

Kosmorama

145

filmtidsskrift

26. årg.

1. februar 80

kr. 15.00

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Nicolas Roeg

Erik Balling

François Truffaut

Volker Schlöndorff

Bernardo Bertolucci

Claude Sautet

Stanley Donen

John Ford



På vej mod et nyt
filmsprog

Kosmorama

145 – 26. årg. februar '80

Redaktion: Per Calum (ansvarsh) og Ebbe Iversen. Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum. Kosmorama udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 75,00. Enkeltnumre kr. 15,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i film-museets ekspedition, Store søndervoldstræde, 1419 København K. Tlf. (01) 57 65 00 og (01) 57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18,30-21,30 eller på giro 6 04 67 38.
Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset A/S, København.

4 Til lykke Balling

For nylig fik Balling tildelt Den Berlingske Fonds pris for sit mangeårige arbejde med folkelighed på film og i TV. I en samtale med Per Calum fortæller Balling om udfordringer og folkelighed.

6 Filmuge i Mannheim

Dan Nissen skriver om engagerede kortfilm vist på den 28. internationale filmuge i Mannheim.

9 Fy og Bi-fragmenter

Ib Monty har under »Nordische Filmtage« i Lübeck oplevet hvordan en sensationel, næsten komplet Fy og Bi-serie skrum-pede ind til næsten ingenting.

11 Lidenskab og ansvar

Søren Birkvad skriver om temaer i François Truffauts film efter at have set og genset et flertal af kunstnerens næsten to dusin korte og lange film.

15 På vej mod et nyt filmsprog

Esben Høilund Carlsen konkluderer efter ca. 40 (!) gennemsyn af Nicolas Roegs gyser »Rødt chok«, at filmen markerer et vigtigt punkt i filmsprogets udvikling.



20 Favoritfilm: Flammer over Mohawk

Ebbe Villadsen analyserer John Fords su-veræne revolutionsfilm »Drums Along the Mohawk«, et ofte overset værk i Fords store produktion.

26 John Ford enkel og flertydig

Med udgangspunkt i en længe savnet bio-grafi om John Ford skildrer Niels Jensen mennesket og instruktøren, der også efter læsning af bogen forbliver noget af et my-sterium.



30 Bøger

32 Filmene

Luna
Molière
Skal vi danse først
Husk mit navn
Marie – en Kvindes frihed
Nådeskuddet
Lige i stødet

41 Kort sagt

Forsiden:
Claudette Colbert og Henry Fonda i scene fra »Flammer over Mohawk«

Bagsiden:
Meryl Streep i scene fra Robert Bentons »Kramer vs. Kramer«

Ny pris på Kosmorama

Hvad enten det var decembers tra-ditionelle gavegivning, eller simpelt-hen en gemen tanketorsk, så var vi for gavmilde, da vi i sidste nummer af Kosmorama (143-144) angav pri-sen for den nye årgang af tidsskrif-tet. Prisen var sat for lavt, og vi be-der om undskyldning for eventuel ulejlighed, fejlen kan have forårs-a-get.

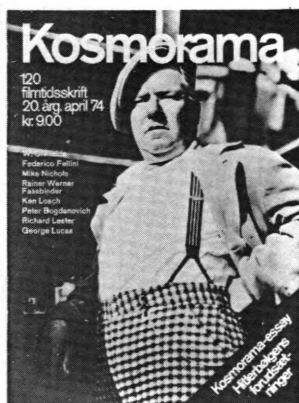
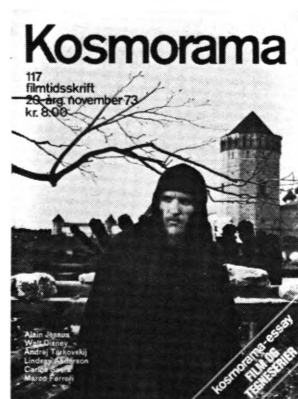
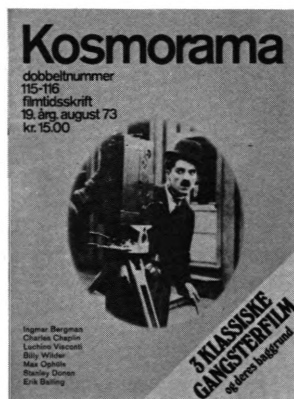
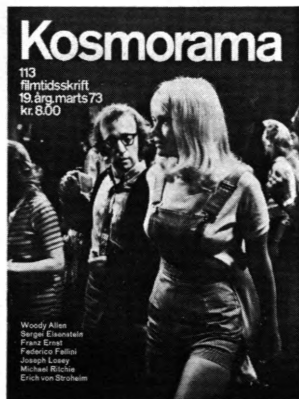
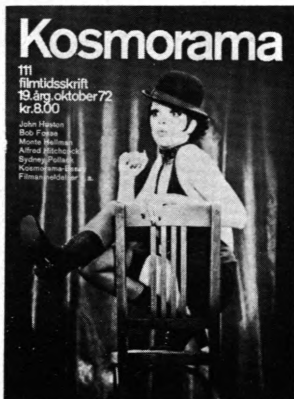
Den rigtige pris for et års abonne-ment er kr. 75,00. Løssalgsprisen er kr. 15,00, så der er altså fortsat en gevinst ved at tegne abonnement. De får et nummer af tidsskriftet gra-tis, og De får samtlige numre tilsendt med posten, så De slipper for at stå i kø ved en kiosk.

Abonnement kan De enten be-stille direkte i filmmuseets ekspedi-tion eller i en boghandel. Eller De kan simpelthen indsende beløbet på giro 6 04 67 38.

Billige blade og bøger

Apropos priser og besparelser, så laver vi nu udsalg på filmmuseet. En lang række ældre numre af Kosmo-rama (se annoncen på næste side) udsælges til næsten ingen penge, og det samme gælder for museets øvrige udgivelser. Så mangler De ældre numre, eller måske endda hele årgange, så er chancen der nu for at komplettere samlingen. Ne-denfor en oversigt over de nedsatte bøger, og på næste side kan De læse, hvilke numre af Kosmorama, der nu faldbydes. Altså:

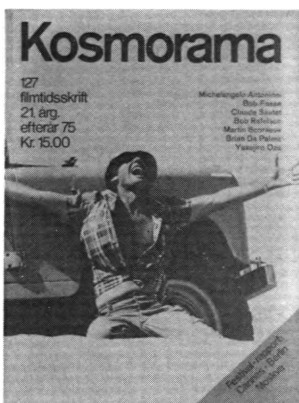
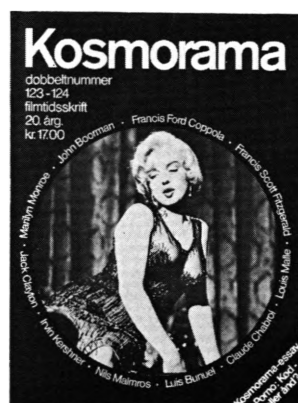
Den første verdenskrig	1.00
Jean Renoir	2.00
Luis Bunuel	2.00
Årets film 70	2.00
John Ford	5.00
Laurel & Hardy	5.00
Dansk stumfilm	5.00
Nye bøger om film 1-12	5.00
6 stk. dias	5.00
Erik Balling	10.00



UDSALG

Kosmorama

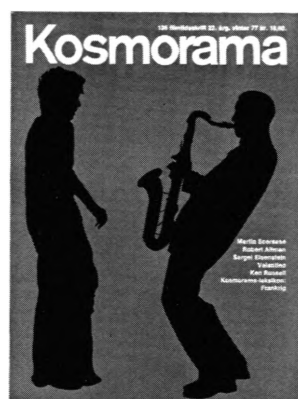
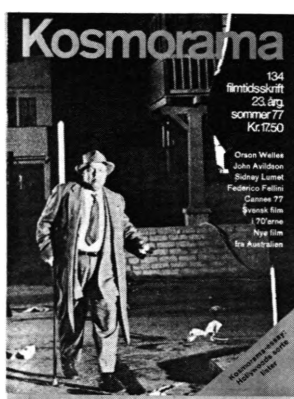
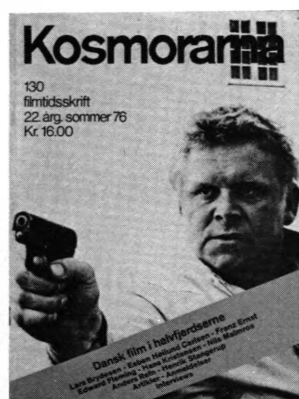
14. årg. nr. 81-86	pr. stk. kr. 2.00
15. årg. nr. 87-92	pr. stk. kr. 2.00
16. årg. nr. 93-98	pr. stk. kr. 2.00
17. årg. nr. 99-104	pr. stk. kr. 2.00
18. årg. nr. 105-110	pr. stk. kr. 2.00
19. årg. nr. 111-116	pr. stk. kr. 2.00



20. årg. nr. 117-124	pr. stk. kr. 5.00
21. årg. nr. 125-128	pr. stk. kr. 5.00
22. årg. nr. 129-131	pr. stk. kr. 5.00
23. årg. nr. 132-136	pr. stk. kr. 5.00



UDSALG



Til lykke Balling

Erik Balling har netop modtaget en pris fra Den Berlingske Fond for sin indsats indenfor den folkelige film, og i en samtale med Per Calum fortæller han her om sin holdning til folkelighed og udfordringer

Efter knap 30 års virke som instruktør af folkelige film har Erik Balling på næsten mirakuløs vis formået at fastholde det høje niveau, som f.eks. Olsen-bande-filmene næsten fra starten befandt sig på, og han har med TV-serien »Matador« formuleret en ny standard for seriefilm i TV. For nylig fik Erik Balling overrakt Den Berlingske Fonds pris på 10.000 kr. for sin indsats, og Jens Kistrup, der motiverede prisoverrækkelsen, fremhævede bl.a. at »Balling har villet noget, villet give publikum noget... Derfor har han kunnet give folket de lystspil og de folkekomedier, det fortjener. Og derfor giver vi ham... den pris, han mere end nogen anden fortjener. Tak og til lykke!«

Kort før Erik Balling modtog prisen havde jeg en snak med ham om folkelighed og udfordringer, som det også var tilfældet, da jeg første gang – det var i efteråret 1966 – mødte Balling.

Hvad med i dag, søger du stadig efter udfordringer?

Jeg bliver da ved med at lede efter udfordringer, og jeg vil da nok sige, at »Matador« pludselig gav sig til at blive en udfordring, som jeg tog op som sådan. På det tidspunkt, havde jeg jo kørt med et fast repertoire i en halv snes år, og ikke fordi jeg beklager det, men det akkumulerer jo et behov for også at lave noget andet. Men jeg har ikke været frustreret over Olsen-bandens univers, man kan ikke forlange det meget bedre, og jeg befinder mig så godt i det. Udfoldelsesmulighederne er jo ubegrænsede.

Men dog indenfor en meget lukket verden?

Den er nu ikke så lukket endda. Der er næsten ingen ende på, hvad man kan få en farceverden til at rumme. Man kan komme af med alle sine yndlingsaversioner, man kan få skovlen under det hele, man kan virkelig få realiseret en masse af sig selv i den form, og man har samtidig den fordel, at man kan arbejde indenfor det absurde, og i lykkelige øjeblikke kan man ligefrem nå noget poetisk og noget besynderligt, som man kun kan nå, fordi man har etableret et univers gennem nogle år. Man kan arbejde indforstået. Det er svært at sige farvel til, men selvfølgelig kan man af og til sige, nej, nu orker jeg det ikke mere, men der går altså ikke ret lang tid før man er der igen.

Du siger man kan gøre alt, men hvert år kommer der et nyt publikum til, som ikke

tidligere har oplevet Olsen-banden. Hvilke hensyn viser du der?

Jeg synes vi tager et rimeligt hensyn. Vi er nok blevet frækkere i de sidste par år, arbejder mere indforstået, men vi tænker da hele tiden på, at vi skal sørge for, at dem, der ikke kender Olsen-banden, også skal kunne følge med. Men jeg vil da nok sige, at efterhånden er det morsommere, hvis man kender banden.

Men hvad så med alle dem, der kender og elsker Olsen-banden, vil de ikke mene, at der efterhånden må bare en smule udvikling til i personerne?

Det tror jeg virkelig for alvor ikke. Det ville være det samme som at sige, at Grock eller en anden klovnefigur skulle udvikle sig. Olsen-bandens figurer er arketyper. Ganske vist spiller vi lidt på, at Egon er ved at blive senil, men det er mere et spørgsmål om at klovnen påtager sig en rolle. På samme måde som vi også opererer med arketyper omkring banden – bagmanden med bowleren, den tykke heavy, politiinspektøren.

Det var også mere bifigurerne end selve Olsen-banden, jeg tænkte på. Strøbyes politiinspektør f.eks.

Jeg vil gerne bruge ham endnu mere, og jeg synes også vi har gjort det i den nye film, men det afhænger af historien. Udviklingen går nok i den retning, du antyder. Jeg synes aldrig han har været bedre end i den sidste film. Han er jo et vidunderligt instrument, fordi han gør rollens problemer til et personligt anliggende, og derfor kan han tåle at komme ud i overdreven.

Olsen-banden repræsenterer en form for udfordring for dig, og »Matador« en anden, men der er dog ligheder...

Jeg kan altså ikke få øje på ret mange. I det ene tilfælde er der tale om en farce, som er holdt i en bestemt stil, det andet er en folkekomedie med en eller anden form for troværdighed over sig, et helt andet forhold til virkeligheden.

Det var begrebet folkelighed, jeg tænkte på.

Folkeligheden er selvfølgelig den samme, men det er da også den eneste fællesnævner, der er for mig at se. De to ting adskiller sig meget fra hinanden. Jeg tænker i helt andre baner med Olsen-banden end med »Matador«. For det første tænker jeg i farcestil, og samtidig er der den store forskel, at vi fortæller noget for folk, der skal i biografen. Film

kræver en helt anden disciplin, en stramhed og en tæthed, når vi henvender os til et publikum, der har sat sig ind i et lukket rum og fokuserer på en oplevelse, og som derfor er kodet til at forstå tingene hurtigere, til at opsnappe detaljer på en helt anden måde. Når det gælder »Matador« prøver vi at nærme os en realisme set igennem et vist lune, men samtidig fortalt i en stil og med en rytme, som henvender sig til et publikum, der sidder hjemme i deres egen stue og ser på en TV-skærm. Der er stor forskel på de to ting.

Det vil jeg gerne have uddybet, for der er jo sket det, at det meste af landets befolkning – også de filmvante – er fanget ind af »Matador«.

Du var selv inde på det med udfordringer, og for mig er det spændende at beskæftige sig med fjernsyn sideløbende med film, bare det at forsøge at definere forskellen, at finde ud af, hvordan man skal fortælle sin historie, når det er fjernsyn, man skal fortælle til. Vi er nok alle enige om, at film lavet til en biograf taber noget ved at blive vist på TV. Der er ikke tale om den samme oplevelse, og ind imellem har det næsten været et spørgsmål om *droit morale* – er det overhovedet forsvarligt at vise filmene på TV. Jeg mener, at man skal lave ting for fjernsynet på en sådan måde, at de ikke kan vises i en biograf og omvendt. Først når vi får de to medier adskilt, begynder de at kunne eksistere sammen. I stedet for som nu, hvor vi står i den mærkelige grød, at man finansierer det ene med det andet, og 18 måneder senere kan filmen så vises i fjernsynet og så kan vi sgu blive hjemme og se det. Det er efter min mening en dybt ukunstnerisk måde at anskue tingene på.

Hvori består så forskellen mellem film og fjernsyn?

Jeg har gjort mig nogle tanker om det, som først og fremmest går ud på, at man skal ramme folk i deres hverdag, når man fortæller for fjernsynet. Man skal ramme hverdagsrytmen, det daglige miljø, hvor tingene sker, i det tempo, hvormed tingene sker. På film forkorter vi hele tiden forløbet, men på fjernsyn skal vi forsøge at fortælle i en rytme, der er...

Mere sindig?

Ikke sindig, og den må frem fror alt ikke være kedelig – den skal bare være naturlig, skal kunne lade sig gøre. Man må bygge sin situation op, så tingene kan ske i det tempo, som nu engang er folks naturlige.

Lad os vende tilbage til begrebet folke-



Erik Balling

lighed, noget du ofte har gjort dig til talsmand for.

Det er svært at definere, og jeg kan ikke give nogen opskrift. Jeg tror først og fremmest det er et spørgsmål om en holdning til tingene. Man skal tale klart sprog, men det behøver ikke nødvendigvis at betyde, at man skal skrive a-b-c med store bogstaver, men man skal konsekvent være interesseret i, at det publikum man henvender sig til, også får fat på det, man gerne vil sige. Det er folkelighed. Det må ligge i ens bevidsthed, at man skal fortælle tingene klart, så folk får fat i dem på den rigtige måde. Man må fremlægge sine ting på en sådan måde, at de fungerer i forhold til publikum, og når det lykkes, så er man folkelig. Hvis man er ligeglad med det, så er man ikke folkelig, så laver man kunst for kunstens skyld, og så kan man lave noget eksklusivt. Ikke et ondt ord om det, det er også i orden. Det er måske ikke et massemediums første opgave, men filmkunsten er så mange ting.

Er det en holdning som industrien og tiden har påtvunget dig?

Det har altid været en fuldstændig selvfølge for mig. Det har simpelthen været derfor jeg havde lyst til at lave film. Lysten har også gået på at lege med legetøjet og alt mulig andet, men det har været et naturligt instinkt at prøve på at fortælle, så historien fungerer. Der er aldrig nogen, der har tvunget mig til det.

Hvad med fremtiden? Nogle af dine mest vellykkede filmøjeblikke har rummet inspiration fra musicals, er det ikke en genre, du kunne tænke dig at arbejde videre med?

Uha, jo, meget. Jeg elsker musicals, og det skal da ikke være nogen hemmelighed, at jeg går rundt med tanker om at lave den 12. Olsen-bande film i mere af en musicalstil, fordi genren inviterer til det. Vi kan spille på indforståetheden, kup kan foregå til musik, så det er lige før vi kan lade dem danse. Jo, jeg holder meget af genren, og jeg vil i øvrigt gerne dyrke den også udenfor Olsen-banden. Jeg er temmelig overbevist om, at vi skal lave en musical nu. Der findes så meget talent nu, og man skal kende sin besøgstid. Der er i hvert fald en syv-otte unge som kan og vil og har energi og overskud, som har kropsfornemmelse, disciplin, musikalitet. Det er kun et spørgsmål om tid.

Filmuge i Mannheim

Dan Nissen har under den 28. filmuge i Mannheim set en række engagerede dokumentarfilm

For 28. gang har byen Mannheim afholdt International filmuge. Det er ikke en festival der i særligt omfang har pressens bevågenhed, og det er faktisk en skam. For nok kunne denne festival ikke bryste sig af en stjerne-række som Cannes' sidste år, men til gengæld er det en festival, der lægger vægt på at præsentere nye navne både indenfor spille- og dokumentarfilm. Og selvom Coppola og Allen er centrale skikkelser, så er der en verden udenfor USA's stjernebestrøede.

Udover den officielle konkurrence, hvor 30 film fra 21 lande blev vist, var der for andet år i træk arrangeret en retrospektiv serie, denne gang centreret om film fra Sydøstasien og Indien. Sidste gang var det afrikansk film der var i centrum, og begge gange er serierne blevet ledsaget af et større kompendium med materiale om de enkelte film, instruktører, lande og genrer samt artikler der belyser produktions- og distributionsforholdene. Den retrospektive serie blev kørt i en seminarramme med oplæg og diskussioner om forskellige aspekter af filmproduktionen, så alene det arrangement burde påkalde sig filminteresseredes opmærksomhed.

Af speciel filmhistorisk interesse var den første visning udenfor Sovjet af den nyligt rekonstruerede udgave af Eisensteins aldrig færdigredigerede epos »Que Viva Mexico«, som Eisensteins assistent Gregori Alexandrov har rekonstrueret i forbindelse med den sovjetiske filmindustri 60 års jubilæum. Men denne film kræver en speciel behandling, som der måske bliver lejlighed til senere.

Stærkest var måske dokumentarfilmen repræsenteret. Den ene film efter den anden tog væsentlige og centrale temaer op i en form der klart markerede forskellen mellem de hurtigere TV-produktioner og den grundige dokumentarfilm.

ATOMKRAFTENS PROBLEMER

Det er nok ingen tilfældighed, at den største kapitalistiske stat, USA, var præsenteret med en hel gruppe film der behandlede nogle af følgerne af industrialiseringen og kravet om økonomisk ekspansion.

En af filmugens helt væsentlige film var således den amerikanske »Paul Jacobs and the Nuclear Gang«, der på sin egen måde kom-

menterede atomkraftens problemer. På en lille time skildrede den 20 års journalistisk arbejde omkring følgevirkningerne af atombombepøvesprængningerne i Nevada i USA.

Paul Jacobs var journalist og blev i 50'erne sat på sporet af en historie om nogle syge i Nevada området, der mente deres sygdom havde at gøre med sprængningerne. Han interviewede en række mennesker, der fortæller om deres registrering af en varmebølge og om deres senere sygdomme der i løbet af de 20 år bliver deres død. Et forhold der lakonisk konstateres i en undertekst under de sidste billeder af de interviewede, mens de interviewes.

Og dette perspektiv får sin helt egen uhyggelige drejning, da det efterhånden går op for tilskueren, at Paul Jacobs selv er offer for kræften, og at han dør umiddelbart efter filmens færdiggørelse. Selv er han ikke i tvivl om at det er følgevirkninger af hans research-arbejde i eksplosionsområdet.

Interviewene kontrasteres effektivt med en officiel film fra den amerikanske atomenergi-kommission, en film der skildrer det idylliske liv i en lille by i Nevadaområdet. Idyllen bliver afbrudt af en radiomeddelelse om at en ændret vindretning har ført en radioaktiv sky mod byen. Beboerne rådes til at blive indendøre en timestid. Men, understreges det, der er ingen fare på færde. Adskillige af byens indbyggere dør langsomt af kræft. Man sender en venlig tanke til Jørgen Schleimanns præfabrikerede beroligende meddelelse om et ufarligt uheld på Barsebäck.

Endnu mere hårrejsende bliver det da der indklippes scener fra en militær propaganda-film om prøvesprængningerne. Her forklares det omhyggeligt hvor ufarlige bomberne i virkeligheden er. Og for at demonstrere dette kommanderes hundredvis af soldater ud for at overvære sprængningerne i umiddelbar nærhed af dem. Desuden skal soldaterne jo osse lære at overleve i en atomkrig, så man kan lige så godt øve sig. Så snart den umiddelbare varmebølge er aftaget, en bølge soldaterne har beskyttet sig mod i skyttegrave, kommanderes de op i den luft der endnu er tæt af radioaktivitet alt mens paddehatte-skyer stadig hænger over eksplosionsstedet.

Og så klippes der 20 år frem, hvor de

samme soldater ligger som levende lig på hospitalerne, alt mens militærets talsmænd benægter en sammenhæng mellem sygdommene og sprængningerne. For at sætte prisen over dette i, vises der en næsten grotesk scene fra en militær propagandafilm, hvor en sergent bekymret spørger en menig om han er nervøs fordi han skal overvære sprængningen. For det behøver han ikke at være, siger sergenten, hæren passer jo godt på os, og selve sprængningen er smuk som en solopgang med himlen der lyser i alle regnbuens farver.

Det er en væsentlig film. Den samler sig ikke om det mest spektakulære omkring atombombens og a-kraftens farlighed: sprængningskatastrofen, men sammenfatter i et tyveårigt forløb de mere usynlige og langsigtede konsekvenser. Samtidig viser de indklippede indslag fra andre film hvordan magt-haverne enten af uvidenhed eller med kynisk overlæg har vildledt befolkningen. Og sidst, men ikke mindst, er den et smukt portræt af en journalist der opfattede sit arbejde som et samfundsmæssigt engagement der forpligtede.

INDUSTRIENS FORURENING

»The Song of the Canary« er en anden amerikansk film om forurening. Titlen refererer til, at minearbejderne i gamle dage tog en kanarietugl med ned i minen fordi den var overfølsom overfor visse giftige gasarter og med sin død kunne advisere arbejderne om denne gas før disse selv bemærkede den.

Filmens tese er, at i dag har arbejderne selv denne funktion: det er først når han dør der bliver gjort noget ved forureningen og det sker kun når han selv aktionerer for det. Filmen beskæftiger sig med to industrier: en moderne kemisk og den gamle tekstilindustri. På den første blev der konstateret en udbredt sterilitet hos arbejderne, hvilket blev lokaliseret til produktet DBCP, der indgår i fabrikationen af kunstgødning og altså osse findes i fødevarer. Efter lang tids kamp blev det forbudt at producere produktet i USA, med det resultat at produktionen blev flyttet til Mexico, hvis arbejdere ikke er blevet informeret om faren.

I tekstilindustrien er det »den brune lunge« der er den overvejende erhvervssygdom. Den giver åndedrætsbesvær og bevirker, at mange må lade sig pensionere eller simpelt hen dør før tiden.

Gennem sin fokusering på to så forskellige industrier, der repræsenterer to forskellige industrialiseringsstadier, gør filmen opmærksom på problemets omfang, samtidig med at forskellen holdes klar. Den kemiske forurening er langt vanskeligere at lokalisere og bekæmpe, og har langt større rækkevidde end den enkelte arbejder. Filmen stiller spørgsmålet om hvorvidt vi kan acceptere denne pris for industrialiseringen, om profitjaget er uløseligt forbundet med sygdom og død?

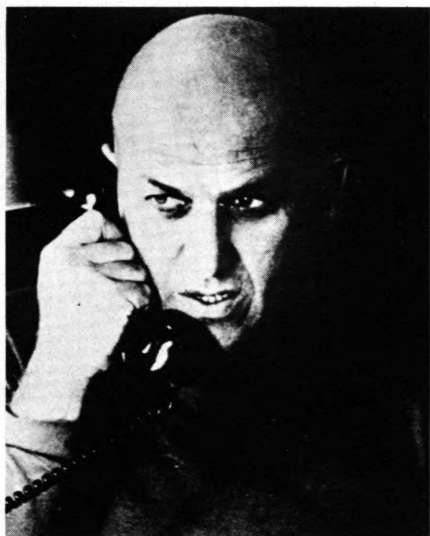
KAMPEN MOD UNDERTRYKKELSEN

I et par kortere amerikanske dokumentarfilm skildres ikke blot undertrykkelsen og elendigheden i det daglige liv, men osse kampen imod det. Det er her de nære ting der tæller.

Begge film skildrer således boligkvarterer i New York, der overvejende beboes af etniske minoriteter, og disse menneskers kamp mod bystyret, der forsøger at sanere kvarterne for at kunne sælge grundene til mere givtige skatteydere: industrien f.eks.

»El Corazón de Loisaída« (Loisaidas hjerte) handler om kampen for et kvarter der beboes af puerto ricanske emigranter. I sober sort/hvid skildres organiseringen af beboerhuse, anlæggelsen af små haver i New Yorks stenørken og opbyggelsen af et ungdomsar-

Portræt af Paul Jacobs. Nederst scene fra militær propaganda-film om atomprøvesprængninger



bejde der skal holde de unge fra banderne. Det er ikke ting man traditionelt forbinder med New York, der normalt kommer til at fremstå som et eneste stort landskab af ungdomskriminalitet og bandekrige.

»Peoples Firehouse«, er titlen på en anden film, der skildrer et polsk-amerikansk kvarters kamp for at bevare den lokale brandstation. Lukningen er, fortæller en beboer, blot ét element i et langt forsøg på at kvæle kvarteret, det er blot det der får bægeret til at flyde over. Igennem et år kæmper man mod lukningen, og da det mislykkes, opretter man sin egen brandstation: Peoples Firehouse. Efter et par års kamp opnår beboerne at få genåbnet den oprindelige brandstation, hvilket fejres med al mulig traditionel pragt og med beboere der overstadige af glæde holder taler for hinanden og sig selv.

Det er en munter, næsten overstadig film, der er båret af og formidler den entusiasme og kampgejst som beboerne i filmen udtrykker. Det er næsten alle som én ældre mennesker, mennesker der ikke plejer at gøre sig bemærket i det offentlige liv eller at manifestere sig politisk. Men da borgmesteren op-hidset beskylder dem for at være kommunister, bliver det for meget: Hvor vover du at kalde os for kommunister fordi vi kæmper for

at bevare vores hjem. Den er samtidig en klar demonstration af koblingspunktet mellem individet og politikken. Boligbevægelsen bliver det punkt hvor de to størrelser kan smelte sammen i den enkeltes bevidsthed, et punkt hvor politikken bliver umiddelbart relevant for individet og hvor individet kan få hold på politikken.

SAMARBEJDETS NØDVENDIGHED

I et historisk perspektiv behandles osse selvorganiseringen i den canadiske film »Paper Wheat«, der har navn efter en omrejsende teatertrup der er aktiv i provinsen Saskatchewan. Gennem samtaler med farmere og graven i arkiver, rekonstruerer truppen farmernes historiske selvorganisering i coop's – andelsselskabet – og fremstiller det i skuespillets form, vist for farmere rundt omkring i den provins stykket handler om. Stykket viser hvordan de fattige og ofte analfabetiske og i hvert fald ikke-sprogkyndige bliver snydt af de store kornopkøbere og handlende. Som modtræk begynder de at organisere deres egne selskaber, hvor alle er medejere.

I en enkel visuel gestaltning demonstrerer skuespillerne nødvendigheden af samarbejde, hvor meget man kan nå i fællesskab



som den enkelte ikke selv kan gennemføre. Smuk er således scenen, hvor en stepdanser forsøger at gennemføre sit nummer med kun én sko. Det bliver naturligvis et amputeret nummer – indtil en anden danser med den modsvarende sko kommer på scenen, så de i fællesskab kan gennemføre nummeret. Ligeså enkel og effektiv er skildringen af udbytningen i et jonglørnummer, hvor den manipulerede genstand bliver mindre og mindre efterhånden som alle tager deres part – hvorefter der kun er en krumme tilbage til ham der gennemfører nummeret: farmere.

Filmen er ikke bare en affilmning af teaterstykket, men skildrer osse, modstillet med det, det publikum stykket handler om og deres reaktion på fremstillingen af deres egen historie. Desuden er der indklippet strimler fra »dengang« og interviews med farmere og skuespillere. Tilsammen bliver det en film der ikke kun er et sociologisk dokument om et teaterstykke, men osse om kunstens funktion som erfaringsformidler og -bearbejder i en konkret lokalpolitisk sammenhæng.

GEORGISK ALLEGORI

På spillefilmområdet var østlandene de dominerende. En film der fik mange roser og priser med på vejen var den georgiske instruktør Aleksander Reschwia-Schwilis »Grusinskaja Khonika« (Georgisk krønike).

Det er historien om en student der ankommer til en lille georgisk landsby og lover at hjælpe indbyggerne mod det lokale bureaukrati, der er ved at sælge landsbyens levebrød – skoven – henover hovedet på indbyggerne. Det viser sig umuligt for ham at trænge gennem bureaukratiet, og han ender med igen at forsvinde, eller måske er han blevet myrdet af magthavernes lejesvende.

Det er oplagt en allegori, hvor bureaukratiet ligeså godt kan være det i Moskva, og hvor den fremmede kapitalmagt kan ses som den statslige rationalitet der tromler specifikke lokalgruppers behov ned.

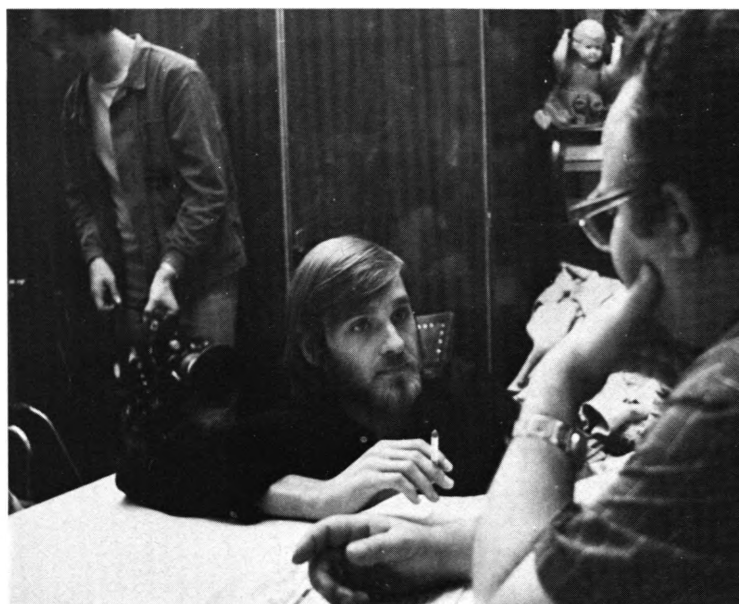
Hvad der er helt overrumplende ved filmen er den æstetiske og fortællemæssige stil hvormed den redegør for sit stof. Den langsomme billedbrug knytter sig stærkt til den traditionsbundne livssammenhæng og gamle produktionsform der skildres. Den er effektivt modstillet »de fremmedes« hurtigere bevægelser der således osse i det æstetiske udtryk bryder med det traditionsbundne. På samme måde modstilles de lokale beboeres tidsbundne tøj, mens »de fremmede« igen er næsten tidløst moderne i deres påklædning.

Ligeså nydeligt indpakket, men mere underfundig og vittig i sin kritik, var Chamjew Nachtievs kortfilm »Diplom« fra Moskvas film-skole. En ung kunststuderendes diplomarbejde er en skulptur af en nøgen kvinde. En selvbestaltet dommerkomité finder at den er uanstændig og besudler modellens ære. Kunstneren skal afskrive sit værk og må gifte sig med kvinden han har krænkert, mener man. Men, forsvarer han sig, det er et diplomarbejde, og har intet med modellens virkelighed at gøre. Sådanne subtile skel mellem kunst og virkelighed vil man imidlertid ikke anerkende, og til sidst må kunstneren slæbe afsted med sit arbejde som ikke er blevet anerkendt. Han prøver at blaffe til byen, men

Scene fra »Georgisk krønike«. Studentens bøger har været en tur i vandet og lægges til tørre, men skriften er blevet opløst efter vandturen. Studenten er bogstavelig talt kommet til et samfund, hvor hans uddannelse og viden intet hjælper



Den ungarske instruktør Bela Tarr instruerer en scene med den autoritære familiefar i filmen »Caladi Tüsfeszek« (Familiere-den)



Giovanni Frúk som den mandlige hovedperson i den schweiziske film »Grauzone«, der beretter om et menneske der professionelt beskæftiger sig med kommunikation, men som personligt er ude af stand til at kommunikere med andre i det moderne samfund



osse de forbipasserende bilister peger grinnende fingre og kommenterer »den nøgne pige«. Osse for dem er kunsten udtryk for virkeligheden og ikke bare et diplomarbejde, osse de kan se den afklædte virkelighed i kunsten. Fortvivlet over sin modgang begynder han desperat at iklæde sit værk sit eget tøj for dog at kunne komme frem med det – indpakkede – kunstværk. Grotesk ser det nu ud, iklædt tøj der helt åbenlyst ikke passer til det, men hånordene ophører.

Det er en underfundigt drejet fremstilling af kritikkens krogede veje til udtryk der her fremstilles. At filmen ikke fremtræder slet så hjælpeløst klodset som den indpakkede skulptur er glædeligt.

BOLIGPROBLEMER I UNGARN

En anden type problem bliver taget op i den ungarske spillefilm »Caladi Tüzfeszék« (familiereden), instrueret af den unge Bela Tarr. Boligproblemet i det moderne Ungarn er det egentlige emne, men det er skildret gennem historien om tre generationer der nødvendigvis må bo sammen i en lille lejlighed. Samtidig bliver det en skildring af autoritære familieformer, der overlever som dybe traditioner osse i det socialistiske samfund. I en stil der i det ydre minder om Cassavetes' med et tæt håndholdt kamera der trænger ind på og i personerne fornemmer man næsten fysisk de snævre rammer. Det er efter sigende en stil som yngre ungarske filmfolk tilknyttet Béla Balázs-studierne er begyndt at oparbejde. Værd at bemærke er det, at denne stil med sin centrering om personerne, ikke kan komme til at handle om det generelle i problemet. Der er ingen statsmagt eller politik der styrer boligpolitikken, men der er nogle personer der bliver individuelle ofre for en abstrakt udefra kommende magt der ikke giver ordentlige livsmuligheder.

SCHWEIZISK ISOLATION

Samlende for den vesteuropæiske kritiske spillefilm var den schweiziske »Grauzone« (Gråzone). Titlen, instrueret af Fredi M. Murer, hentyder til området mellem det bevidste og det ubevidste, der, hvor det hele er nuancer i gråt, noget der anes og ikke mere. Filmen skildrer, kort fortalt, ensomheden og isolationen i den moderne verden. Karakteristisk er hovedpersonen erhvervsmæssigt beskæftiget med kommunikation, men filmen viser hvordan han i virkeligheden er kommunikationsløs. Naboerne ser han kun gennem en kikkert på den anden side af motorvejen, der går tværs igennem den moderne bebyggelse han bor i. TV'et er tændt hele tiden, men koken og han går rundt i hvert sit værelse som to isolerede individer. Selv en udflugt i naturen, kan han kun opleve gennem mikrofon og kikkert.

Filmen forklarer således intet, men den gennemgribende demonstration af afsondret-heden synes i sig selv at få en slags forklarende effekt. Men selvom filmen intet forklarer, bliver den alligevel en sensitiv registrant for hvordan flere og flere oplever det at leve i det moderne samfund. Den kan som de fleste kritiske film pege på en række problemer, men løsningerne må man udenfor filmen for at få bud på.

Fy og Bi-fragmenter

Ib Monty har i Lübeck oplevet en Fy og Bi-serie skrumpe ind og efterlyser den rette retrospektive serie



At Fyrtårnet og Bivognens film på deres tid var højt elskede i Danmark og det meste af Europa er lige så uantastelig en kendsgerning som den er ubegribelig, når vi ser deres film i vores tid. Deres gamle produktionsselskab »Palladium« har i de sidste 25 år med visse mellemrum givet sig i kast med prisværdige genoplivningsforsøg af parrets film, for at interessere et moderne publikum for de gamle og primitive farcer.

FORGÆVES BESTRÆBELSER

Man har lagt musik under, forsynet dem med »morsomme« speakerkommentarer, ja sågar eftersynkroniseret dem, men bestræbelserne har vist stort set været forgæves. Og anmeldernes modtagelse af den seneste *revival*, »Filmens Helte«, tyder på, at det nu er en almindelig opfattelse, at Fy og Bi's film uigenkaldeligt tilhører filmhistorien, og tilmed den mindst levende del af den.

Deraf følger naturligvis ikke, at nogen ønsker at udradere Fy og Bi af filmhistorien. Alene som populært og kommercielt fænomen fortjener deres produktion et kapitel i den danske films historie. Thi Fy og Bi var ikke blot berømte i Danmark. De havde uomtvisteligt europæisk ry. Deres film blev set i det meste af Europa, og de indspillede sågar film i Sverige, Østrig, Tyskland og England. Det har da også i mange år stået på Det danske filmmuseums ønskeseddel at få lejlighed til at vise en komplet Fy og Bi-serie. Vi ville gerne vise filmene i deres originale udgaver uden tonefiskfaktorer, således at det filmhistorisk interesserede publikum fik mulighed for selv at tage stilling til myten. Og det skulle kunne lade sig gøre. Alle deres film eksisterer, museet har nogle af dem, ganske vist i mere eller mindre lemlæstede udgaver, men det har hidtil været umuligt at overtale »Palladium« til at samarbejde om en sådan præsentation på museet.

SENSATIONEN DER BLEV VÆK

Det var derfor noget af en sensation, da »Nordische Filmtage« i Lübeck kunne meddele, at man ville arrangere en næsten komplet Fy og Bi-serie i november 1979. Sensationen skrumpede da også betydeligt ind, da den retrospektive serie endelig præsenteredes.

Fra 1921 til 1940 medvirkede Carl Schenstrøm og Harald Madsen som Fyrtårnet og Bivognen i 36 stumfilm og 10 tonefilm. De 30 af stumfilmene lavede de i Danmark; tre blev lavet i Østrig, to i Sverige og en i England. Derimod lavede de kun to af deres ti tonefilm i Danmark. Tre blev lavet i Østrig, tre i Tyskland, en i Sverige og en i England.

Foruden disse 46 film, som de lavede sammen, producerede man i 1932 »Med fuld Musik«, hvori Schenstrøm havde Hans W. Petersen som makker i stedet for Harald Madsen, der var syg, og efter Schenstrøms død (i 1942, 61 år gammel) optrådte Harald Madsen i 1947 i den svensk producerede »Hjælter mot sin vilja« med Carl Reinholdz som en Fyrtårnetsubstitut. Det var ingen succes, og i 1949 døde Harald Madsen, 59 år gammel.

I Lübeck viste man 36 af de 46 film (29 stumfilm og 7 tonefilm), men den overvejende del af stumfilmene blev vist i 26 minuttersversioner, der oprindeligt var blevet præsenteret af »Zweites Deutsches Fernsehen«. Ikke blot var filmene således skåret ned til 1/3 af deres oprindelige længde, men de var også blevet forsynet med en tysk speaker, musik og lydeffekter, der gjorde hele præsentationen højst tvivlsom. Den retrospektive serie, som Fy og Bi fortjener, kan derfor ikke siges at være blevet organiseret endnu.

KARAKTERISTIK MÅ VENTE

En grundig gennemgang og karakteristik af Fy og Bi-filmene må derfor også vente på bedre tider. Oplevelserne i Lübeck kan ikke siges at rokke meget ved det billede, som man havde i forvejen. Og den publikation (»Pat und Patachon. Dokumentation von Hauke Lange-Fuchs«. Filmstudien. Programm. Roloff & Seesslen, 225 s.) som blev udgivet i forbindelse med serien, er heller ikke – sine øvrige fortjenester ufortalt – den kritisk-historiske bog, som bør skrives om Fy og

Bi. Lange-Fuchs' bog samler først og fremmest nyttig dokumentation om parret og dets film, og det har også været hovedformålet. Foruden filmografier af Fy og Bi's hofinstruktør Lau Lauritzen sen., af deres producercenter Svend og Tage Nielsen, rummer bogen biografiske artikler om Lau og Svend Nielsen, baseret på yderst venlige for ikke at sige overvurderende udsagn om dem, og sammenfattende artikler om Fy og Bi's film og farce-traditionerne, stykket sammen flere steder fra.

Tyngden i bogen ligger imidlertid i gennemgangen af de enkelte film. Om hver film får vi

Fy og Bi i scene fra »Han, hun og Hamlet«



foruden credits, handlingsreferat og uddrag af samtidige anmeldelser.

Det har tydeligvis været Lange-Fuchs' hensigt at føre et forsvar for Fy og Bi, og det kan man selvfølgelig ikke fortænke ham i. Ingen kan til gengæld fortænke os andre i, at man har svært ved at blive overbevist om parrets enestående kvaliteter. Generelt er det således tydeligt, at de positive anmeldelser er positive, fordi man ikke har anlagt meget strenge kriterier. Stort set er filmene blevet betragtet som harmøse underholdning, som ingen har villet spille meget krudt på at beskæftige sig med. I en engelsk anmeldelse fra 1926 (fra »Leeds Mercury«) af »Ole Opfinders Offer« kan man dog læse følgende: »'Long and Short' as the comedians are called, are certainly a comical-looking pair in their tramp costumes; but »The Mill« does not give them much to play with. Its story is terrib-

ly slow and long-winded, and suggests that Denmark's ideas of comedy film production are five years behind the times. Hollywood learnt long ago that speed is the essence of film humour, and any competent American director who saw »The Mill« would long to set about it with a blue pencil«.

I denne anmeldelse fra tiden sammenlignes de to flinke, naive og langsomme danske med de amerikanske farcekomikere. Det er en sammenligning, der falder den ihærdige forsvarer af parret, Lange-Fuchs for brystet. Han nægter ikke, at Hollywood-farcerne var mere perfekte, men ser det som en kvalitet ved Fy og Bi's film, at de ikke nåede Hollywood-produktionernes glathed og aldrig blev så mekaniske som disse. Her må man nu nok sige, at Lange-Fuchs er hildet i den traditionelle, europæiske fordom, mistænksomheden over for det professionelle. Men det er næppe helt forkert, at finde en del af Fy og Bi's europæiske succes i den holdning, som Lange-Fuchs indtager. Fy og Bi var på deres tid stort set det eneste europæiske alternativ til den amerikanske filmkomik, og netop fordi de var så udpræget u-amerikanske i deres naive og sindige humor, kom europæerne med deres kroniske skepsis over for *all things American* måske til at holde endnu mere af Fy og Bi.

Men lad os give ordet til Lange-Fuchs, der er en nutidig Fy og Bi-fan: »Was an ihnen noch heute anzieht, ist das Liebenswürdige, das Menschliche, das Rührende, das Unbeholfene, neben der Frische ihres Humors, ihrer Spontaneität ist ihnen selten abhanden gekommen, auch hat der Kontrast zwischen der rührenden, melancholischen Unschuld des einen und der Schlitzohrigkeit des andern als Wirkungskraft nichts eingebüsst. Für viele Dänen spiegeln sich darin zwei Seiten ihres Nationalcharakters, während viele ausländische Zuschauer gerade in der spezifischen dänischen Gemüthlichkeit eine besondere Attraktion verspüren«.

NATIONALE EGENSKABER

Man vil gerne medgive, at Fy og Bi både var rørende, elskværdige, ubehjælpomme og menneskelige, og det er også rigtigt, at de på en halvt slumrende vis repræsenterede nationale egenskaber, den traurige melankoli og den pinlige vulgaritet, og at deres film afspejlede dansk jovialitet, ubekymret hygge og småborgerlighed, men hvad hjælper det, når filmenes historier var idiotiske, iscenesættelsen ølendig og figurerne i dybere forstand uden mening. Der var tydelige ansatser til et originalt komisk par i Fy og Bi. Schenstrøm var en god skuespiller og Madsen kunne måske være blevet en god klovn (han er f.eks. ikke så ringe som Sancho Panza i den ambitiøse »Don Quixote«). Og i »Mädchenräuber« fra 1935 aner man, hvorledes de kunne være bragt sammen i et mere spændende forhold til hinanden og til deres omverden, hvis de havde haft bedre forfattere og instruktører end dem de fik. Men lad os som sagt vente med den endelige vurdering til vi får en ordentlig præsentation af deres film, og til den bog om Fy og Bi, som Marguerite Engberg arbejder på, udkommer. Helt færdige med dem er vi ikke.

Lidenskab og ansvar

Søren Birkvad skriver om temaer i François Truffauts film

Kardinalpunktet i filmskribenten Don Allens bog om François Truffaut var den påståede tendens til sortsyn og fatalisme i instruktørens menneskeskildringer. Allen var i anden sammenhæng ude med snøren og yndlingspointen i sit Truffaut-interview i efterårsnummeret af Sight and Sound. »Jeg vil ikke falde i fælden ved at sige, jeg er pessimistisk«, bemærkede Truffaut ved denne lejlighed, og tilføjede: »Som De ved, er der hverken pessimister eller optimister. Der er kun triste fjolser og glade fjolser«.

DIALEKTIKKEN

Udtalelsen er ikke blot karakteristisk for kunstneres blufærdighed, når andre vil katalogisere deres synspunkter i praktiske lomme-strips. Den sætter tingene i deres rette lys. Truffauts film er nemlig ikke statiske udsagn om fryd eller håbløshed i livet, men kunst i dialektisk bevægelse. I modsætning til en Bergman eller Godard nærer Truffaut en fundamental tillid til (film)sproget og den menneskelige kommunikation. Han anerkender relativiteten i tilværelsen, og skønt han beundrer sine personers ensomme lidenskab, påpeger hans film gang på gang de ofte ulykkelige konsekvenser af den. Det er denne kombination af analyse og følsomhed, der udmærker Truffauts film, og således forstået hersker der ingen modsigelse mellem instruktørens krav om orden og klarhed i formen og hans tematiske betoning af de personlige systemers fallit og forvirringens nødvendighed i menneskelige forhold. Som det forhåbentlig vil fremgå formår Truffaut i sjældnen grad at sammenknytte klassisk humanisme og fornuftstro med den romantiske forestillingsverden, som hans film og fiktive personer drages af.

DE FRYGTSOMME

Det er en til næsten hudløshed gentaget sandhed, at Truffauts film handler om kærlighed. For ham er den det endegyldige symbol på menneskets sociale afhængighed. En determinerende kraft i livet og filmen, hvad enten man nøler over for den (som Pierre i »Silkehud«), rendyrker den helt ud i dens egen negation (som de dødsbesatte hovedpersoner i »Bruden var i sort« eller »Det grønne værelse«) eller udnytter dens socialt befriende muligheder (som dr. Itard i »Den vilde dreng«).



De førstnævnte – mandlige – Truffaut-personer er dem, der elsker bedst på afstand. Uanset om deres begær udfolder sig med fløve forbehold eller i romantisk henrykkelse, overrumles de altid af konsekvenserne af deres handlinger, fordi de ikke selv har draget dem i tide. Den fordrukne ungkarl i »Bruden var i sort« er f.eks. så forblændet af sin egen passive tilbedelse af »den fuldkomne kvinde«, Julie Kohler, at han henrevet distraitt lader sig fylde med hendes gift!

Det er ofte nævnt og skal gentages her, at mange af disse hovedpersoner er splittet mel-

Til venstre giftmordet på den forblændede ungkarl i »Bruden var i sort«. Derover Truffaut i scene fra »Den vilde dreng«, og øverst en scene fra »Silkehud«

lem deres succes som offentlige personer og deres fiasko i privatlivet. De reagerer umodent og frygtsomt i følelsesmæssigt prekære situationer og må ofte søge tilflugt i kunstens afgrænsede verden. Her hersker den ro og orden, som de savner i det virkelige liv. Pierre, den estimerede litterat i »Silkehud«, kan med fynd og klem udtale sig om Balzacs kærlighedsliv, men han kan ikke hitte rede i sit eget. På samme måde kryber Charlie, den generte barpianist i »Skyd på pianisten«, i ly bag sit instrument, når begivenhederne omkring ham strammer til.

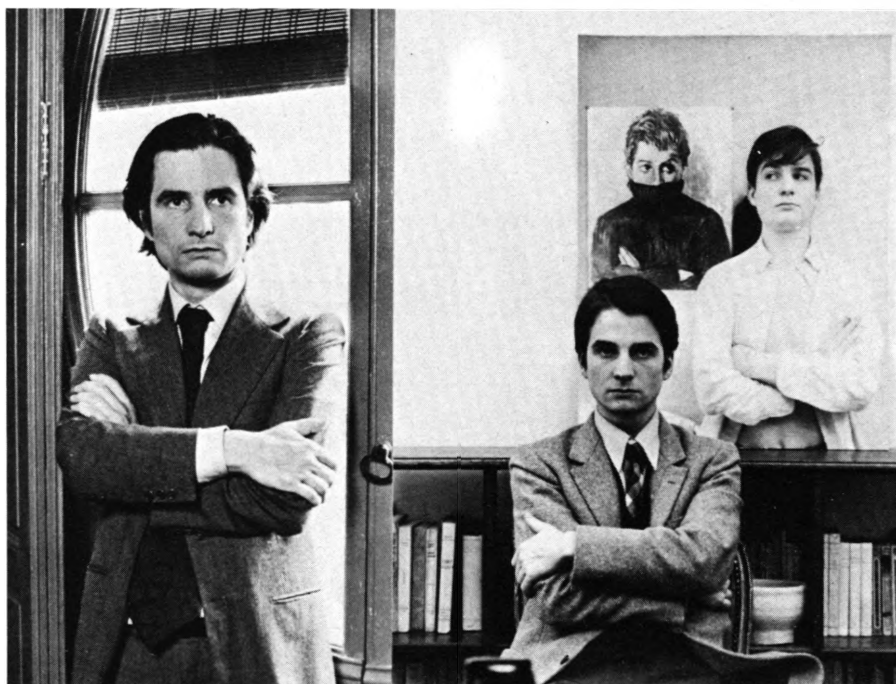
Følelsesreservation og rådvildhed ligger dybest set også til grund for Bertrands rastløse pigejagt i »Manden der elskede kvinder«. Skuffet i sin forestilling om den eneste ene vil han for enhver pris undgå lidelsen (og andre mænds selskab!). Det, mener han, lader sig gøre ved at afbryde kontakten med pigerne, så snart den er sluttet – og ved i øvrigt at systematisere sine erfaringer kunstnerisk gennem en roman! Det er karakteristisk, at Bertrands indgang til kærligheden er dikteret af en fiks og firkantet idé om den som fællesnævner for tusind og et pigeeventyr. Derfor er han idelig på jagt efter den og uafsladeligt på flugt fra dens individuelle eftervirkninger.

»KÆRLIGHED PÅ FLUGT«

Et af de stædigst vedholdende temaer hos Truffaut er følgerne af et kærlighedstab i barndommen. Det udgør også den efter min mening tyndbenede tematiske sammenhæng i Truffauts fem film om Antoine Doinel. Sådan forstået deler Antoine skæbne med blandt andre Bertrand i »Manden der elskede kvinder«. De jager begge kærligheden, fordi de i sin tid blev svigtet af mødre, der skubbede dem til side i deres jagt efter partnere.

Den omstændighed, at den samme skuespiller, Jean-Pierre Léaud, har fremstillet Antoine fra barnsben til nu, har været inspirationskilden for Truffauts nyeste film, »Kærlighed på flugt«, som han har lovet bliver den sidste i serien. Klip fra de gamle film – »Ung flugt«, »De unge elskende«, »Stjålne kys« og »Elsker – elsker ikke« – indgår i den nye som personlige tilbageblik. De skal tilsammen udgøre et psykologisk opsummerende vue over figurens tyveårige udvikling. Det er mere end filmen kan bære, for en sådan indre sammenhæng har for mig at se aldrig eksisteret. Der er milevidt fra den skarpe sociale anklage i »Ung flugt« til den løse og elskværdige lystspiltone i »Elsker-elsker ikke« og »Kærlighed på flugt«. Som psykologisk vidnesbyrd er den nye film lige så udvendig som sin hovedperson, og i forhold til de andre bidrag i serien virker den kompositorisk overlæst, selvrepeterende og jævnt kedelig.

Skønt den aktuelle film altså forekommer overflødig, synes jeg figuren, den voksne Antoine, som vi har lært ham at kende i mere vellykkede Doinel-film, fortjener en kommentar. I Jean-Pierre Léauds sært overfladiske præstation (der kan spænde fra retoriske manerer til Buster Keaton'sk underfundighed) præsenteres vi for en ægte Truffaut'sk vatsse. I al sin selvhøjtidelige charme er Antoine en distanceblænder og et stort barn: hans flotte ord om Kærligheden dækker kun



Jean-Pierre Léaud i fire versioner af Antoine Doinel

over personlig rådvildhed, og hans impulsivitet er ikke udtryk for mod, men for en fundamental skræk for ansvar og alvor i forhold til andre mennesker.

Ligesom Bertrand i »Manden der elskede kvinder« er han mere optaget af kærlighedens idé end i dens praktiske konsekvenser (hvorfor han i den nye film taber sit hjerte til et bortkastet fotografi af en pige!). Hans flygtige og uforløste forhold til kvinder skyldes hans romantiske glamorisering af dem og frygt for alligevel at skuffes i sine forventninger. Som Liliane i »Den amerikanske nat« siger det om den beslægtede figur Alphonse: »Han behøver en kone, elskerinde, sygeplejerske og lillesøster i én kvinde!«

Antoinettes manglende evne til at føre noget-somhelst ud i livet er det på en gang problematiske og komisk forsonende ved hans karakter. Mens han imidlertid nøjes med at søge tilflugt i de store ord, vælger andre Truffaut-personer at leve dem ud i deres ekstremer. For dem er ulykken, at de monomant vælger Kærligheden på bekostning af det menneskelige fællesskab.

DE MANISKE

Det er ansvarsproblemet igen: Adele H. i »I kærlighedens lænker« fikserer i den grad på sin egen drøm om den eneste ene, at verden omkring hende – og den elskede genstand med den – flyder ud i ét for hende. I al sin indre rigdom kender hendes lidenskab intet til omsorg for og tillid til noget uden for sig selv. Hun flygter ikke fra kærligheden, men knuger den ihjel.

Julie Kohler i »Bruden var i sort« er på samme måde besat af en ideal fordring, der udelukker virkeligheden i alle dens u håndterlige nuancer. Ligesom Adele ikke anfægtes af sin elskede løjtnants afvisninger og foragt, er Julie så optændt af tanken om at hævn sin mands vådeskudsdød, at hun ganske ignore-

rer »mordernes« relative uskyldighed. Uden hensyn til deres individuelle karakter myrder hun en efter en de fem mænd, der i mere end en forstand har dræbt hendes kærlighed.

I modsætning til de frygtsomt passive mænd driver Truffauts kvinder ofte deres kærlighed ind i døden. Den bedragne Franca i »Silkehud« opsøger målbevidst sin ægtemand og dræber ham. Også Christine i »Julies og Jim« følger sine ultimative kærlighedskrav og kører sig selv og den intetanende Jim ud over afgrunden.

»Jeg frygter intet – for jeg er allerede død. Jeg døde, da min mand døde«, siger Julie i »Bruden var i sort«. Det er denne selvbevidste kalds-determinisme og forskrivelse til døden, der også driver Julien Davenne – for en gangs skyld en mand – i filmen om manden, der elskede de døde.

»DET GRØNNE VÆRELSE«

Sin sædvane tro har Truffaut benyttet et litterært forlæg til sin næstnyeste, mærkeligt inciterende film »Det grønne værelse«. Det psykologiske grundstof er hentet fra Henry James' noveller »De dødes alter« og »Dyret i junglen« og i James' egen traumatisk vedholdende omsorg for sine nærmeste afdøde. Truffaut har tilspidset og anskueliggjort dette motiv ved i forhold til »De dødes alter« at indlægge en kærlighedskonflikt i filmen, og ved at rykke dens handling en halv snes år frem til 1928, hvorved begivenhederne udspilles i skyggen af verdenskrigens masse-mord.

Udgangspunktet for Julien Davennes dødstraume er hans oplevelser som soldat i krigen, men først og fremmest hans tidlige tab af den unge hustru Julie. Han lever en socialt fordringsløs tilværelse som skribent ved et hensygnende provinsblad, hvor han har specialiseret sig i pertentlige nekrologer. Uden for arbejdstiden lever og ånder han for sine døde: i første række hustruen Julie, men senere, da hans helgenkammer, »det grønne værelse«, er brændt, også for utallige andre i det kirkegårds-kapel, han lader restaurere til

formålet. En særlig inspiration for ham udgør mødet med den unge auktionsassistent Cecilia, der forstår hans ømhed for de afdøde, og som han indvier i sine ritualer.

Julien's ejendomsforhold til de døde kommer til udtryk i hans fetischistiske mani for de afdødes billeder og efterladenskaber (der i en herligt morbid scene kulminerer i hans besigtigelse af en legemsstor vokskopi af hustruen!). Hans holdning til døden er i bund og grund et egotrip: *hans* døde er kun dem, der var *hans* i livet. Derfor chokeres han også voldsomt, da det viser sig, at Cecilias personlige sorg hidrører fra hendes kærlighed til den afdøde Paul Massigny, en ven af Julien, som han brød med og siden har båret nag til. Erkendelsen af Cecilia som et sanseligt menneske og ikke en kysk tempelvogterske får hans system til at gå i opløsning. Han gribes af en rastløs, ubevidst jealousy og senere af sygdom, da den latente livsangst for alvor bryder ud. Først til allersidst, da han har modtaget Cecilias brev, hvori hun åbent erklærer ham sin kærlighed, bryder han sin selvvalgte isolation og vakler instinktivt hende og sin egen død i møde i kapellet. Da har Cecilia overvundet sin modvilje mod hans fanatisme, og Julien kan forblændet til det sidste ånde ud i hendes arme!

Ligesom andre Truffaut-personer søger ly i kunstens afklarede verden, insisterer Julien på at leve med de fordringsløse døde på bekostning af samlivet med de levende. Således handler »Det grønne værelse« ikke om Døden, men om døden i livet og om kærligheden som det eneste »svar« på den traumatiske livsangst.

Problematikken kan umiddelbart forekomme lukket og depressiv (jvf. Don Allen!), men jeg synes man bør holde sig klart, at Truffauts film altid både er en del af problemet og en del af løsningen. »Bruden var i sort« hylder f.eks. – med Jeanne Moreaus spil og fortælleformens determinisme – det mytisk konsekvente i Julies lidenskab, men samtidig peger den analytisk klart på de umenneskelige konsekvenser af den. Dobbeltbevægelsen genfinder man i Truffauts egen på én gang indforståede og sagligt distancerende skuespilpræstation som Julien Davenne. Ligesom omvendt fortællestrukturens og scenografiens tørhed i »Det grønne værelse« modsvares af filmens suggestive kameratur, den melodramatiske musik (af Maurice Jaurbert) og billedernes farveblide intimitet.

Truffaut vedkender sig sin ømhed for og fascination af sine romantiske særlinge, men han er aldrig statisk i sin menneskeopfattelse. Hans personers ensomhed er ikke et metafysisk grundvilkår, men resultatet af en personlig ufornuft, der – på en ofte storslået måde – får dem til at underkende ansvaret for det konkrete og nærværende. I få, men væsentlige værker har han da også forladt forfaldsmotivet (hvor personer i stadig stærkere grad lukker sig ude fra fællesskabet) og skildret en psykologisk og social forædlingsproces.

DE DYNAMISKE

Den mest håndgribelige forklaring på disharmonien hos mange Truffaut-personer er som tidligere nævnt deres traumatiske oplevelse

af *kærlighedstab*. Marions kriminalitet og personlige flygtighed i »Den falske brud« skyldes ligesom Antoinet i »Ung flugt« en ukærlig og socialt kummerlig opvækst, der indhenter hende i glimt: i angsten for at sove i mørke, i jagten efter materiel overflod, i den tøvende og mistroiske holdning over for kærligheden. Forholdet til Louis former sig som den gradvise tilegnelse af et følelsesmæssigt alfabet. Stillet over for en mand, der trods hendes ægteskabssvindler, momentane foragt, ja, sågar mordforsøg, alligevel fasatholder sin enkle kærlighed til hende, må hun opgive sin mistro og åbne sig for verden. Louis er i denne sammenhæng en sjælden positiv Truffaut-helt. Hans romantiske livsfølelse er ikke sværmerisk forfængelig som den voksne Antoine Doi-

nels, og hans konsekvens ikke som Julien Davennes et udtryk for livsfornægtende pedanteri. Den er potent. Han griber kærligheden, når han ser den og lever den ud i tillid til sin nyvundne indsigt i kvinden og kærligheden som sammensatte og uglamourøse størrelser. I modsætning til f.eks. Adeles lidenskab i »I kærlighedens lænker« er Louis og Marions kærlighed bevidsthedsudvidende og ikke narkotisk, fordi afstanden mellem jeg'et og du'et udnyttes konstruktivt og ansvarligt.

Samfundet plejer hos Truffaut at være lig med »de andres« fællesskab, d.v.s. det mere eller mindre konturslørede referencepunkt for den ensomme hovedperson. I science fiction-filmen »Fahrenheit 451« spiller samfundet for en gangs skyld en aktiv rolle. Her er



Øverst Truffaut i scene fra »Det grønne værelse«. Til venstre Jean-Paul Belmondo og Catherine Deneuve i scene fra »Den falske brud«

kærligheds- og kommunikationstabet nemlig ikke en individuel skade, men statsligt organiseret! I filmens lov og orden-samfund fodres folket med idylliserende TV-programmer, non-stop-musik og sovepiller, mens det skrevne ord er forbudt, fordi litteratur er »antisocial og gør folk ulykkelige«. Montag, filmens professionelle bogbrænder, hylder også i begyndelsen den officielle samfunds-ideologi, men Truffaut har nedtonet nazi-elementet i figuren til fordel for en fremstilling, der understreger hans følsomhed og vågnende modtagelighed for sproget og litteraturen. Hans senere oprør, tilskyndet af den unge pige, Clarisse, og flugt til det illegale »Bogfolk« symboliserer optimistisk den menneskelige ånds overlevelse.

Oftest i filmene bevæger personerne sig fra samfundets midte til dets yderkanter: enten fordi de tvinges dertil af omstændighederne og egen lidenskab (som de lovløse Louis og Marion i »Den falske brud«), eller – sjældnere – fordi de fornægtes af samfundet (som Antoine i »Ung flugt«). I »Den vilde dreng« forholder det sig omvendt. Victors isolation er socialt betinget i en helt anden og direkte forstand end de andres: han har som primitivt naturmenneske levet totalt afsondret fra menneskelig kontakt, da han som ca. 12 årig bliver fundet og optaget i menneskers kreds. Med dr. Itards på én gang fintfølelse og systematiske undervisning i sprog og levevis oplever vi i princippet menneskehedens civilisationsproces inden for rammerne af ét psykologisk portræt. Victor gennemlever på samme måde som Marion i »Den falske brud« en modsætningsfyldt og smertefuld etisk proces, hvor han lærer at sammenknytte følelse med sprog og handling og adskille ret fra uret. Filmen er således *ikke* præget af Rousseau'sk naturbegejstring eller fundamental samfundskritik à la Herzogs »Kaspar Hauser«. Ligesom »Fahrenheit 451« fremhæver den principielt nytten og perspektivet i menneskers sprog og omsorg for hinanden.

KLASSICISMEN

Denne artikels karakter af tematisk analyse har nok fortrængt den kendsgerning, at Truffauts film ikke blot varierer i tonefaldet – mellem det lette og det dystre – men også i kvaliteten. Der er i mine øjne et væsentligt spring fra den lummet angstfascinerede kvindeopfattelse i »En dejlig pige som mig« eller de naive *suspense* – forsøg i »Bruden var i sort« til film af så pragtfuldt emotionelt format og æstetisk afklaring som »Den vilde dreng«, »I kærlighedens lænker« og »Det grønne værelse« (for at nævne de bedste fra de senere år).

Hvad der ikke desto mindre forener form og indhold i alt, hvad Truffaut laver, er den omtalte betoning af meddelelsesevnens og ansværsfølelsens betydning og hans egen enkle klassicisme i formsproget. Hans film står altid til rådighed for publikum og for en historie. Han vælger den stil, der passer til det foreliggende emne: løs og episodisk i de lyriske sædekomedier og kollektivfilm, stram og behersket i kammerpillene. Ikke mindst de sidstnævnte bygger på en litterær og filmisk tradition, hvor formeksperimentet nedtones til fordel for en sindig, lineær fortælleform og

studiet af individuelle karakterer.

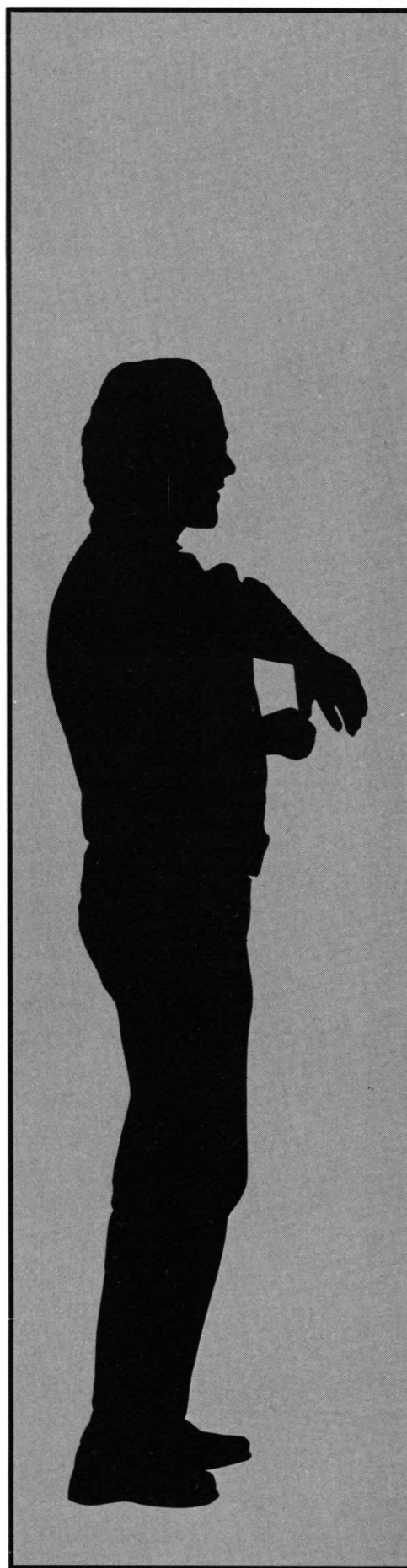
Overhovedet er Truffauts film præget af hans afhængighed af ordet frem for billede. Ikke blot skriver hans personer i vidt omfang breve og fører dagbog, men filmene selv er forsynet med dedikationer, efterskrifter og citerende speakerkommentarer. Først og sidst tilstræber hans dialoger en ophøjet litterær prægning, der i »Det grønne værelse« bevæger sig på grænsen mellem effektiv stilisering og skolekomedieflov deklamation.

Således intenderer Truffauts film en høj grad af virkelighedsillusion, men insisterer samtidig på en vis kunstighed i kunsten. Han har aldrig dyrket realismen i plat dokumentaristisk forstand, og derfor nærer han f.eks. stor blufærdighed over for farver og naturlig dagsbelysning. I de indbyggede filmhistoriske citater og de gammeldags stiltræk (dobbelt-eksponeringer, *wipes* og brusende underlægningsmusik!) mærkes i hans film en oprigtig fascination af det kulørte og formfuldendte i Hollywoods klassiske melodramer og erotiske lystpsil. Kunsteskapismen hos hans fiktive personer er i høj grad instruktørens egen.

Truffauts særpræg som kunstner blev allerede poetisk formuleret i den afsluttende scene ved havet i »Ung flugt«. Den unge Antoinettes betagede suk ved verdens ende er selve sindbilledet på Truffauts egen trang til at leve tilværelsens ekstremer ud i kunsten. Hans film rummer imidlertid ikke en kosmisk vision som Kubricks eller politisk revolutionære ambitioner som Bertoluccis. I den forstand er de ikke grænseoverskridende. Med deres kærlige kritik af menneskelig resignation praktiserer de selv kunsten at holde måde.

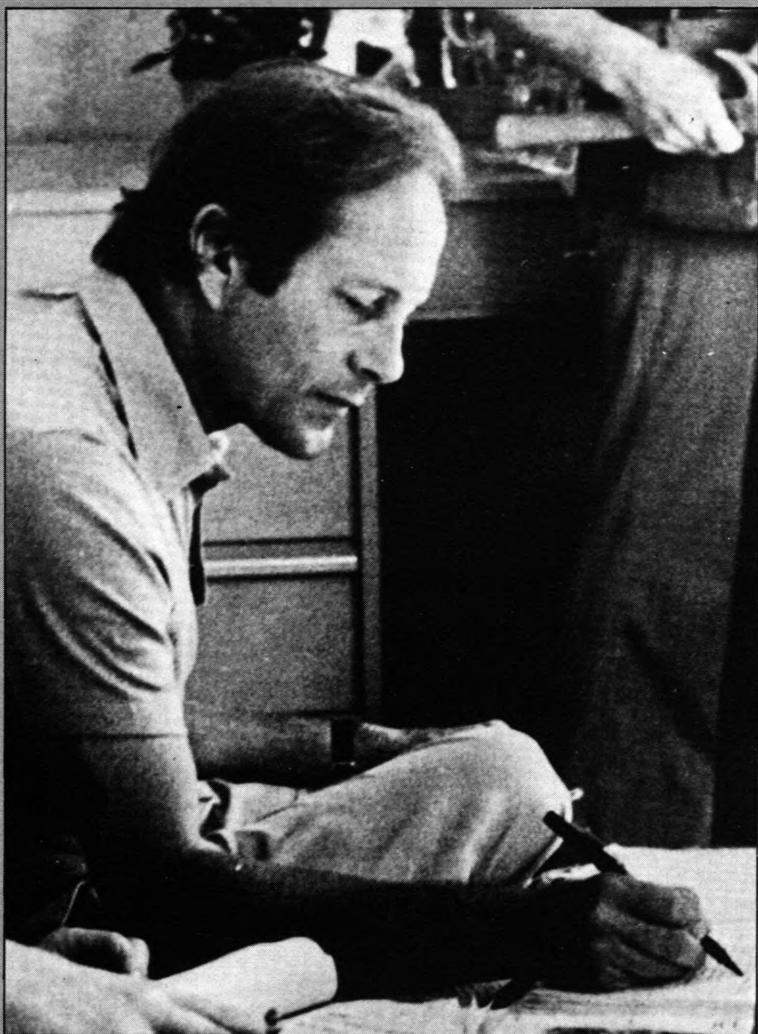
FILMOGRAFI

- 1955: Une visite (kortfilm)
- 1957: Les mistons/Lømlerne (kortfilm)
- 1958: Une histoire d'eau (kortfilm)
- 1959: Les quatre cents coups/Ung flugt
- 1960: Tirez sur le pianiste/Skyd på pianisten
- 1961: Jules et Jim/Jules og Jim
- 1962: Antoine et Colette/De unge elskende (episode i »L'amour à vingt ans«)
- 1964: La peau douce/Silkehud
- 1966: Fahrenheit 451/Fahrenheit 451
- 1967: La mariée était en noir/Bruden var i sort
- 1968: Baisers volés/Stjålne kys
- 1969: La sirène du Mississippi/Den falske brud
- 1970: L'enfant sauvage/Den vilde dreng
- 1970: Domicile conjugal/Elsker – elsker ikke
- 1971: Les deux Anglaises et le continent/Hjertet Tre
- 1972: Une belle fille comme moi/En dejlig pige som mig
- 1973: La nuit américaine/Den amerikanske nat
- 1975: L'histoire d' Adèle H./I kærlighedens lænker
- 1976: L'argent de poche/Lommepege
- 1976: L'homme qui aimait les femmes/Manden der elskede kvinder
- 1977: La disparue
- 1978: La chambre verte/Det grønne værelse
- 1978: L'amour en fuite/Kærlighed på flugt



På vej mod et nyt filmsprog

Esben Høilund Carlsen konkluderer efter 40 gennemsyn, at Nicolas Roegs gyser »Rødt chok« markerer et vigtigt punkt i filmsprogets udvikling



Nicolas Roegs »Rødt chok« blev i 1974 lanceret som en bloddryppende gyser i Metropoli, og det er måske årsagen til, at kun få anmeldere fik øje for filmens ekstraordinære kvaliteter (bl.a. Ib Lindberg i KOSMORAMA 121). Da Roegs næste film, »The Man Who Fell to Earth«, skuffede, gled »Rødt chok« helt tilbage i glemslen, trods spredte re-premierer.

Skæbnen har imidlertid villet, at jeg har set den ca. 40 gange, og skæbnen er ikke nogen uvæsentlig faktor i forbindelse med denne film. »Rødt chok« har vist sig særdeles givtig i undervisningssammenhæng, og ved hvert gennemsyn dukker nye detaljer op, som fastholder interessen for et uhyre sammensat værk.

Manuskriptet er baseret på en novelle af Daphne du Maurier, »Don't Look Now«, om et engelsk ægtepar, der under et ferieophold i Venedig blandes ind i okkulte fænomener og en lokal mordsag. Mødet med to skotske da-

Men først og fremmest benytter Roeg film-sproget til at sprede et spekter af oplevelsesmuligheder omkring begivenhederne, hvoraf kun en lille del når frem til tilskuerens bevidsthed, selv efter flere gennemsyn, og derfor er det påkrævet med en udførlig beskrivelse af centrale sekvenser i filmen:

Forteksterne afvikles på to billeder: En dam i øsende regn, og nogle lukkede skodder med svag overstråling gennem sprækkerne. Lydsiden udgøres af en nynnende mandsstemme, en fjern kirkeklokke og rislende vand. (Kulissen identificeres først midt i filmen som et hotelværelse i Venedig).

Så tones der over til en idyllisk, engelsk landsbyhave. To børn leger med et lille mansion-house i baggrunden. Drengen kører på cykel, og pigen, der er i en rød plasticregnfrakke, har en bold og en talende krigsduke. I baggrunden passerer en hvid hest. Musik-

den hvide hest, der kun ses en gang, og et klip til en osende cigaret i det tomme køkken, da kvinden leder efter sin smøg inde i stuen. Klippingen trækker ikke alene forbindelsen mellem datteren og den røde skikkelse på fotografiet, den paralleliserer bevægelser i stuen og i haven med et crescendo omkring et sammenstød af tilsyneladende pseudo-begivenheder: Drengen cykler gennem et glasskår, samtidig med at pigen træder i en vandpyt. Faderen ser forskrækket op, selvom afstanden umuliggør, at han kan have hørt børnene. Så kaster han en pakke cigaretter over til konen, mens pigen kaster en bold i dammen. Ved kastet vælter han et glas rødvin, og en lille sjat havner på sliden med den røde skikkelse.

Manden er ved at tørre op, da han igen reagerer nervøst. Han går tøvende ud af stuen. Konen spørger, hvad der er. Ikke noget, mumler han, men sætter tempoet op.



Julie Christie som Laura Baxter, en kvinde som aldrig har forvundet sorgen over en død datter. Sensuel og åben – også for overtro



Donald Sutherland som John Baxter med den famose slide. En rationalist, der ikke indser sin egen clairvoyance, for det er for sent

mer, hvoraf den ene er synsk, ribber op i ægteparrets sorg over en død datter. Konen giver sig til mandens irritation hen til spiritisme og overtro for at opnå forbindelse til datteren, mens hans rationalisme forhindrer ham i at indse, at han selv har synske oplevelser. Hos ham blander erindringer sig med profetiske visioner, men først da han er alene med den morderiske dværg, han har forvekslet med sin datter, indser han sin fejltagelse, og han dør, mens han siger novellens sidste linie: »What a bloody silly way to die«.

Denne gotiske anekdote holdes hos du Maurier i en lavmælt, nøgtern tone, som overlader visionen til læseren, og det er denne vision, Roeg har filmatiseret, snarere end selve novellen. Filmen tager forhistorien med og henviser siden til den i en kompliceret flashback-teknik, og desuden har Roeg givet parret en mere solid begrundelse for opholdet i Venedig, som kan udnyttes symbolsk, nemlig mandens arbejde som restauratør af gamle kirkemosaiker. Endelig åbner indførelsen af en række bipersoner, f.eks. en humor-syg hotelportier, en åndsfraværende biskop og en mistænksom politikommissær, novellens klaustrofobiske synsvinkel ud mod et dæmoniseret samfund.

ken er filmens hovedtema, spillet kejtet, barnligt på klaver.

Inde i huset hersker der søndagseftermiddagsstemning. Manden, John, ser slides, antik kirkearkitektur, kvinden, Laura, læser og leder efter nogle cigaretter. Hun prøver at finde svar på et spørgsmål fra datteren, Christine: »Hvis jorden er rund, hvorfor er en frosen dam så flad?« »Godt spørgsmål«, siger han, som er optaget af en lille rødskåret skikkelse på et af kirkebillederne. (Kameraet glider fra en objektiv iagttagelse af ham over hans skulder ind til et subjektivt skud af sliden. Med sit vinkelskift og sin tilnærmelse til hans oplevelse et karakteristisk stiltræk for hele filmen. Der klippes til en spejlbillede af datteren regnfrakke i dammen, og sammenhængen udhæves med en lille elektrontrille, der adskiller sig fra den ellers realistiske lyd-side. Kvinden finder svaret i et leksikon: »Ontario-søen krummer 3 grader fra østbredden til vestbredden«.

»Nothing is, what it seems«, mumler han, helt uden eftertryk på denne nøglereplik.

Der klippes stadigt hurtigere mellem børnene i haven og forældrene i stuen på en insisterende maner, og der er i montagen også plads for helt umotiverede detaljer som

Først da han er kommet ud af huset, ser vi, hvad han har anet: datteren forsvinder under dammens overflade. Der er næsten ingen lyd, mens han styrer over plænen og ud i vandet. Der klippes til sliden, hvor rødvinpletten nu breder sig, urealistisk, magisk, og nogle truende strygere sætter ind. Manden løfter datteren op af vandet i slow motion og i en bevidst tidsforskuet klipping, så bevægelsen gentages flere gange. Musikken klippes pludselig af til fordel for reallyd med skrigende krager. Oveni lægges mandens stønnen og gråd, mens han prøver at genoplive datteren. Han bærer hende op mod huset, drengen ser fåret til og slikker blod af en finger. Kvinden går intetanende forbi et vindue. Manden falder, klodset, komisk, midt i uhyggen. Så ser kvinden ud af vinduet og skriger. Et skrig, der klippes direkte over i larmen fra et trykluftbor. Vi er i Venedig. Manden diskuterer på Oxford-italiensk med en arbejder, at bygningen er rådden som tobak. De holder fyraften.

Allerede på dette tidspunkt (ca. 6 minutter inde i filmen) har publikum – udover choket ved datterens drukning – modtaget en byge af signaler, der peger langt ud over de konkrete hændelser, og der har bredt sig en følelse af

forudbestemthed, at uafvendelig tragedie. Man har fornemmet 3 lag af bevidsthed: filmens overordnede viden om mønsteret, kontrasteret med personernes begrænsede synsvinkel, plus et lag midt mellem, der koncentrerer sig om manden, John. Han oplever forbindelsen mellem datteren og den røde skikkelse, han følger børnenes leg, selvom han hverken kan se eller høre dem, og han reagerer på drukneulykken, definitivt før, han kan vide noget om den. Hvorfor er det ikke, som traditionen foreskriver, kvinden, der intuitivt mærker, at datteren er i fare? Hendes uvidenhed understreges, da hun forbliver i den samme stemning inden i stuen, længe efter at ulykken er sket.

Den stil, der har manifesteret sig, er præget af et usædvanligt stort billedforbrug med en hektisk klipning og en travl trafik i lydbåndet, hvor effekterne ofte klippes brat af. En kaleidoskopisk stil, der giver en meget intens op-

pige i rød plasticregnfrakke sidde mellem John og Laura, og Laura er blød for damens påstand om at stå i forbindelse med den døde datter.

Der klippes til John, der igen studerer sine slides, og via skodderne i restauranten (og lyden af rislende vand) glider vi over i et flashback, der viser parrets afrejse fra England.

På toilettet får Laura et ildebefindende. Hun beder damerne gå, men da hun selv kommer ud i restauranten, er den tom, bortset fra John. Hun besvimer og river bordet med sig i faldet, bæres ud i en ambulance og bringes på hospitalet.

Toilet-scenen, som eksklusive klippene til John og flashback, er ca. 2 minutter lang, indeholder 48 selvstændige indstillinger. Klippetempoet er følgende enormt højt, f.eks. siger Laura et sted »perhaps« i 3 indstillinger, og da hele rummets ene væg er dækket af spejle, har der kun i ringe grad været mulig-

nogle nye. Tilskueren bringes i en »eksistential« situation, som er tjenlig for filmens formål: at åbne for oplevelsen af en alternativ årsagssammenhæng. Her må man selv orientere sig og selv vælge, men vil man have orden på sine indtryk, må man forlade sit medbragte virkelighedsbillede.

Brugen af slowmotion (der her passer godt til det tyske udtryk »Zeit-Luppe«) og overlappende klipning, hvor elementer af handlingen gentages, udgør et overordnet lag i strukturen, der knytter sig til 5 kernepunkter: Datterens død, Lauras besvimelse, da det overnaturlige trænger ind i hendes verden, samleje-scenen, hvor undfangelsen af et nyt barn antydes, Johns fald fra kirkestilladset, som er den første advarsel om profetens lødighed, og endelig hans død. Disse 5 scener bærer filmens skæbneplan og giver i øvrigt Roeg lejlighed til æstetiske virtuosnumre, som ikke bliver udvendige, fordi de strengt holder sig til



Filmens centrale traume: Datterens druknedød i en idyllisk engelsk landsbyhave



En afslappet restaurationsscene, som lægger op til de okkulte kræfters indtrængen i familien Baxters tilværelse

levelse af hver detalje, samtidig med at den skaber utryghed og nervøsitet. Elektronlyden er lagt fast som forbindelsesleddet mellem den døde datter og den røde skikkelse, klaverstykket som erindringen om idyllen før ulykken, og desuden er visse uforklarede sammenhænge, f.eks. mellem skodder, fjerne kirkeklokker og lyden af rislende vand, introduceret. (Når manden senere i filmen nynn timer på sit hotelværelse, genkender vi skodderne fra starten, men vi opdager næppe, at det er de næsten uhorlige kirkeklokker og vandlyden, der vækker en tragisk undertone i den følgende erotiske scene. Vores opmærksomhed afledes ved, at vandlyden i dette tilfælde viser sig at komme fra et uskyldigt brusebad).

Handlingen fortsætter med en restaurationsscene, som bringer tilskuerne ajour og introducerer de skotske damer. John arbejder med restaurering af en kirke ved navn Sct. Nicholas, og Laura er hos ham, mens deres søn opholder sig på en kostskole i England. Johns lukning af et par skodder (!), skaber en trækvind, som rammer en fremmed dame i øjet. Hun og hendes ledsager søger ud på toilettet, og Laura tilbyder sin hjælp. Pludselig siger den ene dame, at hun har set en lille

hed for at arbejde med flere kameraer på en gang. Forløbet er altså på forhånd stykket op i et utal af små bidder, hvor vinklen ændres uafbrudt. Også i restauranten skifter kameraet konstant position, og udbringningen til ambulancen vises i otte indstillinger, hvor en havde været tilstrækkelig i en normal film.

Virkningen er – for at blive i filmens egen symbolik – mosaikagtig. Billedet af omverdenen stykkes op i små fragmenter, som vendes og drejes, så tilskuerne mister det geografiske overblik og berøves den tryghed en normal krydsklipning giver, når man færdes frem og tilbage mellem kendte indstillinger. Hertil kommer de »overflødige« billeder – tidligere cigaretten i køkkenet, i restauranten klip til supernær af den ene dames broche, senere et glimt af biskoppens inderlomme, da han trækker et lommeterklæde frem. Tilskueren er vant til, at sådanne nærbilleder af genstande er handlingsbærende, men erfarer, at det er de ikke her. Der må altså være tale om en anden prioritering end den gængse.

Utrygheden i biografen stammer således ikke fra konventionelle gysereffekter, men fra en manipulation, der umærkeligt nedbryder kendte referencerammer og vagt antyder

filmens egne spilleregler og udvikler gennemgående temaer.

Stilladsuheldet har en klangbund i biskoppen, der først simulerer stor interesse for mosaikstenene, senere virker ligeglad med dem, samtidig med at han udstråler en tragisk viden om, hvad der skal ske. John entrar op ad en stige for at afprøve stenenes farve, og undervejs indblændes (lidt vulgært) den skotske dames ansigt for at minde om hendes profeti. (Hun har fortalt Laura, at Johns liv er i fare, så længe han er i Venedig). Mens han står på det knirkende stillads, høres en fjern kirkeklokke og et bræt falder højt oppe fra, men glimtet er så kort, og John fortsætter så længe med at pusle med et portræt (et antikt billede af ham selv?), at tilskueren næsten har opgivet brættet, da det kommer brasende gennem glasruden over hans hoved (jvf. glasskåret, der lagde op til drukneulykken). Han falder, men får fat i et reb, og inden håndværkerne får trukket ham på sikker grund, ser vi en tour de force i subjektivt kamera: Billedet fra Johns p.o.v. af hans ben, den dinglende tovende og forvirringen på gulvet, hans svingende krop set fra stilladset og nedefra, gyngeture ind mod de ventende arbejdere etc. Den indifferente biskop bliver

overraskende stående i regnen af mosaiksten og jernstænger, men går desillusioneret bort, da John er reddet. Bagefter beklager han med en udslukt mine, at hans job forlanger accept af overtro. Han er ked af det, ikke chokeret. Også han har altså sine forbindelser. Han ved.

Mens faldet i stor skala repeterer allerede indarbejdede former, hæver den forudgående elskovsscene sig ud af sammenhængen ved sin specielle montage. Den skal udgøre en oase af lykke i uhyggen, pege bagud mod forelskelsen før filmens start og fremad mod fødslen af et nyt barn efter filmen. Scenen vakte i sin tid skandaløs opmærksomhed, fordi samlejet virker usædvanligt ægte. Rygtet fastholder, at de to stjerner, Donald Sutherland og Julie Christie, vitterligt gik i seng med hinanden med Roeg som eneste vidne, og det kunne forklare den sparsomme lyssæt-

eller drukner i lyrisk sværmeri, står her varm og klart og i intim forbindelse med resten af tilværelsen. Det er meget smukt gjort.

John og Laura går ud for at spise – til portierens store fortrydelse – men løber vild, og her forekommer en episode, som jeg trods de 40 gennemsyn endnu ikke kan forklare nøjagtigt. De havner i en blindgyde, fuld af rotter. John stivner og siger: »Her har jeg været før«. Jeg vil vædde på, at det betyder, at her vil han komme senere, men det har ikke været muligt at genkende stedet i slutningens dunkle gascener.

Den synske dame har om John sagt, at han også har »gaven«, hvad han slår hen, men efterhånden indser vi, at mange af hans reaktioner røber et sådant, uerkendt »second sight«, og da Laura næste dag må rejse til England for at besøge deres syge søn, bryder alternativet definitivt ind i Johns virkelighed.

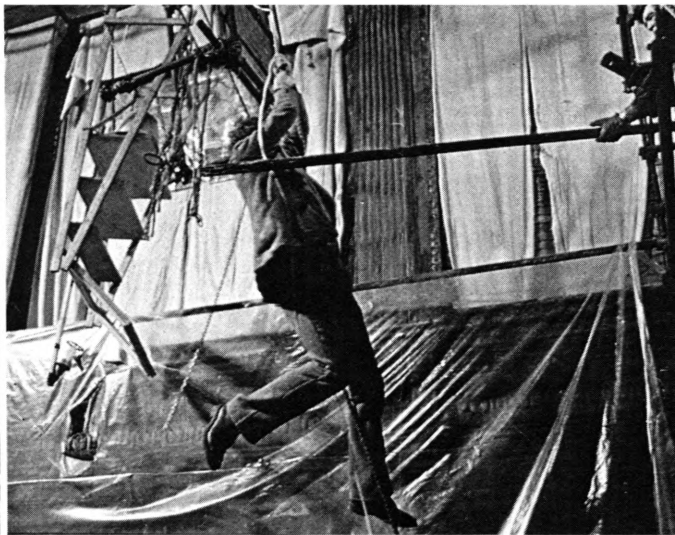
Først overværer han sammen med biskop-

labyrinterne, den mugne fortid, ligene i kanalerne, den ægte og den falske mystik, og flere gange drager Roeg en parallel til det psykologiske spil mellem to slags sandhed ved at lade os opleve den samme lokalitet i forskellig stemning, skummel og truende ved nat, smuk eller trivial ved dag.

Mens John leder, ser vi pludselig damerne. De er flyttet ind på et nyt hotel, hvor man ser dem højt grinende. Et klip, der anfægter vores nyvundne tro på det okkulte element: se, det er alligevel humbug det hele. Før damerne findes, ringer Laura imidlertid fra England. Drengen har det godt, og hun vender tilbage til Venedig samme aften. John er forvirret, skeptisk og glædelig overrasket på samme tid, og samtalen er klippet sådan, at tilskuerne også holdes i tvivl om Lauras opholdssted, indtil telefonforbindelsen afbrydes. Så vides beskæringen ud og viser tydeligt Laura sammen med bestyrerparret på sønnens skole,



Laura er besvimeret og transporteres ud i en ambulancegondol. En kort scene med et stort forbrug af indstillinger som led i filmens mosaikteknik



Den første advarsel om de hemmelige kræfter: Johns styrt fra stilladset i Sct. Nicolas kirken

ning, det håndholdte kamera og mangelen på reality.

Mens afgørende er, at scenen er monteret som en blanding af sengens gerninger og flashforwards til detaljer af påklædning og oprydning bagefter, underlagt filmens hovedmelodi, spillet af et symfoniorkester. Denne melodi, den tidligere nævnte genkendelse af skodderne, Johns nynnen, de fjerne kirkeklokker og vandlyden, samt et glimt af den døde datters bold i Lauras kuffert holder tragedien virksom, mens den erotiske varme breder sig i biografen.

Konstruktionen er musikalsk, i slægt med fugaens, hvor to selvstændige melodistemmer føres frem mod samklang og samtidighed (da parret forlader hotelværelset for at gå i byen), men desuden opnår Roeg, at samlejet ikke skiller sig ud som sensationel undtagelseshandling. Den forskudte klipning knytter den øjeblikkelige udladning sammen med den konstante følelse mellem de to personer, erotiserer små hverdagsgøremål som at folde et håndklæde sammen eller binde et slips på den ene side, og afdramatiserer den seksuelle teknik på den anden. Denne akt, som så ofte på film skejer ud i pumpende kød

pen, at politiet hejser endnu et lig op af en kanal. Biskoppen gyser, men John reagerer ikke, selvom liget ligner Laura (samme trusser og strømpebukser, men afstanden er for stor til egentlig identifikation). Da han lidt efter er alene, ser han imidlertid et syn, der chokerer ham: En sortklædt Laura sammen med de to, ligeledes sørgeklædte, damer i en vapporetto på vej ad Canale Grande. Han råber forgæves efter hende, og da en forespørgsel på hotellet ikke giver resultat, melder han sit syn til politiet.

Mens John forklarer politikommissæren, at de to damer formodentlig har bortført hans kone, passerer damerne politigården, og kommissæren kigger distræt efter dem. Samtalen har en besynderlig økseskaft-karakter (som jeg skal vende tilbage til), men ender med, at kommissæren opfordrer John til selv at finde damernes pensionat og lader ham skygge.

Under denne jagt udnytter Roeg endnu en gang Venedigs smøger som et symbol for sjælelige irgange. I starten karakteriserer John byen som et »falsum«, og senere kalder den skotske dame den – med et Ezra Pound-citat – for »efterladenskaber fra et middagselskab, i gelé«. Undervejs vokser symbolet:

hjemme i det trygge England. Hun tager afsked for at rejse tilbage.

I mellemtiden har politiet arresteret de skotske damer, og John må forklare den pinlige misforståelse. Han bringer damerne til deres hotel, og via nogle familiefotos og en buste af et (død?) barn, de har stående, etableres Johns traume diskret igen. Den døde datter nævnes ikke, men erindringen vågner i ham, og da han forlader hotellet, ser han hende – en lille rød skikkelse, der flygter fra en råbende mand. John sætter efter hende.

Den synske dame kommer i trance (som har umiskendelig seksuel karakter) og skriger advarsler efter John, og da Laura et øjeblik efter dukker op, hører hun advarslen og løber efter manden. I den følgende chase – John efter den røde, Laura efter John, og en fremmed mand midt imellem – klippes der til biskoppen, der vågner og sætter sig op i sin seng. Hans soveværelse er overraskende enkelt og naivt udsmykket, når man kender resten af hans palads. (Et tegn på barnlighed og mangel på egentlig livserfaring?) Han ser bekymret på et helgenbillede, men resignerer og slukker lyset. Hans rolle som medvider i det store spil er slået fast, men han er udenfor, spærret inde i sit kirkelige akvarium.

John følger den røde skikkelse til et forladt palads, og her slippes greul-effekterne løs: tåge, ekko, gemmeleg og skikkelsen, der vender sig om og afslører et hæsligt, kalket gammelmoneansigt. John bliver chokeret stående, mens dværgen nærmer sig med en kæmpekniv i hånden, og da blodet fosser ud af Johns hals, passerer handlingens nøglepunkter revy som styrtende mosaiksten, der lagt rigtigt på plads viser den logiske vej frem til dette øjeblik. Roeg illustrerer novellens slutreplik: »What a bloody silly way to die«, i stedet for at lade John sige den.

Sådan dør en mand, der har nægtet at anerkende en afgørende side af sit eget væsen. En rationalist, som har negligeret alle oplevelser, der ikke stemte overens med hans livsopfattelse, som insisterede på at se lovmæssighed som tilfældighed, som forudså sin egen død, men meldte synet til politiet, og

gæsterne« får en dæmonisk marekat ud af figuren, den elegante verdensmand, Massimo Sperato, som en omvandrende selvmodsigelse i biskoppens fromme rolle, og Renato Scarpa som politikommissæren, hvis engelsk er så dårligt, at han knap forstår sine egne replikker. Denne private, sproglige vanskelighed udnytter Roeg til at skabe en atmosfære af mistænksomhed og fremmedgjorthed, som præger alle politiscenerne.

For fuldstændighedens skyld skal det nævnes, at der naturligvis er flere associationstilbud i filmen, end de her beskrevne. F.eks. brugen af Sct. Nicolas, som udover at bære instruktørens navn er helgen for børn og videnskabsmænd. »Interessant kombination, ikke?«, siger biskoppen. Eller referencer til sammenhænge uden for filmen som Pound-citatet, en plakat for Chaplin-filmen »One Against All«, der ses i baggrunden, da biskoppen forlader John, og bogen »The Fragile

1973): »Roegs film er store organismer, som hvert øjeblik synes i stand til at føde dybtgående ideer og betydningssammenhænge. De gør det aldrig, men er ikke mindre vidunderlige af den grund, fordi selve varslene er deres mål«.

Uanset om »Rødt chok« skulle vise sig at være et febersving fra en instruktør, som aldrig kommer til at lave noget på samme niveau – men det ligner den afgjort ikke – har den allerede markeret et vigtigt punkt i filmsprogets udvikling. Med sin overlegne udnyttelse af en række musikalske kompositionsprincipper demonstrerer den, at det er muligt at meddele sig på film ad mange, forskellige kanaler samtidig, at billede og lyd kan færdes langt mere uafhængigt af hinanden end normalt, uden at et gennemsnitligt publikum står af, og at summen af disse mange, ofte indbyrdes modstridende signaler, nemt kan opfattes



Endnu et lig fiskes op af Venedigs kanaler. Både her og i filmen minder liget om Laura



Johns profetiske vision, som han tolker konkret og melder til politiet. Laura og de skotske damer på vej til begravelsen

fortrængte sorgen over sin døde datter, så den førte ham i armene på en morder. Filmen slutter med realiteten bag Johns vision: de sørgeklædte kvinder i vapporettoen på vej til hans begravelse.

Man kan i filmens sidste trediedel rejse indvendinger mod et par af mystifikationerne, som i retrospektiv virker en anelse udvendige, og et vist overforbrug af flashbacks. Forbindelsen mellem datter og dværg er etableret for længe siden, så indtoningen af datterens billede, hver gang John kigger ned i en kanal, forekommer unødvendig og indsnævrer publikums oplevelse i stedet for at udvide den. Men det er små doseringsfejl i en rig billedstrøm.

Spillet i filmen er bemærkelsesværdigt, fordi det aldrig bruges til at skabe konventionel gyserstemning. Tværtimod er der en næsten vegetativ ro omkring Sutherland og Christies præstationer i hovedrollerne, som skaber en selvfølgelig autenticitet og en tæt identifikation midt i mystikken. Med stor snilde anvender Roeg italienske skuespillere i birollerne: Clelia Mantania, der taler perfekt engelsk (uden eftersynkronisering), som den ene skotske dame, en filmkritiker, der ud fra instruktionen: »en portier, der ikke kan lide

Geometry of Space«, som Laura lægger den famøse slide fra sig på. (Et kodesignal for indforståede om »Moebius-kurver« og andre meta-matematiske sager, som unddrager sig min kontrol.)

»Rødt chok« er en sjældent gennemarbejdet film, hvor der ligger informationer gemt i de mindste detaljer. Med sit rige ordforråd, sin præcise grammatik og sin dristige syntaks præsenterer den et avanceret sprog, som ikke er indhentet siden. Jeg har ikke set nogen anden film, der arbejder så sikkert med stof, der ligger uden for tilskuernes bevidsthedsradius – de understatede nøglereplikker, de evigt skiftende vinkler, de uigennemsigtige paralleller, de diskrete ekko-virkninger, hvor pausen er så lang, at hukommelsen ikke kan rumme dem – men hvor den underbevidste strøm holdes på plads i en genkendelig verden og i en umiddelbart medrivende form, som ligner alt andet end en »eksperimentalfilm«.

Stoffet er lagt så klogt til rette, at filmen kommunikerer sin historie krystalklart, også blot ved et enkelt gennemsyn, men desuden skaber den en næsten svanger fornemmelse af overskydende mening. Eller som Robert Phillip Kolker skrev i Sight & Sound (nr. 4,

som et meningsfyldt hele.

Dermed skitserer den et opbrud, der ligner det, der fandt sted i musikken for 400 år siden – overgangen fra unisont til polyfont udtryk.

RØDT CHOK

Don't Look Now. England/Italien 1973. **P-selskab:** Casey Productions Ltd. (London)/Eldorado Films S.R.L. (Rom). **Ex-P:** Anthony B. Unger. **P:** Peter Katz. **As-P:** Frederico Mueller. **P-leder:** Franco Coduti. **Instr:** Nicolas Roeg. **Instr-ass:** Francesco Cini. **Manus:** Allan Scott, Chris Bryant. **Efter:** Daphne Du Mauriers novelle (1970). **Foto:** Anthony Riachmond. **Kamera:** Luciano Tonti. **Ass:** Simon Ransley. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Graeme Clifford. **Ark:** Giovanni Soccol. **Kost:** Marit Lieberman, Andrea Galer. **Komp:** Pino Donnagio. **Arr/Dir:** Giam-piero Boneschi. **Tone:** Rodney Holland, Peter Davies, Bob Jones. **Makeup:** Giancarlo Del Brocco. **Frisurer:** Barry Richardson. **Medv:** Julie Christie (Laura Baxter), Donald Sutherland (John Baxter), Hilary Mason (Heather), Clelia Matania (Wendy), Massimo Serato (Biskop Barbarrigo), Renato Scarpa (Longhi, politiinspektør), Gioergio Trestini (Arbejdsmand), Leopoldo Trieste (Hoteldirektør), David Tree (Anthony Babbage), Ann Rye (Mandy Babbage), Nicholas Salter (Johnny Baxter), Sharon Williams (Christine Baxter), Bruno Cataneo (Sabbione, detektiv), Adelina Poerio (Dværgen). **Længde:** 110 min. **Censur:** Ingen. **Udi:** Nordisk. **Prem:** Metropol 18.3.74. Indspilningen startet den 1. januar 1973. Eksterioroptagelser i London og Venedig.

Favoritfilm

Flammer over Mohawk

Ebbe Villadsen analyserer John Fords smukke
revolutionsfilm »Drums Along the Mohawk«, et ofte overset
værk i Fords produktion



Årgang 1939 var en fornem Hollywood-årgang. Ernst Lubitsch lavede »Ninotchka«, Frank Capra lavede »Mr. Smith kommer til Washington«, William Wyler lavede »Stormfulde Højder«, Howard Hawks lavede »Kun engle har vinger«, Raoul Walsh lavede »The Roaring Twenties« og lidt for mange lavede »Borte med blæsten«. Endelig instruerede John Ford dette år hele tre film, »Diligencen«, »Young Mr. Lincoln« og »Flammer over Mohawk«. Der hersker almindelig enighed om »Diligencen«s centrale placering i filmhistorien. Også »Young Mr. Lincoln« anser de fleste for en betydelig film, men »Flammer over Mohawk« synes slet ikke at have haft filmskribenternes interesse. I Peter Bogdanovichs interviewbog (»John Ford« 1967), der vist ikke er så banebrydende, som nogle har ment, indskrænker en omtale af filmen sig til nogle tekniske bemærkninger om farvefilm kontra sort-hvid. »Flammer over Mohawk« var Fords første farvefilm. I nyere monografier om instruktøren bliver den gerne kun nævnt i forbigående og endda ret negativt. Det gælder John Baxters »The Cinema of John Ford« (1971), Joseph McBride og Michael Wilmingtons »John Ford« (1974) og Andrew Sarris' »The John Ford Movie Mystery« (1976). Kun J.A. Place giver filmen et selvstændigt kapitel i sin fortræffelige »The Western Films of John Ford« fra 1974. (Jeg henviser til Niels Jensens præsentation af de nævnte bøger og deres teser i Kosmorama 132).

»Flammer over Mohawk« kan nok fortjene en del opmærksomhed inden for Fords samlede produktion. Aldrig før eller siden har den gamle mester nemlig fremlagt den amerikanske myte i så fuldstændig ren og gennemført en form som her. Nedslidningen af sproget har medført, at ordet myte i dag er kommet til at betyde »fejlagtig påstand« eller »løst rygte«. En myte er noget ganske andet. Det er en betydningsbærende fortælling, og den er netop altid sand, idet man naturligvis ikke må forveksle sandhed med virkelighed.

I sine betydeligste film har John Ford som bekendt gang på gang taget mytens væsen op til diskussion. Er grundsynet på kulturen og de deraf følgende konklusioner de samme, så er der dog en lang vej fra »Flammer over Mohawk« til »Manden, der skød Liberty Valance«. »Flammer over Mohawk« er nemlig interessant ved nærmest at være myte i sig selv. Det er ikke en film, der diskuterer, det er snarere en film, der vil forkynde. Jeg understreger, at det at forkynde er noget ganske andet end at prædike! Men det er naturligvis ikke derfor, den hører til mine favoritfilm. Jeg tror heller ikke, det er Fords bedste film, femseks andre trænger sig let på, men jeg synes ubetinget, det er hans smukkeste!

Ved sin udsendelse var filmen den hittil længste farvefilm, der var produceret i Hollywood, og endnu i dag må man beundre de varme, mættede farver. Filmen er ikke »naivt farvestrålende«, som Sadoul siger i sin skolemesteragtige filmhistorie, farveteknikken modsvarer nøje historiens idé. Fotograferne Ray Rennahan og Bert Glennon har gjort et eminent stykke arbejde, deres flotte billedkompositioner kan i sjældnen grad forene det enkle med det storslåede. Men frem for alt har Ford befolket billederne med levende,

ægte mennesker. Han magter at kommunikere en myte i folkekomediens form. Intet bliver svulstigt, som når Cecil B. de Mille skal fortælle en tilsvarende historie. »Flammer over Mohawk« er underholdende i dette ords bedste betydning, en nydelse fra første til sidste billede.

HISTORIEN

Lamar Trotti og Sonya Levien baserer deres manuskript til »Drums Along the Mohawk« på en roman med samme titel af den i Danmark helt ukendte Walter D. Edmonds. Det er en litterært anerkendt bog, der var kommet i 1936 og blevet meget populær. Med historisk akkuratse skildrer den de kampe, der under den amerikanske uafhængighedskrig voldsomt hærgede Mohawk Valley. Det spillede her en vigtig rolle, at Mohawk-indianerne, irokeserforbundets østligste gren, var englændernes allierede. Englænderne havde fortalt indianerne, at de ville miste deres land, hvis de amerikanske kolonier blev selvstændige. Det var som bekendt i smuk overensstemmelse med sandheden.



Filmen er ikke interesseret i at referere til konkrete historiske begivenheder, den kræver ikke tilskuerens forkundskaber. Mellemteksterne er situationsangivelser, ikke kronologiske angivelser, filmen er tilfreds med at foregå »i hin tid«, dengang Amerika blev grundlagt og alt det store skete. Amerikansk film har ellers været mest optaget af den tid, hvor landet ekspanderede, ja, ret få film har handlingen henlagt til tiden før 1800. Ford har også kun denne ene gang behandlet uafhængighedskrigen, omend han i sine sidste år talte en del om et nyt projekt med dette emne. »Flammer over Mohawk« er ikke en western, hvis man afgrænser denne genre kronologisk til at omfatte film, hvis handling foregår mellem 1850-1860 og 1890-1900, men hvis man lader genren bestå af film, hvor handlingen udspilles på grænsen mellem kultur og natur, ja, så er det en ægte western. Den grænse gik i 1775 gennem Mohawk Valley.

Filmens handling er enkel: Gilbert Martin bliver viet til Magdalana i hendes fornemme hjem østpå, og sammen drager de til Deerfield i Mohawk Valley, hvor Gil har bygget

dem en hytte. Lana kan begynde en ny tilværelse som nybyggerkone. Lykken er kort, indianerne overfalder stedet, brænder hus og afgrøder af, og Lana aborterer under flugten. Berøvet alt må ægteparret tage arbejde på Mrs. McKlennans farm. Uafhængighedskrigen er brudt ud, og alle mænd må snart afsted for at slås mod englænderne. Gil er ikke med, da de andre vender tilbage, og Lana må selv ud at finde ham. Hun får den hårdt medtagne mand bragt hjem og kan fortælle ham, at hun atter venter et barn. Da barnet er født, synes deres tilværelse atter lys, men endnu en gang angriber indianerne dalen, og alle nybyggere må søge tilflugt i fort German Flat. Under belejringen lykkes det Gil at slippe gennem fjendens linier og bringe undsætning i yderste øjeblik.

KVINDE OG MAND

I John Fords film er familien samfundets bærende element, og »Flammer over Mohawk« åbner med et ritual, Gils og Lanas bryllup, hvor præsten beder Gud beskytte dem, når de nu drager ud i vildmarken. Ægteskabet er



Ægteskabet anskues som basis for nybyggercivilisationen – Henry Fonda og Claudette Colbert gør sig klar til at drage mod vest

basis for den civilisation, de skal føre videre mod vest. Scenen er smuk og usentimental, de højtidelige bibelord efterfølges af præstens »Nå, kys hende så!«. Det er Henry Fonda og Claudette Colbert, to af Hollywoods allermest sympatiske skuespillere, der spiller Gil og Lana. Gil og Lana er reelt hr. og fru Amerika, jævne, jordbundne mennesker, vi skal identificere os med, og som vi holder af fra filmens første scene. Ford havde allerede brugt Henry Fonda som »Young Mr. Lincoln«, og mange gange senere skulle Fonda komme til at inkarnere den gode og retsindige amerikaner, der må gå så meget ondt igennem. Det er imidlertid Lana, der er filmens centrale person, og Claudette Colbert har sjældent været sødere end i denne rolle.

Det er i hovedsagen fra kvindens synsvinkel, vi oplever filmens begivenheder. Den kulturelle omstillingsproces bliver mest smertefuld for Lana. Et sidste billede af hendes idylliske barndomshjem ledsages af et par strofer af »In an English Country Garden«. Hun og hendes mand lader kolonitiden bag sig, og hendes far ser efter de bortrejsende og siger

»Hver generation må selv skabe sig en tilværelse det ene eller det andet sted!« Afrejsen er sket i solskin, men da Lana ankommer til den fattige hytte, der skal være hendes fremtidige hjem, er det nat og tordenvej. Vejret bliver flere steder brugt til at understrege Lanas sindstilstand. Den første nat i vildmarken er hun ved at få kolde fødder, hun føler ikke, at hun vil kunne magte et nyt liv under så beskedne kår, og da indianeren Blue Back pludselig står i stuen, bryder hun sammen og skriger hysterisk. Allerede her fejler Andrew Sarris desværre filmen af bordet og erklærer (a.a. s. 89): »The film never recovers from Claudette Colbert's whining performance at the outset of her ordeal in the wilderness«. Vurderingen er uretfærdig. Da indianerne si-

en bakketop og med øjnene følger den nydannede og lidt disciplinerede troppestyrke bevæge sig gennem det smukke landskab. Omsider synker hun i knæ i græsset. Omvendt får vi kun et kort glimt af den ventende Lana, da hendes mand alene har sneget sig ud af det belejrede fort for at hente hjælp, men Claudette Colberts ængstelige ansigt bag den våde rude er måske filmens dejligste billede.

SAMFUNDET

»Nybyggerne samledes altid for at hjælpe tilflyttere med at rydde land«, oplyser en af filmens mellemtekster, og filmen er i et og alt en lovprisning af det menneskelige fællesskab. Den utilpassede outsider, som Ford senere

dens fornemste mission er at føde børn, og dette gælder i særlig grad i nybyggerksamfundet. Det er også en lejlighed, hvor kvinderne er i sving, mændene kan få lov at rende forvirrede rundt udenfor, og Gils lykke ved at blive far formår Henry Fonda at tolke på én gang morsomt og værdigt.

I begyndelsen af filmen siger Gil som svar på spørgsmålet, hvilket parti han tilhører, blot »The American party!«. For ham er friheden det dyrebareste, og i første omgang er han rædselsslagen ved tanken om at skulle tage arbejde for andre. Han bliver nødt til det, men må trods alt forhøre sig om den ny arbejdsgiver tilhører det rigtige parti. Den elskelige Mrs. McKlennan kan forsikre ham for, at alle på egnen er imod englænderne. Dette inde-



Lanas første møde med indianeren Blue Back



Lana og Gil på brandtomten

den har brændt hytten af, beser Gil og Lana brandtomten, som sneen er ved at lægge sig over. På jorden ligger et stykke af en porcelænstepotte, en af de ting, hun havde med fra sit hjem. Hun lader det ligge, og nu er det hende, der opmuntrer den fortvivlede ægtemand og erklærer, at de må se at finde noget arbejde som medhjælp på en gård. Hun er på vej til at blive en ægte pionerkvinde som enken Mrs. McKlennan, de kommer til at arbejde hos. Ikke flere hysteriske anfald.

I det daglige arbejde er mand og kvinde lige, men når krigen kommer, er det manden, der må drage ud at kæmpe. Ford har ofte skildret kvinderne, der står tilbage og iagttager de bortdragende mænd, stærkest vel i »Fort Apache«. I »Flammer over Mohawk« oplever vi en lang sekvens, hvor Lana står på



Nybyggerne drager ud for at forsvare deres land, mens kvinderne bliver tilbage

skulle interessere sig meget for i sine film, eller den stædige individualist, som er hovedperson i så mange konventionelle westerns, ham er der ikke plads til i Mohawk Valley. Så snart Gil og Lana aflægger deres første besøg i fortet, møder vi fællesskabets varme. Fortet hedder German Flat og kommandanten general Herkimer er af tysk afstamning; det unge Amerika blev skabt af mennesker mange steder fra. Det er da man er samlet for at hjælpe Gil og Lana med landbrugsarbejdet, indianerne går til angreb første gang. Anden gang sker det lige efter at vi har overværet nybyggerne feste og danse Allehelgensaften. Indianerne er vilde mennesker uden respekt for civilisationens udtryksformer.

Da Lana bringer et barn til verden, er det noget hele samfundet er interesseret i. Kvin-

bærer også, at ægteparrets ansættelse hos hende ikke vil blive noget herre-tjener forhold, noget sådant er uamerikansk. Amerikanerne vil passe deres gårde i fred, men hvis deres frihed trues, er alle rede til at gribe til våben. Vi hører general Herkimer kort forklare den nyetablerede hær, hvad den forventede krig drejer sig om: Englænderne ophidser indianerne mod farmerne, skønt disse ellers altid har behandlet indianerne fair. Skal farmerne i krig, vil det ske i nødværge!

For at det ikke skal være løgn, er fortets fæstningsværker sammenbygget med kirken. Kirken er det virkelige sociale samlingspunkt, den og resten af samfundslivet kan ikke adskilles. Pastor Rosenkranz indleder gudstjenesten med at påtale, at en af de unge piger ofte ses sammen med en soldat, som – hvad

der især bekymrer pastoren – er fra Massachussetts. Dernæst går han over til at opregne hvilke nye varer til moderate priser, købmanden har fået hjem, og endelig giver han så meddelelse om at krigen er brudt ud og en stor fjendtlig hær er på vej.

Arthur Shields' portræt af pastor Rosenkranz er en af filmens virkelige godbidder. Det er galt, når han kaldes Father Rosenkranz i visse creditsfortegnelser, der er intet katolsk ved denne calvinistiske prædikant, som også er i forreste række under kamphandlingerne. Han synes kun sjældent at være nået frem til Det ny Testamente under sin bibellæsning. Blandt de ængstelige mennesker, der er forsamlet under fortets belejring, løfter han sin malmfulde røst: »We call upon Thee, Jeho-

streger i det hele taget, at kombinationen præst og kriger er en hyppigt tilbagevendende person hos Ford.

Der er skrevet meget om John Ford og religionen, og der gøres tit opmærksom på at Ford er katolik. Det er han vel, men hans film er det ikke specielt, de er bare kristne i almindelighed. Ford tilhører en tid, der endnu ikke havde gjort religion til et problem. Kun da han filmatiserede Graham Greenes »Magten og Æren«, blev skildringen af præsterollen udtryk for et specifikt katolsk synspunkt. Filmen er da også en streng omgang at komme igennem, en af Fords dårligste. Da Bogdanovich (a.a. s. 107) spørger Ford, hvorfor den ateistiske dr. Cartwright ofrer sig for missionærerne i »Syv kvinder«, får han dette svar: »I

prøvet noget sådant før, og det mislykkes da også for ham, patienten dør. Det var trods alt bestemt, at generalen skulle ofres. Først »Syv kvinder«, Fords sidste film, finder på at sætte tro og videnskab op som modsætninger.

INDIANERNE

Indianerne repræsenterer de destruktive kræfter, det ordnede samfundslivs modpol. Rundt om den menneskelige civilisation ligger naturen truende og mørk. Indianerne er uhyggelige, bemalede væsner, der kommer frem af skoven ved nattetide, og filmens danske titel »Flammer over Mohawk« er velvalgt, thi ilden er et fremtrædende element i den, det element, indianerne anvender i deres de-



Arthur Shields som pastor Rosenkranz

vah, mighty Lord of Battles!» Fra brystværnet fyrer han løs på de fremstormende indianere og råber »Consume the heathens, Lord!«, og meddelelsen om at krudtet er ved at slippe op lader han straks gå videre opad. McBride og Wilmington (a.a. s. 120 og 202) kan ikke lide ham, men må huske galt når de påstår, at han »later collapses in horror when he is forced actually to kill a man«. Præsten skyder en hvid mand, der er faldet i hænderne på indianerne og udsættes for deres grusomme tortur. Efter kampen sidder han tankefuld og siger »I killed a man!« Det må være legalt at reflektere over sin ret til at spille Vorherre, når man blot venter til de vilde indianere er drevet bort. Mc Bride og Wilmington har ellers ikke noget imod, at den katolske præst i »Den tavse Mand« er medlem af IRA, og under-

think that's a rather naive question, Peter. She was a doctor – her object in life was to save people. She was a woman who had no religion, but she got in with this bunch of kooks and started acting like a human being«. Således hører religionen altså med til det at være »a human being«. Vi bemærker også Fords høje vurdering af lægens gerning. Lægevidenskaben er civilisationens våben mod en rå og vilkårlig natur, og gang på gang optræder der i Fords film læger, der må udføre deres gerning under vanskelige ydre forhold, f.eks. som feltkirurger. Lægen i German Flat er den lidt studse dr. Petry, der i virkeligheden har et hjerte af guld, men da man vender hjem fra slaget med den hårdt sårede general Herkimer, er det en yngre læge der skal forsøge at amputere generalens ben. Han har ikke



Miraklet – et barn er kommet til verden



John Carradine som Caldwell repræsenterer selve det onde

struktive virksomhed. På deres primitive stade har de knap nok lært at tæmme den. Det virker stærkt, da nybyggerne har måttet søge tilflugt i fortet og nu oppe fra brystværnet i skumringen ser det ene ildskær efter det andet flamme op i horisonten. »There goes my place!«, meddeler en af dem lakonisk. Vi har allerede oplevet, hvorledes ilden i løbet af et øjeblik kunne ødelægge først alt, hvad Gil og Lana havde bygget op, siden også Mrs. McKlennans hele ejendom.

Det er dog meget vigtigt at bemærke, hvorledes Ford allerede i denne film klart udpeger hvide mennesker som ondernes egentlige ophavsmænd. Da de nyligte i fortællingens begyndelse er taget ind på en kro på deres vej vestpå, træffer de Mr. Caldwell. Medens Gil og Lana hygger sig ved aftensmåltidet sam-

men med værten, der straks kan se de er nygifte, sidder Caldwell henne i den mørke krog og skuler, og da han senere går hen og præsenterer sig, er det for at aflevere en skjult trussel. Det er måske ikke nogen god idé at rejse vestpå. Og Caldwell ved besked, for han er britisk agent og den virkelige organisator bag indianernes overfald på nybyggerne. I John Carradines magre skikkelse er han den fuldendte skurk, endog med klap for øjet. Vi får aldrig noget at vide om motiverne til hans handlinger, han repræsenterer simpelthen det onde. Når indianerne angriber, opfanger vi altid et glimt af Caldwell inde i skovbrynet. Han bruger endog en signalflojte, som var det et kobbel hunde han slap løs. I de store kampscener i filmens sidste del er der

personen så kortfattet. Da han første gang kommer for at sige goddag, oplever Lana ham godt nok som et iskoldt pust af vild og rå natur ind i hendes stue, men manden kan berolige hende med, at det jo bare er Blue Back, og denne præsenterer sig med ordene »Good Christian, Halleluja!«. Indianeren behøver ikke at være en vild, kristendommen kan vinde ham for civilisationen. Det kristne menneske har en etisk forpligtelse til at omskabe natur til kultur, (uden at det selvfølgelig er noget man går rundt og grubler dybt over i Fords film). Blue Back er blevet en del af de hvides samfund, og det er f.eks. ham der slår alarm, da indianerne angriber første gang. Han har beholdt sin værdighed, ingen skal bede ham om at tage hatten af i kirken. Efter den sidste

på slagmarken. Den ægte lede ved krig møder vi i alle Fords film. Da generalens lig bæres ud lyder de dumpe trommehvirvler, men de overdøves af pastor Rosenkranz' stemme: »Jeg er livet og opstandelsen, siger Herren. Den som tror på mig skal have evigt liv!« Og det er sandt, for umiddelbart efter denne scene følger den smukke skildring af hvorledes Gils og Lanas barn kommer til verden. De gamle må dø for de unge.

Mrs. McKlennan dør også, gennemboret af en pil. Forinden har vi set hende blive overfaldet af indianere i sit hjem. Det er for J.A. Place filmens stærkeste scene. Hun beskriver den således (a.a. s. 44): »The old woman, through the force of her rightness, her absolute certainty that they are Savage and she is



Indianerne jager Gil, da denne skal skaffe hjælp

regulære britiske tropper blandt indianerne, men Caldwell holder sig i baggrunden.

Om Fords skildring af indianere hedder det hos John Baxter (a.a. s. 83): »Ford retains a fear and distrust of savages, rejecting the nineteenth century Rousseau-influenced admiration of simple innocence that characterises American literary attitudes, preferring a prejudice based, one might suppose, on a devout Christian's terror of the alien and implacable Other to whom his beliefs have no value«. Denne karakteristisk er nogenlunde dækkende for Fords tidlige film, men i »Flammer over Mohawk« er allerede indianeren Blue Back med til at komplicere sagen. Baxter taler om Blue Back som »a Frankenstein figure who materialises at the height of a thunderstorm«, men det er simpelthen forkert at karakterisere

kamp træder han op på prædikestolen iført Cawdwells sorte klap for øjet; Blue Back har dræbt den mand, der har fordærvet og misbrugt hans racefæller. Medens Caldwell gerne ville hælde spiritus på indianerne, har han ikke turdet betro dem ildvåben. Blue Back derimod har filmen igennem båret rundt på sit gevær, han har lært ansvarligt at administrere den hvide mands teknik.

OFRE OG SEJR

Kampen for frihed og uafhængighed koster nybyggersamfundet vældige ofre. I grænselandet kommer fødsel og død til at fremtræde langt mere markant end andetsteds. General Herkimer er det første offer. Han dør under frygtelige smerter og fortæller i sine sidste timer om den krigens gru, han lige har oplevet

Civilized, forces them to carry her bed downstairs. The bed is the symbol of her life with her husband. It stands for her civilization, against which their savagery has no chance, even though they are two strong Indians and she is one old woman. She dies shortly afterward, through an accident with no real reason or rationale except that her bed and her home are gone, and she has no strength without them«. Analysen er rammende, blot skal det fremhæves, at scenen med Mrs. McKlennan, der sidder i sin seng og skælder indianerne ud, medens de er ved at sætte ild til hendes bohøve, også er ægte fords humor. Edna May Olivers imponerende fremstilling af Mrs. McKlennan hører til filmens væsentlige kvaliteter.

Det tredje offer bliver gamle Joe Boleo. Han

er den første, der forsøger at slippe ud af det belejrede fort for at skaffe hjælp, men indianerne får fat i ham, og anbragt på en høvogn i korsfæstet stilling (!) ruller de ham hen foran fæstningsværkerne. Oppe fra brystværnet søger man med skud at holde de indianere væk, som skal stikke ild til høet. Det er en rystende scene, da ilden endelig får fat og Joes sindssygt grinende ansigt pludselig oplyses.

Pastor Rosenkranz dræber ham med et velrettet skud.

Nu må Gil Martin så afsted, og selvom vi godt ved det vil lykkes ham at slippe igennem til nabofortet, bliver det en af de meget spændende sekvenser i filmen. Forfulgt af først mange, siden blot to eller tre rødhuder, løber

han natten igennem. Vi er på et tidspunkt i Amerikas historie, hvor man endnu ikke er steget til hest. Efterhånden som sekvensen trækker ud, forstår vi, at dette er noget mere end blot Henry Fonda, der løber fra nogle indianere. I vore dage kunne man have tænkt sig scenen filmet i slow motion. Da solens første stråler bryder frem, kan indianerne ikke klare den længere, den sidste forfølger synker sammen, arrigt knyttende sine hænder mod dagslyset. Mørkets magter synker i jorden ved solopgang. Gils heldedåd – han har ikke optrådt som speciel helt tidligere – er den hvide kristne civilisations sejr over vildmarken! »It was the longest movie of my life« sage Jane Fonda, da hun fortalte om hvorledes hun og broderen Peter som børn i ånde-

nem hele filmen har været økonomisk, tillader også kun nogle få toner af »Yankee Doodle Dandy« her.

Fra billeder af kampen, der ebber ud, klippes der til billeder af fortets beboere i fuld gang med at genopbygge husene. Krigen er forbi, og over det klokkekårn, hvis klokke både har været kirkeklokke og stormklokke, hejser man den nye nations flag med tretten stjerner og tretten striber. »Det er da ellers et meget pænt flag!« siger Lana til sin mand. Filmen bruger ikke store ord, det er billederne der er store! Kameraet glider fra Lana og Gil til Mrs. McKlennans sorte tjenestepige, der ser op mod flaget, og videre til Blue Back, der hæver hånden til hilsen. Flaget hilses af repræsentanter for de indvandrede, de indfødte og de indfødte amerikanere, de tre grupper, som i det nye frihedens land skal være lige. Men filmen slutter ikke med flaget, den slutter med en opfordring til at gå tilbage til arbejdet. »Der bliver en bunke at tage fat på!« lyder Henry Fondas sidste replik. Et jævnt og muntert, virksomt liv på jord venter ham.

FILMEN I DAG

Ovenstående har været et forsøg på at se filmen på dens egne præmisser, men det er naturligvis udtryksformen, ikke ideologien, der gør »Flammer over Mohawk« til en god film. Fords syn på kvinden har uægtelig ikke taget højde for vore dages kønsrolledebat. Hans fremstilling af indianerne, også Blue Back, der jo alligevel er lidt komisk, kan ikke accepteres i dag, hvor alle ved, det ikke er pænt at råbe »beskidte, maledede hedninger!« efter folk, der tilhører etniske minoriteter. Som bekendt blev Ford klogere i sit syn på indianerne som årene gik, og i »Cheyenne Autumn« fra 1964 var han næsten nået til det rigtige synspunkt, det som vi andre har (?).

Man må håbe, at der fortsat er mennesker, der forstår at skelne mellem på den ene side den amerikanske myte og på den anden side John Fords kunstneriske behandling af den. Tit er det ikke et spørgsmål om evne, men om vilje.

FLAMMER OVER MOHAWK

Drums Along the Mohawk. USA 1939. **Dist/P-selskab:** 20th Century-Fox. **P:** Darryl F. Zanuck. **As-P:** Raymond Griffith. **Instr:** John Ford. **Instr-ass:** Ed O'Fearn. **Manus:** Lamar Trotti, Sonya Levien. **Efter:** roman af Walter D. Edmonds (1936). **Foto:** Bert Glennon, Ray Rennahan. **Farve:** Technicolor. **Farve-kons:** Natalie Kalmus, Henri Jaffa. **Klip:** Robert Simpson. **Ark:** Richard Day, Mark Lee Kirk. **Dekor:** Thomas Little. **Kost:** Gwen Wakeling. **Musik:** Alfred Newman. **Tone:** Clayton Ward, Roger Heman. **Medv:** Claudette Colbert (Magdalena Martin), Henry Fonda (Gilbert Martin), Edna May Oliver (Mrs. McKlennan), Eddie Collins (Christian Reall), Elizabeth Jones (Mrs. Reall), Dorris Bowdon (Mary Reall), John Carradine (Caldwell), Arthur Aylsworth (George Weaver), Jessie Ralph (Mrs. Weaver), Robert Lowery (John Weaver), Arthur Shields (Pastor Rosenkranz), Roger Imhof (General Nicolas Herkimer), Francis Ford (Joe Boleo), Ward Bond (Adam Hartman), Russell Simpson (Dr. Petry), Spencer Charters (Fisk), Paul McVey (Kaptajn Mark Demouth), Kay Linaker (Mrs. Demouth), Beulah Hall Jones (Daisy), Edwin Maxwell (Daniel Gross), Robert Greig (Mr. Borst), Clara Blandick (Mrs. Borst), Chief Big Tree (Chief Blue Back), Si Jenks (Jacobs), Jack Pennick (Amos), Charles Tannen (Robert Johnson), Lionel Pape (General), Clarence Wilson (Kasseler), Mae Marsh, Tom Tyler. **Længde:** 103 min., 2845 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Fox. **Prem:** 15.4.40 – Scala Bio. **Re-prem:** 23.8.68 – Carlton, dist. af MGM, nu med grøn censur.



Øverst: Nybyggerne forbereder sig på krigen; t.h.: Præsten deltager aktivt i forsvaret; nederst: Sejren er vundet og Blue Back bestiger prædikestolen med Caldwells øjeklap og skalp



løs spænding fulgte deres far på lærredet.

Vi ser ikke fra fortet hjælpen dukke op i det fjerne. Derimod er kameraet med de tropper, der kommer til undsætning. Fra bakkedragene ser vi fortet på afstand, lille og ubeskyttet ligger det, omringet af de vilde, der ved at sprænge porten. Beskyttelse af civilisationen, det er troppernes opgave, militæret er ikke et formål i sig selv. Musikanvendelsen, der gen-

John Ford – enkel og flertydig

Niels Jensen

»The John Ford Movie Mystery« kaldte Andrew Sarris sin monografi over den klassiske amerikanske filmkunsts største instruktør. Og hans film er vitterlig mystiske. På samme tid enkle og flertydige. Noget i retning af manden selv. I alt fald var heller ikke han til at sætte i bås. John Ford var ikonograf og ikonoklast, autoritetstro og antiautoritær. Han var establishmentens mand og dog altid en rebelsk outsider. Som militær optrådte han konsekvent som civilist, mens han i det civile liv altid omgav sig med militære symboler. Han var sømand og vagabond, admiral i flåden men også en jævn mand, som Hollywoods stuntmen ved hans død hilste på en købt helse i *Variety*, hvorpå de skrev: »One of us and we'll miss him«. Ford var romantiker og realist, konservativ og liberal. Han blev indbegrebet af Hollywood som han dog alligevel aldrig rigtig hørte hjemme i. Under alle omstændigheder en gåde, hvis film jeg i Kosmorama 132 skrev at der foreløbig var sagt nok om. Det var i en omtale af en stribe nye bøger om emnet. Hvad der nu savnedes var en biografi.

Med Andrew Sinclairs »John Ford« har vi fået den. En forfatter der øjensynlig drages mod eventyrlige og farverige skikkelser. Han har tidligere skrevet om Jack London, Dylan Thomas og Che Guevara! Den seneste af hans bøger har Fords portræt i silhouet på omslaget. Ingen træk anes, kun de ydre kendetegn hatten, brillerne og piben fortæller hvem manden er. Spørgsmålet er så blot om den 300 sider store biografi får sat så meget lys på modellen at den træder frem fra sin egen skygge og blir helt tydelig? Og Hvorfor her forholde læseren svaret eller forhale det til slut i omtalen af bogen. Nej, lad det straks være sagt, at Sinclair ikke løser *the John Ford Mystery*. Tværtimod forekommer manden snarere endnu mærkværdigere efter læsningen end før. Men det er naturligvis også et resultat og endda ikke et af de ringeste man kan få ud af en biografi. Den er umagen værd. Skal den endelig lastes for noget må det blive, at den er så overordentlig fantasifuld illustreret. I stedet for at bringe en række arbejdsfotos, og der må være masser af dem, som aldrig er blevet vist, vises endnu en gang de *stills* enhver Fordbog har med.

John Augustine Feeney blev født den første februar 1895 i et bondehus ved Cape Eliza-



beth nær Portland. Barnet var forældrenes elvte og sidste. Den ældste i flokken var næsten tyve år ældre end den nyfødte. Fem søskende døde som små. Faderen og moderen var begge irske. »We weren't rich or really comfortable or well to do. I was pinching poverty while I was growing up«. Rollefordelingen i hjemmet var klar. Ved bord og arne herskede kvinden. Faderens råderum var marken og kroen, hvor han ikke kom som gæst, for det var ham, der var saloonkeeper. Men egnen var puritansk og der indførtes ofte spiritusforbud. Så blev der drukket i smug. Irenne var veltrænede i konspiration. De havde århundredes erfaring. Fra et observationstårn på Munjoy Hill så lille Johnnie Feeney ud over bugten, hvor Teddy Roosevelts Great White Fleet lå for anker, og hvor kvinderne stod på

kajen og vinkede farvel når fiskere og marinere stod til søs. Et motiv som skulle blive blandt de mest vedholdende i drengens erindring og som senere dukker op igen og igen i mandens film. Afskeden. Mennesker der ser deres kære drage bort.

Selv var Johnnie iøvrigt dårlig til at se. Han var mere end nærsynet og yndede at skubbe sine briller op i panden så alting foran ham flød sammen i farvetåger. Når han så tog de tykke glas for øjnene igen, sprang verden pludselig i focus og blev til et billede. Og for det mistede han aldrig sansen. Til sidst på sine gamle dage kunne han stadig lave dem umiskendeligt John Fordske uden egentlig at kunne se noget som helst. Men det lå allsammen 50 år fremme i tiden at regne fra 1914, som er det år, hvor John Augustine Feeney

følger sin ældre bror Francis over prærien til den lille by Hollywood nord for Los Angeles, som er ved at blive centrum for den spirende filmindustri. Her angloficerede han snart sit navn og kom til at hedde John Ford. Blandt venner dog Jack. Læg vel mærke til det, når TV bringer interviews med Hollywoods koryfæer. Det er fint at have været på Jack med den gamle, så det blir han kaldt!

Når Ford blev spurgt, hvordan han egentlig kom til Hollywood, svarede han lakonisk: »Med toget«. Ligesom når folk ville have at vide, hvad han gjorde, da filmen fik lyd, og han så sagde: »Jeg optog den«. No big deal. Det kom nemt til ham lige fra den første dag, da Carl Laemmle satte ham til at instruere Harry Carey i »The Soul Herder«, fordi det forekom ham at fyren var nøjagtig så god til at råbe som en instruktør skulle være. Hollywood – og vesten i det hele taget – var den gang næsten en travesti på det man netop begyndte at glorificere i filmene. Buffalo Bill genopførte indianermassakrer på de steder, hvor de havde foregået og med de, der havde overlevet. Geronimo solgte signerede fotografier af sig selv til turisterne på verdensudstillingen i St. Louis og i Pasadena levede tidligere Frontier Marshall Wyatt Earp stilfærdigt som rentier. Om søndagen sneg han sig bort fra sin kone, hun var hellig, for at komme over og drikke sjusser og spille kort med the Ford-gang i huset på Odin Street bag the Hollywood Bowl. Forsamlingen han der mødte var broget. En blanding af shitkickers – arbejdsløse cowboys der søgte stunt jobs – og filmfolk. Tom Mix var der og W.C. Fields og Irving Thalberg. Mange af dem var katolikker og mange af dem var jøder. To grupper med stærke familiebånd, klanfølelse og storsind. Og begge truet af de protestantiske omgivers nedlalden og udelukkelse.

På St. Patrick's day i 1920 mødte Ford Mary McBryde Smith, og de giftede sig tre måneder senere. Et forehavende de tog så alvorligt, at det aldrig blev opgivet. Hun var af skotsk/irsk oprindelse og presbyteriansk opdraget. Sir Thomas Moore var et navn i hendes slægt, der var konsolideret højere oppe på den sociale rangstige end Fords. En onkel var *Chief of Naval Operations* og det var måske gennem sine kone, at Ford ikke alene erhvervede sin interesse for flåden men også de aristokratiske træk i sin iøvrigt gennem-demokratiske holdning.

Konspirationstilbøjeligheden, som måske vitterlig er irlænderne indgroet, fik Ford tilfredsstillet på en seks måneders rejse til fædrenes ø. Officielt var han på forretningsrejse, men i virkeligheden rapporterede han tilbage til en eller anden militær instans om Sinn Feinernes og the Irish Republican Armys aktiviteter. Det trak op til det endelige sammenstød med briterne, som her i 1921 holdt et godt øje med alle udlændinge, også den lange amerikaner. Måske det egentlige formål med turen var at forsyne IRA med økonomiske midler, men ingen fik nogen sinde noget at vide. Ford vidste at holde mund, og det blev han ved med også op gennem trediverne, hvor han krydsede med sit skib »The Araner« i såvel det karibiske hav som Stillehavet for den amerikanske efterretningstjeneste. Med George O'Brien dukkede han op på så fjerne

steder som Singapore, Hong Kong eller Shanghai eller fløj over dem, thi det var for en stor del luftrekognoscering det drejede sig om. Ind imellem lavede han spillefilm med tilknytning til disse steder og våbenarter, altså film om flyvere eller om flåden. Dækarbejdet var i orden og det spionmateriale, han hjembragte fra sine udflugter fremkaldtes i Hollywoods laboratorier. Ford var, siger hans daværende klipper, en fremragende undergrundsagent med en formidabel iagttagelses-evne og en utrolig hukommelse. En af grundene til hans ildhu var, at han og folk i hans militære omgangskreds – her i blandt babyhangarskibets opfinder »Spig« Wead som skrev manuskript til »Air Mail«, »They Were Expendable« og for Howard Hawks »Ceiling Zero« og som Ford i 1957 lavede »The Wings of Eagles« om – med forfærdelse så på hvor letsindigt politikerne anskuede den stadigt mere truende udenrigspolitiske situation.

Da krigen kom var John Ford da heller ikke selv uforberedt. På rekordtid kunne han opstille en »Field Photographic Branch« i den efterretningstjeneste, som nu under »Wild Bill« Donovan's ledelse blev effektivt organiseret under navnet »Office of Strategic Services«, forløberen for det senere CIA. De mange års arbejde i Hollywood havde udviklet Fords lederevner. Han kunne iscenesætte også virkeligheden, og kampen mod produ-

Den Ford, der på film er så uniformsglad, var bogstavelig talt ikke til at drive i en selv, og flådehierarkiets messingfolk var mere end irriterede. Men dybt inde i Burmas jungle bag fjendens linier mødte han altså sin overmand, hvad angik foragt for korrekt påklædning. Den engelske øverstkommanderende modtog ham splitternøgen!

Ford var med på General Doolittles togt, de 32 sekunder over Tokio, som blev det første lille stik fjenden modtog. Han deltog i landgangen på korallrevene Marcus og Wotje og var på Midway, da slaget begyndte. Amerikanerne havde den gang brudt den japanske kode, og man vidste at angrebet ville komme i maj '42. Ford tog der ud for at filme, hvad der nu måtte ske. Og det blev altså den gang han med sit kamera kunne indfange blåfrakkerne, der højeste Stars and Stripes midt i kugleregnen, som sårede også ham selv. Det må have været hans største time. Senere kom han til Europa og var blandt andet med til at hente nedskudte allierede flyvere ud fra det besatte kontinent. Han var i Danmark og i Jugoslavien, hvor sympatien helt var hos Draya Mikhailovichs' nationalistiske partisaner, selvom han ikke havde meget til overs hverken for dem eller deres engelske kontakter. Hele foretagendet var efter hans mening for infiltreret af »princes and dukes and God knows what kind of White Russians«. På den anden side kunne han heller ikke smide sit lod



Tidligt foto af John Ford, mens han endnu var assistent for storebror Francis. John Ford er i centrum t.v. bag kvinden i forgrunden

cerne havde udviklet forhandlingstalentet, så han kunne komme igennem med sine ideer hos en præsident, der var mere end vanskelig at komme om ved, ligesom han forstod at styre klar af de forskellige våbenarters indbyrdes rivaliseringer. Han forstod at vælge sig de rette medarbejdere, og han var ikke bange for at uddelegere opgaverne. Det blev sagt om ham, at »he was never one to be the overall king«. Endelig havde han et af de fortrin, som en leder næppe kan købe for dyrt. Han behøvede næsten ingen søvn, så han nåede vidt omkring. Til Orde Wingate, som overgik end- og ham selv i retning af uformel påklædning.

i vægtskålen hos Titos røde rebeller. I næst-terne op mod den sjette juni '44 var Ford med Commander John D. Bulkeley's PT-både på raids til den kommende invasionskyst for at hente og bringe efterretningsfolk inden landgangen. Det var Bulkeley som i marts '42 havde sejlet Mac Arthur væk fra den belejrede fæstning Corregidor ned til Mindanao, den sydligste af øerne i Philippinerne, hvorfra generalen senere blev fløjet til Australien.

Da krigen i Europa efter D-dag blev til at se en ende på og den amerikanske offentligheds opmærksomhed skulle vendes helt mod Stil-

lehavet, fik marineministeren James T. Forrestal den tanke, at Ford skulle lave en film om netop Bulkeley. Det blev til »They Were Expendable« som i dag regnes for den betydeligste amerikanske film om den anden verdenskrig. Men da den kom frem blev den ikke vel modtaget. Filmkritikere kunne nok se dens kvaliteter, men det kneb for militæret og indflydelsesrige folk var rasende. Filmen handler om de der måtte ofres, fordi intet var forudset og intet planlagt. »We little guys«, siger en af filmens menige figurer, »the ones who are expended – never get to see the broad picture of the war, never find out the reasons back of the moves or failures to move. We only see our part – look up through the palm trees at the seamy side of it«. Ford hylder de almindelige soldater for deres Fordske dyder i retning af tapperhed og udholdenhed, men han lægger ikke skjul på, at den megen offervilje ikke bare er et resultat af mod og hengivenhed men også en konsekvens af et fantasiløst og letfærdigt lederskab. Filmen blev beklippet og holdt tilbage sådan som så meget af det materiale Ford i løbet af krigen sendte hjem var blevet det, efter at generalstaben chokeyret havde set dokumentarfilmen »December 7th«. »It was political dynamite«, sagde feltfotografen Brick Marquand, og efter den forlangte man alt materiale censureret, hvis det skulle vises offentligt.

John Ford havde ikke lettere ved at komme hjem fra krigen end andre veteraner. Men han lavede en af sine smukkeste film, »My Darling Clementine« om det at komme tilbage til civilisationen efter at have færdedes i *the badlands*, sådan som Henry Fondas figur gør det, da han slår sig ned i Tombstone og bliver ordenshåndhæver. Ford ville have holdt ham her, men genrekonventionen krævede ham sendt ud af filmen på vej mod nye eventyr, så heller ikke her fik instruktøren sin vilje.

Det gjorde han til gengæld, da han satte sig for at åbne et veteranhjem i Arizona for forkrøblede soldater. »He was the only one of the Hollywood directors that fought who did not forget his men«, siger Mark Armistead, en af hans nærmeste medarbejdere i krigsårene. »Field Photo Farnen«, som stedet hed, begyndte som en nostalgisk mandeklub men udviklede sig efterhånden som krigserindringerne gled i baggrunden, til en samlingsplads og udflugtsmulighed for familierne, for begge køn og alle aldre. Den samme brogede forsamling som i stigende grad kommer til at befolke den ældre John Fords film.

Traditionen, ritualerne og historien er det eneste sikre fundament her i livet og det eneste mulige bindeled mellem mennesker i John Fords verden. Kun disse begreber og fænomener fastholder og styrker overfor kaos, krig og ødemærke. Hvad enten filmenes ramme er U.S. Cavalry, den irske landsby eller et bortgæmt provinsmilieu i sydstatene så er motivet hele tiden solidaritetens nødvendighed og den faste tro på, at livet ikke kan bevare sit indhold, hvis formen smuldrer. Det kan være svært at give prisen til en af filmene som den bedste, men Ford selv kunne nu nok. »The Sun Shines Bright« stod hans hjerte nærmest.

Han lavede den i 1953, i MacCarthyismens

og Koreakrigens tid, og dens historie, som foregår i restaurationsårene efter borgerkrigen, tager i virkeligheden sigte på tiden efter verdenskrigen. Heksebålene flammer i filmen, lynchstemning oppisker sjælene og de stærke bekræfter sig selv og hinanden i retten til riget, akkurat som de gjorde det i Amerika – og da ikke mindst i Hollywood – på det tidspunkt, da filmen fik premiere. Blandt tidens mange nidkære forsamlinger var foreningen »The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals« en af de mest indædte. John Wayne var præsident og på medlemslisten kan man finde John Ford. En anden forening var instruktørernes fagforening »the Screen Directors' Guild«. Her ønskede Cecil B. de Mille og en række af hans kolleger en underskriftsordning, hvorefter samtlige medlemmer skulle signere en national loyalitetserklæring. Men Ford protesterede og fremsatte et tillidsvotum for foreningens præsident Joseph L. Mankiewicz, der fik det, hvorefter tanken med underskrifterne begravedes. Ford var antikommunist, og han var det helt ind til marven, men han var ingen heksejæger. Selv sagde han, at han var upolitisk, men han sagde også, og det er sandheden ulige nærmere, at han fuldt og fast troede på den amerikanske drøm. »I think if you work hard enough you will succeed«.

»Listen, son. You and I are professionals. If the manager says sacrifice... our job is to lay down that sacrifice. That's what we were trained for and that's what we'll do«, siger en senior officer i »They Were Expendable«. Og Ford giver ham ret. Tankegangen passer hans militære idealer og måske også hans religiøse sind. Men der med er alt ikke sagt, for det siges jo i en film, der understreger at ofret kunne have været undgået. I Fords verden stiller man sig ikke uden videre tilfreds og lader sig ikke uden videre indordne. Individualismen, selvhævdelsen og autoritetsforagten er sagens anden side. Om Ford selv siger en af hans klippere: »He would never commit himself. But when it came down to the balls of it, he made a stand. You'd never think he'd do it – he spoke so infrequently. But when it was a matter of integrity or a persons job was involved, he was the first guy there«. Lee Marvin, som arbejdede for Ford på hans gamle dage, og som givetvis har været fremmed for meget af livssynet i filmene, sagde om ham, at han »was probably the most liberal man I ever met. Yet he didn't act it. He'd act it out in films for you. But you never knew where he stood with you. He was just waiting for you to disclose yourself«.

Dette med at lure på folk og vente på, at de skulle afsløre sig var også et arbejdsmæssigt fif, han benyttede sig af. Der blev ventet på afdækningen og hvis den ikke kom af sig selv, fremprovokerede han den. Atmosfæren under indspilningen af en John Ford film har givetvis været umådelig anspændt og ofte slet ikke så lidt neurotisk. Det er Ingmar Bergman, der taler om tryghedsfaktoren som en indspilnings et og alt. Ikke hos Ford. Hvad hans skuespillere har skullet igennem af ydmygelser er svært at forestille sig. Det gik f.eks. ud over Ward Bond – en af Fords meget nære venner – under optagelsen af »The Quiet

Man«s bryllupsscene. Bond spillede ikke aggressivt nok, og det fik han at vide i alles påhør, endog sine egne børns. »Hvad fanden er det for noget lort du laver!« Næste dag var irritationen over den skidt vigtige instruktør så indædt, at scenen kom i kassen nøjagtig som samme ville have den! Men måske Ford alligevel besad den Bergmanske evne, når den skulle til. Tryghedsfaktoren. »You become so tuned to him, one word of his becomes a volume. You become aware that he understands the story and knows how to get it out of you. It's a frame of mind he creates. He puts you at ease and sets you free to think, and you can move easily«. Ordene er Maureen O'Haras. Hun gav hans kærlighedsfilm deres erotiske glød.

Men uden for filmene i virkelighedens verden holdt han sig til sin hjertehustru Mary, selvom der nok mellem Ford og Katharine Hepburn under indspilningen af »Mary of Scotland« opstod en sådan dragnig, at de for altid opgav videre samarbejde og nøjedes med at bevare et varmt venskab. Mrs Ford oplevede at se sin mand udnævnt til admiral, og hun var til stede i The American Film Institute, da han modtog dettes første ærespris. De forenede Staters præsident holdt hyldestalen. Han var dengang Richard Nixon. Demokraten Ford havde stemt på ham. Sit eget parti havde han ikke meget respekt for mere. Lyndon B. Johnson regnede han for en ren slubbert og kunne meget bedre lide Barry Goldwater, som hver dag højeste flaget foran sit hus. »Vore forfædre ville skamme sig, hvis de kunne se os i dag«, sagde han med tanke på Vietnamkrigen og det almindelige nationale forfald, splittelsen og sædernes forvitring. Men hvad han egentlig mente med replikken om forfædrene, der ville skamme sig, er alligevel dunkelt. Ford troede på historien som det store forbillede. Han ville pege på slægtens spor som det der skulle videreføres af nutiden. Men var han overhovedet sikker på at de førte i den rigtige retning? Der er meget i hans film som tyder på, at han efterhånden kom til den erkendelse, at man allerede inden vore dage var gået vild, og det er umuligt ikke at tyde hans kredsen omkring konflikten mellem sandhed og myte som en anfægtelse.

Givet er det i alt fald, at det var tungt at bære skuffelsen over den historiske udvikling, sådan som han oplevede det i sine sidste leveår. Æresaftenen på filminstitutet sluttede han med et »God Bless Richard Nixon!« Det var hans sidste offentlige erklæring. En hyldest til den præsident der fik drengene hjem fra den omsonste krig i Vietnam. Ford havde selv et barnebarn, derude. Måske han på det tidspunkt var så gammel og træt, at det egentlig kun var ham han tænkte på, og kammeraterne, og ikke mere nationen, historien og alle begreberne. Til gengæld skænkede de unge ikke Ford en tanke. Den gamle historiefortæller og –fortolker var kommet meget langt fra sin samtid. Han var selv blevet historie. John Ford døde af kræft den 31. august 1973. Han efterlod sig sønnen Patrick og datteren Barbara, der begge havde været hans medarbejdere, og deres mor Mary Smith Ford. Kisten var hyldet i flaget fra Midway.



Bøger

Mytens kendsgerninger

Vidste De at Pancho Villa ud over sine politiske og militære aktiviteter gik ind i filmindustrien og i 1913 skrev en 25.000 \$ kontrakt med Mutual efter hvilken han lagde sin operørstrategi an, så den kunne blive effektivt filmet? Og var De klar over at Buffalo Bill i årene før første verdenskrig genopførte de blodige begivenheder ved Warbonnet Creek og Wounded Knee med kampenes veteraner og filmede det hele så realistisk, at de indianske kvinder spontant brød ud i jeremiader og dødssange omkring slagmarkerne? De fleste af disse oplysninger vil nok alligevel overraske selv rimeligt informerede, men der er meget mere af og fra samme skuffe i Kevin Brownlows næsten 600 siders store bog »The War, the West and the Wilderness«. Værket er anlagt fuldstændig som forfatterens nu ti år gamle »The Parade's Gone By«. Illustrationsmaterialet er lige så righoldigt og kompositionen ligeså uoverskuelig. Bogen havde været tjent med en tre-bind opdeling. Afsnittet om skyttegravs-filmene, de dokumentariske såvel som de fiktive fra årene omkring 1920 er helt en bog for sig, og beskrivelsen af filmhistoriens etnografiske materiale havde også været bedre tjent med et særbind. Til gengæld flyder grænsen mellem the West og det Brownlow kalder the Wilderness ud. Karl Browns »Stark Love« om skotsk-irske immigranter isolerede tilværelse i North Carolinas bjergområder – en film man iøvrigt får en gevaldig lyst til at se – er måske nok en Wilderness-historie, men hvad med Victor Sjörströms »The Wind«? Er vi her i vildniset eller i vesten? I henseende til afromantisering skildring af et ensomt og afsides liv står den mål med »Stark Love«, men denne gang er omgivelserne ikke de snævre bjergtrakter i det østlige Amerika men derimod det åbne, nøgne ørkenland mod vest. Lillian Gishs spil i denne film hører til filmhistoriens store præstationer, men når filmen selv alligevel ikke kan henregnes til mesterværkerne, skyldes det at kommercielle hensyn blev bestemmende for dens udformning. Til Sjörströms og Gishs forbitrelse ændredes en oprindelig desperat slutning, som skulle have sendt hovedpersonen ud på en håbløs omflakken i det gølle land, til noget mere opbyggeligt, hvor

kvinden falder til føje og accepterer sit trøstesløse liv på prærien.

Kevin Brownlows interesse er grænselandet mellem film og virkelighed. Den embryoniske periode hvor nogle muligheder tog form, hvor en kunstart blev til og stilarter dannedes. En epoke han gennemkrydser med umættelig iver og afdækker takket være en utrættelig research. Han er kortlæggeren, hvor svenskerne Örjan Roth-Lindberg og Björn Norström i deres bog om amerikansk film, »Myternas Marknad« er ræsonnørerne.

De to forfattere gør opmærksom på, at myte og myte er to ting og kan bruges til endnu mere. Folkelige myter er ofte erkendelsens billedtale. Lignelser som rummer den samme sandhed om menneskelivet, som psykologien med sin metode kan pejle frem til. Men myter kan også forvrænges til illusioner, til forførelsesbilleder som tilslører virkeligheden i stedet for at kaste lys over den. Hvor myterne får den karakter blir de et redskab i magthavernes hænder, hvormed der kan manipuleres med folkemasserne. Hollywood har, mener Lindberg og Norström, altid fungeret på den måde, og de tilslutter sig altså den klassiske marxistiske tese, der opfatter underholdningsindustrien som kapitalismens helt bevidste sovepillefabrikator.

Hvis det var de to svenskere, der havde skrevet om »The Wind«, ville de ikke som Brownlow have standstødt ved konstateringen af kendsgerningerne bag den myte filmen fortæller. De ville derimod have understreget og fremhævet, hvad der for dem er den inderste realitet bag alle de ydre. Nemlig at ikke bare denne film men amerikansk film i det hele taget – og da ikke mindst westerns – er kastrede beretninger. Forsigtige undvigelser af alt farligt. I sit oplæg var »The Wind« oprørske. Den skulle fortælle om et utilfredsstillet menneske. Om en kvinde der ikke ville affinde sig med forholdene som de var. Det fik den imidlertid ikke lov til, for det eneste Hollywood har brug for er historier om folk der falder til føje! Derfor ændredes slutningen.

Lindberg og Norström ser amerikansk film som et fortrængningsredskab. Gennem filmene vil man komme til rette med eller direkte skjule den reelle fornedrelse filmens tilskuere er udsat for i deres daglige liv, hvad enten det nu er kvinde-, klasse- eller raceundertrykkelse. I western-terminologien hedder voldens mystiske kilde »lovløshed«. »Måske«, siger Burt Lancaster i Richard Brooks' »The Professionals«, »er der kun én revolution i verden. The good guys against the bad guys. The question is – who are the good guys?« Som bekendt plejer Hollywood at kunne skille fårene fra bukkene, og når det er sket er balancen genoprettet og volden elimineret. Det er den konklusion »Myternas Marknad« ikke accepterer. Volden har altid sin grund i økonomiske omstændigheder. The Homestead Act fra 1862, der så ud til at åbne for alle muligheder, men som i virkeligheden lagde farmernes skæbne ind under bankernes regnskaber, havde mere at gøre med kriminaliseringen af livet på the Frontier end alle navnkundige gunnen tilsammen.

»Myternas Marknad« er et grundigt gennemført arbejde med intimt kendskab til emnets begge sider, historiens såvel som fil-

mens. Fortolkningerne er aldeles enøjede og det gør bogen virkningsfuld. Den har slagkraft, selvom man kan undre sig over, at det er muligt at skrive så fladt og farveløst som her er gjort om noget så broget og bevægende som amerikansk film. For elskere af emnet er den et udmærket og nødvendigt korrektiv. Men for ligesindede vil den bare være en katekismus, hvis dogmatik blir endnu en spærring for oplevelsen af den mængde talent og de strømme af levende og flertydige billeder, hvis synonym er Hollywood.

Niels Jensen

Kevin Brownlow: The War, the West and the Wilderness. Alfred A. Knopf, 1979. 602 s.
Örjan Roth-Lindberg och Björn Norström: Myternas Marknad – källor och motiv i amerikansk film. AVE/ GEBERS, 1975. 183 s.

Kampen om udtrykket

Gunnar Björnstrand gik på Dramatens elevskole i årene 1933-35. Han blev – og hvem ville ikke blive det? – forelsket i sin klassekammerat Ingrid Bergman. Men han fik hende ikke. Til gengæld havnede han i et umådelig lykkeligt ægteskab med en anden af kuldet. Det var Lillie Lundhal, der tænkte: »Gud, vilken stilig pojke!«, da hun første gang så ham. Thalías børn gik den gang rundt som om de var med i et altomfattende drømmespil. Også fritiden tilbragtes indenfor murene. »Kväll efter kväll såg vi våra idoler Inga Tidblad, Edvin Adolphson, Anders Henrikson och Gabriel Alw visa upp sin virtuosa skådespelarkonst i Sigfrid Siewertz »Ett brott« och när Tora Teje ett år därefter spelade Medea, da satt vi nästan varje kväll i salongen«. Toller og Brecht brillerede ved deres fravær, »men unga och okunniga som vi var, reflekterade vi aldrig över detta. Vad rörde oss Stalins grymma despotism. Och Hitler!« Snart filmede både Signe Hasso og Ingrid Bergman i Nazityskland for slet ikke at tale om Zarah Leander. Kunsten stod ubesmittet over de politiske og sociale realiteter. En rejse til Berlin i den hede sommer 1939 betyder dog for ægteparret Björnstrand en brat men sen opvågning.

Mens Lillie efterhånden opgiver karrieren blir hans som bekendt lysende. Der er kendere som anser Björnstrand for at være blandt sin tids største talenter. Men det er naturligvis rigtigt, at det uden Ingmar Bergman aldrig var kommet så vidt. For Björnstrand blir mødet med Bergman den altafgørende kunstneriske og professionelle begivenhed. Fruens karakteristik af den store instruktør og arbejdsfælle er – som hele bogen iøvrigt – præget af nøgternhed og klogskab og en vilje til sandhed uden udlevering. »Inte bara applåder« er langt fra at være et stykke bekendelseslitteratur.

Ingmar Bergman ses som den fremragende pædagog, der ud over sit geni for teater og film forstår at behandle sine skuespillere som en omsorgsfuld moder, der tager vare på sine børn. Lillie Björnstrand lægger dog ikke skjul på, at hun finder privatmennesket Bergman hårdt og måske allerinderst tomt, men hun nævner også hans humor –

»som döljer djupa stråk av ångest och melan-
koli – og ømhed. »En känslighet och intuition
så utpräglat, att man knappast kan hitta ma-
ken. Ibland har man en kuslig känsla, att han
tom vet vad man tänker«.

Fru Björnstrands klare blik for Bergmans
egenskaber er skærpet af en konflikt mellem
ham og ægtemanden, som opstod under ind-
spilningen af »Nattvardsgästerna«. En film
Bergman selv ofte har omtalt som en af sine
vanskeligste opgaver. Björnstrand er her den
tvivlende præst Tomas Ericsson og opfattede
sin figur som en heroisk skikkelse, der trods
al anfægtelse overvinder sin usikkerhed og
beslutsomt går på prædikestolen for at prise
Guds skaberværk. Bergman derimod ville
ende filmen på et nulpunkt. Tomas skulle
fastholdes i håbløsheden. Diskussionen mel-
lem skuespiller og instruktør om rolleopfattel-
sen blev mere lidenskabelig end sædvanlig,
men Björnstrand fik sin vilje. Fast og beslut-
somt læser Tomas trosbekendelsen inden fil-
mens slutteker. Mente i alt fald Björnstrand.
Men senere, i klipperummet, kortede Berg-
man situationen ned og tog kraften af scenen,
så filmen endte i det vacuum, han hele tiden
havde villet frem til.

»Ikke kun Applaus« er titlen på disse erin-
dringer og den er ment som skrevet. Forfatte-
rinden lægger ikke skjul på, at tilværelsen for
hende og ægtefællen, hver på deres side af
rampen har haft sine vanskeligheder. Profes-
sionelle eller private og til tider begge dele på
én gang. Da mærkes også bitterheden mod
den store skøge – filmindustrien. I december
1965 udløb Gunnar Björnstrands kontrakt
med SF. Samarbejdet havde været i 18 år og
40 film! Men selskabet markerede ikke afske-
den. Ikke med så meget som den mindste
tulipan. Til gengæld svigtede kollegerne ikke.
I alt fald ikke de kvindelige, så der er store
buketter til Lena Granhagen, Annalisa Eric-
son, Eva Dahlbeck, Harriet Andersson og Ing-
rid Thulin, som også havde været en stærk
støtte netop under indspilningen af »Nat-
tvardsgästerna«, hvor Gunnar havde befundet
sig i en fysisk og psykisk krise, der let kunne
måle sig med den, der var filmens motiv. Så
selvom det professionelle liv ikke kun var app-
laus gjorde arbejdsfæller – og publikum – det
altså »mödan vård«.

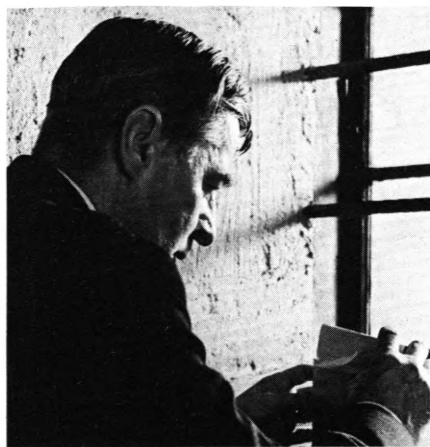
Niels Jensen

Lillie Björnstrand: Inte bara applåder. Tiden, 1975.
232 s.

Howard Kochs erindringer

Når Howard Koch tænker tilbage på the times
gone by, mindes han et liv, hvis vidtløftige hav
har været omsust af ekstreme med- og mod-
vinde. Koch kom til Hollywood i '39 efter at
have virket som husforfatter for John House-
mans og Orson Welles' ugentlige hørespilse-
rie over CBS. Det var ham der skrev den he-
rostratiske udsendelse efter H. G. Wells'
»Klodernes Kamp«.

Ankommet til filmbyen oplevede han, hvad
mange før ham har kunnet berette. Selvom
han var både købt og betalt syntes ingen
egentlig at have brug for ham. Men John Hu-



Gunnar Björnstrand i »Nattvardsgästerna«

ston fik åbnet for nogle muligheder og Koch
kom til at skrive flere af Warners mest notable
successer i det næste ti-år: »The Sea Hawk«,
»The Letter«, »Sergeant York«, »Casa-
blanca« og »Mission to Moscow«. Sidst-
nævnte har fået den overfladisk skrevne og
hurtigt læste bogs bedste kapitel. Filmen var
lavet over den amerikanske Moskva-
ambassadør Joseph E. Davies memoirer og
var et beredskabsarbejde, der skulle stimu-
lere velviljen overfor den sovjetiske allierede.
I virkeligheden var Warner her, skriver Koch,
gået i lag med et forehavende, som de ikke
brød sig om. Det gjorde han imidlertid selv,
omend han hurtigt blev træt af Davies, som
der gives et særdeles maliciøst portræt af.
Blandt periodens andre skikkelser er der glimt
af den usikre Errol Flynn, som Koch priser. Af
den omhyggelige – for omhyggelige? – Wil-
liam Wyler, af venen John Huston, selv-
destruktiv og selvhævdende, af Harry Cohn,
der altid medbragte en gummiknippel til pro-
duktionsmøderne og af Sam Goldwyn, der
betalte Koch så høj en gage, at det føltes som
for meget. Den gamle producent så mere end
bekymret ud, da Koch forelagde ham dette:
»For Chrissake, you think maybe I can't afford
it?« Koch forklarede derpå endnu engang, at
han slet og ret mente at have fået nok, hvortil
den nu aldeles perplekse Goldwyn svarede:
»You know, Koch, with funny ideas like yours,
I don't think you'll last very long in Holly-
wood«.

Det kom til at slå til. Koch havde ikke alene
skrevet manuskript til en Sovjet-venlig film –
bestilt af WB, der siden svigtede ham hund-
rede procent – men han var også gået ind i
arbejdskampen ved at være medstifter af en
række faglige organisationer, således »Holly-
wood Writers Mobilization« for hvilken han
var formand med Houseman som vicepræsi-
dent. »Letter from an Unknown Woman« blev
hans sidste store manuskript for filmbyen.
Samarbejdet med Max Ophuls gav til gen-
gæld ikke alene den største kreative ople-
velse men lagde også grunden til et varmt
venskab. Og den slags skulle det snart blive
små med. Filmen blev til i 1947. MacCar-
thyismen stod for døren og inden længe var
familien Koch blandt de landsfordrevne. Ho-
ward Koch har ikke siden arbejdet i Holly-
wood.

Niels Jensen

Howard Koch: As Time Goes By. Harcourt Brace
Janovich, 1979. 220 s.

Usorterede

Der er i årenes løb kommet en lang række
antologier af filmtæoretiske og -æstetiske tek-
ster. Vores hjemlige »Se – det er film«, i tre nu
helt uopdrivelige bind, hører blandt de bedste.
Den nye (anden) udgave af Gerald Mast &
Marshall Cohen: *Film Theory and Criticism*
(Oxford University Press, Oxford – £5.95) er
nu det bedste af typen på markedet. Den har
alle chancer for i undervisnings-sammen-
hænge at blive et standardværk. Det er en
tome på 877 sider, omfattende 54 artikler og
uddrag, ordnet i syv emne-grupper: Film and
reality; Film image and film language; The
Film medium; Film, theater, and literature;
Kinds of film; The Film artist; Film and society.
Tekstudvalget er som venteligt meget ameri-
kansk orienteret: af de 45 forfattere er 28
amerikanere, 4 tyskere, 4 englændere, 4
franskmænd, 3 russere, 1 italiener og 1 un-
garer. Men de fleste af de amerikanske bidrag
er nok så meget opsummerende fremstillin-
ger, mere end originale teoretiske afsnit. Man
savner måske bidrag af Vertov, de russiske
formalister, Mitry, Grierson (»First Principle of
Documentary«), Pasolini og Malraux (»Es-
quisse d'une psychologie du cinema«); men
man får centrale tekster af Kracauer, Bazin,
Arnheim, Pudovkin, Eisenstein, Barr, Metz,
Eco, Panofsky, Balazs, Münsterberg, Blue-
stone, Agee, Wollen, Benjamin o.a. og i tilgift
af Susan Sontags intelligente artikler og et
fremragende originalbidrag af John G. Ca-
welti, »Chinatown and Generic Transforma-
tion in Recent American Films«. Udgiverne
har lavet fornuftige manchetter til hvert em-
ne-afsnit, og bogen er ikke overdådigt men til
gengæld relevant illustreret.

Et andet nyttigt antologi-værk er David
Overbey: *Springtime in Italy: A Reader on
Neo-Realism* (Talisman Books, London 1978
– £6.95). Overbey har samlet og oversat 17
italienske tekster (af bl.a. Moravia, Vittorini,
Zavattini, Visconti, Rossellini, De Sica og An-
tonioni), præsenteret i forbilledlig annotering
og med en glimrende introduktion. For ikke-
italiensk-læsende er det en yderst velkom-
men publikation til belysning af denne film-
bølge, som nok er den vigtigste forudsætning
for den moderne film.

Mens vi er ved de pædagogiske publika-
tioner, skal to danske sager nævnes: Kristen
Bjørnkjær & Frede Nielsen: *Arbejdsbog til fil-
men Danmark A + B* (Borgen, København
1979 – kr. 44), der tilbyder filmlæreren op-
skriften på en perfekt gennemgang for sko-
leelever af Bjørnkjærs drilske, dialektiske
danmarksfilm. Ulrich Breuning, Jens Peder-
sen & Helge Strunk: *Film til undervisning*
(Forlaget Filmovi, Bjert u.å.) er tre erfarne
filmlæreres velmenende gennemgang af 63
kortfilm (af hvilke de fleste er til leje gennem
Statens Filmcentral), der har anvendelsesmu-
ligheder i undervisningssammenhænge,
både i faget film og i andre fag. En bog, som
utvivlsomt vil blive hilst velkommen i skole-
kredse.

Eileen Sheahan: *Moving Pictures – An An-
notated Guide to Selected Film Literature
With Suggestions for the Study of Film* (Tan-
tivy Press, London 1979 – £2.50) er en velre-
digeret, annoteret bibliografi over filmlitera-

tur, bestemt praktisk at have stående blandt filmhåndbøgerne. En begrænsning i dens anvendelsesmuligheder er, at den stort set kun omfatter engelsksprogede bøger.

William F. Van Wert: *The Film Career of Alain Robbe-Grillet* (Redgrave, New York 1977) er tredje bind i en serie udførlige filmografier og bibliografier. Her får man så biografiske data, et godt essay om Robbe-Grillet's forhold til filmen, en udførlig filmografi med credits og synopsis samt en 145 siders anoteret bibliografi over »Writings about Robbe-Grillet«. Et meget vellavet stykke videnskabelig research ligger bag denne bog, som der naturligvis ikke er så forfærdlige mange, der vil have glæde af.

I den engelske bogserie *Film in Sweden* (udgivet af Jörn Donner & Peter Cowie på Tantivy Press i samarbejde med det svenske filminstitut) er der nu kommet en oversættelse af Maria Bergom-Larssons ideologikritiske analyse af Bergman, *Ingmar Bergman and Society* (London 1978). Den internationale interesse for Bergman er jo tilsyneladende uopslidelig, så det er sikkert en god idé at lade den store verden få et begreb om, at den store og grænseløst beundrede Ingmar, trods alle fortjenester, lader meget tilbage at ønske i ideologisk henseende. Bergom-Larssons påvisning af Bergmans borgerligt reaktionære patriarkalskhed og kunstnerrollefiksering er bestemt ikke til at spøge med.

Peter Schepeleern

Dansk film i trediverne

Filmvidenskaben nærmer sig kun forsigtigt dansk film (og da ikke mindst tonefilmen). Derfor er der stadig plads til Chris Brøggers nu snart fem år gamle specialeopgave til magisterkonferens om »Tredivernes danske spillefilm«, som nu med bistand fra Statens humanistiske Forskningsråd er blevet genoptrykt med små rettelser. Det tørt skematiske præg af universitetsgave er der ikke gjort noget ved, og bogen, eller skriftet, får på den måde næppe mange læsere. Der er samlet mange facts om periodens danske film og mændene bag filmene, men en dybtgående analyse må åbenbart vente. Brøggers opgave er først og fremmest brugbar som opslagsværk: hvilke film, hvilke folk, hvordan blev filmene modtaget af samtiden etc. Bogen koster 25 kr. og forhandles i filmmuseets ekspedition.

Filmene



Luna

Instruktør: BERNARDO BERTOLUCCI

For nylig redegjorde Bergman for, at det ikke er let at være en berømt koncertpianistindes datter. Nu kommer Bertolucci og fortæller os, at det skam heller ikke er let at være en berømt operasangerindes søn. Man tror dem gerne, men man kan godt komme lidt i tvivl om nytten af denne indsigt.

Efter sin pompøse kraftpræstation som opbyggelig marxist med »1900« er Bertolucci her tilbage i rollen som fascineret hufvletter af det dekadente borgerskabs udsejler som i gennembrudsfilmene »Medløberen« og »Sidste tango i Paris«.

I »1900« fik han gennem de marxistiske briller rigtig øje på de klasse-sociale strukturer i Parma-distriktets agrar-samfund. I »Luna« har han iført sig de freudianske briller og ser, ikke overraskende, liderlige mødre, forsvundne eller døde fædre og kompleks-redne sønner. Sådan må det være. Had/kærligheds-forholdet mellem mor og søn i »Luna« er lige så bogstavtro som konflikten mellem hjertelige socialister og bestialske fascister i »1900« var. »1900« var det store samfunds-panorama om klassekampen, »Luna« er kammerespillet om drifterne.

Hvad vi får i dette kammerespil er freudianisme i romersk kulisse, et tungt bergmansk familie-drama om en mors sønne-binding og en søns far-binding.

Jill Clayburgh er en amerikansk, internationalt fejret sopran, der efter sin mands pludselige død, lever i Rom med sin 15-årige søn Joe. Hun har et eller andet ret ubestemmeligt og halvhjertet gående med en lesbisk veninde og en homofil ven.

Matthew Barry er Joe, som lider under sin mors overfladiske omsorg, der skal kompensere for generel negligering. Savnet af en far har gjort ham rodløs og nihilistisk, og på et tidligt tidspunkt i filmen opdager moderen, at han er blevet stiknarkoman.

Resten af filmen drejer sig om konflikten mellem mor og søn. Både Clayburgh og Barry er, med deres sensitive spil, interessante, men tematisk føles det snart som tomgang, måske fordi skikkelserne virker lidt for konstruerede til formålet. Efter Bergmans »Persona« og Cassavetes' »Opening Night« griber man sig i at være dødtæt af at høre om skuespillerinder, der har kunstneriske kriser.

Der er noget uendeligt banalt ved Joes psykologiske tilfælde, sådan som Bertolucci skildrer det. Da Joe savner en far og hans mor er for optaget af sin karriere til at tage sig af ham, søger han trøst for sin deraffølgende nihilisme i narkotiske stoffer. Sammenkoblingen af selvoptagen kunstnerinde i teatrets simli-verden og værdinihilitisk narkoman er ikke givtig. Hvis vi skal gå ind på problematikken, virker det absurd, når Bertolucci vil have os til tro, at en hooked narkoman kan komme over sin aktuelle stofhunger gennem sin mors omsorgsfulde onanering af ham.

Intrigen fører omsider frem til en genforening af far og søn, og det viser sig, at den

Det er svært at være en berømt operasangerindes søn – Matthew Barry og Jill Clayburgh i »Luna«

forsvundne far slæber rundt på en mor-binding (til en klaverspillende Alida Valli!).

Lydsiden trækker meget på Verdi-musik, åbenbart for at monumentalisere dramaet. Men ét er Verdi og operagenrens emotionalitet, noget andet er det opstyltede melodrama, som Bertolucci har valgt som sluteffekt. Personernes genforening i sol- og månelys til »Maskeballet«s toner. Det underlødige melodrama, som ligger i den genfundne italienske fars bævende smil til sønnen – med alt hvad det rummer af kitsch-agtige løsninger på personernes problemer – er svært at sluge.

Cinematografisk er Bertolucci noget nær suveræn. Storaros formidable billeder, der pulser af atmosfære og skønhed, er næsten nok. Der er sekvenser, der vidner om Bertoluccis kunstneriske vitalitet – de første Rom-scener på gaden og i biografen, teaterskildringen, den fotograferende læge. Men som helhed skæmmes filmen af, at instruktøren prætenderer, at hans elaborerede, vulgær-psykologiske melodrama i virkeligheden er en mangetydig og mysterios dybsindighed.

Peter Schepelern

LUNA

La Luna. Italien 1979. **P-selskab:** Fiction Cinematografica S.p.A. **P:** Giovanni Bertolucci. **P-leder:** Mario Di Biase. **I-ledere:** Sandro Mattei, Augusto Marabelli. **Instr:** Bernardo Bertolucci. **Instr-ass:** Gabriele Polverosi, Clare Peploe, Jirges Ristun. **Dialog-Instr:** Idalah Luria. **Manus:** Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci, Clare Peploe. **Eng. adapt:** George Malco. **Foto:** Vittorio Storaro. **Kamera:** Enrico Umetelli. **Ass:** Giuseppe Alberti, Giovanni Mozzi, Marco Profeta, Mauro Marchetti. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Gianni Silvestri, Maria Paola Maino. **Ass:** Ferdinando Giovannoni. **Dekor:** Beatrice Caracciolo, Luigi Marchione. **Rekvis:** Luciano Bispuri, Gregorio Simili, Bruno Carlini. **Kost:** Lina Taviani. **Ass:** Anna Cecchi. **Garderobe:** Maura Zuccherofino. **Sp-E:** Franco Celli. **Musik:** Ennio Morricone. **Tone:** Mario Dallimonti. **Frisurer:** Jole Cecchini. **Makeup:** Giuseppe Banchelli. **Ass:** Antonio Maltempo. **Medv:** Jill Clayburgh (Caterina Silveri), Matthew Barry (Joe, hendes søn), Fred Gwynne (Douglas Winther), Elisabetta Campeti (Arianna), Julian Adamoli (Julian), Veronica Lazar (Marina), Peter Eyre (Edward), Enzo Siciliano (Dirigent for operaorkestret), Jole Silvani (Påklæderske), Jole Cecchini (Frisør), Nicola Nicoloso (»Il trovatore«-tenor), Mario Tocci (»Il trovatore«-grev di luna), Shara di Nepi (Concetta, Caterinas tjenestepige), Roberto Benigni (Møbelpolstrer), Mimmo Poli (Flyttemand), Massimiliano Filoni (Lille dreng), Franco Citti (Mand i bar), Francesco Mei (Bartender), Franco Magnini (Læge), Stephane Barat (Mustafa), Rodolfo Lodi (Maestro Giancarlo Calò), Liana del Balzo (hans søster), Renato Salvatori (Kommunist i bil), Pippo Campanini (Krovært), Carlo Verdone (Leder af Caracalla Operaen), Alessio Vlad (Dirigent), Tomas Milian (Giuseppe), Alida Valli (hans mor), Ronaldo Bonacchi. **Længde:** 140 min., 3885 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 12.11.79 – Dagmar. Der bringes i »Luna« klip fra den amerikanske film »Niagara« (1953), instrueret af Henry Hathaway med Marilyn Monroe og Joseph Cotten i hovedrollerne.

Molière

Instruktør: ARIANE MNOUCHKINE

Ariane Mnouchkines stort anlagte film om Molière stræber efter at fungere på flere planer på én gang. Den skal dels være en biografisk film (om personen Molière), dels en periode-film (om Solkongens Frankrig), dels en teaterhistorisk rekonstruktion (af fransk teaterhistories mest strålende periode) og en-

delig en refleksion over kunstneren som magthavernes tjener, om kunsten, kærligheden og døden.

Men så tager det også over fire timer, før vi er nået til enden, og undervejs får vi både for lidt og for meget – for meget tidsbillede og tung rekonstruktion, for lidt fortællende fremdrift. Men selv om filmen er ujævn, selv om det er svært ikke i førstedelen at gribes af nogen utålmodighed, danner dens mægtige panorama dog en fængslende gobelin med fremragende detaljer.

Biografisk fortæller filmen historien om den parisiske tapetserer-søn Jean Poquelins vej til at blive verdenslitteraturens uovertrufne komediedigter Molière.

Der vides ikke så meget om Molières biografi, han efterlod sig ikke breve eller optegnelser. Men det meste af det, man mener at vide eller blot antager om hans liv, er med i filmen: det gode borgerlige fædrene hjem, moderens død da han er 10 år, hans studietid i Orléans, hans dragning mod teaterlivet, hvordan han sammen med den lidt ældre Madeleine Béjart og hendes søskende danner teatertruppen *L'illustre Théâtre* hvilket imidlertid efter nogen tid sender ham i gælds-fængsel, faderens modstræbende hjælp, de mange års turné-virksomhed i provinserne hvor han begynder at udvikle et talent for at skrive farcer og komedier og hvor han mere og mere kommer til at indse nødvendigheden af at have højstående protektorer, hans genembrud ved hoffet, intrigerne imod ham, Kongens beskyttelse af ham, hans ægteskab med den purunge Armande Béjart, muligvis Madeleines datter (muligvis hendes meget yngre søster: filmen går ud fra den første antagelse), hans død af blodstyrning efter en opførelse af »Den indbildt syge« med ham selv i titelrollen.

Som så mange filmiske periode-skildringer, der fremmaner fjerne tider, lider filmen under en langsom og omstændelig. Det obligatoriske europæiske renæssancetids-gadebillede med råbende gadehandlere, skump-lende vogne og baskende fjerkræ er blevet en periodefilmisk stereotyp, jævntør TV-serien om Shakespeare, Demys »The Pied Piper« og utallige musketer-film. Den museale fremvisning af interessante (og uinteressante) enkeltheder ved fortidens sæder og skikke virker hæmmende på den kunstneriske dynamik i fortællingen og truer, især i første del, undertiden med at få det hele til at gå uhjælpeligt i stå. Men det løbske teater, der, drevet af vinden, ruller af sted gennem landskabet i slutningen af første del, er – ud over i sig selv at være et ret så frapperende skue – også et velkomment signal til, at andendelen vil bevæge sig med større flugt.

Førstedelens mest udbyggede sekvens er det store afsnit om karnevallet i Orléans, der synes at skulle sammenfatte fantasmagoriske visioner med en militær/kirkelig intrige. Men scenen, der åbenbart skal lukke op for og til dels allegorisere den teatret-kontra-magthaverne-problematik, som ligger direkte på handlingsplanet i andendelen, fungerer ikke rigtig her, nok fordi Molière ikke er overbevisende inddraget i handlingen, men blot er en tilskuier til den.

I andendelen slutter filmen sig til den teater-



historisk rekonstruerende genre, en tradition, der også rummer film som Oliviers »Henrik den Femte«, Renoirs »Guldkareren«, Bergmans »Ansigtet«, Carnés »Paradisets børn« og Stangerups »Jorden er flad« (den sidste nævnt uden et *sans comparaison* – for selv om den danske Molières omplantning til det brasilianske ikke var nogen helt lykkelig operation, var det dog, bl.a. i forhold til den ret så kultiske dyrkelse, »Molière« mange steder er blevet genstand for, urimeligt, at den blev jordnet så eftertrykkeligt som det var tilfældet, dels fordi en så nedsablende kritik sikkert allerede har fået negative konsekvenser for Stangerups fremtidige filmvirksomhed, som der vel ikke, trods et mislykket værk, er grund til at give afkald på, dels fordi en så tilintetgørende modtagelse, efter dansk tradition, let kan resultere i dannelsen af en myte om, at filmen i virkeligheden var et uforstået, miskendt mesterværk. At en lidt nænsommere kritik muligvis også kunne have sparet dansk litteratur for »Fjenden i forkøbet« er unægtelig også en tankevækkende hypotese. – Digression slut).

Ligesom i hollywood'ske karriere-historier følger vi, med genre's indbyggede bagklogskab, Molières uafvendelige vej til succes. Han søger at tækkes den herskende klasse, først prinsen af Conti – en ækelt degenereret aristokrat, som desværre på et tidspunkt bliver hellig og dermed føler sig foranlediget til at forsvare teaterunderholdning – derpå Monsieur (Kongens bror) og endelig Kongen selv, som ved en særlig lejlighed i 1659 bliver så begejstret for Molière-trupens komiske ekstra-nummer, at han lader den spille fast ved Petit-Bourbon teatret og siden kalder den til det nybyggede Versailles, hvor Molière, bl.a. sammen med komponisten Lully, varetager hoffets underholdning.

Hoflivet med dets pittoreske kostumer og ritualer gengives levende og med velbeherket ironi. Ludvig den Fjortende går omkring i sin verden som den uanfægtede guddom, der kræver uafbrudt skamrosende tilbedelse, men lige udtryksløs, hvad enten han er nådig over for sine skuespillere, eller han, som en komet i natten, drager forbi med sit fakkeltog uden at værdige »Tartuffe«s provokerende digter et blik.

I de senere afsnit af filmen, hvor der med visuel prægnans skabes visioner af Solkongens Frankrig, dvs. hoflivets overdådighed (ikke ubeslægtet med tilsvarende scener i Ken Russells »Djævlene«), kommer vi efterhånden frem til det tematiske hovedmotiv: at fremstille kunstneren som den herskende klasses betalte nar, men alligevel en nar som holder på sin værdighed. Det er den bergman'ske kunstnerparasit, som her gør sin entrée, splittet mellem sin materielle afhængighed af de besiddende og sin oprørstrang og sandhedstørst. I 1660'erne kom Molière – først og fremmest på grund af »Tartuffe«s udfordrende skildring af den religiøse hykler – til at fungere som katekese i den politiske magtkamp mellem de verdslige og de gejstlige magthavere. Af dette stof former filmen, med noget besvær, en kunstner-skikkelse, hvis in-

Scene fra »Molière« – til højre
Philippe Caubère som Molière

tegritet både trues udefra og indefra, så den fremstår med et vist tragisk format.

Filmen gaber over meget. Den er stedvis usammenhængende og uegal. Den prøver, moderigtigt, også i farten at få noget med om modsætningerne i det franske klassesamfund (hestespisningen!), den prøver at overkomme lidt erotisk intrigekomedie, standser pludselig op med en psykologisk borende scene (Madeleines reaktion på, at Molière, efter deres ca. 20-årige bekendtskab, nu vil gifte sig med hendes datter), uden at der i det forudgående er skabt dækning for en sådan scene. Filmen glemmer i det hele taget at fortælle ret meget om personernes psykologi, man får ikke meget at vide om, hvad der foregår i Molière (selv om den unge Philippe Caubère ellers leverer en imponerende præstation i rollen). Filmen hengiver sig foruden til umådeholden bredde, også til eklatante scener – karnevallet, det flyvende teater, gondolerne der fragtes over alperne, den døende Molière der (i løb på stedet) bæres op ad trappen – der har rigeligt præg af 'stur, stur nummer' over sig.

Men filmen tør realisere sin teatraliske vision, den byder overbevisende på teatraliske kraftpræstationer af en visuel effekt, som filmen også har brug for. Den prøver på noget stort, og indimellem lykkes det.

Peter Schepelern

Skal vi danse først

Instruktør: ANNETTE OLSEN

Styrken i Annette Olsens sympatiske og følsomme danske debutfilm er, at den ligner virkeligheden så godt. Og svagheden er, at den ligner virkeligheden lidt for godt.

Filmens omhyggelige realisme er en styrke, fordi den gør handlingens småborgerlige københavnske forstadsmiljø troværdigt i alle detaljer, og fordi den gør personer til flerdimensionale figurer, som man både kan identificere sig med og holde af. Historien om den 16-årige Susanne og hendes uønskede graviditet er ingen sindrig konstruktion, men en jordnær episode hentet direkte ud af et stykke genkendelig nudansk hverdag.

At realismen samtidig bliver til en svaghed, skyldes paradoksalt nok en principielt prisværdig holdning hos Annette Olsen og hendes to medmanuskriptforfattere Marie Louise Lauridsen og Katia Forbert Petersen. Det har været dem så magtpåliggende at undgå netop det konstruerede, det opstyltede og fortænkte, at de i nogen grad også har givet afkald på selve den dramatiske konstruktion, der er det bærende element i ethvert episk værk – selve det skelet, som man beklæder

Her under: Annette Olsen. Næderst scene fra »Skal vi danse først«



med observationer, anskuelser, følelser etc.

Det betyder simpelt hen, at filmen forlader sig så meget på autenticiteten i miljø, personer og situationer, at den forsømmer at strukturere disse enkelte bestanddele i et klart fremadskridende forløb. Troen på, at affotograferede (omend naturligvis fiktive) stumper af virkeligheden i sig selv er så interessante, at man ikke behøver arrangere deres kontinuitet med udspekulerede fortælletekniske finesser, er i og for sig tiltalende. Men med mindre stumperne har en helt usædvanlig intensitet, som f.eks. hos John Cassavetes, svækkes de i længden af fraværet af overordnet episk fremdrift.

På den måde bliver »Skal vi danse først« titlen film, hvor mange enkeltscener fungerer glimrende, men hvor helheden har tendens til at lukke sig i statisk koncentration omkring sin egen minutøse hverdagsafspejling. Bortset fra de to nøglescener, hvor Susanne henholdsvis besvangres og ufrivilligt aborterer, fornemmer man, at en række scener uden skade kunne have byttet plads, og at det tilsvarende ikke ville have gjort væsentlig forskel, om filmen havde været længere eller kortere. Modviljen mod dramatisk manipulation har skadet dynamikken, afkaldet på tematiske kunstgreb har svækket handlingsforløbets afrunding.

Det er den dokumentarilignende og let asketiske arbejdsmetodes omkostninger, men de positive resultater er absolut ikke uvæsentlige. Annette Olsens skildring af såvel de halvvoksne som deres forældre er fintmærkende, følsom og præcis. Susannes alderstypiske blanding af sårbar forvirring og rebelsk trodsighed virker umådeligt ægte, også fordi filmdebutanten Lene Gürtler er perfekt i rollen, og hendes forældres meget konventionelle ægteskab med dets problem-skyende kaffebordsmentalitet er skildret uden bedrøvelses malice. Frits Helmuth og Kirsten Røffles forlener rollerne med bundsolid og ukrukket livagtighed, men de hjælpes også af, at manuskriptet ikke reducerer dem til komiske papfigurer eller til uforstående tyranner på den forkerte side af generationskløften.

I det hele taget behandler Annette Olsen samtlige filmens personer med varme og ven-



MOLIÈRE

Molière ou la vie d'un honnête homme. Frankrig/Italien 1978. **P-selskab:** Les Films du Soleil et de la Nuit – Claude Lelouch Films 13 – Antenne 2/R.A.I. **P-leder:** Nicole Carmet. **I-leder:** Michel Bernède. **Instr/Manus:** Ariane Mnouchkine. **Instr-ass:** Elie Chouraqui, Claire Lusseyran. **Foto:** Bernard Zitzermann. **Kamera:** Jean-Paul Meurisse. **Ass:** Eduardo Serra, Gérard Sterin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Françoise Javet, Georges Klotz. **Dekor:** Guy-Claude François. **Rekvis:** Pierre Roudeix, Raymond Lemoigne. **Kost:** Daniel Ogier. **Musik:** René Clemensic. **Anden musik:** Lully, Rameau, Monteverdi, Purcell. **Tone:** Alix Comte, Jean-Pierre Bessard. **Medv:** Philippe Caubère (Molière), Joséphine Derenne (Madeleine Béjart), Birgitte Catillon (Armande Béjart), Claude Merlin (Joseph Béjart), Jean-Claude Bourbault (Louis Béjart), Marie-Françoise Audollent (La Forest), Françoise Jamet (Geneviève Béjart), Louba Guertchikoff (Marie Hervé), Serge Coursan (Dufresne), Daina Lavarrenne (Madame Dufresne), Lucia Bensasson (Thérèse), Nicole Felix (Catherine de Brie), Rémy Carpentier (Edmé de Brie), Norbert Journo (Gros-René du Parc), Clémence Massart (Marotte Ragueneau), Jonathan Sutton (La Grange), Armand Delcampe (Père Poquelin), Odile Cointepas (Marie Cresse Poquelin), Jean Dasté (Grand-Père Cressé), Jean-Claude Penchenat (Louis XIV), Roger Planchon (Colbert), Frédéric Ladonne (Molière som barn), Julien Maurel (Molier), Sonia Ballerini (Jean), Arnault Thébaud (Nicolas), Mario Gonzales (Scaramouche/Lulli), Gérard Groce (Politimænd), Christian Collin (Descartes), Fabrice Herrero (Mazarin), Mdrilu Marini (Dronningen), Raphaële Penchenat (kongen som barn), Maxime Lombard (Maïme), Sarah Donzenac-ploquin (Armande Béjart som barn), Hélène Cinque (Armande som ung), Antoine Brassat (Kongen som ung), Gerard Hardy (Charles Coyseau d'Assoucy), Patrice Thomeré, Maurice Chevit, Christophe Allwright, Geneviève Rey, Myrrha Donzenac, Jacques Delon, Yves Courville, Daniel Mesguism, Anna Demeyer, Georges Bonnaud, Marc Berman, Vinca Prost, Roger Weber, France Trentin, Louise Maillard, René Zosso, Hubert Gignoux, Roland Amstutz, Philippe Cointepas, Mathieu Rongier, Alexandre Ferran, Thomas Félix-François, Michel Hart, Alfred Simon, Jean-Pierre Dougnac, Claude-Emile Rozen, François Rozier, Michel Toti, Jean Brassat, Josette Boulva, Jacqueline Staup, Elisabeth Ollier, Marie-Ange Dutheil, Jacques Ebner, Marc Godard, Yves Gaffrey. **Længde:** 251 min. **Udl:** Alliance. **Prem:** 23.11.79 – Grand.

lighed, inklusive Erik Wedersøes sølvsmed, der på det nærmeste voldtager Susanne. Han er ingen sex-gal slyngel, men en ensom og desperat mand, som overfortolker Susannes småflirtende koketteri. Når kløfter og konflikter alligevel opstår i dette skurkeløse univers, skyldes det primært manglende evne til at kommunikere. Susannes forældre skubber problemer fra sig ved at negligere dem og i stedet tale om noget harmløst (en typisk dansk afværgemekanisme?), og Susanne selv er heller ikke alt for god til at formulere sig, bl.a. fordi hun ikke rigtigt ved, hvad det er, hun vil formulere. Hendes reaktion på graviditeten er også et udpræget miljøbestemt flugtforsøg, hvormed filmen blidt får konstateret, at den unge generation midt i al sin obstination bærer de borgerlige konventioner videre med sig.

Dermed står generationerne heller ikke så langt fra hinanden, som de bilder sig selv og hinanden ind, og »Skal vi danse først« slutter kønt med en ny og ordløs forståelse mellem Susanne og hendes mor. Den kærlige tolerances nødvendighed bliver således udgangsbudskabet i en film, der ellers ikke vifter med pegepinde, men som ved at vise os nogle meget almindelige mennesker og deres meget almindelige problemer vil have os til at forstå og måske endda holde af. Det gør filmen i en nænsomt stilfærdig stil, der hellere antyder følelser end taler højt om dem, og den gør det i kønne billeder (fotograferet af Dan Laustsen), som med stor fortrolighed indfanger kolonihaven, middagsbordet og badeudflugten. Det er godt, og hvis det episke fundament nedenunder havde været lige så godt, ville filmen have været opsigtsvækkende. Nu er den lovende, og det er jo heller ikke så ringe endda.

Ebbe Iversen

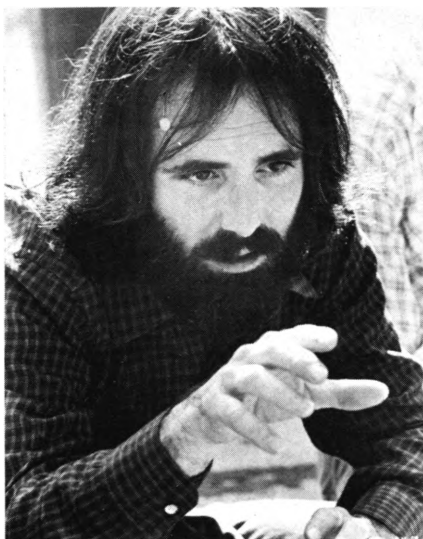
SKAL VI DANSE FØRST

Danmark 1979. **P-selskab:** Kosmorama Film. **P-leder:** Gerd Roos. **I-leder:** Katrine Nyholm. **Instr:** Annette Olsen. **Manus:** Annette Olsen, Marie Louise Lauridsen, Katia F. Petersen. **Foto:** Dan Laustsen. **Farve:** Eastmancolor. **Lys:** Svend Bregenberg. **Klip:** Janus Billeskov Jansen. **Ark:** Søren Skjær. **Rekvis:** Tore Bahnson. **Kost:** Jette Termann. **Tone:** Morten Bøttzauw. **Medv:** Lene Gørtler (Susanne), Karen Berg (Pernille), Benny Dahl (Peter), Erik Wedersøe (Sølvsmeden), Kirsten Rolffes (Susannes mor), Frits Helmuth (Susannes far), Hanne Uldall (Hanne, Susannes søster), Claus Bue (Svoger), Rita Angela (Peters mor), Birgit Brüel (Bodil), Fleming Dyjak (Klubleder), Jørgen Beck (Nabo i kolonihaven), Jørgen Sperling (Fotograf). **Længde:** 96 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** Cinema Film. **Prem:** 21.12.79 – Saga + Nygade (København), Saga (Århus), Saga (Holstebro), Kino (Silkeborg), Palæ (Aalborg), Fønix (Odense), Bio (Viborg), Bio (Kolding), Scala (Næstved).

Husk mit navn

Instruktør: ALAN RUDOLPH

Den lige så flittige som talentfulde Robert Altman velsignelsesrige virke udstrækker sig til mere end instruktion. Fra hans produktionsselskab, Lion's Gate, er udgæet film som Robert Bentons »Godt skudt, du gamle«, »Nashville«-forfatteren Joan Tewkesburys »Old Boyfriends«, »Alambrista!« – instruktøren Robert M. Youngs »Rich Kids«, og nu har han



Øverst instruktøren Alan Rudolph, nederst Geraldine Chaplin og Anthony Perkins i »Husk mit navn«

produceret sin gamle drejebogsforfatter og instruktørassistent, Alan Rudolphs, 2. film, »Remember My Name«.

Det er næppe ren bagklogskab at læse Altman's indflydelse i filmen. Berettemåden er episodisk flimrende, stemningen kafkask, persontegningen mangetydig og motiverne sammensatte. Som Altman har haft det for vane, vender Rudolph vrangen ud på en genre: Her »løsladt fange terroriserer familie« – dramaet. Men den løsladte fange er en kvinde, Emily (Geraldine Chaplin), og chikeneringen af hendes tidligere ægtemand, Neil (Anthony Perkins) og dennes ny hustru, Barbara (Berry Berenson), er temmelig uskyldig, omend grovkornet. Filmens spænding opstår til at begynde med ved uberegneligheden i Emilys figur. Hvad har denne kvinde gjort, og hvad kan hun finde på at gøre? Senere, da man i nogen grad accepterer og identificerer sig med hendes skikkelse, vender upersonlig spænding sig til sympatisk bekymring: Vil hun afstå fra eller gennemføre sin hævn mod den

mand, hun mener har svigtet hende? Først langt henne i filmen får vi at vide, at Emily (vistnok) har ombragt sin mands elskerinde i sygelig jalousi, og det er grunden til hendes 12 års ophold i fængselet.

Geraldine Chaplin har sjældent været mere virtuos end i rollen som Emily. Hendes lynhurtige stemningsskift, den hårfine balance mellem det farlige og det patetiske, det tryglende og det truende, er både indfølt og kærligt-ironisk skildret. I det hele taget er filmen et smukt stykke balancekunst. Scenerne med Emilys forfølgelse af ægtemanden er fint afvejet med scener, hvor hun desperat søger at skabe sig en ny tilværelse. Og der veksles glimrende mellem lurende uhygge og befriende humor, som i den centrale scene, hvor Emily uset jagter Barbara gennem dennes hus. Da de to endelig konfronteres, er det Barbara, der er parat til at anvende en køkkenkniv mod den ubudne gæst, men Emily

trækker på samurai-maner et tilsvarende våben frem... hvorefter hun roligt fastslår, at man intet opnår ved vold. Emilys endelige hævn over manden består blot i, at det trods hans undvigelsesforsøg lykkes hende at forføre ham, hvorefter hun kan kassere ham igen og befriet for sit fortidstraume kan køre bort i solnedgangen, iført det udstyr, hun har købt på de kreditkort, hun stjal fra manden, mens han sov. Denne lille sejr drukner dog helt i filmens skildring af den frigivne fange Emilys verden som en kommercialismens, forfaldets og isolerethedens jungle. De eneste positive værdier findes i de indlagte sange af den gamle blueskunstner Alberta Hunter, anvendt som en slags anerkendende kommentar til Emilys livsvilje og udviklingsevne.

Men i stedet for at disse sange, fulde af deres udøvers dyrt betalte erfaring og hårdt tilkæmpede selvstændighed, trækker filmen op på deres eget plan, henviser de den slutteligt til småtingsafdelingen, får den til at virke facil. Hvor vittig og velformet »Remember My Name« end er, kan Rudolph endnu ikke, som en Robert Altman, skabe det store, frysende

perspektiv i de små detaljer og overbevise skeptikere om lødigheden af sin vision.

Peter Nørgaard

HUSK MIT NAVN

Remember My Name. USA 1978. **P-selskab:** Lion's Gate Films. **P:** Robert Altman. **As-P:** Scott Bushnell, Robert Eggenweiler. **P-samordner:** Victoria Barney. **Instr:** Alan Rudolph. **Instr-ass:** Tommy Thompson, Peter Bergquist, Bill Cosentino. **Manus:** Alan Rudolph. **Foto:** Tak Fujimoto. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Thomas Walls, William A. Sawyer. **Kost:** J. Allen Highfill. **Musik:** Workin' Man a/k/a I Got Myself a Workin' Man; You Reap Just What You Sow; The Love I Have for You; I've Got a Mind to Ramble; My Castle's Rockin'; Downhearted Blues (+ L. Austin); Some Sweet Day; Chirpin' the Blues (+ L. Austin); I Begged and Begged You; alle sange komponeret og sunget af Alberta Hunter, spillet af Gerald Cook (p), Al Hall (b), »Doc« Cheatham (tp), Vic Dickenson (tb), Wally Richardson (g), Budd Johnson (ts), Connie Kay (dm). **Tone:** Sam Gemette, Bob Gravenor, Chris McLaughlin, Richard Portman. **Makeup:** Monty Westmore. **Fortekster:** Pat Ryan. **Medv:** Geraldine Chaplin (Emily), Anthony Perkins (Neil Curry), Moses Gunn (Pike, vicevært), Berry Berenson (Barbara Curry), Jeff Goldblum (Mr. Nudd), Timothy Thomerson (Jeff), Alfre Woodard (Rita), Marilyn Coleman (Teresa), Jeffrey S. Perry (Harry), Cabé Brown (Rusty), Dennis Franz (Franks), Terry Wills (tjener), Ina Gould (kunde), Jette Seear (ekspeditrice), Belita Moreno (nabo), Barbara Dodd (Barbaras mor), Jim Thalman (Detektiv), Tom Oberhaus (Politimand), Diana Daves, Maysie Hoy, Herb Kerns, Steve Mendillo, Richard Wahl, George Walsh (speakers). **Længde:** 93 min., 2580 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 22.11.79 – Alexandra.

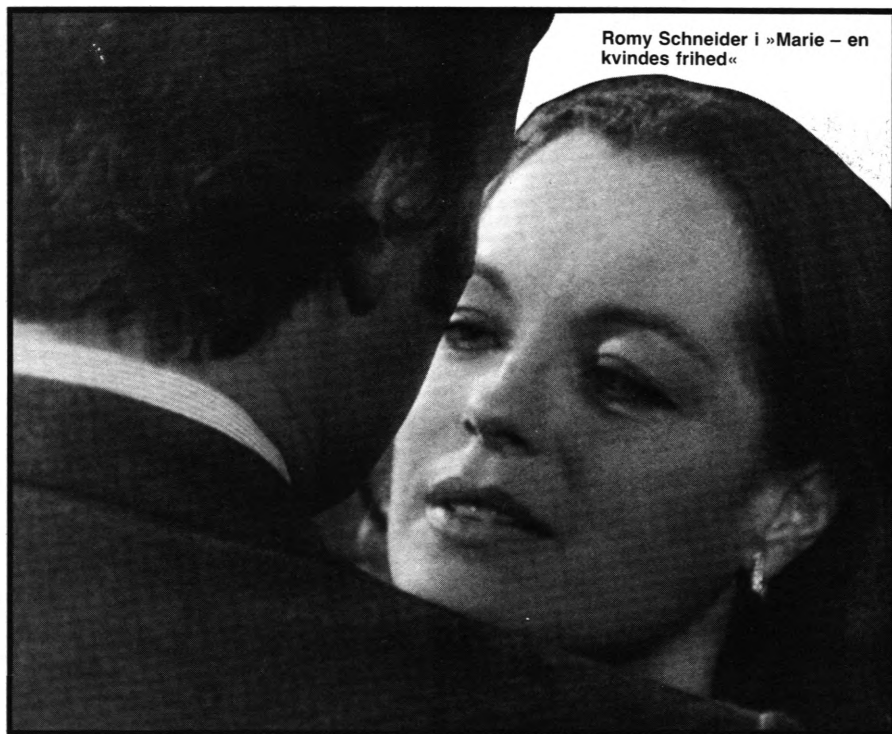
Marie – en kvindes frihed

Instruktør: CLAUDE SAUTET

»Marie« er blevet en måske uventet, men fortjent stor succes i Danmark, en undtagelse fra ulejningsselskabernes tommelfingerregel om, at franske film er box office poison.

Nu kan det naturligvis have sine grunde, at franske film i de sidste adskillige år har haft svært ved at trække publikum til de danske biografer. Sandheden er sagtens den, at franske film ikke er, hvad de har været, og der er i dag meget få instruktører, der kan bære den dyre arv fra tresserne, hvor fransk film var toneangivende. Claude Sautet er en af de franske instruktører, der støt har udviklet sig i de 18-20 år siden sin debut, og han står i dag i mine øjne som den væsentligste instruktør i fransk film ved siden af Truffaut. Gensynet på TV for nylig med »Max og Lily« bekræftede filmens fornemme persontegning og godt spundne intrige, og selv om jeg i sin tid selv lidt patroniserende kaldte filmen for en B-film, underforstået at det var en lille og uprætentiøs produktion, må jeg nu sige, at Sautet i kraft af sin miljøtegning og sin formidable personinstruktion er og altid har været en A-instruktør.

»Marie« er en horisontal fortælling om nogle måneder i en 39-årig kvindes liv. Historien er ikke uden dramatiske effekter og følelsesmæssige eksplosioner – ja, faktisk er det primært en film om følelser – men det er som sædvanlig lykkedes Sautet at integrere disse højdepunkter så organisk i sin historie, at »Marie« kommer til at fremstå som et hver-



Romy Schneider i »Marie – en kvindes frihed«

dagsudsnit, en fortælling uden egentlig dramatisk forløb, som en ganske enkel historie.

Andre af Sautets film har deres effekt i en kløgtigt tilrettelagt intrige; nogle virker ved deres næsten pågående naturalisme i instruktionen – især i de tætbefolkede afsnit, som Sautet er en mester i at styre. Jeg kan ikke lige i øjeblikket komme i tanker om nogen anden instruktør – bortset fra russeren Nikita Mikhalkov – der i den grad evner at styre et stort komparseri af skuespillere og dagligdags gøremål. Forskellen mellem de to er imidlertid den, at Mikhalkov foretrækker at lade sit velstyrede kaos udspille sig i totalbilleder, hvor Sautet usvigeligt sikkert lader sit bevægelige kamera udvælge de følelsesmæssige brændpunkter i disse massescener. Denne teknik var næsten eneherkende i den virtuose og næsten genialt konstruerede »Vincent, Francois, Paul et les autres«. I »Marie« dukker den jævnlige op, men hvor man i flere af Sautets tidligere film skal finde en kommenterende handling i baggrundsspillet, har han i »Marie« koncentreret sin handling i det forreste plan, i den nærmeste person så at sige, i nærbilledet, som han i øvrigt bruger med diskretion og stor dramatisk effekt.

»Marie« er imidlertid ikke en case history som »Max og Lily«, den er ikke et desillusineret gruppe-portræt som »Vincent ...«, og det er ikke et virtuos-nummer om elskelige originaler som »César et Rosalie«. »Marie« er først og fremmest en realistisk film, og det hverdagsagtige understreges af Sautet i sammenkædende pausebilleder – oftest ubevægelige totaler – fra Maries arbejdsplads, fra hendes hjem, fra hendes daglige gøremål; billeder fra den hverdag der omgiver den enkle historie og det personlige drama, som Marie oplever i løbet af de par måneder, filmen udspiller sig over.

Det nuancerede i Sautets persontegning bevirker, at alle filmens personer kommer til at fremstå sympatisk. De er naturligvis ikke

allesammen lige elskelige, men de er – i øvrigt uden nogen form for tilbeskuende, uddybende monologer – tegnet så nuanceret, at deres væsen og deres adfærd i alle tilfælde er forklaret og dermed, i overensstemmelse med hele filmens stil, forsvaret. I den type film, der er uden dramatisk historie, er det naturligvis altafgørende for filmens indre spænding, at personerne er troværdige i mindste gestus og i enhver replik. Sautet har altid været en drønsikker personinstruktør, og selv om han denne gang har stillet sig selv en vanskeligere opgave end nogensinde tidligere, lykkes det formidabelt. En enkelt samtale mellem Marie og hendes søn, et par replikker af Brasseurs, en enkelt af Maries kolleger på arbejdspladsen undgår ikke helt præg af postulater, men derudover er det hele så eventyrlig rigtigt og jordnært og præcist. Der skal også nok være dem, der finder det kedeligt, men det kan vi naturligvis ikke diskutere. »Marie« er for mig en rigtig film, og det er på mange måder den film, jeg netop selv ville have lavet, hvis ikke Sautet var kommet mig i forkøbet.

Endelig må det siges, at »Marie« er en film om kvinder – især én kvinde – uden at den vel derfor er en kvinde-film. Denne holdning demonstreres helt enkelt og tydeligt i den kendsgerning, at Marie og filmens andre kvinder optager langt den største part af filmens billeder. Selv i klassiske krydsklipsamtaler hviler kammeret langt den største del af tiden på kvinden, og selv om »Marie« ikke udelukkende handler om Marie, er dog så godt som enhver scene og handling i filmen filteret gennem Romy Schneiders ansigt, der med fabelagtig følsomhed registrerer de mindste udsving i historiens følelsesmæssige kurve. Både ansigt og krop udstråler en sjælfuldhed og en skønhed, der går langt ud over, ja faktisk helt eliminerer enhver form for klassisk skønhedsbegreb.

Ib Lindberg

MARIE – EN KVINDES FRIHED

Une histoire simple. Frankrig/Vesttyskland 1978. **P-selskab:** Renn Productions – Sara Films – F. R. 3/Rialto Film. **Ex-P:** Pierre Grunstein. **P:** Alain Sarde. **P-feder:** Michel Choquet. **Instr:** Claude Sautet. **Instr-ass:** Jacques Santi. **Manus:** Claude Sautet, Jean-Loup Dabadie. **Foto:** Jean Boffety. **Kamera:** Jacques Renoir. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacqueline Thiédot. **Dekor:** Georges Lévy. **Kost:** Corinne Jorry. **Musik:** Philippe Sarde. **Tone:** Pierre Lenoir. **Makeup:** Michel Dervelle. **Medv:** Romy Schneider (Marie), Bruno Cremer (Georges), Claude Brasseur (Serge), Arlette Bonnard (Gabrielle), Sophie Daumier (Esther), Francine Bergé (Francine), Eva Darlan (Anna), Roger Pigaut (Jérôme), Madeleine Robinson (Maries mor), Jacques Sereys (Charles), Jean-François Garreaud (Christian), Yves Knapp (Martin), Nicolas Sempé (Maurice), Vera Schroeder (Françoise), Aavier Gélén (Denisold), Jean Deschamps (Chenal), Nadine Alari (Læge), Blanche Ravallec (Blanche), Patricia Francis (la caissière), Pierre Forget (le delegue syndical), Peter Semler (Patrick), Michel Debost (Michel). **Længde:** 108 min. **Udl:** Obel. **Prem:** 24.9.79 (fransk filmuge) Grand.

Nådeskuddet

Instruktør: VOLKER SCHLÖNDORFF

Baltikum har fra middelalderen været et stridsfelt mellem germanske og slaviske ambitioner. Mellem 1200 og 1600 koloniseredes landstrækningerne af Teutonerridderne, der delte jorden imellem sig i store godser og gjorde indbyggerne til livegne. Senere kom Hanseaterne og til sidst industriens folk og gennem dem blev også handel og produktionsmidler bragt over på tyske hænder. Disse fremmede langt borte i hine fjerne egne blev aldrig assimilerede, sådan som f.eks. vikingerne blev det i England og Normandiet. Selvom de var ganske få vedblev de at føle sig som prøjserne forpligtede gennem deres Deutschtum til at forvalte den urgamle germanske Drang nach Osten. De oprindelige indbyggere hadede dem men på grund af trykket fra den store østlige nabo, som indtil revolutionen var Czarens og derefter kommunisterens Rusland, blev befolkningen og det tyske adelskab alligevel bundet sammen i et anspændt og mistillidsfuldt skæbnefællesskab.

I 1919 flammer krigen op især i det lettiske område. Snart kæmper tyskere og letter indbyrdes og snart står de sammen overfor de invaderende russere, hvad enten disse nu er czaristiske nationalister eller bolschevikker. Og snart blander også vestmagterne sig i konflikterne. De støtter, hvor de kan, de nationale og reaktionære kræfter med våben og det, der i vore dage hedder rådgivere. Blandt de mest fremtrædende af disse var den irsk/engelske Jarl af Caledons søn Harold Alexander. Den senere øverstbefalende for den anden verdenskrigs allierede styrker i Middelhavsområdet var den gang en syvogtyveårig Lieutenant-Colonel, som i breve hjem til sin familie har givet et fremragende billede af den verden, han var draget ud for at forsvare:

»Vi er på grænsen mellem Letland og Rusland i et meget smukt landskab. Egnen er temmelig bakket og oversået med små fyrreskove og søer. Man kan let gå en tyve-tredive km om dagen. Efter vor første offensiv er bolschevikkerne blevet temmelig tamme. Jeg og fire andre officerer red op til en af deres landsbyer og de stod bare og så på os uden

så meget som at fyre et skud. Vi venter bare på fuldmåne så vi kan komme på ulvejagt.

Sommetider tager jeg til Riga. Militærmisjonen holdt bal på Ritterhaus. Forsamlingen var international. Balter, letter, russere, polakker og englændere. Denne her form for krig er ideel. Tænk en gang den ene dag kæmper man i sneen, om aftenen er man midt i en strålende fest for næste dag igen at være ved fronten! Jeg kunne forfærdelig godt tænke mig at komme tilbage og se til jer alle, men jeg vil prøve, om ikke jeg kan rejse til Kaukasus. Hvilke muligheder for eventyrlystne folk! Jeg føler virkelig, at jeg er blevet født på det rette tidspunkt.

Jeg har her set mænd tjene som almindelige menige soldater under de forfærdeligste vilkår. Folk som før krigen var utrolig rige og som ejede slotte og tusinder af tønder land. Men det blev altsammen ødelagt i den store krig og senere af kommunisterne. Fantastisk! De samme fyre holder humøret højt nu, men efter at have været i dette land forekommer England så lille, så samlet og smukt civiliseret.«

Den verden Alexander her beskriver er for så vidt hele det 19. århundredes feudale samfund, sådan som dette oplevedes af aristokratiet. I dansk litteratur kender vi det loyalt beskrevet af Karen Blixen, mens det i moderne film har fået sin betydeligste kritiske men også dybt fascinerede karakteristik i Luchino Viscontis mesterværker, hvoraf »Leoparden« og »Den uskyldige« må fremhæves. Viscontis blik tilbage er båret både af intens betagelse af en verden, som satte skønhed og stil over lighed og komfort, og af en kold-sindig indsigt i dette samfundslags kynisme og tomhed. Han fremmanede fortiden for bedre at kunne forstå nutiden. Han var italiener og kom altså fra et land, hvor reminiscenserne af det feudale stadig har magt, som de også har det i den anden af de europæiske stater – Vesttyskland – som først sent er blevet omskabt i en moderne demokratisk form, og som ligesom Italien ikke er blevet det ved en langsom og gradvis udvikling men pludseligt og gennem sejrherrenes diktat efter en tabt krig. For sådanne nationer er det naturligvis helt afgørende at få forklaret, hvoraf man er kommet, fordi forståelsen ikke ligger indbygget i en kontinuerlig udvikling. En af de bedste måder at nå til indsigt på er naturligvis gennem kunsten. Og mens opgaven i Italien altså mest fremragende er forvaltet af Visconti og måske Fellini (?), så er det i Tyskland Rainer Werner Fassbinder og Volker Schlöndorff som vedholdende og bevidst har forvaltet den.

I bogstavelig talt hele sin produktion fra »De unge Tyranner« i 1965 til »Bliktrommen« fra sidste år har den politisk skolede og venstreorienterede Schlöndorff taget den tyske fortid op til behandling, fordi den, som han siger, »lige netop stadig er vort problem«.

»Nådeskuddet« (1976) foregår præcis i den verden Harold Alexander i 1919 skrev hjem til sin onkel og tante om. Den gør sig skyld i stærke forenklinger af den spegede politiske baggrund, men den kendsgerning vedgår instruktøren sig sikkert gerne. Forkortningen er hans princip og filmen er tænkt som et lærestykke. Entydigheden, siger han i det

fortræffelige program, der er trykt til filmen, vil blive honoreret af publikum, med mindre det søger en, som vil give alle ret. »For så vidt er »Nådeskuddet« en af mine mest entydige og konsekvente film«. Drejebogen er en bearbejdelse af en roman af Marguerite Yourcenar, som er foretaget af Genevieve Dormann, Jutta Brückner og Margaretha von Trotta – Schlöndorffs hustru – der også spiller hovedrollen som Sofie von Reval. Skuespillerinden har altså von'tet til fælles med sin figur, så fortidsspørgøret er muligvis helt eksistentielt for hende. Det gennemføres i alt fald med megen energi og vilje men er iøvrigt kun sagens ene side. Den anden er kvindekampens. »Nådeskuddet« er også et bud blandt tidens mange portrætter af kvinder, som kommer til erkendelse og frigør sig.

Sofie von Reval er sidst i tyverne. Hun tilhører den baltisk/germanske landadel og bebør godset Kratovice, som borgerkrigen nu nærmer sig. Selv er hun splittet mellem parterne. Omgang med en ung marxistisk håndværker i landsbyen har fået hende til at forstå, at kun en socialistisk revolution kan føre landet ind i en sundere fremtid, samtidig med at hun indser, at hendes (undertrykte) stilling som kvinde er en konsekvens af det feudale samfund hun er barn af. »Det er bemærkelsesværdigt, at man i de historier, som er blevet skrevet af vemodigt tilbageskuende balttere, finder, at det altid var kvinderne, der gik over på den anden side. Hvis en kvinde dengang skulle se en fremtid for sig som kvinde, så var det nu engang på de rødes side«, fortæller Margarethe von Trotta. Og netop sådan går det Sofie von Reval. Hun er – i det små – en slags Alexandra Kollontaj, som der iøvrigt også henvises til i filmen. Begge må de vælge mellem deres klasses interesser og deres egne, deres køns. Men for Sofies vedkommende vanskeliggøres valget af en forelskelse. Blandt de soldater, der nu som krigen nærmer sig Kratovice, samles på slottet er officeren Erich von Lhomond. Han betager hende dybt, selvom han helt og fuldt identificerer sig med det milieu. Sofie ser på med stadigt større skepsis. På trods af sit klare loyalitetsforhold er Erich ikke desto mindre et billede på det trøskede i den livsform han inkarnerer. »Venskab er mere pålidelig end kærlighed«, siger han men demonstrerer samtidig ved sine handlinger en håbløs tørst efter sidste. Håbløs fordi evnen til kærlighed er knægtet i ham. Von Trotta og Schlöndorffs film er også et opgør med alle steders og alle tiders knudemænd. Og Prøjsen har givetvis fostret mange. Ægtemanden i Fassbinders »Effie Briest« er nok den mest udførlige portrættering af typen. Det er mennesker som uniformeringen, disciplinen og Pflicht und Treue har fastfrosset så de hverken forår at give endelige modtagne kærlighed.

Men for Sofie går det anderledes. Kærlighed gør blind, siger man, men det kan selvfølgelig med lige så fuld ret hævdes, at den gør klarsynet. At den øger ikke bare livsfølelsen men også forståelsen, og det er just hvad der sker vor frøken von Reval. Og når det så er ægteparret von Trotta og Schlöndorff, der fortæller historien, så er forståelse og indsigt det samme som politisering. Gennem rent private erfaringer kommer Sofie von Reval til politisk



Scene fra »Nådeskuddet«

erkendelse. Bekendtskabet med landsby-marxisten har beredt hende og den skuffede kærlighed forandret hende, så hun en skønne dag forvandles fra tilskuer til deltager i det der foregår omkring hende. Hun frasiger sig sin oprindelse, går over til de røde og vinder sig selv. Som et stolt menneske, der har erobret en gyldig selvfølelse møder hun i filmens kulmination igen Erich von Lhomond. Hun er nu blandt hans og Landeswehrs fanger, og krigens har på det tidspunkt nået et stadium, hvor den slags blir skudt. I programmets interview med filmens skabere bliver Margaretha von Trotta spurgt, hvorfor Sofie kræver, at Erich selv skal skyde hende, og hun svarer: »Hun kræver ham til ansvar. Hun vil ikke tillade, at han fortsat løber fra de ting, andre under hans kommando udfører. Derved tvinger hun ham ikke bare til at acceptere sin personlige skyld, men også sin historiske. Dertil kommer, tror jeg, at hun ikke er hørt op med at være besat af ham. Der udspiller sig endnu en kamp mellem de to. Da hun tvinger ham til at gribe pistolen er det også hendes personlige triumf, fordi hun ved, at hun dermed fornægter ham.«

Det er filmens svaghed at dens voldsomme og modstridende psykologi ikke får en overbevisende fremstilling. Personernes handlinger og indstillinger gennemlyses ikke indefra i karakteristikkene af dem og blir derfor stående som postulater. Det blir ikke indlysende for tilskueren, at det må gå som det går. Det er jo en historie om en pasion så stærk at den brænder igennem alt endog sit eget mål for i stedet at blive til en politisk og historisk indsigt. Der skal måske en Visconti til for at forløse et så ambitiøst tema. Politik og historie kan tåle en vis forenkling uden at ende som ren kliché, men en psykologisk udviklingshistorie tåler ikke at nuancerne går tabt. Og det gør de for Schlöndorff. Sofies forandring, væksten i hende, er noget filmen pucker på men ikke noget den viser.

Måske »Nådeskuddet«s hemske har været, at dens skabere ingen hengivenhed over-

hovedet ejer for det svundne og tabte. De ser kun hulheden og foragter afstumpetheden så intenst, at de ikke blir i stand til at fremstille netop det grænseland mellem det svundne og det kommende, mellem det bundne og det frigjorte, hvor Sofie befinder sig. Filmen er da også bedst længst borte fra sin kerne. I historiens periferi, hvor den vanskelige psykologi svinder til fordel for fortegningerne og generaliseringerne. Der er en gammel kvinde, Sofies tante, som med sit pudrede vinteræbleansigt, sin slappe krop og forkroblede lemmer har hele sin klasses degeneration legemliggjort i sin latterlige figur. Og der er landskabet omkring begivenhederne fastholdt i klare, grafiske billeder.

Vinterskovene, det trøstesløse birke-land, de forkomne småbyer og det forfaldne, derangerede Kratovice, hvor kulden kryber længere og længere ind i salene mens vodkaen synker i pokalerne og lysene brænder ud i prismekronerne over festens sidste gæster.

Der er nok at se på og filmen er seværdig. Den savner temperament men den har engagement, og den fortjener en bedre skæbne end et kort liv på nogle få biografer. Ned med den på 16 mm og ud med den til de rette forsamlinger.

Niels Jensen

NÅDESKUDET

Der Fangschuss/Le coup de grâce. Vesttyskland/Frankrig 1976. **P-selskab:** Bioskop-Film (München)/Argos Films (Paris). **P-leder:** Herbert Kerz. **I-leder:** Eberhard Junkersdorf. **Instr:** Volker Schlöndorff. **Instr-ass:** Alexander von Eschwege. **Manus:** Genevieve Dormann, Margaretha von Trotta, Jutta Brückner. **Efter:** roman af Marguerite Yourcenar. **Foto:** Igor Luther (sort-hvid). **Ass:** Peter Arnold. **Klip:** Jane Sperr, Annette Dom, Henri Colpi. **Ark:** Hans Jürgen Kiebach. **Kost:** Ingrid Zoré. **Musik:** Stanley Myers. **Tone:** Gerhard Birkholz, Willi Schwadorf. **Medv:** Matthias Habich (Erich Lhomond), Margaretha von Trotta (Sophie), Rudiger Kirschstein (Conrad), Mathieu Carrière (Volkmar), Valeska Gert (Tante Prascovie), Marc Eyraud (Dr. Paul Rugen), Frederic Zichy (Franz von Aland), Bruno Thost (Chopin), Henry van Lyck (Borschikoff). **Længde:** 95 min. **Udi:** Dan-Ina. **Prem:** 22.11.79 — Biografen i Huset.

Lige i stødet

Instruktør: STANLEY DONEN

»This is not the picture. Not yet. Not so far«, kommer George Burns frem og fortæller efter »Movie Movie«s indledende credits, »I'm not in the picture. This is me saying a few words before the picture starts. They asked me to be in it, but I didn't come in until half way ... and I hate to come in the middle of a movie.«

Og dermed er tonen angivet for Stanley Donens seneste film, som er den nyeste og vel nok hidtil mest bizarre af de mange film der i de senere år nostalgisk har dyrket det gamle Hollywood. »Movie Movie« er på en gang både en parodi og en pastiche — baseret på det specielt amerikanske begreb »the double feature«. I de gode gamle dage i 30'erne og 40'erne kunne filmselskaberne regne med helt faste indtægter fra familien Amerika, der gik i biografen mindst een gang om ugen og ofte havde sin faste »bank night«. I 1929 solgte man på det amerikanske marked alene omkring 110 mill. biografbilletter om ugen, og helt frem til slutningen af 40'erne kom man aldrig under 80 mill. Sidenhen kom TV og ødelagde det hele. Billelsalget faldt efterhånden katastrofalt, hele branchen var rystet, og den gamle studiestructur gik i opløsning.

Men tilbage i »de gylde dage« kørte filmene som en »double feature«, d.v.s. en fortløbende forevisning af to forskellige film, den første som regel »low budget«, med reklamer, tegnefilm, trailers og ugerevyer ind imellem.

I »Movie Movie« har Stanley Donen med sikker hånd rekonstrueret dette fænomen med to film »Dynamite Hands« og »Baxter's Beauties of 1933« med en trailer for den kommende krigsfilm »Zero Hero« i pausen.

De to film er i billedstil og fortælleteknik perfekte rekonstruktioner (pastiche) på 30'ernes måde at lave film på. De tilhører begge den slags genre-film, hvor intrigen er så banal og selvløsende at man allerede efter to minutter kan gætte sig til handlingsgangen.

»Dynamite Hands« er en boksefilm med indlagt gangsterintrige: For at skaffe penge til sin søsters nødvendige øjenoperation i Wien indgår den unge Joey Popchik, der ellers vil være jurist, en professionel boksekontrakt med manageren »Gloves« Malloy, og for at fremskynde indtjeningen kommer han i kløerne på gangsteren Vince Karlowe og forføres af dennes dulle Troubles Moran, så han ganske glemmer den lille bibliotekar Betsy, som han ellers er forlovet med. Da han omsider når frem til hovedkampen i Madison Square Garden, ignorerer han Vincens krav om at han skal tabe og slår sin modstander ud. Efter kampen finder han ud af at søsteren er blevet gift med en af Vincens håndlangere, som er i stand til at betale for operationen. Vince hævner sig ved at myrde Gloves, og Joey færdiggør med lynets hast sine jurastudier og blir den offentlige anklager der får Vince sendt i den elektriske stol. Og til slut kan han slå fast at det ikke er loven, men kærligheden der besejrede Vince.

Donen fortæller historien straight på billedsiden, hvorimod dialogen tager tykt gas på

alle flosklerne, der som regel er drejet en halv omgang over i det totalt ironisk-absurde. »I can see?« siger søsteren efter operationen, »with one eye tied behind my back!«

De samme principper styrer hovedfilmen »Baxter's Beauties of 1933«, som naturligvis er baseret på Busby Berkeleys Golddigger-film. Den berømte Broadway-producer Spats Baxter får at vide at han er dødsmerket af sygdommen »Spencer's Disease«, der kun rammer showbiz-folk og er uhelelig, og Spats sætter sig for at opsætte et sidste hit show, som skal sikre tilværelsen økonomisk for den datter han ikke har set siden hun var tre år gammel. Og denne datter er naturligvis den unge Kitty der er heldig at få plads i dansegruppen, og som siden er i stand til at redde forestillingen økonomisk med de penge hun igennem årene anonymt har modtaget fra Spats. Og til slut, da den utålelige og for-drukne primadonna brækker foden, overtager hun med et øjeblikks varsel hovedrollen og blir stjerne med et slag. Alle intrigen andre brikker falder på plads, og Spats udånder til slut på scenen i lykkelig forvisning om at fremtiden er sikret for hende. En rigtig solstrålehistorie.

Igen smyger dialogen sig elegant omkring

flosklerne, som f.eks. i indledningsscenen hos lægen:

Dr. Bowers: »Spats, you've got six months to live.«

Spats: »Six months from now?«

Dr. Bowers: »From your last visit – That was five months ago.«

Spats: »Four weeks to live? Tst! Thirty days.«

Dr. Bowers: »This is February, Spats.«

Men det der først og fremmest er interessant ved denne backstage-musical, er naturligvis at Stanley Donen her vender tilbage til den genre, som han mestrede i 40'erne og 50'erne med hovedværkerne »On the Town«, »Singin' in the Rain« og »Seven Brides for Seven Brothers«. I »Baxter's Beauties of 1933« har han i samarbejde med veteran-koreografen Michael Kidd (der i øvrigt spiller Joey Popchiks far i den første film) fået skabt et par udmærkede sangnumre, men forventningerne indfries først til fulde i det store finalenummer, der i sin overdådige ødselhed i farver, masseoptrin og dekorationer helt er på højde med Busby Berkeleys i 30'erne.

De medvirkende skuespillere lever flot op til rollernes fine balancegang mellem klischeé og parodi. De vigtigste af dem er med i begge film: Red Buttons, Eli Wallach, Trish Van De-

vere, Art Carney og naturligvis George C. Scott, der tidligere i film som »Dr. Strange-love« og »The Flim-Flam Man« har demonstreret sit rige komiske talent. I begge film har han en stor patetisk-beåndet dødsscene: »Funny, isn't it?« siger den døende Spats Baxter, »One minute you're standing in the wings, the next minute you're wearing them.«

»Movie Movie« er en film for de indviende, i sin billedstil en smuk pastiche på en filmtype, der er uddød (og i øvrigt fotograferet af Charles Rosher, Jr. og Bruce Surtees, begge sønner af veteranfotografer fra dengang), og i sin spillestil og replik en kærlig parodi. Man skal nok have det samme indforstående kendskab til det klassiske Hollywoods konventioner for som tilskuer at få det fulde udbytte af den, men så er den til gengæld utroligt morsom og storslået underholdning.

Den danske titel er det rene nonsens, og tyder netop på at man fra udlejningsselskabets side ikke rigtig har vidst hvordan man skulle lancere den. Og det er synd – den fortjener et stort publikum.

Asbjørn Skytte

To scener fra »Baxter's Beauties«-sekvensen i »Lige i stødet«



LIGE I STØDET

Movie Movie. USA 1978. **P-selskab:** ITC. **Ex-P:** Martin Starger. **P-samordner:** Teresa Stokovic. **P-leder:** Jonathan Sanger. **Eksteriør-leder:** Vahan Mooskian. **P/Instr:** Stanley Donen. **Instr-ass:** Jonathan Sanger, Mark Johnson, Lorraine Senna. **Manus:** Larry Gelbart, Sheldon Keller. **Foto:** Chuck Rosher, Jr. (»Dynamite Hands«), Bruce Surtees (»Baxter's Beauties of 1933«). **Farve:** Eastmancolor (kun 2. del). **Klip:** George Hively, Wesley John McAfee. **Ark:** Jack Fisk. **Dekor:** Chris Horner (Set design), Jerry Wunderlich. **Musik/Arr/Dir:** Ralph Burns. **Vokal-arr:** Buster Davis. **Sange:** Ralph Burns, Buster Davis (komp), Larry Gelbart, Sheldon Keller (tekst). **Kost:** Patty Norris. **Koreo:** Michael Kidd (»Baxter's Beauties of 1933«). **Tone:** James Webb, Jr., David Dockendorf. **Lyd-E:** William Wistrom. **Makeup:** Del Acevedo, Ed Butterworth, Joseph McKinney, Michael Germain. **Fortekster:** Dan Perri. **Stunt-instr:** Denver Mattson. **Stunts:** James Winburn, Bud Evans. **Medv:** (»DYNAMITE HANDS«) George C. Scott (Gloves Malloy), Trish Van Devere (Betsy McGuire), Red Buttons (Peanuts), Eli Wallach (Vince Marlowe), Harry Hamlin (Joey Popchik), Ann Reinking (»Troubles« Moran), Jocelyn Brando (Mama Popchik), Michael Kidd (Pop Popchik), Kathleen Beller (Angie Popchik), Barry Bostwick (Johnny Danko), Art Carney (Dr. Blaine), Clay Hodges (Sailor Lawson), George P. Wilbur (Tony Norton), Peter T. Stader (Barney Keegle), James Lennon (Announcer), Charles Lane (Dommer), Dick Winslow (Journalist), Brendan Dillon (Formand for juryen), John Hudkins, (Robert Herron, Chuck Hicks, George Fisher (Forbrydere), Denver R. Mattson (boksepartner), James Nickerson (Freddie Fox), Harvey G. Perry, Wally Rose (Kampdommere), Fred Scheiwiller (Keegles manager), James J. Casino (Keegles sekundant), John R. McKee, Gary Stokes (Tidtgere), Garth Thompson (Irish Goldberg), Clifford Happy (K. O. Brown), Terry L. Nichols (Kid Gale), Larry Hayden, Patrick Omeirs (Boksere), Michael Rodgers (Tiger Barnes), Thomas Morga (Killer Wales), Clarence Beatty (Zito Prima), Charlie Murray, Evelyn Moriarty, June McCall, Jack Slate, Michael Lansing (Fans); (»BAXTER'S BEAUTIES OF 1933«) George C. Scott (Spats Baxter), Barbara Harris (Trixie Lane), Barry Bostwick (Dick Cummings), Trish Van Devere (Isobel Stuart), Red Buttons (Jinks Murphy), Eli Wallach (Pop), Rebecca York (Kitty Simpson), Art Carney (Dr. Bowers), Ma-die Norman (Gussie), Jocelyn Brando (Mrs. Updike), Charles Lane (Mr. Pennington), Barney Martin (Motorcykelbetjent), Dick Winslow (Tinkle Johnson), John Hudkins, Robert Herron (Flyttemænd), Sebastian Brook (Fritz), Jerry von Hoeltke (arbejdsmand i teater), Paula Jones (Korpige), John Henry (danser i kor), George Burns (Konferencier). **Længde:** 106 min. **Udl:** Obel. **Prem:** 11.1.80 – Grand.

Kort sagt

Ebbe Iversen (E. I.)
Ib Monty (I. M.)
Peter Schepelern (P. S.)
Kaare Schmidt (K. S.)
Per Calum (P. C.)
Mads Egmont Christensen (M. E. C.)

ALAMBRISTA – DEN ILLEGALE

Instruktør: ROBERT YOUNG

Roberto er en mexikansk landarbejder, der forlader sin kone og sit nyfødte barn for ligesom tusinder af sine landsmænd at gå illegalt over grænsen til USA, i håbet om at kunne tjene penge i Californien. Robert Young har i sin film, der solidt placerer sig inden for den halvdokumentariske problemfilmgenre, helt bevidst typificeret tilfældet Roberto og undgået enhver dramatisering. Roberto er i filmen i højere grad end en individualiseret person en repræsentant for et problem, som alle kender, men som ingen gør noget ved. Filmen er derfor også snarere dramatiseret journalistik end nogen kunstnerisk bearbejdelse af virkeligheden. Men inden for sine selvvalgte begrænsninger er »Alambrista« en velafvejlet og sympatisk film. (Alambrista – The Illegal – USA 1977). I.M.

CHARLY OG STEFFEN

Instruktør: HENNING KRISTIANSEN

Henning Kristiansens debut som soloinstruktør med denne follow-up til den fortjent populære »Mig og Charly« afslører ubarmhertigt, at han bør blive bag sit kamera, og at den første films kvaliteter må tilskrives medinstruktøren Morten Arnfred. Beretningen om den århusianske genforening mellem studenten Steffen og klunseren Charly samt Steffens gryende politiske og sociale bevidsthed er en fæl fuser – stift og livløst instrueret, fyldt med overflødige nærbilleder og urytmiske staccatoklip, og baseret på et manuskript, hvis dramatiske vægtløshed kun overgås af dets pædagogiske eftertrykkelighed. Væmmelige burgøjsere og bolighajer sættes op over for friske boligaktivister og muntre gruppeteaterspillere, der snakker meget om arbejdsløshed, forurening og atomkraft. I denne floskeltyngede papmaché-verden kan Allan Olsen og Kim E. Jensen trods talentfuld troværdighed intet nyt lægge til rollerne som Charly og Steffen, og Ghita Nørby kan slet ingenting stille op. Jacob Groths musik er god, men filmen har erstattet forgængerens varme og charme med knaster kalkulation, der bare kalkulerer helt forkert. (Danmark 1979). E.I.

GOLDEN GIRL

Instruktør: JOSEPH SARGENT

Det er den nøje planlagte og programmerede fremelskning af vindere, et af de mange skræmmende fænomener inden for den moderne sportsverden, som Sargent tilspidser med maksimal effektivitet i sin uhyggelige historie om det blonde vindunder Goldine Serafin, der er bestemt til at vinde 100, 200 og 400 m løb ved de olympiske lege i Moskva i 1980. For stedfaderen, dr. Serafin (atter den gale videnskabsmand med tysk accent – et lidt for nemt knæfald for konventionerne) er de olympiske sejre dog kun et biprodukt. Hans ærinde er den gamle drøm om at skabe en ny menneskerace af fysisk fuldendte individer, og det fører nok filmen lidt for meget over i det sciene fiction-agtigt uforpligtende. Men som helhed holder Sargent sig ganske tæt på virkeligheden, og han mestrer fint den stigende spænding i historiens forløb og økonomiserer suverænt i den gradvise afdækning af sandheden om den robotagtige pige. Man nikker genkendende til Sargents teknik, som han så virtuost udfoldede i »Togkapring«, og spillet er brilliant. (Golden Girl – USA 1979). I.M.



Scene fra »Heroes«

HEROES

Instruktør: JEREMY PAUL KAGAN

I 1934 fandt Claudette Colbert og Clark Gable hinanden i en Greyhoundbus på vej gennem Amerika i »Det hændte en nat«, og det er næppe helt utilsigtet, at »Heroes« bringer Capras moderne komedie tilbage til ens tanker. Filmens par finder også på en bustur sammen i troen på og viljen til at lade kærligheden overvinde modsætninger og problemer. Men verden har forandret sig på 43 år, og der er flere dissonanser i den romantiske komedie fra 1977 end i den sofistikerede fra 1934. Sally Field er måske ikke så langt fra Colbert. Også Field er en pige, der er kommet i tvivl om, hvor vidt det er den rette mand, hun er ved at gifte sig med. Men Henry Winkler er en nutidig antihelt. Han er en Vietnamveteran, der er stukket af fra det psykiatriske hospital, hvor han er under behandling. Han nærer en bizar drøm om sammen med nogle krigskammerater at starte en ormeform. Men en af veteranerne er gået helt i stå på familiegården, skildret i meget bevægende scener. I det hele taget får »Heroes« i komediens form bragt os

ganske tæt ind på, hvad krigens omkostninger har været for den enkelte. Og selvom filmen langtfra er fuldendt, er det en komedie med god mening i. Vietnam-efterbyrden bliver nok så velkarakteriseret i Kagans film som i nogle af de mere ambitiøse film, der mere demonstrativt går løs på de hjemvendendes problemer, og Henry Winkler og Sally Field spiller fint afstemt op mod hinanden. (Heroes – USA 1977). I.M.

HISTORIEN OM EN MODER

Instruktør: CLAUD WEEKE

Det er ingen let sag at gengive eventyret, med dets delikate sammenblanding af uvirkelighed og eventyrlig logik, i filmisk form. For at komme ud over den reale films alt for pågående fotografiske realisme, vælger de fleste at formidle eventyrmateriale via en eller anden form for animationsteknik. Weeke, der for nogle år siden vakte international opmærksomhed med en æstetisk velplejet kortfilm om Skagen, har imidlertid lavet sin version af H.C. Andersens eventyr om moderen, der kæmper for at få sit døde barn tilbage, som »rigtig« film, og som venteligt giver det da også anledning til stilistiske problemer, til uegalitet i fortællingens niveau'er. Forsøget på at modernisere historien samtidig med at det universelle, almengyldige i eventyret respekteres, er ikke vellykket. At lade moderen give afkald på sit barn til slut, fordi Døden i to hypotetiske fremtidsvisioner kan vise hende, at der er lige stor chance for at hendes barn vokser op til at blive kriminaliseret narkoman og til at blive en fad socialistisk indpisker, virker direkte latterligt. Men i stedet for at pege på alt det, som næsten på forhånd er dømt til at mislykkes i et sådan projekt, kan man pege på, at der faktisk også er scener og små øjeblikke, hvor det med overvældende odds imod sig lykkes at skabe en surreal eventyrstemning: slumbaggården i sær teatralisk belysning, hvor Bodil Udsen står med fejekosten mellem skraldebøtterne og siger til den fortvivlede moder (Anna Karina i sin karrieres anden danske filmrolle): »Jeg er Natten!« Det filmiske eventyr er ikke nogen taknemmelig genre, men i sådanne enkelte øjeblikke er det lige ved at lykkes Weeke at overbevise os om, at det, han prøver, kan lade sig gøre. (Danmark 1979). P.S.

KAPLØB MED TIDEN

Instruktør: NICHOLAS MEYER

Nicholas Meyer er forfatter til nogle sjove bøger, hvor facts og fiktion sammenstilles på en original måde. Den succesfulde »The Seven Per Cent Solution« (der også blev filmatiseret, jf. KOS nr 135) handler f.eks. om Sherlock Holmes' møde med Sigmund Freud. I sin debut som filinstruktør fortsætter Meyer denne linie: H. G. Wells skrev ikke bare en roman om en tidsmaskine, han konstruerede faktisk en, som hans ven, lægen dr. Stevenson undslap med, da det blev afsløret, at han levede et dobbeltliv og lejlighedsvis var Jack the Ripper. Da den forrykte morder (spillet af David Warner) flygter til fremtiden (Los Angeles

1979), sætter Wells (Malcolm McDowell) efter ham. Hans samvittighed forbyder ham at lade denne galning huse i en fremtid, som han har de allerstørste forventninger til. Intrigen, med mindelser om Rene Clairs »It Happened Tomorrow«, er, selv på sine egne præmisser, bestemt ikke bare nogenlunde vandtæt (bare et eksempel: Hvorfor kommer tidsmaskinen tilbage til Wells' kælder efter Stevenson har brugt den, når den åbenbart ikke vender tilbage til kælderens, da Wells har brugt den, men bliver i L.A.?). Men filmen er rig på underholdende indfald og får god spænding og mange pudsigheder ud af at se på nutiden som science fiction utopi. (Time After Time – USA 1979). P.S.

KRIG OG KÆRLIGHED

Instruktør: PETER HYAMS

Film-melodramaets højdepunkt lå i 50'erne. I den følgende tid svandt interessen for de store, enkle følelser, men nu skulle der være basis for en renæssance. Det nyeste skud på stammen er »Hanover Street«, der allerede i titlen vækker minder om den klassiske tårerperser »Waterloo Bridge«. Vi er da også tilbage i England under krigen. En amerikansk bomber-kaptajn og en engelsk, gift kvinde oplever den store kærlighed, der slutter med tårer i øjnene, da de ikke får hinanden. Amerikaneren har endda delt sin tid mellem hende i bløde modlysbilleder og (uden at vide det), hendes mand, en skrivebords-spion, som han ved et genrekarakteristisk tilfælde må redde fra tyskerne i Frankrig. Ingredienserne svarer altså til den danske titel, men det er dog genre-atypisk, at krigen ikke er kærlighedens tragiske hindring. Krigen giver anledning til en masse gode, absurde vitser, mens kærligheden er personernes (kvindens) eget valg. Genren rummer alt fra det kunstnerisk dydborende til det pladdersentimentale. Denne film er nærmest det sidstnævnte, men den er ikke følelsesprostituerende som f.eks. »Love Story«. Den er ren overflade, men netop også »ren«. Den prætenderer intet andet end at vise nogle af genreens smukkeste klicheer. Hvis kærligheden til genren er stor nok til at ofre et par timer af sit liv til at se hvor smukt det kunne have været, så er man lige til at tørre op med en svamp, når den supercharmerende Harrison Ford og den underskønne Leslie-Ann Down finder ind i hinandens arme mens musikken når crescendo og bombeeksplosionerne farver baggrunden gyldenrød. Melos + drama = melodrama! (Hanover Street – USA 1979). K.S.

LUK ØJNENE OG SKYD

Instruktør: ROBERT ALDRICH

Næppe nogen anden instruktør med et vist ry i intellektuelle kredse er så svingende i talentets vidtløftige udfoldelser som Robert Aldrich. Efter det velkonstruerede og meningsfyldte melodrama »Raketbase 3« fulgte den grove Joseph Wambaugh-filmatisering »The Choirboys«. Og nu kommer så en leddeløs, såkaldt komedie med Gene Wilder som jødisk rabbi ene og forladt på prærien i år 1850 indtil han samles op af en skrap revolver-

mand, der bliver rabbiens beskytter under den lange rejse fra Philadelphia til San Francisco. Filmens komedieindslag er forcerede og umorsomme, og Gene Wilder overspiller sin naivt-elskelige personlighed så stærkt, og så ensidigt, at han ender med at blive en irritation. Filmen rummer nogle få kuriose og pænt underholdende sekvenser, ikke mindst rabbiens og revolvermandens tilfangetagelse af indianere, men som helhed er filmen en misforståelse fra Aldrichs side og et vidnesbyrd om, at komedien er noget han bør holde sig fra. (The Frisco Kid – USA 1979). P.C.



OLSEN-BANDEN OVERGIVER SIG ALDRIG

Instruktør: ERIK BALLING

Den løbende serie om Olsen-bandens meriter har, bortset fra de første to film, hvor ingen nøjagtig vidste, hvad Egon, Benny og Kjeld egentlig kunne bruges til, været et konstant lyspunkt i dansk film. Det høje og i bedste forstand professionelle stude, som Balling har evnet at præstere i film efter film er enestående, og kun vores tilvænning kan få det til at synes mindre. Hvilket forsåvidt er udmærket, fordi der således sættes en standard for andre filmfolk at leve op til. »Olsen-banden overgiver sig aldrig« er nr. 11 i serien, og efter en vemodig før-fortekster-sekvens konkluderer Egon, at tiden nu er inde til at begå, hvad der er næsten legale forrydelser, hvilket viser sig at være noget med tomme selskaber, en drøm om at overtage Magasin du Nord og i sin konsekvens et anslag mod politikeres udsalg af Danmark til Fællessmarkedet. Bandens kupforsøg er mange, og skønt jeg savner et virkeligt *clou* (i lighed med f.eks. »Elverhøj«-sekvensen i »Olsen-banden ser rødt«), så er der megen blid morskab i de variationer, som denne films kup byder på. Og hvis Poul Bundgaards Kjeld denne gang er blevet næsten for flæbende ynkelig, så er Grunwalds Benny og Sprogøes Egon i solid form, som også en række biroller er det. Ikke mindst Axel Strøbyes veloplagt servile politispektrator. (Danmark 1979). P.C.

RINGENES HERRE

Instruktør: RALPH BAKSHI

Tolkiens roman »Hobbiten« samt trilogien »Ringenes herre« har for mange været noget af en åbenbaring. Siden trilogiens udgivelse i midten af halvtredserne er værket blevet genstand for en næsten kultisk dyrkelse, og animations-filmeren Ralph Bakshi har nok skønnet, at en film over Tolkiens fortællinger ville være en sikker økonomisk succes, fordi alle læsere også måtte se filmen. Og måske spiller det ingen rolle, at filmen er så rablende talentløst lavet. Den teknik Bakshi har benyttet – først at filme historien »live« for dernæst at animere ovenpå – virker i hvert fald i dette tilfælde som et enormt tilbageskridt. Værre endnu er det, at Bakshi totalt har overset (eller måske ikke magtet) at eventyrets personer må karakteriseres ordentligt for at interessere, men bortset fra enkelte tilfælde til noget sådant er personerne generelt flade og intetsigende. Stilistisk er filmen et slemt mismask af modstridende påvirkninger. Baggrundstegninger med inspiration (hvis det ellers er ordet) fra Rembrandt, et fødselsdagsselskab lavet af la Breughel og personer så tutenuttede som om tegnefilmens udvikling var gået i stå i tyverne. I stedet for at være det avancerede værk, som en opblæst Ralph Bakshi under et pressemøde forud for filmens premiere hævdede, er filmen mere egnet til at låse en mængde mennesker fast i en absolut overbevisning om at tegnefilm kun er for børn og barnlige sjæle. Thi hvem vil ellers gide interessere sig for en primitiv film som denne? (The Lord of the Rings – USA 1978). P.C.

ROCKY II

Instruktør: SYLVESTER STALLONE

At den måtte komme – med samme kommercielle lovmæssighed som returkampen i professionel bokning – fortsættelsen af legenden om hvordan den hjertensgode men potentielle sociale taber, Rocky Balboa, viste sig selv og en undrende omverden, at han ikke bare var *just another bum from the neighbourhood*, var at vente. Overraskende er det imidlertid, at den nye film er så bemærkelsesværdigt uudholdelig. For Sylvester Stallone, der foruden at være hovedrolleindehaver og manuskriptforfatter, også har instrueret, er ganske afgjort ikke nogen inhabil filmhåndværker. »Rocky II« er velspillet. Dens *mise-en-scène* er professionel og den fortæller faktisk sin »historie« i et afvekslende og ofte medrivende tempo. Sagen er, at end ikke disse formelle egenskaber magter at tilsøre det ny manuskripts grundholdning og ej heller dets bastante, usammenhængende og klichefyldte opbygning. Følgelig er både den capraske humor og den nødvendige ironiske distance til figurerne, der kendetegnede Avildsens første film, vejet til fordel for den slettest tænkelige form for ultraamerikansk naiv idealisme. For at retfærdiggøre den ekspresionistiske fortælle-måde filmen særligt mod slutningen betjener sig hæmningsløst af, manøvrerer Stallone sit alter ego dybt ind i en i hvert fald for et dansk publikum absurd eventyerverden, som er lige så forvirrende som den er

uinteressant. Og resultatet: Efter slutningens groteske inferno – sportslig udfoldelse, kamp på livet eller utilsløret voldsudpensling, det hele er øjensynligt eet fedt – griber man sig selv i at sidde og ønske, at begge kombattanterne var blevet liggende for ikke siden at rejse sig. (Rocky II – USA 1979). M.E.C.



SAMME TID NÆSTE ÅR

Instruktør: ROBERT MULLIGAN

Tilfældigt mødes to på en kro. De falder i snak, de elsker, og de aftaler at mødes næste år, samme tid og samme sted. Hun spilles af Ellen Burstyn, han af Alan Alda, to sympatiske og dygtige skuespillere, der begge gør, hvad de kan for at skabe liv og rigtige mennesker, hvor det til grund liggende Broadway-skuespil opererer med nemme konstruktioner, glatte følelser og den form for menneskelighed, der er omtrent så ægte som doktor Frankensteins misbrugte skabning. I Robert Mulligans instruktion understreges det kunstige i situationerne – og dog lykkes det af og til for Alda og Burstyn at overvinde nogle af de forhindringer, som Bernard Slade (manus- og skuespilforfatteren) har strøet ud med rund hånd og ringe talent. Mulligans instruktion er anonym, og spørgsmålet trænger sig på: Skal instruktørens tidlige succeser egentlig ikke tilskrives det nære samarbejde med Alan J. Pakula? (Same Time, Next Year – USA 1978). P.C.

SIKKEN ET OVERTRÆK

Instruktør: NOEL BLACK

Black lavede for mange år siden en velturneret kortfilm om skate board-sporten («Skaterdater»), som også blev vist herhjemme. Han debuterede som spillefilminstruktør i 1968

vet om den aldrende Simone de Beauvoir. En række af hendes venner og bekendte fortæller, i samtale med Beauvoir, mere eller mindre godvilligt det, hun gerne vil høre. De komplimenterer hende og bekræfter hende respektfuldt i hendes synspunkter. Beauvoir har, i hvert fald i visse kredse, indlagt sig uvisnелиг hæder for sit kvindepolitiske pionerværk, »Det andet køn« (1949). Hendes ikke just vitale fiktionsværker er altid blevet modtaget med respekt, og hendes store memoireværk har, især hvad førstedelen angår, fundet mange læsere. Men med årene bliver det mere og mere klart, at denne feministiske, individualistiske, integritets-forsvarende kvinde af en ironisk skæbne er henvist til først og fremmest at påkalde sig samtidens – og måske i endnu højere grad eftertidens – interesse, fordi hun gennem et helt liv har stået en af århundredets største forfattere nær. Hun fremstår i filmens lange, men ikke uinteressante monologer bestemt som et intelligent og udmærket menneske, men hun virker for humorløs og ukunstnerisk til rigtig at fascinere. Man glæder sig hver gang den underlige gamle mand med de mærkelige øjne i nogle scener hist og her får ordet. Han er troldmanden, hun er allerhøjest hans lærling. (Simone de Beauvoir – Frankrig 1978). P.S.

TANGODRØMME

Instruktør: JEAN-DANIEL POLLET

I 1958 lavede Jean-Daniel Pollet den underfundige kortfilm »Pourvu qu'on ait l'ivresse« (herhjemme udsendt af SFC under titlen »I den syvende himmel«). Den var i tråd med tidens nouvelle vague-spillefilm en ironisk og følsom serie observationer omkring en genert og grim ung mand, der på en parisisk danse-restaurant forgæves søgte at komme i kontakt med pigerne. Den uforglemmelige grimorian blev spillet af Claude Melki. Siden har Pollet og Melki lavet flere film sammen, men ingen af dem har været vist i Danmark. Det er derfor ganske mærkeligt at se »Tangodrømme«, fordi den helt bogstaveligt tager tråden op fra kortfilmen. Claude Melki har stadig besvær med kvinderne, men han lærer at danse tango og med en luder fra kvarteret danner han par, og de vinder det ene mesterskab efter det andet. »Tangodrømme«, der bl.a. kan ses som en ironisk kommentar til Bertoluccis overvurderede »Sidste tango i Paris«, er en kurios og kapricøs film, der ikke er så morsom i udførelsen som i intentionerne. Det lidt fortænkte blokerer for den befriende humor, i situationerne, men også i Melkis figur, der er sammenstukket af inspirationer fra Chaplin, Keaton og Jerry Lewis. Filmen er bedst, når den satiriserer over dansekonkurrencemiljøet. Det lykkes den imidlertid ikke at udløse de videre perspektiver om dansens, dvs. kunstens befriende virkninger på mennesket, som den anlægger. Der er pud-sige enkeltheder og af og til en ganske køn kombination af humor og melankoli i Pollets film, og man bliver nysgerrig efter at se, hvad Pollet har lavet i de mellemliggende 20 år mellem de to film. (L'Acrobate – Frankrig 1976).

I.M.

SIMONE DE BEAUVOIR

Instruktører: JOSE DAYAN & MALKA RIBOWSKA

Det er en næsten ukritisk loyal og beundrende portrætfilm, Dayan og Ribowska har la-

