

med portrættet af detektiven Doyle også har villet pege på, hvor farlig dyrkelsen af traditionelle amerikanske pionerdyder er, når de kritikløst overtages og forvrænges af nutids-samfundet.

Biljagten – hvor Doyle kører om kap med et S-tog, hvori en morder befinder sig – er utroligt spændende (og også lidt utrolig) i den virtuose krydsklipning mellem Doyle og toget, og sekvensen er med til at understrege det maniske i Doyles figur, der mere og mere fjerner sig fra virkeligheden.

Måske kan det indvendes mod filmen, at vi får for lidt at vide om Doyles fortid. Der eksisterer næppe en antydning i filmen af, hvorfor og hvornår Doyle er blevet det syge menneske, som filmen karakteriserer så fremragende. I Roger Moores kedsommelige rekonstruktion af de faktiske begivenheder, forklares Doyles besæthed med, at nogle narkomaner i panisk jagt på penge til at købe stof for, brutalt slår en lille pige ned i den lejlighed, de er trængt ind i. Det er forståeligt, at William Friedkin har undladt denne i bedste fald overfladiske årsagssammenhæng (i det hele taget er der ikke mange lighedspunkter mellem roman og film), men selv om jeg gerne så portrættet af Doyle afrundet med blot en antydning af fortid, så er det i hvert fald en ringe indvending mod en ubestikkelig film, der suverænt følger sin genres regler samtidig med at Friedkin udvider genren, nøjagtig som Alan Pakula på helt anden vis formåede at udvide genren med den mesterlige »Klute«.

Per Calum

■ FRENCH CONNECTION (DEN FRANSKE FORBINDELSE)

The French Connection. USA 1971. Dist: 20th Century-Fox. Pselskab: D'Antoni Productions, Inc./Schine-Moore Productions, Inc. Ex-P: David Schine. P: Philip D'Antoni. As-P: Kenneth Utt. P-leder: Paul Ganapoler. Eksterior-kons: Fat Thomas. Instr: William Friedkin. Instr-ass: William C. Gerrity, Terry Donnelly. Stunt-instr: Bill Hickman. Manus: Ernest Tidyman. Efter: Bog af Roger Moore. Råd: Eddie Egan, Sonny Grosso. Foto: Owen Roizman. Kamera: Enrique Bravo. Farve: DeLuxe. Format: Widescreen. Lys: Billy Ward. Klip: Jerry Greenberg. Ark: Ben Kazaskow. Dekor: Ed Garzero. Rekviz: Tom Wright. Komp/Dir: Don Ellis. Tone: Chris Newman, Theodore Soderberg. Sp-E: Sass Bedig. Kost: Joseph Fretwell (design). Joseph W. Dehn, Florence Foy (garde-robe). Makeup: Irving Buchman. Rollebesætter: Robert Weiner. Medv: Gene Hackman (Jimmy »Popeye« Doyle), Fernando Rey (Alain Charnier), Roy Schneider (Buddy Russo), Tony LoBianco (Sal Boca), Marcel Bozzuffi (Pierre Nicoli, den franske revolvermand), Bill Hickman (Bill Mulderigg), Ann Rebbot (Marie Charnier), Harold Gary (Joel Weinstock), Arlene Farber (Angie Boca), Eddie Egan (Simonson), Andre Ernotte (La Valle), Sonny Grosso (Phil Klein), Pat McDermott (Komiker), Alan Weeks (Narkotika-forhandler), Al Fann (Politiets meddeleler), Irving Abrahams (Politi-mekaniker), Randy Jurgensen (Politimand), William Coke (Togfører), Ben Marino (Lou Boca), The Three Degrees (vokaltrio). Længde: 104 min., 2855 m. Censur: Hvid. Udl: Fox. Prem: Nørreport 1.42.72.

Indspilningen startede den 30. november 1970, slut ca. 1. marts 1971. Eksterior-scener optaget i New York City og i Marseilles samt i Washington D.C. Kost-prisen var \$ 2.200.000, og 20th Century-Fox anslår foreløbig en samlet spilleindtægt på \$ 30.000.000.

DEN SATANS SØNDAG

»Lad vinden være blid og bølgen rolig, og må vore ønsker besvares mildt af alle elementer.« – Ordene frembæres i kvindestemmerne, nænsomt, men med tilbageholdt smerte. Strygere og træblæsere maler akkompagnementet, en duvende brise, der fører de elskede bort over havet. Som et fysisk bånd slår tonerne bro mellem de tilbageblevne og båden. Afskeden er pinagtig, længslen efter de bortdragende beklæmmende stærk.

Men under pigernes stemmer lyder spot-



De tre hovedfigurer i »Den Satans Søndag«: Peter Finch, Murray Head og Glenda Jackson.

terens røst, venen, som ved, at intet begår varer evigt. Sårene vil heles, hurtigere end ventet. Kun de, som elsker blindt, kan tro, at følelsen ikke lader sig dele – at den er hævet over døgnets slid. Erfaringen vil bringe de elskende til at resignere. De vil lære at give og tage med lettere hænder, en anelse ulykkeligere, men modnere – og mindre fordringsfulde mod dem, de holder af.

En bitter erfaring, udtrykt med afklaret ro. Et koncentreret billede af komponisten Mozarts overbærende menneskelighed i operaen »Cosi van tutte« – og et nærmest genialt valg af instruktøren John Schlesinger som underlægningsmusik for filmen »Sunday, Bloody Sunday«. De sjælelige kræfter, som mødes i denne terzet, er dem, der driver hans værk. Med samme indforståede medfølelse som komponisten til disse toner har han skildret sine personer i afskedens sidste vanskelige overgangsperiode.

Første gang terzetten toner er i natten mellem den første fredag og lørdag. Personerne er præsenteret i deres omgivelser: Daniel i sin utaknemlige konsultation, Alex og Bob i et hus fuldt af larmende to- og firbenede væsener, som grådigt kræver pasning. Udenom fornemmes et London, hvor trafikmylder og arbejdsløshed gør menneskeliv til en plage. Midt i denne nerveopslidende uro, hvor telefonerne larmer uden at formidle egentlig kontakt, lægger doktoren Mozart på grammo-fonen.

Virkningen er lige så smuk som facetteret. For Daniel tilkendegiver den længslen, han føler efter Bob (visuelt spejlet i, at han tænder den unge kunstners glasskulptur i haven). For Alex (som ikke »hører« musikken, men akkompagneres af den) bliver det en udtryk for den ømhed, hun føler, mens hun betragter den sovende Bob. Samtidig afslører terzetten noget afgørende for begge kærlighedsforhold: i længslen og hengivelsens stunder ledsages disse mennesker varslende af adskillelsens toner. – Ud over at betegne et emotionelt højdepunkt i filmen kommer musikken således fra starten til at sammenfatte en række af de væsentlige motiver i »Sunday, Bloody Sunday«, og i denne dobbelte funktion optræder den gennem resten af værket.

Alex elsker Bob, og Daniel elsker Bob. Bob holder af dem begge, men på sin egen uforglippede facon. Deres krav generer ham og bringer ham til at flygte. »Hvor længe kan du blive?« lyder Daniels spørgsmål, som ikke besvares; og til den bebrejdende Alex erklærer han: »Du får ikke nok af mig, men du får alt, hvad der er.« Bobs kærlighed er egoistisk, betinget af de andres begær. Dette forhold illustreres af musikken lørdag eftermiddag i Daniels soveværelse og lørdag aften, da Alex betragter den badende Bob. Begge steder maler terzetten de elskendes længsel i modsætning til Bobs flygtige sensualisme. For de andre betegner han en støtte, som dulmer utryghed og angst. For ham selv er oplevelsestrang og karriere af væsentligere betydning end menneskelige bånd. Smukt og usentimentalt demonstrerer Schlesinger dette i den scene, hvor Bob våger hos Alex med en blanding af nænsomhed og utålmodighed. En serie bløde overtoninger af Alex' ansigt viser hans tilstedeværelses beroligende betydning for hende, men samtidig tilkendegiver musik-kens afskedsblandede elegi den smerte, som venter hende i adskillelsens stund.

Fire gange klinger terzetten i denne første weekend. I de følgende hverdage, mens båndene løses, og Bob bereder sig på Amerika, tier den i afventende ro. Tirsdagen viser Alex' relation til barndomshjemmet og moderen, der har indgået de kompromis'er, hun selv søger at undgå. Onsdagen lader atter Bob flygte for vanskelighederne – denne gang fra et udartet selskab i Daniels hjem til Alex, som forgæves søger at vække hans jalousi. »Vi har vores frihed til at gøre, hvad vi vil,« erklærer han over for hende, og da hun søger at få ham til at forstå, at folk undertiden må gøre ting, de absolut ikke vil, vender han sig om på den anden side og falder i søvn. Uden at underrette nogen af de andre bruger han torsdagen på at lade sig vaccinere til rejsen og er således klar til den længe forberedte afsked.

For Alex bliver hans planer en bitter påmindelse om, at hun er gået ind i spillet på hans præmisser (»All this fitting in, and making do, and shutting up!«). Men nogen mulighed for at bryde båndet ser hun ikke.

Til Bobs godmodigt-tankeløse erklæring om, at »noget er bedre end intet«, må hun svare, at der »er tider, hvor ingenting trods alt må være bedre end noget«. Motivet varieres i den efterfølgende scene på hospitalet, hvor Daniel – hidkaldt fra sit selskab – trøster et forældrepar med ordene: »People can manage on very little.« Også han vil lære at give afkald. Og han tager afsked med Bob, mens musikken ubønhørligt øger afstanden mellem bortdragende og efterladt.

At dette sidste samvær mellem Daniel og Bob, sin varme til trods, ikke er tænkt som filmens følelsesmæssige kulmination, markerer Schlesinger bevægende enkelt: Umiddelbart inden slutningen af terzetten bryder han af, for først at lade kompositionens sidste toner slå forløsende igennem i mødet mellem Daniel og Alex søndag eftermiddag, da Bob er rejst fra dem begge. Her endelig, i denne på én gang komiske og vemodige scene får musikken lov at udtrykke sit fulde indhold: Ømheden og smerten, resignationen og længslen, den modne ironi og vidende overbærenhed, som mødes i Mozarts terzet, svøber sig om de forladte. Begge har de affundet sig med adskillelsen – og begge kan de i dette møde uden falske undertoner udtrykke ønsket om, at »vinden må være blid og bølgen rolig« for den elskedes skyld.

Skiltringen af dette følelseladede og komplekse trekantforhold betegner den afgørende styrke i »Sunday, Bloody Sunday«. Relationerne mellem de tre figurer er fremstillet enkelt og upatetisk. Manuskriptet (af Observers eks-filmkritiker Penelope Gilliatt) holder en nøgtern og naturlig omgangstone, hvor ironien ligger nær selv i de bitreste opgør – eksempelvis da Alex under Bobs forsikringer om, at han ikke for nogen pris vil miste hende, rækker ham telefonen med ordene: »New York for you, didn't you know« – eller endnu smukkere i hans forsoningsreplik: »You are a silly tart!« Schlesingers billedstil svarer nøje hertil. Bevægelserne er dæmpede, farverne efterårsprægede. Nærbilleder benyttes sjældent, finest i krydsklippet mellem Bob og Alex, umiddelbart efter replikken om, at de ene har påtaget sig denne børnepasning for at få lov at være sammen en hel weekend. Kun i erindringsklip og massescener (apoteket, synagogen, Daniels selskab etc.) får kameraarbejdet det flakkende og effektsøgende præg, som kendes fra tidligere Schlesingerfilm.

Dette antyder den mindre vellykkede (omend langt fra mislykkede) side af »Sunday, Bloody Sunday«: forsøgene på at trække tråde fra trekantforholdet til de enkelte persons privatliv eller til samfundet udenfor. Hverken Alex' barndomshistorie med faderen eller Daniels forhold til det jødiske trossamfund tilfører i egentlig forstand filmen øget perspektiv. Og selv om den larmende storby, de opmærksomhedshungrende børn, de søvn-gængeragtige narkomaner, de mistroiske patienter og det umenneskelige kontor naturligvis influerer på hovedpersonernes ømhedsbehov, så føler man sig ikke af den grund fristet til at se historien som udtryk for typiske foreteelser i det moderne samfund.

En filmkunstens Mozart, som udtrykker eviggyldige sandheder inden for rammerne af en konkret følelseskonflikt, er Schlesinger med andre ord ikke blevet i denne film. Men i hans modningsproces betegner den et afgørende skridt. Ved at koncentrere sig om de psykologisk-erotiske bånd, han forstår og ken-

der, er han nået dybere i »Sunday, Bloody Sunday« end i nogen af sine tidligere, mere ambitiøse projekter. Og ved at satse på kongeniale fortolkere som Glenda Jackson, Peter Finch og Murray Head har han skabt en film, hvis menneskelighed og varme er umiddelbar og bevægende.

Henrik Lundgren

■ DEN SATANS SØNDAG

Sunday, Bloody Sunday. Arb. titel: Bloody Sunday. England 1971. Dist: United Artists. P-selskab: Vectia Films. P: Joseph Janni. As-P: Teddy Joseph. P-leder: Hugh Harlow. Eksteriorleder: Lee Bolon. Instr: John Schlesinger. Instr-ass: Simon Relph. Manus: Penelope Gilliatt. Foto: Billy Williams. Kamera: David Harcourt. Farve: DeLuxe. Format: Widescreen. Klip: Richard Marden. P-tegn: Luciana Arrighi. Ark: Norman Dorme. Kost: Jocelyn Rickards. Musik: Ron Geesini. Supplerende musik: Uddrag af Mozarts »Cosi Fan Tutte«, sunget af Pilar Lorengar, Yvonne Minton, Barry McDaniell. Dir: Douglas Gamley. Tone: Simon Kaye. Makeup: Freddy Williamson. Frisurer: Betty Glasow. Medv: Glenda Jackson (Alex Greville), Peter Finch (Dr. Daniel Hirsch), Murray Head (Bob Elkin), Peggy Ashcroft (Mrs. Greville), Tony Britton (Mr. Harding), Maurice Denham (Mr. Greville), Bessie Love (Telefon-svarer), Vivian Pickles (Alva Hudson), Frank Windsor (Bill Hodson), Thomas Baptiste (Professor Johns), Harold Goldblatt (Daniels far), Hannah Norbert (Daniels mor), Richard Pearson (Midaldrende patient), June Brown (Patient), Caroline Blakiston (kvinde der ror (ved Daniels fest)), Peter Halliday (Hendes mand), Douglas Lambert (Mandlig gæst ved Daniels selskab), Marie Burke (Tante Astrid), Richard Loncraine (Tony, Bobs ven), Jon Finch (Skotte), Cindy Burrows (Alex som barn), Kim Tmalladge (Lucy Hodson), Russell Lewis (Timothy Hodson), Emma Schlesinger (Tess Hodson), Patrick Thornberry (John-Stuart Hodson, babyen), Karl Ferber, Henry Danziger, Robin Pesky, Gabrielle Daye, Royce Mills, John Rae, Joe Wadham, Robert Rietty, Liane Aukin, Edward Evans, George Belbin, Monika Vassilou, Ellis Dale. Længde: 110 min., 3015 m. Censur: Hvid. Udl: United Artists. Prem: Grand 19.1.72.

Indspilningen startet 16. februar 1970, interiørscener optaget i Bray Studios, England.

SACCO OG VANZETTI

Ebbe Reich Kløvedal kommer af og til heldigt afsted med at sige noget, der på samme tid er virkelig interessant og virkelig provokerende. Lad så være, at problemstillingen ikke er af nyeste dato, den får alligevel nyhedens interesse ved at blive opfrisket. I Kosmorama 105 skriver han:

»... jo mere teknificeret og kapitalkrævede udtryksmidlet er, des mere overklassebestemt bliver hele produktionsapparatet. Des større er altså forhindringen, hvis ens synspunkt er revolutionært. Og forhindringen er ikke af en sådan art, at den kan elimineres blot med lidt god, anarkistisk vilje. I så fald ville Glauber Rochas film og Jørgen Leths måde at administrere sin del af Kortfilmrådets kasse på have været mere utvetydigt kommunikerende, af en anden politisk kvalitet. Når den revolutionære kunstner roder med filmmediet, er det ofte, som om han har tilvendt sig et apparat med urette, som om han er gået bag nogens ryg eller har snydt nogen.«

Hvorom alting er: har man ikke ofte fornemmelsen af, at nogen er gået bag nogens ryg eller har snydt nogen, når man forlader biografen efter at have set en af disse års mange film med direkte politiske emner, der så åbenlyst forsøger at tækkes den unge, radikale opposition eller i hvert fald de unge?

Jeg tænker ikke på let gennemskuelige manipulationsnumre som 'Che' Guevara-filmene »Oprøret i junglen«.

Osse mere komplicerede affærer som Costa-Gavras film »Z« og »Tilståelsen« måske alligevel ikke er, og sager som Pontecorvos »Queimada« og Montaldos »Sacco og Vanzetti« er omfattet af fornemmelsen af, at nogen er gået bag nogens ryg eller har snydt

nogen. For mens man (med forbehold over for erindringens korthed) er tilbøjelig til at mene, at Pontecorvos »Slaget om Alger« (der rekonstruerer et stykke højest levende nutidshistorie og fører et eminent defensorat for vor tids guerillakrig) er den politiske klassikerfilm, kan man godt være med til, at samme instruktørs ambitiøse fiktionsfilm »Queimada«, der i endnu højere grad vil være, hvad »Slaget om Alger« allerede er, kan forekomme temmelig problematisk. Det er næppe tilstrækkeligt, at en politisk venstresradikal film bare er en omvendt imperiefilm – en slags »Englands sønner« set fra de undertrykte side – eller at den, mere interessant end egentlig virkningsfuldt, forsøger at skabe en nærmest mytologisk syntese med tydelig rod i disse års revolutionære begivenheder ('Che' Guevaras død, My Lai m.v.) – når den ender med at ikklæde sig eventyrfilmens velkendte karnevalsdragt. »Queimada« er nok realistisk i sin fremtrædelsesform, selv om den er fiktion i den betydning, at den vil være filmen om alle vor tids revolutioner på samme tid. Alligevel kan den i sit forsøg på at tilpasse budskabet, sandheden eller hvad man nu skal kalde det, til underholdningsfilmens populære generer minde om andre, indbyrdes vidt forskellige film som Buñuels »Døden i junglen« og Costa-Gavras »Tilståelsen«, der på samme måde, men orienteret i andre retninger – Costa-Gavras i retning af thrilleren – knytter an til folkelige filmgener. Marxister, der vel dog burde vide alt om begrebet »varens forkledning«, burde overveje, om underholdningskvaliteterne i sådanne film ikke i sidste ende triumferer over »indholdet« ved at drukne det i kulører og udivendig spænding, der uundgåeligt bliver en udskillelig del af filmenes totaliteter.

Men måske kan det ikke være væsentligt anderledes inden for den kommercielle filmindustri. Man kan have på fornemmelsen, at prisen for det radikale stof *netop er den traditionelle form*, og man kan lige så vanskeligt frigøre sig fra en fornemmelse af, at »den politiske film« er blevet et spektationsobjekt. Den mest dyrkede »genre« inden for den politiske film lige nu synes at være den, man kunne kalde proces- og martyrfilmene: »Oprøret i junglen«, »Joe Hill«, »Tilståelsen« og – »Sacco og Vanzetti«. Velsagtens fordi temaet har en lang tradition bag sig i vesterlandets kultur, fra de kristne martyrer over middelalderens kætterbål til dette århundredes *politiske* martyrer. Og det er i bund og grund et gammelt, humanistisk (»borgerligt«) tema: eneren over for mængden. Torturen, lidelsen, ofret, opofrelsen. Det har derfor ikke været vanskeligt at udskifte den kristne martyr eller Galilæi med f.eks. Sacco og Vanzetti. Og der føler i hvert fald nogen af os sig snydt. Snyderiet ligger i, at det, der umiddelbart er det væsentligste, den politisk-radikale tendens, de moderne historiske omstændigheder, i virkeligheden er det mindste af det hele, en overflade. Det væsentligste er den metafysiske abstrakte jongleren med begreberne »godt« og »ondt«, skyld og straf, der lurer nede i dybet, og det kan vi ligesom ikke rigtigt bruge til noget, hvis vi ikke er religiøst disponerede. – Det er selvfølgelig blasfemi at nævne Carl Th. Dreyers klassiker »Jeanne d'Arcs lidelse og død« i denne sammenhæng, fordi den – ene af alle procesfilm, formentlig – åbent vedkender sig, at *processen* som