borgerkrig i Spanien og millioner af arbejdsløse og underbetalte i Staterne. Men Hollywood lukkede sig om sine drømme.

Dog ikke Frances. Hun engagerede sig i immigrantarbejdernes tilværelse ude i San Joaquin Valley, og der har hun givetvis ikke mødt mange af sine kolleger. Men arbejdernes sag blev hendes. Hun brugte sin tid og singe penge på dem, og da hun samtidig håner filmbyens mægtige, bliver det efterhånden smået med gode roller. 27 år gammel har hun indspillet 18 film, tre skuespil, 30 stykker radiodramatik og deltaget i 7 sommerforestillinger på rejsende teatre, heriblandt med det venstreradikale Group Theater, hvor hun kommer i trup med folk som Lee J. Cobb, John Garfield, Elia Kazan, Martin Ritt, Howard Da Silva og Karl Malden. Hun har en tid været den mest glimtende stjerne i Paramounts diadem sammen med Marlene Dietrich og Claudette Colbert, men nu går det ned ad bakke, og selvom hun foragter drømmefabrikkerne i Burbank og Glendale, så er det dog til de steder, at al hendes hu står. Splittelsen slider i hende, og hun søger at holde en usikker balance på amfetamin. Men så går det galt. En blæsende oktober aften kører hun ad Pacific Coast Highway til selskab hos Deanna Durbin i Santa Monica. På vejen blir hun standset af en motorcykel-betjent og dømt for spirituskørsel. Og det første trin på Frances Farmes forfærdende nedtur er taget.

Da William Arnold samlede materiale til sin bog, spurgte han Dalton Trumbo, hvad det egentlig var myndighederne var ude efter i forbindelse med Frances Farmer og den gamle MacCarthy-forfulgte svarede: »They were out to get Frances and she knew it. Who? The cops. Why? The political thing. The migrant worker thing. You name it. They wanted to bust that kid wide open and they finally had the opportunity«.

Det er i alt fald givet, at ingen lejlighed blir forsømt, da flere skandaler følger. En dag sidder Frances på et af de psykiatriske hospitaler, der bliver den grusomste virkelighed i Arnolds bog. Blandt dens onde ånder er neurologen Donald A. Nicholson, der på en kongres i Washingtog D.C. i 1930 havde henvist til psykiatrien som verdens frelse: »Psychiatry must now decide what is to be the immediate future of the human race; no one else can. This is the prime responsibility of psychiatry«. Arnold ser Frances Farmer som et prominent offer for denne magtbrynde, og i hans skildring bliver den sidste lange del af hendes liv et ukueligt og heroisk menneskes martyrium under en vildført videnskabs tyranni, hvis mest forfærdende tempel hedder Steilacoom Hospitalet i Seattle. Hertil førtes Frances i foråret -44, og at læse om stedet er som at gense nogle af de mest mareredne scener i den gamle Anatole Litvak film »Ormegården«. Aflukket hvor de sindssyge vandrede ørkesløst rundt var næsten hundrede år gammelt, og der havde bogstavelig talt aldrig været gjort noget ved det. I den laveste ende flød alskens skidt. Patienterne sked, pissede og parrede sig mellem hinanden, og maden blev smidt på gulvet, hvor mennesker og rotter sloges om den. Staklerne der nede var sindslidende kriminelle, psykopater, ungdomssløve, senile og retarderede børn, og deres tilværelse bød kun på én afveksling, som bestod i, at de en gang om måneden – også om vinteren – blev ført udenfor murene og spulet rene med brandslanger. I nærheden af dette sted lå Fort Lewis, og om natten tjente vagterne på hospitalet penge ved at smugle soldaterne ind til fangerne – det må være det rette ord – som så blev sexuelt udnyttet. At en filmstjerne her bliver et foretrukket offer er ikke svært at forestille sig. Men intet kunne knække hende, hendes trods og integritet, og kun én gang så man hende virkelig rystet. Det var en juledag, hvor patienterne blev bragt sammen i fællessalen for på fjernsynet at overvære den gamle film »Son of Fury« *STARRING Tyrone Power and Frances Farmer.* Da hun så sig selv i al sin fortids glans brød hun sammen. Power gjorde iøvrigt hvad han kunne for at hjælpe hende ud, men det kom hun først endeligt langt senere efter et kort forsøg, som moderen, der fungerer som hendes værge! – fandt mislykket. På det tidspunkt er den kolde krig bundfrosset, angsten for de røde rider landet og gensidig mistillid holder menneskene fremmede for hinanden. Frances mor minder beredvilligt pressen om, at datteren engang har været i kommunisternes klør, men de fangearme William Arnolds bog henviser til er unægtelig nogle andre kræfters. Efter at elektrochok og utallige medicinske eksperimenter er prøvet på Frances gennem et helt år, må Steilacoom konstatere, at man ikke har kunnet knække denne kvindes selvstændighed og ikke formået at kue hendes rebelske tilbøjeligheder. Andre midler måtte til.

Efter arrestationen

Den Frances Farmer, der vender tilbage til livet en kold, regnfuld majmorgen i 1953 efter de lange år i ormegården, er stadig smuk, men der er nu kommet noget søvngængeragtigt, frossent og tomt over hende. Det er nok Frances og så dog alligevel ikke. Det er som om personligheden er borte og sjælen drænet ud af kroppen. Og det er da også lige præcis sådan det forholder sig.

Dr. Walter Freeman fra Georgetown Universitys neurologiske afdeling i Washington havde længe interesseret sig for Frances Farmers tilfælde, og han var ikke i tvivl om, at han formåede at få hold på en række menneskelige 'skavanker' fra skizofreni, vaneforbrydelser, homosexualitet og hvilken som helst afvigelse man snart sagt kunne komme i tanker om. Det hele var et spørgsmål om at beslutte sig for en kort, nem og uproblematisk operation under hvilken et tyndt instrument føres ind langs øjeæblets kant, gennem øjenhulen og et stykke ind i hjernen, hvor det så overskærer nerven som forbinder cortex med thalamus. »Eller sagt med almindelige ord«, sådan som Freeman brugte dem i en begejstret tale, »så er det altså en teknik, hvor den nerve, som forbinder følelse og tanke overskæres. Sammen med helbredelsen kommer et vist tab i patientens muligheder for at bruge fantasien, men det er også netop det vi ønsker. Disse mennesker er jo syge«.

Frances Farmer blev m.a.o. offer for det vi på dansk kalder Det hvide Snit – lobotomien – og i videre forstand – i alt fald efter William Arnolds uforbeholdne mening – for en sammensværgelse mod et individ, der med uantastelig civilcourgage har hævdet sin ret til at være anderledes. Da man ikke kunne få hende til at falde til føje, ødelagde man hende, men dette »man« er ikke nogle mørke kældres skjulte konspiratorer, som har arbejdet med lyssky metoder. Frances Farmer kom ikke i kløerne på hverken kommunister eller forbrydere. Hun blev taget under behandling og ødelagt af samfundets støtter, af folk der havde gennemgået deres lands højeste uddannelse, og det er måske overhovedet det mest forfærdende ved historien.

Hvor retfærdigt den så er fortalt – retfærdig mod de anklagede – kan jeg ikke dømme om, men materialet virker omhyggeligt researched, og den levende beskrivelse er gjort med en helt kontrolleret indignation. Forfatteren er betaget af sin model og forfærdet over hendes skæbne, der også må være en af filmhistoriens mest tragiske.

Frances var gift tre gange. De sidste to efter udskrivningen. Men intet lykkes. Det eneste hun har til fælles med sine mænd er lysten til flasken. Den trøster hun sig med, når hun angstplaget læser om sin tidligere elsker Clifford Odets og sin gamle Group-instruktør Elia Kazans afskriven af en fælles venstreorienteret fortid som vidner for MacCarthys uamerikanske komite. Til sidst strander hun i Indianapolis efter et fortvivlet forsøg på scenecomeback og en katastrofal TV-optræden. Hun er nu helt afhængig af en kvinde, som hun bor sammen med uden for byen på en nedlagt landbrugsejendom. Om aftenen præsenterer hun gamle B-film på fjernsynet, laver reklameindslag og er kendt i byen som en harmløs, lidt ekcentrisk dame med hang til flasken. Til sidst blir hun fyret og til allersidst dør hun af strubekræft 56 år gammel. I en Seattle-avis meddeler nekrologen:

»Filmstjernen Frances Farmer var fra Seattle, hvor hun en tid arbejdede som piccolo i en biograf. Hun kom til Hollywood, hvor karrieren prægedes af en blanding af succes og personlig tragedie. Miss Farmers personlige og professionelle liv lignede en almanakhistorie. Hun havde ingen børn og efterlod sig ingen nærtstående«.

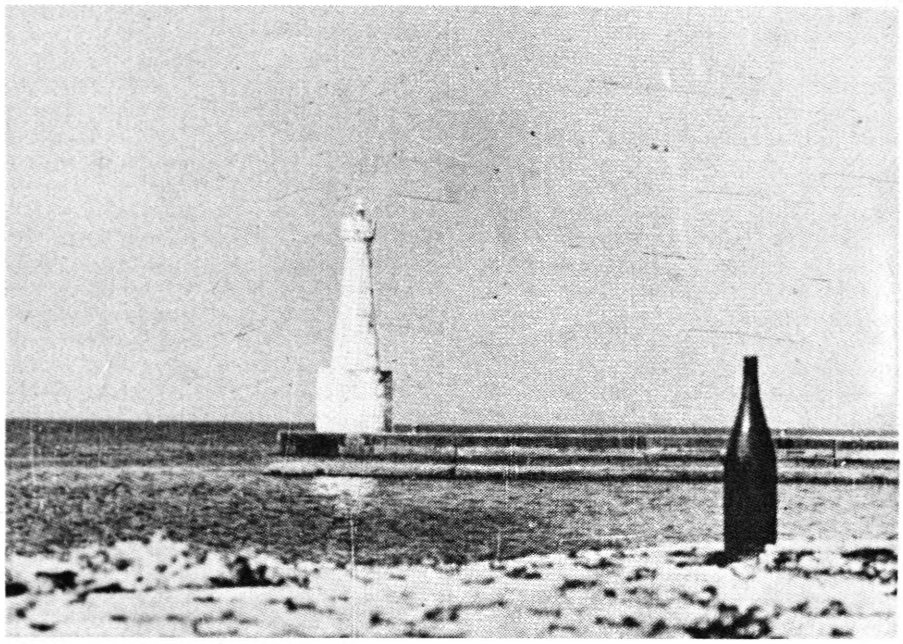
Bøger

Japansk filmkunst og japansk kultur

Dette er ikke en ny japansk filmhistorie. Det gør Noël Burch klart fra begyndelsen, og det kan man ikke være uenig med ham i, skønt man kan være uenig med ham i meget. Som han selv skriver, er hans formål med sin bog på engang mere beskedent og betydeligt mere ærgerrigt og dumdristigt. Ud fra et historisk synspunkt vil han behandle den japanske film, nærmere betegnet fra perioden 1917 til 1945, som bogen beskæftiger sig mest med, med konstant reference til det, som han kalder japansk kultur i sin helhed. Han forsøger kort sagt det, som enhver elsker af japansk film formentlig på et eller andet tidspunkt har drømt om, fordi japanerne med Burchs ord »has produced a cinema which is in essence unlike that of any other nation.«

Hvad han søger at kredse sig ind på, er derfor de fundamentale forskelle mellem vestlig og japansk filmkunst, og han vil gerne se sin bog som »a step in the direction of a critical analysis of the ideologically and culturally determined system of representation from which the film industries of Hollywood and elsewhere derive their power and profit. It consequently may be understood as part of a much broader movement, that of the modern search for a Marxist approach to art, initiated by Brecht and Eisenstein, and which involves a *detour through the East.*« Vi kan derfor nok vente flere værker af Burch efter at han nu har foretaget omvejen gennem Østen, og det må vel være i dem man skal lede efter den marxistiske holdning til kunsten, som ikke springer forstyrrende iøjnefaldende frem i »To the Distant Observer«. Det mindst tilfredsstillende i bogen er også dens sammenligninger mellem japansk og det han kalder vestlig borgerlig kunst. Et er, at Burchs ideologikritiske holdning i sig selv er udtryk for en begrænsning. Et andet er, at hans helt besværgende foragt for middelklassen og hans næsten religiøst farvede had til Hollywood-traditionen ofte ganske tager magten fra den videnskabelighed, som han søger at anlægge. Er man ikke en hund efter filmteori, er der en del i bogen, som man må søge at bekæmpe sin irritation over. Burch er et meget karakteristisk produkt af den moderne, akademiske verden med sin altgennemskuende teoretiske analyseren, sin slåen på det videnskabelige syn, og sin forkærlighed for skematisering, systematisering, orden. Men opvakt er han unægtelig og en analytiker for Herren. Og der er derfor en del at hente i bogen, som lægger til vor forståelse for den japanske films særpræg. I bogens første del summerer han f.eks. op således:

»Firstly, tradition inclines the Japanese to read any given text (and this may also be a film, as we shall see) in relation to a body of texts. Secondly, the sacrosanct value placed on originality, the taboo placed on 'borrowing', on 'copying' in the West are as utterly foreign to Japan as are Western 'individualism' and the primacy of the person or subject. Thirdly, the linear approach to representation is not a privileged one. Finally, the precedence given 'content' over 'form', or rather the hypostasis of meaning to the detriment of its *production,* is a specifically Western attitude. It has informed all Western methods of analysis, explanation, reading or interpretation; it has also been imported into Japan to fill an undeniable theoretical and instrumental void. It has, however, no place in any artistic or other practice that can be identified as specifically Japanese.«



Karakteristisk Still Leben-shot i Ozu-film

Det mest udbytterige i bogen er utvivlsomt Burchs grundige analyser af en række film, som han bl.a. bestemmer i forhold til japansk historie, tankegang og kunst, ikke mindst teatret. Med hensyn til dette sidste anvender han fornuftigt betegnelserne *presentational* og *representational theatre,* hvormed han med det første karakteriserer den teaterform (og det vil sige den japanske), hvor tilskuerne ved, at skuespillerne spiller roller, og med den anden den teaterform, der tilstræber en illusion af virkelighed (og det vil bl.a. sige det 19. århundredes europæiske teater). Og der kan også være grund til at citere hans bemærkninger om det fortællende: »Narrative as such is not foreign to Japanese tradition; it is on the contrary, omnipresent, but its modes are radically different from ours . . . the primary narrative dimension is isolated, set apart from the rest of the theatrical substance, designated as one function among others. In the West, on the other hand, since the Eighteenth century, our major narrative arts- the novel, the theatre and more recently the cinema- have tended towards a kind of narrative saturation; every element is aimed at conveying, at expressing a narrative essence.«

Mest stimulerende i bogen er for mig kapitlet om Ozu, hvori Burch meget skarpsindigt får karakteriseret nogle af de særpræg, som er Ozus. Bl.a. under henvisning til japansk poesi får Burch omsider sat en etikette på Ozus Still Leben-shots, som vi fra nu af kan betegne som *pillow shots.*

Sammenfattende for den historiske gennemgang er det Burchs synspunkt, at japansk film havde sin storhedstid indtil 1945, og han ved naturligvis, at han indtager en provokatorisk attitude, når han argumenterer for, at Ozus og Mizoguchis film fra tiden efter krigen, dvs. de film, der gjorde dem verdensberømte, er ringere end deres førkrigsfilm, fordi de er udtryk for akademisme og opportunisme, inficeret af vestlig filmkunst. Det er en mening, som Burch er vældig glad for, og man under ham gerne glæden ved at indtage et modsat synspunkt, men i sin argumentation er han nu ikke meget overbevisende. Blandt efterkrigstidens instruktører er hans foretrukne Kurosawa og Oshima, men det, som han skriver om disse to synes at høre hjemme i en helt anden bog end den, han begyndte på.

Måske er hans egentlige ærinde med bogen et omfattende opgør med den borgerlige filmkunst i vesten, og i dette opgør har han søgt støtte i den japanske film. Men hvis man kan se bort fra dette tilgrundliggende argument i bogen, og det er ikke så svært, kan man nok blive en del klogere på den japanske film, og det er vel nok så spændende.

Ib Monty

Noël Burch: To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema. Scolar Press, London 1979, 387 s., ill. Indbundet 10 pund, paperback 4,95 pund.

Det nye Hollywoods fodspor

Det må være fristende at give sig i kast med en seriøs kortlægning af udviklingen i amerikansk film inden for det sidste tiår, men også uhyre vanskeligt at overskue det virvar af talent der er vokset frem i den pågældende periode. Det er ikke desto mindre hvad den amerikanske filmhistoriker og -kritiker Diane Jacobs forsøger i bogen »Hollywood Renaissance«, og hun har da også klogeligt valgt at koncentrere sig om fem af periodens vigtigste instruktørnavne i sin smukt disponerede bog. Disse fem navne udskilles i et introduktionskapitel på omkring 20 sider, hvor der redegøres for tiårets vigtigste strømninger med hovedvægten lagt på det (til tider noget tungt) sociologisk-filosofiske, kraftigt understøttet af citater af Orson Welles, par excellence det gamle Hollywoods kunstner med stort K.

De fem der er valgt er John Cassavetes, Robert Altman, Francis Coppola, Martin Scorsese og Paul Mazursky, der tildeles hver sin afdeling med et generelt karakteriserende præsentationsafsnit, efterfulgt af korte, men rammende analyser af deres film i kronologisk rækkefølge (dog er Coppolas debutgyser for Roger Corman og Altmans film før »M.A.S.H.« udeladt), frem til og med 1976.

Valget er rimeligt, fordi de alle fem har en produktion bag sig der tegner hver sin markante kunstneriske personlighed og samtidig er tilstrækkeligt omfattende (fem film eller flere) til at såvel sammenhæng som udvikling kan spores og kortlægges hos hver især. Ydermere sættes de i introduktionskapitlet fint i relief til både forudgående filmskabere: Arthur Penn, Sam Peckinpah, Mike Nichols, Roman Polanski, Sidney Lumet etc. samt til samtidige (men af diverse grunde knap så produktive eller markante) kolleger som Woody Allen, Hal Ashby, Ralph Bakshi, Noel Black, Peter Bogdanovich, Mel Brooks, Brian De Palma, John Hancock, Dennis Hopper, Geroge Lucas, Terrence Malick, John Milius, Bob Rafelson, Michael Ritchie, Jerry Schatzberg, Steven Spielberg og Howard Zieff. Alene denne sidste remse røber hvor svært det er – i løbet af de sidste par år er både Allen, Ashby, Lucas og Spielberg rykket helt frem i forreste række, Malick og Milius er godt på vej, og der er allerede kommet en helt stribe nye talenter til.

Men Jacobs kommer også omkring de andre – manuskriptforfatterne Robert Towne, Joan Tewkesbury, Paul Schrader, Willard Huyck & Gloria Katz – fotograferne Vilmos Zsigmond og Laszlo Kovacs (og hvad med Gordon Willis, John Alonzo, Michael Champan, Paul Lohmann, Bill Butler, Haskell Wexler m.fl.?) – og de nye stjerner Jack Nicholson, Robert De Niro, Harvey Keitel, Elliot Gould, Donald Sutherland, Keith Carradine, Karen Black, Shelley Duval, Louise Fletcher, Ellen Burstyn, Cybill Shepherd, Madeline Kahn osv. osv. – og hele dette perspektiv fastholdes hele vejen igennem enkeltanalyserne.

Bogen er således ganske glimrende og udbytterig læsning. Hvad jeg savner – i introduktionskapitlet – er en nøjere redegørelse for sammenhængen mellem denne »Hollywood-renæssance« og hele omlægningen af det amerikanske produktionssystem på filmens område, hvor netop Cassavetes, Altman og Coppola (blandt de udvalgte) har haft afgørende indflydelse. Efter 50'ernes og 60'ernes gradvise opløsning af den gamle studiestruktur i skyggen af »flimmerkassen«s hastigt tiltagende udbredelse har *de* netop været med til at vise nye veje – efter fransk ny-bølgemønster. De gamle studio-bosser er i dag erstattet af mere anonyme pengemænd, og det er selvfølgelig stadig den økonomiske succes der tæller, men nu er det hver enkelt *unit,* hver enkelt instruktør der tegner filmenes indhold. Mesterværker som »Nashville«, »The Godfather«, »Taxi Driver«, »Bloom in Love«, »Annie Hall« og »Close Encounters of the Third Kind« er blevet skabt i et klima af kunstnerisk frihed som ikke tidligere er set i amerikansk film. Det nye Hollywoods filmskabere har for alvor mulighed for at blive sande »auteurs«, og der er tilsyneladende ret vide tøjler – Altman har f.eks. ikke lavet en virkelig stor økonomisk succes siden »M.A.S.H.«, men kan alligevel holde sit private produktionsselskab kørende med film efter film.

Specielt er den nye generations forhold til de hævdvundne genrer interessant i dette perspektiv. Det er folk der er vokset op i biografly og celluloidflimmer, og det er ikke længere suspekt at lave en gyser, en detektivfilm eller en western med omhu og seriøsitet. De gamle formler bearbejdes, forandres, pastícheres i én uendelighed og danner grobund for stribevis af personligt engagerede, fantasifulde, morsomme og spændende film.

Diane Jacobs' bog er en glimrende redegørelse for fem af disse nye filmfolk med tryk på *film.* Den videre perspektivering har vi til gode indtil videre, men den kommer forhåbentlig – engang når 1970'erne er blevet forhistorie.

Asbjørn Skytte

Diane Jacobs: »Hollywood Renaissance«, A. S. Barnes & Co./The Tantivy Press, South Brunswick and New York-London 1977. 192 sider.
PS: Som alle andre i Peter Cowies Barnes/Tantivy serie indeholder bogen naturligvis komplette filmografier over de fem udvalgte instruktører.

Alfred Hitchcocks liv og levned

Efter en karriere, der har strakt sig over foreløbig 56 år, og efter 53 film turde Alfred Hitchcock nok være en af de bedst kendte filminstruktører i denne verden. Der har i årenes løb været en mangfoldig litteratur om ham og hans film, og med udgangspunkt i Chabrols og Rohmers snart 25 år gamle bog har mange kritikere talt længe og alvorligt om skyldkomplekser og katolske traumer og soning i Hitchcocks film, og det fik i alle tilfælde i en årrække mange seriøse biografgængere til at vurdere Hitchcocks produktion efter dens meningsfuldhed og ikke efter dens iøjenfaldende underholdningskvaliteter. Hitchcock har altid udvist en høflig interesse for alle de mærkelige tolkninger af hans film, der er blevet bragt til torvs i årenes løb, men han er aldrig selv hoppet på vognen. I det hele taget har han helst snakket praktiske detaljer, når han er blevet afæsket údtalelser om sine film, og måske netop efter de mange års dybsindige og ofte forskruede tolkninger af den underliggende symbolik og mening i filmene, kom Truffauts nu klassiske interview-bog som en behagelig overraskelse, da den kom frem i 1966. Den var fuld af anekdoter og fornøjelige betragtninger, og den cementerede en række af de standardskrøner, som Hitchcock selv har bygget op om sit image, og gav ligefremme og derfor ofte lidt desillusionerende forklaringer på mange af de ting og fænomener, der har synet gådefulde i hans rige produktion.

Siden Truffaut-bogen er der kommet endnu en række subjektive værker om Hitchcock og hans film, og mange af dem har skam været læseværdige nok. Men som tilfældet var med en anden af filmhistoriens store skikkelser, Chaplin, savnede man en bog om kunstneren selv indefra efter de mange kritiske tolkninger og lobhudlende værker. Da Chaplin endelig på sine ældre dage skrev sin selvbiografi, kom den nok som en skuffelse for mange, der havde ventet et mere detaljeret indblik i selve skabelsen af filmene og en mere nøgen redegørelse for geniets visioner og kampe. I dag kan de fleste formentlig indse, at Chaplin ikke kunne have skrevet sin selvbiografi anderledes, end han gjorde.

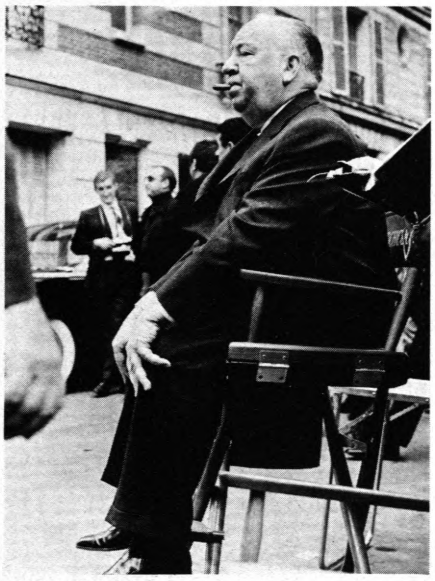
Det er med samme følelse af utilfredshed og sådan-må-det-nu-engang-vere-erkendelse, man læser John Russell Taylors autoriserede biografi om Hitchcock. »Hitch« hedder bogen lakonisk, og det er på mange måder en lakonisk bog. Den fortæller eksemplarisk, som biografier nu engang skal, om de ydre forhold i Hitchcocks liv, hvornår, hvor, sammen med hvem, og hvad skete der så. Men Hitchcock har tydeligvis ikke været så forfærdelig meddelsom om sin egen indsats i løbet af sin lange karriere, selv om han tilsyneladende er gået meget aktivt ind for biografien. Hvad vi således får at føje til det billede, vi allerede kender, og hvor filmene naturligvis fortsat vil være det vigtigste, er en række faktuelle oplysninger, der aldrig rigtigt kommer under huden på kunstneren selv.

Der ligger naturligvis i denne milde skuffelse begravet en fæl og romantisk geni-dyrkelse, som formentlig under alle omstændigheder er ved at gå af mode, en fornemmelse af, at den store kunstner også skulle være det ulmende, utilpassede, uregerlige, givende geni udenfor sin kunst, og på ingen stor kunstner passer denne beskrivelse vel dårligere end på netop Hitchcock.

Russell Taylors bog får da også tegnet et foruroligende portræt af en britisk middelklasse-mand, en spidsborger, en grundigt og minutiøst arbejdende håndværker, der bruger endeløs tid på at planlægge og tilrettelægge og organisere, og som aldrig – den historie er jo kendt nok – ville

drømme om at forlade sig på øjeblikkets indskydelse, på geniets vision, på kunstnerens ret til at følge sin inspiration. Det er et fantastisk lidenskabsløst menneske, man møder i dette portræt af Hitchcock, en mand, der optager sine film i mørk jakkesæt og hvid skjorte og diskret slips og i en atmosfære af stilfærdig orden og organisation. Her overlades intet til tilfældighederne, og Hitch er da også villig nok til at tage skylden for alle de mislykkede ting i filmene på sin egen kappe.

Biografien om Hitchcock er meget jordbunden, og selv om Russell Taylor ikke har fungeret som ghost-writer, men virkelig er en begavet kritiker, der lægger sine



Alfred Hitchcock

egne fortolkninger ind i bogen, hvor Hitchcocks ord ikke rækker, bliver bogen netop ved sin kredsen om personen og hans uopstyltede forhold til sin kunst en slags basis for nyvurdering af Hitchcocks film. De notoriske prøvesten for den Chabrol-Rohmer'ske tolkning – og dermed de film, der i mange år har stået som de (mere eller mindre oversete) mesterværker i produktionen – »Under Capricorn«, »I Confess«, »The Wrong Man« – falder noget sammen ved læsningen af denne bog, og mange af de rendyrkede og glatte komedie-thrillers, som man måske i sit stille sind har sat allerhøjest – »Young and Innocent«, »The Lady Vanishes«, »Rear Window«, »North by Northwest« – bliver for alvor rehabiliteret, og læsningen af bogen giver en gevaldig lyst til at få genset mange af disse film, der nu så længe har været udenfor vores rækkevidde.

»Hitch« giver os fortsat ikke det endelige svar på, hvem Alfred Hitchcock egentlig er. Hvem er dette menneske, hvis fysiognomi er én så velbekendt? Hvordan trænger man ind under overfladen på en kunstner, der i så mange år har kørt skånselsløs PR på sit eget dæmoniske hyggeonkel-image? Hvordan kombineres mandens næsten perverse generthed med hans groteske klovnerier på film og TV? Hvordan forenes hans påståede 40 år lange seksuelle afholdenhed med den tiltagende seksualitet i hans film i disse år? Nå ja, svaret er vel i begge tilfælde indlysende, men bidrager forsåvidt kun til at gøre personen endnu mere mystisk. Med andre stærkt personlige kunstnere – som f.eks. Buñuel og Fellini – kan man stille sig tilfreds med, at billedet af dem selv er at finde klart (omend ikke altid entydigt) i deres film. Men Hitch har formentlig aldrig lavet film, fordi han var drevet frem af en ustyrlig trang til at realisere sig selv ad denne vej. Han har lavet underholdningsfilm, som man – synes jeg da – får mest ud af, hvis man ikke lægger mere i dem, end what-meets-the-eye.

Om man vil spilde tid og penge på »Hitch« er således et spørgsmål om, hvorvidt man finder biografier interessante. Det gør jeg, og jeg anser Hitch for at være en stor kunstner, og jeg tror måske, jeg har haft flere gode timer med hans film end med nogensomhelst anden instruktørs. Og hvis man i øvrigt erkender, at værket er vigtigere end kunstneren – og her kunne man vel nok påstå, at enkelte kunstnere som f.eks. Welles og Godard i korte perioder ligesom har antaget en dimension, der overskred det værk, der gjorde dem så betydningsfulde – så har man her endnu en udmærket bog om en filminstruktør, der ofte har overskygget sine egne film, men som måske, den dag regnskabet skal gøres op, overhovedet ikke eksisterer udenfor filmene. »Hitch« er på en måde en erkendelse af dette, og det er en af de ting, der gør bogen læseværdig. Men jeg vil som sagt hellere se filmene. Og helst lidt snart, ikke?

Ib Lindberg

Håndbog over TV-film

De to engelske TV-freaks – eller teleaster som det nu hedder – Christopher Wicking og Tise Vahimagni har påtaget sig den umulige og påtrængende opgave at lave en håndbog over amerikanske instruktører af TV-film og serier, og for at gøre det underholdende for sig selv og provokerende for læserne har de af alle modeller valgt auteur-skabelonen. »The American Vein« er et TV-leksikon opbygget som »Vingt ans de cinéma américain« og Andrew Sarris' »The American Cinema«. Det uoverskuelige oprydningsarbejde i denne del af filmproduktionen, der har stået på i 30 år men ikke tidligere er blevet systematisk dokumenteret, har resulteret i 281 biografier med tilhørende filmografier. Oversigten over instruktørernes film karakteriserer forfatterne klogeligt nok som »repræsentativ«. De har dels været afhængige af, hvad der har været vist i England, og dels af de oplysninger, som de amerikanske produktionsselskaber har leveret.

Auteur-modellen er forførerisk og i virkeligheden galimatias, når det handler om TV. Langt størsteparten af TV-instruktører er håndværkere af forskellig dygtighedsgrad. De bestilles til en opgave med måske tre ugers samlet arbejde. Manuskriptet er i forvejen tilrettelagt og vurderet efter opinionsundersøgelser. Der er ingen tid til hverken improvisationer, større stilistiske indsatser eller personlige »touches«. Tematiske linier er selvsagt kun at spore ved en halsbrækkende efterrationalisering. Buzz Kuliks film om historiske retssager (Chessman og Lindbergh-kidnapningen f.eks.) er således kun karakteristiske ved at handle om retssager, ikke ved Kuliks personlige holdning til dem.

Det er derfor med blandede følelser man læser de to forfatteres karakteristikker igennem. Undertiden resulterer de i en præcis beskrivelse som i tilfældet Earl Bellamy, der herhjemme kun er kendt for sine C-film i biograferne, men også har arbejdet regelmæssigt for TV: »Earl Bellamy er en af de instruktører, som næsten er glemt, mens de endnu er i arbejde. Bellamys karriere ligner på alle måder et skib, der sejler forbi i natten uden formål og uden bestemmelsessted og blot med Universals studioflag til at fortælle, hvor det kom fra.« Karakteristikken kunne imidlertid gælde for 200 af de biograferede instruktører.

Et eksempel på, at auteurteorien går galt i byen er David Greene. Han har i følge forfatterne »an eye for beautifully formal composition and skill and subtlety with actors«. Det kunne man gå med til efter den omhyggelige pilot til »Rich Man, Poor Man«, men hvad så med spillefilmen »Fanget i dybet«, der i et og alt modsiger beskrivelsen. Sandheden er nok, at Greene er en solid håndværker, der er prisgivet manuskriptet.

Joseph Sargent er til gengæld et eksempel på, at forfatterne er handicappet af at have set for få af hans film, således mangler filmografien både »Hustling« og »The Night That Panicked America«, som nok gør ham fortjent til mere end blot at være »master of pure visual suspence«. Sargent er en af de få TV-instruktører, der evner at få miljøet til virkelig at leve omkring skuespillerne.

Udover biografierne, der for at nå op på 281 også omfatter dem, som i dag kun arbejder med spillefilm (Peckinpah, Pollack, Ritchie m.fl.) og dem, der for længst har retireret (Benedek, Milestone, George og Vincent Sherman) indeholder »The American Vein« også en index til alle betydningsfulde serier samt en oversigt over skelsættende årstal i TVs historie. Der mangler en biografi på Donald Wrye (»The Entertainer« med Jack Lemmon), men ellers skulle man ikke savne noget.

For instruktør-fikserede er »The American Vein« selvfølgelig en must og for de mere realitetsbetonede et udmærket grundlag at arbejde videre på. Der er her samlet flere titler, end det ville være muligt at skaffe sig på anden vis. Og amerikansk films renæssance havde næppe fået sit format, hvis ikke de franske instruktører havde begyndt lige så tosset og entusiastisk som Christopher Wicking og Tise Vahimagni gør her.

Michael Blædel

The American Vein. Talisman Books. England 1979. 261 sider. 7, 5£.

Filmene

Bliktrommen

Instruktør: Volker Schlöndorff

En filmatisering af Günter Grass' berømte roman »Die Blechtrommel« (1959) må nødvendigvis høre til den type filmatiseringer, der gør en dyd af nødvendigheden og fremstår som det, de er, nemlig en filmadaption af en bog. For mens der er filmatiseringer, hvor det oprindelige litterære forlæg er så lidet kendt eller betydningsløst, at filmen kan fremtræde som et helt selvstændigt værk, er filmatiseringer af klassikere og bestsellers, altså bøger med en solid og – inden for et bestemt tidsrum, i det mindste – urokkelig status, nødsaget til at tage i betragtning, at de generelt fremstår som dependente værker, bøger i filmform.

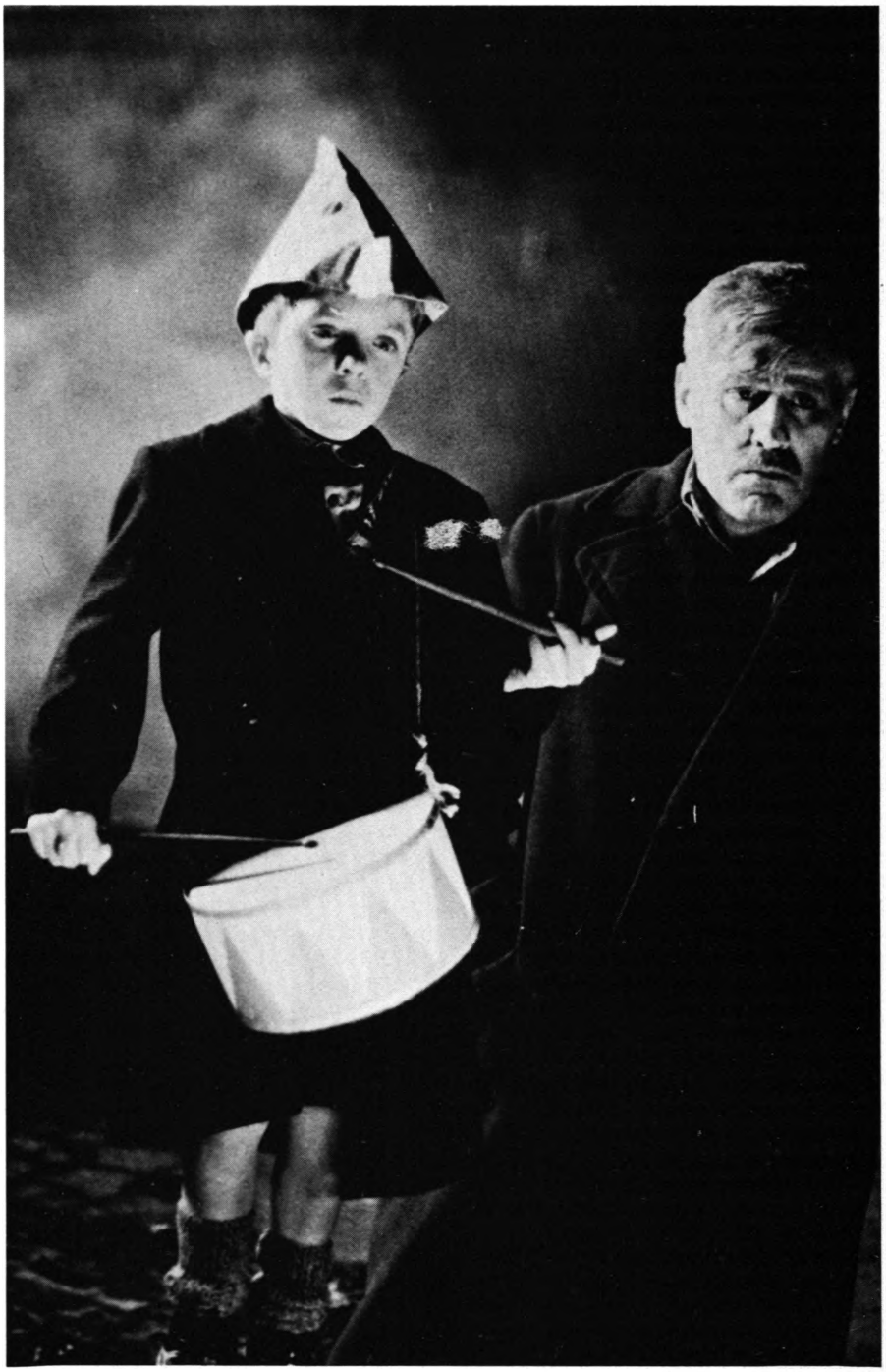
Selvfølgelig kan man godt i teorien forfægte det synspunkt, at filmen skam er et selvstændigt kunstværk, som ikke bør revse eller revses af det oprindelige værk. Men når det drejer sig om et så velkendt værk, og når filmen ydermere, igennem sin tilblivelse og distribution, selv energisk har markeret referencen til det litterære forlæg, er det praktisk umuligt og da også forkert at betragte romanen og filmen som to, principielt autonome værker.

Sådan må det åg med en højt berømmet nyklassiker som Grass' første (og bedste) roman, der – i til sammen tre millioner eksemplarer – står uantastet som en *unwiederholbar* genistreg i tysk efterkrigslitteratur. At gentage det ugentagelige i filmisk form må nødvendigvis få præg af illustration, og Schlöndorffs filmatisering efter et manuskript udarbejdet i samråd med forfatteren, et produkt af forlæggets diktat og nødvendighed, byder da også først og fremmest på illustrationer – i det store og hele fremragende illustrationer, men trods alt kun illustrationer.

Schlöndorff, der stod i lære hos Melville, Resnais og Malle, har først og fremmest dyrket filmatiseringen, betydeligst i debut'en »Der junge Törless« (efter Robert Musil) og med størst kommerciel succes i »Die verlorene Ehre der Katharina Blum« (efter Heinrich Böll). Som instruktør er han først og fremmest *dygtig.* Det mest slående ved hans 2½ time lange billedliggørelse af (de første to trediedele af) Grass' omfangsrige roman er, hvor dygtigt den er udført. Ganske vist er der, som det let kan ske når lange romaner skal koges ned til et filmisk resumé, især i sidste del, scener der ikke når at komme i gang og folde sig ud, før de er slut, og der er overspringelser og sammentrækninger der gør handlingsgangen abrupt og uklar (f.eks. burde et optaget afsnit om jøden Fajngold, der, hjemkommen fra Treblinka, overtager Matzeraths butik, ikke være skåret fra – jf. Schlöndorff & Grass' store billedværk, s. 168 ff.). Men det gamle Danzig er genskabt med forbløffende atmosfære i billeder, der rummer netop den korrekte eventyrlige realisme og sælsomme surreale poesi, baseret på en blanding af tysk gotik og barok absurditet. Gader, huse, forretninger, varer, interiører, plakater, dragter, sporvogne – alt vidner om en pertentlighed i rekonstruktionen, som yderligere dokumenteres i billedværket om filmen og optagelserne.

Et fremragende hold skuespillere (Mario Adorf, Angela Winkler, Daniel Olbrychski, Tina Engel, Katharina Thalbach og Charles Aznavour m.fl.) leverer yderst dækkende præstationer omkring stjernen *sine qua non,* den lille David Bennent, som er Oskar, et vræng-billede af en roman-helt, en ondskabsfuld purk, et grotesk tidssymptom, et Hitlertidens jesusbarn, en bizar dæmon, efter hvis forførende musik, menneskene, allerede vant til demagogernes lokkeråb, må danse. Bennent er mere overbevisende end nogen kunne have forestillet sig. Alt sammen udmærket. Filmen, hvis tilblivelse blev fulgt med enestående opmærksomhed i pressen, bærer fra først til sidst præg af, at den er resultatet af en gruppe højtbegavede professionalisters målrettede slid. Intet er overladt til til-

David Bennent og Mario Adorf i scene fra »Bliktrommen«



fældighederne, alt er minutiøst tilrettelagt (hvad også Schlöndorffs publicerede dagbog fra optagelserne vidner om). Man er gået frem med pertentlig planmæssighed, hvad der måske også er meget forståeligt, når det drejer sig om tysk films hidtil dyreste produktion. Man har tænkt så det knagede, puklet og gjort sig umage.

Og heri ligger filmens styrke såvel som dens svaghed. Resultatet er et imponerende, respektaftvingende værk. Men samtidig er det et værk, som ikke rummer bare ét lille spontant øjeblik, hvor tingene lykkes og brikkerne falder på plads, uden at Schlöndorff og hans team har bakset med det og kæmpet for det, ikke et lille kreativt lykketræf, hvor filmen glemmer, at den er tysk films dyreste og hidtil ærgerrigste udspil, ikke et lille åndehul, hvor den glemmer, at den er en ærbødig filmatisering af Günter Grass' litterære kraftpræstation og bare bliver – film. Og heri ligger måske også årsagen til den anden indvending, man kunne rette mod filmen som helhed, sådan som den fremtræder som en overkvalificeret 'illustreret klassiker' for det publikum, der aldrig fik taget hul på romanens 736 sider og var bange for at sige det.

Problemet ligger i, at filmatiseringen med en vis boomerang-agtig effekt vender sig mod originalværket og afslører dets mangler og svagheder. Den afslører, at Grass' roman først og fremmest bæres oppe af den genialske, fabulerende sprogdragt, prosa-tryllerier, der i nogen grad camouflerer, at selv om der fortælles en god historie, så er det måske alligevel ikke en historie, som kan klare sig helt så godt uden den kongeniale præsentation. Schlöndorff har naturligvis gennem sine billeder søgt at skabe et tilsvarende illusionsnummer, som skal kompensere for tabet af den sproglige magi, men det lykkes ikke, måske fordi Schlöndorff er en ringere billedmager end Grass er ordmager, at tilsløre det artificielle i historiens konstruktion og indhold.

Når vi efter halvtredie time omsider er nået til vejs ende, eller i hvert fald har fået Oskar sat på toget vestpå, har vi afgjort fået et særpræget og spændende indblik i et stykke historie, set gennem et ikke uinteressant temperament. Men man sidder måske nok tilbage med et ubesvaret spørgsmål om, hvorfor vi egentlig skulle høre så meget om den dværgagtige, satanisk-uskyldige, bliktrommespillende Oskar Matzerath fra Danzig.

Han skal tydeligt nok udgøre et grotesk symbol. Han er gennem sin besynderlighed og skæbne et underholdende bekendtskab, der bestemt har kvaliteter som roman-person. Hans tromme og trommen fremstiller filmen som megetsigende fænomener, men lige præcis hvad de siger, er lidt uklart. Til uklarheden bidrager også det forhold, at Oskar er udstyret med to lydlige karakteristika, både trommespillet og det glassplintrende skrig. Hvis bliktrommespillet er så centralt et motiv som plottet (og titlen) synes at postulere, så er glasskrigene vel overflødige, eller peger det på, at der i virkeligheden ikke er så meget bliktromme-motivet ret beset kan bruges til?

Det rummer en effekt, som i sig selv er fængslende og måske også har virksomme symbolske overtoner, men åbenbart ikke i højere grad end, at der er brug for endnu et magisk, auditivt virkemiddel. Og det er måske også forklaringen på, at tromningen ikke rigtig kommer til at indtage den på én gang realistiske og allegoriske rolle i historien, der åbenbart er tiltænkt den. Der er faktisk kun én scene, hvor trommespillet giver mening på begge planer, nemlig det store, virtuost iscensatte nazimøde, hvor Oskar, skjult under tribunen, trommer mødet sønder og sammen, så den nazistiske disciplin går i opløsning, de fremstrakte arme begynder at svaje til »An der schönen blauen Donau«, der omsider stædigt bryder frem af militærorkestrenes kaos og forvandler alt til en hvirvlende folkefest.

Ud over i denne scene er det heller ikke lykkedes komponisten Maurice Jarre at bruge dette ellers oplagte musikalske motiv til noget. Han har komponeret et smukt, melankolsk tema, brudt af skingre, forvrængede klangekko'er, men i betragtning af, at det for så vidt drejer sig om en film der handler om en – lidt speciel – musiker, er det påfaldende, at der ikke er noget, musikken kan bruge trommen til. I romanen kunne Grass med sin musikalsk besværgende prosa bedre opretholde illusionen om, at trommen var et sammenfattende symbol, et skrattende, dæmonisk udtryk for tidens morderiske galskab og selvdestruktive undergangsdrift. I filmen trættes vi blot over den lille dreng, der – sådan som børn har for vane, når de har fået et nyt, støjende legetøj – sætter de voksnes tålmodighed på en hård prøve.

Filmen er utvivlsomt blevet det flagskib, som moderne tysk film har gjort sig fortjent til, og den skal sikkert, traditionen tro, skaffe romanen mange nye læsere. Men selv om det er utaknemmeligt, når man står over for dygtige kunstneres intelligente bedrift, tager man sig i at ønske, at filmen selv var blevet styret af lidt galskab, at den også selv havde ladet sig rive med til en eller anden form for livsudfoldelse, og at den havde haft noget på hjerte.

Peter Schepelern

BLIKTROMMEN
Die Blechtrommel. Vesttyskland/Frankrig 1979. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Franz Seitz Film-Bioskop Film-Artemis Film-Hallelujah Film-GGB 14. KG/Argos Film. I samarbejde med Jadran Film (Jugoslavien) og Film Polski (Polen) samt Hessischen Rundfunk. **Ex-P:** Franz Seitz. **P:** Eberhard Junkersdorf. **P-ledere:** Siegfried Hofbauer, Herbert Kerz. **I-ledere:** Luis Mayr, Günther Stocklöv, Ute Ehmke. **Instr:** Volker Schlöndorff. **Instr-ass:** Alexander E. v. Richthofen, Branko Lustig. **Manus:** Jean-Claude Carrière, Volker Schlöndorff, Franz Seitz. **Dialog:** Günther Grass. **Efter:** Roman af Günther Grass. **Foto:** Igor Luther/**Ass:** Peter Arnold, Nikolaus Starkmeth. **Farve:** Eastman. **Klip:** Suzanne Baron. **Ark:** Nicos Perakis. **Dekor:** Bernd Lepel. **Rekvis:** Franz Bauer, Christian Lenz, Thomas Schulz. **Kost:** Dagmar Niefind/**Ass:** Inge Meer, Yoshy Yabara. **Musik:** Maurice Jarre. **Incidentalmusik:** Friedrich Meyer. **Tone:** Walter Grundauer. **Makeup:** Rino Carboni, Alfredo Tiberi. Fransk stab: **P-leder:** André Heinrich. **I-leder:** Jean-Claude Mouliere. **Instr-ass:** Richard Malbéqui. **Dekor:** Dominique Antony. **Rekvis:** Pierre Audouard. **Kost:** Renée Miquel/Jugoslavisk stab: **P:** Donko Buljan. **P-ledere:** Emir Cejvan, Marko Vrdoljak. **Instr-ass:** Branco Lustig, Slavko Andres. **Ark:** Tihomir Piletić, Zeljko Senecic/**Ass:** Stanislav Dobrinc. **Rekvis:** Ivo Baltic, Ivo Stjepan. **Kost:** Marko Cerovec, Anica Franjo. **makeup:** Mirko Mackić, Albina Mackić. **Frisurer:** Ruza Vidmar. **Sp-E:** Nikola Vujasinović/Polsk stab: **P-ledere:** Urszula Orczykowska, Zygmunt Wolcik. **2nd unit-instr:** Andrzej Reiter. **I-leder:** Czeslaw Klak. **Instr-ass:** Andrzej Psciuk. **Ark:** Piotr Dudzinski, Barbara Nowak. **Dekor:** Ewa Kowalska. **Rekvis:** Boleslaw Miziotek, Tadeusz Kunikowski. **Kost:** Krystyna Bartosik, Zofia Jedrzejcak. **Sp-E:** Krzysztof Szwed. **Makeup:** Teresa Towaszewska. **Medv:** Mario Adorf (Matzerath), Angela Winkler (Agnes), David Bennent (Oskar), Daniel Olbrychski (Jan Bronski), Katharina Thalbach (Maria), Heinz Bennent (Greff), Fritz Hakl (Bebra), Mariella Oliveri (Roswitha), Tina Engel (Anna Koljaiczek), Roland Teubner (Joseph Koljaiczek), Ernst Jacobi (Lobsack), Werner Rehm (Scheffler), Käte Jaenicke (Mutter Truczinski), Ilse Pagé (Gretchen Scheffler), Wigand Witting (Herbert Truczinski), Marek Walczewski (Schugger-Leo), Wojciech Pszoniak (Fajngold), Otto Sander (Musiker Mayn), Karl-Heinz Tittelbach (Felix), Emil F. Feist, Herbert Behrent (Cirkusartister), Bruno Thost (Lankes), Henning Schlüter (Dr. Hollatz), Gerda Blisse (Frk. Spollenhauer), Joachim Hackethal (Wiehnke), Helmut Brasch (Gamle Heilandt), Zygmunt Huebner (Dr. Michou), Mieczyslaw Czeehowics (Kobeylla), Charles Aznavour (Sigusmund Markus), Andrea Ferreol. **Længde:** 144 min. **Udl:** United Artists. **Længde:** 144 min., 4058 m. **Prem:** 28.9.79 – Dagmar + Grand.

Günther Grass, David Bennent og Volker Schlöndorff

Rend mig i traditionerne

Instruktør: Edward Fleming

Folkekomedien som dansk filmgenre har man ikke set meget til i de senere år. Halvtredsernes »hyggefilm« – Morten Korch og Far til Fire f.eks. – virker på et nutidigt publikum for klodsede i deres eskapisme, og markedet for Dirch Passer-farcer synes afløst og monopoliseret af Erik Ballings Olsen Bande-serie. Foruden pornoen domineres billedet i dag af institutstøttede »problem«- og ungdomsfilm, der appelerer til et bredt publikum med en blanding af humør- og actionpræget »folkelighed« og politiserende realisme.

Edward Fleming befinder sig som filmskaber i midten af dette spektrum. Hans film insisterer på folkekomedien som en moralsk gyldig og (velsagtens) »særlig dansk« udtryksmulighed. Flemings to gode film »Og så er der bal bagefter« (1970) og »Lille spejl« (1978) knytter an til en gruppe af danske film, der ofte meget talentfuldt har fornyet folkekomedien ved at tilføre dens enkle psykologi satire, ønhed og poesi. Film som Rifbjergs/Ballings »Det var en lørdag aften«, Andersens/Carlsens »Man sku' være noget ved musikken« og Panduros/Christensens »Harry og kammertjeneren«, »Støvsugerbanden« og »Naboerne«. (Flemings gyseligt prætentiøse »Den korte sommer« fra 76 falder mildt sagt uden for i denne sammenhæng).

Det er derfor næppe nogen tilfældighed, at Flemings fjerde og sidste nye film »Rend mig i traditionerne« er en filmatisering af netop Panduros gennembrudsroman fra 1958 – i øvrigt den første romanfilmatisering af forfatteren. Begges respektive, vellykkede film er båret af charme og atmosfæretæthed, ligesom de er fælles om forkærligheden for afvigerne, excentrikerne, der holder på værdigheden og drømmene selv under de mest ydmyge omstændigheder.

Dette indre slægtskab – og den aktuelle films lancering i »Se filmen – Læs bogen«-stilen – gør det derfor ekstra ærgerligt, at »Rend mig i traditionerne« og dens filmatisering ikke indgår i en harmonisk vekselvirkning med hinanden. Mere konkret: at romanens holdning og temperament simplificeres og tyndes ud i filmen.

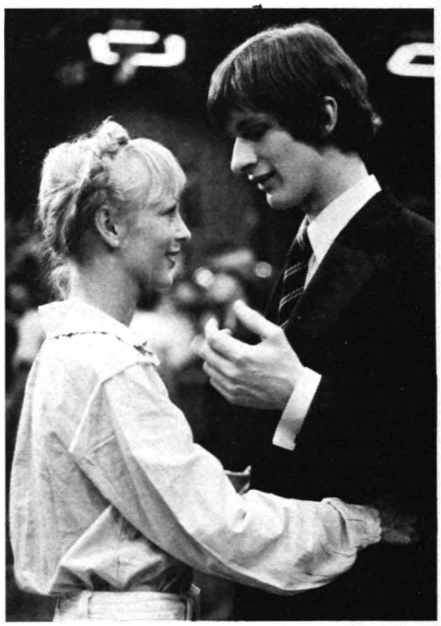
Leif Panduros roman handler om den 18-årige David, der bliver indlagt på en nerveklinik efter at have vakt skandale på sin kostskole og flygtet fra det hele. I tilbageblik langer han ud efter det omverdenspres han hidtil har oplevet i form af klæge traditioner: den borgerlige konformisme hos familien, Hollywood-normernes pres i de erotiske forhold, den gymnasiale spejderhumanisme og dannelsestradition o.s.v. På klinikken gør han fælles sag med den gale, rastløst aggressive hr. Traubert, men rodløsheden afløses efterhånden af personlig afklaring. Han erkender og accepterer sin »unge vrede« som del af en ny forståelse for omgivelserne, tilslutter sig et nyt skoleår og tager langt om længe initiativet i forhold til den eftertragtede Lis.

Skønt filmen tilspidser og »moderniserer« Panduros satiriske punktkritik af facitlistepsykiatri og åndssvage skoletraditioner, forekommer disse pointer letkøbte og tilforladelige i dag. Romanens hovedærinde – og perspektivet ved en moderne læsning – ligger efter min mening i det psykologiske portræt af David. Hovedpersonen er splittet mellem sin pænhed og sin stejle, sårbare individualisme, der kommer til udtryk i den indre monolog. Splittelsen er affødt af hans pubertetssituation og hans borgerlige miljø, hvor man konverserer og missionerer, udveksler smarte replikker og befamler hinanden med nervøs »forståelse«. David lægger afstand til al denne pæne snak uden handling, men han er selv et offer for den. Hans rablende ironiske overdrivelser, kontrære indstilling og febrilske spring ind i snart den ene rolle, snart den anden er ikke kun udtryk for en ung mands forsøg på at afgrænse sig i forhold til voksenverdenen. De skal i høj grad forstås som psykiske forsvarsmekanismer, en vægring ved ansvar og åbent oprør.

For David er der således en kort afstand mellem total forkastelse og total accept – »De skulle tage og smide alle deres atombomber. Sikken en fred her ville blive«. En tendens, som romanen ikke selv kan sige sig fri for; ihvertfald foretager Panduro et knæfald for pænheden i den påklistrede – i bedste fald tvetydige – happy ending. Edward Fleming tager ikke blot sukkeret for pålydende i denne slutning, men ophøjer det som det meningsbærende i historien: den fortvivlede afstand mellem ord og handling (Davids indvortes »bombe«) overskrides vupti med Davids og Lis' (bombe)knald i skovbunden!

På samme måde er det højt gearede spil hos birolleindehaverne ikke tematisk motiveret som i de »eksotiske« sædeskildringer »Og så er der bal bagefter« og »Lille spejl«, men bastante verifikationer af roman-jegéts stærkt subjektive meninger om og oplevelser af omverdenen. Det er der kommet nogle meget pudsige parodier ud af – Bodil Kjer som mor/Ordrup-finke, Aksel Strøbye som gumpetung psykiater, Ghita Nørby som imbecil sygeplejerske – men de er mildt sagt set hundrede gange før og virker ligeså personligt uforpligtende som Professor Tournesol og Madame Castafiore i Tintin.

Øverst Ghita Nørby, Kirsten Søberg og Axel Strøbye i »Rend mig i traditionerne«, nederst Henrik Kofoed og Karin Wedel



I dette forum af overspillende birolleskuespillere er det ikke underligt, at den diskrete Henrik Kofoed har svært ved at trænge igennem i debutrollen som David. Han kommer på denne baggrund til at fremstå som »normal« i lovlig banal forstand, og det forekommer kun alt for naturligt, at han kan genne sine tåbelige omgivelser af vejen ved at bjæffe som en vovse eller losse folk i røven. Kofoed er god som type – høflig søn af borgerskabet – og formår ofte med sin mildt ironiske øjenmimik at tilføre rollen det element af paradoksal ømhed for »de andre«, der også er Panduros. Den anden side af figuren derimod, oprørstrangen, den underliggende desperation eller tragik, får han ikke lejlighed til at fremstille overbevisende.

Rent underholdningsmæssigt og teknisk er første halvdel af filmen den mest vellykkede. Det karakteriserer alle Flemings film, at de er konventionelt, episodisk opbyggede, og også her – i den første time af »Rend mig i traditionerne« – fremstår de enkelte episoder formelt afrundede indtil det selvlysende. Alt i alt er de effektfulde scener i filmen en påvisning af, at løst folkekomediespil tager sig morsomst ud i en stram, tempofyldt komposition (jvf. Erik Balling). Efterhånden som vi nærmer os den fade, psykologisk umotiverede happy ending,

Bodil Kjer og Niels Hinrichsen

REND MIG I TRADITIONERNE
Danmark 1979. **Dist:** Obel Film. **P-selskab:** Obel Film. Med støtte fra Det danske filminstitut. **P-leder:** Christian Clausen. **I-leder:** Karen Bentzon. **Instr/Manus:** Edward Fleming. **Efter:** Roman af Leif Panduro (1962). **Foto:** Jan Weincke/**Ass:** Søren Berthelin. **Farve:** Eastmancolor. **Lys:** Gunnar Nielsen, Jørgen Kunz. **Klip:** Maj Soya. **Ark:** Niels Wangberg. **Rekvis:** Torben Bækmark, Magnus Magnusson. **Kost:** Marcella Kjeltoft. **Musik:** Ole Høyer. **Titelmelodi:** Kim Larsen. **Tone:** Leif Jensen/**Ass:** Michael Dela. **Makeup:** Kirsten Guldbrandsen. **Medv:** Henrik Kofoed (David Dechel), Bodil Kjer (Hans mor), Niels Hinrichsen (Fabby, hendes nye mand), Hans Rostrup (Hugo, Davids bror), Lizzi Varencke (Crissy, Hugos kone), Kathrine Helmuth (Lindy, deres barn), Ulla Henningsen (Kamma, Davids søster), Axel Strøbye (Dr. Schmidt), Ghita Nørby 9marianne, sygeplejerske), Kirsten Søberg (Frk. Philipsen, oversygeplejerske), Olaf Ussing (Traubert, patient), Karin Wedel (Lis), Jan Gustavsen (Hubert), Bjørn Watt Boolsen (Rektor Brøns), Ebbe Rode (Latinlærer Jacobsen), Masja Dessau (Lillian), Ove Sprogøe (Lis' far), Jesper Klein (Politibetjent), Volmer Sørensen (Dr. Prejn, huslæge), Preben Lerdorff Rye (Davids far), Clara Østø (Damepatient 1.), Johnny Rosenvold (Damepatient 2), Else Petersen (Frk. Mortensen), Annie Jessen (Bardamen), Ejner Federspiel (Jørgensen), Ole Ernst (Ung elsker i skoven). **Censur:** Rød. **Længde:** 2920 m, 107 min. (få dage efter premieren nedklippet med ca. 6 min.). **Prem:** 17.9.79 – Palads + Grand + Tivoli (København), Scala (Århus), Scala (Aalborg), Scala (Holstebro), Kino (Roskilde), Kino (Silkeborg), Kino (Odense), Kosmorama (Kolding), Cinema (Herning), Kosmorama (Esbjerg), Scala (Svendborg), Palæ (Horsens), Kino (Thisted), Palads (Frederikshavn).

går filmen imidlertid op i limningen. Den smidige afvikling af historiens forskellige tidsplaner (forhistorie og klinikophold) afløses mod slutningen af ufølsomhed og distraktion i fortælleformen. Optrinnene omkring skolens Gammel Elev Dag mangler i pinlig grad dramaturgisk overblik og dramatisk nerve, og de sidste sceners københavnermelankoli er ren tomgang. Der bliver alt for god tid til at irriteres over Ole Høyers tandpasta-muzak, underligt atmosfæreforladte interiører og Jan Weinckes følelsesløse og kedelige billeder.

Omsvinget i filmen angiver tydeligt, at Fleming har koncentreret sig om romanens ydre forløb, mens han ikke rigtig har vidst, hvad han skulle stille op med dens indre. Det hele er faldet ud som nem satire og strømliniet ungdomsromantik. Ulige mere vedkommende havde det været, hvis Fleming havde lavet en anden slutning og fulgt den afdæmpede tone op i scenerne med Ebbe Rode som den godmodigt uforstående lektor Jakobsen. Her aner man noget af den rigtige ømhed og underfundige alvor bag fejlkommunikationen og hængerøvskomikken. Eller han kunne have taget det store spring og rendyrket romanens subjektive synsvinkel i en komisk absurditisk stilisering i billeder og spil. Roman-David oplever jo netop ikke sin egen og f.eks. hr. Trauberts adfærd som blot og bar fjollet (sådan som filmen gør), men som absurd skuespil, som tragikomiske, rituelle omveje for de gensidige kontaktbehov.

Man må altså konkludere, at der er kommet en forbløffende konventionel film ud af romanens opgør med konventionerne. Til trods for, at filmen med sine massive farvemodstillinger demonstrerer, at personlig ærlighed og social succes udelukker hinanden, lyder det til slut med den raske Lis: »når man bare er ærlig og ligefrem, så går det hele alligevel«.

Hen over midten, kammerater!

Søren Birkvad

Den store grinebiderjagt

Instruktør: Chuck Jones

Det er nok rimeligt at antage, at den rapkæftede kanin Bugs Bunny har flere fædre. I det ydre fandtes modellen allerede i Walt Disneys »The Tortoise and the Hare« fra 1934, men kaninens særegne personlighed var og er unik, og Tex Avery får almindeligvis æren for den. I Joe Adamsons bog om tegneren, »Tex Avery: King of Cartoons«, bliver Avery spurgt, hvorledes Bugs Bunny kom til verden, og han forklarer det således: »Oh, we wanted a rabbit, so we thought of a Brooklynese smartaleck who knew everything – nothing bothered him«. Avery daterer fødslen til 1940, idet han fortsætter redegørelsen med at hævde, at »If anyone views 'A Wild Hare' they will find the personality that I gave the rabbit has not changed over the eyars«.

Allerede i 1942 forlod Avery imidlertid Warners tegnefilmafdeling, og andre instruktører og bagmænd fortsatte, hvor Avery slap, og ikke mindst Chuck Jones må have sin part af æren for den videre udvikling af kaninens personlighed (sammen med bl.a. Friz Freleng, bob Clampett og Robert McKimson), der bl.a. har vist sig at eje træk fælles med Groucho Marx. »You realise of course that this means war«, en ofte brugt Bugs Bunny-replik er jo direkte tyvstjålet fra Groucho, ligesom Bugs Bunnys rapkæftethed i almindelighed, kombineret med den uforstyrrelige ro og lysten og evnen til at skabe kaos omkring sig, næppe er uden inspiration fra Groucho og Chico og Harpo.

Det ses tydeligt i »Den store grinebiderjagt«, som Chuck Jones nu har lavet som en hyldest til den snart 40-årige Bugs Bunny. Jones har sammen med Mike Maltese skrevet en rammehistorie, der dels er en generel hyldest til *the chase* som farcens ældste og mest uopslidelige element, dels en art Bugs Bunny-biografi, idet Chuck Jones lader kaninen fremstå som en ældre distingveret personlighed, der med en blanding af græmmelse og fryd mindes ungdommens eventyr. Det er en noget snakkesalig rammehistorie, der et par gange er ved at tage livet af den egentlige Bugs Buny, men heldigvis er størstedelen af filmen stykket sammen af tidligere tegnefilm-eventyr. Flottest i »What's Opera, Doc?« fra 1957, en visuelt meget spændstig satire på både »Fantasia« og Wagner, mest indædt i »Long-haired hare« fra 1948, der lader Bugs Bunny tage en grusom hævn over en operasanger, der har generet kaninens sang og guitarklimpren, og morsomst måske i »Bully for Bugs« (1953) og »Rabbit Fire« (1951). I den første er Bugs Bunny faret vild og endt midt i arenaen, netop som en tyr har skræmt tyrefægteren. Bugs Bunny er som vanligt helt uafficeret, men efter det første sammenstød med titlens Bully kommer så re-

Bugs Bunny flankeret af de evige uvenner Elmer Fudd og Daffy Duck

plikken »You realise of course that this means war«. Og krig bliver det, i den frækt dynamiske stil, der kendetegner Warner-tegnefilmene, når de er bedst, og et velgennemtænkt eksempel på hvad Walt Disney kaldte »The plausible impossible«. Det var en egenskab, der allerede i tegnefilmens ungdom begejstrede den intellektuelle Huxley og fik ham til at lovsynge Disney og hans Mickey Mouse, idet Huxley som eksempel gav, at når musen manglede et reb for at kunne komme til vejrs, så blev musens hale naturligt nok til en lasso, hvorefter det ikke var noget problem at klatre op i en skyskraber.

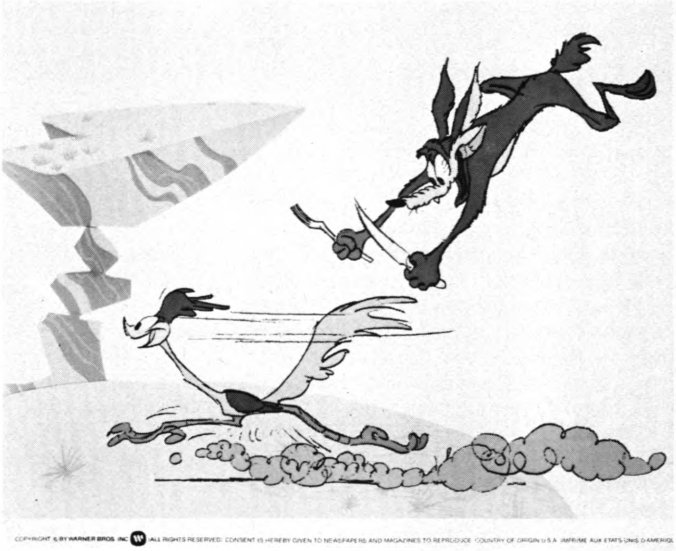
Mest karakteristisk for Bugs Bunnys personlighed er nok filmen »Rabbit Fire«, hvori Elmer Fudd er på andejagt. Den ikke altid lige spændende Daffy Duck er med her, og som så ofte i filmene med dette trekløver bruges der et utal af skilte, der skiftevis oplyser, at det er sæson for andejagt og kaninjagt. Med Elmer Fudd som forvirret tilskuer udvikler det sig til en hidsig snak mellem kaninen og anden, og Bugs Bunny vinder på grund af Daffys utålmodighed. »Duck Season« hævder Bugs Bunny. »Rabbit season« skriger Daffy Duck, og vender Elmers gevær mod Bugs. »Duck season« replicerer Bugs Bunny og vipper geværet tilbage mod anden. Sådan bliver de ved, i hidsigt accellerende tempo – indtil Bugs Bunny siger: »Rabbit season« og nøjes med at lade som om han drejer geværet bort fra sig selv. Og Daffy Duck hopper på den og udbryder: »Duck season« og vender i forvirringen geværet mod sig selv, hvorefter Elmer Fudd fyrer.

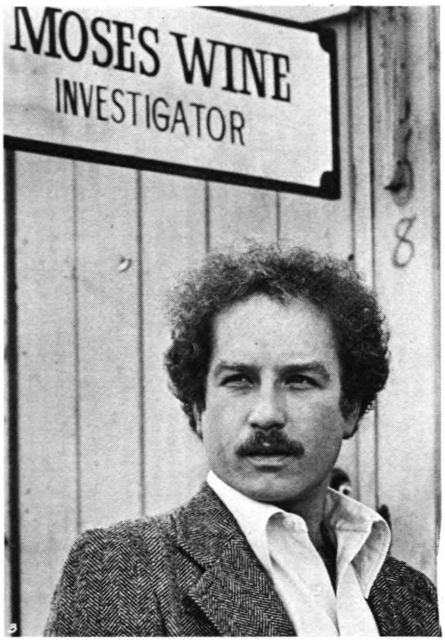
De i allerbedste forstand monomane tegnefilmfarcer med prærieulven Wile E. Coyote og den mærkelige fugl the Road Runner er helt Chuck Jones' opfindelse, og som en overlegen demonstration af, at *the chase* kan fortsætte i det uendelige, når blot opfindsomheden i variationerne er der, har Jones klippet en lang chase sammen af efter sigende 16 forskellige Road Runner-film (jeg nåede at genkende klip fra fire film). Der er en vældig og medrivende bevægelsesdynamik i disse scener, hvori Wile E. Coyote udtænker den ene mere raffinerede fangstmetode efter den anden og hver gang må opleve, at de lumske anslag rammer den selv, mens the Road Runners triumferende »Beep Beep« med uskyldig skadefryd understreger prærieulvens nederlag.

Efter disse suveræne eksempler blegner resten af filmen lidt. Den af George Lucas så højt elskede »Duck Dodgers in the 24½ century« er trods sin pointe – en variation af temaet om nabostridighederne formålsløshed – ikke på højde med hverken MacLarens film om emnet, eller med Disneys »The New Neighbor«, hvori Donald Duck og skurken Sorte Peter lægger alt øde i deres kamp om ingenting. »Duck Dodgers« er elegant i stregen, en nydelse at se på, men ikke helt så morsom som den er tænkt, og derfor ikke helt så bidende, som den burde være. Men det er en indvending, som egentlig siger mere om det høje niveau Bugs Bunny-filmene og Road Runner-sekvensen befinder sig på, og som helhed er »Den store grinebiderjagt« en meget velkommen demonstration af, at Disneys tegnere langt fra har været så enevældige på feltet, som det på dansk afstand ofte har taget sig ud, simpelthen fordi Disney-firmaet har været bedre til at markedsføre filmene og personerne.

Per Calum

STORE GRINEBIDERJAGT, DEN
The Great American Chase. **Altern.titler:** The Great American Bugs Bunny/Road Runner Chase; The Bugs Bunny/Road Runner Movie. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P:** Chcuk Jones. **P-leder:** Mary Roscoe. **P-ass:** Marian Dern. **instr:** Chuck Jones. **Manus:** Mike Maltese, Chuck Jones. **Klip:** Treg Brown. **P-tegn:** Maurice Noble, Ray Aragon (N). **Musik:** Carl Stalling, Milt Franklyn, Dean Elliott (N). **Animation:** Phil Monroe, Ben Washam, Ken Harris, Abe Levitow, Dick Thompson, Lloyd Vaughan o.a. **Ny animation:** Virgil Ross, Phil Monroe, Lloyd Vaughan, Manny Perez, Irv Anderson. **Baggrund:** Phil Deguard, Bob Gribbroek, Irv Wyner (N). **Følgende film** enten som helhed eller i klip indgår i »Den store grinebiderjagt«: **1948:** Long-Haired hare. **1949:** For Scent-imental Reasons. **1951:** Rabbit Fire. **1952:** Going! Going! Gosh! The hasty Hare. **1953:** Bully for Bugs; Duck Dudgers in the 24½ Century; Duck Amuck. **1954:** Operation Rabbit; Stop! Look! and Hasten. **1957:** Zoom and Bored; What's Opera Doc?; Ali Baba Bunny. **1958:** Robin Hood Daffy. **1961:** Hopalong Casualty, o.a. Foruden de nævnte tegnefilm, der alle er instrueret af Chuck Jones, er der også korte klip fra tidlige amerikanske farcer, bl.a. »Cops« med Buster Keaton. **Længde:** 97 min. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 12.10.79 – Alexandra + Bio 5 (Aalborg). – (N) nye sekvenser.





Detektiv i knibe

Instruktør: Jeremy Paul Kagan

Bag den danske titel »Detektiv i knibe« skjuler sig den amerikanske titel »The bix Fix«, og allerede denne titel lader ane, at filmen har en vis relation til den velkendte amerikanske privatdetektivgenre med eksponenter som »The Big Sleep«, »The Maltese Falcon« o.s.v. Og filmens begyndelse bekræfter da også denne anelse. Vores privatdetektiv sidder sammen med sine to børn og udspionerer et slagteri gennem en kikkert. Hans hemmelige hverv er at tælle, hvor mange slagtede kalkuner der kommer ud af slagteriet. Han bliver dernæst antastet af en betjent, der beder ham passere gaden.

Denne begyndelse er fuld af paralleller til de traditionelle film i genren, og samtidig antyder den omend ikke en fuldstændig afstand-

Øverst t.v. scene fra »What's Opera, Doc?«. Til højre Wile E. Coyote og the Road Runner. Til venstre Richard Dreyfuss i »Detektiv i knibe«.

Richard Dreyfuss (yderst t.h.) konfererer med Jeremy Paul Kagan og kamerafolkene. Cheffotografen er Frank Stanley (yderst t.v.)

tagen så en ny indfaldsvinkel. Lad os f.eks. sammenligne med begyndelsen af Robert Mitchum-udgaven af »Farewell, My Lovely«. Mitchum/Marlowe er på jagt efter en teenagepige, som er løbet hjemmefra, fordi hun er vild med at danse. Marlowe finder hende i en dancehall og slæber hende ud til hendes forældre, men netop som han udleverer hende, får han en sidste hilsen i form af et spark i skridtet. Alt som han står og ømmer sig og funderer over, hvor kummerlig privatdetektivtilværelsen er, samles han op af et kæmpebrød af en nylig løsladt straffefange, som omgående involverer ham i en yderst indviklet mord-prostitutions-narkotika-korruptions-spille-sag, hvor Marlowe hurtigt kommer til at kæmpe alene mod alle. Hertil skal føjes, at Marlowe er ugift og har lidt løse forbindelser med damer, og at han i sin egenskab af privatdetektiv naturligvis er forhadt af politiet.

Ved begyndelsen af »Detektiv i knibe« er også denne films detektiv, Moses Wine, beskæftiget med et latterligt ubetydeligt job, hvor han endda bliver til grin overfor en betjent. Hermed er politiets holdning til privatdetektiver antydet. I lighed med Marlowe er også Moses ugift, men han har to børn med sin ekskone og må ordne sin del af børnepasningen, hvilket naturligvis er svært foreneligt med hans job. Ekskonen og hendes mand er desuden ulidelige moderne mennesker af pædagogtypen med hang til indisk filosofi, og de finder Moses med hans lidet givtige job totalt latterlig, en art romantisk snylter på samfundet. Privatdetektiven og hans job er her sat ind i en moderne hverdagssammenhæng fuld af samfundsmæssige forpligtelser, og her synes den ensomme, hårde privatdetektiv faktisk at være et romantisk levn fra fortiden. Dette understreges yderligere ved at Moses Wine spilles af Richard Dreyfuss, vel Hollywoods førende komedieskuespiller, som netop har udmærket sig ved at fremstille romantiske originaler, der har svært ved at finde sig til rette i samfundet.

Som Marlowe får Moses dog snart et lidt mere værdigt job. En veninde fra hans collegetid, som nu arbejder for en politiker, opsøger ham og skaffer ham et job. Politikeren modtager nemlig trusselsbreve fra en vis Howard Eppis, som var en meget aktiv studenterpolitiker og Vietnammodstander under oprøret i 1968. Siden menes han at være udvandret til Cuba. Moses hyres til at finde denne Eppis og standse brevene. Under de indledende faser af dette job lægger filmen dog ikke synderlig vægt på det kriminalistiske, men derimod på forholdet mellem Moses og ungdomsveninden – plus på nostalgien. De tilhører nemlig begge den samme generation, generationen der gjorde oprør på Berkley i 1968. For at danne sig et klart billede af Eppis, gennemser de gamle reportagefilm, og filmen får et »the way we were«-præg. Dengang var der noget at kæmpe for, da vidste vi, hvad vi ville, men hvad blev der egentlig af os, og hvad opnåede vi? Begge har de mistet visionerne, og begge har de et forlist ægteskab bag sig. Men nu da de har lagt den revolutionære ungdom bag sig, har de da genfundet hinanden, lægges der op til. Netop som filmen er ved at udvikle sig til en bittersød kærlighedsfilm, foretager den en brat kovending. Moses finder veninden myrdet i hendes lejlighed.

Denne scene ville virke som et stilbrud, hvis ikke Moses reagerede endnu stærkere end publikum. Han er ingenlunde en hård Marlowetype, der tager vold i stiv arm, men derimod en ganske almindelig fraskilt far til to, der er ude med snøren – ganske som os tilskuere – og følgelig græder han, kaster op og er lige ved at gå fra koncepterne ved synet af den myrdede kvinde. Moses er nu pludselig i nøjagtig samme situation, som vi er vant til at se hans storebrødre af Marlowetypen i: han er blevet personligt engageret i sagen, fordi en uskyldig person har måttet lide. Snart har han alle involverede parter i sagen efter sig, og det er efterhånden mange: politikere, politiet, kinesere, og mexikanere. Man kunne forvente, at Moses her forandres til en anderledes effektiv og barsk detektiv, men det er netop en af filmens meget stærke sider, at han forbliver stort set den samme. Han skal stadigvæk tage sig af sine børn på de mest ubelejlige tidspunkter og bliver stadigvæk skældt ud af ekskonen og hendes mand.

Filmen formår meget overbevisende at udtrykke, at den barske forbryderverden og den velkendte hverdag er to sideløbende aspekter af den samme virkelighed. Skønt frygtsom og alene lykkes det Moses at finde den forsvundne Eppis, som slet ikke er flygtet til Cuba, men derimod nu bruger sine talegaver, der i 1968 gjorde ham til en frygtet Vietnammodstander, inden for reklamebranchen! Filmen slutter med et drabeligt crescendo a la »Kandidaten fra Manchuriet«, hvor Moses plaffer hovedskurken ned, idet han dog er noget paf over at håndtere skydevåben. Til sidst sidder Moses som i begyndelsen sammen med sine to børn, som nu har fået anderledes respekt for deres fars job.

»Detektiv i knibe«s store fortjeneste er at den på fuldstændig overbevisende måde har omplantet den traditionelle privatdetektivgenre til et realistisk halvfjerdser-miljø, samtidig med at den læger sig meget tæt op ad de traditionelle film. Den anvender f.eks. Vietnamkrig og studenteroprør som baggrund, hvor vi er vant til at se depressionen og spiritusforbudet. Skønt Moses Wine ikke har mange ydre lighedspunkter med Philip Marlowe, er hans moralske funktion nøjagtig den samme: i en korrupt verden er han den eneste, der har integritet til at forsvare de moralske værdier.

Ul Jørgensen

DETEKTIV I KNIBE
The Bix Fix. USA 1978. **Dist/P-selskab:** Universal. **P:** Carl Borack, Richard Dreyfuss. **P-leder:** Ernest B. Wehmeyer. **P-ass:** Richard Fields, Max Manlove, Sue Di Puccio, Merri Howard. **P-kons:** Elaine Goren. **Instr:** Jeremy Paul Kagan. **Instr-ass:** Jon C. Andersen, Robert Latham Brown, Candace Allen. **Dialog-instr:** Jack Gosden. **Manus:** Roger L. Simon. **Efter:** egen roman. **Foto:** Frank Stanley. **Kamera:** Bill Clark/**Ass:** Tim Wade, Rick Mention. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Patrick Kennedy/**Ass:** Bill Theobald, Sandra David. **P-tegn:** Robert F. Boyle. **Ark:** Raymond Brandt. **Dekor:** Mary Ann Biddle. **Rekvis:** Fred Champman. **Kost:** Edith Head. **Garderobe:** Bob Chase, Silvio Scarano, Sheila Mason. **Musik:** Bill Conti. **Musikbånd:** Stephen A. Hope. **Sange:** »Seduced« af Gary Tigerman, arr. af Richard Halligan, sunget af Leon Redbone; »Why Do Fools Fall in Love« sunget af Frankie Lyman; »Boogie Nights« med Heatwave. **Tone:** David Ronne, Buzz Knudson, John Stacy. **Frisurer:** Leonard Drake. **Makeup:** Charles Schram, Alan Friedman. **Rollebesættere:** Fenton & Feinberg. **Medv:** Richard Dreyfuss (Moses Wine), Susan Anspach (Lila), Bonnie Bedelia (Suzanne), John Lithgow (Sam Sebastian), Ofelia Medina (Alora), Nicolas Coster (Spitzler), F. Murray Abraham [Eppis), Fritz Weaver (Oscar Procari Sr.), Jorge Cervera Jr. (Jorge), Michael Hershewe (Jacob), Rita Karin (Tante Sonya), Ron Rifkin (Randy), Larry Bishop (Wilson), Andrew Bloch (Michael Linker), Sidney Clute (mr. Johnson), John Cunningham (Hawthorne), Frank Doubleday (Jonahs partner), Joyce Easton (Dame i Mercedes), Martin Garner (Bittleman), William Glover (Kommentator), Danny Gellis (Simon), Kathryn Grody (Wendy Linker), Murray MacLeod (Perry), Ray Martucci (Politimand), Bob O'Connell (Politimand), Lupe Oniveros (Tjenestepige), Dick Whittington (Journalist), Steven Benedict (Student), Rene Botana Rene), Harry Caesar (Burke), Billy Cardenas (Chiacano), Willie Covan (Ældre tjener), Fred Franklyn, Joel Fredrick, Margie Gordon (Journalister), Chester Grimes (Cester), Pat Hustis (Forhandler), David Mathau (Frivillig), John Mayo (Dillworthy), Mandy Patinkin (Billiardspiller), Raphael Simon (Nicholas Eppis), Gregory Prentiss (Journalist), David Rowlands (Jonah), Al Ruban (Detektiv), Running Deer (Luis Vasquez), June Sanders (Kvindelig politibetjent), Miiko Taka (Ekspeditrice), Joe Warfield (Arbejdsmand), James Wing Woo (Pak Chung), Jane Chastain (Speaker). **Længde:** 108 min. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 24.8.79 – AB-Cinema. Der er i filmen klip fra »Francis in the Navy« (Halløj i marinen), 1955, instr. Arthur Lubin, med Donald O'Connor.

Det første kys

Instruktør: George Roy Hill

Som filmskaber er George Roy Hill en sjældenhed i halvfjerdsernes amerikanske film: Han er en romantiker med særlig forkærlighed for at skildre uskyldens mennesker på kant med samfundet, eller i hvert fald i udkanten af det acceptable. Det har især været udpræget i film som »Slaughterhouse Five«, »The Sting« og »The World of Henry Orient«, men også i lidt mindre perfekte film, f.eks. »Butch Cassidy and the Kid« og flyverfilmen »The Great Waldo Pepper«, genfindes Roy Hills optagethed af uskyldens skæbner i en verden der for længst har vænnet sig til at paradisets porte er lukkede.

I George Roy Hills bedste film har det givet en underliggende spænding i personskildringen, og sommetider et anstrøg af poesi. I »Det første kys« findes ingen af delene. Filmen er en bagatel, men den rummer en flygtig charme, og det er dog en del.

Hill fortæller i filmen om to teenagere, der forelsker sig i hinanden i en alder, som ikke af samfundet anerkendes som værende egnet og passende. Deres møde med en ældre og charmerende plattenslager styrker de to unges sammenhold, og den gamle drømmers fortælling om den store kærlighed bliver for dem et romantisk eventyr, som de beslutter at gøre til deres egen virkelighed: siddende i en gondol under Sukkenes bro i Venedig skal deres kærlighed evigt besegles med et kys når Campanilens ur slår sine slag.

Historien er spinkel, men det lykkes lige netop for Hill at redde den i land. Dels fordi han har formået at finde to teenage-skuespillere, der til fulde kan leve op til hans intentioner, dels fordi han evner at skabe både blid satire og ægte følelse i skildringen af de voksne og unge, som udgør miljøet omkring hans Romeo og Julie. Især er pigens daglige tilvælrese godt fortalt. Moderen, der spilles med komisk præcision af Sally Kellerman, er en strid dulle, gift for tredie gang med en amerikansk direktør midlertidigt bosat i Paris, og evigt på jagt efter en ny ægtemand. Pigens stedfader spilles med rolig autoritet af Arthur Hill i en af sine bedste roller, og moderens elsker (David Dukes), en tåbeligt oppustet amerikansk filminstruktør, er så ondt et portræt som den rare George Roy Hill vel evner at gøre.

Kun Laurence Olivier som den gamle charlatan, der dog viser sig at eje den uskyld, der gør ham til et værdifuldt menneske, er fejlplaceret i denne deliciøse bagatel. Måske er Olivier i dag umulig at instruere, måske har han som så mange skuespillere med årene tillagt sig så mange manerer, at disse er blevet en ubetvingelig del af personen – i hvert fald er han blevet bestandigt mere krukket i sine senere film, fra »The Marathon Man« over »The Boys From Brazil« til »A Little Romance«.

Det opvejes delvis af de to teenage-skuespillere. Især er Diane Lane perfekt i sin rolle, hvori hun forener uskylden med den *toughness,* der stemmer overens med filmens usentimentale styrke. Han, Thelonious Bernard, er mindre markant, af og til på grænsen af det nuttede, men dog med en egen blid rummelighed i udtrykkene.

Unvervejs mod deres mål møder de unge elskende en række komisk anskuede typer, der bidrager til filmens underholdningsværdi som også de mere nuancerede hovedroller gør det, men det er dog George Roy Hill, der, bag filmens solbeskinnede billeder af ung kærlighed, er den egentlige hovedperson og den der sørger for med tungen lige i munden at holde den hårfine balance mellem det sødladne og det prætentiøse.

Per Calum

FØRSTE KYS, DET
A Little Romance. USA/Frankrig 1979. **Dist:** Orion Pictures via Warner Bros. **P-selskab:** Pan Arts. **Ex-P:** Patrick Kelley. **P:** Yves Rousset-Rouard, Robert L. Crawford. **P-leder:** Ludmilla Goulian. **I-ledere:** Michel Nicolini, Jean Patrick Constantini. **Eksteriørledere:** Claudio Vinale, Anna Grizi, Gastoni De Mattia. **Instr:** George Roy Hill. **Instr-ass:** Carlo Lastricati, John Pepper og (Italien) Bruno Cortini. **Manus:** Allan Burns. **Efter:** roman af Patrick Cauvin: »E = MC^2, Mon Amour«. **Foto:** Pierre William Glenn. **Kamera:** Jean-Francois Gondre/**Ass:** Jean-Claude Vicquery, Pascal Lebegue. **Farve:** Technicolor. **Klip:** William Reynolds, Claudine Bouchet/**Ass:** Mike Polakow, Annick Rousset-Rouard. **P-tegn:** Henry Bumstead. **Ark:** Francois de Lamothe/**Ass:** Jacques Brizzio, Marino Calvadore (Italien). **Dekor:** Robert Christides/**Ass:** Jean Colin, Jacques Quinternet. **Rekvis:** Michel Sune. **Kost:** Rosine Delamare, Jeannine Vergne. **Musik:** Georges Delerue. **Tone:** Michel Desrois, Alex Pront. **Lyd-E:** Jean-Pierre Lelong. **Makeup:** Eric Muller, Francoise Andrejka. **Frisurer:** Jean-Michel, Jean-Pierre Berroyer. **Rollebesættere:** Marion Dougherty, Margot Capelier, Claudine Stora, Gille Schneider. **Medv:** Laurence Olivier (Julius Edmond Santorin), Arthur Hill (Richard King), Sally Kellerman (Kay King), Diane Lane (Lauren King), Thelonious Bernard (Daniel Michon), Broderick Crawford (Broderick Crawford), David Dukes (George de Marco), Andrew Duncan (Bob Duryea), Claudette Sutherland (Janet Duryea), Graham Fletcher-Cook (Londet), Ashby Semple (Natalie), Claude Brosset (Michel Michon), Jacques Maury (Inspektør Leclerc), Anna Massey (Ms. Siegel), Peter Maloney (Martin), Dominique Lavanant (Mme Cormier), Mike Marshall (1. instr. ass.), Michel Bardinet (Fransk ambassadør), Alain David Gabison (Fransk repræsentant), Isabelle Duby (Monique), Jeffrey Carey (Sminkør), John Pepper (2. instr. ass.), Denise Glaser (Filmkritiker), Jeanne Herviale (Kvinde i Metroen), Carlo Lastricati (Rejsefører), Judy Mullen (Sekretær), Philippe Brigaud (Biografinspektør), Lucienne Legrand (Kassererske). **Længde:** 108 min. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 3.9.79 – ABCinema, Cinema 1-5, Bio Trio. Indspillet i Paris, Verona og Venedig. Der vises i filmen klip fra »Butch Cassidy and the Kid«, »The Sting«, »The Big Sleep« og »True Grit«.

Øverst Laurence Olivier og Diane Lane i scene fra »Det første kys«. Til højre George Roy Hill og Diane Lane

Skriget

Instruktør: JERZY SKOLIMOWSKI

Okkultisme, kombineret med horror, blev et foretrukket emne i amerikansk film efter Polanskis eklatante succes med »Rosemary's Baby« i 1968. En række film, der typisk nok alle udnyttede okkult horror på en mere vulgær og sensationalistisk måde, fulgte efter: Friedkins »The Exorcist«, Donners »The Omen« og De Palmas »Carrie« og »The Fury« var blandt de mest succesrige. Samtidig er, især i moderne australsk film (jf. Kosmorama nr. 142, s. 117), en mere high brow-raffineret form for okkult gys kommet på mode. Peter Weir sendte med stor stilsans sin viktorianske pigeskole på en udflugt, hvorfra nogle på det mest mystiske ikke vendte tilbage, og skabte indflydelsesrig præcedens for et æstetisk behersket, intellektualiseret okkult gys.

Efter at vi nu har stiftet bekendtskab med personer, der ved tankekoncentration kan sprænge jetfly i luften, give mennesker hjertestop, se deres egen begravelse, få græshoppesværme til at falde døde ned, splintre John Cassavetes i stumper og stykker, bliver vi sandt at sige ikke *så* forbløffede over i Skolimowskis nye film at stifte bekendtskab med en herre, som er i stand til – under betydelige anstrengelser, men *enfin* – at udstøde et forfærdeligt brøl, som får mennesker og dyr til at

falde døde om, hvis de ikke i forvejen forudseende har forsynet sig med øreproppper. At hovedpersonen, Mr. Crossland (spillet af Alan Bates), angiveligt har lært denne kunst efter intet mindre end 18 års studier hos en aboriginal austrlsk troldmand er lige så lidt overraskende. Faktisk vil man efterhånden finde fortrydelighed forståelig hos den som efter et besøg på den australske verdensdel ikke kommer hjem med mindst et par transcendentale oplevelser.

I de bedste af de nye film, der leger med det okkulte tema, film som »Rosemary's Baby«, »Don't Look Now«, »Picnic at Hanging Rock« og »Carrie«, fungerer det overnaturlige som katalysator for personskildringer og formidler eller tilføjer en allegorisk, mytisk kvalitet til fortællingen. I »The Shout« er der da også noget meningsfuldt at hente i at sætte en uigennemskuelig personlighed, der angiveligt ejer evnen til også seksuelt at få mennesker til at føje sig efter hans vilje, ind som fremmedelementet i et trekantdrama. Men man kunne også godt mene, at der er et ikke uvæsentligt element af bluff i det. Fortællingen kunne være fortalt helt uden sære drømme, uden troldmænd der ejer magt over dem fra hvem de har tilegnet sig en ejendel, uden dødbringende råb, blot som en historie om det lidt vitaminløse ægtepar Anthony og Rachel (John Hurt og Susannah York), som lever temmelig afsondret i særpræget natur i nærheden af en landsby, han optaget af at komponere konkret musik i sit laboratorium, hun lidt forsømt, og som en dag får besøg af en bizar gæst, som under udfoldelsen af visse psykopatiske træk indlogerer sig og tager magten, – ikke sandt, vi husker Loseys »The Servant« med Dirk Bogarde i den rolle. Ved at komme trækkende med sit australske troldmands-gøgl opnår Skolimowski naturligvis en vis portion mystifikation og elementær spænding, som altid kan være underholdende, hvis man ellers er stemt for det og ikke synes, at den indre logik i de okkulte elementer er lidt for uklar. Men det kan være svært helt at befri sig for en fornemmelse af, at mystifikationen også skal fungere som en slags mirakel-kur, en ufejlbarlig tommelfingerregel, som til enhver tid er i stand til at peppe et ikke alt for vandtæt og velgennemtænkt sujet op. Ville det ikke være mere interessant, hvis Skolimowski havde kunnet fastholde sine personer, deres relationer og konflikter uden dødsskrig, fetichisme og magiske sten? Når man overhovedet får denne mistanke om, at okkultismen mere skyldes en mangel på kreativ kraft end en kunstnerisk nødvendighed, kan man selvfølgelig også konkludere, at det blot viser, at det ikke er gjort godt nok. I »Picnic at Hanging Rock« lod man sig indfange og gik godvilligt på instruktørens krog.

Skolimowski, som efter sine interessante polske film fra 60'erne fortsatte med film i Belgien (»Starten«), Tyskland (Nabokov-filmatiseringen »Konge Dame Knægt«) og England (»The Adventures of Gerard«, »Badeanstalten«), har ellers et ubestrideligt talent for at skabe en tvetydig, dobbeltlaget atmosfære. Især »Badeanstalten« kombinerede mesterligt personskildring med en fascinerende og velkontrolleret surreal vision. »The Shout« har også gode elementer og enkeltheder, men *så* interessant som den selv tror den er, er den nu ikke.

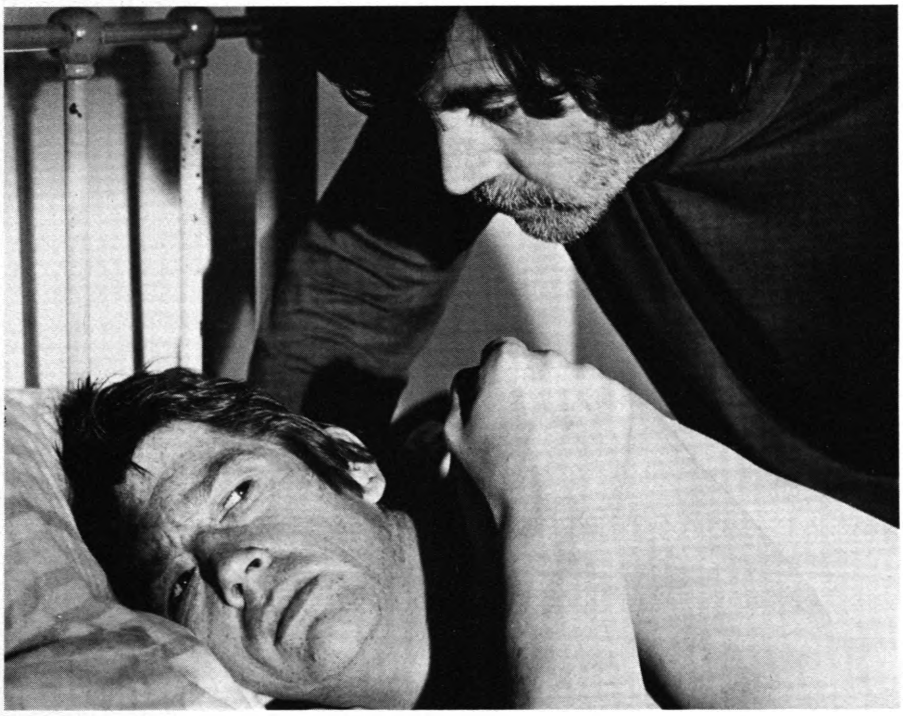
Forlægget er en kort fortælling af Robert Graves, den engelske lyriker og forfatter til en række historiske romaner, af hvilke »I, Claudius«, som Korda, Sternberg og Laughton forliste med i 1937 (jf. rekonstruktionen i BBC-filmen »The Epic That Never Was«, 1966), er den kendteste. Novellen (skrevet 1924, udgivet 1929) adskiller sig kun lidt fra Skolimowskis manuskript. Tilføjet er komponistens affære med skomagerens kone. Fjernet er, mærkeligt nok, Graves' forklaring på, hvorfor Crossley overhovedet kommer ind på sin skrige-evne (episoden med børnene, der forskrækker ham). Den eneste væsentlige ændring er forholdet til troværdigheden af det okkulte indslag. Hos Graves dementeres den så at sige i slutningen, hvor den unge mand, til hvem Crossley har fortalt sin fantastiske historie, omtaler Crossleys død for det ægtepar, historien angiveligt handlede om. De ser uforstående ud: »Richard (= filmens Anthony) looked blank; Rachel said: 'Crossley? I think that was the man who called himself the Australian Illusionist and gave that wonderful conjuring show the other day. He had practically no apparatus but a black silk handkerchief. I liked his face so much. Oh, and Richard didn't like it at all.' 'No, I couldn't stand the way he looked at you all the time,' Richard said«, (jf. »The Shout and Other Stories«, Penguin 1978, p. 30). Hos Skolimowski overtales vi derimod til at tro på Crossleys beretning og hans okkulte evner. Den dementerende slutning er udeladt, Richard er gjort til medpatient på sindssygehospitalet, hvor Crossley nu opholder sig, og såvel i begyndelsen som i slutningen er der en scene, der viser Rachels voldsomme reaktion på Crossleys død, hvormed filmen dokumenterer, at forbindelsen mellem dem ikke blot eksisterede i Crossleys fantasi.

Selve det fatale brøl eller skrig giver anledning til, hvad man ville kalde en typisk syn for sagn-problematik, hvis det havde drejet sig om et visuelt fænomen. Selvfølgelig kunne man indvende, at det ville være 'snyd', hvis vi ikke hørte Crossley demonstrere, hvad den australske troldmand havde lært ham. Graves undlader, klogeligt skulle jeg mene, at gå ind på, *om* Crossley overhovedet skriger, endsige beskrive skriget, han nøjes med at redegøre for de hændelser, der ligger før og efter. Hos Skolimowski hører vi Alan Bates brøle som en jumbo-jet, der starter, og selv om det støjer effektfuldt på biografens specielle Dolby-lydanlæg (der skulle være det bedste til at gengive aboriginale dødsskrig), så er det jo let at konstatere, at vi ikke dør, ja, faktisk var der ikke engang nogen der tog sig til ørerne i biografsalen.

Bates bliver blårød i hovedet, fårehyrden og hans får styrter døde til jorden. Men vi der sidder ved Dolby-anlægget mistænker nu i vores stille sind Skolimowski for at prøve at bortlede vores opmærksomhed fra, at han ikke har så meget at fortælle os.

Peter Schepelern

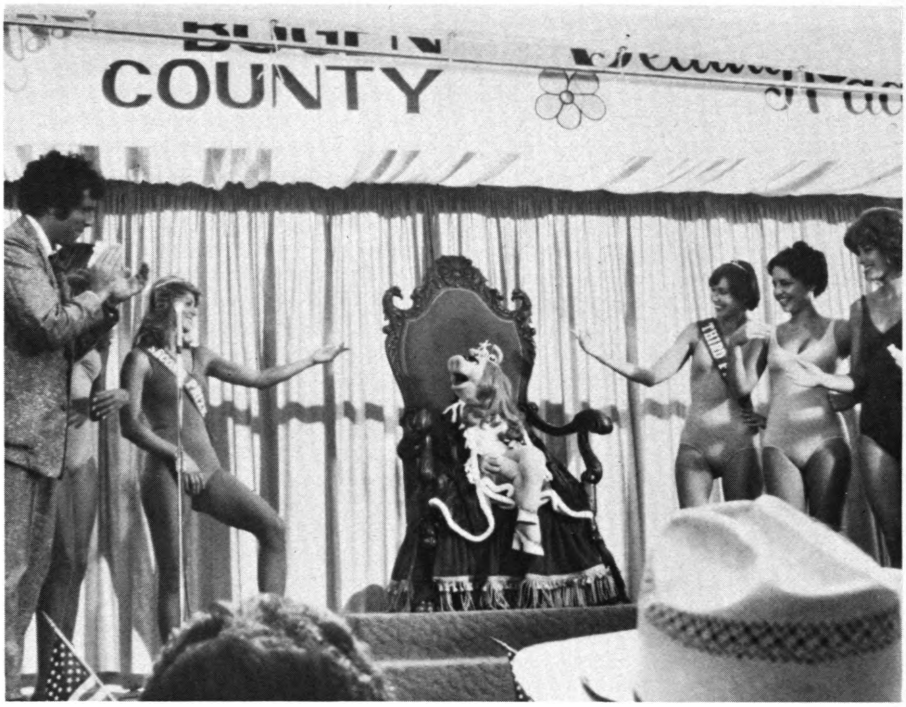
Alan Bates i scene fra »Skriget«



SKRIGET
The Shout. England 1978. **Dist:** Rank. **P-selskab:** Recorded Picture Company. For the National Film Finance Corporation og Rank. **P:** Jeremy Thomas. **As-P:** Michael Austin. **P-leder:** Joyce Herlihy. **P-ass:** Jane Moscrop. **Instr:** Jerzy Skolimowski. **Instr-ass:** Kip Gowans, Arnold Schulkes, Peter Waller. **Manus:** Michael Austin, Jerzy Skolimowski. **Efter:** fortælling af Robert Graves. **Foto:** Mike Molloy. **Farve:** Eatmancolor. **Klip:** Barrie Vince. **Ark:** Simon Holland/**Ass:** Keith Pain. **Kost:** David Paddon. **Musik:** Anthony Banks, Michael Rutherford. **Elektronisk musik:** Rupert Hine. **Tone:** Alan Bell, Tony Jackson, Gordon K. McCallum. **Makeup:** Wally Sceniderman. **Medv:** Alan BAtes (Charles Crossley), Susannah York (Rachel Fielding), John Hurt (Anthony Fielding), Robert Stephens (Overlæge), Tim Curry (Robert Graves), Julian Hough (Præst), Carol Drinwater (Skoflikkerkone), Nick Stringer (Skoflikker), John Rees (Inspektør), Susan Wooldridge (Harriet), Colin Higgins, Jim Broadbent, Peter Benson. **Længde:** 86 min. **Udl:** Obel. **Prem:** 29.8.79 – Tivoli Bio.

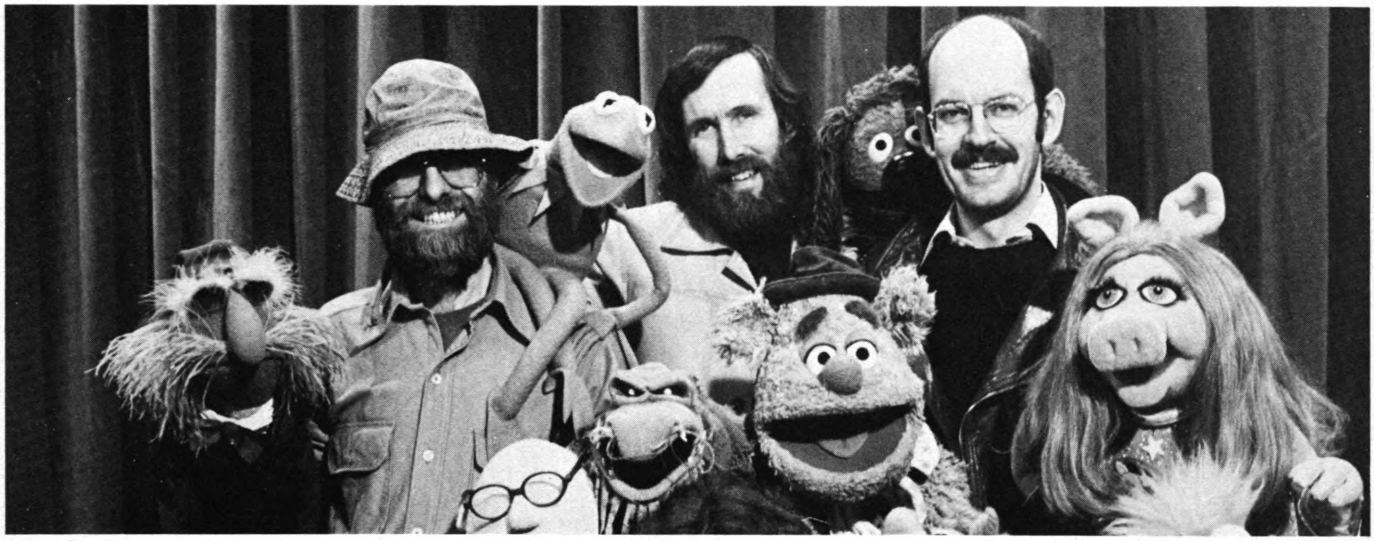
Muppet går til filmen

Instruktør: James Frawley



Man regner med, at »The Muppet Show« ugentligt ses af 235 millioner, og selvfølgelig har det været nærliggende for den engelske producent Lew Grade også at producere en *film* om de kære væsner. Ideen er besnærende, for ikke blot skal alle muppetmanerne selvsagt se filmen. Det er rimeligt også at regne med et nyt publikum. Sådan går det måske også, skønt filmen slet ikke er på højde med TV-programmerne. Men alligevel.

Der eksisterer en, muligvis apokryf, historie om Muppernes popularitet. Lew Grade, den engelske filmverdens vidunderbarn i halvfjerdserne, var fløjet til Paris for at møde Sophia Loren i et forsøg på at overtale skuespillerinden til at acceptere en rolle. Der var afsat nøjagtig en time til deres møde, og han begyndte øjeblikkelig på sin *sales talk,* men meget hurtigt registrerede han, at Sophia Loren dårligt nok lyttede til ham. Forklaring: Det var tid for The Muppet Show, og hun måtte absolut se det.



Muppets og deres bagmænd: fra venstre til højre er det Jerry Nelson, Jim Henson og Frank Oz. Øverst Miss Piggy som skønhedsdronning.

Jeg har det lidt på samme måde, og jeg nærmede mig filmen med opskruede forventninger. Tænk blot, i stedet for sølle 25 minutter i selskab med Kermit og Miss Piggy og alle de andre mere eller mindre markante personligheder, så var der nu tale om halvanden time. Derefter begyndte nedturen, og årsagen er såre enkel, så enkel at den i succesrusen er blevet overset af alle de mange kræfter bag filmen.

Filmens svaghed er manuskriptet, der er en historie om hvordan the Muppets erobrer Hollywood. Derved sker der det, at man i stedet for at drage os ind i muppernes univers flytter dem ud i vores verden, og dermed går meget af deres personlighed tabt. Kermit, der i TV-programmer er ukueligt fatalistisk overfor den katastrofe, der altid lurer lige om hjørnet, skal i filmen i stedet være den aktive, den der tager hånd i hanke med tingene, den der skaber begivenhederne, i stedet for, som i TV-programmerne, at være den passive, den kommenterende.

Der er andre svagheder. Musikken, der betyder så meget i The Muppet Show, er i filmens oftest kedsommelig, helt uden den satiriske eller parodiske effekt, som TV-programmets ofte fremragende valg af ældre sange giver mulighed for at opnå. Kun i en sørgmodig duet mellem Kermit og Rowlf (»Something Better«) ejer Paul Williams' musik den følelsesmæssige dimension, der intensiverer øjeblikket, så helheden bliver til mere end summen af de enkelte elementer. Sådan som det også er tilfældet, når musical-genren bliver stor kunst.

Der *er* gode ting i filmen. Miss Piggy er stadig lige pragtfuld, hvad enten hun momentant underkaster sig Kermit og spiller sin forelskelse igennem, som var hun allerede i gang med en rolle i det Hollywood, hun drømmer om at erobre, eller hun med furiøs vildskab knokler dem ned, som vil gøre hendes elskede Kermit til et lallende vrag. Det er bl.a. Mel Brooks, det går ud over, og Brooks er vel også den bedste af samtlige de »rigtige« skuespillere, der optræder rundt om i filmens historie som gæstestjerner. Det er en historie, som giver de færreste noget at lave, men Richard Pryor formår dog i løbet af sine 30 sekunder at skitsere en form for personlighed som en samvittighedsløs ballonsælger, og Steve Martin er genkendeligt ubehagelig i en rolle som en uforskammet og fjendtlig tjener, der tilsyneladende finder det under sin værdighed at servere for Kermit og Piggy. De øvrige er spildte navne, som aldrig rigtig drages ind i historien om Muppernes rejse tværs gennem Amerika på vejen til Hollywwod.

Teknisk er filmen imponerende dygtigt lavet af Jim Henson og alle de øvrige Muppet-performers, men det er svært at se hvori instruktøren James Frawleys indsats består.

Per Calum

MUPPET GÅR TIL FILMEN
The Muppet Movie. England 1979. **Dist/P-selskab:** ITC. **Ex-P:** Martin Starger. **P:** Jim Henson. **Co-P:** David Lazer. **P-leder:** Kurt Neumann. **P-samordnere:** Teresa Stokovic, Shirley Snyder. **Eksteriørledere:** Buck Edwards. **P-ass:** Michael Flynn, Fred Fisher. **Instr:** James Frawley. **Instr-ass:** Ron Wright, Penny Flowres. **Manus:** Jerry Juhl, Jack Burns. **Kons:** Frank Oz. **Foto:** Isidore Mankofsky. **Kamera:** Richard Edesa. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Chris Greenburg/**Ass:** Steve Polivka. **P-tegn:** Joel Schiller. **Ark:** Les Gobruegge/**Ass:** Eric Orbom. **Dekor-design:** Julia Harmount, Julius King. **Dekor:** Richard Goddard. **Rekvis:** Horst Grandt/**Ass:** Tommy Tomlinson. **Kost:** Gwen Capetanos, Charles James. **Sp-E:** Robbie Knott. **Komp/Arr/Adapt:** Paul Williams. **Dir:** Ian F. Smith. **Sange:** Paul Williams & Kenny Ascher – »The Rainbow Connection« (Kermit = Jim Henson), »Frogs' Legs So Fine« (Charles Durning), »Movin' Right Along« (Kermit + Fozzie Bear = Jim Henson + Frank Oz), »Can You Picture That?« (Dr. Teeth and Electric Mayhem = Jim Henson, Frank Oz, Jerry Nelson, Richard Hunt, Dave Goelz), »Never Before« (Miss Piggy = Frank Oz), »Something Better« (Kermit + Rowlf = Jim Henson), »This Looks Familiar« (Gonzo = Dave Goelz), »I'm Going to Go Back There Some Day« (Kermit = Jim Henson). **Musikbånd:** John Caper Jr. **Tone:** Charles Lewis, David Dockendorf. **Lyd-E:** Bill Wistrom. **Makeup:** Ben Nye II. **Muppet-designkons:** Michael Drith. **Muppet-design:** Caroly Wilcox, Mari Kaestle, Dave Goelz, Kathryn Muller, Ed Christie, Larry Jameson, Faz Fazakas, Kermit Love, Sherry Amott, Wendy Midener, janet Lerman-Graff, Bonnie Erickson, Dor Sahlin, Amy Van Gilder. **Muppet kost-design:** Calista Hendrickson. **Muppet-performers:** Jim Henson (Kermit the Frog, Rowlf, Dr. Teeth, Waldorf), Frank Oz (Miss Piggy, Fozzie Bear, Animal, Sam the Eagle), Jerry Nelson (Floyd Pepper, Crazy Harry, Robin the Frog, Lew Zealand), Richard Hunt (Scooter, Statler, Janice, Sweetums, Beaker), Dave Goelz (The Great Gonzo, Zoot, Dr. Bunsen Honeydew), Carroll Spinney (Big Bird), Steve Whitmire, Kathryn Mullen, Bob Payne, Eren Ozker, Caroly Wilcox, Olga Felgemacher, Bruce Schwartz, Michael Davis, Buz Suraci, Tony Basilicate, Adam Hunt. **Rollebesætter:** Gus Schirmer. **Medv:** Charles Durning (Doc Hopper), Austin Pendleton (Max), Edgar Bergen (Edgar Bergen), Milton Berle (Mad Man Mooney, bilsælger), Mel Brooks (Professor Krass), James Coburn (Ejer af El Sleezo-cafeen), Dom DeLuise (Hollywood agent), Elliott Gould (Konferencier), Bob Hope (Ismand), Madeline Kahn, Carol Kane (Barpiger), Steve Martin (Tjener), Richard Pryor (Ballonsælger), Telly Savalas (Hård negl), Orson Welles (Lew Lord, filmproducent), Cloris Leachman (Lew Lords sekretær), Paul Williams (Pianist i El Sleezo), Scott Walker (Frødræber), James Frawley (Tjener), Lawrence Gabriel Jr. (Sømand), Ira F. Grubman (Bartender), H. B. Haggerty (Skovarbejder), Bruce Kirby (Portvagt), Tommy Madden (En-øjet dværg), Arnold Roberts (Cowboy). **Længde:** 97 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 28.9.79 – Palads + Nygade (København), Regina (Århus), Fønix (Odense), Lido (Vejle).

Alien – den 8. passager

Instruktør: Ridley Scott

Det, der er godt ved en film som »Alien«, er, at filmen i næsten enhver henseende er noget af det mest. Den er noget af det mest spændende og flotte og uhyggelige og velkonstruerede, man mindes at have set, og selv om man måske ikke bliver væltet omkuld af filmens filosofiske ballast, fungerer den strålende som divertissement, og sådan er den jo også tænkt.

Handlingsmønsteret i »Alien« er gammelkendt: et øde hus, en mørk og stormfuld nat, en lille gruppe mennesker isoleret i disse omgivelser, og en gal morder på fri fod blandt dem. Situationen skaber spændinger mellem vore personer, der får samarbejdsvanskeligheder, og der er mindst én blandt dem, der har skumle motiver. En efter en bliver personerne ofre for morderen, men den resolutte og rapkæftede helt og den smukke heltinde får dog til sidst uskadeliggjort morderen.

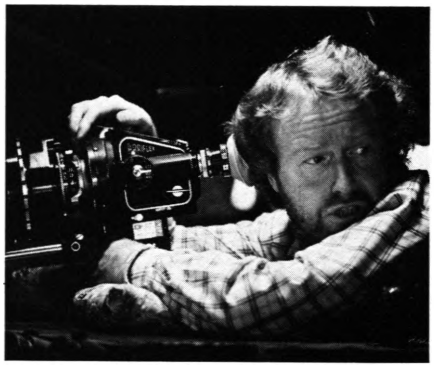
Det, der er nyt i »Alien«, er altså ikke selve historien, men forarbejdelsen af den, der minder lidt om fx at spille Shakespeare i moderne dress. Det øde hus er denne gang et kolossalt rum-bugserskib langt ude i universet. Morderen er kendt af os alle, da han (hun/den) først har gjort sin entré. Og helten og heltinden er denne gang slået sammen i én og samme person, den resolutte anden-styrmand på rumskibet, Ripley. Filmen er blottet for erotik og romantik, selv om vennerne fra Wien nok kunne få noget fallisk ud af vores titelperson, morderen, uhyret, væsenet fra den fremmede planet.

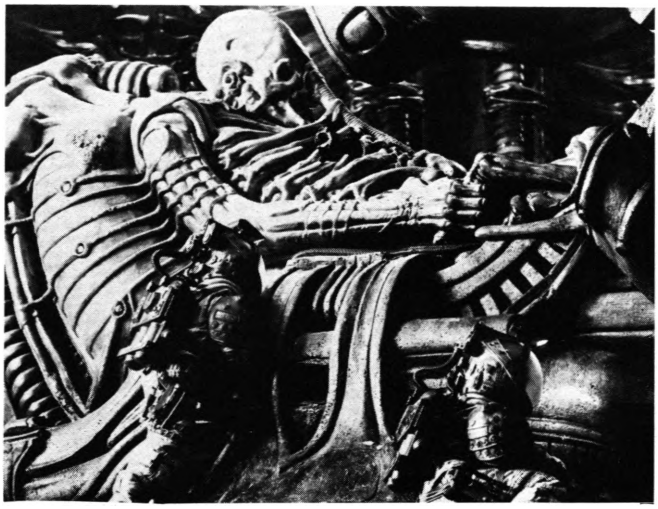
Dekorationer og special effects i »Alien« er af den samme høje standard, vi nu har vænnet os til og forventer af hver ny sf-film. En yderligere sofistikering ved »Alien«, og heri ligger måske noget af arven fra »Star Wars«, er, at filmen ikke fortaber sig i sin egen fremtidsvision, noget sf ellers ofte har gjort. Fremtiden, sf-elementet, er der, og det bliver måske netop så overbevisende, fordi filmen ikke muntrer os med tekniske fiksfakserier. Historien i »Alien« er fortalt med stædig fremdrift og uden svinkeærinder.

Ridley Scott har også, sammen med sine originale designere og special effects-folk, skabt en fra starten utryg grundstemning af eksotisme i filmen. Den fremmede planet, det fremmede rumskibs-vrag, æggene, og naturligvis vores uhyre, er utroligt *fremmede* for os, helt ulig noget vi ellers måtte være stødt på eller have fantaseret os til, og netop på den baggrund kommer »Nostromo«, filmens store, slidte og utiltalende rumskib, til at virke så betryggende og fortroligt og naturstridigt hjemligt for os.

»Alien« er en øjenlyst. Ridley Scotts fortid i reklamefilm-branchen har lært ham meget om billeder, og filmen har præcis den rette belysning og præcis den rette komposition i hvert eneste billede, som for øvrigt er fotograferet af Scott selv, selv om reklamefilm-fotografen Derek Van Lint er crediteret som filmens fotograf. Der spilles meget overbevisende i filmens syv roller, især er Yaphet Kotto god som rumskibets fyrbøder, frækkerten, der viser sig at holde hovedet koldt næsten lige så længe som vor heltinde, Ripley. Også Veronica Cartwright er prægtig i en ret anonym rolle. Hun ældes synligt i løbet af de få dage, filmens handling udspiller sig over.

»Alien« vil næppe blive en kultfilm på samme måde som »Stars Wars«. Hele filmens væsen gør den til en én-gangs oplevelse, selv om jeg må sige, at gysene var næsten lige så effektive anden gang. Hvad et andet gennemsyn kan bringe én, er forvisningen om, at filmens logik også holder, noget man ellers ikke lægger så stor vægt på i horror-genren. Til gengæld må man så sige – og det er faktisk min eneste seriøse indvending mod »Alien« – at flere af filmens chok er helt hule effekter af den type, vi har været fortrolige med siden »Repulsion«: krasj, siger musikken, og den uforberedte tilskuer ryger på røven ned fra biografsædet af rædsel for kun





Til venstre en scene fra »Alien«, der illustrerer filmens deokrationer, som er blevet til efter udkast fra den schweiziske kunstner H. R. Giger (billedet herover). Øverst instruktøren Ridley Scott, der efter »Alien« håber at lave filmen »Knights«, et middelalder-drama, hvorefter han skal i gang med en ny science fiction-film, baseret på den klassiske »Dune« – og også på denne film i samarbejde med H. R. Giger.

at opdage at det hele var falsk alarm. Men de ægte gys, filmen rummer, er gode. Og uventede. Og hvis man trænger til at opleve noget i en biograf og få alle sanse-antennerne hevet ud, så er »Alien« ikke det værste, der er opfundet.

Ib Lindberg

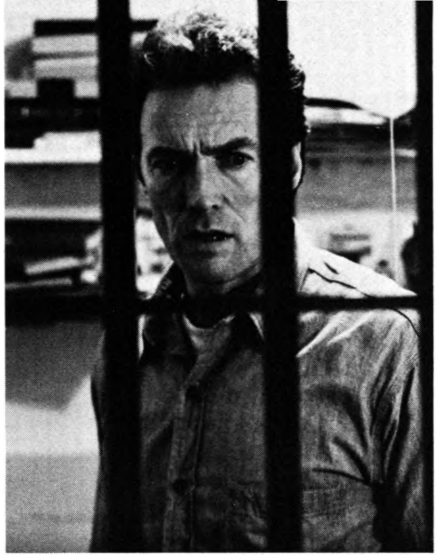
ALIEN – DEN 8. PASSAGER
Alien. England 1979. **Dist:** 2oth Century-Fox. **P-selskab:** 20th Century-Fox. En Brandywine-Ronald Shusett Produktion. **Ex-P:** Ronald Shusett. **P:** Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. **As-P:** Ivor Powell. **P-leder:** Garth Thomas. **P-ass:** Valerie Craig. **Instr:** Ridley Scott. **Instr-ass:** Paul Ibbetson, Raymond Becket, Steve Harding. **Manus:** Dan O'Bannon, Walter Hill, David Giler. **Efter:** fortælling af Dan O'Bannon, Ronald Shusett. **Foto:** Derek Vanlint, Ridley Scott. **Miniature-foto:** Denys Ayling, David Litchfield (kamera). **Farve:** De Luxe. **Klip:** Terry Rawlings/**Ass:** Les Healey, Peter Culverwell, Bridget Reiss, Peter Baldock, Maureen Lyndon. **Visuel-design-kons:** Dan O'Bannon. **Design-skitser:** Ron Cobb, Chris Foss, Jean »Moebius« Qiraud. **P-tegn:** Michael Seymour. **Ark:** Les Dilley, Roger Chirstian/ **Ass:** Jonathan Amberston, Benjamin Fernandez. **Dekor:** Ian Whittaker. **Rekvis:** Dave Jordan. **Kost:** John Mollo, Tiny Nicholls. **»Alien«-design:** H. R. Giger. **»Alien«-head-Effekter:** Carlo Rambaldi. **»Baby-Alien«-Co-design:** Roger Dicken. **»Alien«-mekanik:** Carlo Demarchis, Dr. David Watling. **»Alien«-effekter-samordner:** Clinton Cavers. **Sp-E-Sup:** Brian Johnson, Nick Allder. **Sp-E:** David Watkins, Roger Nicholl, Neil Swan, Phil Knowles, Dennis Lowe, Guy Hudson. **Model-byggere:** Peter Boysey (Sup), Eddie Butler, Shirley Denny, Patti Rodgers. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Dir:** Lionel Newman. **Musikbånd:** Bob Hathaway. **Incidentalmusik:** »Symphony No. 2 (Romantic)« af Howard Hanson; »Eine kleine Nachtmusik« af W. A. Mozart. **Frisurer:** Sarah Monzani. **Makeup:** Pat May, Tommy Manderson (Sup). **Tone:** Derrick Leather, Bill Rowe, Ray Merrin, Jim Shields, Bryan Tilling. **Stuntsamordner:** Roy Scammell. **Stunts:** Eddie Powell. **Rollebesættere:** Mary Goldberg, Mary Selway. **Medv:** Tom Skerritt (Dallas), Sigourney Weaver (Ripley), Veronica Cartwright (Lambert), Harry Dean Stanton (Brett), John Hurt (Kane), Ian Holm (Ash), Yaphet Kotto (Parker), Bolaji Badejo (Alien), Helen Horton (»Mother«s stemme). **Længde:** **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 12.10.79 – Imperial (København), Scala (Aalborg), Palads (Århus), Esa-Bio (Esbjerg), Fotorama (Herning), Scala (Holstebro), Kino (Kolding), Folketeatret (Odense), Kinopalæet (Randers), Lido (Vejle).

Flugten fra Alcatraz

Instruktør: Donald Siegel

Med sine 67 år og næsten 40 års virke i Hollywood lider Don Siegel ikke længere af falsk beskedenhed. Han kender sit eget værd, og med en vis rimelighed har han før premieren på »Flugten fra Alcatraz« sagt, at »hvis det er lykkedes os at klare, hvad vi fra begyndelsen håbede på – og det tror jeg personligt vi har – så vil historien om et menneske fast besluttet på at undslippe et flugtsikkert fængsel blive en af årets bedste film«.

Umiddelbart kan det synes at være store ord, og vel også for store. Thi hvad er filmen andet end et gammeldags fængselsmelodrama, omend lavet med mere håndelag end de fleste tidligere eksempler indenfor denne sub-genre. Jo, uden at gå så vidt som at kalde filmen for »en af årets bedste«, så rummer »Flugten fra Alcatraz« langt mere end blot den rent elementære spænding, som den slags historier næsten pr. definition rummer. Fængselsatmosfæren er f.eks. beskrevet i filmen, så den næsten er fysisk nærværende



Clint Eastwood

og ikke blot et postulat i manuskriptet. Fra de første regntunge billeder af fangetransporten fra San Francisco til klippeøen Alcatraz med den efterfølgende upersonlige registrering af fangen og den videre gåen spidsrod, nøgen, gennem de kolde fængselsgange, er i Bruce Surtees' stemningsbefordrende fotografering et konkret og sigende vidnesbyrd om den bevidste udmygelse, som Alcatraz-fangerne (og vel så mange andre fanger med dem) er blevet udsat for. Savnet af så at sige enhver form for privatliv, den vilkårlige fratagelse af selv ganske små rettigheder (der for en fange selvfølgelig må forekomme langt større end for os andre), hele den klaustrofobiske stemning, er så tæt skildret, og hele tiden diskret men effektivt understreget af tilstedeværelsen af utallige fangevogtere (se bare på rollelisten, der nævner langt flere vogtere end fanger; reelt var der en vogter for hver tre fanger), at kun meget få fængselsfilm måler sig med Siegels i dette aspekt.

Men mest »spændende« er Siegels subtile skildring af den åndelige kamp, der udspilles mellem fængselsdirektøren (eminent spillet af Patrick McGoohan) og livstidsfangen Frank Morris (en meget autoritativ Clint Eastwood). Spændingen eksisterer først og fremmest fordi Siegel har gjort de to mænd til absolutte modpoler. Fængselsdirektøren er den sande slavesjæl, reglementsmennesket, magtmennesket og sadisten i én person, men vel at mærke aldrig i den grove karikatur, som de fleste instruktører falder for fristelsen til at skildre, og heller ikke fremstillet som noget psykiatrisk tilfælde, der tilfældigvis er sluppet uden om den nye magtelite, som psykologer og psykiatere udgør.

Og modsat er fangen, Frank Morris, aldrig anskuet som den forfulgte uskyldighed. Uden nærmere at fortælle på hvilken måde, så lægger filmen aldrig skjul på, at Frank Morris er forbryder. Måske burde Siegel have røbet, hvorledes han har forbrudt sig, men der kan på den anden side argumenteres for, at en sådan information ville have svækket filmens hensigt, nemlig så konsekvent som muligt at skildre, hvad man måske lidt paradoksalt kan kalde for den frie fange og den fangne frie: Den bureaukratiske fængselsdirektør, der trods sin tilsyneladende frihed er den reelle fange – fordi han ikke ejer en gnist af den fantasi, der befordrer den åndelige, den egentlige frihed – overfor fangen, som med sine både fysiske og psykiske ressourcer er den egentligt frie. Fordi han ejer både intellektet og en skabende fantasi og praktiske evner for at realisere drømmen.

Der er vel egentlig noget ærkeamerikansk i denne problemstilling ligesom der også er det i kontrasteringen af de to typer. Amerikansk folklore, triviallitteraturen og -filmene såvel som kunsten har jo siden republikkens fødsel sværmerisk nærmet sig den fredløse med en blanding af fordømmelse og beundring. Set på europæisk afstand kan denne dyrkelse skiftevis opfattes som en smuk, til tider ligefrem poetisk drøm (som hos John Ford), eller som et næsten perverteret frihedsideal. Siegels film er nok nærmest det sidste, som også de seneste Peckinpah-film har været det (f.eks. »Convoy« og »The Getaway«).

Rammen om denne konflikt er formuleret med visuel ekspertise af Siegel. Han kan ganske vist ikke dy sig for at indlægge elementer, der kun tjener samme formål, som når Raymond Chandler i sine tidlige noveller ikke kunne (eller ikke kunne få lov til at) komme videre med en rimelig afvikling af historien og derfor måtte indføje elementære spændingsskabende elementer. Chandler forklarede det siden således: »When in doubt, have a man come through a door with a gun in his hand«. Siegel gør det samme, når han i filmens begyndelse f.eks. lader et stort brød af en fange erklære overfor den nytilkomne Frank Morris, at han, Morris, skal være hans elsker, hvorefter Siegel i en kompakt instrueret, spillet og klippet sekvens lader Eastwood tæve medfangen. Med den konstante overvågning, som Alcatraz-fængslets fanger levede under, forekommer det slet ikke troværdigt, at fangerne overhovedet kunne have noget seksualliv.

Ligeledes kan Siegel heller ikke dy sig for lidt billig spænding i skildringen af flugtforberedelserne. Frank Morris flygter via en ventilationsskakt, og for at kunne arbejde ugeneret om natten modellerer han et hoved, som ligger halvt skjult af dynen, så forbipasserende fangevogtere ikke skal opdage noget. Der er en scene, hvor vi tilskuere med sikkerhed ved, at Frank Morris er væk fra cellen, da fangevogteren passerer. Og da vogteren i et nyt klip igen passerer Morris' celle og betragter hovedet af Morris og bemærker til fangen i cellen ved siden af, at Morris sover tungt, frygter vi det værste – hvorefter det viser sig, at Morris er kommet tilbage til cellen. Det er skam spændende, men det er trods alt en lidt billig effekt i en i øvrigt meget sober fængselsfilm, hvor Siegels foretrukne middel til at skabe spænding sådan set er lydsiden, idet grave- og bankearbejdet er enerverende højlydt, så man hele tiden sidder med en knugende frygt for at flugtforberedelserne skal blive opdaget i utide. Så dygtigt manipulerer Siegel nemlig med os, at vi er helt på Frank Morris' parti (sympatien for Morris fremmes selvsagt også af det faktum, at han spilles af Eastwood, der med hele sin sære udstråling turde være en karakteristisk halvfjerdserhelt skønt næppe mange vil betragte Eastwoods filmfigur som umiddelbart sympatisk).

Flugten lykkes for Morris og to medfanger.

Om de overlever svømmeturen hører vi aldrig, men i pagt med filmens hyldest til friheden for enhver pris (og for enhver person) slutter filmen med en ironisk og dobbelttydig pointe. På en lille gold klippeø nær Alcatraz leder fængselsdirektøren og hans eftersøgningspersonale efter spor af de tre flygtede. De finder et blomsterhovede, som vi tidligere har set Morris modtage af en elskelig gammel medfange, som ikke kan overleve, at fængselsdirektøren har frataget ham retten til at male. Per Calum

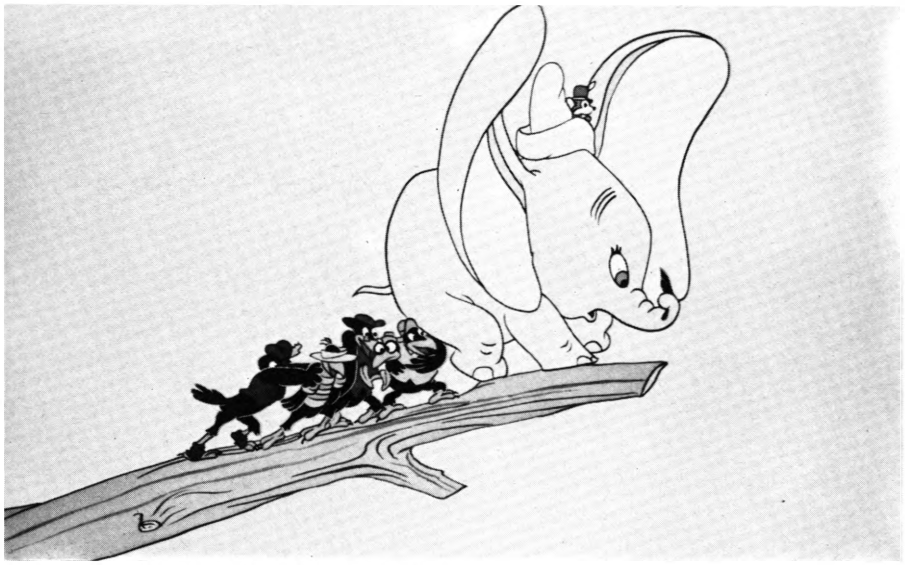
FLUGTEN FRA ALCATRAZ
Escape From Alcatraz. USA 1979. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Malpaso/Siegel. **Ex-P:** Robert Daley. **P:** Donals Siegel. **As-P:** Fritz Manbes. **P-leder:** Jack Terry. **Instr:** Donald Siegel. **Instr-ass:** Luigi Alfano, Mark Johnson, Richard Graves. **Manus:** Richard Tuggle. **Efter:** bog af J. Campbell Bruce. **Foto:** Bruce Surtees. **Farver:** De Luxe. **Klip:** Ferris Webster. **P-tegn:** Allen Smith. **Dekor:** Edward J. McDonald. **Rekvis:** Larry Bird. **Kost:** Glenn Wright. **Sp-E:** Chuck Gaspar. **Komp:** Jerry Fielding. **Musikbånd:** June Edgerton **Tone:** Bert Hallberg. **Lyd-E:** Alan Robert Murray. **Make-up:** Joe McKinney. **Dialog-instr:** Carol Rydall. **Medv:** Clint Eastwood (Frank Morris), Patrick Mcgoohan (Fængselsdirektør), Robert Blossoms (Doc), Jack Thibeau (Clarence Anglin), Fred Ward (John Anglin), Paul Benjamin (English), Larry Hankin (Charlie Butts), Bruce M. Fischer (Wolf), Frank Ronzio (Litmus), Fred Stuthman (Johnson), David Cryer (Wagner), Madison Arnold (Zimmerman), Blair Burrows (Såret vagt), Bob Balhatchet (Lægeassistent), Mathew J. Locricohic (Undersøgelsesvagt), Don Michaelian (Bech), Ray K. Goman (Vagtkaptajn), Jason Ronard (Bobs), Ed Vasgersian (Cranston), Ron Vernan (Stone), Stephen Bradley (Undersøgelsesvagt), Garry Goodrow (Weston), Dan Leegant, John Gerabedian, Denis Berkfeldt, Jim Haynie, Tony Dario, Fritz Manes, Dana Derfus, Don Cummins, Gordon Handforth, John Scanlon, Don Watters, Lloyd Nelson, George Orrison, Gary F. Warren, Joe Whipp, Terry Wills, Robert Irvine, Joseph Knowland, James Collier, R. J. Ganzert, Robert Hirschfeld (Vagter), Dale Alvarez, Sheldon Feldner, Danny Glover, Carl Lumbly, Patrick Valentino, Glenn Wright, Gilbert Thomas Jr., Eugene W. Jackson (Fanger). **Længde:** min. **Udl:** CIC. **Prem:** 5.11.79 – Kinopalæet + Bio Trio (København), Kosmorama (Århus), Grand (Odense), Esa Bio (Esbjerg), Bio (Herning), Slots-Bio (Randers), Kino (Roskilde).

Dumbo

Instruktør: Ben Sharpsteen

»Dumbo« er det nærmeste Disney-studierne i de lange tegnefilm er kommet den uprætentiøse humor, som kendetegner de bedste af tredivernes korte tegnefilm. Men samtidig har filmen bevaret det tema, som løber igennem så at sige alle de lange film, nemlig at den grimme ællings vej til succes sker på en ganske særlig måde, idet modningsprocessen ikke korrumperer. Tværtimod forbliver drømmen intakt. Temaet kan selvfølgelig også eksistere i de korte tegnefilm, men disses tidsmæssige begrænsning medfører naturligt nok, at temaet ikke kan gennemføres så nuanceret, som det faktisk er tilfældet i »Dumbo«.

Fra Disneys side var »Dumbo« bevidst en billig produktion. Filmen blev relativt hurtigt lavet, baggrundstegningerne var enklere end i andre Disney-film fra perioden – fjernt fra den ekstreme naturalisme i »Bambi« eller den detaljerede stilisering i »Pinocchio«. Den af økonomien påtvungne enkelhed er imidlertid vendt til filmens fordel. Tegnestilens relative enkelhed harmonerer med de kraftige,



Dumbo hjælpes af kragerne ud på den første flyvetur.

»smældende« farver, der igen stemmer smukt overens med filmens miljø, cirkus, der traditionelt står som noget muntert og festligt.

Eventyret om den lille elefantunge, der først ugleses på grund af de alt for store ører, men som siden bliver stjerne i cirkus fordi ørerne sætter den i stand til at flyve, ejer samme elementære kraft, som f.eks. historien om Bambi, men mindre dramatisk styrke end f.eks. »Askepot«.

Ondskaben, den uundværlige motor i eventyret, er mindre i »Dumbo« end i så at sige alle andre af Disneys tegnede langfilm. Ganske vist er cirkusdirektøren en grov og uforstående karl, og ganske vist er cirkusklovnerne karakteriserede uden forsonende momenter, så Dumbos bedrifter og endelige moralske sejr sættes i relief, og de snadrende hunelefanter, skildret som en flok tåbelige gæs omkring et kaffe- og kagebord, bidrager yderligere, men der findes ingen bevidst ond kraft i historien om »Dumbo«, som det er tilfældet i f.eks. »Snehvide og de syv dværge« eller »Pinocchio« eller senere film som »Askepot« og »Tornerose«. Også dette element bidrager til at give filmen karakter af en elskværdig og dybest set ukarakteristisk optimistisk leg.

Filmen undgår ikke det overdrevet sukrede. Det rørstrømske slår for stærkt igennem i de få scener mellem Dumbo og dens mor, men i det store og hele er det humoren, der dominerer: fra den pudseløjerlige indledningssekvens med storken, der bringer dyreungerne frem over den milde satire i scenerne med hunelefanterne, der bevidst negligerer Dumbo til den næsten surrealistiske humor i sekvensen, hvor Dumbo og dens trofaste hjælper (og hjerne), musen Tim, efter en champagnerus bogstaveligt ser lyserøde elefanter i et virtuost tegnet drømmeafsnit.

Og så har jeg slet ikke nævnt filmens bedste sekvens, da Dumbo efter rusen og tømmermændene vågner op i et træ og bliver genstand for en flok undrende kragers opmærksomhed. Scenen er i originaludgaven af filmen et suverænt *musikalsk*-komisk musicalnummer, mens det i den danske version først og fremmest er tale om et komisk nummer, når kragerne på bedste revy-århusiansk tale-synger sig igennem sangen »Did You Ever See an Elephant Fly?«.

Oprindelig blev denne sekvens i USA opfattet som værende ubevidst racistisk, idet man opfattede kragerne som værende tegnefilmens version af negre opfattet som dovne og stupide, men som Henrik Lundgren gjorde opmærksom på i sin fremragende artikel om Walt Disneys univers (Kosmorama 117), så hjælper kragerne faktisk Dumbo til at flyve.

»Dumbo« er nok Disneys mest afslappet humoristiske film, og den er blandt de to-tre bedste lange tegnefilm, der er udgået fra Disney-studierne. Og derfor den væsentligste re-premiere, som Disney-firmaet længe har givet os. Per Calum

DUMBO
Dumbo. USA 1941. **Dist:** Buena Vista. **P-selskab:** Walt Disney Productions. **P:** Walt Disney. **Sup-instr:** Ben Sharpsteen. **Sekvens-instr:** Norman Ferguson, Wilfred Jaxon, Bill Roberts, Jack Kinney, Samuel Armstrong. **Animation-instr:** Vladimir Tytla, Fred Moore, Ward Kimball, John Lounsbery, Art Babbit, Wolfgang Reitherman. **Manus-sup:** Otto Englander. **Manus:** Joe Grant, Dick Huemer. **Efter:** fortælling udarbejdet af William Peet, Aurelius Battaglia, Joseph Rinaldi, Webb Smith, George Stallings. **Figur-design:** Jack Miller, Martin Provensen, John Walbridge, James Bodero, Elmer Plummer, Maurice Nobel. **Figur-animation:** Milton Neil, Howard Swift, Don Towsley, Hugh Fraser, Harvey Toombs, Les Clark, Claude Smith, Kicks Lokey, Grant Simmons, Ray Patterson, Jack Campbell, Walt Kelly, Bernie Wilf, Bill Shull, Don Patterson, Cy Young, Josh Meador, Art Palmer. **Art direction:** Herbert Ryman, Kendal O'Connor, Terrel Stapp, Al Zinnen, Don DaGradi, Dick Kelsey, Charles Payzant, Ernest Nordli. **Baggrunde:** Claude Coats, Al Dempster, John Hench, Ray Lockrem, Gerald Nevius, Joe Stahley. **Musik:** Oliver Wallace, Frank Churchill. **Sangtekster:** Ned Washington. **Arr:** Edward Plumb. **Stemmer:** Edward Brophy (Timothy Mouse), Herman Bing (The Ringmaster), Cliff Edwards (Jim Crow), Sterling Holloway (Messenger Stork), Verna Felton (Matriarc Elephant). **Dansk version:** Jesper Klein (Musen Tim), Poul Bundgaard (Cirkusdirektøren), Kirsten Rolffes (Elefantmatriarken), Lily Broberg (Fru Jumbo), Ulf Pilgaard (En klovn/en krage), Jess Ingerslev (En klovn/en krage), Claus Ryskjær (En klovn/en krage/storken), Per Pallesen (En klovn), Femming Enevold (En krage), Jørgen Pedersen (En krage), Susanne Bruun Koppe, Vera Gebuhr, Lykke Nielsen, Kirsten Hansen-Møller (Elefanter), Palle Huld (Fortælleren). **Længde:** 63 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** Metropol 25.6.48. **1. re-prem:** Metropol 26.12.56. **2. re-prem:** Metropol, Ballerup Bio, Bio-Trio og Rialto 2 – 12.10.79.

I et år med 13 måner

Instruktør: Rainer Werner Fassbinder

Dette er næppe en film, der vil omvende de mennesker, som alle dage har betragtet Rainer Werner Fassbinder som et stærkt overvurderet blålys. Men for den oprindeligt positivt interesserede, der først begyndte at miste tålmodigheden ved konfrontationen med de tomme krukkerier i »Kinesisk roulette« og »Den desperate mand«, bliver denne film en demonstration af, at den vesttyske instruktør stadig kan skabe værker med mere indhold end mærkværdige manerer. For »I et år med 13 måner« er en bevidst grim og ubehagelig film med et både privat og bizart tema, men den er også indtrængende, konsekvent og båret af en ægte og uafviselig desperation.

Hovedpersonen er den transseksuelle Elvira, der engang var mand og hed Erwin, og som nu ensom og ydmyget bevæger sig gennem de sidste fem dage af sit liv frem mod selvmordet. Elvira søger kærligheden, men møder afvisningen, hånen og isolationen, for hun er et uhåndterligt og irriterende skrummel af et menneske, kønsligt og mentalt spærret inde i et ingenmandsland omkranset af ligegyldighedens pigtråd og intolerancens vagttårne.

Og så er hun rent konkret placeret i et Frankfurt, som Fassbinder gør til et skræmmebillede af det moderne storbylivs benhårde umenneskelighed, fyldt med glas og beton, støj og kulde, så også de velmenende har for travlt med at klare sig selv til at kunne reagere på Elviras råb om hjælp. Mens Elviras personlige situation mildest talt er speciel og ikke giver den gennemsnitlige tilskuer mulighed for identifikation, er filmens billede af den almene fremmedgørelse og sjælelige indtørring i spilleautomaternes, bolighajernes og den alkoholiske eskapismes univers genkendeligt og gruopvækkende. Man fryser i Frankfurt, og det er ikke vejrets skyld.

Gennem ordrige samtaler og monologer får man oprullet Elvira/Erwins ulykkelige barndom, opløste ægteskab og fallerede affærer med diverse mænd, alt det, der nu gør det umuligt for hende at fungere i en klart defineret identitet. Det er hentet lige ud af de psykologiske og sociale lærebøgers grundlæggende kapitler, troværdigt og trivielt, men det hindrer ikke Elvira i at forblive et særtilfælde, hvis fatale offer på kærlighedens alter – kønsskiftet i Casablanca – er symbolsk klart og psykologisk ikke urimeligt, men alligevel et tematisk knudepunkt, som fører filmen væk fra tilskueren og ind i noget meget privat. At dette private hænger sammen med Fassbindersamleveren Armin Meyers selvmord, er muligvis biografisk interessant, men naturligvis irrelevant for oplevelsen af filmen.

Hvad der får én til at følge filmen med halvvejs modstræbende fascination, er derfor ikke så meget personen Elvira, selv om Volker Spengler spiller hende med et hensynsløst og ekshibitionistisk engagement, der imponerer. Det er snarere hele den fysiske ramme omkring hendes sidste miserable dage, og det er den fuldkommen kongeniale visuelle og lydlige stil, som manuskriptforfatteren, instruktøren, producenten, fotografen og klipperen Fassbinder iklæder denne ramme – en fræsende og vrængende stil, grel og grim og skærende. Den er kakofonisk i sine lydcollager og undertiden næsten koreografisk i sine stiliserede bevægelser, og den dirrer klaustrofobisk af et indre følelsespres, som hele tiden truer med at sprænge den i småstumper.

Modstræbende bliver fascinationen, fordi også »I et år med 13 måner« har indslag af de maniererede og morbide, og især fordi det er vanskeligt at affinde sig med instruktørens melodramatiske misantropi, hans masochistiske graven sig ind i den sorteste håbløshed, hvor der ikke rummes andre flugtmuligheder end døden. Men i denne film bliver stilen ikke til sit eget mål, og bag det karrikerende og de tilsyneladende nihilistiske attituder handler filmen alligevel om den betingelsesløse ømhed og solidaritet, der kunne have reddet Elvira, og som er nødvendig for at redde meget mere i denne verden. Det vil eller kan Fassbinder ikke sige ligeud, hans ærinde er fremlæggelsen af problemerne og ikke deres løsninger, og derfor kan det virke, som om han rækker tunge ad sit publikum. Men i dette tilfælde er hans vrede vrængen fremkaldt af en camoufleret og fortvivlet følsomhed, som ligger langt hinsides den hule provokation, og derfor opstår fascinationen, selv om den er modstræbende.

Ebbe Iversen

I ET ÅR MED 13 MÅNER
In einem Jahr mit 13 Monden. Vesttyskland 1978. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Tango Film – Project Filmproduktion. **P/Instr/Manus/Foto/Klip/Dekor:** Rainer Werner Fassbinder. **Medarbejdere:** Milan Bor, Jo Braun, Juliane Lorenz, Werner Lüring, Wolfgang Mund, Peer Raben, Karl Scheydt, Volker Spengler, Alexander Witt, Frantisek Vasek. **Medv:** Volker Spengler (Elvira Weisshaupt), Gottfried John (Anton Zaitz), Elisabeth Trissenaar (Irene), Ingrid Caven (rote Zora), Esa Mattes (Marie-Ann), Günter Kaufmann (Smolik), Lilo Pempeit (Søster Gudrun), Isolde Barth (Sybille), Karl Scheydt (Hacker), Walter Bockamyer (Sjæle-Frieda), Bob Dorsey (Selvmorder), Ursula Lillig (Rengøringskone), Günther Holzapfel (Brei), Janoz Bermez (Oskar Pelitgen), Gerhard Zwerenz (Digteren). **Længde:** 129 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 24.9.79 – Dagmar.

Scene fra »I et år med 13 måner«

Kort sagt

filmene set af
Per Calum (P.C.)
Peter Schepelern (P.S.)
Ib Monty (I.M.)
Ebbe Iversen (E.I.)

AV, ET KUP

Instruktør: WILLIAM FRIEDKIN

Friedkin, der brød igennem med den genreskabende politifilm »The French Connection« (1971) og fik dundrende kassesucces med den monstrøse »The Exorcist« (1973) kommer nu, efter den svage remake af »Frygtens pris« og et kortvarigt ægteskab med Jeanne Moreau, med en pæn, lille kup-film om den gruppe amatøragtige småforbrydere, der i 1950 røvede et par millioner udevaluerede dollars fra pengetransportfirmaet Brinks i Boston. Det lykkes Friedkin på en underholdende måde at balancere mellem Olsenbandeagtig farce og gangster-melodrama, og der er atmosfære omkring de snuskede røvere (som spilles af bl.a. Peter Falk, Paul Sorvino og Warren Oates) og deres slummiljø, men Friedkin får ikke nok satire ud af FBIs kommunist-paranoide reaktion på røveriet. Det virker også utilfredsstillende, at instruktøren henfalder til den moderne kliché, der består i til slut at opremse, hvordan det sidenhen gik personerne og opklaringen af sagen. Selv om det her sker med henvisning til, at det drejer sig om autentiske personer og en autentisk sag, er det irriterende, at instruktøren ikke ved, hvad der blev af pengene. De historiske fakta omkring et eller andet pengekup i Boston i 1950 kan jo ret beset være filmpublikummet flintrende ligegyldige, hvis ikke de giver mening i filmen. (The Brinks Job – USA 1978).

P.S.

BLODETS BÅND

Instruktør: CLAUDE CHABROL

Det er tredie gang, Claude Chabrol forsøger sig med en engelsksproget film, og ligesom i de to tidligere, røber Chabrols usikkerhed sig, når han arbejder uden for sit hjemland. Lige så subtil og nuanceret, han er på hjemmebane i det franske borgerskab, lige så bastant, klodset og overtydelig er han på udebane. Filmens grundlag er en roman af Ed McBain, men den kriminalistiske intrige er ikke stort bevendt, og dette kompenseres der ikke for med nogen videre spændende karakter- eller milieuskildring. Det er således betegnende, at Stéphane Audran næsten er katastrofalt ved siden af i alle de scener, hun medvirker i. Mest soliditet er der i Donald Sutherlands spil i rollen som en politimand, der skal opklare et bestialsk mord på en 17-årig pige. (Liens du sang/Blood Relatives-Frankrig-Canada 1977).

I.M.

FORURENINGS-UHYRET

Instruktør: John Frankenheimer

Ideen må have virket skudsikker: man skaber kommerciel appeal med en monster-historie kalkeret efter skemaet fra »Dødens gab«. Man konstruerer et seriøst alibi ved at lade monstrene være resultat af hensynsløs industriel forurening og ved at føje lidt snak ind om indianernes negligerede rettigheder. Og man sikrer sig rimelig professionel standard ved at overlade instruktionen til den kunstnerisk svingende, men i hvert tilfælde kompetente John Frankenheimer. Det skulle ikke kunne gå helt galt, men er tæt på at gøre det i denne uformelige klump af en pseudo-engageret gyser, som spoleres af et uinspireret manuskript med talrige indbyggede forudsigeligheder, en række fladt tegnede og uinteressante personer, så selv den talentfulde Talia Shire ikke kan puste ægte liv i sin rolle, en instruktør, der pligtskyldigt og bastant fyrer de blodige chokeffekter af og ellers tilsyneladende hellere ville have lavet noget helt andet – og uhyrlige uhyrer i diverse størrelser, kvalmende som babyer og vildt brølende som voksne, men altid alt for tydeligt mekaniske special effects til at være skrækindjagende. Resultatet er grotesk, grinagtigt og meget gyseligt. (Prophecy – USA 1979). E.I

HEMMELIGHEDER

Instruktør: PHILIP SAVILLE

Saville, en af engelsk films mange middelmådige instruktører (»Joanna«, »Libertinerklubben«), lavede i 1971 en lille film, optaget i det semi-professionelle Super-16 (mm), og den er nu blevet fundet frem. Den fortæller om en dag i et yngre London-ægtepars liv. Jenny og Allan har en mindre ægteskabelig krise. Mens deres 9-årige datter tilbringer dagen i selskab med en noget aparte fyr, som forbereder hende på voksenlivets problemer, er Allan, der hidtil uden større succes har forsøgt sig som skuespiller, til en test for at blive antaget som EDB-operatør og bliver interviewet af en anspændt pige, som han ender med at give afspændende massage; og Jenny går tur i en park og bliver samlet op af en velhavende, svensk forretningsmand, der kører hende til sit hjem og går i seng med hende. Om aftenen, hvor alle tre familiemedlemmer vogter over hver sin hemmelighed, synes den ægteskabelige krise at være overstået. Filmen er amatøragtigt skrevet og instrueret, men Robert Powell, Jacqueline Bisset, Per Oscarsson og Shirley Knight er i det mindste skuespillere, man kan se på med nogen interesse – selv om Bissets og Oscarssons store kejservals på sengekanten nok er lovlig meget, selv for Bisset-fans. (Secrets – England 1971). P.S.

MED REBET OM HALSEN

Instruktør: JACK NICHOLSON

Jack Nicholson debuterede som instruktør i 1971 med »Sømmet i bund«. »Med rebet om halsen« er hans anden instruktørindsats, og det er en ekscentrisk anti-western. Nicholson spiller selv en outlaw, der reddes fra hængning af en ung pige (Mary Steenburgen), og filmen handler om deres forhold indbyrdes og til omverdenen. Dens originalitet ligger især i dens manglende lyst til at acceptere det traditionelle billede af livet i det gamle vesten, og den er således på linie med en række nyere westerns. Men med sig selv om instruktør har Nicholson svært ved at styre sin åbenbare egocentricitet og selvglæde, og hans spil er for burlesk og grotesk til at blive rigtig morsomt. Iscenesættelsen er ikke uden raffinementer, bl.a. bruges musikken ret subtits. Men generelt hæmmes filmen af trangen til at være ualmindelig. Det vildtvoksende og hektiske i stilen fører mange af scenerne ud i det anstrengte. Anti-holdningerne kursiveres for demonstrativt. (Goin' South – USA 1978). I.M.

SKYD IKKE PÅ TANDLÆGEN

Instruktør: Arthur Hiller

Arthur Hiller, der med »Love Story« skaffede sig Kleenexfabrikanternes evige taknemmelighed, er ikke verdens mest stilsikre komedieskaber, og han er ikke instruktøren, som kan få et ujævnt manuskripts svagheder til at forsvinde. Det afslørede han bl.a. med »Chicago-ekspressen«, og det præger også denne hektiske og højrøstede farce, som er meget op og ned. Men når den er oppe, er den frit galopperende historie om CIA-agentens og tandlægens stormfulde oplevelser faktisk meget morsom, og først og fremmest redder Peter Falk og Alan Arkin meget hjem med veloplagte præstationer i de to hovedroller – Peter Falk med Columbo-figurens stadig effektive blanding af høflig harmløshed og distræt handlekraft, Alan Arkin med en formidabel evne til at afspejle umådelig undren og bekymring i et ganske ubevægeligt ansigt. De to klæder hinanden, og selv om filmen er for udisciplineret struktureret til at være rigtig vellykket, har den så meget fart over feltet og så mange doser af sund galskab, at den aldrig bliver kedelig. (The In-Laws – USA 1979). E.I.

THE WIZ

Instruktør: SIDNEY LUMET

Intet i Sidney Lumets foregående 24 film tyder på, at musicals er instruktørens rette element. »The Wiz« gør det heller ikke. Og de ca. 23 mill. dollars, som filmen har kostet ses kun i ringe grad på lærredet, og som så ofte før er det ikke nok med »All That Money Can Buy«. Først og fremmest er Diana Ross totalt fejlplaceret i rollen som den barnlige og naive unge pige, der er historiens hovedperson (i 1939-versionen af historien lykkedes det på grund af Judy Garland og en række gode sange). Selv i en urealistisk historie må der være et minimum af troværdighed, og det er en egenskab, som »The Wiz« ikke ejer. Galt er det selvsagt også, at Lumet ikke har gnist af begreb om at skabe de flydende overgange fra dagligdag til musicalscener. Tilbage er så enkeltstående øjeblikke – Nipsey Russells sang »Slide som Oil to Me«, hvori han redegør for blikmandens kvaler, og Mabel Kings hårdt komprimerede rocknummer »Don't Nobody Bring Me No Bad News«. Men helheden er omtrent så søvndyssende kedsommelig som Diana Ross, og den mekaniske koreografi understreger livløsheden. (The Wiz – USA 1978). P.C.

MORD PÅ BEREGNING

Instruktør: Bob Clark

»Mord på beregning« hævdes at være den 134. film, hvori Conan Doyles mesterdetektiv Sherlock Holmes optræder. Denne gang i en historie, hvori kvindemorderen Jack the Ripper er hans modstander (som det også var tilfældet i »Studie i terror« fra 1965), men skønt historiern er solidt lavet, så er det dog hverken Holmes eller hans modstander, der fængsler mest. Det gør James Mason som Holmes' trofaste Dr. Watson, der fra at være den håbløst naive nar i et utal af Holmes-film denne gang er blevet til Holmes' jævnbyrdige – om ikke ud i det deduktive, så rent menneskeligt. I tilgift til Masons smukke præstation spiller Christopher Plummer udmærket som detektiven, og omkring disse to har Bob Clark samlet en række af gode skuespillere: Anthony Quayle, David Hemmings, John Gielgud, Donald Sutherland og Genevieve Bujold som de vigtigste. Filmen er altså pæn og solid underholdning, men der er meget langt fra den til Billy Wilders mesterlige »The Private Life of Sherlock Holmes«, der stadig er uovertruffen. (Murder By Decree – England/Canada 1979). P.C.

KÆRLIGHED VED FØRSTE BID

Instruktør: STAN DRAGOTI

Skønt Stan Dragoti debuterede allerede i 1972 med den mislykkede anti-western »Dirty Little Billy« er »Kærlighed ved første bid« kun hans anden film – og det er manuskriptet (af Robert Kaufman) mere end Dragotis instruktion, der giver filmen dens underholdningsværdi. Det er for 117. gang myten om den blodtørstige grev Dracula, der er udgangspunktet for filmens historie, men i dette tilfælde skrevet som en komedie i slægt med tredivernes romantiske lystspil fra Hollywood. Filmen beretter om, hvorledes Dracula tvinges til at forlade sit hjemland, hvorefter han søger til New York, hvor han forelsker sig tænderbidende i fotomodellen (Susan Saint James), der efter tredie bid forvandles til en vampyr, så parrets kærlighed kan vare evigt. George Hamilton krukker sig elskværdigt gennem sin Dracula-rolle, Richard Benjamin er nok engang den absurde mandschauvinist, og i diverse biroller spilles der lystigt. Dragotis instruktion er usikker. (Love at First Bite – USA 1979). P.C.

Set i TV

Svøbt i herlighed

Instruktør: KEN RUSSELL

Ken Russells vej til filmen gik, som det ikke er ualmindeligt nu om stunder, via TV, hvor han fra 1959 og ti år frem fejrede triumfer med sine fantasifulde semi-fiktive portrætter af kendte kunstnere, bl.a. komponister som Prokofief, Elgar, Debussy, Bartok, Richard Strauss og Delius, billedkunstnere som Henri Rousseau, arkitekter som Gaudi, dansere som Isadora Duncan og digtere som Rossetti og John Betjeman, en genre, han med vekslende held har fortsat i sine biograffilm om Tjajkofskij, Liszt, Mahler, Valentino og Gaudier-Brzeska.

Nu er han med to samhørende TV-film vendt tilbage til sit oprindelige medium. »Clouds of Glory« fortæller om Lake District-digterne, og der er næppe tvivl om, at kendere af denne højt skattede digtekunst vil rive håret ud i totter af omtrent samme størrelse som dem, en del musikelskere plukkede af deres isser, da de blev konfronteret med Russells tolkninger af berømte komponisters biografi. Ser man stort på biografisk akkuratesse og så dubiøst et fænomen som god smag, er det let nok at lade sig besnære af Russells fænomenale visuelle talent, for kedelig bliver han aldrig, men selv de, der f.eks. havde allermest ondt at sige om hulheden og praleriet i Franz Liszts musik, måtte indrømme, at »Lisztomania« var en hårdere straf end han havde fortjent.

Denne gang gælder det altså så urørlige klassikere i engelsk litteratur som romantikerne Wordsworth og Coleridge. Den første af de to film, »William and Dorothy«, har undertitlen »The Love Story of the Poet Wordsworth and his Sister« og fortæller i Russells typiske hektiske stil om søskendeparrets gensidige hengivenhed og litterære samarbejde. Dorothy, hvis biografi må kunne drive vredestårerne frem i den feministiske litteraturforskning, viede med himmelråbende uegennyttighed sit liv til broderen, der til gengæld hyldede hende som »Sister of my soul«. Hun holdt hus for ham, renskrev hans digte (og man misunder ikke den, der skulle skrive begge versioner af »The Prelude« i hånden), inspirerede og opmuntrede ham, og sågar sit eget, betydelige litterære talent stillede hun til hans disposition, for så vidt som de smukke dagbøger, hun efterlod sig, angiveligt kun blev ført for at hjælpe ham med at fastholde fælles oplevelser.

I De Selincourts biografi om Dorothy fastslås det, at »the dominant absorbing passion of her life was always for her brother, and in the return of that passion she was more than satisfied«. Hos Russell giver dette – hvad der ikke et øjeblik forbavser kendere af hans hidtidige produktion – anledning til en temmelig hysterisk fremstilling af et til det incestuøse grænsende forhold. Felicity Kendall og David Warner går rundt i det skønne landskab, hvor fuglene pipper, bækkene risler, skyerne driver hen over himlen og køerne muh'er, så intensivt at man godt forstår, at det efterhånden rabler lidt for den aldrende Wordsworth. I nutidsrammen ligger Dorothy for døden og tilføjer – med sin gammelkonediktion al a en blanding af Charleys tante og Ulven i Rødhætte – et formentlig utilsigtet farceelement til historien. Mellem og samtidig med flash-backs, der opsummerer digterens biografi (hans og søsterens adskillelse som børn ved moderens død, hans rejse til revolutionstidens Frankrig hvor han fik et barn med en fransk pige, årene sammen med søsteren i Dove Cottage, ægteskabet med Mary Hutchinson), får vi et skønsomt udvalg af Wordsworth'ske strofer, som underlægning til montager af endeløse rækker optagelser af blomster, bier, vand, skyer, bær, dyr, – et visuelt Lake District-leksikon på 25 sekunder.

Personerne virker som undslupne fra Madame Tussauds kabinet, og kun et enkelt sted lykkes det Russell at få sit incest-motiv til at fungere dramatisk meningsfuldt, nemlig i den korte scene, hvor William ankommer med sin brud til huset og modtages af søsteren, som besvimer i hans arme, således at det bliver hende og ikke den målløse Mary, han kommer til at bære over dørtærskelen.

Også i et kort optrin fra den franske revolution, hvor man ser de livegne, iført allongeparykker og overklassedragter, piske på herskabet, som er blevet spændt for kærrerne, demonstrerer Russell, at hans talent er for det groteske og makabre. Hans visuelle stil og kunstneriske fysiognomi er for dekadent, morbid og betændt til, at vi vil tro på Wordsworths kildevandsrene panteistiske naturlyrismer i hans regi, hvor energisk og opfindsomt han end prøver at bevise, at Wordsworth ikke kan digte et ord, som han, Russell, ikke kan overtrumfe med et billede.

Så går det for så vidt bedre med Coleridge, der er hovedpersonen i andendelen, »The Rime of the Ancient Mariner«, fordi Coleridge med sit vilde, uligevægtige sind mere er en kunstner i Russells ånd. Coleridges opiumsnarkomani, som han havde til fælles med De Quincey, der også optræder, er næsten for taknemmeligt stof for Russell. Den stakkels David Hemmings raver rundt med sved på panden, roder efter sine flasker, vælter bogstakkene, mens fotografens vidvinkel får det hele til at ekse. Men rammen – Russells tolkning af Coleridges mesterstykke, det episke digt om den gamle sømand, der dræber den gode albatros og straffes for det – er alligevel næsten mere Russell'sk, end man havde frygtet. Her bliver det nemlig til, at Coleridge, under en rotur med sin kone, der ikke forstod den store digter, men var åh så opofrende, gennemborer hende med et anker og sejler en tur med liget. Fru Coleridge som albatros. Værsgo, det er biografisk litteratur-tolkning, så det forslår. Man ved, man kan vente sig den slags uhyrligheder af Russell, men alligevel. Man tør næsten ikke tænke på, hvad der utvivlsomt venter Keats, Byron og Shelley! (Clouds of Glory – England, 1978).

Peter Schepelern

Roseland

Instruktør: James Ivory

Lige som John Badhams »Queen of the Stardust Ballroom« har Ivorys »Roseland« en dansesal som den konkrete lokalitet for de flygtige minder, men hvor Badhams film var frejdigt følelsespågående er Ivorys stilfærdigt afdramatiseret. For stilfærdig måske, men periodevis lavmælt indtrængende. Filmen fortæller tre historier, der holdes sammen af dansesalen, men kun den lange midterepisode rummer kvaliteter ud over det anekdotiske, hvor vittigt den første episodes beretning om den midaldrende og ustandseligt talende enke end er, og hvor robust sidste episode om den ældre tyske dame end er spillet.

Den midterste historie er en beretning om den midaldrende enke Pauline (Joan Copeland) og hendes gigolo (Christopher Walken) – og om den unge Marilyn (Geraldine Chaplin) der forelsker sig i gigoloen og planlægger at forsørge ham, hvis han vil genoptage sin afbrudte karriere som danser. På overfladen kompliceres forholdet yderligere, fordi danselærerinden Cleo (Helen Gallagher) også er betaget af gigoloen og drømmer om sammen med ham at danne par i professionelle dansekonkurrencer.

Ivorys lavmælte instruktion kombineret med Ernest Vinczes diskret stædige kamera, der fastholder spillets mange psykologiske nuancer (Ruth Prawer Jhabvalas manuskript er understated og synes at overlade meget til instruktør og skuespillere) skaber en ganske besættende atmosfære. Dansesalen Roseland hører på sin vis hjemme i et eventyr, det er som om tiden ikke eksisterer, eller måske snarere som om fortid, nutid og fremtid i Roseland mødes og går op i en højere enhed. Det er en illusion, selvfølgelig, men dansesalens indvånere klynger sig mere eller mindre ubevidst til de drømme, der næres af musikken og rummets selvspejlende funktion, og Marilyn fremstår som et farligt fremmedelement, der med sin kærlighed til gigoloen (en kærlighed, der rummer fuldt så megen besiddertrang som den ældre Paulines) hvert øjeblik kan splintre den fortryllelse, som Roseland udøver. Og samtidig er der i skildringen af Marilyn en diskret antydning af, at netop hun, der er hjemmehørende i en anden verden, ad åre vil ende netop i Roseland som fast inventar.

Per Calum

Premiererne

1.4.–30.6.79 / ved Claus Hesselberg

Anvendte forkortelser:

Adapt:	= Adaption	**Komp:**	= Komponist
Ark:	= Filmarkitekt	**Kost:**	= Kostumer
Arr:	= Musikarrangør	**Medv:**	= Medvirkende skuespillere
As-P:	= Associate Producer	**P:**	= Producere
Ass:	= Assistent	**P-leder:**	= Produktionsleder
Dekor:	= Scenedekorationer	**Prem:**	= Dansk premiere
Dir:	= Dirigent	**P-selskab:**	= Produktionsselskab
Dist:	= Udlejer i oprindelsesland	**P-sup:**	= Produktions-superviser
Ex-P:	= Executive Producer	**P-tegn:**	= Produktionstegner (design)
Foto:	= Cheffotograf	**Rekvis:**	= Rekvisitør
Instr:	= Instruktør	**Sp-E:**	= Specielle effekter
Kamera:	=Kameraoperatør	**Udl:**	= Dansk udlejning

AGATHA CHRISTIE MYSTERIET
Agatha. USA 1978. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Sweetwall Productions/Casablanca Filmworks. For First Artists. **P:** Jarvis Astaire, Gavrik Losey. **I-leder:** Redmond Morris, Clinton Cavers. **Instr:** Michael Apted. **Instr-ass:** Jonathan Benson. **Stunt-instr:** Derek Piggott. **Manus:** Kathleen Tynan, Arthur Hopecraft. **Efter:** fortælling af Kathleen Tynan, senere omskrevet til roman med samme titel som filmen. **Foto:** Vittorio Storaro. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Jim Clark. **P-tegn:** Shirley Russell. **Ark:** Simon Holland. **Dekor:** Michael Seirton. **Kost:** Shirley Russell, Jimmy Smith. **Makeup:** Wally Schneiderman. **Musik:** Johnny Mandel. **Dir:** Larry Ashmore. **Tone:** Ian Fuller, Christian Wangler, Hugh Strain. **Medv:** Dustin Hoffman (Wally Stanton), Vanessa Redgrave (Agatha Christie), Timothy Dalton (Archibald Christie), Helen Morse (Evelyn), Celia Gregory (Nancy Neele), Paul Brooke (John Foster), Carolyn Pickles (Charlotte Fisher), Timothy West (Kenward), Tony Britton (William Collins), Alan Badel (Lord Brackenbury), Robert Longden (Pettelson), Donald Nithsdale (Onkel Jones), Yvonne Gilan (Mrs. Braithswaite), Sandra Voe (Terapeut), Barry Hart (Macdonald), David Hargreaves (Jarvis), Tim Seeley (Kaptajn Rankin), Jill Summers (Nancys tante), Chris Fairbank (Luland), Liz Smith (Flora), Peter Arne (Hoteldirektør), D. Geoff Tomlinson (Receptionist), John Joyce (Tjener), Irene Sutcliffe (Modesælger), Ann Francis (Jane), Hope Johnson, John Ludlow (Folk v. bad). **Længde:** 105 min., 2875 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 16.4.79 Dagmar. Indspilningen startet 7.11.1977. Filmen vistes ved Bodil-festen d. 26.3. i Imperial. Anm. Kos. 142.

ANGREBET PÅ MÅNEBASE ALPHA
Destination Moon Base Alpha. England (?), år ej fundet. **P-selskab:** ITC Entertainment. **P:** Fred Freiberger. **P-leder:** Gerry Anderson. **Instr:** Tom Clegg. **Manus:** Terence Feely. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Derek Wadsworth. **Medv:** Martin Landau (Kaptajn Koenig), Barbara Bain (Dr. Helena Russell), Catherine Schell (May), Nick Tate. **Længde:** 99 min., 2755 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Obel. **Prem:** 10.5.79. Saga. Science-fiction. Filmudgave af TV-serien »Månebase Alpha« (sendt i dansk TV okt. 76 - juli 77).

AV, ET KUP
The Brink's. Job. **Arb.titel:** Brink's. USA 1978. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Dino De Laurentiis Corporation. **P:** Ralph Serpe. **Ex-P:** Dino De Laurentiis. **P-samordner:** Nanette Siegert. **P-leder:** Jonathan Sanger. **I-leder:** Carmine Foresta. **Instr:** William Friedkin. **Instr-ass:** Terence A. Donnelly, Mark Johnson. **Manus:** Walon Green. **Efter:** romanen »Big Stickup at Brink's« af Noel Behn. **Foto:** Norman Leigh. **Kamera:** Enrique Bravo, James Contner. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Bud Smith, Robert K. Lambert. **P-tegn:** Dean Tavoularis. **Ark:** Angelo Graham. **Dekor:** George R. Nelson, Bruce Kay. **Kost:** Ruth Morley. **Makeup:** Bob Norin, Bob Jiras. **Sp-E:** Larry Kavanaugh. **Musik:** Richard Rodney Bennett. **Dir:** Angela Morley. **Sange:** »Accentuate the Positive« af Harold Arlen, Johnny Mercer. **Solist:** Bing Crosby & The Andrews Sisters./»In the Mood« af Joe Garland, Andy Razaf. Med Glenn Miller & his Orchestra. **Tone:** Charles L. Campbell, Jeff Wexler, Buzz Knudson, Bob Glass, Don Macdougall, Gordon Eckert, Lou Edemann. **Medv:** Peter Falk (Tony Pino), Peter Boyle (Joe McGinnis), Allen Goorwitz (Vinnie Costa), Warren Oates (Specs O'Keefe), Gena Rowlands (Mary Pino), Paul Sorvino (Jazz Maffie), Gerard Murphy (Sandy Richardson), Kevin O'Connor (Stanley Gus Gusciora), Sheldon Leonard (J. Edgar Hoover), Claudia Peluso (Gladys), Patrick Hines (H. H. Rightmire), Malachy McCourt (Mutt Murphy), Walter Klauvon (Daniels), Randy Jurgensen, John Brandon, Earl Hindman, Jogn Farrel (FBI-folk). **Længde:** 103 min., 2850 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** 29.6.1979 Kinopalæet. Indspilningen startet 1.5.1978. Anm. Kos. 143.

BOULEVARD NIGHTS
Boulevard Nights. USA 1979. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros. **P:** Bill Benenson. **Ex-P:** Tony Bill. **P-Sup:** Fred T. Gallo. **P-leder:** Nick Anderson. **I-leder:** John Meza. **Instr:** Michael Pressman. **Instr-ass:** Ramiro Jaloma, Rafael Elortegui. **Stunt-instr:** John Escobar. **Manus:** Desmond Nakano. **Foto:** John Bailey. **Kamera:** Steve Yaconelli. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Richard Halsey. **P-tegn:** Jackson de Govia. **Dekor:** Peg Cummings. **Kost:** Llandys Williams. **Makeup:** Wes Dawn, Tim McNalley. **Sp-E:** Philip Cory. **Musik:** Lalo Schifrin. **Sang:** »Street Tattoo« af Lalo Schifrin, Gale Garnett. **Solist:** George Benson. **Tone:** Robert Gravenor, Kenneth Isley, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Michael Minkler. **Medv:** Richard Yniguez (Raymond Avila), Danny de la Paz (Chuco Avila), Marta DuBois (»Shady« landeros), James Victor (Gil Moreno), Betty Carvalho (Mrs. Avila), Carmen Zapata (Mrs. Landeros), Victor Millan (Mr. Landeros), Gary Cervantes (»Big Happy«), Garret Pearson (Ernie), Jerado Carmona (Wolf), Jesse Aragon (Casper), Roberto Covarrubias (Toby), Eliseo Estrada (Hopper), Mary McFerren (Receptionist), Dawson Mays (Jerry Werner), Natasha Ryan (Lille pige), Marlina Vega (Den lille piges sekretær), Carmen Filpi (Mr. Diaz), Joseph D. Pina (Præst), Rita Gomez (Tobys mor), Harry Caesar (Vagt i ungdomshjem), Billy Cardenas (Motel-ejer). **Længde:** 102 min., 2785 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 18.6.1979 Alexandra, Tivoli. Bandekrig i Los Angeles.

CALIFORNIA SUITE
California Suite. USA 1978. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Rastar. **P:** Ray Stark. **As-P:** Ronald L. Schwary. **P-leder:** Ronald L. Schwary, Phillip Rawlins. **Instr:** Herbert Ross. **Instr-ass:** Jack Roe, Carla Reinke. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Manus:** Neil Simon. **Efter:** egne teaterstykker (en-aktere). **Kons:** Garrett Lewis. **Foto:** David M. Walsh. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Margaret Booth, Michael A. Stevenson. **P-tegn:** Albert Brenner. **Dekor:** Marvin March. **P-ill:** Leon Harris. **Kost:** Patricia Norris, Ann Roth. **Makeup:** Charles Schram. **Sp-E:** Robert Dawson, Augie Lohman. **Musik:** Claude Bolling. **Musikere:** Hubert Laws, Bud Shank, Tommy Tedesco, Ralph Grierson, Chuck Domanico, Shelly Manne. **Tone:** Al Overton Jr., Bill McCaughey, Mike Kohut, Lyle J. Burbridge, Sam Shaw. **Medv:** Alan Alda (Bill Warren), Michael Caine (Sidney Cochran), Bill Cosby (Dr. Willia Panama), Jane Fonda (Hannah Warren), Walter Matthau (Marvin Michaels), Elaine May (Millie Michaels), Richard Pryor (Dr. Chauncey Gump), Maggie Smith (Diana Barrie), Gloria Gifford (Lola Gump), Sheila Frazier (Bettina Panama), Herbert Edelman (Harry Michaels). **På hotellet:** Denise Galik (Bunny), David Sheehan (Sig selv), Michael Boyle (Receptionist), Len Lawson (Frank), Dino Ardito (Blikkenslager), Jerry Ziman (Mand ved telefon), Clint Young (Dørvogter), David Matthau (Piccolo). **Ved Oscar-festen:** Army Archerd (Sig selv), Paolo Frediani (Smuk skuespiller), Judith Hannah Brown (Oscar-vinder), Gary Hendrix (Vinderens ledsager), Christopher Pennock (Politimand). **Længde:** 103 min., 2820 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox **Prem:** 27.4.1979 ABCinema, Cinema 1-5. Indspilningen startet 20.3.78. Anm. Kos. 142.

CHEFENS LIDERLIGE LYSTER
Couples complices. Frankrig 1977. **P-selskab:** Les Films Jean Desvilles. **Instr:** Georges Fleury (= Jean Desvilles). **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Eddie Warner. **Medv:** Andre Chazel, Thierry de Brem, Daniele Troger, Yve Roger, Alban, Ceray, Richard Allen, Aude Lecocq, Daniele Deslande, Elisabeth Blin, Marie Christine Chireix, Marplin Chanaud, Siegrid Sellier. **Længde:** 78 min., 2135 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 4.5.1979 Studio 1-2. Pornofilm.

DEER HUNTER, THE
The Deer Hunter. USA 1978. **Dist:** Universal. **P-selskab:** EMI Films. **P:** Barry Spikings, Michael Deeley, Michael Cimino, John Peverall. **As-P:** Marion Rosenberg, Joann Carelli. **P-kons:** Joann Carelli. **P-sup:** David Anderson, Michael Orlando. **P-samordner:** Nanette Siegert. **P-leder:** Claude Binyon Jr. **I-leder:** Bill Lukather, Ira Loonstein, Frank Ernst, M. R. Boonyalak, Sukawasdi. **Instr:** Michael Cimino. **Instr-ass:** Charles Okun, Mike Grillo. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Stunt-instr:** Carey Loftin, Buddy Van Horn. **Stuntmen:** Max Balchowsky, Jerry Bruthsche, Howard Curtis, Ted Duncan, Bob Harris, Troy Melton, Jack Verbois, Chuck Waters. **Manus:** Deric Washburn. **Efter:** fortælling af Michael Cimino, Deric Washburn, Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker. **Kons:** Richard Dioguardi (militær), Eleanor Dawson (Vietnam), Ralph Naradini. **Foto:** Vilmos Zsigmond. **Format:** Cinemascope. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Peter Zinner. **Ark:** Ron Hobbs, Kim Swados. **Dekor:** Dick Goddard, Alan Hicks. **Kost:** Eric Seelik. **Makeup:** Dick Smith, Daniel Striepeke, Del Acevedo, Ed Butterworth. **Sp-E:** Fred Cramer. **Ass:** Gary Elmendorf, Jay King. **Musik:** Stanley Myers. **Solist:** John Williams. **Tone:** Teri E. Dorman, James Fritch, Darin Knight, Richard Portman, Aaron Rochin, William McCaughey, Frank Reale, James J. Klinger, Steve Katz. **Medv:** Robert De Niro (Michael Vronsky), John Cazale (Stan), John Savage (Steven), Christopher Walken (Nick Chevotarevich), Meryl Streep (Linda), George Dzundza (John), Chuck Aspegren (Axel), Shirley Stoler (Stevens mor), Rutanya Alda (Angela), Pierre Segui (Julien), Mady Kaplan (Axels pige), Amy Wright (Brudepige), Mary Ann Haenel (Stans pige), Richard Kuss (Lindas far), Joe Grifasi (Orkesterleder), Christopher Colombi Jr. (Brudesvend), Vistoria Karnafel (Trist pige), Jack Scardino (Kold gammel mand), Joe Strand (Bingoleder), Helen Tomko (Helen), Paul D'Amato (Sergent), Dennis Watlington (Taxachauffør), Charlene Darrow (Rødhåret pige), Jane-Colette Disko (Pige i garderobe), Michael Wollett (Dreng), Robert Beard, Joe Dzizmba (Veteraner fra 2. verdenskrig), Fader Stephen Kopestonsky (Præst), John F. Buchmelter III (Bartender), Frank Devore (Tjener), Tom Becker (Læge), Lynne Kongkham (Sygeplejerske), Nongnuj Rimruang (Pige i baren), Po Pao Pee (Kinesisk dommer), Dale Burroughs (Ambassadevagt), Parris Hicks (Sergent), Samui Muang- Intata (Kinesisk bodyguard), Sapox Colisium (Kineser), Vitoon Winwitoo (Nordvietnamesisk officer), Somsak Sengvilai (Viet-Cong soldat), Charan Nusvanon (Kinesisk boss), Kiam Gongtongsmott (Kineser ved døren), Cjai Peyawan, Mana Hansa, Sombot Jumpanoi (Sydvietnamesiske fanger), Phip Manee (Dame i

landsby), Ding Santos, Krieng Chaiyapuk, Ot Palapoo, Chok Chai Mahasoke (Viet-cong vagter), Hillary Brown (Sig selv). **Længde:** 182 min., 5030 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 30.3.79 Nørreport, Palads, 3 Falke, Bio Trio. Indspilningen startet 27.6.1977. Anm. Kos. 142.

DELTA-KLIKEN
National Lampoon's Animal House. USA 1978. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Universal. **P:** Matty Simmons, Ivan Reitman. **P-leder:** Peter MacGregor-Scott. **Instr:** John Landis. **2nd-unit-instr:** Gary R. McLarty. **Instr-ass:** Cliff Coleman, Ed Milkovich. **Stunt-instr:** Gary R. McLarty. **Manus:** Harold Ramis, Douglas Kenney, Chris Miller. **Foto:** Charles Correll. **Farve:** Technicolor. **Klip:** George Folsey Jr. **Ark:** John J. Lloyd. **Dekor:** Hal Gausmans. **Kost:** Deborah Nadoolman. **Makeup:** Lynn Brooks, Gerald Soucie. **Sp-E:** Henry Millar. **Musik:** »Faber College Theme« af Elmer Bernstein./»Animal House« »Dream Girl« af og med Stephen Bishop./»Money« af Berry Gordy Jr., Janie Bradford. **Solist:** John Belushi./»Shout« af Ronald Isley, Rudolph Isley, O'Kelly Isley, »Shama Lama Ding Dong« af Mark Davis. **Solist:** DeWayne Jessie./»Louie Louie« af Richard Berry. **Solister:** The Kingsmen./»Tossin' and Turnin'« af Richie Adams, Malou Rene. **Solist:** Bobby Lewis./»Twistin' the Night way« af Sam Cooke, »Wonderful World« af Sam Cooke, Herp Alpert, Lou Adler. **Solist:** Sam Cooke./»Let's Dance« af Jim Lee. **Solist:** Chris Montez./»Who's Sorry Now« af Burt Kalma, Harry Ruby, Ted Snyder. **Solist:** Connie Francis./»Hey Paula« af Raymond Hildebrandt. **Solister:** Paul & Paula. **Tone:** Jack Gosden, William B. Kaplan, Bill Varney, Howard Wollman, Alan Holly, John Starcy. **Medv:** John Belushi (John Blutarsky, »Bluto«), Tim Matheson (Eric Stratton »Otter«), John Vernon (Rektor Vernon Wormer), Verna Bloom (Marion Bloom), Thomas Hulce (Larry Kroger »Pinto«), Cesare Danova (Borgmester Carmine DePasto), Peter Riegert (Donald Schoenstein, »Boon«), Mary Louise Weller (Mandy Pepperidge), Stephen Furst (Kent Dorfman, »Flounder«) James Daughton (Gregg Marmalard), Bruce McGill (Daniel Simpson Doy »D-Day«), Mark Metcalf (Doug Niedermeyer), De-Wayne Jessie (Otis Day), Karen Allen (Katy), James Widdoes (Robert Hoover), Martha Smith (Babs Jansen), Sarah Holcombe (Clorette Depasto), Donald Sutherland (Dave Jennings). **Længde:** 109 min., 2985 m **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 16.4.1979 ABCinema. Indspilningen startet 17.10.1977. Anm. Kos. 142.

DISCO FEVER
Disco Fever. USA 1978. **P-selskab:** Group 1. **P:** Jack Parker, Lamar Card. **Ex-P:** George Barris, Irwin Schaeffer. **Instr:** Lamar Card. **Manus:** George Barris, John Arnoldy. **Musik:** Jack Allocco. **Medv:** Fabian (Richie Desmond), Casey Kasem (Brian Parker), Phoebe Dorin (Cybil Michaels), Susette Carroll (Renny Lawrence), Rick Goldman (Ned Steiner), Michael Blodgett (Tommy Aspen), George Barris (Sig selv), Shirley Barris (Sig selv), Irwin Schaeffer (Sig selv), Tanya George (Celeste), Joel Kramer (Danny), Stephanie Black (Brenda). **Længde:** 90 min., 2480 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** Tivoli 8.6.79. En stjerne genfødes.

DISCO-FEVER – FED DISCO
DiscoFieber. Vesttyskland 1978. **Dist:** Alemannia. **P-selskab:** Mondial/Seven Star Productions. **Instr:** Klaus Überall, Hubert Frank. **Musik:** Frank Farian. **Medv:** Hanna Sebek, Boney M, La Bionda, Eruption, The Teens, Renate Langer, Bobby May, Gisela Hahn, Tony Schneider. **Længde:** 84 min., 2311 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper. **Prem:** 29.6.79 Tre Falke. Musik for disco-fans.

DRØMME STØJER IKKE NÅR DE DØR
Danmark 1979. **P-selskab:** Det Danske Filmstudie/ Det danske Filminstitut. **P-leder:** Per Årman. **Instr:** Christian Braad Thomsen. **Manus:** Christian Braad Thomsen. **Foto:** Dirk Brüel. **Ass:** Morten Bruus. **Farve:** Eastmancolor. **Kost:** Lotte Dandanell. **Makeup:** Birte Christensen. **Musik:** »Going Away Party« med Bob Wills and The Texas Playboys. »Dark Was The Night« med Blind Willie Johnson. »Truth is Marching In« Albert Ayler. »Det er så yndigt at følges ad«, »Brudevals«, »Godnatvalsen« Tema fra »Smertens børn« af Gunner Møller Pedersen. **Tone:** Niels Arild, Per Meinertsen. **Lys:** Leif Barney Fick. **Medv:** Kaj Holm (Kresten), Asta Esper Andersen (Kirstine), Jon Bang Carlsen (Erik), Irm Hermann (Margit), Karl Stegger (Hurtig-Karl), Holger Nederby (Ras), Kirsten Søborg (Ras' kone), John Larsen (Læge), Chr. Juul Hansen (Kresten som ung), Henry Allan Elkær (Gris-Mathis), Morten og Henriette Sørensen (Børnene), Johs. H. Christensen (præst), Joan Henningsen, Max Hansen (festdeltagere). **Længde:** 80 min., 2185 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 27.4.1979 Dagmar, Århus.

DYRLÆGE BLANDT FOLK OG FÆ
All Creatures Great and Small. England 1974. **Dist:** EMI. **P-selskab:** Venedon. **P:** David Susskind, Duane Bogie. **Ex-P:** Ronald Gilbert. **As-P:** Cecil F. Ford. **Instr:** Claude Whatham. **Instr-ass:** Michael Dryhurst. **Manus:** Hugh Whitemore. **Efter:** bøgerne »If Only They Could Talk« og »And It Shouldn't Happen to a Vet« af James Herriot. **Foto:** Peter Suschitzky. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ralph Sheldon. **P-tegn:** Geoffrey Drake. **Dekor:** Fred Carter. **Kost:** Yvonne Blake. **Musik:** Wilfred Josephs. **Dir:** Marcus Dods. **Tone:** John Poyner, Clive Smith, Anthony Jackson, Ken Barker. **Medv:** Simon Ward (James Herriot), Anthony Hopkins (Siegfried Farnon), Lisa Harrow (Helen Alderson), Brian Striner (Tristan Farnon), Freddie Jones (Cranford), T. P. McKenna (Soames), Brenda Bruce (Miss Harbottle), John Collin (Mr. Alderson), Christine Buckley (Mrs. Hall), Jane Collins (Connie), Fred Feast (Bonde i biografen), Glynne Geldart (Joyce), Harold Goodwin (Dinsdales onkel), Doreen Mantle (Mrs. Seaton), John Nettleton (Overtjener), Daphne Oxenford (Mrs. Pumphrey), Bert Palmer (Mr. Dean), John Rees (Geoff Mallock), Jenny Runacre (Pamela), Jane Solo (Brenda). **Længde:** 92 min. 2315 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Obel. **Prem:** 16.4.79. Saga. Folkekomedie.

EMANUELLE PÅ SAFARI
Emmanuelle e gli ultimi cannibali. Italien 1977. **P-selskab:** Fulvia Cinematografica. Gico Cinematografica. Flora Film. **P:** Gianfranco Couyoumdjkian. **P-Sup:** Paolo Gagano. **P-leder:** Fabrizio De Angelis. **Instr:** Joe D'Amato (Aristide Massaccesi). **Instr-ass:** Donatella Donati. **Manus:** Romano Scandariato, Aristide Massaccesi. **Efter:** fortælling af Aristide Massaccesi. **Foto:** Aristide Massaccesi. **Farve:** Telecolor. **Klip:** Alberto Moriani. **Ark:** Carlo Ferri. **Kost:** Silvane Scandariato. **Sp-Makeup-E:** Fabrizio Sforza. **Musik:** Nico Fidenco. **Dir:** G. Dell'Orso. **Sang:** »Make Love on the Wing« af Nico Fidenco. **Solist:** Ulla Linder. **Tone:** Gianni Zampagni. **Medv:** Laura Gemser (Emanuelle), Gabriele Tinti, Susan Scott (Nieves Navarro), Donald O'Brien, Percy Hogan, Monica Zanchi, Annamaria Clementi, Geoffrey Copplestone, Dirce Funari, Pierluigi Cervetti Vale, Bona Bono, Maria Gabriella Mezzetti, Massimo Ciprari, Giuseppe Auci. **Længde:** 93 min., 2550 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 19.4.79 Sag

FEM MINUTTER I TOLV
Holocaust 2000. Italien/England 1977. **Dist:** Rank. **P-selskab:** Embassy Productions (Rom)/Aston Film (London). **P:** Edmondo Amati. **P-leder:** Nicholas Farnes (England), Roberto Giussani (Italien). **Location-leder:** Richard Dobson. **P-ass:** Sally Shewring. **Instr:** Alberto De Martino. **Instr-ass:** Anthony Waye, Joe Pollini. **Manus:** Sergio Donati, Alberto De Martino. Michael Robson. **Efter:** fortælling af Sergio Donati, Alberto De Martino. **Foto:** Erico Menczer. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Vincenzo Tomassi. **Ark:** Uberto Bertacca. **Dekor:** Peter James. **Kost:** Enrico Sabbatini. **Sp-E:** Gino De Rossi. **Makeup:** Penny Steyne. **Musik:** Ennio Morricone. **Tone:** Peter Horrocks, Peter Hanford, Gerry Humphreys. **Medv:** Kirk Douglas (Robert Caine), Simon Ward (Angel Caine), Agostina Belli (Sara Golan), Anthony Quayle (Professor Griffith), Virginia McKenna (Eva Caine), Spiros Focas (Harbin), Ivo Garrani (Premierministeren), Alexander Knox (Meyer), Adolfo Celi (Dr. Kerouac), Romolo Valli (Monsignor Charrier), Geoffrey Keen (Gynækologen), Massimo Foschi (Arabisk morder), John Carlin (Robertson), Gerald Hely (Clarke), Peter Cellier (Sheckley), Penelope Horner (Caines sekretær), Joanne Dainton (Gynækologens sygeplejerske), Caroline Langrisch (Angels veninde), Alan Hendricks (Fanatisk demonstrant). **Længde:** 102 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 4.6.79 Nørreport. Indspilningen startet 2.5.1977. Atomkrafts-okkultisme.

GRÆSKE SKIBSREDER, DEN
The Greek Tycoon. USA 1978. **Dist:** Universal. **P-selskab:** ABKCO Films. **P:** Allen Klein, Ely Landau. **Ex-P:** Mort Abrahams, Peter Howard, Les Landau. **Co-P:** Nico Mastorakis, Lawrence Myers. **As-P:** Eric Rattray. **P-leder:** George Iakovidis, Roy Parkinson, Jerry Brandt. **I-leder:** Basil Keys. **Instr:** J. Lee Thompson. **Instr-ass:** Ariel Levy, Michael Stevenson, Bob Wright, Anthony Mixaleas, Steve Barnett. **Stunt-instr:** Neil Williams. **Helikopter:** John Akroyd-Hunt. **Manus:** Mort Fine. **Efter:** fortælling af Nico Mastorakis, Win Wells, Mort Fine. **Foto:** Tony Richmond. **2nd-unit-foto:** Christos Triantafillou. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Alan Strachan, Derek Trigg. **P-tegn:** Michael Stringer. **Ark:** Tony Reading, Gene Gurlitz, Mel Bourne. **Dekor:** Vernon Dixon. **Kost:** Phyllis Dalton. **Makeup:** Linda de Vetta, Peter Robb-King. **Musik:** Stanley Myers. **Dir:** Harry Rabinowitz. **Sange:** Titelmelodi af John Kongos arr. og dir. af Ron Frangipane./»Taverna Music« arr. af George Theodosiadis./»Funny Kind of Love Affair« af Mike Moran. **Solist:** Madeline Bell. **Tone:** Allan Sones, Dino Di Campo, Bill Trent, Robin Gregory, Gordon K. McCallum. **Medv:** Anthony Quinn (Theo Tomasis), Jacqueline Bisset (Liz Cassidy), Raf Vallone (Spyros Tomasis), Edward Albert (Nico Tomasis), James Franciscus (James Cassidy), Camilla Sparv (Simi Tomasis), Marilu Tolo (Sophia Matalas), Charles Durning (Michael Russell), Luciana Paluzzi (Paola Scotti), Robin Clarke (John Cassidy), Kathryn Leigh Scott (Nancy Cassidy), Roland Culver (Robert Keith), Tony Jay (Læge), John Bennett (Tjener), Katharine Schofield (Helena), Joan Benham (Lady Allison), Linda Thorson (Angela), Guy Deghy (Tahlie), Jill Melford (Magda), Lucy Gutteridge (Mia), Zozo Sabountzaki (Taverna-danser), Nasis Kedrakas (Bonde), John Denison (Lord Allison), Carolle Rousseau (Camille), Danos Lygizos (Steward). **Længde:** 106 min. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 21.5.1979 Palads. Indspilningen startet 6.6.77. Ugebladsmelodrama.

HAIR
Hair. USA 1979. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** United Artists/CIP Filmproductions. **P:** Lester Persky, Michael Butler. **P-samordner:** Lois Kramer. **P-leder:** Robert Greenhut. **I-leder:** Martin Danzig, Ronald Colby. **Instr:** Milos Forman. **Instr-ass:** Michael Hausman, Joe Ray, Joel Tuber. **Manus:** Michael Weller. **Efter:** musical af Galt MacDermot, Gerome Ragni, James Rado. **Foto:** Miroslav Ondricek, Richard Kratina, Jean Talvin. **Kemera:** Thomas Priestly, Jan Kiesser. **2nd-unit-foto:** Gerald Cotts. **Add-foto:** Richard Pearce. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Lynzee Klingman, Stanley Warnow, Alan Heim, Michael Jablow. **P-tegn:** Stan Wurtsel. **Ark:** Harold Michelson. **Dekor:** George DeTitta, Gerald Wunderlich, Jogn Linder. **Kost:** Ann Roth. **Makeup:** Max Henriquez, Robert Mills. **Sp-E:** Al Griswold. **Dukker:** Larry Reehling. **Koreo:** Albert Ostermaier, Twyla Tharp, Kenneth Rinker. **Musik:** »Aquarius« med Ren Woods./»Colored Spade« med Toney Watkins, Carl Hall, Howard Porter./»Ain't Got No« med Nell Carter, Toney Watkins, Kurt Yahjian./ »Black Boys« med Laurie Beechman, Debi Dye, Ellen Foley, John Maestro, Fred Derrara, Jim Rosica, Vincent Carella./»White Boys« med Nell Carter, Charlaine Woodward, Trudy Perkins, Chuck Patterson, H. Douglas Berring, Russell Costen, Kenny Brawner, Lee Wells, The Stylists./»Electric Blues« med Leata Galloway, Cyrena Lomba./»Old Fashioned Melody« med Ron Young./»Flesh Departures« med John DeRobertas, Grand Bush./»3-5-0-0« med Melba Moore, Ronnie Dyson./»Somebody to Hold« med Charlie Brown./»Sodomy«, »Donna«, »Hashish«, »Manchester«, »Abie Baby«, »Fourscore«, »I'm Black«, »Air«, »Party Music«, »My Conviction«, »I Got Life«, »Frank Mills«, »Hair«, »L.B.J.«, »Hare Krishna«, »Where Do I Go?«, »Walking In Space«, »Easy to Be Hard«, »Good Morning Starshine«, »What a Piece of Work Is Man«, »Somebody to Love«, »Don't Put It Down«, »Let The Sunshine In«. **Tone:** Milton C. Burrow, William Sawyer, Edward L. Sandlin, Gordon Davidson, Chris Newman, Bill Varney, Steve Maslow, Bob Minkler. **Medv:** John Savage (Claude), Treat Williams (Berger), Beverly D'Angelo (Sheila), Annie Golden (Jeanie), Dorsey Wright (Hud), Don Dacus (Woof), Cheryl Barnes (Huds forlovede), Richard Bright (Fenton), Nicholas Ray (General), Charlotte Rae (Dame i park), Miles Chapin (Steve), Fern Tailer (Sheilas mor), Charles Denny (Sheilas far), Herman Meckler (Sheilas onkel), Agness Breen (Sheilas tante), Antonia Rey (Bergers mor), George Manos (Bergers far), Linda Surh (Vietnamesisk pige), Jane Booke, Suki Love (Debutanter), Joe Acord (Claudes far), Michael Jeter

(Sheldon), Janet York (Fængselspsykiater), Rahsaan Curry (Lafayette jr.), Harry Gittleson (Dommer), Donald Alsdurf (MP), Steve Massicotte, Mario Nelson (Officerer). **Længde:** 121 min., 3320 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** 10.5.1979 Dagmar. Indspilningen startet 11.10.1977 i New York. Anm. Kos. 142.

HIMLEN PÅ JORDEN
Days of Heaven. USA 1978. **Dist:**Paramount. **P-selskab:** O. P. For Paramount. **P:** Bert Schneider, Harold Schneider. **Ex-P:** Jacob Brackman. **P-leder:** Les Kimber, Coulter Adams. **Instr:** Terrence Malick **2nd-unit-instr:** Jacob Brackman. **Instr-ass:** Skip Cosper, Rob Lockwood, Martin Walters. **Stunt-instr:** John Scott, Erin Talbott, Joe Watts. **Fortekster:** Dan Perri. **Manus:** Terrence Malick. **Teknisk kons:** Clenton Owensby. **Foto:** Nestor Almendros, Haskell Wexler. **2nd-unit-Foto:** Paul Ryan. **Farve:** Metrocolor. **Farve-kons:** Bob McMillian. **Klip:** Billy Weber, Caroline Ferriol, Marion Segal, Susan Martin. **Ark:** Jack Fisk. **Dekor:** Robert Gould. **Kost:** Patricia Norris. **Makeup:** Jamie Brown. **Sp-E:** John Thomas, Mel Merrells. **Musik:** Ennio Morricone. »Enderlin« af og med Leo Kottke./»The Aquarium« fra »Dyrenes Karneval« af Camille Saint-Saëns. **Solister:** Wiens Philharmoniske Orkester. **Sang:** »Swamp Dance« af og med Doug Kershaw. **Tone:** George Ronconi, Barry Thomas, John Wilkinson, James Cox. **Medv:** Richard Gere (Bill), Brooke Adams (Abby), Sam Sheppard (Farmer), Linda Manz (Linda), Robert Wilke (Formand), Jackie Shultis (Lindas ven), Stuart Margolin (Mølle-formand), Tim Scott (Daglejer), Gene Bell (Danser), Doug Kershaw (Violinist), Richard Libertini (Vaudeville-leder), Frenchie Lemond (Vaudeville-bryder), Sahbra Markus (Vaudeville-danser), Bob Wilson (Kasserer), Muriel Jolliffe (Rektor), John Wilkinson (Præst), King Cole (Arbejder). **Længde:** 94 min., 2585 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 4.6.1979 Palads. Anm. Kos. 142.

HURRA! VI KA' DET HELE
Fantasies pour couples. Frankrig. **Længde:** 70 min., 1900 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 25.6.79 Studio 1-2. Pornofilm.

HVEM HAR BESTEMT...!?
Hvem har bestemt...!? Norge 1978. **Dist:** Europafilm ATS. **P-selskab:** A/S Mefistofilm. **P:** Petter Vennerød, Svend Wam. **Instr:** Petter Vennerød. **Manus:** Petter Vennerød, Svend Wam. **Foto:** Paul René Roestad. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Stein Gundersen. **Ork:** ALEX-bandet. **Sange:** »Come Out of Your Closet«. **Solist:** Julie Felix./»I Can Dream, Can't I?«. **Solister:** Andrews Sisters./»I kan ikke slå os ihjel« af Thomas Koppel. **Solist:** Anisette./»Javisst gör det ont« af Karin Boye. **Solist:** Lena Nyman./»De vilde blomster gror« af Thomas Koppel. **Solist:** Anisette. **Musikuddrag fra:** »Wilhelm Tell« af Rossini./»Air« af Johann Sebastian Bach. **Medv:** Petter Vennerød (Ottar), Sossen Krogh (Moderen), Sverre Gran (Dr. Sirstad), Stein Rosenlund (Runnar), Sølvi Vang (Fru Nelson), Svein Sturla Hungnes (Jørgen), Knut Husebø (Lægen), Torgeir Schjerven (Tollak), Kjell Pettersen (Toiletvagt), Lasse Tømte (Studenten), Ellen Waaler (Christine), Frank Iversen (Politifuldmægtig Hasle), Rune Berg (Steinar), Niels R. Müller (Tobakshandleren), Aud Hammer (Dame 1), Pernille Anker (Dame 2), Jorunn Kjellsby (Salamidamen), Christian Vennerød (Gallup-manden), David Curtis (Jesus), Marie Takvam (Damen i bageriet), Malin Birch-Jensen (Vinhandleren), Trygve Larsen (Konduktøren), Gunnar Enerkjær (Entreprenøren), May-Brith Nilsen (Ottars kone), Einar Nomeland (Fanden). **Længde:** 84 min. **Udl:** HTM Film. **Prem:** 15.6.79 Delta.

HÆVNEN GØR FRI
King of the Gypsies. USA 1978. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Dino De Laurentiis Corp. **P:** Dino De Laurentiis. **Ex-P:** Dino De Laurentiis. **As-P:** Anna Gross. **Instr:** Frank Pierson. **Instr-ass:** J. Alan Hopkins. **Manus:** Frank Pierson. **Efter:** romanen »King of the Gypsies« af Peter Maas. **Foto:** Sven Nykvist. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Paul Hirsch. **P-tegn:** Gene Callahan. **Ark:** Jay Moore. **Dekor:** Robert Drumheller, John Godfrey. **Kost:** Anna Hill Johnstone. **Koreo:** Julie Arenal. **Musik:** David Grissman. **Solist:** Stephane Grappelli. **Tone:** Dennis Maitland. **Medv:** Sterling Hayden (Kong Zharko Stepanowicz), Shelley Winters (Dronning Rachel), Susan Sarandon (Rose), Judd Hirsch (Groffo), Eric Roberts (Dave), Brooke Shields (Tita), Annette O'Toole (Sharon), Annie Potts (Persa), Michael V. Gazzo (Spiro Giorgio). **Længde:** 112 min., 3070 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** United Artists. **Prem:** 25.5.1979 ABCinema, Cinema 1-5. Indspilningen startet 23.2.1978. Generationsmodsætninger blandt sigøjnere.

JAGTEN PÅ NAZIGULDET
Brass Target. USA 1978. **Dist:** MGM. **P-selskab:** MGM. **P:** Arthur Lewis. **Ex-P:** Harold Nebenzal. **P-sup:** Dieter Minx. **P-leder:** Klaus Keil. **I-leder:** Wuld Gasthaus, Hans Ulrich Jordi. **Instr:** John Hough. **Instr-ass:** Bert Batt, Stefaan Schieder. **Fortekster:** Maurice Binder. **Manus:** Alvin Boertz. **Efter:** romanen »The Algonquin Project« af Frederick Nolan. **Teknisk kons:** Gen. Samuel Magill. **Foto:** Tony Imi. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** David Lane. **P-tegn:** Rolf Zehetbauer. **Ark:** Herbert Strabel, Werner Achmann. **Kost:** Monika Bauert. **Makeup:** Uschi Borsche. **Sp-E:** Karl Baumgartner. **Musik:** Laurence Rosenthal. **Solister:** The Graunke Orkester. **Tone:** Peter Beil, Christian Schubert, Mike Le Mare. **Medv:** Sophia Loren (Mara), John Cassavetes (Major Joe De Luca), George Kennedy (General George S. Patton Jr.), Robert Vaughn (Oberst Donald Rogers), Patrick McGoohan (Oberst Mike McCauley), Bruce Davison (Oberst Robert Dawson), Edward Herrmann (Oberst Walter Gilchrist), Max Von Sydow (Shelley Webber), Ed Bishop (Oberst Elton F. Stewart), Lee Montague (Lucky Luciano), Alan Tilvern (Frank Ferraro), Sigfriet Steiner (Hr. Schroeder), Reinhold Olszewski (Gen. Ostranov), Heinz Bennet (Kasten), Bob Cunningham (Gen. Stackwood), Bernard Horsfall (Peter Shelley), John Junkin (Carberry), Brad Harris (Løjtnant Rowan), Hal Galili (Levy). **Længde:** 111 min., 3045 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 21.5.1979 Tre Falke. Indspilningen startet i marts 1978 i Schweiz. Spændingsfilm.

JUST A GIGOLO
Schöner Gigolo – Armer Gigolo. Vesttyskland 1978. **P-selskab:** Leguan Film. **P:** Rolf Thiele. **P-samordner:** Charlotte Läuffer. **P-leder:** Lutz Winter. **I-leder:** Axel Bär. **Instr:** David Hemmings. **Instr-ass:** Eva Maria Schönecker. **Manus:** Ennio De Concini, Joshua Sinclair. **Foto:** Charly Steinberger. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Alfred Sep. **P-tegn:** Peter Rothe. **Kost:** Max Mago, Ingrid Zore. **Makeup:** Anthony Clavet, Ingrid Thier, Alfred Rasche, Karin Bauer. **Sp-E:** Erwin Lange. **Koreo:** Herbert F. Schubert. **Musik:** Günther Fischer. **Sange:** »Revolutionary Song« af David Bowie, Jack Fishman. **Solist:** Sydne Rome./»Johnny« af Frederick Hollander, Jack Fishman. »I Kiss Your Hand Madam« af Ralph Erwin, Fritz Rotter, Sam Lewis, Joe Young. »Jealous Eyes« af Mihaly Erdeli, Jack Fishman. **Solister:** Manhattan Transfer./»Salome« af Robert Stoltz, Arthur Rebner. »Charmaine« af Erno Rappe. Lew Pollack. »Black Bottom« af Ray Henderson, Buddy De Sylva, Nacio Herb Brown. **Solister:** The Pasadena Roof Orchestra./»Ragtime Dance« af Scott Joplin. **Solister:** The Ragtimers./»Just A Gigolo« af L. Casucci, Irving Caesar. **Solist:** Marlene Dietrich./»Don't Let It Be Too Long« af Günther Fischer, David Hemmings. **Solist:** Sydne Rome. **Tone:** Günther Kortwich. **Medv:** David Bowie (Paul von Przygodsky), Sydne Rome (Cilly), Kim Novak (Helga), David Hemmings (Kaptajn Hermann Kraft), Maria Schell (Mutti), Curd Jürgens (Prins), Marlene Dietrich (Baronesse von Semering), Erika Pluhar (Eva), Rudolf Schündler (Gustav, Pauls far), Hilde Weissner (Tante Hilda), Werner Pochath (Otto), Bela Erny (Von Lipzig), Friedhelm Lehmann (Major von Müller), Rainer Hunold (Lothar), Evelyn Künneke (Fru Aeckerle), Karin Hardt (Fru Uexkull), Gudrun Genest (Fru von Putzdorf), Ursula Heyer (Greta), Christiane Maybach (Gilda), Martin Hirthe (Direktør), Ren Kolldehoff (Max, Cillys agent), Günter Meisner (Fuld arbejder). **Længde:** 147 min., 2900 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper film. **Prem:** 25.6.1979 Palads, Tivoli.

KILLER – DEN DER DRÆBER, THE
Assassino... è al telefono. **Engelsk titel:** The Killer Is on the Phone. Italien 1972. **P-selskab:** Difnei Cinematografica. **P:** Vittorio Bartattolo, Aldo Scavarda. **Ex-P:** Guy Luongo. **As-P:** Valerio De Paolis. **P-leder:** Mario Cotone. **Instr:** Alberto De Martino. **Instr-ass:** Leo Lenoir. **Manus:** Alberto De Martino, Vincenzo Mannino, Adriano Bolzoni, Renato Izzo. **Foto:** Aristide Massaccesi. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Otello Colangeli. **Ark:** Antonio Visone. **Musik:** Stelvio Cipriani. **Tone:** Giovanni Fratarcangeli. **Medv:** Anne Heywood (Eleanor Loraine), Telly Savalas (Ranko Josephwicz), Rossella Falk (Margaret Verwood), Willeke von Ammelroy (Dorothy), Roger van Hool (Peter Verwood), Giorgio Piazza, Osvaldo Ruggeri, Antonio Guidi. **Længde:** 96 min., 2650 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** C.M. Film. **Prem:** 24.4.79 Metropol. Krimi.

KUP MED FUT, ET
The First Great Train Robbery. Am.titel: The Great Train Robbery. England 1978. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Starling Productions/Famous Films Production. **P:** John Foreman. **Ex-P:** Stanley Sopel. **P-leder:** Al Gurgess. **I-leder:** Jack Phelan, Don Geraghty. **Instr:** Michael Crichton. **Instr-ass:** Anthony Waye, Gerry Gavigan, Chris Carreras. **Stunt-instr:** Dick Zicker. **Manus:** Michael Crichton. **Efter:** egen roman »The Great Train Robbery« (Da. titel: »Det store togrøveri 1855«). **Foto:** Geoffrey Unsworth. **Farve:** Technicolor. **Klip:** David Bretherton. **P-tegn:** Maurice Carter. **Ark:** Bert Davey. **Ass:** George Richardson. **Dekor:** Hugh Scaife. **Kost:** Anthony Meldelson. **Makeup:** Basil Newall, Sylvia Croft. **Sp-E:** Ian Wingrove. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Tone:** Derek Ball, Liam Saurin. **Medv:** Sean Connery (Edward Pierce), Donald Sutherland (Agar), Lesley-Anne Down (Miriam), Alan Webb (Edgar Trent), Malcolm Terris (Henry Fowler), Robert Lang (Detektiv Sharp), Michael Elphick (Burgess), Wayne Sleep (»Clean« Willy), Pamela Salem (Emily Trent), Gabrielle Lloyd (Elizabeth Trent), George Downing (Barlow), James Cossins (Harranby), John Bett (McPherson), Peter Benson (Stationsmand), Janine Duvitski (Maggie), Brian De Salvo (Trents butler), André Morell (Dommer), Donald Churchill (Anklager), Brian Glover (Kaptajn Jimmy), Noel Johnson (Connaught), Peter Butterworth (Putnam), Patrick Barr (Burke), Hubert Rees (Lewis), Agnes Bernelle (Dame på perron), Frank MacDonald (Mand ved London Bridge Station), Joe Cahill (Tog-vagt), Cecil Nash (Præst), Susan Hallinan (Emma). **Længde:** 113 min., 3045 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** 20.4.1979 Tivoli, Palads. Indspilningen startet 17.4.1978. Anm. Kos. 142.

KVINDES STRÆBEN, EN
Slow Dancing In The Big City. USA 1978. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** United Artists. A CIP Filmproductions Feature. **P:** Michael Levee, John G. Avildsen. **As-P:** George Manasse. **P-sup:** Lloyd Kaufman. **P-samordner:** Florence Nerlinger. **Instr:** John G. Avildsen. **Instr-ass:** Dwight Williams, Joan Spiegel Feinstein, Bill Eustace. **Manus:** Barra Grant. **Foto:** Ralph D. Bode, Gerald Hirschfeld. **Kamera:** John G. Avildsen, Fred Schuler, Bob Haagensen, Gil Geller, Joe Coffey, Coulter Watt. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John G. Avildsen. **Ark:** Henry M. Shardy. **Dekor:** Charles Truhan, Tom Tonery, Stanley Graham. **Kost:** Ruth Morley. **Makeup:** Margaret Sunshine. **Koreo:** Robert North, Anne Ditchburn. **Musik:** Bill Conti. **Sang:** »I Feel The Earth Move« af og med Carole King. **Tone:** Ron Kalish, David B. Cohn, Tod Maitland, David Rosenblum, Dennis Matiland, Jack Cooley, Bud Grenxbach. **Medv:** Paul Sorvino (Lou Friedlander), Anne Ditchburn (Sarah Gantz), Nicolas Coster (David Fillmore), Anita Dangler (Franny), Thaao Penghlis (Christopher), Linda Selman (Barbara Bass), Hector Jaime Mercado (Roger Lucas), Dick Carballo (George Washington Moreno), Jack Ramage (Doctor Foster), G. Adam Gifford (Matry Olivera), Michael Gorrin (Lester Edelman), Tara Mitton (Diana), Matt Russo (Jack Guffy), Bill Conti (Prøve-pianist), Richard Jamison (Joe Christy), Susan Doukas (Sygeplejerske), Ben Slack (Mort Hoffman), Lloyd Kaufman (Portner), Lee Steele (Mand ved bagdøren), Edward Crowley (Politibetjent), Danielle Brisebois (Rabi Ciarno). **Længde:** 110 min., 3025 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** 21.5.1979 Alexandra, Tivoli. Indspilningen startet 26.9.1977 i New York.

MACKAN – BARE 14
»Mackan«. Sverige 1977. **Dist:** SF. **P-selskab:** Drakfilm/Svenska Filminstitutet/Svensk Filmindustri. **P:** Hans Iveberg. **P-leder:** Peter Hald. **Farve:** Johan Clason. **Instr:** Birgitta Svensson. **Manus:** Birgitta Svensson. **Foto:** Petter Davidsson, Lars Karlsson. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Stig Limér. **Kost:** Kersti Vitali, Leon Vitali. **Makeup:** Kerstin Elg. **Musik:** Stig Lindell. **Tone:** Roger Sellberg, Martin Kjellberg, Kjell Westman. **Medv:** Maria Andersson (Mackan), Kåre Mölder (Kenneth), Franciska von Koch (Gudrun), Hans Johnsson (Lången), Thomas Norström (Roffe), Camilla Floyd (Mackans søster), Ulla Blomstrand (Mackans mor), Willie Andréasson (Mackans far), Margit Carlquist (Gudruns mor), Marianne

Aminoff (Fransklærerinden), Per Flygare (Matematiklæreren), Palle Granditsky (Præsten), Sonja Höök (Tina), Gunilla Lidberg (Kicki), Aurora Mauroy (Gymnastiklærerinden), Madeleine Richter (Svensklærerinden), Pia Stagg (Eva), Nils Brandt (Gudruns far), Fillie Lickow (Kenneths mor), Wallis Grahn (Arbejdskammeratkone). **Længde:** 100 min., 2745 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 7.5.1979 Tivoli. Ungdomsproblemer.

MAD OG MORD
Who Is Killing the Great Chefs of Europe? **Eng. titel:** Too Many Chefs. **Arb.titel:** Someone is Killing the Great Chefs of Europe. USA/Vesttyskland 1978. **Sp-E:** The Aldrich Company/ Lorimar/Geria Productions/Bavaria Films. **P:** William Aldrich **Ex-P:** Merv Adelson, Lee Rich. **As-P:** Lynn Guthrie. **P-Sup:** Henri Sokal. **P-leder:** René Dupont. **I-ledere:** Paul Lemaire, Juliette Toutain, Carlo Margraf. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Instr:** Ted Kotcheff. **Instr-ass:** Wolfgang Glattes, Don French, Jobst Grapow, Bernard Cohn, Guy Travers. **Manus:** Peter Stone. **Efter:** romanen »Someone Is Killing the Great Chefs of Europe« af Nan Lyons, Ivan Lyons. **Foto:** John Alcott. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Thom Noble, Andrew Gonzales. **P-tegn:** Rolf Zehetbauer. **Ark:** Werner Achmann, Millie Burns. **Dekor:** André Labussiere. **Kost:** Donfeld, Judy Moorcroft. **Makeup:** Ago von Sperl. **Musik:** Henry Mancini. **Tone:** David Hildyard, James G. Stewart, Victor Guarnier, John Jolliffe. **Medv:** George Segal (Robby Ross), Jacqueline Bisset (Natasha O'Brien), Robert Morley (Max Vandervere), Jean-Pierre Cassel (Louis Kohner), Philippe Noiret (Jean-Claude Moulineau), Jean Rochefort (Auguste Grandvilliers), Luigi Proietti (Ravello), Stefano Satta Flores (Fausto Zoppi), Madge Ryan (Beecham), Frank Windsor (Blodgett), Peter Sallis (St. Claire), Tim Barlow (Doyle), John LeMeurier (Doktor Deere), Joss Ackland (Cantrell), Jean Gaven (Salpetre), Daniel Emilfork (Saint-Juste), Jacques Marin (Messenet), Jacques Balutin (Chappemain), Jean Paredes (Bissac), Michael Chow (Soong), Anita Graham (Blonde), Nicholas Ball (Skeffington), David Cook (Bussingbill), Nigel Havers (Ekspedient), John Carlisle (Skuespiller), Sheila Ruskin (Skuespillerinde). **Længde:** 112 min., 3090 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 27.4.1979 Nygade, Palads. Indspilningen startet 10.10.1977. Anm. Kos. 142.

MAGI
Magic. USA 1978. **Dist:** 20th-Century-Fox. **P-selskab:** Joseph E. Levine Productions. **P:** Joseph E. Levine, Richard P. Levine. **Ex-P:** C. O. Erickson. **P-samordner:** Joy Anzarouth. **P-leder:** C. O. Erickson, Alex Hapsas. **Instr:** Richard Attenborough. **Instr-ass:** Arne Schmidt, Jerald Sobul, Mike Haley, Francois Moulin. **Manus:** William Goldman. **Efter:** egen roman. **Bugtaler-kons:** Dennis Alwood. **Trick-kons:** Michael Bailey. **Foto:** Victor J. Kemper. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Bloom, Douglas Robertson. **P-tegn:** Terence Marsh. **Ark:** Richard Lawrence. **Dekor:** John Franco Jr. **Kost:** Ruth Meyers. **Makeup:** Lee Harman, Hallie Smith-Simmons, Robert Landn. **Sp-E:** Robert MacDonald Jr. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Tone:** Jonathan Bates, Larry Jost, John Bolz, Gerry Humphreys. **Medv:** Anthony Hopkins (Corky Withers), Ann-Margret (Peggy Ann Snow), Burgess Meredith (Ben Greene), Ed Lauter (Duke), E. J. Andre (Merlin), Jerry Houser (Taxachauffør), David Ogden Stiers (Todson), Lillian Randolph (Sadie), Joe Lowry (Club konferencier), Beverly Sanders (Leende dame), I. W. Klein (Overtjener), Stephen Hart (Kaptajn), Patrick McCullough (Udsmider), Bob Hackman (Far), Mary Munday (Mor), Scott Garrett (Corkys bror), Brad Beesley (Unge Corky), Michael Harte. **Længde:** 107 min., 2927 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 6.4.1979 Kinopalæet. Anm. Kos. 142.

MASKERNET NAT
Halloween. USA 1978. **P-selskab:** Falcon International Productions. **P:** Debra Hill. **Ex-P:** Irwin Yablans. **As-P:** Kool Lusby. **P-leder:** Don Behrns. **Instr:** John Carpenter. **Instr-ass:** Rick Wallace, Jack De Wolf. **Stunt-instr:** Jim Windburn. **Manus:** John Carpenter, Debra Hill. **Foto:** Dean Cundey. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Tommy Wallace, Charles Bornstein. **P-tegn:** Tommy Wallace. **Ark:** Randy Moore. **Dekor:** Craig Stearns. **Kost:** Beth Rodgers. **Makeup:** Erica Ulland. **Musik:** John Carpenter. **Arr;** Dan Wyman. **Ork:** The Bowling Green Philharmonic Orchestra. **Musik-samordner:** Bob Walters. **Sang:** »Don't Fear The Reaper« af Blue Oyster Cult. **Tone:** William Stevenson, Tommy Causey. **Medv:** Donald Pleasence (Dr. Sam Loomis), Jamie Lee Curtis (Laurie Strode), Nancy Loomis (Annie), P. J. Soles (Lynda), Charles Cyphers (Brackett), Kyle Richards (Lindsey), Brian Andrews (Tommy), John Michael Graham (Bob), Nancy Stephens (Marion), Arthur Malet (Kirkegårdsvagt), Mickey Yablans (Richie), Brent Le Page (Lonnie), Adam Hollander (Keith), Robert Phalen (Dr. Wynn), Tony Moran (Michael Myers, 21 år), Will Sandin (Michael Myers, 6 år), Sandy Johnson (Judith Myers), David Kyle (En ven), Peter Griffith (Mauries far), Nick Castle. **Længde:** 91 min., 2480 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 16.4.1979 Imperial. Indspilningen startet 25.4.1978. Anm. Kos. 142.

MEGET MORALSK NAT, EN
Egy erkölcsös éjszaka. Ungarn 1977. **Dist:** Hungarofilm. **P-selskab:** Dialóg Stúdió (Budapest). **Instr:** Károly Makk. **Manus:** István Örkény, Péter Bacsó. **Efter:** roman af Sándor Hunyady. **Foto:** János Tóth. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** György Sivó. **Ark:** Tamás Vayer. **Musik-Redigering:** Tamás P. Balassa. **Medv:** Irén Psota (Madame), Margit Makay (Moderen), György Cserhalmy (Kelepey), Györgyi Tarján (Darinka), Carla Romanelli (Bella). **Længde:** 103 min., 2730 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Delta. **Prem:** 2.5.79 Grand. Lystspil. Vist 1. gang som ung. bidrag til Cannes-festivalen 1978.

MICKEY MOUSE FØDSELSDAGSSHOW
Mickey Mouse Golden Jubilee. USA 1928-48. **P-selskab:** Walt Disney. **Filmene er:** 1936: Alpine Climbers (Bjergbestigere; Ud i den kolde sne)./ 1937: Lonesome Ghosts (Spøgelserne keder sig)./1938: The Whalers (Mickey som hvalfanger). Mickey's Trailer (Mickeys ferievogn/Mickeys campingvogn)./1940: Mr. Mouse Takes A Trip (Mickey Mouse ta'r på tur). 1947: Mickey's Delayed Date (Mickeys stævnemøde). **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Art Scott. **Musik:** Oliver Wallace. Pluto's Purchase (Plutos pølse). **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Eric Gurney, Bill de la Torre. **Musik:** Oliver Wallace. Desuden vises uddrag (kortere el. længere) fra bl.a. følgende film: 1928: Steamboat Willie (Mickey Mouse som Steamboat Willie). 1934: Orphans' Benefit (Mickey som teaterdirektør). 1939: The Pointer (Mickey på jagt). 1940: Fantasia (Fantasia). 1941: Orphans' Benefit (Mickey som teaterinstruktør. En genindspilning). Mickey's Birthday Party (Mickeys fødselsdag). The Nifty Nineties (De Glade Halvfemsere). 1947: Fun and Fancy Free (Bongo og Mickey og bønnestagen). **Foto:** Technicolor. **Dansk tale:** Jesper Klein. **Længde:** 2050 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 22.6.1979 Metropol, Bio Trio, Rialto 2, Ballerup, Århus. Anm. Kos. 142.

MODNE KVINDER ER BEDST
In Praise Of Older Women. Canada 1977. **Sp-E:** Astral Belleview Pathé/RSL Films. **P:** Robert Lantos, Claude Héroux. **Ex-P:** Stephen J. Roth, Harold Greenberg. **As-P:** Howard R. Lipson. **P-leder:** Roger Héroux. **Farve:** Wendy Grean. **Instr:** George Kaczender. **Instr-ass:** Charles Braive, Daniel Hausmann, Ariane Ochrymouych. **Manus:** Paul Gottlieb. **Add. dialog:** Barrie Wexler. **Efter:** roman af Stephen Vizinczey. **Foto:** Miklos Lente. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** George Kaczender, Peter Wintonick. **Ark:** Wolf Kroeger. **Dekor:** Csaba Kertesz. **Kost:** Olga Dimitrov. **Makeup:** Michel Dion. **Musik:** Tibor Polar. **Musik-samordner:** Moe Koffman. Uddrag af Egmont Ouverturen af L. van Beethoven. **Sang:** »Sailor's Song« af Polgar, G. Jonas. **Solist:** Alberta Watson. »Bon Voyage Mes Amours« af G. Dor. **Tone:** Les Halman, Henri Blondeau, Joe Grimaldi, Ken Page. **Fortæller:** Henry Ramer. **Medv:** Tom Berenger (Andras Vayda), Karen Black (Maya), Susan Strasberg (Bobbie), Helen Shaver (Ann MacDonald), Marilyn Lightstone (Klari), Alexandra Stewart (Paula), Marianne McIsaac (Julika), Alberta Watson (Mitzi), Ian Tracy (Unge Andras Vayda), Joan Stuart (Tante Alice), John Bayliss (Glen MacDonald), John Granik (Tom Horvath), Budd Knapp (Præst), Earl Pennington (Professor Hargitay), Michael Kirby (Tibor Kovasc), Bronwen Mantel (Dame i café), Wally Martin (Vicevært), Arden Ryshpan (Bernice), Tibor Polgar (Pianist), Julie Wildman (Dame ved selskab), Julie Morand (Student), Griffith Brewer (Bilist), Walter Bolton (2. tjener), Martha Parker (Pige ved bal), Robert King (Mand med proklamation), Arthur Grosser (Selskabsvært), Alexander Godfrey (1. tjener). **Længde:** 110 min., 3010 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 25.6.1979 ABCinema, Cinema 1-5. Indspilningen startet 12.9.1977 i Toronto. Erotiske lege.

NORMA RAE
Norma Rae. USA 1979. **Dist:** 20th-Century-Fox. **P-selskab:** 20th Century-Fox. A Martin Ritt/Rose and Asseyev Production. **P:** Tamara Asseyev, Alex Rose. **P-samordner:** Marilyn Tasso. **P-leder:** Jack Terry. **Instr:** Martin Ritt. **Instr-ass:** James Nicholson, Glenn Skip Surguine. **Manus:** Irving Ravetch, Harriet Frank Jr. **Foto:** John A. Alonzo. **Kamera:** John Toll. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Sidney Levin. **P-tegn:** Walter Scott Herndon. **Ark:** Tracy Bousman. **Dekor:** Gregory Garrison. **Kost:** Michael J. Harte, Agnes J. Lyon. **Makeup:** Tom Ellingwood, William Turner. **Sp-E:** William van der Byl. **Musik:** David Shire. **Sang:** »It Goes Like It Goes« af D. Shire, Norman Gimbel. **Solist:** Jennifer Warnes. **Tone:** William Hartman, Richard Sperber, Bruce Bisnez, Theodore Soderberg, Paul Wells, Douglas O. Williams. **Medv:** Sally Field (Norma Rae), Beau Bridges (Sonny Webster), Ron Leibman (Reuben), Pat Hingle (Vernon), Barbara Baxley (Leona), Gail Strickland (Bonnie Mae), Morgan Paul (Wayne Billings), Robert Broyles (Sam Bolen), John Calvin (Ellis Harper), Booth Colman (Dr. Watson), Lee DeBrouc (Lujan), James Luisi (George Benson), Vernon Weddle (Pastor Hubbard), Gilbert Green (Al Lonson), Bob Minor (Lucius White), Mary Munday (Mrs. Johnson), Jack Stryker (J. J. Davis), Gregory Walcott (Lamar Miller), Noble Willingham (Leroy Mason), Lonnie Chapman (Gartner), Bert Freed (Sam Dakin), Bob E. Hannah (Jed Buffum), Edith Ivey (louise Pickens), Scott Lawton (Craig), Frank McRae (James Brown), Gerald Okuneff (Pinkerton-agent), Gina Kaye Pounders (Millie), Henry Slate (Politimand), Melissa Ann Wait (Alice), Joe A. Dorsey (Woodrow Thompson), Sherry Velvet Foster (Velma Stackhouse), Grave Zabriskie (Linette Adum), Stuart Culpepper (Ray Twoner), Weona T. Brown (Hot Dog-sælger), Carolyn Danforth (Mavis Pruitt), James W. Harris (Mølle-arbejder), Charlie Briggs (Latting), Billie Joyce Buck (Agnes Roy), Fred Covington (Alston Purvis), J. Don Ferguson (Peter Gallat), Sandra Dorsey (Fængselsvogter), Harold E. Finch (Agent), Clayton Landey (Teddy Bob Keeler), William Pannell (Billy Stettin), George Robertson (Farmer), Thomas D. Samford III (Fredsdommer), J. Roy Tatum (Woodrew Bouzer). **Længde:** 114 min., 3130 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 4.6.1979 ABCinema. Indspilningen startet 2.5.1978. Anm. Kos. 142.

NØGNE BARNDOM, DEN
L'enfance nue. Frankrig 1968. **Dist:** Parafrance. **P-selskab:** Athos Films. Parc Film. Stéphan Films. Renn Productions. Films du Carrosse. **P:** François Truffaut, Claude Berri, Mag Bodard, Guy Benier. **P-leder:** Vera Belmont. **Instr:** Maurice Pialat. **Instr-ass:** Oleg Tourjansky. **Manus:** Maurice Pialat, Arlette Langman. **Foto:** Claude Beausoleil. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Arlette Langman. **Dekor:** Arlette Langman. **Tone:** Henri Moline. **Medv:** Michel Tarrazon (François), Marie-Louise Thierry (Madame Minguet), René Thierry (Minguet), Marie Marc (Bedstemoderen), Henri Puff (Raoul), Pierette Deplanque (Josette), Linda Gutemberg (Simone Joigny), Raoul Billerey (Robert Joigny), Maurice Coussoneau (Værgen). **Længde:** 82 min., 2250 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Partner & Kompagnon. **Prem:** 27.4.79 Posthus Teatret. Filmen modt. Prix Jean Vigo 1969. Anm. Kos. 142.

PURUNG... VÅD OG VILLIG
The Secret Dreams of Mona Q. Alt. titel: Sextase. USA. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Monique Cardin. **Længde:** 2017 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** ASA/ Panorama. **Prem:** 10.5.1979 Carlton Porno.

ROOTS ROCK REGGAE
Roots Rock Reggae. England 1977. **Dist:** Osiris. **P-selskab:** Harcourt Films. **P:** Jeremy Marre. **P-samordner:** Diane Ellis. **Instr:** Jeremy Marre. **Manus:** Jeremy Marre. **Foto:** Chris Morphet, Jeff Baynes. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Paul O'Dell. **Musik:** »Want More«, »Trenchtown Rock«, »Lively Up Yourself« af og med Bob Marley./»Suffering«, »You Can't Run«, »This World«, »The Longest Liver«./»Tell Me«, af og med Toots Hibbert./»From The Beginning«, »I'm A Wanted Man«, af og med Jimmy Cliff./»Play On Mr. Music« af Lee Perry, The Heptones, Junior Murvin./»The Message« af N. Martin./»There's A Reward« af og med Joe Higgs./ »Jah Words«, »Hearsay« af og med The Gladia-

tors./»When The Right Time Comes« af The Mighty Diamonds./»Mr. Brown« af og med Ras Michael./»Sattamassagana« af og med L. Manning./Melodi uden navn spillet af The Third World./»Go There Natty Dread« af og med U-Roy./»Forward Ever«, »I Found Myself«, »Love Is A Drag«, »All Night« af og med The Lewis Brothers. **Tone:** Bob Bentley, Peter Rann. **Medv:** Bob Marley & The Wailers, Jimmy Cliff, The Heptones, Junior Marvin, The Glaidators, The Mighty Diamonds, Ras Michael, Inner Circle, Scratch, Joe Higgs-Roy. **Længde:** 55 min. **Udl:** Biografen i Huset. **Prem:** 29.6.1979 Biografen i Huset. Indspillet i 16 mm Musikfilm.

SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. USA/Vesttyskland 1978. **P-selskab:** Robert Stigwood Organisation/Geria. **P:** Robert Stigwood. **Ex-P:** Dee Anthony. **As-P:** Bill Oakes. **Musik:** Jack Roe. **Instr:** Michael Schultz. **Instr-ass:** L. Andrew Stone, Jervam Swartz, Chris Soldo. **Manus:** Henry Edwards. **Efter:** teater-musical af Robin Wagner, Tom O'Horgan. **Foto:** Owen Roizman. **Sp-foto:** Todd C. Ramsay, Ron Hays, Richard Forman, Domenic Iaia. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Christopher Holmes, John C. Howard. **P-tegn:** Brian Eatwell. **Ark:** Jeffrey Howard. **Dekor:** Marvin March. **Kost:** May Routh. **Makeup:** Ben Nye II. **Sp-E:** Phil Cory. **Koreo:** Patricia Birt, Harry Naughton. **Musik:** John Lennon, Paul McCartney. **Dir:** George Martin. **Sange:** »Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band« med The Bee Gees, Paul Nicholas – Peter Frampton, The Bee Gees + hele staben./»With A Little Help From My Friends«, »Getting Better«, »She Came In Through The Bathroom Window« med Peter Frampton + The Bee Gees./»Fixing A Hole« med George Burns./»Here Comes The Sun« af George Harrison, »Strawberry Fields Forever« med Sandy Farina./»I Want You (She's So Heavy)« med The Bee Gees, Dianne Steinberg, Paul Nicholas, Donald Pleasence, Stargard./»Good Morning, Good Morning« med Paul Nicholas, Peter Frampton, The Bee Gees./»Nowhere Man«, »Polythene Pam«, »Carry Thar Weight« med The Bee Gees./»Mean Mr. Mustard« med Frankie Howerd./»She's Leaving Home« med The Bee Gees, Jay MacIntosh, John Wheeler./»Lucy In The Sky With Diamonds« med Dianne Steinberg, Stargard./»Oh! Darling« med Robin Gibb./»Maxwell's Silver Hammer« med Steve Martin./»Because« med Alice Cooper, The Bee Gees./»For The Benefit Of Mr. Kite« med Maurice Gibb, Peter Frampton, The Bee Gees, George Burns./»You'll Never Give Me Your Money« med Paul Nicholas, Dianne Steinberg./»Got To Get You Into My Life« med Earth, Wind and Fire./»When I'm 64« med Frankie Howerd, Sandy Farina./»Come Together« med Aerosmith./»Golden Slumbers«, »The Long and Winding Road« med Peter Frampton./»A Day In The Life« med Barry Gibb, The Bee Gees./»Get Back« med Billy Preston. **Tone:** Michael Ford, Charles M. Wilborn, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Michael Minkler, Phil Boole. **Medv:** Peter Frampton (Billy Shears), Barry Gibb (Mark Henderson), Robin Gibb (Dave Henderson), Maurice Gibb (Bob Henderson), Frankie Howerd (Mr. Mustard), Paul Nichols (Dougie Shears), Donald Pleasence (B. D. Brockhurst), Sandy Farina (Strawberry Fields), Dianne Steinberg (Lucy), Steve Martin (Dr. Maxwell Edison), Aerosmith (Future Villain Band), Alice Cooper (Father Sun), Earth, Wind and Fire (Optrædende band), Billy Preston (Sgt. Pepper), Stargard (The Diamonds), George Burns (Mr. Kite), Carol Struycken (The Brute), Patti Jerome (Saralinda Shears), Max Showalter (Ernest Shears), John Wheeler (Mr. Fields), Jay W. MacIntosh (Mrs. Fields), Eleanor Zee (Mrs. Henderson), Scott Manners (Unge Sgt. Pepper), Keith Carradine, Carol Channing, Donovan, José Feliciano. **Længde:** 111 min., 3065 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 16.5.1979 Tivoli. Indspilningen startet 10.10.1977. Musical.

SIDSTE BØLGE, DEN
The Last Wave. Australien 1977. **P-selskab:** Ayer Productions. A McElroy & McElroy Production. **P:** Hal McElroy, James McElroy. **P-leder:** Ross Matthews. **I-leder:** Bev Davidson. **Instr:** Peter Weir. **Instr-ass:** John Robertson, Ian Jamieson, Penny Chapman. **Manus:** Peter Weir, Tony Morphett, Petru Popescu. **Efter:** idé af Peter Weir. **Kons:** Lance Bennett. **Foto:** Russell Boyd, Ron Taylor, George Greenough, Klaus Jaritz. **Farve:** Atlab. **Farve-kons:** James Parsons. **Klip:** Max Lemon. **P-tegn:** Goran Warff. **Ark:** Niel Angwin. **Dekor:** Bill Malcolm. **Kost:** Annie Blekaley. **Makeup:** José Perez. **Sp-E:** Monty Fieguth, Bob Hilditch. **Musik:** Charles Wain. **Tone:** Greg Bell, Don Connolly, Phil Judd. **Medv:** Richard Chamberlain (David Burton), Olivia Hamnett (Annie Burton), Gulpilil (Chris Lee), Frederick Parslow (Pastor Burton), Vivean Gray (Dr. Whitburn), Nandjiwarra Amagulua (Charlie), Walter Amagula (Gerry Lee), Roy Bara (Larry), Cedric Lalara (Lindsey), Morris Lalara (Jacko), Peter Carroll (Michael Zeadler), Athol Compton (Billy Corman), Hedley Cullen (Dommer), Michael Duffield (Andrew Potter), Wallas Eaton (Læge), Jo England (Babysitter), John Frwaley (Politimand), Jennifer de Greenlaw (Zeadlers sekretær), Richard Henderson (Anklager), Penny Leach (Skolelærer), Merv Lilley (Publican), Guido Rametta (Guido), Malcolm Robertson (Don Fishburn), Greg Rowe (Carl). **Længde:** 106 min. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** HTM Film/Kommunefilm. **Prem:** 6.4.1979 Palads. Anm. Kos. 142.

SLAGTERBANDEN
The Hills Have Eyes. USA 1977. **P-selskab:** Blood Relations Company. **P:** Peter Locke. **P-samordner:** Tom Pickette. **P-leder:** Walter Cichy. **Instr:** Wes Craven. **Instr-ass:** Valley Hoffman. **Stunt-instr:** Ron Stein, Alton Jones. **Hunde:** Moe DiSesso, Tom Morocco. **Slanger:** Jim Dannaldson. **Manus:** Wes Craven. **Foto:** Eric Saarinen. **2nd-unit-foto:** Tim Wawezeniak, Bob Eber. **Farve:** Movielab. **Klip:** Wes Craven. **Ark:** Robert Burns. **Kost:** Joanne Jaffe. **Makeup:** Donald Mulderick, Karen Grant, Ken Horne, Dave Ayres. **Sp-E:** John Frazier, Greg Auer. **Musik:** Don Peake. **Tone:** Jan Schulte, D. G. Fisher, Hal Watkins, Craig Felburg, Peter Hitchcock, David Lee Fein, David Marsh, Jill Debin. **Medv:** John Steadman (Fred), Janus Blythe (Ruby), Arthur King (Mercury), Russ Grieve (Big Bob Carter), Virginia Vincent (Ethel Carter), Susan Lanier (Brenda Carter), Dee Wallace (Lynne Wood), Brenda Marinoff (Katy), Robert Houston (Bobby Carter), Martin Speer (Dough Wood), James Whithworth (Jupiter), Michael Berryman (Pluto), Lance Gordon (Mars), Cordy Clark (Mama), Flora (Beauty), Striker (The Beast). **Længde:** 90 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Grand. **Prem:** 27.5.1979 Scala (Århus). Gyser.

STAR CRASH – STJERNE-DUEL
Starcrash. USA 1979. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** American International Pictures/Film Enterprises. **P:** Nat Wachsberger, Patrick Wachsberger. **P-sup:** Luigi Nannerini. **Instr:** Lewis Coates (Luigi Cozzi). **Instr-ass:** Freddy Unger. **Manus:** Lewis Coates, Nat Wachsberger. **Dialog:** R. A. Dillon. **Foto:** Paul Beeson, Robert D'Ettorre, R. Girometti, G. Lanci. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Sergio Montanari. **P-tegn:** Aurelio Crugnolla. **Sp-E:** Armando Valcauda, Germano Natali. **Sp-foto-E:** Armando Valcauda, Matteo Verzini. **Musik:** John Barry. **Tone:** Steve Bushelman, Ted Rudloff, Howard Wollman, Donald Mitchell, Massimo Anzelotti, Don Digriolamo. **Medv:** Marjoe Gortner (Akton), Caroline Munro (Stella Star), Christopher Plummer (Kejseren), David Hasselhof (Simon), Robert Tessier (Thor), Joe Spinell (Grev Zarth Arn), Nadia Cassini (Corellia, Amazonernes dronning), Judd Hamilton (Elle/Jiakta), Daniela Giordano. **Længde:** 91 min., 2660 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 8.6.1979 Imperial. Indspilningen startet 3.10.1977. Scienfiction.

SUMMER NIGHT FEVER
Summer Night Fever. Vesttyskland 1978. **Dist:** Residenz-Film. **P-selskab:** Lisa-Film. **P:** Karli Spiehs. **Instr:** Siggi Götz. **Foto:** Heinz Hölscher. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Gerhard Heinz. **Tekst:** Hal Shaper. **Solister:** La Bionda, Amanda Lear, Gerry Rafferty, Mona Lisa, Curtis Corporation, DD Sound, Bernie Paul, Travel. **Medv:** Stephane Hillel, Olivia Pascal, Klaus Obalski, Betty Verges, Edwige Pierre, Bea Fiedler, Claudine Bird, Joseph Delnegor, Gianni Garko, Jacques Herlin. **Længde:** 103 min. 2690 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Obel. **Prem:** 3.5.1979 Metropol. Disco på tysk. Org. længde: 103 min.

TYVEN FRA BAGDAD
The Thief of Baghdad. England/Frankrig 1978. **Dist:** Columbia-EMI-Warner. **P-selskab:** Palm Films (London)/Victorine Studios (Nice). **P:** Aida Young. **Ex-P:** Thomas M. C. Johnston. **P-sup:** Christopher Sutton. **P-leder:** Stephen Lanning. **Instr:** Clive Donner. **Instr-ass:** Ken Baker. **Stunt-instr:** Peter Diamond. **Manus:** A. J. Carothers. **Adapt:** Andrew Birkin. **Foto:** Denis Lewiston. **Farve:** Eastmancolor. **Sp-foto-E:** David Steel, Michael Maloney, Zoran Perisic. **Klip:** Peter Tanner. **Ark:** Edward Marshall. **Dekor:** Michael Seirton. **Matte:** Ray Caple. **Kost:** John Bloomfield. **Makeup:** Connie Reeve, Monique Archambault. **Sp-E:** Allan Bryce, John Stears, Dick Hewitt (tæppekonstruktion). **Musik:** John Cameron. **Tone:** Jim Shields, Michael Sale, Doug Turner. **Medv:** Roddy McDowall (Hasan), Peter Ustinov (Kaliffen), Terence Stamp (Wazir Jaudur), Kabir Bedi (Prins Tai), Frank Finlay (Abu Bakar), Marina Vlady (Perizadah), Pavla Ustinov (Prinsesse Yasmine), Daniel Emilfork (Flaskeånden), Ian Holm (Vagt), Ahmed El-Shenawi (Kanishka), Kenji Takaki (Lalitadtya), Neil McCarthy (Jaudurs hjælper), Vincent Wong (Tolk), Leon Greene (Jaudurs vagt), Bruce Montague (Politichef), Raymond Llewellyn (Bagdadkommisær), Arnold Diamond (Minister), Geofferey Cheshire (Herold), Gabor Vernon (Bud), Kevork Malikyan (Almindelig mand), Michael Chesdon (Slagter), Ahmed Khail (Melon-sælger), Yashar Adem (Mand i slange), Heorge Little (Mand blandt publikum). **Længde:** 102 min., 2810 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 2.4.1979 Imperial. Indspilningen startet 10.4.1978. Eventyrfilm.

EN VANDRING I SOLEN
En vandring i solen. Sverige/Grækenland 1978. **Dist:** Europa. **P-selskab:** Svenska Filminstitutet/HB Treklövern i samarbejde med Greek Film Centre. **P:** Bengt Forslund. **P-leder:** Rune Hjelm. **P-ass:** Susanne Lingheim. **Instr:** Hans Dahlberg. **Manus:** Bibi Edlund. **Efter:** roman af Stig Claesson. **A-foto:** Roland Lundin. **B-foto:** Bertil Rosengren. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Sven Fahlén. **Dekor:** Mona Forssén. **Kost:** Mona Forssén. **Makeup:** Fanny Alexakis. **Rekvis:** Errikos Kaloutas. **Sp-E:** Björn Gunnarsson, Lars Klettner, Jan Lundberg. **Musik:** Rolf Lindblom. **Tone:** Björn Gunnarsson, René Zuber. **Medv:** Gösta Ekman (Tore), Inger Lise Rypdal (Marion), Sif Ruud (Siv), Irma Christensson (Vera), Margaretha Krook (Ellen), Kenneth Haigh (George), Kjerstin Dellert (Damen fra Sala), Kostas Kastanas (Lægen), Konstantina Savidi (Pigen med druerne), Dimitrios Ioakimidis (Taxichaufføren), Nikos Kouros (Optikeren), Grigorios Siskos (Politisergenten), Kimon Mouzenidis (Frisøren), Michael Yannatos (Kyperen), Staffan Liljander (Erik), Margareta Byström (Ulla), Pelka Hanson (En svensker). **Længde:** 100 min., 2735 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Panorama. **Prem:** 27.4.79 Grand. Optaget i Loutraki, Grækenland.

VARME PORNONÆTTER I LAS VEGAS
Coming Attractions. USA 1979. **P-selskab:** August Films. **Instr:** Duncan Starr. **Farve:** Eastmancolor. **P-leder:** Rick Howard, Jack Millman. **Medv:** Sharon Thorpe (Emy), John Nuzzo (Bob), Pat Finley (Bonnie), Franklin Jones (Service-manden), John Stagg (Ziek), Al Poe (Negeren), Desirea White (Servitricen), Judy Black (Sue). **Længde:** 71 min., 1940 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 19.3.1979 Imperial (Odense). Pornofilm.

VILD MED SEX
Tapestry of Passion. USA (1976?). **P-selskab:** Essex Pictures Corporation (Alan Colberg). **Instr:** Alan Colberg. **Manus:** Alan Colberg, Billy Thornberg. **Foto:** Franklin De Ceco. **Medv:** John Holmes (Johnny Wadd), Sharon Thorpe, Leslie Bovee, Annette Haven, Patricia Lee. **Længde:** 87 min., 2400 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 2.5.79 Nygade. Porno.

ØGLEREDEN
Ritratto de borghesia in nero. Italien 1978. **Dist:** C.I.C. **P-selskab:** Mars Film Produzione. **P:** Piero La Mantia. **P-leder:** Michèle Marsala. **Instr:** Tonino Cervi. **Instr-ass:** André Ruth Schammah. **Manus:** Tonino Cervi, Cesare Frugoni, Goffredo Parise. **Efter:** fortællingen »The Piano Teacher« af Roger Peyrefitte. **Foto:** Armando Nannuzzi. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Nino Baragli. **Ark:** Luigi Scaccianoce. **Kost:** Wayne Finkelman. **Musik:** Vincenzo Tempera. **Tone:** Fernando Pescetelli, Manlio Pescetelli. **Medv:** Senta Berger (Carla Richter), Ornella Muti (Elena Mazzarini), Capucine (Amalia Mazzarini), Paolo Bonacelli (Paolo Mazzarini), Maria Monti (Linda), Stefano Patrizi (Mattia Morandi), Eros Pagni (Politichefen), Christian Borromeo (Renato Richter), Mattia Sbragia (Edoardo Mazzarini), Giuliana Calandra (Lærerinden), Giancarlo Sbragia, Eos Pagni, Antonia Cancellieri, Suzanne Creese Bates, Raffaele Di Mario, Giancarlo Marinangeli, Giovanni Caenazzo. **Længde:** 105 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 18.5.79 Grand. Drama.

Musik

Kaj Gosvig

Der ofres enorme summer på filmens dramatiske og tekniske udvikling. I erkendelse af at billedet alene ikke er nok, er der de seneste år satset på Dolby- og stereofonisk lyd. Men filmmusik er stadig et sølle kludetæppe, lavet efter bedste patchwork-princup, med lidt af hvert og ingenting.

Lyden er blevet bedre – indholdet snarere ringere. Det stadig voksende antal »soundtracks«, der udsendes på plade, bærer præg af den tilfældighed, filmmusik er. Filmmusik kunne – og burde – være en selvstændig kunstart, men er så godt som alle steder bare et spørgsmål om betingelsesløs tilpasning.

Musikinteressen er enorm og antallet af komponister er derefter, men få af dem bliver brugt til film.

Underlægnings-musikken er konserves. På selskaberne er der store dåser med violiner til romancerne, dåser med truttende trompeter og dunkende pauker til slag i verdensrummet osv. Det er muzak, bevidstløs ligegyldig musiceren, der bortset fra øjeblikkets sammenklædning med en dramatisk billed-historie ikke har nogen som helst betydning.

God filmmusik skal kunne stå alene. Et godt lydspor er et kunstværk i sig selv, og en pirrende, emotionel understregning af historien – men dem er der få af.

Er filmens vilkår ringe, så er filmkomponistens katastrofal. De er rent til grin. I sammenligning med filmens tekniske udvikling er filmmusik et magert, forkrøblet stedbarn.

Sådan har det ikke altid været, men magtbalancen har forskubbet sig.

I stumfilmen og det opretstående tid, bryllupet og bryllupsrejsen så at sige, spillede musikken er stor, kreativ rolle. Det ensomme klaver blev udviklet til fx. Eisenstein's banebrydende anvendelse af klassisk musik. Hans film betragtes i dag som monumentale værker i filmhistorien, og hans musik-behandling spiller sin centrale rolle i den sammenhæng.

Mozart's 21. klaverkoncert kender få, men Elvira Madigantemaet kender næsten alle, og dog er det samme stykke musik. Og der er mange eksempler på, at musik har spillet en stor rolle – og endnu flere eksempler på det modsatte. Sammenlign fx. messingsuppedasen fra »Stjernekrigen« med Bo Widerberg's raffinerede anvendelse af Mozart. Pokker til forskel.

Musik kan også være en lille, pudsig detalje. Fx. i Bond-filmen »Spionen, der elskede mig«, hvor temaet fra »Laurence af Arabien« sniger sig ud af højttalerne i en scene, hvor Bond rider på kamel i ørkenen.

Formålet med denne rubrik vil være at gøre opmærksom på soundtracks, der i kraft af musisk originalitet og kvalitet også er værd at høre udenfor biografen. Der vil ikke blive lagt særligt vægt på tilpasningsevnen, men på musikkens evne til at mane indtryk frem. Det være sig musiske såvel som billeder fra filmen.

Et af de bedste lydspor i år, har været Angela Morley og Malcolm Williamsons musik til »Kaninbjerget (Watership down, CBS 70161). En lang symfoni, kun afbrudt af Art Garfunkels tolkning af Mike Batts »Bright Eyes«, der ad symfonisk vej fortæller et dramatisk eventyr i musikken alene. Komponisterne har fanget filmens – og især romanens – detaljerigdom. Stemningerne er fastholdt med poetisk ynde og omformet til maleriske temaer. Det kan minde en del om Vaughan Williams' tonesprog. Senromantisk og med en harmonisk og melodisk fylde. Kaninernes historie kunne ikke være fortalt med bedre musik. Det er så umiskendeligt engelsk – og det er Richard Adams' historie under de dyriske instinkter også.

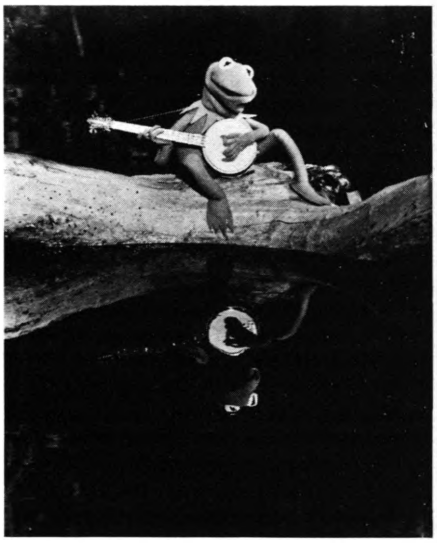
Garfunkels sang bryder symfonien – og ideen er ikke den allerbedste, men det er typisk Mike Batt. Han er dirigent/komponist med tøjlesløse lyster til stil-blanding. Her gør han det dog med stor forståelse for helheden – og den er umådelig smuk.

TV's påståelige »Will Shakespeare«-serie kan man mene, hvad man vil om, men musikken hører til i den bedste ende af TV-seriemusik. Komponisten Richard Hill, der bl.a. har gjort sig kendt ved at skrive en ny melodi til »God Save the Queen«, har sammen med The London Gabrieli Orchestra ramt tonen, så den nogenlunde står mål med Shakespeare's mangesidethed. Hill har øre for musikalsk engelsk gotik kombineret med en fin udnyttelse af moderne rytmik. Træblæsernes mørke toner og messing-blæsernes kølige overflade filtrer sig i næsten Elgar-agtige pompøse temaer sammen til en Shakespeare-symfoni. Billedet af London, pesten, dilemmaet skuespiller eller digter, den mystiske mørke dame i Will's liv og tilbagekomsten til Stratford trænger tydeligt igennem i den ambitiøse musik. (Pye NSPH 22)

John Williams er filmmusikkens muzakekvilibrist. Han har fx. også lavet »Stjernekrigen«. Han fik også jobbet at sætte musik til John Badham's instruktion af »Dracula« med Frank Langella, Laurence Olivier og Donald Pleasence. Williams' opfattelse af Dracula er skærende banal i en symfonisk overdådighed. Her er alle skræk-klicheerne på række. Williams indrømmer, at han aldrig har set en vampyrfilm, og alligevel falder han i alle de elementære stemningsbilleder. Den spændte, sitrende violin, de pumpende blæsere, panisk skrigende violiner og tempoeksercits med messing- og træblæsere. Der er ingen finhed i dette bulder, ligheden med tidligere værker, »Dødens gab«, »Nærkontakt af tredje grad« og »Stjernekrigen« er upassende påtrængende. (MCA Records 3166)

Lige så karakterfaste James Bond-filmene er, tilsvarende udsvømmende er John Barrys musik til »Moonraker«. Samarbejdet med Hal David i kendingsmelodien, sunget af Shirley Bassey, rummer som alle Bond-kendingsmelodier en eksklusiv og ødsel letfattelighed. Men derefter svømmer musikken ud og bliver ligegyldig og maskinel. Der er aldrig spænding omkring Bond, for han klarer jo det hele uden at få uorden i frisuren eller folder i habitten. Musikken er derefter. Sejrsikker og pompøs. En række sejrs-skrig. En blanding af lyse og mørke stemninger, der kun skal illudere hanens galen. (United Artists UAG 30247)

Komponisten Bill Conti spiller på væsentlig flere strenge i karakteriseringen af »Rocky II«, fortsættelsen om Sylvester Stallones trængsler som den målbevidste bokser, Rocky. Dels er det overvejende en blanding af disco-rytmer og symfoni-musik, naturligvis, for Rocky skal jo både være pågående, maskulin her og nu, men der skal også være en romantisk, menneskelig følsom side. Begge dele forklares med pompøse udladninger, buldrende accellerende galimatias. Conti løber helt løbsk i overstadig forherligelse. Det gælder åbningen »Redemption« (forløsning), hvor han selv spiller skæbnetung piano, »Gonna Fly Now« og »Ouverture«, mens »Vigil« med David Dukes horn-solo, den vokale »Two kinds of love« og piano-fantasien »All of my life« (Mike Lang spiller) er de små, korte oaser i dette musikalske overbud. (United Artists 1C 064-82720)



»Krigerne« (A&M AMLH 64761) er sat sammen efter patchwork-systemet – men med omhu. Barry De Vorzon har mere eller mindre været med i det hele, selvom fx. Eagles' »In the city« også forekommer. Det er rå, melodiøs rock-musik. Især temaet, »The Warriors« med Vorzon og Frank Zappa's gamle ven Ian Underwood, tangentinstrumenter, træffer gadens ubarmhjertighed, og desperationen understreges endnu bedre i samme teams »Baseball Furies Chase«. Det er dels gode sange, musik med en enorm dramatisk appel, og dels rock-musik med visuel styrke. Joe »Eagles« Walshs »In the city«, »Mandrills«, »Echoes in my mind« falder godt ind i denne nådesløse atmosfære, der hviler over alle numrene.

Cheech & Chong, de to marijuana-komikere fra »Up in smoke« går endnu videre på deres soundtrack (Warner Bros. BSK 3249). De har medtaget længere passager af dialogen – formentlig i erkendelse af, at deres musik ikke er noget særligt, og tidligere har de også primært udsendt sketches. Musikken er ligetil, men effektiv og vittighederne respektløse. Det lydspor står sagtens alene.

Indenfor rock-musikken skiller lydsporet til »The Buddy Holly Story«, der mærkelig nok endnu ikke har haft premiere i Danmark, sig klart ud. Pladen er en sejr til den levende, kreative musik, for der er nemlig ikke tale om playback i filmen om en af rockhistoriens mest centrale sangere. Buddy Holly & The Crickets spilles og synges i bogstavelig forstand af skuespillerne. Gary Busey hedder skuespilleren, der spiller afdøde Holly, og han synger ikke helt som originalen, men der er en fantastisk tæt fornemmelse mellem ham og Charles Martin Smith, bas, og Don Stroud, trommer. »Rave on«, »It's so easy«, »That'll be the day«, »Peggy Sue«, og »Whole Lotta Shakin' Goin On« har fået nyt liv – og de peger i retningen af, hvordan musik-film burde laves, ligesåvel som film-musik burde laves. Ovenikøbet er det sange som i rock-historien er klenodier, det ikke er enhver beskåret at tolke med udbytte, men det gør Gary Busey altså. (Epic CBS 82941)

For kort tid siden var der premiere på rockgruppen The Who's selvbiografiske film »The Kids Are Allright«, en gennemgang af gruppens musik, og til februar kommer »Quadrophenia«. En musical i stil med »Tommy«, der i France Roddam's instruktion er blevet en af 70'ernes bedste musikfilm. Who havde begrænset succes med Ken Russels overbelæssede udgave af »Tommy« og derfor har de skiftet instruktør. Roddam har holdt sig strengt til det socialrealistiske om modsætningsforholdet mellem mods og rockers i starten af 60'erne. Hovedpersonen Jimmy er quadrofren, altså splittet i fire dele, men hovedvægten er lagt på at skildre hans trøstesløse hverdag som kontorbud og lapset mod.

Soundtracket er bearbejdet i forhold til den originale udgave af musicalen, der udkom i 1973. Titelmelodien er bl.a. væk – og der er kommet tre nye numre – »Get Out and Stay Out«, »Fourfaces« og »Joker James«. Desuden er en side med tidstypisk musik, fx. James Browns »Night train«, Cross Section med »Hi heel Sneakers« og flere eksempler på Phil Spectors pigegruppe-lyd.

The Who er rock-historiens mest dynamiske grupe, og disse numre, der er indspillet kort før trommeslageren Keith Moons død p.g.a. en overdosis for knapt et år siden, er The Who's genopvågning. Gruppen var så småt gået i stå, men vågner med »Quadrophenia« op igen. Musikken falder godt i tråd med stemningen på LP'en »Who's next« fra 1969, hvor Pete Townshend's magtfulde guitar fandt en ny harmoni med Roger Daltreys voksende vokale vildskab og John Entwistle's pulserende bas og Moons iltre trommer. Der er en sjælden vitalitet over musikken, som i filmen stilles i niveau med dialogen. Alene står dobbeltalbummet som et magtfuldt bevis på at god musik i enhver situation er god musik. (Polydor 2625037).

Endelig er der et par tvivlsomme filmmusik-bidrag. »Music Machine« er en ny discofilm, men det er også et band, som har lavet musik til filmen. »Machine Music« burde de kalde sig, for maskinelt er det – og umådelig kedeligt. Blottet for enhver tålelig intention. (Pye NH 106).

Barbra Streisand har strikket flere småbidder sammen til »Lige i øjet« (The Main Event) – og det er musikken heller ikke. Fruen selv optræder med hovedtemaet i tre versioner, som stort set ender med at være lige kedelige. Så kommer pludselig Frankie Valli & The Four Seasons og synger »Big Girls Don't Cry«, jo hun er skam symbolsk, og det er nok på samme konto hun har hentet duoen Loggins & Messina med »Angry Eyes«. Desværre er der ingen sang om næser og rumper, ellers ville symboliken have været perfekt. Et besynderligt rodsammen. (CBS 70171).

Sådan er det også med Paul Williams debut som Muppet-komponist. Kermit, Miss Piggy, Dr. Teeth, Animal m.v. plejer at få musikken fra nær og fjern – rag, rock og musichall hulter til bulter. Williams har samlet simili og overvejende fået ideer fra den amerikanske underholdningsfilm i 40'erne og 50'erne. Uden humor, uden originalitet men med en banal overvægt. Williams har klædt The Muppets af ind til fyldet i dukkernes maver. Han snubler i egen ambitioner og gør os og sig selv en gevaldig bjørnetjeneste – og så ikke et ord om Fozzie Bear... (CBS 70170).

Kaj Gosvig

Historien om pigen, der spillede martyr

Med Jean Sebergs selvmord i september måned som dyster påmindelse, kan man genopfriske et eksempel på en (tragisk) effekt af en »offentlig« persons politiske engagement. En ting er, at det må kræve et stort personligt mod af en skuespiller, der er afhængig af at »få« roller og dermed arbejde, at træde offentlig frem med en kontroversiel politisk mening, en anden ting er, at det kræver en sjælden psyke, at holde til det efterfølgende pres.

Jean Seberg debuterede med fiasko i Premingers »Jeanne d'Arc« i 1957, og hendes navn blev i Hollywood nærmest et synonym for *miscasting*. Ligesom bl.a. Jane Fonda rejste hun senere til Frankrig, og hendes medvirken i Godards »Åndeløs« gjorde hende til – om ikke stjerne – så et navn i den nye bølge. Hun blev gift med forfatteren og diplomaten Romain Gary, og i 1970 ventede hun et barn med ham. Det var kort tid efter at hun havde medvirket i en indsamling til fordel for Black Panther-bevægelsen.

Hendes fremtræden gjorde J. Edgar Hoover mere end almindeligt rasende, og han udsendte et memo:

»Jean Seberg has been financial supporter of the B.P.P. and should be neutralized«.

Det var i en periode, hvor FBIs fornemste våben var sladder og almindelig tilsvining. En agent i Hollywood foreslog da Hoover, at man satte det rygte i omløb, at Jean Seberg var blevet gravid med en af lederne af Black Panther Party. Hans memo, der er dateret 27. april 1970, sagde bl.a.:

»The possible publication of Sebergs plight could cause her embarrassment and serve to cheapen her image with the general public...«.

Hovedkvarteret i Washington havde kun den ene indvending mod forslaget, at man burde vente et par måneder med at sprede rygtet. Til den tid ville Jean Sebergs graviditet være synlig for alle.

Men allerede 19. maj 1970 kunne Los Angeles »Times«-columnisten Joyce Haber rapportere, at en unavngiven international filmstjerne, som var kendt for at støtte de Sorte Pantere, ventede sig. »Papa's said to be a rather prominent Black Panther«. Af resten af

artiklen fremtik det med al ønskelig tydelighed, at der kun kunne være tale om Jean Seberg.

Rygtet blev viderebragt af bl.a. »Newsweek«, »American Weekly« og det franske »Minute«, og da Jean Seberg fik kendskab til det, fik hun veer og nedkom tre dage senere med en dødfødt pige.

Siden har hun hvert år på dagen for nedkomsten forsøgt at tage sit liv.

Poul Malmkjær

Un più forte impegno antifascista
una più ampia unità democratica
nel 35° Anniversario
del 16 Ottobre 1943
DOMENICA 15 Ottobre
una delegazione si recherà alla lapide d
Caduti (Portico D'Ottavia) per deporre una corc
ore 10 partendo da Largo dei Librari (via dei Giubbonari)
DC - PSI - PCI - PRI
Sezioni - Regola Campi
Comitato Quartiere
Rioni Ponte Parione - Regola
TEATRO IN TRASTEVERE (Sold
SVILUP
N
A
R
C
H
I
A