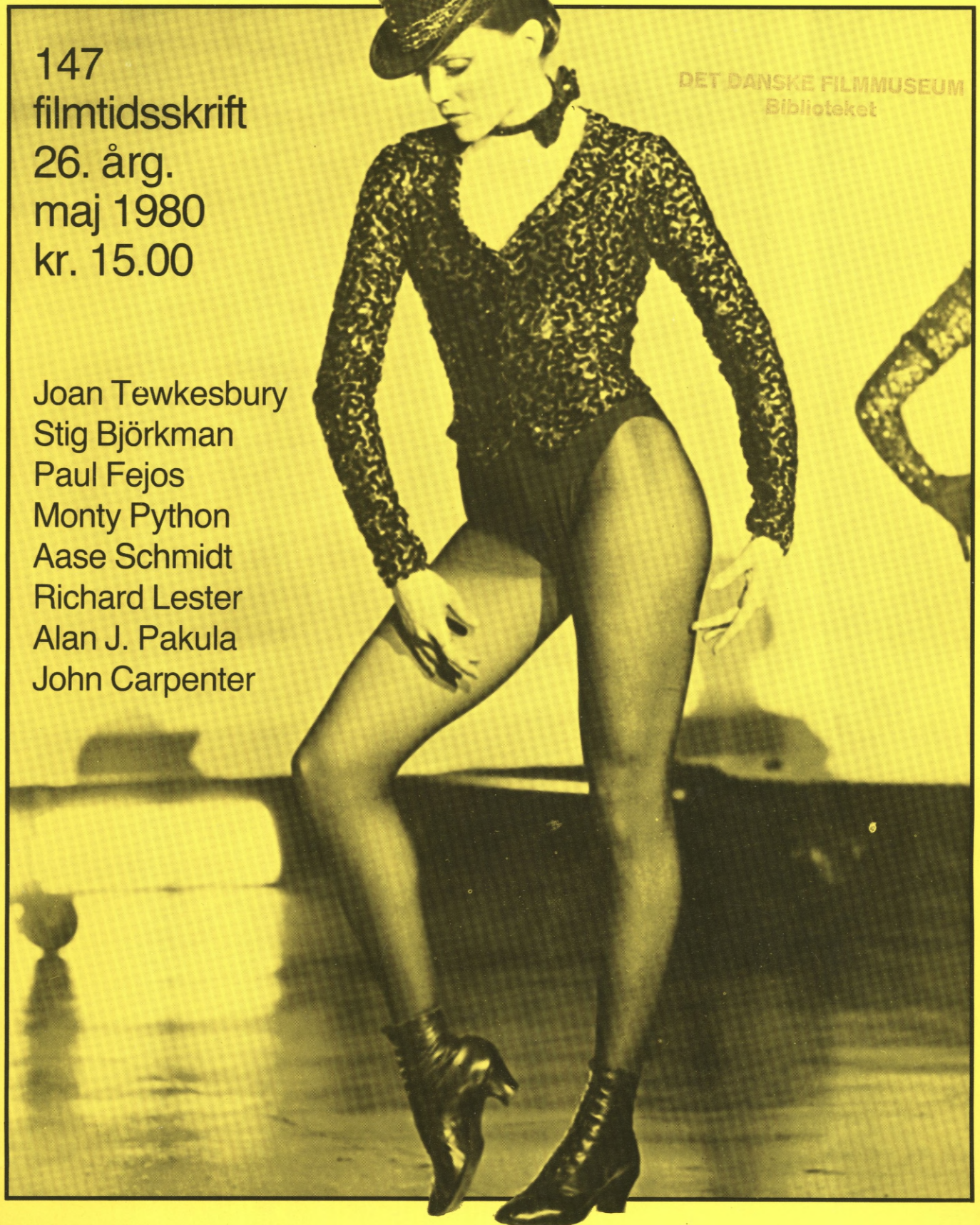


Kosmorama

147
filmtidsskrift
26. årg.
maj 1980
kr. 15.00

Joan Tewkesbury
Stig Björkman
Paul Fejos
Monty Python
Aase Schmidt
Richard Lester
Alan J. Pakula
John Carpenter

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket



Kosmorama

147 – 26. årg. maj '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 filmmuseets 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.

84

Fri af Altmans skygge

Ib Monty skriver om Joan Tewkesbury, der efter flere manuskripter for Robert Altman nu selv er debuteret som instruktør med »Old Boyfriends«.



85

Tewkesbury og Schrader om »Old Boyfriends«

Poul Malmkjær.

87

Björkmans »Kvindesind«

I en samtale med Per Calum fortæller Stig Björkman sine intentioner og arbejdet med filmen »Kvindesind«.



90

Monty Pythons flyvende cirkus

Ul Jørgensen skriver om Monty Pythons fantastiske univers.

96

Ufarlige ungdomsfilm

Stefan Henszelman er vokset op med halvfjerdsernes bølge af danske ungdomsfilm og beskriver her filmenes fortrin og mangler.

100

Fejos – den fremmede fugl

Peter Schepelern har fulgt filmmuseets serie af Fejos-film.

103

Filmene

Lad os prøve igen
Da Havana røg cigaren
Verden er fuld af børn

The Rose

Tågen

Løgmarken

Magtens veje

Den lysende rytter

Sådan er jeg osse...

Orkesterprøven

Lige for loven

113

Kort sagt

Fangen på Zenda

Flammer over Caribien

Hemmelig mission

Jeg er med barn

Marlowe går til sagen

1941

Sikken sommer

Star Trek

Den tredje generation

114

Set i TV

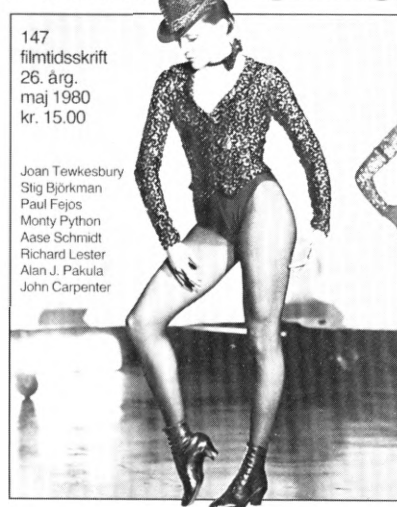
115

Debat

Kosmorama

147
filmtidsskrift
26. årg.
maj 1980
kr. 15,00

Joan Tewkesbury
Stig Björkman
Paul Fejos
Monty Python
Aase Schmidt
Richard Lester
Alan J. Pakula
John Carpenter



Forsiden: En scene fra Bob Fosses »All That Jazz«, der netop er blevet tildelt fire Oscar-statuetter (mere om Oscar-priserne på næste side). Vi vender tilbage til filmen i næste nummer, der udkommer ca. 1. september.

Bagsiden: En scene fra James Ivorys Henry James-film »The Europeans«. Også den vender vi tilbage til i næste nummer.

Oscar-ræset afgjort

Hollywoods prisuddeling domineret af »Kramer mod Kramer« og »All That Jazz«

Som ventet blev »Kramer mod Kramer« den store Oscar-vinder. Robert Bentons film blev ialt belønnet med fem af de eftertragtede priser, og i hælene på den kom Bob Fosses musical-drama »All That Jazz«, der tildeltes fire Oscar-statuetter.

»Kramer mod Kramer« blev kåret som årets bedste film, og yderligere var der to priser til Robert Benton, for bedste instruktion og bedste manuskript efter romanforlæg. Prisen for bedste mandlige hovedrolle gik til Dustin Hoffman for hans præstation i filmen, og Meryl Streep fik en Oscar for bedste kvindelige birolle.

Bob Fosses delvis selvbiografiske musical »All That Jazz« vandt priser for henholdsvis klipning, art direction, costume design og bedste musik-adaption.

Andre priser: Steve Tesich fik en Oscar for bedste originalmanuskript (»Breaking Away«), Sally Field fik prisen for bedste kvindelige hovedrolle i Martin Ritts »Norma Rae«, og den 79-årige Melvyn Douglas modtog sin anden Oscar for bedste mandlige birolle i filmen »Being There«. Douglas fik sin første Oscar for sin rolle i Martin Ritts »Hud«.

Som bedste fotograf valgtes Vittorio Storaro for fotograferingen af Francis Coppolas

»Dommedag nu«. Også lydarbejdet i »Apocalypse Now« blev belønnet med en Oscar.

Ridley Scotts rum-gyser »Alien« blev fremhævet for sine visuelle effekter og belønnet med en Oscar, og endelig var der en Oscar til Volker Schlöndorff, hvis »Bliktrommen« blev valgt som årets bedste fremmedsproget film i USA.

Særlige priser: Alec Guinness blev hædret med en særlig »for advancing the art of screen acting through a host of memorable and distinguished performances«, producenten Ray Stark tildeltes Irving G. Thalberg-prisen, der gives til »creative producers whose body of work reflects a consistently high quality of motion picture production«, og til Alan Splet var der en særlig Oscar for hans arbejde med lyd-effekter på filmen »The Black Stallion«.

P.C.



Roy Scheider i »All That Jazz«

Berlin 1980

Poul Malmkjær

Berlin-festivalen – den 30. i rækken – var i år præget af god organisation og dårlige konkurrencefilm. Selv så jeg en god og tre halvgode, og jeg kan forstå på mine hjemmelsmænd og -kvinder, at jeg iøvrigt ikke var gået glip af meget i den del af festivalen.

Den helgode film var naturligvis Konrad Wolfs »Solo Sunny«, der med livlighed og detaljerigdom skildrer en utilpasset menneskeskæbne i DDR, en ung pige, der er refrænsangerinde i et omrejsende »show«. Wolf har i denne film forladt sin lidt tunge redelighed til fordel for en næsten ungdommelig lyst til at provokere, især i personkarakteristikken.

De mere spændende konkurrencefilm kom i øvrigt fra Østeuropa, hvor familiens og individets problemer synes at optage en større og større plads på repertoiret på bekostning af idé-filmene. Istvan Szabo, der vel stort set altid fortæller om individuelle mennesker, skønt han ofte lægger det hele ind i en allegorisk form, glædede mange mere end undertegnede med et kammerspil fra krigens dage, »Bizalom« (Tillid), om to mennesker, der på flugt kommer til at leve så tæt på hinanden som var de mand og hustru, en situation, der kun er udholdelig, hvis de har fuld tillid til hinanden. Det har han ikke fra begyndelsen, og hans gradvise erkendelse af dens nødvendighed midt i al modstandskamp og undergrund, er filmens tema og dermed naturligvis også et intellektuelt indlæg i dagens debat om livsvilkår og paranoia.

Andrzej Wajda vil nu få sin renaissance – og sikkert også i Danmark. En række af hans seneste, spændende film er importeret. I Berlin viste han sin ekvilibristiske »Dyrygent«, der med John Gielgud i titelrollen fortalte om, hvad man kan bruge kunsten til i et konkurrence-samfund som det polske (og for den

sags skyld hvorsomhelst). Men Wajda er polak og hans land er Polen, og ligegyldigt om det er mønsterarbejderen i »Marmormanden«, udenrigskorrespondenten i »Hård behandling« eller den unge dirigent i »Dyrygent«, så er de eksponenter for temaer og tendenser, ømme punkter og nedgrøbede fejl i hans eget land. Det jeg kan indvende mod hans film er netop det ekvilibristiske og så hans lyst til at lade skuespillerne spille stjernekomedie, med udkrængende ture og ekstreme følelsesudladninger på de mest overraskende sindige tidspunkter. Men vist er det ofte meget flot og vist er det betydningsfuldt, hvad han siger.

Værtslandet havde midt i al jammeren den godhed at vise Helma Sanders-Brahms' »Deutschland, bleiche Mutter«, en formelt interessant film, der trygt kunne skæres ned med 30-40 minutter, men som trods det formåede at holde interessen fangen med en historie om et »moderskab« før, under og efter 2. verdenskrig. Filmen havde åbenbart voldsomt præg af instruktørens egne erindringer, og at beskære filmen ville måske føles som om hun klippede navlestrengen over. Eva Mattes kørte ganske flot en vanskelig hovedrolle igennem på intelligens og nderlighed. Men man kunne have undværet megen udenomssnak og klip til farmand ved fronten.

Af samme sympatiske observans, men noget enklere og klarere i udformningen var Ross Devenish' filmatisering af Athol Fugards »Marigolds in August«, en noget så sjældent som sydafrikansk film. Devenish og Fugards vil bl.a. huskes for samarbejdet på »Boesmann and Lena«. Her fortalte de en historie om hvordan man kan og skal bevare solidariteten midt i en undertrykkelse, der ellers bl.a. går ud på at skabe splittelse og egoisme. Vulgærhumanister af en speciel germansk

Bodil 1980

Det er aldrig sket før – og der vil måske gå lang tid før det atter sker. For første gang siden 1948, da Bodil-prisen første gang blev uddelt, gik hele fire statuetter til én film: »Johnny Larsen«.

Morten Arnfred fik sin Bodil for instruktionen af årets bedste danske film, Allan Olsen fik for bedste mandlige hovedrolle i filmen, og for henholdsvis bedste mandlige og kvindelige birolle fik Frits Helmuth og Berthe Quistgaard hver deres Bodil. Det var nogenlunde forudsigeligt og fuldt fortjent. På »Johnny Larsen«s plan var der ingen konkurrence.

Det var der trods alt, når det gjaldt om at finde frem til den bedste europæiske og den bedste ikke-europæiske film. Blandt de københavnske filmjournalister, der stemte om prisvinderne, var der flertal for at kåre »Bliktrommen« som bedste europæiske film, mens prisen som bedste ikke-europæiske film tilfaldt »Manhattan«, hårdt trængt af »Kramer mod Kramer«.

type bebrejdede filmen, at den lod en hvid outsider (Fugard selv) være manden, der så klart på situationen og fik de to stridende sorte forenet. Instruktøren kaldte dem med stor berettigelse for omvendt-racister.

Vladimir Menshovs »Moskva tror ikke på tårer«, som blev vist dagen før jeg ankom, og Richard Pearces »Heartland«, der blev vist dagen efter at jeg var rejst, blev rost af tilforladelige kollegaer. Den første fortæller om tre veninder gennem årene 1950-70, en periode, hvor de gennemlever ungdommens optimisme, materialismens problemer og lykkens relativitet når man er midaldrende. Den anden knytter sig til den nye amerikanske græsrod-film med en skildring af Wyoming i pionertiden, fortalt i den afskrællede ny-realisme ala »Badlands« eller »Northern Lights«.

Fra de alternative serier – seks ialt – kunne man hente indtryk af især nye tyske film, hvor jeg først og fremmest fængsledes af Heidi Genées »1 + 1 = 3«, en uimponeret »kvindefilm« om en ung skuespillerindes lyst og evne til at skabe en tilværelse for sig selv og sit barn på trods af alle gode og dårlige mands-viljer. Filmen var skabt med tempo, ironi og en forfriskende rollebesætning: Adelheid Arndt, Dominik Graf og Christoph Quest.

»Der grüne Vogel« var også tysk produceret, selv om det var Istvan Szabo, der havde iscenesat. Her fortæller han – mindre formalistisk end i sin konkurrencefilm – en kærlighedshistorie over de umulige grænser: *han* er polsk læge, gift; *hun* er tysk læge, i begyndelsen ugift, senere for en tid engageret i et trøst-ægteskab, der ikke kan holde. De mødes ved kongresser og på studierejser, og deres forhold strømmer af varme og af den fortvivlede bevidsthed om »det korte møde«s sweet sorrow. Hun investerer givetvis mere i deres forhold end han, der synes at leve lykkeligt i sit ægteskab, men – og det er vigtigt – han elsker hende med samme inderlighed, som hun ham, når de er sammen. Szabo lægger ikke sin sympati andre steder end i deres kærlighed, netop når de er sammen.

Han er uromantisk i den forstand, at han ikke smægter, når de er borte fra hinanden; hun er romantisk i den forstand, at hun længes efter ham, når de er adskilt. Szabo dømmes ikke kvaliteten af deres følelser, men synes at hævde, at hun gør sit liv unødig plaget med sin drøm om en permanent lykke, og at lykken netop ligger i de korte møder. Det er en ganske intrikat kærlighedshistorie, som kunne fortjene et større publikum. I øvrigt blev der uddelt følgende priser:

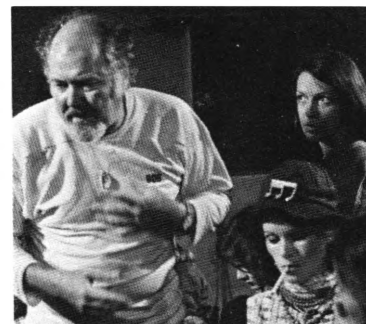
Guldbjørnen, festivalens fornemste pris, tildeltes »Heartland« og »Palermo oder Wolfsburg«. Marco Ferreris »Chiedo Asilo« tildeltes en sølvbjørn, en særlig pris for at have udvist størst originalitet. Yderligere var der sølvbjørn til Istvan Szabo (som bedste instruktør) for »Bizalom«. For henholdsvis bedste kvindelige og mandlige skuespillerpræstation fik Renate Krössner (»Solo Sunny«) og Andrzej Seweryn (»Dyrygent«) hver en sølvbjørn. Endelig var der i år en særlig »jubilæumspris«, der gik til »Marigolds in August«.

PS.: Den 17. februar, midt under festivalen, kom meddelelsen om at en af »Solo Sunny«s mandlige hovedrolle-skuespillere, Klaus Brasch, havde begået selvmord i Øst-Berlin.



Øverst Talia Shire og Richard Jordan i »Old Boyfriends«, nederst Joan Tewkesbury sammen med Geraldine Chaplin og Robert Altman

Fri af Altmans skygge



Ib Monty skriver om Joan Tewkesbury, der efter flere års manuskriptarbejde for Robert Altman er instruktørdebuteret med »Old Boyfriends«

Joan Tewkesbury, der debuterer som instruktør med »Old Boyfriends«, er i modsætning til så mange andre amerikanske debutinstruktører i disse år, hverken særlig ung eller særlig ukendt. Hun var 42, da hun i marts 1978 optog sin film, og hun havde et godt navn som manuskriptforfatter for Robert Altman.

Hun begyndte at arbejde for Altman som script girl på »McCabe og Mrs. Miller« i 1971, efter at hun i 60'erne havde studeret teater på University of Southern California og arbejdet som koreograf og danser, bl.a. sammen med Jerome Robbins. Hun havde været gift, fået to børn, og var blevet skilt og havde skrevet et manuskript, »Happy, Ever After«, baseret på sine erfaringer efter skilsmissen. For Altman, der i følge interviews har haft stor betydning for hende, skrev Joan Tewkesbury »Thieves Like Us« og »Nashville«.

Da hun tog springet fra skrivebordet til instruktørstolen, skulle man derfor tro, at det var trangen til at realisere egne manuskripter, der drev hende. Hun havde forudsætningerne for at blive en writerdirector, og det bliver hun måske også. Men sin første film som instruktør lavede hun, fordi Paul Schrader kom med et manuskript, som han og broderen Leonard

havde skrevet, og som de gerne ville have Joan Tewkesbury til at lave film over. Manuskriptet, der er skrevet for gennembruddet med »Taxi Driver«, hed »Old Girlfriends« og hovedpersonen var en mand, der opsøgte tidligere kærester, men Paul Schrader ændrede hovedpersonen til en kvinde, man fik Talia Shire til rollen, og Tewkesbury reviderede manuskriptet. Resultatet er det foreliggende, en fin og følsom lille film, hvis styrke paradoksalt nok i højere grad ligger i iscenesættelsen end i manuskriptet.

Diane Cruise er en 30-årig psykolog, der efter en skilsmisse og et selvmordsforsøg søger at finde ud af, hvem hun egentlig er. Og det prøver hun på ved at søge at finde ud af, hvem hun har været. Denne søgen efter sin nuværende identitet er også kombineret med nysgerrighed og en vag trang til at hævne sig. Man kan ikke komme bort fra, at der hos den meget filmbevidste og filmkyndige Schrader har rumsteret inspirationer fra både Duviviers »Et balkort« og Truffauts »Bruden var i sort«. Men selvom det er kvinden, der er filmens hovedperson, og hændelserne ses med hendes øjne, er hun den mest utydeligt definerede af personerne og den, der er mest tra-

Tewkesbury og Schrader om, »Old Boyfriends«

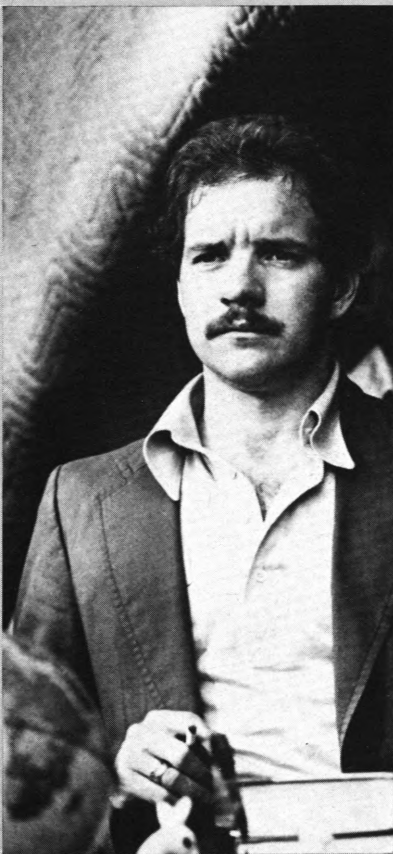
Poul Malmkjær



Joan Tewkesbury

Schrader: Jeg må vist først fortælle lidt om manuskriptets tilblivelse. Jeg var midt i arbejdet med et helt andet manuskript, da min bror kom med en idé til en film om en kvinde. Han var gået i stå med denne idé, men så kom jeg i tanke om et manuskript, jeg havde skrevet for lang tid siden, 5-6 år tror jeg. Det hed »Old Girlfriends«. Der var ikke meget ved det. Det fungerede ikke. Jeg havde arkiveret det uden nogensinde at have forsøgt at skrive det om. Mens jeg snakkede med min bror om hans idé, kom jeg til at tænke på, at hvis man ændrede hovedpersonen i min historie fra en mand til en kvinde, kunne manuskriptet måske komme til at fungere. Vi lavede en skitse i løbet af den dag, og vi følte begge to, at det gik an, også strukturen. Alligevel havde jeg en fornemmelse

Paul Schrader



af, at afpudsningen skulle foretages af en kvinde, som var mindre strukturelt bundet end jeg selv er. Hollandsk-tysk som jeg er, har jeg en tendens til at blive vældig optaget af strukturen.

Tewkesbury: – og han kunne ikke have fundet på en bedre...

Schrader: – så vi forhørte os hos Joan om hun ville skrive det om og instruere. Og det ville hun.

Jeg vil nødtigt se mig selv kun som instruktør eller kun som manuskriptforfatter. Jeg vil gerne skrive for andre, ligesom jeg gerne vil iscenesætte andres manuskripter.

Tewkesbury: Jeg må indrømme, at jeg straks fra starten var fascineret af denne historie om at gå tilbage i tiden for at genopdage sin ungdoms følelser. Jeg er nok selv lidt introspektiv, jeg kan lide at se ind i mig selv, og det er det, hovedpersonen gør i min film.

Schrader: Fortiden er der altid. Den forsvinder aldrig.

Tewkesbury: Som man vil forstå ændrede jeg intet ved strukturen. Derimod vil jeg understrege, at jeg ændrede og udbyggede de mandlige figurer en del, Richard Jordan og Keith Carradines figurer blev mere afrundede. Talia Shire og jeg arbejdede sammen et par måneder på dialogen før jeg skrev mit første udkast. Det var i efteråret 1977. Så læste Paul Schrader det. Det var alt for langt, så sammen skar vi det ned.

Schrader: En af de ting, jeg opdagede mens jeg fulgte filmens klipning var, at mens jeg indtil da udelukkende havde arbejdet med mandlige, ret ensrettede hovedpersoner, så var det her ikke lykkedes mig at »overføre« min mandlige energi til noget af betydning i den kvindelige hovedperson – som jo også er ensrettet. Derfor var jeg meget spændt på at se, hvad Joan havde tilført filmen. Og sandt at sige tror jeg, at den færdige film er blevet venligere overfor mænd end den ville være blevet i min udgave.

Tewkesbury: – det er nok sandt!

Schrader: Den grusomhed, der blev kvinderne til del i »Taxi Driver«, ville sikkert være blevet overført på mændene i »Old Boyfriends«, hvis jeg havde iscenesat den.

Tewkesbury: Man har set slutningen på »Old Boyfriends« som en happy ending. Det gør jeg ikke. Richard Jordans figur har jo fanget kvinden på et tidspunkt, hvor hun psykisk er længst nede. Hun har kastet alle sine erindringer fra sig. Det er vel den egentlige grund til hendes tøvende reaktion overfor ham. Der er en vigtig replik her. Det nærmeste han kan komme hende er at gå op ad trappen. Så siger hun til ham:

»I've done some awful things! There are things I have to make up for!«

Og han er så åben, at han kan svare:

»Yes, and you can start with me!«

Han siger også en anden vigtig ting:

»I'm not here to save you!«

I klipperummet overvejede vi tre, om vi skulle slutte filmen med replikken: »A cup of coffee will do!«, som vel er det overhovedet svageste, det blødeste, han kan bidrage med i den situation, når man betænker, at han jo faktisk var kommet til Californien for at skabe sig en karriere. Den side af sagen er meget vigtig for forståelsen af filmens slutning.

Schrader: Lad mig lige fremhæve en helt anden fortolkning af slutningen. Ingen kan »straffe« hende mere end hun selv gør. Hun tilbringer hele filmen med at straffe sig selv. Og i slutningen indser hun måske – og jeg siger måske – at hun kan holde op med det.

Men det er jo ikke udelukkende en film om en kvinde. Det er en film om en kvinde og en ung pige, og den unge pige er lidt af et mål, et bytte. Det er en film om en jagt, hvor en kvinde leder efter sig selv som 8-årig eller 12-årig. I filmens slutning mødes hun med en ung pige, som med tiden vil få de samme problemer som hun selv. Så hun er ikke alene, selv om man kan sige, at hun er alene med billedet af sig selv.

Tewkesbury: Jeg tror ganske enkelt at mange kvinder – og måske også mænd – af og til gør sig tanker om, hvad der var sket, hvordan det ville være gået, hvis man nu havde giftet sig med den eller den...

Schrader: Men en kvindes erindringer er meget ofte langt mere interessante end en mands. Kvinden er jo trods alt historiens konservator (the curator of history).



Talia Shire og John Belushi i scene fra »Old Boyfriends«

ditionelt i overensstemmelse med gængse klicheer om tidens helte og heltinder.

Som karakter rummer hun også nogle uafklarede modsætninger. Den ufølsomhed, hvormed hun optræder over for et par af personerne rimer ikke ganske med hendes egen hudløse sensibilitet, og der er overhovedet en del postuler i beskrivelsen af hende. Det er Talia Shires store fortjeneste, at hun i sit spil, der hårfint balancerer på kanten af det neurotiske, gør Diane mere vedkommende i filmen end hun er i manuskriptet. I et interview i »American Film« (March 1979) har Joan Tewkesbury afvist, at hun i sin film i særlig grad har villet anskue tingene fra en kvindes synsvinkel.

»I hate the idea of a woman's viewpoint; more than anything I hate it – not because I'm a woman, I love being a woman, but a viewpoint is a viewpoint is a viewpoint. It's colored by more things than just what sex you are or what color you are. It's colored by where you grew up, who you spend your time with, who you talk to, who you loved, and when that was good, and when it was rotten. All that stuff forms a viewpoint. A woman is the main character. It is from her action more than her perspective.«

I filmen kommer Diane da også i højere grad til at virke som en katalysator på andre end hun kommer til nogen dybere selvforståelse. Konklusionen for Diane bliver efter mødet med de tre gamle kærestes den enkle, for ikke at sige banale, at man ikke skal se tilbage. Med sin selvoptagethed kommer hun til at ramme andre hårdt uden at få løst sine egne problemer, og filmens slutning er måske det mindst tilfredsstillende og overbevisende i den.

Det er naturligvis ikke mærkeligt, at det er i portrætterne af de tre mænd, som Diane op søger, at filmen er mest interessant og original. I udformningen af dem genkender man Paul Schraders teknik og hans egentlige styrke. At skabe personer, der på engang er repræsentative for sider af det amerikanske samfund og har et helt individuelt liv. I krydsningen mellem det almene og det specifikke ligger spændingen. Og Richard Jordan, John Belushi og Keith Carradine korresponderer fint i deres spil med manuskriptets intentioner. Schraders teknik er næppe heller så forskellig fra Tewkesburys, hvis man f.eks. tænker på hendes manuskript til »Nashville«, der fik et fængslende og kompliceret Amerika-billede til at stige frem via de præcise mini-karakteristikker af mylderet af personer.

Som iscenesætter imponerer Joan Tewkesbury ved sin blidt udemonstrative måde at ramme atmosfæren på, og ikke mindst i måden, hvorpå hun kan skifte stemningen. Der er en vis afslappet modenhed i mødet mellem Diane og Jeff, hvis situation ikke er ulig Dianes. Han er ved at blive skilt og kommer måske aldrig til at lave de film, han har drømt om. Til gengæld er det ikke gået op for Eric, at tiden er en anden end dengang han ydmygede Diane seksuelt, og – omend hendes hævn er forståelig – er den måske for grusom. Afsnittet er nok lidt usikkert. Joan Tewkesbury vil prøve sig frem i satiren, men hendes humor kommer bedre til udtryk i scenen med privatdetektiven (Buck Henry). Dirrende stærkt er imidlertid det sidste møde med den afdøde boyfriends nervernedbrudte bror. Og i sin higen efter at læge sine egne sår, skrider Diane da over grænsen. Keith Carradine er fremragende som et af de lammede anden-

håndsofre for Vietnam-krigen.

»Old Boyfriends« kommer uden at gøre voldsomt opmærksomt på det i det hele taget meget tæt ind på tilværelsen i det mindre iøjnefaldende Amerika. Det er en lavmælt og stilfærdig film, men den rummer nogle mennesker, som man vil have svært ved at glemme, og den skaber forventninger til Joan Tewkesburys fortsatte virke som instruktør.

Ib Monty

OLD BOYFRIENDS

Old Boyfriends. USA 1978. **P-selskab:** Edward R. Pressman Productions. **Ex-P:** Paul Schrader. **P:** Edward R. Pressman, Michele Rappaport. **As-P:** Alan Stern, Will Hokin. **P-leder:** Don Heitzer. **Eksterior-leder:** Dow Griffith. **P-ass:** Nancy Clark, Douglas Grossman, Louisa Miller. **Instr:** Joan Tewkesbury. **Instr-ass:** Tony Bishop, Lisa Hallas. **Manus:** Paul Schrader, Leonard Schrader. **Foto:** William A. Fraker. **Kamera:** Dick Colean. **Farve:** Technicolor. **Klip:** William Reynolds. **Ark:** Peter Jamison. **Dekor:** Bob Gould. **Kost:** Tony Faso, Suzanne Grace. **Danse-instr:** Robert Talmadge. **Musik:** David Shire. **Sange:** »You Belong to Me« af Chilton Price, Pee Wee King & Redd Stewart; sunget af The Duprees; »Jailhouse Rock« af Jerry Leiber, Mike Stoller; »Tush« af Dusty Hill, Billy Gibbons & Frand Beard. **Bratsch-solist:** Pamela Goldsmith. **Tone:** Bill Kaplan, Bud Grenzbach. **Makeup:** Ron Snyder. **Fortekster:** Phil Norman. **Medv:** Talia Shire (Diane Cruise), Richard Jordan (Jeff Turin), John Belushi (Eric Katz), Keith Carradine (Wayne Vantil), John Houseman (Dr. Hoffman), Buck Henry (Art Kopple), Bethel Leslie (Mrs. Vantil), Joan Hotchkiss (Pamela Shaw), William Bassett (David Brinks), Gerrit Graham (Sam), Nina Jordan (Dylan Turin), Barry Michlin (Burt), Jon Cutter (Bartender), Jim Raymond (bargæst), Mary McCusker (Reception), Brenda King (Sue Ann), P. J. Soles (Sandy), Dominique Pinassi (Dianne, 13 år), Murphy Dunne – piano, Jim Keltner – trommer, Roy Marinell – basguitar, Paul Flaherty – leadguitar (Bloodshot Band). **Længde:** 103 min. **Udi:** Panorama. **Prem:** 28.1.80 – Palads.

Björkmans »Kvindesind«

I en samtale med Per Calum fortæller Stig Björkman om sine intentioner og det praktiske arbejde med »Kvindesind«

»Kvindesind« er Stig Björkmans femte spillefilm. Den er tematisk nært beslægtet med hans tidligere »Den hvide væg«, der med Harriet Anderssons spil i den dominerende rolle som kvinden alene blev en momentvis intens skildring af en kvinde på vej til at finde et nyt ståsted i tilværelsen.

»Kvindesind« er mere af en stiløvelse. Elegant, sommetider virtuos, i sin udformning, men hæmmet i sin menneskeskildring, først og fremmest fordi Lotte Tarp i den alt dominerende hovedrolle ikke formår at livgive rollen i de scener, hvor den underliggende desperation skal frem – hvad enten det nu skyldes manuskriptet eller skuespillerinden. Som type er Lotte Tarp nok for sund og for robust til netop den rolle. Jeg ville nok have foretrukket Ghita Nørby, som nu må nøjes med en birolle som veninden i historien, en langt mere selvstændig kvinde, der har taget konsekvensen af sine følelser og har forladt sin mand (fortæller hun i filmen) til fordel for en ny og mere intens levevis.

Björkmans historie udspilles i løbet af knap 11 timer, fra en tidlig morgens telefonopringning fra elskerens til kvinden en sen eftermiddagstime træffer sit valg, hvormed hun vrager både elsker og ægtemand for i sin Volvo at køre bort mod en usikker fremtid. Disse knap 11 timer er suppleret med en række raffineret udformede tilbageblik, erindringer fra kvindens fortid, fortalt uden brug af traditionelle flash-backs. I det ydre en enkel historie altså, principielt kompliceret i det psykologiske. Og Björkman har bestemt ikke gjort det nemt for sig selv. Via køreture med kameraet fra én stue til en anden skifter han fra nutid til fortid og tilbage igen. Det er en stil, der nok fra starten er at ligne med belurerens rolle (filmens indledning bekræfter antagelsen), men dermed er også givet, at der er tale om en stil som kræver mere end det naturalistiske spil, som personerne præsterer, hvad enten det er elskerens (George Bamford) handyr eller ægtemandens (Peter Schrøder) solide soliditet eller konens (Lotte Tarp) jordnære tvivlen på sig selv. I det følgende uddrag af Björkmans syn på filmen.

Hvorfor valgte du at lave »Kvindesind« i Danmark i stedet for i Sverige?

Det skyldes flere ting. For det første fik jeg ideen til filmen i København. Jeg fik ideen

Stig Björkman instruerer Lotte Tarp og George Bamford



under et bestyrelsesmøde, og du ved hvor kedelige den slags møder somme tider kan være, om emner som ikke angik, hvad jeg arbejdede med – men der sad jeg altså, og pludselig meldte ideerne sig til en film, hvori jeg ville prøve at arbejde videre på det eksperiment, som »Den hvide væg« var: At fortælle om et ret passivt menneske indenfor et kort tidsrum. Men ikke blot det, jeg forestillede mig også, at alt skulle udspilles i det samme hus. Umiddelbart syntes jeg, at det ville være spændende at lave en film med det udgangspunkt, og jeg kom næsten med det samme til at tænke på Lotte (Tarp) i forbindelse med projektet. Sådan går det ofte for mig. Når jeg tænker på en historie, så er det nemmere at fantasere om en bestemt skuespiller i forbindelse med historien. Det gjorde jeg også, da jeg skrev »Den hvide væg«. Jeg kontaktede Harriet (Andersson) og spurgte, om hun havde lyst til at være med, hvis historien blev til en film. Hun sagde ja, og så tænkte jeg på hende, mens jeg skrev historien. Sådan gjorde jeg også med »Kvindesind«. Jeg fortalte Lotte historien i korte træk og spurgte hende, om hun havde lyst til at spille med, hvis filmen blev til noget, og hun sagde ja med det samme.

Tanken om filmen opstod nok nærmest fordi jeg syntes det var lidt frustrerende at sidde i den stilling jeg havde som filmkonsulent. Jeg havde forestillet mig, at jobbet ville være mere kreativt, at jeg ville have tid til mere aktivt at være med i de forskellige produktioner, jeg havde sat i gang, men der var for meget administrativt arbejde i forbindelse med manuskriptansøgninger, masser af snak om økonomi, så der blev aldrig rigtig tid til at gå i dybden.

Du fik med andre ord ikke lejlighed til at fungere som en slags producer.

Nej, ikke rigtigt. Jo, nok på selve projektstadiet, men altså ikke nok, ikke på den måde,

jeg selv syntes det burde være. Jeg var simpelthen lidt jaloux på alle de filmfolk, jeg arbejdede med. Det var dem, der lavede filmene, ikke mig, så jeg tænkte ofte på, at det ville være skønt en dag selv at prøve at arbejde sammen med de danske filmarbejdere, jeg lærte at kende i den tid jeg var her. F.eks. Dirk Brühl. Så jeg tænkte faktisk hele tiden på »Kvindesind« som et dansk projekt, men var filmen ikke blevet til noget i Danmark, så ville jeg selvfølgelig have forsøgt at lave den i Sverige. Men der var interesse for ideen. Først var Frits Raben interesseret, og siden var Esben Høiland Carlsen det, så det endte med at blive til noget.

Selvom der gik hvor lang tid – tre år?

Ja, det egentlige manuskript var færdigt for mere end et år siden. Så lavede jeg en film i Sverige (Gå på vandet hvis du kan), og da jeg så vendte tilbage til mit manuskript til »Kvindesind« var jeg i stand til at se på det med mere objektive øjne, se at her og der var der ting, der skulle ændres.

Var Lotte Tarp den eneste skuespiller, du på forhånd havde i tankerne?

Nej, jeg tænkte også på den amerikanske skuespiller – Dirk Benedict – som jeg tidligere havde lavet en film i USA med («Georgia, Georgia»), men han måtte desværre springe fra kun to uger før vi skulle i gang med optagelserne. Han havde sagt ja til rollen som Michael, men det viste sig, at han kontraktligt var forpligtet til at medvirke i en TV-serie kaldet »Battleship Galactica«, hvis ellers serien skulle fortsættes, og det skulle den altså. Så kom George Bamford med i stedet.

Hvordan fandt du så frem til ham?

Det skete gennem et agentur i New York. Nina Cronos bror arbejder med film i New York, så han og hans kone, der er skuespillerinde, interviewede en masse skuespillere, hvorefter jeg fik billeder og andet materiale at se på, og George Bamford forekom mig at være den bedste. Privat var han meget neurotisk, meget besværlig, men som type er han udmærket, jeg synes han virker godt i filmen.

Men måske ikke helt, som du oprindeligt havde forestillet dig typen?

Nej, tværtimod. Den anden type, Dirk Benedict, er et meget udadvendt menneske, han har meget mere charme, mere udstråling, så jeg tror han ville have været mere spændende. Han ville have udgjort en større trussel for ægteskabet.

Betød det, at du måtte ændre meget i manuskriptet?

Nej, egentlig ikke. Lotte og jeg diskuterede det, fordi jeg syntes at det måske var lidt problematisk med George Bamfords type – fordi jeg selvfølgelig ønskede, at publikum ville tro på, at filmens kvinde bliver forelsket i ham. Lotte havde også forestillet sig en anden type, men hun valgte alligevel at spille rollen igennem, så man tror på, at de to har oplevet en passioneret kontakt. Og på sin vis er han måske den mest ægte i filmen for mig, fordi han fungerer som katalysator for hende. Jeg har nogle gange tænkt mig, at han muligvis slet ikke eksisterer i virkeligheden, at han blot er en fantasifigur, som filmens Lene har opfundet, fordi hun tænker på at ændre sin tilværelse uden rigtig at kunne gøre noget ved det. Så opfinder hun ham som et middel til at ændre sit liv.

Når du udtrykker dig sådan, er det så fordi du ikke helt har afgjort med dig selv, hvilken rolle han egentlig spiller i filmen?

Nej. Det er jo derfor jeg gentager en enkelt scene to gange. Første gang er der næsten tale om et sadomasochistisk forhold, og i den efterfølgende scene er han mere sympatisk.

Jeg vil gerne høre din mening om en bestemt scene i filmen, en ganske kort scene, som jeg alligevel opfatter som en nøglescene når det gælder skildringen af Lene: Efter at elskeren er kommet, ringer hun efter ægtemanden. Derefter fortæller Lene sin mand, at hun vil rejse bort med elskeren, hvorefter de to mænd begynder

at skændes, mens Lene går udenfor huset for at tænke over problemerne. Så traver hun frem og tilbage udenfor huset og pludselig standser hun op og ser gennem vinduet ind på de to mænd, hvorefter hun vælger at forlade begge mænd. Det er som om, det pludselig går op for hende, at begge mændene, hver på sin vis, er lige bundne af et bestemt mønster, at den frigjorthed, som elskeren i starten har repræsenteret, slet ikke eksisterer for hende mere.

Ja, det er rigtigt, det var min hensigt at vise dette med scenen.

Du har valgt at lave filmen lidt som en mosaik af nutid og fortid, skønt selve histo-

Problematikken i »Kvindesind« er i princippet den samme som i »Den hvide væg«, så du har formentlig tænkt meget over den, vel også længere end filmens historie går – hvad sker der egentlig med Lenes fremtid?

Jeg tror hun er kommet igennem en eller anden form for personlig krise.

At der med andre ord virkelig finder en frigørelse sted?

Ja, jeg synes det ligger i filmens slutning, som det også var tilfældet i »Den hvide væg«.

Men i »Kvindesind« er slutningen langt mere åben.



rien udspilles i løbet af mindre end et døgn. Hvorfor denne form?

Jeg valgte at lave filmen sådan dels fordi jeg ikke kan fordrage *flashbacks*, dels fordi jeg måtte fortælle noget mere om personerne end der sker netop i de timer, historiens nutid foregår i. Jeg syntes, jeg ville prøve at lave det anderledes end man sædvanligvis ser det, men jeg ønskede også at holde fast ved de meget præcise tidsangivelser, som danner rammen om historien, jeg ville at publikum skulle have en fornemmelse af noget faktisk samtidig med at jeg måtte prøve at involvere publikum i, hvad der foregår i Lenes sind, så man forstår hvorfor der ikke behøves mere tid end de knap 11 timer, der er filmens nutid, til at en kvinde kan kassere sin fortid, sin sikkerhed, til fordel for en ukendt fremtid.

Øverst Lotte Tarp og George Bamford
nederst Bamford og Peter Schrøder.
Motsatte side: Schrøder og Bamford – og Lotte Tarp

Jo, men det er spørgsmålet, hvor gik Nora hen? Mere kan jeg ikke sige nu. Men jeg føler, at »Kvindesind« er en art fortsættelse af »Den hvide væg«, for selvfølgelig har jeg konstrueret nogle personer, som jeg godt kan lide og som på en eller anden måde eksisterer og lever videre også når den enkelte films historie er færdig. Jeg har nogle gange tænkt på, om ikke Monica (hovedpersonen i »Den hvide væg«) vender tilbage til Stockholm, og jeg synes det kunne være skægt senere at lave en film om de samme personer man tidligere har beskæftiget sig med. Men i »Kvindesind« har jeg i første omgang ønsket at fortælle om en kvinde, der bryder op og tager afsked med

to mænd, ikke hvad der senere sker med hende, så derfor synes jeg ikke slutningen er egentlig åben.

Kan man ikke lige så godt forestille sig, at Lene blot er væk en uges tid for derefter at vende tilbage til manden?

Det er muligt – og så er manden måske i mellemtiden begyndt at tænke over tingene. For han er jo ikke nogen skurk, og jeg synes han spilles enormt godt af Peter Schrøder. Lotte har fortalt mig, at hun tror filmens Lene måske vil mene, at manden er blevet så meget rystet, at han og Lene måske igen kan finde sammen i et nyt forhold.

Har Lotte Tarp direkte været med til at ud-

hende et andet sted hen.

En rolle jeg har forandret lidt er Ghita Nørby. Hun spiller Lenes veninde, og i begyndelsen var det nærmest en slags terapeutrolle, og det syntes Ghita var lidt uinteressant, at veninden slet ikke havde nogen historie. Så skrev jeg rollen om, så veninden blev fremstillet som en kvinde, der lever sit liv mere passioneret.

Har du nogensinde spekuleret over, hvorfor du er så optaget af at skildre kvinden?

Det skyldes vel flere ting. Dels vil jeg gerne fortælle om mennesker, der er på vej, og dels vil jeg gerne solidarisere mig med mennesker, som på en eller anden måde er underlegne, og det gælder jo for mange kvinder,

Altså lidt a la James Stewart i Hitchcocks »Rear Window«.

Ja, ikke helt det samme, men noget i den retning. Hvis ideen bliver til noget skal filmen laves med danske filmfolk, men den skal ikke indspilles i Danmark, men på et mere eksotisk sted. Nordafrika f.eks., og jeg vil nok benytte samme teknik som i »Kvindesind« – mens forfatteren skriver, så optræder hans personer sådan som han digter dem. Egentlig tror jeg disse mennesker er ret kedelige, men forfatteren gør dem mere passionerede, mere interessante.

Apropos din teknik i »Kvindesind«, hvor du laver en mosaik af fortid og nutid næsten helt uden klip, så fungerer den godt og ubesværet, men den har vel i virkeligheden været meget besværlig. Hvor meget og hvordan planlagde du det tekniske forud for indspilningen?

Først fandt vi et egnet hus til de få udescener. Derefter byggede vi et tilsvarende hus i studiet. Jeg lavede en plan over huset – jeg er jo uddannet arkitekt – og Dirk Brühl og jeg snakkede sammen om, hvordan vi skulle klare kamerabevægelserne. Så tegnede vi det hele op på husets grundplan, Lotte i rødt, Peter i blåt og George i grønt, men selvfølgelig måtte vi undervejs lave små ændringer. Der var også et problem, når vi midt i en kamerabevægelse skiftede fra dag til nat, så måtte vi hele tiden sørge for, at have kameraet placeret i et hjørne, så man ikke ville bemærke lysskiftet. For det meste arbejdede vi på den måde, at vi optog en scene pr. dag. Vi havde prøver om formiddagen og optagelser om eftermiddagen, men alligevel var det ofte vanskeligt, fordi der nogle gange var meget lidt plads til kameraet, når vi skulle gennem en dør f.eks. uden at kameraturen blev afbrudt.

Når du planlægger det tekniske så nøje, giver det så anledning til ændringer i manuskriptet, kommer teknikken til at dirigere historiens udformning?

Nej, slet ikke, for vi lavede jo huset, så det passede til historien, til teknikken. Jeg studerede hver enkelt scene, og nogle gange måtte vi så have en større døråbning, og et par værelser måtte vi også lave lidt større end de i virkeligheden skulle være, badeværelset f.eks., men det havde ingen indflydelse på historien i øvrigt.

KVINDESIND

Danmark 1980. **P-selskab:** Crone Film/med støtte fra Det danske filminstitut (Esben Højlund Carlsen). **P:** Nina Crone. **Instr/Manus:** Stig Björkman. **Foto:** Dirk Brühl/**Ass:** Morten Bruus Pedersen. **Farve:** Eastmancolor. **Lys:** Leif Barney Fick. **Klip:** Grete Møldrup. **Ark:** Søren Krag Sørensen. **Kostumer:** Nico. **Tone:** Troels Orland/**Ass:** Søren Lehmann Rasmussen. **Musik:** Anne Linnet, Ralph Lundsten, Eric Satie. **Makeup:** Birte Christensen. **Script:** Dola Bonfils. **Medv:** Lotte Tarp (Lene), Peter Schrøder (Steen, Lenes mand), Kim Magnusson (Allan, deres søn), Ghita Nørby (Bente, Lenes veninde), George Bamford (Michael, Lenes elsker), Birthe Backhausen (Lenes mor), Paul Erik Christensen (Lenes far), Esben Højlund Carlsen (Gæst). **Udl:** Obel Film. **Længde:** 75 min. **Prem:** 7.4.80 – Alexandra (København), Royal (Århus), Kino (Odense), Rådhus-Teatret (Randers), Kino (Silkeborg), Cinema Centret (Herning), Royal (Thisted).



forme sin figur på manuskriptplanet?

Nej, ikke på anden måde end at den opgørs-scene jeg oprindelig skrev, den lavede Lotte om på fordi hun var bange for at Lene ellers ville blive skildret som alt for passiv. Og filmen viser jo tydeligt, hvordan Lene ellers er styret af andre mennesker. Der er f.eks. scenen, hvor hun mindes hvorledes moderen og faderen altid har behandlet hende som et barn, og der er scenen, hvor Lene udtaler, at hun hele tiden oplever det som om hun oversætter sin egen tilværelse efter hvordan hun tror andre mennesker vil have hende. Jeg tror det er rigtigt set af Lotte, at filmens Lene ikke måtte fastholde den passivitet efter sit første opgør med manden, fordi det går op for hende, at han så straks begynder at manipulere hende, og han ved udmærket hvordan han skal styre

som Monica eller Lene, og så er det interessant at forsøge at få dem lidt mere på vej. Jeg tror også det har noget at gøre med, at jeg bliver meget inspireret af mødet med skuespillere, især skuespillerinder. Det giver mig ofte ideer, fordi jeg så tænker at den og den vil jeg gerne lave en film med. Og endelig er der vel også nogle personlige forhold, der gør sig gældende.

Bliver din næste film også en kvindeskildring?

Det ved jeg ikke endnu. Jeg har netop fået en idé til en ny film, en historie om en mand, der opfinder personer, en forfatter, der begynder at fantasere om sine naboer og finder på historier om dem, historier som måske slet ikke passer på personernes virkelighed.

Monty Pythons flyvende cirkus

UI S. Jørgensen redegør for Monty Pythons fantastiske univers



Herhjemme har Monty Python's Flying Circus haft en lidt trang skæbne. Ganske vist har TV vist en del shows, men der har været langt mellem dem, og de har været programsat meget sent og fortrinsvis i week-ender, hvor en betydelig del af deres potentielle publikum var ude at more sig, så alt i alt blev de ikke den landeplage, man kunne have forventet.

Det var faktisk først med filmen »Monty Python and the Holy Grail«, at gruppen slog igennem i Danmark. Siden premieren i efteråret 1975 har den næsten konstant været på repertoire, og man tør formode, at den har fået sig et stampublikum, der valfarter rundt til de små biografer, hvor den vises.

For humoristisk orienterede har Monty Python-gruppen nu indtaget sin plads blandt 70'ernes topkomikere sammen med Woody Allen, Mel Brooks og Hasse & Tage. Men hvem er denne Monty Python? De fleste ved at Monty Python er en fiktiv person i lighed med Sgt. Pepper, men mens alle ved, at Sgt. Pepper er The Beatles, og yderligere kan skelne mellem de fire Beatles og kender dem af navn, så er der meget få, der kender navnene bag Monty Python's Flying Circus; og nu, hvor gruppen er splittet, og man under tiden møder medlemmerne enkeltvis i film og TV-shows, hedder det altid: »det er en af dem fra Monty Python«.

Således er »Jabberwocky« herhjemme blevet opreklameret som en Monty Python-film, skønt kun to af gruppens medlemmer medvirker i den. Det lykkedes nemlig i imponerende grad denne gruppe at fungere som et team og at gå ind i publikums bevidsthed som et team. Det synes ligefrem at være en integreret del af gruppens humor at skjule de enkelte medlemmers identitet. Monty Python's Flying Circus, det være sig i TV-shows eller på film, betjener sig ofte af falske fortekster, som er ustyrligt morsomme, men kun sjældent kommer med relevante oplysninger, og deres pladecovers er lige så tilbageholdende med relevante oplysninger. Deres pladeudgivelse nr. 2 kommer således i et nydeligt cover, hvorpå der står »Bethoven, Symphony No. 2 in D major«. Denne titel er dog streget over, og i et hjørne er der for en sikkerheds skyld tilføjet »Another Monty Python Record«.

Monty Python's Flying Circus opstod i 1969. BBC-manden Barry Took samlede John Cleese, Grahame Chapman, Terry Jones, Eric Idle og Michael Palin (Terry Gilliam kom til senere) med det formål at lave et humoristisk TV-show. De var en samling unge mennesker i midten af tyverne – de fleste med en akademisk baggrund fra Oxford eller Cambridge – som via studenterrevyer var kommet til BBC, hvor de havde medvirket i humoristiske shows som »Frost Report«, »At Last – the 1948 Show« og »I'm Sorry, I'll Read that Again«. Titlen »Monty Python's Flying Circus« valgte de i følge eget udsagn, fordi de ikke kendte nogen af dette navn, og fordi showet ikke havde noget at gøre med flyvning og ikke var en cirkus.

BBC lancerede serien med nogen bekymring, idet man var bange for, at denne temmelig specielle humor kun ville appellere til et yderst begrænset publikum. Showet blev

imidlertid omgående en kæmpesucces, og allerede efter et år kunne BBC udsende en Monty Python-plade med de mindst visuelle af årets sketches. Denne procedure fortsatte de følgende år. Efterhånden udkom: »Monty Python's Flying Circus« (1970), »Another Monty Python Record« (1971), »Monty Python's Previous Record« (1972) og »The Monty Python Matching Tie and Handkerchief« (1973); dernæst fulgte »Monty Python Live at The Theatre Royal, Drury Lane« (1974) og »The Album of the Sound Track of the Trailer of the Film of Monty Python and the Holy Grail« (1975), titler, der taler for sig selv. Siden har de, bortset fra en liveoptagelse fra New York, så vidt jeg ved ikke udgivet nogen plader, men man tør formode, at et »Album of ... the Life of Brian« er på trapperne.

Monty Python-successen blev så stor, at den nærmest kan karakteriseres som et kulturfænomen. Da bølgen var på sit højeste i 1971, var jeg så heldig at være på studieophold i England. Jeg boede på et college, hvor jeg havde rig lejlighed til at iagttage den pythoniske indflydelse på studenterlivet. Onsdag var ugens højdepunkt, men alligevel lukkede universitetets bar kl. 20, ikke for at begrænse spiritusforbruget, men fordi det var umuligt at opdrive studenter, der var villige til at være bartendere efter kl. 20, for allerede da var TV-stuen, som var på størrelse med en mindre gymnastiksal, fuldstændigt fyldt. Folk sad med tre-fire pints foran sig – der var altid mangel på glas i baren om onsdagen – og slog tiden ihjel indtil det store øjeblik, kl. 21, hvor Souza's marchtoner indledte »Monty Python's Flying Circus«. Den følgende dag var der gerne opstået et nyt modeudtryk, som så var på alles læber indtil næste uge samme tid. Rundt om på universitetet kunne man møde små grupper af gravalvorlige folk, som sang: »Spam, spam, spam spam, wonderful spaaamm!«, og når man besøgte hinanden, var feltråbet: »Nnnnoobody expects the Spanish Inquisition!«, og enhver samtale kunne afbrydes således: »I don't want to talk about this; I want to be a lumberjack jumping from tree to tree!«, hvorpå fulgte et par strofer af »The Lumberjack Song«, som her er citeret i sin helhed:

Oh, I'm a lumberjack, and I'm O.K.,
I sleep all night, and I work all day,
I cut down trees, I eat my lunch, I go to the lavatory,
On Wednesdays I go shopping and have buttered scones for tea.

Oh, I'm a lumberjack, and I'm O.K.,
I sleep all night, and I work all day,
I cut down trees, I skip and jump, I like to press wild flowers.

I put on women's clothing and hang around in bars.

Oh, I'm a lumberjack, and I'm O.K.,
I sleep all night, and I work all day,
I cut down trees, I wear high heels, suspenders and a bra,
I wish I'd been a girlie, just like my dear papa.

I dag har Monty Python-gruppen ikke helt samme status som dengang, men de er stadig populære; så sent som sidste sommer oplevede jeg en repremiere på »The Holy Grail« i Brighton, hvor der var stuvede fuldt i biografen, og for dem, der nu er godt oppe i tyverne, er gruppen en vigtig reference-ramme og en kær kulturarv.

For en dansker virker Monty Python som noget ret enestående i sin vanvittige form for humor. Men trods gruppens egenart er den i høj grad forankret i en rig angelsaksisk humortradition, nemlig Music Hall-traditionen. Den ovenfor citerede sang har f.eks. mange lighedspunkter med gamle Music Hall-numre som »Any Old Iron« eller »Don't Cry, Daddy«. Hvor sært det end lyder i forbindelse med Monty Python, er det specifikt ved denne humor, at den er venlig. Det er en slags humor for humorens egen skyld.

Den er således aldrig primært politisk eller satirisk. Når Monty Python-gruppen f.eks. optræder som »The Church Police«, gør de egentlig hverken grin med kirken eller politiet. Det morsomme ligger i at forbinde to så forskellige institutioner. Af den grund er det også en temmelig vanskelig humor at dyrke; undertiden fungerer den simpelt hen ikke, som når Monty Python-gruppen spiller Hitler, Himler, Göring og von Ribbentrop, der er til eftermiddagste hos en engelsk arbejderfamilie. Disse nazi-ledere kan måske nok anvendes i humoristisk øjemed, men det kræver et eller andet ydre formål, hvilket der ikke er i denne sketch. Som eksempel på humoren, når den er bedst, kan nævnes den sketch, hvor en negerhøvding i fuld krigsmaling kommer ind til et ældre ægtepar. Konen siger straks: »Hello, George, how are things in Dublin?« Man kan naturligvis hævde, at denne bemærkning er diskriminerende, men er den i så fald diskriminerende overfor negere, irlændere eller begge parter? Igen er det i virkeligheden blot kombinationen, der gør situationen morsom. Med dette kombinationsprincip som fælles-nævner kan sketchene, trods deres sprudlende forskelligartethed, opdeles i forskellige grundtyper:

Mest typisk er nok den, man kunne kalde institutionssketchen. Den går ud på, at man tager en institution og giver den et skørt og lidt forventeligt indhold. Her bør først og fremmest nævnes perler som »The Ministry of Silly Walk« og »The Society for Putting Things on Top of Other Things«. Her vil jeg også anbringe »The Upper Class Twit of the Year Contest«, der beskriver en slags ti-kamp for unge bøvede adelsmænd.

Sketches som »The Bruces«, en af gruppens mere ondsksfulde, kan også anbringes her. Den omhandler det filosofiske fakultet på et australsk universitet. Det morsomme er her at kombinere Australien med filosofi. Australiere har i dag i England det image amerikanere havde førhen: de er dumme, pralende, drikfældige og højroastede. Sketchen spilles med fed australsk accent og indeholder mange australske hentydninger: alle professorerne hedder således Bruce (= australler) og drikker spandevig af Forster's Beer (et potent australsk bryg, der er elsket men frygtet over det meste af den engelskta-

lende verden). Sketchen ender med at de i svært bedugget tilstand afsynger filosofisangen, der går ud på, at al filosofi drejer sig om sprut (I drink, therefore I am). Denne fører os til en anden type sketch, nemlig sangsketchen, der fungerer som et lille divertissement mellem de mere indholdsrige afsnit og knytter forbindelsen til Music Hall-traditionen. På en eller anden meget tyndbenet foranledning giver gruppen sig til at synge en nonsenssang som f.eks. »Spam, spam, spam«, eller som det allerede citerede mesterværk »The Lumberjack Song«. Man vil bemærke, at denne sang omhandler en transvestit, hvilket fører os til, omend ikke en ny sketch-type, så til et element, man genfinder i mange af deres

skke, hvilken melodi, der vandt det engelske Melodi Grand Prix i 1968 og får det eftertragtede møblement, som er førsteprisen. »The Mouse Problem« er en TV-reportage om et foruroligende problem blandt Englands ungdom: flere og flere unge mænd bliver »mus«, d.v.s. de samles i grupper, tager musekostumer på, piber og spiser ost. Parallellen til homoseksualitet er tydelig. »Stop the Film« er et rigtigt lørdag-aften-underholdningsprogram for hele familien. En seer ringes op, hvorefter en kompromiterende film, f.eks. af denne seer på vej hen for at besøge sin elskerinde, vises, alt imens et taxameter tikker i hjørnet af skærmen og viser det stadigt stigende beløb, han skal betale for at få filmen standset.

fuglen kun sover. Til sidst lykkes det ham dog at få overbevist dyrehandleren på denne måde: »It's passed on, this parrot is no more, it's ceased to be, it has expired, this parrot has gone to meet its Maker, it's a late parrot, it's a stiff breast of life, it rests in peace, if you hadn't nailed it to the perch it would be pushing up the daisies, it's run down the curtain and joined the choir invisible, it's an ex-parrot!« Dyrehandleren er nu villig til at give ham en anden papegøje, men desværre haves ingen på lager, så han tilbyder ham en skovsnegl istedet, som John Cleese dog afslår efter at have forespurgt sig, om den kan tale. Denne sketch eksisterer i flere forskellige indspilninger både på film og plade, og disse



shows, nemlig Drag.

Drag-traditionen er nok noget af det, der adskiller engelsk og dansk humor. Af en eller anden grund, muligvis på grund af deres mange drengeskoler, finder englændere det uendeligt morsomt, når mænd optræder forklædt som kvinder. Hos Monty Python er det faste Drag-indslag Eric Idle som midaldrende husmor med papillotter i håret.

En tredje, og meget vigtig type er mediesketchen. Monty Python's Flying Circus er jo ikke at forglemme et TV-program og henter klogeligt en stor del af sin inspiration netop fra TV-mediet. Blandt deres morsomste sketches er nemlig deres mange parodier på typiske TV-programmer. I »Communist Quiz« er Karl Marx, Lenin, formand Mao og Che Guevara til præmie-quiz om kommunisme. De klarer spørgsmålene om kommunisme fint, men hvergang de har samlet nogle points sammen, mister de dem igen, fordi de bliver stillet et spørgsmål om engelske fodboldresultater eller popmusik, indtil Mao tilfældigvis kan hu-

Scene fra Monty Python-filmen »And Now for Something Completely Different« med sketchen »The Upper Class Twit of the Year«

En fjerde og ikke mindre vigtig sketch-type er den, man kunne kalde handelssketchen. Den går i korthed ud på, at en person, for det meste spillet af John Cleese, skal købe noget af en lidet samarbejdsvillig butiksekspedient, gerne spillet af Michael Palin. I »The Cheese Shop« forsøger John Cleese forgæves at købe et stykke ost. Uanset hvilken type, han beder om, er man lige udgået for den. Det udvikler sig efterhånden til en slags gættekonkurrence, hvor alverdens oste nævnes (incl. specialiteter som Japanese Sage Derby). Den populæreste af alle Monty Python-sketches hører også til denne kategori. Det drejer sig naturligvis om »The Parrot Sketch« eller »The Pet Shop«. John Cleese kommer ind til en dyrehandler (Michael Palin) og beklager sig over, at den papegøje, han just har købt, er stendød. Dyrehandleren bliver imidlertid hårdnakket ved med at påstå, at

viser i høj grad, hvorledes gruppens humor udvikler sig ved improvisation. På en af filmindspilningerne, en teateroptagelse, går sketchen helt i stå, fordi John Cleese kommer med en lille ændring, så Michael Palin knækker sammen af grin.

Min foretrukne sketch tilhører også nærmest denne kategori. Det er sketchen om Paven og Michelangelo. Maleren, spillet af Michael Palin, er i audiens hos Paven, John Cleese, for at aflevere sit berømte maleri af den hellige nadver. Paven er dog ikke helt tilfreds med kunstværket, og i løbet af samtalen fremgår det, at billedet indeholder tre Jesusser (to tykke og en tynd) 24 disciple og mange andre mærkværdigheder – og alt dette af kunstneriske grunde, forklarer Michelangelo. Til sidst taber Paven besindelsen og brøler: »Well, I may not know a whole lot about art, but I'm the bloody Pope, and I know what I want. I want a picture with one Jesus, twelve disciples and no kangaroos!« Så det må maleren rette sig efter, men inden han

går, mumler han noget om kunstens undertrykkelse og kirkens fascisme.

Disse fire typer eller kategorier dækker en betydelig del af gruppens sketches, men der er mange, som slet ikke kan kategoriseres. For eksempel er det svært at finde en bås til »Llamas«, der blot går ud på at gruppen af-synger en peruviansk folkesang, mens John Cleese læser op om lamaen og dens adfærd af en zoologibog, eller pausenummeret, hvor Michael Palin går rundt blandt publikum og forsøger på at konkurrere med ismanden ved at byde en albatros til salg. Men disse tiloversblevne sketches kunne man jo passende komme i en bås for »loopy and dappy things«, det er nemlig navnet på det departe-

betydelig del af komikken er uforståelig, hvis man ikke har et betydeligt kendskab til de forgående shows.

Før eller siden måtte der naturligvis komme en Monty Python film, og i 1971 lagde de ud med filmen »And Now for Something Completely Different«, som nu langt om længe har fået premiere herhjemme. Titlen er en velkendt catch-phrase, der stammer fra en periode, hvor deres shows ofte indeholdt en samling interviews. Efter hvert interview sagde intervieweren: »And now for something completely different« og kunne så fortsætte: »a man with three buttocks«, eller »a politician in a glass of water«. Filmen var imidlertid

overse, med hvor små og simple midler, denne morskab opstår. Hvem har f.eks. tænkt over, at de episoder af Arthur-legenden, filmen medtager, er fulgt temmelig nøjagtigt? Filmens middelalderrekonstruktion er temmelig imponerende, og netop derfor virker manglen på heste ekstra morsom. Man kan ikke lade være med at tænke på, hvilke kavalleri-udgifter, der er sparet, og at denne besparelse samtidigt har kreeret filmens første, største og bedste visuelle vits. Og næppe har latteren lagt sig, før denne vittighed gennemhulles. Arthur beretter til en soldat, om hvordan han har redet gennem hele sit rige for at finde riddere til sit runde bord, men soldaten er kun interesseret i at vide, hvor han har fået



ment på British Museum, hvor gruppen påstår, de indleverer deres udslidte sketches til bevarelse for eftertiden.

Et sidste vigtigt træk ved Monty Python's TV-shows bør lige nævnes, inden vi går over til deres øvrige produktion. Skønt der sjældent er nogen egentlig handlingsmæssig forbindelse mellem de enkelte sketches og shows, dyrker de meget at komme med små hentydninger til tidligere shows. Efter de lancerede deres berømte »Spam Song«, har ordet »spam« haft en tendens til ofte at dukke op i deres shows, og ordet »sloth«, der opræder så sent som i »The Holy Grail«, kan føres helt tilbage til John Cleese's medvirken i radioshowet »I'm Sorry, I'll Read that Again« i midten af 60'erne. For mig at se betyder dette, at gruppen arbejder meget integreret og selv morer sig kosteligt ved arbejdet, thi når de har fået en god idé bliver den ganske simpelt ved med at dukke op ved scriptkonferencerne. For publikum betyder det, at gruppens shows bliver morsommere jo flere man ser, idet en

En af de mange afsindige sketches i »And Now for Something Completely Different«

ikke nogen egentlig fornyelse for gruppen, men blot en filmindspilning af nogle af deres populære sketches så som »The Upper-class Twit of the Year Contest«, »The Parrot Sketch«, »Stop the Film«, »Self Defense« og adskillige andre. Det var først med »Monty Python and the Holy Grail«, at gruppen for alvor prøvede kræfter med filmmediet.

In retrospect synes temaet for denne deres første egentlige spillefilm at være ualmindelig velvalgt. Det er klart, at det ville have været meget svært, om ikke umuligt, at forlænge en Monty Python-sketch til spillefilmslængde. Hvorfor så ikke tage et allerede eksisterende og sågar episodisk forlæg, som oven i købet er Englands nationalepos? At der bliver gjort eftertrykkeligt grin med middelalderen og ridder-romantikken, kan naturligvis ikke undre nogen, men netop fordi filmen er så ualmindelig morsom, kommer man meget let til at

fat i de kokosnøddeskaller, han slår mod hinanden for at imitere hestetrampen. Han formoder, at den tropiske frugt er blevet bragt af en trækfugl, f.eks. en svale, og kommer så ind på, om det nu kan være en europæisk eller en afrikansk svale. Dette svalesspørgsmål tages på typisk Monty Python-vis op igen senere i filmen, hvor en ond troldmand stiller tre gåder til Arthur og hans riddere som betingelse for at lade dem passere. De to første gåder er lette nok, nemlig de respektive ridders navn og yndlingsfarve, men det tredje spørgsmål knækker de halsen på, indtil Arthur kommer til og spørges, hvad svalens gennemsnitlige hastighed er, hvortil han svarer ved at spørge, om det nu drejer sig om en europæisk eller en afrikansk svale. Efter denne sejr over troldmanden spørger en af ridderne Arthur, hvor han dog vidste det fra, og stakkels Arthur, der efterhånden har opdaget, at han er i en Monty Pythonfilm, svarer, »Well, you know, we kings have to know things like that«.



Scene fra »Monty Python and the Holy Grail« (Monty Python og de skøre riddere)

Det er også middelalderens filosofi, der står for skud i scenen, hvor Sir Bellevere forsøger at frelse en stakkels kvinde, der er anklaget for at være heks. Gennem en lang sokratisk dialog fuld af fordrejede syllogismer får han den ophidsede folkemængde til at konkludere, at hekse er af træ, fordi de kan brænde, og dernæst at hekse vejer det samme som ænder, fordi såvel træ som ænder flyder på vandet. Heksen bliver så anbragt i den ene vægtskål og en and i den anden, og da det viser sig, at de vejer det samme, stormer hoben glad bort for at afholde autodafe.

Middelalderens social-politiske forhold tages også op til revision. Metoden er den sædvanlige hos Monty Python: Kombinationsprincippet, dvs. en sidestilling af inkommensurable størrelser. Man får ligefrem medlidenhed med den gode Kong Arthur, når han spørger en bondekone om vej og tiltaler hende »old woman«. For konen viser sig at være en mand, som ikke blot bliver fornærmet over at blive tiltalt »woman«, men også tager afstand fra »old«, idet han jo er en mand på kun 37. Det viser sig, at Kongen er rendt ind i en autonom, socialistisk, demokratisk kommune, som ikke anerkender Kong Arthur som overhoved, og snart er de optaget af en indviklet politisk diskussion. Kong Arthur må forklare, hvordan han fik overdraget kongemagten, ved at The Lady of the Lake gav ham Excalibur, hvortil kommunarderne svarer: »Listen, strange women lying in ponds, distributing swords is no basis for a system of go-

vernment«, hvilket man jo umiddelbart må give dem ret i.

En endnu mere rammende kommentar til middelalderens sociale forhold, er scenen, hvor Arthur og hans væbner »ridder« gennem en landsby: en bonde ser måbende op og siger: »Look, a king«, en anden bonde spørger, hvordan han kan vide det og får til svar: »He hasn't got shit all over him«. Filmens højdepunkt er dog for mig scenen med »den hellige lanse«. Arthur og hans riddere kæmper med et uhyre og må til sidst tage kirken til hjælp. Heldigvis har hans gejstlige følge medbragt den hellige lanse, der dog her er blevet til »the Holy Handgrenade of Antioch«. For at kunne anvende den må de dog først læse brugsanvisningen i bibelens »book of armaments«, og den fromme fader begynder med typisk anglikansk nasalstemme: »Armaments, chapter II, verses 9 to 21: »And Saint Attila raised the handgrenade up on high, saying, »Oh, Lord, bless this thy handgrenade that with it thou mayst blow thy enemy to tiny bits in thy mercy«. And the Lord did grin, and the people did feast upon the lamb, and sloths, and orangutans, and breakfast cereals ... And the Lord spake, saying, »First shalt thou take out the Holy Pin, then shalt thou count to three, no more, no less. Three shall be the number that thou shalt count, and the number of the counting shall be three ... then lobbest thou thy Holy Handgrenade of

Antioch towards thy foe, who, being naughty in my sight, shall snuff it«. Dette er en vidunderlig parodi på sproget i Jakob I's bibeloversættelse krydret med nogle små yderst pythonske stilbrud så som »tiny bits«, »lobbest«, »naughty«, »shall snuff it«, og naturligvis det aparte festmåltid. »Monty Python and the Holy Grail« er vidunderlig fri for de mislyde, man kunne kritisere »And Now for Something Completely Different« for, nemlig langtrukkenhed og mangel på sammenhæng.

Med deres pythonisk inspirerede »Jabberwocky« gik Terry Gilliam og Michael Palin et skridt videre i samme retning, nemlig mod den gængse spillefilmskomedie, men med noget mindre held. Lad mig dog først fastslå, at »Jabberwocky« er en hylende morsom middelalderkomedie, der blot blegner noget i sammenligning med »The Holy Grail«. Deres forlæg er Lewis Carroll's berømte nonsensdigt fra »Through the Looking-glass«, som begynder således:

'Twas brillig, and the slithy toves
did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

»Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!«

Til ære for læsere, som ikke læser fremmede sprog, skal det oplyses, at digtet hand-

ler om en ung mand, der dræber et berygtet uhyre: the Jabberwock. Over dette digt har de strikket en gængs Klods Hans-historie om en bødkerlærling, der drager til kongens by for at søge lykken, og som efter at have dræbt det frygtelige uhyre, får prinsessen og det halve kongerige. Igen er eventyr-middelalderrekonstruktionen enestående, endda om muligt bedre end i »The Holy Grail«. Byscenerne har et Breughelpreg, som Hollywood ville misunde, og kongens slot er så støvet og faldefærdigt, at kun en eventyrkonge kan bo der.

Filmens humor afviger til tider noget fra Monty Python-stilen. For eksempel er dens svælgen i middelalderens skidt og lort i bogstavelig forstand til tider en kende for udpenslet. Dens nærmere slægtskab med komedien – i modsætning til farcen – bevirker også, at den under tiden ud fra et pythonisk synspunkt virker foruroligende konkret og fantasiløs. Mens heste fikst var udeladt i »The Holy Grail«, er ridderne her til hest, og mens uhyret i »The Holy Grail« var en lille, hvid kanin, er »the Jabberwock« et yderst realistisk fantasifoster, som eventyrmitologer dog straks genkender som en »Bandersnatch« og ikke en »Jabberwock«. Naturligvis bør gode påfund ikke gentages for ofte, men der er i »Jabberwocky« ingen penderter til de manglende heste og den hvide kanin i »The Holy Grail«.

Filmen har dog også adskillige meget lyse sider, hvoriblandt højdepunktet nok er turneringen, der afholdes for at finde en »champion« til at dræbe uhyret. Selve sammenstødet mellem ridderne ses aldrig. Derimod hører man blot et klirrende kæmpebrag, mens man ser de høje herrer og damer i kongeløgen blive oversprøjtet med blod, og vragstumper af rustninger dale ned i slow motion. Kongens rådgiver påpeger snedigt, at denne udvælgelsesprocedure er vel bekostelig i menneskeliv og foreslår, at udvælgelsen istedet skal foregå ved, at landets adelsmænd leger skjul. Dernæst ser man riddere iført rytterrustninger vade rundt i blinde i en teltlejr. Langt om længe meddeles det, at en »champion« endelig er fundet, men da kongen ivrigt spørger, hvem det er, lyder svaret: »We don't know. We haven't found him yet«.

Med deres seneste film »The Life of Brian«, som jeg ikke har set, synes Monty Python-gruppen at fortsætte stilen fra »The Holy Grail«. Det drejer sig nemlig igen om et velkendt og episodisk forlæg: Jesu liv og levned (Nej, Jens Jørgen Thorsen har intet med manuskriptet at gøre!). Brian er en mindre kendt profet-mod-sin-vilje, hvis opløftende ord begrænser sig til udtalelser som: »You'll have to work things out for yourselves«, men som alligevel ender på korset. Filmen skal efter sigende være fuld af snildt fordrejede bibelcitatser som »Blessed are the cheesemakers (peacemakers)«, og »The Greek (meek) shall inherit the earth«. Med bibelparodien fra »The Holy Grail« in mente, kan man sikkert roligt stille forventningerne højt til dette Monty Python-gruppens seneste opus – uanset hvor meget modstand den møder i religiøse kredse.

I dag eksisterer Monty Python-gruppen ikke

mere – undtagen nu og da hver tredje sommer, hvor de stimler sammen og udsender en film i Monty Python regie. Men de enkelte medlemmer er heldigvis stadigvæk i underholdningsbranchen og har velsignet os med en serie herlige shows, hvoraf jeg til slut vil omtale nogle enkelte. Michael Palin medvirkede i en parodi på den ellers vældigt gode »Great Explorers«-serie. Han spillede den idealistisk unge Cpt. Snetterton, frø-eksper-ten, som engang i 1880'erne forsøgte at bevise, at det var muligt at »cross the Andes by frog«. Hans ekspedition til Peru skulle iøvrigt også, hvis forholdene tillod det, »find the sources of the Nile and the so-called silly

spillede han en bassist, som skal spille ved en prinsesses bryllup. Han kommer imidlertid for tidligt og tilbringer eftermiddagen i slotsparken, hvor han bader i en sø. Prinsessen har fået samme idé, og de to mødes splitter-nøgne i søen. I mellemtiden er deres tøj blevet stjålet, og resten af filmen går ud på at bassisten ved hjælp af baskassen skal få smuglet sig selv, prinsessen og kontrabassen ind på slottet og fundet noget tøj, så alt kan fortsætte planmæssigt. Toppunktet af komik er scenerne omkring orkestret. Under prøverne har bassisten anbragt baskassen på gulvet foran sig, stadigvæk med prinsessen indeni. Orkesterprøven må konstant afbry-



Et tilbagevendende element i Monty Pythons optræden – mænd i kvindetøj. Scenen er fra »And Now for Something Completely Different«

route to India«. Ekspeditionen blev et knusende nederlag for den unge idealist, som selv omkom i Andesbjergene efter at have spist den sidste frø, men beviset på hans teoris holdbarhed kan idag findes på spisekortet på de fleste restauranter i Mexico City.

Eric Idle var hovedkraften bag TV-filmen »The Rutles«, en nærmest uhyggelig realistisk parodi på The Beatles og deres karriere, som sågar indeholdte imitationer i såvel tekst som musik af henvendt af The Beatles's mest betydningsfulde hits. Filmens eneste svage punkt var, at man skulle være virkelig godt hjemme i The Beatles's karriere for at kunne se komikken.

John Cleese er nok den af medlemmerne, der har været mest i vælten. Han har været gæst i »The Muppet Show«, har medvirket i et norsk Montreux-bidrag, har lavet TV-serien »Fawlty Towers«, som vist i dansk TV sidste sommer, har spillet hovedrollen i Sherlock Holmes-parodien »The End of Civilization as We Know It«, og sidst men ikke mindst medvirket i den mesterlige TV-film »Romance with a Double-bass« efter Tjekovs novelle. Her

des, fordi hun beder ham om at skaffe sig tøj, så da alt synes at være i orden, og ballet skal til at begynde, nægter dirigenten at spille, fordi bassisten ikke har deltaget i prøverne. Dette benægter bassisten, og der udvikler sig en pythonisk diskussion, hvor bassisten gradvis forandrer sin påstand om sin tilstedeværelse over: »I was here some of the time«, til et mere ydmygt: »Well, I did pop in occasionally«. Det enestående ved denne film er, at den gradvis og umærkeligt udvikler sig fra at være en stykke russisk social-realisme for til sidst at ende som ren farce i ægte Monty Python-stil.

Med disse produktioner har Monty Python-medlemmerne vist, at de i deres talent spænder langt videre, end de oprindelige shows med deres fandenivoldske crazy-humor turde lade ane. Det er givet at Monty Python-folkene enkeltvis også vil præge 80'ernes humor, men lad os håbe at de, i lighed med deres forgængere »The Goons«, Spike Milligan, Harry Secombe og Peter Sellers, vil kunne holde såvel forbindelsen som ånden ved lige, så også de ti år efter deres shows start vil kunne få et æresshow i »The Albert Hall« med kongelig tilstedeværelse og blive hyldet af nationen og gøre godt grin med det hele.

Ufarlige ungdoms- film

Stefan Henszelman



Herover: Allan Olsen i »Mig og Charly«, nederst Kim Jensen og Allan Olsen i scene fra filmen



Jeg var 14 år da »La' os være« havde premiere og således et par år ældre end den aldersgruppe, som filmen skildrede. Jeg var spændt på at se, hvordan andre unges tilværelse formede sig, hvilke problemer de måtte ha', deres forhold til voksne, til hinanden. Kort sagt: Jeg brændte efter at få min virkelighed bekræftet! Jeg syntes, at »den var da meget



»La' os være«

go« – nogenlunde realistisk og underholdende. Nok var problematikken med børnepension (?), flugt og vold noget forskruet og fjern fra min egen hverdag, men det var i sig selv befriende, at se sin egen aldersgruppe på film. Senere kom andre film til »Måske ku' vi«, »Du er ikke alene«, »Mig og Charly«, »Vil du se min smukke navle?« og senest »Ska' vi danse først?« og »Sådan er jeg osse«. Man kunne begynde at tale om ungdomsfilm – film der ville »skildre de unge som de er« (min fremhævnings), for at citere programmet fra »Du er ikke alene«.

Men hvordan er så de unge, ifølge disse film? Og hvordan svarer signalementet til virkeligheden? – den virkelighed som instruktørerne udtaler at de gerne vil skildre solidarisk på de unges betingelser.

Når man skal forsøge at vurdere filmene kan det ikke være nok blot at konstatere at »de unge ka' jo li' dem«! For unge kan jo også godt li' »Saturday Night Fever« og »Star Wars«! Nej, det vigtige må være hvorledes filmene placerer sig bevidsthedsmæssigt i ungdommen.

Er de bare ligegyldigt gode – eller griber de og fordrer til selvstændig tænkning? Rokker de ved fordommene, som også unge har? Og gi'r de unge mere mod til at bryde igennem til en mere fri virkelighed, hvor de kan begynde at udleve den spontaneitet som kvæles i gruppepres og usikkerhed.

DE ØDE ØER

Jeg synes ikke at filmene er nået særlig langt med hensyn til en realistisk og nuanceret beskrivelse af ungdommen. Jeg tænker her først og fremmest på de forskellige påklisterede historier, som instruktørerne føler det nødvendigt at udstyre filmene med for at lokke unge i biografen. De øde øer fjern fra den helt kontante hverdag, gidseltagning, voldtægtsanklager og skoleoprør. Alt sammen elementer, der gør filmene utroværdige og nemme at distancere sig fra: »Jamen, så'n er det jo ikke«! Det er iøvrigt interessant

at bemærke at »undskyldningen«, det action-prægede element er blevet svagere igenem filmene. Der er stadig lidt tilbage i »Mig og Charly« med drukneulykken og voldtægtsanklagen, mens det faktisk er helt forsvundet i »...navlen...«. Her indrømmer man blankt at det er de unges indre oplevelser og følelser man vil fokusere på. En positiv udvikling, som da også stiller større krav til instruktørernes fortælleteknik, personinstruktion, og evne til at finde på realistiske, præcise og vedkommende situationer fra hverdagen, hvis ikke det hele skal ende med at bli' ret så kedsommeligt. Hvilket jo sker alt for tit – ja »Mig og Charly« er vist den eneste film, der rigtigt formår at gøre personernes liv vedkommende.

UNGDOMMEN SOM IDEAL?

Bortset fra »La' os være«, der nærmest virkede som et tankeeksperiment på filmmediets og de voksnes betingelser, så præges f.eks. Lasse Nielsens film af en lidt naiv og foruroligende ukritisk holdning over for de unges opfattelse af sig selv og de idealer/værdisystemer de nu engang er vokset op med og ubevidst har overtaget. Moden, de ydre symboler, tøjet og attituderne ændrer sig ganske vist lynhurtigt, men generelt set har moralkoderne ikke ændret sig væsentligt i de sidste 10 år. Dette er naturligvis en påstand, men en påstand, som trods alt bygger på



»Måske ku' vi«

egne erfaringer som teenager i 70'erne. Men det lader til at instruktørerne glemmer at børn også idag er produkter af nogle forældre samtidigt med deres tid. Og at visse moralforestillinger meget nemt reproduceres videre til næste generation – se blot på en film som »Drenge«, der jo netop handler om skyldens opståen og ødelæggende indflydelse på en tilværelse, hvor alle handlinger bli'r målt med seksualangstens alen. Men i en film som »Måske ku' vi« er det hele meget, meget nemt. Hvis bare de unge lades i fred, fri fra de voksnes skadelige påvirkning, så blomstrer varme og venskab, frihed og kærlighed næsten af sig selv. En banal, upræcis og overfladisk analyse af virkeligheden – det kan vel ikke være meningen at vi alle sammen bare skal tage ud i sommerhusene, og så tro at alle individuelle og samfundsskabte frustrationer løses af sig selv.

Et andet og næsten grotesk eksempel er fra »Du er ikke alene«. Filmen skildrer et fremmed og isoleret miljø, en »efterskole for

drenge« (øde ø nok engang), hvor det kun er de reaktionære voksne og rockerne som er nogle dumme svin! Der er f.eks. overhovedet ingen reaktioner fra de andre unge på Kim og Bo's trods alt usædvanlige forhold, set i relation til den gængse opfattelse af homoseksualitet på dette alderstrin. Ja, det antydes endog at flere andre elever har lignende forhold, hvad der i og for sig også er ret så sandsynligt på sådan en drengekole, men det er lige ved at blive for meget – og det væsentlige må hele tiden være hvordan hovedparten af unge som ikke kender miljøet vil reagere. Filmen er ret utroværdig i sin idealiserende skildring (»bare det var sådan!«), især når samværet kammeraterne imellem skildres så konfliktløst og harmonisk som det er tilfældet. Her bli'r alle lynhurtigt intime venner med hinanden, her er ingen intriger eller krav om at være go' til fodbold... Kort sagt; ingen sandsynlig skildring af relationernes udvikling.

Det er sikkert en intention at skildre homoseksualitet som noget fuldstændigt problemøst, men *det er det bare ikke*, når man er 14-15 år og usikker på sig selv. Det kan da afgjort være stimulerende at iagttage utopier, idealtilstande, blot de beskrives som værende mulige og med udgangspunkt i en hverdag unge kan forholde sig til – og ikke bare stikkes ud som noget der er. Hele udviklings- og bevidstgørelsesprocessen springer »Du er ikke alene« let og elegant over, og filmen svæver derfor ude i den tomme luft over for det potentielle publikum, der har brug for og krav på konkrete handlingsmuligheder. Tilbage står så en klichéfyldt skildring af et kærlighedsforhold mellem to drenge, som de fleste unge kun kan reagere forfjamsket og fordomsfyldt imod. Som når Kim og Bo i filmens udgangscene kommer løbende i slowmotion fra hver sit verdenshjørne, for at ende i en omfavnelser af Love Story'ske dimensioner, alt imens Sebastian slider ihærdigt i det på lydsporet med det dumme vræl: »Du er ikke aleneeee...«.

Det kræver meget større nænsomhed og finfølelse for tilskuernes reaktioner, at bryde tabuer så der virkelig lukkes op for noget inde i tilskueren – det nytter ikke at diske op med velmente klicheer, der faktisk afslører at instruktørerne ikke har fattet en pind af hvad det drejer sig om. Det er spild af god film og penge, at lave film med nøgne appeller til inderkredsen, de allerede indviede. Det må

»Du er ikke alene«



være det potentielle marginalpublikum man skal nå.

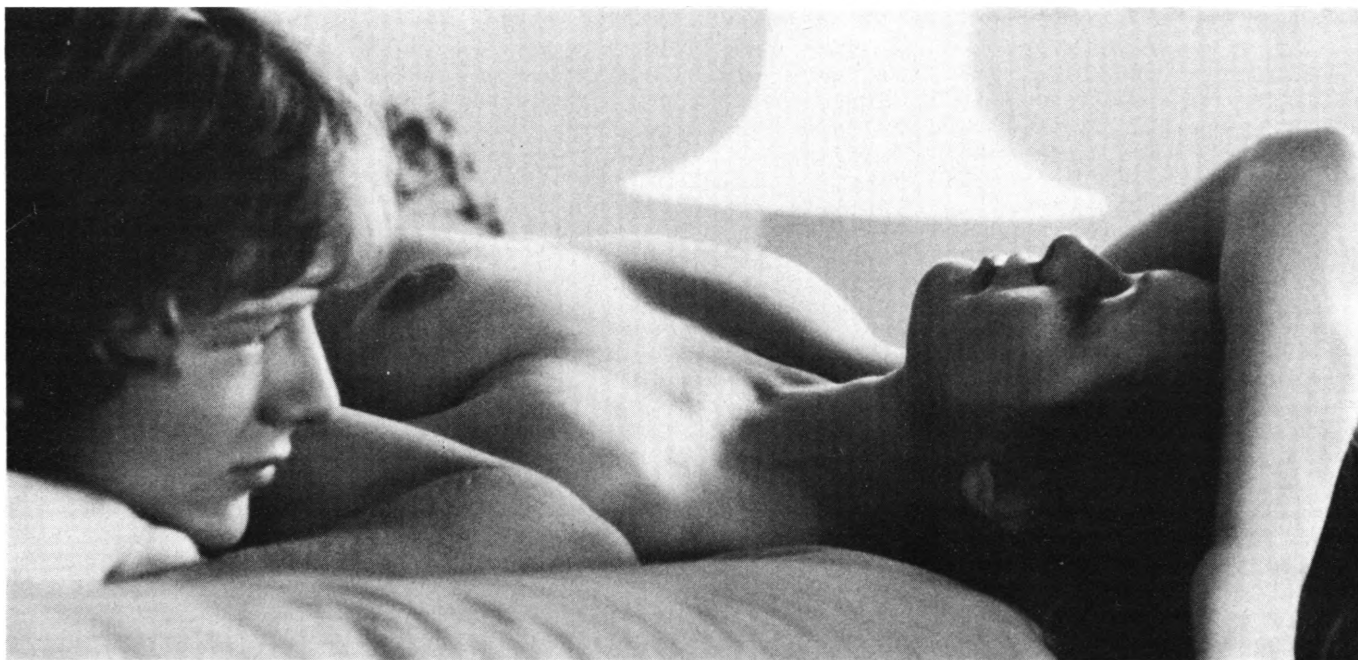
DEN REKONSTRUERED VIRKELIGHED

I filmen »Mig og Charly« er forholdet ung/voksen, ung/ung skildret langt mere nuanceret og komplekst – li'ssom det jo nu er i virkeligheden: Pigen som Steffen kommer sammen med, fordi det gør man jo – det varme forhold til moren, og det lidt angstprægede hvor-langt-skal-jeg-nu-gå forhold til Charly. Filmen går ikke i dybden og det er lidt ærgerligt, fordi den ellers har et så godt tag i tilskueren. Den er fyldt med præcise iagttagelser, de bruges bare ikke rigtigt til andet end at skabe en tautologi, hvori unge kan projicere sig selv og drømmene ind i. For filmen slutter der, hvor det for alvor bli'r spændende – der hvor unge hungre efter handlingsmuligheder. Steffen har opgivet det anstrengende forhold til Majbrit, og han vil ikke tilpasse sig slængt

til. Og derfor lægger tilskueren ganske af sig selv sine egne visioner og måske ubevidste fordomme ind. Man kan meget nemt komme til at konkludere (og jeg har faktisk hørt det) at Steffen jo bare mangler at møde »den rigtige pige« (Majbrit var jo osse en kapitalistsnob), eller at få et »ordenligt arbejde« osv. osv. Ikke særlig nye eller frigørende idealer, men tanker som ikke desto mindre er fremherskende idag, specielt i disse krisetider. Således kan filmen let komme til at få en utilsigtet virkning p.g.a. sin ganske vist nuancerede, men udelukkende rekonstruerende fortælle teknik.

Når jeg gør så meget ud af dette, er det for at gøre opmærksom på at den registrerende og rekonstruerende metode som her ungdomsfilmene benytter sig af, i det hele taget er problematisk. Specielt fordi den ikke udvider unges bevidsthed, men nøjes med at

Øverst og herunder: to scener fra »Mig og Charly«, nederst en scene fra »Drenge«



omkring havnegrill'en. Klarer han nu isolationen og søger nye og mere spændende veje? Eller vil han svigte alt det som sommeren med Charly stod for, ved at tilpasse sig de normale omgangsritualer? Alle disse problemer kommer filmen ikke eksplicit ind på, hvad den da heller ikke prætenderer. Men netop derfor er jeg bange for at helhedsindtrykket meget nemt kommer til at virke svagt uforpligtende, for: Hvorfor var Steffen egentlig lidt ensom ved filmens begyndelse? – det tilfældige møde med Charly kan jo ikke i længden være en tilfredsstillende løsning på hans behov for en større og dybere fællesskabsfølelse. (min fortolkning).

Jeg synes at det er meget fint at filmens unge skildres som ubevidste og uformulerende, men selve filmens udsagn er så upræcist (Arnfred vil tydeligvis ikke moralisere 100%), at den faktisk kan bruges til hva' som helst. Hva' den sikkert også bli'r, for et så tåget udtryk som *drømmen*, som C. V. Jørgensen synger om i filmens slutscene på den våde motorvej, er der ingen der kan ta' stilling



beskrive den overflade som vi alle sammen godt kan se. Den formår ikke rigtig at formidle en toleranceskabende kritik over for den ungdommelige chikke smartness, men bli'r i de bedste tilfælde (»Mig og Charly«) til en fascination af nogle individuelle figurer, og det kan forhindre at filmene kommer til at fungere ud over sig selv som film, dvs. pege ud i virkeligheden.

Jeg ved fra min daglige omgang med unge i folkeskolen, at filmene bli'r opfattet utrolig konkret, netop p.g.a. det store identifikations- og projektningsbehov, og at alle de konflikter og problemer som voksne (anmelderne) ser i filmene, faktisk går hen over hovedet på mange unge. Det er f.eks. svært at se hvorledes »Ska' vi danse først?«'s skildring af pigens nøgenfotografering til Ekstra Bladet kan stimulere til refleksion over objektkønsrollen, i hvilken Susanne kanalisere sin trods over sine omgivers småborgerlighed. Her har filmen fat på en utrolig vigtig psykologisk mekanisme, men lige-ud-af-landevej skildringen kommer nok desværre til at virke mere hand-



Scene fra »Drenge«

lingsstyrende, end egentlig problematiserende.

KÆRLIGHEDSIDELOGIEN

»Vil du se min smukke navle?«, er den film, der gi'r sig mest tid til at beskrive unges følelsesliv, samtidig med at den repræsenterer de øvrige films syn på dette. Dens beskrivelse af ren kærlighed virker ikke særlig gribende, dels på grund af en distraherende dårlig teknik, men mest fordi den også i virkeligheden er underlig konfliktløs – Claus og Lenes forhold virker næsten mistænkeligt oplagt. Men den typiske holdning i forbindelse med de øvrige film er, at der aldrig sættes spørgsmålstegn ved den kærlighedsideologi, som ligger til grund for personernes samvær og handlinger. Ganske vist hentydes der til Claus's uanede potentialer i slutningen med pigen i togvognen, men det er en meget abstrakt og spinkel symbolik i forhold til filmens hovedmålgruppe og ellers konkrete natur. Og jeg vil vove den påstand at filmen er den virkelighed, som unge konfronteres og påvirkes af mens den står på. Kærlighed er nu engang kærlighed, synes ungdomsfilmene nu at sige. De beskriver for det meste parforhold, tosømheder hvor f.eks. jalousi benyttes til at illustrere de elskendes hengivenhed over for hinanden.

Til en vis grad kan »Mig og Charly« undrage sig denne kritik, fordi den er mere åben i skildringen af Steffens seksualitet med »forholdet« til moren og det mere latente til Charly. Men i de andre film er holdningen tydelig: det er de elskende par det drejer sig om, mens resten af omgangskredsen bare er kulørte statister. F.eks. nærmer »...navlen...«s skildring af klassens klovn sig det udleverende, i stedet for at skabe større forståelse for, hvorfor mon vedkommende kun kan klare sig i fællesskabet ved at gøre grin med sig selv. Er det ikke mere relevant at skabe større forståelse for taberne, end at bekræfte vindernes position?

DEN »KEDELIGE« VIRKELIGHED

En meget væsentlig ting er hvilke tidsrum og situationer, som filmene beskriver – og hvilke der udelades.

Efterhånden er arbejdspladsskildringerne kommet ind i filmene, men det er påfaldende sjældent at man ser personer alene gennem

et længere tidsrum. Vi ser f.eks. aldrig en hovedperson alene en hel dag, hvor vedkommende bare nyder det at være til og kunne sanse omverdenen. Eller omvendt. Et så alment begreb som ensomhed beskrives i realiteten ikke (for slet ikke at tale om ensomhedsfølelsen blandt mange), i hvert fald ikke så man føler det.

Og det synes jeg er uredeligt – vi har trods alt 10.000 selvmordsforsøg om året, mange begået af unge. Der er langt til de helt konkrete problemer som P4 er proppet med uge efter uge; hvor møder jeg nogle spændende mennesker, parforhold, grædende unge der må ringe fra en telefonbox af frygt for forældrene, almindelig overflødhedsfølelse. Et helt anderledes skræmmende billede af ungdommen i dag og sammenlignet hermed er det næsten pjattede småproblemer, som ungdomsfilmene unge er udstyret med. Og de »konflikter« som findes løses altid på en underlig uredelig maner, enten ved filmiske »tilfældigheder« eller personer, der pludselig forandrer psykologi... vupti!!!

Desuden er det som om at tilværelsen i ungdomsfilmene på den ene eller anden måde skal bestå af en række folkekomedieindslag. Vi skal hele tiden grine så fandens meget af små pudsige jokes, eller anekdoter. Jeg har absolut ikke noget imod at film er skægge og underholdende – men det hele kan bli' for udvandet, og styre opmærksomheden i gal retning.

Der hvor jeg vil hen er, at de fleste unge jo i følge biografstatistikkerne faktisk kun ser de opklippede kommercielle underholdningsfilm, og at disse film jo på en måde er deres største fælles referenceramme overhovedet (det er de færreste unge som læser psykologisk fiktion). Disse film viser et ensidigt opgejlet billede af virkeligheden – et billede som unges egen halvtriste hverdag slet ikke kan hamle op med, men som unge bl.a. på grund af uerfarenhed og usikkerhed, selv skynder sig at gejle overdrevent meget op med en masse smarte og ironiske måder at være på, – for så'n skal det jo være(!) Attituder, som netop forhindrer en tryk, afslappet og sanselig holdning til tilværelsen. Filminstruktøren Roy Andersson har sgu' ret, når han taler om at den opklippede æstetik øger menneskets isolation og mindreværdsfølelse: »... vores tid er sådan, at: Nej, det dur ikke. Det må piffes lidt

op. Lidt smart musik. Det må klippes op. Lidt på øjnene, lidt på skoene og lidt på tasken som dingler. Og det er farlig æstetik, med moralske og politiske konsekvenser. Det øger bare menneskets isoleret og mindre-værdsfølelse. Hun er ikke nok som hun er. Hun skal hele tiden gøres mere spændende. Derfor mener jeg, at der selv bag filmsproget ligger moral, vigtige ting at tage stilling til. Det kan man ikke se bort fra«. (Interview med Roy Andersson i »Tusind Øjne« nr. 23). Og det er i denne forbindelse et uomtvisteligt faktum, at ungdomsfilmene er blevet solgt som vilde og varme film, med gang-i-den stills til biografernes udhængningsskabe, og original soundtracks af Sebastian og Kasper Winding. Stemningsindlevelsen i filmene må ikke bli' til blot og bar fascination, der kompenserer og individualiserer problemerne. Moralen må stå lidt klarere igennem alle produktionsled, hvis der overhovedet skal være en chance for at det batter noget, derude i virkeligheden. Og det var derfor at der på forhånd godt kunne være al grund til bekymring over at en gulddreng, som Henrik Sandberg uden videre fik halvanden million af Filminstitutet til det forfærdelige popshow »Charly & Steffen«.

Misforstå mig endelig ikke. Det er godt at der overhovedet laves ungdomsfilm – jeg tror bare ikke at de dybest set rokker ved noget-somhelst, sådan som de nu laves.

UFARLIGE UNGDOMSFILM

Ovenstående indvendinger mod den unødvendigt opgejlede æstetik, imødegås fint af de to seneste ungdomsfilm »Ska' vi danse først?«, og »Sådan er jeg osse«. Men her er stilen nærmest lidt ligegyldigt slentrende, fordi konflikterne fortaber sig i for megen udpensling af iøvrigt informationsfattige scener, således at de ikke virker særlig vigtige og derfor troværdige. For hvis scenerne skal stå udover den blotte informationsværdi, må de være ladet med en utrolig sensibilitet, netop i stil med »Drenge« eller »Giliap« – ellers taber tilskueren langsomt interessen p.g.a. den manglende fremdrift. Og netop intensitetskravet er noget der sjældent honoreres i danske frontaltbelyste scenerier.

Generelt kan man sige at de danske ungdomsfilm er komplet ufarlige i deres kritik af samværsformer, og forhold i samfundet. Der er ikke rigtig brod i kritikken, ingen skarpe modsætninger, der kunne få problemstillinger til at markere sig tydeligere i den offentlige debat. Der er langt til Ken Loach's sociale anklager eller svenskeren Carin Mannheimer's fremragende skildring af sociale modsætninger i TV-serien »Lära för livet«, der med udgangspunkt i en 9'ende folkeskoleklasse gav et rystende billede af socialdemokraternes »lighed«-skole. Og for at udvide perspektivet en smule vil jeg citere en lille stump fra Bent Fausing's »Fascinationsformer«:

»Massemedierne formidler mekanisk den umiddelbare virkelighed og reproducerer den dagligdags overfladerealtitet, dvs. skaber i bogstaveligste forstand en billedlig tautologi, der fastholder individerne i deres »imaginære« forhold til deres virkelige eksistensbetingelser« (Althusser«).

Således også de danske ungdomsfilm.

Fejos - den fremmede fugl

Paul Fejos
fotograferet under
filmoptagelse i
Danmark

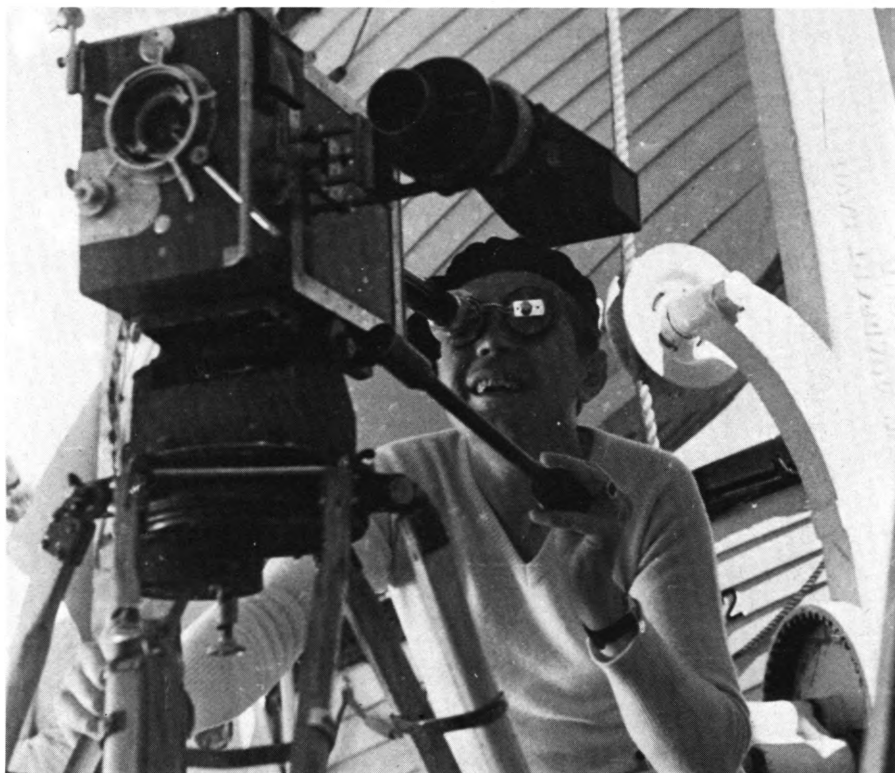
Peter Schepelern

I 1934 blev det slået op som en stor sensation i den danske presse, at den navnkundige, ungarsk-fødte dr. Fejos havde skrevet kontrakt med Nordisk Film om at instruere to film efter eget manuskript, et lystspil og en alvorlig film. Den 38-årige Fejos blev modtaget som »et af europæisk films mest interessante navne« og som den potentielle redningsmand for dansk film, der, skønt tiljublet af et taknemligt publikum, i kritikens øjne var sunket ned til udelukkende at favorisere tynd underholdning med populære stjerner i vaklende regi. Nu var det håbet, at suset fra den internationale verden skulle få strømmen til at vende og indvarsle en ny æra i dansk film.

Den potentielle mirakelmager var født i Budapest i 1897, havde nået at studere lidt medicin inden han deltog på østrigsk side i Verdenskrigen som infirmerist ved den italienske front. Efter krigen virkede han som dekorationsmaler både ved operaen i Budapest og ved den hastigt opblomstrende filmindustri. Det lykkedes ham også at få lov til selv at lave film, og i tiden 1920-23 instruerede han syv film, der dog alle er gået tabt. Blandt dem var en filmatisering af Oscar Wildes novelle »Lord Arthur Saville's Crime« og af Puškins fortælling »Spader Dame«.

Opgangstiderne i ungarsk film var dog kortvarige, og i 1923, hvor senere berømt heder som Sándor Korda og Mihály Kertész forlod landet og tog navneforandring til henholdsvis Alexander Korda og Michael Curtiz, rejste også Fejos – der indtil da hed Pál Fejös – vestpå. I første omgang til Berlin, derfra videre til Paris, hvor han satte et teaterstykke op sammen med den tyske dramatiker Walter Hasenclever. I oktober 1923 ankom han til New York. I begyndelsen helligede han sig ved siden af lejlighedsvis teater-arbejde medicinske studier og var nogle år videnskabelig assistent, indtil han i 1928 tog til Hollywood for at starte en ny filmkarriere. Det var hans held, at han rendte på en filmentusiastisk privatmand, som gerne ville finansiere en spillefilm. For små midler og under ret primitive produktions-vilkår optog Fejos filmen »The Last Moment« (1928) med en dansk skuespiller (Otto Mathiesen) i hovedrollen.

Filmen, der nu er gået tabt, begynder og slutter med en druknendes døds-kamp. Indimellem genoplever han – sådan som traditionen foreskriver det – i stejl forkortning sit liv, der førte ham til selvmordet. Filmen blev ikke en kommerciel succes ligefrem, men den



vakte opsigt som det første store spillefilm-eksperiment i amerikansk film, blev rost af Chaplin og kåret til en af årets bedste film af kritikerne. På den baggrund kunne Fejos nu tegne kontrakt med Universal og lavede fire film de næste to år. Den første, »Lonesome« (1928), en part-talkie – dvs. en musikunderlagt stumfilm med tilføjede reallyde og et par tale-sekvenser, var hans betydeligste amerikanske værk og er stadig en sympatisk film, der med charme og varme fortæller sin hverdagshistorie – en variation af det uopslidelige *Boy Meets Girl, Boy Loses Girl, Boy Finds Girl Again*-tema – i beretningen om to unge mennesker, der mødes på Coney Island, kommer fra hinanden og til sidst opdager, at de faktisk bor i samme ejendom i New York.

Filmen blev rost af samtiden, og Fejos lavede straks efter et par andre film. Men åbenbart mistede producenterne tilliden til ham, for herefter synes hans anseelse at dale. Han fik ikke lov til at instruere filmatiseringen af Remarques »Im Westen Nichts Neues«, som han ellers – ifølge eget udsagn – havde gjort selskabet opmærksom på (opgaven blev tildelt en anden immigrant, den russisk-fødte Lewis Milestone, der da også fik sit gennem-

brud med denne film). John Murray Anderson overtog instruktionen af den prominente farve-showfilm »King of Jazz« og Fejos' indsats forblev ukrediteret. Han måtte i stedet nøjes med at lave en fransk og en tysk version af fængselsfilmen »The Big House«, hvis amerikanske originaludgave George Hill havde stået for. Baggrunden for denne øjensynlige degradering fremgår ikke i Fejos-litteraturen og er ikke meget kommenteret, men den synes at være den naturlige forklaring på, at han i 1931 vendte tilbage til Europa, først til Frankrig, så til Ungarn og Østrig. Hvert sted lavede han to film på et år. Det var således faktisk en berejst og erfaren instruktør, der i 1934 ankom til Danmark, men ikke ligefrem nogen etableret succes-instruktør. Hvis han havde været det, var det vel også svært at fatte, hvad han egentlig ville her.

Fejos' filmkarriere endte kort efter hans visit i Danmark. I København, hvor han også giftede sig, var han blevet interesseret i antropologi, og i de følgende fem-seks år rejste han til Madagaskar, Indonesien, Siam og Peru, hvor han dels gjorde antropologiske studier, dels optog en række dokumentarfilm og den halvt fiktive »En handfull ris« (1938), der blev hans sidste film. Derefter slog han

Øverst en scene fra
»Lonesome«, derefter scener
fra »Sonnenstrahl« og
»Syndefald«

sig ned i New York, hvor han indtil sin død i 1963 udelukkende virkede som antropolog, tilknyttet amerikanske universiteter, medlem af Videnskabernes Selskab og leder af The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

Når vi nu – sådan som det netop har været muligt gennem Filmmuseets retrospektive serie – ser hovedparten af de bevarede Fejos-film, står det ret klart, at Fejos aldrig var noget sikkert papir. Såvel hans kunstneriske som rent håndværksmæssige niveau er lige så ujævnt som hans karriere er geografisk omflakkende.

Der er tre gode film blandt Fejos' bevarede film.

»Lonesome« er et fint poetisk bybillede, en smuk fortælling i stemning med Murnaus »City Girl«, Vidors »The Crowd«, Siodmaks »Menschen am Sonntag« og Carnés »Nogent, Eldorado du dimanche«, og uden for de klodsede tale-afsnit excellerede den med en moderne elegance i klipningen.

»Tavaszi zápor« (»Forårsbyge«, dansk titel: Syndefald) – mest kendt under den franske titel »Marie, Légende hongroise« (1932) – fortæller, på én gang raffineret og naivistisk, en »histoire simple« om den af hjertet rene tjenestepige Marie (spillet af Annabella fra René Clairs »Le Million«), der forføres under et æbletræ, bliver gravid og vises bort. Hun føder sit barn i et bordel i byen og lever lykkeligt der, indtil myndighederne tager barnet fra hende. Hun ender som landsbytosse og dør i kirken ved Marias statue. Det hele er fortalt i sensuelle, kraftfulde billeder og optrin, der leder tanken hen på Dovženkos »Jord« og Machatys »Ekstase«. Men Fejos giver historien en ekstra ironisk drejning gennem epilogen, hvor Marie fra himlen – hvor hun, udstyret med en forgyldt gulvspand vasker det forgyldte køkken, som Vorherre åbenbart synes er passende belønning til hende – sender en gylden regnbyge ned i hovedet på datteren og hendes kavalier for at forhindre, at deres stævnemøde under æbletræet skal få samme bitre konsekvenser som hendes eget fik.

»Sonnenstrahl«, lavet i Østrig 1933, fortsætter skildringen af unge mennesker, som frister en mere eller mindre kummerlig tilværelse i den urbaniserede verden. Filmen er – som titlen antyder – en solstråle-historie, men i bittersød regi. Sammen med film som Siodmaks franske »La crise est finie« og Borzages »Man's Castle« hører den til de fineste af tidens depressions-skildringer. Slutningen peger optimistisk på solidariteten som den eneste vej ud af krisen, og det er ikke langt fra at virke troværdigt.

Resten af Fejos' produktion er ikke spændende. Der er et par amerikanske stumfilm, showfilmen »Broadway« og den vidtløftige thriller »The Last Performance«; det tunge fængelsmelodrama med Heinrich George som hovedattraktionen i den tyske version »Menschen hinter Gittern«; en kedsommelig fransk »Fantomas«-episode. Den svensk-





Scene fra »Flugten fra millionerne«

producerede »En handfull ris«, optaget i Siam, blev præmieret i Venezia 1939. Det er en naiv, dårligt sammenklippet Flaherty-pastiche om Man Against Nature, *in casu* et nygifts kamp mod såvel tørke som tigre for at skaffe sig den daglige håndfuld ris, som den svenske husmor i filmens pegefingrende prolog bare vil smide i affaldsskunken.

Var Fejos svag i disse film, må man dog ikke uden beklagelse konstatere, at Fejos var ringest i sine danske film. Det burde måske give anledning til national selvransagelse, at Danmark fik det værste frem i ham. Han lavede i alt tre film, af hvilke den anden, farsen »Fange Nr. 1«, kun eksisterer i negativ. (Det skal nævnes, at flere udenlandske leksika fejlagtigt anfører ham som instruktør til »Fredløs« fra 1935). Når man ser de to andre, lystspillet »Flugten fra Millionerne« (1934) og

melodramaet »Det gyldne Smil« (1935), forstår man godt skuffelsen hos dem, der havde håbet på en redning af den kunstneriske danske film.

Der blev uægtelig lavet mange tyndbenede, inspirationssvage danske lystspil i midten af 30'erne. Men det er ikke let at finde et mere tåbeligt, imbecilt makværk end just »Flugten fra Millionerne«. Ole Palsbo, der var en af tidens få seriøse filmkritikere, undskyldte Fejos med henvisning til hans ukyndighed i det danske sprog; men det ændrer ikke meget ved, at Fejos' manuskript var håbløst og hans instruktion forbløffende ubehjælpelig.

I Palsbos øjne var »Det gyldne Smil« en oprejsning for Fejos. Han så den som »den kunstneriske films genfødsel i Danmark«. Set i dag er man tilbøjelig til at mene om den,

Scene fra
»Det gyldne smil«



at hvis »Flugten fra Millionerne« får os til at forsones med »Barken Margrethe af Danmark«, så er man efter »Det gyldne Smil« parat til at knuselske »Panserbasse« betingelsesløst.

I almindeligt provinsielt snobberi havde man ikke øje for de nyskabende talenter, der faktisk var til rådighed i dansk film – jævnfør PHs fiasko med den mageløse Danmarksfilm og Dreyers kroniske arbejdsløshed – og ventede i stedet mirakler af den fremmede fugl fra den store verden. Han kunne åbenbart også få filmverdenen til at gøre store øjne. »Han sidder lige foran kameraet på en instruktør-stol«, kunne pressen meddele. »En sådan kendes fra de udenlandske filmbilleder, men i Danmark har den aldrig været brugt før. Herhjemme plejer instruktøren at stå op, når han arbejder. På instruktør-stolen står med malede bogstaver: Dr. Fejos – og ve den, der sætter sig på den!«

»Det gyldne Smil« byggede på Fejos' egen medbragte idé, men manuskriptet blev skrevet af tidens berømteste dramatiker, Kaj Munk, og havde to af tidens største skuespillere i hovedrollerne, Bodil Ipsen som teaterprimadonna'en der er gået på kompromis med sine kunstneriske idealer og Carl Alstrup som hendes »samvittighed«. Til trods for sådanne *production values* er det imidlertid værd at overveje, om ikke filmen – trods den næsten umenneskelige konkurrence – er gået hen og blevet det mest usmagelige, viderværdige stykke forloren pseudo-kunst i dansk filmhistorie. Filmen skal være et forsvar for den store kunst – der henvises ideligt til Ibsens »Brand« – i modsætning til de kommercielle operetter, som skovler usselt mammon i lommerne på primadonnaen og hendes teaterdirektør. Denne problematik fremføres – med et lammende opbud af Munk'sk lommemilosofi, Bodil Ipsen'sk krukkeri og en specielt Fejos'k fortælleuæssig uformåenhed – gennem en absurd intrige om en scenearbejders syge barn, et ælte af sentimentalt nonsens, der er en fornærmelse både mod »Brand«s og mod operetternes publikum.

Fra tid til anden prøver den filmhistoriske forskning, såre forståeligt, at revidere filmhistoriens traditionelle værdidomme ved at fremgrave glemte og oversete instruktører, som af en eller anden grund uforskyldt har stået i skygge af traditionens »store«. »Lonesome«, den nu om stunder mest kendte Fejos-film, kunne godt forlede en og anden til at tro, at Fejos ville vise sig at være et frugtbart »subject for further research« og fortjene mere end den perifere placering, filmhistorien traditionelt har tildelt ham som »a director of eccentric and undisciplined talents«, (Richard Koszarski). Gensynet med Fejos' væsentligste produktion er imidlertid en beroligende bekræftelse af, at filmhistoriens dom trods alt ikke er helt uretfærdig.

Litteratur

Lewis Jacobs: The Rise of the American Film
Passport to Hollywood: Film Immigrants
Richard Koszarski: Hollywood Directors 1914-1940
Philippe Haudiquet: Paul Fejos
Graham Petrie: Fejos (Sight and Sound, Summer 1978)
Andrew Sarris: The American Cinema



Filmene

- »Lad os prøve igen«
- »Da Havana røg cigaren«
- »Verden er fuld af børn«
- »The Rose«
- »Tågen«
- »Løgmarken«
- »Magtens veje«
- »Den lysende rytter«
- »Sådan er jeg osse...«
- »Orkesterprøven«
- »Lige for loven«

Lad os prøve igen

Instruktør: ALAN J. PAKULA

Som alle gode komedier er også Alan Pakulas »Starting Over« en alvorlig sag bag de grinagtige øjeblikke. Pakula har da også selv udtalt om temaet, at »A man and a woman committing themselves to a life together is one of the most heroic acts in the world«. Og mere generelt har han sagt, at han gerne vil skildre mennesker, der forsøger at overleve med styrke og ære i behold både i deres private liv og i en verden, hvor værdierne konstant ændres.

Således også i »Starting Over«, skønt den overfladisk set har meget lidt at gøre med tidligere Pakula-film som »Klute«, »The Parallax View«, »All the President's Men« og »Comes a Horseman«. Men bortset fra den bundne opgave, som »All the President's Men« jo var for Pakula, så har instruktørens øvrige film i større eller mindre grad rummet tematiske fællestræk, som findes også i »Starting Over«. Det ømfindtlige parforhold, der i sig selv kan være besværligt nok at magte, og hvis problemer forstørres på grund af omverdenens pres; den sitrende nervøsitet, der rumsterer i filmene, paranoiaen, de markante billeder, i hvis udkant der konstant lurer noget udsigeligt og truende.

I »Starting Over« er de enkelte elementer let genkendelige for enhver, trukket ud i dagligdagen, som de er. Historien er i sit plot ganske enkel. Pakula begynder med et opbrud, og han ender med en forening. Imellem har han skildret, hvad journalisten Phil Potter og hans veninde Marilyn må igennem før de tør begynde et helhjertet forhold.

I filmens begyndelse sendes Phil på gaden

af hustruen Jessica, der er grebet af tidens krav til kvinder om at de skal finde sig selv for enhver pris. Jessica drømmer om at blive sangskriver, og med grotesk overdrivelse lader Pakula hende virkelig få succes som sangerinde, som det trods alt er tænkeligt i et land som USA, hvor bizarre fænomener altid har trivedes bedre end i noget andet land.

Under et besøg hos sin ældre broder møder Phil Marilyn, der i første omgang afslår hans invitation til at ses senere. I stedet pudser hun ham på en fraskilt veninde med to børn og en voldsom appetit på Phil, der som rimeligt er bliver skræmt af netop denne voldsomme appetit. Siden bliver det alligevel til noget med Phil og Marilyn, men forholdet er præget af mange forbehold, både udtalte og udtalte. Marilyn har dårlige erfaringer med nyligt fraskilte mænd, Phil har ikke helt kunnet glemme eks-hustruen – en blanding af såret maskulin stolthed over at være blevet vraget og en deraf følgende tro på, at han stadig er forelsket i Jessica, selvom det nok kun er mindet, han er forelsket i. Han befinder sig heller ikke godt med at skulle være jæger, og ensom kan han ikke holde ud at være. På broderens opfordring slutter han sig til en »workshop« for fraskilte mænd samtidig med at han forsøger at pleje forholdet til Marilyn. Det holder ikke. Marilyn sender Phil bort, og for en stund søger han tilbage til eks-hustruen, men han må hurtigt erkende fiaskoen. Til slut forenes han med Marilyn.

Den historie er oftest elegant instrueret af Pakula. Selv indenfor den valgte komedieform har Pakula fået rigelig plads til ægte, af og til endda bevægende, menneskeskildring, og skønt Jill Clayburgh med sin Jean Arthur-spillestil periodevis har svært ved at forene figuren med de sene halvfjerdseres virkelig-

hed, så rummer hun i sit spil så megen sødme og så mange rigtige udtryk, at hun ender med at forsvare rollen overbevisende. Også Burt Reynolds har i enkelte øjeblikke svært ved at ramme den rigtige tone. Dels fordi rollen kræver en hårfin balance mellem det tragiske og det komiske, dels fordi han må trækkes med sit selvforskyldte image som både *macho* og *good ole boy*. Jeg fornemmer en usikkerhed i Reynolds, der ikke udelukkende er dikteret af rollen. Pakula har næppe heller selv været helt sikker. Der er i filmen øjeblikke, fritstående scener, som kun eksisterer for at kalde på det brede grin (f.eks. en scene, hvor Reynolds og en lang kolonne af mænd i hans situation triller ud fra et indkøbscenter belæsset med ting til det nye hjem). Men der er tale om helt isolerede øjeblikke. Som helhed lykkes det for Pakula både at kalde på smilet (og sommetider grinet) og belejle personerne.

Og slutningen er, i al sin (bevidst) kulørte, julebelyste banalitet et fantastisk effektivt punktum på en rar, romantisk komedie, der aldrig forråder sine mennesker, end ikke den følelsesmæssigt monstrore ekshustru, som Candice Bergen spiller med en enestående nuancering, præcision og begavelse, der må gøre hende selvskreven til en række solide roller i firserne.

Per Calum

LAD OS PRØVE IGEN

Starting Over. USA 1979. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Century Associates. **P:** Alan J. Pakula, James L. Brooks. **As-P:** Isabel M. Halliburton, Douglas Z. Wick. **P-leder:** William C. Gerrity. **Eksteriør-leder:** Frank Simpson. **Instr:** Alan J. Pakula. **Instr-ass:** Alex Hapsas, Herb Gains. **Manus:** James L. Brooks. **Efter:** Roman af Dan Wakefield. **Foto:** Sven Nykvist. **Kamera:** Fred Schuler. **Ass:** Anthony S. Brooke, Ricki Brooke. **Farve:** Movielab. **Klip:** Marion Rothman. **Ass:** Marlayna Franklin, Scott Vickrey. **P-tegn:** George Jenkins. **Ass:** Michael Molly. **Dekor:** Phil Smith. **Ass:** Michael Bird. **Rekvis:** Walter A. Stocklin. **Kost:** John Boxer. **Garderobe:** William Leger, Rose Trimarco, Norman Salling. **Sp-E:** William Canfield. **Musik:** Marvin Hamlisch. **Musikbånd:** William Carruth. **Sange:** »Better Than Ever«, »Easy For You« af Marvin Hamlisch & Carole Bayer Sager, sunget af Candice Bergen. **Tone:** Louis Sabat, Richard Portman, James Sabat, Marc M. Laub, Lou Cerbörne. **Ass:** Greg Sheldon, Denine Rowan. **Makeup:** Tom Ellingwood, Bob Jirac, Michael Maggi. **Frisurer:** Frank Bianco. **Medv:** Burt Reynolds (Phil Potter), Jill Clayburgh (Marilyn Holmberg), Candice Bergen (Jessica Potter), Holmes Durning (Michael Potter), Frances Sternhagen (Marva Potter), Austin Pendleton (Paul), Mary Kay Place (Marie), MacIntyre Dixon (Dan Ryan), Jay Sanders (Larry), Richard Whiting (Everett), Alfie Wise (Workshop-medlem), Wallace Shawn (Workshopmedlem), Sturgis Warner (John Morganson), Mary C. Wright (1. student), Daniel Stern (2. student), George Hirsch (3. student), Ian Martin (Dorvogter), Aerin Asher (»Lord & Taylor« dame), Ben Pesner (Victor), Mort Marshall (Tjener), Gilmer McCormick (Stephanie), Helen Stenborg (Ældre dame), Michael Kaufman (Kontorist), Marvin Lichterman (Ægtemand), Anne De Salvo (Hans kone), Connie Fleming (Babysitter), Alison Stevens (Maries datter), Michael McDermott (Maries søn), Russell Horton (Mand), Harold Lamson (Mark), Michael Beleran (Lille dreng), Deborah Reagan (Ung kvinde), Kevin Bacon (Ung mand), Tara King (Checkout pige), A. C. Weary (Atletisk far), Charles Kimbrough (Ekspedient), Lisa Sloan (Moder), Gabby Glazer (Hendes barn), Harriet Rawlings, Simon McQueen, Stacy Holiday, Nadine Darling, Kitty Muldoon, John Murray, Eric Geiger (Kunder i »Bloomingdale's«, Sol Schwade (Mand i supermarkedet), Trudy Clemens (Stuntwoman), Anthony Romano (Mand fra Boston), Cass Self (Jill Clayburghs stand-in), Ed Murphy (Burt Reynolds' stand-in). **Længde:** 106 min. **Udl:** CIC. **Prem:** 7.4.80 – ABCinema + Cinema I-VI.



Da Havana røg cigaren

Instruktør: RICHARD LESTER

»Cuba«, Richard Lesters nyeste film – efter et manuskript af Charles Wood – begynder brilliant og forbilledligt. Præcist og økonomisk ridser Lester den situation og de personer op, som filmen skal uddybe og fra de første billeder emmer filmen af den atmosfære af korruption, politisk forvirring og menneskeligt forfald, som er den allestedsnærværende baggrund for hændelserne.

I slutningen af 1951 ankommer den tidligere engelske major, Robert Dapes (Sean Connery) til Havana. Det er i Batista-regimets sidste dage, og major Dapes er blevet engageret af den udelige general Bello (Martin Balsam), der bl.a. henter sin indtægt fra byens parkometre. Dapes er en lejesoldat i den højere prisklasse, en individualistisk professionel uden idealer eller illusioner. Han er ekspert i uskadeliggørelsen af terrorister, og det er i denne egenskab, han er hentet til Cuba. Han finder hurtigt ud af, at hans opgave er uløselig. Fra sine landsmænd på ambassaden skal han ikke vente nogen assistance, hvis det går galt. Den officielle holdning fra omverdenen til Cuba er afventende. Værre er det, at Dapes heller ikke kan regne med stor hjælp fra de lokale klodrianer i militæret. Det er en helt Graham Green'sk udgangsposition, og også i sin knipse sarkasme og vittige illusionsløshed bringer »Cuba« tanken hen på Greene. I en række parallelle forløb, som Lester i sin iscenesættelse administrerer med eminent timing og klarhed, dukker de personer op, som på en

eller anden måde repræsenterer den prærevolutionære tilstand på øen. Med samme fly som Dapes ankommer den amerikanske forretningsmand Gutman (Jack Weston), der er ude på at fiske i rørt vand. Han er bl.a. interesseret i at overtage kæmpelagre af Havana-cigarer, idet han er klar over, at det vil blive en mangelvare hjemme i Staterne, hvis revolutionen sejrer. Den engelske forretningsmand Skinner (Denholm Elliott) har allerede i nogen tid været på Cuba, hvor han spiller dobbeltspil. Han sælger våben til rebellerne og spiller golf med autoriteterne.

Kort efter sin ankomst træffer Dapes Alexandra (Brooke Adams), der ikke er meget for at give sig til kende. 15 år tidligere har hun og Dapes haft et kærlighedsforhold i Nordafrika. Nu har Alexandra giftet sig ind i et af øens forretningsimperier, Pulido, der gør det i rom og cigarer. Alexandras mand er den karakterløse kvindebedårer og alkoholiker Juan (Chris Sarandon), der foragter sin far, den kyniske magnat Don José (Walter Gotell), og som overlader til Alexandra at drive fabrikken. Juan har blandt mange et forhold til en cigararbejderske, hvis lillebror er en romantisk revolutionær med en ubændig trang til at skyde en eller anden, hvem som helst.

Det er omkring dette kompagni, at filmen roterer, og selvom Lester og Wood ikke gør krav på at fortælle nogen historisk sandhed om forudsætningerne for den cubanske revolution, er det måske nok et spørgsmål, om »Cuba«, hvis lokaliteter beundringsværdigt autentisk er genskabt i Spanien, ikke rummer en kunstnerisk sandhed, der er mere værd end den dokumentariske sandhed.

Filmens fundamentale attitude er konstateringen af et bundraddent samfund i de sidste stadier af den totale opløsning. Det er forfængelighedens marked, befolkningen af udelige

egoister og kyniske lykkejægere. Men det er Lesters fortjeneste, at han med sin rappe ironi og befriende satire ikke lader filmen forsumpe i den vrængende misantropi.

At det også er hans problem at skabe en positiv modvægt til skildringen af den menneskelige forsumpning kan ikke skjules. Og dette problem har han ikke kunnet løse. Derfor bliver filmens sidste halvdel, hvor den elaborerer på en genoptagelse af det romantiske forhold mellem Dapes og Alexandra, mindre tilfredsstillende. Det bliver således aldrig helt klart, hvorfor Alexandra beslutter sig til at blive på Cuba, da revolutionen sejrer og de andre rotter forlader den synkende skude.

Men også i filmens svagere del er der ting at beundre. I de afsluttende actionscener demonstrerer Lester sin sans for militær absurditet, ligesom han tidligere har vist, hvor effektiv han kan være som action-instruktør i terroristernes bombeattentat mod pampernes middagsselskab. I det hele taget viser Lester en misundelsesværdig lethed og smidighed, når det gælder om at veksle mellem forskellige tonarter i sin film.

I »Cuba« har Lester anlagt nogenlunde samme historiske eller måske rettere ahistoriske synsvinkel på det 20. århundredes politiske kaos som han i musketerfilmene anlagde på det 16. og 17. århundredes Frankrig. Og stort set må man sige, at Lesters formel holder. I hvert fald har han ikke sat noget til af sin opfindsomhed og vitalitet. At han ikke har taget Castro og hans fidelister med i satirens hulspejl, forstår man godt, ligesom man forstår, at han har følt sig tiltrukket af en historisk situation, hvori en lille håndfuld eventyrlige revolutionære kom ned fra bjergene og omstyrte et regime. Filmens sidste billeder omfatter Castro med solidarisk sympati, da han tropper op i lufthavnen for at vinke farvel til det ucharmerende borgerskab, præsteskab og militær, der flygter med deres jordiske gods.

Ib Monty

DA HAVANA RØG CIGAREN

Cuba. USA 1979. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Holmby Film Corporation. **Ex-P:** Denis O'Dell. **P:** Alex Winitzky, Arlene Sellers. **P-samordner:** Denise O'Dell. **P-ledere:** Barrie Melrose, Diego Gomez Sempere. **Instr:** Richard Lester. **Instr-ass:** David Tringham, Steve Lanning, Roberto Parra, Javier Carrasco. **2nd Unit instr:** Robert Stevens. **Manus:** Charles Wood. **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Freddie Cooper, Eduardo Noe. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Victor Smith. **P-tegn:** Gil Parrondo, Philip Harrison. **Ark:** Denis Gordon-Orr. **Dekor:** Ian Whittaker. **Kost:** Shirley Russell. **Sp-E:** Antonio Parra, Peter Hutchinson. **Musik:** Patrick Williams. **Tone:** Don Sharpe, Roy Charman, Gerry Humphreys. **Makeup:** José Antonio Sanchez. **Medv:** Sean Connery (Major Robert Dapes), Brooke Adams (Alexandra Pulido), Jack Weston (Gutman), Hector Elizondo (Ramirez), Denholm Elliott (Skinner), Martin Balsam (General Bello), Chris Sarandon (Juan Pulido), Danny De La Paz (Julio Mederos), Lonette McKee (Therese Mederos), Alejandro Rey (Faustino), Louisa Moritz (Miss Wonderly), Dave King (Pressesekretær), Walter Gotell (Don José Pulido), David Rappaport (Jesus), Wolfe Morris (General Batista), Michael Lees (Maxwell-Lefroy), Tony Matthews (Carrillo), Roger Lloyd-Pack (Nunez), Leticia Garrido (Ceclia), Maria Charles (Señora Pulido), Pauline Peart (Dolores), Anna Nicholas (Maria), Earl Cameron (Oberst Russell Y. Levya), John Morton (Gary), Anthony Pullen Shaw (Spencer), Stefan Kalipha (Ramon), Paul Newney (En maler), Ram John Holder (Sergent), James Turner (Chaffour), Eva Louise (En pige). **Længde:** 122 min. **Udl:** United Artists. **Prem:** 31.3.80 – Palladium.



Karen-Lise Mynster i
»Verden er fuld af børn«

Verden er fuld af børn

Instruktør: AASE SCHMIDT

Det bedste udbytte af Aase Schmidts film får man givetvis ved primært at betragte og anvende den som et stykke brugskunst. Man kan bruge den til at få noget at vide om det problem, der hedder ufrivillig barnløshed, og om dets psykologiske konsekvenser for de involverede, og man kan måske dermed bruge den til i det hele taget at blive en smule klogere på sine medmennesker, kan hænde endda en anelse mere tolerant. Derfor er det godt, at »Verden er fuld af børn« blev lavet, og derfor fortjener den at blive set.

Hvad man til gengæld ikke rigtigt kan bruge filmen til, er at få den form for kunstnerisk oplevelse, der overrumpler og opløfter. Det uventede, det foruroligende og den stimulerende flertydighed er der ikke plads til i denne film, for den er lavet ud fra et ønske om grundigt og sobert at belyse flest mulige aspekter af et konkret emne. Tilskueren skal ikke forvirres, men informeres, og derfor er filmens tofald den klare og kontante entydighed.

Så er problemet naturligvis, at entydighed let bliver til forudsigelighed, og den faldgrube har »Verden er fuld af børn« ikke ganske undgået. Man aner ofte, hvor det nu bærer henad i denne film, hvad der nu utvivlsomt må ske, og det sker. Når en film vil give et realistisk billede af et emne med alle dets aspekter samvittighedsfuldt på rette plads, kan filmen blive som et puslespil med alle brikker omhyggeligt placeret på det rigtige sted lige fra starten. Tilskueren skal ikke selv sidde og fumle med brikkerne, der er ingen tomme felter at fylde ud, men dermed er der altså også en spænding og en udfordring, som forsvinder.

Spørgsmålet må derfor nødvendigvis besvares, om Aase Schmidt og hendes mage og medmanuskriptforfatter Henrik Herbert lige så godt kunne have skrevet en sagligt informerende og kærligt forstående kronik om de ufrivilligt barnløses situation. Det synes jeg ikke. Trods sine indlysende begrænsninger, sin trang til pædagogisk uddybning og afrunding af emnet, er »Verden er fuld af børn« mere end en visualiseret kronik. Den mangler noget, og undertiden lyder dialogen – f.eks. i scenen på byggelegepladsen og under midt dagen i kollektivet – unægteligt som en lærebog. Men den har også en hel del – en varme, et venligt humør, en ægthed i miljøer og mennesker samt ikke mindst en loyal og indforstået solidaritet med sine personer, som får én til at dele deres glæder og bekymre sig over deres problemer. Det er i denne mulighed for identifikation og dermed en forståelse ud over den rent teoretiske, at filmen forlader foredraget og bliver til kunst.

At filmens miljøbeskrivelse virker så ægte, er naturligvis en styrke, men paradoksalt nok muligvis samtidig en svaghed. Aase Schmidt og Henrik Herbert har tydeligvis holdt sig nøje til, hvad de selv kender indefra, og skønt det principielt er klogt, lukker det måske filmen til for nogle mennesker. »Verden er fuld af børn« er befolket af journalister, teaterarbejdere, musikere (den mandlige hovedperson Morten er dygtig nok til at være solist i Haydns cello-koncert), kollektivist og pædagoger, en slags halv-elite med kreativ livsførelse og evne til at formulere sig, og denne lille verden med dens rødvin, salatskåle, byggelegepladser, rigtige plakater på væggene og kys på kinden kunne meget vel blive katalysator for en ulmende irritation hos folk, som i dette miljø mener at spore en vis masturbatorisk

selvtilstrækkelighed, en klikeagtig hægen om bestemte i teorien progressive og i praksis trygt borgerlige ritualer, som bevidst eller (sikkert) ubevidst vender ryggen mod resten af verden. Herregud, hvad jamrer disse hersens barnløse mennesker dog sådan over, når de i øvrigt hverken er dumme, grimme, syge eller fattige, men tværtimod privilegerede på alle ledder og kanter i deres selvvalgte superghetto?

Jeg siger udtrykkeligt, at filmen *muligvis* kan afføde denne reaktion, og at den dermed for nogle mennesker bliver væsentligt mindre anvendelig som brugskunst, fordi muligheden for identifikation forsvinder og dermed også sporen til en dybere forståelse. Men jeg siger selvfølgelig ikke, at barnløshed er et luksusproblem, selv om den rammer folk omgivet af vinflasker, celloer og elektriske skrivemaskiner. Og ser man bort fra, hvor mange eller hvor få filmen nu kan kommunikere ubesværet med, har Aase Schmidt og Henrik Herbert naturligvis været kunstnerisk hæderlige ved at skildre denne sociale gruppe, som de selv har detaljeret viden om. Troværdigheden er evident og uangribelig, uanset om den så skaber genkendende medleven eller aflukkende distance hos publikum.

Stilistisk er »Verden er fuld af børn« fortalt i filmisk normalprosa, kompetent og velfungerende, ikke dristig eller eksperimenterende. Igen har det været den åbne og umisforståelige fremlæggelse af emnet, ikke tekniske flik-flak eller formelle flotheder, det har drejet sig om for Aase Schmidt. Som fotograf har Henrik Herbert skabt kønne og omhyggeligt belyste billeder, der indfanger de skiftende stemninger sensitivt uden at svigte realismen, og i hovedrollerne spiller de medvirkende med en tilsvarende ubesværet realisme, solidariske med rollerne og uden krukkeri. Den meget sikre og nuancerede Jesper Christensen og den fint filmdebuterende Karen-Lise Mynster gør det barnløse par Morten og Susanne til mennesker, som kun en kampesten ikke kan føle sympati for, to rare og vågne og udadvendte mennesker med et element af rørende barnlighed i behold. Jesper Christensen og Karen-Lise Mynster får nok gjort parets usikre og nedslåede øjeblikke mere overbevisende end dets udbrud af lidt anstrengt skælmeri, men de er hele tiden personer, hvis skæbne ikke kan være én ligegyldig. At den heller ikke får én til at sidde neglebidende på stolesædets kant, ligger i filmens natur, ikke i skuespillernes.

Fortællermæssigt er det som nævnt på én gang filmens gevinst og dens tab, at den vil have alle sider af sit emne belyst og også får gjort det. Tematisk åbner denne grundighed op i én bestemt retning og lukker af i en række andre. Men på et mere konkret plan er der små fortællermæssige svipsere, ikke katastrofale, bare irriterende. Susannes besøg hos gynækologen fungerer dårligt, fordi Preben Lerdorff Rye er et uheldigt valg til den hvidklæde rolle (til gengæld virker Susannes Strøg-gråd umiddelbart efter lægebesøget stærk og ægte), og hendes ophold hos moderen i Jylland føles som en narrativ overflødig. Og først og fremmest er hendes ellers tematisk velbegrundede seksuelle sidespring svært at bære, fordi Kurt Ravn som elsker

Bo er dømt til nederlag i sit umådeligt blidhedsudstrålende forsøg på at forsvare en fersk og uspiselig fisk af en rolle. Det er også i scenerne mellem de to, at dialogen får en kunstig og konstrueret klang, mens det i andre dele af filmen mest er Henning Christiansens alt for rigelige og påtrængende ledsagemusik, der skurrer i ørerne.

Så mange var indvendingerne, og hvis de helt har overskygget den indledende konstatering, at filmen er vigtig og værd at se, så er det ikke tilsigtet. For skønt det er nemt nok at finde svagheder i »Verden er fuld af børn«, sikkert især fordi dens let didaktiske tematiske engagement hindrer den i for alvor at hæve sig op over den troværdige realisme og folde sig ud i mindre målrettede farver og facetter, er den hverken ligegyldig eller mislykket. Det mål, som den primært har sat sig – at trække et ømfindligt tabu-teme frem i lyset og menneskeliggøre det – når den også, endda på en smuk måde.

Jeg synes, at der i Aase Schmidts film er investeret en række fornemme menneskelige kvaliteter, som ingen æstetiske indvendinger kan røkke ved – finfølelse, loyalitet, langmodighed, humor og, hvis papiret ellers vil tage imod så dristigt et ord, kærlighed. Jeg mener ikke, at den gode hensigt helliger midlet, så man skal holde mund med sine indvendinger, fordi filmens emne er så indlysende vigtigt og dens behandling af det så indlysende sober og seriøs. Indvendingerne skal frem, bl.a. fordi vi har brug for danske film, der er mere end sobre og seriøse, men de skal bare ikke tilslore, at en masse mennesker givetvis har mere brug for og dermed glæde af at se »Verden er fuld af børn« end så mange andre »større« film. Og selv om man ikke af personlige grunde har brug for at se den, skal man gøre det alligevel, fordi en ærlig film er bedre end smarte fup-fantasier, og fordi en kærlig film er sund for sindet. Hvad bedre formål kan god brugskunst bruges til?

Ebbe Iversen

VERDEN ER FULD AF BØRN

Danmark 1979. **P-selskab:** Panorama Film. **P:** Just Betzer. **P-leder:** Per Arman. **P-ass:** Lise Lense-Møller. **Instr:** Aase Schmidt. **Manus:** Aase Schmidt, Henrik Herbert. **Foto:** Henrik Herbert. **Ass:** Jesper Find. **Lys:** Börje Larsson. **Ass:** Kim Sejer Larsen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Lizzi Weischenfeldt. **Ark:** Palle Arestrup. **Rekvis:** Bjørn Hernes. **Ass:** William Knuttael. **Kost:** Gitte Kolvig. **Tone:** Jan Juhler. **Ass:** Stig Sparre-Ulrich. **Musik:** Henning Christiansen. **Sang:** Niels Lund. **Makeup:** Birthe Lyngsøe. **Medv:** Karen-Lise Mynster (Susanne, journalist), Jesper Christensen (Morten, musiker), Lane Lind (Lisbeth, fritidspædagog), Louise Herbert (Katrine, Lisbeths datter), Per Pallesen (Frank, pressefotograf), Solbjørg Højfeldt (Birthe, lærerinde på barselsorlov), Peter Martinsen (Per, søn af Frank og Birthe), Kurt Ravn (Bo, teatarbejder), Ghita Nørby (Annemarie, servitrice), Preben Lerdorff Rye (Gynækologen), Lars Knutzen (Forfatteren), Astrid Villame (Susannes mor), Lars Lunøe (Bertel), Asta Esper Andersen (Dame på laboratorium), Kirsten Ceni, Margrethe Koytu, Søren Thomsen, Geert Vindahl (Gæster ved Lisbeths fest), Merete Axelberg, Lisbeth Lundquist, Lotte Olsen, Kjeld Nørsgaard, Finn Nielsen (Beboere i landbrugskollektivet), Sidsel Agensø, Tobias Agensø, Vincent van Webber (Børnene i landbrugskollektivet), Sisse Reingaard (Kunde i supermarkedet). **Længde:** 98 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Panorama. **Prem:** 8.2.80 - Palladium + Palads (København) + City (Aalborg) + Royal (Århus) + Fenix (Odense) + Skanse Bio (Randers) + Strand Bio (Esbjerg) + Scala (Holstebro) + Bio (Silkeborg) + ABC Teatret (Horsens) + Bio (Roskilde).



Scene fra »The Rose«

The Rose

Instruktør: MARK RYDELL

»The Rose« er en ægte, gammeldags »star vehicle«, en film der er skræddersyet til sin stjerne, Bette Midler, med det formål at lancere den allerede etablerede entertainer som filmstjerne.

Men der er en lang vej bag dens tilblivelse. Producer Marvin Worth, 20th Century-Fox, hyrede helt tilbage i 1973 forfatteren Bill Kerby til at skrive en film om en kvindelig rock'n' roll-sanger. Efter at Kerby havde lavet det første udkast, kom John Cooke (søn af Alistair Cooke) med som *researcher* på projektet, og da han i sin tid havde været *road manager* for Janis Joplin, blev det snart drejet over til en decideret biografisk film om denne allerede legendariske sangerindes liv og død.

Kerby var klar over at det vanskeligste ved projektet, var at besætte hovedrollen, og forsøgte at overtale Fox til at ændre den til en mand – i håb om at få Mick Jagger eller David Bowie til at spille den, men forgæves.

På dette tidspunkt blev Michael Cimino, der netop havde lavet »Thunderbolt and Lightfoot« for Clint Eastwood, hyret som instruktør, og uden at Kerby vidste noget om det, begyndte Cimino at skrive filmen om. Kerby var ude af billedet og i gang med andre projekter.

Det var i 1974, og først i 1977 hørte Kerby om det igen, da Fox annoncerede produktionsstart med Midler i hovedrollen, skrevet af Cimino og Bo Goldman. Cimino var nu ikke længere på tale som instruktør, og man havde sendt manuskriptet til Lamont Johnson, der tidligere havde lavet »The Last American Hero« efter et manuskript af Kerby, og som genkendte hans stil i »The Rose« og følgelig sendte det til Kerby, som kunne konstatere at omkring 80% var hans værk.

»The Rose« er således endnu et kapitel i den lange føljeton om Hollywoods mishandling af sine forfatters materiale og deres status. Efter mange tovtværkerier afgjorde »the Writers Guild« at Bill Kerbys navn skulle stå først på manuskriptet med Bo Goldman på andenpladsen. Endvidere fik han *full story credit*, og Ciminos navn gled helt ud. Mark Rydell var instruktør, og den væsentligste ændring i hans endelige udgave – i forhold til de første planer – er forskydningen bort fra den specifikke Joplin-biografi tilbage til Kerbys oprindelige historie. Der er bevaret træk fra Joplin: repertoire og turnélivets nedslidning frem mod sammenbruddet og den alt for tidlige død, således at filmen elegant kombinerer Joplins skæbne med Midlers talent.

»The Rose« følger de sidste ti dage i rockstjernens liv og veksler mellem de pulserende, tærende udfoldelser under koncerterne og nedturene ind imellem. Rose vil have orlov, men hendes manager holder hende fast på kontrakten og turnéplanen, og hun holder den gående på speed og sprut. På et tidspunkt samler hun en deserteret soldat op, han bliver hendes elsker og har tilsyneladende en gunstig indvirkning på hende men han kan ikke klare hendes voldsomt skiftende sidsstæmminger og skrider – lige før turneens *clou*: Roses koncert i sin fødeby. Hun ryger tilbage på heroinen, og denne kombination af sprut, piller og narkotika forårsager hendes død midt under koncerten.

Før filmen var Bette Midler etableret som et af de førende navne i amerikansk show-biz. På scenen er hun et veritabelt energibundt, og hendes show afvikles i et forrygende tempo. Hendes repertoire er overordentligt vidtspændende – fra klassikere som »In the Mood« og »Lullaby of Broadway« i hæsblæsende up-tempo (det hun i sin tid blev kendt på) over pasticher, parodier, blues'er til stilfærdige ballader. Hun er konstant i vigør, hun løber, hun danser – bakket op af sine tre, tilsyneladende ofte ubehjælpssomme, »Staggering Harlettes« – og ind imellem musiknumrene fyrer hun vitser af, imiterer (Sophie Tucker), parodierer, spiller roller (»The Vicki Eydie Show«). Hun er vulgær og sjøfel, men vulgaretten afbøjes af en smittende humor (»Shut your hole, baby, mine is making money«). Hun spiller på de mest frastødende mandschauvinistiske drømme, men vender dem i luften og sender dem tilbage i hovedet på publikum. Hun er frem for alt rendyrket, smittende livsglæde.

Man vidste således nok at hun kunne spille komedie, men overrumpled og betages alligevel gang på gang af hendes fine spil som »The Rose«. Det skyldes naturligvis at manuskriptet giver plads for de ting hun kan bedst – først og fremmest i koncertoptagelserne, hvor hun har et rent rock-repertoire, som hun tilsætter sin sædvanlige sceneenergi, og bl.a. synger hun »When a Man Loves a Woman« smukkere og mere indtrængende end man har hørt den før. Og når hun lige før hun går på scenen har fået at vide at hun for én gangs skyld – af hensyn til TV-dækningen – skal undlade ordet »motherfucker«, og hun derefter går direkte til mikrofonen og råber: »Hello there, motherfuckers!« – så er det rendyrket Midler. Hun har ligeledes en pressekonfe-



**Bette Midler i scene
i »The Rose«**

rence der spiller på hele det frække register, ligesom hendes tur gennem herrebadeanstalten har en parallel i hendes eget liv.

Der hvor hun imponerer som skuespiller, er i den overbevisning hvormed hun klarer rollens store og bratte stemningsskift – fra energiudladning til total depression. Scenen i telefonboksen til slut, hvor hun inden den sidste koncert ringer til sine forældre, opløst af fortvivlelse, Rød Aalborg og heroin, spiller hun med en indlevelse og en intensitet, som man i hendes sceneshows kun har stødt på i fortolkninger af ballader som »Hello in There«.

At skildre en stjernes liv med dets op- og nedture og tragiske udgang er ingenlunde nyt eller originalt (»Funny Girl« og »Lady Sings the Blues« f.eks.), men det er sjældent gjort bedre end her, og det skyldes frem for alt Bette Midlers præstation. Hun dominerer fuldstændig filmen.

Mark Rydell er dog også fint hjulpet af sin fotograf, Vilmos Zsigmond, der endnu engang demonstrerer sin formidable evne til at skabe stemningsmæssigt suggestive billeder. I koncertoptagelserne har han arbejdet med et stjernteam – efter mønstret fra »The Last Waltz« – der tæller navne som Haskell Wexler, Laszlo Kovacs og Owen Roizman, og de indfanger de hektiske stemninger af lys og brus i alle detaljer.

Asbjørn Skytte

THE ROSE

The Rose. USA 1979. **Dist/P-selskab:** 20th Century-Fox. **Ex-P:** Tony Ray. **P:** Marvin Worth, Aaron Russo. **P-leder:** Ira Loonstein. **P-samorner:** Betty Atkinson. **Eksteriørleder:** Don Kruger. **P-ass:** Bonnie Bruckheimer. **Instr:** Mark Rydell. **2nd Unit-instr:** Barry Primus. **Instr-ass:** Larry Franco, Chris Soldo. **Manus:** Bo Goldman, William (Bill) Kerby. **Efter:** Fortælling af William Kerby. **Foto:** Vilmos Zsigmond. **Kamera:** Nick McLean/**Ass:** Michael Gershman, Keith Kelsay. **Supplerende koncertfoto:** Bob Byrne, Conrad Hall, Jan Kiesser, Laszlo Kovacs, Steve Lydecker, Michael Margolies, David Meyers, Owen Roizman, Haskell Wexler. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Robert Wolfe/**ass:** Tim O'Meara. **P-tegn:** Richard MacDonald. **Ark:** Jim Schoppe. **Dekor:** Bruce Weintraub. **Rekvis:** Jerry Graham/**Ass:** William W. King. **Kost:** Theoni Aldredge/**Ass:** Boshia Johnson. **Kost-sup:** April Ferry. **Koreo:** Toni Basil. **Musik-sup:** Paul Rothschild/**Ass:** Bill Gazecki. **Koncert-kons:** E. H. B. Monck. **Sange:** »The Rose« af Amanda McBroom, »Stay With Me« af Jerry Ragavoy, George Weiss, »Camelia« af Stephen Hunter, »The Night We Said Goodbye« af Bill Elliott, »Evil Lies« af Greg Prestopino, Carol Locatell, »Sold My Soul to Rock'n' Roll« af Gene Pistilli, »Keep on Rockin'« af Sammy Hagar, John Carter, »Fire Down Below« af Bob Seger, »I've Written a Letter to Daddy« af Larry Vincent, Henry Tobias, Mo Jaffe, »When a Man Loves a Woman« af C Lewis, A. Wright, »Midnight in Memphis« af Tony Johnson, »Whose Side are You on?« af Kenny Hopkins, Charley Williams, »Let Me Call You Sweetheart« af Leo Friedman, Beth Slater Whitson. **Tone:** Kay Rose (sup), James E. Webb, Victoria Rose Sampson, Chett Slomka, Godfrey Marks, Jim Webb, Chris McLaughlin, Theodore Soderberg, Douglas O. Williams, Paul Wells. **Frisurer:** Hazel Cautmull. **Makeup:** Jeff Angell. **Fortekster:** Anthony Goldschmidt. **Medv:** Bette Midler (Rose), Alan Bates (Rudge), Frederic Forrest (Houston Dyer), Barry Primus (dennis), David Keith (Mal), Sandra McCabe (Sarah Willingham), Harry Dean Stanton (illy Ray), Jack Starrett (Dee), Dennis Erdman (Billys barn), Michael Greer (konferencier), Butch Ellis (tjener i »77 Club«), Michael St. Laurent (»Mae West«), Pearl Heart (»The Rose«), Claude Sacha (»Streisand«), Sylvester James (»Diana Ross«), Marc Vananian (Tiny). **Længde:** 134 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 29.2.80 - Tre Falke.

Tågen

Instruktion: JOHN CARPENTER

Den 21. april for 100 år siden lokkede seks mænd i den lille californiske fiskerby Antonio Bay et skib med velhavende spedalske ombord på afveje i en tæt tåge, så skibet forliste. De spedalske druknede, og de seks ranede deres rigdomme. Nu er det igen den 21. april, og indhyllet i en selvlysende tåge kommer de døde spedalske tilbage som morderiske spøgelser for at få hævn. Seks beboere i det moderne og byjubilæum-fejrende Antonio Bay må dø, for at det 100 år gamle regnskab kan bringes i balance.

Det er naturligvis noget værre vrøvl, og hvis filmen ikke havde været instrueret af John Carpenter, havde den næppe været værd at beskæftige sig med overhovedet. Men selv om den ovenfor skitserede handling – som Carpenter selv har skrevet sammen med filmens producent, Debra Hill – er himmelråbende vås fra begyndelse til slutning, er John Carpenter jo ingen hr. hvem-som-helst, når det gælder om at gøre våset spændende. Hvis nogen af uransagelige grunde skulle have været i tvivl efter »Maskernes nat«, så bekræfter denne film, at Carpenter som skaber af dirrende uhygge og overrumplende chok ikke har nogen anden ligemand end den Steven Spielberg, som lavede »Dødens gab«. Og forskellen er selvfølgelig, at Carpenter bruger meget færre penge til at opnå lige så virkningsfulde effekter.

Ganske vist har han nok denne gang haft et lidt større budget at arbejde med, end da han lavede »Sidste nat på station 13« og »Maskernes nat«. I hvert tilfælde har han så kendte navne som Janet Leigh, John Houseman og Hal Holbrook placeret i sideroller, og visse af filmens special effects kan heller ikke have været helt billige. Men stilen fra »Maskernes nat« er alligevel umiskendelig, ind imellem endda så den er ved at blive til ren repetition: først opbygges en atmosfære fuld af lurende, uhåndgribelige trusler. Så konkretiseres truslerne, og man ved, at den intetnærende person, som man følelsesmæssigt identificerer sig med, meget snart bliver udsat for et morderisk angreb. Og endelig kommer så selve den overrumplende chok-effekt, når angrebet alligevel sættes ind på et lidt andet

Scene fra John Carpenters »Tågen«

tidspunkt eller en lidt anden måde, end man forventede. Først tvinges man helt ud på kanten af stolensædet i negletyggende forventning om det kommende, og så ryger man en halv meter op i luften, når det kommer, eller når noget helt andet og ikke-forventet kommer på et tidspunkt, hvor man netop naivt troede at kunne puste ud et øjeblik.

Metoden er selvfølgelig helt traditionel inden for horror-genren, men John Carpenter anvender den med en opfindsomhed og præcision, som får den til så at sige at blive født på ny. Det gjorde han i »Maskernes nat«, og det gør han igen her, men en sammenligning mellem de to film forklarer alligevel, hvorfor »Tågen« er mindre helstøbt og tilfredsstillende, og hvorfor Carpenter nu gerne må begynde at se sig om efter nye måder at bruge sit betydelige talent på – hvis han da overhovedet har lyst til at bruge det til andet end teknisk og stilistisk brillans inden for veletablerede og kommercielt indbringende genrer (hvor også hans melodramatiske Elvis-biografi befinder sig).

Sagen er jo nemlig, at »Maskernes nat« – og i øvrigt også »Dødens gab« – ikke mindst var så uhyggelig, fordi de blodige begivenheder rent faktisk kunne ske for hvem som helst, inklusive filmens tilskuere. En psykopatisk knivstikkende morder med maske for ansigtet kunne godt finde på at husere i Hillerød eller på Frederiksberg, og derfor var det så nemt at identificere sig med morderens udvalgte ofre, at dele deres angst og at tage noget af den med sig hjem.

Anderledes med »Tågen«, for hvem er bange for under en spadseretur ad Langelinie at blive konfronteret med genfærdene af en gruppe spedalske, som druknede for 100 år siden? John Carpenter er hoppet på øjeblikkets okkulte modebølge inden for gysergenren, og den bølge har allerede belemret os med rigeligt store doser af djævelsønner, slimede dæmoner, teleginesse, clairvoyance og anden metafysisk hokus-pokus, som uden mindste skam i livet forlanger at blive taget alvorligt. Nu er det altså spedalske spøgelser, vi skal gyse over.

Det gør vi også, fordi Carpenter er så forbundet dygtig en håndværker, men mellem gysene sidder man alligevel og funderer over det latterlige i filmen. Hvem har nogen sinde hørt om genfærd, der slog døre og vinduer

ind, stak dødbringende sværd tværs gennem folk og i det hele taget opførte sig særdeles fysisk og kontant? Hvad fornøjelse har spøgelser af at få den skat tilbage, som engang blev røvet fra dem – har spøgelser udgifter? Hvorfor varsles spøgelsernes hærgende ankomst i Antonio Bay af glas, der splintres, bilmotorer, der går i gang, lys, der går ud og lignende telekinetisk hurlumhej? Hvorfor har de gyselige gespenster i det hele taget ventet ikke mindre end 100 år med at få deres hævn? Og hvorfor har overspøgelset Blake røde selvlysende øjne midt i et kulsort hætteleklædt hoved, så han grangiveligt og distraherende ligner en af orc'erne fra Bakshis »Ringenes herre«?

Alle disse spørgsmål er der naturligvis – eller rettere sagt unaturligvis – ingen svar på, for det overnaturlige er uforklarligt, et spørgsmål om *take it or leave it*, og derfor også lovligt let at arbejde med i gysere – alt kan lade sig gøre, og manuskriptforfatterne behøver ikke have mas med at hitte på logisk sammenhæng og afsluttende forklaring. Carpenter prøver at gardere sig ved at indlede filmen med et Poe-citat om, at alt måske bare er en drøm indeni en drøm, men dette lette lag literær fernis gør hverken filmen mere eller mindre forrvølet. For drømme har det jo ligesom det okkulte – hvad som helst er muligt, intet kræver rationel udredning.

På den måde bliver »Tågen« til en film, der leverer nogle gedigne gys til den, som er modtagelig og i øvrigt sympatisk indstillet over for genren, men som for mere jordbundne naturer også rummer umiskendelige elementer af det ufrivilligt komiske – også i Carpenters egen dundrende og gungrende ledsagemusik. Filmen viser ikke noget om John Carpenter, som »Maskernes nat« ikke allerede har demonstreret, men den siger nok noget om, at han ligesom Steven Spielberg i »1941« er ved at blive så imponeret over sit eget ferme håndslag, at det godt kan ende med at blive uklædeligt. Haves: forrygende dygtighed. Ønskes: fornyende kløgtighed.

Ebbe Iversen

TÅGEN

The Fog. USA 1980. **P-selskab:** Avco Embassy/E.D.I. **Ex-P:** Charles B. Bloch. **P:** Debra Hill. **P-sam-ordner:** Barry Bernardi. **P-leder:** Don Behrns. **P-ass:** Peggy Brotman, Steve McMillan, Mary Frances Flynn. **Instr:** John Carpenter. **Instr-ass:** Larry Franco, James Van Wyck. **Manus:** John Carpenter, Debra Hill. **Foto:** Dean Cundey. **Kamera:** Ray Stella/Ass: John Stephens, Kris Rao. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Tommy Wallace, Charles Bornstein. **P-tegn:** Tommy Wallace. **Ark:** Craig Stearns/Ass: John Stephens, Kris Rao. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Tommy Wallace, Charles Bornstein. **P-tegn:** Tommy Wallace. **Ark:** Craig Stearns/Ass: Randy Moore. **Rekvis:** Kathleen Hughes. **Kost:** Bill Whittens, Stephen Loomis. **Sp-E:** Dick Albain Jr. **Musik:** John Carpenter. **Spillet af:** Dan Wyman. **Tone:** Craig Felburg. **Frisurer:** Tina Cassidy. **Makeup:** Dante Palmieri. **Medv:** Adrienne Barbeau (Stevie Wayne), Hal Holbrook (Fader Malone), Janet Leigh (Kathy Williams), Jamie Lee Curtis (Elizabeth Solley), John Houseman (Machen), Tommy Atkins (Nick Castle), Nancy Loomis (Sandy Fadel), Charles Cyphers (Dan O'Bannon), John Goff (Al Williams), Ty Mitchell (Andy Wayne), George Buck Flower (Tommy Wallace), Jim Jacobus (Borgmester), John Vick (Sherif Simms), Jim Canning (Dick Baxter), Regina Waldon (Mrs. Kobritz), Darrow Igus (Mel Sloan), Bill Taylor (Bartender), Jim Haynie (Hank Jones), Fred Franklyn (Ashcroft), John Carpenter (Bennett). **Længde:** 90 min. **Udi:** Palladium. **Prem:** 7.4.80 - Palladium.





Scene fra »Løgmarken«

Løgmarken

Instruktør: HAROLD BECKER

»If Wambaugh thinks a writer is ever going to control a movie, he's crazy«.

Joseph E. Levine

I 1963 blev to småkriminelle, Greg Powell og Jimmy Smith, på udkig efter et passende sted at begå et væbnet røveri, standset i Los Angeles for en trafikforseelse. De overrumplede og afvæbnede de to betjente, Ian Campbell og Karl Hettinger, og kørte dem uden for byen til en afsides løgmark, hvor Ian Campbell brutal blev skudt ned, mens det lykkedes Karl Hettinger at undslippe. De to mordere blev hurtigt fanget og i første omgang dømt til døden, men Powell, den mest psykopatiske af dem, satte sig grundigt ind i juraens kringelkrogede smutveje og fik sagen genoptaget. Efter seks års paradisk tovtækkeri i retten blev dommen ændret til livsvarigt fængsel, hvilket betyder at de vil blive prøveløsladt i 1983. Sagen sled flere dommere op og fik en ung offentlig anklager til helt at opgave juraen og karrieren i desillusioneret protest.

Karl Hettinger blev på forskellig vis bebrejdet at han havde givet sin revolver fra sig under hold-up'et – politiledelsen i Los Angeles udsendte et dekret der forbød politifolk under nogen omstændigheder at overgive sig til forbrydere, og Hettinger blev efterhånden så naget af skyldfølelse over kollegaens død, at han blev kleptomani, fyret i vanære og næsten drevet til selvmord.

I 1973 satte Los Angeles-politimanden Joseph Wambaugh sig for at skrive en dokumentarisk bog om hele hændelsesforløbet, »The Onion Field« – efter Truman Capotes mønster med »In Cold Blood«. Det var Wambaugh's tredje bog. Forinden havde han fået udgivet to romaner, »The Blue Knight« og »The New Centurions«, der begge skildrer politifolks liv og arbejde. Senere fulgte yderligere to politromaner, »The Choirboys« i 1975 og »The Black Marble« i 1977 (den sidste udkom sidste år på dansk under titlen »Alle bliver Sorteper«).

I Playboys juli-interview fortalte Wambaugh sidste år om sin sigt med »The Onion Field«:

»I feel I was put on earth to write this story, and I've never had that feeling before or since. Nothing could ever stop me from wri-

ting *The Onion Field*. I felt it was my sole reason for living, and that no one else understood or knew the ramifications of the onion-field murder«.

Bogen er da også et imponerende dokumentationsarbejde, grundig og minutøs i hver detalje, men til slut ensformigt trættende i sin omhyggelige genfortælling af retssagens stadig mere paradiske faser. Efter min mening er »The Choirboys« Wambaugh's foreløbige hovedværk. Her finder han for alvor sin stil. Bogen er komponeret efter Punkt-22-princippet, og i fiktionens friere form kan Wambaugh give frit løb for sin mesterlige evne til at kontrastere hverdagens gru med en fandenivoldsk humor og skarp psykologisk indsigt. Bedre har ingen skildret den amerikanske politimands univers.

Allerede i 1972 filmatiserede Richard Fleischer »The New Centurions« (dansk titel: »Pansernes beskudte job«) efter et manuskript af Stirling Silliphant, der imidlertid fuldstændigt havde tilpasset det George C. Scotts stjerneverk (som kun er en birolle i bogen), og »The Blue Knight« har to gange været forsøgt som TV-serie med henholdsvis William Holden og George Kennedy som den aldrende betjent Bumper Morgan. I 1977 købte Lorimar og Universal filmatiseringsrettighederne til »The Choirboys« (dansk titel: »Uro-patruljen«), og hyrede Wambaugh til at skrive manuskriptet med Robert Aldrich som instruktør. To dage før optagelsernes start opdagede Wambaugh at han var blevet skrevet fuldstændig om: »What he showed me was this dreadful, slimy, ugly, vile thing that had my name on it«, fortæller han til Playboy, og han forsøgte forgæves at få filmen standset og indledte en række retssager mod Universal, der til slut betalte ham et millionbeløb i erstatning og fjernede hans navn fra forteksterne.

»The Choirboys« blev virkelig som film en groft vulgariseret, vrængende, pinligt uvittig fordrejning af Wambaugh's tematik, og et absolut nulpunkt i Robert Aldrich's brogede karriere.

Wambaugh ville gerne have historien om løgmarken bragt ud på film, men havde solgt filmatiseringsrettighederne til Columbia, og belært af sine bitre erfaringer med »The Choirboys« lykkedes det ham efter mange forhandlinger at købe dem tilbage, således at han kunne få fuld kontrol over filmen. Han har selv skrevet manuskriptet og har selv skaffet de knap tre millioner dollars som produktio-

nen (meget billigt) har kostet, og endvidere har han fungeret som produktionsleder under optagelserne.

Filmen er således i enhver henseende hans personlige værk, og den har vundet betydeligt i forhold til bogen på grund af de stramninger, der altid er nødvendige ved en filmatisering. Såvel skildringen af optakten som den efterfølgende retssag er betydeligt kortet ned, især vinder den sidste del ved det og er ikke nær så trættende som i bogen. I det hele taget fungerer filmen fint på alle planer, nydeligt, men anonymt iscenesat af den ukendte, debuterende Harold Becker og nydeligt spillet i alle roller (især er James Woods fremragende som Powell), og historiens dokumentariske styrke er gribende i sig selv.

Hvad man kan indvende mod filmen er at den næsten er lidt for pæn og nydelig, lidt for temperamentsforladt i sin forhyppelse på at være virkeligstro og sensationsfri. Men den følger sig smukt ind i rækken af film, der for tiden på den ene eller anden måde hudfletter det amerikanske retssystem (»... And Justice for All«, »Kramer vs. Kramer«).

Wambaugh og Becker har allerede lavet en film over »The Black Marble«, og her skal det blive spændende at se om temperamentet er i behold – om det overhovedet kan lade sig gøre at overføre den ægte Wambaugh's sprælske, saftige, fabulerende stil til det hvide lærred uden at vulgarisere den.

Asbjørn Skytte.

LØGMARKEN

The Onion Field. USA 1979. **P-selskab:** Black Marble Productions. **P:** Walter Coblenz. **P-sub:** Herman David. **P-leder:** Robert S. Mendelsohn. **P-ass:** Judy Godwin, Alex Hitz. **Instr:** Harold Becker. **Instr-ass:** Tom Mack, D. Scott Easton. **Manus:** Joseph Wambaugh. **Efter:** Egen roman. **Kons:** (retsscener) Phillip Halpin, Dino Fulgoni; (politiprocedure) Richard Kalk. **Foto:** Charles Rosher. **Kamera:** Elliott Davis. **Ass:** Louis Niemeyer, Jay Kaplan. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** John W. Wheeler. **P-tegn:** Brian Eatwell. **Dekor:** Joe Hubbard (design), Dick Goddard. **Kost:** Ken Harvey, Ed Fincher. **Sp-E:** Phil Corey. **Musik:** Eumir Deodato. **Tone:** Keith Stafford, Jim Webb, Robert L. Harman, Bud Grenz-bach. **Makeup:** Robert J. Mills. **Med:** John Savage (Karl Hettinger), James Woods (Gregory Powell), Franklyn Seales (Jimmy Smith), Ted Danson (Ian Campbell), Ronny Cox (Pierce Brooks), David Huffman (Phillip Halpin, statsadvokat), Christopher Lloyd (Fængselsadvokat), Diane Hull (Helen Hettinger), Priscilla Pointer (Chrissie Campbell), Beebe Barkett (Gregs dame), Richard Herd (Patruljebetjent), Le Tari (Emmanuel McFadden), Richard Venture (Glenn Bates), Lee Weaver (Billy), Phillip R. Allen (Marshall Schulman, statsadvokat), Pat Corley (Jimmys 2. advokat), K. Callan (Mrs. Powell), Sandy McPeak (Mr. Powell), Lillian Randolph (Nana), Ned Wilson (LAPD kaptajn), Raleigh Bond (2. dommer), Brad English (rødhåret politibetjent), Stanley Grover (Powells 2. advokat), Michael Pataki (Dino Fulgoni, statsadvokat), Steve Conte (1. fængselsvagt), Ernest Valenzuela (Fængselsbetjent), Burke Byrnes (Odom, CHP betjent), Vincent Caristi (ung mand), William Ial (ejer af vinhandel), Ray Guth (2. fængselsvagt), Don Starr (1. dommer), Sandy Ward (Pantelåner), Kenneth G. Patterson (3. dommer), Peter Miller (Oscar), William J. Sanderson (ung bedrager), Richard Seff (Jimmys 3. advokat), Robert Lee Jarvis (Bakersfield detektiv), Allen Williams (politimand i pokerspil), Jon K. Greene (Crist, CHP betjent), Dolores Sandoz (kriminalreporter), Bill Morey (1. advokat), John de Lancie (2. LAPD politimand), Wendell Wright (LAPD politimand), Richard Kalk (kautionist), Ray Camacho (Vagt), Maggie Sullivan (Adah Campbell), Rene LeVant (Transvestit), Charles Cyphers (Fængselspræst), Tony Becker (Boy Piper), Tony di Milo (Kontorist), Jessie Lawrence Ferguson (»Gambelin' Man«), Nick Romero (Dødsdomt fange), Cindy Collins (Hettingers datter). **Længde:** 126 min. **Udl:** ASA. **Prem:** 17.3.80 - Palads + Palladium.

Magtens vej

Instruktør: ANDRÉ CAYATTE

»Det der tæller for mig, er det enkelte menneske. Det er vigtigere end samfundet og også vigtigere end kunstværket«.

Cayatte beskæftiger sig i sine film så godt som altid med store aktuelle emner af samfundsmoralsk art. Hans »juridiske cyklus«, der omfatter fire film fra 1950-55: »De syv der dømt«, »Vi er alle mordere«, »Før syndflo den« og »Det sorte dossier« bygger alle på hans personlige erfaringer som advokat, og skildrer domsmandssystemet, medlidenhedsdrab, dødsstraf, generationsproblemer samt dårlige lønningers indflydelse på dommerstandens virke.

Sidenhen har den nu 71-årige instruktør i »Les Risques du Métier« (67) skildret lærere, der blev forelsket i mindreårige kvindelige elever og i »Kærlighedens pris« (70) lærerinder, der forelskede sig i alt for unge drenge og som på grund af samfundets manglende accept måtte begå selvmord (igen baseret på virkelige begivenheder). Endvidere har han beskrevet følgerne af maj '68 og den romantiske drøms endeligt i »Les Chemins de Katmandou« (69).

Efter den enorme opmærksomhed, emnet våbenhandel er blevet tildelt i 70'erne i forbindelse med 'Århundredets våbenhandel' og 'Lockheedskandalen', kommer det ikke som en overraskelse, at Cayatte har taget emnet op. »Magtens vej«, Cayattes 27. film, er resultatet. Den handler om meget gode og meget onde mennesker. Til *de onde* hører Jean-Philippe Leroi (Jean Yanne), der er chef for våbeneksportafdelingen i det franske krigsministerium! Hans problemer er enkle og komplicerede på samme tid. Enkle, fordi det drejer sig om at afsætte så mange våben som muligt. Komplicerede, fordi den offentlige mening og politiske hensyn undertiden besværliggør hans metier.

Skiftende regeringer, velhavende diktatorer, oprørere og nye statsdannelser gør Afrika til et ønskemarked for en våbeneksportør. For at dække sig ind økonomisk såvel som politisk, beslutter Leroi at sælge våben til regeringen i den fiktive stat Tongo, og lader samtidig italienske stråmænd forsyne oprørerne med materiel. Der sker imidlertid det ulykkelige for ham, at et Røde Kors-fly bliver skudt ned med oprørernes franske våben.

De gode, en pacifistisk organisation ledet af den berømte biolog Marrot (François Perier), kommer i besiddelse af kompromitterende dokumenter, der vil kunne afsløre de sande skyldige. Marrot bliver dog impliceret i et »biluheld« og dør. Heldigvis har han før denne ulykkelige hændelse givet en kopi af dokumenterne til sin italienske veninde Angela Ravelli (Monica Vitti), der påtager sig at føre kampen videre.

De ondes internationale broderskab, franske og italienske regeringseksportører, hjælpet af det allestedsnærværende CIA, sørger for at hun »begår selvmord«, og går således af med sejren.

Cayattes film er ofte blevet rubriceret som »budskabsfilm«, De illustrerer udsagn som »dødsstraffen bør afskaffes«, hvilket adskil-

lige mennesker som bekendt vil skrive under på. Men hvad vil Cayatte med sine »rigtige meninger«? Alle hans film bærer præg af skematisk og entydighed, og da emnerne han tager op, som regel i forvejen har været

Scene fra »Magtens vej«



indgående behandlet i andre medier, kan det næppe være hans hensigt at vise nye aspekter af sagerne. Tilbage er der så to muligheder: enten udnytter han opportunistisk publikums sensationshunger, eller også tror han, at filmene gennem en familiarisering med individets univers skaber grobund for en algenemtrængende humanisme.

Man kan dårligt bebrejde Cayatte, at han ikke går ind for dødsstraf, men man kan bebrejde ham, at han i overensstemmelse med sin juridiske natur plæderer, og dét på en såre monoton måde. Hans film lider af forudsigelighed, formelt såvel som indholdsmæssigt, og det er betegnende for filmen, at personer forbliver skabeloner. Den eneste man ønsker at vide mere om, er Marrots gartner, en lille vindtør herre (Georges Chamarat), der pludselig puster liv i filmen med sine bemærkninger om rosendyrkning. Som erstatning for »rigtige mennesker« får man en hoben informationer om international våbenhandel, som jeg ville foretrække at stifte bekendtskab med i selskab med Anthony Sampsons bog om emnet.

Films endimensionale karakter giver ikke skuespillerne lejlighed til større udfoldelser. To af fransk films yndlingsskurke: Jean Yanne og Michel Bouquet får kun lov til at blive skygger af det man ved de kan præstere, selv om det er et stykke tid siden sidstnævnte har nået Chabrolske højder. François Perier er bedstefaderlig og mangler sin sædvanlige farlighed, og Monica Vitti frister ikke til nærmere bekendtskab.

Hvis man skal lave de »insisterende film-pamfletter«, som fransk film har præsteret så mange af igennem en del år fra Cayatte og Costa-Gavras til i de senere år bl.a. Losey

(Les Routes du Sud) og Christian de Chalonge (L'Argent des Autres), ville det, ganske vist i modstrid med franske traditioner, nok være frugtbart at tænke noget mere på mennesker end på store ideer.

Jan Kornum Larsen

MAGTENS VEJE

La raison d'état. Frankrig/Italien 1978. **P-selskab:** Paris-Cannes Production - Alpes Cinéma/Mida Produzioni. **P:** Sergio Gobbi. **P-leder:** Jean Kercher. **I-leder:** Jean Guillaume. **Instr:** André Cayatte. **Instr-ass:** Michel Leroy, Marc Rivière. **Manus:** André Cayatte, Jean Curtelin. **Dialog:** Jean Curtelin. **Efter:** Idé af Jean-Marie Guillaume. **Foto:** Armando Nannuzzi. **Kamera:** Loulou Pastier. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Paul Cayatte/**Ass:** Martine Fleury. **Dekor:** Robert Clavel. **Rekvis:** Louis Girons. **Musik:** Vladimir Cosma. **Tone:** Guy Villette. **Medv:** Jean Yanne (Jean-Philippe Leroi), Monica Vitti (Angela Ravelli), Michel Bouquet (Francis Jobin), François Perier (Marrot), Jean-Claude Boillon (Bernard Moulin), Hubert Gignoux (Krigsminister), Gabriel Jabour (Meslam), André Reybaz (chef for sikkerhedstjenesten), Jean Rougerie (Statsminister), Michèle Lituac (Françoise), George Chamarat (Gartner), Jesse Hahn (CIA-agent), Maristella Greco (Meslams sekretær), Ermanno Casanova (biolog), Jean-Pierre Delage (Marrots bror), Bernard Salvage (Advokat), Jean-Pierre Zola (Marrots bror), Carlo Sabatini, Pipo Merisi, Michel Fortin, Dominique Vallée, André Valardy. **Længde:** 96 min. **Udl:** Delta. **Prem:** 9.2.80 - Delta.

Den lysende rytter

Instruktør: SYDNEY POLLACK

»Las Vegas kommer man ikke uden om«, siger amerikanerne. »It's part of the game!« Hvis den da ikke er hele spillet, som andre nok vil tilføje. Det store glitrende simildiadem midt i ørkenen. De nemme gevinsters og hurtige tabs metropol. Hvedebrødsdagens og skilsmisernes plastikkulisser.

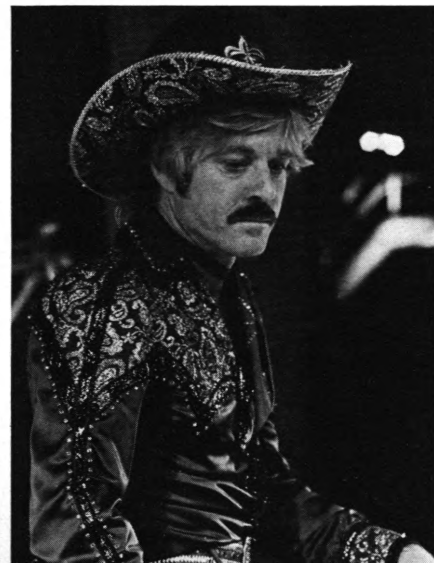
Også Sonny er havnet der. Engang rodeo-helt, nu reklameindslag for cornflakes i et opulent floorshow. Hans er historien om manden der vandt verden og mistede sig selv. Nu kender alle ham og alligevel kan han til hver en tid erstattes af en stand-in, fordi ingen al-

ligevel kan se forskellen. Så total er hans fortællelse. Men der er altid en mulighed for frelse. En pragtfuld hingst vækker den gamle Adam i ham. The call of the wild. Dyret misbruges af hensynsløse profitmagere, der doper det hvorved det steriliseres. Filmen om Sonny og hans hest har altså også et økologisk perspektiv. Dens stjerner Robert Redford og Jane Fonda solidariserer sig endnu engang med græsroddernes Amerika.

Sonny fører hesten ned ad den flammende neongade selv lysende af hundrede lamper fastgjort i hans dragt. Men et sted holder byen op og uden for den er vildniset og mørket. Der på randen af natten slukker Sonny sit reklamelys og blir ét med vinden, sandet og stjernerne. The lone rider. Der er reminiscenser af den gamle Kirk Douglas film »Lonely are the Brave« i hans historie. Snart jages han og den kostbare hest han har bortført fra dens økonomiske og juridiske ejermænd af motorkøretøjer og helikoptere. Men Sonny-er hurtigst. Han er hurtig som blæsten i højdedragene, hvortil han søger. Og gode mennesker står ham bi og hjælper ham gennem alle de omklamringsforanstaltninger, der arrangeres af gustne pengemænd. Folket er alligevel stærkere. Folket og kærligheden.

Det lyder som Frank Capra og det ligner ham meget. Også i »Electric Horseman« efterstræbes helten som i for eksempel »En Gentleman kommer til Byen« eller »Vi behøver hinanden« af en smart journalistpige, der først vil have fat i ham for vindings skyld og siden for kærlighedens. Og som hos Capra blir her Redford og Fonda sammen så stærke, at de ikke bare kan bevare naturen i sig selv men også frelse den umuliggende, der i dette tilfælde symboliseres af vidunderhesten. Sympatien er naturligvis helt på deres side, og filmen identificerer sig 100% med deres forargelse over det profitbegær hvis templer er casinoerne i Las Vegas. Det lyder rimeligt nok men fornemmes alligevel en smule ubekvemt, sådan som tingene gør det i kunsten, når de er en smule for nemme. Thi såvel Sonny som journalistpigen Hallie har jo for en tid i høj grad været part of the game, så de mange sten de kaster, kaster de i et glas-hus, og der bliver noget selvgodt både ved dem og filmen, som altså ikke et øjeblik formår at holde distance.

Robert Redford i
»Den lysende rytter«



Capra klarede i sin tid problemet ved enten at lade sin hovedperson være naivere end politiet tillader – det var når han var Gary Cooper – eller på kanten af et moralsk eller nervøst sammenbrud, hvis han var James Stewart. Men Robert Redford er hverken naiv eller nervøs. Han er den til hvem tingene kommer nemt, men som på den anden side heller ikke nærer nogen illusioner om hvorfra eller hvorfor de kommer. Han ved bedre. Netop derfor burde han ikke slippe så fuldt og helt for tiltale, som han her gør det. Vi forstår ganske vist, at han har tyet til flasken, så anfægtelser har der altså været. Men de ligger – særdeles uddramatisk disponeret – før filmens egentlige historie. Den følger ham kun på vej op. Til gengæld er der lidt mere sving på Jane Fondas rolle, der er skrevet af efter Barbara Stanwycks og Jean Arthurs partier hos Capra. Hallie har såvel publicitylideligheden og beregningen som energien, nysgerrigheden og engagementet til slut, og takket være Jane Fondas autoritative udråb lykkes det at gennemføre hendes forvandling fra det letkøbte til det ubestikkelige uden sentimental selvbetagelse. En præstation der ikke giver den temperamentsforladte og anonyme film egentligt liv men dog et så tilstrækkeligt lift at den jævnt hen underholder.

Niels Jensen

DEN LYSENDE RYTTER

The Electric Horseman. USA 1979. **P-selskab:** Universal/Columbia. **P:** Ray Stark. **As-P/P-leder:** Ronald Schwary. **P-samordner:** Mary Cay Hollander. **Eksterior-leder:** Don Kruger. **Instr:** Sydney Pollack. **Instr-ass:** M. Michael Moore, Bart Roe. **Manus:** Robert Garland. **Efter:** Fortælling af Paul Gaer & Robert Garland, baseret på fortælling af Shelly Burton. **Foto:** Owen Roizman. **Kamera:** James Glennon. **Ass:** John Jensen, Rob Hahn. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Sheldon Kahn. **Ass:** Marilyn Maderom. **P-tegn:** Stephen Grimes. **Ark:** J. Dennis Washington. **Dekor:** Mary Swanson. **Rekvis:** Eddie Aiona. **Sp-E:** Augie Lohman. **Kost:** Bernie Pollack. **Koreo:** Bernardine Kent. **Musik:** Dave Grusin. **Musikbånd:** Else Blangsted. **Musikmix:** Dan Wallin. **Tone:** Gordon Davidson (sup), Al Overton Jr., William Sawyer, Kurt Schulkey, Robert A. Reich, Ross Taylor, Les Fresholtz, Arthur Piantadosi, Michael Minkler. **Frisurer:** Marine Pedraza. **Makeup:** Gary Liddiard, Bernadine Anderson (for: Jane Fonda). **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Rollebesætter:** Jennifer Shull. **Medv:** Robert Redford (Sonny Steele), Jane Fonda (Hallie), Valerie Perrine (Charlotta), Willie Nelson (Wendell), John Saxon (Hunt Sears), Nicolas Coster (Fitzgerald), Allan Arbus (Danny), Wilford Brimley (Landmann), Will Hare (Gus), Basil Hoffman (Toland), Timothy Scott (Leroy), James B. Sicking (Dietrich), James Kline (Tommy), Frank Speiser (Bernie), Quinn Redeker (Bud Broderick), Lois Areno (Joanna Camden), Sarah Harris (Lucinda), Tasha Zernus (Louise), James Novak (Dennis), Debra L. Maxwell (Kongresværtinde), Michelle Hayden (Sunny Angel), Robin Timm (Konferencier), Patricia Blair (Konferencier, modeopvisning), Gary M. Fox (Bellman), Richard Perlmutter (Receptionsmand), Carol Eileen Montgomery (Carol), Theresa Ann Dent («Ranch Breakfast»-model), Perry Sheehan Adair (Mrs. George Phillips), Sarge Allen (Mr. Phillips), Sylvie Strauss (Kvinde), Richard Knoll (Forhandler), Angelo Giouzelis (Overtjener), Mark Jamison (Majordomus), Brendan Kelly (Købmand), Sheila B. Wakely (Ekspeditrice), X. V. Kelly (Sheriff), Gary Shermaine (Lastvognschauffør), Gary Liddiard (Bybo), Jerry Kurland, J. Carlton Adair, Charles J. Monahan, George W. Etter, Raymond G. Maupin, Bob C. Barrett (Ampco personale), Red McIlvaine, Frank Nicholas, Johnny Magnus, Vic Vallaro, Bob Bailey, Roger Lowe (Journalister), Mollie McCall, Mickey Gilbert (Stunts), Bruce Paul Barboar, Corky Behrie, Ken Endoso, Ralph Garrett, Conrad Palmisano, Mary K. Peters, Rick K. Seaman, Sonny Shields, Rock Walker (Stunts - flugtsekvens). **Længde:** 121 min. **Udl:** CIC. **Prem:**



Jane Fonda i »Den lysende rytter«

Sådan er jeg osse...

Instruktør: LISE ROOS

Færdig med skolens trygge rammer står Stine nu med uanede mængder fremtid uden at vide hvad hun egentlig skal stille op med dem. Objektivt set er det just ikke lykken at nå til skelsår og alder i dagens Danmark. Men i modsætning til forældrene, der synes at hun hurtigst muligt skal få en uddannelse eller finde et job, tager Stine situationen afslappet og har mere mod på at finde sig selv i et par fruger. Hun flytter hjemmefra, prøver et par kummerlige engangsknald plus en ordentlig brandert. Foran Christiansborg taler hun om kvinden i en arbejdsløshedstid og hun får midlertidigt (?) arbejde på Carlsberg.

Ved siden af det hele har hun mest lyst til at blive skuespiller. Eller? Den åbne slutning med et frosset billede af en flok bryggeriarbejdere, der sammen med Stine selv griner af denne »vanvittige« oplysning kunne ligesåvel betyde, at dét har hun da allerede opgivet. For bortset fra veninden møder Stine massiv modstand og skræmt vanetænkning, såvel på arbejdsmarkedet som personligt, især fra sin borgerligt fortabte ven Morten. Alligevel gennemgår hun en så positiv udvikling, at hun til sin brors konfirmation kan øse af sine erfaringer og siden bringe sin oprørte far ned på jorden. Hun står temmelig suverænt, Stine. Ikke fordi filmen kommer med patent-løsninger, men fordi Stine i kraft af sin ungdom og sin opmærksomme måde at tænke og sanse på, véd hvordan hun ikke vil have sit liv til at se ud.

For så vidt er den indholdsmæssige autenticitet i skønneste orden, mens det som Lise Roos anser for en friheds-dyd, nemlig ikke at have en fast dialog på forhånd, alligevel virker hæmmende på udformningen af rollerne og dermed på helhedsindtrykket. Af vigtige figurer går det værst ud over de fraskilte forældre Avi Sagild og Preben Kaas, hvis usikkerhed med hensyn til hvilke synspunkter der skal præsenteres hvornår, ofte er tydelig. Blandingen af professionelle og amatører, hensynet til improvisationen og det autentiske udtryk giver filmen en svingende kvalitet. Dens fiktive dokumentarisme kræver en høj grad af professionalisme og bevidsthed – en

slags velorganiseret spontaneitet man ofte kan savne.

Scener der har stof i sig til fortsættelse stopper brat, mens andre trækkes bedøvende langt ud. Det kan da for eksempel umuligt passe at Stines arbejdskammerat bare er tilfreds med at være enlig mor i en diminutiv lejlighed og på skiftehold? Netop den nysgerigt søgende Stine burde vise hende ærlig interesse. Og hvorfor siger eller gør Stine ikke noget ved de dødsyge mandfolk der efter at have præsenteret olympiske hastighedsrekorder udi elskovskunsten vender sig om og falder i søvn? Stine er den stærke type der, om jeg så må sige, står af når hun finder modsætningerne uforenelige, sådan som det gang på gang er tilfældet med de sjæleligt halvdøde fyre hun møder. Men holdningen kan også rumme den fejlslutning at »forskellen« i bund og grund er biologisk betinget.

Stine Sylvestersens, der nu spiller Stine for tredje gang, er i besiddelse af et specielt talent – en blanding af autoritet, sanselighed, alvor og selvironi, der fører hende nogenlunde frelst igennem filmens kunstneriske nøjsomhed.

Helle Høgsbro

SÅDAN ER JEG OSSE...

Danmark 1980. **P-selskab:** Focus Film med støtte fra Det danske filminstitut ved Sven Methling. **P-leder:** Erik Overbye. **I-leder:** Erik Nissen. **Instr:** Lise Roos. **Manus:** Lise Roos. **Instr-ass:** Svend Johansen. **Foto:** Jan Weincke. **Farve:** Eastmancolor. **Ass:** Uffe Thomsen. **Lys:** Ove Hansen. **Klip:** Edith Torreg/Ass: Merete Borker. **Script:** Tine Hjortbøll. **Ark:** Finn Karlsson. **Rekvis:** Torben Beckmark. **Makeup:** Bente Møller. **Kost:** Lilian Sørensen. **Stills:** Fie Johansen. **Musik:** Morten Kærås. **Tone:** Leif Jensen, Michael Dela. **Medv:** Stine Sylvestersens (Stine), Avi Sagild (Stines mor), Maria Taglioni (Stines lillesøster), Thomas Roos (Stines lillebror), Preben Kaas (Stines far), Annelise Gabold (Stines fars nye kone), Eline Roos, Tobias Hansen (Stines fars nye børn), Inger Stender (Stines mormor), Morten Krøgholt (Stines ven), Rasmus Kærås (Stines ven), Gitte Schödt (Stines veninde), Jakob Olsen (Gittes ven), Lone Lindorff (Stines gamle veninde), Torben Lange

(Den gamle venindes mand), Søren Thomsen (Den voksne), Sussie Egesten (Stines veninde), Birgit Kragh (Stines gamle lærerinde), Kirsten Olesen (Bryggeriarbejder), Ulrich Breuning (Madsen), Arne Skovhus (Arbejdsformidler), Michael Gad (Taler på demonstration), Jørn Faurschou (Arbejdsminister), Karen Morrow, Claus Hesselberg, Tina Lyders, Per Calum, Christian Hartkopp, Luise Roos, Asbjørn Skytte (Værtshusgæster), Kim Sagild (En drømmand). **Længde** . **Censur:** **Udl:** ASA-panorama. **Prem:** 29.2.80 – Palads+Palladium (København), samt Provinsen.

Orkesterprøven

Instruktør: FEDERICO FELLINI

Det er snart en menneskealder siden Fellinis film blot fortalte en historie. Siden da har de mest bestået af visioner, episoder, indfald af vekslende fascinationsgrad. »Orkesterprøven«, der er produceret som en ca. timelang TV-film, er Fellinis nyste indfald, en strøtanke, en idé til en film, man kunne lave en dag, hvis man ellers havde tiltro til, at der var kød nok på ideen.

Ideen går ud på at fremstille orkesteret og dets dirigent som model på samfundet og dets ledelse. Vi er altså i den allegoriske genre, der erfaringsmæssigt rummer muligheder for intellektuel sarkasme, indpakkede ideologiske meningstilkendegivelser, men som regel på bekostning af vitalitet og følelsedybde. Man kender jo fra litteraturen nylige eksempler som Orwells »Animal Farm«, Ionescos »Le rhinocéros« og Goldings »Lord of the Flies«, der – også i deres filmatiserede versioner – viser genrens muligheder og begrænsninger.

Det skematisk rebus-agtige, som nok er et uundgåeligt genrebetinget irritationsmoment, præger også »Orkesterprøven«. Aha! Vil den opmærksomme tilskuer sige, orkesteret, som kan skue tilbage på en tid under en barsk, militærisk leder, og som nu prøver at musi-

cere, selv om der er urostillere, der saboterer samspillet, både blandt orkestermedlemmer, blandt de nævenyttige fagforeningsledere og i den uidentificerede omverden, der melder sig med sin tilintetgørelsestrussel i form af den knusende metalkugle, der bryder gennem væggen – dét er naturligvis et billede på det italienske samfund, der prøver at finde melodien, omend distraheret af sin fascistiske fortid og nutidens arbejdskampe, klassekonflikter og politiske vold. »Noderne er vores eneste chance«, formaner dirigenten til slut, da han til slut prøver at fortsætte prøven blandt murbrokker og kaos.

»Jeg ønskede ikke at lave en politisk film. Det er snarere et moralsk forsvar. Det, jeg sigtede imod, var, at enhver der ser denne film skal føle sig ramt på en eller anden måde som af en sygdom«, har Fellini udtalt.

Hans film har et par prægnante billeder, et sidste sørgmuntert musikstykke af Fellinis faste komponist Nino Rota (der døde i foråret), den har nogle civiliserede betragtninger over menneskets – og musikkens – chancer. Men det er ikke mere end en kultiveret bagatel.

Peter Schepelern

ORKESTERPRØVEN

Prova d'orchestra. Italien/Monaco 1978. **P-selskab:** Daimo Cinematografica (Rom)/Albatros Produktion (Monaco). For RAI Radiotelevisione Italiana. **P-sup:** Alessandro Gori, Fernando Rossi. **P-samordner:** Raffaele Forti. **P-leder:** Lamberto Pippia. **Instr:** Federico Fellini. **Instr-ass:** Maurizio Mein. **Manus:** Federico Fellini, Brunello Rondi. **Foto:** Giuseppe Rottunno. **Kamera:** Gianni Fiore. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni. **P-tegn:** Dante Ferretti. **Dekor:** Nazzareno Piana. **Kost:** Gabriella Pescucci. **Sp-E:** Adriano Pischietta. **Komp:** Nino Rota. **Musik-råd/Dir:** Carlo Savina. **Tone:** Carlo Baccarini. **Medv:** Baldwin Baas (Dirigent), Clara Colosimo (Harpespiller), Elisabeth Labi (Pianist), Ronaldo Bonacchi (Fagotspiller), Ferdinando Villella (Cellospiller), Giovanni Javarone (Tubaspiller), David Mauhsell (Førsteviolinist), Francesco Aluigi (Andenviolinist), Andy Liller (Obospiller), Sibyl Mostert (Fløjtespiller), Franco Mazzieri (Trompetist), Daniele Pagani (Trombonist), Luigi Uzzo (Violinist), Cesare Martignoni (Klarinettpiller), Umberto Zuanelli (Node-skriver), Filippo Trincia (Impressario), Claudio Ciocca (Fagforeningsmand), Angelica Hansen, Heinz Kreuger (Violinist), Federico Fellini (Interviewers stemme). **Længde:** 72 min. **Udl:** Jesper. **Prem:** 7.3.80 - Grand. **NB:** Vist med forfilm – »Dagdrømme« (Day Dreams) fra 1922, instrueret af Buster Keaton og Eddie Cline.

Scene fra »Orkesterprøven«



Lige for Londen

Instruktør: NORMAN JEWISON

Jewisons nye film prøver på mere end den kan. Det kunne være en dyd, hvis det ikke netop var en film af Jewison, som først og fremmest er en behændig instruktør. Med behændighed kan man komme langt. Men det er ikke nok til at få en række halvfærdige ideer og stilistisk usikre indfald til at samle sig til en meningsfuld helhed.

Temaet i »Lige for loven« er det amerikanske retsvæsens tvivlsomme tilstand, og filmen synes tænkt som et engageret og provokerende debat-indlæg, centreret omkring Al Pacinos fremstilling af en ung, hæderlig forsvarsadvokat, som med nogen forbløffelse konstaterer i hvor høj grad verden ønsker at blive bedraget og også bliver det. Men temaet såvel som fortællingens tilfredsstillende forløb forplumres desværre af stofmængden og

dramaturgiens uklarhed. En historie fortæller indigneret om en perverteret dommers sædelighedsforbrydelse; en anden historie fortæller i den sort-humoristiske stil om en dommer, som uophørligt eksperimenterer med selv-mordet; en tredje historie drejer sig om en uskyldig dømts desperate aktion; en fjerde om en advokat der drives til vanvid – og ind imellem skal vi både have Pacinos affære med en kvindelig kollega og en redegørelse for relationerne mellem ham og hans senile bedstefar. En rigdom af stof, som imidlertid ikke sammenkædes tilstrækkeligt, med det resultat at man føler alle episoderne som ufærdige og derfor i sidste instans uinteressante.

Det var den samme slagside, der gjorde en film som Lumets »Network« synkefærdig – et principielt spændende stof overbelastet med materiale og holdes ikke sammen af en stringent formel idé eller af en egentlig kunstnerisk plan.

Pacino spiller selvsagt rollen (der ikke er fjern fra »Serpico«s) med vanlig autoritet; Jack Warden som den suicidal dommer kan naturligvis heller ikke tabe en rolle på gulvet, og det er da en smuk tanke at lade Lee Strasberg – alle nyere amerikanske skuespilleres læremester – spille Pacinos bedstefar. Men filmen illustrerer ikke desto mindre, at behændig professionalisme ikke altid kan erstatte kunstnerisk instinkt.

Peter Schepelern

LIGE FOR LOVEN

... And Justice for All. USA 1979. **P-selskab:** Columbia. **Ex-P:** Joe Wizan. **P:** Norman Jewison, Patrick Palmer. **P-leder:** Larry DeWaay. **Eksterior-leder:** Dow Griffith. **P-ass:** Greg Palmer. **Instr:** Norman Jewison. **Instr-ass:** Win Phelps, Bob Dahlin. **Manus:** Valerie Curtin, Barry Levinson. **Foto:** Victor J. Kemper. **Kamera:** Lou Barlia, Bob Thomas. **Ass:** Jack Brown, Bob Marta. **Luftfoto:** Frank Holgate. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** John F. Burnett. **Ass:** David Simmons. **P-tegn:** Richard MacDonald. **Ark:** Peter Samish. **dekor:** Thomas L. Roysden. **Rekvis:** John Zemansky, Robert Widin. **Kost:** Ruth Myers. **Musik:** Dave Grusin. **Musikbånd:** Else Blangsted. **Tone:** Robert Henderson, Norman B. Schwartz, Dennis L. Maitland, Tex Rudloff, Donald O. Mitchell, Richard Kline. **Lyd-E:** Sam Shaw. **Frisurer:** Vivienne Walker. **Makeup:** Frank Westmore. **Foretkster:** Wayne Fitzgerald. **Rollebesættelse:** Mike Fenton, Jane Fienberg, Jerry Levin, Martha Royall. **Medv:** Al Pacino (Arthur Kirkland), Jack Warden (Dommer Raymond), John Forsythe (Dommer Fleming), Lee Strasberg (Bedstefar Sam), Jeffrey Tambor (Jay Porter), Christine Lathi (Gail Packer), Sam Levene (Arnie), Robert Christian (Ralph Agee), Thomas Waites (Jeff McCullough), Larry Bryggman (Warren Fresnell), Craig T. Nelson (Frank Bowers), Dominic Chianese (Carl Travers), Victor Arnold (Leo Fauci), Vincent Beck (Leary, betjent), Michael Gorris (Ældre mand), Baxter Harris (Larry), Joe Morton (Fængselslæge), Alan North (Vice-sherif), Tom Quinn (Kiley), Beverly Sanders (Sherry), Connie Sawyer (Gitel), Charles Siebert (Assisterende offentlig anklager), Robert Symonds (Dommer Burns), Keith Andes (Marvin Bates), Stephen Blackmore (Robert Wenke), Vasili Bogazianos (Avillar), Terrence Currier (George Resiler), Walter Davy (Anklager), Rita Fredricks (Dommer Howe), Jack Hollander (Fængselsbetjent), Carl Pistilli (Matt Gibson), Darrell Zwerling (William Zinoff), John Hertzler (Chauffør), Teri Wooten (Leah Shepard), John Aquino (Vice-sherif), Angus Duncan (Gallagher), Johnny Haymer (Crenna), Kenneth Patterson (Cecil), Allisha Counsel (Prostitueret), Molly Kohler (Ung kvinde), Kathleen Schurr (Mrs. Barnes), Donald S. Sautontz (Forsvarer), Bill Polk (Mediciner), Bonita Cartwright (Kvinde i bil), Frank Sliwa (Rets-skriver), Julius Dunbar (Kriminalreporter), Angelyn Forbes (Servitrice), Newton Scott (Fængselsbetjent), McLindsey Hawkins (Politibetjent). **Længde:** 119 min. **Udi:** Columbia-Fox. **Prem:** 3.3.80 – Imperial.

Kort sagt

filmene set af
Per Calum (P.C.)
Asbjørn Skytte (A.S.)
Ebbe Iversen (E.I.)

FANGEN PÅ ZENDA

Instruktør: RICHARD QUINE

Denne nye version af »Fangen på Zenda« er den femte siden Anthony Hopes tilgrunds-liggende roman udkom i 1894. Berømt er nok 1937-udgaven med Ronald Colman i den effektfulde dobbeltrolle, men en senere generation husker også gerne 1952-udgaven, hvori Stewart Granger spillede hovedrollen. Denne gang er det Peter Sellers, der blander sig i begivenhederne i fyrstedømmet Ruritania, og som venteligt er filmen nu lagt an som en komedie. Uheldigvis er der meget lidt at more sig over. Dels fordi Richard Quine helt synes at have mistet fornemmelsen for timing, dels fordi manuskriptet balancerer usikkert mellem komedie og *straight adventure*. I få øjeblikke underholder Sellers ganske pænt som cockney-englænderen, der på grund af en rent ud utrolig lighed med Ruritaniens tronarving oplever kongeværdigheden, mens den rigtige fyrste holdes fanget af den onde halvbror, der selv ønsker tronstol og dronning. Den historie slæber sig generelt afsted og med en uvittig dialog og alt for få visuelle gags til hjælp er det forstæeligt, at Peter Sellers – med den magt der nu engang er givet stjerner – har fyret Richard Quine fra »The Fiendish Plot of Dr. Fu Manchu«, der sammen med den højt roste »Being There« kommer senere på året. (The Prisoner of Zenda – England 1979).

P.C.

FLAMMER OVER CARIBIEN

Instruktør: MICHAEL WINNER

Dette må være den foreløbige bundskrab i Michael Winners mærkværdige karriere. Det forekommer ufatteligt at det er den samme instruktør, der i slutningen af 60'erne regnedes for et af de virkelig lovende talenter i den nye engelske film, især efter den beske satire over reklamebranchen i »Jeg glemmer aldrig hva'-var'-et-nu-han-hed?« (1967). Siden gik Winners vej til Hollywood og et årelangt, til tider frugtbart, samarbejde med Charles Bronson, og nu er han havnet i det internationale »underholdnings«-fuskeri. »Flammer over Caribien« er et fremragende eksempel på den rendyrkede, usmagelige spekulation: indfald og udfald dynges i hovedet på publikum, hver gang kun for det billige og hurtige knalds skyld, og tilsyneladende i et desperat forsøg på at tilsløre at den tidstypiske historie

om jagten på en finanshaj er et rodet sammensurium af fjollet action og psykologisk utroværdighed, udkrystalliseret i Sophia Lorens rolle, der er så fuld af forræderi og dobbeltspil at hun slet ikke aner hvad hun skal stille op med den, og derfor ser ud som om hun hellere ville være blevet hjemme. James Coburn ser ud som om han savner Peckinpah. (Firepower – England 1979).

A.S.

HEMMEGIG MISSION

Instruktør: PAUL VERHOEVEN

Denne hollandske film fra 1977 er tydeligvis lagt an som en ambitiøs og højt budgetteret prestigeproduktion, der vil give et bredt og realistisk billede af den nederlandske ungdom, både frihedskæmperne og forræderne, under 2. verdenskrig. Filmen er baseret på modstandsmanden Erik Hazelhoffs erindringer og har ham som hovedperson, udmærket spillet af Rutger Hauer, men derudover er det vanskeligt at give en rimelig vurdering af den oprindelige films kvaliteter eller nok snarere mangel på samme. »Hemmelig mission« vises nemlig herhjemme i en version, som dels er kraftigt beklippet, dels eftersynkroniseret på engelsk (med hollandsk accent!), og det slår den episke rytme i stykker og spolerer forsøget på at skabe autenticitet i billedet af besættelsestiden. Men man mere end fornemmer, at også uden dette hærværk ville Paul Verhoevens film være skæmmet af indlysende svagheder, især en naiv og skematiserende psykologi, som gør adskillige scener flade og livløse. Nuancer er der ikke mange af, og videre perspektiver kan man slet ikke få øje på (Soldat van Oranje/Survival Run - Holland 1979).

E.I.

JEG ER MED BARN

Instruktør: LASSE HALLSTRÖM

Efter at Robert Benton har fortalt os om den enlige fars problemer, beretter Lasse Hallström (»En fyr og hans pige«, »ABBA – The Movie«) nu om den hjemmegående fars ditto. Men i øvrigt er der ingen grund til at slå »Jeg er med barn« oven i hovedet med »Kramer mod Kramer«, for selv om den svenske films ambitionsniveau på alle led er lavere, er den immervæk en aktuel og præcis skildring af den velmende mands splittelse mellem de progressive teorier – han tager barselsorlov, mens konen passer sit arbejde – og de anakronistiske, men ikke desto mindre svært udrydelige idealer om manden som handlekraftig og viril erobrere. I de fantasi-scener, hvor hovedpersonen Bosse af en Bogart-inspireret mandschauvinist søges lokket væk fra kønsligestillingens vanskelige vej, er filmen nok lovligt smart og symbolsk eftertrykkelig, men resten af tiden blander den ubesværet hverdagsrealisme med velopløst humor og venlig satire. Dydeborende er den ikke, men i et let og lystigt tonefald får den sagt nogle velkomne sandheder om, at mænd ikke nødvendigvis er kønskampens undertrykkende skurke, men lige så vel som kvinder kan være søgende og forvirrende ofre for søkelgamle vrangforestillinger. (Jag är med barn - Sverige 1979).

E.I.

MARLOWE GÅR TIL SAGEN

Instruktør: MICHAEL WINNER

Allerede før Michael Winner gik i gang med sin filmversion af Chandlers roman »The Big Sleep« blev han bebrejdet, at han dristede sig til at genfilme en roman, hvis første filmversion for længst stod som en klassiker indenfor genren. Winner protesterede. Han hævdede, at ingen, eller i hvert fald kun et fåtal, huskede Hawks' film – og at man så i øvrigt lige så godt kunne indvende, at man ikke kunne filmatisere »Hamlet« fordi Laurence Olivier allerede havde gjort det. På sin vis har Winner selvfølgelig ret. Problemet er blot, at der ikke i hans version af Chandlers historie fornemmes nogen mening med filmen ud over at lukrere på Chandlers popularitet. Og bedre bliver resultatet ikke af, at Winner har valgt at lade historien udspille i vore dages London. Skønt Hawks ikke var ubetinget trofast mod Chandler, så havde han i hvert fald fat i, hvad sagen drejede sig om, nemlig integritet og ære. Og derfor hjælper det ikke spor, at Winner ganske trofast følger Chandlers ydre historie. Selvfølgelig er Robert Mitchum heller ikke denne gang spildt som Philip Marlowe, men Sarah Miles er en rent ud skrækkelig erstatning for Lauren Bacall. »Marlowe går til sagen« burde aldrig være lavet. (The Big Sleep – England 1979). P.C.

1941 – UNDSKYLD, HVOR LIGGER HOLLYWOOD

Instruktør: STEVEN SPIELBERG

Spielbergs 26 millioner dollar-farce begynder lovende: En ung pige kører en aften til en øde strand, smider tøjet og kaster sig i bølgerne. Så forsvinder hun. Som den samme skuespillerinde også gjorde det i Spielbergs »Dødens gab«. I »1941« overlever hun, for der er slet ikke nogen væmmelig haj, derimod en enlig japansk u-båd, hvis kaptajn drømmer om at finde et ærefuldt mål for skibets torpedoer. Og da japanerne opdager den stakkels nøgne kvinde klatrende sig fast til u-bådens periskop, så ræsonnerer de, at sådan noget kan kun ske nær Hollywood, og dermed er deres ærefulde mål givet. Spielbergs mål er ligeså ærefuldt. Også han vil torpedoere en række Hollywoodfilm og -konventioner, og han slipper mindst lige så dårligt fra sin opgave som den japanske u-båd fra sin. Spielberg har villet lave den ultimative farce, inspireret først og fremmest af den amerikanske tegnefilm, med disses ofte frenetiske tempo og glæde ved den fysiske destruktion, og en overgang forlød det, at selveste Chuck Jones skulle fungere som konsulent for Spielberg. Det ville nok have gavnet filmen, thi som den nu fremstår er den kun et omfangsrigt katalog over special effects-folkenes formåen. Det er ganske imponerende, og man forstår at de mange effekter må have kostet en masse penge, som den alenlange rolleliste også må have gjort det. Men det turde være katastro-

falt for en farce, at der ikke er et eneste ærligt lårklaskende mavekrampegrin i den, og det hjælper bestemt ikke, at Spielberg og hans manuskriptforfattere forsøger sig med den bevidst vulgære komik. Dertil kræves jo en Mel Brooks. Sekvens efter sekvens er der selvsagt megen teknisk perfektibilitet i Spielbergs iscenesættelse, hvorimod der slet ikke er blevet plads til mennesker i filmen. Selv en opblæst Stanley Kramer-farce som »It's a Mad, Mad, Mad, Mad World« er morsommere end »1941«. (1941 – USA 1979). P.C.

SIKKEN SOMMER!

Instruktør: HARLEY COKLISS

»Sikken sommer« er Harley Cokliss' første »rigtige« spillefilm (han har tidligere lavet »The Battle of Billy's Pond« og »The Glitterball«, to korte børnefilm), og på sin egen beskedne vis er filmen ganske vellykket. Som ungdomsfilm (og ifølge dens producenter er den bevidst rettet mod »the young, regular film-going public«) er den mere sympatisk end de fleste danske af slagsen, omend ambitionsniveauet ikke er noget at skrive hjem om. Det er en historie om en nylig løsladt Borstal dreng og hans oplevelser i den engelske badeby Torquay. Han har talent for at svømme, og han tilmelder sig en konkurrence, the Devon Swimming Marathon. Han hjælpes af en ung fyr, der har et job som udlejer af vandcykler, og om aftenen har han job i en pub. Udenfor svømme- og arbejdstid er han sammen med den ene af to veninder, der har forladt deres fabriksarbejde for at opleve sol og ung kærlighed i badebyen. Det er ikke mindst i skildringen af disse fire unge, at filmen scorer point, men Cokliss' instruktion er i det hele taget tilstrækkelig sikker filmen igennem til at man godt kan stille beskedne forventninger til hans næste film. (That Summer! – England 1979). P.C.

STAR TREK – THE MOTION PICTURE

Instruktør: ROBERT WISE

Filmene er inspireret af – og har overtaget persongalleri og medvirkende fra – den bedagede amerikanske TV-serie »Star Trek«, som vi herhjemme kender bedst fra Muppet-parodien »Pigs in Space«, men hvis i alt 79 episoder fra 1966-69 i dag dyrkes med kultisk ildhu i USA og andre steder. Det mest bemærkelsesværdige ved Robert Wises film om rumskibet U.S.S. Enterprises konfrontation med en mystisk magt på vej mod Jorden engang i det 23. århundrede er for det første, at den med et budget på 200 mill. kr. angiveligt er den dyreste film nogensinde produceret i USA, og for det andet, at de kostbare anstrengelser har resulteret i så kedelig en film. Man kan sagtens se på den, at den har været dyr at lave, for den er propfuld af sindrigt teknisk apparatur og imponerende special effects. Men fantasifuld humor som i »Stjernerkrigen« eller kriblende spænding som i »Alien« findes

ikke i denne selvhøjtidelige film, personerne er livløse marionetter, og afsløringen af den gådefulde fremmedes identitet er en solid og pseudofilosofisk antiklimaks. »Star Trek« er teknikken, in casu de perspektivløse special-effekters, endegyldige sejr over mennesket. (Star Trek, the Motion Picture – USA 1979). E.I.

DEN TREDJE GENERATION

Instruktør: RAINER WERNER FASSBINDER

Hvis man ikke har brudt sig om Fassbinders foregående par film, vil man slet ikke kunne døje denne, og så er der ingen grund til at læse videre. I modsat fald vil man finde, at filmen rummer stof til både yderst tilsigtet irritation og til konstruktiv eftertanke. Irritation, fordi Fassbinder ligesom i »I et år med 13 måneder« arbejder med skærende kakofoniske lyd-collager, med groteske stiliseringer og med et persongalleri uden positive identifikationspunkter – og eftertanke, fordi filmen aggressivt går til angreb på de tyske politiske terrorister og skildrer dem som barnagtige, småborgerlige, ideologisk ubevidste og ovenikøbet finansierede af den storkapital, der kynisk lukrerer på deres eksistens. Med denne vredt vrængende satire, der er gennemført med tænderskærende konsekvens, har Fassbinder skaffet sig fjender på begge de politiske yderfløje, og især den livsfarligt sværmeriske yderdel af venstrefløjen, som skelner mellem den gode vold og den dårlige, har også grund til at føle sig eftertrykkeligt trådt over tæerne. Godt trådt, du gamle. (Die dritte Generation - Vesttyskland 1979). E.I.

Set i TV

En sommer med Liv

Instruktør: JACQUES DOILLON

Jacques Doillon, der har haft vanskeligheder med at begå sig i det franske filmmiljø, redede æren for arrangørlandet ved Cannes-festivalen i 1979. Ganske vist kunne man ikke få hans »La drôlesse« på den egentlige pal-

marès – man havde i forvejen måttet snyde et par amerikanere for at kunne få enkelte ikke-amerikanere på den – men præmieringsværdig var den, så man tildelte den en *prix du jeune cinéma*. Den 35-årige Doillon, der i flere år havde været ude i kulden, fordi han insisterede på at ville lave film som denne, kunne i franske aviser læse, at der takket være ham var håb for fransk film. Og snart kunne han også glæde sig over at opleve et internationalt gennembrud. Ikke blot »La drôlesse«, men også den vigtigste af hans tidligere film, »La femme qui pleure«, skal sågar være købt til Danmark. Også dansk TV opdagede Doillon – og den film, man programsatte, »En sommer med Liv« fra 1974, viste sig at være af samme lødighedsgrad og stilistisk nøjagtig lige så karakteristisk som gennembrudsfilm.

Også i den er personerne ikke-voksne eller knap-nok-voksne, der er mere voksne, end man skulle tro, men slet ikke så voksne, som de selv gerne vil tro. Og også i den isolerer Doillon en stor del af tiden personerne i et rum for lukkede døre, hvor de mest af alt – snakker. »At snakke hører med til livet«, siger en af dem. Sjov snak, alvorlig snak; dum snak, klog snak. I hvert fald karakteriserende snak: vi lærer fire individualiteter ganske grundigt at kende – grundigt nok til at vi lytter med stigende nysgerrighed. Ikke så meget efter, hvad de vil sige – vi ved, at det kun bliver »snak« – som efter, hvordan de i den eller den situation overhovedet vil få noget sagt og i hvilken tone. Med andre ord: vi føler med dem.

De kommer ellers ikke i situationer, der stiller store krav til deres formuleringsevne. Den ca. 20-årige bagersvend Christophe og hans jævnaldrende ven, mekanikeren Léon, har en dag truffet en 17-årig svensk pige, som de giver Christophes adresse i tilfælde af ... Og det tilfælde indtræffer. Liv dukker op hos Christophe og opfører sig som alle tiders søde og sære udlænding, hvorfor han kommer et par timer for sent i bageriet og bliver fyret. Han søger råd i fagforeningen, hvor det kommer frem, at han har været underbetalt, og at han har ret til, indtil sagen er afklaret, at bo på det værelse, bageriet har stillet til rådighed for ham som en del af lønnen. Der indledes nogle af fagforeningen foreslåede spredte manøvrer mod bagermesteren og værelset »besættes«. Udover Christophe har kun hans veninde, bagerjomfruen Rosette, Léon og Liv adgang dertil. Snart bor de der nærmest sammen, og snakken begynder at blive præget af de samlivsproblemer, en sådan *ménage à quatre* kan foranledige, når det er Christophe, der har begge pigernes bevågenhed. Léon affinder sig med at vente på den chance, der må kunne opstå under de omstændigheder, men Rosette er jaloux. Hun, der er fra provinsen, prøver længe tapert at være »moderne«, men det ender dog med, at hun forlader vennerne. Liv forsøger at glatte ud: jeg er jo bare en, der kommer og går.

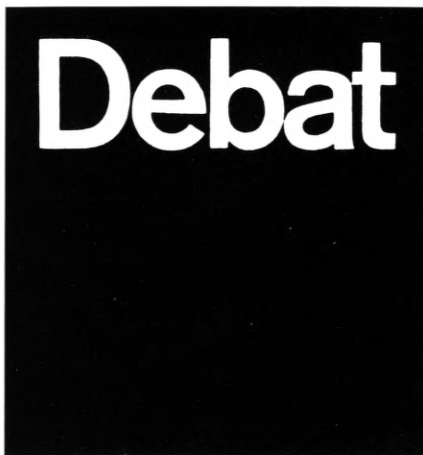
Og så går hun. Dog først efter at have krammet ud med en livsvisdom, som måske ikke er sandsynlig for en 17-årig pige, men på den anden side heller ikke så usandsynlig, at man ikke kan vælge at tro på den, når man nu

så godt kan lide at høre på hende. Det mest elskelige ved Liv har – omend Ann Zacharias i rollen også er indtagende af andre grunde – hele tiden været hendes »filosofiske« pludren på trekvart-fransk. Ganske som hendes franske kammeraters charme især har at gøre med deres ægte 70er-teenagersprog. »At snakke hører med til livet«.

Albert Wiinblad

EN SOMMER MED LIV

Les doigts dans la tête. Frankrig 1974. **P-selskab:** UZ Production. **P:** Jean-Jacques Schakmundes. **Instr:** Jacques Doillon. **Manus:** Jacques Doillon, Philippe DeFrance. **Foto:** Yves Lafaye. **Ass:** Michèle Lafaye, Christian Bachmann. **Klip:** Noëlle Boisson. **Ass:** Zoé Durouchoux, François Goyet. **Dekor/Rekvis:** Manuel Durouchoux. **Tone:** Alain Contault. **Ass:** Jacques Gauron. **Medv:** Christophe Soto (Chris), Olivier Bousquet (Léon), Ann Zacharias (Liv), Roselyne Vuillaume (Rosette), Martin Trevières (Chefen), Pierre Fabien (Syndikallisten), Gabriel Bernard (François), Marilyn Even (En pige), Joëlle Marin (Joëlle), Alain Vibé (Denis), Gilette Barbier (Rosettes mor), Philippe Nahon (Jean-Paul), François Béanger (Livs ven), Denise Bonal, Marcel Gotlieb. **Længde:** 104 min. **Prem:** 11.3.80 – TV. **NB:** Filmen er indspillet i perioden 8. april - 15. maj 1974.



Om manuskripter

I anledning af at Kaare Smith har skrevet om manuskriptstøtte i en artikel til KOSMORAMA 143-144 må jeg nok på Bent Grastens og egne vegne komme med nogle kommentarer, da vores første spillefilm »Fantasterne« er omtalt i den forbindelse.

I 1967 var det ikke så alvorlig en tid som i dag 1980, i et interview i »Information« d. 20. maj 1967 kommer jeg med nogle bevidst provokerende udtalelser i anledning af »Fantasterne«s premiere d. 26. maj 67 – seksdages-krigens historiske tid og uheldigvis indledningen til den alvorlige periode, vi nu lever i.

Jeg siger i interviewet: »Bent og jeg havde først skrevet en kærlighedshistorie, som vi sendte ind til filmfonden – og fik i hovedet igen – og så begyndte vi forfra med en forfatter vi gerne ville være i selskab med, Hans Egede Schack«. (»Han passede til vore bukser« slutter min udtalelser men det er intervieweren Nils Ufers egen version, og det er ham vel undt!)

Ulykken er at filmforskere graver den slags ting frem, når der skal forskes i f.eks. manuskripters vej til støtte af statens penge! Men så langt tænker en forfatter og instruktør ikke

altid lige før en premiere!

Nils Ufer starter opblødende i det før omtalte interview med at sige: vi er noget »helt for sig selv«.

Måske var det derfor, vi forlod Collagetruppen, som vi havde startet sammen med Hans Christian Ægidius. Vi havde også sammen med H.C.Æ. startet begrebet Collage (hadet og elsket) på Den Danske Studenterscene. Vi ville føre collagebegrebet videre igennem vore tre spillefilm, fem kortfilm og fire TV-produktioner. I dag er vi mest beskæftiget med engelsk manuskriptarbejde også efter collageprincippet.

Og hvad er så det? En længere udredning kommer en dag, det trænger sig på. Men her vil jeg blot fortælle baggrunden for den provokerende og misopfattede udtalelse i »Information«. Men kort og primitivt fortalt er collage: alle de litterære og dramatiske forfattere vi elsker og lader os inspirere af, snupper vi fra + udtalelser vi hører på gaden, i stuerne eller hvor vi færdes, det kommer med. Jamen det er gjort af Shakespeare og ligesindede? Hvad bildte vi os ind dengang? Hvad bilder vi os ind nu? Vi startede Collage med at tydeliggøre denne citatmani. Senere for Bents og mit vedkommende tog vi lære af Shakespeare og blev lidt mere diskrete, meget enkelt at lade »de hentede ting« indgå i en dramatisk sammenhæng.

Derfor har »Fantasterne«, fra første færd haft som inspiration Schacks »Phantasterne«, men vi har aldrig på noget tidspunkt drømt om at lave en filmatisering af bogen »Phantasterne«. Misforstå mig ikke, det kunne være uhyre interessant at se en filmatisering af »Phantasterne« – det er bare ikke Bent Grasten og mig, der står til tjeneste i den sag! Misforstå mig ikke, vi kunne godt tænke os at filmatisere en roman, men så skulle det bestemt ikke være »Phantasterne«, er den holdning indviklet? Jeg synes ikke den er indviklet.

Filmen »Fantasterne« blev købt af British Film Institute og vist ved London Filmfestival i '67. Jeg blev inviteret til festivalen og holdt en lille tale for filmen blev vist. Jeg sagde: »Vores inspiration er den danske klassiker Hans Egede Schack, han skrev en bog om fantasier (dreamers). Der er også scener fra Strindbergs »Röda rummet«, men vores største inspiration er Carl Johan Love Almqvist, en romantisk surrealist fra det tidlige niende århundrede«. I den tale har jeg altså tilladt mig at nævne navne, der turde være nogle blandt det avancerede publikum bekendt. Ork, men det vil være et puslespil uden lige for en superlitteraturforsker at finde det utal af ord eller scener fra her og der udover vores egne hørende sætninger fra gaden og stuen der er på papiret, ud over vores egne skrivedes digterord – en kompliceret affære! En surrealistisk film er »Fantasterne«, alt er dækket og dog skrælet for forhindringer mod den inderste følelse! Men ærlig talt Kaare Smith, det magtede jeg ikke at fortælle »Information«s læsere dengang. Jeg valgte blufærdigt og næsvist kløvnens replik, den dækker over så meget og er samtidig et værn mod en bogstavelighed, der lammer langt ned i sjælen!

Med venlig hilsen
Kirsten Stenbæk

