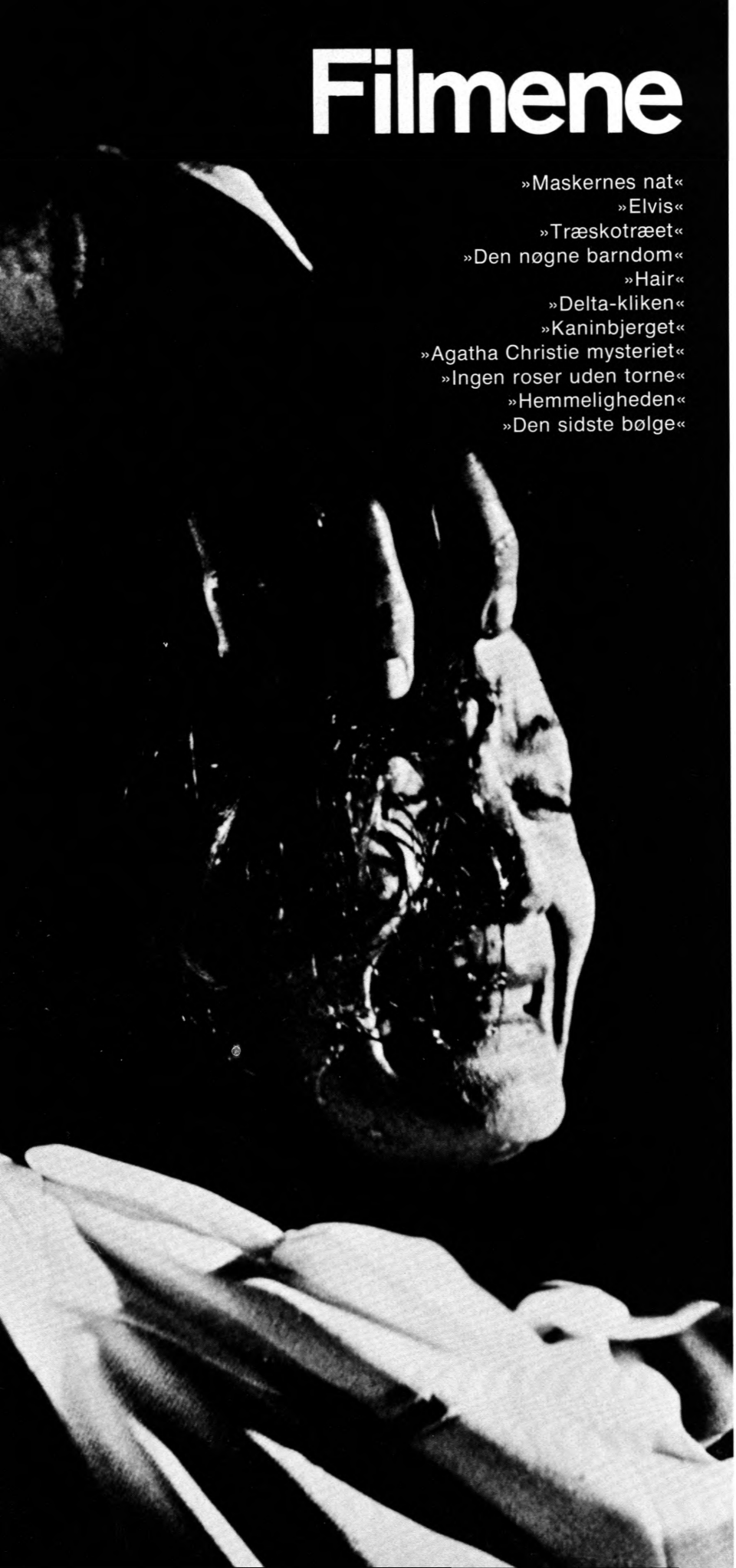
Filmene

»Maskernes nat«
»Elvis«
»Træskotræet«
»Den nøgne barndom«
»Hair«
»Delta-kliken«
»Kaninbjerget«
»Agatha Christie mysteriet«
»Ingen roser uden torne«
»Hemmeligheden«
»Den sidste bølge«



Maskernes nat

Instruktør: JOHN CARPENTER

På allehelgensaften – Halloween (31. oktober) – er der i USA tradition for at børnene klæder sig ud med masker, at der fortælles uhyggelige historier og at der anbringes græskar, udskåret som ansigter og med lys indeni, uden for husene. Det er nemlig – som vi ved fra »Radiserne« – natten, hvor de troende tålmodigt venter på 'The Great Pumpkin', den store græskarmand. Det er også – som John Carpenters nye film »Halloween« fortæller om – natten, hvor man kan risikere at få besøg af 'The bogeyman' – bussemanden, bøhmanden, inkarnationen af vores mest urinstinktive skræk og rædsel.

Filmen begynder med en freudiansk optakt, der fortæller om, hvorledes lille Michael, på denne særlige aften hvor forældrene ikke er hjemme, myrder sin storesøster efter at hun har været i seng med sin boyfriend, i stedet for at tage sig af ham. 15 år senere lykkes det Michael at undslippe fra den institution, hvor han har været spærret inde siden, og den 31. oktober vender han tilbage til sin barndomsby for at myrde flere babysittere, der er mere optaget af deres boy-friends end af at passe på børnene.

Carpenter, der allerede i den originale thriller »Sidste nat på station 13« (se Kosmorama nr. 139) viste et særegent talent for at arbejde med mytologisk materiale i moderne tolkning, hører til den slags instruktører, der måske kun kan tænkes i en amerikansk sammenhæng: instruktører, der umiskendeligt er filmalderens børn og som synes at lave deres film mere ud fra en stærk oplevelse af andre film end ud fra en oplevelse af virkeligheden. Peter Bogdanovich er et andet eksempel på denne instruktørtype.

Det filmiske forbillede for »Halloween« er Hawks' (og Nybys) »The Thing«, denne corny halvtredser-science fiction-gyser om det destruktive monster, der findes nedfrosset i polarisen og som efter optøningen går omkring med uforklarlig ondskab og destruerer. Denne film, som personerne ser i TV i løbet af den uhyggelige aften, markerer og kommenterer det centrale motiv i Carpenters film. Michael, der gennem hele filmen bærer maske, fremstår også som den tilsyneladende irrationelle ondskab, som man ikke kan stille noget op over for. Han bliver til slut stukket ihjel to gange og skudt ihjel én gang. Men alligevel forsvinder han, og i sidste indstilling forstår vi, at 'the bogeyman' blot har trukket sig tilbage til det uhyggelige, tilskoddede hus, der var hans barndomshjem. I denne freudianske kulisse, fortrængningernes lokalitet, ånder han endnu gennem sin maske. For det onde kan jo ikke ombringes.

For psykiateren (spillet af Donald Pleasence) er Michael simpelthen Den Onde

Scene fra »Maskernes nat«

selv. Men for pigen – og for tilskueren – fremtræder han i nok så høj grad som en straffende dæmon, som forfølger de seksuelt syndefulde. Han fremstår som en hævner, der vil udslette babysitternes Sodoma og Gomorra. Han kan også tolkes som den unge piges personificerede seksualangst, og det kunne forklare, hvorfor han så vedholdende stræber hende efter livet, skønt hun netop passer pænt på børnene og har en lidt jomfrunalsk holdning til sine seksuelt mere aktive veninder. Han kan måske også, mindre mytologisk, opfattes som et psykiatrisk særtilfælde. Hans første drab kunne således opfattes som en incestuøs voldtægt mod søsteren (sådan som det visualiseres via det subjektive kameras morderiske overfald på den halvnøgne pige), og den bizarre scene – et højdepunkt af Grand Guignol – hvor den unge pige (spillet af Jamie Lee Curtis) finder sin venindes lig malerisk arrangeret på sengen neden for gravstenen fra den myrdede søsters grav, peger i samme retning.

Carpenters force er dog først og fremmest hans fortælletekniske kunnen. Filmen udnytter, i overensstemmelse med horrorfilmens og thrillerens genre-konventioner med formidabel suspense-effekt. Carpenter benytter de konventionelle suspenseeffekter med ironisk drilleri: med djævelsk langsommelighed lægger han op til sine overrumplende skrækscener, f.eks. i det raffinerede oplæg til den første venindes mord: hun går omkring i huset, går ud til bryggerset, bliver lukket inde, prøver at kravle ud ad vinduet, sætter sig ind i bilen osv., hver gang venter vi, at den forfærdelige bøhmand vil springe frem med sin brede kniv (som han har lånt af Anthony Perkins i Hitchcocks »Psycho«), og hver gang viser det sig, at forventningen om den forfærdelige handling er mere nervepirrende end handlingen selv. Hvis horror-genren basalt handler om, at en forsvarsløs person træder ind i et mørkt værelse uden at vide, hvad der gemmer sig derinde – så er »Halloween« horror, når den er mest afklaret, genre-ren og afsindig uhyggelig. (Halloween – USA 1978).

Peter Schepelern

»Maskernes nat«

Kurt Russell som Elvis Presley

Elvis

Instruktør: JOHN CARPENTER

John Carpenters TV-producerede Elvis-biografi begynder og slutter med rockstjernens koncert i Las Vegas i efteråret 1969. Det er ikke tilfældigt. Koncerten betød Elvis Presleys comeback efter ni år uden offentlig optræden, og den kom på et tidspunkt, da det var nødvendigt for ham at give karrieren et nyt lift. Dermed har filmen klart lagt sin holdning frem: Den fastholder og skildrer myten og succesen, Elvis som de sidste årtiers uantastede ener inden for rock-and-roll-musikken. Og, viser det sig undervejs, anskuet under en sentimental synsvinkel. Udover at være den største var Elvis – ensom.

»Elvis – The Movie« er bygget op som en kronologisk biografi, der, så vidt det nu kan bedømmes i den nedklippede biografversion, holder sig til kendsgerningerne og højdepunkterne, og derefter forlader ham i zenith, før den mærkelige nedtur begyndte, og tilværelsen for Elvis nærmest fik karakter af et Howard Hughes-liv.

Der har altså for John Carpenter været tale om en bunden opgave, der ikke kan fortælle meget om, hvad han som egentlig menneskeskildrer er værd efter i to film at have bevist sin formelle suverænitet. Filmen dyrker en myte og holder sig i det store og hele fra at analysere den, selv om kontrasten mellem Elvis Presleys forholdsvis enfoldige personlighed, og den betydning, hans optræden fik, indbyder til en film af en helt anden og interessantere karakter. Nu er der blevet for lidt tilbage og det er skuffende for alle andre end de Elvis-fans, der vil være tilfredse med blot en samvittighedsfuldt og dygtigt fortalt fanblads-historie.

Den historie er til gengæld lykkedes, fordi Kurt Russell som Elvis er et godt valg. Hans ydre lighed er, ikke mindst i profil, slående rigtig, og hans diktion næsten uhyggelig præcis. Til gengæld er det ikke ham, der synger. Til den svære opgave har man valgt den ukendte Ronnie McDowell, hvis stemme er lige så tæt på originalen som Russells udseende. Den dobbelte *ersatz* burde virke generende, men går rimeligt ind i sammenhængen, og den eneste indvending er, at McDowell lyder for poleret i de tidlige sange. Det er ikke den rå country boy fra Tupelo, Mississippi, der vælter ind hos Sam Philips i Memphis og synger »That's All Right Mama« til improviseret akkompagnement, men en trænet stemme med fuldt udviklet vibrato. I øvrigt er arrangementet her anderledes end det oprindelige.

Ellers er filmen i det musikalske gjort med stor dygtighed, selv om biografiske pedanter med rette vil kunne indvende, at Carpenter har brugt nogle af sangene til at kommentere afgørende situationer i filmen på bekostning af det kronologiske. Priscilla Presley, der hurtigt blev en substitut i karriereræset og altid var uden for vennernes, musikernes og bodyguardernes, kreds, gør på et tilspidset tidspunkt i ægteskabet entré under en prøve på »Suspicious Minds«, og da bruddet finder sted kort efter, synger Elvis »Separate Ways«, der er mindst fire år yngre. Det er lidt problematisk, at de tilfældige sange pludselig sættes ind i en karakteriserende sammenhæng, og det sentimentale kammer over, da den ensomme sanger sidder forladt tilbage i sit kæmpemansion og foredrager »Are You Lonesome To Night«.

En mangel, der igen skyldes filmens centrering om personen uden egentlig at fortælle noget om ham, er de meget blege roller, som afgørende personer i hans karriere har fået tildelt. Oberst Parker, The Jordanaires, Scotty Moore, Bill Black, Sam Philips med flere anes kun i periferien. Én person alene har sin fulde fylde, og det er The All American Mum, Elvis' mor, der i Shelley Winters korpulente overdådighed tager tilløb til en stor karikatur. Men sådan er hendes minde blevet overleveret, og sådan må hun krediteres myten.

Har »Elvis – The Movie« ikke givet John Carpenter mange muligheder for et person-

ligt touch, er indledningssekvensen dog et bevis på hans talent for udtryksfuld billedkomposition. I en kæmpepanorering følger kameraet to flimrende, dystert tillukkede sorte Cadillacs på Nevada-motorvejens indkørsel til Las Vegas. Pansrede, deforme i varmedisen og helt alene i det store landskab sejler disse prestigebiler afsted som symboler på utilnærmelig pragt og livslang isolation. I dette billede koncentrerer filmen, hvad der var at sige inden for de meget snævre grænser, som et TV-projekt sætter for skildringen af en rocklegende. (Elvis – The Movie – USA 1978).

Michael Blædel

LEKSIKON:

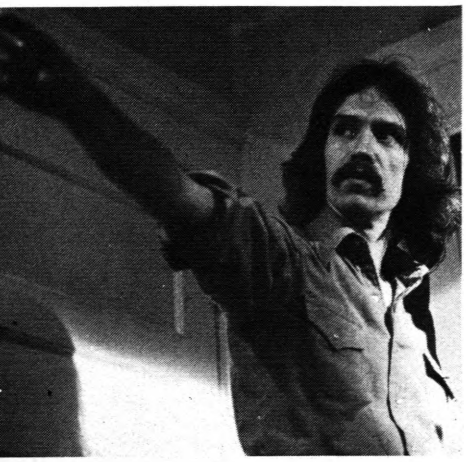
John Carpenter

Amerikansk filminstruktør, f. ca. 1948, har studeret film på University of California, hvor han også lavede sin Oscar-belønnede kortfilm »The Resurrection of Bronco Billy« i 1970. Samme år begyndte han at skrive og planlægge sin første spillefilm »Dark Star«, der startede som et 16 mm skoleprojekt. Filmen blev dog lavet som 35 mm spillefilm for kun 60.000 dollars. Blandt Carpenters projekter er en western kaldet »El Diablo«. Han er nu i gang med en film om en ulykke på et atomkraftværk (planlagt før uheldet på Three Mile værket i USA). Carpenter er gift med skuespillerinden Adrienne Barbeau, der medvirker i gyseren »The Fog«. **Litteratur:** Sight and Sound. Spring 78.

Film:

70: The Resurrection of Bronco Billy (kortfilm): **74:** Dark Star (+ P + Co-Ma + Mu). **76:** Assault on Precinct 13/Sidste nat på station 13 (+ Ma + Kl + Mu). **78:** Eyes of Laura Mars/Øjne (story + Co-Ma); Someone's Watching Me (= High Rise) (+ Ma) (TV); Elvis – the Movie/Elvis; Halloween/Maskernes nat (+ Co-Ma). **79:** Darn You, Harry Landers (= Grey Panther Express) (+ Co-Ma) (TV); The Fog; (+ Co-Ma + Mu) The Prometheus Crisis (+ Co-Ma). (PC)

John Carpenter



Træskotræet

Instruktør: ERMANNO OLMI

Olmi er den store humanist blandt moderne italiensk films store instruktører. Over for Antonionis desillusionisme og kulturpessimisme, Fellinis nostalgiske barok, Bertoluccis dekadente marxisme og Pasolinis pinsler kommer han beskedent trækkende med menneskerespekt, menneskeærbødighed, humanisme – næsten anakronistisk som en stilfærdig troende blandt alle de larmende vantro.

Allerede med debutfilmen »Il tempo si e fermato« viste Olmi, der er katolik, sine karakteristiske emner og stiltræk, sådan som de, nogenlunde uændret, har været at finde i hans følgende film: den simple naturbestemte eksistens, skildret i en enkel, usofistikeret billedstil; en rudimentær, udramatisk handling – en slags afklaret neo-realisme, hvorfra det enkle miljø, nøgternheden, de 'evigtgyldige' problemstillinger og anvendelsen af amatører frem for professionelle skuespillere er hentet.

Scene fra »Træskotræet«

»Træskotræet« (L'albero degli zoccoli, 1977) er hans niende spillefilm. Af de øvrige – »Il tempo si e fermato« (1959), »Il posto« (1961), »I fidanzati« (1963), »E venne un uomo« (1965), »Un certo giorno« (1969), »I recuperanti« (1969), »Durante l'estate« (1971) og »La circostanza« (1974) – er den første blevet vist af Filmmuseet, »De forlovede« af biograferne, »Stillingen« af TV.

»Træskotræet« foregår i Bergamos omegn i slutningen af 1800-tallet blandt fattige bondefamilier, der bor i samme store gård og arbejder for herremanden. Olmi har selv fortalt, at han blot genfortæller nogle af de historier, han hørte som barn, når han var på ferie hos bedsteforældrene på Brescia-egnen. Han videregiver nogle historier, som han har lyst til at fortælle:

Der var f.eks. Finard, som altid sloges med sin søn, og som en dag fandt en guldmønt. Han gemte den i hestens hov, men en dag var den væk. Og der var Maddalena, som blev gift med Stefano. De rejste på bryllupsrejse til Milano og tilbragte deres første nat i en klostercelle, og næste dag overdrog priorinden dem et forældreløst barn sammen med et lille legat. Og der var enken Runk, som vaskede tøj i floden for at klare sig med sine seks børn. Den ældste søn arbejdede på en mølle, og da præsten tilbød at få to af børnene anbragt på et børnehjem, satte han sig imod det; han ville beholde sine små søskende. Og engang blev enkens ko syg, og dyrlægen sagde, den måtte slagtes; men enken bad til Gud, og koen kom sig. Og der var bedstefar Anselmo, som fandt ud af, hvordan han kunne få tomaterne til at komme frem og blive modne tidligere end ellers der på egnen, og så gjorde de store øjne på torvet! Og der var også Batisti, som kunne fortælle uhyggelige historier for alle de andre om aftenen. Og Batistis søn, Minek, gik i skole, men en dag flækkede hans ene træsko, og Batisti listede sig ud om natten, fældede et træ og skar en ny træsko til Minek. Men da ejeren opdagede det nogle måneder senere blev Batisti og hele hans familie vist bort . . .

Fortællingen i den lange film skrider af sted uden intrige, uden forviklinger, uden spændingshøjdepunkter. Rytmen er lavmælt, underdreven og behersket. Det rolige episke tonefald kan minde om film som Rays Apu-trilogi, Kaneto Shindos »Hadaka no shima« og Viscontis »La terra trema«. Temaet er mindre enkelte menneskers handlinger, mere livets uforstyrlige rytme. Ved ikke at centrere fortællingen om en helt og en dramatisk intrige, opnår Olmi at det overordnede livssyn kommer til at dominere.

Filmen er fortalt med fuldendt ro og stilistisk beherskelse, og det er let nok at kalde den 'mesterlig' og 'stor'. Men den har også egenskaber, som – ikke mindst på baggrund af den næsten henførte begejstring, filmen har vakt herhjemme – frister (i hvert fald undertegnede) til at stille sig lidt kontrær an.

I en filmkritisk sammenhæng er det sædvanligvis lidet hensigtsmæssigt at gå i rette med en film på grund af dens virkelighedsbillede. Det er heller ikke dette, »Træskotræet« indbyder til. Men måske nok til at anholde, hvad man kunne kalde en modsigelse mellem filmens fremstilling af virkeligheden og den tolkning, filmen selv giver af denne virkelighed.

Det er åbenbart, at Olmi ikke – som Bertolucci i *sit* store panorama over det italienske landproletariats vilkår – er ude på at agitere. Hans film skyr da også konsekvent de melodramatiske og retoriske effekter, som Bertolucci næsten uafbrudt trækker på i *sin* film. Olmi er ikke marxist. Men den virkelighedsskildring, han giver er for så vidt regelret marxistisk, og den kollektive dramaturgiske model, filmen anvender, er jo netop også en af den socialistiske litteraturs foretrukne skabeloner – jf. i dansk litteratur f.eks. Kirk, Scherfig, Herdal, Heinesen. Olmis virkelighedsskildring viser umisforståeligt, at bondefamilierne knokler for at herremanden kan blive rig og hans kone lytte til Mozart-spil i sin dagligstue. Filmens scener, optrin og enkelte indstillinger hober vidnesbyrd på vidnesbyrd op om en social uretfærdighed, der udspringer af nogle let erkendbare urimeligheder i samfundssystemet, i de rettigheder herremanden har over bønderne, i bøndernes manglende rettigheder i samfundet som helhed. Filmen fremmer gang på gang, især med ordfattige, men følelsesladede nærbilleder af disse lidende, indignationen over disse forhold. Men til trods for, at filmen således påpeger både miseren og dens oprindelse, tolker den alligevel ikke dette som en social, historisk misere, som kan ændres – og i et ret vidt omfang da også *er* blevet ændret.

Olmi fortæller understatet, uhysterisk, upropagandistisk en historie, som umiskendeligt drejer sig om social uretfærdighed: herremanden ejer jorden og dyrene og derfor skal han have de to trediedele af høsten. Sådan er det, og det er der ikke noget at gøre ved. Dette økonomiske system – med den fattigdom og ufrihed, det medfører for bønderne – er totalt bestemmende for det liv, bondefamilierne lever. Men Olmi fremstiller disse lidelser som *menneskets lod*. Bøndernes lidelser – fremstillet i en minutiøst genskabt periode-skildring – kommer til at fremstå som ahistoriske menneskelige vilkår. Som om de bergamiske bønders kranke levevilkår ikke er udsprunget af konkrete, historiske forhold, men af ahistoriske, universelle betingelser for menneskeliv.

Med sin hyppige brug af orgelmusik af Bach som underlægning, udtrykker filmen et guddommeligt point of view på begivenhederne. Det er ikke historien, men skæbnen der betinger disse menneskers misere. De enkelte optrin og billeder taler ganske vist – i en stærk, renfærdig billedstil – om historiske årsager, men musikken og det alvidende, sørgmodige point of view taler om uændrelige, skæbnestyrede årsager. Det rolige episke tonefald kommer i denne sammenhæng til at virke selvhøjtideligt og ubeslutsomt og den olmi'ske humanisme til at fremstå som floromvunden sentimentalitet.

Da herremanden sender familien Batisti bort, fordi manden har fældet et træ til at snitte en træsko af, har filmen nok redegjort for det på en måde, som gør det samfundsbetingede i hændelserne klart nok, men på samme tid sentimentaliserer Olmi situationen ved at vise den lille sagesløse Minek i grædefærdige nærbilleder. Ved at lade sekvensen (og filmen) tone ud med totalbilledet af familien, der drager ud i uvisheden og natten på deres kærre, underlagt med Bachs musik, fremstår det ikke som en opfordring til at ændre denne sociale uretfærdighed, men snarere til at gribes af den, drage et dybt suk over den beske skæbne, der bliver nogle til del: de rige kan spille Mozart i deres stuer, de fattige kan ikke engang lave en sølle træsko til deres lille dreng, men de bliver så til gengæld underlagt med Bach-musik . . . (L'albero degli zoccoli – Italien 1977).

Peter Schepelern

Den nøgne barndom

Instruktør: MAURICE PIALAT

»Den nøgne barndom« er en besværlig og svær film at anmelde. Det er en af disse altid moderne, men også altid sjældne film, der stiller sig mellem genrer og uden for æstetiske konventioner. Den er samtidig en af disse film, der er mættet med moralsk indhold; som kunstnerisk er opbygget meget funktionelt, men som samtidig nægter at tage stilling og fornægter sin egen holdning. »Den nøgne barndom« er med andre ord en paradoksal film. Den er alt det, den alligevel ikke vil være og intet af det den netop er.

»Den nøgne barndom« (»L'Enfance nue«, 1968) er instrueret af Maurice Pialat. Indspillet på 15 dage efter eget manuskript og med ikke-skuespillere i samtlige roller. Den er første led i triologien, der iøvrigt består af: »Den åbne mund« (»La gueule ouverte«, 1973) og »Vi bliver ikke gamle sammen« (»Nous ne vieillerons pas ensemble«, 1972) og som tematiserer barndom, ægteskab og død. Den er produceret af François Truffaut og lavet i samarbejde med Claude Berri, som Pialat allerede arbejdede sammen med ved kortfilmen »Janine« (1961).

»Den nøgne barndom« er resultat af en undersøgelse Pialat foretog i samarbejde med den franske socialforsorg om adoption af børn og om adoptivbørns skæbne. Den var oprindeligt delt i to, hvor sidste del var en pædagogiseret forklaring på adoptionsproblemet. Før frigivelsen blev sidste del dog klippet fra, fordi den efter Pialats mening ikke på samme måde som filmen iøvrigt var realistisk.

Realisme-opfattelsen er da også det mest karakteristiske og ikke det mindst paradoksale hos Pialat. Han har selv defineret den realistiske stil i »Den nøgne barndom« således: Det er en film som ser, men også skaber sin egen realitet. Det er en film, der transformerer virkeligheden, men ikke genskaber den. Virkeligheden er noget der forekommer at være, men ikke er (Image et Son, 258. 1972).

Så langt kan jeg (delvis) give Pialat ret. Film og virkelighed er ikke retsløst identiske. Film er heller ikke et virkelighedsaftryk nøjagtigt som et spejlbillede. Film er et medie bestående af forskellige udtryksmaterier, som ikke bliver til kunst ved at afspejle virkelige begivenheder eller personer, men ved at udspille sig som en virkelighedstæt fantasi for vore øjne.

I »Den nøgne barndom« er det først og fremmest handlings-forløb og beskrivelse af miljø og personer, der taler til vor umiddelbare indlevelse.

Den 10-årige François er forladt af sin enlige mor. Han er overflødig og som sådan overladt til det institutionaliserede børnemarked: adoption. Først adopteres han af en yngre arbejderfamilie, som trods al velmenthed og alle forsøg umuligt kan mobilisere det overskud og den ekstra styrke, der er nødvendig. Derefter adopteres han af et ældre pensioneret par. Og hos en døende bedstemor synes han endelig at finde det overskud og den umiddelbare kærlighed, der er nødvendig for at han følelsesmæssigt kan slå rødder og skabe en identitet i billedet af andre.

Filmens behandling af dette forløb er realistisk. Den bevæger sig ikke fra et udgangspunkt, hvor drengen og hans situation er elendig, til et slutpunkt, hvor han er forandret og situationen er løst op. Tværtimod er François hele filmen igennem både et følelsesfuldt og følelseskrævende individ og en ufølsom og hæmningsløs laban. Filmen ender lige så komplekst. François kommer på observationshjem, men sender sine plejeforældre et brev, der antyder, at han hos dem har slået rødder.

Der hvor dette nuancerede, dvs. virkelighedsnære handlings-forløb, går omvejen omkring fiktionen for at ramme vor fantasi og vor umiddelbare indlevelse, er i beskrivelsen af miljø og personer.

Filmen er tydeligt delt i to: François hos den yngre familie og François hos det pensionerede par. Beskrivelsen af de to miljøer, de to generationer er i min fortolkning overhovedet filmens vigtigste mission og største præstation.

Begge familier lever i det trøstesløse Nord-Frankrig, tilhører den del af den franske arbejderklasse, der er mest udnyttet og bor i byer og huse, der er skræmmende grimme. Til trods herfor er der store forskelle.

Det yngre par lever chokerende indholdsløst. Hele deres dag er arbejde og

nødtørftig opladning til næste dags arbejde. Det ældre par derimod har overskud. Ikke fordi de er pensionerede og frigjorte fra arbejdets byrde, men fordi der har været og stadig er kulturel sammenhæng i deres liv. En traditionel familiestruktur baseret på generationernes sammenhold har givet dem en selvstændig historie, som arbejdet ikke har formået at destruere.

Pialat understreger ikke disse forskelle. Han lader dem tale for sig selv gennem forskelle i de to hjems interiører, gennem dialogen, gennem samværsformer. Hos de gamle er der portrætter på væggene, Den gamle mand fortæller om familiens indsats under okkupationen. Familiens samvær er baseret på hensynsfuldhed og kærlighed. Hos de yngre er væggene bare. Historien udspiller sig her og nu som arbejde, mad og søvn. Følelser er en luksus, der kun sporadisk kan mobiliseres.

Ved på denne måde at modstille de to generationer og ved således at tale til vor iagttagelsesevne, giver Pialat os mulighed for at opdage nogle træk ved tilværelsen, der ellers ligger skjult. Filmen bliver mere end et spejl. Den bliver et produkt, som vi og Pialat frembringer. Et kunstværk, der ved fælles indsats fremhæver noget vi ellers ikke ville se.

Hertil, men desværre heller ikke længere, er Pialats realisme-opfattelse altså konsekvent og konsekvent udnyttet: virkeligheden er ikke genskabt, men udvidet. Den er transformeret til filmisk form og heriggenm blevet en vej til erkendelse.

Inkonsekvensen melder sig først derved, at Pialat nægter at tænke sin egen opfattelse helt igennem til dens logiske ende.

Hvis film er én ting og virkeligheden noget delvist andet, som Pialat påstår. Og hvis filmen er resultat af instruktørens udvælgelse af emne, scener, fortælling, og derved er underlagt nogle love, som instruktøren delvist selv skaber, så er det inkonsekvent, at Pialat ikke vil vedgå, at det er ham der skaber disse love. Så er det paradoksalt, at han ikke vil indrømme, at det er ham, der har noget at fortælle og ikke fortællingen, der lever af og for sig selv.

Alligevel er det netop hvad filmens narrative struktur udtrykker entydigt afslørende. Kadreringerne er meget klodsede; nærbilleder bruges ikke, derimod anvendes halvtæt og halvfjern. Scenerne er taget ud-i-et og danner tit hele sekvenser. Kamerabevægelser benyttes kun når de er nødvendige for at holde personer i centrum. Montagen er elliptisk; den ene sekvens er abrupt tilføjet den anden. Musik udnyttes kun under forteksterne; ellers anvendes alene reallyd.

Syntaksen er med andre ord brutal. Punktum følger hovedsætning, og hovedsætning stoppes af punktum. Fortællingen synes derfor uden styrende subjekt. Instruktøren holder sig majestætisk udenfor og lader øjensynligt handling, miljø og personer tage magten. Han træder ikke åbenlyst ind, tilføjer ikke fortællingen personlige betydninger gennem at påpege, udhæve, understrege; ej heller ved at modstille, skabe overgange eller ved at forklare.

Det er derfor jeg mener »Den nøgne barndom« er alt det, den alligevel ikke vil være og intet af det, den netop er.

Pialat har selv sagt det således: »Det er en skam, at »Den nøgne barndom« er en social film. Det er fordi den er delvis mislykket, at den er blevet en social film. Uden det, ville den være blevet dobbelt så god«. (Positif, 159, 1974).

En sådan holdning er ikke alene paradoksal for den realisme-opfattelse Pialat selv har: hvis film ikke genskaber virkeligheden, må den skabe virkeligheden i instruktørens billede. Den er også kunstnerisk opløsende og moralsk fej: hvis instruktøren ikke vil vedgå sit ansvar for det han fortæller og måden han fortæller på, er der noget principielt han har misforstået:

Al kunst forudsætter principielt en stillingtagen. Og al kunst er principielt forpligtigende. (L'Enfance nue – Frankrig 1968).

Ove K. Pedersen

Scene fra »Hair«

Hair

Instruktør: MILOS FORMAN

Formans indfaldsvinkel til filmatiseringen af Galt MacDermot, Gerome Ragni og James Rados 12 år gamle rock-musical er åbenbart, at han så gerne ville lave den. Problemet med filmen er, at det ikke bliver helt indlysende hvorfor egentlig. Bevares, der er da i den oprindelige musical en vis – om end i længden temmelig monoton – vitalitet i musikken og miljøet, men meget andet end en selvbegejstret hyldest til hippiekulturens lidt ferske og noget forcerede livsglæde er der nu ikke.

Det har forlydt, at Forman netop ville bruge sin ufrivillige 12-års distance til værket til at se på det i lyset af vores erfaringer med den periode, der fulgte efter 1967. Og med »Taking Off« og »Gøgereden«s virtuose distancerede sarkasme in mente havde man vel lov at forvente, at netop Forman var den for hvem dette, trods alle odds, skulle kunne lykkes. Forman – der nu har lavet tre film i Tjekkoslovakiet og tre i USA – synes som kunstner netop at trives i det traditionelle skisma mellem europæisk intellektualisme og amerikansk professionalisme, som også emigranter som Renoir, Lang og Lubitsch forholdt sig til.

»Hair« er da heller ikke noget dementi af, at Forman kan lave film. Men den var ikke værd at vente 12 år på, og faktisk sidder man først og fremmest tilbage med en ærgrelse over, at Forman virkelig har syntes at det var al den ulejlighed værd. Det, han gør i filmen, har han allerede gjort bedre før. Det, han siger, har han sagt bedre før. Det er som om Forman ikke har kunnet finde det rette tonefald – hvad han i så eminent grad har kunnet i alle sine andre film – hverken den ironiske naivitet eller den intellektuelle satire, som han ellers har dyrket. Og genremæssigt virker filmen usikker.

Den fungerer ringe som musical. Numrene er ubehændigt indføjet i handlingen og virker netop indføjede. Formans musikalitet ligger i hans rytmiske klipning, hans præcise strukturering af et forløb (som især »Taking Off« brillerede med), og hertil har musikken egentlig ikke meget at føje. Måske fordi musikken hver gang er ude på det samme. Den rolige indledning (med et første shot, der ligner »Gøgereden«s) er karakteristisk: den lakoniske, lavmælte dialog, landskabets gråligt-brune farvetoner, bussen der kører afsted i det triste landskab – og så sætter musikkens første spændstige og forjættende akkord ind: Nu skal vi se og høre! Men denne forventnings-

effekt viser sig snart at være alt, hvad der er. Hverken musikken eller Forman har meget mere at byde på.

Beverly d'Angelo og John Savage i »Hair«

Filmen rummer optrin, hvor blomsterbørnenes livsopfattelse stilles over for den snobbede overklasses og over for den småborgerlige underklasses. Men selv om scenen, hvor Berger – hippie-helten – diskuterer med forældrene, og især den 'store' scene, hvor Berger og hans venner gate-crash'er de fines selskab, på grund af elementært dramaturgisk kontrast-materiale ikke helt kan falde til jorden, er scenerne dog pauvre i sammenligning med de scener i »Taking Off« (og også i »Sorte Peter« og »Blondinens kærlighed«), hvor de samme temaer blev gennemspillet, frydefuldt boblende af sarkastisk vid.

Forman har selv forklaret (i et interview i *Film Comment*, marts/april 1979), at plottet i »Taking Off« egentlig er den historie, han havde planlagt at benytte til sin filmatisering af »Hair«. Og det er måske derfor filmens plot virker lidt fattigt og usammenhængende. Forman koncentrerer det om Claude – den uskyldige bondedreng, der kommer til New York fordi han er blevet indkaldt – og stiller ham først overfor Central Parks hippier og den fine verden. Første halvdel af filmen bevæger sig tungt af sted i et noget klodset og uopfindsomt handlingsforløb med klodsede og noget uopfindsomme musical-numre; i anden halvdel får plottet mere vitalitet, da historien skifter til en tragi-komisk militær-satire, kulminerende med forbytnings-historien, hvor – i en effektfuldt instrueret last minute *non*-rescue – den forkerte mand bliver sendt afsted til Vietnam-krigen. Dette afsnit er mere underholdende og dynamisk instrueret, men til gengæld helt fremmed for musical-genren. Og i det hele taget lider filmen under mangel på stilistisk og tematisk sammenhæng: hovedindtrykket er »Alice's Restaurant«, »Catch-22« og »Taking Off« mixed med »Woodstock« og »Greetings«.

Formans perspektivering af »Hair«s livsglæde-hyldest anno 1967 indskrænker sig til slutscenens vue ud over soldaterkirkegården, hvor vores hippie-helt ligger begravet og en besværgende finale, hvor menneskemasserne på plænerne foran Det hvide Hus synger om, at vi skal lukke solen ind. Post festum kan Forman konkludere, at blomsterbørnene ikke kunne hamle op mod Vietnamkrigen. Det var spraglet tøj, langt hår og livsglæde kontra napalm, og livsglæden tabte. Den ironiske pointe, der ligger i, at krigen også – ikke bare moralsk og politisk – men også rent militært blev tabt, gør filmen underligt nok ikke noget ud af. Den dystre effekt i fremstillingen af Vietnam-krigen som den sorte magt, der knuser generationens livskvaliteter – udtrykt i et af filmens mest prægnante shots, der viser de syngende soldater marchere ind i transportflyet hvis mørke synes at opsluge dem – er kun en simplificeret repetition af »Gøgereden«s tema – systemet, der tilintetgør den utilpassede oprører – og dér var det behandlet med så meget større underfundighed og flertydighed.

Alle Formans tre amerikanske film har taget udgangspunkt i ungdomsoprøret i 60'erne. Man må håbe, at han nu, hvor han er begyndt at gentage sig selv, lader emnet hvile. Hans kommende projekt – en filmatisering af E.L. Doctorows ironisk-distancerede billede af USA ved århundredets begyndelse, »Ragtime« – tyder da også på, at han selv har indset det. (Hair – USA 1979).

Peter Schepelern

Delta-kliken

Instruktør: John Landis

Tidsskriftet »National Lampoon« er ikke videre kendt herhjemme, men skulle efter sigende ligge tæt op ad MAD Magazine i sin blanding af grovkornet satire og sort humor. »Delta-kliken« er den første af fire planlagte film med udspring i bladet, coproduceret af dets udgiver og skrevet af et forfatterhold fra dets spalter, og den er blevet en kolossal succes. Den har kostet mindre end 3 millioner dollars, men har i 1978 indspillet over 80 millioner alene i USA, og har dermed placeret sin instruktør, John Landis, blandt Hollywoods nye »golden boys« sammen med John Badham (»Saturday Night Fever«) og Randal Kleiser (»Grease«).

John Landis er 28 år gammel og startede sin filmkarriere med at rejse til Jugoslavien og bumme sig til et assistent-job på »Kelly's Heroes«. Derfra gik turen til Spanien, hvor han arbejdede som altmuligmand på mere end 100 spaghetti-westerns (»The money was hard, but I learned a shitload«). Tilbage i USA lykkedes det ham at skrabe penge nok sammen til at skrive og instruere sin første film, »Shlock«, en billig gyser (»Twelve minutes or so are really good«), der vakte tilstrækkelig megen opsigt til at han blev hyret af Kentucky Fried Theatre til at overføre deres fire år lange revy-succes i Los Angeles til film. Landis er selv utilfreds med resultatet, »Kentucky Fried Movie« (»It was recut and damaged a lot«), men filmen gav et stort overskud og åbnede vejen til en kontrakt med Universal og »Animal House«.

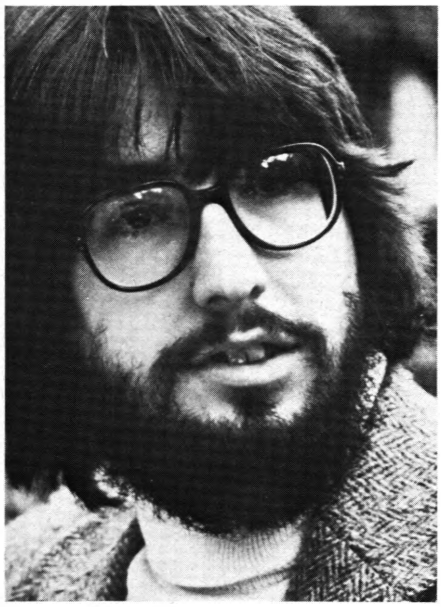
»Delta-kliken« forudsætter måske et personligt kendskab til amerikansk college-liv for at kunne forstås til bunds. Den er som en fiskerskrøne, eller gamle soldaterkammerater ti år efter: Ka' I huske hvor skægt det var, da vi... etc. etc. Erindring og ønsketænkning i skøn anarkistisk forening.

Bygget op over et spinkelt handlingsskelet om det vilde hus, Delta, på Faber College, hvis rektor for enhver pris vil have sat en stopper for udskejelserne og medlemmerne bortvist, udfolder filmen sig som en række sketches, afviklet i hidsigt tempo og mere eller mindre humoristisk vellykkede. Således kan man i starten forledes til at tro at det her drejer sig om den velkendte udviklingshistorie om de to nybagte studerende Larry og Kent og deres tilpasning til college-livet, men den indfaldsvinkel tabes snart i svinget til fordel for de mere direkte grovkornede farceløjer omkring Bluto og D-Day. Filmen sandwicher sig ind mellem to stole. På den ene side er der sød nostalgi à la »American Graffiti« – den første forelskelse osv. – og på den anden side et gennemført opgør med enhver form for amerikansk institutionalisering à la »M.A.S.H.«

Denne splittelse hænger givetvis sammen med at Landis (endnu) har et noget usikkert hold på sin teknik. Stilistisk er filmen én stor rodebutik. Landis synes at slå sig til tåls med at indpakke sit yderst kaotiske emne i en lige så kaotisk form. Der veksles brat imellem vidt forskellige stemninger, intimt indforståede personskildringer (som pot-rygningen hos Donald Sutherland), overkarikatur (John Vernons

John Belushi i »Delta-kliken«

fremragende udlevering af rektoren, f.eks.) og ren tegnefilmkomik (Niedermeyers hest og manden med motorsaven, garderorkestret i blindgyden, hele det afsluttende virvar overhovedet). Ligeledes kunne filmens hovedrum, Faber College og selve Deltahuset, have været udnyttet meget bedre end det er, og flere gange arbejdes der vittigt med handlinger på flere planer i billedet, hvorefter effekten straks spoleres ved at man klipper ind i nærbillede på enkelte de-



Instruktøren John Landis – hans næste film er et projekt kaldet »The Blues Brothers«, hvori John Belushi får hovedrollen. Filmen omtales som »a musical comedy-adventure«. Derefter har Landis planer om at lave en komisk gyser.

Som i »M.A.S.H.« sejrer den sunde fornufts anarki over systemets konformitet – college-livets spejdermoral og militærdisciplin udleveres effektivt og betingelsesløst til grinet sammen med småborgerskabets seksualfrustrationer: de sippede, snobbede piger og især Marmalard (med sportsvognsromancerne – »Greg doesn't

Hele kliken fra Delta House

taljer. De tendenser der er til alvor omkring nogle af personerne, Larry først og fremmest, men også forholdet mellem Boon og Katy (med smuk udnyttelse af sangen »Hey Paula«) undermineres konstant af udenomsværkerne.

Det der derfor holder filmen gående, er dens vældige drive og energi. Som hos Mel Brooks er der tilsyneladende ingen grænser for indfald og udfald. Selv de mest plumpe og vulgære ideer malkes til det yderste. Og ind imellem *er* det faktisk meget, meget morsomt, især når John Belushis forrygende Bluto fører an i vulgariteterne, Hans repertoire spænder fra at udspionere nøgne piger og smadre guitarer, kvase øldåser i panden og begrave sig i skraldespande frem til at overtisse andre, og med absolut kulmination i den allerede legendariske »foodfight«-scene, hvor han effektivt og fantastisk morsomt nedbryder den moderne cafeteria-madkultur. Belushi er hentet fra en i USA meget populær TV-serie. »Saturday Night Live«, og ham vil vi ganske givet komme til at se mere til – næste gang i Jack Nicholsons nye western »Goin' South«.

believe in premarital sex«) og Niedermeyer (med historien om hesten). Det er da også yderst troværdigt at filmen til slut fortæller at den første ender som Nixon-medarbejder, og at den anden bliver dræbt af sine egne soldater under Vietnamkrigen. Det filmen til syvende og sidst holder i hævd, er den gode, gamle, »oprørske« pionerånd, som den kommer til udtryk i Otters forsvarstale under høringen over Delta og den efterfølgende demonstrative udvandring – frem til den (for lange) totale nedbrydning af årsparaden til det absolutte kaos.

Men noget videre på hjerte har filmen ikke. F.eks. er det svært at finde ud af hvorvidt den vil udlevere den moderne Playboy-æstetik eller selv er et offer for den (scenen mellem rektorfruen og Otter, bl.a.), men er man villig til at hoppe med på den og se igennem fingre med dens mange inkonsekvenser, så morer man sig herligt mens den står på.

Good dirty fun. (National Lampoon's Animal House – USA 1978). Asbjørn Skytte

Note: John Landis-citaterne stammer fra et interview i Take One, Vol. 6, no. 10. Sept. 78.

Kaninbjerget

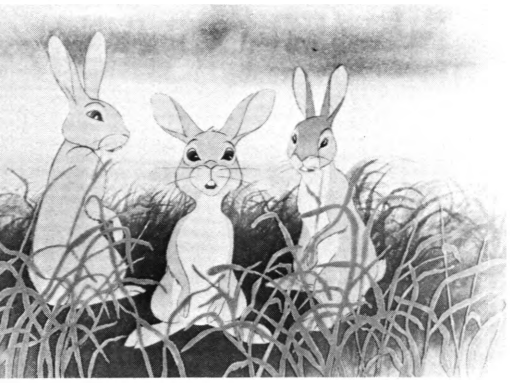
Instruktør: MARTIN ROSEN

Englænderen Richard Adams' verdenssucces »Watership Down« havde i begyndelsen svært ved at finde en forlægger og blev først nogen tid efter publiceringen i 1972 for alvor bemærket. Grunden var utvivlsomt, at dens emne – en flok kaniners spændende bedrifter – måtte formodes at placere den i børnelitteraturen, hvorimod dens litterære stil og omfang (475 sider) pegede i retning af voksenfiktionen. Den blev belønnet som børnefiktion i 1972 og Penguin forlaget udsendte den først i sin børne-serie, Puffin-Books. Men da der netop i engelsk litteratur er en betydelig tradition for, at tilsyneladende 'barnlig' og eventyr-agtig fiktion bliver til de voksnes kæreste kult-bøger (jf. eksempelvis Lewis Carrolls »Alice in Wonderland«, Kenneth Grahames »The Wind in the Willows«, A.A. Milnes »Winnie-the-Pooh« og J.R.R. Tolkiens »The Hobbit«) lykkedes det efterhånden »Watership Down« at vinde berømmelse som voksenlitteratur og blive en international bestseller (bl.a. i Penguins voksen-serie). I Danmark skrev en daværende statsminister en begejstret kronik om den.

Filmatiseringen – der jo *måtte* komme – er næsten i alle henseender blevet det værk, man kunne forvente: en animationsfilm, som roman-læserne ikke vil blive oprevet over, men nikke roligt genkendende til. Martin Rosen, som har instrueret, har overalt valgt de mest konventionelle muligheder. Men hvor romanen i sidste instans blev annekteret af det voksne publikum, synes filmen åbenbart – og sikkert klogeligt – at henvende sig til børnepublikummet (en intention, der dog herhjemme modarbejdes af, at børnecensuren med vanlig absurditet har forbudt filmen for dem under 12).

Ud fra en årsagsfølge, der næsten har præg af en filmisk naturlov – dyre-fabler skal laves som tegnefilm, tegnefilm skal laves som Disneys – har Rosen åbenlyst taget Disneys lange tegnefilm med dyr som hovedpersoner (»Bambi«, »Dumbo«, »101 Dalmatians« og »Aristocats«) som forbilleder, og hvor fristende en sådan løsning end kan forekomme – og hvor kommerciel skudsikker – kan det ikke nægtes, at det er farligt at vove sig ind på dette gebet. Da man sidste gang i engelsk film gav sig i kast med en stor tegnefilm-fabel – også en adaption af en litterær succes, nemlig Orwells »Animal Farm«, som John Halas og Joy Batchelor filmatiserede i 1955 – blev resultatet også en uselvstændig Disney-pastiche.

»Watership Down« er således også en pæn, men lidet original film. De store engelske landskaber er nydelige og kedelige i en slikket billedstil; det er nogenlunde lykkedes at karakterisere de enkelte kaniner (hvad der jo er lidt af en opgave) sådan, at man kan holde rede på dem: de er rørende, sjove eller uhyggelige netop som de skal være, og mågen (der skylder Disneys albatros i »The Rescuers« lovlig meget) er vittig;



»Kaninbjerget«

kaninernes legender og visioner gengives i netop den afprøvede 'eksperimental'-stil, som står i passende modsætning til det reelle handlingsplans sentimentale realisme, og musikken er netop så diffus og sødlig som man kunne forvente. Det er blevet en typisk bestseller-filmatisering, af den slags der kan regne med en vis succes, men som også på en for filmkunsten nedgørende måde får filmmediet til at tage sig ud som et uselvstændigt vedhæng til det litterære medium – et forhold, der uvægerligt vil afspejle sig i publikums kollektive dom: Bogen var bedre! (Watership Down – England 1978).

Peter Schepelern

Agatha Christie mysteriet

Instruktør: MICHAEL APTED

Den 4. december 1926 forsvandt den sidenhen verdensberømte kriminalforfatterinde Agatha Christie fra sit hjem udenfor London. Politiet satte en storstilet eftersøgning igang, og elleve dage senere blev hun fundet indlogeret på kurstedet Harrogate i Yorkshire under sin mands elskerindes navn. Fra Christiefamiliens side var hukommelsestab den officielle forklaring på denne eskapade. To år senere blev Agatha Christie skilt. I sine erindringer beretter hun åbent om opløsningen af sit første ægteskab, hvilket var et hårdt slag for hende; men forsvindingsepisoden nævner hun slet ikke.

Over disse sparsomme kendsgerninger er filmen og romanen »Agatha Christie mysteriet« bygget. Ideen synes ved første øjekast virkelig god. Den officielle forklaring på hendes forsvinden er tyndbenet nok til at legitimisere en fantasifuld, fiktiv forklaring på episoden, og spændende er det unægtelig, at verdens mest berømte kriminalforfatterindes privatliv indeholder en uopklaret gåde.

Genremæssigt er filmen interessant. Mens et fortællende kunstværk, det være sig en film eller en roman, normalt skaber sit eget univers, hvis regler det skal overholde for at forblive troværdigt, kan en film som »Agatha Christie mysteriet« ikke på samme måde skabe sit eget univers med egne regler, idet de kendsgerninger, den er bygget over, allerede udgør et univers, nemlig virkeligheden. Skønt filmen naturligvis er fiktion, hvilket behørigt understreges i forteksterne, er hele dens eksistensgrundlag, at den nøje medtager alle historiske facts uden at fordreje dem, og at alt, hvad der tildigtes, er helt i overensstemmelse med dem. Endelig er det selvfølgelig også en tvingende nødvendighed, at filmen skal være en thriller eller en kriminalgåde som Christies egne.

Disse krav opfyldes faktisk nydeligt. Den fiktive løsning inkorporerer alle historiske facts og udnytter dem fantasifuldt – jeg tænker her specielt på Agatha Christies interesse for elektricitet på pågældende tidspunkt – og yderligere synes filmens forklaring på forsvindingsepisoden at være i overensstemmelse med Agathe Christies psyke, hvis man som udenforstående lægmand kan tillade sig at komme med en sådan påstand. Hun genfindes i filmen af en opdigtet amerikansk journalist Wally Stanton, som også hjælper med til at hemmeligholde og neddysse affæren. Denne teknik er velkendt fra den historiske roman, hvor opdigtede personer ofte anvendes til at sætte den historiske handling i perspektiv, så det alene kan ikke være forklaringen på, at »Agatha Christie mysteriet« er blevet den temmelig kedelige og lidet fængslende film, den er.

Skønt filmen så pænt opfylder genrens krav, skal forklaringen nok alligevel søges netop i forholdet mellem fiktion og virkelighed. Dette illustreres måske tydeligst i en scene fra filmens slutning, hvor Wally Stanton stormer gennem Harrogates gader for at forhindre Agatha Christies selvmordsforsøg. Forløbet er skildret i gængs »last minute rescue«-stil, men det er totalt uspændende. I første omgang er man tilbøjelig til at mene, at dette skyldes, at man jo ved, at Agatha Christie ikke begik selvmord i 1926 – eller at hun i hvert fald overlevede. Men dette er jo fra et filmisk synspunkt en helt forkert betragtning. Hvornår har man nogen sinde set en »last minute rescue«, som man ikke – i hvert fald i underbevidstheden – kendte udfaldet på? Jeg er tilbøjelig til at tro, at årsagen til, at scenen ikke fungerer, er, at selve forløbet er på det fiktive plan, mens udfaldet er på virkelighedsplanet. I en almindelig »last minute rescue«-scene er naturligvis både forløb og udfald på det fiktive plan.

Også i forholdet mellem Agatha Christie og Wally Stanton støder fiktionen og virkeligheden sammen. Stanton bliver forelsket i kriminalforfatterinden, og hun er lige ved at gengælde hans følelser. Man kan naturligvis hævde, at denne affære har en dramatisk funktion, idet den forklarer, hvorfor Stanton er villig til at hemmeligholde hændelserne i Harrogate. Men almindelig respekt – detektivens respekt for forbryderen om man vil – ville have været en bedre forklaring, da den også ville have været i Agatha Christies ånd. Denne kærlighedshistorie, som jeg altså finder malplaceret, er iøvrigt langt mere diskret i romanen end i filmen, hvor Vanessa Redgrave og Dustin Hoffmans umaghed gør den yderligere bitter-sød, og hvor tilskuere, der eventuelt ikke skulle have fattet, at der skam er »love interest« i filmen, gøres opmærksom derpå af en themesong, »You and I, an unmatched pair . . .« I Agatha Christies romaner spiller intellektet den altafgørende rolle mens følelserne gerne er mere eller mindre amputeret –

Vanessa Redgrave og Dustin Hoffman i »Agatha Christie mysteriet«

tænk blot på hendes detektivfigurer Hercule Poirot og Miss Marple, dem er der ikke megen romantik ved. Resultatet bliver således, at måske netop fordi forklaringen på forsvindingsepisoden er troværdig og psykologisk overbevisende, bliver filmen, som Agatha Christiefilm betragtet, utilfredsstillende. Problemet er, at Agatha Christies forsvindingsnummer i forbindelse med hendes ægteskabs opløsning ikke var i hendes ånd, idet hun, som for os står som noget af det mest intellektuelle, netop i denne periode af sit liv var fuldstændig i følelsernes vold. (Agatha – England 1979). Ul Jørgensen.

Vanessa Redgrave sammen med instruktøren Michael Apted, hvis kommende film hedder »Coal Miner's Daughter«. Det er en historie om en country og western-sangerinde med Sissy Spacek i hovedrollen.

Ingen roser uden torne, Hemmeligheden & Den sidste bølge

Blandt de australske film, der er kommet som en uventet bølge i de senere år, har Peter Weirs »Picnic at Hanging Rock« (1975) allerede fået status som et hovedværk, antagelig fordi filmen med stor succes sammenfatter nogle træk, som er blevet karakteristiske for den nye australske film, nemlig dels den nostalgisk-ironiske periode-skildring, dels mystifikationen, to ingredienser, som for øvrigt også præger den australske litterære nobelpristager Patrick Whites bøger, især »Voss«, som Losey har planer om at filmatisere. Alle de nye australske film, der hidtil (ved den australske filmuge i foråret 1977, jf. Kosmorama nr. 134, og siden) er blevet vist herhjemme, har enten det ene eller det andet af disse træk. Af de tre nyeste er »Hemmeligheden« og »Den sidste bølge« nutidsfilm, men hører til gengæld til mystifikationerne.

Bruce Beresfords »The Getting of Wisdom« (Ingen roser uden torne) er en periode-skildring fra en pigeskole, men uden mystifikationer og okkulte gåder som i »Picnic at Hanging Rock«. Faktisk fremstår filmen, der i miljø og tematik lægger sig overordentlig tæt op ad Weirs film, som en afmystificeret »Picnic at Hanging Rock«. I begge film er miljøet den viktorianske pigeskole ved århundredeskiftet. Og i begge film gives der en fremstilling af nogle unge pigers reaktion på den vågnende seksualitet, den vågnende klasse-bevidsthed inden for den viktorianske opdragelses snævre, klaustrofobiske institution. Men hvor »Picnic at Hanging Rock« – med reference til den gotiske gyser og den psykologiske mystifikation, dvs. midtvejs mellem Claytons »The Innocents« og Antonionis »L'Avventura« – fremstiller sit tema gådefuldt allegoriseret gennem den ejendommelige, fascinerende beretning om nogle kvinders forsvinden under bestigningen af en besynderlig vulkansk klippeformation (hvor klippen synes at skulle tydes som et freudiansk seksualsymbol, der – som et andet Venusbjerg – drager menneskene til sig, ledsaget dels af åndeagtig, højstemt musik, dels af urinstinktive, besættende panfløjte-toner, og opsluger dem sporløst); dér får »The Getting of Wisdom« præg af en sæde-komedie, som – uden metaforernes omvej, men også uden deres fascination – søger at vise den samme virkelighed via en psykologisk realistisk miljø- og personskildring.

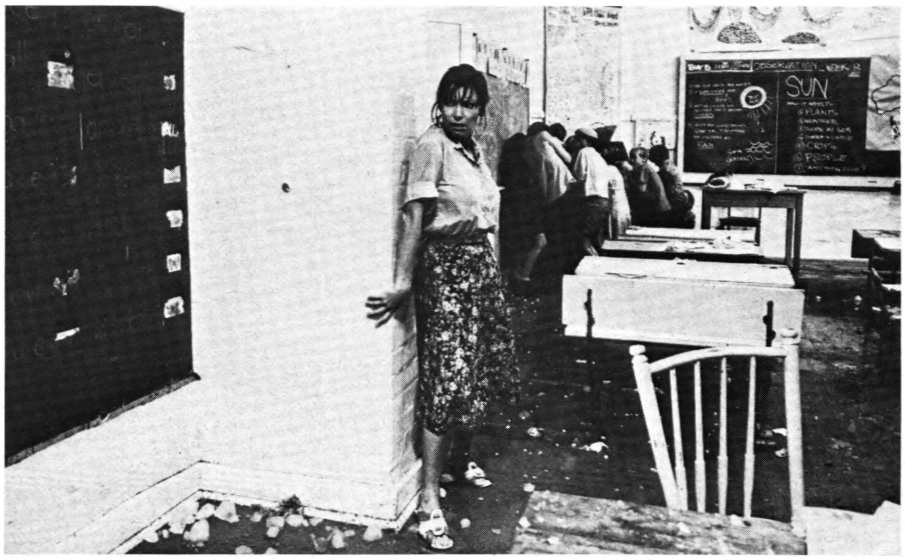
Filmen er baseret på en roman fra 1910 af den australske forfatterinde Ethel Florence Richardson (1870–1946), der hovedsagelig publicerede under navnet Henry Handel Richardson. Ligesom sin hovedperson kom hun fra små kår, men blev alligevel, efter sin fars død, sendt på den fine Melbourne Presbytarian Ladies' College, hvor hun udviklede sit musikalske talent og fik stipendium til at studere klaverspil i Leipzig. Filmen er centreret omkring Laura (interessant spillet af Susannah Fowle), der udskiller sig fra de andre elever ved at komme fra en fattig familie, ved sit aparte ydre og ved at have kunstneriske evner, som hun i første omgang udnytter til meget talentfuldt at opdigte en romantisk affære med en stedlig præst (der fremtræder som en ønskedrøm af en mandschauvinist) og siden, som kompensation efter en skuffet lesbisk kærlighedsaffære, til med musikken som medium at nå frem til sin sluttelige triumf og frigørelse.

Periode-skildringen mestres til fuldkommenhed, og netop gennem tidsbilledets distance kommer de menneskelige relationer, som filmen drejer sig om, til at fremtræde afklarede og analyserede. Filmen fortæller på baggrund af pigeskolens bornerte og livsfjendske miljø en 'Den grimme ælling'-fabel om kunsten som forløsning og frigørelse. Den gådefulde kraft, der i »Picnic at Hanging Rock« fik de engleagtige piger med bare tæer og udslået hår til i en slags trance at drages længere og længere op ad Hanging Rocks eruptive klippesøjler, er i »The Getting of Wisdom« repræsenteret af kunsten, digtningen og musikken, der formår at bryde gennem den borgerlige institution.

I Ken Hannams »Summerfield« (Hemmeligheden) fortælles om en skolelærer, der kommer til en landsby, hvor han skal overtage jobbet, da forgængeren pludselig er forsvundet. Den nye lærer begynder på egen hånd at foretage undersøgelser omkring denne forsvindingsgåde, som den stedlige befolkning synes at bagatellisere. Den hemmelighed, han omsider får afsløret, er dog ikke, sådan som der er blevet lagt op til, at den tidligere lærer er blevet myrdet, men at en af hans elever, en lille pige, der bor på den særprægede ø Summerfield ud for kysten sammen med sin mor og dennes bror, faktisk er frugten af søskendeparrets incestuøse forhold – en afsløring, som resulterer i den lille piges og hendes forældres død.

Ken Hannam, der tidligere har lavet periode-filmene »Sunday Too Far Away« og »Break of Day«, begge vist under den australske filmuge, har instrueret sit måske

Scene fra »Den sidste bølge«



lidt magre mysterium med fuldendt sans for at opbygge et miljø, et persongalleri og en atmosfære. Den sære natur er effektivt indpasset i fortællingens dramaturgi; og selv om tilskueren formentlig væsentlig hurtigere end skolelæreren gætter 'hemmeligheden', er den neddæmpede, lurende uhygge udnyttet med konstant suspense. Det er typisk for det høje fortællemæssige og artistiske niveau i moderne australsk film, at også en film som denne – hvor den tematiske substans ret beset er beskeden – fremtræder som et overbevisende, æstetisk fascinerende kunstværk.

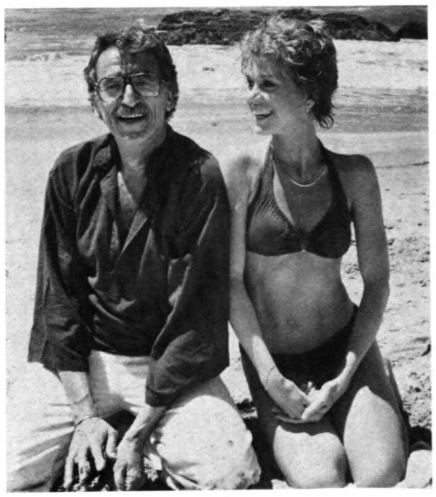
Peter Weirs nye film »The Last Wave« (Den sidst bølge) er mere problematisk, men teknisk virtuos. Richard Chamberlain spiller en veletableret yngre sagfører i nutidens Sydney. Via en mordsag kommer han i forbindelse med nogle *aboriginals* (australnegere), der bor i byen, men stadig i hemmelighed dyrker deres stamme-tro med dens ritualer og tabuer. Drevet af sære drømme og underlige visioner, prøver sagføreren, trods stamme-folkenes advarsler, at trænge længere ind i den aboriginale verdensopfattelse. Yderligere stimuleret og mystificeret af pludselige uforklarlige ejendommeligheder i vejrliget finder han til slut frem til, at han selv er den clair-voyante profet, hvis komme er forudset af århundreders stammefolk. I en hemmelig krypt under storbyen finder han sit eget portræt på en gammel fresko, der fortæller om den syndflod, der vil komme – og som øjensynlig er umiddelbart forestående i filmens sidste billede.

Tematisk og dramaturgisk minder filmen en del om »Don't Look Now« (Rødt Chok) af Nicolas Roeg (der også har arbejdet i Australien): Det er det rationelle samfunds repræsentant, sagføreren, der viser sig at være synsk og ikke den aboriginale troldmand; ligesom det i Roegs film er arkitekten og ikke den blinde, okkultisk troende dame, der virkelig er synsk. Men denne sammenligning kan også illustrere, hvorfor Weirs film ikke er lykkedes rigtig. I Roegs film brugtes clair-voyancen til at belyse personernes relationer (samt unægtelig også til at skabe mystik og uhygge); i Weirs film, hvor det drejer sig om hele menneskehedens skæbne, er temaet så omfattende, at det mister prægnans. Der er ligesom for mange aspekter i vores civilisations undergang til, at den kan behandles med et par ejendommelige oversvømmelses-visioner, en mystisk sten og sorte regndråber. Derved tipper filmen fra en i oplægget ellers fascinerende mystifikation om sammenstødet mellem to verdensanskuelser til en prætentiøs allegori, en katastrofefilm (uden katastrofe) der tager sig selv alt for alvorlig. Typisk nok ligner kulminationsscenen i det underjordiske tempel mest de indledende scener i en okkult fup-gyser som »Damien – Omen II«. Men hvis Weir i fremtiden vil nøjes med lidt mindre omfattende effekter end jordens undergang, vil hans film nok blive ublandet fascinerende. (The Getting of Wisdom, Summerfield, The Last Wave – Australien 1977, 1977, 1977).

Peter Schepelern

Kort sagt

filmene set af
Michael Blædel (M.B.)
Per Calum (P.C.)
Peter Schepelern (P.S.)



Herbert Ross og Jane Fonda.

EN AFGANG MED KNALD I

Instruktør: BURT REYNOLDS

Burt Reynolds andet forsøg som instruktør er ambitiøst. Det stiller krav til ham som skuespiller i en forvandlingsakt fra selvmedlidende og selvudleverende supermandfolk til løssluppen farceur, og det stiller krav til filmen om et stemningsskift fra selvransagende alvor til en komisk dødsfarce, der er mere Brooksk end Brooks selv – hvad Brooks som bekendt har svært nok ved i forvejen. Resultatet er også blevet overvurderingens pris. Det sentimentale er anstrengt, det morsomme uvittigt og de enkelte gags fortvivlende i deres klodsethed. Gode præstationer af Norman Fell som læge og Myrna Loy og Pat O'Brien i nostalgisk genforening som ægtepar antyder Reynolds' evne til at kunne instruere en komedie, der kommer hans egen person ved så lidt som muligt. (The End – USA 1978). M.B.

BANKEKØD TIL SLEMME DRENGE

Instruktør: JAMES FARGO

Clint Eastwood er som Reynolds på vej ind i et selvopgør, der ikke bringer nogen afklaring til glæde for andre end ham selv måske. Er det der, den amerikanske underholdningsfilm har anbragt sig i disse år? Som selvterapi for de halvgamle helte, der er ved at miste pusten. Eastwood og Fargo forsøger sig her med en afslappet, *good natured* halvfarce, der placerer Eastwood som den troskyldige streetfighter, hjemmeboende med sin orangutang hos mor, hvor senile vilde engle kører omkring og i grøften, mens heltinden blot er et provinsielt *easy lay* for en cola og en slap country sang. Det pirrer nysgerrigheden en halv time, så overtager aben den centrale rolle – kedsomhedens, og Clint Eastwood og den myte, han vil punktere, synes pludselig meget lille. (Every Which Way But Loose – USA 1978). M.B.

CALIFORNIA SUITE

Instruktør: HERBERT ROSS

Gad vide om der eksisterer den instruktør, der i dag kan forhindre Jane Fondas talent i at trænge igennem? Herbert Ross kan i hvert fald ikke, skønt hans indsats her bestemt ikke er noget at råbe hurra for. Måske har opgaven været for bunden, så han som en anden satelit har måttet finde sig i at kredse omkring Neil Simons manuskript uden kraft og mod til at forlade den af Simon afstukne kurs. Filmen består af fire enaktere, der bindes sammen af, at alle personerne overnatter på samme hotel. Jane Fonda er vittigt *bitchy* i sit opgør med Alan Alda i en pseudo-seriøs historie om, hvem der skal tage sig af barnet, og Maggie Smith og Michael Caine er gode i en historie om en engelsk skuespillerinde, der ikke får den ventede Oscar (det gjorde Masggie Smith i virkeligheden, for netop denne rolle). De to sidste episoder, med henholdsvis Walter Matthau-Elaine May og Bill Cosby-Richard Pryor er et værre rod. (California Suite – USA 1978). P.C.

DRENGENE FRA BRASILIEN

Instruktør: FRANKLIN J. SCHAFFNER

Ira Levins romanoplæg hører hjemme i sensationslitteraturen men bogen er i hvert fald underholdende *trash*. Schaffner har imidlertid instrueret sin film som var der tale om vægtig litteratur, og resultatet er blevet derefter. Hvad der kunne være blevet en underholdende og uprætentiøs b-film er endt som en kedsommelig og langstrakt beretning, der lader det være langt mere end underforstået, at dette her skam skal tages alvorligt. Det, som filmen mener vi bør tage alvorligt, er en slem gang vrøvl om at der eksisterer en lang række identisk udseende drenge, der alle er Hitlers børn takket være en nazilæges eksperimenter med *cloning*. Da Gregory Peck spiller lægen for fuld hysterisk udblæsning og da Laurence Olivier krukker indtil det ulidelige som nazijægeren, der kommer under vejr med børnenes eksistens er det nær den ufrivillige parodi. (The Boys From Brazil – USA 1978). P.C.