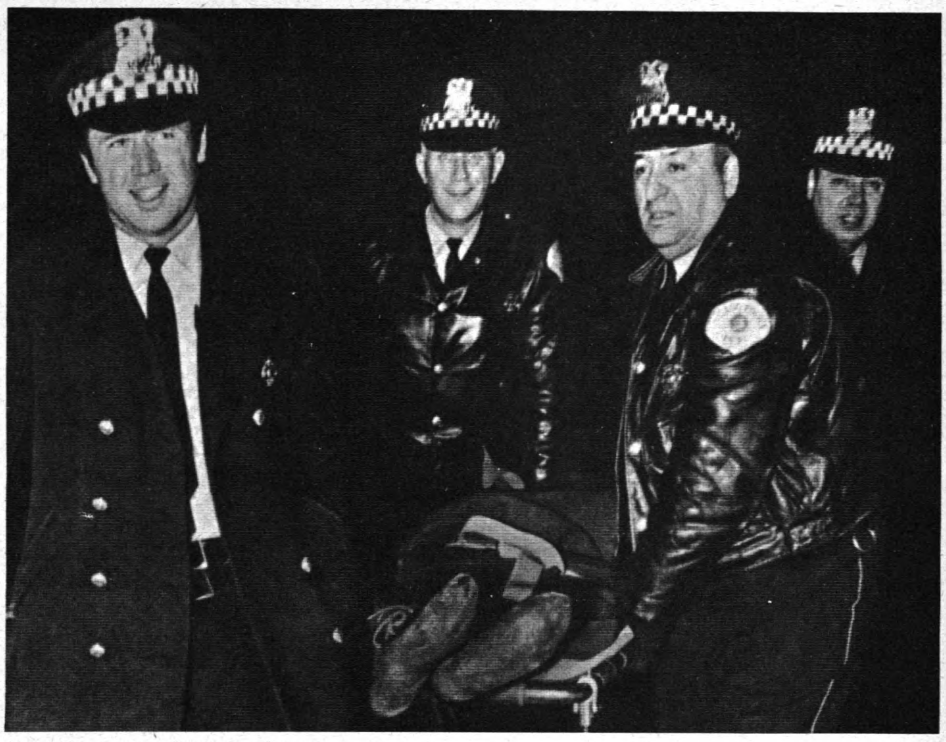
står af aktualitets-optagelser, Mike Gray har købt af Chicago TV, samt filmholdets egne optagelser. Filmen er i s/h, og dens stilistiske værdi ligger i sagens natur mere i dens sammenklipning og det vibrerende liv, hvert eneste billede formidler, end i spændende og usædvanlige billedkompositioner.

Den første halvdel af filmen er helliget den levende Fred Hamptons aktiviteter. I hurtige klip fra forskellige møder og mere private samtaler tegnes et skarpt og indgående portræt af en lederskikkelse af format, et varmt og forstående menneske, der sin unge alder til trods (21 år) var en politisk uhyre velformuleret og medrivende taler. Ind imellem klippes til interviews med andre pantere, der belyser den stadigt tiltagende politi-forfølgelse, de udsættes for. Langsomt føres vi hen mod den fatale morgen, hvor Hampton – sandsynligvis liggende sovende i sin seng – blev skudt ned af politiet. Hurtigere end han sikkert havde regnet med det, kom hans egne ord til at gå i opfyldelse: »Jeg tror ikke, jeg blev født for at dø i et biluheld. Jeg tror ikke, jeg kommer til at dø af et svagt hjerte eller af lungekræft. Jeg tror, jeg kommer til at dø som revolutionær i det internationale proletariats kamp.«

Hele resten af filmen er én lang hårrejsende afsløring og gennemhulning af politiets forklaringer på, hvad der skete hvordan, da det trængte ind i den af Panterne beboede lejlighed. Her foregår filmen på tre parallelt løbende planer, som der hele tiden krydsklippes imellem: 1) politibetjentenes og især state attorney Hanrahans erklæringer til pressen, 2) en gennemgang af sagens akter og rapporter foretaget af Panternes sagfører, og 3) interview med en kvindelig Panter, Brenda Harries, der var til stede i lejligheden under skydningen, samt en forevisning af og forklaring på de forskellige pistolkuglers placering i lejlighedens vægge.

De tre parallelhandlinger kommenterer Hamptons meningsløse død, på en måde der taler for sig selv. Hanrahan er et uhyggeligt billede på den legaliserede løgn. Med flakkende øjne og undertiden ukontrolleret ophidselse gentager han mekanisk på pressekonferencerne, at Panterne har hele skylden og politiet absolut ingen. Enhver tvivl om politiets forklaringer afvises med den stædigt gentagne sætning: »Det er sandheden, *vi* fortæller.« Når dertil kommer, at den version, de i skydningen involverede betjente fremfører, på en mængde punkter ikke stemmer overens med Hanrahans forklaringer, så vokser ens skepsis støt filmen igennem. Og den bekræftes endeligt af Panter-sagførerens gennemgang af sagens akter og især af The Federal Jury's rapport, hvoraf det klart fremgår – hvilket understreges af forevisningen af lejlighedens skudhuller – at politiets vidnesbyrd simpelt hen ingen steder holder.

At Panterne skulle have fyret først, modbevises af én kugle i døren – fyret udefra. At Brenda Harries skulle have skudt mod betjentene (hvilket de alle hævder) er umuligt, da der kun blev affyret én kugle fra Panternes side, og dens skudretning passer ikke med hendes position i rummet. Konklusionen på rapporten bliver således, *at* Panterne ikke skød først som påstået, *at* de kun affyrede ét skud mod betjentenes 99 skud, og *at* obduktionen af Fred Hampton viser, at han sandsynligvis er blevet skudt i sovende tilstand.



Fred Hamptons lig bæres bort.

På trods af alle disse indicier anbefaler rapporten ikke at rejse anmeldelse mod den betjent, der dræbte den liggende Fred Hampton. Som Tuli Kupferberg siger i Dusan Makavejevs »Organismens mysterier«: »Hvem skal håndhæve loven over for vort politi og vore dommere?«

Da Forbundsrettens undersøgelser af overfaldet endnu ikke er afsluttet, og filmens fremkomst har virket som politisk sprængstof, kan man måske håbe på, at »Mordet på Fred Hampton« kan hjælpe dommerne til at træffe den rette afgørelse. I så fald ville filmmediet have fået sit sidestykke til Zola's berømte skrift »Jeg Anklager« fra Dreyfus-affærens tid. *Mette Knudsen*

DEN MAGISKE CIRKEL

Per Berglunds debutfilm »Den magiske cirkel blev respektfuldt, men køligt modtaget af den svenske filmkritik, og bedre illustration af kvalitetsforskellen mellem dansk og svensk film kan man dårligt tænke sig. I dansk sammenhæng ville »Den magiske cirkel« være en mindre sensation – et virtuost kontrolleret, rigt facetteret tredivertidsbillede skabt af en *debutant*. Men på baggrund af Roy Andersson, Lasse Forsberg, Stellan Ohlsson, Kjell Grede og hele den »gamle« garde fra Widerberg over Troell til Bergman kan de svenske kritikere tillade sig at være blaserte.

»Den magiske cirkel« har sære lighedspunkter med Bertoluccis »Konformisten« og Jens Ravns »Tjærehandleren« i sine forsøg på at finde frem til fascismens kilder i et svensk provinsbymiljø. Filmens undertitel var oprindelig »en studie i fascisme«, og som indledningsmotto bruger den følgende citat fra Aksel Sandemose: »Jeg anklager ikke noget menneske, jeg anklager et system, som ikke kan lære mennesker at gøre andet end det fejlagtige og det onde.« Udgangspunktet for manuskriptet, som Stefan Jarl (»Dom kaller os mods«) var en fremtrædende medarbejder på, var et omfattende dokumentarisk materiale om en forbryderklan i tredivernes Sverige, kaldet »Salaligaen«.

Filmen er et forsøg på at analysere, hvordan en kvælende småborgerlighed producerer forbrydere af fascistisk tilsnit. Hovedpersonen Ingvar Andersson – mesterligt spillet af Olof Willgren – er en dårligt lønnet ekspedient i faderens herre-ekviperingsforretning, uden uddannelse og intenst optaget af teosofiske teorier og østerlandsk fup-mysticisme. Han opfatter sig selv som et overlegent undtagelsesmenneske i det lille bysamfund, hvor han færdes i ensom ophøjethed, i begyndelsen til grin, men efterhånden en farlig påvirkning for nogle venner, der indtræder i hans Magiske Cirkel-orden og lokkes mod en morderisk forbryderkarriere, hvori de ser den eneste mulighed for den udsigtsløse, halvfattige småborgerlighed. I filmens anden halvdel glider Ingvar Andersson raffineret ud af billedet og man ser kun virkningerne af hans propaganda.

Per Berglund arbejder ofte blændende med farverne og cinemascopeformatet, som han formår at mætte med miljødetaljer og give netop den atmosfære af lummer, stillestående småborgerlighed, der skal til for at danne en overbevisende ramme omkring den sære Ingvar Anderssons farlige grublerier. »Den magiske cirkel« er endnu et eksempel på, at svenskerne *kan* – den bør hurtigst muligt importeres. *Morten Piil*

ICH LIEBE DICH ICH TÖTE DICH

En af de mærkeligste og på sin vis mest fascinerende film, der vistes inden for Kritikerugens forevisningsrække, var tyskeren Uwe Brandners debutfilm, »Ich liebe Dich – Ich töte Dich«.

Selve historien er på overfladen meget en-

kel. Bradner fortæller om et lille aflukket samfund, der ligger midt i »Herrernes« store skovbevoksede jagtområder, hvor indbyggerne ikke selv har lov til at jage. »Herrerne« er magthaverne, som vi aldrig ser eller hører. I insektlignende, faretruende helikoptere ankommer de anonyme og uvirkelige et par gange om året for at nyde deres privilegium. Forholdet mellem samfundets indbyggere og dets ledere er dermed straks slået fast. På denne symbolske, svagt uhyggefyldte baggrund tegner Brandner et besættende og næsten drømmeagtigt billede af en lille by, der i sit mikrokosmos bliver et symbol på den vestlige verdens makrokosmos.

Baggrundsplanet udgøres af »det tavse flertal«, som vi næsten aldrig ser, samt af byens »offentlige« personer. Til de sidstnævnte hører bl. a. præsten, der får udløsning for sine seksuelle og voldsbetonede frustrationer ved at piske løs på et udstoppet vildsvinehoved, og den homeseksuelle apoteker, der udleverer beroligende og euforiserende piller, mens han forsøger at forføre de mandlige kunder.

Et særpræg ved dette minisamfund er nemlig, at alle elsker frit med hinanden, og at homoseksualitet betragtes som noget normalt. I det hele taget er landsbyen et billede på en utopisk stat, hvor alle – i hvert fald på overfladen – er venlige og kærlige mod hinanden. Er det modsatte en gang imellem tilfældet, kommer landsbyens to sortklædte politibetjente straks med en pille. Disse »ulbrud« er imidlertid sjældne, så det meste af betjentenes tid går med at udtænke psykiske skræmmemetoder mod den befolkning, de ingen mulighed har for fysisk at brutalisere.

I filmens forgrundsplan optræder byens jæger og dens skolelærer. Den første er en slags legaliseret outsider p.g.a. sin ret til at tynde ud i den faretruende ulvebestand – han er den eneste, der med samfundets velsignelse kan bruge en vis form for vold til at få afløb for sine aggressioner med. Men filmens virkelige og eneste outsider er den nyankomne skolelærer, der både udseende- og stillingsmæssigt adskiller sig fra resten af indbyggerne. Helt naturligt finder han sammen med jægeren, og der udvikler sig et meget kødeligt og sensuelt skildret forhold mellem de to.

I modsætning til resten af indbyggerne og til elskeren vil læreren ikke affinde sig med de uretfærdige regler, og han begynder selv at gå på jagt. Dermed sætter han sig uden for samfundet, og det kan kun få ødelæggelse til følge. Lovlydighed bør i dette samfund gå forud for venskab, og jægeren fører ham til politiet, der dræber ham som et fredløst dyr, som en ulv. – Først i det øjeblik forstår jægeren, hvad han har gjort, og hvad der har drevet ham til en så refleksbetonet handling, og han skyder de to repræsentanter for de magthavere, der så praktisk aldrig er til stede, når sammenstød finder sted.

Filmen slutter altså med, at en af byens egne lovlydige borgere gør oprør og nægter at følge reglerne længere. Selvfølgelig er det en positiv slutning i den forstand, at jægeren bliver bevidstgjort om sin situation, men den positive symbolfortolkning har ingen mulighed for at løbe grassat: ingen af de andre indbyggere reagerer, og jægeren får sikkert sin straf, som den »forbryder« han i samfundets øjne er. – Og Uwe Brandner har ikke leget revolutionær profet.

Emnemæssig er det således en uhyre righoldig film, hvor næsten hvert eneste billede indeholder kommentarer til aktuelle politiske, sociale og kulturelle forhold.

Men er filmens plot usædvanligt, så er filmsproget det også. Kameravinklerne er velfundne, men aldrig søgte og prætentiøse, og instruktøren udnytter med en meget fin fornemmelse for stemninger den grelle forskel mellem den frodige og smukke natur og så den lille klump stenhuse, hvor hadet og aggressionerne lurer under den tilsyneladende stille overflade. »Ich liebe Dich – Ich töte Dich« er en af de få film, hvor selv det mest klichéfyldte totalbillede af en brændende rød solnedgang hverken virker sukret eller overflødigt, men tværtimod bruges meget bevidst for at understrege og fremhæve den latente uhygge og brutalitet, der gennemstrømmer resten af filmen.

Rytmen er uendelig langsom med lange indstillinger på den samme ting. Flere gange gentages endog visse scener, nøjagtig som de var før, hvilket både forhøjer følelsen af stillestående landsbysump, hvor det usædvanlige og ureglementerede kvæles i sin opståen, og samtidig understreger afstanden mellem tilskueren og filmen – det letkøbte identifikation er der ingen mulighed for. Ligeledes præsenteres mange af scenerne kun i totalbilleder, så det aldrig rigtig lykkes at komme ind på personerne.

Med sin debutfilm har Uwe Brandner placeret sig i samme gruppe af spændende tyske instruktører som Peter Fleischmann og R. W. Fassbinder. *Mette Knudsen*

Den homoseksuelle kærlighed er normal i det samfund der skildres i »Ich liebe Dich – Ich töte Dich«.

TROPICI

Gianni Amicos »Tropici« er fra 1968, men blev først i år præsenteret på en international filmfestival (Internationales Forum i Berlin), og den udgør en væsentlig filmhistorisk brik, fordi den nemlig markerer forbindelsen mellem den italienske neo-realisme og den brasilianske Cinema Novo: Gianni Amico er italiener og kom med sin neorealistiske ballast til Brasilien, hvor Cinema Novo-instruktørerne jo netop havde ladet sig inspirere af neorealismen i deres første film. Amicos brasilianske film foregår på sertao'en, Cinema Novos yndlingslokalitet i de år. Dens soltørre, hvide totalbilleder ligner de billeder, vi kender fra andre sertao-film af Rocha, Guerra og dos Santos, og filmens situation kan betegnes som en Cinema Novo'sk arketype:

Gianni Amico fortæller om en brasiliansk familie, der bryder op fra sertao'en for at søge lykken sydpå i de store byer. Arbejdsløshed og tørke tvinger denne og tusinder af andre brasilianske familier ud på denne rejse til det uvisse, og som Amico selv har formuleret det i et interview, så beskriver filmen »en gruppe personer, der overgår fra slaveriet til den internationale kapitalisme«. Filmen er praktisk taget blottet for historie og manuskript, men er med dens beskrivelse af mennesker i et hvidt, ørkenagtigt landskab et sindbillede på den brasilianske situation. Amico citerer inden for rammerne af sin egen film andre brasilianske film, bl. a. Rochas »Gud og Djævelen i Solens Land«, hvis billeder smelter så logisk sammen med Amicos, at man dårligt nok bemærker citatet. Det er hentet fra det sted, hvor Rochas personer når frem til havet, dvs. til en foreløbig forløsning. Amico lader sine personer fortsætte til den ukendte storby og til en uvis fremtid.

Nu og da afbryder Amico sin film med oplæsning af rent sociologisk-statistisk materiale om Brasilien i dag, der indicerer, at hans film er produceret for italiensk TV. Mod slutningen læser en person i filmen op af de storpolitiske nyheder på en avisforside.

Siden optagelsen af »Tropici« har Amico lavet to dokumentarfilm om den brasilianske studenterbevægelse og brasiliansk folkemusik, og samarbejdet mellem ham og Cinema Novo-instruktørerne er blevet fastholdt. Amico har sidst arbejdet sammen med Glauber Rocha på manuskriptet til dennes meget fremragende Afrika-film »Løven har syv hoveder«. *Chr. Braad Thomsen*