ved indespærringen og den evindelige ydmygelse ved racehadet i betragtning, og selvom man ser det som et erotisk, sado-masochistisk forhold, så virker denne forening af disse, som man i gamle dage ville kalde umage børn, som filmens helt store og vanskeligst acceptable postulat. Det virker som om Malle efter i den første halvdel af filmen nogenlunde køligt og ulidenskabeligt at have skildret et lille temmelig dumt magtmenneskes tilfældige opstigning, vil bruge den anden halvdel af filmen til at forsvare denne mand, hvis psykologi, der allerede grundigt er gjort rede for. Vi har både set ham meje harer ned i noget der minder om en blodrus, og vi har set ham klappe en død hest på mulen. Ja han sender også sin gamle mor penge!

Det springende punkt bliver så filmens meget lange og tunge afslutning, hvor Luciens evne til at overleve i sit rette element, naturen, skal dokumenteres, og hvor en uddybning af forholdet mellem ham og France (og den gamle bedstemor) ligeledes skal rimeliggøres. Her glipper det. Fortælleteknisk og indholdsmæssigt. Det er som om Malle går igang med en anden historie. For at redde sin helt ødelægger han på en måde sin film. Stilen som i begyndelsen er temmelig tør og beskrivende med et underlag af fin humor bliver nu lyrisk og svulstig. Lucien tumler sig i høet som en anden Tom Jones. France bliver under påvirkning af naturen en frodig Renoirsk badenymfe, og gamle bedste, det skind, som ellers kun kan hvæse på tysk, taler fransk og falder i staver over en cikade, som synger helt berlioz'sk. Dette her er også kultur må vi forstå, og den behøver ikke nødvendigvis at være ringere end den forfinede lidt støvede og vemodige kultur, som er gået i hi i skrædder Horns flygtningebolig. Det er sikkert heller ikke helt tilfældigt, at Albert Horn er forklædt som Marcel Proust den dag han opsøger Lucien på det hotel, hvor de franske kollaboratører holder til.

Hvad Malle har villet med denne lange venden-tilbage-til-naturen-hyldest er gådefuldt. Man kan forestille sig den som antydet som en slags undskyldning for hovedpersonens vildfarelser. Denne naturens muntre søn, der er fordærvet af en dekadent kultur, som kan føre til livsfjendsk forfinelse eller nazisme, to alen af et stykke?

Denne fortolkning er suspekt ikke mindst for Louis Malle selv, som tilsyneladende forholder sig noget tvetydigt til det man kunne kalde filmens filosofi. En filosofi man tvinges til at tage stilling til, og som jeg altså må tage afstand fra.

Tilbage bliver trods alt temmelig meget af en stærk skildring af en tid, som Malle ikke selv kan have den store erfaring fra og erindring om. Han var 11 år i 1944. – Men alligevel har han i lange afsnit fat om et stof, som både bliver sandsynligt og kontroversielt. Blot ødelægger han det hen imod slutningen med sin filosofiske overbygning.

Ole Michelsen

Klassemodsætninger i »Håndlangeren«.

■ **HÅNDLANGEREN**

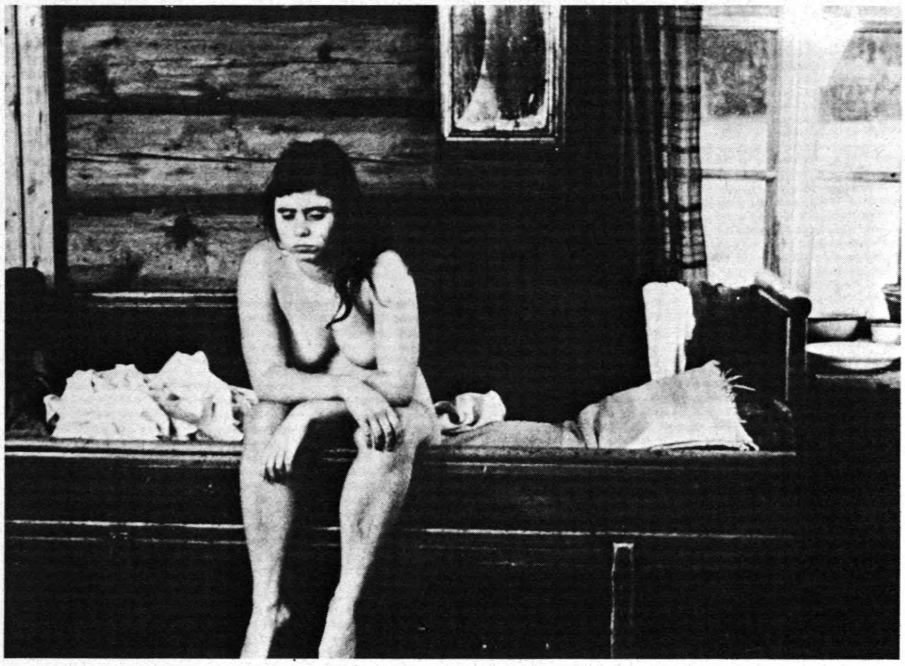
Lacombe Lucien. Frankrig/Italien/Vesttyskland. **P-selskab:** NEF - UPF (Paris)/Vides-Film (Rom)/Hallelujah-Film (München). **As-P:** Glaude Nedjar. **P-sup:** Paul Maigret. **P-leder:** Roland Thénot. **Associeret Produktionen:** Jean-Pierre Pessoz. **P/Instr:** Louis Malle. **Instr-ass:** Marc Grunebaum, J. F. Dion. **Manus:** Louis Malle, Patrick Modiano. **Foto:** Tonino Delli Colli. **Kamera:** Patrick Wyers, François Catonne, Daniel Barrau. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Suzanne Baron/**Ass:** Reine Wekstein. **Ark:** Ghislain Uhry. **Dekor:** Henri Vergnes. **Kost:** Corinne Jorry. **Musik:** »Minor Swing«, »Manoir de mes rêves«, »Nuages«, »Douce ambiance«, »Fleur d'ennui«, »Lentement mademoiselle« spillet af Django Reinhardt og hans Hot Club of France kvintet; »Ah ce qu'on s'aimait«, »Mon coeur est un violon« spillet af André Claveau; »Mademoiselle Swing« spillet af Irène de Trébert. Supplerende musik: »Måneskinssonaten« af Beethoven. **Tone:** Jean-Claude Laurex, Nara Kolery. **Make-up:** Nguyen Thi Loan. **Frisurer:** Janou Pottier. **Medv:** Pierre Blaise (Lucien), Aurore Clément (France), Holger Löwenadler (Albert Horn), Thérèse Gieshe (Bella Horn), Stéphane Bouy (Jean Bernard), Loumi Jacobesco (Betty Beaulieu), Réne Bouloc (Faure), Pierre Decazes (Aubert), Jean Rougerie (Tonin), Cécile Ricard (Marie), Jacqueline Staup (Lucienne), Pierre Saintons (Hippolyte), Gilberte Rivet (Mme Lacombe), Jacques Rispal (M. Laborit), Jean Bousquet (Peyssac), Franz Rudwick, Jean-Louis Blum, Claude Marcan, Jean Mourat, Gabriel Cabessut, Mimi Juskiewenski, Albert Tillet, René Thouron, Ave Ninchi, André Gille, W. Seldmayer, Paul Cachan, Renée Ardourel, Roger Riffard, Patrick Tate, Stéphanie Granel, J.-P. Lafond, Jean Caussade. **Længde:** 136 min., 3805 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:**

Jorden er en syndefuld sang

Der er både en utidig og en (må det vel hedde) »tidig« grund til, at jeg synes det er alle tiders, at Camerafilm har taget den finske »Jorden er en syndefuld sang« til Danmark og viser den som et supplement til det traditionelle danske biograffilm-landskab. Hør engang.

Det »tidige«: Filmen er den tidligere fjernsynsinstruktør Rauni Mollbergs debutfilm, og det overraskende ved den er i første omgang, at den som romanfilmatisering i så høj grad lader hånt om det narrative: der er ikke rigtig nogen handling i den, ikke rigtig noget *forløb*. Dens vel 90 minutter kan skæres ned til: ud af et indledende genrebillede af en nordfinsk landsby vokser en spinkel historie om en familie, hvor faderen drikker, moderen er sur af samme grund og datteren (Marrta) er glad for at gå i seng med drengene på høloftet. Hun bliver gravid med én, forelsker sig i en anden og forfører en tredie, inden hun føder sit barn, mens hendes far hænger sig i udhuset og filmen er slut. Det hele skildret med, hvad filmanmeldere i skyndingen kalder »kras realisme«, en pågående, aldeles blodig og skånselsløs virkelighedskildring. Hvad kan dér mon være hjemme?

Hvad filmen mangler i episk, narrativ bredde (hvorfor skal det iøvrigt være en mangel) indeholder den til gengæld i sit univers af ideer, i sit *system*. Filmen forsøger at skildre en livsform gennem summen af de ideer og handlingsmønstre, som totalt findes deri, i stedet for at berette en eksemplificerende historie (som normalt). Denne bestræbelse modsvares konsekvent af en strikt og for spillefilm usædvanligt økonomisk filmisk rytme og klipning: filmen viser i hver enkelt scene netop det nødvendige – ligesom den beskriver en livsform, der bevæger sig på den fundamentales og nødvendiges plan. Den indledende sekvens illustrerer dette ved at klippe flere (ikke samtidige) hændelsesforløb sammen, så der fremstår en præsentation af filmiske *temaer* i stedet for den traditionelle person/situation/lokus-præ-



Maritta Viitamäki som Martta i »Jorden er en syndefuld sang«.

sentation: 1) familiens natlige fisketur/morgenen derefter, hvor Marrta står op (nøgen) og betragter sin krop og sit ansigt i spejlet under vaskningen (seksualitet), 2) reportage om en danseeftermiddag ved søbredden; den ender med drabet på en gårdskarl, der har blæret sig for meget med sine tatoveringer (død/seksualitet), 3) Marrtas far og farfar, der assisterer ved en vanskelig kælvning, der resulterer i, at kalven må skæres i stykker i koens livmor (fødsel/død/seksualitet/arbejde). Der focuseres således helt åbenlyst på helt fundamentale livsaktiviteter og -fænomener; handlingsmæssigt danner *tre fødsler* (kælvningen, nabokonens død i barselsseng, Marrtas vellykkede fødsel) og *fem dødsfald* (drabet på gårdskarlen, nabokonens død i barselsseng, farfaderens naturlige død, Marrtas kærestes druknedød på flugt fra faderen og faderens afsluttende selvmord) rammen om filmen, og det er samtidig yderpunkterne, grænserne, for landsbyens livsudfoldelse. Meget banalt, men her i en ny betydning, for fødsel og død er tæt bundet sammen og en realitet, som man ikke bare skyder hen og frygter (som vi!). De til tider voldsomme fødsels- og dødsscener følges hele tiden af næsten anti-klimaktiske scener, der beskriver og understreger denne realitet: da farfaderen dør står Marrta en stund og kigger på ham og siger »Der fik den gamle fred«. Efter to sekunder: »Du ta'r i benene, jeg ved skulderen« for at bære ham ind og det gør de så! Senere understreger hun selv: »Døden skal man ikke tænke for meget på, den kommer, når den kommer, og det kan være snart. Tværtimod gælder det om at gøre noget, når den ikke er der«.

Den stærke understregning af fødsel/død-tematikken »definerer« i filmen livet som rummet mellem fødsel og død (igen banalt) og dette rum fyldes med *arbejde* og *seksualitet.* Begge er det aktiviteter, der i den yderste konsekvens beskæftiger sig med at *reproducere* betingelserne for at livet (rummet mellem fødsel/død) kan gentage sig. Arbejdet tematiseres i indledningen for svagt efter min mening (måske en lapsus i filmen), men senere står det tydeligt frem: næsten alle scener viser personerne i gang med at foretage et stykke fysisk arbejde, samtidig med at de øvrige temaer gennemspilles ligesom »ovenpå« dette tema. Mest tydeligt tematiseres sammenhængen mellem arbejde og seksualitet i filmens store midtersekvens: renslagtningen, ved hvilken Marrtas kæreste for første gang viser sig som en helt (i arbejde), ved hvilken de to første gang taler sammen, og umiddelbart efter hvilken de første gang går i seng sammen.

For en sådan (lynhurtig og ueksemplificeret) betragtning fremstår filmen som en skildring af en konkret livsform, der viser, hvor absurd virkeligheden, livet, »jorden« er. Spændingsfeltet i filmen, dér hvor komplikationerne kommer ind, ligger imidlertid i problemet med det bevidsthedsmæssige eller *ideologiske* tema, og ad denne kanal kommer også titlens »syndefuld«hed ind i billedet. Landsbyboernes liv går med at udfylde livet med seksualitet (rent dyrisk) og konstruktivt, reproducerende arbejde, men der indgår også en bevidsthedsmæssig faktor – i filmen repræsenteret ved en stærkt indre missionsk form for religiøsitet, der bemærkelsesværdigt nok er bundet til personer, som *ikke* arbejder fysisk og af gode grunde indskrænker deres seksualitet til det mindst mulige: Marrtas veninde, hendes bibellæsende (kvindelige) familie og en veltegnet dommedagsprædikant. Det er denne moraliserende bevidsthedsform, der gør landsbyens livsform »syndefuld«; hvis dén ikke fandtes, kunne der ikke sættes nogen vurderende pegefinger nogen steder. Men naturligvis sætter instruktøren i og med denne idémæssige opbygning af filmen også *sin* vurdering ind: dels lader han som sagt religiøsiteten tilhøre de ikke-arbejdende, de for så vidt »døde« eller »døende« personer, fordi de ikke reproducerer deres egne livsbetingelser, dels fremstiller han yderligere de stærkt religiøse personer som de i virkeligheden syndige, fordi de er i traditionel forstand dobbeltmoralske (veninden forføres i Guds navn af prædikanten for at det ikke skal være løgn). Marrta og de arbejdende derimod gør, hvad de gør – uden skrupler!

Og dog: hvis man ikke tager den ideologiske faktor i betragtning, kan man ikke finde nogen rimelig forklaring på faderens selvmord. Gør man det bliver det imidlertid klart, at han netop er fanget i en ubevidst selvmodsigelse mellem det religiøse moralsæt og det moralsæt (arbejde/seksualitet), som han faktisk lever efter (han fik selv sin datter 14 dage efter sit bryllup, og har derfor ingen grund til at bebrejde datteren/kæresten noget). Det understreger kun instruktørens sympati for denne gruppe i landsbyen, at han lader faderen begå et (renfærdigt) selvmord som konsekvens af denne overtrædelse. Men balancen genoprettes: – samtidig fødes Marrtas barn: arbejdets/seksualitetens naturlove sætter igennem og sikrer jordens gang. Filmens umiddelbare emne er således det problematiske generationsskifte i et tilsyneladende meningsløst liv, mens dens moralske budskab er bevidstheden/ideologiens syndefaldskarakter midt i et fundamentalt, nødvendigt og direkte menneskeligt livsmønster.

Og sådan nogle film (romaner eller teaterstykker) har man jo set masser af. Den utidige grund til, at jeg synes det er vigtigt, at vi har fået filmen at se er imidlertid, at den fremstiller hele dette problemkompleks i et filmisk sprog, som korresponderer med »filosofien«, eller for at komme helt ned på jorden: jeg blev chokeret over filmens »krasse« realisme uden at tænke på tomatketchup, og overbevist om, at det var »rigtigt«, hvad den fortalte. Den skød fuldkommen hul i mit øre angelsaksisk/fransk/italienske biografhovede, hvor et mord helt naturligt kunne gøres til genstand for en hel aftens mystisk spændingsforladt intellektuelt raffineret granskning, hvor begrebet dobbeltmoral i alverdens afskygninger legitimt kunne fylde to timers fransk diskussionsfilm, eller for den sags skyld begrebet pubertetsseksualitet film efter

film af italiensk klovneri og gøgl. Uden at jeg kan finde noget department, der beskæftiger sig med arbejdet, iøvrigt. Jeg elsker alle de film, men jeg var glad for at få flået mine forestillinger af denne her film, der er fuld af udtrykksstyrke, som kan ses af en masse mennesker, uden at de kommer til at kede sig.

Jesper Tang

■ JORDEN ER EN SYNDEFULD SANG

Maa on syntinen laulu. Finland 1973. **P-selskab:** RM-Tuotanto. **P-leder:** Seppo Heinonen. **P/Instr:** Rauni Mollberg. **Instr-ass:** Pirjo Honkasalo. **Manus:** Rauni Mollberg, Pirjo Hankasalo, Panu Rajala. **Efter:** Roman af Timo K. Mukka. **Foto:** Kari Sohlberg, Hannu Peltomaa. **Klip:** Marjatta Leporinne. **Musik:** Hannu Sinnemäki. **Tone:** Matti Pentiilä, Kari Koski. **Medv:** Maritta Viitamäki (Martta), Pauli Jauhojärvi (Jussi), Aimo Saukko (Den gamle), Milja Hiltunen (Alli), Sirkku Saarnio (Poudan Elina), Jouku Hiltunen (Hannes), Niiles-Jouni Aikio (Oula, lappen), Osmo Hettula (Prædikanten), Veikko Kotavuopio (Kurki-Pertti), Maija-Liisa Ahlgren (Liinunkorven Aino), Kauko Jauhojärvi (Antti Lanto), Irja Uusisalmi (Anna fra Kurkela), Eelis Tiensuu, Elsa Kellinsalmi (Familien på Pouda), Toivo Lampela, Toive Jauhojärvi, Inker-Marja Juuso (Familien Outakeda), Pertti Hellgren, Tauno Nilivaara, Pekka Kuori (Drengene på Outakoda). **Længde:** 108 min., 2965 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Camera. **Prem:** Grand 19.9.74.

Macunaima - den store slyngel

Den brasilianske film »Macunaima« udspringer af den såkaldte Cinema Novo-bevægelse. Filmen »Antonio das Mortes« tilhører også denne kultur-radikale bevægelse. En af Cinema Novo-bevægelsens målsætninger er at udgøre en folkelig kulturfront imod den amerikanske Hollywood-ideologi. Cinema Novo-bevægelsen har altså et venstre-populistisk*) sigte, nemlig at genskabe og videreudvikle den brede befolknings bevidsthed om deres egen situation. I deres udgangspunkt opererer Cinema Novo-folkene med et noget uhåndterligt begreb, nemlig »den brasilianske folkesjæl«. Denne folkesjæl kommer specielt til udtryk i det nordøstlige Brasilien på den såkaldte Sertao (en ørkenagtig højslette). Det er da også Sertaoen og dens beboere, de navnkundige kvæghyrder, vaquero'er, sertanejo'er og jaqunco'er, som danner grundlaget for Brasiliens nationale epos »Os Sertoes« (»Oprøret på højsletten«) af Euclydes da Cunha. »Os Sertoes« skildrer et religiøst oprør i 1893, et oprør der på mange måder minder om de religiøse bevægelser, som Glauber Rocha skildrer i »Deus e o Diabo na Terra do Sol« (»Gud og Djævlen i solens land«) og »Antonio das Mortes« (»Antonio Dræberen«).

Men også andre Cinema Novo-instruktører tager deres udgangspunkt i Sertaoen, det gælder således Nelson Pereia dos Santos med »Vidas Secas« (Det tørre liv) og Ruy Guerras »Oz Fuzis« (Geværerne).

Under økonomiske kriser, som næsten permanent har præget Nordøst-Brasilien, tager vaquero'en ofte situationen og loven i sin egen hånd. Der opstår således en sammenblanding af religiøse protestbevægelser og primitive guerillaer, de såkaldte cangaceiros, af hvilke Lampiao er den mest berømte.

Cinema Novo-folkene anvender ofte disse myteskikkelser, fordi de repræsenterer en anti-autoritær egalitær folkebevidsthed, som Cinema Novo-folkene vil prøve at kanalisere ind i kampen mod de store nordamerikanske filmselskabers kulturimperialisme.

Men Brasilien er mere end den tørre Sertao, og gennemsnits-brasilianeren er anderledes end de barske, udholdende og religiøse vaqueiro'er. Set fra den synsvinkel er der ikke megen lighed mellem »Macunaima« og »Antonio das Mortes«. I modsætning til »Antonio das Mortes« udspilles »Macunaima« nemlig i den tropiske regnskov og det moderne storbymiljø. Mens »Antonio das Mortes« behandlede de fattiges religiøse sociale utopier om tusindsårsriger, hellige byer og jomfruer, der skal befri de fordømte for deres usle tilværelse, så beskæftiger »Macunaima« sig med gennemsnits-brasilianerens småborgerlige forhåbninger til tilværelsen.

»Macunaima« er baseret på en roman af samme navn, der udkom i 20'erne. Selve handlingen i filmen virker umiddelbart ret forvirrende på den vesteuropæiske tilskuer, som naturligvis ikke kender de myter, filmen spiller på.

Handlingen i filmen kan kort refereres således: Macunaima bliver født i en stråhytte ude i regnskoven. Selve fødslen er helt grotesk, Macunaima er nemlig født voksen. Af moderen får han navnet Macunaima, der betyder den store slyngel. Men også andre egenskaber er veludviklede allerede fra starten f. eks. hans seksuelle drifter. Kun et par dage gammel bliver han involveret i et forhold til sin brors kone. Som jæger er Macunaima forud for sin alder. Det er ham, der fanger en myresluger, men han får kun indvoldene at spise. Senere kommer Macunaima og hans familie ud for en oversvømmelse, og også i denne situation viser det sig, at Macunaima har specielle evner. Moderen er imidlertid ikke tilfreds med Macunaimas slyngelstreger. Hun efterlader ham alene ude i skoven, for at han kan lære at opføre sig ordentligt.

Macunaima tuller rundt i en uges tid. I skoven møder han en dag Currupatrolden, der giver ham en luns af sit ben at spise. Hans hensigt er at æde Macunaima. En hektisk og meget morsom jagt følger nu, vi ser Macunaima som en lille frygtsom person i vild panik. Macunaima undslipper og vender atter hjem. Det første han siger til sin mor er, at han har drømt, han tabte en tand, hvilket betyder død i familien. Macunaimas mor dør straks efter. Efter begravelsen drager Macunaima og hans to brødre og den mellemste brors kone ind til byen. Undervejs kommer Macunaima i berøring med en kilde, der ændrer ham til en hvid ung mand. Macunaima overtager nu broderens pige.

Inde i byen bliver de tre brødre involveret i en dramatisk affære, hvor en byguerillapige mejer en hel minibus med politifolk ned.

Macunaima sender forfølgerne i en gal retning. Hele episoden slutter med at Macunaima bliver installeret som elsker i guerillapigens luksuslejlighed. Pigen er i besiddelse af en lykkesten, som Macunaima meget gerne vil eje. Uheldigvis sprænges pigen i luften ved en fejltagelse, og lykkestenen, som hun har testamenteret Macunaima, er ikke til at finde.

En dag dukker lykkestenen op i kapitalisten Venceslaus besiddelse. Macunaima vil nu røve sin testamenterede lykkesten tilbage; det viser sig imidlertid at være sværere end først antaget. Macunaima tager det ene mere eller mindre snedige trick efter det andet i anvendelse for at franarre Venceslau lykkestenen. Med nød og næppe undslipper han Venceslau, som viser sig at være en kannibal identisk med skovtrolden.

Iøvrigt går Macunaima heller ikke af vejen for andre små fiduser, bl. a. køber han en gås, som han lige har set kan lave penge; men da Macunaima skal prøve, skider den ham i hånden. I alle de ting, Macunaima bliver blandet ind i, udviser han en skidt karakter. Enten er han svigefuld eller også handler han til egen fordel. Undertiden kommer han dog også galt afsted.

Macunaima har ikke opgivet lykkestenen. Han skaffer sig adgang til Venceslaus hus, mens denne er ude at rejse, men han bliver fanget af Venceslaus kone og døtre, som også viser sig at være kannibaler.

I disse scener, hvor det brasilianske borgerskab stilles til skue, kan man ikke lade være med at tænke på Fellinis beskrivelse af det antikke Roms borgerskab i filmen »Satyricon«. Denne skildring af borgerskabet afsluttes med nogle helt groteske scener, hvor vor helt Macunaima er inviteret til fest hos Venceslau. Festen foregår rundt om et bassin, i hvilket der flyder døde kroppe. Af og til bliver en af gæsterne ved lodtrækning smidt ud i bassinet, hvor de går til grunde. Venceslau vil have Macunaima op i en gynge, hvor han skal skydes ned, så han falder i bassinet. Men det lykkes Macunaima at få Venceslau i gyngen og skyde ham ned, og uhyret dør. Forinden har Macunaima fået lykkestenen.

Med lykkestenen om halsen og en prinsesse ved sin side drager Macunaima sammen med sine brødre tilbage til urskoven medbringende diverse kapitalistiske statussymboler som el-guitar og fjernsyn. Disse stilles op i den forfaldne

*) »Populisme« stammer fra det russiske navodniki, der betyder tilbage til folket. Navodnikkerne ville i slutningen af forrige århundrede skabe et socialistisk samfund med udgangspunkt i det russiske landsbysamfund (miten), og på den måde undgå en industrialisering først. Siden er populisme blevet anvendt på både højre- og venstreorienterede personer og bevægelser.