

Filmene

- »Den nye lejer«
- »Car Wash – gas på benzintanken«
- »Lommepege«
- »Jernkorset – og sergent Steiner«
- »Magtens sødme«
- »Den kvikke kanin«
- »Mord for betaling«
- »Carrie«
- »Aftenlandet«
- »Nyt legetøj«
- »Krigens troldmænd«
- »Happy Days«



Den nye lejer

Konflikten mellem det retskafne og ondskabens i verden har Polanski beskæftiget sig med i flere film. Mest tydeligt i »Vampyrernes nat« og »Rosemary's baby«, men hvor kampen mod det onde i disse film resulterede i ondskabens yderligere udbredelse og dermed triumf, står Polanski med »Den nye lejer« nærmest i stampe.

Den venlige men lidt generte polskfødte kontorist Trelkovsky har hørt om en ledig lejlighed i et ucharmerende kvarter i Paris og ønsker at flytte ind. Allerede konfrontationen med den ikke videre imødekommende portnerkone afspejler en fjendtlig atmosfære, som yderligere bekræftes af samtalen med den barske og mistænksomme Mr. Zy, der gør meget ud af at understrege betydningen af, at husreglementet overholdes. Præsentationen forinden af selve lejligheden med portnerkonens bemærkning om, at den tidligere logerende, den unge frk. Choule, nogle dage forinden havde kastet sig ud af vinduet, grundlægger det urovækkende element. Trelkovsky føler oprigtigt med den unge pige og besøger hende senere på hospitalet, kort inden hun dør. Gennem samtaler med hendes nærmeste venner forstår han, at de alle står uforstående overfor hendes selvmord. Grunden, ræsonnerer han, må altså snarere ligge i og omkring den lejlighed, der var hendes, og som han nu bor i. Efterhånden som han lærer sine naboer i opgangen lidt bedre at kende, opdager han, at de er intrigante og på det nærmeste bekriger hinanden. Trelkovsky, der forsøger at leve en stilfærdig tilværelse i al fordragelighed, ønsker ikke at blive en del af dette spil, og hans afvisning af en opfordring til at være medunderskriver på en klage over en af de øvrige beboere bliver taget meget fortrydeligt op og resulterer i, at der nu begynder at indløbe urimelige klager over hans egen adfærd.

I hans øjne er der ved at blive etableret et komplot imod ham, og han ser i sin egen situation en parallel til den tidligere lejers, hvilket kaster ham ud i en mareridtsagtig tilstand, hvor han identificerer sig med frk. Choule. Hver nat er han på vagt overfor naboernes ondsindede angreb, som han er overbevist om dirigeres af Mr. Zy godt hjulpet af portnerkonen.

Polanski lader os følge Trelkovsky, som Trelkovsky selv opfatter sin situation. Det afføder især i begyndelsen en række humoristiske situationer, der udover at karakterisere hovedpersonens nærmest blåøjede uskyld også skal vise, hvor dårlige vilkår retskaffenheden har i det moderne samfund. Her markerer man nemlig sine enemærker og forsvarer dem uden hensyntagen til nogen eller noget som helst. Eksempelvis vennen Scopes demonstrativt højtspillende grammofon, som medfører en spagfærdig, men yderst rimelig klage fra ovenboen, der til gengæld får et møgfald og bliver sendt op igen med

uforrettet sag. Trelkovsky er på forhånd taberen i hele dette spil. Omgivelserne har fra starten taget magten fra ham, hvad han nok indser, men alligevel ikke vil indrømme overfor sig selv. I stedet finder han i frk. Choules tragiske endeligt en fællesnævner for sin egen situation. Den bliver på samme tid hans værn og hans undergang, for som slutscenen afslører, gentager historien sig.

Filmen troværdighed er det imidlertid så som så med. Da historien udvikler sig og forlader det realistiske plan, har den ikke noget andet at sætte i stedet. De mange mærkelige ting, som Trelkovsky kommer ud for, lægges spændende op med forventning om noget større og uudgrundeligt. Affaldet, han taber på trappen, er væk, da han kommer tilbage, men hvem, der har gjort det, og hvorfor opklares aldrig. Næstekærligheden blomstrer just ikke ligefrem i huset, og episoden virker bagefter underligt postulerende. Den bibringer tilskueren en effekt, der må opfattes i selve øjeblikket som et yderligere eksempel på den spirende sammensværgelse, der er i gang mod ham, men viser sig bagefter ikke at have bund i noget som helst. På samme måde virker beboernes timelange ophold på toilettet overfor Trelkovskys vindue. De står som stenstøtter fuldstændig urørlige og stirrer, og da Trelkovsky i sin mæridtstilstand sniger sig derover og får forklaringen ved at se hieroglyfferne på væggen, er det måske forklaring nok for ham, men ikke for tilskueren, da man jo efterhånden bliver klar over, at Trelkovsky ikke ser og opfatter de samme ting som sine medmennesker. Hvis så disse gamle tegn bare blev brugt til noget mere, men det gør de ikke.

Filmen fejler afgørende, da den til sidst for et øjeblik forlader hans sygelige forestillingsverden og vender tilbage til det realistiske plan. Derved udleveres han som et isoleret tilfælde, og de andre beboere viser sig da også at være helt normale med rimelige menneskelige reaktioner. Var galskaben ført til ende uden dette sidespring, havde Polanski muligvis kunnet overbevise os om den vedvarende ondskab, der dræber al fornuft og medmenneskelighed i et retskaffent individ. De mystiske episoder kunne så have forekommet som systematiske og veltillægte forsøg på at nedbryde ham psykisk. For at ondskaben ikke skulle sejre over ham tager han så konsekvensen og kaster sig ud endda indtil flere gange, men manegen med det begejstrede publikum, der hylder ham som artisten før det store spring, understreger blot, at manden er gal. Filmen savner den dobbelttydighed, der var så urovækkende og spændende ved »Rosemary's baby«. Manglen på en kontant løsning fascinerede. »Den nye lejer« virker sammenlignet hermed meget firkantet og snyder i sidste ende tilskueren ved at have foregivet noget, den alligevel ikke kunne stå inde for.

Som underholdning betragtet fungerer

første halvdel bedst. Med Polanski selv i hovedrollen bliver der skabt en venlig men undskyldende figur, der nok har sympatien på sin side, men som fratages al højtidelighed ved de små komiske hændelser, han bliver en del af. F. eks. da han er med Stella til karatefilm, og hun bliver voldsomt erotisk ophidset af Bruce Lees varierede fnysen. Trelkovsky indfanges snart af hende, og situationens absurditet aflæses af en biografgænger på rækken bagved, der flegmatisk følger omfavnelserne. Sven Nykvists meget stemningsbetonede billeder, der præcist indfanger døgnets forskellige belysninger, skaber en grundtone af noget indeklemt og dystert. Der hviler fra starten en uhyggelig atmosfære over filmen. Fejlen er bare, at uhyggen ikke rammer noget som helst. (Le locataire - Frankrig 1976).

Erik Hvidt



Til venstre Richard Pryor og the Pointer Sisters. Herunder: Instruktøren Michael Schultz, der instruerer Melanie Mayron.

Car Wash - Gas på benzintanken

Michael Schultz' impressionistiske billeder af arbejdsgangen fra morgen til aften på en bil-vask i Los Angeles er et mylder af enkeltheder, der søger en helhed og savner et indhold. Modsat »Nashville«, som »Car Wash« i sin form ligner på et meget mindre plan, samler episoderne sig ikke i en følelsesmættet og pointeret slutning. Måske har der ikke været fantasi nok til at forestille sig, hvad der kunne være sket på sådan en arbejdsplads, hvor der normalt næppe sker ret meget, måske er Schultz i et forsøg på at undgå at gøre det lille centrum til et mikrokosmos i stedet kommet til at understrege stoffets fundamentalt manglende substans.

Schultz har konstrueret filmen som en kontinuerlig række af sketches, der henter deres tradition og jargon i natklub- og cabaretpertoiret, og han understreger det ved at indlægge et nummer med generens koryfæ Richard Pryor som religiøs charlatan. Her i en af filmens mere vellykkede sekvenser kombinerer Schultz det satiriske og det musikalske og får lærredet til at leve i farverne, da de hvid-

klædte Pointer Sisters i korsang blander sig mellem de orangefarvede carwash-dragter. Det er kun til at ærgre sig over, at Schultz ikke fortsætter og laver den moderne realistiske arbejdneger-musical, han tager så mange tilløb til. Ellers gør han meget for at vitaminisere et tyndt manuskript, der kun evner at integrere de sociale kommentarer som uforpligtende vignetter og i øvrigt aldrig gør ordentlig rede for, hvordan en car wash egentlig fungerer. Det meste af tiden kunne filmen sådan set udspille sig i et hvilket som helst miljø i USA.

Af mangel på bedre laver Schultz det sikre, hvilket vil sige det oplagte: velkoreograferede, men ikke meget originale samspil mellem vaskeriets særpregede rekvisitter og Norman Whitfields pulserende musik gennem højttalerne. Imens gøgler skuespillerne i en trættende blan-



ding af Onkel Tom og hip soul man fra Harlem. De fyrer adskillige vittigheder af, men udvikler sig ikke gennem filmen. Til sidst får de – stadig i revytraditionen – hver deres afslutningspointe. »Car Wash« ender som sin egen kliché.

Klicheen findes også i rollebesætningen, anført af den evige fag-neger i amerikansk TV-underholdning, Antonio Fargas, der bl. a. får denne replik at øve sig på: »Jeg er mere mand, end du nogen sinde bliver, og mere kvinde, end du nogen sinde får fat i.« Den er taget lige fra pulp-litteraturen. Og Norman Whitfields score er lige fra pulp-musikken. I 60'erne var Whitfield en af Tamla Motowns førende personligheder, da selskabet løftede negrenes underholdningsmusik ud af ghettoerne og gjorde den til fælles øje, men her har han i stedet for at skabe et

frit meddigtende lydspor stereotypt re-produceret den bastante diskoteksstil. Kun titelnummeret ejer vitalitet, resten er toner i støjende tomgang.

»Car Wash« er Michael Schultz' anden spillefilm efter en række respekterede teater- og TV-instruktioner. Den er en sæbeboble, der forsvinder under spuleren i garagen, men den efterlader et lille løfte om, at Schultz med et ordentligt manuskript måske kan lave en film, negrene kan være tjent med. (Car Wash - USA 1976).

Michael Blædel

Lommepenge

Truffauts senere film kan opfattes som en slags reviderende kommentarer til hans tidligere produktion. I »La nuit américaine« tages filmkunstnerens arbejde under behandling. »Deux anglaise et le continent« er at betragte som en anden del til »Jules et Jim«, idet de to romanforlæg, der udgør Henri Pierre Rochés samlede forfatterskab, er meget nært knyttet til hinanden. »L'histoire d'Adèle H...« er en foruroligende revision af kærlighedstemaet, der så ofte har været gennemspillet hos Truffaut. Denne tendens er endnu tydeligere i hans seneste film, »L'argent de poche«, der foregår i børnenes verden, som han også beskrev i sine to første film, »Les Mistons« og »Les 400 coups«. Spørgsmålet melder sig da, om Truffaut har revideret sin opfattelse af børnenes verden.

Synsvinklen er ikke forandret. Ligesom man i »Les 400 coups« fortrinsvis ser på Antoine og ikke *med* ham, indtager Truffaut i sin seneste film udpræget betragterens rolle, hvilket pointeres ved at han i filmens begyndelse optræder som far til et af børnene. Emnet, derimod, er radikalt forandret. »Les 400 coups« koncentrerer sig udelukkende om Antoinets ulykkelige situation, hans ensomhed i storbyens stenørken. Men »L'argent de poche« er en kollektiv film, der giver nogenlunde ligeligt indblik i en gruppe børns tilværelse. Desuden foregår den ikke om efteråret i Paris, men hen på sommeren i en mindre provinsby, hvor alle kender hinanden, og hvor trøstesløs ensomhed måske ikke er en umulighed, men i hvert fald en sjældenhed. Filmen er således et generelt statement om børns situation i dagens Frankrig og ikke en case-history, som den første Antoine-film var det. Derfor er filmen som helhed også optimistisk.

Dens karakter af generelt statement understreges allerede fra begyndelsen, hvor en 12-13 års ferierende pige sender et postkort fra en landsby, der ligger nøjagtigt i Frankrigs midte, til sin jævnaldrende fætter. Der klippes dernæst til fætteren, der sidder og læser kortet i klassen; læreren tager postkortet og anvender det i geografiundervisningen, idet han gør et stort nummer ud af, at det er afsendt fra Frankrigs midte. Filmens generelle karakter turde være fastslået. Filmen beskriver dernæst episodisk denne

skoleklassens og dens nærmeste omgivelers færden indtil begyndelsen af sommerferien, da fætteren, Patrick, og kusinen, Martine, mødes på en feriekoloni og forelsker sig.

Bedst lærer vi Patrick at kende. Han synes egentlig at trives godt i skolen og med sine kammerater, men da han bor alene med sin far, der er næsten totalt lam, er han noget overanstrengt og har et stort kontaktbehov. Med imponerende psykologisk sans og sin berømte blufærdighed skildrer Truffaut Patricks voksende kærlighed til hans skolekammerats mor, Madame Riffle. Han ser langt efter den frodige dame, når hun følger sin søn til skole, og når han besøger kammeraten. En dag har han tilbragt eftermiddagen sammen med kammeraten og bliver inviteret til middag. Patrick stirrer sigende på Madame Riffle, mens han indtager store mængder af brød, steg, vin, ost, frugt og kage. Det er den eneste måde, hvorpå han kan vise, hvor meget han værdsætter Madame Riffle, og da hun naturligvis er glad for, at han kan lide maden, opstår der gennem måltidet en slags fællesskab mellem dem. Men da Patrick senere forsøger at erklære sin kærlighed ved at give hende roser, misforstår hun det aldeles og tror, det er en erkendtlighed fra Patricks far. Den totale forståelsesbarriere mellem de velmenende voksne og børnene viser sig også i skolen, når lærerinden forsøger at få eleverne til at recitere Molière. Eleverne rabler Molière af sig, som var det den lille tabel, og hun må demonstrere for dem, hvordan det skal gøres. Men først når lærerinden er gået, nedbrydes elevernes blufærdighed, og de reciterer Molière med stor dramatisk sans. Det morsomste sammenstød mellem de voksne verden og børnenes er, da politimesterens datter gør sig udtalings og ikke får lov at komme med på restaurant. Resolut tager hun faderens højtaler og udbasunerer over hele husblokken, at hun er sulten. To nabodrenge får hurtigt improviseret et hejseværk, og et overdådigt måltid sendes ind til den sultne pige. Børnene synes det er evigt skægt, men de voksnes kommentarer antyder, at de finder situationen beklagelig, og at politimesteren ikke vil få lov at dø i synden.

I kontrast til alle de muntre hændelser står den nye dreng i klassen, Julien. Han går elendigt klædt, tilbringer sin fritid på gader og stræder, og – viser det sig – bliver mishandlet på det groveste i hjemmet. Julien er tydeligvis en slægtning til den unge Antoine og Fido fra »Tirez sur le pianiste«. Da forholdene i hjemmet kommer for dagen, og Julien anbringes på en institution, bryder lærerinden sammen i skyldfølelse. Men hun har faktisk ingen skyld. Som alle de andre voksne forstår hun blot ikke, hvad der foregår i børnenes verden. Med fin ironi vises det for eksempel, at den i alle måder flinke og af børnene afholdte skolelærer faktisk intet ved om børn. Da han selv bliver far fordyber han sig i lærde værker om børne-

psykologi og opdragelse og belærer en af sine elever, om at babyer først er i stand til at smile, når de er et par måneder gamle. Det gør naturligvis intet indtryk på eleven, han er overbevist om, at babyen har smilet til ham, for de er begge i børnenes verden. Det er da også karakteristisk, at Patrick først finder en veninde, da han forlader voksenmiljøet og kommer ind i børnemiljøet: feriekolonien.

Hvad mener Truffaut så om børnenes lod i en verden, hvor de nok kan finde venlighed hos de voksne, men aldrig forståelse? Svaret finder vi i episoden med den toårige Gregory. Hans mor har i forvirring efterladt ham i sin femtesals lejlighed, hvor et vindue står åbent. Naturligvis falder han ud og moderen dån. Men drengen rejser sig ganske uskadt og siger blot: »Le petit Gregory a fait boum!«, for børn kan heldigvis både på sjæl og legeme tåle flere knubs, end de voksne tror. (L'argent de poche - Frankrig 1976).

Ul Jørgensen





Til venstre Jack Nicholson, Robert De Niro og Theresa Russell i »Magtens sødme«. Foregående side: James Coburn i »Jernkorset«.

Jernkorset - og sergent Steiner

Alle Sam Peckinpahs film foregår i et ingenmandsland mellem våbenføre mænd. Disse mænd er enten anakronismer i westerns («De red efter guld», »Major Dundee», »Den vilde bande», »Cable Hogue», »Junior Bonner«, »Pat Garrett og Billy the Kid«), forbrydere på flugt («Get-away», »Bring mig Alfredo Garcias hoved«), verdensfjerne intellektuelle, der lærer virkeligheden = volden at kende («Køterne»), eller soldater, selvom de underligt nok først er blevet det nu med »Jernkorset«, den sidste i rækken. Underligt nok fordi alle Peckinpahs figurer er i krig. De er mænd, der elsker krigen. De opsøger voldsomme begivenheder og stormer deres skæbne i møde for endelig at få stadfæstet, hvad de altid har anet. Nemlig at kaos og opløsning er det mål, hvorimod alt liv og dermed hele vor historie bevæger sig. »Peckinpah seems capable of only one affirmation: the defiant laughter of the dying man«, skriver Eric Rhode i sin nye, store filmhistorie, og ordene har unægtelig gyldighed også i forbindelse med »Jernkorset«, der helt bogstaveligt ender som Rhode mener alle Peckinpahs film so oder so ender. Hvis et menneske har hjemme der, hvor dets overbevisning verificeres, så er det Peckinpahske hjem slagmarken. På dén bekræftelsen. Det gælder dog her, som måske overalt, hvor fænomenet beskrives, at den trodsige dødsilængsel ses som et udelukkende maskulint træk. Det er den gamle historie: For mænd bliver virkeligheden til der, hvor den fuldbyrdes, for kvinder er den i det nærværende. Derfor kan de to køn aldrig forenes, og derfor er kvindernes rolle i disse film reduceret til kommentatorernes. I »Major Dundee« konstaterer titelfiguren, at krigen ikke vil vare evigt, men korrigeres af en pige: »For dig vil den!« Og i »Jernkorset« spør-

ger Eva om Adam (alias Sergent Steiner) elsker krigen så højt, at han må vende tilbage til den. Svar får hun ikke, men han må. Som vi alle – ifølge Peckinpah – må det! Til slut i filmen taler en oberst med sin adjutant, en mand hvis redelighed ikke skal forveksles med kynisme. »Hvad skal vi gøre, når vi har tabt krigen«, funderer obersten. Og adjutanten svarer: »Forberede den næste!«

Man har set »Jernkorset« som et opbyggeligt antikrigsdokument, men den udlægning er hen i vejret. Filmen drejer sig dybest set ikke om krig som fredens modsætning, men bruger blot krigen som et billede på en almentilstand og som et forstørrelsesglas hvor under alle menneskelige reaktioner og handlinger tydeliggøres. Det er derfor heller ikke krigens dynamik (som hos Sam Fuller), dens prøvelse (som hos Ford) eller udfordring (som hos Hawks) der interesserer men derimod den kamp, som mændene midt under den store kamp fører mod hinanden i et ingenmandsland, hvor alt er bestemt af tilfældigheder og hvor ingen hverken faktisk eller moralsk belønning lader sig opnå. Historien udspringer på østfrontens sydflanke i sommeren 1943, og det er tyskerne vi er iblandt. Her står Sergent Steiner og Kaptajn Stransky overfor hinanden repræsenterende hver en side af den tyske tradition og det tyske samfund i stil med Renoirs officerer og menige i »Den store illusion«. For Steiner er verden et ensomt sted, hvor det gælder at klare sig. For Stransky er den klassebestemt, og selv tilhører han det øverste lag med alle dets goder men også med alle dets krav. Her iblandt familiens forventning om at han fra fronten vil hjemføre et Jernkors. For at opfylde dette er han nu rede til lige meget hvad. Heraf filmens konflikt.

Begge går til grunde. Stransky fordi han forråder sine egne ridderlige idealer, Steiner fordi han sluttelig er tro mod sin inderste nihilistiske overbevisning. I ste-

det for at tilintetgøre sin fjende vælger han at demonstrere destruktionsen som den endelige fælles skæbne. De to mænds død gør dog ikke videre indtryk, som filmen i det hele taget ikke gør det. James Mason leverer en tilbageholdt men betydelig karakteristisk af obersten, der med ryggen mod muren indser, at han fra starten har valgt forkert i livet, men ellers overbeviser figurerne ikke. Det har selvfølgelig noget at gøre med det angelsaksiske tonefald i en historie om germanerne, men skyldes først og fremmest manglen på indre overbevisning. Peckinpah kan lave typer, tegn for dette og hint. Hans gode film er mytologiske og netop ikke psykologiske. Vi tror ikke på at det filosofiske og det krigeriske er to sider af samme menneske, sådan som det kommer til udtryk i James Coburns Sergent Steiner. Lad gå med hans handlinger, at han klarer sig i felten kan vi se, men vi godtager ikke hans snak, når han udsiger alle officerer og den uniform, han bærer. Dertil sidder den for godt på ham og ordene bliver en tom retorik, der giver genlyd ud i hele filmen, fordi Steiner er dens talerør.

»Jernkorset« er blevet en efter Peckinpahske forhold mærkelig teatralisk, stiv og snakkesalig film helt uden den desperation og besættelse, der gjorde den et par år tidligere »Bring mig Alfredo Garcias hoved« til en så pågående, passioneret og pervers men unægtelig også personlig beretning. (Cross of Iron – England/Vesttyskland 1976). Niels Jensen

Magtens sødme

Når man betænker det væld af gode historier, Scott Fitzgerald skrev i årenes løb, er det forbløffende, at Hollywood har filmatiseret så lidt af ham. Og det er selvfølgelig beklageligt, at kvaliteten af de ret få filmatiseringer har været så lav. Fitzgerald kom jo aldrig i sin levetid på bølgelængde med Hollywood, og samtidig med at han i den sidste snes år har fået status som litterær afgud, har hans talrige fanskare fået gjort ham til en af filmbyens martyrer. De hysteriske reaktioner er heller ikke udeblevet i forbindelse med Elia Kazans filmatisering af »The Last Tycoon«. I visse kredse har man afvist filmen med følelsesfuld forargelse, og selv blandt de københavnske anmeldere var der en enkelt, der stirrede sig så blind på filmens (ikke-Fitzgeraldske) slutning, at han glemte at se resten af filmen.

Problemet med »The Last Tycoon« er jo som bekendt det, at bogen lå ufuldendt ved Fitzgeralds død. Den blev udgivet i 1941 med et efterord, der i synopsis-form fortalte resten af handlingen, som man havde kunnet stykke den sam-

men fra Fitzgeralds notesbøger. Denne synopsis antyder, at det i virkeligheden var en meget lille del af romanen, Fitzgerald havde nået at skrive. Men hvis man bare sætter sig ned og læser romanen i dens ufuldendte form, føles den slet ikke så ufuldendt endda. Man kunne forestille sig, at den havde kunnet afsluttes med et enkelt kapitel eller to, og det har Harold Pinter, der har lavet filmens manuskript, da også ment. Han føjer en slutning på historien, der virker ganske konsekvent i mine øjne, og selv om Pinter måske forfalder til det lidt for symboltunge, må man ikke glemme, at »The Last Tycoon« i sig selv er Fitzgeralds mest symbollæssede roman.

I sin lange og aldrig færdigskrevne form er »The Last Tycoon« en roman om Hollywood og om morderiske magtkampe i et af de store filmselskaber. Bogen kan føles lidt uafbalanceret, fordi det store opgør, den lægger op til, dårligt når at komme i gang i den del af bogen, som Fitzgerald fik skrevet færdig. Rent fortællerteknisk er den også lidt ubehændigt lagt i munden på Cecilia, bossen Bradys datter, der til syvende og sidst er en af de mindre vigtige personer i handlingen. Da Pinter ikke har indladt sig på at rekonstruere den del af bogen, som Fitzgerald ikke fik skrevet, har han også måttet afbalancere resten, så der ikke stritter for mange vildskud frem. Som følge heraf er filmen »The Last Tycoon« i højere grad blevet en kærlighedshistorie end noget andet, og en historie, der i sit væsen ikke er ganske ulig »Den store Gatsby« og »Natten er blid«. Det er historien om manden, der har alt, penge, position, geni, som er respekteret professionelt og elsket privat, men som gemmer på en tragisk kærlighed til en kvinde, han har mistet, og som er rede til at sætte alt over styr, da han får mulighed for at få hende igen i en eller anden form.

»The Last Tycoon« er producenten Monroe Stahr, der er modelleret over produceren Irving Thalberg, og som regerer sit studio næsten enevældigt, men med dristighed og originalitet. Han er i filmen tegnet som en mand, der måler alle kvalitetskrav med sin egen målestok, men som har respekt for andres evner, og som er villig til at give folk mere end én chance. Han kan behandle sine ansatte brutalt, man han gør det aldrig med arrogance, og derfor er filmens danske titel sådan set misvisende. Monroe Stahr føler snarere sin magt pinefuld end sødmefuld. Robert de Niro, der måske ikke ligefrem er typecastet i filmen, redegør for Stahrs sårbarhed og indolence med den samme utrolige autoritet, man har set ham demonstrere i andre, meget anderledes roller. Hans præstation er et mønstereksempel på velkontrolleret underspil.

I det hele taget er filmens hovedroller ret utraditionelt besat, hvad der selvfølgelig kan være meget spændende, men som ikke altid er en fordel. Således virker Jeanne Moreaus halvtvære facon og uerotiske apparition ikke særlig godt (i



En scene fra komedien »Den kvikke kanin«.

en rolle, der helt og holdent er Pinters tilføjelse), og Jack Nicholson er lidet overbevisende som den kommunistiske forfatter Brimmer. Fotomodellen Ingrid Boulting, der spiller kvinden, Stahr forelsker sig i, fordi hun ligner hans afdøde kone, demonstrerer måske ikke noget stort talent som skuespiller, men hendes dukkeagtige skønhed er præcis så æterisk som Stahrs drøm om hende, og Kazan benytter hendes porcelænsfiguragtige udtryksløshed til at gøre hende til en mystifikation, præcis som Fitzgerald selv lægger op til i sin introduktion af hende (der også er bibeholdt i filmen).

»The Last Tycoon« er en langsom film, og det betaler sig at holde sig vågen, når man ser den. Kazan, der i de senere år har arbejdet spredt, og som altid har yndet de store følelsers store udbrud, har skabt en forbløffende neddæmpet film, der er så rig på detaljer og så velkontrolleret i sin stil, at man skal helt tilbage til »Den vilde flod« for at finde noget tilsvarende i hans karriere. Det vil naturligvis altid være en smags sag, om man bryder sig om en romantisk film, der fortæller sin romantiske historie så diffus som denne. Det vil altid være et spørgsmål om temperament, om man har tålmodighed til at skulle samle de virkeligt betydningsfulde detaljer i en film op i bisætninger og tilsyneladende umotiverede scener. Men i mine øjne er »The Last Tycoon« både den mest vellykkede Fitzgerald-filmatisering indtil nu (den fører med flere lysår) og en smukt konciperet, genialt realiseret film på sine egne betingelser. (The Last Tycoon – USA 1977).

Ib Lindberg

PS! »The Last Tycoon« blev lavet som TV-spil allerede i 1957, instrueret af John Frankenheimer og med Jack Palance i titelrollen. Der kan man tale om overtypecasting. Jeg kan i øvrigt henvise til Peter Schepelers film- og litteraturliste om Scott Fitzgerald og filmen i Kos. 123–124, samt til Bob Thomas' bog om Irving Thalberg, der har et kapitel om Thalberg og Fitzgerald og »The Last Tycoon«.

Den kvikke kanin

»Den kvikke kanin« er den 31-årige franskmand Pascal Thomas' tredje film. Han debuterede i 1973 med »Les Zozos« (De naive), en film om to gymnasieelever i en fransk provinsby og deres skuffende sommerferie-blaffetur til Sverige efter erotiske oplevelser, og samme år leverede han film nr. 2 »Pleure pas la bouche pleine« (Græd ikke med munden fuld) om dagligdagen hos en fransk middelklassefamilie. I 1974 kom så »Den kvikke kanin«, der i lighed med de to tidligere film opnåede en vis publikumssucces og fik nogle kritikere – andre var dog af den stik modsatte opfattelse – til at betragte Thomas som en af de mere talentfulde og begavede instruktører af en ny årgang.

Titelpersonen i »Den kvikke kanin« er William, en parisisk amatør-playboy, der efter at se sig droppet af sin pige kort før en planlagt sommerferie på en eksotisk ø i det græske øhav, indvilger i at tage med en gammel ven og dennes kone til et sommerhus i Sydfrankrig. Det, der trækker, er håbet om et par kvikke erobringer, thi også vennens tre svigerinder ferierer i huset. Der er også diverse ægtemænd og masser af børn, men det afskrækker ikke William, der forsøger sig snart hos den ene, snart hos den anden af søstrene. Hans forførelseskunst drukner imidlertid totalt i vennernes selvoptagne ægteskabelige kriser og konflikter, og til sidst tager den overflødige William flugten.

Historien er unægtelig noget tynd, men det er da heller ikke den som sådan, der har interesseret instruktøren så forfærdelig meget igen. Den er kun et påskud for sjove situationer, varme stemninger og pudsige personer. 3-4 familier placeret i ét sommerhus med opredninger her og dér er en klassisk situation, der rummer megen mulighed for komik, og Thomas er en god og varm iagttager med en udpræget sans for de små pudsige og sjove ting. Hans skildring af f. eks. Williams indflytning blandt de mange nye ansigter, af

forsøget på den samlede bespisning og af en behjertet udflugt til en ruin af et gammelt slot i nærheden for dog at forsøge at bryde den fælles kedsomhed er træffende.

I centrum for hele menageriet står altså William. Han spilles af Bernard Menez, der er en populær komiker i Frankrig, men som vi ikke kender så meget til her. Han er et sjovt bekendtskab. Hans entré i filmen forklædt som rød djævel på vej til karneval præget af den totale mangel på enhver form for situationsfornemmelse er meget vellykket i al sin galskab. Menez fremstiller William som en rar, fjollet rad, der er totalt ude af trit med sine sande muligheder, og kontrasten mellem hvad William tror, han kan, og hvad han så i virkeligheden magter, danner filmens morsomme ryggrad.

Rundt om Menez grupperer sig en 10-12 andre skuespillere. Den eneste mere kendte er Daniel Ceccaldi, der yder diskret og drevent komediespil i rollen som selvbestaltet og selvhøjtidelig familieleder. I de øvrige roller spilles der ujævnt, men i flere tilfælde typerigtigt og vittigt.

Kvaliteterne er således ingenlunde få i denne film, og Thomas' talent er til at få øje på. Desværre er manglerne også ganske klare. Selvom »Den kvikke kanin« er en både træfsikker og sjov film, er den tydeligt mærket af en mangel på originale bestræbelser. Thomas, der har optaget sin film on location i Sydfrankrig, har god sans for at indfange den omkringliggende natur, men i grunden videregiver han blot en gammelkendt fransk form for naturalisme – mest sublim hos Renoir – i en fri improviseret stil hentet fra den ny bølge. Personskildringen forekommer endvidere noget overfladisk og unuanceret. Hvis man overhovedet skal tage filmen alvorligt og ikke blot betragte den som den rene og uforpligtende underholdning, er William, den uheldige Don Juan, i grunden dybest set lidt af en sørgelig figur. Som han fremstilles af Menez er han selve personifikationen af ham, der har en aftale om aftenen og så alligevel altid ender med at gå tidligt i seng med et blad. Blandt de mange par, hvis ægteskabelige problemer aldrig for alvor bliver taget seriøst af instruktøren, er han egentlig taberen, og det kunne der være kommet noget spændende ud af, hvis instruktøren havde tilladt nogle virkelige mislyde i den provencalske idyl. Som filmen er nu, er der for få overraskelser, for lidt blanding af tonerne, for lidt aggressivitet. Her er for meget af en varm, doven sommerferieeftermiddag til, at man i det lange løb – og filmen er alt for lang – undgår at blive dvask. – Måtte Pascal Thomas vove noget mere næste gang! (Le chaud lapin - Frankrig 1976).

Jens Bruun Christensen

at det var Raoul Walsh, som gjorde filmen færdig, da Windust ikke rigtig kunne få det til at flyde. Windust var hentet fra Broadway, hvor han havde succes'er bag sig, bl. a. sin iscenesættelse af »The Hasty Heart«. Hos Warner instruerede Windust en ganske munter lille Bette Davis-komedie, »Junibruden«, der først og fremmest blev båret af en række spidse dialoger mellem Davis og Robert Montgomery. Og man kan vel i »The Enforcer« ane forsøg på at få dialogerne til at glide, selv om det skal indrømmes, at manuskriptet ikke lægger op til megen livlighed i samtalerne.

Filmene er i virkeligheden en typisk b-film, og det har formodentlig været planen, at Windust skulle raffinere det meget enkle råstof og skabe en ironisk sophisticated spænding i denne fortælling om professionelle mordere og deres jagt på den unge pige, der som barn så det ske. Opgaven har været håbløs, i hvert fald for en kunstner som Windust, derimod ikke for Raoul Walsh, i hvis liv og kunst *action*, den rent elementære ydre handling, var og blev meningen med det hele. Walsh har næppe følt nogen vanskelighed ved at arbejde med denne b-film og næppe følt det nødvendigt at jage dybere mening og dyrere forklaringer ind i forløbet.

Det ydre forløb er klart nok, og så typisk for mange b-kriminalfilm passet ind i et tidsmønster med dramatiske tilbageblik. En talentfuld politimand skal sørge for, at en professionel forbryder ikke slipper fri ved retssagen, men kommer i stollen. Han har et vidne, der vil snakke, men vidnet dør dagen før retssagen, og så jager både politimand og forbrydere det sidste vidne.

Walsh ekspederer dialogerne i lyntempo og koncentrerer sig om at få trådene til at passe sammen. Bedst lykkes det ham i den afsluttende scene, da pigen

Humphrey Bogart i »Mord for betaling«.



er lige ved at gå i forbrydernes fælde, men slipper fri, fordi politimanden styrer det hele lige så heldigt og kaldt som Walsh. Det er ikke stor og genial filmkunst, hvad Walsh præsterer her, men det er solidt håndværk, en klar og spændende redegørelse for den dramatiske udvikling, fortalt på få minutter, uden forvirrende omsvøb, begribeligt og enerverende. Alt dette må være Walsh, og det er vel også Walsh, der serverer den afgørende pointe så effektivt og psykologisk korrekt, nemlig et enkelt sekund efter, at det er gået op for tilskueren. Også dette er typisk for den effektive b-film, den pædagogiske fornemmelse for, hvornår tilskueren skal have hvad, sansen for den virkningsfulde timing.

Lige så typisk er dialogscenernes stærke forenkling. Her siges, hvad der skal siges, idet man så i ny og næ tilføjer en fundering, som skal udvide tilskuerens viden. Dette sker allermost gennemskueligt og enfoldigt i den scene, der viser os politimanden med kolleger i benovet forundring over, at der virkelig findes sådan noget som lejermordere. I netop denne scene kommer der noget rent ud søvngængeragtigt over Humphrey Bogart, han siger replikken, som om han ikke rigtig vil tro på, at der kan skrives den slags replikker, men samtidig med rørende pligtforømmelse for replikkens mission. I en anden scene møder man b-filmens aldeles ekspedite form for menneskebehandling, idet det jo nemlig gælder handlingen samt vore helte, intet andet. Zero Mostel spiller med vanlig overdrivelse en fedladet skurk, der ikke vil ud med sproget. Så hidkalder man hans tudende kone og rystende barn, og Bogart meddeler kort og godt, at rykker han ikke ud med sine hemmeligheder, så ryger konen i fængsel og barnet på børnehjem. Der hyles voldsomt, hvorpå Zero Mostel er til at snakke med. Så enkelt kan det gøres, og så enkelt gør b-filmene det, for man skal videre i handlingen, og hverken Bogart eller filmen eller vi kan vente på folk som Zero Mostel.

»The Enforcer« er en seværdig lille film, spændende, ikke mindst fordi den repræsenterer en filmtype, vi ved meget lidt om her i landet, en art trivialfilm gjort på små budgetter og med professionel dygtighed. Og Humphrey Bogart spiller politimanden med en sej rutine, der er effektiv, selv om den savner mange af de toner, der hører den ægte Bogart til, Bogart i »Casablanca«, »The Big Sleep«, »Across the Pacific« osv. Men det er heller ikke meningen, at en stjerne, end ikke en stjerne som Bogart, skal blænde, når han er med i en b-film. Her er nemlig reglerne helt forskellige fra dem, der gælder oppe hos de fine a-film, og lyset et andet, stemningen mere hverdagsagtig, dramaet mere anonymt. B-filmene lever i deres egen verden, og Bogart bliver ikke ringere, fordi han for en stund optræder her. Men han bliver en anden. (The Enforcer - USA 1952).

Jørgen Stegelmann

Mord for betaling

Bretagne Windust står opført på forteksterne til »The Enforcer« som filmens instruktør, men det er almindelig anerkendt,

Carrie

Her i landet har det vist altid ligget lidt tungt med begejstringen for det overnaturlige gys. Lad gå med spøjse fænomener som varulve, vampyrer og zombier, der hentes fra traditionel folkelig overtro og lever helt i deres eget fantastiske univers, hvorved de bliver anvendelige som kuriøse og romantisk underholdning. Men når man i vores egen genkendelige virkelighed anbringer kreationer som dæmoner, Satan-sønner og håndfaste supermentale kræfter, forhindrer én eller anden dansk jordbundethed, at vi som amerikanerne strømmer til for jublende at lade os skræmme fra sans og samling.

I den forbindelse er telekinesen i »Carrie« selvfølgelig mere acceptabel end de onde kræfters spil i f. eks. »Eksorcisten« og »Tegnet«, men alligevel hører Brian De Palmas film hjemme i den genre, hvor pseudo-teologiske eller pseudo-parapsykologiske urimeligheder forlanger at blive taget alvorligt midt i en realistisk indramning. Man skulle ellers mene, at netop denne ramme gav gysene større effekt – sandsynligheden for at møde en hævn-gerrig telekinetisk ungmø forekommer immervæk større end risikoen for at løbe ind i en tørstig transsylvansk blodsuger – men når afstanden mellem de grumme tildragelser og deres dagligdags skueplads bliver for stor, fordufter identifikationsmuligheden og dermed uhyggen. Så kan ungmøen og vampyren komme ud på ét, bortset fra at sidstnævnte i det mindste har sin dunkle og poetiske eventyrlighed at divertere med.

Nogle kommer ud over dette problem ved at se »Carrie« som en ualvorlig pastiche, hvor der jongleres behændigt og distancerende med genreklicheer. Men hverken De Palmas egne udtalelser (han ser sine gysere som skildringer af kampen mellem lys og mørke, godt og ondt) eller nok så vigtigt filmen selv rummer meget belæg for den synsvinkel. Hvis man laver en parodi ved ukritisk at dygne gammelkendte effekter oven på hinanden, så er den lavt budgetterende og hurtigt arbejdende del af den kommercielle filmindustri rig på produkter, der må hyldes som parodiske mesterværker.

Selvfølgelig er sammenligningen ikke ganske fair, for Brian De Palma er en særdeles ferm håndværker, som stabler sin grand guignol historie op med betydeligt professionelt håndlag. Men så meget desto mere ærgerligt er det, at en instruktør, der engang blev betragtet som lovende og sågar fandtes værdig til en større omtale i Kosmorama, nu løber helt grassat i sin egen chok-skabende formåen og ganske hæmningsløst fyrer sine blodsprøjtende indfald af i stribevis.

Måske begynder det meget lovende, for det er jo synd for den grimme og uvidende Carrie, at hendes religiøst fanatiske mor i den grad har sat sig på hende, og at de andre skolepiger driller hende ubarmhjertigt. I Sissy Spaceks dygtige fremstilling kalder Carrie på masser af

medynk, og man under hende revanche og ser frem til et par rimelige telekinetiske straffe-ekspeditioner. Men Carrie er ikke karrig med sin hævn, og alt går amok i smækkende døre og ild og blod og flyvende køkkenknive, mens både gode og onde omkommer en masse. Ikke engang tilfredsstillelsen ved at se den uskyldige besejre de skyldige levner filmen sin tilskuere, og hvad dølen skal man så stille op med den sympati og identifikation, som møjsommeligt blev opbygget i starten?

Undervejs gramser De Palma flittigt til sig af velprøvede virkemidler lige fra Hitchcock til Roger Corman, han slår om sig med slow-motion og split-screen og røde billeder, og han lader Sissy Spacek og Piper Laurie som moderen folde sig ud med megen grotesk grumhed. Til sidst dør de drabeligt, da huset White går under ganske som i sin tid huset Usher, men på det tidspunkt er man temmeligt ligeglad. Man er forlængst kørt træet i det opstyltede og makabre cirkus, hvor instruktøren slet ikke har opdaget, at det usete eller antydede oftest er det mest uhyggelige. Måske burde han snarest studere »Rosemary's baby« eller for den sags skyld »Dødens gab«. (Carrie - USA 1976). Ebbe Iversen

Aftenlandet

Der er en gevaldig uro i »Aftenlandet«: billederne klippes helt utroligt ofte, og der er masser af bevægelse, lyd, farve, musik og aktivitet på dem, mens man sidder og kigger – nndtagen (af én eller anden grund?), når der er kvinder på dem, enten en kvindelig TV-speaker eller en tillidskvinde. Så standser rytmen op et lille øjeblik. Lydteknikeren har skruet helt op for mikrofonen og er bevidst detail- og effektsøgende; har har ret i at være det, for efter ham lader tilrettelæggerne og instruktøren *med fryd* alle virkelighedens lyde gå videre i hovedet på os, der sidder og lytter, med en styrke og kvalitet, som slet ikke er »virkelighedens«. Filmens farvedimension anvendes til opbygningen af en demonstrativt pædagogisk symbol-bombe (strisserne er i en ganske vist stiliseret episode klinisk blå-blå-blå, og fanerne og deres bærere er så røde, så røde, og der klippes lige fra den ene til den anden farve). Og musikken? Ja, den introduceres som små skæbningsvangre klimt i en statsministers interviewudtalelse for at antyde over for os, som kigger og lytter, at dér sagde han altså noget skæbningsvangert – for demokratiet. Senere vokser den sig stærk (og det er lige ved at blive skæbningsvangert for vore øren) i takt med politibilernes amerikaniserede metal-blå hylene og det skæbningsvangres udmøntning i politisk og menneskelig katastrofe. I konkret aktion – kan man sige, »til forsvar for demokratiet«.

Der er to verdener, to slags demokratisk bevidsthed og to slags aktion – og de står korrekt over for hinanden. »Af-

tenlandet« er konkret *mod-aktion* så det kan forslå, og det er både filmens mission og fortjeneste. Det er en af de mest vellykkede politiske *mod-aktioner*, jeg længe har set på film. Det er faktisk overhovedet noget af det »bedste«, jeg filmisk har set lavet »på dansk« (instruktøren Pete Watkins er engelsk, men hans stab er i næsten alle led dansk), og den er et både solidt, smukt og værdigt bidrag til den bølge af tematisk ligedannede film, som for tiden slår ind over de vestlige demokratier fra venstre; måtte den vinde udbredelse i disse demokratier, som den har kvalitet, og påvirke dem, som den har agt.

Når der er uro i »Aftenlandet« skyldes det nemlig, at filmen vil gøre os urolige! Den vil gøre os urolige eller bange for vore livsomsændigheder ved at vise deres reelle indhold frem for os. Den vil vise den uro frem, som i virkeligheden er den samfundsmæssige realitet i et borgerligt demokrati som det danske, der langsomt taber terræn til multinationale, overstatslige virksomheder og institutioner, samtidig med, at det ihærdigt forsøger at skjule kaos og modsætninger under ordenens og lovens og national-suverænitets maske. Den vil vise, hvorledes det, som »normalt« (det vil sige: såvel i Fremskridtspartiets som i vores egne hoveder og på TV-skærmen; meget fint gives alle realoplysninger om det komplerede forløb i filmen over en affotografere, halv-løgnagtigt flimrende, igen blå, TV-skærm) siges at være uro, optøjer og ballade – nemlig en arbejderdemonstration i protest mod det overstatslige, militær-industrielle kompleks i EF – i virkeligheden er udtryk for den styrke i vores samfund, som om nogen kan bringe den samfundsmæssige ro og stabilitet til veje i realiteten, som klassemodsætningernes samfund bare fingerer.

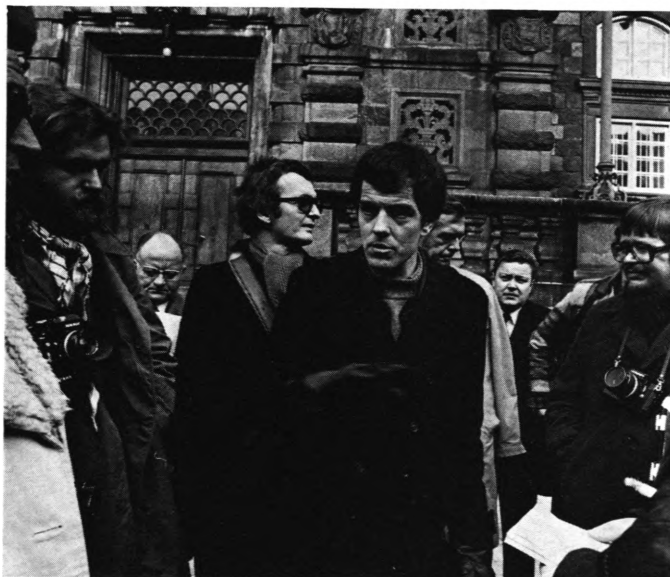
Hvad imidlertid virker nok så foruroligende på mig, er den eksemplariske orden, den kølige refleksion og effektsikre måde, hvorpå »Aftenlandet« forsøger og *formår* at gøre os bange for vores egen virkelighed. Man kan med rette mene, at det er rimeligt at angribe det borgerlige demokratis aldrig klart formulerede og faktisk irrationelle bulldozer-fremfærd med det våben, som rationaliteten altid har været i kampen mod undertrykkerne. Ja, »Aftenlandet« er netop først og fremmest konkret *mod-aktion*, fordi den bruger orden og rationalitet til at demonstrere den uorden og den irrationelt blinde rasen, som er det borgerlige social- og milimeterdemokratiske, bureaukratiske systems dybdestruktor. Men det er efter min mening filmens politiske svaghed (relativt altså!), at den kører så hårdt frem, at den sine steder er så brutal og firkantet i sin filmiske tone, at vi, som sider og kigger *kun* bliver bange. »Aftenlandet« mangler ikke alene en smule atmosfære af optimisme og varme (det kunne endda gå an), den lever slet ikke med sin frembusende, suggestive facon og indtryksrigdom sit publikum råderum

eller åndehuller. Den giver os ikke rigtig bare en snip af den vision eller den mulighed, som skulle få os til at gå ud på gaden med tro og mod på den kamp (ude på gaden), som en film aldrig kan gøre det ud for.

Der sker nemlig det ironiske i »Aftenlandet«, at dét element i den mønstergyldigt velgennemtænkte og politisk rigoristisk opbyggede tematik, som skulle levere eller repræsentere denne vision eller åbning – de demonstrerende arbejderes protest på alle undertryktes vegne mod det overstatslige kompleks og den socialdemokratiske regerings skurkagtighed – i ikke ringe grad »forrådes«, når instruktøren hen over midten af filmen nedprioriterer denne handlingstråd til fordel for en anden og umiddelbart mere spændende.

»Aftenlandet« begynder stærkt med at vise – og ret detaljeret, solidarisk – en arbejderstrejke på et københavnsk værft, men den slutter med at vise os samfundsterrorens sejr over det, som samfundet kalder terrorister. Omtrent samtidig med, at arbejderne på Københavns Værft går i strejke i protest mod, at deres arbejdsplads deltager i produktionen af atombærende undervandsbåde til EF-landet Frankrig, afholdes der EF-forsvarsministermøde i København under den socialdemokratiske, danske regerings auspicer. Og omtrent samtidig med dette mødes begyndelse bortføres den danske forsvarsminister af nogle uidentificerbare »terrorister« (man ser kun deres fødder og deres mægtige tekniske udstyr, indtil de føres væk i politibil og ambulance, og dét foregår symptomatisk nok i en sådan røg og damp, at man heller ikke her får noget at vide). Fremskridtspartiet skriger naturligvis op som generalnævner for hele højrefløjen; Socialdemokratiet forsøger at holde hovedet koldt udadtil, men skriger reelt i munden på højrefolkene ved at lade presse, efterretningsvæsen og politi mistænkeliggøre og til slut nedgøre og anholde bortførerne. Pointen i forløbet er ikke et spørgsmål om enkeltpersoner, ja, snart ikke engang om de konkrete begivenheder, men om de faktiske politiske bevægelser bag dem: når samfundet angribes med vold, griber det til vold, og man kan sige, at når det principielt ikke-voldelige borgerlige demokrati griber til vold, så er det tegn på, at dets indre, konstitutionelle og idémæssige modsigelser bringes til syne. (Som nævnt er tematikken genkommende i en hel række film – naturligvis med modifikation – fra de senere år; jeg har tidligere opridset aspekter heraf på harefod i forbindelse med Rosis »Magten og dens pris« (Kosmorama 133) og Michel Braults »Efter ordre« (Kosmorama 130), og skal derfor ikke gøre mig klog endnu engang; i øvrigt har »Aftenlandet« stilistisk som tematisk en række behagelige lighedspunkter med »Efter ordre«).

Men hvis pointen, hensigten ikke handler om konkrete mennesker og begivenheder, så gør til gengæld filmens konkrete forløb og specielt slutning det: som



Til venstre: Peter Watkins under indspilningen af »Aftenlandet«. Derover to scener fra filmen.

sagt nedprioriteres i den filmiske realisering af den politiske idé de københavnske arbejdere fagligt-politiske kamp til fordel for bortførelses-sagen og de mystiske terroristers skæbne. Det vil sige: til fordel for det traditionelt spændingsladede element i udgangsplottet. Det er denne handlingstråd, som skal bære filmen igennem i overensstemmelse med de traditionsbestemte krav, som stilles til spille- og fiktionsfilm. Det er en misere, som ses ofte (og ikke bare i danske film) og en fare, som lurer specielt på venstreorienterede, oppositionelle film, fordi den tvinger dem ind i modstandernes spil. Baggrunden for den er naturligvis den dobbeltposition, som venstrefløjens filmproduktion må se sig hensat til i vores samfund, hvis den vil nå ud til et stort publikum, hvis den vil kæmpe på modstandernes lange slagmark foruden på sine egne mere favorable vilkår (som i TV-2, hvor man med rette kommer for at få sine meninger bekræftet og uddybet). Man kan sige: hvis den overhovedet vil have støtte eller andet finansieringsgrundlag for at blive produceret. Der stiles pr. litterær tradition og pr. kommerciel interesse en række krav til »spænding«, krav om, at en film ikke må være »kedelig« – og i vores samfund hænger den litterære tradition og den kommercielle interesse så tæt sammen, at man ikke kan ændre dem uafhængigt af hinanden. Derfor handler »Aftenlandet« ikke udelukkende og politisk konsekvent gennemført om det (for en anden betragtning – men den er hverken aktuel i vores eller Fremskridtspartiets eller i virkeligheden i Socialdemokratiets hovede – spændende) faglige drama, som en strejke for legitime rettigheder i virkeligheden er. Den søger sin spænding i og slutter med at handle om politi, terrorister, røg og damp, kendte politikere, opskruede og mægtige og mangfoldige mikrofoner og lyssky affærer.

Er det nødvendigt at gentage, at denne kritik er subtil i en større sammenhæng, omend jeg naturligvis mener den relevant. »Aftenlandet« forbliver et stykke solidt mod-politisk arbejde, undergivet den nævnte dobbeltposition og på visse vilkår formidabelt præcist og godt lavet. Det er opmuntrende – midt i angsten – også at se det politiske indhold udmøntet i en sådan blanding af kunstnerisk, teknisk og politisk talent. (Danmark 1976).

Jesper Tang

Nyt legetøj

Peter D. Ringgårds film »Nyt legetøj« tilhører en genre, der har været meget i vælten i dansk film i de senere år. Alvorlige film med et mere eller mindre kraftigt islæt af kriminalitet, kærlighed og kønsrolleproblematik. Som eksempler kan nævnes Per-filmene, »Strømer« og »Violer er blå«. Genren skildrer en verden fuld af hårdtslående kriminalbetjente, politifolk i kampuniformer, patruljevogne med Mc-Cloud-horn, narkomaner, prostituerede, bagmænd, christianitter, enlige mødre, fru-

strerede overklassefruer og korrupte politikere – alt sammen fænomener tilskuere kender så godt fra sin egen hverdag.

Man kunne forledes til at tro, at det drejede sig om regulære kriminalfilm; men det gør det langt fra. Kriminalgæder, action og intrige er kun ydre miljøbeskrivende staffage. Det, det egentlig drejer sig om, er menneskeskæbner – menneskets ensomhed og evige søgen efter en meningsfuld tilværelse!

Ulla Malmgren, gift med redaktør Claus Malmgren, møder en ungdomsven, Allan, der er mekaniker på det lokale bilværksted. Skønt det er en god forretning, skal værkstedet lukkes, fordi en stor bagmand, Ebbesen, ønsker det af besynderlige grunde. Allan har imidlertid fået fingre i nogle »vigtige papirer«, der kan få de grueligste konsekvenser for danske topolitikere, hvis de offentliggøres. Ulla får nys herom gennem Allan, der jages af Ebbesens »gorillaer«. Hun forsøger at få sin mand til at lægge pres på Ebbesen, idet denne er en nær ven af familien Malmgren. Men Claus er en vatnisse, der er på de stærkes side, så Ulla beslutter selv at tage affære. Hun flygter ud på landet sammen med Allan og en Vesterbro-prostitueret, der er blevet mishandlet af Ebbesen og hans folk. Herude oplever de landlig idyl og møder rigtige varme mennesker med følelser og idealer i modsætning til storbyens pengegriske opportuniste. Man holder skydeøvelse, elsker i det fri på lossepladsen og kører i åben vogn i kornmarkerne – alt sammen a la Bonnie og Clyde. Der hersker søstersolidaritet mellem Ulla og Vesterbro-pigen, skønt Allan fordeler sin manddomskraft nogenlunde ligeligt mellem dem filmen igennem. Når Allan møder sine gamle venner, begynder de altid med en lille boksekamp, inden de sætter sig til at kommunikere tavst med drengede smil. De beslutter at kidnappe Ebbesen. Men inden planen løber af stablen, opsøger Ulla Ebbesen for at overtale ham til at opgive jagten på Allan og holde op med sin bagmandsvirksomhed. Herved forræder hun banden, så da planen udføres, nedkæmpes den af politiet; men Ebbesen og Vesterbro-pigen omkommer.

Denne forholdsvis simple intrige præsenteres i en overmåde indviklet fortælleform. Størstedelen af filmen er et brev, Ulla skriver til sin syge mor, mens hun opholder sig i den sjællandske idyl. Ind imellem bidder af forskellige handlingstråde høres Ullas stemme: Den 17. maj. Det var en almindelig dag, der begyndte som alle andre ... Ved Ullas forsøg på at overtale Ebbesen skifter filmen til nutid. Hun erfarer nemlig, at hendes mor lige er død. Resten af filmen fortælles straight.

Man kunne endda tilgive denne opstyltede fortællestil, hvis det på et eller andet tidspunkt blev klart, hvad det hele drejer sig om. Det bliver ikke fyldestgørende forklaret, hvorfor værkstedet skal nedlægges, og de »vigtige papirer«, der faktisk i filmen omtales som »vigtige papirer«, bliver heller ikke yderligere uddybet.

Den mistanke melder sig, at manuskriptforfatter/instruktøren faktisk ikke aner en pind om det og ikke har fantasi til at hitte på noget. Til forsvar kan det naturligvis siges, at ikke intrigen, men derimod menneskene og deres indbyrdes forhold er det vigtige i filmen. Men skønt det måske ikke er en absolut nødvendighed, så er det i hvert fald en god tommelfingerregel, at man skal have en god og velfortalt historie, før man begynder at fordybe sig i menneskelige relationer. Action og arbejde siger meget mere om menneskers følelser og identitet end ørkesløse samtaler på førersædet af en bil eller ved morgenbordet:

Claus: Go'morn.

Pause. Ulla skænker kaffe.

Claus (idet han lægger Politiken til side): Go'morn!

Ulla: Hva'! Nå. Du behøver vel ikke at råbe.

Claus: Ulla, er der noget i vejen?

Ulla: Nej. Jeg har bare ikke sovet så godt.

Claus: Jo, Ulla, der er noget i vejen. Jeg kan mærke det på dig. Du har været så underlig i den sidste tid.

Alenlang pause.

Claus: Ulla, skat, hvorfor ser du ikke på mig. Elsker du mig ikke mere?

Ulla (ser op): Hvorfor skal du altid være så helvedes negativ!

Det er en ynk at se De kgl. skuespillere kæmpe sig gennem disse orgier af fejlkommunikation. Skønt de kæmper bravt for rollerne med ansigtstrækninger, slåen i bordet og raserianfald lykkes det ikke at troværdiggøre en eneste af filmens personer.

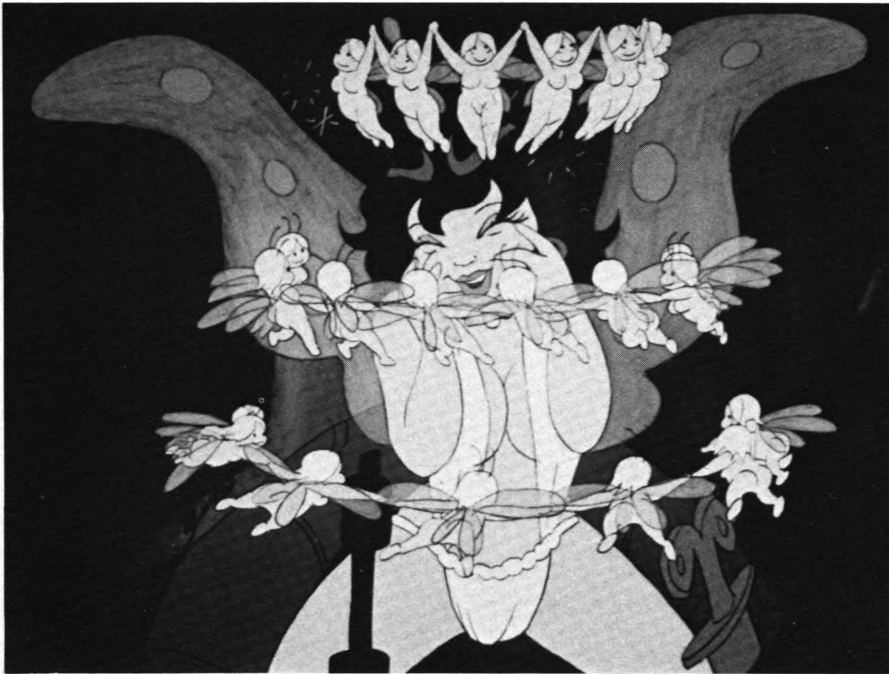
Det eneste positive, der er at sige om »Nyt legetøj«, er at den teknisk set er pænt lavet. Fotograferingen er ofte næsten køn, og der er mange – nok for mange – fikse effekter med spejle og vinduer, der fungerer som spejle. Men når den slags finesser springer i øjnene, er det desværre ofte, som i dette tilfælde, fordi indholdet er totalt ligegyldigt.

Ul Jørgensen

Krigens troldmænd

For et par år siden spæede tegnefilmveteranen Walter Lantz, med uventlig hilsen til opkomlingen Ralph Bakshi, at »it just doesn't seem right to use animated animals for this kind of pornographic purpose. The people who make these films won't be around 50 years from now, the way a few of us still are.«

Det var naturligvis »Fritz the Cat«, der mishagede Lantz, men gad vide om han vil finde en film som »Wizards« mere tiltrækkende. Ganske vist er Bakshis eneste film ikke spor pornografisk, men den er heller ikke så morsom, som Bakshis langfilm-debut, og man kan stadig have sine tvivl om rækkevidden og formatet hos Bakshi. Der er masser af talent, og det er nok ikke urimeligt at Ib Lindberg har udnævnt Bakshi til at være »det vigtigste nye navn i animationsfil-



Øverst en scene fra »Krigens troldmænd«. Nederst: Ryan O'Neal i »Happy Days«.

men«. Det er næppe heller urimeligt at hævde, at Bakshis ambitioner er så store, at han gerne skræver mere end bukserne kan holde til. Og når han tidligere har udtalt at »I'd like to prove it (tegnefilm) can also be used to make serious adult movies« og derefter skriver en historie som »Krigens troldmænd« vinder han næppe mange proselytter for den »serious adult movie« han drømmer om. Sagen er ganske enkelt, at Bakshi ikke på manuskriptplanet ejer samme talent som på det visuelle område. Bakshi skriver en kvik og vittig dialog, men hans dybere hensigt med fortællingen om landet

Scotch og dets mutanter i år 2.000.000 kontra landet Montagar er ikke spor dyb. Alt for ofte lader Bakshi sin historie om kampen mellem godt og ondt (personificeret i to troldmænd) tabe sin effekt trods slående visuel udformning, fordi Bakshis hang til det overtydelige, det alt for håndfaste (ondskaben symboliseret med hagekorset) ikke harmonerer med filmens karakter af *fairy tale*.

Visuelt er filmen et sandt orgie i allevegne-fra hentet inspiration. Der er meget Disney i figurtegningen (men også en del Bakshi), mens baggrundene skifter mellem japansk-inspirerede landskaber,

Palle Nielsen-lignende helveder, og live-action film i negativ. Der er en vis uimodståelig dynamik over den tilsyneladende helt bluselfri måde, hvorpå Bakshi suger inspiration til sig på, på den måde ligner han Mel Brooks. (Wizards – USA 1976).
Per Calum

Happy days

»Nickelodeon« – eller »Happy Days« som den danske titel er blevet (hvorfor ikke »Glade dage«?) – er en romantisk og ikke så lidt nostalgisk hyldest til filmens barndom. Den er også – både direkte og indirekte – en beretning om »the rise and fall of a film director«. Det er ikke kun Ryan O'Neals stærkt Harold Lloyd-inspirerede Klods Hans og filminstruktør, der flyver højt og falder dybt. »Nickelodeon« er mindst lige så meget et vidnesbyrd om, at Peter Bogdanovich efter storheden (»The Last Picture Show«) stadig oplever faldet. Over de jævnt underholdende »What's Up Doc?« og »Paper Moon« til den efter sigende helt mislykkede Henry James-film »Daisy Miller« og videre til Peter Bogdanovich og Cybill Shepherds forenede voldtægt mod Cole Porter i »At Long Last Love« og nu »Nickelodeon«. Måske er sidstnævnte en anelse mindre mislykket end den foregående, men man skal bruge lup for at finde forskel på kvalitetsniveauet, så det kan sagtens være en tilfældighed og ikke et beskedent tegn på begyndende opgang.

Ideen til »Nickelodeon« må Bogdanovich givet have fået, da han arbejdede på sine interview-bøger med først John Ford og siden Allan Dwan. Det er dog ikke lykkedes Bogdanovich (der selv har skrevet manus) at give de videre-befordrede anekdoter noget egentligt perspektiv, og som udgangspunkt for en blanding af knockabout-farce og romantisk komedie er historien for svag til at bære en talentmasse, der i hvert fald ikke ejer humorens gave.

Filmens historie udspilles i tierne, da hvem som helst med et kamera og en mand til at betjene det, kunne kalde sig instruktør, og filmen ender med filmkunstens fødsel, så at sige, thi Bogdanovich lader os opleve premieren på »En nations fødsel«, mens hans skuespillere verbalt gør skyldig reverens for Griffith. I praksis forsynder både de og Bogdanovich sig mod det meste af hvad Griffith stod for, og det gør egentlig den smukt tænkte hyldest en smule pinlig.

Der er pudseløjerlige øjeblikke i filmen – ikke mindst i skikkelse af Brian Keiths fremstilling af prototypen på alle Hollywood-myters producer – og der er følelse i »Nickelodeon« – ikke mindst i Jane Hitchcocks velskabte fremtoning som vor-ende stjerne i filmen i filmen. Og der er pæne billeder, kompetent håndværk og mere på det tekniske plan, men i Bogdanovichs forcerede instruktion er de gode øjeblikke lige så svære at finde som en uplettet politiker. (Nickelodeon – USA/England 1976).
Per Calum