

Filmene

- »Bring mig Alfredo Garcia's hoved«
- »En judo-saga«
- »Shampoo«
- »Violer er blå«
- »Ægteskabsannoncen«

Bring mig Alfredo Garcia's hoved

»Bennie's Song« hedder en af de sange, som Isela Vega synger i Peckinpahs seneste film. Den er en blues, en mexikansk blues, og i overensstemmelse hermed er filmen formet som en blues for sin hovedperson, Bennie – en dødselegi, der knytter sig smukt til rækken af forudgående Peckinpah-film.

I den amerikanske western-tradition har Mexico normalt stået som symbolet på frihed for den lovløse, bankrøver, hvis tilværelse i USA var blevet umuliggjort. Hvis man blot kunne slippe over floden, Rio Grande, og ind i Mexico, var sorgerne og strabadserne overstået, og der ventede et liv i sus og dus med masser af tequila og sensuelle, sydamerikanske skønheder til at forsøge livet.

Forud for denne drøm om nyt liv (og uforenelig med den) måtte selvfølgelig ligge en anerkendelse af, at drømmen om USA som det forjættede land, hvor frihed, lighed og velstand blomstrede, var en utopi, og flugten til Mexico måtte blive en flugt bort fra håbet, fremtiden, og tilbage til resignationen.

I Peckinpahs film har vejen ofte gået ad Mexico til, men som regel med katastrofale konsekvenser: Major Amos Dundee førte sit brogede regiment dertil i forfølgelsen af Sierra Charriba og hans

grusomme apacher, men kun for siden at ryge ind i et endnu grusommere nederlag i sammenstødet med det franske kavalleri; »Den vilde bande« endte sine dage dernede i et sidste overdådigt heroisk-blodigt opgør med de mexikanske regeringstrupper; og Billy the Kid overvejede Mexico som tilflugtsmulighed, men valgte at blive og møde døden i New Mexico. Kun Doc og Carol McCoy gennemførte tilsyneladende heldigt deres »getaway« ind over den mexikanske grænse, men denne soldisede »happy end« var da heller ikke troværdig og næppe i tråd med instruktørens intentioner.

I »Bring mig Alfredo Garcia's hoved!« har Peckinpah taget skridtet fuldt ud og henlagt hele handlingsforløbet til Mexico: Bennie fører en ussel og forhutlet tilværelse som pianist i en bar i Mexico City, hvor han fortrinsvis underholder amerikanske turister på lynhurtig gennemrejse med lidt mexikansk folkløse. Bennie drømmer om at blive rig og gifte sig med den dejlige luder, Elita, som han er forelsket i. Så da den mægtige gods-ejer, El Jefe, udlover en million dollars for Alfredo Garcia, som er ansvarlig for hans datters graviditet, lader Bennie sig beredvilligt hyre af en amerikansk dusørjæger-organisation, som lover ham 10.000 dollars for Garcias hoved. Elita har haft Garcia som kunde og ved, at han er blevet dræbt i et færdselsuheld, og hun

og Bennie tager af sted for at finde hans grav, beskyttet af to mexikanske lejemor-dere fra organisationen. Til trods for Elitas voksende protester, efterhånden som hun bliver klar over det fulde omfang af deres forehavende, når de frem til graven, hvor Bennie bliver slået ned netop som han skal til at fjerne hovedet. Da han kommer til sig selv igen, er han levende begravet sammen med Garcias hovedløse krop og den døde Elita.

Sanseløst rasende lykkes det ham at indhente og dræbe morderne, og resten af filmen skildrer hans lange og blodige rejse tilbage med det afhuggede hoved, som ikke kun de amerikanske gangstere, men også Garcias familie nu er ude efter. Efter at Bennie har dræbt amerikanerne og deres håndlangere, finder han til slut frem til El Jefe, som udbetaler dusøren. Men da han bliver bedt om at kaste hovedet ud til svinene, går han amok, dræber El Jefe's livvagter og – på datterens opfordring – El Jefe selv. På vej ud skydes han selv ned af El Jefe's vagter.

I sit handlingsforløb ligner »Bring mig Alfredo Garcia's hoved« således en traditionel kriminalfilm om gangsteres indbyrdes opgør med alle dertilhørende klischeer, men som sædvanlig har Peckinpah sat sit personlige præg på tingene ved at krydre sine personer med diverse, modsatrettede over- og undertoner og paradoksale impulser.

El Jefe, der starter hele historien med den sætning, der har givet filmen titel, konstaterer i næsten samme åndedrag, at Alfredo Garcia var som en søn for ham. Han troner patriarkalsk almægtig bag sit skrivebord, omgivet af familie og livvagter. Han læser højt af bibelen, samtidig med at han ryger på en stor cigar, for i næste øjeblik at give tegn til at datteren skal tortureres, for at få hende til at røbe Garcia. Og alligevel optræder han i filmens sidste scener som en alfaderlig og stolt bedstefar ved dåben af den uægte dattersøn.

På samme måde med skurkene, de amerikanske dusørjægere, der fremtræder som moderne, elegant klædte forretningsmænd. I den tidlige scene i baren sender Robert Webber midt i en afslappet samtale med Bennie en luder i gulvet med et velrettet, brutalt albuestød, mens makkeren, Gig Young, uanfægtet fortsætter samtalen. »I didn't get your name«, råber Bennie efter Young. »Dobbs, Fred C. Dobbs«, svarer Young, der ifølge rollelisten hedder Quill i filmen, og røber at han engang har set Humphrey Bogart på guldjagt i Mexico. Overgangen fra det afslappede venlige til kold brutalitet kulminerer i konfrontationen med Garcias familie og venner, hvor Young pludselig afdækker en maskinpistol under frakken og skyder dem alle ned, men selv mister livet. Og bagefter dør Webber i en dynamisk elegant variation af det karakteristiske Peckinpah-dødsøjeblik. Webber forsøger at overrumple Bennie, men bliver i stedet selv ramt, hvorved han ruller rundt og kommer op på benene igen, og først

efter at han er gået tilbage til bilen og den døde makker, bliver han ramt igen og falder, denne gang i slow-motion, samtidig med at han får affyret et sidste skud op i den blå luft. Den spektakulære smertefulde død er stadig Peckinpahs speciale.

Bennie er en typisk Peckinpah-helt: den stædigt individualistiske outsider, om end denne gang i en mere lurvet og nedtrådt udgave end vanligt. Som Junior Bonner er han i stand til at overleve på den moderne verdens triste vilkår, men som Doc McCoy i »The Getaway« og David Sumner i »Køterne« kastes han ud i et morderisk dobbeltspil, fuldt af baghold, korruption og forræderi, der igen fører videre til anarki og voldsom død.

Bennie er fra starten først og fremmest opsat på at realisere et lykkeligt forhold til Elita, og hans motiver til at eftersøge Alfredo Garcia er derfor rent pekuniære. På et tidligt tidspunkt kommer dette til udtryk i en meget smuk scene, hvor Bennie og Elita har gjort ophold og sidder og hviler sig under et træ. De diskuterer fremtidsmuligheder, og Elita afslører en drøm om at tage tilbage til et sted, hvor hun har oplevet en lykkelig periode. »I've never been any place I'd wanna go back to«, svarer Bennie, »I wanna go someplace new«. »Can we find that?«, spørger hun. »With Alfredo's head we can go any place, baby«, lyder hans svar, og han lover at gifte sig med hende.

Men deres idyl bliver kortvarig. Under en udendørs overnatning overraskes og trues de af to amerikanske motorcyklister, hvoraf den ene, Paco (Kris Kristofferson) trækker Elita med sig op mellem klipperne for at voldtage hende. Efter at han har blottet hendes overkrop, mister han dog tilsyneladende interessen og sætter sig sløvt op ad en klippe, hvorefter hun nærmest forfører ham i stedet – indtil de afbrydes af Bennie, der skyder begge voldsmandene (»You two guys are definitely on my shitlist!«). Dette intermezzo er ligesom påklaret den centrale handlingsgang og får først mening set i relation til tidligere Peckinpah-film, for her kredser Peckinpah endnu engang om prostitutionsmotivet. Ligesom Maureen O'Hara i »The Deadly Companions« og Stella Stevens i »The Ballad of Cable Hogue« er Elita luder af profession, ligesom Ali MacGraw i »Getaway« er hun villig til at ofre sig selv seksuelt for den mand hun elsker, og ligesom Susan George i »Straw Dogs« ender hun næsten med at nyde voldtægtens fornøjelse. Og grunden til denne scene er selvfølgelig, at Peckinpah vil sige noget centralt med den om sine hovedpersoners forhold.

I alle de ovennævnte film er kvinden placeret som sidestykke til outsideren og ender med at forråde ham. I de øvrige Peckinpah-film finder man to mandlige hovedpersoner: den ene er kompromisløst individualist og sætter den personlige integritet så højt, at han som regel går i døden for den, mens den anden,

vennen, går på akkord med sin samvittighed, lader sig hyre af overmagten og forråder venen – eller med andre ord prostituerer sig! Og prisen for forræderiet er ensomhedens forbitrelse og resignation, – tænk blot på Robert Ryan i »Den vilde bande« og James Coburn i »Pat Garrett & Billy the Kid«.

I »Bring mig Alfredo Garcia's hoved!« vender Peckinpah delvist disse rollemønstre på hovedet, og Garcia er netop en vigtig brik i dette spil. For Bennie starter som forræderen, der går på akkord i storkapitalens ærinde, men i løbet af filmen vokser hans integritet – og med den kompromisløsheden – i takt med hans indsigt i det komplot, som han er viklet ind i. Indtil Elitas død er han fuldstændigt skrupelløs i sin jagt efter pengene. »Alfredo is our saint« forklarer han hende i sit forsøg på at overtale hende til at gennemføre rejsen. Da hun alligevel forsøger at bakke ud, bliver han rasende og forklarer hende *sin* opfattelse af tingene: »I could have died in T. J. or Mexico City and never have found out what it was all about, but when I get a chance, I take it. And we're not gonna miss it! ... There are no more chances!«. Men sidenhen følger en forsoningsscene, der hører til de blideste og smukkeste i Peckinpahs værk: hun sidder under bruseren i deres snuskede hotelværelse og skyller skylden af sig, han sætter sig udenfor og erklærer at han elsker hende, hvorefter de mødes under vandets stråler i en lang og smertefuld omfavelse.

Kort tid derefter kommer chokket: han bliver slået ned ved den åbne grav og bliver begravet levende sammen med Elita og Alfredos hovedløse lig. Igen blandes en masse modstridende følelser sammen: han får sat sig op og får hende trukket op. »Thank God, we're alive«, siger han og knuger hende til sig, men da hun blot falder livløst sammen, bliver han rasende og profan, og placerer hende ude af sig selv af jalousi i den »rigtige« position oven på Alfredo. Siden da han har fået fat i det afskårne hoved, begynder han at betro sig til det. Personerne smelter sammen. Alfredo elskede Elita, Bennie elskede Elita, og hun elskede dem begge. »It wasn't worth it«, beror han nu Alfredo, samtidig med at han må skaffe frisk is for at holde hovedet koldt og fluerne væk. Og ganske gradvist erstattes pengetørst med hævnørst. »Why?«, spørger han sig selv, mens han bliver ved med at skyde på Elitas mordere, »because it feels so goddamn good!«. Han er nu blevet ven med Alfredo og træder langsomt i hans sted. Han ved nu, at der er meget mere på spil end de 10.000 dollars, han kan tjene for hovedet, og endelig hos El Jefe erfarer han hele foretagendets meningsløse frugtesløshed. »I've got nothing to celebrate«, siger han til El Jefes tilbud om en drink oven på transaktionen, og hans nye indsigt understreges af en lillebitte detalje til slut, nemlig at han er lige ved at glemme dusøren, efter at han har dræbt El Jefe og

hans mænd. Datteren Theresa får sin medaillon tilbage med billedet af Alfredo. »You take care of the boy, and I'll take care of the father«. Cirklen er sluttet, »Come on, Al, we're goin' home«, og Bennie kan slutte sig til Elita og Alfredo i dødens udfrielse.

Stilistisk lægger filmen sig tæt op ad Peckinpahs foregående, »Pat Garrett & Billy the Kid«, med mange neddæmpede tussmørke-billeder (dag for nat-optagelser), fornemst i mareridtsscenen på kirkegården, og selvfølgelig den obligatoriske *slow-motion*, men mange steder virker den mere sjusket i både optagelser og redigering end normalt hos Peckinpah. Skyldes det de mexikanske teknikere, som de amerikanske fagforbund nedlagde protest imod, men som Peckinpah hævdede var meget mere professionelle end de amerikanske?

Til gengæld bliver Peckinpah en stædigt sikrere personinstruktør. Han er ved at have sig en skuespillerstab, der er ligeså trofast og sammensvejet som John Fords, og det er naturligvis en ud-søgt fornøjelse omsider at se Warren Oates i en hovedrolle hos den instruktør, der har haft altafgørende betydning for hans karriere med de vigtige biroller i »De red efter guld«, »Major Dundee« og »Den vilde bande«.

Oates yder blændende spil som Bennie, en rolle der spænder fra det stilfærdigt charmerende til det neurotisk-vanvittige, som er hans speciale. Netop på denne rolles troværdighed hviler hele filmens kunstneriske pondus. Først hvis man forstår Bennies sammensathed, kan man erkende, at Peckinpah tværtimod at være en voldsfascineret kommerciel fidusmager (som nogen vil gøre ham til) er en kunstner, der på individualistisk-moralistisk basis analyserer og afdækker menneskets umulige og desperate vilkår i den moderne verden. »Bring mig Alfredo Garcia's hoved« er endnu en dokumentation af Sam Peckinpahs evne til at forene sine kunstneriske ambitioner med filmindustriens krav om commercialisme.

Asbjørn Skytte

En judo-saga

Kurosawas debutfilm »Sanshiro Sugata« (»En judo-saga«) fra 1943 kan næsten ses som en program-erklæring. Her har vi den humanisme, man senere skulle se ham spille virtuost på i f. eks. »Ikiru«, »De 7 samuraier« og »Den skjulte fæstning«. Vi får hans ideer om godt og ondt, om tom effektivitet og meningsfyldt kamp, om udvikeren fra selvoptaget dygtighed til engageret menneskelighed.

Forbavsende, at filmen er lavet i et krigsførende land under et militærdiktatur. Der blev klippet 600 meter, men resterne kan kun overfladisk set opfattes som en beredskabsfilm. Nok handler det om kamp, og nok går skurken europæisk klædt og drysser naturfølsomt cigaret- aske i en lotusblomst – han er altså una-

tional. Men filmens hele tone stemmer dårligt med den rådende kadaverdisciplin. Det var ret beset nok så meget japanerne selv, der dryssede aske i lotusblomster, f. eks. i Kina (bortset fra de »30 sekunder over Tokyo« var de amerikanske luftbombardementer endnu kun en utopi i 1943).

Det er en udviklingshistorie om en ung mand, der vil lære jujitsu. Da han ser en berømt repræsentant for det nye mere »åndeliggjorte« judo tæve alle hans medstudenter og lærere, skifter han imidlertid rask væk parti. Et underligt punkt i filmen, der virker utiltalende. Filmen accepterer ukritisk, at vor helt uden videre og tilmed servilt slutter sig til sejrherren. Dog forekommer bemeldte sejrherre at være mere »ædel« end heltens slagne læremester. Donald Richie gør i sit standardværk »The Films of Akira Kurosawa« meget ud af denne første søkvens. »This first reel has become famous in Japanese cinema, as indeed it ought, because here is something which the Japanese film had not until this time known«. Jo, det er en udmærket optakt, men i dag er det svært at falde i svime over den. Yderligere gør han en del ud af Kurosawas poetisk-symboliske skildring af træskoene. Den unge mand smider sine træsko, da han underdanigt giver sig i sejrherrens tjeneste. Richie fortæller, at der er et japansk udtryk, hvis direkte betydning er »at smide træskoene«, mens den overførte er »at overgive sig i andres hænder«. Da Kurosawa – som en anden H. C. Andersen – følger disse træsko godt på vej mod undergangen på en å, er han måske alligevel kritisk over for hovedpersonens bratte skiften parti. Træskoene symboliserer måske den selvstændighed, han kaster over bord.

Hvorom alting er – den unge mand er lærenem, men udvendig. Han lider nederlag i et gadeslagsmål. Den patriarkalske judomester skælder ham ud. »Du er bare en gemeen slagsbroder – der er intet formål, ingen funktion i din judo«. Eleven kaster sig melodramatisk i en lotusdam for at dø, men bliver i stedet stående i timevis i dammen for at tænke sig om. Ideen er, at han ved at beskue en lotusblomsts fuldkommenhed erhverver en indsigt i livets inderste væsen.

Det giver ham styrke i de kommende dueller, så han til sidst kan slå den europæiserede skurk i en monumental og dystre scene på en stormomsust hede. Richie skriver, at denne scene »has become the most famous in all Japanese cinema and its influence continues until now«. Store ord, som jeg ikke begriber. Det forekommer mig, at duellen er vand i sammenligning med de store opgør i »De 7 samurai« og »Den skjulte fæstning«. I det hele taget virker teknikken og iscenesættelsen her i »En judo-saga« noget tung, uden det dynamiske liv, Kurosawa senere blev en mester i. Og hele åbenbaringssekvensen i lotusdammen og den megen snak om indsigt i livet bærer

præg af noget »litterært« og tørt, som man er vant til at få mere visualiseret hos Kurosawa. Men det kan skyldes dels oversættelsen, dels beklipningen, dels den desværre meget udvandede kopi.

Frederik G. Jungersen

Shampoo

»Shampoo« er en kunstig film. Kunstig også fordi den efterlader én i stor tvivl. Da jeg havde set den og var på vej ud af biografen, kom jeg til at tænke på Paul McCartneys ord om John Lennon i dennes »In his own write«: »Is he deep?«. Er Hal Ashby, Robert Towne og Warren Beatty dybsindige? Er den omstændighed, at man ikke kan få has på historien, ikke kan samle dens tidsbillede og dens personskildring til et helt billede, et udtryk for at den er dobbeltbundet? Er den omstændighed, at man engageres af dens komedieelementer og kedes af dens seriøse indslag et bevis på, at man ikke har fattet stilens budskab? Er ens optagethed af dens smukke ydre og ens lige-gyldighed overfor dens psykologiseringer et udtryk for at man har set overfladisk på filmen?

»Shampoo« fortæller om damefrisøren George Roundy og hans (og USAs) skæbenedag den 4. november 1968, hvor George ikke fik pigen og sin egen salon, og hvor USA fik Nixon til præsident. Der er det særlige ved George, at han foruden at være en dygtig frisør er så uimodståelig, at hans klienter falder for ham. Det sker i en sådan udstrækning, at han aldrig rigtig får tid til at standse op og realisere sine mere faglige ambitioner. Og det er sikkert lige så slemt, at han heller ikke får tid til at overveje, hvem af damerne han ikke blot kan lide, for han kan lide dem alle, men hvem han også elsker. Da han finder ud af det, er det for sent. Hun rejser bort med sin Big Daddy.

Jeg tror, det var Pauline Kael, der i sin anmeldelse kaldte »Shampoo« for en amerikansk »Sommernattens smil« med dens moderne kehraus fra favn til favn og spændende over nogenlunde samme tidsrum, nemlig fra natten før til morgenen efter den betydningsfulde dag, men »Shampoo« vil andet og mere, og det er det, den fejler på.

For det første vil den være en metafor, et grumt billede på den store amerikanske svindel. Omkring George og hans erotiske motorcykletur i det mondæne Beverly Hills svøbes valgdags-stemning med republikansk sejrstemning og med Nixon-citater i TV. Hen mod filmens slutning, hvor George konfronteres med sin samvittighed – fremprovokeret af rigmanden Lester Karpf, hvis kone, datter og elskerinde George har bulket rundt med og som han havde håbet at låne penge af til salonen – dér kører TV i baggrunden Nixons udødelige ord om at »this will be an open administration!« George prøver også forgæves at være ærlig, men flosklerne bare flyder fra ham samtidig med at han handler stik modsat.

For det andet vil filmen give et trods alt sympatisk billede af tilbøbet til en søgende sjæl midt i de hektiske swingende 60'ere med oplevelserne fra Beach Boys' »Wouldn't it be nice«-nyromantik til Beatles' »Lucy in the Sky With Diamonds«-trip. I filmens slutning står George tilbage på bakketoppen i det disede morgenlys mens hans drøm kører bort i en grå Rolls Royce. Hans ryg skal udtrykke alverdens tragiske misforståelser, den ensomme skikkelse i det store totalbillede skal blive et ubevægeligt, bevægende symbol på det omkringfarendes formålsløshed.

For det tredje vil »Shampoo« gerne være en erotisk komedie, og her lykkes den bedst, men det bliver altså kun til en tredjedels sejr.

For mig at se står og falder alt for meget af filmen med personen Warren Beatty. »Time«s anmelder kaldte lidt nederdrægtigt filmen for »Advertisements for Myself«, og hentydede dermed kraftigt til samme forhold. Er man ikke overbevist om Beattys sensualitet, falder for mange situationer psykologisk fra hinanden, og det er jeg altså ikke. Jeg betragter dertil beskrivelsen af figuren for helt skæv. I en iver efter at få illustreret netop kehrausens selvforstærkende effekt, får filmens bagmænd aldrig tid til at klæde hovedpersonen i den psykologiske kåbe, der skal få os til at sluge slutningens totale og tragiske afklædthed. Det er måske besnærende i øjeblikket når George i lysthuset siger til Jackie: »We're kiddin' ourselves!« mens LSD-sangen lyder i det fjerne, men det bliver stort set ved denne konstatering. Måske kan George ikke formulere det bedre eller dybere, d. v. s. måske er personen ikke mere klarsynet end som så, men vi tilskuere må så forlange en uddybning fra filmens skabere. De må gå imellem med en større intelligens og begrunde den store medfølelse, de forlanger af os til slut.

Som nævnt finder jeg lystspil-afsnittene meget vellykkede, og her igen det republikanske selskab på valgaftenen for højdepunktet. Portrættet af senator East er vittigt og relevant ondt, som det bør være det overfor denne phony græsrodsfolkelighed: »Hello gardengate, gardengate hello!«. I samme afsnit arbejder Hal Ashby suverænt med hovedpersonernes bevægelser i selskabet, med uheldsvangre møder mellem rivalinder, med uheldige trioer og kvartetter, og det kulminerer med den vidunderligt vittige scene, hvor fem personer er samlet »under venskabsmaske«, og hvor George i desperation giver sig til at foreslå Lester Karpf en ny frisure. Hele situationens syge panik får Lester til at acceptere Georges fingre i sit hår (han er overbevist om, at George er bøsse), og George får med sin fysiske indsats igen reddet en præker situation. Sekvensen er i øvrigt underlagt en række andre Nixon-citater på TV, blandt hvilke man især hæftede sig ved den om at respekten for USA skulle vindes tilbage

Violer er blå

under hans administration. Også her kommer dog dialogens noget utilfredsstillende begrænsninger frem, ja, Felicia Karpf får endda lov til at analysere situationen med et »You're kiddin' yourself, Lester!«. Trods det får Lee Grant og Jack Warden skabt et meget spændende portræt af ægteparret Karpf, måske især med stumspillet imellem replikkerne.

Jeg finder det karakteristisk for »Shampoo« – om det så ligger i instruktionen, i manuskriptet eller hos producenten – at så mange af de få og grove tilløb til psykologisering og karakterisering af personerne i karruselturnen gennem Beverly Hills gentages til trivialitet. George vises med jævne mellemrum i attituder, hvor han i totalbillede med sænket hoved og dybe støn og suk gør alt hvad han kan for at vise kropsbevidsthed, ligesom hans motorcykelture får mere, end man kan bære. Vi ved jo godt, at han flintrer fra den ene til den anden, og at det foregår på motorcykle, forstår man efter første, eller evt. anden motorcyklesækvens. De øvrige bliver tomme repetitioner, hvor Laszlo Kovacs' kamera får lov til også at opleve suset i svingene. Turene kunne have et formål (som de har det i beskrivelsen af en anden George, arkitekten i Demys »Model Shop«), men i »Shampoo« er de tom glamour. De fører intet til personen, intet til miljøet, intet til historien uden tankestreger som i de gamle Saga-programmer ---!! Lester Karpf præsenteres til overflod i sin grå Rolls, mens man på lydsiden får hans billradios børskurser, og Georges delvis faste veninde Jill (en begrænset manérpræstation af Goldie Hawn), der har en lille neurose, får denne præsenteret i så mange situationer, at hun fremtræder som en psykiaters drøm om at blande forretning og fornøjelser. Hun bliver i hvert fald aldrig nogen rimelig trussel for Julie Christies Jackie, og det er fatalt for den afgørende scene, hvor George under selskabet – et party, der ville have glædet »Playboy«s billedredaktør – løber efter begge piger og ikke når nogen af dem. Man synes simpelthen, at han har al mulig grund til at blive hos Jackie. Og argumentationen må holde, også selv om jeg indrømmer en svag forkærlighed for den svinsk dejlige Julie Christie.

»Shampoo« synes præget af en stærk producentvilje, der gør det noget betænkeligt at bedømme Hal Ashbys indsats. Jeg savner hans 'naturlige', letflydende fortællestil fra f. eks. »The Last Detail« med de smukt afrundede 'kapitler' og de små sidehandlinger og bipersoner, der blev anvendt til at nuancere portrættet af hovedpersonerne, ligesom jeg heller ikke kan se Ashby gå ind for »Shampoo«s moralske slutning, der i virkeligheden blot er et surrogat-udtryk for det trivielle begreb, der hedder »at få noget med hjem«. Men nu overfortolker jeg vist. Og der er ikke gået rigtige skår af Ashby. Han er fortsat et af de store talenter, som Hollywood i disse år er så rig på.

Poul Malmkjær

Enhver kritik har sine præmisser, mere eller mindre bevidste for den, der øver kritik, mere eller mindre erklærede og mere eller mindre subjektive. Her er en af dem, der ikke kunne undgå at spille ind, da jeg så Peter Refns »Violer er blå«: jeg kom netop hjem fra en rejse, der havde bragt mig en af de oplevelser, man plejer at kalde »store« og »kunstneriske« – jeg havde set Marcel Marceau mime i et cirkustelt, set, hvordan man uden ord og næsten uden regi, men med følsomhed, teknik, fantasi, arbejde og koncentration på én gang kan gengive virkeligheden for et publikum og give virkeligheden indhold. Set, hvordan en kunstnerisk skabelsesproces' resultat kan tematisere væsentlige forhold i virkeligheden, således at publikum efter forestillingen ved betydeligt mere om verden, det har til fælles med kunstneren, end da det gik ind gennem porten.

Man kan spørge sig, hvad dén præmise har med en filmmeldelse at gøre? Jo, filmen har som medium efterhånden (og med rette) placeret sig på linie med en række traditionelle kunstarter, og man forventer derfor, at et filmværk også er et filmkunstværk, og at det skal opleves i den dimension. Forventningen holder bare ikke stik på »Violer er blå«, der selv som håndværk er et makværk. Ordspillet er måske billigt, men så meget mere passende: filmen er et grimt, ligegyldigt og tåbeligt makværk – snarere »stort« end »kunstnerisk« – og derfor mere egnet til at studere, hvordan man ikke skal lave film, end til at analysere og diskutere som et kunstnerisk udtryk.

Først og fremmest er det slående, at mens Marceau, i sin dimension, uden ord og regi kan få det hele op at stå og få det til at dufte af udtryksstyrke og mening i hvert sekund, så bruger »Violer er blå«, i sin dimension, kaskader af ligegyldige ord samt en uorden af regi (lækre billeder, kostumer, interieurs/exterieurs, ofte fotograferet i noget, der tenderer imod dunblød overtoning og pastelfarvet akvarel) til ikke at dufte så meget som en brøkdæl af et sekund af hverken violer eller poesi eller mening. Filmen er overdrevent prosaisk, ja, man kan næsten sige, det slet ikke er en film, men derimod en *filmet dialog*, der i sig selv er så klodset, flasketagtig og reaktionløs, at man skal lede længe efter en uorden rødstrømpeefterplabrer for at finde mage, og et begynderkorps på et vestjysk skoleteater for 5. klasse for at få den præsenteret lige så kluntet og unaturligt. Og tingene hænger naturligvis sammen: der mangler også totalt holdning, gennemarbejdning og koncentration i den filmiske »illustration« af dette doktrinære foredrag for flere stemmer. »Violer er blå« aner ikke, om den skal være en art stillandsfilm (der primært bygger sin billedside op omkring dialogens udsagn) eller om den skal være en handlings-

præget film (der primært bygger sin billedside op omkring et begivenhedsmæssigt eller/og psykologisk spændingsforløb og som derved skaber *filmisk rytme* i en visuel/tematisk udvikling af dette forløb), og følgelig er den ikke nogen af delene, følgelig har den ingen filmisk rytme og følgelig kan man netop skille lyd og billede fuldkommen ad. Stribevis af enkelt-scener og billeder hænger og svæver i luften, uden særlig mening eller meddelelse i sig selv og uden forbindelse til det, der sker rundt omkring dem. Alt sammen akkompagneret af en kritikløs og kontinuerlig musikunderlægning, der er lige så lidt meningsfyldt som resten af ingredienserne. I begyndelsen af filmen skal der fyres en masse ord, meninger og holdninger af, men det hele går i tomgang, fordi Refn ikke har anet, hvad han skulle vise sit publikum imens; han imod slutningen glemmer han mere eller mindre det doktrinære, for nu har han travlt med at blive færdig, og til den ende opfindes en (i filmen i øvrigt) temmelig postuleret og uforberedt tilspidsning af hjemmefrontskonflikten hos hovedpersonen – konkluderende i et blodigt selvmord, der keder biografgængerne (hvis han stadig er til stede på dette tidspunkt – det var der flere, der ikke var den dag, jeg så filmen) endnu mere end alt det tidligere. Allerhøjeste grad af medriven og forventning under seancen udgør spændingen omkring, hvorvidt man nu får Lisbeth Lundquists bare røv at se en gang til – og heller ikke den viser Refn med særligt engagement, endsige fantasi.

Symptomatisk for den tematiske og filmrytmiske slaphed og mangel på koncentration (samt formentlig udbredte ugedighed under produktionen – og hvordan skal man så forlange, at publikum skal sidde den til ende?) er indlednings- og afslutningssekvenserne, der ligesom er klistret på: i foredragsform sætter de henholdsvis publikum på sporet, og giver dette en »morale« på filmen – og det eneste positive, jeg kan finde ved projektet er denne selverkendelse: hvis man ikke får at vide, hvad miskmasket skal handle om og føre frem til, så har man slet ingen mulighed for at være klogere, når man går ud. Men hvorfor er manden så ikke gået verbalismen til ende og har udfoldet sig i kronikform i stedet?

Formentlig fordi han er klog nok til at vide, at han så ville blive stenet langt ud over Valby Bakke. At filmen nemlig som projekt og håndværk en noget bras, må i første omgang blive en sag, Refn må ordne med sig selv – og eventuelt med de mennesker, der er lokket i biografen af erotiske udhængsskabe og Ekstra Bladets ikke mindre lumre, dobbeltsidede forreklame for filmen. Mere alvorligt og væsentligt for os andre er det, at den også er et *sjofelt makværk*. Sjofel over for den sag, den præstenderer at behandle eller i alle tilfælde at handle om, og sjofel over for alle de kvinder, der kender filmens situation og problem som noget betydeligt mere virkeligt og dybtliggende

end en kommerciel fidus, et objekt at lege med. Og på den måde sjofel over for en mere omfattende og ekstremt følsom kønsrollemæssig situation, der rummer muligheder og fantasi, som langt overskrider (tilsyneladende), hvad Refn kan forestille sig. Mens Marcel Marceau fortolker, udforsker og tematiserer virkeligheden i sin kunst, forplumrer, forroder og tilsviner »Violer er blå« en virkelighed, som man i øvrigt har vanskeligt ved at genkende i filmen. Og i en sådan grad, at filmen fremstår som et bund-reaktionært politisk eller ideologisk monument.

Hovedmotivet i filmen er dobbelt: man fornemmer gennem tågerne dels problemet omkring kvindens dobbeltstilling år 5-6 efter rødstrømperne, dels mere generelt: frigørelse af kærligheden, hvad det så skal betyde. Hovedpersonen er en 25-30 årig, moderne pige, ansat i TV-huset som producer, velklædt, veltalende, bestemt, oplyst, med kørekort og masser af fritid til at sejle på Furesøen og diskutere kvindesag. Altså en person alle kan identificere sig med. Hun lever i et eksperimenterende tosømhedsforhold med en mand, der gerne vil leve mere traditionelt på tomandshånd med hende, men hun vil gerne eksperimenter videre (det revolutionære gemyt!) uden for hjemmefronten. Filmen viser, at hun gør det, men hvad bliver det til? Til, at de mest frustrerede i salen kan grynte over, at dejlige piger bruger ord, der tidligere har tilhørt mændene, til at de to veninder i filmen går i seng med hinanden og til at Mille hovedperson lægger et par fyre ned og kvitter dem igen som kagekoner, stråmænd, traditionialister og chauvinister. Problemet kærlighed og kvindens dobbeltstilling år 5-6 efter rødstrømperne rask reduceret til et spørgsmål om sex, og med en udgangsmorale i så henseende, der til forveksling ligner den, der pryder moderne pornografiske handlingsfilm: jo flere orgasmer og jo flere millimeterovertrædelser (det er, hvad det drejer sig om, herregud) af de mest firkantede viktorianske tabu, jo større frihed, frigørelse og lykke. Der er ingen mystik med i spillet: naturligvis argumenterer såvel de deciderede pornofilm som de mere ambitiøse for deres egen samvittighed og virksomhed – ellers stod verden ikke længere!

Men ikke nok med, at frigørelsen gøres identisk med en smule seksuel afslapning og begrænses til velstillede, moderne idealkvinder, vi tvinges af filmen også til at »holde med« 1) den »traditionalistiske« ægtemand (bl. a. via en – isoleret – overbevisende skuespillerpræstation) og 2) den humoristisk tegnede massageklinikdulle, der blæser »rødstrømpe« veninderne en lang march og har et yderst konkret forhold til »kærligheden«, og begge repræsenterer en konservativ (omend udbredt) kraft over for det oprør og den bevidsthedsændring, kvinde- og kønsrolledebatten og -kampen kan medføre. Filmen formår overhovedet ikke at vise eller behandle den dialektik og psykologisk/sociale konflikt, de nuancer, som netop

spændingsfeltet mellem de to grupperinger eller holdninger afstedkommer og består af – og det var dér, det kunne have været spændende at have fået noget at vide. Hvordan man end vender og drejer »Violer er blå« slutter den med at latterliggøre kvinde-, kærligheds- og kønsrolleproblematikken, selv om det måske overfladisk kan tage sig modsat ud: i næsten-slutscenen fotograferes stakkels Mille i slowmotion og igen med tendens til overtoning, svævende rundt i badeværelset ved siden af selvmords-eksperimentale ægtemanden – det svimler for hende, hun havde ikke overskuet dén udgang, hun ser pludselig, at hun har leget med ilden, og for alvorligt. Åh, mor, jeg skal aldrig gøre det mere!

Og det er sjofelt: filmen er reaktionær først og fremmest, fordi den gør hovedproblemet til lige så meget af en leg, en barnestreg og en bagatel, som den selv er. Refn har ikke fattet en pind af, hvad der sker for tiden, og at det er væsentligt. Han har ikke fattet, at det er et stykke bevidsthedsmæssigt og konkret arbejde, der skal gøres og som bliver gjort af mennesker, for hvem det er alvor – for hvem det ikke bare er et spørgsmål om at skifte hatte og partnere. Han mangler fantasi og indføling – og hans film kan let spolere meget af det seriøse og koncentrerede arbejde, der gøres, fordi dens tilsyneladende omklamring af kvindeproblematikken, men faktiske kvælning deraf, har alt for godt gehør rundt omkring.

Jesper Tang

Ægteskabsannoncen

Efter den store succes Jan Troell havde med sine Moberg-filmatiseringer »Udvannderne« og »Nybyggerne« i USA (og de fleste andre steder i verden), måtte han naturligvis komme til at skabe sin næste film for en amerikansk producent. Ligeledes bør det ikke undre nogen, at hans første amerikanske film udspilles i samme periode i USA's historie som »Nybyggerne«: pionertiden. At Liv Ullmann fra Moberg-filmene følger med, er jo nærmest en selvfølge. En gang pionerkvinde, altid pionerkvinde! – denne gang dog med et lidt andet fortegn, lidt mindre selvudslettende, lidt mere ryggrad (for ikke at tale om emancipation), med andre ord en vis kombination af hendes »historiske« og »moderne« roller.

Også Troells filmstil er den samme fra Mobergfilmene, den impressionistiske klipning, den ubestridelige naturalistiske billedskønhed, der tilsammen i de lykkeligste øjeblikke (og de er virkelig ikke så få i Troells film) formidler en formidabel autentisk stemning af store vidder, høj himmel, vand fra bækken, ram brænderøg fra bålet, osv, osv.

Et par væsentlige forskelle er der dog mellem de svenske og den amerikanske film: De svenskes brede billedmaleri er her strammet betydeligt omkring en *story-*

line. Dette træk er netop karakteristisk for, hvad man forstår ved amerikansk film: en meget publikumsbevidst sans for hvor lidt handling, der kan være i en film (i forhold til længden), før den virker »kedelig«. Amerikanske filmklippere er – ifølge overleveringen – udstyret med en bestemt mening om, at »folk hurtigt bliver trætte af bare at sidde og se på billeder«. Meget af stramningen er utvivlsomt foretaget i klipningen; herfor taler bl. a., at over halvdelen af still-billederne i biografens udhængsskabe viser scener, der ikke er med i filmen. *Story'en* har været alfa og omega. Den baserer sig på en roman af Lillian Bos Ross om en brutal og afstumpet kvægavler, der tager sig en kone pr. ægteskabsannonce, og som med tiden lærer at behandle hende lidt bedre end sin hest, eller et andet stykke kreatur eller indbo. Filmen er først og fremmest koncentreret om dette nybygger-ægteskabs »period of adjustment«, en kønnes kamp mellem et par stædige viljer.

Man kunne frygte, at denne stramning havde drænet »ægteskabsannoncen« for miljø- og stemningsbeskrivelse, men det er ingenlunde blevet tilfældet, skønt f. eks. redegørelsen for dagligdagen i ødemarken – indimellem de ægteskabelige detaljer – indtager mindre plads end i Moberg-filmene. Vurderingen af, om denne stramning har været til filmsens – og Troells – fordel, må naturligvis være hypotetisk og er måske i sidste ende et temperamentsspørgsmål. Personligt finder jeg, at der stadig er mange af de »lykkelige øjeblikke« tilbage i filmen, mere end nok til at give den kunstnerisk liv.

Den omstændighed, at filmen ikke er dybt original, bør ikke afholde nogen fra at værdsætte dens kvaliteter: Den er først og fremmest smuk og *troværdig*, dens personer, lige fra Liv Ullmanns øststatskvinde med ben i næsen, over Gene Hackmans tykpandede bøffel, helt ned til bi-personerne (Eileen Heckart og Frank Cady som hans forældre) er autentiske, levende og ægte. Udviklingen i kvindens kamp for en menneskelig behandling og mandens langsomme erkendelse af behovet for kærlighed og normal menneskelig kontakt er hele tiden følsomt og humoristisk skildret, konstant underholdende og vedkommende at følge.

Ikke mindst i en tid, hvor filmmagerne har så svært ved at finde en sund middelvej mellem det fortænkte og det fordømmende, er »Ægteskabsannoncen« en opmuntrende oplevelse.

Peter Hirsch