

Filmene

- »Det sidste eventyr«
- »Hustruer«
- »Da Svante forsvandt«
- »Blanche«
- »Den åbne mund«
- »Manden der ville være konge«
- »Morderkabal«
- »Garagen«
- »Ta' livet af kællingen«
- »Alle tiders vovehals«
- »Sunshine Boys«
- »Sherlock Holmes' smarte bror«
- »Israelsk filmuge«



Det sidste eventyr

Det er ganske aparte, at man som dansk filmkritiker så ofte må tage til takke med andenhåndsviden om udviklingen i svensk film, men kendsgerningen er, at mens kilometervis af engelsksprogede trivialfilm uden synderlig relevans for en dansk tilskuer finder vej til de danske biografer på grund af en mekanisk distributionsform, har svenske film fra første og andet geled endog meget svært ved at finde en dansk distributør.

Vi må derfor støtte os på svenske informationer og vaklende stole på spredt egen erfaring når vi hævder, at Jan Halldoff fik et kunstnerisk comeback i 1974 med »Det sista äventyret«. Selv har jeg siden 1969 kun set en enkelt Halldoff-film, »Stenansiktet« fra 1973 – en meget attitude-præget storbyungdomshistorie, der sygnede hen af produktionsjaskeri. Han har i øvrigt siden bl. a. iscenesat »Rötmånad« (1970), den folkelige succes »Firmafesten« (1972), der indspillede ca. 6 mill. svenske kroner, TV-serien »Den hemmelige ø« (en slags »Fluernes Herre«, tilberedt med svensk dressing), og »Bröllopet«, der blev udsendt i oktober 1973, kun godt en måned efter »Stenansiktet«.

Alligevel tør jeg godt påstå, at Halldoffs problemer med sine film aldrig er af teknisk (herunder fortællateknisk) art, men af indholdsmæssig art. Jeg begår lidt vold mod mine egne principper om ikke gerne at skille form og indhold, men jeg er ikke renere end jeg må indrømme, at »Triumph des Willens« er en formmæssigt smuk men indholdsmæssigt frastødende film, og så skal jeg endda tilføje, at formskønheden er teoretisk, og at indholdets karakter er så frastødende, at skønheden kan sammenlignes med skønheden ved en granats form, ved soldug, ved en naturkatastrofe.

Det er at gå lidt langt i forbindelse med Halldoff, men hvis jeg må henvise til min artikel i »Kosmorama 95«, hvor bl. a. den i denne forbindelse temamæssigt vigtige film »Korridoren« (1969), er nærmere omtalt, så fremhæver jeg der, hvor afhængige Halldoffs film er af tonefaldet, af den gennemgående, måske lidt romantiske, »renhed« i stemningerne. Halldoff er ude på at overbevise os med sine film, og lykkes det ikke på tonen og stemningen, er al den tekniske perfektion stort set forgæves. Tilbage er kun en effekt, der kan lignedes ved reklamefilmene.

Det siger sig selv, at Halldoff hermed er meget afhængig af forlæggets tema og dets almengyldighed. Til »Det sidste eventyr« har Per Gunnar Ewandsers roman tilsyneladende rummet det mønster af psykologiske udviklinger, der

En scene fra »Det sidste eventyr«: Jimmys jalousi og forurettethed vokser til voldsomhed og mani.

lod sig overføre til filmen uden at blive en litterær kalkering.

Jimmy på 23 er en umulig officerselev, og hvis vi skal tro hans mor, så var hans far en mønster-officer, der ville blive meget skuffet over Jimmy. Det er hun selv, det er naboerne sikkert, og det er Jimmys forlovede derhjemme fra, skuffet, men forstående og tilgivende. Jimmy gør underlige ting på kasernen, han hilser på flagstangen, for det var sådan, han som rekrut lærte at hilse, og han smider radioen på samlingsstuen ud ad vinduet. Han var kommet til at sige, at hvis de nu spillede en bestemt melodi i ønskekoncerten, så røg radioen ud. Det gjorde de. Jimmy fyres fra det militære firma. Hans logik er af en anden verden, skønt hans opdragelse til blød villighed burde kunne formes til hvadsomhelst. Men Jimmys oprør er begyndt at ulme bag de beskyttende briller.

I det civile livs skam får Jimmy arbejde som lærervikar, og efter en skolefest forføres han af den 16-årige Helfrid. Det er tilsyneladende lykken for dem begge. Det er det i hvert fald for Jimmy indtil han opdager, at han ikke er den eneste ene i verden for Helfrid. Hans jalousi og forurettethed vokser til voldsomhed og mani, og omgivelsernes tryk bidrager yderligere til Jimmys udefinerede oprør, der til slut presses indad og sætter sig fast til en tvangstanke: han er ved at blive blind. Efter at have vandaliseret en optikers butik, anbringes Jimmy på et hospital, og en langsom behandling – skærmet fra verden og menneskene udenfor – kan tage sin begyndelse, en behandling, der ikke mindst består i at Jimmy »behandler« sine medpatienter, spejler sig i dem, oplever dem, støtter dem og støtter sig til dem.

Som det vil ses af handlingsreferatet deler filmen sig i Jimmys liv før og efter indlæggelsen, i de ydre og de indre påvirkninger, i Jimmy som et menneske deformeret af, men fungerende i sine omgivelser, og et menneske knust af disse omgivelser og afsondret fra dem for senere at kunne vende tilbage til dem med reparerende sanser. I forhold til »Korridoren« er det en film om den anden part, altså ikke hjælperen, der er i klemme, men den der har hjælp behov. Og begge film skildrer deres situation som rykket ud af privatsfæren, ud af journalen, og ind i et samfund af mennesker og miljø, af halve følelser og hele ord, af konflikter på det moralske plan. Der er masser af identifikationsmuligheder i »Det sidste eventyr«, rænset som den er for symboler og anden tyggemad, men måske er det netop forskellen i mængden af identifikationsmuligheder i første og anden del, der får anden del til at virke lidt mindre vedkommende. Førstedelens konkrete situationsspil holdes op for os så de opleves nære og alligevel komplekse, mens jeg i andendelen ikke kan sige mig fri for af og til at være kommet ind i en film af Kjell Grede med de lange

totalindstillings rolige postulater om eftertanke og naturlig udvikling. Men – det er smukt og varmt og ganske acceptabelt alligevel for én, som ikke har førstehåndskendskab til situationen. Lad det være sagt straks.

Halldoff har skabt en velformet og socialt vedkommende film, der fortjener en bedre skæbne, end den fik i Alexandras rodede repertoire. Den fortjener en hurtig reprise på en af de idealistiske, mindre biografer i København og en gedigen distribution i provinsen. Det er en skandale, at Øresund skal være en mere ufremkommelig grænse end Kruså.

Poul Malmkjær

Hustruer

Denne film af den norske instruktør Anja Breien er en spillefilm om kvinderoller. I dagbladene har jeg kun set den anmeldt af mænd, og det gik f. eks. ud over Informations Morten Piil, som i et læserbrev blev beskyldt for at have misbrugt spalteplassen med tomme, intet-sigende floskler og anmelderklichéer, uden at have fattet, hvad filmen drejer sig om. På den baggrund er det lige før, man er lidt flovst over at være udpeget som kvindelig eengangsanmelder netop af denne film. »Kosmorama« faldt ikke i grøften!

Forresten havde jeg nær aldrig fået set filmen på det planlagte tidspunkt. Min mand havde afslået at se »Hustruer« med sin hustru. En beslutning han var nået frem til på baggrund af dagbladsanmeldelserne. Jeg havde derfor nærliggende inviteret en veninde med, men da vi dukkede op, var der udsolgt, fordi Svante havde overtaget salen med de mange pladser. Min veninde er enlig mor og havde babysitter på, og kun ved venlig overtalelse lykkedes det at få »orloven« udstrakt et par timer ekstra. Held i uheld medførte det så, at vi kunne varme op til de norske kvindeudskjelsetelser med et par timers private oplevelser i det danske aftenliv. To veninder på mini-druktur fra syv til ni. Således motiveret må jeg sige, at jeg syntes ekstra godt om filmen. Modsat flere dagbladsanmeldere kan jeg ikke sammenligne filmen med Cassavetes »Ægtemænd«, som jeg ikke har set, og modsat en film som »Violer er blå« var der ingen inside gossip, som kunne virke distraherende for en nøgtern bedømmelse. I »Dagmar«s program, forfattet af to rødstrømper, står der, at »Hustruer« er en bred introducerende film, og at dette er dens styrke og svaghed. Styrken skulle ligge i, at dens budskab er at sætte spørgsmålstegn ved kvinderoollen. Svagheden, at den ikke antyder konkrete handlemuligheder. Jeg mener, jeg kan huske, at Anja Breien selv har sagt i et dagbladsinterview, at det var det afgørende for hende at nå et bredt publikum med filmen. Det tror jeg er

lykkedes, ikke mindst fordi hun ikke er faldet for et sofistikeret miljø, men konsekvent har valgt almindelige omgivelser og typer.

De tre kvinder, filmen skildrer, har muligvis aldrig villet ændre verden, men de har, som det er ethvert menneskes ret, haft nogle drømme om en rimelig tilværelse. Da filmen starter, tvinges de på grund af en ti års jubilæumsklassefest, til at gøre en slags status. Omkring de 30 er man nået til et afsnit i livet, hvor man godt kan bedømme, hvilken vej vinden blæser. De tre kvinder, Mie (Anne Marie Ottersen), Heidrun (Frøidis Armand) og Kaja (Katja Medbøe) var veninder i skolen. Mie er nu gift med en bilmekaniker, der arbejder hos Fiat og tjener 54.000 kr. om året, nok til en lidt for dyr forstadslejlighed. Hun er hjemmegående og har fået tre børn – allerede. Heidrun er fabriksarbejderske, pt. på en chokoladefabrik. Hun er gift, men lever ikke sammen med manden på det tidspunkt, de tre mødes. I løbet af filmen afsløres det, at hun ingen børn har, selvom hun har sagt det modsatte under festen. Kaja er havnet i et velstillet miljø. Hun er gift med en advokat. Hun er højgravid og har i forvejen en lille søn, som hun aldrig har været fra i mere end en halv time ad gangen ...

Hvad kan de tre tidligere veninder stille op med hinanden udover at plaske lidt rundt i de fælles minder? Det er det, filmen handler om og antyder med udgangsreplikken »Vi må mødes – vi kan ikke slutte nu«. I øvrigt er det den samme fornemmelse, der får dem til at fortsætte efter klassefesten, og vi følger dem på en vittig og tankevækkende tur rundt i byen. På badeanstalt, parker, værtshuse, et fotoatelier, en elskers lejlighed, en tur med båd til København o. s. v.

Flere af pointerne på denne tur er, at de tre kvinder tér sig, som mænd vistnok plejer at gøre i lignende situationer. Men det er ingenlunde min fornemmelse, at Anja Breien hermed mener, at bare kvinder overtager de mandlige roller, så har vi ligestillingen hjemme. Næh, situationerne er bevidst karikerede. Ligesom i »Tag det som en mand, frue« vil Anja Breien afsløre diskriminationen ved at vende tingene på hovedet. Under en nattefest hos to reklamefotografer symboliseres sexismen i en opustelig plasticdukke, som den gravide Kaja finder frem, mens fotografierne er gået i lag med Mie og Heidrun. En lignende moderne plasticdame var i øvrigt med på den udstilling, der blev holdt på Det kgl. Bibliotek i anledning af Dansk Kvindesamfunds 100-års jubilæum. Her fremgik det, at man har haft den slags efterligninger af det kvindelige legeme længe før vor tid. Tyskerne kalder dem midteuropæisk grundighed for utugtsdukker (Unzucht-puppen). I Frankrig hedder de »Dames de voyage« (rejsedamer) og på amerikansk hedder de

selvfølgelig Barbara eller Judy. Episoden får Heidrun til at se nogle ting klart. Profit, profit, siger hun som udtryk for en ny fælles erkendelse, inden hun falder i søvn på et værtshuslokum.

I løbet af filmen afdækkes de tre kvinders forskellige baggrund og hermed også deres forskellige muligheder for frigørelse. Heidrun er, som allerede antydnet, nok den mest politisk bevidste af de tre. Men hun er også den eneste, der har erhvervs erfaringer. Filmen dokumenterer, hvorledes det industrialiserede samfund, anskueliggjort i arbejdspladsen chokoladefabrikken, er antifeministisk. Da Heidrun møder op for at hente løn til at kunne fortsætte turen med de andre, bliver hun fyret. Kaja havde nemlig i forvejen ringet for hende og meldt hende syg på grund af menstruationssmerter. Det påskud skulle hun bare ikke have brugt, for nu viser det sig, at personalechefen har holdt øje med hormonerne. Han kan dokumentere, at det månedlige mensesregnskab ikke stemmer. Ergo må Heidrun have pjækket; og så begynder han at blande menstruationen sammen med beskyldninger om venstreorienteret ekstremisme. Der bliver uorden i samlebandet, når Heidrun udebliver eller interesserer sig mere for arbejdsmiljøet, end for den rette konfekt.

For Mie gælder det, at man får et levende indtryk af, hvordan et tidligt ægteskab og en påtvungen moderrolle kan påvirke et ellers energisk menneske. Hun er nemlig fuld af humor og humør, men det er tydeligt at hendes energi afledes negativt på grund af de fastlåste omgivelser. Hun har fundet en delvis personlig løsning hos en elsker, men det er tydeligt, at det ikke er nogen rimelig udvej på længere sigt for hende at *dele* følelser for at *føle* frihed. Den ironiske distance, Mie formår at lægge til de daglige problemer giver dog håb om, at hun ikke er så nem endda at knække. Men anklagen, Anja Breien rejser, er præcis nok. Anklagen mod samfundet, der ikke i tide har truffet de sociale og familiepolitiske foranstaltninger, der burde være en naturlig konsekvens af samfundsudviklingen.

Påstande om at kvinder skulle være udstyret med et særligt yngelplejinstinkt, forekommer at være hykleriske, når man tænker på, hvilke andre fundamentale behov, mange kvinder nægtes. For Mie står problemet krystalklart, da hun under en lynvisit i hjemmet ser i øjnene, at ægtemandens nye omsorg for børnene ikke rækker en tøddel længere end til det øjeblik, da han mener at have passiveret hende med et hurtigt knald og et ømt »jeg kan ikke undvære dig«. Mies problem løses nok ikke alene ved at Fiat evt. indfører deltid for mænd.

Filmens tredje hovedperson Kaja er opdraget af en mor, som igen er opdraget til, at en kvindes livsopgave består i at sætte lighedstegn mellem kær-



Herover en scene fra »Hustruer« med Katja Medbøe. Til højre Poul Dissing i »Da Svante forsvandt«.

lighed til sine børn og omklamring af dem. Denne ejendomsbetragtning er formentlig den egentlige grund til, at Kaja skildres som den mest konservative og umodne af de tre. Hun er den, der hele tiden er ved at ringe hjem, og som ser »sin« Jens og Jens' bil på alle gadehjørner. Bindingerne overfører hun selvfølgelig til sine egne børn. »Det er så skønt, når de nyfødte og helt afhængige af én«, siger hun som en usikker dokumentation for sin egen eksistensberettigelse i det trygge ægteskab. Af antifeminister udlægges en sådan holdning af og til således, at denne type kvinder i virkeligheden får børn for ad den vej at søge tilflugt for en krævende omverden. Hvis der er nogen sandhed deri, må det da være den, at det er en samfundsskabt neurose, og sådan nogen skal hverken ansues med mistro eller overbærenhed, men behandles – ved at ændre samfundet. Skildringen af Kaja viser i hvert fald, at hun ikke uden hjælp fra andre smider arvegødet overbord. Da hun får hjælpen og altså pludselig kommer til at udgøre en trussel mod sagførermanden og hans retssamfund, efterlyser han hende da også gennem politiet. Stillet over for den reaktion, formidlet af kaptajnen ombord på Oslo-båden, fører det til en krise mellem de tre kvinder, hvor jeg i øvrigt for første gang bliver uenig med Anja Breien i hendes kvindefortolkning. Hun lader situationen udvikle sig til et veritabelt slagsmål med riven i håret og pudekasteri. Men Anja, det er da *mænd*, der tror, at kvinder river hinanden i håret. Kvinder river kun mænd i håret (hvis de fortjener det).

Som refereret i indledningen skriver rødstrømperne i programmet, at det kan

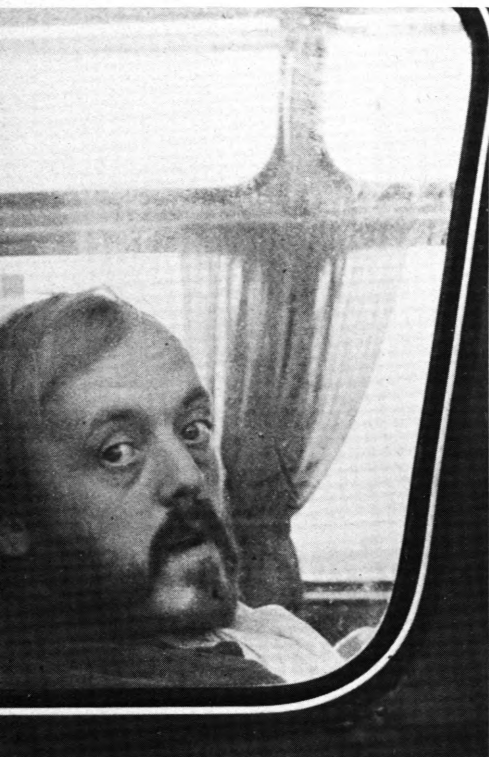
være en svaghed ved filmen, at den ikke antyder konkrete handlemuligheder. Jeg mener egentlig ikke, det er nogen svaghed. Al den stund, at de tre kvinders livssituationer, baggrund, nuværende miljø, politiske bevidsthed o. s. v. er så forskellige, så vil de midler, der skal tages i brug for at komme videre, også være det. Der er langt mellem de små skridt og det endelige gennembrud. Langt fra denne films enkle dialog til ord, der tæller. Men det er godt at vide, hvad der er vigtigt. Og det ved Anja Breien, der har lavet denne film.

Tove Hygum Jacobsen

Da Svante forsvandt

Ikke blot Svantes forsvinden hører til litteraturens uløste detektivopgaver. Og så hans oprindelse er lidt af et litterært mysterium. At redegøre herfor – og for Benny Andersens og Henning Carlsens personlige forhold til ham – kan meget vel udvikle sig til et tre-pibers-problem, som en anden litterær-mytilogisk skikkelse ville have sagt det.

Benny Andersen udgav »Svantes viser« i 1972 – i øvrigt samme år som han indledte samarbejdet med Henning Carlsen med »Man sku' være noget ved musikken« – og i kølvandet fulgte en større interesse. Ikke blot for viserne, som blev foredraget af Poul Dissing, men for selve den forsvundne Svante, der via sit »medium«, Benny Andersen,



har/om lidt er kaffen klar«. »De nære tings poesi« hedder det vist. Livet skal være nær på og helst gøre lidt ondt, for at han kan digte om det. Modgang skaber inspiration. Og inspirationen er ikke sådan uden videre til at påkalde; det kniber når Benny opfordrer ham til at skrive en lille forårssang. »Ingen kan tvinge mig, ikke engang mig selv«, lyder en af Svantes replikker, NB – en replik, som er tilføjet i filmen og ikke findes i bogen. Lyder det ikke nærmest som et ekko af Henning Carlsens egne, ydmyge ord: »Jeg vælger ikke mit emne, mit emne vælger mig!«?

Disse og flere spor peger i samme retning: Henning Carlsen identificerer sig, såvidt jeg kan se, aldeles med Svante. De Svante-subjektive 8 mm-optagelser, der illustrerer Bennys tilbageblik til møderne, har ikke kun til formål at tilsløre Svantes udseende for os (en fysisk synlig fremstilling ville have været dræbende afmytologiserende), men de kan såmænd også tages ganske bogstaveligt til udtryk for denne identifikation: Voilà, manden bag kameraet, Henning Carlsen er Svante! Elementært, kære læser.

Løsningen er muligvis ikke entydig, men kan alligevel føres videre til interessante aspekter af dette multi-illusionsnummer, som hele Svante-riet til syvende og sidst er. For hvis Svante-figuren oprindeligt var Benny Andersens måde at markere sin afstand til visse egne karaktertræk på, så bliver Benny Andersens figur og hans Svante-tourné i Svante-filmene Henning Carlsens måde at markere en distance på til den Svante, han selv identificerer sig med. Der er ingen tvivl om, at Henning Carlsen trods alt ønsker at distancere sig fra denne Svante, der nu er blevet hans øjeblikkelige identifikationspunkt, den type for hvem udvejen af dagligdagens ubehag stadig er flugten til det forjættede land, derovre på den anden side af sundet. Den bebrejdelse, Benny retter mod Svante for at negligere alverdens store problemer til fordel for sin egen private onde cirkel, kan meget vel tages til indtægt for Henning Carlsens egen dialog med sig selv, da han gik fra den politisk engagerede »Dilemma« og de dybsindige litteraturfilmatiseringer over til mere »private«, jordnære værker som »Er I bange?« og »Man sku' være noget ved musikken«.

Man kan naturligvis betegne hele af-færen som ren og skær kunstner-problematik, men er der alligevel ikke en kerne af noget mere alment vedkommende i det: Hvor mange af os »almindelige« mennesker kan ikke uden besvær projicere os ind i de fantastisk smukke skumringsbilleder af det helsingør'ske molefyr med svenskeysten i horisonten og Svantes ledsagende vise om de lyse birkelunde? Drømme med på drømmen om det sted, hvor flugten ender, og man finder ... sig selv? Hvis man altså lige kunne overvinde denne forbi-strede fy-

siske søsyge! Jeg kunne. Den sidste romantiker er jo nok ikke født endnu, og Henning Carlsen kan i hvert fald, og gør det også, helt spontant, hvor gerne han end vil markere sin distance til Svante. Mon han snart rejser en tur til Sverige?

Et problem står herefter tilbage, og på det gives der ikke noget entydigt svar. Det er stadigvæk problemet om, hvor vedkommende Svante-figurens livsanskuelse og problemer er, ikke for Henning Carlsen, men for os andre. Det spørgsmål må enhver besvare for sig selv, og det vil jeg også gøre: Jeg lod mig ganske indfange og charmere af filmens stilistiske friskhed, den velmotiverede og ukrakkede vekslen mellem de forskellige optagelser og tidsplaner, de opblæste 8 mm billeder og ikke mindst de vidunderlige gamle optagelser af livet på Øresundsåbdene. Jeg fandt flere steder filmen rent poetisk, følelsesmæssigt stærkt betagende og vedkommende (føromtalt »Længsel efter Sverige«-sekvens). Filmens bagatelagtige ydre generede mig således ikke spor (når nu Svantes viser *handler* om livets bagateller), men inderst inde er jeg alligevel lidt bange, bange for at se filmen igen og måske, måske konstatere, at det hele bare var flip.

Peter Hirsch

Blanche

Med »Blanche« gør unikummet Walerian Borowczyk for alvor sin entré som spillefilmsinstruktør, idet hans to tidligere forsøg i fuld længde næppe rigtigt kan kaldes spillefilm i gængs forstand. Den første, »Le théâtre de Monsieur et Madame Kabal«, er en animeret film, der trods store kvaliteter ikke virker som en helhed, men som en samling meget løst sammenkædede sketches og strøtanker. Med den næste, »Goto, l'île d'amour« forlod Borowczyk den animerede film, men kom ikke den gængse spillefilm stort nærmere. »Goto« foregår i fantasiens verden og opfylder ikke mere end »Kabal« spillefilmens krav om formel realisme. Den kan i lighed med Karel Zemans »En djævelsk oplevelse« betragtes som en efterkommer af Méliès og ikke af Lumières.

Det kan næppe undre, at Borowczyks kommercielle debut har involveret fødselskvaler, for han var allerede en mester indenfor kortfilmen – et medium, der stiller kunstneren langt friere. Få har som Borowczyk forstået at udnytte denne frihed. I spillefilmen er bevægelsen det primære kunstneriske udtryksmiddel, men ikke i kortfilmen – i hvert fald ikke i Borowczyks. Han blander med stor kunstnerisk sikkerhed animation, fotografi, farve og sort-hvid og gør desforuden lyden til 50 % af filmoplevelsen. Hans kortfilm virker ikke som oplevelser i tid, men som en slags levende malerier i lyd og farver. En film

så talentfuldt havde meddelt sig til omverdenen. Der var naturligvis vantrø, der udviklede den teori, at Svante blot var en ny og »ukarakteristisk« side af Benny, en side, som han altså ikke rigtig ville være ved og ville markere sin distance fra ved hjælp af den fiktive Svante-figur. Til disse tvivlere hører Henning Carlsen tilsyneladende ikke, siden han nu, tre år efter, foranlediger eftersøgningen af den forsvundne digter genoptaget med fornyet interesse fra offentligheden og selv deltager aktivt i eftersøgningen med både 8 og 16 mm kamera. Man har – ganske naturligt – lov til at spørge sig selv, hvad det særligt er ved Svante, der vækker Henning Carlsens store bevågenhed?

Vel er jeg ingen Holmes, men jeg har dog en teori, der synes at stemme ganske vel overens med de givne fakta – i dette tilfælde Henning Carlsens hidtidige spillefilmproduktion.

Et gennemgående motiv i Carlsens film er – som bl. a. påvist af John Ernst i Kosmorama 104 – *flugten*. Om der også er det i hans privatliv skal jeg ikke kunne sige, men et og andet i den (næsten) private »Er I bange?« kunne tydes derhen. Svante er – i bog som i film – flygtigheden selv, end ikke et billede af sig har han efterladt på sin flugt fra vennen Benny og den elskede Nina, hans livs muse. Som kunstnertype er han den såkaldt »livsnydende«, d. v. s. den øldrikende, romantiske weltschmerz-type, som man egentlig godt kunne møde i Café »Strudsen«, stikkende hovedet i busken som det øvrige stampublikum der. Hans digte er tilsvarende jordnære, handler om livets bagateller, branderter, tømmermænd, forstoppelse og undtagelsesvis: »Livet er ikke det værste man

som Chris Markers »La jetée«, der næsten udelukkende består af stills, er langt nærmere beslægtet med spillefilmen, idet den, skønt dens tema er op-hævelse af tiden, er en oplevelse i tid.

Borowczyks berømteste kortfilm »Renaissance« er en glimrende introduktion til Borowczyks kunstneriske univers, hvad angår stil såvel som indhold: et stilleben bestående af bl. a. en trompet, en porcelæns-dukke og et vækkeur splintres i stumper og stykker, da vækkeurets visere når tolv, dernæst samles stumperne igen, og til sidst, da stillebenet er komplet igen, når viserne endnu engang tolv, og destruktionen gentages. Hos Borowczyk er tiden ikke lineær, men på middelalderlig vis cirkulær; temaet er destruktion, der på grund af tidens cirkularitet indebærer genfødsel.

Det virker som en selvfølgelighed, at Borowczyk med sine malerilignende kortfilm om sin middelalderlige tidsopfattelse skulle forsøge sig i den historiske genre. Udtrykket »den historiske genre« giver måske lidt for meget association til kongerækker, Richard Løvehjerte og Christian IV, men på dansk har vi ikke noget udtryk, der dækker det engelske »period piece«, hvorved forstås et værk, der er skabt i én tid og forsøger at genskabe stemningen fra en tidligere tid. Enhver filmentusiast må kende den chokerende oplevelse, det er at opdage, at »period pieces« stort set altid er mere bundet til den tid, de er lavet i end den tid, de forsøger at genskabe. F. eks. vil halvfjerdsernes »period piece« par excellence »The Sting« fortælle et publikum i firserne langt mere om Hollywood i halvfjerdserne end om USA i trediverne. Undertiden kan »period pieces« eller blot scener i dem bevare deres præg af ægthed. Jeg skal nævne et par eksempler inden for middelalderfilmen, da »Blanche« hører hjemme der. I Richard Thorpes »Ivanhoe«, der alt i alt er meget halvtredserpræget, er der et sandhedens øjeblik: tvækampen mellem Ivanhoe og tempelherren. De to kæmpende er tydeligvis meget hindret af deres tunge rustninger og bevæger sig nærmest som i slow motion, og lydsiden består udelukkende af metallisk klirren og bragen. Sådan må en kamp mellem riddere virkelig have lydt og taget sig ud. Dreyers »Jeanne d'Arc« er stadigvæk en middelalderfilm og ikke blot en avant-garde film fra tyverne på grund af de urealistiske, manuskriptillustrationslignende kulisser, Oliviers »Henry V« er evigt ung på grund af de drejerinspirerede kulisser, de pasteltagte farver og Shakespeares tekst, og de renaissanceagtige slagscener i Eisensteins »Alexander Nevski« er stadig troværdige. Schaffners »The War Lord« er måske endnu for ung til at kunne bedømmes, men det tør håbes, at dens omhyggelige rekonstruktioner og dens middelalderlige tankegang vil kunne bevare den.

Hvad det er, der bevarer »period pieces« er svært at definere, men det synes at være nært forbundet med pågældende periodes kunstneriske udtryksformer. Skulle man lave en tyverfilm idag, ville således ikke »bobbet« hår, korte kjoler, midterskilning og dobbelt-radet jakkesæt være de afgørende faktorer, men derimod lille format, sort-hvid film, montage, og sex-scener, der overlod det meste til tilskuerens fantasi.

Og det princip har Borowczyk anvendt i »Blanche«. Naturligvis er alle tænkelige detaljer autentiske – sågar musikken med kastratsang – men billedkompositionerne og billedbeskæringen gør mere til at skabe den rette stemning. Præsentationen af orkestret i filmens begyndelse er et godt eksempel. De fire musikanter fylder hele billedfeltet, og den lille balkon, de står på fungerer som en ramme. Alt i billedet peger indad og intet udad, så billedet bliver en helhed i sig selv som et maleri i modsætning til et filmbillede, der som oftest fungerer som et udpluk af en større virkelighed. Tilskueren bliver næsten forbavset, når orkestret ses i baggrunden i en ensemblescene og således sættes ind i en større sammenhæng. Et andet karakteristisk middelaldertræk i billedstilen er manglen på dybde og perspektiv. Mange passager har simpelt hen en væg som baggrund, foran hvilken personerne optræder som på en primitiv teaterscene, f. eks. den centrale scene i Blanches gemakker og scenen, hvor Bartolomé forsøger at forføre Blanche. I denne scene undgås dybdekomposition bevidst. Nicholas ser gennem et vindue Blanche og Bartolomé, en situation, der i høj grad indbyder til en komposition med vinduet i baggrunden og de to andre i forgrunden; men den skildres ved krydsklipping. Brugen af farver er som altid hos Borowczyk en vigtig del af helheden; i filmens muntre begyndelse giver de lyse, pasteltagte farver association til kalkmalerier eller gobeliner, mens de dunkle toner i kongens soveværelse snarere minder om renaissanceens malerkunst.

Filmens personer og handling kan desværre virke lidt latterlige og enfoldige på publikum, fordi Borowczyk også her er middelalderen tro. En gammel herremand er gift med den unge smukke Blanche og har en søn, Nicholas, af et tidligere ægteskab. Kongen og hans kvindebedårende væbner Bartolomé kommer på besøg, og begge forsøger de uden held at forføre Blanche. Nicholas vogter tappert sin stedmoders dyd, men opdager langt om længe til sin rædsel, at han elsker hende og hun ham. Den gamle herremand mistænker Blanche for at have været ham utro med Bartolomé. Efter mange forviklinger ender det med, at alle er døde, de fleste ved selvmord, og kun kongen er tilbage og erindrer, hvor muntert hele tragedien startede. Det kan være svært at goutere, at Blanche og Nicholas' fa-



Herover en malerisk scene fra »Blanche«. Til højre en scene fra »Den åbne mund«.

tale kærlighedshistorie er krydret med muntre indslag, som herremandens fuldskab, scenen mellem kongen og Bartolomé om natten, hvor de kun har Blanche i tankerne, og kongens galleri af komiske munke, men netop denne blanding af grotesk humor og dyb alvor har filmen tilfælles med ridderromanen (jfr. Bédiers gendigtning af »Tristan og Isolde«). Ved filmens slutning er der ingen grund til tårer, alle eller ingen, selv ikke kongen, der startede det hele, er skyldige. Hvad der er sket, var uundgåeligt, for alle har handlet, som de måtte handle, fordi de var i deres følelsers og i højere magters vold. Hvad angår udtryk såvel som indhold er »Blanche« den hidtil mest overbevisende middelalderfilm.

Ul Jørgensen

Den åbne mund

Maurice Pialats »Den åbne mund« er en dybt sørgelig film om døden og om vort livs spildte muligheder. En midaldrende



ungdommeligt udseende kvinde ligger for døden med kræft. Efter at lægerne har opgivet hende, bringes hun fra hospitalet hjem til den lille by i Auvergne. Hun har blot tilbage at dø, og familien ved det. Manden, sønnen Philippe og svigerdatteren Nathalie passer hende i ventetiden. Mens dagene langsomt slæber sig afsted, bliver hun svagere og svagere. Snart kan hun næppe tale, kan kun fremstønne en sætning, senere bliver hun helt stille, trækker blot vejret pibende og stønnende. Til sidst dør hun så. Som en gammel kone. Med åben mund.

Pialat fortæller gribende og hele tiden sobert i en realistisk, næsten brutal tone om dette dødsfald og de reaktioner, det fremkalder hos de pårørende. Faderen, der i sit samliv med hustruen utvivlsomt har foretaget adskillige erotiske sidespring, hvad der må have givet anledning til stærke ægteskabelige kriser, passer den døende omsorgsfuldt og kærligt, men synker også hen i selvmedlidenhed. Hans grædende »vi skændtes aldrig« kort efter begravelsen står i en næsten grotesk kontrast til den døendes halvt bevidstløse anklage mod ham tidligere om, »at han fjøtjer om med en luder«. Fortiden forandrer sig!

Sønnen synes at have været stærkt knyttet til moderen. Også han føler vel en oprigtig sorg, en sorg, som han kanalisere ud i diverse besøg hos prostituerede, hvorved han svækker forholdet til hustruen, måske på afgørende vis. Hun er den af de tre, der – naturligt nok – er mindst engageret i den døende. Frem for alt keder hele historien hende.

Det synes at have været Pialats mening, at den døende skulle tjene som en katalysator for de andre. Gennem hendes død skulle man notere sig evt. forandringer hos personer samt hvad der evt. forblev permanent. Man kan næppe sige, at filmen fungerer tilfredsstillende på denne baggrund. Man har vanskeligt ved at bedømme de tre's reaktioner, fordi man kender dem så dårligt. Måske kan man hævde, at filmen slet og ret er for kort. Som den er nu med dens stærke koncentrat af modernens døds-kamp, forekommer personer i hvert fald for uformidlede.

Hvad filmen derimod formidler på fremragende vis, er følelsen af menneskelig tomhed og manglende evne til at administrere sine følelser. Pialats personer er ikke i stand til at nå ud over sig selv og over til de andre. De tre pårørende er som fremmede for hinanden, de lever hver deres liv i det samme hus omkring den samme opgave. Dette er filmens for alvor sørgelige aspekt, som Pialat på brutal vis sætter i relief gennem den døendes fortvilede kamp for livet og dog uafvendelige død. Gennem mødet med det absurde i menneskets lod forekommer personernes spildte muligheder for dog at få noget ud af stumperne fortvivlende. Pialats personer

har ikke meget at sige hinanden, når alle de små daglige gøremål er skrællet fra. Når de står nøgne over for hinanden som f. eks. ved en sygeseng.

»Den åbne mund« er den 50-årige Pialats tredje film, og den ligger ganske tæt op ad den forrige, »Vi bliver ikke gamle sammen« (»L'Enfance nue« = »Den nøgne barndom« har vi endnu til gode). Også den havde som hovedtema skildringen af menneskelig tomhed og sjælelig nød, og også her fandt man en sympatisk indforstået holdning til personerne fra Pialats side. Han accepterer sine personer på godt og ondt, hvor en udlevering havde ligget lige for.

De to film minder stilistisk stærkt om hinanden. De har den samme opbygning fortrinsvis af totalbilleder med statisk kamera. En række i deres udgangspunkt realistiske tableauer, som Pialat, der var maler før han blev filmmand, ved en stærk stilisering giver et næsten abstrakt præg. Og de har den samme sekvensmæssige opbygning af de kronologisk fortløbende sekvenser, der efterfølger hinanden i en dump rytme.

»Den åbne mund« er imidlertid en langt sørgeligere film end »Vi bliver ikke gamle sammen«. I denne film rummede Jean og Catherines forhold dog ægte følelser (se Kos. 126), i »Den åbne mund« synes kun tomheden at være tilbage. Jean og Catherines utallige skændierier var dog udtryk for en form for kommunikation, den megen tale er nu afløst af en dødens stilhed. Det er ligeledes karakteristisk, at hvor »Vi bliver ikke gamle sammen« var fuld af lyse udeoptagelser, rummer »Den åbne mund« kun en 5-6 af sådanne, alle ganske korte. Resten af filmen er holdt i lumre indeoptagelser ofte i mørke toner. De to films parallelle slutscener har også en forskellig udgang. Da Jean efter dens endelige afsked med Catherine i »Vi bliver ikke gamle sammen« kører bort i sin bil, er det i klart solskin, og der toner for første gang i filmen musik frem. Da Philippe og Nathalie i »Den åbne mund«s sidste billeder kører bort fra hjemmet i Auvergne, er det i nat-sortte billeder, og der høres ingen musik. I »Vi bliver ikke gamle sammen« var håbet dog til stede, i »Den åbne mund« synes ikke engang dét at være tilbage.

Maurice Pialats film er stærkt selvbiografiske. I de tre film indtil nu har han skildret sin barndom, sit ægteskab med forholdet til en anden og sin moders død. Ønsker man at ordne filmene efter Pialats eget liv, skal »Den åbne mund« placeres før »Vi bliver ikke gamle sammen«, Philippe og Nathalie er naturligvis de samme som Jean og hustruen Françoise i »Vi bliver ikke gamle sammen«. De er endnu ikke for alvor gledet bort fra hinanden, og Philippe/Jean er endnu ikke begyndt samlivet med Catherine.

De to film må have været ganske pinefulde for instruktøren selv, men de

forekommer aldrig for private. Pialat har med stor kunst givet det personlige almene perspektiver.

Jens Bruun Christensen

Manden der ville være konge

Filmatiseringen af Kiplings fortælling »The Man Who Would Be King« (som står i samlingen »Wee Willie Winkie and other Stories« fra 1888) har angiveligt stået på Hustons ønskeliste siden 50'ernes begyndelse. Siden da har Hustons karriere fulgt sin karakteristiske zigzagkurs, omfattende hovedværker som »The Red Badge of Courage«, »Afrikas Dronning« og »Fat City«, bombastiske prestigeproduktioner som »Moulin Rouge« og »Moby Dick«, ubetydeligheder som »Den sidste på listen« og »De uovervindelige« og rene katastrofer som »Sinful Davey« og »A Walk with Love and Death«. »Manden, der ville være konge« er en rigtig pæn film, men det kan diskuteres om den er værd at vente 25 år på. Den følger trofast og måske lidt fantasiløst i hælene på forlægget, som handler om et par charlatan'er, englændere i Indien, der har fået den fikse idé, at de vil være konger. De er trætte af at hutle sig igennem ved diverse svindelnumre. Nu vil de lave et sidste, monumentalt svindelnummer, som skal gøre dem til konger i Kafiristan, et afsondret bjergland mellem Indien og Afghanistan. Det lykkes dem faktisk også, ved at udgive sig for Alexander den Stores guddommelige efterkommere, at tage magten i landet, og den ene krones til konge, efter at han har fuppet præsteskrabet ved sit tilfældige kendskab til frimurersymboler. Men så får kongen den fatale idé, at han vil gifte sig, og da den segnefærdige brud, som véd at hun som dødeligt menneske aldrig kan slippe godt fra at gifte sig med en gud, i panik bider sin tilkommende så han bløder, går det op for folket, at det er blevet narret. De to fremmede er ikke guder, men mennesker, og hoben kaster sig over dem.

Hos Kipling fungerer historien som et storartet bravour-nummer, en moralitet om hybris og nemesis, og især som en fabel om nødvendigheden af at opretholde afstanden mellem de herskende og deres undersåtter, og specielt mellem den hvide mand og den »indfødte« kvinde. At de to plattenslagere, som skrupelløst gør sig til herskere ved at spille de indbyrdes fejdede stammer ud mod hinanden, let kan ses som personifikationer af det engelske imperiums fremfærd i Indien, har næppe været imperialisten Kiplings hensigt. Dette – og de fleste andre perspektiver – har Huston imidlertid ladet ligge og koncentreret sig om at få filmen til at fungere som *adventure*-film, en genre han dyrkede med så stort held i »Afrikas Dronning«.

Adventure-film er genremæssigt defineret ved, at de fortæller spændende beretninger om eventyres oplevelser i eksotiske egne eller i pittoreske historiske tidsaldre. Filmene henter ofte deres stof hos forfattere som Dumas (»De tre musketerer«, »Grevnen af Monte Christo«), Jules Verne (»Jorden rundt i 80 dage«, »Sydstjernen«), Stevenson (»Skatteøen«, »Kidnapped«) og Rider Haggard (»Kong Salomons miner«, »Hun«). Der kan også nævnes film som »Tabte horisonter«, »Mens bøddelen ventede«, »Hataril!«, »Orlov i Rio« og utallige dregebogs-film (»Ivanhoe«, »Robin Hood«, »Den blodrøde pirat«). Et gennemgående træk, som dog ikke er obligatorisk, er rejsen, ofte en ekspedition gennem ukendte egne, fra sted til sted og fra overraskelse til overraskelse. Denne adventure-struktur findes også i beslægtede genrer, jfr. eksempelvis krigsfilmen »Navarones kanoner« og spionfilmene »De 39 trin« og »Udenrigskorrespondenten«.

»Manden, der ville være konge« er formet som en umiskendelig adventure-film. Hovedpersonerne er – meget genre-befordrende – to vovehalse på hasarderet færd i det fremmede. Deres foretagende er dumdrigtigt, har karakter af opdagelsesrejse. Undervejs er der de forventede »uventede« episoder. Der begyndes med en mystificerende scene: det makabre menneskekrav, som i en sen natteme slæber sig ind på redaktør Kiplings indiske avisredaktion og begynder sin fantastiske beretning. Derefter får vi, i flash-back, hele beretningen om de to plattenslageres Kafiristan-oplevelser, og herunder udfolder hele den eventyrlige eksotisme sig efter genre-regler: her er orientalske markeds-gøglere, fjendtligt sindede afghanere, rivende bjergfloder, nedstyrtede rebbrøer, grusomme stammekrige og hellige præsteordner. Huston har hentet det meste hos Kipling, men bygget videre i samme genre med tilføjelsen af makabre sportsgrene, buldrende laviner, afklædte forførsere og et kong Salomon'sk skattekammer.

Filmene er spektakulært flot med glimrende billeder af Oswald Morris, effektfulde masseoptrin og ypperlig udnyttelse af de nordafrikanske locations. Michael Caine og Sean Connery er udmærkede som svindlerparret og spiller komedie af alle kræfter; men det virker som om de – lige som publikum – midt i de frække slyngelstreger også er en lille smule overraskede over, at det hele trods alt ikke er så ustyrligt morsomt, som der lægges op til.

Peter Schepelern

Morderkabal

Ret skal være ret: denne film repræsenterer ikke Chabrol, når han er værst. Sin bundrekord har han forlængst sat – og forresten tangeret mindst et par gange.

Dersom man ville anstille sig retfærdig i en yderst subtil forstand, kunne man måske argumentere for, at Chabrol, hvis originalitet som kunstner ikke lader sig karakterisere uden henvisninger til patologiske træk i hans natur, nødvendigvis af og til må præstere noget virkelig slem for også, omend sjældnere, at kunne præstere noget virkelig godt. Holder dette argument – bare som en beskeden ansats til en forklaring på Chabrol-filmenes skiftende kvalitet – så må »Morderkabal« gøre én langt mere mismodig end Chabrols hidtil værste sager. Den er nemlig ikke »syg« nok til at kunne kaldes slem, og på den anden side ville selv Chabrols mest ukritiske beundrere

hvordan alt – indtil videre – hænger sammen, skal politifolk før næste drejning »underholde« os med indgående drøftelser vedrørende den øjeblikkelige sammenhæng.

Til denne Chabrols klart forsættelige omstændighed søger man forgæves et motiv. En eller anden mystificerende effekt kan være tilstræbt, men det er umuligt – selv hvis man tager den nærmest krampagtigt suggestive ledsagemusik i betragtning – at forestille sig, hvordan den skulle have fungeret. I øvrigt må man nok afstå fra at tillægge Chabrol et så enkelt og nærliggende motiv, for den ganske »opstilling« i filmen – og »opstilling« er noget, Chabrol har sans for –

men hvad hjælper i sidste ende Romy, når der også er Rod Steiger – i ubarmhjertig Rod Steiger-stil?

»Morderkabal« repræsenterer Chabrol, når han er så kedelig, som en Chabrol ikke kan være bekendt at være.
Albert Wiinblad

Garagen

»Det er kunstens opgave til mennesker især i krisetider: At den mobiliserer både livsforståelse, livslyst og selvfor-glemmende munterhed, at den forsoner os med skæbnen, men giver os mod på at overvinde resignationens sløvhed«. Sagde Ole Wivel, da han kaldte Det kgl. Teater og DR sammen for at løse problemet omkring TVs transmission af teatrets forestillinger. Ordene kunne have været vendt direkte mod en film som »Garagen«, der bringer Vilgot Sjöman fra puberteten uden mellemstadier over i den midaldrendes sorteste misantropi. Det er en film, der henter sin inspiration i selve nydelsen ved at lade sig overbevise om, at tilværelsen er så rædselsfuld.

For den lille akademikerklige, filmen samler sig om, er hverdagen skildret som et helvede uden alternativer. Man lyver for hinanden, man bedrager hinanden, man ydmyger og piner hinanden eller sig selv, og man elsker hinanden i en aldrig forløsende voldtægt. Som efter en primitiv junglelov er det den svageste i gruppen, der først bukker under, og da hun forsøger at rejse sig, bliver hun trådt på i de åbne sår og til sidst myrdet. Hendes impotente mand, den kristne humanist, der for længst har erstattet livsduelighed med selvdestruktiv skyldfølelse, tager mordet på sig som en moralsk bod, og vi forstår, at han ikke ønsker at leve videre på det farisæiske samfunds præmisser. Imens går morderen fri, den kyniske rektor og kapitalist, parat til den unge gymnastiklærerinde og svigerfars, »den sidste (gullash?-)baron«s sorte penge i Schweiz.

I denne perspektivløse mistrøstighed, der indrammes af en overbevisende veldefineret ydre virkelighed, savner den bastante mordintrige en tidligere chabrolsk »finesse« og de psykologiske komplikationer, der ligner en programmeret sygejournal over velfærdssvenskerne, en pandurosk »tilgivelse«. Tilbage er kun projiceringen af Sjömans effektjagende opgør med borgerskabet og et selvhad, der hurtigt stivner i meningsløs attitude.

Men skuespillerne, af et format vi må misunde svensk film, gennemspiller rollerne med en så professionel indlevelse, at »Garagen« er lige ved at overbevise som rigtig drama. Dog, nej. Brikernes kolde placering er for nem at gennemskue. Sjömans holdning står i vejen for hans talent. Se »Det sidste eventyr«.

Michael Blædel



Sean Connery i »Manden der ville være konge«.

blive forlegne, hvis den blev kaldt god.

Filmen bygger på en amerikansk kriminalroman, som efter alt at dømme ville have været udmærket egnet som forlæg til en spændende kriminalfilm, såfremt instruktøren havde været en uaffekteret »craftsman«. Det er en trekanthistorie – med de velkendte »overraskende« drejninger som de vigtigste spændingselementer. Hustruen og elskereren planlægger mord på manden, og planens udførelse skildres så ufuldstændigt, at tilskueren, hvis kendskab til planen i øvrigt er mangelfuldt, nok skulle kunne få mistanke om, at det ikke gik helt efter planen. Mistanken bekræftes så hurtigt, at man får mistanke om, at det forholder sig på en tredje måde – og så kommer overraskelserne: på en fjerde måde, ha! nej på en femte måde... Foreløbet er sendrægtigt, for når det er indlysende,

tyder på, at han vil have »Morderkabal« opfattet som en kriminalfilm med hvad han for sit vedkommende uden tvivl ville foretrække at kalde »metafysiske perspektiver«.

Til stort andet en »opstilling« bliver det dog ikke. Fortællemåden kunne have været retfærdiggjort ved at der i de enkelte situationer havde været såkaldt »spænding mellem personer« – og om en sådan spænding kan »opstillingen« siges at skabe forventninger. Den udebliver, fordi personskildringen, der enten er flovt overfladisk (hustruen, elskereren) eller oppustet dramatisk (manden), ikke tillader én at opleve de tre som egentlige personer. Man tør antage, at Romy Schneider gør hustruen en anelse mindre væmmelig, end Chabrol havde tænkt sig – der er diverse tilløb til letkøbt og historien temmelig uvedkommende misogyni –

Ta' livet af kællingen

Det første der melder sig efter gennemsynet af »The Fortune« er spørgsmålet: Hvad ville Mike Nichols på den galaj?

Han har et manuskript – af Adrienne Joyce, som efter sigende har arbejdet halvandet år på det, hvad der måske forklarer dets underlige dobbelthed som enten hastværk eller overbearbejdet – han har et par skuespillere, Jack Nicholson og Warren Beatty, der på det tekniske såvel som på det intuitive plan synes at stå ret langt fra hinanden, han har en teater-komedienne som Stockard Channing, han har John A. Alonzo som fotograf, og han har først og fremmest sin sofistikerede intelligens, der skal hjælpe ham tilbage på tørt land efter den letfærdige omgang med delfinerne.

Og så er det hele blevet til en halv-hjertet gennemgang af gamle og nye tricks fra Laurel & Hardy til TVs situation-comedy, lagt tilbage til de taknemmelige tyvere og smurt over med ufølsom periodemusik ved David Shire.

To umage kompagnoner arbejder sammen for at få en masse penge ud af en fjollet datter af et hygiejnebindyndynasti ved dels ægteskab, dels flugt til Californien og dels diverse forsøg på at blive af med hende på en ublid måde. Det bliver ved forsøgene, og filmen slutter med at den groteske ménage à trois finder sammen igen og kan begynde forfra (?). Skemaet til denne farce får være, hvad det være vil, men personerne, der er puttet på dette skema, savner enhver rimelighed, ligegyldigt hvilken betragtningsmåde, man anlægger på dem. Warren Beattys Nicky er en slikket, smart tyr, en blackmailer og tyr, der ind imellem virker umådelig tungnem, usmart og ucharmerende, når det passer ind i handlingen. I stedet burde netop handlingen være afledt af, at han ikke er så smart etc., som han gerne vil give det udseende af. Jack Nicholsons Oscar ligner mest af alt Moe fra De tre træmænd, men hans fjogede forhold til sine omgivelser, sine to medrejsende og til hele projektets natur og mekanik er en uprovokeret og uforklaret vekslen mellem infantil panik og voksen snu, altså lidt i retning af de overfladiske elementer i Stan Laurels figur. Men hvor Stans pludseligt opståede brain-storms forsvinder ved Ollies »Tell me that again!«, dér kører Oscars intelligens videre i handlingen bag hans snart efter postulerede tåbelighed. Han gennemskuer hele problematikken omkring million-arvingen, han udklækker detaljer i komplottet, som er logiske nok, skønt de mislykkes på grund af urimeligt uheld, hvor han ifølge sin natur burde udtænke vanvittige planer, som kun mislykkes fordi venen ikke tror på dem. Det er næsten indlysende, at Jack Nicholson får en masse ud af panik-turene, hvor han, som Stan, flæ-

bende rabler løs og røber sig, men det er karakteristisk for »The Fortune«, at den næsten hele vejen igennem prøver at leve på sådanne ture eller på lange, ubrudte dialogscener, hvor spillerne skal hente alt det hjem, som teksten savner og som instruktionen springer over.

»The Fortune« er en film uden reaktions- eller anticipations-skud, og det må selv idag være risikabelt for en farce, hvis man vil have tilskuerne til at være medvidere og dermed godtage det usandsynlige. Vi skal vide eller gætte, hvad der vil ske af uheld eller ulykker, eller vi skal tro, at vi ved det eller kan gætte det, og så skal det ske eller det modsatte skal ske. Der er tilløb til det – men som filmen i øvrigt fremstår er man bange for at det blot er et tilfælde – i scenen, hvor de med bussen bakker ind i en holdende bil med et elskende ungt par på bagsædet. Vi har set de unge mennesker ankomme, parkere og gå i gang med hinanden, og vi ved, at de må ind i morsomhederne igen. Derfor bliver vi glædeligt overrasket, når det faktisk sker (vi føler os lidt klogere end tumberne i bussen), og den ellers aldrende sex-joke med pigens begejstring over den pludselige heftighed (sammenstødet) bliver morsommere.

Der er meget langt fra »Kødets lyst«s handling, der var en logisk følge af personernes udvikling, og til »The Fortune«s personer, der er ulogiske følger af handlingens umenneskelighed.

Filmens danske titel er ikke lykken.
Poul Malmkjær

Alle tiders vovehals

George Roy Hills seneste film befinder sig, ganske komfortabelt, et sted i et ikke nøjere afgrænset område mellem kunst og håndværk, mellem drøm og virkelighed – ligesom også filmens helt gør det. Og både film og helt ejer til slut styrke til at realisere drømmen, til at lege sig ind i poesien, hvor skillelinierne forsvinder hinsides den blå horisont.

Filmens helt er Waldo Pepper, the Great Waldo Pepper, som han kalder sig selv med en for filmen ganske karakteristisk blanding af drømmerens tro på besværgelser og den praktiske mands sans for realiteter. Thi Waldo Pepper drømmer ikke blot om at være »the Great Waldo Pepper, han er det, men i 1926 er han for sent ude med sine evner til at kunne finde tiden, stedet og lejligheden til at overbevise andre om storheden. Waldo Pepper halser konstant i hælene på udviklingen: han er en »barnstormer«, en kunstflyver, der lever af publikums letkøbte men også flygtige gunst, men han er også en dygtig pilot, hvis drøm det er at have deltaget i den første verdenskrig, hvor han burde have kæmpet mod det tyske flyver-es Ernst Kessler. Og han plejer

drømmen ved til alle der gider lytte at fortælle, at han faktisk var med i krigen, at han sammen med tre andre piloter, unge og uerfarne, under en flyvning mødte selvsamme Kessler, der med sin blændende dygtighed nedskød de tre piloter, men ridderligt salutede Waldo Pepper ved at vippe med vingen da han opdagede, at Waldo Peppers kanoner ikke fungerede.

Se det er jo en smuk historie – og tilmed sand nok indenfor sin fiktive ramme. Blot var det ikke Waldo Pepper, der sad i den fjerde maskine. Mens hændelsen fandt sted var Pepper optaget af at oplære nye piloter. (Hvordan ville Picasso have følt sig tilpas ved at skulle undervise plankeværksmalere?).

I portrætteringen af the Great Waldo Pepper har George Roy Hill (og en i øvrigt fortrinlig Robert Redford) mere skarpsindigt end nogensinde før fået hold i et ærkeamerikansk tema: drømmen om frihed og den selvsamme drøms nederlag. Men også drømmens genopståen og triumferende sejr. Bag drømmen gemmer sig »the Frontier«.

The frontier, grænsen, er i USA (i modsætning til i England) ikke nogen fast fysisk grænse, der sætter bom for den individuelle udfoldelse, men tværtimod en evigt foranderlig grænse. Konkret dækker ordet over et fremskudt område i grænselandet mellem vildnis og civilisation, hvilket i Amerikas tilfælde vil sige, at the frontier har bevæget sig fra Atlanterhavet og stadig vestpå indtil der (omkring 1890) ikke eksisterede mere »free country«. Som mentalt begreb står »the Frontier« altså for frihed, og begrebet har på godt og ondt præget USA. Historikeren Frederick Jackson Turner (1861–1932) har forklaret det således:

»... den amerikanske holdning skylder 'the Frontier' sine slående karakteristika. Denne grovhed og styrke, parret med skarpsindighed og bjergsomhed; denne praktiske, opfindsomme forstand, hurtig til at finde på råd; denne myndige beherskelse af materielle ting, mangelfuld i det kunstneriske, men magtfuld når det gælder om at realisere store mål; denne rastløse, nervøse energi; denne dominerende individualisme, der arbejder for godt og for ondt, og tillige det livsmod og det overskud, som følger med frihed – disse er 'the Frontier's' karakteristiske træk, eller karakteristika frembragt andre steder på grund af eksistensen af 'the Frontier'«.

Turners skarpsindige tydning af Frontier-åndens effekt i mange led genfindes både i den amerikanske hverdag og i kunsten. Et utal af forfattere, der skrev omkring århundredskiftet var præget af »the Frontier« (herhjemme kender vi vel lidt til begrebet, når vi europæisk drømmende taler om »at rydde nyt land«), men helt frem til i dag er amerikansk kunst påvirket af begrebet. Ofte giver det sig udtryk i en stærk fornem-

melse af, at der ikke mere findes grænser at overskride, at man er spærret inde – tænk f. eks. på Scott Fitzgeralds »The Great Gatsby«, for hvem grænseudfordringen kun fandt en fattig udløsning i lettjente penge ved smugling med efterfølgende menneskelig fallit; eller Hemingways helte, der søger at finde »the Frontier« ved at prøve kræfter med døden i et afsporet forsøg på at manøvrere sig uden om de afstukne grænser; eller som hos Orson Welles, hvor personerne (Kane, Amberson, Josef K., Falstaff) er låst fast, hvor en »comeuppance« ikke ejer den rensende effekt som i tidligere tiders amerikanske kunst.

Men drømmen om »the Frontier«, og dens positive effekt, eksisterer – hos George Roy Hill, i denne film, i en raffineret udformning. Hill lader sin helt, kunstflyveren Waldo Pepper, opleve adskillige nederlag og dog vinde sejr, for Waldo Pepper er både Frontier-manden og kunstneren forenet i samme person. (Måske er kunstneren ganske enkelt en Frontier-mand).

Flyvning repræsenterer for Waldo Pepper en udfordring og en frihed. Udfordringen kan siges at være repræsenteret af Kessler, der både nåede at komme med i krigen og at komme før Waldo Pepper med kunstflyvningens ultimative kunststykke: the outside loop. Mere jordnært sættes der grænser for Waldo Peppers udfoldelse, da regeringens flyve-kommission forbyder ham at flyve. Waldo Pepper henvises til under falsk navn at søge arbejde i illusionernes by. Der, af alle steder, findes både drømmen og muligheden for at realisere den, og dermed vinde friheden.

I Hollywood får Waldo Pepper arbejde som stuntflyver, og der møder han selveste Ernst Kessler. Sammen skal de gentage den kamp, som Waldo Pepper for længst har gjort til sin, og uden forudgående aftale gør de to piloter illusionen til alvor, da de, i mangel af kanoner og kugle, angriber hinanden og bruger flyvemaskinerne som våben og flænses i hinandens maskiner – indtil Waldo Pepper ser, at Kessler har indrømmet sit nederlag. Hvorefter Pepper saluterer. Ud i det blå, til friheden, flyver de så.

Det er uendelig smukt at opleve disse gamle maskiner i luften, ikke mindst fordi George Roy Hill subtilt og uden spor lyst til at prædike beretter for os, at i kunsten er det stadig muligt at flytte grænser, at bevare sin individuelle frihed (det ikke har spor at gøre med øjeblikkets galopperende danske Glistrup-frihed til at være sig selv nok), at friheden findes i udfordringen. Og at kunsten – illusionen, drømmen, poesien – ikke er hverken den ringeste eller den mindst væsentlige udfordring at samle op.

Så skal det indrømmes, at George Roy Hill ikke konstant evner at give tilstrækkelig prægnant udtryk for dette. Filmen rummer ikke nok af den poesi,

der rettelig overbeviser om kunstens styrke, men »The Great Waldo Pepper« ejer hele tiden en medrivende, på en gang uskyldig og dog medvidende, charme, der dog først til slut potenser. Af og til er filmen ikke meget mere end en stur, stur luftcirkus, smukt koreograferet af stunt-flyveren Frank Tallman, men det er dog flot at se på, og det er underholdende, og det er fortalt med en åbenlys forelskelse i emnet flyvning og flyvere, kunst og kunstnere. Men det er historiens underliggende lag der betinger filmens format og gør den til et stedvis bevægende, hele tiden underholdende, værk. Per Calum

Sunshine Boys & Sherlock Holmes' smarte bror

»Sunshine Boys« er Neil Simons niende Broadway-skuespil, af Time Magazine valgt som et af de 10 bedste skuespil i sæsonen, og i New York Times fandt kritikeren Clive Barnes, at det formentlig var Simons hidtil bedste skuespil (»... a joy ... extraordinarily funny, extraordinarily loving and offering an insight into a fading era of American show business«). Næppe nogen dansk teaterkritiker har været enig med Clive Barnes, skønt skuespillet herhjemme er blevet opført på ikke mindre end tre teatre. Årsagen er nok, at Simons tekst kræver en skuespiller-kvalitet, som vi herhjemme næppe råder over – bl. a. fordi der må forudsættes en forståelse for og en kærlighed til amerikansk vaudeville, noget danske skuespillere af gode grunde ikke kan rumme på samme måde som amerikanske skuespillere, der ofte ejer en fortidig erfaring netop fra vaudevillen.

Filmatiseringen af Simons komedie bekræfter for mig teorien. George Burns, der spiller den ene af filmens aldrende vaudeville-skuespillere, kender miljøet ud og ind, og mon ikke Walter Matthau, den anden af filmens gamle komikere, også i sin karrieres begyndelse har været beskæftiget med vaudeville. Begge gennemspiller i hvert fald teksten med megen af den kærlige indsigt, der gør Simons dialoger til vittig, grinagtig ping-pong og til en kærlig og indsigtfuld beretning om mennesker og en tid, som udviklingen har passeret.

Stykkets og filmens historie (filmen følger ret nøje skuespillet) er kort denne: komikerne Willy Clark (Matthau) og Al Lewis (George Burns) har i 43 år været kendt som »The Sunshine Boys«, de har været enormt populære, men i det lange åremål er de personligt kommet til at næsten hade hinanden. De har – 11 år før historien begynder – opgivet deres komiske nummer.

Så kommer en dag Willy Clarks nevø

og fortæller sin gamle onkel, at TV vil producere en historisk kavalkade over vaudevillens udvikling. Clark og Lewis må selvfølgelig med. Simon skildrer vittigt eneroverende nevøens kamp for at overtale de to gamle komedianter.

I Herbert Ross' iscenesættelse efter Simons eget manuskript (nevøens besøg hos den ene af komedianterne på dennes bopæl udenfor New York er en glimrende tilføjelse) er ikke mere end kompetent, men han har fornuftigt valgt at koncentrere sig om historiens »odd couple«, og især George Burns leverer en fremragende underspillet præstation, som får alle tekstens kvaliteter frem – om problemer med at blive gammel, om at ældes med værdighed, om ikke at ville give op og om at kæmpe for det, man hele sit liv har stået for.

For Matthau lykkes det kun delvist. Maskeringen af Matthau er ikke altid vellykket (Burns har den rette alder til rollen, Matthau er for ung), og flere steder i filmen er Matthaus spil for udisciplineret. Måske fordi Herbert Ross har ønsket en stærk kontrasteffekt, måske fordi Ross ikke har været stærk nok til at kunne styre Matthau, der er en mere end almindeligt selvoptaget skuespiller.

Filmens fundamentale svaghed er manuskriptets krav om en subtil balancegang, alle elementer skal være nøje afstemt efter hinanden, og honoreres dette forlangende ikke, så bliver der tilbage først og fremmest en grine-film. Det er »Sunshine Boys« i rigt mål.

Samme svaghed findes i »Sherlock Holmes' smarte bror«, men her endnu mere udpræget, fordi manuskriptet ikke er så solidt konstrueret og dialogen ikke så godt skrevet. Filmen bærer i udpræget grad præg af, at skuespilleren Gene Wilder ikke (endnu) magter den tredobbelte opgave han har givet sig selv: foruden at spille hovedrollen også at instruere og skrive manus.

Wilder, der hidtil har gjort sig bedst bemærket i Mel Brooks' film (den forsagte bogholder i »The Producers«, revolvermanden i »Blazing Saddles«, og Frankenstein junior i »Young Frankenstein«) har kendt sit eget temperament nok til at vide, at han ikke har skullet forsøge sig i Brooks' anarkistiske komediestil. »The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother« er i stedet en næsten blid komedie, tænkt, skrevet og instrueret som en pastiche over Sherlock Holmes-eventyrerne. Til dette brug har Gene Wilder opfundet lillebroderen Sigi Holmes, som storebror Sherlock (eller »sheer luck«, som den jaloux Sigi døber storebror Sherlock) giver en opgave at klare. Det er noget om et vigtigt dokument, af vital betydning for den engelske nations sikkerhed, der er forsvundet. Det er selvfølgelig superskurken Moriarty, der er på spil, men opklaringen besværliggøres af en ung dame (den vittigt spillende Madeline Kahn), der forvirrer og forsinker Sigi i løsnin-

gen af gåden.

Filmens højdepunkt er nok det velkoreograferede kaos som opstår, da dokumentet midt under en opførelse af Verdis »Maskeballet« går fra hånd til hånd, thi både skurke og helte er på mystisk vis sluppet med ind på scenen som parthavere i operaen, for senere også at gøre hele teaterbygningen til skueplads for løjnerne. Marx Brothers og deres »Hallelujah i operaen« er den oplagte inspirationskilde.

Morsomt er det også, når instruktøren Gene Wilder gang på gang lader personerne søge tilflugt i barndommens reaktioner, når noget går galt, og i tilgift er der undervejs i den noget usammenhængende film adskillige isolerede vittige sekvenser, der giver løfter om, at Hollywoodkomedien har fået en ny (og helt anderledes) Wilder at regne med.

Per Calum

Israelsk filmuge

Den selvstændige israelske filmproduktion har etableret sig i 60'ernes begyndelse og har i de sidste 15 år frembragt hen mod et par hundrede spillefilm, sideløbende med co-produktioner med udlandet såsom Otto Premingers »Exodus«, Melville Shavelsons »Cast a Giant Shadow« og Norman Jewisons »Jesus Christ Superstar«. Og filminteressen i Israel skal være enorm; kun i Japan sælges der årligt flere biografbilletter pr. indbygger, hvilket muligvis hænger sammen med, at TV først er indført i Israel i 1968. I danske biografer har vi hidtil, fordelt over næsten 20 år, kunnet se i alt fem israelske film:

»Højde 24 svarer ikke«, englænderen Thorold Dickinsons film om Israels tilblivelse, »Vi er alle konger«, 1968, Uri Zohars film om seksdageskrigen, Moshe Mizrahis »Rosa – Jeg elsker dig«, 1972 (jfr. Kosmorama 114) og samme instruktørs »Pigernes far«, en komedie fra 1974. Begge Mizrahis film var produceret af Menahem Golan, der også har instrueret en lang række film, bl. a. musical'en »Manden fra Casablanca«, 1974, der var en mægtig succes i hjemlandet, men som ikke vakte nævneværdig interesse, da den havde Danmarkspremiere i Roxy i marts sidste år. Af Golan har vi også set gangsterfilmen »Lepke«, 1974, som han instruerede i USA med Tony Curtis i titelrollen. Den israelske filmuge, der blev afholdt i Atlantic Bio i København i november som led i den israelsk/danske kulturaftale, gav altså en tiltrængt udvidelse af vores kendskab til denne nye filmnation og blev faktisk også fulgt af et overraskende stort publikum. Der blev præsenteret seks spillefilm og et program med tre kortfilm.

Den ældste af filmene, »Sallah« (1964), var en noget gumpetung satirisk komedie. Haim Topol – der havde hovedrollen i Jewisons filmatisering af musical'en »Fiddler on the Roof« – spil-

ler en immigrant, der sammen med sin store familie kommer til jødernes land. Det giver anledning til en del grovkornet satire over israelsk bureaukrati og valgsvindel og over den fiffig-dumme, arbejdssky jøde i Topols skikkelse. Instruktøren Ephraim Kishon, der desuden har instrueret filmene »Evrinka« (1967), »The Big Dig« (1969) og »The Policeman« (1974), er også kendt som forfatter til en række litterære satirer, bl. a. fortællingerne »Noahs Ark, turistklasse«. »Sallah« blev en stor succes i hjemlandet og opnåede en Oscar-nominering i USA i 1966.

»Belejringen«, 1969, er angiveligt lavet af en ukendt instruktør med det italiensk klingende navn Gilberto Tofano. I følge Herbert Steinthal, der har udvalgt filmugens film, er der grund til at formode, at den italienske fotograf David Gurfinke er filmens egentlige ophavsmand. Filmen skal bygge på en idé af skuespillerinden Gila Almagor, der også spiller hovedrollen. Hun anses for Israels største filmskuespillerinde og har også roller i »Huset i Chelouche Street« og »Sallah«. Filmen var nok filmugens mest interessante og overbevisende. Den skildrer konflikten mellem privatliv og politiske vilkår gennem historien om en smuk ung enke »overkommelse« af ægtemandens død i seksdageskrigen. Filmen giver et atmosfærisk billede af hverdagen i et land i krig. Formelt er den nok lidt naiv »avanceret«, men også ganske effektiv, med psykologiske, antonioni'ske billedkompositioner, smarte montage-sekvenser (der sammenfatter glimt af krigen) og en verfremdningseffekt, der til slut ved at lade situationen i filmens story fortsætte hos filmholdet markerer, at de fiktive personer har samme problem som de virkelige: krig.

Moshe Mizrahi, som vi allerede kender fra »Rosa – Jeg elsker dig« og »Pigernes far« og som tidligere har instrueret »The Traveller«, 1969, og »Les stances à Sophie«, 1970, havde lavet »Huset i Chelouche Street«, 1972. Det var en sentimental historie om en families liv i 1946-47, da den engelske besættelsesmagt administrerede området. Den 15-årige Sami er det mandlige overhovede i en familie bestående af mor, mormor og tre små søskende. Han har svært ved at løsrive sig fra moderens (Gila Almagor) indflydelse (filmen hed oprindeligt »My mother, my love«), men efter at moderen har fundet en ny mand og han selv har gjort sine første erotiske erfaringer hos en pige i tyverne (spillet af Michal Bat-Adam, der også gav seksualvejledning til drengen i »Rosa – Jeg elsker dig«), kan han drage hjemmefra – samtidig med at den israelske uafhængighedskrig bryder ud. Filmen er pæn trivialkunst, præget af national selvbekræftelse og naiv folke-heroisme, som utvivlsomt må appellere til et israelsk publikum.

Ved en fejltagelse, som først viste

sig, da publikum sad forventningsfuldt i biografen, var den programmerede film »Floch« blevet ombyttet med »But Where is Daniel Wax?«, 1972, et meget rost debutarbejde af Avraham Heffner. Det var en rigtig intellektuel *quest*-film om en bøvlet folkesanger, som efter en karriere i USA vender hjem til Israel. Han træffer nogle gamle kammerater, men én af dem, den legendariske Daniel Wax, er tilsyneladende forsvundet. Sangeren leder efter ham, og denne eftersøgning gennem forskellige miljøer rundt om i landet strukturerer filmen. Til slut lokaliseres Wax, han viser sig at være blevet en snakkesalig universitetslærer og bestemt ikke umagen værd at lede så længe efter, hvilket vistnok også er det resultat sangeren kommer til. Heffner havde også lavet »Slow Down«, en kortfilm efter en novelle af Simone de Beauvoir, om et gammelt ægtepars skænderi, brud og genforening. Den blev vist sammen med Victor Nords »En dag i Israel«, en smart sammenklippet reklamefilm om landet, og Micha Avnis »Nybyggere«, en propaganda-film om en kibbutz i de nordlige egne.

»Shalom – En bøn med på vejen«, 1973, var en debutfilm af den 22-årige Yaky Yosha, som både havde instrueret, produceret og skrevet manuskript, foruden at han havde komponeret musikken og spillede hovedrollen. Filmen er øjensynligt blevet modtaget som lidt af en åbenbaring i hjemlandet, men ligner nu mest en ambitiøs filmskoleelevs ego-trip. Hovedpersonen er en 20-årig mand med det symbolske navn Shalom, og filmen redegør i en meget »ung« stil – eller rettere en mangfoldighed af stilarter – for generationskonflikter, politisk splittelse og almindelig forvirring i det moderne Israel.

Den nyeste af filmene, »Min Michael« fra 1974, var instrueret af Dan Wolman, der desuden har lavet »The Dreamer« (eller »The Morning Before Sleep«), 1969, og den udeblevne »Floch«, 1972. Det var nok den teknisk mest avancerede af de viste film, præget af ubestridelig professionel finish, men til gengæld temmelig fidusagtig i sit indhold. Historien fortæller ret uspændende om en ung kvindes hemmelige fantasier i et kedeligt ægteskab. Den stille skønhed Efrat Lavie (der havde en hovedrolle i »Manden fra Casablanca«) hengiver sig til forestillinger om imaginære erotiske oplevelser med to arabiske kammerater fra barndommens endnu udelte Jerusalem. Det er naturligvis interessant at notere sig, at Israel også producerer denne type film, men det er dog først og fremmest forbløffende – på et tidspunkt hvor hele nationens eksistens er truet – at se den israelsk/arabiske konflikt udlagt som en seksualneurose. Hvis det er en korrekt diagnose, må man da håbe, at mellemøst-krisen snarest finder sin Freud!

Peter Schepelern