

# Kosmorama

148

filmtidsskrift

26. årg.

september '80

kr. 15.00

Bob Fosse

Walter Hill

Hal Ashby

Anja Breien

Alfred Hitchcock

James Toback

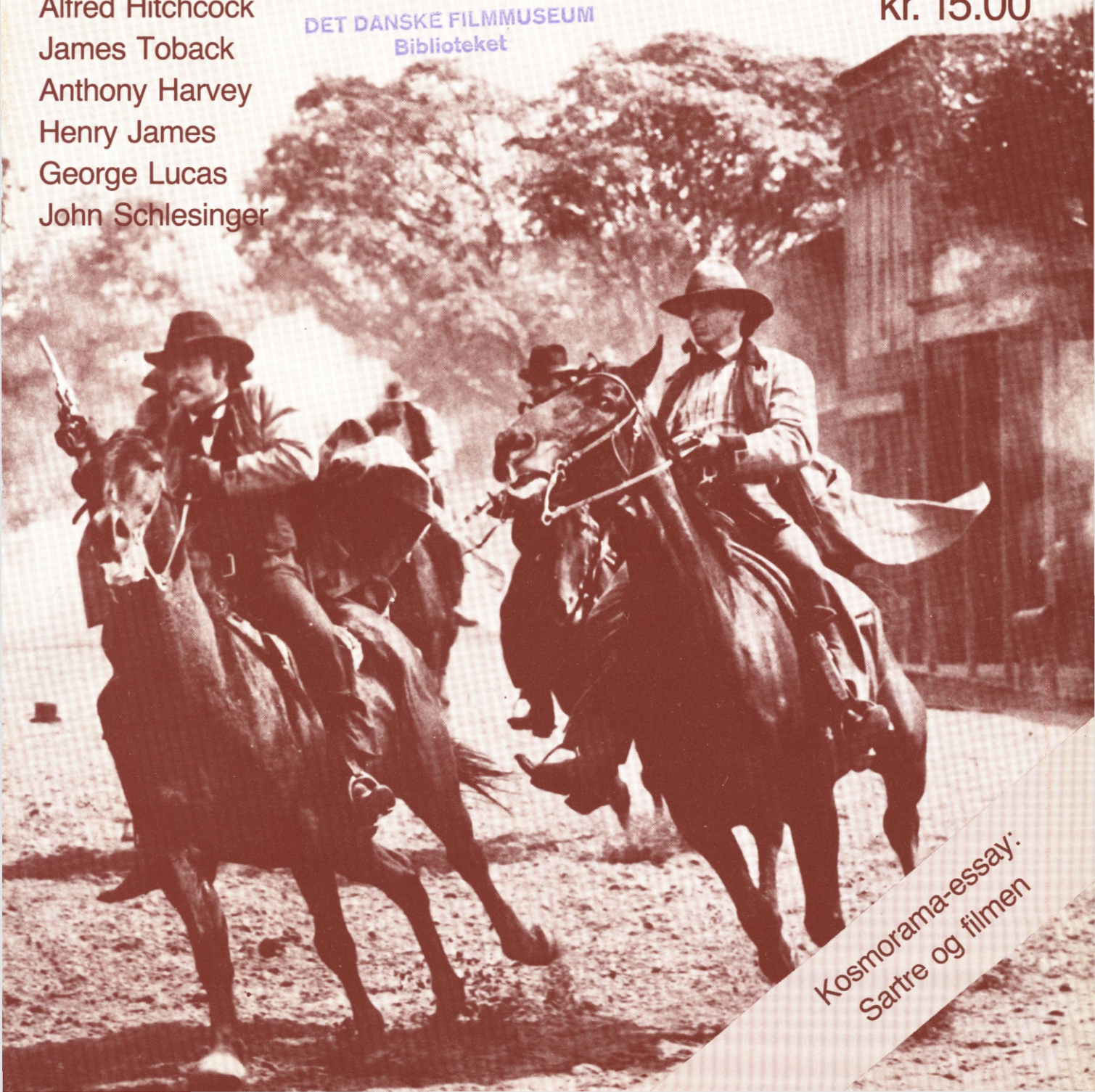
Anthony Harvey

Henry James

George Lucas

John Schlesinger

DET DANSKE FILMUSEUM  
Biblioteket



Kosmorama-essay:  
Sartre og filmen

# Kosmorama

148 – 26. årg. september '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.

119

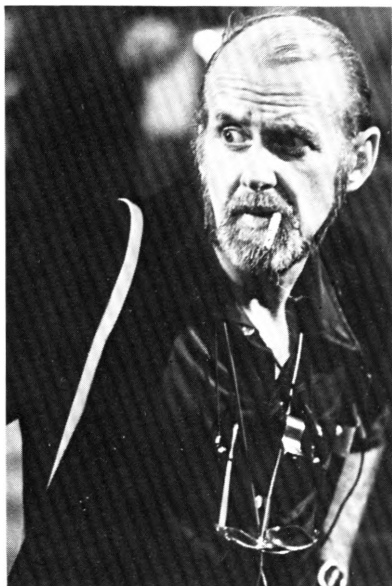
## Close Up

Filmskolefilm  
Cannes 1980  
Hitchcock 1899-1980  
Christian Hartkopp

126

## All That Jazz

Jørgen Bonnén Oldenburg analyserer Bob Fosses nye film og konkluderer, at den er en af filmhistoriens store triumfer



130

## Velkommen, Mr. Chance

Ib Monty analyserer Hal Ashbys blændende satire med Peter Sellers i karrierens bedste rolle



133

## Jesse James, Tom Horn og andre »Badmen of the West«

Ebbe Villadsen skriver om fire nye film, der indvarsler en mulig renaissance for westerngenren



138

## Henry James på film

Peter Schepelern redegør for Henry James' forfatterskab og filmene efter James' romaner og noveller

142

## Toccata i E-vold

Espen Høilund Carlsen skriver om James Tobacks voldsomme debutfilm »Fingers« (Det beskidte job)

144

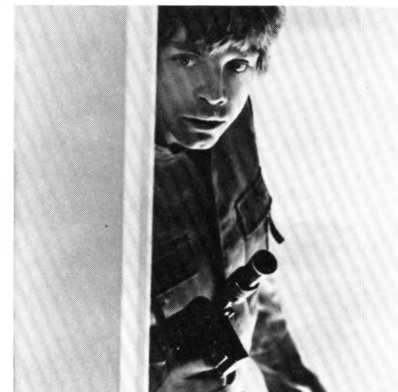
## Anja Breien: Takt og tydelighed

Søren Birkvad skriver om Anja Breiens spillefilm

147

## Kosmorama-essay Sartre og filmen

Peter Schepelern beskriver Jean-Paul Sartres interesse for film og »deres fælles barndom«



153

## Filmene

»Yankees – vi ses igen«  
»Peppermint Soda«  
»Fandens til krig«  
»Imperiet slår igen«  
»Sagsmappe« nr. 51«

157

## Kort sagt

159

## Musik

## Kosmorama

148  
filmtidsskrift  
26. årg.  
september '80  
kr. 15.00

Bob Fosse  
Walter Hill  
Hal Ashby  
Anja Breien  
Alfred Hitchcock  
James Toback  
Anthony Harvey  
Henry James  
George Lucas  
John Schlesinger



Forsiden:

En scene fra Walter Hills dynamiske western »The Long Riders«, der genfortæller historien om Jesse James på en ny måde, og som bl.a. viser Akira Kurosawa som en af Hills læremestre.

Bagsiden:

En scene fra Kurosawas seneste og i Cannes præmierede film »Kagemusha«, som senere vil blive udførligt behandlet i Kosmorama.

# Close Up

## Reportage og fiktion

Den danske filmskole holdt årsafslutningsfest d. 20. juni og præsenterede ved samme lejlighed årets høst af elevafgangsfilm: fire dokumentariske værker og fem fiktionsfilm, og som sædvanligt alle korte film fra 12 til 35 min. i spilletid.

Blandt dokumentarfilmene vakte Anne Wivels »Arbejde mod frihed« størst begejstring, en i mine øjne ret så konventionel reportage om tre fangers dagligdag i Vridsløselille. Den havde dog et fint socialt engagement i tonen, og instruktørens kommentar på lydsiden havde en stilfærdig underfundig styrke.

Fotografen Barbara Adler var repræsenteret med to film, som hun både havde instrueret og fotograferet. »Kvinder« var en optagelse af en af scenerne fra Brigitte Kolerus' Franca Rameforestilling af samme navn i Teatret ved Sorte Hest. En sympatisk film, der ikke rigtig kunne bestemme sig for, om den skulle være en reportage om skuespillerens arbejde, eller et indlæg i kvindesagsdebatten. »La Glace« var en charmerende reportage om hvordan lagkagerne på det berømte konditori bliver til. At skildre et håndværk i udfoldelse er et taknemmeligt emne, men filmen var meget effektivt fotograferet og klippet, og konditørens betragtninger over sammenhængen mellem kager og krise var ustyrligt morsomme.

Endelig havde lydteknikeren Nalle Hansen og fotografen Steen Møller Rasmussen lavet filmen »Langeland«, tre korte reportager, der skildrer en gårdejer blandt kørerne i stalden, fiskere i aktion på en kutter, samt en portrætfotograf med en kunde.

Blandt fiktionsfilmene var Kasper Schybergs »Karen« den, der smukkeste tilpassede sig den korte fortælleform, men med sine 26 min. også den længste. Den fortæller om en ung pige (Lea Brøgger), der opsøger en ældre kvinde, som har passet hende som barn (bedstemor eller guvernante), og som nu bor på plejehjem. Undervejs i toget og under besøget vækkes barndomsindringer til live, skildret i associative flashbacks, holdt i smukt brunligt tintede monokrome billeder. En stilfærdig film, der var en æstetisk nydelse, men også lidt for kedsommelig.

Conny Larsens »Afsked med forældrene«, inspireret af en roman af Peter Weiss, var ligeledes fuld af associative erindrings-flashbacks, men så fragmentarisk i sin form, at den var komplet uforståelig. Den handlede om en begravelse, hvor to brødre vistnok begravede deres afdøde søster og undervejs mindes den yngste bror konstant søsterens håndfaste opdragelse. En mystisk film.

Karin Kiærns »Pænt forfald« var også kun et fragment, men det blev tydeligt angivet. Vera Gebuhr spiller en kvinde, der forbitret og på grænsen til sindssygen sidder i sin overlæsedede småborger-lejlighed (en sikkert og præcist indfanget dekoration) og drikker, mens hun taler med sin afdøde mands portræt. Undervejs får hun besøg af sine døtre (Karen-Lise Mynster og Kirsten Olesen), og man aner et optræk til et rasende opgør bag de fortrængte problemers og neurosers overflade. Som sagt kun et fragment, men stærkt virkende bl.a. i kraft af Karin Kiærns sikre personinstruktion.

De sidste to fiktionsfilm var begge instrueret af Stig Ramsing – og helt klart dem der var mest spræl i. »Frakken« fortæller om to substituensløse bumser, gemytligt og troværdigt fremstillet af Benny Hansen og Poul Thomsen. Den ene stjæler i ly af et færdselsuheld en damefrakke uden for et tøjmagasin. Da han går rundt med den med vrangen udad, bliver han til grin over for Thomsen og de an-

dre drankere, mens de er ude for at ordne en fidus med nogle kakkelovne i en sanerings-ejendom. Og da han fuld og fortvivlet vender hjem om natten, bliver han dræbt ved at Poul Thomsen smider en ovn ned i hovedet på ham. Det hele var vistnok bare fantasi, men igen gav den korte fortælling knapt nok tid til at komme ind på livet af personerne.

»Herrens højre hånd« var et opbud af forskellige stilarter. Den skildrer et borgerligt ægteskab i opløsning. Moderen er ude for at bolle udenom, faderen er på vej hjem, mens deres lille datter sidder alene hjemme og leger med sin dukke. Men filmen mystificerer længe denne relation, og man tror at manden i stedet er en pædofil voldsmand. Først da han vender hjem og lægger pigens i seng, og da han senere har et fordrøkket, voldsomt opgør med konen der er vendt hjem, falder brikkerne på plads. Stig Ramsing blander i sin instruktion med sikker hånd Carpenter-suspense med »Taxi Driver«-stemninger, måske for udvendigt effektjagende, men samtidig den blandt årets filmfolk, der tydeligst er i besiddelse af et frodigt dynamisk (og måske kunstnerisk) temperament.

Alt i alt bar alle filmene præg af at være gjort af folk, der havde lært at beherske mediet som håndværk, og det er vel først og fremmest det der er meningen med tre års uddannelse på filmskolen.

Asbjørn Skytte

# Cannes 1980

## Ebbe Iversen rapporterer om festivalfilm og tvivlsomme manøvrer

Selv om det ikke sjældent er i baggadernes mere beskedne biografier, at man får de mest positive filmoverraskelser under festivalen i Cannes, er den officielle konkurrence dog stadig festivalens flagskib – ja, selve dens alibi. Den er den kulturelle glasur ovenpå den kompakte kage af kommercielle interesser, og det er primært på grundlag af filmene i den officielle konkurrence, at de fleste bedømmer festivalen som en god eller mindre god årsgang.

Mens sidste år hørte til de exceptionelt gode, må dette års festival placeres et sted midtvejs på kvalitetsbarometeret. En række sobre, seværdige film sørgede for, at årgangen ikke kom til at høre til de ildesmagende, mens man til gengæld savnede de filmiske champagnebrus, der sidste år i form af værker som »Manhattan«, »Dommedag nu« og »Bliktrømmen« sendte festivalgæsterne euforiske ud på La Croisette. Nærmest denne effekt kom Bob Fosses amerikanske »Det er showtime« (»All that Jazz«), men både den og dens med-palmevinder, Akira Kurosawas storstilede japanske come-back »Kagemusha«, vil få udførligere Kosmorama-behandling end her.

At disse to film delte festivalens fornemste pris, var hverken overraskende eller urimeligt, men til gengæld foregik der tilsyneladende

temmelig tvivlsomme manøvrer bag kulisserne for i sidste øjeblik også at få Alain Resnais' franske »Mon oncle d'Amérique« placeret blandt guldpalme-modtagerne. Bag ryggen af jurypræsidenten Kirk Douglas, der overtog posten med kort varsel efter Ingmar Bergmans afbud, forsøgte festivalpræsidenten Favre Le Bret at overtale andre jurymedlemmer til at fordele guldpalmerne mellem Kurosawa, Fosse og Resnais. Da det ikke lykkedes, fik »Mon oncle d'Amérique« i stedet juryens specialpris med en understregning af, at denne var en lige så stor hæder som palmerne. Forståeligt nok var Kirk Douglas godt gnaven, og det blev ikke bedre af, at Favre Le Bret på den afsluttende pressekonference jonglerede dristigt med sandheden ved at meddele, at Kirk Douglas var syg og derfor ikke kunne være til stede. Til Douglas selv havde festivalpræsidenten forinden sagt, at det ikke var nødvendigt for ham at deltage i pressekonferencen.

Således har Cannes-festivalen sine taktisk, politisk og ikke mindst nationalt betingede studehandler og forsøg på pression, som formodentlig gør sig gældende både under den oprindelige (og stundom uransagelige) udvælgelse af film til konkurrencen og under juryens voteringer. Det kan måske også forklare, at prisen til bedste skuespiller gik til franskmændene Michel Piccoli, selv om han var

## Cannes-priser 1980

**Guldpalmerne:** »Kagemusha« (Akira Kurosawa) – »All That Jazz« (Bob Fosse)

**Juryens specialpris:** »Mon oncle d'Amerique« (Alain Resnais)

**Bedste instruktion:** »Constans« (Krystof Zanussi)

**Bedste manuskript:** »La Terrazza« (Ettore Scola)

**Bedste hovedroller:** Michel Piccoli og Anouk Aimée i »Salto nel vuoto« (Marco Bellocchio)

**Bedste biroller:** Jack Thompson i »Breaker Morant« (Bruce Beresford) – Carla Gravina i »La Terrazza« (Ettore Scola) – Milena Dravis i »Poseban Tretman« (Goran Paskaljevic)

**Den internationale kritikersammen-slutnings pris (FIPRESCI-prisen):** »Mon oncle d'Amerique« (Alain Resnais)

**Pressens pris til bedste debutant (Cámara d'Or):** »L'Histoire d'Adrien« (Jean-Pierre Denis)

eftersynkroniseret på italiensk i Marco Bellocchios »Salto nel vuoto«, og at man således overså Peter Sellers' fremragende præstation i Hal Ashbys »Velkommen, Mr. Chance« (»Being There«). Den skuffede Peter Sellers og den vrede Kirk Douglas afsluttede festivalen med at gå ud og spise middag sammen til gensidig trøst, mens franske kritikere, formentlig klodens mest selvglade og opblæste folkefærd, hujede og skreg over prisbelønningen af »Det er showtime«. I Cannes blomstrer chauvinismen lige så frodigt som palmerne langs La Croisette.

I øvrigt kastede den pressesky Peter Sellers ikke meget lys over sin præstation i »Velkommen, Mr. Chance« på sit tilløbsstykke af en pressekonference i Cannes. Han scorede et par billige points ved at tale med indisk accent til et par indiske journalister, men ellers virkede han distant, distræt og meget lidt velformulerende. En impertinent journalist tilod sig at bemærke, at virkelighedens Peter Sellers mindede forbløffende om filmens Chauncey Gardiner, men her vågnede Peter Sellers dog momentant op og replicerede uden et sekunds tøven: »That's because I'm an idiot«. Latter og bifald.

»Velkommen, Mr. Chance« hørte til de film, der lavede op på den officielle konkurrence ved ikke at være neddykket i den mudrede og alt opgivende depressivitet, som man i en år-række på filmfestivaler har betragtet som den eneste sande form for seriøsitet (gerne med selvmordet som det mest sublime kunstneriske udtryk for vor tids almentilstand), og i det hele taget klædte det dette års festival, at den åbnede sig for det hidtil så foragtede begreb genrefilm – in casu tegnefilm, westerns og krigsfilm. Det er den type film, man tidligere måtte snige sig om i sidegaderne og se i kommercielt regi, når man ikke længere orkede den officielle konkurrences skånselsløse

række af melankolske jeremiader, men nu kunne man altså med oprejst pande se dem i selve festivalpalæet.

Belgieren Pichas konkurrence-tegnefilm »Skøre øgler« har længe kunnet ses herhjemme, og der er kun at tilføje, at Picha i Cannes over for Kosmoramas medarbejder udtrykte sin glæde over, at tegnefilm nu betragtes som en »voksen« genre, og sin tro på, at genren er på vej mod en generel kunstnerisk opblomstring. Også folkerepublikken Kina viste en tegnefilm, trekløveret Wang Shuchen, Yang Dingxian og Xu Jingdas »Nèzha nao hai« (hvilket er udlagt »Nèzha tæmmer dragekongen«), og dens dramatiske og elegant tegnede eventyr var nok så delikat en oplevelse som de skøre øglers pruttende provokationer. Ingen tvivl om, at kinesisk tegnefilm i dag befinder sig på et højt teknisk og kreativt niveau, lykkeligt befriet for bastante ideologiske belæringer. Da ophavsmændene til »Nèzha nao hai« i Cannes blev spurgt, om filmens fire onde drager symboliserede den detroniserede fire-bande, svarede de leende, at det var slet ikke tilfældet. De fire drager (repræsenterende vand, ild, blæst og sne) hører hjemme i ældgammel kinesisk mytologi.

tænkt film, vigtig for Fuller omsider at få lavet, men også dubøs i sin holdning til krigen og med en altmodisch stil, som lugtede mere af 1950 end af 1980.

Alain Resnais' »Mon oncle d'Amerique«, der uforstyldt blev anledning til så meget postyr, forekommer klarere end den tænksomme instruktørs tidligere komplicerede værker, men umiddelbart også mindre tilfredsstillende. Dens skildring af tre menneskeskæbners problemfyldte og krydsede veje rummer klogskab, skønhed og sågar humor, men det misklæder filmen, at Resnais har indlagt en række forklarende kommentarer af adfærdsbiologen Henri Laborit, hvis teorier om menneskets betingede psykologiske reflekser i pressede situationer (principielt reagerer vi præcist som rotter i et laboratorium) angiveligt er hele filmens oprindelige inspirationsgrundlag. Det kan være, men hvad Resnais demonstrerer så sikkert i sine billeder, det får Henri Laborit i sine ord til at lyde som banalvidenskabelige selvfølgeligheder af den mest håndfaste slags. Måske vil et gensyn med filmen afdække camouflerede dybsindigheder, værdige til Cannes-juryens specialpris, men jeg tvivler.

Derimod vil et gensyn med Federico Felli-



Nicole Garcia og Gérard Depardieu i Alain Resnais-filmen »Mon oncle d'Amerique«

Mytologiske overtoner er der også i Walter Hills western »The Long Riders«, men primært er den en klart, kontant og kompetent fortalt beretning om James/Younger banden (brødrene Carradine, Keach og Quaid spiller bandemedlemmerne) og dens sidste fatale bankrøveri i Northfield, Minnesota – måske med lidt for voldsom Peckinpahinspiration i slow-motion billederne af ryttere og heste, der styrter til jorden eller brager gennem glasrunder. Men flot ser det unægteligt ud, hvilket man ikke kan påstå om den genopdagede Samuel Fullers selvbiografiske »The Big Red One« med Lee Marvin som sergenten, der mandigt leder sine unge menige gennem snart sagt hvert eneste slag i Nordafrika og Europa under 2. verdenskrig. En ambitiøst

nis frodige og frække fabel »La citta delle donne« (»Kvindernes by«) helt sikkert afsløre nye løjerlige detaljer i dette lovligt lange, men aldrig kedsommelige overflødighedshorn af søx, symbolik, sarkasme og surrealisme. Et forsøg på fortolkning er der ikke plads til her, for Marcello Mastroiannis drømmevandring gennem en bizar og barmfyldt kvindeverden rummer stof til døgnlange debatter om kvinddefrigørelse, mandschauvinisme og meget andet godt og slemt – selv om Fellini selv siger, at filmen er en drøm med drømmens symbolsprog, og at folk helst skal se den uden at falde for fristelsen til at forsøge at forstå.

»La citta delle donne« fik ingen pris i Cannes, for den blev – ligesom i øvrigt den kine-

siske tegnefilm – vist officielt, men uden for konkurrence. Således sikrer man sig mod den pinlige mulighed, at en stor og beundret instruktør må drage prisløs hjem fra Cannes (og onde tunger ville vide, at Kurosawa forlods var blevet garanteret, at »Kagemusha« ville blive prisbelønnet). Også den årlige *film surpris*, hvis identitet hemmeligholdes indtil forevisningen, er uden for konkurrence, og der blev i år tale om en virkelig overraskelse, da Andrej Tarkovskijs »Stalker« måtte stoppes efter godt en halv time, fordi en punktstrejke afbrød el-forsyningen overalt i Cannes. Men man nåede da at få indtryk af en sær og dunkel film om nogle mænd, som trods myndighederne ved at begive sig ind i et forbudt og mystisk område, hvor vistnok en meteor er faldet, og hvorfra ingen hidtil er vendt tilbage. Gulag-associationer var uundgåelige.

Strømafrydelsen hindrede en hel eftermiddags filmkørsler (det siger en del på en festival med flere end 100 forevisninger pr. dag) og forårsagede overfyldte restauranter i stearinlysens skær, for den daglige regn hindrede afslappende ophold på de ellers så populære strande langs La Croisette. Et mødested for kontakthungrende landsmænd blev de nordiske filminstitutters gæstfri stand i festivalpalæet, hvor norske og svenske puritanere skumlede over de danske festivalgæsters stadige øldrikkeri. Og der var som sædvanligt mange danskere i Cannes, fra Henning Carlsen og fru Else på luksushotellet Carlton til Danmarks Radios Jan Lehmann på det yderst ydmyge hotel Regence – en Jan Lehmann uden fotograf eller lydmand, for TV-Kulturfædelingen mener fortsat ikke, at der skal investeres nævneværdige ressourcer i den journalistiske dækning af verdens vigtigste filmfestival – og mellem disse yderpunkter havde man Just Betzer, Henrik Sandberg, Aage W. Petersen, Leo Schou, Axel Jespersen, Peter Refn, Hans Thiesen, Tivi Magnusson, Mogens Elkow, Per Holst, Regner Grasten, Arne Hübertz, Finn Aabye, Chr. Braad Thomsen, Stig Björkman og Morten Arnfred.

Og selvfølgelig blev der indkøbt nye film til det danske marked, men ikke så mange som i fjor. Dels fordi tornadoen Gunnar Obel efter en furios indsats sidste år denne gang blev hjemme i Thisted, men også fordi salgspri- serne efter en del opkøberes mening nu har nået højder, hvor man skal være enten meget rig eller meget optimistisk for at begå sig. Den relativt upåagtede kvalitetsfilm er stadig prismæssigt tilgængelig, men om filmene med den formodede stærke kommercielle appel er konkurrencen skrapere end nogensinde. Samtidig er arbejdsvilkårene i den overbelastede festivalby så kaotiske, at flere og flere foretrækker at afslutte deres handler andre og roligere steder. Især amerikanske filmfolk er begyndt at rumle med trusler om, at man godt kan købe og sælge film uden at skulle gennem to ugers hæsblæsende hurlumhej i Cannes, og mange satser allerede nu mere på den »rene« filmmesse MIFED i Milano. På længere sigt er denne udvikling mere alvorlig for Cannes-festivalen end noget som helst andet, og her demonstreres det tydeligt, at den officielle konkurrence er glasuren, ikke den bærende grundsubstans.

Men alligevel tilbage til glasuren, der som nævnt mest bestod af sobre, seværdige film, hverken mesterværker eller makværker. I denne respektable kategori kan man placere Márta Meszaros' ungarsk-franske coproduktion »Orökseg« (»Arvingerne«), et kønt og tragisk kammerespil med Lili Monori og Isabelle Huppert som veninder i slutningen af 1930'erne. Bertrand Tavernier fortæller i sin franske »Une semaine de vacances« med venlig og tilforladelig realisme om en ung lærerindes krise, og Goran Paskaljevs jugoslaviske »Poseban tretman« (»Særbehandling«) er en vittig og begavet beretning om en gruppe tilsyneladende helbredte eks-alkoholikere, hvis viljestyrke sættes på umenneskelig prøve under et besøg på et bryggeri. Mest fængslende er skildringen af deres diktatoriske læge, en farlig og flertydig figur, som selv pimper i smug.

Vittig og begavet er også Ettore Scolas »La terrazza«, endnu en på én gang indforstået og satirisk skildring af midaldrende intellektuelles besvær med de svigtede idealer og med inkongruensen mellem påstået politisk opfattelse og personlig livsførelse. Ugo Tringnanti, Vittorio Gassman, Jean-Louis Trintignant, Marcello Mastroianni og Serge Reggiani fremstiller disse halvpatetiske rivierabanesocialister med megen præcision og veloplagt-hed. Deres mentale problemer er dog barne-mad i forhold til det hysteriske søskendepar Michel Piccoli og Anouk Aimées i Marco Bellocchios tidligere nævnte »Salto nel vuoto« (»Et spring ud i det tomme«), en kryptisk-ekspressionistisk allegori om rablende gal-skab hos det bedre borgerskab. Også Anouk Aimée fik med skyldig hensyntagen til værtsnationen en Cannes-skuespillerpris for sin eftersynkroniserede præstation i denne mor-bide film.

Den alvorlige polak Krzysztof Zanussi fortæller i »Constans« sine røgfærvede funde- ringer over de eksistentielle livsvilkår, men skildrer samtidig det polske samfund som gennemsyret af korrupsion og småsvindel, et meget ubekvemt opholdssted for den unge hovedpersons ideale fordringer om retskaf-

fenhed. Carlos Diegues' brasilianske »Bye Bye Brasil« om omreisende gøglere og Mrinal Sens indiske »Ekdin pratidin« (»En dag som de andre«) om en families ængstelige venten på datteren, der bliver længe ude en aften, befinder sig begge i det punkt, hvor soberhe- den og kedsommeligheden mødes – mens til gengæld Bruce Beresfords australske »Brea- ker Morant« overraskede ved at være en af konkurrencens mest fyndige og spændende film, en dramatisk og meningsfyldt beretning om, hvordan et par australske soldater, som under boerkrigen i hærenheden The Bush- veldt Carbineers bekæmpede afrikaaner- guerillaerne på disses egne barske betingel- ser, kynisk blev ofret af briterne for at sikre en bekvem fredsslutning. Det er ikke vanvittige mænd, der kæmper i krige, men normale mænd, som krigen får til at gøre vanvittige ting, siger filmen uden i øvrigt at være mes- sende i tonefaldet.

Men ingen roser uden torne, og ingen offi- ciel konkurrence uden hel- eller halvstøbte kunstneriske katastrofer. Canadieren Gilles Carles »Fantastica«, et mat og magert forsøg på en økologisk musical, var ganske ufortjent placeret som festivalens åbningsfilm – måske fordi Serge Reggiani har en vigtig rolle i fil- men? Dennis Hopper, der tilsyneladende er permanent neurotisk både som instruktør og som skuespiller, står i førstnævnte funktion bag den canadisk-producerede »Out of the Blue«, en hysterisk og hadeful historie om en punk-pige (godt spillet af Linda Manz fra »Days of Heaven«), som myrder sin narkoti- serede mor og sin alkoholiserede far, spillet af Hopper selv. Det er simpelt hen alt for meget, mens Lino Brockas kulørte gangster-melo- drama »Jaguar« er alt for lidt. Udvælgelses- kriterium? Filmen er philippinsk og dermed eksotisk, og den foregår delvis i Manillas slum og har dermed en fernis af socialt engage- ment. Det synes censuren på Phillippinerne åbenbart også, for filmen er forbudt i sit hjem- land, hvilket er at gøre den alt for stor ære.

Et vesttysk og et spansk konkurrence-bi- drag så jeg ikke, for der er som nævnt også andre film at beskæftige sig med i Cannes

Scene fra Fellinis frodige fabel »La citta delle donne«



end de konkurrerende. Og med skam at melde magtede jeg ikke at holde mig vågen under en sen aftenforevisning af tresser-fornyeren Jean-Luc Godards andægtigt ventede comeback »Sauve qui peut/La Vie«, en schweizisk produktion med bl.a. den travle Isabelle Huppert. Hvad jeg så af filmen, virkede som en knasende tør teoretisk tilbagevendende til Godards mest hermetiske periode sidst i tres-

serne, og troværdige kolleger bekræftede bagefter denne fornemmelse og lod forstå, at en blid slummer faktisk var den rimeligste reaktion på filmen. Som det også fremgik af hans ubehagelige pressekonference i Cannes, er den Godard, der engang var så original og stimulerende en vred ung mand, nu en træt gammel mand, og vreden er blevet til aggressiv arrogance.

# Mere om Cannes

## Jørgen Bonnén Oldenburg rapporterer om en række spændende film udenfor konkurrencen

Hovedindtrykket fra festivalen i 1980 er, at folk er blevet dygtigere. Dygtigere til at fortælle en historie, dygtigere til at instruere funktionelt, dygtigere til at klippe det sammen, så filmene til forveksling ligner noget, der er interessant. Og herved er man så ved den evige, sørgelige kerne i al kunstkritisk virksomhed: Den del af den totale produktion, som er åbenhed, opmærksomhed, diskussion og engagement værd, synes at være den samme, procentuelt beskedne, som den altid har været.

Og på det gebet var årets største filmfestival ikke egnet til at ændre afgørende ved den konstante tilstand af frustration, som de fleste forventningsfulde filmelskere er dømt til at befinde sig i. Man håber på så meget – og man får så lidt. Men altså på den anden side så betydningsfulde oplevelser, at filmkunsten stadigvæk fremstår som den mest betydningsfulde kunstart, den mest sensuelle og den mest stimulerende. Og på det – som på alle mulige andre opfattelser af filmen og den verden, der udfolder sig omkring den – kunne Cannes atter i år levere beviser.

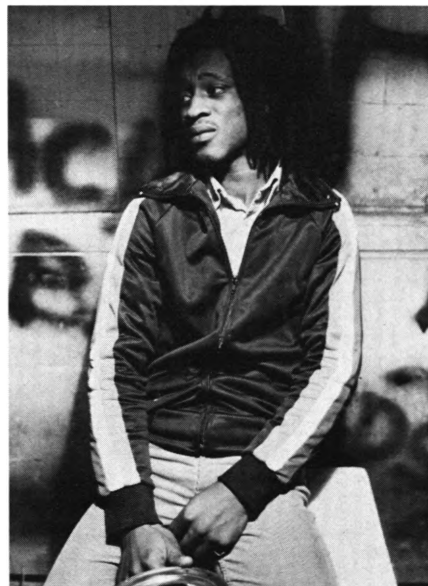
Det lader sig ikke benægte, at festivalens største oplevelser traditionelt er at finde inden for de rammer, der omfatter selve hovedkonkurrencens film. Hvor meget man end kan skælde ud over alle de kommercielle hensyn der her monne spille ind, på juryens sammensætning og festivalledelsens manipuleren bag kulisserne (rygtevis anledningen til, at Ingmar Bergman pludselig sagde nej til at være juryens leder. Kirk Douglas afløste ham) – uanset alle disse kunstnerisk uvedkommende faktorer, så er det dog også her, de største instruktørnavne figurerer, og at hidtidige erfaringer i biografisalen i lykkelige tilfælde sprænges og fornyes. Der er for mig ingen tvivl om, at »All That Jazz« og »Kagemusha« var dette års væsentligste Cannes-film.

Men selvfølgelig er det af stor værdi, at de mange sideløbende forevisningsrækker eksisterer, ikke mindst, fordi de tilsyneladende har en funktion, dels som træningsgrund for instruktører, der her kan gøre erfaringer med hensyn til deres films effekt på et internationalt publikum, og dels fordi festivalens udvælgere på disse screenings lærer navne og tendenser at kende, som man siden kan se præsenteret i den officielle konkurrence.

Det gælder vel især »Quinzaine des Réalistes« – altså den franske instruktørsammenslutnings serie – for ikke en gang almindelig kollegialitetsfølelse har i de sidste mange år kunnet formå nogen anmelder til at betegne Kritikernes Uge som andet end en trist affære, hvor det forskruet intellektuelle afløser det opblæst banale.

I den nøjeregnende retfærdigheds navn skal det dog siges, at Franco Rossos »Babylon« blev vist af kritikerne, som hermed viste en usædvanlig åbenhed over for en i al afslappethed fortræffelig lille film, der med megen indlevelse beskriver en gruppe unge Jamaica-negres tilværelse i et hvidt samfund, der helst ikke vil vide af dem. Rosso havde oprindeligt forberedt projektet med henblik på en TV-produktion men indså, at filmen krævede en forberedelsestid og en arbejdsproces, som ikke var forenelig med TV's normale procedure. Til alt held lykkedes det at få filmen finansieret på anden vis, og den fremstår nu i den grasserende, men først her egentlig overbevisende blanding af social realisme på billedsiden og rytmisk medrivende reggae-sange på lydsiden som en film, der virker dybt autentisk i forhold til det miljø,

Brinsley Forde som hovedpersonen i Franco Rossos »Babylon«



»De proefkonijnen« (Forsøgskaninerne) er et lavmælt, men indædt angreb på storindustriens forhold til livsfarlige produktionsvilkår. Herover: Selv en erklæret Ferreri-fan har svært ved at finde noget at beundre i »Chiedo Asilo« (Jeg søger tilflugt) om en børnehavepædagog med utraditionelle ideer

den beskriver uden sentimentalitet og effekt-søgen.

»Babylon« er ikke så lidt af en sleeper, og det var fra engelsk side forventet, at den ville blive indlemmet i konkurrencen. Men det engelske bidrag hertil glimrede ved sit fravær – til det engelske filmmiljøes utilsørede harme. »Babylon« havde faktisk været et rimeligt valg til konkurrencen, hvor dens sociale indignation ville have adskilt den markant fra konkurrencefilmens sædvanlige karakter af genrefilm eller psykologiske dramaer. Under alle omstændigheder lyste »Babylon« op i den tungttraskende kritikeruge, hvor debutantprisen dog også tilfaldt Jean-Pierre Denis' »Histoire d'Adrien« – en efter sigende totalt stillestående landlivsbeskrivelse, ufrigt efter »Træskotræet«.

Instruktørsammenslutningens forevisninger var talrige og meget forskelligartede. Mange var dårlige, andre var lovende, atter andre principielt, omend ikke reelt af interesse. En lille gruppe var film, der stod som personlige, stilistisk bevidste udsagn – men det var de færreste. En stor skuffelse kom fra TV-producenten Tony Garnett, hvis samarbejde med instruktøren Ken Loach bl.a. har resulteret i så bemærkelsesværdige film som »Kes« og »Family Life«, og som her instruktørdebuterede med en pseudo-dokumentarisk skildring, »Prostitute«, der slet ikke kom op på siden af Mogens Vemmers gamle reportage »Gade uden ende«, men snarere i sin nyfikenhed og sin forlorte åbenhjertighed syntes at fortsætte den klassiske ludderro-mantik à la Kameliadamen. Højest besynderligt.

Englænderen Chris Petit – tidligere kritiker – debuterede med »Radio On«, produceret af Wim Wenders, hvis »Im Lauf der Zeit« den af

også står i et tydeligt slægtskabsforhold til. Jeg foretrækker Wenders' film, men må indrømme, at Petit har både udtryksvilje og evne til at få sin historieløse road-film til at stå som et originalt og flot gennemført debutværk. Men stilstandsbeskrivelser var vel et så typisk træk i '70ernes filmkunst, at man (jeg) næsten ikke kan klare tanken på, at de også skal stå som en vedkommende afspejling af det næste ti-år. Registreringens tid bør snart være forbi – måtte det blive udfordringer og visioner af mere inciterende art, der venter os!

Men instruktørsammenslutningen viser også helt almindelige, uprætentiose, vederhæftige og derfor sympatiske film, som den kvindelige canadiske debutant, Micheline Lanctots »L'homme à tout faire«, et kærligt, men ikke uforbeholdent portræt af en »alternativ« mandstype, ikke nogen Belmondosk anti-helt, ej heller en følsom Truffaut-personage, men et enkelt og ukompliceret menneske, en yderst godmodig og blid altnuligmand, der uden de store gebærder bliver elsker for en forsømt hjemmegående statuskone. I et land, der, som Canada, virker stærkt præget af machomytologien, må filmen virke særdeles ukonventionel, men også på mit bløde danske gemyt gjorde den indtryk som en overraskelse, mindre i sit forløb og sin psykologi end i sin afslappede og udogmatisk holdning til stoffet. Og netop en sådan mandstype er det interessant at se skildret af en kvinde.

De franske instruktører gør i deres serie meget ud af præsentere film fra den tredje verden, men det fortjenstfulde heri belyser egentlig kun, at problemerne med film i disse år er internationale: emnet kan være godt nok, men tematik og handling er ikke godt nok, hvilket oftest vil sige stramt nok, sammenvævet. Kort sagt er historierne for svage og filmene for lange – et problemkompleks, man jo også støder på i de kommercielle film. En tyrkisk film som »Fazal«, der angiveligt handler om kvindeundertrykkelse, gør det med sådanne ejendommelige mytologiske indfald og en sådan bastantthed i psykologien, at man tror sig hensat til en 1001 Nats fortid og forbavses svarligen, når filmen viser sig at foregå i dag. Og den amerikanske »Gal Young Un«, der var produceret for ingen penge overhovedet af Victor Nunez, var vakkelvorent og usikkert fortalt, men havde dog i sin historie et elementært (meget elementært) stof, der gjorde filmen til en af denne series største succeser.

Selv finder jeg, at de nationale screeninger, som organiseres på Markedet af de forskellige landes filminstitutter, producent-sammenslutninger m.v. er et af Cannes-festivalens mest attraktive træk. Her indfinder man sig i hvert fald uden illusioner om at en eller anden screening-kommission har foretaget et spændende udvalg – her er principielt alle film lige, og det er ens egen opgave og fornøjelse at snuse sig frem til den lille procentdel af de hundredevis af film, som præsenteres på denne måde, der har andet end lokal og/eller kommerciel interesse. Det er på denne jagt, at halvt glemte månedgamle Variety-anmeldelser, løse vurderinger af udenlandske bekendte med ubekendt dømmekraft og rutine i at læse mellem linjerne i beskrivel-

serne af filmen bliver af stor betydning for, hvad man finder det værd at opsøge.

Det er ikke nogen nyhed, at Australien er i stadig fremgang som filmproducerende land. Fra historiske film over spekulationsgyserne til pæne hverdagsfilm til hverdagsbrug synes australiere at besidde en imponerende tek-



Edward Woodward og Bryan Brown i »Breaker Morant«

nisk (især fotografisk) kunnen og en sjælden vilje til at ville fatte sig i korthed med en god historie, egenskaber, som i Cannes gjorde de australske forevisninger usædvanligt velbesøgte. Ingen tvivl om, at Bruce Beresfords konkurrencefilm »Breaker Morant« var den bedste af dem – men bredden i udbuddet i forbindelse med den gennemgående kvalitet tegner flot for den australske films fremtid.

Tysk film har en fortid, men i de senere år så sandelig også en nutid af betydeligt større vinge-fang, end det hjemlige biografrepertoire lader ane. Også her mærkes trangen til at kommunikere med et stort publikum igennem en umiddelbart underholdende beretning. Forsøgene kan undertiden slå fejl, men tendensen er umiskendelig – og sympatisk. Wolf Gremm overbetoner nok historiens kommercielle (læs: erotiske) muligheder i sin Kästner-filmatisering »Fabian«, der også står i tydelig afhængighed til »Cabaret«, som den har dekadence og periode til fælles med, men dens tidsbillede er flot, dens skuespillerpræstationer fremragende og dens stof spændende og menneskeligt vedkommende.

Nicklas Schilling er stadig ikke blevet en helt god instruktør, men han er hverken dum eller fløende og han vil givetvis slå stærkt igennem, om ikke med sin næste film, så med den næste igen. »Der Willi Busch Report« handlede om en redaktør af et meget lille provinsblad, der sammen med sin søster (brorsøster forholdet dukker næsten altid op hos Schilling) forsøger at holde avisen kørende. Lidt underfundigt, ganske præcist, men desværre uden det afgørende element, som kunne få en til at engagere sig for alvor.

I den mere ambitiøse ende finder man Peter Fleischmanns allegoriske Tysklandsbillede »Die Hamburger Krankheit«, der begyn-

der udmærket med mystiske dødsfald og myndighedernes desperate forsøg på at bestemme arten og begrænse omfanget af denne pest-lignende sygdom. Efterhånden skejer filmen dog ud i allegoriens sædvanlige excesser: en urimelig psykologi og et postuleret og forskruet handlingsforløb. Den samfundsanalyse, der ubesværet lå under handlingsplanet i Fleischmanns første film »Jagdszenen aus Niederbayern« er her gjort til hovedsagen, uden at han har noget egentligt originalt eller relevant at fremkomme med.

Det samme synes jeg gælder Jutta Brückners »Hungerjahre« der – tilsyneladende ret selvbiografisk – skildrede et mor-datter forhold i 1950'erne med den kolde krig som den politiske og ideologiske baggrund. Psykologien var firskåren og passede som sådan godt til de bastante problemer, man tre minutter inde i filmen kunne forestille sig ville blive behandlet – hvad de blev. Brugskunst af den meget håndfaste og formentlig almengyldige slags, der nok skal kunne give anledning til en og anden trist udveksling af grå minder. Så var der dog mere vitalitet og særpræg over Ulrike Ottingers »Bildnis einer Trinkerin« – en punkt beskrivelse af en eksotisk dames drukatur i Vestberlin. Skønne, forrykte kostumer og dødssyge locations i en ejendommelig og ingenlunde ueffen kontrast. Ganske skægt altså, men på en eller anden måde måske også lidt forældet, en slags Warholflipfilm ti år for sent.

På markedet hæftede jeg mig i øvrigt ved så forskelligartede ting som belgieren Guido Hendericks indignerede, men lavmælte film om ofrene efter et teknisk uheld på et kemisk værk, »De Proefkaninjen«, og ved canadieren Francis Mankiewics' spændende psykologiske drama omkring en 11-års pige, »Le bon debarras«. Den trofaste festivalbidragyder Carlos Saura havde mærkværdigvis ikke nogen film i konkurrencen, men samlede fuldt hus i biografen til sin noget anstrengte Spaniens-allegori »Maman cumblen 100 anos«, med Moder Spanien i centrum for sine vanrædte børns forkrampede udfoldelser. Dygtigt lavet, men ikke meget vedkommende. Efter visningen undrede ingen sig længere over, at den ikke var med i konkurrencen. Færdig med Saura!

For det hører med til at få sin film vist i Cannes. Det er de hurtige vurderingers by. Det er ikke et forum for kunstnydelse, eller et sted, hvor man kan gøre regning på en rimeligt engageret vurdering. Filmenes antal og den hektiske stemning, der råder overalt, og som man som tilskuer ikke kan undgå at smittes af, gør dybtgående oplevelser næsten uønskede, for der er ikke tid til at leve dem ud, til at reflektere over dem. Her gælder det især om at krydse filmene af som værende set – og så om at komme videre til næste forevisning. Det kræver en høj grad af professionalisme at holde øjnene åbne og smagsløgene friske til den sidste dag. Man må ønske for instruktørerne, at ikke alt for mange domme er blevet afsagt for hastigt, på basis af kun delvist sete film. I Cannes giver man sig kun tid til at regne med succeser eller fiaskoer, og det er naturligvis urimeligt. Urimeligt ja, men forståeligt. I hvert fald ud fra en kommerciel, en journalistisk eller en praktisk vurdering.

# Hitchcock

## 1899-1980

### Asbjørn Skytte

»I USA blev de vigtigste nyskabelser inden for kunsten at instruere film udviklet mellem 1908 og 1930, først og fremmest af D. W. Griffith. De fleste af den stumme films mestre, der var påvirket af ham, bl.a. von Stroheim, Eisenstein, Murnau og Lubitsch, er døde i dag; andre, der stadig lever, er ikke længere aktive.

Når man tager i betragtning, at de amerikanere, der er begyndt at lave film efter 1930, knap nok er nået op til at berøre overfladen af de grænseløse muligheder, som Griffith åbnede for, synes jeg ikke, at det er en overdriivelse at konkludere, at bortset fra Orson Welles som den tydelige undtagelse er der ikke dukket noget betydningsfuldt visuelt-sensitivt talent op i Hollywood efter lydets tilkomst. Hvis filmen, ved en skæbnens ironi, blev frataget lydsporet for igen at blive den stumme films kunst, som den var mellem 1895 og 1930, tror jeg helt ærligt, at de fleste instruktører i branchen ville blive tvunget til at se sig om efter andet arbejde. I denne sammenhæng ser det ud til, at de eneste arvtagere til Griffith's hemmeligheder i dagens Hollywood er Howard Hawks, John Ford og Alfred Hitchcock. Man kan spekulere på, og ikke uden melankoli, om denne arv vil overleve, når de holder op med at lave film.«

Således skrev François Truffaut i forordet til sin omfattende interviewbog »Hitchcock« i 1966. Nu er Hitchcock død, og den eneste af filmkunstens store mestre, som har prøvet at lave stumfilm (én enkelt), og som stadig er aktiv, er Bunuel.

Netop denne baggrund i filmens stumme kunst er fælles for alle filmhistoriens hovedskikkelser. De havde lært at fortælle i billeder, havde udviklet et symbolsprog og en række konventioner, hvorved de smertefrit kommunikerede med deres publikum, og da lyden kom til, blev den hos dem blot et supplement, en udvidelse af de muligheder, der var til rådighed (som senere også farverne og det brede lærred blev det) for at fortælle historier i billeder.

Få (om nogen overhovedet) mestrede filmens særlige sprog mere suverænt end Hitchcock. Der er skrevet spalte op og spalte ned i alverdens filmtidsskrifter og adskillige tykke bøger om disse evner, og der vil sandsynligvis blive skrevet meget mere endnu.

Hitchcock har på et eller andet tidspunkt haft tag i os alle og draget os ind i sit helt specielle filmiske univers, overrasket os, drillet os og holdt os fastnaglet til biografsædet i åndeløs spænding og indlevelse i personernes gøremål deroppe på lærredet. Hitchcock havde som ingen anden filmskaber en utroligt veludviklet sans for, hvordan vi, publikum,

reagerede på det, hans film konfronterede os med, men vi fik altid lov til selv at lege med (om end han ofte snød os), og altid var der denne fornemme balance til stede i distancen mellem den totale opslugthed (suspence'n)



Et af de seneste fotos af Hitchcock, hvor han udnævnes til Knight Commander of the Order of the British Empire

og den suveræne demonstration af håndværket, virkemidlerne, således at vi aldrig fik lov at glemme, at det hele var film, en ofte dyster og psykologisk dybtborende leg, der kunne ryste vores grundvold, men altid afviklet med en legende lethed.

Frem for alt var en Hitchcock-film altid engagerende og underholdende, præget af sin skabers underfundige humor, men som regel også af ønsket om at fortælle os noget vigtigt.

»Jeg er«, har Hitchcock engang sagt, »som en maler, der maler blomster. Det er meto-

den, hvormed man griber tingene an, der interesserer mig. Men på den anden side, hvis jeg var en maler, ville jeg sige: Jeg kan ikke male noget, der ikke indeholder et budskab.«

I overensstemmelse med og forlængelse af filmene solgte Hitchcock tillige sit eget *image* til publikum – gennem sin egen korte medvirken i næsten alle filmene, via trailerne (dem til »Psycho« og *The Birds* er fremragende eksempler) og som TV-vært. Her demonstrerede han denne blanding af hyggeonkel og de makabre historiers troldmand, som blev hans kenetegnet hos det brede publikum, og hvilken anden filminstruktør er kendt over alt af gud og hvermand med bare en sporadisk berøring med film og biografer?

Om dette *image* og om Hitchcock privat har Philippe Halsman, hans faste portrætfotograf siden 1962, sagt:

»Han er et menneske, der ikke viser mange følelser. Hans ansigt udtrykker sjældent andet end en form for tilbagetrækkethed blandet med koncentration. Han er meget tavs, indsluttet, og ser ofte ud til at være sin alder. Men når man taler om film, falder masken pludselig, han blir i høj grad levende, han gestikulerer, og pludselig har man fornemmelsen af at tale med en helt ung mand, fordi han er fuld af liv og entusiasme. Det er også ret forbløffende, hvorledes intet unddrager sig hans opmærksomhed. Han læser f.eks. stadig seks



aviser hver morgen. Når han ønsker at være det, er han naturligvis en betagende entertainer med en stor humoristisk sans. Alligevel virker det på mig, som om Hitchcock har *kreeret* sin egen personlighed. For jeg tror, at der bag den Hitchcock, som jeg fotograferede, findes en anden Hitchcock, som ingen kender. Det er umuligt at komme om bag ved den Hitchcock, der altid er iklædt et sort eller marineblåt jakkesæt, hvid skjorte og mørkt slips.» (Take One, No. 2, 1976)

Hitchcock som et kunstigt image, som hovedstjernen, der gang på gang gav udtryk for, at filmenes stjerner skulle behandles som kvæg? Men måske finder man den private Hitchcock begravet dybt nede i filmenes aller- mest uigennemtrængelige psykologiske strukturer. Som Truffaut var inde på i en samtale med MacGuffin (nr. 24, okt. 1977), hvor han talte om Hitchcocks forhold til sine to hovedstjerner, Cary Grant og James Stewart:

»Jeg tror at Hitchcock holder af James Stewart, hvor han ikke holder ret meget af Cary Grant. Hver gang han har Cary Grant med i en film, identificerer Hitchcock sig med den onde, skurken, det vil sige James Mason for eksempel i en film som »North by Northwest«, hvorimod han i de film, der har James Stewart i hovedrollen, aldrig behøver at stille ham over for en lige så blid og følsom skurk, som Cary Grant bliver det. Hitchcock arbejder altid med en meget enkel og kontant skurk, når han har valgt James Stewart til hovedrollen, og det gør han, fordi han interesserer sig for Stewart. Hitchcock udruster James Stewart med sine egne følelser, hvad han aldrig gør, når han arbejder med Cary Grant. Der er det snarere skurkene der har hans sympati. Eller sagt på en anden måde: i »Notorious« står Hitchcock ikke bag Cary Grant. Han står bag Claude Rains, han identificerer sig med skurken i denne film. Det er der slet ingen tvivl om. Især i den scene, hvor Claude Rains opsøger sin mor om natten. Hver gang jeg ser filmen, så oplever jeg det i denne scene altid, som om det var Hitchcock, jeg så på lærredet.«

Hitchcocks film undrager sig en endelig kontrol, hvad der gør hver eneste af dem uophørligt fascinerende ved gensyn på gensyn. Man blir aldrig færdig med dem, blir ved med at finde nye lag i dem, og det er netop på dette punkt, de væsentligst adskiller sig fra de mange epigonværker, de har affødt.

Og på samme måde med Hitchcock selv. Han var altid dækket ind bag den joviale overflade og de små anekdoter med makabert indhold. Tilsyneladende holdt han stilen til det sidste. Da man i august i fjor uddelte tre stipendier i anledning af hans 80 års fødselsdag, var den gamle mesters eneste råd til de tre unge studenter typisk nok: Stay out of jail«.

Helt op til sin død var han i gang med at planlægge nye film, men der er vel ingen rimelighed i at sørge over at det ikke blev til flere værker. I stedet kunne man ønske sig, at hans død kunne give anledning til at genimportere de film, han lavede for Paramount i 50'erne, og som man ikke har haft lejlighed til at se i årevis: »The Man Who Knew Too Much«, »The Trouble with Harry« og frem for alt hovedværkerne »Rear Window« og »Vertigo«.

# Et forsvar for følelserne

## Franz Ernsts mindetale ved Christian Hartkops bisættelse



På denne tid af året for ti år siden mødte jeg for første gang for alvor Christian. Stedet var et ganske almindeligt murermesterhus i Vanløse, omstændighederne var mere specielle: vi skulle sammen gøre en film færdig, min første spillefilm, og jeg havde af lægen fået påbud om at holde mig i ro i sengen i nogle måneder. Det var hjertet, der ikke måtte belastes – et anfald af gigteber. Christian og et klippebord blev anbragt for fodenden, og så startede en lektion i filmklipping, som jeg hverken før eller siden har oplevet magen til.

Christian indførte mig i filmikkens begreber. De var helt nye og overrumplende for mig, og jo mere, jeg måbede, desto mere glimtede det i Christians øjne. Han havde også stor fornøjelse af at lære sin debuterende klippeassistent – en følsom lemmedasker i slutningen af puberteten – de grundlæggende principper for filmklipping: altid at arbejde med hvide handsker (i det mindste på venstrehånden), altid at have check på selv det mindste fraklip i kantnummersystemet, altid at holde fedtstiften spids. Det sidste foregik ved, at assistenten en gang daglig forsvandt ud af hovedøren og to minutter senere på uforklarlig vis kom tilbage med en spids fedtstift. Jeg fik aldrig at vide, hvordan det foregik. Først et års tid senere opdagede jeg et felt på husets sokkel, skjult bag en busk, som var helt gult

af fedtstiftstreger: her var det altså foregået. Dette gule felt faldt jeg siden i staver over, hver gang jeg tilfældigt fik øje på det: det var den sommer med Christian og Janus og alle de andre.

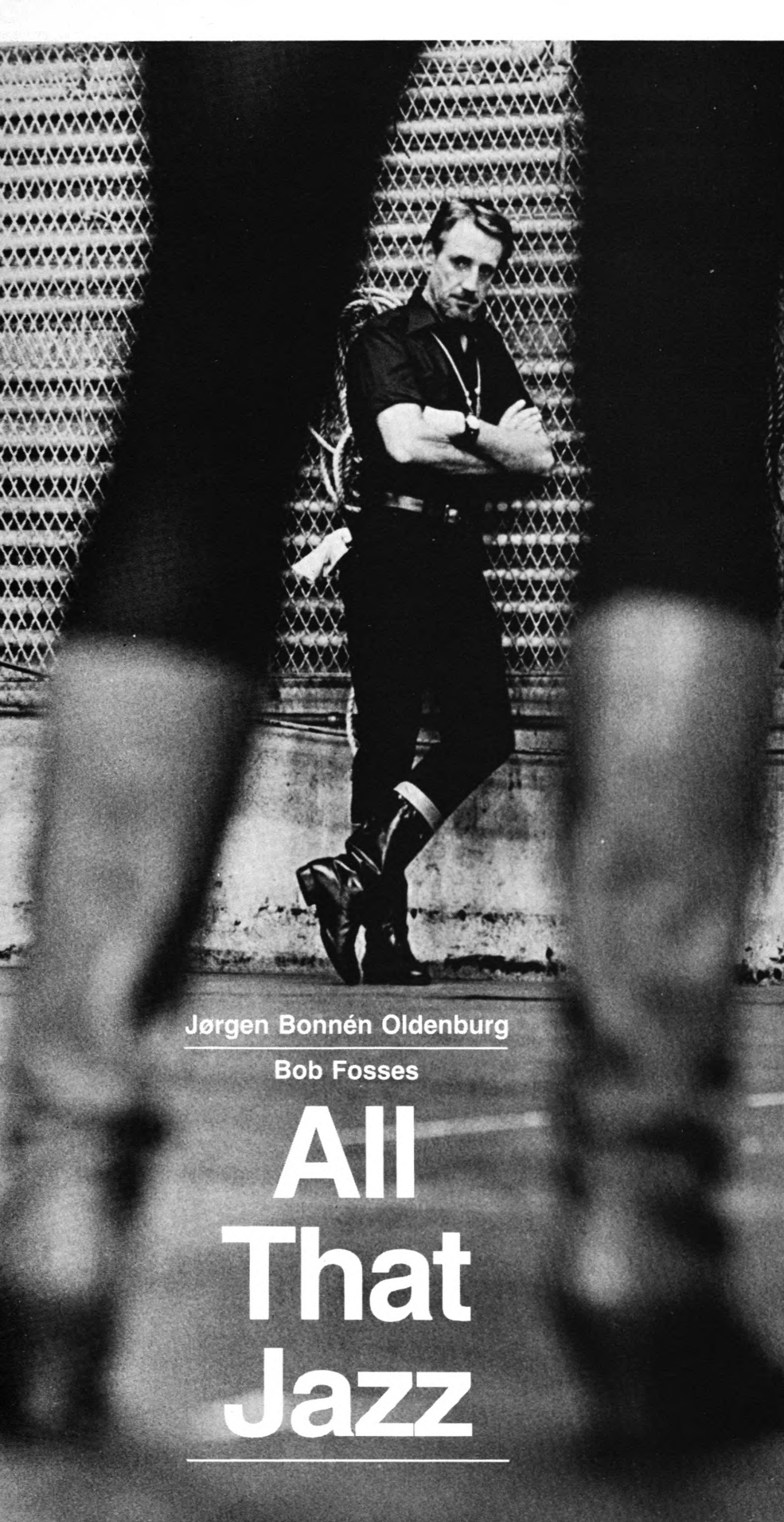
Det blev nemlig en af mit livs bedste somre. Masser af nye oplevelser, masser af følelsesmæssige udsving, ingen kedsomhed. Det var først og fremmest Christian, der stod bag. F.eks. kom vi under hårdt tidspres, da producenten fandt det klogt at give filmen premiere midt om sommeren, i juni måned. Og pludselig var Christian en dag borte. Han var taget til Norge, viste det sig, for at klippe i en anden film. Et par dage senere dukkede han op igen og lod, som om intet var sket. Stor ophidselse. Og så gik klipningen med ét hurtigere og bedre end nogensinde før. Christian var eminent til at skabe drama og følelser omkring sig. Han kunne ikke trives uden. Tingene kunne ikke flytte sig uden. De skærpede følelser og den skærpede følsomhed var to sider af samme sag. Hans utrolige entusiasme måtte have næring fra skændierier og intimitet, konflikter og kærlighed. Klippebordet var nødvendigvis en teaterscene, og min seng var som oftest fyldt med begejstrede og ophidsede tilskuere. Bl.a. Fuzzy og det samlede Gasolin', der lavede musikken til filmen.

Lægens påbud til mig om at holde hjertet i ro blev ustandselig overtrådt, og Christian sparede med garanti heller ikke sit eget. Men til gengæld fik han sat eftertrykkelig skik på usædvanlig mange km usædvanlig forvirrede optagelser.

Nu er murermesterhuset i Vanløse solgt for et par år siden. Noget af det sidste, jeg tog afsked med, var det gule felt på soklen af fedtstift, som jeg naturligvis aldrig havde fjernet. Sentimentalitet, vil nogle mene. Nej, følelser, vil jeg svare. Gamle følelser, der eksisterer endnu.

Disse ord skal være et forsvar for følelserne. Et forsvar for den måde, Christian lavede sit liv på. Upraktisk og intenst. Kompromisløst i arbejdet og fuld af nysgerrighed og digressioner. Det gjorde ham naturligvis ikke rig på penge i et land som Danmark, skønt han var et unikum på sine områder. Og naturligvis holdt hjertet ikke til det i længden. Det holder nok længere hos de mere følelsesangste og bjergsomme. Sådan er det nu engang.

Inden længe vil jeg tage til Vanløse og se, om ikke fedtstiften stadig sidder på soklen af huset. Den holder nok i mange år endnu.



Jørgen Bonnén Oldenburg

Bob Fosses

# All That Jazz

»All That Jazz«, er en overvældende film. Den er virtuos og original, dybt personlig og samtidig alment vedkommende. Det er så sjældent, kunstværker opleves som totalt vellykkede på alle planer – jo mere sammesatte de er, des mere vokser risikoen for, at et eller flere af elementerne slår fejl. Derfor er operaer og film for mig de mest spændende kunstformer – så meget står på spil, og så lidt af det lykkes. Men »All That Jazz« er i mine øjne en af disse få film, der opleves med en fortærende intensitet, og som bagefter står i bevidstheden som et åndeligt monument, en berigende erfaring, et kunstnerisk mesterværk.

Skal man beskrive »All That Jazz«, må man benytte sig af modsætningspar: den er intim og storslået, følsom og kynisk, dødsfikseret og livselskende, blufærdig og brovtende. Det er en film, der uden varsel smider tilskueren rundt imellem forskellige følelsesmæssige holdninger og forskellige stilarter, samtidig med at alle bestanddelene, så modstridende de end monne forekomme at være indbyrdes, dog samler sig til en stilistisk og tematisk helhed af besættende kraft.

Der er en uhyggeligt tankevækkende tendens i amerikansk film i disse år, nemlig en retning som afspejler og beskæftiger sig med dødsdriften, såvel hos det enkelte individ som i samfundet i almindelighed. Døden har naturligvis fra Arilds tid, og i hvert fald siden de gamle grækere begyndte at formulere de kultiske ritualer og de ældgamle myter i skuespilform, været et naturligt og betydningsfuldt dramaturgisk element. Også op gennem den amerikanske films historie har ligene og dødsfaldene floreret, især vel i gangsterfilm, men egentlig ret tilfældigt og uden morbid optagethed af døden som andet end en uomgængelig del af *la condition humaine*. John Ford har om nogen dyrket død og begravelse, men han har også dyrket de andre store rituelle handlinger i den menneskelige tilværelse: fødsler og bryllupper, møder og adskillelser, glæder og sorger, og døden har hos Ford aldrig været andet end sig selv, ikke noget symbol, ikke noget symptom, bare en respektfuld følelsesmættet registrering af, at sådan går det nu en gang i livet.

Men sådan er det ikke længere. Op igennem 1960'erne blev dødsfascinationen stadig tydeligere med Sam Peckinpah som den stærkeste eksponent for denne udvikling. Destruktion af blodigste art og voldelig død i udpenslende slow-motion scener blev efterhånden hverdagskost, og Fords rituelle begravelser blev afløst af en næsten manisk optagethed af selve dødsøjeblikket. Det var ikke længere den afdødes liv og betydning for de efterlevende, som skulle anskueliggøres i jordefærden; det var ikke mere opfattelsen af døden som en del af livet, der blev udtrykt – det var smerten, lidelsen, angsten og choket i selve dødsøjeblikket, som instruktørerne ville skildre, gerne på én gang bloddryppende og sentimentalt, som Penn gjorde det i »Bonnie and Clyde«.

Trods alt var dødsfaldene dog stadigvæk kun et pirrende indslag i action-filmene med deres forskellige grader af voldsomhed – men op igennem 1970'erne har døden som hovedmotiv og masse-attraktion været et stadigt

mere påfaldende træk. Med katastrofefilmernes blomstring, fra »SOS Poseidon kalder« til »Jaws«, blev dødstruslen og dødsangsten endelig omsat til en økonomisk profitabel filmisk form. Var katastrofefilmene ikke af synderlig interesse på det kunstneriske plan, er der dog på ingen måde uvæsentlige som afspejling af publikums behov for at se dødsfænomenet projiceret op på lærredet. Selv om man kan finde denne kredsen om dramatisk og spektakulær død usmagelig, så er den dog for så vidt forståelig, som alle skal dø og derfor har en naturlig interesse i at vide mere om dette fremtidige anliggende. Med de seneste års videnskabelige interesse omkring døden, de døendes og de pårørendes reaktioner før, under og efter dødsfaldet er emnet så at sige også blevet salonfåhigt.

Hvis man imidlertid tror, at kunstnere er mere følsomme end de fleste andre, og bedre er i stand til at opfange tidens signaler og på næsten profetisk vis varsle om skæbnesvangre træk i samfundsudviklingen, er det imidlertid med dyb uro, man oplever tre så forskelligartede værker som Ciminis »The Deer Hunter«, Coppolas »Apocalypse Now« og nu også Fosses »All That Jazz«, for det, de tre instruktører siger med deres film, er jo, at det, der karakteriserer disse år, er en dødsdrift, der driver mennesker ud i forskellige former for selvdestruktion. Og det tør siges, at være et ganske anderledes, og i sit samfundsmæssige, politiske perspektiv dødeligt alvorligt anliggende end den sunde nysgerrighed, hvad angår ens eget livs ophør. 1970'ernes interesse for døden er blevet til 1980'ernes dødsfiksering.

Michael Cimino udkrystalliserede Vietnam-erfaringen og de deltagendes dødsfrygt i et krast og provokerende symbol, den russiske roulette, der bliver af skelsættende betydning for filmens to hovedpersoner. Den ene er i stand til at bearbejde traumet og leve videre på et nyt erfaringsgrundlag og med en ny etik, den anden kan ikke længere leve uden følelsen af tilværelsens forgængelighed, og han bringer derfor konstant sig selv i livsfare. Det er en selvdestruktiv proces, han er blevet opslugt i, dødsdriften har besat ham, som den altså efter Ciminis opfattelse har sat sit mærke på så mange Vietnam-veteraner. (Hal Ashby præsenterer jo i »Coming Home« en skæbnemæssig parallel i Bruce Dorns og Jon Voigts skikkelser til de to hovedfigurer i »The Deer Hunter« men med størst opmærksomhed på den overlevende skikkelse. Hans film er også lavet et år tidligere. Hvor Cimino beskæftiger sig med krigens følger, går Coppola endnu dybere i sin udlægning af Vietnam-psykosen, for i »Apocalypse Now« er det ikke krigen, der giver anledning til dødsfiksering og andre former for knuste sind. Ifølge Coppola var det dødsdriften, som på forhånd var til stede i menneskene, og krigen var bare logisk effekt af deres dybt funderede længsel. Krigen var ikke et forfærdeligt udslag af politisk-økonomiske faktorer eller af nogle tilfældige politikeres tilfældige dispositioner, den var målet, den dybt arketyperiske drift mod udslættelsen, de andres såvel som den personlige totale tilintetgørelse.

Nu er »All That Jazz« selvfølgelig hverken en beskrivelse af jævne menneskers reaktion

på mødet med liv og død som eksistentielle fænomener – som »The Deer Hunter« er det – eller en James »The Golden Bough«-Frazer/Jungsk vision af arketyperiske riter og underbevidste mønstre – som »Apocalypse Now« er det – men de har det til fælles, at de handler om at ville dø. Tilfældet Joe Gideon i »All That Jazz« er måske oven i købet den figur i de tre film, som det umiddelbart kan være vanskeligst at forstå, for han har jo det hele. Gideon har tilsyneladende fuld kontrol over sin tilværelse: han skal sætte en forestilling op på Broadway, samtidig med at han arbejder på finklipningen af en film. Han har en vidunderlig elskerinde, Katie, som oven i købet beundres af hans teen-age datter, Michelle, der ellers bor sammen med sin mor, Audrey, der er forestillingens stjerne og i øvrigt en nær og forstående veninde. Alle kan lide Joe Gideon, alle vil arbejde for ham, og han får sin vilje i alting, selv når han engagerer en mædelig danserinde uden overbevisende sangtalenter, bare fordi han gerne vil i seng med hende. Man føjer ham i hans ønsker, for ikke at sige luner – og alligevel er Joe uheldig og kun rolig, når han i sin fantasi taler med den æteriske hvide pige, man efterhånden forstår er dødsenglen, som han – ifølge sin ellers meget kontante og lidet indsigtfulde mor – har været forgabt i siden han var ti år.

## Uhyggelig og tankevækkende

Det som er det egentlig uhyggelige og tankevækkende ved filmen er, at den ikke besvaret tilskuerens spontane spørgsmål om, hvorfor Joe Gideon dog er så uheldig, at døden står for ham som en attraktion. I tidligere tider ville man omhyggeligt have redegjort, og det sikkert temmelig firkantet, for denne og hin traumatiske oplevelse, som naturligvis måtte fremelske selvdestruktive tendenser. I 1980'erne mener Fosse, at det ikke længere er nødvendigt. Lenny Bruce og Woody Allen har banet vejen for en almen forståelse af, at døden også sine gode sider, og at livet for resten er så besværligt, at det er bedst at være fri for det. Der redegøres ikke for Joes dødsdrift, fordi Bob Fosse accepterer en drift som et biologisk fænomen, som sult eller sex – en naturlig del af livet, som kan beskrives kunstnerisk, men ikke anfægtes som et basalt træk i menneskets (under-)bevidsthed. Man kan selvfølgelig diskutere dette udgangspunkt, men ikke den sikkerhed, hvormed Fosse fører dette igennem, så lidt som man må overse den smerte, hvormed Joe Gideon, trods alt, tager afsked med verden.

For »All That Jazz« er en meget kompleks film. Den handler om død, men i hvert eneste optrin fejrer livet triumfer for så vidt som kunstnerisk skaben må siges at være et livsbekræftende fænomen. Bob Fosse selv – hvis livsforløb jo har adskillige sammenfald med Joe Gideons – er eksempelvis, ifølge upålidelige tidsskriftartikler, for længst rådet fra udskjelset som rygning og drikning, hvis han ville overleve med sit dårlige hjerte, men han genoptog mindst disse to laster under indspilningen af »Alle That Jazz« fordi han følte, at denne film måtte gennemføres, koste

hvad det ville. Ingen kan være mere taknemmelig end jeg for at filmen blev lavet – alligevel forekommer det mig at være ejendommeligt romantiske, for ikke at sige direkte perverse præmisser, hvis man sætter sit liv på spil for at lave en film. Dødsdriften synes ikke kun at karakterisere Joe Gideon, men også Bob Fosse.

Når »All That Jazz« kan virke så stærkt, tror jeg, det ikke mindst skyldes, at den – trods sin beundring for Joes talenter som instruktør – hverken forfalder til klynkeri eller afguder i forhold til ham og hans skæbne. I betragtning af, at filmen er åbenlyst selvbiografisk, lige ned til Roy Scheiders skæg, og for kendere af det Fosse'ske privatliv med tydelige paralleller i det virkelige liv til filmens figurer – i betragtning heraf er det beundringsværdigt, i hvor høj grad Fosse formår at bevare en distance til sit spejlbillede, der hverken viser Joe Gideon som et helgenbillede eller en skrækindjagende frygt for at virke konventionel. Det er et selvpågør af en oprigtighed, man ikke er forvænt med i amerikansk sammenhæng, hvor den sødlaadne optimisme eller den sensationshungrende bitterhed almindeligvis karakteriserer de åbenhjertige bekendelser.

Men »All That Jazz« er heller ikke i sin form eller sin ydre tematik en videreførelse af en amerikansk tradition, snarere må den betegnes som en original, og i øvrigt meget amerikansk, parallel til Fellinis klassiker »8½«. Inspirationskilden er umiskendelig, fra detaljer som Dødsenglens kostumering med den store hat og de hvide slør, via udformningen af slutoptrinet – en manege hos Fellini, en arena-scene hos Fosse – frem til hele filmens på en gang medfølelse og udleverende portræt af en instruktør i krise – men det er en påvirkning fra et stort talent til et andet, ikke et plagiat, men en hyldest, hvor Fellinis storlåede barok ubesværet forvandles til Fosses strømlinede ekspressionisme.

Forskellene på de to film er dog lige så illustrative som lighederne. Hos begge instruktører figurerer eksempelvis en pige i hvidt. Hos Fellini er hun Claudia (Cardinale), uskylden, drømmen, kærligheden, poesien, legemliggjort i en spontan og varm, populær stjerne. Hos Fosse er hun en anonym dødens engel, ren, æggende, sophisticated, intim, men distant. Både hos Fellini og Fosse er den hvidklædte pige et centralt symbol, hos dem begge er hun en forløsende figur, men hos Fellini skænker hun inspiration, og dermed liv, hos Fosse skal hendes apparition forklare Joe Gideons døds længsel. Det tilsyneladende fælles træk er altså i realiteten udtryk for en markant forskel. For hvor Fellini nok kan være både kynisk og melankolsk, dementeres han dog ofte af sine billeder, der udtrykker en umiskendelig livsglæde, en sans for livets poetiske og grinagtige træk, som er oplevede ægte og intenst, og som derfor i sidste ende tager brodden af hans forbigående misantropiske udfald. Fosse er ikke optimist. Han kan nok være både poetisk (som i den

helt vidunderlige scene, hvor Joe træner med sin verdenskløge teenage-datter) og morsom (som når han beskriver sin nærmeste konkurrent på Broadway), men man fornemmer, at disse afsnit mere er med, fordi kunstneren Bob Fosse har følt behov for også disse stemninger i filmens umådelige opbud af forskelligartede følelser, end fordi personen Bob Fosse naturligt oplever verden som en lyrisk og komisk foreteelse.

Men der kan ikke være tvivl om at Fellini og Fosse trods forskelle i stil og temperament er beslægtede ånder. Begge ser i sex en væsentlig kraft i menneskelivet, begge fascineres af showverdenen – men hvor Fellini skildrer den som et patetisk fænomen, ser Fosse den som en triumf, arbejdsglædens og professionalismens beåndede sejr over de små-

åbenbart omredigerer sit materiale i det uendelige, og lyssætningen derfor skal være af en art, der praktisk talt tillader, at en hvilkensomhelst optagelse (uden besvær i form af forskelligheder i lysets karakter) skal kunne kombineres med en hvilkensomhelst anden. Vi er meget langt fra Unsworths udsøgte modlysbilleder i »Cabaret«. Rotunno's billeder er lige så smukke, men den tydeligt definerede lyskilde i den tidligere film har her vejet pladsen for en udefineret, altoplysende lyssætning, der alligevel virker både blød og atmosfæremættet. Det er en suveræn fotografs værk.

Som før antyder klipper Fosse i denne film mere intenst og mere overraskende end nogen sinde før – og det vil jo sige en del. Fosse er virkelig virtuos som filmfortæller – men som

der gøres til den instruktør som i givet fald skal overtage opsætningen. De to forløb er lige betydningsfulde, samtidig fungerer de som en slags gensidige symboler for hinanden. I hvert fald lader forhandlingerne sig udmærket opleve som de fantasier, der i Joes hjerne akkompagnerer de faktiske operative indgreb. Til støtte herfor kan anføres, at mændene i disse scener skildres med den satiriske skepsis, hvormed Joe filmen igen oplever sine kønsfæller. Alle fremtræder de som selvoptagede, overstyrrede idioter med forestillingens producent, Jonesy, som den mest usandsynlige af dem, og instruktørkollegaen, Lucas Sergeant, som den mest hykleriske. Mændenes latterlighed træder så meget tydeligere frem, som kvinderne i filmen skildres med varme og beundring. De er



Kunstneren ved sminkebordet er en bergmansk situation, men symbolerne og billedkompositionen med dens forskellige planer er udpræget fellinisk



Når Joe Gideon i en af sine dødshallucinationer ser en række af sine tidligere elskerinder passere revy, må det naturligvis ske til en evergreen så besk som »Who's Sorry Now?«, og i udformningen er det blevet til en nostalgisk hyldest til filmmusicalens første store instruktør, Busby Berkeley

borgerlige eksistenser, der kun ser penge og fortjeneste i et show, og som i øvrigt er latterlige i bund og grund. Omvendt hos Fellini, hvor gøglerne altid er de tabende og publikum den vindende part. Forholdet imellem gøgler/kunstner og publikum er jo et tema, vi genkender fra Bergman, som – karakteristisk nok – sammen med Kubrick og Fellini er Fosses erklærede instruktør-idoler.

Yderligere et led forbinder Fosse med Fellini, nemlig den omstændighed, at »All That Jazz« er fotograferet af Giuseppe Rotunno, der siden »Fellini Satyricon« har været op-havsmand til Fellinis billedsider. Umiddelbart er der nu ikke meget i »All That Jazz«, der fører tanken hen på Fellini, for hvor han svælger i storladne kompositioner, i raffinerede farvesammensætninger og kontrastfulde belysninger, holder Fosse »All That Jazz« i en nøgtern, næsten refererende fotografisk stil – med markante undtagelser som den effektfulde opstilling fra den natklub, hvor Joe har sit første engagement, og hvor hans mor har en symbolsk forgrundsplacering med sit enorme komfur, eller som de ekstravagante filmoptagelser i Joes dødsfantasier. Rotunno indordnet sig totalt Fosses krav om maximal realisme i det enkelte optrin, et krav, det må være svært at honorere, fordi Fosse jo så

det fremgår af beskrivelsen af redigeringsprocessen omkring Lenny Bruce-filmene, er det en brydsom kreativ proces – så langt tænkes kan fra f.eks. den omhyggeligt forudberegnede klipning af en Hitchcock-film. Strukturen i »All That Jazz« forekommer overskuelig, mens man ser filmen, men er i realiteten temmelig kompleks. Selve hovedforløbet udbygges med flash-backs, med glimt til forløb, som Joe måske forestiller sig, men som måske er realistiske parallelhandlinger, han intet kender til – det er svært at afgøre om f.eks. hans tidligere kones referat af sit hospitalsbesøg til truppen er vision eller realitet. Filmen er jo Joes i et og alt, han er den enerådende hovedperson, og de få scener, han ikke er med i, fristes man til at opfatte, som værende hans forestillinger, snarere end selvstændige optrin, hvormed den alvidende instruktør fortæller biografipublikummet, hvad der går for sig, mens Joe intetanende ligger på hospitalet. Det er helt eisensteinsk, når Fosse forbinder to afgørende kriser i Joes liv, hans korbis og hans professionelle problemer i den sekvens, hvor der parallelliseres imellem Joes hjerteoperation i uskånsomme nærbilleder og de forhandlinger der føres omkring de økonomiske konsekvenser for forestillingen af hans eventuelle død og de sødladte tilnærmelser,

stærke, spontane, hjertelige, kloge – og selv den ufuldkomne Victoria, som Joe etablerer et forhold til, viser sig dog i besiddelse af en følsomhed og en udholdenhed, der gør hende fortjent til hans professionelle tillid. Men i øvrigt må det understreges, at denne film ikke er en række psykologisk interessante portrætter. Dens figurer er psykologisk tilfredsstillende, men filmen beskæftiger sig ellers ikke med psykologiske konflikter for den er optaget af ét væsentligt problem: døden, som de andre må vige for. Og som personerne skubbes til side til fordel for dødsfikseringen, skubbes de enkelte optrin ud i mørket til fordel for filmens helhed. Det er bemærkelsesværdigt, at Fosse, der jo selv er danser og koreograf, ofrer så mange forjættende danseoptrin (i filmens begyndelse) til fordel for billedmæssige eller rytmiske effekter. Senere tager han ganske vist revanche med nogle forrygende numre, der formidles med respekt for dansernes indsats og koreografens ideer. Det er betegnende for Fosses umådelige versatilitet, at han som teaterkoreograf kan skabe numre, der med uhyre slagkraft henvender sig til et publikum i salen (ganske vist med filmiske virkemidler i form af skiftende projektører, der leder publikums opmærksomhed fra den ene detalje til den anden – som det skitseres i

fly-numret »Take Off With Us« – og at han som filminstruktør i lige så høj grad formår at skabe dansesekvenser, der lader sig dele op i billeder, og hvor ikke blot musikken og dansens rytme, men også klipningen inkorporeres i den medrivende helheds effekt. Det har selvfølgelig meget med Fosses koreografiske stil at gøre. Det er en stil, hvor der arbejdes med forandringer og pludselige skift i tempi, i bevægelsesudtrykkene, i stemningen og i dynamikken. Et skift i billedet kommer følgelig ikke som et forstyrrende, men som et supplerende element. Det er en stil, der fra at være Fosses særkende som koreograf også er blevet det for filmen som helhed. Her veksles uafsladeligt fra fortid til nutid, fra satiriske til sentimentale stemninger, fra det virtuose til det enkle, fra de overraskende indfald til de

man ikke var bekendt med fra hans tidligere roller, der her, fuldt overbevisende, kommer til udtryk.

Selve filmens grundidé, at lave en musical om en mand, der dør, er lige så original som den givetvis på mange mennesker vil virke usmagelig. Det eneste krav, man kan stille til kunst, er, som bekendt, at den skal være god, og enhver fornyer må hilses med taknemmelighed. Ikke siden Kubrick med »Dr. Strange-love« præsenterede en farce om atombomben, kan jeg erindre en tilsvarende udfordrende blanding af genre og emne. Men når der hverken skæres ned på musicalens krav om uadventede kvaliteter eller emnets krav om indsigt kan man kun påskønne værkets originalitet. Dertil kommer, at for Fosse er naturligvis musicalen den rigtigste og mest per-

måtte behandle samme tematik, men i et milieu, han kendte, og som han bedst kunne beskrive ved sine personligste udtryk: sang og dans, humor og satire.

For mig er »All That Jazz« en af filmhistoriens store triumfer.

#### DET ER SHOWTIME

All That Jazz. USA 1979. **P-selskab:** Columbia/20th Century-Fox. **Ex-P:** Daniel Melnick. **P:** Robert Alan Aurthur. **As-P/P-leder:** Kenneth Utt. **As-P:** Wolfgang Glattes. **Instr:** Bob Fosse. **Instr-ass:** Wolfgang Glattes, Joseph Ray. **Manus:** Robert Alan Aurthur, Bob Fosse. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Kamera:** James Contner, Richard Mingalone. **Farve:** Technicolor; DeLuxe-kopier. **Klip:** Alan Heim, David Ray/Ass: Emily Paine, Joan Cameron. **P-tegn:** Philip Rosenberg, Tony Walton (»Fantasy«-scener). **Dekor:** Edward Stewart, Gary Brink. **Reklvis:** Jimmy Raitt. **Kost:** Albert Wolsky. **Garderobe:** Max Solomon, Lee Justin III. **Sange/Musical-numre:** »On Broadway« af Ralph Burns, sunget af George Benson; »A Perfect Day«, af og med Harry Nilsson; »Take Off With Us« af Fred Tobias & Stanley Lebowksy, sunget af Sandahl Bergman; »Everything Old is New Again« af P. Allen & C. Sager, sunget af Peter Allen; »There's No Business Like Show Business« af Irving Berlin, sunget af Ethel Merman; »After You've Gone« af H. Creamer & T. Layton, sunget af Leland Palmer; »There'll Be Some Changes Made« af W. B. Overstreet, B. Higgins & H. Edwards, sunget af Ann Reinking; »Who's Sorry Now« af T. Snyder, B. Kalmar & H. Ruby, sunget af kor; »Some of These Days« af S. Brooks, sunget af Erzebet Foldi; »Pack Up Your Troubles in Your Old Kit Bag« af Felix Powell, George H. Powell; »Bye Bye Love« af B. Bryant & F. Bryant, sunget af Ben Vereen & Roy Scheider (trompetsolo: Lou Soloff); »Concert in G« af Vivaldi; »Ponte Vecchio« af Ralph Burns (sax-solo: George Young); »South Mt. Sinai Parade« af Ralph Burns (trombone-solo: James Pugh). **Arr/Dir:** Ralph Burns. **Dansemusik-Arr:** Arnold Gross. **Musik-sup:** Stanley Lebowksy. **Musik-bånd:** Michael Tronick. **Musik-mix:** Glenn Berger. **Tone:** Chris Newman, Peter Iardi, Maurice Schell, Dick Vorisek, Jay Dranch, Bernard Hajdenberg, Sanford Rackow, Stan Bochner. **Koreo:** Bob Fosse/Ass: Kathryn Doby, Gene Foote. **Medv:** Roy Scheider (Joe Gideon), Jessica Lange (Angelique), Ann Reinking (Kate Jagger), Leland Palmer (Audrey Paris), Cliff Gorman (Davis Newman), Ben Vereen (O'Connor Flood), Erzebet Foldi (Michelle), Michael Tolan (Dr. Ballinger), Max Wright (Joshua Penn), William LeMassena (Jonesy Hecht), Chris Chase (Leslie Perry), Deborah Geffner (Victoria), Kathryn Doby (Kathryn), Anthony Holland (Paul Dann), Robert Hitt (Ted Christopher), David Margulies (Larry Goldie), Sue Paul (Stacy), Keith Gordon (Joe Gideon som ung), Frankie Lunn (Komiker), Alan Hein (Eddie), John Lithgow (Lucas Sergeant), Sandahl Bergman, Eileen Casey, Bruce Davis, Gary Flannery, Jennifer Narin-Smith, Denny Ruvalo, Leland Schwantes, John Sowinski, Candace Tovar, Rima Vetter (Danser), Trudy Carson, Mary Sue Finnerty, Leslie Kingley, P. J. Mann, Cathy Rice, Sonja Stuart, Terri Treas (andre dansere), Ralph E. Berntsen – dr. Jay Flato – p, John Paul Feita – b, Andy Schwartz – g (rockgruppe), Robert Levine (Dr. Hyman), Phil Friedman (Murray Nathan), Stephen Strimpel (Alvin Rachmil), Leonard Drum (Forsikringsmand), Eugene Troobnick (Forsikrings-læge), Jules Fisher (sig selv), Ben Masters (Dr. Carry), Catherine Shirriff (Sygeplejerske Briggs), Joanna Merlin (Sygeplejerske Pierce), Leah Ayres (Sygeplejerske Capobianco), Nancy Beth Fird (Sygeplejerske Gibbons), Tito Goya (Sygepasser), Tiger Haynes (»Tiger«, portør), Lotta Palfi-Andor (Gammel kvinde), K. C. Townsend (Stripper), Melanie Hunter (Stripper), Rita Bennett (Stripper), Gary Bayer (Kandidat), Wayne Carson (Regissør), Kerry Casserly (Danser), Judi Pasetline (Danser), Nicole Fosse (Danser), Minnie Gaster (Schripter), Michael Green (»Klaptræ«), Bruce MacCallum (»Klaptræ«), Joyce Ellen Hill (Sygeplejerske Collins), Sloane Shelton (Joe Gideons mor), Arnold Gross (Pianist), Edith Kramer (Manager, prøvelokale), Barbara McKinley (Diane), Gavin Moses (Klippe-assistent), Wallace Shawn (Forsikringsmand), Jacqueline Solotar (Autografjæger), Steve Elmore, J. M. Hobson, Mary McCarty, Theresa Merritt (»Cast of NY/LA«), Mary Mon Toy (Ernæringsfysiolog). **Længde:** 123 min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** ABCinema.



Fosse arbejder i sin koreografi meget med hænderne, der hyppigt placeres vinkelret i forhold til armene – i modsætning til den klassiske ballet, hvor hænderne skal udgøre den yndefulde afslutning på en harmonisk armføring. I slutoptrinet er den karakteristiske kontrast mellem en (tilsyneladende) afspændt kropsholdning og de markante håndstillinger fuldt ud adækvat i forhold til den sørgmodige tekst og den frenetiske, livsboblende melodi

rituelle gentagelser af Joe Gideon, der i badeværelser forbereder sig på en ny dag. »All That Jazz« er en film, hvor også klipningen fejrer triumfer.

Om de medvirkende er kun at sige, at de uden undtagelse er fremragende. Det kan umiddelbart undre, at Fosse ikke til hovedrollen har valgt en mand, der selv er danser, men dels fungerer Roy Scheider perfekt i de scener, hvor han som koreograf skal markere et eller andet, dels må man gå ud fra, at hvis Fosse havde ønsket sig en danser, havde han valgt sig en danser. Scheiders mangel på dansemæssige erfaringer belaster i hvert fald på ingen måde historien eller dens sandsynlighed, og i sine udtryk som desperat succeslystrende, selvironisk, men sårbar stjerne er Scheider i hvert fald helt dækkende. Mest overraskende var han for mig i de to scener, hvor han skal demonstrere en ømhed, der ellers ikke er mange spor af i figuren, nemlig dels den scene, hvor han træner med sin datter i en fortrolig pas-de-deux, og dels den, endnu mere forbavsende, hvor Joe Gideon har accepteret sin skæbne og sin forestående død i en grad, at han får overskud til selv at optræde som den trøstende dødsengel i forhold til en gammel, ensom kvinde på hospitalet. Det er en følsom side af Scheiders talent,

sonlige genre at udtrykke sig igennem, eftersom han – bortset fra »Lenny« – udelukkende har arbejdet med denne form de sidste 15 år. Det er værd at notere sig, at Fosse kun tror på den »realistiske« musical, hvor numrene ikke bare – som i den klassiske udformning – er den logiske konklusion på en situation, der ikke længere lader sig formulere i ord, men må forløses musikalsk. Fosse mener, den traditionelle musicals dage er talte, den tid, hvor personerne dansede rundt i lejligheder og parker, kun fordi følelsen forlangte det. Han frygter, publikum ikke længere vil acceptere et sådant brud med realismen, en sådan afvigelse fra sandsynligheden, og at denne skepsis vil gå ud over den historie, der fortæles. Det er derfor »All That Jazz« foregår i et show-milieu, hvor dansene naturligt lader sig integrere i forløbet, både på historiens virkelighedsplan og i hovedpersonens dødsfantasier. Og det var for at kunne bruge musicalens udtryk og bevare sandsynligheden, at Fosse opgav et tidligere projekt, betitulet »Ending«, som var filmatiseringen af en roman om en kvinde, hvis mand dør af kræft. Planerne var så vidt fremskredne, at drejebogen var afsluttet, og man var i gang med at vælge skuespillere, da Fosse indså, at emnet i sig selv var for deprimerende for ham, og at han

# Velkommen Mr. Chance

## Ib Monty analyserer Hal Ashbys blændende satire med Peter Sellers i karrierens bedste rolle

Det var Peter Sellers, der fik ideen til at filmatisere Jerzy Kosinskis lille roman »Being There«, der udkom i 1971, naturligvis med sig selv i hovedrollen som gartneren Chance, og det kan man godt forstå. Peter Sellers, der opfatter sig selv som karakterskuespiller, øjnede her muligheden for at komme ud af det rollefag som komiker, han efterhånden var blevet låst fast i.

I publikums øjne er Sellers i højere grad komikeren end karakterskuespilleren. Men som komiker har han aldrig fået en placering på linie med de store, Chaplin, Keaton, Jerry Lewis, Woody Allen. Det skyldes naturligvis, at han ikke som disse er en komiker med sit eget syn på verden. Han har hverken skrevet eller instrueret. Men man kan end ikke side stille ham med f.eks. Bob Hope, der heller ikke har skrevet eller instrueret sine film, men som alligevel fik sin egen helt markante profil som komisk skuespiller, og som stort set fastholdt den samme figur i alle sine film.

Som komisk skuespiller har Sellers altid på en gang været meget alsidig og meget ensidig. Hans absolutte force er imitationen og parodien. Sellers er således en mester i den verbale parodi. Der er ikke den afart af engelske accenter, som Sellers ikke har forlystet os med. Men dette imitative, kamæleonagtige i hans psyke som skuespiller har også medvirket til at udslette hans egen personlighed.

Det er naturligvis et evigt problem for skuespilleren, at han eller hun er uden nogen form for selvstændighed, et spejl, et menneske, der går ud og ind af roller, men som ikke kan finde rollen som sig selv. I Sellers' tilfælde er dette skuespillerens evige problem blevet markant i ekstrem grad. Men da Sellers næppe er uintelligent er han i det mindste klar over det.

Det fremgik således af et glimrende »Time«-portræt af Sellers fornylig, at han var manden uden identitet, manden, der kun levede, hår han spillede, og som var fortabt uden for rollerne, hvilket giver noget af en forklaring på hans konfuse og kaotiske privatliv. Det var således betegnende, at han under interviewet til artiklen ustandseligt faldt ind i at tale med tysk accent, med indisk accent etc. Vil den rigtige Peter Sellers venligst rejse sig op, ville være en opfordring, som det formentlig ville være ham umulig at efterkomme. Rollen som Chance har derfor for Sellers været mere end muligheden for at fejre en triumf i biograferne. Han har følt, at der var en gemyt-



Peter Sellers og Melvyn Douglas i »Velkommen, Mr. Chance«

ternes overensstemmelse mellem ham selv og Kosinskis mand uden egenskaber.

Men det er også forståeligt, at Kosinski vægrede sig længe med at omplante »Being There« til film, og det er højst forståeligt, at han selv ønskede at skrive manuskriptet. Den lille, tætte og koncentrerede, satiriske roman er i sin stil, med sin blanding af det realistiske og det symbolsk-allegoriske et litterært produkt, som ved en omplantning til film let kunne blive en klæg og utroværdig budskabsfilm. Heldigvis er resultatet meget lykkeligt.

Det er ikke de store ændringer, Kosinski har foretaget fra bog til filmmanuskript. Loka-

liteten er ændret fra New York til Washington, hvilket ikke blot er praktisk, men også logisk, da det ikke mindst er Chances indvirkning på Capitol Hill-miljøet, der er væsentlig.

Men i film som i bog er Chance gartner i huset hos en gammel herre, der har sørget for ham, så længe han kan mindes. Og Chance gør nøjagtigt, hvad der pålægges ham, thi ellers ville han, som den gamle herre har sagt, blive »sent to a special home for the insane, where he would be locked in a cell and forgotten«. I bogen gøres det således straks mere tydeligt for læseren end det i filmen gøres for tilskueren, at Chance er idiot. I filmen er det bevidst gjort mere utydeligt, om Chance er blevet idiot af at være TV-narkoman eller omvendt. Det TV, som han ser er naturligvis trukket stærkere frem i filmen, hvor man visuelt

kan anskueliggøre den åndelige føde, han ernærer sig af. Men når analfabeten Chance ser TV er det ikke for at se TV-udsendelser. Han er den parodiske inkarnation af TV-kiggeren, mennesket, der ikke ser noget i TV, men som ser TV. Det er så at sige TV *an sich*, der giver Chances ensformige liv en vis absurd mening. Det er virkeligheden, eller fragmenter af den, som Chance oplever via skærmen og »by changing the channel he could change himself«.

Da den gamle herre dør, og Chance må forlade huset, sendes han derfor ud i verden som en anden Kaspar Hauser, og man tilgiver

gerne filmen, at den falder for fristelsen til som musikalsk illustration at anvende Richard Strauss' efterhånden noget overudnyttede Zarathustra-klange. For Chance er situationen i egentligste forstand »The Dawn of Man«.

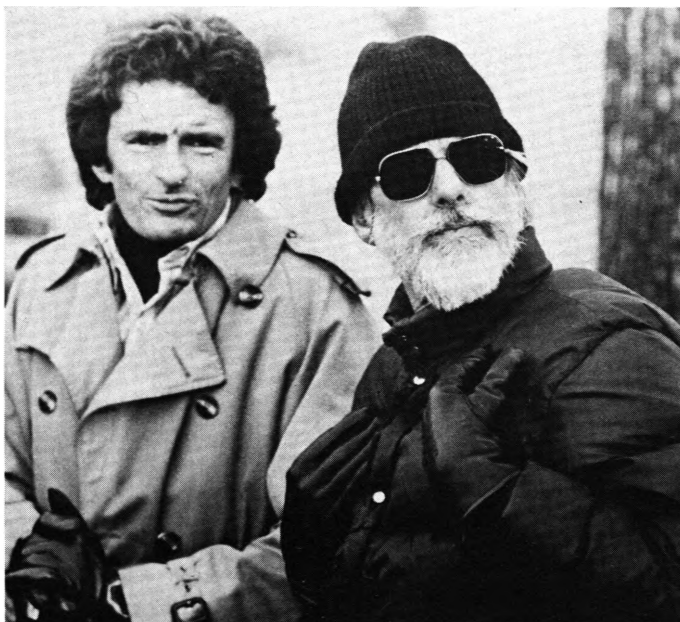
Chances første egentlige fysiske kontakt med den ny verden er konfrontationen med de unge, sorte bøller. Scenen findes ikke i bogen, men tjener i filmen fint til at belyse Chances opfattelse (som han har fra TV) af en vis orden i tilværelsen. De sorte opfatter han som et særligt broderskab, og han kan ikke tænke sig andet end at den sorte læge, som han senere møder i Rands sygeværrelse må kende den person, som de unge bøller leder efter. Den samme overbevisning om, at sorte og hvide er to adskilte grupper i samfundet, finder man hos tjenestepigen Louise, da hun ser Chance på TV og over for sine racefæller kommenterer, at i modsætning til de sorte kan enhver hvid idiot blive til noget. En scene, der heller ikke findes i bogen.

Chances egentlige mission indledes, da han ved et held i uheld træffer mrs. Rand, og introduceres i mangemillionærens miljø. Her sætter satiren for alvor ind. Chance er naturligvis som figur den trokyldige, men han bruges ikke i bog og film som f.eks. den voltaire'ske naive, der skal undre sig over verdens dårskaber. Chance, eller Chauncey Gardiner, som han nu er blevet til, er snarere et reflekterende spejl for sine omgivelser.

Denne tidligere gartner er selv noget af en grøntsag, i forskellige betydninger. Som planterne indordner han sig under de vækstbetingelser, der gives ham. Efter at have imiteret TV, begynder han nu at imitere virkeligheden. Han hilser præsidenten på samme måde som Benjamin Rand gør det, og han siger farvel til ham på samme måde. Og det er præsidenten, som Jack Warden spiller med mesterlig ironi, der har svaret ved at finde en grimasse, der kan passe. Herefter stiger Chauncey Gardiners stjerne støt. Hans banale udsagn om årstidernes skiften får en kryptisk karakter, fordi omgivelserne ser det i ham, som de higer efter at se. Chauncey bliver svaret på det politiske Amerikas higen efter enkle løsninger. Han er den guru, komplet ubelastet af en fortid, som man drømmer om, og vejen til det højeste embede står ham åben.

Satiren i filmen er ikke til at tage fejl af, og den folder sig smukt ud i ambassadescenen. Verden vil bedrages og det er ikke så svært at bedrage den, men det fine i filmen er, at satiren kombineres med en ganske køn solidaritet med de mennesker, der bliver bedraget. Mr. Rand spiller en større rolle i filmen end i bogen, og Melvyn Douglas' spil i rollen løfter skikkelsen ud over den enstrengede kapitalist-satire. Måske er mr. Rand inderst inde klar over, at Chauncey ikke er den, som han tror, men i det mindste er han en mulighed i en forrykt verden.

Men det er ikke blot i den politiske verden, at Chauncey bliver svaret på alle bønner. Også som mand bliver dette identitetsløse menneske en stimulan. Både mrs. Rand og den homoseksuelle i ambassaden søger løsningen på egne seksuelle frustrationer og muligheden for erotiske 'kicks' hos Chauncey. Begge scener er med rimelighed mere blufærdige i filmen end i bogen.



Hal Ashby og forfatteren Jerzy Kosinski (t.v.), der har skrevet manuskript efter sin egen roman

En væsentlig forskel er der mellem bog og film. Lægen, der i filmen gennemskuer Chauncey, findes ikke i romanen, eller i hvert fald kun nævnt. Når Kosinski i sin bog ikke lader nogen komme på sporet af Chauncey, men gør det i filmen, kan det have to årsager. Den mest nærliggende er naturligvis, at lægens efterforskning af Chaunceys fortid giver filmen en vis elementær spænding, som måske er nødvendig, hvis man også vil appellere til det store publikum. Det er simpelthen et dramatisk fif at lade os svæve i uvished med hensyn til om Chauncey bliver afsløret. Men tilføjjelsen kan også have det rimelige formål, at det i filmen, hvor Chauncey er anbragt i en konkret, realistisk skildret virkelighed ville være mindre plausibelt, hvis ikke der blot var en, som havde et andet syn på den mystiske gartner. Lægen bliver derfor en slags repræsentant for os, publikum, der jo kender sammenhængen.

I sin iscenesættelse har Hal Ashby sørget for at etablere troværdige miljøer omkring Chauncey, og første gang, man ser filmen fungerer Ashbys iscenesættelse så umærkeligt diskret, at man især hefter sig ved personerne og det eminent samstemte ensemble-spil. Anden gang jeg så filmen, fik jeg i højere grad anledning til at beundre alt det, der omgiver personerne. Man bemærker, hvorledes alt i filmen er vævet sammen i et mønster, fuld af signifikante detaljer. Nogen har indvendt, at filmen er for lang, og det er måske en relevant indvending, hvis man drager direkte sammenligning med bogen. Men i filmen har Kosinski og Ashby føjet en del træk til, som ikke findes i romanen (enkelte er nævnt) og som bevirker, at bog og film i høj grad bliver selvstændige værker. Hvor romanen i højere grad er koncentreret om et dominerende tema, kaster filmen en lang række sidelys ind over miljø og karakterer, og i det mindste jeg ville meget nødig have undværet en eneste scene i filmen.

Om Peter Sellers talte vi først. Og om Peter Sellers skal naturligvis også de sidste ord lyde. Thi hvor intelligent filmen end er skrevet, og hvor lydhardt den end er iscenesat, er det Sellers, der farver den med sit tyste, under-

fundige spil. Det er Sellers, der med sin fabelagtigt kontrollerede præstation, får os til at acceptere satiren og får filmen til at holde sig inden for realismens grænser. Sellers har på paradoksal vis skabt en personlighed ud af denne saligt smilende upersonlighed. Han har tydeligvis investeret ikke så lidt af den rigtige Peter Sellers i Chauncey, og han må have oplevet ikke blot en triumf, men også en dyb tilfredsstillelse i denne rolle, en tilfredsstillelse, der er mere værd end de trofæer og priser, man i øvrigt så urimeligt hidtil har snydt ham for.

#### VELKOMMEN, MR. CHANCE

Being There. USA 1979. **P-selskab:** Northstar International Productions-Lorimar. **Ex-P:** Jack Schwartzman. **P:** Andrew Braunsberg. **As-P/P-leder:** Charles Mulvehill. **Instr:** Hal Ashby. **Instr-ass:** David S. Hamburger, Toby Lovallo. **Manus:** Jerzy Kosinski. **Efter:** Egen roman. **Foto:** Caleb Deschanel. **Kamera:** Nick McLain/**Ass:** Craig Denault, Ken Nishino. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Don Zimmerman. **P-tegn:** Michael Haller. **Ark:** James Schoppe. **Dekor:** Robert Benton. **Rekvis:** Ray Mercer. **Kost:** May Routh. **Garderobe:** Anthony Faso, Richard Mahoney, Suzanne Grace. **Musik:** Johnny Mandel. **Tone:** Jeff Wexler. **Frisurer:** Vivienne Walker. **Ma-keup:** Charles Schram, Frank Westmore. **Medv:** Peter Sellers (Chance), Shirley MacLaine (Eve Rand), Jack Warden (Præsidenten), Melvyn Douglas (Rand), Richard Dysart (Dr. Allenby), Sam Weisman (Colson), Arthur Rosenberg (Morton Hull), Gwen Humble (TV gæst), Fredric Lehne (Page), Jerome Hellman (Gary Burns), Ned Wilson (Honeycutt), Alice Hirson (Præsidentens hustru), James Noble (Kaufman), Richard Seff (Dudley), Ruth Ataway (Louise), Arthur Grundy (Arthur), Villa Mae P. Barkley (Teresa), Nell P. Leaman (Constance), Henry B. Dawkins (Billings), Richard Basehart (Skrapinov), William Larsen (Lyman Stuart), John Harkins (Courtney), Fran Brill (Sally Hayes), Elya Baskin (Karpotov), Mitch Kreindel (Dennis Watson), Laurie Jefferson (TV journalist), Katherine DeHette (Kinney), Than Wyenn (Ambassadør Gaufridi), Paul Marin (3. journalist), Sandy Ward (Senator Slipshod), Dana Hansen (Mrs. Slipshod), Janet Meshad (2. journalist), Hanna Mertelendy (Skrapinovs kone), Richard McKenzie (Ron Stiegler), Melendy Britt (Sophie). **Længde:** 130 min. **Udi:** ASA-Panorama. **Prem:** 26.5.80 - Palads + Palladium + Scala (Århus) + Scala (Aalborg) + Fønix (Odense). Indspilningen startet 15.1.79 med eksteriorscener i Los Angeles, Washington D. C. og Asheville, North Carolina.

# Peter Sellers (1925-80)

Omstændige anmeldelse er skrevet før Peter Sellers døde den 24. juli, 54 år gammel. Hvor trist, at karakteristikken af ham bør ændres til datid og at anmeldelsen er blevet et stykke af en nekrolog. Her nogle visuelle højdepunkter fra Sellers' karriere. I.M.



Øverst »Plyds og papegøjer«, t.v.  
»Peter Sellers i dur og mol«, derunder  
»Den lyserøde panter« og »Velkommen, Mr. Chance«, og derover Sellers i sine tre roller i »Dr. Strangelove«





# Jesse James Tom Horn og andre »Badmen of the West«

Ebbe Villadsen skriver om fire nye film,  
der indvarsler en mulig renæssance for westerngenren

Yndere af den amerikanske western har ikke haft så forfærdelig meget at glæde sig over i de senere år. I tresserne og de begyndende halvfjerdserne var afmytologiseringen den vigtigste tendens inden for genren, men noget tyder på, at man ikke kan komme videre ad den vej.

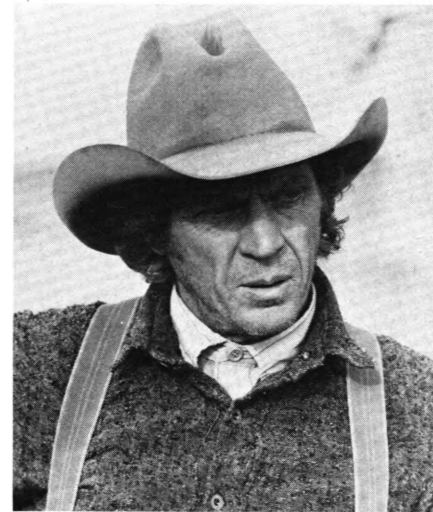
Tendensen har muligvis fået sin fornemme kulmination med Arthur Penns »Little Big Man«, mens til gengæld hans »The Missouri Breaks« sikkert har været en skuffelse for mange. Af Robert Altmans to interessante bidrag til afmytologiseringen, »McCabe & Mrs. Miller« og »Buffalo Bill and the Indians«, har vi kun fået det første at se i danske biografer.

Vi har til gengæld kunnet se adskillige westerns, der enten selv forveksler afmytologisering med ekstrem realistisk skildring (Frank Perrys »Doc« og Stan Dragotis »Dirty Little Billy«) eller forsøger at få publikum til det (Ralph Nelsons spekulationsprodukt »Soldier Blue«).

Med Don Siegel's »The Shootist« fik John Wayne i det mindste en smuk og værdig afslutning på sin karriere efter længe kun at have været set i ret gumpetunge film. Sam Peckinpah har ikke været virkelig spændende siden »Pat Garrett and Billy the Kid«. Det har op gennem halvfjerdserne faktisk været de italienske fup-westerns, der tilsyneladende

har holdt sig længst på plakaten, men nu er også disse infantile simili-produkter ved at forsvinde.

Hvordan skal det gå med westerngenren i firserne? Lad os afholde os fra at spå og i stedet se på fire westerns, der i år vil være at se i danske biografer. Det drejer sig om den spillefilmsdebuterende William Wiards »Tom Horn«, Walter Hills med spænding imødesete »The Long Riders«, den allerede et par år gamle engelske indianerfilm »Eagle's Wing« og falde-på-halen-komedien »Cactus Jack«.



Steve McQueen som Tom Horn

## TOM HORN

Vi er i Danmark hidtil blevet snydt for den amerikanske filmatisering af Ibsens »En Folkiefiende« og følgelig er det længe siden, vi har set noget til Steve McQueen. Han har imidlertid titelrollen i »Tom Horn« og bærer i høj grad filmen. Tom Horn er en autentisk figur fra det gamle vesten. Han blev hængt for

David Carradine, Randy Quaid, Stacy Keach, James Keach og Keith Carradine i »The Long Riders«





Scene fra »Tom Horn« – før dommen falder

mord i 1903, dagen før han ville være fyldt 43 år. Inden da havde hans karriere været mere glørværdig. Han var spejder og tolk for generalerne Crook og Miles under indianerkrigene, og i 1886 spillede han vist en vigtig rolle i de forhandlinger, der førte til apachehøvdingen Geronimos overgivelse. I 1898 udmærkede han sig i den spansk-amerikanske krig på Cuba. Et år efter hans død udkom bogen »Life of Tom Horn, Government Scout and Interpreter, Written by Himself.« Den må være skrevet, mens han i sit sidste leveår sad fængslet, og er udgivet af venen John T. Coble, men mange har sat spørgsmålstegn ved forfatterskabets autenticitet.

Det er mærkeligt, at selvbiografien anføres som kilde på filmens fortekster, for filmen handler kun om Tom Horns sidste år, der også var wild-west-epokens allersidste. Vi møder ham, da han omkring århundredeskiftet bliver ansat af en gruppe ranchejere i Wyoming til at bekæmpe kvægtyve og andre lovløse elementer, der gør egnen usikker. Det er den ovennævnte ven John Coble, i filmen spillet lidt for bedstefar-agtig af Richard Farnsworth, der har skaffet ham jobbet, men selvom den stedlige sheriff er orienteret og gerne selv ville have haft den højt betalte tjans, er hvervet ikke officielt. Vi er nemlig nået til en tid, hvor det ikke længere er god tone at klare problemerne med skydevåben.

Det er imidlertid den facon, Tom Horn har lært, og han er stadig effektiv. Han skaffer sig dog fjender, der flere gange søger at komme ham til livs. En dag må han i selvforsvar skyde en mand ned, men han skyder rigtig nok et par ekstra gange, da manden først ligger der, og oprinnet udspilles vel at mærke midt på byens hovedgade, mens alle husmodrene er ude at gøre indkøb og børnene også er vidner til det hele. Det er en af filmens vellykkede scener. Nu bliver Tom Horn en belastning, og da en fjortenårig fårehyrde findes dræbt af samme slags riffel, som Horn bruger (han har ingen seksløber), anklages han for mordet.

Tom Horn er skildret som en hæderlig, men lidt naiv mand, der ikke forstår, at en tidligere accepteret adfærd nu betragtes som kriminel. Han kan ikke klare springet ind i det tyvende århundrede. Sådanne folk har vi jo også mødt hos Peckinpah, og denne instruktør er

tydeligt forvillede for William Wiard. Man ville dog næppe bruge ordet romantisk om Peckinpahs film, men det er lige ved at dette udtryk kan bruges om »Tom Horn«. Steve McQueen forlener figuren med en aura af vemodig nostalgi, beskeden og kejtet blandt ranchejerne, dødsensfarlig når han er »på arbejde«. Han har en blufærdigt skildret affære med en lærerinde. Hun er til at begynde med betaget af myten om det vilde vesten og synes, Tom inkarnerer denne myte, men det er forsigtigt antydnet, at hun netop gennem Toms person kommer til at indse mytens begrænsninger.

Filmene lader det stå åbent, om Tom Horn var skyldig i det mord, han blev dømt for. Vi har dog fået et tydeligt indtryk af, at hans arbejdsgivere gerne ville af med ham. Da vi har set ham blive hængt under anvendelse af en sindrig mekanisme, der får ham til selv at udløse faldlemmen under galgen (det tyvende århundrede!), slutter filmen med at citere John Coble for en udtalelse, der bedyrer hans uskyld. På den anden side har vi sandelig også oplevet Tom Horn som koldblodig dræber, og filmen tager ret klar afstand fra hans voldsudøvelse. Da sheriffen spørger ham, om han har skudt drengen, svarer han: »Hvis jeg havde gjort det, ville det være mit bedste skud og min mest beskidte streg!« Uden at han ved det er svaret blevet noteret ned og bruges i fordrejet form i retten. Her vil Tom i øvrigt ikke besvare spørgsmålet og nægter i det hele taget at forsvare sig. Om hans holdning skyldes moralprincip eller blot er foranlediget af, at han slet ikke forstår hvad der foregår, bliver ikke helt klart i filmen.

Filmene er i øvrigt prægtigt fotograferet af John Alonzo og fungerer bedst, når billederne får lov at tale for sig selv. Dialogen rummer nok lidt for mange overtydelige og hule replikker (»Har jeg ikke været i færd med at begå selvmord hele mit liv?«), men en god sekvens er f.eks. den, hvor det er lykkedes Tom at flygte fra fængslet. Han sniger sig bag om husene ud af byen, men da vi dernæst i et totalbillede ser ham løbe over den åbne mark, forstår vi, at han intet sted har at løbe hen. Han bliver ikke skudt ned, som man måske

har håbet på, men omringet af ryttere, der på nedværdigende vis pisker ham og bringer ham tilbage til fængslet. Cellerne er konstruerede som et stort bur inde i selve fængselsbygningen. Her sidder Tom Horn så det sidste år af sit liv som en rovflugt i Zoologisk Have og kikker ud på bjergene i horisonten. Derude skulle han have endt sit liv, ganske som det undrede ham, at lærerinden ikke savnede oceanet, når hun var født på Hawaii.

#### TOM HORN

USA 1980. Tom Horn. **P-selskab:** Solar/First Artists. **Ex-P:** Steve McQueen. **P:** Fred Weintraub, Michael Rachmil. **As-P:** Sandra Weintraub. **P-sam-ordner:** Dixie Capp. **P-leder:** Michael Rachmil. **Instr:** William Wiard. **Instr-ass:** Cliff Colemann, Ed Milkovich. **Stunt-instr:** Gary Combs. **Manus:** Thomas McGuane, Bud Shrake. **Efter:** Selvbiografien »Life of Tom Horn, Government Scout and Interpreter«. **Foto:** John Alonzo. **Kamera:** John Toll/**Ass:** Michael Chavez, Horace Jordan. **Farve:** Technicolor. **Klip:** George Grenville/**Ass:** Larry Grenville. **Ark:** Ron Hobbs. **Dekor:** Rick Simpson. **Rekvis:** Marty Wunderlich. **Kost:** Luster Bayless. **Sp-E:** Phil Corey. **Musik:** Ernest Gold. **Musikbånd:** John Mick. **Tone:** William Manger, Richard Oswald, Jerry Jost, Joe Kite, Robert Knudson, Robert J. Glass, Don MacDougall. **Makeup:** Del Armstrong/**Ass:** Lon Bentley. **Frisurer:** Lynn Dell Kail. **Rollebesætter:** Sally Dennison. **Medv:** Steve McQueen (Tom Horn), Linda Evans (Glendolene Kimmel), Richard Farnsworth (John Coble), Billy Green Bush (Joe Belle), Slim Pickens (Sam Creedmore), Peter Canon (Anklager), Elisha Cook (Staldkarl), Roy Jensen (Mendenhour), James Kline (Arlo Chance), Geoffrey Lewis (Walter Stoll), Harry Northup (Burke), Steve Oliver (Gentleman Jim Corbett), Bill Thurman (Ora Haley), Bert Williams (Dommer), Mickey Jones (Kvægtyv), B. J. Ward (Kvægkonge), Bobby Bass, Richard Brewer, Mel Novak, Tom Tarpey, Bob West (Corbetts livvægter), Richard Kennedy (John Cleveland), Larry Strawberry (MacGregor), Jim »Two Dogs« Burgdorf (Dart), Pat Johnson (Ora Haleys livvagt), Jerry Wills (Rash), Walter Wyatt (Isam), Bob Orrison (Matt), Fargo Graham (Auktionarius), Leo Hohler (Auktionarius-assistent), Erik Owens (Dreng ved auktion), Tom Ferguson, Joe Massangale, Dave Moordigan, Michael E. Perry (Kvægtyve), Jimmy H. Burk, Bill Hart (Slagtere), Dan Corry (Vindmøllemand), Jeffrey M. Meyer (Gunfighter), Clark Coleman (Jimmy Nolt), Mike Chambers, Bob Kern, W. H. Manooch, Fred O'Dell (mænd i fødevareforretning), Drummond Barclay (Charlie Ohnhouse), Chuck Hayward (Proctor), Tom Runyon (Bartender), John L. Hallett, Jerry Jackson (Journalister), Victor Spelta (Mand ved bar), Jack Wester (Ung vicesherif), Alan L. Brown, Robert Elliot (Vagter), Gilbert Combs, Mike McCaughy, Walter Scott, Rock A. Walter (Horns tilfangetagere), J. P. S. Brown (Præst), Lee Barton, Roe Henson, Paul Pinnt (Cowboys), Larry Hollister (Bailiff). **Længde:** 98 min. **Udi:** Warner-Metronome. **Prem:** 16.6.80 – Imperial + Bio Lyngby + Bio Trio + Kosmorama (Århus) + Kino (Odense).

## THE LONG RIDERS

William Wiards »Tom Horn« ligner et regulært forsøg på at genoplive den klassiske western, og noget tilsvarende kan siges om Walter Hills »The Long Riders«. Tom Horn er en af de skikkelser fra det gamle vesten, der hidtil ikke har været særlig ofte behandlet på film. Til gengæld handler »The Long Riders« om et stykke velkendt amerikansk folklore: Jesse James og hans bande. Disse prominente outlaws har vi senest mødt i Philip Kaufmans særprægede film »The Great Northfield Minnesota Raid«, der nærmest er afmytologiserende i sit forhold til stoffet. Det klassiske værk er naturligvis Henry Kings »Jesse James« fra 1939, hvor Tyrone Power som Jesse og Henry Fonda som broderen Frank fremtræder som ædle Robin Hood-skikkelser. Siden er der fulgt utallige film. I 1957 lavede

Nicholas Ray f.eks. »The True Story of Jesse James«. Den får i Filmens Hvem Hvad Hvor et af Bjørn Rasmussens ultrakorte signalementer: »Gu' ve'?'«.

Både Jesse og Frank tilhørte den sydstats-guerilla, som under William Quantrill opererede i Missouri og Kansas. Kort efter krigens afslutning i 1865 dannede de så sammen med brødrene Younger den bande, som i de næste femten år skulle husere i Missouri og nabostaterne. Banden specialiserede sig først og fremmest i at plyndre banker, upersonlige og magtfulde institutioner, som i forvejen var forhadte blandt fattige farmere. Selvom det således var de rige, James-banden stjal fra, forlyder der intet om, at den til gengæld gav til de fattige. Derimod tog den nye initiativer inden for branchen; det skal nemlig have været Jesse James og hans mænd, der i sommeren 1873 som de første dristede sig til at standse og plyndre et tog. Det offentlige hyrede detektiver fra Pinkertons bureau til at jage banditterne, men det var uden større succes, dels fordi James-brødrene havde lært for meget som guerilla-soldater, dels fordi lokalbefolkningen ikke ville samarbejde med myndighederne. Landbofami-

og synger om, skyldes det netop dette, at han døde for en forræders hånd. Folkloristerne kan med mange eksempler vise, at dette element altid har haft store muligheder for legendedannelse i sig. I øvrigt er den ædle rover en i forvejen eksisterende arketype, som traditionen af sig selv hæfter Jesse James på.

Walter Hills »The Long Riders« får alle ovennævnte historiske fakta med, uden at det på nogen måde bliver tyngende, tværtimod er historien stramt og præcist fortalt. Vi genkender den vitale stil fra »Krigerne«.

Når oldtidens grækere tog plads i amfiteatret for at se et nyt skuespil, kendte de altid i forvejen den myte ud og ind, som stykket handlede om. De kom for at se, hvordan den blev fortalt denne gang, hvordan f.eks. Euripides behandlede emnet i forhold til Sofokles. Den amerikanske western udviser faktisk en nær parallel til dette. Hver instruktør fortæller sin version af historien om slaget ved Little Big Horn, ildkampen ved OK Corral eller Jesse James' endeligt. Nogle vil indlægge et budskab i deres version, men i f.eks. »The Long Riders« skal man ikke lede efter et sådant. Imidlertid er der altså tale om historier, tilskuerne principielt kender i forvejen, og i sin

En af filmens stærke sekvenser viser dernæst James- og Youngerbrødrene tavse ride ind i byen, mens mørket er ved at falde på. De rider op foran en saloon, som Pinkerton-folkene netop kommer ud fra. »En femten-års dreng, der var sinke!« siger Jesse James, hvorefter samtlige Pinkerton-folk skydes ned. Episoden er fortalt på en måde, der er den islandske saga værdig. Her som i det hele taget fortæller Walter Hill først og fremmest, hvorledes personerne handler. Psykologisk analyse interesserer ham ikke.

Det tætte familiesammenhold, forstærket af den bitterhed, der efter borgerkrigen fandtes hos den tabende part, er et vigtigt element i »The Long Riders«. Kvinderne er alle stærke og stædige, de sætter ikke spørgsmålstegn ved deres mænds aktiviteter, men er ubetinget solidariske. Meget tyder på, at Cole Younger i virkeligheden har haft lige så meget at skulle have sagt som Jesse James. Også han havde været guerilla-soldat under Quantrill og var senere kaptajn i den regulære sydstats-hær. Han må have haft en vis uddannelse, han talte og skrev i hvert fald grammatisk korrekt. I 1903, da han var blevet benådet og løsladt fra fængslet, skrev han en selvbio-



Fire gange brødre i »The Long Riders« – David, Keith og Robert Carradine, Nicholas og Christopher Guest, Dennis og Randy Quaid, Stacy og James Keach

lierne var giftet ind i hinanden, og mange var på en eller anden måde i familie med James- eller Youngerbrødrene.

Den 7. september 1876 vendte lykken sig for røverne. Et forsøg på at plyndre banken i Northfield i Minnesota blev en fiasko, idet de var ventede på forhånd. Kun Jesse og Frank slap bort; de tre brødre Cole, James og Robert Younger måtte efterlades hårdt sårede og kom i fængsel, mens bandens øvrige var blevet dræbt. I de følgende år måtte James-brødrene holde en lav profil, men et par togroverier mere blev det da til. Den 3. april 1882 blev Jesse James imidlertid skudt ned bagfra i sit eget hjem. En vis Robert Ford var hans gæst, men havde ikke kunnet stå for lysten til den udlovede dusør. Frank meldte sig selv til politiet seks måneder efter. Når det er Jesse James, der i den senere folkelige tradition bliver den af røverne, man husker og fortæller

første western er Walter Hill sig dette meget bevidst. Et indtryk af forudbestemthed hviler over beretningen, men atter uden at dette tynger den. Når banden er på vej til Northfield, ved vi hvad der skal ske, men det bliver filmen kun mere spændende af. Da det tidligt indgik i legendedannelsen, at Jesse blev skudt, da han stod op på en stol for at rette et billede på væggen, ved vi hvad klokken er slået, når Jesse siger: »Jeg synes, det billede hænger skævt«.

Det er ikke myten eller eventyret, »The Long Riders« lægger sig op ad, det er snarere slægtssagaen. Vi overværer, hvorledes de emsige Pinkerton-folk omringer James-fami- liens hus og smider en bombe ind ad vinduet. Det viser sig, at kun moderen og en evnesvag lillebror er hjemme, og sidstnævnte dræbes, da bomben eksploderer (det drejer sig om en autentisk begivenhed).

grafi. Filmen skildrer den rivalisering, der må have været mellem Jesse og Cole, udelukkende via replikskifter.

Jesse og Frank James spilles af brødrene Stacy og James Keach, og Youngerbrødrene af brødrene David, Keith og Robert Carradine. Denne rollebesætning er absolut kommet til at fungere som mere end blot en morsom idé.

Filmen er overvejende holdt i mørke billeder, mange optrin foregår på dunkle skovveje. Walter Hill har ikke tid til at vise os totalbilleder af smukke landskaber, det er action, der optager ham. Ligesom det var tilfældet i »Krigerne«, fremtræder adskillige kampscener elegant koreograferet. Der gøres disciplineret brug af slow motion, og flere steder er der eksperimenteret spændende med lyden. Filmens kulmination er nok skildringen af det mislykkede bankup i Northfield. De otte

mand rider ikke ind i en søvng prærieflække, men i en driftig handelsby, hvor det myldrer med mennesker på gaden. Her er banden ved at være en anakronisme. Der krydsklipes et stykke tid mellem James-brødrene, der inde i banken erfarer, at pengeskabslåsen er tidsindstillet og at Pinkerton-detektiverne i øvrigt har ventet dem til byen, og Cole Younger, der ude på gaden skal holde øje med tingene og hele tiden forstyrres af en skandinavisktalende person, der vil købe hans hest. Panikken stiger, en kunde løber ud af banken og råber om hjælp, Jesse skyder ham, hvorpå der med ét åbnes ild mod bankroverne fra alle sider. En sådan situation er set i mange westerns, men sjældent så medrivende afviklet som her.

»The Long Riders« er konstant underholdende i ordets bedste forstand. Den indfrier til fulde de forventninger, man efter »Krigerne« har kunnet stille til Walter Hill, og den er en af de bedste westerns, der er vist herhjemme i adskillige år.

#### THE LONG RIDERS

The Long Riders. USA 1980. **P-selskab:** United Artists. **Ex-P:** James Keach, Stacy Keach. **P:** Tim Zinnemann. **P-leder:** Gene Levy. **Instr:** Walter Hill. **Instr-ass:** Peter Gries, Mary Lou MacLaury. **Manus:** Bill Bryden, Steven Phillip Smith, Stacy Keach, James Keach. **Foto:** Ric Waite. **Kamera:** Lance Williams, Jim Licas, Frank Miller, Rick Neff. **Ass:** Baird Steptoe, Roger Gebhard, Sal Comacho, Richard Montagne. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Freeman Davies, Jill Demby. **Ass:** Lisa Churgin, Teri E. Dorman, Edward A. Warschilka, Jr., Miriam E. Weeks. **P-tegn:** Jack T. Collis. **Ark:** Peter Romero. **Dekor:** Bo Welch, Richard Goddard. **Rekvis:** Craig Raiche. **Ass:** Bruce Kasson. **Kost:** Bobbie Mannix (design), Tom Bronson (sup), Marie Brown, Dan Moore. **Komp/Arr:** Ry Cooder. **Musikbånd:** Jim Henrikson. **Musikere:** Ry Cooder, George Bohannon, Curt Bouterse, Oscar Brashear, Bill Bryson, Kim Dickinson, Mitch Greenhill, Milt Holland, David Lindley, Baboo Pierre, Tom Sauber. **Tone:** James Webb, Chris McLaughlin, Gordon Ecker, Jr., Marvin Walowitz, Les Fresholtz, Michael Minkler, Robert Fernandes. **Lyd-E:** Andrew London, Joe Holsen, Randy Kelley. **Ass:** Wylie Stateman. **Sp-E:** Larry Cavanaugh, Steve Lombardi. **Koreo:** Katina Savvidis. **Makeup:** Michael Germain. **Frisurer:** Chris Lee. **Stunt-instr:** Carig Baxley. **Stuntmænd:** Jim Burk, Billy Burton, Steve Chambers, Freddie Hice, Cliff Happy, Richard Humphreys, Mike H. McGaughy,

Jimmy Nickerson, Greg Walker. **Medv:** David Carradine (Cole Younger), Keith Carradine (Jim Younger), Robert Carradine (Bob Younger), James Keach (Jesse James), Stacy Keach (Frank James), Dennis Quaid (Ed Miller), Randy Quaid (Clell Miller), Kevin Brophy (John Younger), Harry Carey, Jr. (George Arthur), Christopher Guest (Charlie Ford), Nicholas Guest (Bob Ford), Shelby Leverington (Annie Ralston), Felice Orlandi (Mr. Reddick), Pamela Reed (Belle Starr), James Remar (Sam Starr), Fran Ryan (Mrs. Samuel), Savannah Smith (Zee), Amy Stryker (Beth), James Whitmore, Jr. (Mr. Rixley), John Bottoms (Mortician), West Buchanan (McCorkindale), Edward Bunker (Chadwell), Martina Deignan (Shirley Biggs), Allan Graf (Graf, kunde i bank), Chris Mulkey (Vernon Biggs), Thomas R. Myers (Bankkasserer), Marlise Pieratt (Wilhelmina), Glenn Robards (Læge), Tim Rossovich (Pitts), Lin Shaye (Kate), Gary Watkins (Heywood, bankkasserer), Peter Jason, Steve Chambers, Duke Stroud, William Traylor (»Pinkerton«-mænd), J. Don Ferguson (Præst), Hugh McGraw (Sanger), Prentiss E. Rowe (Sherif Rowe), Stuart Mossman (Togfører), Michael Lackey (Gustavson), Mitch Greenhill (Guitarist), Bill Bryson (Banjospiller), Tom Sauber (Violinist), Jimmy Medearis (Landmand), Edgar McLeod (Fotograf), Louis Contreras (Mand ved bar), Kalen Keach (Lille Jesse), R. B. Thrift (Archie). **Længde:** 101 min. **Udl:** United Artists. **Prem:** Palladium.



Martin Sheen og Sam Waterston i scene fra »Eagle's Wing«

## EAGLE'S WING

En western, der er ganske forskellig fra »The Long Riders«, er »Eagle's Wing«. Du lille hvid mand, jeg stor kriger. Filmen er en engelsk produktion, optaget i Mexico og instrueret af Anthony Harvey, af hvem vi i Danmark sidst har set »Players«, som bestemt ikke var noget at råbe hurra for. Harveys nye film er svær at placere som western, og det er da også tydeligt meningen, at den skal være det. Det er historien om en hvid mand og en indianer, der begge er besat af tanken om at eje en pragtfuld hvid hingst. Filmens titel er et poetisk udtryk, indianerne kan bruge om en hest.

Fortællingen ser ud til at foregå ca. 1830 i det nuværende New Mexico, men tilskueren bliver længe holdt i vildrede med, hvad den egentlig skal dreje sig om. Først overværer vi en gruppe kiowaindianere overfalde en gruppe comancher. Comanchehøvdingen er den hvide hingsts oprindelige ejermand, men kiowaerne får ikke fat på dyret, det bringer sin hårdt sårede ejermand i sikkerhed tværtimod. Dernæst følger vi en tid pelsjægerne Pike og Henry, af hvilke den ene er mere uvant med livet i vildmarken end den anden, idet Henry dog alene er rede til at acceptere denne situation. Der er lagt op til en interessant beretning om forholdet mellem de to mænd, men det bliver ikke til noget, for kiowaerne overfalder dem, stjæler deres heste og proviant og dræber Henry. Alene i vildmarken optager Pike forfølgelsen af indianerne. Han støder på comanchernes gravplads. Høvdingen er nu

død, og man er i færd med at forrette dødsritualerne. Pike ser sit snit til at bemægtige sig den afdødes flotte hest. Så begynder der atter noget, der øjensynlig skal være en ny handlingstråd: En diligence er på vej over prærien. Blandt passagererne er en kvinde, der netop er blevet enke. Mandens kiste befinder sig i en vogn, der kører i forvejen. Der er også en katolsk præst og hans unge søster blandt passagererne. Filmen tager fat på at etablere vor fortrolighed med rejseselskabets medlemmer, og vi begynder så småt at forvente en lang og kompliceret handlingsgang. Men så bliver også rejseselskabet overfaldet af kiowaindianere, i øvrigt et overfald, vi oplever ret utraditionelt, idet alt ses inde fra vognen. Passagererne udplyndres, og lidt senere kommer en enkelt indianer alene tilbage og bortfører præstens søster.

Her er det, filmen går over til udelukkende

at blive en forfølgelsehistorie, måske med allegoriske overtoner. Indianeren opdager på et tidspunkt, at en hvid mand er kommet i besiddelse af comanchehøvdingens hest, og med pigen på slæb sætter han efter Pike. Det lykkes ham at stjæle hesten, og derefter er det Pike, der forfølger kiowaen. Pike ved dog ikke, at denne har en hvid kvinde hos sig. Hesten skal bringe indianeren prestige hjemme, men for Pike bliver den et symbol på det frie liv i vildmarken, han gerne vil tilegne sig efter at have haft fiasko i sit eget samfund. I det lange løb går indianeren af med sejren, hesten bliver aldrig Pikes. Filmen efterlader ham i vildmarken.

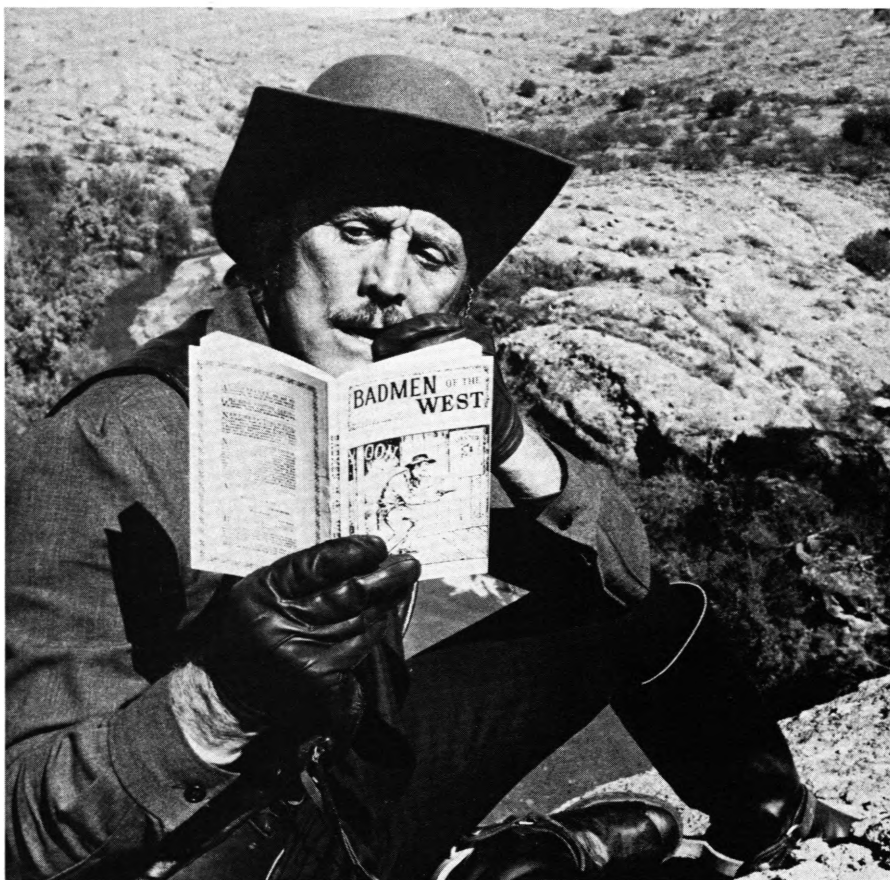
Historien har nok set spændende ud på papiret, men efter filmens første tre kvarter keder man sig en del. Harvey vil hellere dvæle ved enkeltsituationer end fortælle en historie. I et interview (Sight and Sound, efterår 1979) indrømmer han også, at der hele tiden kom nye ideer til under optagelserne, men det ser faktisk ud til, at han selv tror, der er kommet et mere spændende resultat ud af denne fremgangsmåde.

Filmen udnytter kun i ringe grad de muligheder, der ligger i det psykologiske spil mellem indianeren og pigen. I samme interview kommer det frem, at det oprindeligt var tanken at det skulle være enken, der blev bortført. Det var der måske kommet en mere spændende historie ud af. Enken spilles af Stéphane Audran. Harvey siger i interviewet: »Originally, I thought that Stéphane Audran was the character who should have been kidnapped, because she's such a fine actress and because it would have been fascinating to see all that sophistication stripped away. You could have gone a great deal further.«

Filmen betjener sig af minimal dialog. Stéphane Audran har ikke en eneste replik. Billederne skal tale for sig selv. Der er unægtelig også mange flotte ting at se på i filmen. Fotografen Billy Williams' Panavision-landskaber imponerer, og den natlige scene på den indianske begravelsesplads er fascinerende komponeret. Dertil kommer, at Sam Waterston er meget overbevisende som indianer. Pike spilles af Martin Sheen med samme jagede ansigtsudtryk, som vi kender fra »Apocalypse Now«. Som helhed er der tale om en udpræget »art film«, en af den slags film, der nok med tiden vil få sin egen lille menighed.

#### DU LILLE HVID MAND, JEG STOR KRIGER

Eagle's Wing. England 1978. **P-selskab:** Eagle's Wing Productions. For Rank. **Ex-P:** Peter Shae. **P:** Ben Arbed. **P-sup:** Bruce Sharman. **P-leder:** Héctor Lopez. **Eksteriorleder:** Philip Kohler. **Instr:** Anthony Harvey. **Instr-ass:** Jake Wright, Manuel Muñoz, Terry Pearce. **Manus:** John Briley. **Efter:** Fortælling af Michael Syson. **Foto:** Billy Williams. **Farve:** Eastman. **Kamera:** David Harcourt, Manuel Gonzalez. **Klip:** Lesley Walker. **P-tegn:** Herbert Westbrook. **Ark:** Agustín Ytuarte. **Kost:** Phyllis Dalton. **Sp-E:** Leon Ortega. **Komp/Dir:** Marc Wilkinson. **Tone:** Don Sharpe, Simon Kaye, Gerry Humphreys. **Makeup:** George Frost, Ana Guerrero. **Medv:** Martin Sheen (Pike), Sam Waterston (White Bull), Harvey Keitel (Henry), Stéphane Audran (Enken), Caroline Langrishe (Judith), John Castle (Præsten), Jorge Luke (Red Sky), Jorge Russek (Gonzalo), Manuel Ojeda (Miguel), Pedro Damian (José), Claudio Brook (Sanchez), José Carlos Ruis (Lame Wolf), Farnesio de Bernal (Munk), Cecilia Camacho (ung pige), Enrique Lucero (Shaman), Julio Lucena (Don Luis). **Længde:** 111 min. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** Grand.



Kirk Douglas i scene fra »Cactus Jack«

## CACTUS JACK

Mens Eagle's Wing« tager sig selv meget højtideligt, skal der til slut kort omtales en western, der hverken tager sig selv, westerngenren eller noget andet alvorligt. Westernfarcen har som undergenre allerede en lang historie. I halvfjerdsere har den været dyrket på traditionel vis af f.eks. Burt Kennedy og på fornyende vis af Mel Brooks. Hal Needhams »Cactus Jack« (originaltitel: »The Villain«) har som udgangspunkt en virkelig skæg idé: Den er direkte inspireret af en bestemt serie tegnefilm, nemlig Chuck Jones' historier om ulven Wile E. Coyotes stadige forsøg på at fange The Road Runner, strudsens, der siger beep-beep.

Historien fortæller om den fæle skurk Cactus Jack Slade (på et tidspunkt iført ulveskind), der altid kommer galt afsted, selvom han har bogen »Badmen of the West« at kikke i, når han begår bankrøverier o.lign. Cactus Jack spilles af Kirk Douglas, der ikke er overbevisende som komiker. Gennem hele filmen forsøger han at få ram på den skønne Ann-Margret, der eskorteret af muskelbundet Arnold Schwarzenegger skal transportere nogle penge gennem vildmarken.

Tegnefilmens ophævelse af naturlovene er ganske pudsigt overført til realfilm, men hvor det opskruede tempo er det bærende element i Road Runner-serien, går tingene alt for langsomt i Needhams »rigtige« film. Vittighederne er også på det jævne. Kirk Douglas' illoyale hest er den morsomste medvirkende og burde have haft sit navn på forteksterne. Alt i alt falder det i øjnene, at der ikke er stof nok til en film af normal længde i ideen.

#### CACTUS JACK

The Villain. **Eng. Titel:** Cactus Jack. USA 1979. **P-selskab:** Rastar Films, Inc./Mort Engelberg Productions. **Ex-P:** Paul Maslansky. **P:** Mort Engelberg. **As-P/P-leder:** Stu Fleming. **Instr:** Hal Needham. **Instr-ass:** David Shamroy, Hamburger, Toby Lavallo, Frank Bueno. **Stunt-instr:** Gary Combs. **Manus:** Robert G. Kane. **Foto:** Bobby Byrne. **Luftfoto:** David Nowell. **Kamera:** Ray de la Motte, Joseph Dallet Steuben/Ass: Ted Tadashi Sugiura, Eric Engler, Kenneth Nishino. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Walter Hannemann/Ass: Bud Clarke. **Ark:** Carl Anderson. **Dekor:** Robert Gould. **Rekvis:** Bill Petrotta/Ass: Frank Ayre. **Kost:** Bob Mackie (for: Ann-Margret), Luster Bayless. **Sp-E:** Cliff Wenger Sr., Clifford Wenger Jr., Carol Lynn Wenger. **Musik:** Bill Justis. **Musikbånd:** Almon Teeter. **Arr:** David H. Davis, Jack L. Martin, Carl Brandt, Bill Justis. **Sange:** »The Villain« af Buddy Cannon, Bob Younts; »Handsomen Stranger« af Jimmy Darrell, Joe Smart; »Charmin« af Buddy Cannon, Kenny Starr, Bob Younts, Jimmy Darrell; alle sunget af Mel Tillis. **Tone:** John V. Speak, Darrell; alle sunget af Mel Tillis. **Tone:** John V. Speak, Bill McCaughey, Aaron Rochin, Mike Kohut, Dale Johnston (Sup). **Hestetræner:** Bobby Davenport. **Medv:** Kirk Douglas (Cactus Jack), Ann-Margret (Charming Jones), Arnold Schwarzenegger (Handsomen Stranger), Paul Lynde (Nervous Elk), Foster Brooks (Bankmand), Ruth Buzzi (Damsel in distress), Jack Elam (Avery Simpson), Atrother Martin (Parody Jones), Robert Tessie (Anxious Beaver), Mel Tillis (Telegrafmand), Laura Lizer (Pige), Ray Bickel (Mand), Jan Eddy (Sheriff), Mel Todd (Dirigent), Jim Anderson (Bartender), Ed Little (Lille mand ved bar), Dick Dickinson, Richard Brewer (Bargæster), Charles Haigh, Ron Duffy, Earl W. Smith, Mike Cerre, Lee Davis (Sælger), Dick Armstrong (Billetsælger), Sheldon Rosner (Lille mand udenfor bank), Bud Stout (Grossmed) samt hesten Ott (Whiskey). **Stunts:** Bobby Sargent, Walter Wyatt, John Ashby, Jim Burgdorf, Steve Chambers, Gilbert Combs, H. P. Evetts, Clifford Happy, Bennie Moore Jr., Jeff Ramsey, Larry Randles, Joree Sirianni, Susan Backlinie, Regina Parton, Jeanie Coulter, Andree Williams. **Længde:** 93 min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 30.5.80 – Cinema 1-6. Indspilningen startet 18.10.78 i Arizona.

# Henry James på film



**Aktualiseret af premieren på James Ivorys film »Europæerne« redegør Peter Schepelern for Henry James' forfatterskab og filmene efter James' romaner og noveller**

Henry James (1843-1916) er en af den moderne litteraturs nøglepersoner, et forbindelsesled mellem Flaubert og Proust. Han har selv kaldt Flaubert for »a writer for writers«. Med endnu større berettigelse kunne prædikatet hæftes på ham selv. For var James i det store og hele for sofistikeret en kunstner til at opnå ligefrem bred popularitet, så har han i det mindste altid nydt kritikeres og kollegers bevågenhed, blev på sine ældre dage uanfægtet omtalt som Mesteren.

Han er en af de store fortællere. Han skrev over tyve romaner og mere end hundrede fortællinger (foruden essays, skuespil, erindringer, dagbøger). Hans beherskelse af den psykologiske fortælling udvikledes med årene til et sådant mesterskab, at hans romaner blev til store, næsten uoverskuelige, undertiden også overbroderede panoramaer – hele symfonier om den menneskelige psyke. Det var måske ikke helt uden grund, når hans modstandere hævdede, at han i sine sene romaner sagde »mere og mere om mindre og mindre«.<sup>1</sup>

James – søn af filosofen Henry James Sr. og bror til filosofen William James – var født som amerikaner, men besøgte allerede i drengesårene ofte Europa, og selv om han levede størstedelen af sit liv i England og kort inden sin død blev naturaliseret englænder, var det bestandigt spittelsen mellem den nye verden og den gamle, der optog ham. Han var

den perfekte tilskuer til og registrator af to kontinenters sæder og skikke, han var den anglo-amerikanske litteraturs Proust, på sporet efter den tabte tid og det tabte land, men samtidig en opmærksom observatør af sin samtids dårskab, snobberi og magtesløshed over for konventionernes livshæmmende forskrifter.

Hans betydning for romanens udvikling i vort århundrede hænger først og fremmest sammen med hans – man kan næsten sige – opdagelse af begrebet point of view's betydning. James er den første store romanforfatter, der samtidig havde dyb teoretisk interesse for roman-tekniske problemer, hvilket måske kan tolkes som et genrens degenerations-symptom: Når forfatteren bruger lige så meget tid på at kigge sig selv i kortene som på at spille dem ud, er man nok nået til en afsluttende fase. Det tyvende århundredes roman gik også et skridt videre. Hvor James stadig kun placerede sine tekniske og teoretiske overvejelser som forord og essays omkring sine romaner, blev de blandt andet med Huxley og Gide flyttet helt ind i fortællingen. Man var nået til meta-romanen.

Baggrunden for point of view-begrebets gennembrud som teknisk styrende for fortællingen var den visualisme, der var blevet mere og mere fremtrædende i fiktions-prosaen i sidste halvdel af 1800-tallet – et fænomen, som er fristende at forklare ud fra fotografiets

voksende dominans. Det er den førende litterære og biografiske James-kender, Leon Edel, som har peget på kameraets, efter hans mening fatale, indflydelse på romankunstens udvikling.<sup>2</sup> Både Tolstoj (væddeløbet i »Anna Karenina«), Flaubert (markeddscenen med den interessante parallel-montage i anden dels 8. kapitel af »Madame Bovary«) og 'skandinaverne', især Lie og Bang, dyrkede en fotografisk visualistisk stil i præ-filmiske tider. James, der beundrede og kendte Flaubert, førte den visualistiske stil videre. Selv om han ikke direkte i sine teoretiske essays taler om point of view (men dog har en multiformtalt novelle med netop denne titel), er det først og fremmest hans værker og hans kommentarer hertil, der er baggrunden for den voksende point of view-bevidsthed, der slår igennem i 1900-tallets fiktionslitteratur. Det tog især fart, da James-beundrerer Percy Lubbock med sit indflydelsesrige skrift om romanens teori i 1921 kom med en teoretisk udredning af de romantekniske problemer og uddrog essensen af James' mere eller mindre implicite metode: »The whole intricate question of method in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view – the question of the relation in which the narrator stands to the story. He tells it as he sees it.«<sup>3</sup>

Med James lærer romanforfatteren for alvor at fremstille verden sådan som den ses



Modsatte side:  
Lisa Eichhorn i scene  
fra »Europæerne«.  
T.v. Deborah Kerr i  
scene fra »The  
Innocents« og nederst  
en scene fra  
»Arvingen« med  
Ralph Richardson,  
Montgomery Clift,  
Olivia de Havilland og  
Miriam Hopkins



gennem et bestemt par øjne. I essay'et »The Future of the Novel« (1899) siger James: »The novelist can only fall back on that – on his recognition that man's constant demand for what he has to offer is simply man's general appetite for a *picture*. The novel is of all pictures the most comprehensive and the most elastic. It will stretch anywhere – it will take in absolutely anything«. Det er næsten samtidig med, at en anden stor faderskikkelse for den moderne roman, Joseph Conrad, præciserer, at »my task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is before all, to make you see«. <sup>4</sup>

Både visualismen og point of view'et som ordnende princip i prosaen blev dominerende i den moderne roman, om end nogle, som Edel, ser en fare i denne kameraprosa og peger på, at maleriet – i samme truede situation ved fotografiets gennembrug – klogt søgte nye veje, hvor fotografiet – i hvert fald ikke umiddelbart – kunne følge det.

James synes ikke at have haft nogen særlig interesse for det nye medium, ét sted – i novellen »Crapy Cornelia« (1909) – skildres dog, hvordan en mands synsfelt bestandig blokeres af en kvindes hoved med stor hat »that grew and grew, that came nearer and nearer, while it met his eyes, after the manner of images in the cinematograph«. <sup>5</sup> Alligevel bidrog James til den udvikling, der med tiden

ville føre romanen nærmere og nærmere den filmiske fortælling, sådan som det fuldendes med den behaviouristiske roman, der bryder igennem med Hemingway, den hårdkogte skole og siden den nye franske roman.

Filmen har ikke kastet sig over James' værker med samme grådighed som over så mange andre store epikers værker, og det skyldes nok, at selv om James med sin bevidste udnyttelse af point of view'et og med sine visuelt prægnante fortællinger, hovedsageligt opbygget omkring præcise optrin og scener med dialog (som i nogle romaner udgør over halvdelen af tekstmassen), så udtrykker han sig alligevel nok så meget gennem sin forbindende prosa, der pertentlig og undertiden en kende overcisereret vanskelig lader sig erstatte af filmen.

Men i tidens løb, især i de senere år, er han dog blevet filmatiseret.

Den lille Venezia-fortælling »The Aspern Papers« (på da. De ensomme i Venedig), om en litteraturforskers forsøg på at lokke en berømt afdød digters kærlighedsbreve fra modtageren, nu en senil gammel dame, blev via en dramatisering filmatiseret uden større succes i 1947 som »The Lost Moment« (instrueret af Martin Gabel) med Agnes Moorehead som sædvanlig type castet som excentrisk gammel dame (à la »Magnificent Amber-

sons«), Robert Cummings som litteraten og Susan Hayward som damens niece. Filmen svægede i falsk veneziansk undergangsmantik.

I 1949 filmatiserede William Wyler James' tidlige roman »Washington Square« også via – og med samme titel som – en dramatisering: »The Heiress« (Arvingen). Historien om den strenge fader, der nærer – berettiget – mistanke om, at hans datters bejler kun – eller i hvert fald hovedsagelig – er ude efter hendes penge og derfor forpurrer forbindelsen med det resultat at hun kommer til at sidde med sit håndarbejde »for life, as it were«, hører til James' enkleste og varmeste. Wylers film, der kom lige efter hovedværket »The Best Years of Our Lives«, var en fin, stilfærdig karakterstudie med Olivia de Havilland som den beskedne datter (der i filmen og dramatiseringen vinder styrke gennem sin modgang), Ralph Richardson som hendes kolde, forbitrede far og Montgomery Clift som bejleren, der opgiver partiet, da faderen trækker pengene tilbage. Det var et behersket kamerspil om retten til at sætte andre mennesker på prøve. Hvilke idealer og hvilken kærlighed tåler det?

Det af James' værker, som i nyere tid har haft størst udbredelse, er imidlertid nok fortællingen »The Turn of the Screw« (på da. Skruen strammes), en kort gyser – en genre, James dyrkede med forkærlighed. Den blev i

1961 under titlen »The Innocents« (De uskyldige) filmatiseret af englænderen Jack Clayton efter et manuskript af Truman Capote, på et tidspunkt, hvor den også var blevet yderligere kendt gennem Benjamin Brittens raffinerede operaversion fra 1954.

James' bøger kredser uophørligt om det seksuelle uden at nævne det direkte med et ord. Personerne går i en kompliceret, ritualistisk runddans omkring det unævnelige, lige som James vist nok også selv gjorde. Denne atmosfære af fortrængning, fortielse og underforståelse hersker også i »The Turn of the Screw«, og det er da heller ikke så *farfetched* som det kunne lyde, når Edmund Wilson<sup>6</sup> i sin tid tolkede hele historien om en guvernantes forsøg på at redde to små børn fra onde genfærdige dæmoniske indflydelse som en seksuelt frustreret kvindes hallucinatoriske forestillinger. Karakteren af de to børns unævnelige brødre forbliver gennem hele fortællingen en hemmelighed. I denne nagleføring af en ellers uomgængelig doktrin i suspense-fiktion – kravet om mysteriets sluttelige opklaring – er der noget typisk James'k. Det var derfor så forkert, det kunne være, når britten Michael Winner – efter et manus af dramatikeren Michael Hastings – lavede filmen »The Nightcomers« (Den natlige gæst), 1971, som en såkaldt 'prequel', der fortalte forhistorien om, hvad der egentlig skete, dengang hovmesteren Peter Quint huserede på herresædet. Det er naturligvis fristende at gisne, men det er netop gisningerne det bør blive ved. At give os syn for sagn og vise Brando som sadoerotisk Quint forføre den tidligere guvernante, mens de to englebørn kigger gennem nøglehullet var unægtelig en massivt uintelligent løsning på James' gåde. I Claytons film – som har perfekt hold på temaets dobbelttydige karakter og aldrig forråder James' originale uåndgribelighed og ironi ved at forfalde til banal horror – var Deborah Kerr den perfekte guvernante, hjemsoget enten af usædvanlig uartige børn, af spøgelser ved højlys dag eller af freudiansk tydbare tvangsneuroser.

En anden af James' sære historier fra om ikke de okkulte så i det mindste fra de plagede sider af sindslivet er »The Altar of the Dead« (på da. De dodes alter i samlingen Løgneren og andre noveller), en bizar beretning om en ensom mands dødsdrift, der efterhånden drager ham til sig, så han foretrækker sit kapel for de døde og sluttelig døden selv frem for livet og kærligheden. I Truffauts filmatisering – under titlen »La chambre verte« (Det grønne værelse), 1978 – forekom det hele måske endnu mere overraskende: det var vel ikke den hemmelighed, man havde forestillet sig, at »Ung Flugt«s instruktør rugede over, og alligevel vil det være forkert at sige, at filmen falder uden for Truffauts øvrige. Allerede i debutfilmen blev der – med visse komplikationer til følge – rejst et alter og tændt et lys for en af de store døde. Balzac var lige ved at gå op i flammer. I »La chambre verte« helligholder hovedpersonen ikke blot sine 'egne' døde – først og fremmest hustruen – men også kendte kunstnere, hvis portrætter hænger på kapellets vægge, blandt dem, selvfølgelig, også Henry James'. Den stærke, meningsløse og selvdestruktive

passion har Truffaut også skildret i både »Bruden var i sort og »I kærlighedens lænker«, hvor døden, som i »La chambre verte«, bliver den eneste brugbare hævn, der kan rettes mod livets bitterhed.

Hidtil har ingen turdet binde an med James' største romaner – »The Portrait of a Lady«, »The Wings of Dove«, »The Ambassadors« og »The Golden Bowl«, disse intrikat sammenspundne broderier, der med formidabel teknisk virtuositet og en egen hyperkulteriveret ironi formidler selv mikroskopiske bevægelser og forskydninger i personernes psyke. Dog har »The Portrait of a Lady« dannet grundlag for en TV-serie i seks dele, instrueret af James Cellan Jones, sendt i dansk TV 1970 (som Portræt af en dame), ligesom romanen »The Spoils of Poynton« er sendt som føljeton, instrueret af Peter Sasdy og vist i dansk TV (Poyntons herligheder). Og en række af hans noveller er også blevet televiseret: i USA »The Author of Beltraffio« (1977, instrueret af Tony Scott) og »The Jolly Corner« (1977, instrueret af Arthur Barron til serien The American Short Story, vist i svensk TV); i England »The Beast in the Jungle«, instrueret af Bill Hays og vist i dansk TV, samt »Kærlighedens veje«, en serie i seks dele over James-noveller – deriblandt »Daisy Miller« (1976, forskellige instruktører), vist i dansk TV,<sup>7</sup> og i Frankrig har Claude Chabrol i 1973 lavet to TV-film over den tidlige novelle »De Grey« (af Chabrol kaldet »De Gray«) og over James' sidste novelle »The Bench of Desolation« (»La banc de la désolation«).

Filmen har først og fremmest søgt blandt hans mere overkommelige værker, og to af tidens mest velopdragne instruktører, Peter Bogdanovich og James Ivory, har hver realiseret en James-filmatisering.

Fortællingen »Daisy Miller« var i 1878 James' gennembrud og hans eneste gedigne succes på begge sider af Atlanten. James karakteriserede selv historien (der findes i en da. overs. fra 1920) som en »little tragedy of a light, thin, natural, unsuspecting creature being sacrificed as it were to a social rumpus that went on quite over her head and to which she stood in no measurable relation.«<sup>8</sup> Den livsglade, uspolerede Annie – kaldet Daisy – Miller vækker ved sin ligefremme optræden forargelse hos det amerikanske selskab ved Europas mondæne lokaliteter i Schweiz og Italien. Hendes europæiserede landsmand Winterbourne følger med voksende forelskelse, beundring og forlegenhed hendes intetanende *déroute* i det gode selskab, hvor det kun opfattes som selvforskyldt, da hun pådrager sig romersk feber og sluttelig dør efter at have været på uskyldig måneskinstur til Colosseum sammen med en italiensk kavalier.

Bogdanovich' filmatisering fra 1973 blev generelt opfattet som lidt af en fiasko for en instruktør, som ellers tegnede til at blive Hollywoods nye duksedreng. Filmen kom aldrig til danske biografer, og har først for nylig kunnet ses på Museet. Efter Bogdanovich' overraskende debut »Targets« og fremragende og elegante film som »The Last Picture Show« og »Paper Moon«, var »Daisy Miller« – med alle sine diskrete og nydelige scenerier

– unægtelig tam. Den beherskede Winterbourne, der er James' point of view-figur i novellen, kommer, utvivlsomt utilsigtet, til at stå for Bogdanovich selv (og man noterer sig da også, at han overvejede at spille rollen selv): han har de gode meninger og de bedste intentioner, men han kan ikke omsætte dem i handling, når det gælder. Instruktøren synes helt overvældet ved problemerne med at filme Rom i 1973 så det ser ud som i Rom i 1870'erne, at hindre Cybill Shepherd (der er bedre i rollen end hun har haft ord for) i at falde i sin lange kjole, at få selskabs-scenerne til at forløbe med nogen elegance og afvikle Mildred Natwicks tedrikning i kurbadets bassin uden komplikationer. Det lykkes ham faktisk at klare alle de tekniske forhindringer, men nået til vejs ende indser man, at der i grunden ikke var så farlig meget andet at byde på.

Ansporet af »Daisy Miller«s succes skrev James samme år den lille roman »The Europeans«, der skulle tilfredsstille hans redaktørs ønske om en mere munter sag. Hvor han i »Daisy Miller«, såvel som i den foregående roman, »The American«, havde skildret amerikanerne i Europa, »innocents abroad« (for nu at pege på en mere uhøjtidelig fremstilling af samme emne, nemlig Mark Twains), så vender han i »The Europeans« temaet om og viser europæernes besøg i USA og de deraf følgende kulturelle og sociale brydninger. Søskendeparret Felix og Eugenie – han en charmerende men ikke overvældende talentfuld kunstmaler, hun en (ikke mere helt ung) baronesse på vej væk fra sit venstrehandsægteskab med en obskur tysk fyrste – møder uentet op hos deres onkel Mr. Wentworth i Boston. Han er en streng, from og nøjsom forretningsmand, enkemand med to giftefærdige døtre. I det puritanske New England-miljø kommer de to slægtninge som et vindpust fra en bizar, eksotisk verden, som især den ene datter imødeser med romantisk beredvillighed, men som faderen er skeptisk overfor: »You must keep watch. Indeed, we must all be careful. This is a great change; we are to be exposed to peculiar influences. I don't say they are bad; I don't judge them in advance. But they may perhaps make it necessary that we should exercise a great deal of wisdom and self-control.«<sup>9</sup>

James viser kulturetsammenstødene i en underfundig, marionetagtig sædekomedie, i en række vittige scener, der altid undgår farcen og udleveringen. Og selv om redaktøren fik indtil flere ægteskaber til slut, gentager James alligevel – i lettere instrumentation – scenen fra »Daisy Miller« med den nølende tilbeder. Ligesom Winterbourne ikke kan få sig til at fri til Daisy i det afgørende øjeblik, fordi han er plaget af spekulationer om, hvor intim mon hendes forbindelse med den italienske kavalier er, kan Mr. Acton heller ikke bekvemme sig til at fri til Eugenie, fordi han vil have sikkerhed for, at hendes relationer til den europæiske fyrste er behørigt sat ud af kraft.

Fortællingerne fungerer i det hele taget som mørkere og lysere variationer over kulturetsammenstødet, men ikke på nogen simpel måde. I »Daisy Miller« står den uforstilte amerikanske uskyld og spontane livslyst over for den europæiske konventionalisme og





Scene fra »Europæerne«

etikette. Men i »The Europeans« er det vendt om, således at det er amerikanerne, der nok står som de ærlige, demokratiske, men også snævert forsagende puritanere i modsætning til de kunstneriske, fantasifulde og livsnydende europæere. Det er vulgaritet kontra selskabsmanerer; men også uskyld kontra forstillelse.

James Ivory (der arbejder sammen med manuskriptforfatteren Ruth Praver Jhabvala) har lavet én helt fremragende film, »Shakespeare Wallah« om et indisk-engelsk kultursammenstød, men også hans andre, af hvilke TV har vist »Autobiography of a Princess« og »Roseland«, har fine kvaliteter. Med sin psykologiske lydhørhed og næsten overciviliserede takt skulle James passe perfekt til ham.

»The Europeans« (Europæerne, 1979) er da også blevet det nydeligste, mest civiliserede stykke filmkunst, man kan tænke sig. Den registrerer fint sine diskrete pointer, lader aldrig sine personer i stikken, den kræser for de sarte æstetiske ganer med sine intrigers arabeskeagtige forløb. Men det er måske nok lidt vitaminfattigt. Det er en stilfærdig film, hvis der nogen sinde er lavet en. Pæne billeder, ånd, vid, lune, mennesker som man godt kan være i stue med. Men måske ikke ligefrem noget, der rusker i os eller vækker utæmmelige lidenskaber til live. Midt i al denne civiliserede bekymring omkring de nydelige mennesker, der går rundt i nydelige stuer og landskaber og under overholdelsen af så vidt muligt to kontinenters bedre selskabsmanerer prøver at få hinanden til at sige bare *lidt* mere end konventionen byder, undertrykker man en lille gaben. Filmens 'kunst' kommer i al

venlighed og stilfærdighed til at minde for meget om Felix' kunst, som præsenteres under forteksterne: charmerende og ferm, men ikke nogen større bedrift.

James selv byder på samme sirlige klokke-musik, kunne man sige til filmatiseringens for-svar. Men ind imellem sine scener og sin glitrende dialog kommer også hans på en gang rige og pertentlige, sofistikerede og alligevel levende prosa, den fødte fortællers uafbrudt analyserende stream of consciousness (som da også blev romankunstens næste skridt, efter at James havde ført den psykologiske realisme til perfektion). I filmen – med Ivorys affable filmiske kunstprosa – synes det hele så magert. Den peger uafvidende på, hvad der var galt med James' dramatik, når den skræller hans fortællinger for alt andet end intrige og dialog. Han var først og fremmest en formidabel fortæller, og det kniber for filmene at leve op til hans niveau. Der er mere at se hos James end filmene endnu har formået at vise.

Da Felix ytrer ønske om at male Mr. Wentworths portræt, svarer onklen: »The Lord made it, I don't think it is for man to make it over again«. <sup>10</sup> Naturligvis var James ingen gud – selv om hans udsyn over samtiden var noget nær guddommeligt – og Ivorys billedlig-gørelse af James' verden er ingen formastelighed. Men mesteren lader sig nu ikke sådan kopiere.

#### Noter

1. Jf. Henry James – A Collection of Critical Essays, ed. Leon Edel, s. 1.
2. Leon Edel, »Novel and Camera«.
3. Lubbock, XVII kap., s. 251.

4. James, Selected Literary Criticism, s. 182. Conrad, Preface to The Nigger of the Narcissus, Penguin-udg. 1963, s. 13.
5. James, In the Cage and Other Stories, Penguin 1974, s. 199-200.
6. Wilson, »The Ambiguity of Henry James« (1934), i samlingen The Triple Thinkers (1952).
7. Disse oplysninger er fremskaffet af Kaare Schmidt og Lennard Højbjerg.
8. Leon Edel, Henry James – The Conquest of London, s. 309.
9. James, The Europeans (Signet Classic), s. 49.
10. Do., s. 64.

#### Litteratur

- Dawson, Jan »The Continental Divide«, Sight & Sound, winter 1973-74, vol. 43, no. 1.
- Edel, Leon Henry James – A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, 1963).
- Edel, Leon Henry James – The Conquest of London (London 1962).
- Edel Leon »Novel and Camera«, IN The Theory of The Novel, ed. John Halerin (New York 1974).
- Greene, Graham »The Plays of Henry James«, Collected Essays (London 1969).
- James, Henry Selected Literary Criticism, ed. Morris Shapira (London 1963).
- James, Henry The Bodley Head Henry James, vol. I, with an introduction by Leon Edel (London 1967).
- James, Henry Daisy Miller. Filmudgave med Martin Rubins Bogdanovich-interview. (New York 1974).
- Lubbock, Percy The Craft of Fiction (Jonathan Cape, London 1965).
- Pearryæ, Gerald & Shatzkin, Roger (ed.) The Classic American Novel and the Movies (New York 1977).
- Pym, John »Where could I meet other screenwriters? – a conversation with Ruth Praver Jhabvala«, Sight & sound, winter 1978-79.
- Romberg, Bertil Studies in the narrative technique of the first-person novel (Lund 1962).
- Schepeleern, Peter »Pennen som kamera – Filmens indflydelse på litteraturen«, Sekvens – Filmvidenskabelig årbog 1979 (København).
- Spiegel, Alan Fiction and the Camera Eye, (Charlottesville 1976).
- Wagner, Geoffrey The Novel and the Cinema, Cranbury 1975.

# Toccata i E-vold

Espen Høiland Carlsen

James Toback, forfatter og litteraturlærer på New York City College, er hidtil kun optaget i filmannalerne som manuskriptforfatter til Karel Reisz' »The Gambler«, men i flere tilfælde har han arbejdet sammen med Martin Scorsese og Paul Schrader. »Fingers« er hans debut som instruktør, og inspirationen fra »Taxi Driver« er klar: Samme forpinte East-side-kulisse, samme akkumulerende vold, samme fotograf, Mike Chapman, og samme spiller centralt placeret, Harvey Keitel. I »Taxi Driver« var han alfonsen, som hovedpersonen (Robert de Niro) rettede sin massakre mod, her er han selv hovedpersonen, der udfører en vold af samme karakter.

Jimmy Angelelli er en totalt spaltet person med en vulgær smågangster som far og en nervesvækket, tidligere musiker som mor. Han tjener sit udkomme ved at indkassere gæld hos faderens bookmakerkunder, samtidig med at han prøver at skabe sig en karriere som koncertpianist. De to sider af hans væsen står aldeles uformidlet over for hinanden, og når han hverken hamrer i klaveret eller i debitorernes hoveder, er han et sammensurium af generte og aggressive attituder. Da han bliver forelsket i en pige, må han nærmest voldtage hende for at vise sin ømhed, og da han skal demonstrere sine evner som pianist, bliver han nervøs og impotent.

Hvor han går og står – sågar når han indkasserer for faderen – medbringer han en kassettespiller, der vræler naive popmelodier af The Jamies, The Drifters, The Angels etc. i en evig medie-muzak, som Jimmy også er et produkt af. Selvom faderen er trængt, hviler han dog i sin Little Italy-identitet, den jødiske mor er definitivt forsvundet ind i sindssygen, mens Jimmy svømmer i en hvirvel af modstridende påvirkninger. Indtil han dumper ved sin klaverprøve, søger han at leve op til modernens krav, men derefter tager faderens verden helt over. En operette-gangster ved navn Patsy Riccamonza nægter at betale sin spillegæld, og det er ikke længere et spørgsmål om penge, men om familiens ære. Jimmy gør ikke sit arbejde ordentligt (han nøjes med at voldtage Riccamonzas elskerinde), men da han finder sin far myrdet, bliver han endelig klar over, hvem han er. Han rykker ud og henretter Riccamonza med de bare næver.

Sideløbende med kampen mellem moder- og faderskikkelsen søger Jimmy sit eget i kærligheden. Han kaster sine øjne på en dopet billedhuggerinde, Carol, som viser sig at stå i et dybt afhængighedsforhold til alfonsen Dreems, et omvandlerende potenssymbol af en muskuløs neger. Carol interesserer sig en smule for Jimmy, men lige så snart Dreems spiller med musklerne, falder hun til patten



James Toback –  
instruktør-debutant med voldsomt talent

igen – og det i bogstaveligste forstand, da »the old man« får hende og en anden pige til at slikke hans brystvorter, mens Jimmy ser på. (Da Dreems lidt efter bliver sur over, at pigerne ikke vil kysse hinanden, knalder han heres hoveder sammen, men Jimmy gør ikke noget. Hans magt er så fuldkommen, at han ikke behøver spille den ud direkte over for en underlødigt konkurrent).

Det skal indrømmes, at »Fingre« ikke er nogen god titel, men man sukker endnu en gang over, at det tilsyneladende er »Et beskidt job« at lokke det forkerte publikum ind at se en kompliceret film. Original-titlen ligner en efter-rationalisering på den færdige film, for Harvey Keitels fingre er på konstant flugt: på pianotangenterne, på kassettespillerens knapper, på bilrattet, han fumler ved elevatorers og telefoners trykanordninger, ved sit tøj, ved sit ansigt og ved sin revolver. »You are scared«, siger Carol til ham, men det forstår han ikke, for han tør jo gå ind til den ukendt pizzeria-ejer og slå ham til milanese-blanding, han tør sige til skallesmækkeren Dreems, at han er lun på en af hans piger, og han tør attackere selveste Riccamonza og rive ham i småstykker.

Imidlertid er det ikke bare Jimmy, der er »scared«. Alle personer lever borte fra deres eget mærke: Faderen føler sig trængt ud af sine enemærker af yngre folk, Riccamonza

overspiller vildt sin rolle som ny stjerne i mafiaen, Carol frygter Dreems, og supermanden selv ser inderligt åndsfraværende ud midt i sine orgier. Ingen får, hvad de ønsker, og alle reagerer de aggressivt – på andre steder og mod andre personer, end der, hvor de føler nederlaget. De »kompenserer«, »projicerer« og »sublimerer«, som man siger i den psykoanalyse, som lurer i hvert klip. Der er Freud på knægten, kan man roligt sige.

Ud over musikken – som også i filmens kontekst er et usandsynligt postulat – drejer

alle menneskelige ytringer sig om vold og sex i en syndig pærevælling. »I'll smash your face« er almindelig konversation, »tiits«, »ass«, »pussy«, »dick« og »the clap« taler man en del om, og når man bruger grovheder i voldelige situationer, stammer de alle fra underlivet: »Shovel it up your asshole«, »cock-sucker«, »motherfucker«, og en central del af Jimmys opgør med Riccamonza består i at rive pikken af ham. Seksualiteten er voldelig, og volden er seksuel. Sammenhængen er påvist før, men her er der simpelthen ikke andre ytringsmuligheder tilbage. Alt drejer sig om huller i den menneskelige krop: at fylde dem, der er, eller at lave nogle nye.

Det er en sort messe, Toback afholder, men der er en præcision i hans billedforbrug og en bunden energi i hans instruktion, som holder opmærksomheden fangen det meste af vejen. Harvey Keitel er mere end god som Jimmy Angelelli. Han overbeviser os ganske vist aldrig om, at han kan spille klaver (trods en manende køretur ind på hans hænder under fugaen fra Bachs E-moll toccata), men resten har han foruroligende, igangsættende udtryk for: sulten, ømheden, farligheden og skuffelsen. En meget åben og sårbar præstation. Tisa Farrow (lillesøster til Mia) lægger

fint mælkehvid hud og nervøse fregner til Carol, og eks-fodboldstjernen Jim Brown spiller Dreems med mange muskler og en del mave. Endelig er Michael Gazzo pragtfuld som faderen, hæst skrålende, kærlig, ærekær og plump på eet brædt. Det er (italiensk-)amerikansk birollekomedie i stjerneklasse.

Til filmens »power« hører også, at den i »Sight and Sound« er udråbt til en af 70'ernes bedste amerikanske film, og at der i Frankrig nærmest er opstået en kult omkring den, men det kan ikke eliminere dens skavanker i en besindig danskers øjne. Dens tematik er nok for hårt trukket til, at vi kan acceptere nogen almenlydighed, voldsdyrkelsen går det skridt over stregen, der vækker mistanke, og symbolikken er lovlig bombastisk. Desuden forekommer det dybt utilfredsstillende og ikke så lidt krukket at slutte af med et fadt tableau, hvor Jimmy, efter at have myrdet sin faders morder, sidder NØGEN på en klaverbænk og stirrer patetisk ind i kameraet. Der må man bede om sine himmelblå.

Hvor Scorsese i »Taxi Driver« opererede med en politisk undertekst, insisterer Toback på dybdepsykologien. Alle kræfter, der beskrives i filmen, udspringer og slutter i mennesket selv, mens samfundet kun optræder som neutral kulisse for den individuelle skæbne. Det kan han jo have lov til at mene, men det kniber med at overbevise os andre om, at det holder vand. Vi har også læst om Freud og Reich, men vi tror ikke helt så meget på dem, som de gør i New York, og især tror vi vel ikke på, at man kunne løse alverdens problemer ved at sende nøglepersonerne til psykiater.

Scorsese, Schrader og Toback står for en forlængelse af den individualistiske tradition i amerikansk tænkning, og alle går de ud fra en principiel skepticisme, der grænser faretruende til misantropi og defeatisme. Svagest hos Scorsese, som får sit på det tørre ved sin evigt skiftende interesse for vidt forskellige emner og stilarter, og stærkest hos Schrader, der er ved at stivne i en reaktionær revselse af omverdenens letsind og holdningsløshed. I midten står Toback med et effektivt filmsprog og et stort manuskript-potentiale, som imidlertid først vil folde sig helt ud, når han får kastet de sidste psykoanalytiske klodser overbord.

#### DET BESKIDTE JOB

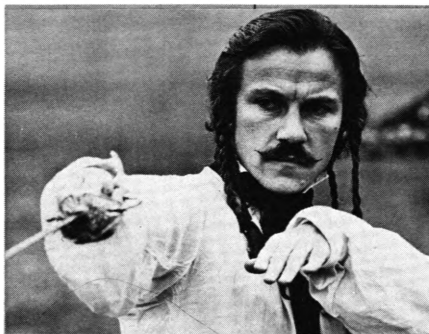
Fingers. USA 1978. **P-selskab:** Brut Productions. **P:** George Barrie. **P-leder:** Dick Stenta. **Instr:** James Toback. **Instr-ass:** Dan McCauley, Peter Runfola, Stewart Lyons. **Manus:** James Toback. **Foto:** Mike Chapman. **Kamera:** Fred Schiuler. **Farve:** Eastman-color. **Klip:** Robert Lawrence. **P-tegn:** Gene Rudolf. **Dekor:** Fred Weiler. **Kost:** Albert Wolosky. **Musik:** »Toccata i E-mol« af Johann Sebastian Bach; »Now is Forever« af Sammy Cahn (tekst), George Barrie (musik), sunget af Jerry Vale. **Tone:** John Fondus, Bill Varney, Lee Lasarowitz. **Frisurer:** Bob Grimaldi. **Makeup:** Irving Buchman. **Medv:** Harvey Keitel (Jimmy Angelli), Tisa Farrow (Carol), Jim Brown (Dreems), Michael V. Gazzo (Ben Angelli), Marian Seldes (Jimmys mor), Carole Francis (Christa), Georgette Muir (Anita), Danny Aiello (Butch), Dominick Chianese (Arthur Fox), Anthony Siroco (Riccamonza), Tanya Roberts (Julie), Ed Marinaro (Gino), Zack Norman (Politimand), Murray Mosten (Dr. Fry), Jane Elder (Esther), Lenny Montana (Luchino), Frank Pesche (Raymond). **Længde:** 90 min. **Udi:** Alliance. **Prem:** 2.5.80 – Grand. Indspilningen startede 9.2.77.



»Gaden uden nåde«



»Alice bor her ikke mere«



»Duellanterne«



»Knive i ryggen«



»Eagle's Wing«

## Harvey Keitel

Harvey Keitels filmkarriere har fra starten været nøje forbundet med Martin Scorseses. Han havde lige af-tjent sin værnepligt i marinen, da han i '67 reagerede på en avisannonce om et ulønnet job i et filmprojekt på New York University. Instruktøren var den ligeledes ukendte Scorsese, og filmen hed »Who's That Knocking At My Door«. Keitel kom til at spille hovedrol-len og har siden været næsten fast in-ventar i Scorseses film.

I '70 var Keitel både skuespiller og produktionsassistent i »Street Scenes«, en slags skitse til »Mean Streets«, som gjorde både ham og Scorsese berømte og præsenterede en ny, spændende skuespiller ved navn Robert de Niro. I »Alice bor her ikke mere« spillede han en vigtig bi-rolle som en forkrampet playboy, og i »Taxi Driver« var han teenageluderen Jodie Fosters kyniske alfons, som Robert de Niro afreagerer sit had på.

Ved siden af begyndte han at spille teater off-off-Broadway og tilhørte en overgang La Mama-gruppen. Så meldte han sig ind på manuskript-li-nien på Actors Studio, men det egentlige studium blev dog skuespilleriet med Lee Strasberg og Frank Corsaro som lærere.

I tv-sammenhæng slog han igen-nem med en skurkerolle i en Kojak-episode og som den jødiske storgang-ster Bugsie Siegel i »The Virginia Hill Story«, men efterhånden placerede han sig definitivt som filmskuespiller.

Få af de film, han har medvirket i, har haft den helt store gennemslags-kraft (og på den kendteste af dem, »Dommedag nu«, blev han efter uoverensstemmelser med Coppola erstattet af Martin Sheen i hovedrol-len), men Keitel har bidt sig fast som en af tidens mest spændende skue-spillere. Især når instruktørerne giver ham lejlighed til at vise den sensitive, nervøse del af sit talent ved siden af det rå slugger-image, som i »Fin-gers«.

E.H.C.

#### Filmografi:

**68:** Who's That Knocking at My Door? **70:** Street Scenes. **73:** Mean Streets/Gaden uden nåde. **74:** Alice Doesn't Live Here Any More/Alice bor her ikke mere. **75:** That's the Way of the World Shining Star; Taxi Driver/Taxi Driver; **76:** Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's History Lesson; Mother, Jugs and Speed/For fuld udrykning. **77:** Welcome to L.A.; The Duellists/Duellanterne. **78:** Fingers/Det beskide job; Blue Collar/Knive i ryggen. Eagle's Wing/Du lille hvid mand – jeg stor kriger. **80:** Bad Timing; Death Watch; Saturn 3.

# Anja Breien: Takt og tydelighed

Søren Birkvad

Kvaliteten i Anja Breiens fire spillefilm har foreløbig bevæget sig mellem det respektable og det betagende. Man(d) skal være noget af en skrækkelig Olfert for at være sur på en film som »Hustruer« fra 1975, der meddelte sit rødstrømpebudskab i en sjov og i bedste forstand publikumsbevidst form, men jeg synes nu også, der var noget slapt og forudsigeligt over dens måde at rømse op på (jvf. den kollektive arbejdsform). Breiens debutfilm »Voldtægt« fra 1971, som jeg ikke har set, skal have været et noget skematisk, socialrealistisk debatoplæg om en ung formodet voldtægtsmands kvaler i retsmaskineriet, en højst ufeministisk sag skal jeg hilse og sige. Mellem disse to og den nye, sympatiske søvndysende »Arven« finder vi imidlertid en veritabel perle: »Den alvorlige leg« fra 1977. Skønt overset af publikum og køligt modtaget af enkelte anmeldere repræsenterer den i mine øjne den hidtil lykkeligste forening af holdning, håndelag og sensualisme hos sin instruktør. Den er melankolsk uden at være slukøret, lavmælt uden at forstille sig og dens plastiske udsagn om Manden og Kvinden klarer sig fri af den sædvanlige pædagogiske åndenød. Den er kort sagt alt det danske film gerne vil være i disse år, men sjældent er.

## »Den alvorlige leg«

Ironisk nok er filmen et resultat af forskellige produktionskompromisser. Filmatiseringen af Hjalmar Söderbergs roman fra 1912 var oprindelig lagt i hænderne på nordmanden Per Blom som led i en norsk-svensk co-produktion (svensk kapital og skuespillerstab + norske teknikere), men da Blom blev syg, måtte hans landsmand Anja Breien træde til kun to uger inden optagelsernes start. Breien har selv skiftevis bagatelliseret og fremhævet de ugunstige tilblivelsesvilkår, men i mine øjne er resultatet blevet overmåde helstøbt og personligt.

Filmen udspiller sig i perioden 1897-1912, og skildrer den erotisk alvorlige leg mellem den unge stockholmerjournalist Arvid Stjärnblom og malerdatteren Lydia Stille. Det starter som en kejtet, men heftig sommerforelskelse, men Arvid vil ikke binde sig, og deres veje skilles. Lydia bliver en rig, gammel mands »fattige luksuskone«, ligesom Arvid glider ind i et trygt og dovent ægteskab med borgerdatteren Dagmar, som et stykke tid har været

Anja Breien



hans elskerinde. Nogle år efter, i 1907, da Arvid er avanceret til musikanmelder ved sit blad, møder han tilfældigt Lydia i operaen, og deres følelser for hinanden blusser op igen. Lydia bliver skilt fra mand og barn for at kunne være Arvids elskerinde, men da han den sommer rejser fra byen til sin fars dødsleje, trøster hun sig i sin ensomhed med Arvids kollega, Kaj Lidner. Som følge heraf opstår der et langt smertefuld tomrum i deres forhold, men de overvinder krisen. Kaj Lidner indser sit nederlag og begår selvmord. Da hustruen imidlertid opdager Arvids utroskab, og han samtidig erfarer, at Lydia gennem nogen tid har »bedraget« ham med en ung dramatiker, beslutter han sig for at bryde op. Han afviser et sidste desperat »frieri« fra Lydia, opløser ægteskabet og rejser alene som sit blads udenrigskorrespondent til en »verden uden for Verona«.

Filmens psykologiske miljø er det lukkede rum, kærlighedens fortæntning og forsnævring i et borgerligt samfund, hvor det erotiske liv er henvist til dertil indrettede reservater: ægteskab og utroskab. Heri ligger filmens perspektiv – og dens suggestive kraft. »Den alvorlige leg« virker nemlig både som et elementært kammerespil om Den Store Kærlighed og som et lige så elementært vidnesbyrd om de begrænsninger, der pålægges os, når vi skubber følelserne midlertidigt til side, fortier dem eller dyrker dem i smug.

Breien afdækker i løbet af filmen det tilsyneladende tilfældige mønster af ubesluttsomme og rastløse følelser, der i tidens løb samler sig og gør sig til skæbne over de to. »Man väljer inte sitt öde. Och man väljer lika litet sin hustru eller sin älskarinna eller sina barn. Man får dem, och man har dem, och det händer att man mister dem. Men man väljer inte!«, siger Arvids kollega Markel, men mens romanen følger dette deterministiske livssyn til sin almindelige pessimisme, afmystificerer filmen skæbnebegrebet ved at fremstille det som summen af undladelsessynder. Af valg der kunne træffes, og ting der burde siges, mens tid var. »Livet bliver en række tilfældigheder. Tiden går. Og først bagefter kan man se, at det hele er sket, uden at man rigtig havde del i det«, som Inger Christensen skriver i sin smukke programartikel til filmen.

Arvid må som mand tro, at han kan vælge mellem at binde sig og at leve livet. Han tåler ikke, at en kvinde gør fordringer på ham, for frihed er for ham udsættelse, fravær af engagement og risiko. Først vil han løbe hornene af sig. Dernæst satser han på karrieren, for før han har etableret sig standsmæssigt, har han »intet at byde hende«. Siden udskyder han tanken om skilsmisse af hensyn til økonomien, familiens omdømme og sin lidt sløve anstændighedsfølelse over for hustruen. Og mens advancement følger advancement i veldisponeret rækkefølge, lader han tilfældet råde i sit følelsesliv. Han er sensitiv og taktfuld og ikke uden berettiget selvfølelse, men som mand nærer han mistillid til sine egne følelser, og han bliver smerteligt forvirret og påståelig, da Lydia til sidst gør op med deres konventionelle dobbeltliv.

Som kvinde må Lydia i modsætning til ham tro, at kærligheden er hendes eneste fremtid. Hun har ingen karriere at tage vare på, hen-

des område i dette højt specialiserede mandssamfund er følelsernes og erotikkens. Alene derfor er hendes engagement i forholdet til Arvid anderledes helt, ja, næsten desperat. »Ud vil jeg, ud!«, skriver hun i et brev til ham, men længslen efter vidder lader sig kun konkretisere i hendes forsøg på at »gribe ind i et andet menneskes skæbne«, som hun selv udtrykker det. Nok deponerer hun nemlig sin kærlighed ved at »tro« og »vente« på ham, men hun er også den udfarende part i mere eller mindre selvcamoufleret form. Hun er den, der fra starten tilbyder sig, selvom det er med udsigten til økonomiske afsavn, ligesom hun bryder ud af sit køb & salg-ægteskab og siden fortvivlet går til anden side for at udfylde svælget mellem sig og Arvid. Af de to borgerlige halvfemsersjæle er Lydia den mest uborgerlige, fremmed for den venlige rutine i Arvid og Dagmars lutherske ægteskab og løftet af stor og fast lidenskab: »mig får du älska på hedniskt vis!«.

Det er et psykologisk stof, hvor almenmenneskelige og samfundsskabte mekanismer lapper over hinanden, og kun en Inger Christensen kan vist yde filmen fuld retfærdighed i dens poetisk velafbalancerede blanding af nuancerigdom og utvetydighed. Enkelte anmeldere har set Breiens Söderberg-filmatisering som en sobert uselvstændig referatfilm, men heri er jeg dybt uenig. Den vemodfulde tone og stilfærdige ironi i personskildringen er ægte söderbergsk, ligesom filmens rolige, af-

med Arvid i et kort og ufølsomt afskedsbrev. Derved bliver hendes trang til at »gribe ind i et andet menneskes skæbne« til et noget tvetydigt udtryk for strindbergsk magtbegær hos kvinden, mens udsagnet i filmen bevarer sin integritet som renhørtet desperation. Söderbergs pointe forekommer ikke i filmen, hvorved hele forholdet får lov til at bevare sin mening, og romanens lurende nihilisme afværges.

I forbindelse med denne tematiske forskydning har Jørgen Oldenburg i sin anmeldelse i Kos. 137 set filmens slutning som et eksempel på svigtende pointeringsøve. Lydias afskedsgave til Arvid, en lille lommekniv, er i romanen et kontant udtryk for parrets fremtidige uforsonlighed, mens filmscenen, hvori den forekommer, fremstår dramatisk uformidlet »i en saglig, lidenskabsløs billedprosa, der ikke lader ane, hvor definitivt bruddet mellem Lydia og Arvid denne gang er«. Eksemplet kan give os et meget godt fingerpeg om Breiens foreløbige styrke og svaghed som filmkunstner. Kan den sceniske opbygning og det lille håndgribelige symbol ikke overbevise os om opgørets uigenkaldelighed, så kan Breiens skuespillere til gengæld! »Den alvorlige leg« fængsler via enkeltscenernes rensedede skønhed og intensitet, unægtelig ikke ved hjælp af den dramatiske konstruktion eller symbolske signaler. Breiens form er direkte. Med sine film sætter hun problemer under debat, men i en sindig og taktfuld pro-



Scene fra »Den alvorlige leg«

klarede tempo er i nær kontakt med rytmen i den gammeldags realistiske roman. At den herudover ret nøje følger romanens handling og fine dialog – med indlagt off screen-fortæller – kan dog ikke i sig selv være suspekt, især ikke fordi instruktøren i øvrigt har skåret ind til nerven i historien. Det brede persongalleri, de filosofiske svinkeærinder og løse, historiske fodnoter er reduceret til fordel for en præcision af kærlighedstemaet.

Først og fremmest har Breien styrket filmens nutidige perspektiv med sit forsvar for Lydias figur. I romanen sættes hun til sidst i et pludseligt, negativt lys, idet hun efter at have ført et dobbeltliv med den unge dramatiker Törne kasserer hele sit hidtidige liv sammen

saform, der i mine øjne – her – er alt andet end lidenskabsløs.

Igen synes jeg »Den alvorlige leg« opsummerer denne sans for det direkte. Den perentlige rekonstruktion af Stockholm omkring århundredeskiftet er gennemført med lune og kolorit – ikke mindst i forhold til de Bellmannsyngende, maskuline fællesskaber, der noget nær oser af cigarer, punch og hyggelige sjofærfæ! Overhovedet er det sensualismen i billeder og spil, der er filmens særkende. I malstrømmen af sugekys og sengehalm, som man som ivrig biografvoyeur hengiver sig til, er det sjældent at opleve en kærlighedsfilm,

der i den grad virker som et erotisk sus gennem tilskueren. Stefan Ekman og Lil Terselius gennemspiller deres kærlighed i et sart mønster af berøringer, blikke og favntag, der i ladet erotik ligger lige langt fra »Elvira Madigan«s latterlige eau de cologne-følsomhed og den erotiske røknuser-realisme, vi kender fra andre moderigtige film.

Breien har i manuskriptets tilrettelægning og især i sin personinstruktion snoet sig behændigt uden om vulgærfeministiske faldgruber ved ikke at idealisere eller sentimentalisere Lydias figur på bekostning af den egentlige hovedperson. Lil Terselius – en forrygende filmisk dejlighed – er som Lydia drænet for forløren kvindemystik, hun er stærk af et rent hjerte, men i Stefan Ekmans Arvid har hun fundet et værdigt modstykke. Han fjumser ikke bare monotont rundt og hænger med ørerne, som mange danske filmskuespillere ville have gjort i hans sted, men tilfører passiviteten format og holdning. Som noget helt væsentligt får han med sit moderne, fintmærkende forsvar for rollen *tid* til at udfolde sin kunst som skuespiller.

Måske er det denne forståelse for skuespillerens betydning der gør, at selv den mindste rolle i »Den alvorlige leg« vibrerer med et temperament og en dybde, der én gang for alle burde gøre op med det automatiske snobberi for hovedroller. Det er i de vittigt ironiske scener uden for Arvid og Lydias elskovsrede, at filmen diskret trækker periodens sæder og særheder op i en række kendte skuespilleres skikkelse. Allan Edwall præsterer et af sine farligt festlige figurer som redaktør Markel, der med udsgiten til en rap lille afpresning nærmest bobler af fryd, da chefen – Erland Josephson – hen på natten dukker op på redaktionen med en af byens løse fugle. Katarina Gustafsson er snu og tøsæt og til sidst værgeløst fortvivlet som Arvids hustru Dagmar, mens Catharina Larsson lyser op som en lille eksplosion af klassisk pikanteri som en middagsgæst, der med et strejf af Arvids hånd indleder en målrettet aften dress-flirt! Morsomst er dog Ernst Günther som Arvids brumbasse af en svigerfar, en rødmosset og pompøs huspatriark, der på to minutter »ordner« parrets økonomi og præsenterer Arvid for sine ordner – dog ikke frimurerinsignierne forstås! – hvorefter han jovialt skyder maven frem og buldrer: »du skall ock ej bedriva hor, ty därav kommer pläga stor!«.

»Den alvorlige leg« er dét kritikere kalder en »lille« film. Den er uden en suveræn kunstnerisk vision eller opsigtsvækkende æstetik, men har slet og ret tillid til sin histories bærekraft. Dens billeder er farveblidt romantiske, men undfanget af et kamera, der holder sig beskedent i baggrunden i afmålte, rolige halvtotale. Som kærlighedsfilm indskrives den sig i en yndet, skandinavisk tradition for realistisk, borgerligt dagligstuedrama – Ibsen, Strindberg, Bergman, Panduro – men inden for disse gammelkendte rammer er den noget af det smukkeste jeg i mit (unge) filmliv har set.

#### »Arven«

Når dette nummer af Kosmorama udkommer vil Anja Breiens nyeste film, »Arven«, sandsynligvis være taget af plakaten forlængst.

Det er hvad der sker, når den i forvejen hårdt prøvede redaktør modtager sine artikler med obligatorisk befippede forsinkelser. Alene derfor skal jeg fatte mig i korthed: »Arven« er ikke noget særligt!

Breien har i denne rent norske film forladt den såkaldt »individualistiske« form og ladet et kollektiv af personer være hovedfigur: en familie af borgerskabet. Da dens overhovede, den angiveligt barnløse enkemand og skibsreder Kai Skaug, dør, efterlader han sin enorme formue til den øvrige familie på den betingelse, at de forvalter den i samlet trop. Delingen af løsøret udløser et brødnid mellem arvingerne, der får den borgerlige fernis til at krakelere i materialistisk junglekrig og ægte-skabelige kramp. Rigtig rav i den bliver der dog først, da universitetsbibliotekaren Jon, skibsrederens bror, nægter at tiltræde som familieselskabets formand, hvorved alle millioner står i fare for at tilfalde Kræftens Bekæmpelse! Jons beslutning er et oprør med tilbagevirkende kraft mod afdøde, som han altid har stået i skyggen af, og mod familien som helhed. Han bakkes alene op af sin 17-årige, nervøst oppositionelle datter Hanna, der dog viser sig at være hans afkom af sind mere end af skind. Et gammelt brev afslører nemlig, at hun i virkeligheden er datter af skibsrederens og Jons traumatiserede hustru Märtha, hvorved Hanna i filmens overraskende slutscene står frem for den måbende familie som den egentlige arving!

Det psykologisk tungt ladede plot skal ikke bare blotlægge almindelig menneskelig gridskhed, men også afsløre det net af nagende traumatiske bindinger og sociale holdningsmodsatninger, der trives i denne konfliktsky familie. Det er der kommet en småkedelig, men ikke egentlig dårlig film ud af. Kombinationen af Ibsen og Bergman er smagfuld og professionelt redelig, men den støver. Prosaformen er slet og ret prosaisk, uden »Den alvorlige leg«s kødelige poesi. Breien har villet lave en film, der både er tragedie og farce, men den bredt anlagte gruppeskildring går ud over dybden i de enkelte portrætter og muligheden for identifikation. Ligesom den humoristiske distance er for tilbageholdt til, at den kan opnå sin tilstræbte, groteske effekt. Resultatet er hverken blevet fugl eller fisk.

Hvad der derimod bør fremhæves, er Breiens vanlige sans for detaljen – kameraets fiksering på statussymbolerne i nærbilleder

og lange panoreringer – og for personinstruktionen, der har lige lidt til overs for familiens opkomlinge som den gamle, slående selv-sikre mor, ligesom Anita Bjørk og Espen Skjønberg som Märtha og Jon lutrer deres roller i en ram atmosfære af seksuelle knuder og bristefærdig aggressivitet.

Anja Breiens praksis som filmkunstner er i sig selv en tilbagevisning af det tåbelige krav om, at kvindelige instruktører partout skal lave specielle »kvindefilm« (a la »Hustruer«). Med sine fire vidt forskellige film har hun pointeret det indlysende rigtige i, at kvinder kaster sig over *alverdens* genrer og emner! Indtil videre har den »Alvorlige leg« givet os en forsmag på hendes åbenlyse talent for – med egne ord – »at være nuancerig, men samtidig tidelig og kraftfuld«. Vi venter stadigvæk spændt på noget, der er lige så godt eller endnu bedre.

## Facts om Breien:

Født 1940 i Oslo. Breien er uddannet på filmskolen IDHEC i Paris. Hun startede i branchen som henholdsvis scriptgirl og instruktør-assistent hos Henning Carlsen på »Sult« (1966) og »Mennesker mødes og sød musik opstår i hjertet« (1967). Hendes instruktørdebut fandt sted i 1967 med »Jostedalsrypa«, der indgik som bidrag i novellefilmen »Dager fra 1000 år«. Gennembrud i 1975 med »Hustruer«, der er en af norsk films største succeser til dato. Breien arbejder for tiden på en film, »Førfølgelsen«, om hekseførfølgelser i Norge i 1600-tallet.

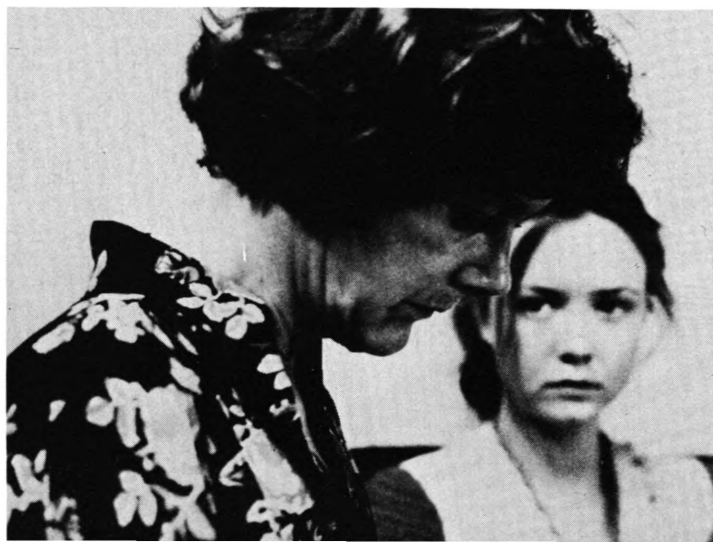
### FILMOGRAFI:

#### Kortfilm:

- »Jostedalsrypa« (1967)
- »17. maj – en film om ritualer« (1969; + kl.)
- »Ansikter« (1969)
- »Mine søskend Goddad« (1972)
- »Muren rundt fængslet« (1973; + ma.)
- »Arne Bendik Sjur« (1973)
- »Herbergisterne« (1973)
- »Gamle« (1975)

#### Spillefilm:

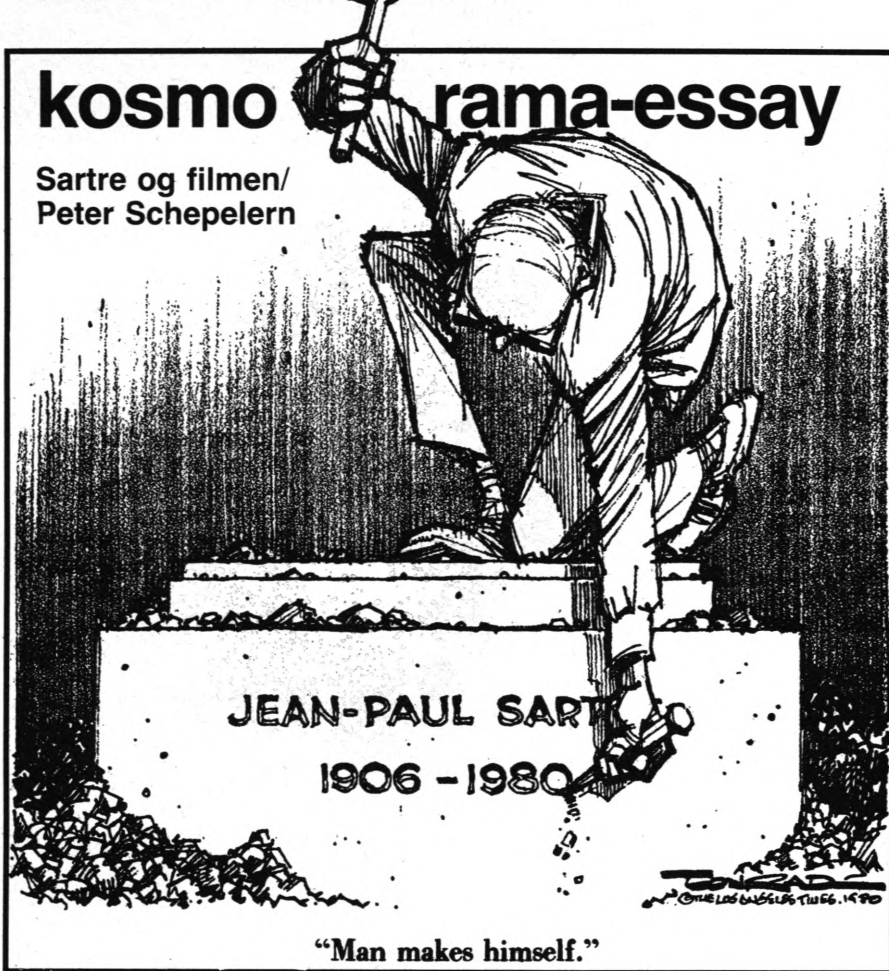
- »Voldtekt – Tilfældet Anders«/»Voldtægt« (1971; + co.-ma.)
- »Hustruer« (1975; + ma.)
- »Den alvorsamme leken«/»Den alvorlige leg« (1977; + co.-ma.)
- »Arven« (1979; + co.-ma.)



Anita Bjørk  
og Hege Juve i  
»Arven«

# kosmo rama-essay

Sartre og filmen/  
Peter Schepelern



“Man makes himself.”

I sin erindringsbog skriver Sartre:

»Jeg tør vædde på, at min generation ikke kan nævne tidspunktet for deres første møde med filmen. I blinde trådte vi ind i et traditionsløst århundrede, som skulle komme til at adskille sig fra de andre ved sine dårlige manerer, og den ny kunstart, den folkelige kunst, gav et billede af vort kommende barbari. Den var født i en røverkule, blev af myndighederne henregnet blandt markedsgøglet og havde således et folkeligt væsen, der forargede alvorsmænd. Det var en forlystelse for kvinder og børn; vi elskede den, min mor og jeg, men vi tænkte ikke meget over den og talte aldrig om den: taler man om brød, hvis det ikke mangler? Da vi opdagede, at den var til, var det allerede en rum tid siden, at den var blevet vort vigtigste behov ... I de almindelige sales demokratiske ubekvemmelighed havde jeg lært, at denne nye kunst tilhørte mig, som alle. Vi havde samme udviklingsalder: jeg var syv år og kunne læse, den var tolv år og kunne ikke tale. Det sagdes, at den befandt sig på et begynderstadium og måtte gøre fremskridt; jeg tænkte, at vi ville vokse op sammen. Jeg har ikke glemt vores fælles barndom ...«<sup>1)</sup>

En snes år senere, i 1931, var Sartre blevet filosofilærer ved gymnasiet i Le Havre, og da han ved den årlige prisoverrækkelse skulle holde tale for studenterne, valgte han at tale om filmkunsten. På det tidspunkt havde han allerede – sammen med vennerne Nizan, Aron og Lagache – haft planer om at udarbejde et filmmanuskript<sup>2)</sup> og havde også, sammen med Nizan og Simone de Beauvoir,

som han havde truffet i 1929, optaget små amatørfilm, en af dem med titlen »Bjerggribben«.<sup>3)</sup>

I foredraget vender han tilbage til barndomsoplevelsen, »for det er med filmen ikke med teatret, man i dag begynder«. Han konstaterer den – især utvivlsomt i provinsielle skolekredse – generelle mangel på respekt »for denne populære kunstart«, men det er for så vidt udmærket, »for i visse dunkle sale, overset af lærere og forældre, vil I kunne finde en diskret kunst, som man endnu ikke har tudet jer ørene fulde om, og om hvilken ingen vil drømme om at sige, at den er en kunstart, og overfor hvilken man med ét ord har overladt jer i en uskyldighedstilstand«.

Hvor den ældre generations åndshøvdinge affærdigede filmen – Anatole France hævdede f.eks., at »filmens udgør det værste folkelige ideal – det drejer sig ikke om verdens undergang, men om civilisationens undergang«, tvivlede Sartre ikke på filmen som kunstnerisk medium: »Jeg går ud fra, at filmen er en ny kunst, som har sine egne love, sine særlige virkemidler, som ikke kan begrænses til teater, og som har ligeså meget at tilbyde vores kultur som græsk eller filosofi«.

I sin tolkning af det specifikke ved filmen hæfter han sig især ved tidsligheden: »I filmen bliver handlingens fremadskriden skæbnesvanger, men den fortsættes. Det drejer sig ikke mere om tragediens abstrakte og beskærede tid, men man kan sige, at hverdagens varighed, dette vort livs banale forløb, pludselig har kastet sine vinger, vist sig i sin umenneskelige nødvendighed. Samtidig, blandt

alle kunstarter, er den nærmest ved den virkelige verden: virkelige mennesker lever i virkelige landskaber... Alt forekommer naturligt, undtagen denne march mod slutningen, som ingen kan standse«.

Med udgangspunkt i Pabsts »Die freudlose Gasse« og Gance' »Napoléon« karakteriserer han filmens univers: »Lad os beundre denne ubønhørlige, men smidige sammenkædning, denne sammenslyngning, hvor begivenheder fulde af mening følger sig ind, på én gang bestemt af naturen og af ånden, denne splittelse af handlingerne der finder sted pludseligt i sammenkædninger, snart klare, snart brudte, disse korte og flygtige påmindelser, disse dybe og hemmelige samspil mellem hver genstand og alle de andre: sådan er filmens univers«.

Og han slutter med at berolige forældrene: »Filmene er ingen dårlige skole«.<sup>4)</sup>

Fra Simone de Beauvoirs memoires ved vi, at den unge Sartre bevarede sin filminteresse. »Der var et medium, som Sartre satte næsten lige så højt som litteraturen: filmen. Det var mens han så billeder flimre hen over et lærred, at han modtog sin åbenbaring om kunstens fundamentale nødvendighed og indså hvor beklageligt tilfældigt vores fysiske baggrund var i sammenligning«.<sup>5)</sup>

Her i 30'erne så de film som Buñuels »Un Chien Andalou«, Pudovkins »Storm over Asien«, Stroheims »The Wedding March«, Sagans »Mädchen in Uniform«, Chaplins »City Lights« og »Modern Times«. Hun nævner hans modvilje mod lydfilm – typisk for filmkunstens fortalere i disse år: »Det talte ord var, ifølge ham, uforeneligt med den specielle uvirkelighed, på én gang poetisk, humoristisk og heroisk, som fascinerede ham ved filmen«.<sup>6)</sup> Alligevel ville han i Le Havre-foredraget ikke slutte sig til talefilmens fordømmere: »Jeg tror, filmen er ifærd med at købe sin ret til at tale...«<sup>7)</sup>

I de følgende år passede Sartre sit arbejde på gymnasiet, samtidig med at han kom i gang med den forfatterkarriere, som han siden sin barndom havde arbejdet frem mod. I 1938 kom romanen »La Nausée« (Kvalme) og i 1939 novellesamlingen »Le Mur« (Muren). Under besættelsen bliver hans klassisk inspirerede drama »Les Mouches« (Fluerne) en sensation i 1943, og året efter slår han sit navn yderligere fast med enakteren »Huis clos« (Lukkede døre).

Da befrielsen kom fandt Sartre sig snart i rollen som tidens berømteste kontroversielle kunstner, succesombrust dramatiker og modfilosof, hvis såkaldt eksistentialistiske lære om menneskets ufravigelige ansvar for sit eget og for andres liv var lige, hvad den desillusionerede efterkrigsungdom havde brug for. Det var værkerne fra denne periode, engagementet i modstandskampen (bl.a. som redaktør af undergrundsbladet *Combat*) og deltagelsen i de fleste aspekter af den offentlige debat, som er baggrunden for Sartres verdensberømmelse og enestående position i dette århundredes kulturhistorie.

Filmene, som han havde elsket siden sin barndom, blev aldrig nogen hovedsag for ham, men gennem hans næsten halvt århundrede lange litterære virksomhed satte den sig jævnlige spor.

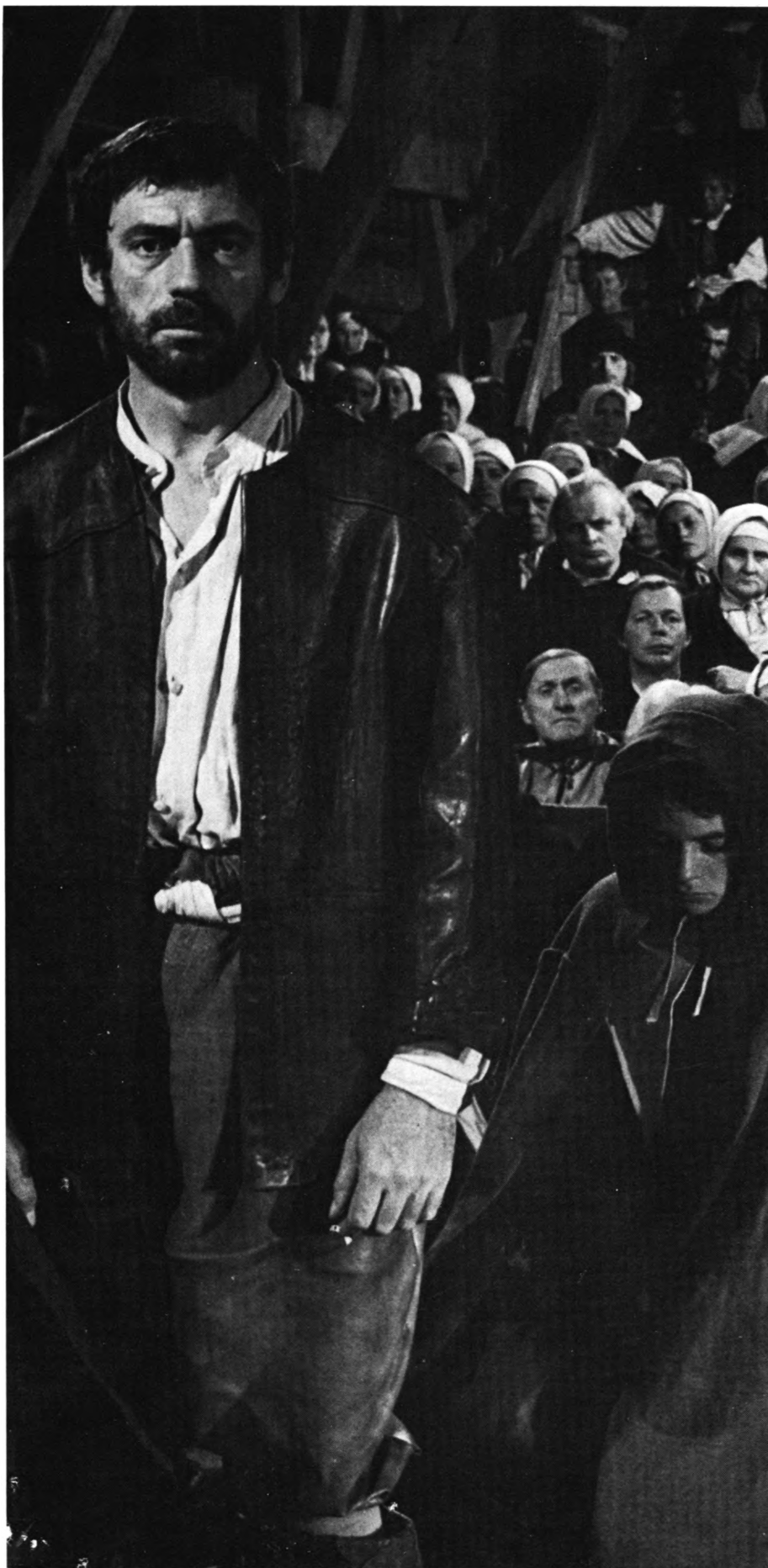
Han har skrevet om film i essayistisk form. Foruden Le Havre-foredraget kan nævnes en række artikler fra hans besøg i Hollywood i 1945,<sup>8)</sup> desuden en omtale af »Citizen Kane«, hvor det afslutningsvis hedder: »I Citizen Kane er indsatserne sluttet (les jeux sont faits). Vi har ikke at gøre med en roman, men med en fortælling i fortid... Alt er analyseret, dissekeret, præsenteret i en intellektuel rækkefølge, i en falsk uorden, hændelserne som underordnes årsagerne, alt er dødt... Orson Welles' værk illustrerer, efter min mening, godt den amerikanske intelligentsias drama, rodløs og totalt afskåret fra masserne.«<sup>9)</sup> Men ellers klager han over, at »talefilmen ikke har holdt stumfilmens løfter. Hollywood går frem i det gamle hjulspor.«<sup>10)</sup>

Fra halvtredserne stammer nogle notater om teatrets forhold til filmen, præciseret i en række punkter. Film er konserveret handling, teater en virkelig hændelse. Filmskuespilleren dominerer fuldstændig sit publikum, teaterskuespilleren ikke sit. I filmen er tilskueren dirigeret i bestemte retninger, på teatret kan man se på det, man ønsker. Filmen maler mennesker midt i verden og betinget af den. Teatret er en præsentation af mennesker over for mennesker gennem imaginære handlinger.<sup>11)</sup>

Fra tresserne stammer to artikler, der hver kommer en kontroversiel film til undsætning. Russeren Andrej Tarkovskij vakte international opmærksomhed med »Ivanovo dëtstvo« (Ivans barndom) i 1962. Efter prisbelønningen i Venedig blev filmen angrebet af italienske marxister. Sartre kaldte i et brev filmen »en af de smukkeste film, jeg har set i løbet af de sidste år... en film, der er fundamentalt russisk og revolutionær, og som på en typisk måde udtrykker den unge sovjetiske generations følsomhed«. Han sammenligner den med Truffauts første film: »Jeg kunne næsten sige: se denne sovjetiske Ung Flugt, men for bedre at fremhæve forskellene. Et barn slås i stykker af sine forældre: så har vi den borgerlige tragi-komedie. Tusinder af børn knust i levende live af krigen, så har vi en af de sovjetiske tragedier.«<sup>12)</sup>

I 1963 lavede grækeren Nico Papatakis, der levede i Paris, »Les Abysses«, et grumt og brutalt drama – baseret på et manuskript af den absurde dramatiker Jean Vauthier, der behandlede samme sujet, som Sartres ven Genet havde brugt i skuespillet »Les Bonnes« (Stuepigerne): to søstre gør oprør mod den familie, de er tjenestepiger hos. Filmen blev kritiseret, men både Sartre og Simone de Beauvoir<sup>13)</sup> roste den: »Filmen giver os sin første tragedie: »Les Abysses«. Dens emne: onskaben. Spillet er tabt fra begyndelsen for alle personerne indtil de alle er fordømte; men dog må det spilles, fra ende til anden, lige indtil dobbeltmordsfinalen, forudsagt siden det første billede, overlagt, uventet.«<sup>14)</sup>

Blandt Sartres øvrige skrivelser om film er et polemisk indlæg om Venedig-festivalen i 1968, et bidrag til debatten om Marcel Ophüls' »Le Chagrin et la pitié«, udtalelser omkring Pasoloni og de film, han selv har været impliceret i.<sup>15)</sup>



Yves Montand i scene fra  
»Heksejagt«



Sartres virksomhed som manuskriptforfatter begyndte, da selskabet Pathé gennem instruktøren Jean Delannoy engagerede ham til at udarbejde en række drejebøger. Han skrev øjensynligt i årene 1943-44 syv manuskripter, af hvilke kun det først afleverede, »Les Jeux sont faits«, blev realiseret i en nogenlunde adækvat form. Et andet, »Typhus« blev siden – i meget fri bearbejdelse – udgangspunkt for filmen »Les Orgueilleux«, hvorimod »Histoire de nègre«, »L'Apprenti-Sorcier«, »La grande peur«, »La fin du monde« og et uavngivet manuskript om modstandsbevægelsen aldrig er blevet realiseret eller udgivet (men antagelig kan ventes offentliggjort i den planlagte Pleiade-udgave af Sartres værker).<sup>16)</sup>

»Les Jeux sont faits« (Terningerne er kastet), der også udkom som en art film-roman og er blevet opført som teaterstykke,<sup>17)</sup> er Sartres vigtigste originalbidrag til filmen, og står i Delannoy's kompetente om ikke just kongeniale realisering som den vigtigste eksistentiale film, en attraktiv popularisering af Sartres filosofiske verdensbillede.

Eva og Pierre har aldrig kendt hinanden, men dør på samme tidspunkt i samme by i en uavngiven diktaturstat. Hun, en overklassekvinde, bliver forgivet af sin mand; han, en arbejder der tilhører en modstandsgruppe, skydes ned af en forræder. Da de kommer til dødens kontor og straks forelsker sig i hinanden, indrømmer administrationen, at de egentlig var bestemt for hinanden, men ved en fejltagelse ikke har truffet hinanden i levende live. De kan da benytte sig af en paragraf, der giver dem 24 timers nyt liv. Hvis de inden for dette tidsrum kan elske hinanden betingelsesløst og fuldstændigt uden tanke for andet, vil de få et helt liv sammen, ellers må de vende tilbage til de døde. I prøvedøgnet melder der sig – selvfølgelig, havde man nær sagt – faktorer, der truer kærligheden: Eve er for optaget af at advare sin søster, som hendes mand har udset til sit næste offer, og Pierre har mest tanke for at advare kammeraterne mod forræderen. Der er ikke tid nok til at elske, og til sidst dør de to deres død en gang til.

Filmen bevæger sig med fin ironisk skæbnehumor omkring i sin halvt virkelige, halvt uvirkelige verden, hvor flere århundreders døde går usete rundt blande de levende. Den filosofiske konklusion – den samme som Pär Lagerkvist nåede til i sit skuespil over samme emne, »Han som fick leva om sitt liv« (1928) – var, at menneskets liv bliver sådan som han selv vælger det. Når indsatserne er gjort, kører spillet. Det er mennesket selv, der vælger, ikke skæbnen der trækker lod. Man får det, man selv har været ude om. Filmen er så at sige en fantasifuld digterisk parafrase over en passage i Sartres tunge filosofiske hovedværk »L'Être et le néant« (1943), hvor det hedder: »Det er mig, folk i min generation, som bestemmer betydningen af den foregående generations anstrengelser og bedrifter, hvad enten vi genoptager og fortsætter deres sociale og politiske forsøg, eller vi iværksætter et klart brud og kaster de døde tilbage i unyttighed... Således kan vi fra dette synspunkt klart se forskellen mellem liv og død: livet bestemmer sin egen mening, fordi det altid er i et spændingspunkt; det ejer es-

sentielt selvkritikkens og selvforvandlingens magt, som får det til at bestemme sig selv som »endnu-ikke« eller, om man vil, gør det til forandringen af det, som det er. Det døde liv holder ikke derved op at forandre sig, og alligevel er alt gjort. Dette betyder, at for det er indsatserne gjort (les jeux sont faits), og at det fra nu af vil undergå sine forandringer uden på nogen måde at være ansvarlig for dem... Intet kan mere ske *indefra* det; det er fuldstændigt lukket; intet kan mere trænge derind«.<sup>18)</sup> Det er nok en del af hemmeligheden ved Sartres position, at han altid har forstået at holde videnskaben beskæftiget med denne type besværlige spekulationer og samtidig har haft talent til at udmønte dem i indbydende kunstneriske former.

Kort efter krigen skrev Sartre yderligere to filmmanuskripter, begge urealiserede, men udgivne. Det første, »Les Faux Nez« (1947), er en komedie om en prins, der skæmmes af en kæmpemæssig næse. For at han ikke skal føle sig aparte, bærer alle ved hoffet kunstige kæmpenæser. Da rigets dårlige finanser nu kræver, at han gifter sig med en smuk og rig kongedatter, tvinger man også hende til at bære falsk næse. Skumle intriganter ved hoffet regner imidlertid med at kunne forhindre brylluppet ved at afsløre prinsens deformitet for prinsessen. Men ved et tilfælde kommer prinsen til at se prinsessen uden den kunstige næse. Han bliver meget begejstret og afslører, at han også har en normal næse under den falske. Intriganterne får en lang næse. Forklaringen er, at den egentlige prins er død som spæd og erstattet med en anden dreng, som hele sit liv har følt sig anderledes og umulig, fordi han åbenbart havde en næse, der var anderledes end alle andres.<sup>19)</sup>

»L'Engrenage« (på dansk som Rettergang) skulle oprindeligt realiseres af Bernard Borderie, men projektet strandede. I stedet blev det udgivet som filmroman (1948) og er også opført på teatret. Tematisk er det beslægtet med det senere »Les Mains sales« (og havde oprindeligt netop denne titel!) og fortæller om en revolutionær leder, der kommer til magten i en lille republik, der grænser op til en magtfuld kapitalistisk stat. Lederen befinder sig snart i det dilemma, at enten kan han gennemføre socialismen i landet, sådan som hans parti har kæmpet for, og så vil naboen ufortøvet invadere, eller også kan han forholde sig afventende, indtil nabostaten har engageret sig så meget i en anden konflikt, at den ikke vil blande sig i republikkens affærer, men så må han benytte sig af diktatoriske midler for at bevare magten. Partiet styrer ham i utålmodighed over hans politik, men kort efter befinder den nye leder sig præcis i samme dilemma.

I 1968 kommenterede Sartre værket: »Et lille land, rigt på olie, for eksempel, som eksisterer i fuldstændig afhængighed af fremmede. Jeg forestiller mig den situation, at en mand kommer til magten med revolutionære hensigter, som han virkelig har til hensigt at realisere, og som slutteligt slår sig til tåls med på grund af en magtfuld nabos krav at føre en modsat politik. I 1946 befandt størstedelen af de latinamerikanske lande sig i en situation af denne art. Siden har der været Castro, som har brudt cirklen. Castro har forstået, at pro-

blemet ikke var at tage magten, men først ved hjælp af guerillaen, siden ved hjælp af en folkelig rejsning at skabe de betingelser, som tillader ham at virkelig udøve den. Derpå indtraf i den østlige verden begivenheder, vi kender. Tjekkoslovakiet har ikke olie, og den sovjetiske imperialisme adlyder andre love end den amerikanske imperialisme. Men situationen er den samme: et stort land søger at påtvinge mindre stater beliggende i dets indflydelseszone sin lov«.<sup>20)</sup>

Yves Allegrets film »Les Orgueilleux« (De hovmodige) fra 1953 var så langt fra det tilgrundliggende Sartre-manuskript »Typhus« (1943), at Sartre frabad sig at blive nævnt på forteksterne. Hans historie om en tyfus-epidemi i Kina, inspireret af en rejseoplevelse i Marokko, blev nu – hvor Camus havde haft så stor succes med sin roman om en algersk pestepidemi i allegorisk tyding – henlagt til en mexikansk landsby, hvor sygeplejerske Michèle Morgan under en rejse må søge hjælp til sin døende ægtemand og her træffer læge Gérard Philipe, der ellers er gået grundigt i hundene. Da manden dør, og faren for en epidemi vokser, mander lægen sin dog op – dels under indflydelse af situationens alvor, dels opmuntret af den skønne – og gør sin lægepligt. Filmen var en pæn succes i samtiden.

Omkring 1956 arbejdede Sartre på et urealiseret projekt om Joseph Lebon, en embedsmand fra revolutionstiden, henrettet i rædselsperioden.<sup>21)</sup> På samme tid udarbejdede han manuskriptet til Raymond Rouleaus (til dels østtysk finansierede) filmatisering af Arthur Millers skuespil »The Crucible« (1953). Stykket, der var blevet opført i Paris i 1954 i Marcel Aymés af Sartre kritiserede bearbejdelse og med Sartres venner Yves Montand og Simone Signoret i hovedrollerne, var blevet til under indtryk af McCarthy-periodens klima af angiveri og politisk forfølgelse, allegorisk fremstillet gennem beretningen om en autentisk hekseproces i Massachusetts 1692. I det almindelige hekse-hysteri, der hærger egnen, udlægges præsten John Proctor og hans kone som hekse af en hævngherrig, tidligere tjenestepige, der har været præstens elskerinde. En retssag indledes, men selv om folket rejser sig i protest mod de groteske retstilstande, når man ikke at forhindre Proctors henrettelse.

»It was not only the use of 'McCarthyism' that moved me, but something which seemed much more weird and mysterious. It was the fact that a political, objective, knowledgeable campaign from the far Right was capable of creating not only a terror, but a new subjective reality, a veritable mystique which was gradually assuming a holy resonance«, har Miller sagt.<sup>22)</sup> I filmatiseringen »Les Sorcières de Salem« (Heksejagt) fra 1957, hvor Sartre nok understregede de revolutionære aspekter i slutningen mere end hos Miller og Aymé, var det også Montand og Signoret, der spillede. Filmen svang sig ikke op til de inspirerede højder, men var en sober, noget tung adaptation, fuld af ærlige hensigter.

Sartres sidste filmmanuskript blev til på opfordring af John Huston, der i slutningen af halvtredserne henvendte sig med planer om en Freud-film. Da filmen »Freud«, The Secret



Montgomery Clift i scene fra »Freud«

Passion« (Hemmelige lidenskaber) blev udsendt i 1963, var det dog uden Sartres navn. »Med undtagelse af konstruktionen, har det endelige manuskript kun ringe lighed med det, jeg skrev. Fejlen er dels min, dels Freuds«, har Sartre fortalt. »Mit manuskript ville have været umuligt at optage; det ville have spillet i syv-otte timer. Som De ved, kan man lave en film fire timer lang, hvis den drejer sig om Ben Hur, men et Texas-publikum vil ikke stå model til fire timers komplekser...

Det, som vi prøvede at gøre, var at vise Freud, ikke da hans teorier havde gjort ham berømt, men på det tidspunkt i 30-årsalderen, hvor han tog helt fejl; hvor hans ideer havde ledt ham ud i håbløse fejltagelser... Det er, for mig, det mest betagende øjeblik i en stor opdagelses liv – når han synes forplumret og fortabt, men så har geni til at samle sig og få alt i orden igen.«<sup>23)</sup> Filmen, der også blev temmelig groft beskåret af producenterne, kom sluttelig til at ligne den typiske hollywood'ske

kitsch-biografi, trods Montgomery Clifts fine spil i titelrollen.

En række af Sartres værker er blevet filmatiseret, i øvrigt uden at han selv har haft nogen indflydelse på manuskripterne. Først kom, i 1951, Fernand Rivers' adaption af »Les Mains sales« (1948; på dansk som »De urene hænder«). Historien fortæller om en situation i det lille Illyrien, naboland til Sovjet og Tyskland. Kommunisterne overvejer at kalde den røde hær til hjælp mod den tyske besættelse, men har betænkeligheder ved, hvordan de skal få Sovjethæren til at trække sig tilbage, når den har opfyldt sin mission – et problem, som jo ikke just har mistet sin aktualitet i de forløbne år.

Det er Sartres mest udtalt politiske samtidskommentar i dramatisk form, tilspidset i modsætningsforholdet mellem Hoederer, den store mand i partiet, stærk og handlekraftig, ikke bange for at få beskidte hænder, og den blege, intellektuelle Hugo, en fanatiker af borgerlig baggrund, af partiet nu installeret som Hoederers sekretær med den mission at likvidere ham. Stykket dramatiserer virkningsfuldt konflikten mellem idealisten og pragmatikeren i dialoger som denne:

– Hvad hjælper det at kæmpe for menneskenes frihed, når man foragter dem så meget, at man propper dem med løgn?

– Jeg lyver, når det er nødvendigt, og jeg foragter ingen. Det er ikke mig, der har opfundet løggen. Den er født i et klassedelt samfund, og hver af os har fået den i arv ved fødslen. Det er ikke ved at nægte at lyve, at vi udrydder løggen. Det er ved at bruge alle midler til at udjævne klasseforskellen.

– Ikke alle midler er lige gode.

– Alle midler er lige gode, når de fører til målet.<sup>24)</sup>

Filmen, der ikke har været vist i Danmark, bød på godt spil af Pierre Brasseur og Daniel Gélin, men dens politiske konflikt var svækket. Sartre fralagde sig ethvert ansvar: »Jeg vasker mine hænder...«<sup>25)</sup>

Det korte skuespil om »La P(utain) respectueuse« (Den anstændige luder) fra 1946 blev i 1952 filmatiseret af Charles Brabant og Marcel Pagliero (der havde spillet Pierre i »Les Jeux sont faits«). Det blev et tungt, men ganske virkningsfuldt melodrama om den sande menneskelighed, men undgik ikke klicheerne i sin historie om racekonflikter i en amerikansk sydstat. Filmen (der i Danmark hed »Den respektable glædespige«) var – i modsætning til stykket – udstyret med en optimistisk slutning, som Sartre anerkendte: »Jeg kendte for mange unge arbejderklassefolk, som havde set stykket og var blevet modløse, fordi det endte sørgeligt. Og jeg indså, at de som virkelig er trængte og som hænger ved livet, fordi de bliver nødt til det, har brug for håb.«<sup>26)</sup>

I 1954 kom den første filmatisering af Sartres berømteste stykke, »Huis clos«, som han allerede inden fremkomsten havde haft planer om at filme med Clouzot som instruktør.<sup>27)</sup> Tre mennesker, som hver på sin måde har forbrudt sig i deres jordeliv, er i det hinsidige spærret inde i et hotelværelse, hvor de til evig tid er dømt til at pine og håne hinanden.

Helvede – det er de andre, hed det i stykkets verdensberømte sentens. Da stykkets primære dramatiske og tematiske effekt lå i den klaustrofobiske overholdelse af tidens, stedets og handlingens enhed – således, at man egentlig snarere kunne sige, at helvede: Det er de tre enheder – var det noget nær det mest forfejlede, man kunne gøre, når man som instruktøren Jacqueline Audry, via en slags filmværld i hotelværelset, præsenterede forklarende flash-backs. En argentinsk version fra 1962 (Tad Danielewskis »No Exit«) begår samme fejl, men har i det mindste forsynet historien med en kontant horroratmosfære. Begge versioner er i Danmark vist under titlen »Lukkede døre«.

Sartres adaption af Alexandre Dumas d.æ.s. stykke om skuespilleren Edmund Kean, »Kean« (1954), dannede i 1956 grundlag for en italiensk film med Vittorio Gassman både som instruktør, hovedrolleskuespiller og manuskriptforfatter (med Suso Cecchi d'Amico og Francesco Rosi). Filmen er øjensynlig ikke vist uden for Italien i noget større omfang.

Sartres sidste skuespil – og en af hans forfatterkarrieres største kunstneriske triumfer – var det monumentale drama om Tysklands skyld og brøde, »Les Séquestrés d'Altona« fra 1960, en dyster beretning om en Krupp-agtig skibsrederfamilie, hvis ældste søn i protest mod egne og andres udskjelser under nazismen har lukket sig inde på sit værelse i familiepalæet i Hamburg-forstaden Altona, hvorfra han, under faderens, søsterens, den yngre broders og svigerindens opmærksom-

hed, undsiger hele det tyvende århundrede: »Dette århundrede kunne være blevet et godt århundrede, hvis ikke mennesket fra umindelige tider var blevet holdt under observation af en grusom fjende, som havde svoret at ødelægge det, det nøgne, onde, kødædende dyr – mennesket selv...«<sup>28)</sup>

Oprindelige planer om en filmatisering med Jules Dassin som instruktør blev forkastet af producenten Carlo Ponti, der lod Vittorio de Sica overtage med hjælp fra Cesare Zavattini, hvis manuskript yderligere blev hollywoodiseret af amerikaneren Abby Mann, som nok var den hovedansvarlige for filmen »The Condemned of Altona« (Fangerne i Altona)s op-hobning af betydningsladede pinligheder. Oven i familie-melodramaet, som fik en ekstra tand, føjedes udvalgte afsnit fra Brechts »Arturo Ui« og »Det tredje Rigets frygt og elendighed«, og Šostakovics 11. symfoni slog tonen an, mens de Sica heroisk baksede med at få en slags helhed ud af Sophia Lorens, Maximilian Schells og Fredric Marchs overspil.

Først med Serge Rouletts filmatisering i 1967 af titelnovellen fra samlingen »Le Mur«, om tre dødsdømtes sidste timer i et fængsel under den spanske borgerkrig, kom en Sartre-filmatisering som forfatteren selv kunne gå ind for. »Nogle af mine værker er tidligere blevet filmatiseret, men jeg har aldrig genkendt mig selv i disse film«, skrev Sartre til Roulet, »i Dem derimod genkender jeg mig selv helt og holdent, og jeg beundrer den dybe hæderlighed, som har forhindret Dem i nogensinde at stille Dem foran den novelle, De har valgt at gengive.«<sup>29)</sup> Debutanten Rou-

lets arbejde følger da også med største ærbødighed forlægget, men i en asketisk knugende stil, hvor måske nok fortællingens ironiske slutpointe ikke rigtig kommer til udfoldelse.

I sin litterære stil har Sartre klart nok jævnlgt været under påvirkning fra filmen. Ikke blot i hans filmromaner »Les Jeux sont fait« og »L'Engrenage«, som han regulært har indlemmet i sin litterære produktion, noterer man sig en teknisk og stilistisk afhængighed af filmmediet.

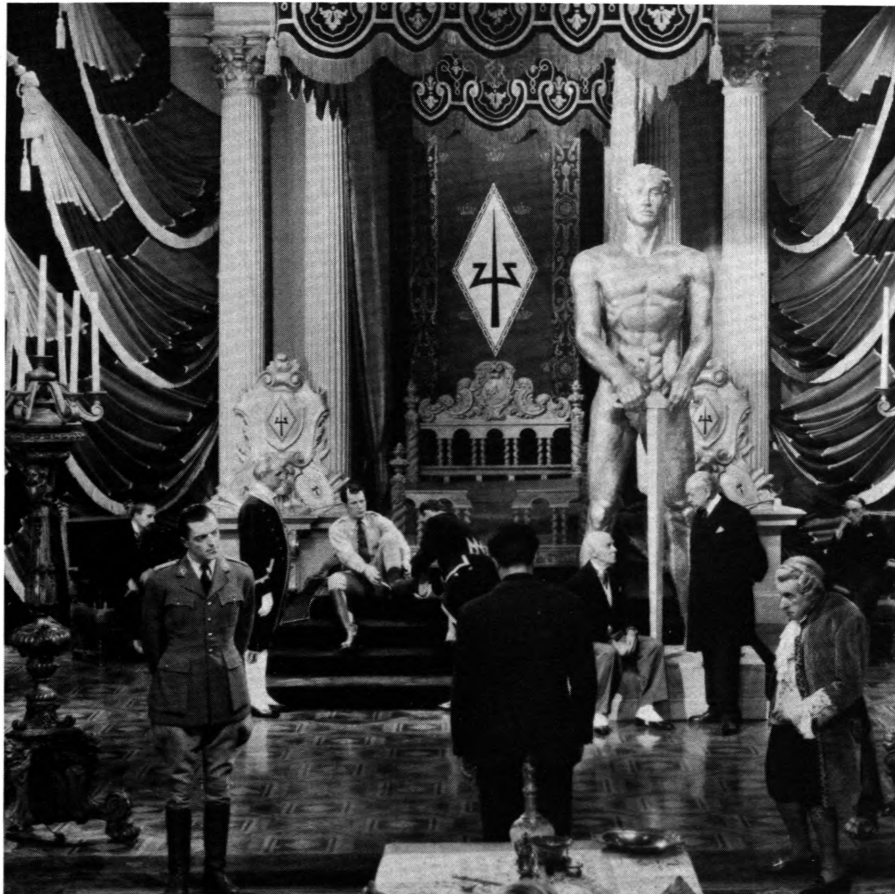
Allerede i debutromanen »La Nausée«, der hovedsagelig er fortalt i en drejebogsagtig præsens, demonstreres den sartr'ske virkelighedsopfattelse, som især hæfter sig ved tingenes blotte, synlige eksistens. Tingene er der bare, de er meningsløst til stede. »At eksistere er at være til stede, simpelt hen; de eksisterende ting kommer til syne, man kan møde dem, men man kan aldrig udlede dem af noget«, for »synet er en abstrakt opfindelse, en rensat, forenklet idé, en menneskelig idé.«<sup>30)</sup> Denne prosa – som bliver forudsætningen for Robbe-Grilletts nye roman-teknik i halvtredserne – er gennemtrængt af en stærk visuel oplevelse af ting, visualiteten fremstår som vidnesbyrd om eksistens.

Den filmiske montages muligheder for uformidlet sammenstilling af handlingsforløb, der er tids- eller stedsmæssigt forskellige, påvirkede i 30'erne amerikaneren John Dos Passos, som i sin store roman-trilogi, »U.S.A.«, gav et flimrende filmisk panorama over epoken. Sartre beundrede Dos Passos meget, anså ham endog for tidens største forfatter, hvad man nok har lidt svært ved at begribe idag. Og han overtog hans filmiske montage-teknik, da han i anden del af sin ufuldførte romanserie »Les chemins de la liberté« – »Le sursis« (1945, på dansk Galgenfrist) – ville give et totalbillede af Europa i de kritiske septemberdage 1938. Det er en kompliceret, men ikke fuldstændig vellykket bedrift. Der 'klippes' uafbrudt fra den ene europæiske handlingstråd til den anden:

»Hitler nærmede sig bordet, og den smukke alvorlige stemme steg op i den rene luft; på femte sal i Hotel Massilia trak en kvinde frisk luft på sin altan, hun hørte stemmen, hun sagde: »Gomez, kom herud og hør negeren, det er fortryllende!« Milan tænkte på sit ben, og hans glæde slukkedes; han greb Anna hårdt om skulderen og sagde: »Mig vil de ikke vide af, jeg duer ikke mere til noget«. Og negeren sang. Armand Viguier var død, de to blege hænder lå slappe på lagenet, de to kvinder vågede og drøftede tingene, de havde straks fået sympati for hinanden; Jeannine tog et frottéhåndklæde og tørrede sine hænder, så gned hun ham på låret, Chamberlain sagde: »Vedrørende første punktum vil jeg tillade mig at forelægge Dem to indvendinger«, og negeren sang: »Bei mir bist du schön«, hvilket betyder: for mig er du den skønneste...«<sup>31)</sup> Osv.

I »Les Mains sales« udnyttede Sartre det i datidens film så yndede flash-back. På nutidsplanet siger Olga: »Fortæl mig fra begyndelsen...« og Hugo går i gang: »Lad os sætte, at det hele begyndte i marts 1943«, og så

Scene fra »Terningerne er kastet«



bliver der mørkt og når lyset kommer tilbage, er vi i den samme stue to år tidligere. Herfra bevæger dramaet sig så frem til sin kulmination – hvor Hugo i jalousi skyder Hoederer – og så »hører man Olgas og Hugos stemmer i mørket. Lyset stiger lidt efter lidt« og med denne sceniske ækvivalens til filmens *fade out* og *fade in* er vi tilbage i nutidsrammen.<sup>32)</sup>

I »Les Séquestrés d'Altona« arbejder Sartre videre med det filmiske flash-back i mere raffineret form.

Endelig skal det nævnes, at Sartre selv har vist sig på film. I Védres' »La vie commence domin« (Livet begynder i morgen) fra 1950, en semi-fiktiv historie om en ung mand, der »belæres om det moderne materialistiske verdensbillede af videnskabens og kunstens store personligheder«<sup>33)</sup> er der, foruden episoder med Gide, Picasso og Le Corbusier, en sekvens, hvor Sartre giver beroligende råd til den forvirrede Jean-Pierre Aumont. I Baratiers »Le Désordres à vingt ans« (1967), en dokumentarisk film om Saint Germain-miljøet, ser man to glimt af Sartre.<sup>34)</sup>

I 1972 optog Alexandre Astruc og Michel Contat materialet til en portrætfilm om Sartre, »Sartre par lui-même«, der på grund af finansielle vanskeligheder først blev udsendt i 1976 (som bog i 1977). I samtaler med bl.a. Simone de Beauvoir fortæller Sartre om sit liv, sin karriere, sin filosofi og kunst og knytter kommentarer til sit politiske engagement. Et stort projekt om en TV-serie, hvor Sartre skulle fremlægge sit syn på Frankrigs historie i det tyvende århundrede, blev aldrig realiseret på grund af det statslige TVs modstand.<sup>35)</sup> Sidste gang, vi så Sartre på film, var i Josée Dayan & Malka Ribowskas også i Danmark viste portrætfilm om »Simone de Beauvoir« (1978), hvor den aldrende Sartre med få ord og miner tiltræk sig mere opmærksomhed end filmens hovedperson.<sup>36)</sup>

I erindringsbogen fortæller Sartre, hvordan han ofte som dreng sad drømmende og forestillede sig romantiske bedrifter. Når hans mor spurgte ham, hvad han lavede, svarede han: »Je fais du cinéma« – »Og faktisk forsøgte jeg at få billederne ud af min hjerne og at *virkeligøre* dem uden for mig selv mellem rigtige møbler og rigtige vægge, lige så strålende og synlige som dem, der gik over lærrederne«. Da han blev vakt for litteraturen, gik det tilbage med hans filmvirksomhed: »Jeg 'lavede film' sjældnere: mine romaner var mig et og alt.«<sup>37)</sup>

Og selv om det altså allerede var i 10-årsalderen, Sartre valgte litteraturen frem for filmen, viser hans produktion, at han virkelig aldrig glemte, at han og filmen havde haft »en fælles barndom«.

7. »Les Ecrits de Sartre«, s. 548.
8. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 97, 109, 120, 124-125.
9. »Les Ecrits de Sartre«, s. 125.
10. »New-York« Ville coloniale«, IN »Situations III«, s. 123.
11. Jf. »Un théâtre de situations«, s. 85-88.
12. »A propos de 'L'Enfance d'Ivan'«, IN »Situations VII«, s. 333 og 340-341.
13. Simone de Beauvoir skrev en kort tekst under samme rubrik som Sartre, genoptrykt i »Les Ecrits de Simone de Beauvoir« (udg. af Claude Francis & Fernande Gontier, Paris 1979). Om Beauvoirs forhold til filmen kan i øvrigt oplyses, at memoierne flere steder taler om film og filmfolk; at hun i 1959 skrev en artikel om »Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome« (på fransk i »Les Ecrits de Simone de Beauvoir«); at hun i 1959-60, på opfordring af André Cayatte, udarbejdede et manuskript over temaet skilsmisse, som Cayatte imidlertid ikke anvendte til den endelige film »La vie conjugale« (Han og hun), 1963, der var to samholdende film som præsenterede et ægteskab fra mandens og kvindens synspunkt; at Josée Dayan i 1977 lavede en televisering af novellen »La Femme rompue«; at hun medvirkede i »Sartre par lui-même« og selv er portrætteret i Sandra Elkins amerikanske TV-film »An Interview with Simone de Beauvoir« (1976) og i Josée Dayan & Malka Ribowskas »Simone de Beauvoir« (1978).
14. »Le cinéma nous donne sa première tragédie: Les Abysses«, »Les Ecrits de Sartre«, s. 733-734.
15. Jf. oversigten nedenfor over Sartres film-artikler.
16. Om de upublicerede manuskripter, se Obliques No. 18-19, s. 346 og »Les Ecrits de Sartre«, s. 29.
17. Teateropførelser: Heinrich Lausberg: »Einführung in Sartre's Les Jeux sont faits« omtaler Theo van Alst & Günther Fleckensteins dramatisering; Obliques No. 18-19, s. 130, henviser til Heinrich Amersdorffers tyske dukke-version fra 1969.
18. L'Être et le néant«, s. 627-628; eng. udg. »Being and Nothingness« (New York 1966), s. 664-665.
19. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 162-163 og Oleg Kofoed, s. 81-84.
20. »L'Engrenage« (1968) IN »Un théâtre de situations«, s. 368-369.
21. Jf. Obliques No. 18-19, s. 347.
22. Arthur Miller: »Collected Plays«, London 1958, s. 39.
23. »Entretien avec Kenneth Tynan« (1961), IN »Un théâtre de situations«, s. 161-162; eng. udg. IN Tynan: »Tynan Right & Left« (1967), s. 308-309.
24. »Les Mains sales«, V afd., 3. scene.
25. »Les Ecrits de Sartre«, s. 488.
26. »Entretien avec Kenneth Tynan«, s. 165; eng. udg. s. 311.
27. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 496.
28. »Les Séquestrés d'Altona«, V akt.
29. Citeret efter T. Jungstedts artikel i Røster i radio/TV, 28.11-4.12.1975.
30. »La Nausée«. Her efter da. udg. s. 156 og 155.
31. »Le sursis«, Folio-udg. s. 72. Her efter da. udg. 1947, s. 57.
32. Jf. »Les Mains sales« overgangene mellem I og II afd. og mellem VI og VII afd.
33. Bjørn Rasmussen: »Filmens Hvem Hvad Hvor«, bd. 2, 1968, s. 525.
34. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 699-703 og L'Avant-Scene No. 75 (nov. 1975), s. 35 ff.
35. Jf. »Sartre par lui-même«, Ecran 76, No. 52, s. 62.
36. Jf. Kosmorama, nr. 145, s. 43.
37. »Les Mots«, s. 117 og 121; da. udg. s. 102 og 105.

#### SARTRE OM FILM

- 1931: »L'art cinématographique«, Les Ecrits de Sartre, s. 546-552.
- 1944: »Le style dramatique«, Un théâtre de situations, s. 22 ff. NB s. 24 og 48.
- 1944: »Un film pour l'après-guerre«, jf. Les Ecrits..., s. 97.
- 1944: »Puissance du cinéma«, jf. Les Ecrits..., s. 109.
- 1945: Hollywood-serie, jf. Les Ecrits..., s. 120, omfattende »Hollywood 1945«, »Hollywood 1945: Comment les Américains font leur films«, »Holly-

wood évolue«, »Un film sur Wilson a apporté des voix à Roosevelt«, »Hollywood aura demain un concurrent de plus: le Mexique«.

1945: »Villes d'Amérique«, Situations III, NB s. 97 og 102.

1946: »New-York, Ville coloniale«, Situations III, NB s. 123.

1947: Int. ang. Les Jeux sont faits, jf. Les Ecrits..., s. 156.

1947: »Situations de l'écrivain en 1947« (kap. 4 af Qu'est-ce que la littérature?), Situations II, NB s. 267, 269-270.

1954: Int. ang. Kean-film, jf. Les Ecrits..., s. 270-271.

1958: »Théâtre et cinéma«, Un théâtre de situations, s. 85-88.

1961: Entretien avec Kenneth Tynan«, Un théâtre de situations; eng. version i Tynan: Tynan Right & Left. Især om Freud-manuskriptet.

1962: »Discussion sur la critique a propos de 'L'Enfance d'Ivan'«, Situations VII.

1963: »Le cinéma nous donne sa première tragédie: Les abysses«, Les Ecrits..., s. 733-734.

1964: »Les Mots«, da. udg. »Ordene«. NB s. 96-121; da. udg. s. 85-105.

1967: »Mythe et réalité du théâtre«, jf. Les Ecrits..., s. 438-439.

1968: »Sartre sulla Mostra di Venezia«, jf. Les Ecrits..., s. 468-469.

1968: »L'Engrenage«, Un théâtre de situations, s. 367-371.

1971: »Débat sur le film Le Chagrin et la pitié«, jf. Un théâtre de situations, s. 373.

1976: »Non fate il processo a Pasolini«, jf. Obliques, No. 18-19, s. 341.

1976: »Sartre parle du film«, int. ang. Sartre par lui-même, jf. Obliques No. 18-19, s. 341 og Ecran 76, no. 52, s. 61-62.

#### LITTERATUR

Beauvoir, Simone de La Force de l'Age (Paris 1960).

Beauvoir, Simone de La Force des Choses (Paris 1963).

Beauvoir, Simone de Tout Compte Fait (Paris 1972).

Beauvoir, Simone de Les Ecrits de Simone de Beauvoir (Paris 1979).

Contat & Rybalka (ed.) Les Ecrits de Sartre (Paris 1970).

Cranston, Maurice Sartre (Edinburgh/London 1962).

Francis & Gontier (ed.) Les Ecrits de Simone de Beauvoir (Paris 1979).

Kauffmann, Stanley A World on Film, (New York 1966): anmeldelse af »The Condemned of Altona« og »Les Abysses«.

Kofoed, Oleg »L'Oeuvre littéraire de Jean-Paul Sartre«, II, Orbis litterarum, København 1949.

Lausberg, Heinrich »Einführung in Sartre's Les Jeux sont faits«, Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 196. bind, 111. årg., 1. hæfte (Braunschweig 1960).

Lejeune, Philippe »L'autobiographie parlée«, Obliques No. 18-19, (Paris 1978).

Magny, Claude-Edmonde L'Age du Roman Américain (Paris 1948).

Mauriac, Claude Petite Littérature du cinéma (Paris 1957), s. 35-49: »Jean-Paul Sartre«.

Murray, Edward The Cinematic Imagination – Writers and the Motion Pictures (New York 1972): Uidentificeret Sartre-tekst om filmen, s. 278.

Obliques, No. 18-19, (Paris 1978), særnummer om Sartre.

Sartre, Jean-Paul L'Être et le néant (Paris 1943).

Sartre, Jean-Paul La Nausée (Paris 1938).

Sartre, Jean-Paul Le Mur (Paris 1939).

Sartre, Jean-Paul Le sursis (Paris 1945).

Sartre, Jean-Paul Théâtre I (Paris 1947).

Sartre, Jean-Paul Les Mains sales (Paris 1948).

Sartre, Jean-Paul Les Séquestrés d'Altona (Paris 1960).

Sartre, Jean-Paul Les Jeux sont faits (Paris 1947).

Sartre, Jean-Paul L'Engrenage (Paris 1948).

Sartre, Jean-Paul Situations I-X (Paris 1947 ff).

Sartre, Jean-Paul Les Mots (Paris 1964).

Sartre, Jean-Paul Un théâtre de situations (Paris 1973).

Sartre, Jean-Paul Sartre – un film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat (Paris 1977).

Sartre, Jean-Paul Les Ecrits de Sartre (Paris 1970).

Schepelern, Peter »Pennens som kamera – Filmens indflydelse på litteraturen«, Sekvens – Filmvidenskabelig årbog 1979 (København).

Thody, Philip Jean-Paul Sartre (London 1960).

Zeitner, Gerda »Bemerkungen zu Sartres 'Les Jeux sont faits'«, Neue Schweizer Rundschau, 17. årg., hæfte 9, (Zürich 1950).

#### Noter

1. »Les mots«, s. 97 og 100; her frit efter »Ordene«, s. 85 og 88.
2. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 24.
3. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 24.
4. »Les Ecrits de Sartre«, s. 546-552.
5. »La Force de l'Age«, s. 53; eng. udg. »The Prime of Life«, Penguin, s. 48.
6. »La Force de l'Age«, s. 54; eng. udg. s. 49-50.

## Yankees – vi ses igen

Instruktør: JOHN SCHLESINGER

Mellem 1942 og 1944 kom næsten tre millioner amerikanere til England for at deltage i luftslagene over Tyskland og som opbygning til invasionen. Hver havde med sig i lommen en lille bog om »How to behave in England« og skulle nu lære at opføre sig i det mærkelige land, hvor man godt nok talte engelsk, men hvor en street-car alligevel hed a tram og a bum var en bagdel og ikke en bums. Et land med hård rationering og en træthed så inderlig, at kun en endnu mere inderlig vilje formåede at overvinde den. Amerikanerne var til gengæld ikke trætte. Krigen var ny for dem. Hjemme mærkedes den foreløbig kun som stigende levestandard, og yankeerne kom til England med masser af larmende selvtillid, med whisky og cigaretter, med gode lønninger og dårlige manerer – på trods af det lille opbyggelsesskrift – og selvfølgelig tog de fat om de varme engelske piger, hvis mænd var ved fronten. Kultursammenstødet var i virkeligheden større end man i dag kan forestille sig. Amerika lå meget langt borte den gang. Dets dynamik og indre konflikter hørte litteraturen og biograferne til og ikke virkeligheden. Men så var det der pludselig altsammen lige udenfor døren – eller helt inde i stuen – når f.eks. husets datter kom hjem med 'en yank' og præsenterede ham som sin ven.

Det er den situation John Schlesinger har lavet filmen »Yanks« om efter sin foretrukne opskrift *to make films about people and leave room for performance*. En sikker fremgangsmåde men naturligvis ingen garanti for gevinst, og skulle man tro det danske publikum var filmen en katastrofe. Ingen har villet se den. Det er synd for filmen men dog værst for de udeblevne, for »Yanks« er ypperlig filmkunst.

'Det er nogle underlige folk disse englændere', tænker en af amerikanerne i filmen. 'De hænger sig i så mange irrationelle ting'. Han bebrejder en veninde, at hun ikke er realist men hun overrumpler ham ved at svare: »Hvor ville vi være i dag, hvis vi havde været realister?« Hun ved at kampen blev taget op mod al fornuft og at tilværelsen føres på trods. Hun, der selv er fornem, har det som sin danske standsfælle Karen Blixen, der blev spurgt, hvorfor hun mente, at England ville vinde krigen når dog så meget tydede på det modsatte? Baronessen svarede: »Fordi jeg ikke kan udholde at mene andet«. Det lille replikskifte i filmen – der er langt mindre patetisk end Karen Blixen kunne gøre en sådan situation – er imidlertid det nærmeste »Yanks« kommer det heroiske. Det er ikke krigen men kærligheden, der er dens anliggende.

Vanessa Redgrave spiller godsejerfruen, og hun gør det med en fascinerende blanding af intelligens, humor og melankoli. Hendes modspiller – den nøgterne yankee – er Wil-

**Richard Gere og Lisa  
Eichhorn i scene fra »Yankees  
– vi ses igen«**

# Filmene

- »Yankees – vi ses igen«
- »Peppermint soda«
- »Fandens til krig«
- »Imperiet slår igen«
- »Sagsmappe nr. 51«

liam Devane. En klogt disponeret figur som kun træder halvt frem. Men en hjælpsom og hjælpeløs mand uden meget andet at støtte sig til i livet end sit vemodige lune, der gør at han uden bitterhed kan erkende, at tilværelsen ikke skulle have flasket sig meget anderledes for at han kunne have fundet megen lykke hos den aristokratiske englænderinde. De to's skæbne er afkaldets. Casablanca-skæbne. Fanget i konflikten mellem pligt og kærlighed vælger de – vælger hun – at bøje sig under den højere orden. Da de har taget afsked i kirken går hun op gennem midterskibet for at sætte sig ved sin cello i det lokale orkester og spille med på *the English Suite*.

Overfor dette par som er forhusets repræsentanter står i denne helt traditionelt anlagte film baghusets, som er fire i alt. Der er konventionens komiske sidepar og dens romantiske hovedpersoner, som her er soldaten Matt Dyson fra Arizona og pigen Jean Moreton fra den lille butik på hjørnet med sin kræftsyge mor, selvudslettende fra (klicheerne er her *meget* enkle) og forloveden, der falder ved en fjern front, hvorved han rejser skylden som en mur mellem de levende, indtil Den store Kærlighed forvirrer alle modsætninger og forcerer alle hindringer.

»Farvel«, siger Jean til nabodrengen, kæresten siden barneårene. Han skal ud i krigen, og hun står ved hans tog på stationen. Der er noget hun gerne vil have sagt. Noget hun må bekende og lette sig for, men så lyder fløjten og dampen slår ud. Stemmerne drukner i den tunge rumlen og barndomsvennen forsvinder. Alene går hun tilbage ad den øde perron. Tilbage til sin amerikanske elskede som intet i verden – ingen pligt, ingen dyd, ingen moderlig tugt – kan holde hende fra, og i næste klip danser de duvende til Glenn Miller-musik, blinde for alt andet end hinanden.

Dog, historien er ikke til ende. Anfægtelserne er nok fortrængte men ikke glemte, så der er masser at fortælle om inden filmen når en slutning, der ikke lader Griffith noget tilbage at ønske hverken i fortælleteknisk drevthed eller følelsesmæssig hemningsløshed. Instruktøren ryster ikke på hånden, og filmen lefler ikke for øjeblikkets forskrifter. Den er gjort flot og uden blusel, medrivende og overbevisende. *A film about people with room for performance*. Udgangssceneriet er et stort broget opbud og opbud af tusinder af mennesker. Verdens skæbne afhænger af dem, men midt i verdens vrimmel er to skæbner vigtigere end alt andet – også vigtigere end den store langdang som nu skal i gang på Nordfrankrigs kyst – for de to er slet og ret altings mening og mål. En film i den gammeldags stil og manér og på det klassiske niveau. Pragtfuldt komponeret i omhyggeligt arrangerede men aldrig pedantisk overarbejdede scener, der følger hinanden i et roligt og rummeligt åndedrag historien igennem. Richard Gere er Matt Dyson og karakteriserer fyren med en særlig indtagende hensynsfuld egenrådighed mens Jean Moreton spilles af Lisa Eichhorn. »Du kan hvad du vil«, siger han til den kyske og lidenskabelige pige, og det tror man på. Hun lyser fra lærredet med en hemmelighedsfuld glød, der sætter hele filmen i lue.

Niels Jensen

## YANKEES – Vi ses igen

Yanks. England 1979. **P-selskab:** Joseph Janni-Lester Persky Productions. A CIP Filmproduktion. **P:** Joseph Janni, Lester Persky. **As-P:** Teddy Joseph. **P-sup:** Simon Relph. **P-leder:** Nigel Wool. **Eksteriør-leder:** Redmond Morris. **Instr:** John Schlesinger. **Instr-ass:** Simon Relph, Michael Green. **Stunt-instr:** Eddie Stacey. **Manus:** Colin Welland, Walter Bernstein. **Efter:** Fortælling af Colin Welland. **Foto:** Dick Bush. **Kamera:** Gerry Anstiss. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Jim Clark. **P-tegn:** Brian Morris. **Ark:** Milly Burns. **Dekor:** Harry Cordwell. **Kost:** Shirley Russell, Alan Barrett. **Musik:** Richard Rodney Bennett. **Dir:** Marcus Dods. **Kons:** Philip Martell. **Sang:** »I'll Be Seeing You« af Sammy Fain & Irvin Kahal, sunget af Anne Shelton. **Tone:** Simon Kaye, Gerry Humphreys, Ian Fuller. **Koreo:** Eleanor Fazan. **Makeup:** Wally Schneiderman. **Medv:** Vanessa Redgrave (Helen), Richard Gere (Sergent Matt Dyson), William Devane (John), Lisa Eichhorn (Jean Moreton), Chick Vennera (Sergent Danny Ruffelo), Rachel Roberts (Carrie Moreton), Tony Melody (Jim Moreton), Wendy Morgan (Mollie), Martin Smith (Geoff Moreton), Philip Whileman (Billy Rathbone), Paul Luty (Ted, bartender), Derek Thompson (Ken), Simon Harrison (Tim), Joan Hickson (Mrs. Moody), Arlen Dean Snyder (Henry), Annie Ross (»Røde Kors« dame), Tom Nolan (Tom, trommeslager), John Ratzenberger (Korporal Cook), Andy Pantelidou (Kok), Francis Napier (Kok), Jeremy Newton (mekaniker), Harry Ditson (officer), John Cassidy, Anthony Sher (menige i biograf), George Harris (negerchauffør), David Bax (menig på hospital), Everrett McGill (menig ved fest), Al Matthews (neger ved fest), Eugene Lipinski (bartender i Irland), Ray Hassett (pilot), Weston Gavin (Officer, flyveplads), Ann Dyson (Ivy), Harriet Harrison (Anna, Helens datter), June Ellis (Mrs. Shenon), Lynne Carol (Annie), Pearl Hackney (Tante Maud), Helen Palmer (Enid, Teds kone), Kenneth Drury (Jock), David Miller (efterladt far), Gertie Almond, Paula Tilbrook (naboer), Caroline Blakiston, Donald Pickering (golfvenner), Sue Robinson (pige ved dans), Patrick Durkin (konferencier), Joe Gladwin (blikkenslager), Nat Jackley (post), Mary Wray, Jackie Smith (fish fryers), Gerald James (hotelportier), Margaret Lacey (kvinde på hotel), Rachel Davies, Angela Curran (piger i klub), Stephen Whittaker, Barry Halliday (søfolk i handelsflåden), Janet Dale (pige med baby). **Længde:** 141 min. **Udl:** United Artists. **Prem:** 8.4.80 – Grand + Palads.

## Peppermint soda

Instruktør: DIANE KURYS

»Peppermint Soda«s instruktør og manuskriptforfatter Diane Kurys (f. 1949) begyndte sin karriere som teaterskuespiller hos Jean-Louis Barrault i 1970. I første halvdel af halvfjerdserne havde hun en del mindre roller og hun turnerede i USA med Molières »Den Gerige«. Fra 1974 begyndte hun at spille med i TV-stykker og som filmskuespiller har hun medvirket i Gérard Pirès' »Elle court, elle court, la banlieue« (1973), Fellinis »Casanova« (1976) og Maurice Dugowsons »F. comme Fairbanks« (1976). Da rolletilbudene lod vente lidt på sig, begyndte hun at skrive manuskripter, hvilket resulterede i »Peppermint Soda«, som hun tilbød Gaumont, Frankrigs største filmselskab.

Gaumont accepterede manuskriptet, og lod ovenikøbet den i instruktionsmæssig henseende aldeles uøvede Diane Kurys selv instruere filmen. »Peppermint Soda« blev den helt store 1977-succes, og fik tildelt »Prix Louis Delluc«, en belønning der kvalitetsmæssigt ligner den litterære »Prix Goncourt« og som sædvanligvis følger salgshallene nøje.

Diane Kurys har siden færdiggjort sin anden film »Coctail Molotov« (1980), der handler om Maj '68 set fra en utraditionel synsvin-

kel. Hovedpersonen, den 17-årige Anne, er i Venedig, da hun hører om de forestående begivenheder i Paris. Undervejs tilbage møder hun vidt forskellige mennesker, der afspejler provinsens holdning til det politiske oppør i hovedstaden.

»Peppermint Soda«s kommercielle succes, 650.000 tilskuere i løbet af de første to måneder, ligger på linie med de største: Pierre Richard – (Skyg den høje lyse ...), Belmondo – og Louis de Funès-succeser og beviser, at Gaumont så rigtigt da de lod Diane Kurys instruere sin egen film. At de overhovedet lod hende få chancen, skyldes sandsynligvis at instruktøren Pascal Thomas' succes med »Les Zozos« allerede i 1972 fik producenterne til at se nådigt på en vis type film af nostalgisk-ironisk tilsnit. Disse film, der med franskmændenes talent for PR bliver sammenfattet med betegnelsen *Le Nouveau Naturel* – den nye naturlighed (jvf. Den Ny Bølge, De Nye Filosofer, Den Ny Roman, Det Ny Køkken etc.), har simple grundtemaer og enkle historier. De foregår ofte i provinsen og behandler med ironisk følsomhed deres personers pubertets- og klimakterieproblemer. Det nostalgiske kommer som regel til udtryk i valget af omgivelser. Således er feriesteder en yndet baggrund for løjerne.

Foruden de allerede nævnte film, er følgende typiske udtryk for den nye naturlighed: Pascal Thomas' »Pleure pas la bouche pleine« (1973) og »Den kvikke Kanin« (1974) samt Michel Langs »Her med de små englænderinder« (1975), der allerede i 1977 var blevet set af mere end en million tilskuere, Claude Berris »Ikke helt almindelig« (1978) og Patrice Leconte's Club Méditerranée-parodi »Les Bronzés« (1978) efter manuskript af tegneserien »De Frustrerede«s forfatter Claire Brétécher.

»Peppermint Soda« er en bittersød skildring af to purunge jødiske piger i mere eller mindre fuldt udsprunget rosenflor. To søstre, Anne på 15 år (Éléonore Klarwein) og Frédérique på 13 (Odile Michel), vender efter sommerferien tilbage til Paris. Året er 1963. Man følger de to piger igennem et skoleår, og i mosaikform får man indtryk af deres forhold til kammerater, lærere og forældre.

Jules Ferry-gymnasiet, som Diane Kurys selv har gået på, er en ren pigeskole og for ikke at føre eleverne på afveje er samtlige lærere kvinder. Det eneste mandlige islæt i det stærkt hierarkiske og disciplinerede univers er pedellen (Jacques Rispal), som næppe kan appellere til pigernes vågnede seksualitet. Meget overlades således til gisninger, f.eks. får man den overraskende oplysning om bulen i drengenes badebukser, at den i udfoldet tilstand *vistnok* kan blive flere meter lang!

Der findes imidlertid også en verden uden for gymnasiets mikrokosmos, og mødet med de alvorstunge begivenheder der prægede 1963, udgør højdepunkter i »Peppermint Soda«. Hvem husker ikke tydeligt mordet på John F. Kennedy? Filmen fortæller om den vågnende politisering, der er en forudsætning for Maj '68 (se mll. Kurys næste film!). I filmens mest intense scene beretter en pige om de indtryk partiets nedslagtning af Algeriedemonstranter gjorde på hende i februar

1962. Denne massakre ved métro Charonne, har siden fået mytisk skær.

Filmens originaltitel »Diabolo Menthe« henviser ifølge Diane Kurys til en drik, hun undertiden valgte, dengang hun gik på Lycée Jules Ferry og ikke rigtigt vidste, hvad hun skulle tage. Denne rådvildhed er et gennemgående træk hos filmens piger. Kun en af dem vælger at gøre oprør og gå ud af skolen. Resten indordner sig under de middelalderlige forhold, der stadig råder i det franske skolevæsen.

»Peppermint Soda« er på trods af den alvorlige undertone en *comédie à la française*. I let form fortælles en kronologisk historie bygget op omkring stærkt selvbiografiske højdepunkter i skolen og med forældrene. Diane Kurys fortæller i et interview (i *Cinéma Français* nr. 18 1977), at hun dårligt nok vidste hvad et filmkamera var, da hun skulle instruere filmen. Hun lærte undervejs af sin fotograf. Det kan man godt mærke. Filmen er helt klart baseret på manuskriptets kvalitet, den visuelle opfindsomhed er det så som så med, og på det punkt svarer den udmærket til de øvrige film omkring »den nye naturlighed«. Udover et godt manuskript har filmen en velbesat rolleliste, hvoraf jeg vil fremhæve pedellen, Jacques Rispal, som man kender som en uhyre omsorgsfuld familiefar fra Gorettas »Invitationen«, de to hovedrolleindehavere og Dora Doll (!) der spiller en meget morsom gymnastiklærerinde.

Diane Kurys bliver dog næppe nogensinde den helt store filminstruktør. Dertil synes hendes visuelle opfindsomhed for lille og hendes afhængighed af selvbiografisk materiale for stor.

Jan Kornum Larsen

#### PEPPERMINT SODA

Diabolo menthe. Frankrig 1978. **P-selskab:** Les Films de l'Alma/Alexandre Films. **P:** Serge Laski. **P-leder:** Armand Barbault. **I-leder:** Volker Lemke. **Instr:** Diane Kurys. **Instr-ass:** Alain le Henry, Daniel Wuhrman, Josette Barnette. **Manus:** Diane Kurys. **Foto:** Philippe Rousselot. **Kamera:** Christian Bachman. **Farve:** Eastman. **Klip:** Joëlle Van Effenterre, Nelly Mounier, Marie-Dominique Fournier. **Ark:** Bernard Madelana. **Ass:** Laurent Janet, Tony Egry. **Kost:** Thérèse Ripaud. **Musik:** Yves Simon. **Dir:** Serge Parathoner. **Sange:** »Last Night« af Les Markaya; »Petite fille« af J. Datin, C. Nougaro, med C. Nougaro; »Living Doll« af Bart, med Cliff Richard; »Ballade à Sylvie« af og med Léry Escudéro; »Tombe la neige« af og med Salvatore Adamo; »Il revient« af Sylvie Vartan, Poubennec, med Sylvie Vartan; »Sleep Walk« af Farina, Wolf, med The Shadows; »Yiddish Mama« af J. Yellen, L. Pollack; »Sad Dream« af Serge Franklin; »La plus belle pour aller danser« af C. Aznavour, Garvarentz. **Tone:** Bernard Aubony, Jean-Louis Ughetto, Hervé de Luze. **Makeup:** Sophie Landry. **Medv:** Eléonore Klarwein (Anne Weber), Odile Michel (Frédérique Weber), Anouk Ferjac (Mme Weber), Michel Puteflam (M. Weber), Yves Rénier (Philippe), Robert Rimbau (M. Cazeau), Marie-Véronique Maurin (Muriel Cazeau), Corinne Dacla (Pascale), Coralie Clément (Perrine Jaquet), Valérie Stano (Martine Dubreuil), Anne Guillard (Sylvie), Véronique Vernon (Evelyne), Dora Doll (Mme Clou, gymnastiklærer), Françoise Bertin (Fransk lærer), Jacqueline Doyen (Fransk lærer), Tsilla Chelton (Mlle. Colotte), Nadine Alari (Censor), Denise Péron (Tegnælærer), Dominique Lavanant (Matematiklærer), Martha Villalongo (Engelsklærer), Arlette Bonnard (Historielærer), Jacques Rispal (Pedel), Frédérique Meninger (Fysiklærer), Thérèse Quentin (Mlle. Dumas), Francine Olivier (Mlle. Ruffier), Julie Dancourt (Mme. Jaquet), Chris Etchevery (Stéphane), Darius Dépeleon (Marc), Yannick Laski (Xavier), Vincent Devès (Patrick), Claude Confortès. **Længde:** 100 min. **Udl:** HTM Film. **Prem:** 21.3.80 – Palads.

## Fandens til krig

Instruktør: TOM JEFFREY

I vor hjemlige debat om Vietnam-krigen blev det sjældent nævnt, at også Australien deltog. Indtil 1972 havde amerikanerne imidlertid støtte af 60.000 mand fra Australiens Special Air Service Regiment. Herom handler den australske film »Fandens til Krig« (»The Odd Angry Shot«), instrueret af Tom Jeffrey, der også er manuskriptforfatter. Jeffrey har tidligere lavet filmen »Weekend of Shadows« om en lille bys chikanerier mod en polsk immigrant engang i trediverne. Den fik pæn kritik, men var ingen kommerciel succes.

Der er næppe dækning for at luccere »Fandens til Krig« som sort humor. Vi følger de fire kammerater Harry, Bill, Rogers og »Bung« gennem de tolv måneder, tjenesten i Vietnam varer. Det er i 1967-68, og radioen spiller ustandseligt den sødladne »Leaving On A Jetplane« med Peter, Paul and Mary som en sær kontrast til den barske dagligdag. Uden egentlig handlingstråd veksler filmen fint mellem skildringer af den nerveanspændende patruljering i junglen og de afslappende aktiviteter hjemme i lejren. Her fordriver man tiden med at arrangere en kamp mellem en skorpion og en kæmpeedderkop med dertil hørende væddemål eller med at konstruere en raffineret »afrivningsmaskine« til feltpræsten, som han rørt takker for. Man fyrer konstant de groveste vittigheder af og overgår hinanden i latrinær sprogbrug. Vi er dog ikke et øjeblik i tvivl om, at den fandenivoldske omgangstone er noget ydre, der er nødvendigt for at holde krigen ud. Tidligt oplever vi et pludseligt natligt mortéran greb på lejren. Den vilde forvirring og panikken, når ens kammerat pludselig ligger og skriger med benet revet i stykker, er overbevisende fremstillet og formår at fastholde tilskuerens bevidsthed om en stadig lurende død under resten af filmen. Stemningen under patruljering, når man forsigtigt omringer en tilsyneladende forladt hytte eller med ét er tæt inde på livet af en gruppe partisaner, er også særdeles effektivt formidlet. Det fremgår, at selv den mindste patruljeenhed altid har en læge med! Filmen er realistisk og fortæller lige ud ad landevejen, den barske mandfolkehørmor er på ingen måde ensbetydende med en stil à la »M.A.S.H.« eller »Punkt 22«.

Selvom det absolut ikke kan hævdes, at krigen forherliges, rummer filmen alligevel en masse af genres værste klicheer. Harry, den ældste af kammeraterne, er den kyniske og illusionsløse, der belærer de yngre i gruppen, især den værnepligtige Bill. Efter en fiasko som kunstner og et mislykket ægteskab er han blevet professionel soldat, skønt han ikke har høje tanker om hæren. På et tidspunkt krammer han på traditionel vis ud med sin (ret banale) skilsmisshistorie. Harry spilles i øvrigt fortræffeligt af Graham Kennedy, der skal være en af de populæreste skuespillere i australsk fjernsyn. Den unge Bills afsked med familien er filmens optakt. Han er nyforlovet, men da han er kommet til Vietnam går der måneder, inden han hører fra pigen. Så skriver hun og slår op med ham. Sådan er de kællinger! Mandschauvinismen er efter sig-

gende et fremtrædende træk ved australsk kultur, og i filmen her tales der en del om kvinderne, der nok hygger sig med alle mulige andre derhjemme, mens deres mænd lider på slagmarken. Denne ubehagelige kliché kender vi alt for godt fra fyrrenes og halvtredsernes romaner og film, tænk blot på »De Nøgne og de Døde«. I øvrigt er også filmens skildring af mændenes kammeratskab helt efter den sædvanlige opskrift.

Hvor to i øvrigt så forskellige amerikanske film om Vietnam som »Coming Home« og »The Deerhunter« begge drejer sig om forholdet mellem dem derhjemme og dem i Vietnam, har vor australske film ikke meget andet at sige om den sag, end at man hjemme i Australien er revnede ligegladede med krigen i Vietnam. I dette kan man unægtelig finde kiemen til en farlig »dolkestødslegende«. Ellers tales der i og for sig ikke meget politik i filmen. Krigen berettigelse bliver ikke principielt drøftet, og man bør nok hæfte sig ved, at der ikke på noget tidspunkt udtrykkes misfornøjelse med at være rodet ind i amerikanernes krig. Krigen fremstår nærmest som meningsløs for filmens personer. Den sidste kamp-handling, vi overværer, er erobringen af en bro, hvorunder gruppens vittige hund »Bung« bliver dræbt. Da man får radiokontakt med hovedkvarteret, bliver man rost for indsatsen, men får samtidigt ordre til at rømme broen! Harry og Bill vender helskindede hjem, og i filmens slutscene sidder de på en restaurant og ser ud over Sydneys havn.

Det hele ser ud som det gjorde et år tidligere, da de rejste. Deres krigsdeltagelse har været en underlig virkelig parentes i deres liv. De er endnu i uniform, og da bartenderen spørger, om de har været i Vietnam, skynder Harry sig at svare nej. Det ser ud til, at der helst ikke skal snakkes om denne krig i Australien, og man kan ikke lade være med at tænke på det U.S.A., vietnamveteranerne kom hjem til. Det var i hvert fald blevet et andet land end det, de forlod, en dybt splittet nation.

Ebbe Villadsen

#### FANDENS TIL KRIG

The Odd Angry Shot. Australien 1979. **P-selskab:** Samson Productions. I samarbejde med The Australian Film Commission og The New South Wales Film Corporation. **P:** Sue Milliken, Tom Jeffrey. **P-samordner:** Su Armstrong. **P-leder:** Sue Milliken. **I-leder:** Ralph Story. **Instr:** Tom Jeffrey. **Instr-ass:** Mark Egerton, Tony Bowman, Steve Andrews. **Manus:** Tom Jeffrey. **Efter:** Roman af William Nagle. **Foto:** Don McAlpine. **Farve:** Eastman. **Kamera:** John Seale. **Klip:** Brian Kavanagh. **P-tegn:** Bernard Hides. **Ass:** Caroline Duffy. **Dekor:** Bill Malcolm. **Kost:** Anna Senior. **Sp-E:** Brett Nolan. **Musik:** Michael Carlos. **Sange:** »Who Cares Anyway« sunget af Normie Rowe; »Leaving on a Jet Plane« af H. J. Deutchendorf Jr. (= John Denver), sunget af Peter, Paul and Mary. **Tone:** Dean Gawn, Paul Maxwell, Don Connolly, Peter Fenton. **Stunt-instr:** Buddy Joe Hooker. **Medv:** Graham Kennedy (Harry), John Hargreaves (»Bung« Holey), John Jarratt (Bill), Bryan Brown (Rogers), Graeme Blundell (Dawson), Richard Moir (Løge), Ian Gilmore (Scott), John Allen (Golonka), Brandon Burke (Isaacs), Graham Rouse (Kok), Tony Barry (Black Ronnie), Max Cullen (Officer), Mike Harris (Officer), John Fitzgerald (Efterretningsmand), Johnny Garfield (Feltpræst), Ray Meagher (Korporal), Frankie J. Holden (Soldat), Roger Newcombe (Clifford), Frank Evis (Mayberry), Rose Ricketts (Sygeplejerske), Chuck McKinney (1. marinesoldat), Freddie Paris (2. marinesoldat), Joy Westmore (Bills mor), Brian Wenzel (Bills far), Sharon Higgins (Bills pige), Sarah Lee (Barpige), Brian Anderson (Bartender). **Længde:** 92 min. **Udl:** Jesper. **Prem:** 12.5.80 – Palladium.

# Imperiet slår igen

Instruktør: IRVIN KERSHNER

Den største overraskelse i den uundgæelige og længe ventede fortsættelse af »Star Wars« kommer allerede under forteksterne: »The Empire Strikes Back« er nummereret som episode 5 (den fulde titel er »Star Wars – Episode 5: The Empire Strikes Back«), og George Lucas har røbet, at hans tanke er at producere ialt ni film under fællestitlen »Star Wars«.

Episode 6 skal hedde »Revenge of the Jedi«, og med den vil Luke Skywalker, Han Solo, prinsesse Leia og Darth Vader definitivt være ude af sagaen. Kun det elskelige robotpar vil være med i alle ni episoder. Og alle de resterende 7 film skal udspilles »long ago and far away« i den galakse, der er Lucas' åndelige hjemsted. Synopsen findes. Den første trilogi skal berette om baggrunden for Darth Vaders konvertering til ondskaben, og den sidste trilogi skal fortælle om, hvorledes de gode kræfter vinder sejr og genopbygger Lucas' Utopia i rummet.

At »Star Wars« blev den første film var kølig beregning fra Lucas' side. Det oprindelige manuskript til, hvad der endte som »Star Wars«, svulmede og svulmede, og Lucas valgte simpelthen den del af historien, der efter hans bedste overbevisning var mest kommerciel. Det instinkt kan ingen argumentere imod i dag, hvor »Star Wars« har solgt billetter for langt over 400 millioner dollars.

Omfanget af »Star Wars«-projektet forklarer også, hvorfor George Lucas har valgt at nøjes med producentrollen, omend det åbenbart ikke er den eneste årsag. »I hate directing«, har Lucas sagt i et interview med »Rolling Stone« (12.6.80), hvori han sammenligner instruktørjobbet med de prøvelser en sværvægtsbokser måtte gennemgå, hvis han daglig skulle gå 15 udmarvende runder igennem. »By the end of the day, you're usually depressed because you didn't do a good enough job«, forklarer Lucas.

Valget af Kershner som instruktør af »The Empire Strikes Back« er godt. Tempoet i filmen, ikke mindst i starten, er bedre, og rytmen mere flydende end i »Star Wars«, og de enkelte scener bærer generelt præg af Kershners i bedste forstand større rutine og sikkerhed, skønt opgaven i øvrigt har været bunden. Det er stadig Lucas' historie, der fortæles, og hensynet til de mange og utroligt veludførte special effects sætter en naturlig grænse for Kershners udfoldelsesmuligheder. Alt for store afvigelser fra det planlagte ville komplicere og fordyre. Filmens manuskript har først og fremmest været en udfordring til professionalisten Kershner, hvorimod der aldrig i den historie har været nogen form for udfordring til kunstneren Kershner, skønt det angiveligt var netop Kershners talent for at lokke komplekse mennesker frem i skuespillernes præstationer, der afgjorde Lucas' valg af instruktør til fordel for Kershner.

Det nærmeste »The Empire Strikes Back« kommer til at antyde dybder i menneskesindet er en scene udspillet på den fjerne planet Dagobah, hvortil Luke Skywalker er beordret af Ben Kenobi for at blive oplært af jedien



Yoda, der gennem 800 år har herset med ungersvende uden tålmodighed til at lære *kraften* at kende. At kende sig selv er at kende kraften, og i en dertil indrettet hule får Luke lov til at fornemme, hvilke modstridende kræfter, hans eget sind rummer. I et syn udkæmper han en drabelig kamp med Darth Vader, der ender med at Vaders hjelmklædte hovede ruller i græsset – hvorefter Luke i et chokklip ser, at det er hans eget hovede der skjuler sig bag hjelmens visir, et forvarsel om den overraskende kendsgerning, som Darth Vader under en senere og helt reel duel røber for Luke: at han, Darth Vader, er Lukes far.

»Imperiet slår igen« rummer ingen dybder og ingen overraskelser under filmfolkernes leg med mediets tekniske muligheder. Der er nok charme i filmen – ikke mindst i skildringen af Yoda, en charmerende gnom, en muppet levendegjort af Frank Oz med samme livagtighed som hans Miss Piggy – men charmen holder egentlig kun i de par timer filmen spiller. Og det stemmer vel egentlig godt overens med Lucas' tilståelse i det tidligere nævnte »Rolling Stone«-interview, hvori Lucas på et spørgsmål om menneskets situation svarer: »I'm very cynical, and as a result, I think the defense I have against it is to be optimistic and to think people are basically good, although I know in my heart they're not«. Hvad man nok kunne få en idé om efter at have set Lucas' debutfilm »THX 1138«. Egentlig kynisme gemmer der sig dog næppe bag de foreløbig to »Star Wars«-film, derimod nok en forunderlig kærlighed til det mekaniske legetøj, der er selve eksistensgrundlaget for filmene, mens menneskene er livløse postulater, hvis tilstedeværelse måske først og fremmest er nødvendig for at redde Lucas' fantasi fra en gold maskinverden, et univers hvori maskinerne er »liv« og menneskene »robotter«, som det var tilfældet i »THX 1138«.

Per Calum

## IMPERIET SLÅR IGEN

Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back. USA 1980. **P-selskab:** Lucasfilm Ltd. **Ex-P:** George Lucas. **P:** Gary Kurtz. **As-P:** Robert Watts, James Bloom. **P-sup:** Bruce Sharman. **Instr:** Irvin Kersh-

ner. **Instr-ass:** David Tomblin. **2nd unit-instr:** John Barry\*, Harley Cockliss, Peter MacDonald. **Manus:** Leigh Brackett\*\*, Lawrence Kasdan. **Efter:** Fortælling af George Lucas. **Foto:** Peter Suschitzky. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Widescreen, visuel-E dog filmet i VistaVision. **Kamera:** Kelvin Pike, David Garfath. **2nd unit-kamera:** Chris Menges, Geoff Glover. **Klip:** Paul Hirsch. **P-tegn:** Norman Reynolds. **Ark:** Lesley Dilley, Harry Lang, Alan Tompkins. **Dekor:** Michael Ford. **Rekvis:** Frank Bruton. **Design-kors:** Ralph McQuarrie. **Sp-visuel-E:** Brian Johnson, Richard Edlund. **Sp-E-foto:** Dennis Muren. **Sp-E-Ark:** Joe Johnston. **Optisk foto-sup:** Bruce Nicholson. **Stop motion animation:** Jon Berg, Phil Tippett. **Matte-sup:** Harrison Ellenshaw. **Visuel-E-klip-sup:** Conrad Buff. **Animation/Rotoskop-sup:** Peter Kuran. **Musik:** John Williams. **Arr:** Herbert W. Spencer. **Spillet af:** The London Symphony Orchestra. **Musikbånd:** Kenneth Wannberg. **Tone:** Eric Tomlinson (musik), Ben Burt (lyd-design/lyd-E-sup), Peter Sutton, Bill Varney, Steve Maslow, Gregg Landacker. **Kost:** John Mollo. **Makeup/»special creature«-design:** Stuart Freeborn. **Medv:** Mark Hamill (Luke Skywalker), Harrison Ford (Han Solo), Carrie Fisher (Prinsesse Leia), Billy Dee Williams (Lando Calrissian), Anthony Daniels (See Threepio), Frank Oz (Yoda), Davidrowse (Darth Vader), James Earl Jones (Darth Vaders stemme), Peter Mayhew (Chewbacca), Kenny Baker (Artoo Detoo), Alec Guinness (Ben »Obi-Wan« Kenobi), Jeremy Bulloch (Boba Fett), John Hollis (Landos assistent), Jack Purvis (Ugnaught), Des Webb (Sneuhuret), Clive Revill (Kejserens stemme), Kenneth Colley (Admiral Piett), Julian Glover (General Veers), Michael Sheard (Admiral Ozzel), Michael Culver (Kaptajn Needa), John Dicks, Milton Johns, Mark Jones, Oliver Maguire, Robin Scobey (Kejserlige officerer), Bruce Boa (General Rieekan), Christopher Malcom (Zev, »Rogue 2«), Dennis Lawson (Wedge, »Rogue 3«), Richard Oldfield (Hobbie, »Rogue 4«), John Morton (Dak, Lukes skytte), Ian Liston (Janson), John Ratzenberger (Major Derlin), Jack McKenzie (Løjtnant), Jerry Harte (Chefkontrol), Norman Chancer, Norwich Duff, Ray Hassett, Brigitte Kahn, Burnell Tucker (Officerer i oprørsstyrken). **Længde:** 124 min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 15.8.80 – Imperial. Indspilningen begyndt 5.3.79 i EMI Elstree Studierne i Borehamwood, England, og med eksterioroptagelser i Hardangerjøkulen, Finse, Norge.

\* John Barry nåede kun at fuldføre to ugers optagelser, hvorefter han døde. Gary Kurtz overtog jobbet indtil Cockliss og MacDonald kom til.

\*\* Leigh Brackett døde i marts 1978 efter at have færdiggjort første manuskriptudkast, hvorefter Lawrence Kasdan blev engageret til at skrive det endelige manuskript. Forinden havde Kasdan allerede skrevet manus efter Lucas' »Raiders of the Lost Ark«, som Spielberg nu er i gang med at indspille for Lucas.



# Sagsmappe nr. 51

Instruktør: MICHEL DEVILLE

I begyndelsen af trediverne rekrutterede det russiske efterretningsvæsen en del af de mest fremtrædende studerende ved universitetet i Cambridge. Herefter lod man dem arbejde sig stille og roligt op til væsentlige poster i det britiske samfund, for endelig, da de i slutningen af 1940'erne havde nået topstillinger, at lade dem spionere til fordel for sovjetstaten. Nogle af de mest kendte af disse »muldvarper«, er trioen Kim Philby, Guy Burgess og Donald Maclean, samt den nys afslørede kunsthistoriker Sir Anthony Blunt.

Den succes, russerne opnåede med rekrutteringen af potentielle samfundsspidser, har naturligvis smittet af på andre efterretningstjenesters arbejdsmetoder og Michel Deville, der ellers mest har excelleret i narrativt interessante komedier som f.eks. »Benjamin, en uskyldig ung mands bekendelser« (1967) og »Det vilde får« (1974), har behandlet emnet i »Sagsmappe nr. 51«.

Filmen er baseret på en bog af Gilles Perrault »Le Dossier 51«, og handler om en ikke nærmere specificeret efterretningstjenestes undersøgelse af en fransk embedsmand, Dominique Auphal, der netop har fået tildelt en nøglepost i en international organisation. Det første rutinemæssige check afslører, at man intet kompromitterende materiale har, hvilket udløser en efterforskning der, tør man roligt sige, er særdeles grundig. Ved hjælp af datamaskiner, lytteudstyr og tilsyneladende utømmelige ressourcer af agenter, registrerer man alt hvad der berører personen Auphal. Man opsøger hans tidligere elskerinde, Sarah Robski, ligesom man grundigt undersøger Auphals forhold til kone og børn.

De indsamlede oplysninger behandles af en psykoanalytiker, der bl.a. på grundlag af en malerireproduktion, man har fundet hos Auphal, konkluderer at denne er latent homoseksuel. Man lader herefter en mandlig agent uddanne til gennemførelsen af »operation forening« – et homoseksuel samleje. Ved at lade homoseksualiteten komme til udtryk, regner man med at have så meget hold på Auphal, at man kan »vække« ham ved en senere lejlighed.

»Operation forening« lykkes, men dagen efter registrerer en lakonisk stemme, at 51 har begået selvmord. Hans efterfølger i jobbet vil være .....

Emnet er interessant, men ikke i sig selv noget at forundres over. Film som Coppolas »Aflytningen«, Petris »Undersøgelse af en borger ....« og Lumets »Anderson Klanen« har forlængst illustreret den grad af overvågning den enkelte borger er, eller kan blive, udsat for.

Det der gør Devilles film til noget særligt, er formen. Filmens indhold er til en vis grad identisk med indholdet af sagsmappe nr. 51. De personer, der systematisk undersøger Auphals tilværelse, ser man aldrig. Det subjektive kamera registrerer på deres vegne de fremskridt undersøgelsen gør i form af filmstumper, fotografier, båndoptagelser og rapporter. Dette materiale forelægges dem efterhånden som det indsamles. Tilskueren for-

nemmer på denne måde det puslespil som rekonstruktionen af Auphals personlighed udgør. Fraværet af stjerneskuespillere og den fragmentariske stil understreger filmens dokumentariske præg.

Det virker dog som om Michel Deville på et tidspunkt har været ængstelig for filmens publikumsvenlighed. »Sagsmappe nr. 51« knækker lidt over og den opmærksomhedskrævende 'fragmentarisme' forlades ca. midt i filmen, da en agent opsøger Auphals mor og man i en meget lang betoelse får præsenteret moderens ægteskabelige og amourøse konflikter igennem et mere end 20-årigt ægteskab. Bedre bliver det, da filmen går i gang med Auphals tidligere elskerinde, den interessante polske jødinde Sarah Robski (Anna Prucnal). Men anden halvdel af filmen er i lang tid ved at løbe ud i det psykologisk-engagerede drama à la Cayatte. Lykkeligvis holder Deville dog sin sti(i) nogenlunde ren og slutningen reddes af den kynisk beskrevne »operation forening« og filmens overraskende slutning.

Skuespillerne i »Sagsmappe nr. 51« skal være så diskrete som muligt og det giver ikke lejlighed til de store armbevægelser. Mest indtryk gør Anna Prucnal som jødinde og – imponerende nok, da man kun ser ham på lang afstand – François Marthouret som Dominique Auphal.

Det skal nævnes, at filmen har en af de mest erotiske scener, jeg længe har oplevet. Via en båndafspilning hører man Auphals kone under et samleje med sin elsker, ringe sin mand op i Luxembourg hvor han er stationeret. Man bliver ganske åndeløs og føler sig meget påtrængende, hvilket jo er i udmærket overensstemmelse med filmens øvrige karakter.

Michel Deville har med »Sagsmappe nr. 51« lavet en meget ambitiøs, vedkommende og, især hvad angår første halvdel, vellykket film. Den afspejler det på godt og ondt teknologi-glade Giscard-Frankrig, der i løbet af 1980'erne vil overhale Tyskland som Europas største industrination.

Jan Kornum Larsen

## SAGSMAPPE NR. 51

Dossier 51. Frankrig/Vesttyskland 1978. **P-selskab:** Elefilm (Paris)/Maran Film (München). **P:** Philippe Dussart. **P-leder:** Michel Fauré. **I-leder:** Gérard Gaultier. **Instr:** Michel Deville. **Instr-ass:** Rosalinde Damamme, Yvonne Frèche. **Manus:** Michel Deville, Gilles Perrault. **Efter:** Roman af Gilles Perrault. **Foto:** Claude Lecomte. **Kamera:** Max Pantera/**Ass:** Vincent Chappey, Etienne Jouve. **Farve:** Eastman. **Klip:** Raymonde Guyot/**Ass:** Siggie Troppner, Laurence Dailly, Nicole Boisseau. **Musik:** Franz Schubert, Jean Schwarz. **Spillet af:** Marie-Françoise Bucquet, Alain Meunier. **Tone:** Jean Pantaloni, Joël Beldent/**Ass:** Jean-Pierre Lespagnol. **Medv:** François Marthouret (Dominique Auphal/51), Claude Marcault (Liliane Auphal/52), Philippe Rouleau (Philippe Lescarre), Nathalie Juvet (Marguerite Marie), Pierre Mailland (Stéphane), Julie-Amour Rossini (Elodie), Christophe Malavoy (Agent), Françoise Bellard (Sylvie Mouriat), Marie Matile (Hendes ven), Jenny Cleve (747), Roger Planchon (Esculape 1), Isabelle Ganz (»l'allumeuse«), Corinne Clève (»l'infirme«), Jean-Michel Dupuis (Sikkerhedsagent 8446), Hubert Buthion (Præsident for l'association des anciens élèves«), Yan Brian (Bankier), Clovis Maunory (Skuespiller), Liliane Gaudet (Simone Derrèle), Sabine Glaser (Pamela), Françoise Lugagne (Madame Auphal), René Bouloc (Chauffør for nr. 51), Jacques Zabor (Rossignat), Anna Prucnal (Sarah Robski), Gérard Dessalles (Brauchite), Patrick Chesnay (Hades), Michel Fortin, Bernard Salvage,

Pierre Meyrand, Pierre Londiche, Pierre Semler, Stephan Meldegg, Jean-Pierre Barlier, Claire Nadeau, Laszlo Szabo, Gilles Guillot, Pierre Maxence, Henri Viscogliosi, Uta Taeger, Jean Dautremay, Daniel Mesguich, Olivier Nolin, Didier Sauvegrain, Jean Martin, Sacha Pitoeff, Liliane Coufanceau, Hélène Arié, Michel Aumont, Jean Hermet, Rosanna Sacco. **Længde:** 108 min. (el. 99 min.). **Prem:** 1.7.80 – TV.

# Kort sagt

filmene set af  
Ebbe Iversen (E.I.)  
Peter Schepeleern (P.S.)  
Ib Monty (I.M.)

## ARSENE LUPIN KNOCK-OUT'ER ALT

Instruktør: SOJI YOSHIKAWA

Helten i denne flotte japanske tegnefilm hedder faktisk Arsène Lupin III og er således ikke den bekendte franske gentleman-tyv, men formentlig dennes sønnesøn. Han holder dog de langfingrede familietraditioner smukt i hævd, men lever i en ny og mere teknologisk tid, hvor hans frygtindgydende antagonist er den gale Mamaux – et atombevæbnet overmenneske, der har klonet sig vej gennem verdenshistorien og nu bilder sig ind at være Gud. Det lyder sært og er det også, for filmen blander rundhåndet videnskab, religion og metafysik med dramatik og sex i 007-stilen. Blandingen er ikke helt homogen, men alligevel imponerende, fordi filmen er tegnet med stor teknisk dygtighed i en dynamisk og fantasifuld stil, som hele tiden søger de mest spektakulære visuelle effekter og ofte finder dem. Næppe en tegnefilm for børn, men værd at se for voksne. (Arsène Lupin III – Japan 1979). E.I.

## CALIGULA

Instruktør: TINTO BRASS, BOB GUC-  
CIONE og GIANCARLO LUI

De eventuelle kvaliteter i Gore Vidals oprindelige manuskript er forsvundet, instruktøren Tinto Brass forsvandt, eftersom han blev fyret under optagelserne, budgettet på 87 mill. kr. er forsvundet i prangende og prætentiose kolossaldekorationer, de kunstneriske alibinavne John Gielgud og Peter O'Toole forsvinder meget hurtigt ud af handlingen, og hvad der måtte være af interesse at berette om Rom under kejser Caligula forsvinder i pornografiske sex-scener og blodigt udpenslede voldsindslag. Kun producenten, medinstruk-

tøren (af porno-scenerne) og Penthouse-udgiveren Bob Guccione er næppe forsvundet, men sidder utvivlsomt med et kynisk grin og tæller de penge, han som beregnet tjener på denne vulgære, oppustede og ildelugtende spekulationsfilm. Og Malcolm McDowell, der spiller Caligula, er med god grund forsvundet helt ud af anmeldelsen. (Caligula – USA/Italien 1980). E.I.

## DONA FLOR OG HENDES TO MÆND

Instruktør: BRUNO BARRETO

Man kan mene, hvad man vil, om filmens konklusion – at en kvinde bliver mindst lige så ulykkelig sammen med en pæn og omsorgsfuld dødbider af en ægtemand som sammen med en udsvævende og troløs løjser, og at den perfekte gemal derfor må besidde en kombination af borgerlig stabilitet og hensynsløs, mandschauvinistisk virilitet. Men man kan ikke undgå at hygge sig sammen med denne livlige, lattermilde og velformede film, der ikke har særlig travlt med at tage stilling eller moralisere, men er mere optaget af at fortælle sin historie så farverigt, overraskende (langt henne i den ellers realistiske handling introducerer den uden at blinke med øjnene et vaskeægte spøgelse) og underholdende som muligt. Det gør den med musikalitet og uprætentiøst humør, og som Dona Flor er den sødme- og udtryksfulde Sonia Braga et attraktivt bekendtskab. (Dona Flor e seus dois maridos – Brasilien 1976). E.I.

## GUTTERNE FRA NORTH DALLAS

Instruktør: TED KOTCHEFF

Da de østeuropæiske idrætsfolk vandt omtrent altting ved sommerens olympiske lege, trøstede Vesten sig med, at der var tale om på det nærmeste kunstige skabninger, bygget op af hormontilskud og alskens andre kemiske præparater uden hensyn til eventuelle fysiske og psykiske skadevirkninger på længere sigt. Skal man tro denne film, står det ikke meget anderledes til i professionel amerikansk football, der ikke har meget med europæisk fodbold at gøre, men mest minder om rugby. Også her betyder sejren alt og de menneskelige omkostninger ingenting, og sejren opnås ved en kombination af medikamenter, computerstyrede taktiske beregninger og hensynsløs vold under spillet. Med en udmærket Nick Nolte i hovedrollen som smårebelsk spiller er filmen nok lovligt eftertrykkelig i sin halvvejs fascinerede kritik af denne usportslige sportsverden, men generelt fungerer dens usminkede miljøbeskrivelse kontant og troværdigt, og dens ramsaltede angreb på professionel sport er i hvert tilfælde professionelt filmarbejde. (North Dallas Forty – USA 1979). E.I.

## EN HELVEDES KARL

Instruktør: LEWIS JOHN CARLINO

Hovedpersonen er den autoritære, storprælende, chauvinistiske og vulgære oberst i marinekorpsset Bull Meechum (Robert Duvall), og

filmen vil gerne fortælle os, at denne omvandrede anakronisme bag sine brovtende aggressioner og ulidelige bravader gemmer på blide og kærlige følelser over for sin hårdt prøvede familie, men bare har svært ved at udtrykke den side af sin natur. Men det skjulte guldhjerte forbliver et postulat, som ikke gør Bull Meechum mere interessant, og det er heller ikke synderligt ophidsende, at der ind i den familiære hovedhandling klunget er flettet en sidehandling om racisme – filmen er baseret på en roman af Pat Conroy, der har det bedre i Martin Ritts hænder – i South Carolina i 1962. Lewis John Carlino har instrueret den perspektivfattige historie som et gammeldags og tårevædet melodrama, der hensynsløst forsøger at benytte tilskuerens følelser som boksebold, og selv om det er gjort med slagkraftigt professionelt hånddelag, får det dog ikke filmen til at ligne andet end velkalkulerede klicheer – eller Bull Meechum til at ligne andet end en utålelig bøffel. (The Great Santini – USA 1980). E.I.

## HØJT SPIL I CABO BLANCO

Instruktør: J. LEE THOMPSON

Hvordan går det til, at en flygtet tysk krigsforbryder går rundt i Peru umiddelbart efter 2. verdenskrigs slutning og taler drævende amerikansk? Det er ikke nemt at svare på, og det er heller ikke godt at vide, hvorfor man har troet at kunne slippe hæderligt fra at plagiere Michael Curtiz' »Casablanca« med Charles Bronson og Dominique Sanda som surrogat for Humphrey Bogart og Ingrid Bergman, eller hvorfor veteranen J. Lee Thompson ikke engang har gidet at investere elementær professionel omhu i plagiatet. Selv om man glemmer alt om »Casablanca«, er »Højt spil i Cabo Blanco« stadig dårlig underholdning, fordi den er slasket, mekanisk, ulogisk og uden atmosfære eller spænding. Og man orker dårligt nok at nævne, at fantasiløsheden naturligtvis er søgt camoufleret med de mest fantasiforladte af alle ingredienser, sex og sadsime. (Cabo Blanco – USA 1979) E.I.

## EN KVINDE FORSVINDER

Instruktør: ANTHONY PAGE

I bølgen af remakes og genfilmatiseringer (jf. distinktionen mellem disse begreber i min artikel i Kosmorama 143-144) kommer nu Anthony Pages remake af Hitchcocks 1938-klassiker om den pæne ældre dame, som så gådefuldt forsvinder fra eksprestoget, på vej gennem Europa. Normalt er remakes åbenlyst kommercielle og ret facile efterligninger af tidligere succes'er, og denne adskiller sig ikke fra normen. Man noterer sig dog, at George Axelrods manuskript faktisk ikke er uden en lille selvstændig idé, nemlig den at præcisere historien steds- og tidsmæssigt til Nazityskland på randen af Verdenskrigen, hvilket giver mindelser om en slags »Cabaré« på toghjul, selv om Cybill Shephard – som pigen der med så stort besvær overbeviser omverdenen (derunder Elliott Gould i

Michael Redgraves gamle rolle) om, at der er noget galt – ikke er nogen Liza Minnelli og Page så sandelig ikke er nogen Bob Fosse. Han er heller ikke nogen Hitchcock, men kalterer i mange passager sit forbillede slavisk, og endnu engang må man undre sig over, at den slags altid falder så tamt ud. Men især for det publikum, der ikke er bekendt med originalfilmen, er det en pæn – omend principielt overflødig – underholdningsfilm. (The Lady Vanishes – England 1979). P.S.

## LILLE VIRGIL & ORLA FRØSNAPPER

Instruktør: GERT FREDHOLM

Filmen over Ole Lund Kirkegaards populære børnebøger er helt entydigt en børnefilm, og vore mange børnefilmeksperter vil vide at tage den under behandling i de dertil indrettede specialtidsskrifter. Den vil derimod næppe – som f.eks. nogle af de bedre svenske børnefilm – sige et voksent publikum ret meget. Dertil er der for lidt og for fattig eventyrlighed, poesi og humor, selvom man fornemmer, at instruktøren har ladet sig inspirere af Jacques Tati, bl.a. i udleveringen af et forbrugervanvittigt forældrepar og i slutningens afsnit om ekscentriske gøglere, lidt mat personificeret af de ellers så muntre Klyder. Lille Virgil er en forældreløs individualist og anarkist, der lever af gul sodavand, span-dauere og lakridspiber, og i ham er der nedlagt en romantisk protest mod de voksne, der især er karakteriseret ved de mange måder, hvorpå de har sikret sig over for omverdenen. Virgil selv er skræmt af landsbyens fummelfingrede outlaw, Orla Frøsnapper, som Allan Olsen giver nogle pudsige træk. Men nogen egentlig spænding opstår der ikke mellem de store og de små i filmen, og Lille Virgil bliver aldrig andet end et lidt mat spejlbillede af Pippi Langstrømpe. At det er et eventyr, vi ser, understreger filmen ved hjælp af papirblomster og udstoppede og mekaniske dyr, men det forekommer mere at være indfald end egentlige ideer, det utrolige og det fabulerende er det småt med i denne ret uforpligtede underholdningsfilm for de mindste. (Danmark 1980). I.M.

## SKØRE ØGLER

Instruktør: PICHA

Den belgiske tegner Picha er en misantropisk maniker, som svinger sin satiriske forhammer så voldsomt, at en del forbiere er uundgåelige. Men »Skøre øgler« der er en arrig og fræsede beretning om den darwinistiske evolutionsteoris *missing link*, er dog teknisk og stilistisk et betydeligt fremskridt fra Pichas første film, »Junglebøffen«. Ganske vist er han ikke sluppet af med sin forkærlighed for det grotesk blodige og det vulgært seksuelle, men hans let puerile trang til tabu-attakende provokationer får denne gang afløb i en historie, der også rummer vittige pasticher, betydelig opfindsomhed og et skærpert blik for mediets visuelle og narrative muligheder. Filmen er ujævn, og Picha er stadig for udisciplineret, men ubehjælpelig, ubegavet eller fantasiforladt er han ikke. (Le chainon manquant – Frankrig/Belgien 1980). E.I.

# Musik

Nicolas Barbano

## Jerry Goldsmith: Alien (T-593)

Goldsmith har her fundet en virkningsfuld balance mellem sine »strange sounds« og symfonisk musik. Filmens enkle, smukke tema understreges af uendelige, typisk Goldsmith'ske »skæve« violinkor, for, når man mindst venter det, at ændre hastighed, og forvandle sig til hård full orchestra action-musik.

Andre steder holder action-musikken sig til det roligt langsomme, stemningsfulde og uhyggelige, krydret med Goldsmith's effektive brug af »orkester-reallyd«: En klapperslange-agtig raslen, diarré-agtig, nærmest, til understregning af den 8. passagers slimede tilstedeværelse.

Pladen er i det store hele en smule ensformig, men man kan jo nøjes med blot at høre den ene side én dag, den anden et par dage efter. Det er irriterende, at pladens numre ikke er anbragt i den rækkefølge, de benyttes i filmen. De enkelte numres effektivitet er dog nok til at opveje disse to relativt små fejl.

## John Williams: Dracula (MCA-3166)

Det er glædeligt at se, at John Badham ikke blot mestrer at skifte genre med forbløffende godt resultat, men også formår at vælge en komponist, hvis kunstneriske evner formår at give netop *den* pågældende film et uvurderligt ekstra virkemiddel. »Saturday Night Fever« ville ikke have været »Saturday Night Fever« uden Bee Gees, og »Dracula« ville have mistet meget, hvis den ikke havde været udstyret med musik af en god, solid komponist, som nu John Williams.

Williams' musik til »Dracula« er i øvrigt et højt utraditionelt score. I modsætning til tid-

John Williams

ligere, arbejder Williams her ikke så meget med melodier (temaer), og såkaldte »hidden dialogue«-effekter, men koncentrerer sig mere om at ramme en gennemgående stemning. Resultatet er blevet et storslået, symfonisk værk, der hele tiden veksler mellem gotisk uhygge og afbalanceret romantik. Og det er jo netop en stor del af filmens force: »Throughout history he has filled the hearts of men with terror, and the hearts of women with desire«.

Netop på grund af musikkens specielle karakter, dens mange små elementer, og dens tilsyneladende mangel på lettilgængelige temaer, er det et stykke musik, der bliver bedre, jo mere man hører det. Først i takt med antallet af aflytninger åbenbares de mange »lag«, der gemmer sig i al »forvirringen«, temaerne træder frem, opbygningerne bliver synlige, og ordet »mesterværk« lægger sig parat på tungen.

Nu skal det indskydes, at ovennævnte gælder den *bevidste* aflytning af musikken (som soundtrack på bånd eller plade). I selve filmen virker det lidt anderledes: Musikken trænger ind som en del af filmen, og handlingen og de visuelle effekter hjælper tilskueren til *ubevidst* at opfatte musikkens stemninger. Man behøver ikke at »kunne« musikken, den virker helt af sig selv, og lægger sig, som alt John Williams' musik, synkront op ad filmens handling, sekvenser og klip.

Men endnu engang: Skiller man de to ting ad, filmen og musikken, vil den opmærksomme lytter i musikken finde et selvstændigt værk, der både kan bruges som film-nostalgi, og som værdigt medlem af plade-reolens klassikere!

## Charles Bernstein: Love at First Bite (RRLP 9016)

Charles Bernsteins musik til »Kærlighed ved første bid«, er ikke ligefrem det, man kunne forvente fra en vampyrfilm. Af gode grunde, for »Kærlighed ved første bid« må også snarest kaldes en vampyr-farce! Det meste af pladens indhold er vokal-disco, forlængede udgaver af filmens sange (lidt for forlængede; ét nummer varer næsten et kvarter!). Filmen havde mere almindelig underlægningsmusik end pladen giver indtryk af, men vi får dog alligevel et par, nogenlunde gode ultra-korte smagsprøver. Discomusikken er af den type, der først virker, når lydstyrken er høj. Men det gør jo heller ikke noget, hvis man kan lide disco, og har lyd-isolerede vægge – eller ingen naboer.

**George Gershwin: Manhattan (CBS 73875)**  
Med hensyn til en beskrivelse af skønheden i Gershwin's musik, tror jeg de fleste vil stille sig tilfredse med frasen: »What can I say?« Det er jo så fremragende, det her, at selv de mest rosende adjektiver synes kedelige og grå, sat i forbindelse med titler som f.eks. »Rhapsody in blue«, »Love is here to stay« og »S Wonderful«. Woody Allen har med »Manhattan«, vist en fantastisk evne til at smelte sine billeder sammen med passende original-musik. På soundtrack-albummet får vi, udover en komplet udgave af »Rhapsody in blue«, alle filmens Gershwin-medleys, i perfekt indspilning, og dirigeret af den kendte, klassiske dirigent Zubin Mehta, der også tidligere har beskæftiget sig med film-musik. »Land of the gay Caballero« står som Woody's hidsige tema, mens »He loves and she loves« danner baggrund for kærligheden mellem Woody og Tracy. Overgangene er perfekte, næsten umærkelige, og Gary Graffmans piano-arbejde er på én gang både afdæmpet og frembrusende.

## John Barry: Moonraker (1C 064-82 696)

Med Moonraker er John Barry vendt tilbage til den symfoniske stil, vi kun meget få gange før har hørt ham præstere (f.eks. i »Midnight Cowboy« eller »En løve i vintertid«). De fleste numre er langsomme og grundige, og med en imponerende intensitet, der også er usædvanlig for Barry. Det bedste eksempel herpå er musikken til scenen, hvor Bonds space lab nærmer sig Drax' rumstation i majestætisk slow-motion. Barry synes næsten at have opgivet action-musikken. Han har ihvertfald ikke villet komponere noget nyt, men giver os istedet det efterhånden lidt for ofte brugte nummer »007« »fra Agent 007« jages. Titel-temaet, der synges fremragende af Shirley Bassey, er ikke så godt som samme dames to tidligere Bond-temaer (»Goldfinger« og »Diamanter varer evigt«), men lidt for poppet. Også det er utraditionelt for John Barry. Der er åbenbart ikke grænser for, hvad vi kan vente os fra Barry i fremtiden. (Det forlyder bl.a., at han lige har skrevet kontrakt på at lave musikken til en ny film ved navn »To Elvis, with love!«). Men han var lidt bedre til sin gamle stil, end han er til sin nye. Måske en blanding af de to ville gøre underværker?

## Bill Conti: Paradise Alley (MCA 5100)

Man vil sandsynligvis blive skuffet, hvis man køber albummet med musikken fra »Paradise Alley« på grund af erfaring m.h.t. Bill Contis musik, for det indeholder kun to »rigtige« Continumre, et symfonisk rock-nummer, og et hårdt swing-nummer. De er til gengæld også fremragende, men alligevel ikke rigtig nok til at løfte den »røgfylt værtshus«-atmosfære, der er over resten af pladen. To sange, sunget af Tom Waits, er nogenlunde spændende og charmerende. Nogenlunde. Og temaet »Too close to Paradise«, der synges af Sylvester Stallone selv (iøvrigt forbavsende godt, når man tager hans lidt bøvede stemme i betragtning), er godt som vokal-udgave, mens instrumental-udgaverne er dødkedelige. Det er tilsyneladende en ny stil fra Conti's side, men personligt holder jeg nu mere af den gamle.



