Kosmorama

149 – filmtidskrift – 26. årg. – oktober '80 – kr. 15,00

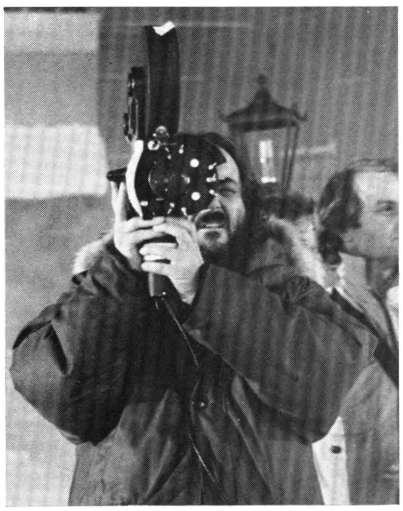
DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Jacques Becker – John Ford – Samuel Fuller – Pál Gábor
John Huston – Stanley Kubrick – Robert Moore – Alan Parker
Monty Python – Paul Schrader – Andrej Tarkovskij
Andrzej Wajda

Kosmorama

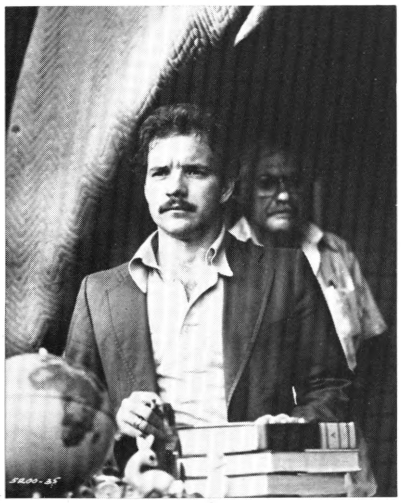
149 - 26. årg. okt. '80

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.



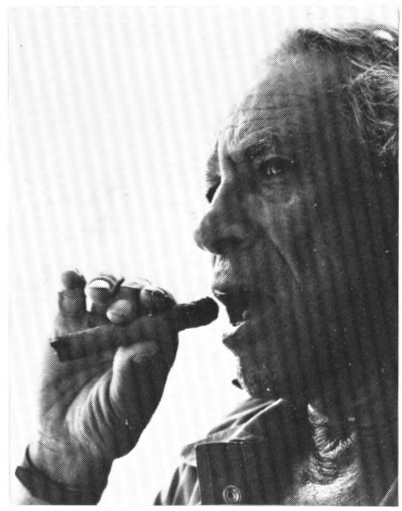
163
»The Shining«
en stor og ægte provokation
Per Calum anmelder Stanley Kubricks seneste film, hvori Kubrick med lidenskabelig konsekvens bruger gyser-genren som udgangspunkt for en fascinerende skildring af ondskaben i og udenfor mennesket.

166
Paul Schrader –
en ægte auteur
Med kun tre spillefilm har Paul Schrader vist sig som en af den nye amerikanske films mest spændende og mest personlige »writer-directors«. Ebbe Villadsen analyserer filmene: »Knive i ryggen«, »Hårdkogt« og »American Gigolo«.



172
Andrzej Wajda -
ikke socialrealist men stilist
Wajdas film har i mange år kun været at se i Danmark som led i polske filmuger, men nye importører søger nu at råde bod på forholdet, og Dan Nissen redegør i den anledning for temaer i fem nye film af den polske instruktør.

182
Samuel Fullers
»cinema fist«
Samuel Fullers karriere har været præget af hans fortid som kriminalreporter. Asbjørn Skytte redegør for Fullers temaer og analyserer instruktørens seneste film, krigsfilmen »Den barske elite«.



190
Bøger
Niels Jensen anmelder en ny og kærligt »afslørende« bog om John Ford, skrevet af Fords sønnesøn Dan Ford.

192
Filmene
»Fame«
»Polsk filmuge«
»Smukke Marie«
»Et nyt kapitel«
»Ondt blod«
»Angi Vera«
»Monty Python's Life of Brian – et herrens liv«
»Spejlet«

200
Kort sagt
»Attentat«
»Dæmonerne fra Alcacer-Kibier«
»Fagre voksne pige«
»Fredag den 13.«
»Hvad vil du ha'«
»Hvem sa' fjols«
»I Want to Hold Your Hand«
»Kælderen«
»Menneskejagt i New York«
»Nattelege«
»Når en morder ringer«
»– og kun i Paris«
»Roadie«
»Sidste gifte par i Amerika«
»Stol på mig«
»Superhelt på slap line«
»Søulvene kommer«
»De vilde pelsjægere«

203
Musik

Forsiden:

Shelley Duvall i en scene fra Stanley Kubricks provokerende gyser »The Shining – ondskabens hotel«, der anmeldes på næste side.

Bagsiden:
Margot Kidder og Ray Sharkey i en scene fra Paul Mazurskys seneste film »Willie & Phil«. Anmeldelse af filmen og interview med Mazursky følger i næste nummer af Kosmorama.

»The Shining«
en stor og ægte provokation

Per Calum

Jack Nicholson i en scene fra »The Shining«

»The Shining« er en ægte Kubrick-film: Smuk, gennemarbejdet i hver detalje, på én gang køligt analyserende og lidenskabelig i sin konsekvens, dristigt udfordrende i sit perspektiv, hele tiden utroligt fascinerende. Den ligner et mesterværk.

Alligevel har danske dagbladsanmeldere haft påfaldende svært ved at gøutere filmen. De skuffede forventninger præger anmeldelserne, og der gøres et nummer ud af, at filmen, skønt en gyser, endda en okkult sådan, slet ikke overholder genrens uskrevne love.

En nærliggende årsag er selvfølgelig at Kubrick først og fremmest accepterer sine egne love, og hvor genren for andre filmskabere først og fremmest synes at være en stiløvelse, en mere eller mindre fantasifuld leg med genrekonventioner, der er legen for Kubrick dødelig alvor, og det er nok på dette punkt anmelderne er gået i vandet. Bevares, alle har kunnet se, at filmen er »dygtig« indtil det virtuose, men at finde nogen dybere mening bag Kubricks formelle håndelag er tilsyneladende ikke faldet nogen ind, skønt filmen tematisk er nært beslægtet med Kubricks tidligere film.

En tilsvarende modtagelse blev for en snes år siden en anden slags gyser til del. Dengang var det Jean Renoirs »Dr. Cordeliers testamente«, man ikke brød sig om, og det er fristende om modtagelsen af »The Shining« at bruge samme formulering, som Erik Ulrichsen for 20 år siden benyttede om anmeldelserne af »Dr. Cordeliers testamente«. »Et kritisk justitsmord« kaldte Ulrichsen modtagelsen.

Kubricks film er langt bedre end Renoirs, men begge har samme udgangspunkt. Begge vil de skildre ondskaben, selveste Det Onde om man vil, og det er slet ikke utænkeligt om Kubrick ligesom Renoir har ladet sig inspirere af Robert Louis Stevensons stadig fængslende novelle »The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde«, selvom det er en knaldroman af Stephen King, der danner grundlag for »The Shining«.

Om Kubrick selv tror på historiens parapsykologiske hændelser er i og for sig ligegyldigt. Væsentligst har det været, at netop *den* historie kunne danne basis for at lade den i bund og grund uforklarlige ondskab materialisere sig. Og Kubrick tror på, at Det Onde eksisterer, hvad enten han viser det i en Dr. Strandenshistorien er fyldt med eksempler. Dagligdagen for resten også, om ellers beretninger om hustrumishandling og børnemishandling står til troende. Og hidtil har vist kun mishandlerne benægtet mishandlingerne. Jo, ondskaben er en faktor, og den huserer i »The Shining«, uden at Kubrick af den grund forsager, hvad en psykologisk realisme kræver.

Historien begynder helt hverdagsagtigt, da Jack Torrance ankommer til det enorme og øde beliggende The Overview Hotel i Colorados bjerge. Hvert år lukker hotellet i fem strenge vintermåneder, men en opsynsmand skal der være, og Jack Torrance får jobbet. Inden han slår til advares han om, at isolationen kan være en ubehagelig faktor, og han får at vide, at der 10 år tidligere, i 1970, tede hække til hotellet hørende labyrint, der er mindst lige så besværlig at finde rundt i som den Gøg og Gokke for vild i, da de i sin tid kom til Oxford. Inde i hotellet findes en model af labyrinten, og mens mor og søn går tur i den rigtige labyrint stirrer Jack Torrance på modellen, hvorefter Kubrick klipper til et billede af den rigtige labyrint fotograferet ovenfra i samme synsvinkel som Jacks, da han kigger ned på modellen. Og hvor vi tidligere har oplevet konkrete eksempler på Dannys synskhed (den tidligere opsynsmands to piger står pludselig foran ham og beder ham komme og lege med dem – »for ever and ever and ever«) står det nu klart, at også Jack Torrance har anlæg for det overnaturlige. Men der er meget langt fra den gotiske gysers for-

Jack Torrance (Nicholson) ansættes som opsynsmand og bedyrer at isolationen ikke vil genere ham.

Efter et par måneder på hotellet vågner Jack Torrance med mareridt og trøstes af hustruen (Shelley Duvall).

gelove eller en Alex i »A Clockwork Orange« eller en Jack Torrance i »The Shining«.

I alle sine film har Kubrick mere eller mindre tydeligt demonstreret en dybtliggende pessimisme. Mennesket er et såre ufuldkomment væsen, mener Kubrick, og det kan ingen ideologi ændre noget ved. Det er en holdning, der nødvendigvis må bringe Kubrick i modvind, ikke mindst i vor del af verden, der så tydeligt er præget af de teorier, som Marx og Freud er ophavsmænd til.

Det er næppe urimeligt (omend nok noget generaliserende) at hævde, at både Marx og Freud (og deres efterfølgere) tror på det gode i mennesket i en sådan grad, at de siger, at vi skal blot lave menneskets omgivelser om, så vil alt være godt, så er porten åbnet til et jordisk paradis, hvor ingen slange kan trives. Og så kommer altså Stanley Kubrick, der vedblivende og stædigt med sine film hævder, at der eksisterer en verden udenfor Marx og Freuds. Det er selvsagt en holdning, som mange vil have meget svært ved at acceptere. Mange års tilvænning har fået os til at tro på teorien om det gode menneske i de gode omgivelser.

Med et lån fra den politiske debat kan man næsten tale om et finlandiseret menneskesyn, der slet ikke levner plads for Det Onde, skønt ingen endnu har kunnet forklare f.eks. nazismens rædsler eller Stalins masseudryddelser eller folkedrabet i Kampuchea. Verhændte grimme ting på hotellet. Tilsyneladende blev den daværende opsynsmand kulret i hovedet. I hvert fald myrdede han sin kone og sine børn, to piger i 8-10 års alderen, huggede dem brutalt i småstykker med en økse og begik derefter selvmord med et dobbeltløbet haglgevær (der i filmens danske undertekster lidt sjusket er blevet til en pistol; også senere i filmen er der sjusk i oversættelsen: »Cabin fever« er f.eks. ikke »kahytsfeber«, og »fifty sirloin steaks« er ikke »50 bøffer« men 50 oksestege).

Jack Torrance drømmer om at skrive en bog; han mener at de fem måneders isolation vil være en fordel for ham, og han hævder med stor sikkerhed, at både hans kone Wendy og sønnen Danny vil elske hotellet, en påstand der omgående dementeres i et klip til Wendy og Danny, hvori sønnen ikke lyder spor begejstret for at skulle flytte ud i ødemarken. Meget hurtigt efter ankomsten til hotellet viser det sig, at Danny ejer clairvoyante evner. Han fornemmer, at der hviler en forbandelse over hotellet, og da han spørger den også clairvoyante chefkok, om der engang er sket noget på værelse 237, benægter kokken synligt altereret dette, og tilføjer så, at Danny skal holde sig borte fra værelset.

Så begynder hverdagen i de nye omgivelser. Jack har svært ved at komme i gang med sin roman, Danny leger, og sammen med sin mor udforsker han den af kunstfærdigt planheksede hus og personer til Kubricks hotel, hvor de overnaturlige hændelser indtræffer i en helt realistisk ramme, der tillader Kubrick at stramme skruen med et mesterskab, der er fuldt på højde med Henry James' i »The Turn of the Screw«.

Med insisterende billeder af en tungsindigt rugende Jack Torrance illustrerer Kubrick med mesterlig beherskelse af Jack Nicholsons talent, hvorledes denne Jack Torrance går i mental opløsning, på vej til at blive splittet i en god og en ond side indtil det onde helt tager magten. Det antydes diskret i en scene, hvor Danny er på vej igennem forældrenes soveværelse. Faderen kalder Danny hen til sig og spørger ham, om han er glad. For det skal han være, intet i denne verden betyder mere, bedyrer han helt oprigtigt, for så – da den synske Danny spørger faderen om denne nogensinde vil gøre mor og søn ondt – lynhurtigt at skifte sindsstemning. Som om han allerede selv har fornemmet, at han kan finde på at gøre sin forgænger i jobbet kunsten efter.

Og i en senere følgende scene vågner Jack Torrance rædselsslagen op og fortæller, at han i et mareridt har drømt, at han hugger konen og barnet i småstykker. Umiddelbart efter kommer en betuttet Danny ind i rummet. På halsen har han et mærke, som om en har forsøgt at kvæle ham, og han betror moderen, at det er sket på værelse 237, som han havde dristet sig ind i, da han opdagede at døren

stod åben. Jack begiver sig til værelse 237. Og ligesom han i en foregående scene pludselig har oplevet en bartender skænke ham en drink, så oplever han nu, at der virkelig er en kvinde i 237. Han omfavner hende, efter at hun er steget op af badekarret, men da han tilfældigt ser i spejlet, er den unge kvinde pludselig forvandlet til en kaglende, hæslig gammel kone. Rædselsslagen flygter han, men vel tilbage hos hustruen bedyrer han, at der ikke var nogen i værelset, at drengen må have digtet det.

Både disse og flere efterfølgende scener må opfattes som konkrete. Det »gode« og det »onde« i Jack strides om herredømmet, og som i »Dr. Jekyll og Mr. Hyde« tager det onde magten fra det gode for til slut helt at domi-

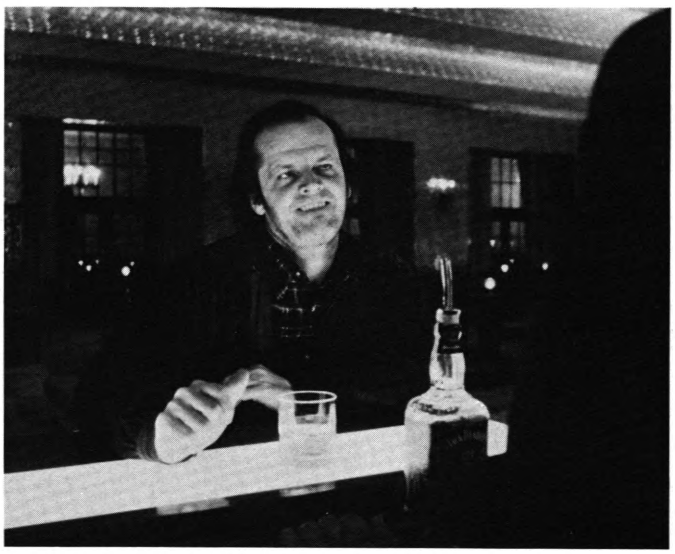
ten udenfor hotellet. Her lykkes det drengen at slippe bort, mens faderen farer vild og til slut fryser ihjel. Mor og søn undslipper.

Kubrick fortæller sin historie med et magtfuldt greb om de mange elementer, og der er nok hentet en vis inspiration i japanske film. Adskillige scener begynder næsten som var der tale om en Ozu-film med et udsnit af et interiør for så at drage hele rummet ind, og i adskillige scener med en vildt og dog kontrolleret grimasserende Jack Nicholson (en af hans største præstationer) er det nok muligt at finde en inspiration fra japanske skrækfilm, ligesom også lydsiden peger mod japansk film. Det gælder valget af Bartoks musik, hvori slagtøj spiller en dominerende rolle, og det gælder i brugen af reallyde. Ikke mindst i en

reinkarnation som en realitet, og det kan man sagtens vælge at afvise som noget man ikke kan tro på, men det skal med fordi filmen, om man tager den for sit pålydende, og det mener jeg man skal, er én lang demonstration af, at Det Onde ikke kun findes i os selv, som psykologien vil vide det, men at det så at sige ejer selvstændigt liv og eksisterer også udenfor menneskene og under visse omstændigheder evner at få mennesker i sin magt.

Det er ikke mindst i dette aspekt filmen fungerer som en stor og ægte provokation.

Umiddelbart efter mareridtet kommer sønnen Danny ind med **kvælningsmærker på halsen. En fremmed dame har gjort det, siger han.**



Torrance søger tilflugt i hotellets tomme bar, hvor pludselig en bartender materialiserer sig.

nere. Og i en ægte skrækscene overrasker Jack hustruen i færd med at læse, hvad han gennem mange uger har skrevet. Gentaget i det uendelige læser hun med stigende rædsel sætningen »All that work and no play makes Jack a dull boy«. Og da han hadefuldt trænger Wendy baglæns gennem rummet og op ad trappen mod deres soveværelse, langer hun desperat ud efter ham med det baseballbat, som hun siden sønnens oplevelse har gået rundt med. Bevidstløs tumler han om for enden af trappen og kommer langsomt til sig selv, mens hun lukker ham inde i et forrådsrum i kælderen. Hun fortæller ham, at hun vil bringe Danny til læge. Derefter vil hun vende tilbage og lukke ham ud – og han ler. Satanisk. Snebilen har han fjernet strømfordeleren fra, og radioen har han ødelagt. De er helt afsondret fra omverdenen. Men Jack har forbindelse med en anden verden og dennes mennesker, der stadig befolker hotellet for dem, der kan se dem. Og efter at Jack har lovet nu at tage livet af hustruen og sønnen, springer låsen til kælderrummet pludselig op, og bevæbnet med en økse går han mod soveværelset for at gentage mordet. Han hugger sig igennem den låste dør, men hører så en motor udenfor. Det er den clairvoyante chefkok, der har fornemmet at noget var galt og nu er kommet for at hjælpe. Jack dræber ham med et enkelt øksehug, hvorefter han haster efter Danny, der søger tilflugt i labyrin-

rent ud fremragende scene, hvor den lille Danny på sin trehjulede cykel suser rundt i hotellets lange gange, og alt efter om han kører over trægulv eller tæpper skaber lyden en særegen og truende effekt, der helt korresponderer med musikvalget.

Også i billederne formår Kubrick med talentets selvfølgelige autoritet at skabe sære stemninger, og han gør det uden brug af en eneste konventionel skrækfilmeffekt. En balscene i det ellers øde hotel er af formidabel effekt. Jack Torrance vandrer rundt i hotellets lange gange, og da han når frem til The Gold Room (et skilt udenfor oplyser, at her står tiden stille) finder han den store sal fyldt med festklædte mennesker, hvorefter følger en konfrontation med en tjener, som Jack genkender som den opsynsmand, der i 1970 myrdede sin kone og to børn i værelse 237. Dette benægter tjeneren og hævder, at han burde vide det, thi han har altid været der, og han var der, da Jack blev ansat som opsynsmand.

Det kan lyde som noget tøjeri, men indenfor den valgte ramme er der faktisk god mening og megen konsekvens i afsnittet. Da filmen er slut tilføjer Kubrick et diskret PS, en slags nøgle til historien. Langsomt kører kameraet ind på et gruppebillede på en væg i hotellet. I centrum står en festklædt Jack Torrance, hvorefter kameraet viser en tekst på billedet, der fortæller at det er taget under en 4. juli fest år 1921. Der antydes her, at vi står overfor

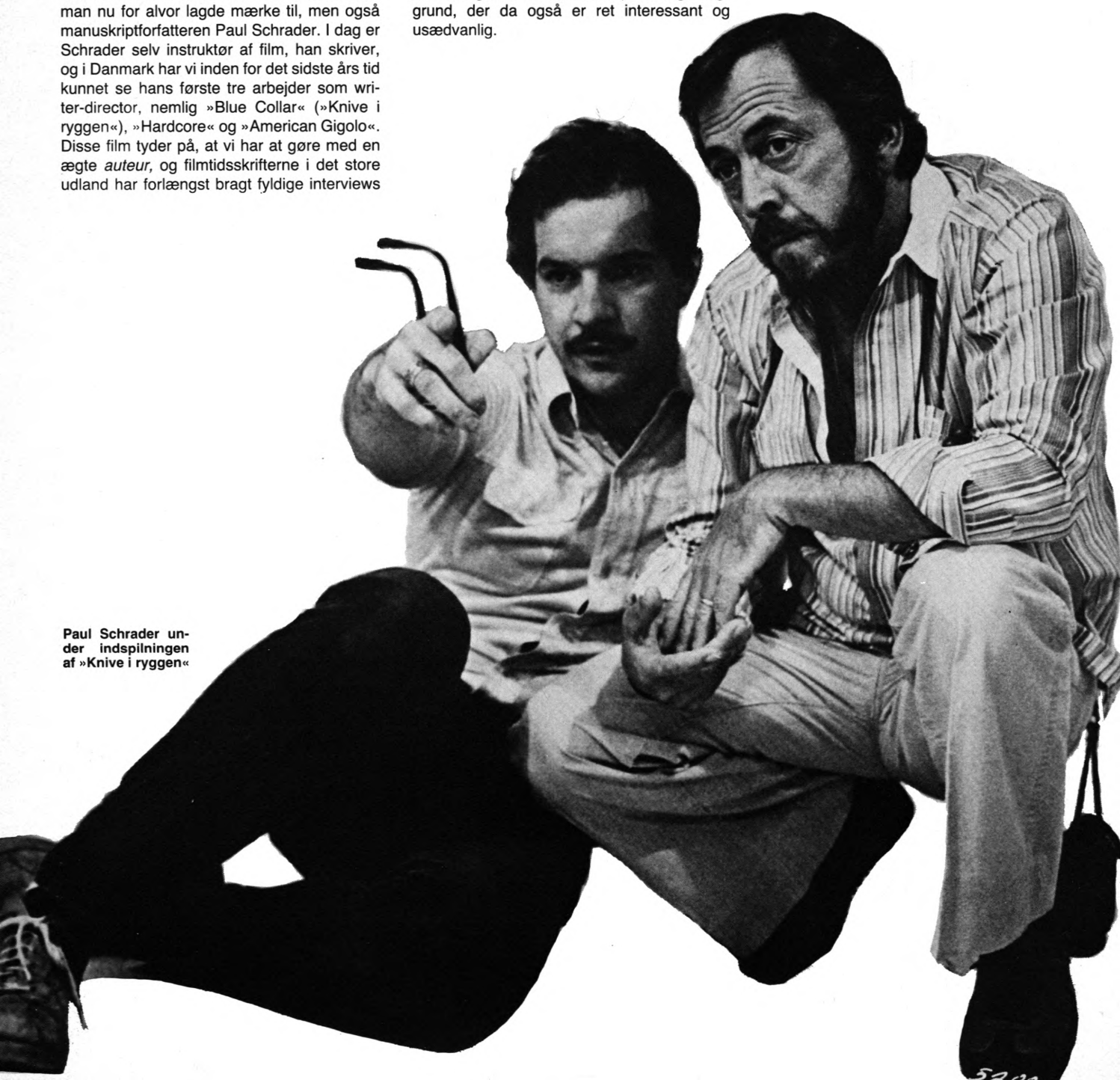
THE SHINING – ONDSKABENS HOTEL

The Shining. England 1980. **P-selskab:** Hawk Film Ltd/Peregrine. I samarbejde med The Producer Circle Company (Robert Fryer, Martin Richards, Mary Lea Johnson). **Ex-P:** Jan Harlan. **P-leder:** Douglas Twiddy. **P/Instr:** Stanley Kubrick. **Instr-ass:** Brian Cook, Terry Needham, Michael Stevenson. **Manus:** Stanley Kubrick, Diane Johnson. **Efter:** Roman af Stephen King. **Foto:** John Alcott. **Kamera:** Kelvin Pike, James Devis/**Ass:** Peter Robinson, Martin Kenzie, Danny Shelmerdine. **Steadicam-foto:** Garrett Brown. **Luft-foto:** MacGillivary Films. **2nd unit-foto:** Douglas Milsome. **Farve:** Eastman(?). **Farve-kons:** Eddie Gordon. **Klip:** Ray Lovejoy/**Ass:** Gill Smith, Gordon Stainforth. **P-tegn:** Roy Walker. **Ark:** Les Tomkins. **Dekor:** Robert Walker, Tessa Davies. **Rekvis:** Peter Hancock, Barry Arnold, Philip McDonald, Peter Spencer. **Kost:** Milena Canonero; Ken Lawton, Ron Beck. **Musik:** Bela Bartoks »Musik for Strygere, Slagtøj og Celesta«; Krzysztof Penderecki; Gyorgy Ligeti; Wendy Carlos og Rachel Elkind. **Tone:** Ivan Sharrock, Richard Daniel, Wyn Ryder, Dino Di Campo, Jack Knight, Bill Rowe. **Makeup:** Barbara Daly, Tom Smith. **Frisurer:** Leonard. **Medv:** Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duvall (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny Torrance), Scatman Crothers (Hallorann), Barry Nelson (Ullman), Philip Stone (Grady), Joe Turkel (Lloyd), Anne Jackson (Læge), Tony Burton (Durkin), Lia Beldam (Ung kvinde i badekar), Billie Gibson (Gammel kvinde i badekar), Barry Dennen (Watson), David Baxt (1. Forest Ranger), Manning Redwood (2. Forest Ranger), Lisa Burns, Louise Burns (Gradys døtre), Robin Pappas (Sygeplejerske), Alison Coleridge (Sekretær), Burnell Tucker (Politimand), Jana Sheldon (Stewardesse), Kate Phelps (Receptionist), Norman Gay (Skadet gæst). **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 26.9.80 – Palads + Bio 5 (Aalborg) + Kosmorama (Århus) + Lido (Vejle) + Kino (Odense).

Paul Schrader – en ægte auteur

Ebbe Villadsen analyserer Paul Schraders indtil nu tre spillefilm, der viser en instruktør i stadig fremgang.

Da »Taxi Driver« blev en succes i 1976 var det ikke blot instruktøren Martin Scorsese, man nu for alvor lagde mærke til, men også manuskriptforfatteren Paul Schrader. I dag er Schrader selv instruktør af film, han skriver, og i Danmark har vi inden for det sidste års tid kunnet se hans første tre arbejder som writer-director, nemlig »Blue Collar« (»Knive i ryggen«), »Hardcore« og »American Gigolo«. Disse film tyder på, at vi har at gøre med en ægte *auteur,* og filmtidsskrifterne i det store udland har forlængst bragt fyldige interviews med Schrader. Han taler gerne om sine ideer om film og ikke mindst om sin personlige baggrund, der da også er ret interessant og usædvanlig.



Paul Schrader under indspilningen af »Knive i ryggen«

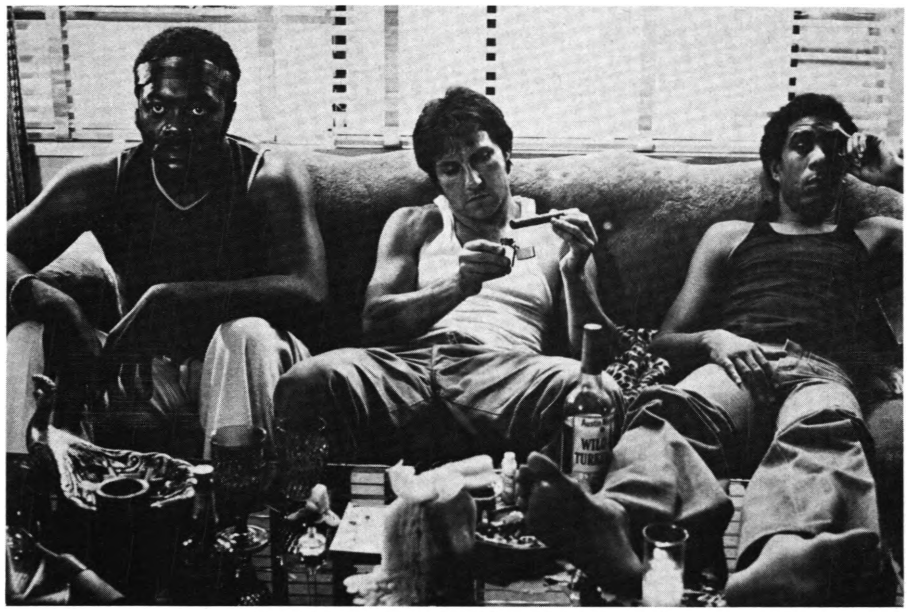
Paul Schrader er født i Grand Rapids, Michigan, i 1946 som søn af hollandske immigranter. Forældrene tilhørte den hollandske reformerte kirke i dens strengeste udgave, og Schrader hævder, at han indtil sit attende år aldrig har set en film. Film var en syndig fornøjelse på linie med dans og kortspil, det havde hans kirke allerede i 1928 fastslået i et dekret. Ikke engang Disneys »Den levende ørken« ville hans mor give ham lov til at se, for selvom denne film måske var harmløs, støttede han dog i almindelighed en industri, der gik Satans ærinde.

Schrader gennemgik en uddannelse på et calvinistisk præsteseminarium, og her var det ligeledes de studerende forbudt at gå i biografen. Det har nok været en effektiv måde at gøre dem interesserede i film på, i hvert fald fulgte Schrader snart jævnsides med de teologiske studier sommerkurser i film på Columbia University. Ingen ringere end Pauline Kael lagde mærke til ham og sørgede for, at han kom ind på den ansete afdeling for filmstudier ved University of California, Los Angeles. Schrader må have haft en del at indhente, og han mener da også i disse år at have set godt tyve film om ugen. I øvrigt anser han det for en fordel ikke at have biograf-erindringer fra barndommen: Han er ikke som visse jævnaldrende kolleger optaget af forsøg på selv at lave nye udgaver af barndommens film.

Schrader forlod U.C.L.A. i 1968. Hans Master of Arts-afhandling, »Transcendental Style in Film«, handler om Bresson, Ozu og Dreyer og er kommet som bog i 1972. Han fortsatte sine studier ved det nyoprettede Center for Advanced Film Studies i Beverly Hills og trådte nu tillige frem som kritiker. En afhandling i Film Comment (8/1, forår 72) om den amerikanske *film noir* fortjener at blive nævnt i denne sammenhæng. Fra 1970 til 1973 redigerede han tidsskriftet »Cinema« (der nu er gået ind).

Schraders første filmmanuskript blev til i 1971 og er aldrig realiseret. »Taxi Driver« skrev han allerede i 1972, men det første, han fik afsat, var »The Yakuza«, som han skal have fået $ 300.000 for. Til gengæld måtte han se på at Robert Towne omarbejdede det en del, ligesom han udtaler sig forbeholdent om Sydney Pollacks instruktion. Han synes også at ville lægge en vis afstand til sine manuskripter til Brian De Palmas »Obsession« og John Flynns »Rolling Thunder«. Kun »Taxi Driver« står han til fulde inde for, også selvom mange ting i denne film skyldes Martin Scorsese. I øvrigt er broderen Leonard Schrader medforfatter på flere manuskripter, og det er lidt besynderligt, at Paul Schrader så godt som intet har at sige om ham i de mange interviews.

I 1978 debuterede Paul Schrader så som instruktør med »Blue Collar«, hvor broderen netop er med på manuskriptet. »Hardcore«, der udsendtes mindre end et år senere, er skrevet allerede i 1976, og Schrader havde oprindelig ikke tænkt sig selv at instruere denne film. Endelig skal det nævnes, at Paul Schrader sammen med broderen har skrevet »Old Boyfriends«, som han mente burde instrueres af en kvinde og som blev Joan Tewkesburys debut som instruktør (se artiklen om denne film i Kosmorama 147).



Yaphet Kotto, Harvey Keitel og Richard Pryor i scene fra »Knive i ryggen«.

BLUE COLLAR

Det er som bekendt stadig ret sjældent at se almindelige industriarbejdere skildret i amerikansk film. »Blue Collar« foregår imidlertid blandt arbejderne på en af de store bilfabrikker i Detroit, blandt *blue collars*. (Filmoptagelserne er ganske vist i virkeligheden foregået på en noget mindre virksomhed, da hverken Ford, General Motors, Chrysler eller American Motors ville have Schrader & Co. indenfor). Historien handler om tre arbejdskammerater og venner, negrene Zeke og Smokey (Richard Pryor og Yaphet Kotto) og Jerry, der er hvid (Harvey Keitel). Tilsyneladende er racemodsætninger slet ikke noget, man tænker over i deres kreds, den daglige trummerum ved samlebåndet og hyggen på værtshuset efter fyraften er man fælles om. Sproget er også det samme, man siger »fuck« til hvert andet ord.

Arbejdere efter fyraften har vi for så vidt også mødt i en film som »The Deer Hunter«, men her sigter skildringen mod at vise, hvor godt den slags folk har det i et land som USA, for at vi siden kan græde så meget des mere over deres skæbne i Vietnam. Arbejderne i »The Deer Hunter« synes ikke at have problemer i deres amerikanske hverdag. Anderledes i »Blue Collar«. Her er det nedslidende akkordræs på arbejdspladsen og skænderier og ballade, når man kommer hjem til kone og børn. Og først og fremmest er der konstante økonomiske problemer, man skal have alle forbrugsgoder, selvom man skylder til højre og venstre. Zeke og Jerry kan måske af og til binde deres koner løgnehistorier på ærmet og rende til abefest hos Smokey hele natten, men næste morgen står man atter ved samlebåndet og spekulerer over hvordan man skal skaffe pengene, man skylder ågerkarlen, og hvordan man skal få råd til at datteren kan få sine tænder rettet.

På et tidspunkt beslutter de tre venner at skaffe sig nogle hurtige penge. De har fundet ud af at det må være en smal sag at plyndre pengeskabet på deres eget fag fagforeningskontor. Fagforeningen er alligevel en pamperorganisation, der ikke gør et klap for medlemmerne. Zeke har selv i et halvt år klaget over at låsen på hans skab er i stykker uden at der sker noget. Indbruddet lykkes, men pengeskabet viser sig kun at indeholde et ganske lille beløb. Det er imidlertid anderledes store summer, fagforeningsformanden næste dag opgiver som stjålne. Vore venner lytter med nogen undren til ham i TV. De er også kommet i besiddelse af en regnskabsbog, og den taler han ikke om. Da Zeke får kikket nærmere på bogen, viser det sig, at den dokumenterer fagforeningens dybe involvering i meget lyssky økonomiske affærer.

Der har længe lusket en mand rundt og spurgt arbejderne ud om deres fagforeningsledelse. Han udgiver sig for universitetslærer i sociologi, men Smokey har straks gennemskuet ham som FBI-agent. Over for sådan en fyr holder man selvfølgelig tæt, lige meget hvor sur man er på sin organisation. Nu har skæbnen imidlertid villet, at vore venner med ét tror at have krammet på fagforeningsledelsen. De forsøger sig med afpresning, men har slet ikke gjort sig klart, hvor magtfuld en organisation de har at gøre med. Zeke og Jerry får tilbudt gode jobs som formænd, og Zeke accepterer, mens Jerry ikke tør eller ikke vil sige ja. Smokey kan ikke købes, og han bliver simpelthen myrdet ved en fingeret arbejdsulykke på fabrikken. Da Jerry også udsættes for mordforsøg, går han omsider til FBI.

Det er betegnende for Schrader, at han fortæller denne på bunden grumme og pessimistiske historie på en særdeles veloplagt og spændende måde. Filmen har ingen døde punkter, og der spilles fremragende i de tre hovedroller. Personerne fanger straks vor interesse. Schrader har en vis portion humor, og længe tror vi, at det er en morsom film, vi skal se. Aldeles festlig er således scenen, hvor man hjemme hos Zeke får besøg af en mand fra skattevæsnet. Manden bliver præsenteret for tre børn, men gør opmærksom på, at Zeke har skrevet seks børn på selvangivelsen, og Zeke må holde ham hen med snak, mens konen lister ud for at låne nogle af naboernes børn. Vi kender allerede Richard Pryor i lurendrejer-faget, og herudfra

tegner han da også til at begynde med sin Zeke, men hen ad vejen giver han figuren betydeligt flere dimensioner. Da vi overværer et fagforeningsmøde lige efter indbruddet og Zeke rækker fingeren i vejret, ja, så ved vi, at han nu vil til at spørge, hvad det da kan være for nogen, der har bestjålet foreningen, og hvorfor man lå inde med så mange kontanter. I øvrigt har selve skildringen af indbruddet også en komisk overtone.

Som filmen skrider frem, ændres tonefaldet imidlertid mere og merre, og da først vore venner har udfordret de store, bliver grundstemningen rent paranoid. En vagtmand, de var nødt til at slå ned under indbruddet, har nået at se, at tyvene var to negre og en hvid, så nu går det ikke, at de tre ses sammen alt for ofte. Hudfarven kommer altid til at spille en rolle på en eller anden måde. Hvor usædvanligt et kammeratskab, de tre har haft, går først op for dem selv, da omstændighederne tvinger dem til at bryde det.

Fagforeningskorruption er et emne, der hyppigt har været behandlet i amerikansk film. Klassikeren er naturligvis Kazans »I storbyens havn«, og for nylig har vi kunnet se Jewisons »Bossen«. Kazans film hyldede på god amerikansk vis individualisten, der ene går til kamp mod råddenskaben og vinder til sidst. »Blue Collar« har en betydeligt mere kompliceret udgang. Smokey er vel på sin vis den mest hæderlige af de tre, men hans kompromisløse holdning gavner ingen og koster ham selv livet. Zeke derimod accepterer at holde kæft mod at blive ny arbejdsformand. Her er det, der sker noget, den hvide Jerry ikke kan forstå: For en neger er det simpelthen en chance, der kun kommer én gang. Han føler, han på sin races vegne ikke kan tillade sig at sige nej, og lige meget hvordan han har fået jobbet, vil det kunne bruges til gavn for kammeraterne. Zeke vælger det juridisk forkerte, men politisk rigtige. Jerry vælger derimod det juridisk rigtige, men han er ikke nogen Marlon Brando, han går til politiet, fordi han med rette frygter for sit liv, men forinden har han også af frygt afvist et tilbud magen til Zekes. Harvey Keitels Jerry mister aldrig helt vor sympati, vi har lidt ondt af ham, da han til sidst med politiledsagelse og under arbejdernes kolde foragt henter sine ting på fabrikken. Zeke kommer med hånlige tilråb. »Hold kæft, nigger« svarer Jerry, og filmen slutter med at fryse billedet af de to, der rasende farer i totterne på hinanden. På lydsiden gentages en af Smokeys replikker: Magthaverne vil altid have en interesse i at sætte de sorte og de hvide arbejdere op mod hinanden.

Det er besynderligt, at »Blue Collar« i visse kredse, især i USA, har været opfattet som en venstreorienteret film. (Opfattelsen kan skyldes, at man uden videre har accepteret en udtalelse fra Schrader, der har hævdet at »Blue Collar« endte med at blive en marxistisk film). Hvor dygtigt og underholdende fortalt filmen end er, er det meget vanskeligt at opfatte det afsluttende frosne billede som andet end et eklatant udtryk for defaitisme. Schrader anser verden for korrumperet og tror ikke rigtig på, at der kan gøres noget ved det. Han har selv betegnet dette at personerne plyndrer deres egen fagforening som

Richard Pryor i »Knive i ryggen«

symbolsk for deres selvhad. Måske har vi lov at knytte et håb til at Zeke kan bryde ensformigheden fra sin nye position, men da han til slut dukker op, hviskes der nervøst ved samlebåndene »Zeke kommer!«, ganske som der filmen igennem har været hvisket »Hundelort-Miller kommer!« om forgængeren.

KNIVE I RYGGEN
Blue Collar. USA 1978. **P-selskab:** TAT Communications. For Universal. **Ex-P:** Robin French. **P:** Don Guest. **As-P:** David Nichols. **P-samordner:** Barbare Hodous. **P-leder:** Rusty Meek. **Instr:** Paul Schrader. **Instr-ass:** Rusty Meek, Dan Franklin, George Marshall. **Stunt-instr:** Glenn Wilder. **Manus:** Paul Schrader, Leonard Schrader. **Efter:** Idé af Sydney A. Glass. **Foto:** Bobby Byrne. **Supplerende foto:** William Dear. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Tom Rolf. **P-tegn:** Lawrence G. Paull. **Design-kons:** Jeannie Oppewall. **Dekor:** Peggy Cummings. **Kost:** Ron Dawson, Alice Rush. **Musik:** Jack Nitzsche. **Arr:** Ry Cooder. **Sange:** »Hard Workin' Man« af Jack Nitzsche, Ry Cooder, Paul Schrader, med Captain Beefheart; »From Barrooms to Bedrooms«. **Tone:** Willie Burton, Marvin Lewis, Winfred Tennison, Jim Stewart, Stan Polansk, Tom Beckert. **Lyd-E:** Neiman-Tillar Associates. **Makeup:** Donl Morse. **Fortekster:** Dan Perri. **Medv:** Richard Pryor (Zeke Brown), Harvey Keitel (Jerry Bartowski), Yaphet Kotto (Smokey), Ed Begley Jr. (Bobby Joe), Harry Bellaver (Eddie Johnson) George Memmoli (Jenkins), Lucy Saroyan (Arlene Bartowski), Lane Smith (Clarence Hill), Cliff De Young (John Burrows), Borah Silver (Dogshit Miller), Chip Fields (Caroline Brown), Harry Northup (Hank), Leonard Gaines (Mand fra skattevæsnet), Milton Seltzer (Sumabitch), Sammy Warren (Barney), Jimmy Martinez (Charlie T. Hernandez), Jerry Dahlmann (Tilsynsførende), Denny Arnold (Ubarberet voldsmand), Rock Riddle (Blond voldsmand), Stacey Baldwin (Debby Bartowski), Steve Butts (Bob Bartowski), Stephen P. Dunn (Flannigan), Speedy Brown (Slim), Davone Florence (Frazier Brown), Eddie Singleton (Ali Brown), Rya Singleton (Aretha Brown), Vermettya (Royster (Nabo), Jaime Carreire (Lille Joe), Victoria McFarland (Doris), Gloria Delaney, Rosa Flores, Crystal McCarey, Debar Fay Walker (Piger til gilde), Gino Ardito, Sean Fallon Walsh (Detektiver), Vincent Lucchesi (Journalist), Jerry Snider, Colby Chester (TV-journalister), Donl Morse, William Pert, Tracey Walter (Fagforeningsmedlemmer), Almeria Quinn (Fagforeningssekretær), Lee McDonald (Sikkerhedsvagt), Rodney Lee Walker (Dreng i butik). **Længde:** 114 min. **Udl:** CIC. **Prem:** 5.11.79 – Palads.

HARDCORE

Schraders næste film er på sin vis mere interessant, fordi han her så tydeligt har noget meget personligt på hjerte. Schrader kan lide sine tre personer i »Blue Collar«, og det redder til dels historien fra misantropien. Han kan også lide hovedpersonen i »Hardcore«, og det er bl.a. det, der gør denne film usædvanlig. De strengt religiøse medlemmer af den hollandsk-reformerte kirke, han er vokset op iblandt, har inspireret Schrader til »Hardcore«, og filmen er et forsøg på at give et indforstået portræt af en mand fra dette miljø, et miljø Schrader selv har brudt med, men stadig er dybt påvirket af.

Jake VanDorn, der spilles af George C. Scott, er en velstående møbelfabrikant i Grand Rapids og et fremtrædende medlem af byens reformerte menighed. Han er alene med en fjortenårig datter, og en dag får han pludselig at vide, at hun er forsvundet fra en ferielejr i Californien. Politiet anser det på forhånd for umuligt at finde hende, hvis hun er stukket af til Los Angeles, og anbefaler ham at leje en privatdetektiv. VanDorn finder en mand, der er fortrolig med hele den kultur, han selv så inderligt afskyr, og en dag kan detektiven virkelig dukke op i Grand Rapids med et spor af datteren, nemlig en 8 mm pornofilm, hun medvirker i! Den dybt rystede far beder detektiven fortsætte eftersøgningen, og da han selv senere kommer til Los Angeles, er detektiven netop ved at udspørge en luder som et led i eftersøgningen. VanDorn har ringe forståelse for, at dette skal foregå uden bukser på, og fyrer ham. Han har allerede besluttet selv at prøve at finde pigen og starter nu sin jagt gennem pornoens underverden. Han udgiver sig for forretningsmand, der gerne vil investere i pornofilm. På et tidspunkt får han kontakt med en luder, der kan hjælpe ham på sporet af den fyr, datteren holder til med. Det viser sig at være en forbryder af værste art, en leverandør af de såkaldte snuff films, sadistiske pornofilm, hvor pigerne virkeligt bliver dræbt til sidst. Først nu kommer politiet ind i sagen, fyren bliver skudt under flugtforsøg og VanDorn kan tage sin datter med hjem, skønt hun først stritter imod.

Det er unægtelig en streng historie at komme igennem, men især George C. Scotts solide spil i hovedrollen formår at holde vor interesse fangen. Ikke et øjeblik er der tilløb til, at hans VanDorn skal blive en karrikatur, hvad temaet jo ellers godt kunne lægge op til (tænk bare på den far, der kommer til byen efter sin datter i »Da strip-tease blev opfundet«). Hans hjemlige miljø i Grand Rapids er yderst kompetent skildret, hvad Schrader selvfølgelig har alle muligheder for. Når han efter gudstjenesten inspicerer sit møbelsnedkeri og lyden af kirkens orgel naturligt glider over i lyden af rundsaven, er han som en levende illustration til Max Webers religionssociologiske klassiker »Den protestantiske etik og kapitalismens ånd«.

Filmen begynder med at vise os familien samlet til julehygge. Kvinderne pusler i køkkenet, og inde i stuen diskuterer mændene kirkefaderen Pelagius opfattelse af prædestinationen. Børnene ser fjernsyn, det er et moderne kulturelement, man ikke har kunnet holde ude, men hvorom der bliver sagt: »All the misfits, all the kids who couldn't get along here, they just go out to California and make television and try to make us feel guilty!« (Schrader hævder at have hørt sin onkel sige sådan). Vi får indtryk af et miljø med streng moral, men med godt familiesammenhold, et absolut trygt miljø for børnene. Det er først hen ad vejen, vi begynder at ane, at der måske ikke har været så megen kærlighed i dette miljø. Da datteren pludselig er stukket af, har vi imidlertid ikke oplevet noget, der kan forklare hendes handling, ikke noget med at far står klar med pisken, hvis hun kommer hjem efter kl. 21. Dette vil mange nok føle som en svaghed, men det passer godt med, at instruktøren mere er ude på at sige noget om etik og religion end om psykologi. Måske kan vi ligefrem tillade os at gå alvorligt ind på Schraders tankegang og tolke datterens forsvinden som en prøve, Gud sætter VanDorn på. Som indledning til manuskriptet skal Schrader have anbragt et citat af John Bunyan: »Then I saw there was a way to Hell even from the gates of Heaven«. VanDorns søgen efter sin datter i pornomiljøet er reelt en nedstigning til Helvede.

George C. Scott i »Hårdkogt«

Det går næppe an at kalde Schrader religiøs, det er mere moralen, der interesserer ham (det bliver det ikke bedre af, vil mange sikkert sige). I et vigtigt interview i »Focus on Film« (33, aug. 79) udtaler han: »I'm the perfect director for this movie. I'm the last one in Hollywood who still thinks sex is dirty«. Det er ikke ment som en vittighed. For Schrader går der en lige linie fra den måske relativt uskyldige pornofilm, VanDorn ser sin datter i, til den *snuff film,* eftersøgningen medfører, han også må overvære. Pornohelvedet er loyalt skildret med VanDorns øjne, kun et par steder har Schrader ikke kunnet lade være med at vise de komiske sider, det også kan have (og hvor er man glad for disse få steder!). Som helhed er det forbløffende, hvor totalt uerotisk denne film om pornoverdenen er. Alligevel bliver der vist tilstrækkeligt til, at de mennesker, der deler Schraders syn, vil blive vildt forargede. De, som ikke deler Schraders syn, vil til gengæld nok føle sig generet af den løftede pegefinger, der især mod slutningen bliver tydelig. Det er filmens dilemma.

Spillet mellem VanDorn og luderen Niki, der bliver hans guide gennem pornojunglen, er interessant. I en lang række situationer må han helt forlade sig på den i andre sammenhænge ikke videre intelligente pige. Det varer noget, inden det går rigtigt op for hende, at han ikke interesserer sig for sex, men så kan hun godt acceptere det. Hun interesserer sig heller ikke for sex, men har blot draget en anden konsekvens heraf. I det allerede nævnte interview gør Schrader opmærksom på det efter hans mening bizarre i, at mens det i gamle dage var luderen, der måtte forsvare sig over for borgerskabet, så er det nu den borgerlige morals repræsentant, der må forsvare sig over for luderen. Men i filmen er Niki faktisk meget åben over for VanDorn. Hun drømmer ikke om at kritisere hans religion. »So, it's all fixed?« siger hun, da han har forklaret hende den hollandsk-reformerte kirkes prædestinationslære. Der er imidlertid ting, Niki har en vis forstand på. På et tidspunkt har hun gættet, hvaed vi andre ikke har kunnet gætte, nemlig at VanDorn ikke er enkemand, men at hans kone blot forlængst har sagt farvel og tak. Gradvist får VanDorn på sin side lidt sympati for pigen, og vi begynder at håbe på, at han vil sørge for at få hende ud af miljøet. Ved at handle om en mand, der er besat af tanken om at gå til kamp mod den smudsige verden, der omgiver ham, har »Hardcore« tema til fælles med »Taxi Driver«. Men i »Hardcore« går det anderledes til sidst. Mens politiet er ved at rydde bulen, hvor VanDorn omsider har fundet sin datter, og mens VanDorn fører datteren ud til sin vogn, står Niki ovre på den anden side af gaden blandt de øvrige nysgerrige. Det er ikke tilfældigt, der et par gange i filmen har været talt om prædestination. VanDorns Gud har fra skabelsen af på forhånd bestemt, hvem der skal frelses og hvem der skal gå fortabt. Niki hører til i den sidste gruppe.

»Hardcore« er dygtigt fortalt og på intet tidspunkt kedelig. Alligevel er filmen ude i et ærinde, som de fleste vil have svært ved at acceptere. Et dansk publikum vil tillige blive ubehageligt mindet om Knud Leif Thomsens værste film.

HÅRDKOGT
Hardcore. **Eng. titel:** The Hardcore Life. USA 1978. **P-selskab:** A-Team Productions. **Es-P:** John Milius. **P:** Buzz Feitshans. **P-leder:** John G. Wilson. **Eksteriør-leder:** Paul Pav. **P-ass:** Mary Ellen Trainor. **Instr:** Paul Schrader. **Instr-ass:** Richard Hashimoto, Kim C. Friese. **Manus:** Paul Schrader. **Foto:** Michael Chapman. **Kamera:** Joe Marquette/**Ass:** Dustin Blauvelt, Alan Blauvelt. **2nd unit foto:** William Dear. **Farve:** Metrocolor. **Visuel-kons:** Jeannine Oppewall. **Klip:** Tom Rolf/**Ass:** Jacqueline Cambas. **P-tegn:** Paul Sylbert. **Ark:** Ed O'Donnovan. **Dekor:** Bruce Weintraub. **Rekvis:** Eddie Aiona/**Ass:** Paul De Santis. **Kost:** Tony Scarano, Alice Rush. **Musik:** Jack Nitzsche. **Elektron-musik:** Rob Miller, Jill Fraser. **Sange:** »Easy Slider« med Mink DeVille; »Guardian Angel« med Mink DeVille; »Helpless« med Crosby, Stills, Nash & Young; »Man's Depravity« med Larry J. ten Harmsel; »Precious Memories« med Susan Raye; »World I'm Livin' In« med Byron Berline & Sundance. **Tone:** Bud Maffett, Walter M. Goss, Robert Fernendez, Michael

Paul Schrader og Seasan Hubley

Minkler. **Lyd-E:** Gil Marchant, Gordon Daniel. **Frisurer:** Vivian McAteer. **Makeup:** Del Acevedo. **Rollebesætter:** Vic Ramos/**Ass:** Pulk McTyre. **Medv:** George C. Scott (Jake VanDorn), Peter Boyle (Andy Hast), Season Hubley (Niki), Dick Sargent (Wes DeJong), Leonard Gaines (Ramada), David Nichols (Kurt), Gary Rand Graham (Ted), Larry B.ock (Burrows), Marc Alaimo (Ratan), Leslie Ackerman (Felice), Charlotte McGinnies (Beatrice), Ilah Davis (Kristen VanDorn), Paul Marin (Joe VanDorn), Will Walker (Jism Jim), Hal Williams (Big Dick Blaque), Michael Allen Helie (1. »tyr«), Tim Dial (2. »tyr«), Roy London (Jim Rucker), Bibi Besch (Mary), Tracey Walter (Kasserer), bobby Kosser (Filminstruktør), Stephen P. Dunn (Filmfotograf), Jean Allison (Mrs. Steensma), Reb Brown (Bestyrer), James Helder (John VanDorn), Janet Simpson (Anne DeJong), Dave Thompson (Willem), John Otte (Bedstefar VanDorn), Karen Kruer (Marsha DeJong), Henry Vandenbroek (VanTill, præst), Linda Smith Hope (Mistress Victoria), Mary McFerren (»Free Press« kasserer), Judith Ransdell (Ramadas sekretær), Linda Morell (»Les Girls«-kvinde), Gigi Vorgan (Teenager), Michael Hatch (1. nevø), David Hockenberry (2. nevø), Joseph Prus (Bill), Jean Reed Bahle (Ruth), Reinder Vantil (Pianist), Dee Ann Johnston (Barpige), Janice Carroll (Servitrice), Mark Natuzzi (Barker I), Al Cingolani (Barker II), Cherilyn Parsons (Pige ved møde), Tracey Ratley (Værtinde), Antonio Esparza (Teenage meksikaner), Linda Cremenas (Stewardesse), Ed Begley Jr. (Soldat), Stewart Steinberg (Mand i »Seersucker«-tøj). **Længde:** 108 min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 13.7.79 – Cinema 1-6.

AMERICAN GIGOLO

Efter »Hardcore« har Schraders seneste film, »American Gigolo«, været en glædelig overraskelse. Her begynder han at nærme sig det mere helstøbte og synes at have lært at kende forskel på det moralske og det moraliserende. Mens hovedpersonen i »Hardcore« fangede vor interesse, så fanger hovedpersonen i »American Gigolo« vor sympati.

Julian Kay er ikke nogen vanlig latinsk gigolo, han er en amerikansk gigolo, en mandlig luksusluder, der har arbejdet sig frem til en førende position inden for faget. Hans verden er Los Angeles' fornemste restauranter og cocktail-barer, hans kunder de velhavende ældre damer fra Beverly Hills eller Palm Springs. Han er præcis alt det, den naive Joe Buck i »Midnight Cowboy« tror han kan blive, når han kommer ind til den store by. Det var længe meningen, at John Travolta skulle have spillet Julian Kay, og Schrader ventede sig vist en del af dette samarbejde. Vi andre har lov at mene, at det var en Guds lykke, at Travolta sprang fra. Nu er rollen gået til den sympatiske nye stjerne Richard Gere, og det er et godt valg. Han er på én gang det, ældre damer vil kalde en nydelig ung mand, og samtidig rimeligt nuanceret.

Det er ikke meget, vi får at vide om Julian Kays fortid, men han har tilsyneladende nået sin position med hjælp fra en dame ved navn Anne, som reelt er hans alfons. Anne spilles såmænd af vor egen Nina van Pallandt. En anden alfons, Leon, repræsenterer imidlertid et tidligere stadium i Julians karriere, en fortid, han ikke helt kan løbe fra. Leon presser ham en gang imellem til at tage et job af den slags, Julian ellers nu regner for liggende under sin værdighed, noget med håndjern og smæk og manden, der kikker på. Det er et sådant job, der en dag bringer Julian i fedtefadet. Fortiden hævner.

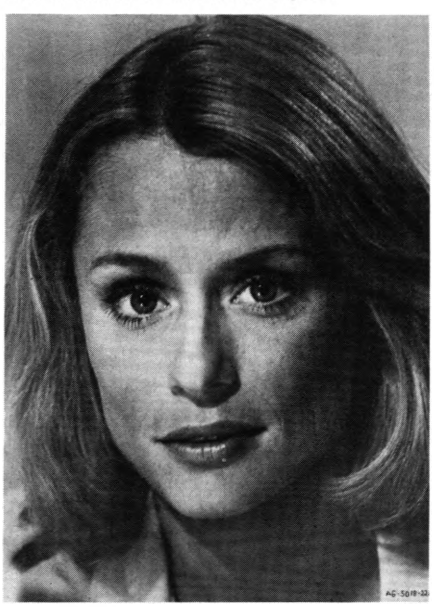
I begyndelsen af filmen ser vi, hvorledes Julian hjemme i sin elegante lejlighed gør gymnastik, mens han lytter til et svenskkursus på grammofonplade. I forvejen kan han fem sprog. Hans arbejde kræver både fysik og dannelse, og han mener selv at gøre en god gerning ved at tilfredsstille de forsømte ældre damers behov. Filmen giver os trods alt ingen eksempler på, at han har ret i dette. Vi oplever ham, når han henter en kvinde i lufthavnen – han optræder formelt som chauffør eller tolk – går med hende op på hotelværelset og høftligt og diskret hjælper hende over den første generthed. Vi oplever ham, når han sammen med en velhavende dame er ude at se på antikviteter. Her er han også sagkyndig. Vi får derimod aldrig at se, når han går i seng med kunderne. Julians diskretion er også filmens. Vi føler hans hemmelige afsky, da han er ude at betjene en kunde af den slags, Leon skaffer ham. Det er ellers det nærmeste vi kommer til at se, hvordan han tager fat på det centrale, men da ægtemanden, en kendt politiker, som har betalt forud (!), beder ham begynde at slå konen, klippes der brat til en scene, hvor Julian næste dag mødes med Leon på en fortovscafé og stikker ham hans 40%.

To ting vender op og ned på Julians liv: Han møder pigen Michelle, og han bliver mistænkt for et mord. Med ét har vi at gøre både med en kærlighedshistorie og en kriminalhistorie. Da Julian første gang træffer Michelle på en bar, er hun ikke klar over, hvad han er for en fyr. Han må nærmest klippe det ud i pap for hende, narre folk kan Julian nemlig aldrig finde på. Men Michelle, der lever i et ulykkeligt ægteskab med en senator, der gerne ser hende gravid, fordi kernefamilien

indtager en vigtig plads i hans politiske program, bliver ved at opsøge Julian. Han har altid søgt at holde følelserne ude, og i hans egen lejlighed plejer der normalt ikke at komme kvinder. Nu vakler han. Samtidigt fatter politiet interesse for ham. Der har fundet et sex-mord sted, ofret er kvinden med den perverse ægtemand, som Leon havde skaffet ham som kunde, og mordet er sket den aften, Julian var i huset. Julian kan ikke skaffe alibi for hele aftenen, og politimanden, der kører sagen, er sikker på, han er gerningsmanden. Der er også stjålet nogle smykker, og Julian får mistanke om, at nogen søger at få ham hængt op på mordet, en mistanke der bekræftes, da han finder smykkerne i sin bil. Så snart det rygtes, at politiet har kik på Julian, er de velhavende ældre veninders døre lukkede. Anne slår også hånden af ham. Julian finder ud af, at det er Leon, der har plantet smykkerne i hans bil, men der står sikkert nogen bag Leon. Han opsøger alfonsen, får at vide, at han var »framable«, fordi han efterhånden begyndte at stikke næsen for langt frem, og det kommer til et håndgemæng, hvorunder han kommer til at skubbe Leon ud over altanen. Der er vidner på at det er et uheld, men Julian arresteres til gengæld for sexmordet. Så møder Michelle op hos politiet og giver ham det fornødne alibi, og dér sidder vi så med en god gammeldags happy end.

Schrader fortæller også denne gang på en underholdende og fængslende måde. De miljøer, der er gigoloens verden, er tegnet med omhu og elegance, der er ikke tale om den blanding af afsky og fascination, der ligger bag skildringen af pornomiljøet i »Hardcore«. Gradvist begynder vi at mærke, at Julian rummer mere ærlighed i sig end den overklasse, han lever af. Til sidst, da nettet strammes, oplever vi samme accellerende paranoia som i »Blue Collar«. Sammenbruddet af Julians verden understreges helt konkret ved at han i sin søgen efter smykkerne splitter alt inventar ad i sin lejlighed og derpå tillige splitter sin bil ad, bilen som gennem hele filmen har skinnet lige så blankpudset som hans sko. Det hele er fornemt fotograferet af John Bailey:

Lauren Hutton i »American Gigolo«

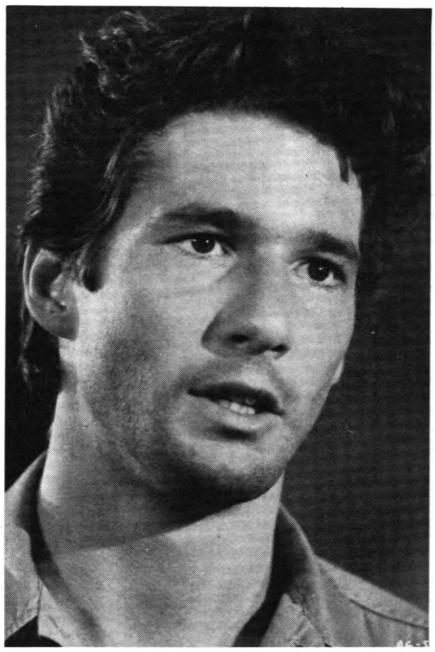


De fisefornemme restauranter med deres dæmpede belysning, de skumle buler, hvor Leon holder til, og heroverfor udendørsscenerne i den stærke californiske sol og køligheden bag persiennerne hjemme hos Julian, kontraster, som dog aldrig bliver overtydelige. Vigtig er naturligvis kameraets dvælen ved Julians righoldige garderobe, de mange elegante sæt tøj i skabet, de utallige nystrøgne skjorter, de lange rækker af slips.

Scenerne mellem Julian og politimanden Sunday hører til filmens bedste. I Hector Elizondos skikkelse er Sunday Julians diametrale modsætning, usmart klædt, skaldet, med sur cigar i munden og uden manerer. Gigoloen fylder ham både med foragt og med nysgerrighed. Når han foretager sine forhør, er han snart demonstrativt høflig, snart grotesk ubehøvlet. Han ønsker tydeligvis så inderligt én gang at få lov at få ram på en fyr som Julian.

Det er kærligheden, der redder Julian til sidst. Med tanke på Schraders foregående film ville man ikke være blevet forbavset, hvis filmen var sluttet med, at Julian var blevet henrettet for mordet, men Schrader har i stedet for en moraliserende pointe valgt en moralsk: den snavsede sex bringer én i spjældet, den rene kærlighed bringer én ud igen. Schrader har ofte talt om sin store interesse for Bresson. Hos denne katolske instruktør er nåden som bekendt et centralt begreb, og Schrader har flere steder udtalt, at Michelles kærlighed er et udtryk for nåden, som altså også kan vederfares en gigolo. Jeg tror ikke, Schrader gør sit publikum en tjeneste ved at lægge historien op på dette plan. For almindelige biografgængere fortælles der en historie om en kvindes kompromisløse kærlighed, og det må man vel stadig have lov til.

Det er Michelle, der kommer til Julian hver gang. Da han først er i knibe, kunne han let have udnyttet hende, og hun ville have accepteret det, men det drømmer han ikke om at gøre. Michelle tror ikke på ham, når han hævder, at der ikke er andet at sige om ham end hvad hun kan opleve i sengen. Da hun sidste gang opsøger ham, er det for at sige, at hun har meddelt politiet, at hun var sammen med ham på mordnatten. Da først tager Julian imod hendes kærlighed: »Det tog mig så lang tid at nå dig«, siger han gennem glasruden i fængslets besøgsværelse. Vi kan godtage denne udgang i princippet. Julian kommer ud af fængslet, men kan ikke fortsætte sit hidtidige liv, og Michelle har brændt alle skibe bag sig, manden og den hidtidige omgangskreds kan hun ikke vende tilbage til. De to skal starte fra et nulpunkt pånyt. I praksis afvikles denne udgang på filmen alt for bastant. Schrader serverer sandelig den bressonske idé på håndfast vis. Det er imidlertid glædeligt, at kærligheden er dukket op i hans film, selvom det er med brask og bram. Det fejer i hvert fald defaitismen til side. Man må håbe, han næste gang kan behandle dette tema mere elegant, og at hans voldsomme optagethed af synden må aftage en smule. Så kan der komme fine ting fra hans hånd, for han kan det meste af det andet. Og så må vi håbe, at vi fremover kommer til at se mere til den dejlige Lauren Hutton, der er virkelig god i rollen som Michelle.



Richard Gere i »American Gigolo«

AMERICAN GIGOLO (KØBT AF KVINDER)
American Gigolo. USA 1980. (P-start: 13.2.79). **P-selskab:** Pierre Associated. For Paramount. **Ex-P:** Freddie Fields. **P:** Jerry Bruckheimer. **I-leder:** Neil A. Machlis. **Instr:** Paul Schrader. **Instr-ass:** Peter Bogart, Bill Beasley. **Stunt-instr:** Jeoffrey Brown. **Manus:** Paul Schrader. **Visuel kons:** Ferdinando Scarfiotti. **Illustrator:** Gil Clayton. **Foto:** John Bailey. **Kamera:** King Baggot/**Ass:** Richard Walden, Leslie Hill, Kristen Glover. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Richard Halsey/**Ass:** Priscilla Nedd. **Ark:** Ed Richardson. **Dekor:** Mike Grover, George Gaines, Mark Fabus. **Rekvis:** Pat O'Connor/**Ass:** Kenneth Crawford, Matti Azzarone. **Kost:** Alice Rush, Bernadene Mann. **Musik:** Giorgio Moroder; uddrag af »Concerto in A Major« (for klarinet) K 622, af Wolfgang Amadeus Mozart. **Sange:** »The Love I Saw in You is Just a Mirage« af W. Robinson, M. Tarplin, med Smokey Robinson og The Miracles; »Take Off Your Uniform« af og med John Hiatt; »Love and Passion« af Giorgio Moroder, Paul Schrader, med Cheryl Barnes; »Call Me« af Giorgio Moroder, Deborah Harry, med Blondie. **Tone:** Barry Thomas, Doc Wilkinson, Bob Glass, Bob Thirlwell, Janice Hampton. **Lyd-E:** Ray Alba, Bert Schoenfeld, Carl Mahakian. **Makeup:** Dan Striepke. **Frisurer:** Chris Lee. **Medv:** Richard Gere (Julian), Lauren Hutton (Michelle), Hector Elizondo (Sunday), Nina Van Pallandt (Anne), Bill Duke (Leon Jaimes), Brian Davies (Charles Stratton), K. Callan (Lisa Williams), Tom Stewart (Mr. Rheiman), Patti Carr (Judy Rheiman), David Cryer (Lt. Curtis), Carole Cook (Mrs. Dobrun), Carl Bruce (Mrs. Sloan), Frances Bergen (Mrs. Laudner), MacDonald Carey (Hollywoods skuespiller), William Dozier (Michelles sagfører), Peter Turgeon (Julians sagfører), Robert Wightman (Floyd Wicker), Richard Derr (Mr. Williams), Jessica Potter (Jill), Gordon Haight (Blind dreng), Carlo Alonso (Sælger), Michael Goyak (Jason), Frank Pesce (mistænkt nr. 4), Judith Rensdell (Garderobepige), John Hammerton (Perino matire D'), Michele Drake (1. pige på stranden), Londa Horn (2. pige på stranden), Faye Michael Nuell (Kvinde i Juschi's), Eugene Jackson (Bootblack), Roma Alvarez (Stuepige), Dawn Adams (Collegepige), Bob Jardine (College professor), Harry Davis (Parke Bernett repræsentant), Nanette Tarpey (Servitrice), Maggie Jean Smith, Pamela Fong (To piger i Daisy), Randy Stokey (Dreng i Sorel), Harris Weingart (Maitre D', cocktailbar), James Currie (Bartender, cocktailbar), Norman Stevans (Tjener, cocktailbar), Betty Canter, Laura Gile (Kvinder til politisk middag), Brent Dunsford (Mand til politisk middag), Barry Satterfield (»Street hustler«), Sam L. Nickens (Tjener, country club), William Valdez (Fængselsvagt), Mary Helen Barro, John H. Lowe, Kopi Sotiropulos, Gordon W. Grant, Ron Cummins (Journalister). **Længde:** 117 min. **Udl:** CIC. **Prem:** 4.8.80 – ABCinema + Cinema 1-6.

Andrzej Wajda – ikke socialrealist men stilist

Dan Nissen skriver om fem nye film af Wajda, hvori den subjektive erfaring og den institutionaliserede virkelighed er bærende elementer

Wajda? Var det ikke?

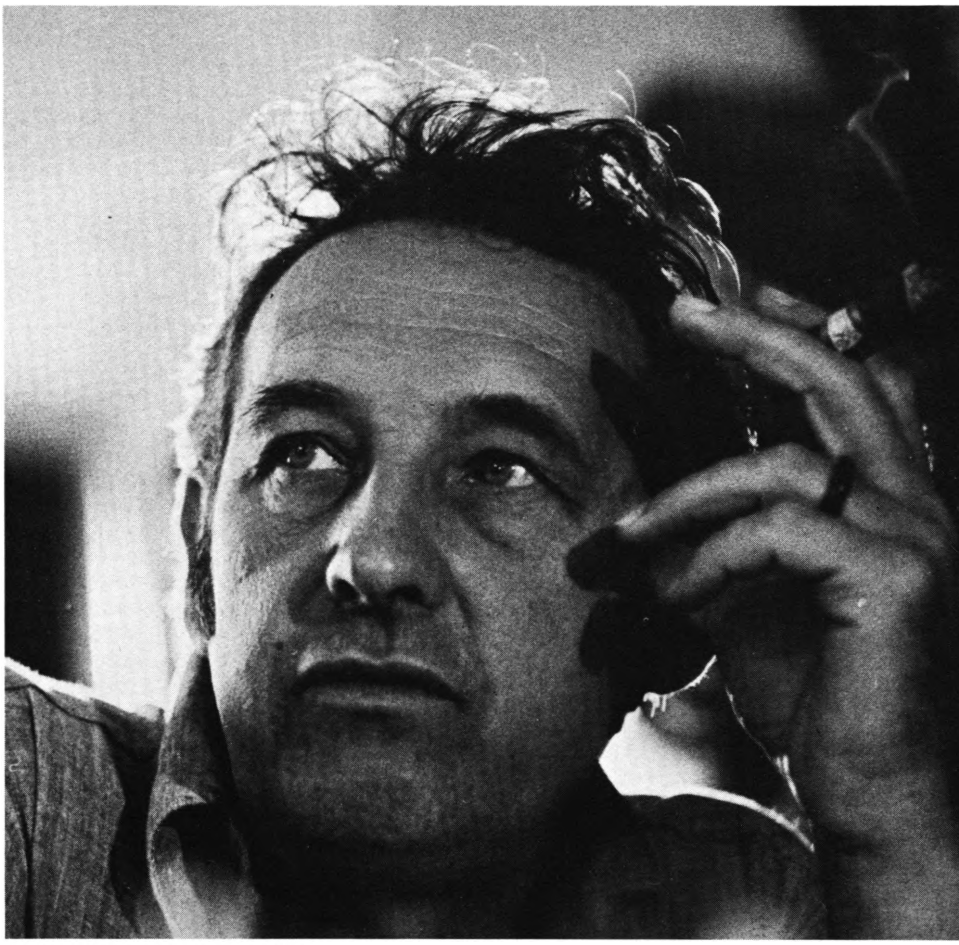
Jo, det var ham, der skabte polsk filmhistorie i slutningen af 50'erne og blev introduceret herhjemme i begyndelsen af 60'erne med film som »De 63 dage« (57) og »Aske og diamanter« (58). Han stod da for et dansk biografpublikum som en af de store nye og spændende filmkunstnere, en af dem der pegede fremad.

Siden da har vi ikke hørt meget til ham. I danske biografer har der ved specielle lejligheder som polske filmuger været lejlighed til at se 4-5 af de i alt 17 film og TV-film han har produceret siden »Aske og diamanter« og indtil 1975 fra hvilket år »Det forjættede land« stammer. Mere end mange ord siger det noget om den danske biografsituation og den kommercielle filmimportpolitik, at vi i næsten 20 år ingen egentlige premierer har haft på film af en instruktør, der dengang stod helt centralt.

Dette er der nu rådet bod på. I efteråret '80 er tre film af Wajda blevet premieresat i biograferne og dertil kommer de to der blev præsenteret ved den polske filmuge, som Grand arrangerede i august.

Født i 1926 hører Wajda i dag til den ældre generation af polske filmfolk og har, som Zanussi har udtrykt det, stået som en faderfigur for de yngre generationer. Han var en person man uomgængeligt måtte forholde sig til indenfor polsk film, men mest ved at gøre oprør mod hans stil og indhold. Hans i 50'erne udprægede spektakulære, ekspressive og næsten barokke stil blev vendt om, hans problematiserende diskussioner af og opgør med fortiden blev til mere individualiserede moralske diskussioner af det enkelte individs handlinger og muligheder, bl.a. i Zanussis egne film, men også, efter sigende, i film fra den helt unge generation, der i Polen betegnes som en ny bølge. Kieslowski, hvis film »Amator« blev vist i filmugen hører til denne generation. Wajdas måde at formulere og diskutere problemer på er en af årsagerne til at hans personer ikke er individualiserede og ikke kan holde for en psykologisk udredning. De er typer, udtryk for bestemte positioner i det problemfelt filmene diskuterer.

Wajdas første spillefilm var således et forsøg på at komme overens med den tid han var vokset op i: Den 2. verdenskrig. »En generation« (54) handler om en generations tvivl selvom hovedpersonen kunne være Wajdas alter ego: Den unge intellektuelle Jean,



Andrzej Wajda – ekspressiv stilist

der tvivler og ender med selvmordet efter at have fundet vejen til friheden spærret. Problematikken føres videre i »Aske og diamanter«, hvor hovedpersonen er den intellektuelle Matsiek, der begynder som partisoldaten, der parerer ordrer, og ender med at tvivle på deres moralske rigtighed. Også han ender med at dø. Det er kort sagt frihedsbegrebet og de moralske anfægtelser i kamp med den stalinistiske autoritære partidisciplin, skildret i en historisk situation, hvor disse modsætninger typisk stod som alternativerne.

Men der er tale om en tidsmæssig forskydning af en problematik, der også var aktuel på produktionstidspunktet. »Aske og diamanter« havde premiere i '58, fem år efter Stalins død, to år efter Krutsjtjovs tale på SUKP's XX. partikongres og Polens Oktober-forår. Der var, som det poetisk hedder, »tøbrud« undervejs. I '56 var der store arbejdskampe i Polen, og den intellektuelle kritik af censur, bureaukrati, korruption og almindelig undertrykkelse af de klassiske frihedsrettigheder tog kraftigt til. Det er ikke mindst den situation »Aske og diamanter« skal tolkes ind i. Resultatet blev rehabiliteringen af Gomulka, der i Stalin-tiden var blevet fængslet, men nu blev valgt som generalsekretær for partiet. Han stod som ukompromiteret og havde stor opbakning blandt arbejderne og de intellektuelle. Der var en ny tid undervejs. Men til »De 63 dage«, der skildrer en deling soldaters vandring i Warszawas kloaksystem under krigens sidste fase, stiller Børge Trolle spørgsmålet, om ikke »ør-

kenvandringen i kloakkerne er et symbol på det polske folks ørkenvandring gennem Stalin-tidens stinkende kanaler? Og udtrykker dens pessimisme en frygt for, at den pludselig opstigning til friheden kun vil være noget forbigående?«

Ud over det historiske opgør er der måske også tale om et personligt og kunstnerisk opgør med fortiden. Det peger bl.a. Idestam-Almquist på i sin bog om polsk film. Sine første film lavede Wajda under Alexander Fords overopsyn, skriver Almquist. Ford karakteriseres sammesteds som stalinistisk i sine film, og hans stil karakteriseres som romantisk friseret realisme, der indimellem er så smuk, at det ikke er sandt.

Wajda smider friseringen bort, men bliver ikke socialrealist, derimod ekspressiv stilist. I dette ligger måske også en personlig afstandstagen til hans egne tidligere dokumentarfilm der, ifølge Almquist, kun synes at svare altfor godt til den klassiske heroiserende retorik. »Medens du sover« (52) skulle således fortælle om hvordan det socialistiske Polen også opbygges af andre »mens du sover«, og »Gå mod solen!« (55) er en hyldest til billedhuggeren Xawery Dunikowski, der synes at kunne være manden bag de bombastiske skulpturer af Birkut i »Marmormanden«.

Der er mange tråde der løber sammen i denne periode og Wajdas film gennemspiller en personlig tolkning af dette. Jeg skal (og kan) ikke her tage hans mellemliggende produktion op, men vil gå til de film der nu er aktuelle herhjemme. Den gennemgående synsvinkel vil være den her skitserede: at se filmene som fortløbende diskussioner af nogle af de forhold der er centrale for polske intellektuelle.

Det forjættede land

»Det forjættede land« (75) er baseret på den polske Nobelpristager Wladyslaw Reymonts roman af samme navn, skrevet i 1897-98. Emnet er en fremstilling af den polske industrialisering i 1800-tallets slutning med tekstilbyen Lodz som eksempel. Det er dog ikke så meget den polske industrialisering som historisk fænomen filmen beskæftiger sig med, men derimod helt entydigt hvad kapitaliseringen betyder for menneskelige relationer. Det er kapitalismens junglelov, hvor de store kvaser de små og hvor hele den menneskelige livsverden indgår i en heksekedel af undertrykkelse og tvang, der skildres. Ved at benytte sig af gennembrudsfasen som emne får filmen skildret ikke bare nogle eksisterende tilstande, men også den dynamiske proces, hvor gamle traditionsbundne produktionsformer, omgangsformer og værdier går til grunde for at afløses af entydige økonomiske relationer.

De centrale figurer er tre venner, polakken Karol, med rødder i den polske landadel, jøden Moritz og tyskeren Max, der slutter sig sig sammen for at starte en tekstilfabrik: Vi har ingenting, så vi har netop nok til at starte en fabrik, siger de.

De tre hovedpersoner bliver ikke skildret som psykologiske størrelser, men som typer. De skal så at sige fremstille forskellige typiske udspaltninger af den kapitalistiske moral og dens relation til fortidige moralnormer. Mens Karols far således trækker på slægten og fortiden og fordømmer sønnen, fordi denne har solgt sin sjæl til »guldkalven«, kan Karol slet ikke forholde sig til faderens normer. Han har for længst af erfaring lært, at arbejderne ikke er det samme som de livegne bønder, som herremanden havde en vis forpligtelse overfor, og som det også var økonomisk rimeligt at holde i live. Arbejdskraften i Lodz køber og betaler man kontant, hvordan arbejderne lever for prisen er ligegyldigt, og hvis de ikke kan leve, så er der nok til at erstatte de frafaldne. Eller også gør nye maskiner arbejderne overflødige. Det er en benhård og skånselsløs skildring af, hvordan frigørelsen fra feudalismens snærende bånd og indførelsen af det frie og lige bytteforhold ikke umiddelbart var en fordel for arbejdskraften. Friheden og ligheden er for arbejderklassen her kun en økonomisk formbestemmelse, ikke en konkret realitet.

Max har rødder i kapitalismen, men hans far tilhører den gammelkapitalistiske generation, der stadig besidder patriarkalske træk. Faderen føler et personligt ansvar overfor sine arbejdere og visse moralske begreber i behold. Men det bevirker også, at han ikke

De tre venner i teaterscenen i »Det forjættede land« – Wojciech Pszoniak, Daniel Olbrychski og Andrzej Seweryn

kan klare sig i den benhårde konkurrence men ender med at bukke under. Hans ideologi må Max bryde med for at komme frem i Lodz.

Moritz er pengemanden uden personlige relationer, ja næsten uden familie. Han låner penge af sin jødiske racefælle Grünspan, men da denne udtrykker ønsket om at Moritz holder sig til sine racefæller, når han skal gøre forretninger, nægter Moritz dette. Og senere sætter Moritz tommelskruerne på overfor Grünspan for at få lånet som langtidslån. Hos Moritz kan hverken historiske rødder, nationalitet eller race hamle op med kapitalismens lov.

Når man har brudt alle bånd af denne følelsesmæssige art er man blevet et rigtigt *Lodzermensch,* man er blevet i stand til at indordne sig under de økonomiske relationers entydige dominans. Karol er et udpræget eksempel herpå. Da de tre venners fabrik bliver brændt ned til grunden, er han i stand til at flyde ovenpå ved at gifte sig med den rige fabrikant Müllers datter Mada. En af Karols bekendte, der stadig er inficeret af sine adelige æresbegreber, ender med at begå selvmord, da det går ned af bakke for ham. Det er forskellen.

Rundt om de tre venner grupperer en række andre personer sig, og alle er de med til at formulere filmens hovedsigte, alle er de kapitalistiske typer. Disse evige konkurrenter, der ikke kan have personlige relationer indbyrdes, mødes i to af filmens store scener. Den første udspiller sig i byens teater, dette offentlige forum, hvis scene kun er kulisse for virkelighedens købslåen, spekulation og rævekagebageri blandt tilskuerne. Der går rygter om bankerotter og alle belurer hinanden: Hvem rammes og hvem overlever, er det ulden eller bomulden der i denne omgang rammes? Under den hektiske iagttagen udspiller sig på scenen et grotesk nummer med en oversminket makaber sangerinde i en langsomt pendulerende gynge. Gyngens konstante og af kameraet fastholdte bevægelse kontrasteres med salens hektiske ophidselse. Det er tidens ubønhørlige fremadskriden overfor den personlige oplevelse af tidens ophobning af hektisk aktivitet, katastrofe eller frelse.

Den anden store scene er omkring fabrikant Buchholtz' begravelse. Alle møder op for at demonstrere deres respekt for den forhadte afdøde konkurrent. Forlorenheden revner, da pludselig todsatsforhøjelserne offentliggøres. Alle skal nu hurtigst muligt redde, hvad reddes kan, følget går i opløsning, æresbevisningen bliver der ikke meget tilbage af set i forhold til de iskolde økonomiske realiteter.

Seksualiteten er tematisk sammenknyttet med økonomien. Under teaterscenen får Karol fingre i et kodetelegram om de kommende stigende toldsatser, og han forstår at benytte denne viden til omfattende opkøb af råvarer, hvorved han får et tidsmæssigt og økonomisk forspring for sine konkurrenter.

Det seksuelt farvede madorgie fra slutningen af »Det forjættede land«, med Kalina Jedrusik og Daniel Olbrychski

Han kan dog ikke selv bryde telegrammets kode, men får hjælp hertil af fabrikant Zuckers smukke kone Lucy, som han er seksuelt draget mod. Det sker undervejs fra teatret, mens han gør kraftigt kur til hende. Hun læser telegrammets indhold, og han udstøder samtidig orgasmeagtige lyde. Seksualitet og økonomi smelter her sammen, den seksuelle forbindelse har også en økonomisk side. I det senere forløb vises det, hvordan dette hul som driften i Karols ellers totale underkasten sig de økonomiske relationers dominans, også bliver hans (midlertidige) økonomiske undergang. Zucker har fået færten af Lucys og Karols forhold og mistænker Karol for at være far til det barn, som Lucy er gravid med. Under ed benægter Karol enhver forbindelse, men da hun sendes til Berlin for at føde, følger han efter. I en krydsklippet sekvens følger vi nu et madorgie med klare seksuelle overtoner som Karol og Lucy kaster sig ud i undervejs, og samtidig hermed den af Zuckers håndlanger påsatte nedbrænding af Karols fabrik. Karols erotiske besættelse knyttes sammen med hans økonomiske fallit. Seksualiteten er misteltenen, der ikke er blevet taget i ed. Den eneste ikke rent økonomiske relation Karol har, bliver årsag til hans økonomiske undergang.

Men hvad er det for en type seksuel relation, der er tale om? Den markerer sig som forskellig fra forholdet til Anka, som Karol ikke kan fastholde sin forlovelse med. Hun er præget af forældede humanistiske forestillinger, mens han må realisere sin drift i et bytteforhold, hvor han til gengæld for sin seksuelle formåen får økonomiske fordele. Det er da han ikke mere kan styre dette bytteforhold, det går galt. Og da han senere indgår ægteskab med Mada Müller er det også fordi hun er økonomisk men ikke, antydes det, seksuelt attraktiv. Overfor hende kan han styre sin drift og lade den realisere sig i økonomien. Den er nu tæmmet og bragt på plads indenfor de accepterede rammer og er med til at fremme hans økonomiske succes. Hvis han havde fastholdt Anka havde han ikke så totalt kunnet lade sig styre af økonomien, og hvis han havde ladet sin drift styre sig, havde han stadig været sårbar.

I denne malerisk groteske verden er arbejderen fraværende som individ og optræder som klasse kun i baggrunden. Intrigerne og kampene mellem kapitalisterne internt har arbejderklassen som den evige taber. Det er arbejderen, der fyres når der kommer nye og bedre maskiner, det er arbejderen, der sætter liv og lemmer til uden at kunne tjene til livet. Også han kommer fra feudale livegne forhold, viser filmen, men drages af løfterne om det forjættede land, der i første omgang er forjættende fordi det ophæver de tidligere bånd. Hurtigt viser det sig at undertrykkelsen blot har antaget andre former. Flere scener signalerer dette, men en enkelt i filmens begyndelse indeholder det hele. En pantelåner åbner sin bod på gaden, og arbejderne strømmer til for at belåne deres sidste rester fra det liv de forlod: Et arvesmykke og lidt tøj. Alt bliver omsat til penge for at kunne overleve, og da det er købers marked bliver de presset til sidste blodsdråbe.

Alligevel ender filmen med arbejderklassens begyndende organiserede oprør. Karol, der nu er blevet leder af Müllers fabrik, er den der giver politiet ordre til at åbne ild mod de demonstrerende efter at en sten har smadret ruden til direktionslokalerne og i et nærbillede ses liggende ildevarslende på de blanke gulve. Oprøret er anticiperet i den underkuede tjeners oprør mod Buchholtz. Denne krøbling i kørestol har i afmægtigt raseri tæsket løs på tjeneren, der hævner sig ved ikke at komme med kørestolen, da Buchholtz skriger på den, hvad der direkte bliver Buchholtz' død.

Dette oprør er individuelt, men gennem markante kameraindstillinger peger filmen på det symbolske indhold. Tjeneren ses køre den tomme kørestol bort i udpræget lave vinkler med en forvrængning af perspektivet. I forgrunden ser man den tomme, men majestætisk imposante, kørestil bevæge sig gennem fabrikken. Bag den går tjeneren og skubber. Den majestætiske kapitalist er detroniseret af tjeneren, der samtidig vises som den der bærer kapitalisten og dermed også kan afgøre hans videre skæbne.

Det sidste er et godt eksempel på filmens voldsomt ekspressive stil, som vi kender igen fra Wajdas tidligere film. Samtidig formidler det hurtige og bevægelige kamera den dynamik og bevægelighed der er i det skildrede miljø hvor det statistiske, feudale samfund er afviklet.

Man kan hævde at filmen ikke har krævet den store eksistentielle investering fra Wajdas side, idet den skildrer en historisk tilbagelagt periode. Men den lægger sig i forlængelse af tidligere film der foretager et opgør med nogle nationale myter, især »Brylluppet« (72) der foregår i samme periode, og som ifølge Børge Trolle skildrer en historisk typisk mesalliance mellem intellektuelle og folket, her i form af et bryllup.

Hvad der gøres op med i »Det forjættede land« kan man få et fingerpeg om ved at sammenholde filmen med romanforlægget. Hvor Reymont i sin roman har en del sympati investeret i det gamle feudale samfund og også positiverer Karol som *polsk* kapitalist, der peger Wajdas film mere frem på arbejderklassen end tilbage på det feudale, ligesom Karol på ingen måde er mere positiv end de øvrige, snarere tværtimod. Det er bl.a. indgroede forestillinger om en polsk adels specielle forhold til samfundsudviklingen der gøres op med, hvormed Wajda placerer tyngdepunktet et helt andet sted end romanen.

Marmormanden

Uden tvivl må »Marmormanden« (76) stå som et hovedværk i Wajdas produktion og desuden som en af de vigtigste østeuropæiske film overhovedet. Det skyldes ikke mindst dens politiske konkrethed, hvor diskussionen af frihed og censur ikke fortoner sig i mere generelle diskussioner, men fremlægges konkret som politisk og historisk erfaringsmateriale, der klart forbindes med nutiden.

Mens »Det forjættede land« handler om industrialiseringens gennembrudsfase, handler »Marmormanden« om opbygningen af det socialistiske Polen efter 2. verdenskrig. Historien bygger på en novelle af Scibor-Rylski fra

'63. Men novellen indeholder kun historien om mønsterarbejderen, mureren Mateusz Birkut, en historie der i filmen har fået en ramme, der trækker den historiske situation op i nutiden og viser dens aktualitet. Ideen til rammehistorien om filmskoleeleven der vil lave sin afgangsfilm om Birkut, fik Wajda, skriver Abrahamson i Chaplin 164, da den unge instruktør Agnieszka Holland med Wajda som producent instruerede »Prøveoptagelser«. Denne film har som ledemotiv, skriver Abrahamson videre, »kollisionen mellem nogle endnu barnagtige drømme om en filmkarriere og den virkelighed, som enhver støder på i begyndelsen af håndværket«. Det er nogle af de samme kollisioner »Marmormanden«s filmskoleelev oplever.

Den historiske situation filmen handler om skal kort trækkes op. Filmens murer kommer fra en agrar landproduktion og bliver murer. Det sker i begyndelsen af 50'erne under opførelsen af byen Nowa Huta, der var et led i den polske 5-årsplan med den forcerede industrialisering. Nowa Huta skulle være et mønstersamfund. Et stålværk af gigantiske dimensioner skulle opføres og dertil en helt ny by for de mange tusinde arbejdere. Endvidere skulle der opføres rekreative anlæg, teatre, kulturhuse og institutioner. Nowa Huta skulle være et symbol på det socialistiske planøkonomiske samfunds styrke. For at fremme arbejdsmoralen og tempoet importerede man det sovjetiske begreb om Stachanov-arbejderen der brød alle akkorder for at være med til at fremme opbygningen af mønstersamfundet. Begrebet blev navngivet efter en sovjetisk minearbejder der af Stalin blev hædret som mønsterarbejder: hans arbejdspræstation kunne hurtigere end forventet gøre det socialistiske Sovjetunionen konkurrencedygtig med den kapitalistiske verden med hensyn til produktionskapacitet.

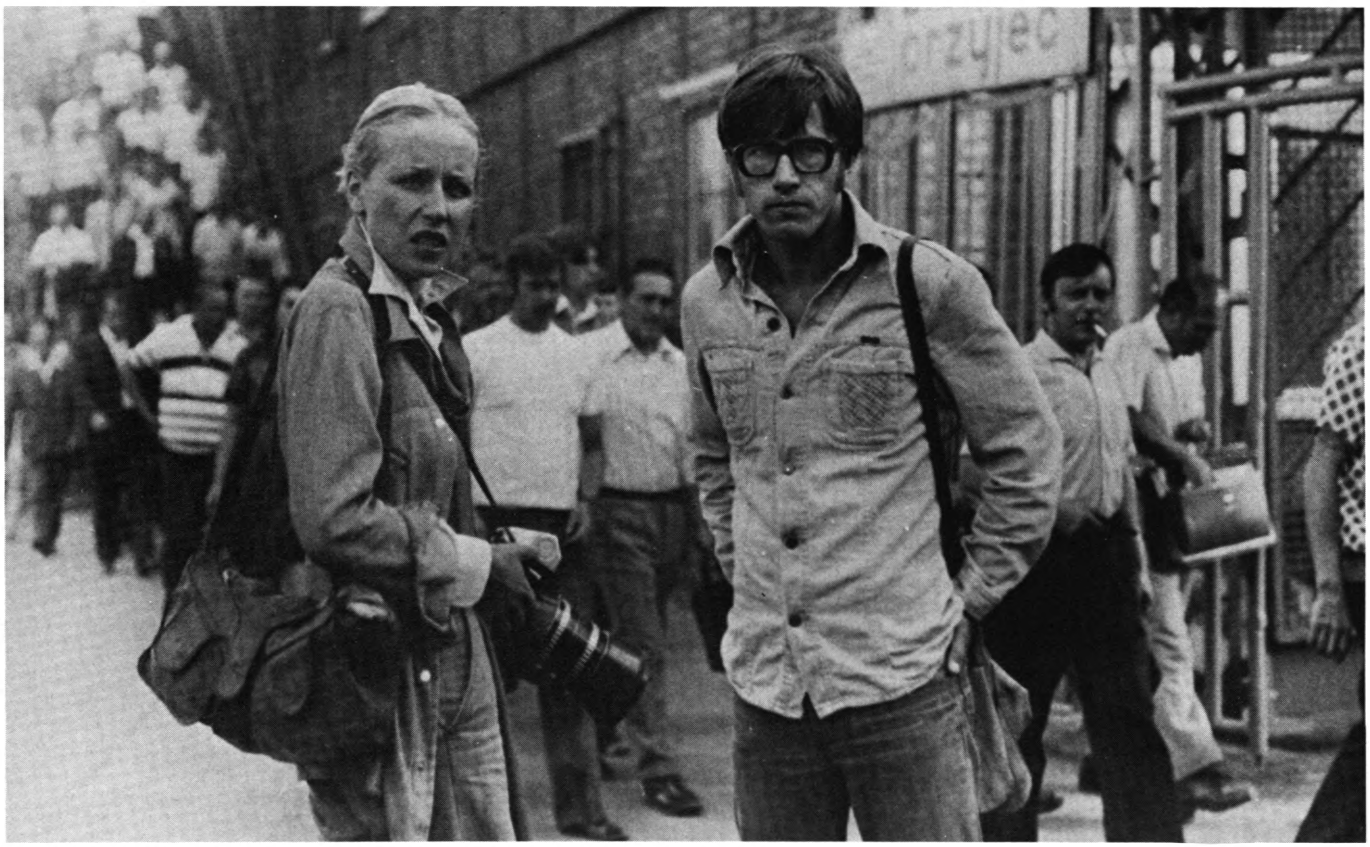
Birkut bliver en sådan Stachanovarbejder. Han får speciel kost og forplejning og speciel »søvnration« for at kunne være helt på toppen til den »socialistiske kappestrid« med uret og normerne. Målet er i et enkelt skift at lægge 30.000 sten, en overskridelse af normerne med over 300%. Birkut er i filmen ikke den klassebevidste socialist der med fuld bevidsthed vælger at blive et ideal. For ham er det også en personlig prøve, hvis symbolske indhold han ikke synes helt klar over. Samtidig kan han jo se, at det totalt udbombede Polen skriger på boliger. Hans succes gør ham til en berømt mand, et begreb. Han foreviges i mastodontiske marmorskulpturer som et eksempel til efterfølgelse, hans billede hænger alle steder, og selv rejser han land og rige rundt for at demonstrere, hvordan man kan mure hurtigere. Under en demonstration får han imidlertid en gloende mursten i hænderne: han er færdig med at mure. Sabotage, siger kommissærerne og fængsler hans bedste ven og arbejdskammerat Witek. Men Birkut fornemmer, hvad der er galt. Forstår folk os ikke, spørger han fortvivlet med forbrændte hænder. Han opdager, at han ikke har opbakning i arbejderklassen, der anser ham for skruebrækker og tempoopskruer.

Birkut nægter at indgå i propagandamaskineriet mere. Hans billeder tages ned, statuerne stuves væk. Hvad blev der af Birkut?

Det er det spørgsmål filmens nutidsperson, filmskoleeleven Agnieszka, stiller sig selv og vil prøve at besvare i sin afgangsfilm. Marmorstatuerne opdager hun i et museums aflåste kældre, hvor der er adgang forbudt, her er fortiden stuvet godt af vejen under lås og slå. Og hendes overordnede på projektet er heller ikke glad for det, men skrinlægger det først da historien begynder at nærme sig nutiden. Agnieszka får mundkurv på, og hun får ikke mere råfilm. Årsag: Hendes manglende overholdelse af dead-line og andres manglende tro på at projektet vil kunne lykkes. Af egen drift fortsætter hun dog arbejdet og opsporer endelig Birkut til Leninværftet i Gdansk, hvor hans søn dog kun kan fortælle, at faderen er død. Fortiden er begravet.

Filmen er fascinerende godt sat sammen med en brudt struktur, der også har klar indholdsmæssig betydning. Den er komponeret som Orson Welles' »Citizen Kane«, hvad den engelske kritiker Jan Dawson også har gjort opmærksom på. Som i »Citizen Kane« forløber opsporingen af historien med gennemsyn af gamle dokumentarfilmstrimler samt især gennem interviews med dem, der kendte Birkut. Tilsammen danner disse interviews den fortløbende historie om Birkut. Den ene fortæller afløser i et sindrigt system den anden og fortsætter, hvor denne slap. Dokumentarfilmstrimlerne skildrer i modsætning til interviewene den officielle person og er med til at formulere spørgsmålene, som Agnieszka stiller. Filmens sigte er som i »Citizen Kane« at grave om bag myten, om bag den officielle person. Men i »Marmormanden« er der mere på spil. Her er det ikke bare personens historie, men også historien, der graves i.

Stilistisk er filmen overbevisende. Med tungen lige i munden fortæller den historien om Birkut uden at se den fra Birkuts synsvinkel,



Krystyna Janda (t.v.) som filmskoleeleven Agnieszka, der vil fortælle historien om Birkut

men sådan som han ses af de personer, der kendte ham. Dokumentarfilmafsnittene består dels af faktisk eksisterende ugejournaler, dels af fiktive afsnit med Birkut som aktør. Men tonen er ramt præcist. Kameraet er ofte statisk, musikken heroisk og speakerkommentaren patetisk. I interviewsekvenserne klippes der også tilbage til fortiden, men her, som personlig erindring, er det i farver og med en synsvinkel der går bagom de samtidige dokumentarfilm og dermed viser at dokumentarfilmenes gengivelse af virkeligheden er højst problematisk. Det der i dokumentarfilmene fremstilles som Birkuts spontane entusiasme for at opbygge det socialistiske Polen, viser sig i erindringerne at være et omhyggeligt iscenesat show.

Hvorfor Birkut pludselig forsvinder fra offentligheden får vi naturligvis ikke at vide gennem de officielle film, men antydninger gives gennem det dengang fraklippede materiale. Først gennem interviews får vi dog et mere fyldestgørende billede.

Det er næsten symbolsk at Birkuts forbrænding ikke vil læges. Han vil ikke glemme, men forstå. Om dette beretter den datidige kommissær, der arrangerede Birkuts »optræden«. Idag arrangerer han striptease-shows i kulturpaladset! Birkut kaster sig over socialt arbejde med at skaffe boliger til de mange husvilde. I stedet for at fremstå som arbejdets positive helt kommer hans aktiviteter nu til at pege på nogle mangler i samfundet. Værre bliver det, da han kæmper imod Witeks fængsling for sabotage. Han tror stadig fundamentalt på systemets retfærdighed, og tager til Warszawa for at tale med nogle partispidser om sagen. Det eneste man her siger er, at han for guds skyld intet må foretage sig på egen hånd. I den desperate udvejsløshed kaster han sin konkurrencemursten gennem det lokale partikontors vinduer og senere bliver han i sand kafkask retssag fængslet sammen med Witek. Birkut var blevet for besværlig. Ikke fordi han var politisk modstander, men fordi hans personlige hæderlighed var med til at pege på nogle uheldige forhold.

Efter Polens forår i oktober '56, løslades de begge. Filmen viser nu, hvordan Witek accepterer systemet og ender som direktør for et projekt identisk med Nowa Huta: Nowa Katowice, mens Birkut ikke vil lade fortiden være glemt. Witek bliver osse interviewet, men vil som de øvrige kun nødigt udtale sig. I stedet, siger han, skulle Agnieszka lave en film om Nowa Katowice.

Den sidste der skal interviewes er Birkuts kone Hanka. Hun bliver for Agnieszka det endegyldige udsagn om systemets løgnagtighed. For ikke kun, viser det sig, fremstilles Birkut som mønsterarbejderen, han lever også et mønsterliv med sin mønsterkone, der er mønstergymnast og arbejderske. Dette skildres i dokumentarfilm, men det er løgn siger Hanka. I virkeligheden blev vi aldrig gift. Det bryllup der skildres var et propagandanummer. Også hun er kommet op socialt og prøvede at trække Birkut med sig efter hans løsladelse, men han afslog.

Det er her projektet strander. Den chef, der under den lange indledende travelling gennem bureaukratiets lange korridorer konstant skulle vaske hænder mens Agnieszka fortalte om sit projekt, han har nu fået støtte oppefra. At det ikke lykkes helt at kvæle historien vises i filmens sidste billeder, hvor Agnieszka går gennem de samme korridorer med Birkuts søn, mens chefen kryber i skjul for den påtrængende virkelighed.

Filmen trækker som nævnt paralleller mellem fortid og nutid. Mange af de direkte censurmekanismer og løgnagtigheder, Agnieszka kommer på sporet af gennem sit arbejde, bliver hun selv offer for mere eller mindre direkte. Denne mere abstrakte parallellisering har oprindelig været mere klart historisk. Wajda har selv bemærket at filmen mangler nogle scener. En scene, der tydeligt skulle angive at Birkut blev dræbt under urolighederne i Gdansk i '70 er ikke med. Det ville have sat tingene på plads. Dels ville oppositionen mod Stalintidens undertrykkelse blive ført direkte videre i kampen mod den senere undertrykkelse gennem Birkuts aktivitet begge steder. Dette ville indicere, at selvom der siden Stalintiden var sket udskiftninger i toppen, ville systemet være det samme. Og på filmens nutidsplan i midten af 70'erne ville Agnieszkas historie være en demonstration af at undertrykkelsen af kritik af systemet stadig eksisterede, stadig var en del af virkeligheden.

Jerzy Radziwilowicz som stachanovarbejderen Mateusz Birkut i »Marmormanden«

Filmen er et opgør med den historiske fortid, der ogsse viser sig i nutidig form. Men den er også, synes det, et opgør med den personlige fortid. I et fiktivt dokumentarfilmindslag med titlen »De bygger vor lykke«, angiver Wajda sig selv som instruktørassistent. Wajda har, som tidligere nævnt selv lavet en film der kunne være en bror til den her nævnte. Den fiktive instruktør på den fiktive dokumentarfilm – Burski – kunne være Wajda selv. Ham møder Agnieszka på nutidsplanet som en aldrende feteret instruktør, der netop

er kommet hjem med en international filmpris. Han har ikke blot lavet filmen »De bygger vor lykke«, han tog også initiativet til den. »Jeg havde brug for et emne, der kunne sætte min karriere igang«, siger han. Og i sin dokumentarfilm lægger han ikke fingrene imellem i skildringen af den heroiske mønsterarbejder. Måske er også Agnieszka en afspejling af Wajda selv, som den instruktør, der idag forsøger kritisk at bearbejde historien (med »Marmormanden«), men lægges hindringer i vejen (f.eks. i form af beklipning). Og der kunne være endnu en spidsfindighed i denne parallellisering. For Agnieszka er ikke nogen entydig positiv person. Dødirriterende og selvcentreret er hun. Vi bliver aldrig rigtig klar over, hvad hendes interesse i projektet om Birkut er. Er hun en historisk sandhedssøger eller an ambitiøs karrieremager, der som den aldrende Burski blot skal finde et emne at slå sig op på? Der kunne ligge en god portion selvkritik i denne skildring.

Stilistisk er »Marmormanden« mindre ekspressiv og mere logisk stringent end »Det forjættede land«. Her er der ikke tale om dæmonisering, men om en stil der konsekvent tjener afviklingen af historien. Wajdas næste film er endnu mere afdæmpet i sit billedsprog.

Uden bedøvelse

Indholdsmæssigt ligger »Uden bedøvelse« (78) i forlængelse af »Marmormanden«, begge påpeger og kritiserer nogle samfundsmæssige undertrykkelsesmekanismer. Som »Marmormanden« må den også placeres som et hovedværk i Wajdas produktion, både fordi den indholdsmæssigt tager fat på et konkret politisk brændbart emne og fordi den fortællemæssigt får sammensvejset sine forskellige temaer så de bliver gensidige spejlinger af hinanden.

Hovedpersonen er den midaldrende udenrigspolitiske journalist Jerzy Michalowski der har den tredie verden som speciale. Han er en populær skikkelse i TV, hvor han er kendt for sine gode reportager og sin åbenhjertige ærlighed. I filmens begyndelse er han lørdagsgæst i et talk-show, hvor han fremlægger sine journalistiske grundprincipper: At gengive kendsgerningerne ærligt og realistisk. Det er måske derfor du har specialiseret dig i den tredie verden, spørger værten, men får kun et høfligt smil til svar. Det eneste han er bange for, siger han videre, er at blive fysisk umyndiggjort, at blive tvungen inantiv og dermed impotent.

Indledningen krydsklippes med glimt af hans familie der, erfarer vi kort efter, er flyttet fra ham. Hans kone Eva har en elsker som efterhånden åbenbarer sig som værende Jerzys diamentrale modsætning rent politisk.

Historien om hans personlige nedtur p.g.a. skilsmissen fortælles sideløbende med historien om hans faglige nedtur. Hans chef er utilfreds med hans TV-optræden, angiveligt fordi den ikke var god underholdning og derfor ikke egnede sig til en lørdag aften, men mere sandsynligt fordi Jerzy optræder så ærligt og bl.a. om Sandheden sagde, at der kun findes den sandhed, der er stemplet ind i ens egen livshistorie. Filmen viser, at et så relativt sandhedsbegreb er der mange der ikke kan

Øverst Zbigniew Zapasiewicz som Jerzy. Derunder Andrzej Seweryn og Ewa Dolkoxska som Jacek og Ewa

eller vil operere med.

Dette forhold diskuteres i to senere scener, en på det personlige plan, en på det politiske.

Den første udspiller sig omkring Jerzys første møde med Evas skilsmissesagfører. Jerzy vil ikke skilles, hvad sagføreren tager helt roligt. Han skal nok, siger han, få bevist det rimelige i Evas ønsker. Hans erfaring er nemlig, at hvad som helst kan bevises, at skyld er et særdeles fleksibelt begreb. Den anden scene drejer sig om uddelingen af en bogpris, hvor Jerzy kommer i opposition til systemets mand, Jacek, der er ingen anden end Evas elsker, hvad Jerzy dog ikke ved på dette tidspunkt.

Jerzy vil prisbelønne bogen »En kortere uge«, som han mener giver et sandt billede af virkeligheden som den tager sig ud for mange. Jacek vil belønne bogen »Virkelig her«. »En kortere uge«, siger Jacek, beskriver et land der ikke er, mens »Virkelig her« er skrevet med hengivenhed. Den beskriver det store og smukke, ikke det perifere, triste og ensformige. Man tænker på de store rene skulpturer af Birkut.

Begge scener diskuterer det sandhedsbegreb, som Jerzy fremlagde i TV-interviewet, og begge scener bekræfter ironisk nok, at sandheden er et meget relativt begreb.

Af Jacek får Jerzy det skudsmål med på vejen, at han repræsenterer en intellektuel liberalisme, der er forældet. I filmens afsluttende retssag, der har mange mindelser om retssagen mod Birkut, fører Jerzys svigermoder karakteristikken videre. Jerzy har to ansigter, siger hun, hvilket af Evas sagfører udlægges som en grundlæggende – og kritisabel – tvivl på de officielle kendsgerninger. Netop i denne retssag smelter filmens personlige og politiske plan sammen. Det er på overfladen en skilsmisseretssag, men hele dens groteske fremførelse af fiktive kendsgerninger, der kun skal tjene til at sværte Jerzy til, bliver til et symbol på den type retssager man i hvert fald tidligere kun kendte alt for godt fra østlandene.

Eva får sin skilsmisse, for Jerzy nægter at gå ind på en bevisførelse på dette niveau. Kort efter findes han død. Er det selvmord eller et uheld? Filmen ender med dette spørgsmål.

Hele filmens opbygning er en lang demonstration af det som Jerzy fremhæver som styrken ved »En kortere uge«: Den afslører pinligt livet, både det professionelle, personlige, sociale og politiske. Det er en modig film, der konkret tager fat på et centralt politisk emne og fremlægger det med logisk klarhed. At være i tvivl i det univers filmen skildrer er utilgiveligt og et udslag af intellektualisme. Det er naturligvis ingen tilfældighed, at filmen udtrykker samme holdning som sin hovedperson. I det program om Wajda, som Christian Braad Thomsen har redigeret, siger Wajda således i et interview, at »kunstneren er ansvarlig for det billede af virkeligheden, som han skaber, men hvad kunsten beskriver er naturligvis ikke den eneste virkelighed«. Med disse ord fastholder Wajda Jerzys synspunkt, at sandheden er relativ og kun findes som det, der er stemplet ind i ens egen livshistorie. Instruktørens tolkning af virkeligheden er styret af hans subjektive oplevelser og erfaringer.

For en vestlig venstrefløj vil sådanne udsagn og Jerzys holdning nok forekomme problematisk. Han er jo en intellektuel enspænder, og hans sandhedsbegreb lader ikke meget tilbage af forestillingerne om en objektiv, sand, historie. Men filmen må klart have en helt anden funktion i et samfund, hvor partiet og staten har taget patent på sandheden, og hvor det kun er de lydige funktionærers opgave at propagandere for den, ikke at stille spørgsmål til den, ikke at tænke selv. Jerzy er simpelthen, som hans udrensede kollega siger, for dygtig. Han tager journalistens opgave alvorligt og stiller spørgsmål der, hvor han helst skulle bekræfte de eksisterende dogmer. Derfor må han udrenses.

Der er andre lighedspunkter mellem Jerzy og Wajda selv. Den bog Jerzy forsvarer synes at indeholde noget af den kritik, der er blevet fremført af den gruppe intellektuelle som Wajda også tilhører. Gruppen DiP, der er den polske forkortelse for Erfaring og fremtid, blev dannet i '77. Under de aktuelle strejker i Polen har DiP's dokument, der er blevet kaldt »et rådgivende dokument til vort lands politiske ledelse«, cirkuleret blandt de strejkende. I dokumentet kritiseres den måde partiet udøver sin ledende rolle på. Det kritiseres for sin stupide dominans og for at tilbageholde informationer for befolkningen, for i stedet at skabe en falsk opfattelse af virkeligheden, der påduttes befolkningen. Resultatet, hævdes det i dokumentet, er at partiet i vid udstrækning er bange for sit folk og dets virkelige liv. Filmen, der er dateret året efter DiP-gruppens dannelse, synes på mange måder i individualiseret udgave at mime dokumentets kritik.

Wajda insisterer selv på filmens psykologiske aspekter, på historien om skilsmissen og Jerzys oplevelse af den. Den klare parallellisering og til slut sammenkøringen af de to historier går imod den afvejning han selv foretager. En del af æren for historiens velkomponerethed må tilskrives den Agnieszka Holland, som er baggrunden for »Marmormanden«s Agnieszka. Hun har skrevet manuskriptet sammen med Wajda, og hun tilhører den generation af nye filmfolk om hvem Wajda har sagt, at de som opvokset med filmmediet i højere grad end hans egen generation forstår at skrive direkte for det.

Men hvis man tager Wajdas afvejning af filmens psykologiske aspekter på ordet må man konstatere at det ikke er her han har sin stærke side. Vi får godt nok skildret den psykologisk stærke Jerzys personlige nedtur efter skilsmissen, der signalerer nogle psykiske bindinger, men det afsløres ikke hvilken karakter de har. Når han efter at have opdaget hvem elskeren er, overfalder denne på gaden, er det en ydre reaktion, der sammenkæder den personlige jalousi med den faglige uenighed. Tydeligere får vi skildret Jacek, der viser sig måske i højere grad end Jerzy at have to ansigter. Udadtil er han den stærke, der taler det etableredes sag, men indadtil overfor Eva er han svag og udtaler direkte en frygt for kritik. Som Eva siger om ham, så er han hjælpeløs uden hende og vil begå selvmord. Man kan tale om en infantilisering, der giver sig udtryk i behovet for den beskyttende moderskikkelse og samtidig i behovet for partiets autoritære disciplinering. Mens Jerzy hævder, at sandheden kun eksisterer som en tolkning.

Disse forhold er dog kun antydede og er ikke filmens bærende element. Alligevel peger de frem mod »Dirigenten«, hvor nogle af de samme størrelser er på spil.

Dirigenten

Om »Uden bedøvelse« har Wajda sagt, at det er en film fortalt lige ud ad landevejen uden indlagte sigende symboler og metaforer. I sin stil er den lavmælt som en TV-serie og billedfeltet samler sig omkring Jerzy og hans situation.

Det samme kan man ikke sige om »Dirigenten« (79), der i høj grad er en symbolsk, næsten allegorisk, film, hvor billedsiden i høj grad skaber betydningsfelter.

»Dirigenten« handler om jalousi, både personligt og kunstnerisk, men også om frihed som betingelsen for kunstnerisk skaben og for et betydningsfuldt liv i det hele taget.

Marta, der er violinistinde, møder under et legatophold i New York sin verdensberømte eksillandsmand, dirigenten Jan Lasocki, der engang var forelsket i hendes mor. Marta fascineres af hans udstråling og evner som dirigent, han fascineres af hendes lighed med sin ungdoms ulykkelige kærlighed. Han kommer til Polen for til sit jubilæum at dirigere det provinsorkester, som han i sin tid debuterede med og som Martas mand Adam nu er dirigent for og som hun spiller i.

Imellem de tre udspiller dramaet sig. Adam bliver jaloux på Lasocki, fordi Marta i stadig stigende grad fascineres af ham, men også fordi han evner at få orkestret til at yde noget hidtil uhørt.

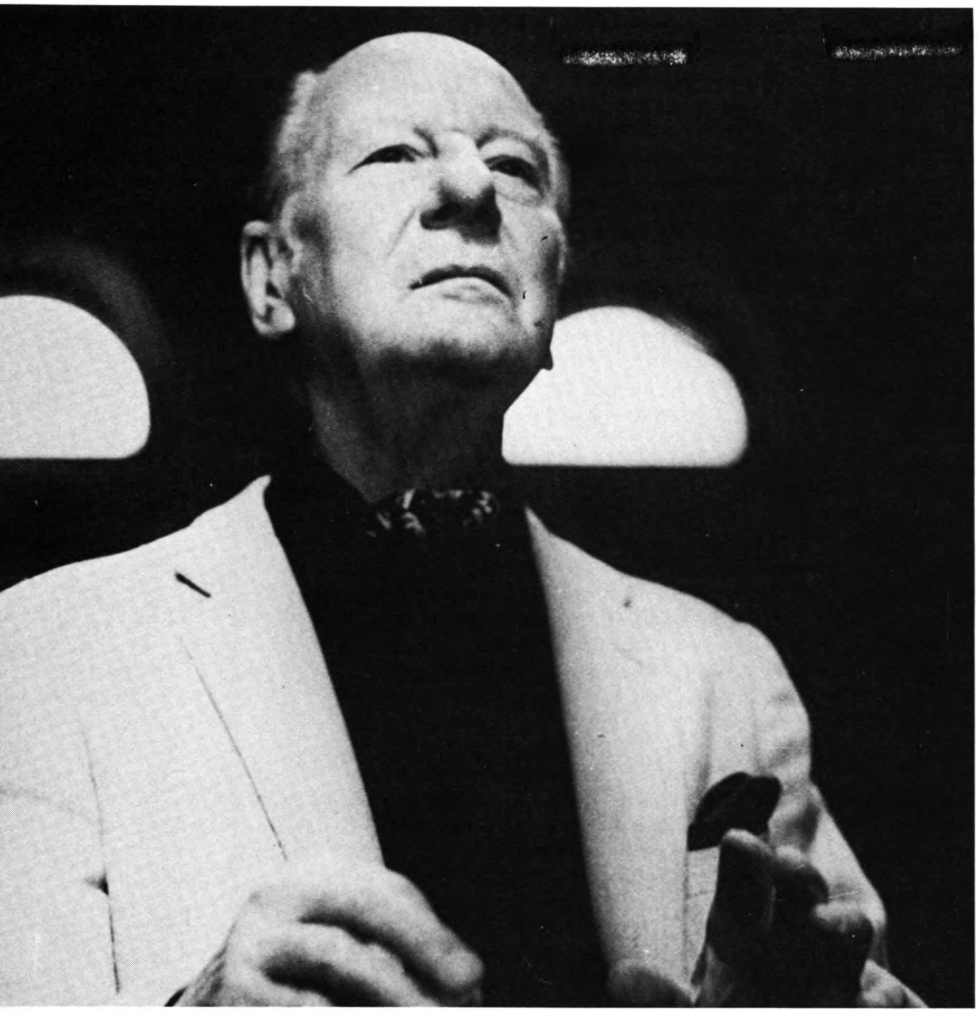
Adam er den nålestribede bureaukrat, der eksercerer med orkestret, kritiserer det, men ikke diskuterer med det eller peger på perspektiver der åbner nye veje. Hans trussel mod de i hans øjne dårlige musikere er en ændring af bonusordningen. Bag ham er der endnu mere grå mænd, der ser begivenheden med Lasockis optræden som en glimrende propagandamulighed, der gennem en international transmission skal skabe ydre glans og prestige om landet. Til denne lejlighed vil de have orkesteret forstærket med solister fra hovedstaden. De kalder det en hjælpende hånd, hvad Adam til at begynde med går imod, men ender med at acceptere bl.a. efter dulgte antydninger om en mulig forfremmelse, hvis han samarbejder. Lasocki, der er uvidende om dette, forlader i raseri prøven, da han opdager udskiftninger. Han ender med at dø blandt den lange kø af ventende billetkøbere til den celebre begivenhed.

Hvis Adam er bureaukraten, så er Lasocki kunstneren. Han ophæver den smålige kiv og slendrian, og de illegale smøgpauser opløser sig selv, når orkestret antændes af hans entusiasme. Som Marta siger, så er musikken for ham et mål i sig selv og ikke som for Adam et middel til magt, indflydelse eller prestige, eller som for kommissærerne: et middel til at kaste glans over fædrelandet. Hvis Adam eksercerer med orkestret, skaber Lasocki en dialog med det og skaber dermed et klima, hvor alle arbejder entusiastisk sammen for den fælles sag. Han vil ikke høre på traurige

historier om manglende publikumsgunst, men hævder at det er musikerne, der med deres hengivenhed og entusiasme overfor musikken også skal motivere publikum for den.

Modsætningen mellem Adam og Lasocki formidles i billederne. Under Adams ledelse er orkestret set i statiske indstillinger med hverdagsagtige farver. Når Lasocki er på podiet svæver og danser kameraet rundt mellem musikerne, der nu er farvet i en næsten overjordisk gyldenbrun stråleglans. For at forskellen skal være helt klar, er der i en enkelt indstilling markeret en lysstråle fra oven og ned mod orkestret: Det er næsten den guddommelige inspiration, der er visualiseret.

Lasockis helt klare lystbetonede hengiven



John Gielguld spiller hovedrollen i »Dirigenten«

sig til musikken har trange kår i den virkelighed, som filmen beskriver. Alle gadebilleder i provinsbyen er her set i normalt perspektiv, kameraet i øjenhøjde og kun bevægende sig for at følge personerne. Omvendt er skildringen af den by, hvor Marta møder Lasocki, New York. Storbyens fascinerende dynamik skildres med et kamera, der tilter uroligt op ad skyskraberne og panorerer langs de myldrende gadeperspektiver. Det indfanger rulleskøjteløbende unge i Central Park, der rytmisk danser afsted med Beethovens 5. som underlægningsmusik. Her er musikken en del af byen, en del af oplevelsen af den. Når Adam hjemme i provinsbyen hører det samme stykke musik, er det liggende på gulvet med øretelefoner på, mens han dirigerer det imaginære orkester. Her er musikken kun tilstede i fantasien, ikke i omverdenen.

Den modstilling filmen her opererer med er dobbelttydig. Man kan tage det som en konkret modsætning mellem øst og vest, hvor vest får alle de positive kvaliteter, men man kan også tolke det abstrakt, hvor det der mangler i provinsbyen fremstilles som utopi, som en fortrængt dimension af virkeligheden, der her realiseres med New York som symbol. Hele filmens abstrakte niveau synes at give den sidste tolkning vægt.

Den lystbetonede entusiasme som Lasocki repræsenterer har ikke kunnet udvikle sig i provinsbyen, hvor det magtbegærlige karriererageri dominerer. Hans holdning er en fortidslevning. Som Adam siger, så er Lasocki jo næsten død.

Der er mange af de her nævnte forhold der peger på filmen som en allegori om Polen. Den oprindelige entusiasme er afløst af militærisk eksercits med trusler om ringere bonusordninger. Det er ledelsen, der er noget galt med viser filmen, og ikke orkestret, der under den rigtige ledelse kan overgå sig selv. Problemet er, at ledelsen ikke interesserer sig for orkestrets tarv (f.eks. har de dårlige instrumenter og ringe øvefaciliteter) eller for kunsten, men for den ydre glans, der kan kastes over landet gennem en god koncert. Det Lasocki gør, er at han ikke bruger udvendige trusler, men formår, gennem god og inspirerende ledelse, at få det enkelte orkestermedlem til at føle den entusiasme han selv føler. For god musik – og socialisme – skal ikke skabes for at skabe ydre glans eller prestige, men fordi det eneste væsentlige er at den enkelte yder sit bidrag til den fælles sag, der skal opfylde et indre behov for kunst eller socialisme. For god kunst og kunstoplevelse kan ikke påduttes udefra.

Udover det politiske niveau bevæger filmen sig også på et psykologisk, der ligger i forlængelse af det skitserede omkring »Uden bedøvelse«.

Lasocki siger på et tidspunkt, at det der tæller ikke er ydre glans og berømmelse, men at blive elsket som sig selv. Som nævnt kan dette udsagn tolkes som politisk, men det har også en driftsmæssig side. Det antydes kraftigt, at Lasockis ulykkelige kærlighed til Martas gifte mor var årsagen til hans kunstneriske fiasko ved debuten og til at han emigrerede. Hans tvungne driftsafkald sublimeres i musikken. F.eks. tales der direkte om hans elskovsagtige forhold til musikken og orkestrene. »Han må være en stor elsker«, siger Adam sarkastisk, »han har haft mange orkestre«. Og i nogle klip modstilles Martas og Adams familieliv med Lasockis ensomhed. Da Marta kommer hjem fra New York ses de i sengen sammen: Elsker du mig? spørger Adam – hvorefter der klippes til Lasocki, der sidder ensom i sin have i New York, hvor han kun forstyrres af emsige journalister, der er efter hans ydre glans.

Den i den politiske tolkning positive figur er altså blevet det gennem driftsafkald. Men samtidig hviler han, som Jerzy i »Uden bedøvelse« i sig selv og finder den sandhed i sig selv, som han forløser i musikken. Og Adams driftsliv svarer på mange måder til Jaceks. Som denne har Adam brug for bekræftelse hos sin kone. »Han er svag og har brug for mig«, siger Marta på et tidspunkt til sin far, da denne råder hende til at flytte væk fra Adam.

Sammenkoblingen af driftsafkald og politisk progressivitet peger på nogle ideologiske forestillinger. Wajda har selv udtalt sig om sit manglende kendskab til Freud, så der er al mulig grund til at formode, at mens hans film på det politiske niveau er udtryk for en reflekteret stillingtagen, så er det på det psykologiske hans ubevidste forestillinger, der slår sig igennem.

Filmen lægger sig således godt i forlængelse af de tidligere, omend der på det politiske niveau er tale om en mere abstrakt, mere generel diskussion. Når filmen ikke er så vellykket som de to foregående, hænger det sammen hermed, men det hænger også sammen med nogle fundamentale problemer med den ydre gestaltning af historien. Sagen er, at ingen af de to dirigenter formår blot at illudere som dirigenter, og slet ikke at der skulle være en så afgrundsbyd forskel dem imellem. Dertil kommer at John Gielgud helt synes at have manglet personinstruktion, så hans engelske monologer falder til jorden. Det underminerer troværdigheden og dermed filmens gennemslagskraft.

Daniel Olbrychski som Victor i »Wilkos piger«

Wilkos piger

»Wilkos piger« (79) har jag kun haft mulighed for at se én gang under ikke altfor gode betingelser. Men på det grundlag er det den af de her omtalte film, jeg har sværest ved overhovedet at mobilisere nogen interesse i. Det er en slemt traurig historie der udspilles i 30'ernes Polen, hvor hovedpersonen victor efter en nær vens død oplever livet som meningsløst og derfor vil vende tilbage til noget, der engang var: byen Wilko. Her oplevede han engang kærligheden i skikkelse af fem søstre, der alle tilbad ham, men som han ikke kunne eller ville vælge imellem. Men ligesom han har forandret sig har de det også. Resignation, rådvildhed, ensomhed og død præger deres historier. Victor ender med at rejse væk fra Wilko over floden der markerer skellet mellem fortidsidyllen og nutiden.

Filmen bygger på en novelle af polsk litteraturs grand old man Jaroslaw Iwaszkiewicz, der i øvrigt selv dukker op i filmen som uudgrundelig medpassager i filmens sidste billede i toget. Wajda har tidligere filmatiseret »Birkeskoven« der også byggede på en novelle af Iwaszkiewicz, og det er muligt »Wilkos piger« indeholder en speciel polsk diskussion, som jeg ikke har kunnet trænge frem til.

Sådan som filmen umiddelbart fremtræder er hovedtemaet oplevelsen af tidens svinden og dødens nærhed. Denne fornemmelse gør det vanskeligt for Victor at engagere sig og er den egentlige årsag til at han søger tilbage. Vd at gribe tilbage håber han måske ubevidst at kunne fastholde tiden. Men Victor kan ikke engagere sig. Han går rundt som tilskuer i Wilkos fortidskulisser og har aldrig, som han siger, foretaget sig noget vigtigt. En af søstrene hævder nødvendigheden af og behovet for en moralsk autoritet, men med dødens nærvær er også moral absurd.

Filmens fikseringer er banale, også set i forhold til hvad de foregående film har arbejdet med. Wajda synes her at ville skildre en historie, der kun kan eksistere, og accepteres, med en nuanceret antydende pointering, der kan uddybe forholdet til de forskellige søstre. Måske har Wajda forsøgt det, men det er ikke lykkedes for ham.

En sammenfatning

De centrale af de her gennemgående film er afgjort de tre midterste. Det er de tre, der tydeligst og klart kritisk forholder sig til nogle aktuelle samfundsmæssige forhold i det samfund de er udsprunget af. Oppositionen er formuleret forskelligt i de tre film, men fælles er det, at i dem alle er der tale om en person, der er oppositionel fordi han ikke blindt accepterer den ydre af autoriteterne fremlagte tolkning af forholdene, men mere stoler på sine egne sanselige og konkrete erfaringer. Alle følger de, med Jerzys ord, den sandhed der er stemplet ind i deres livshistorie, og alle tre ender med at dø, hvad der signalerer noget om opfattelsen af muligheden for at overleve på denne sandhedsopfattelse.

I både »Uden bedøvelse« og »Dirigenten« er den samfundsmæssige debat knyttet sammen med en psykologisk debat, der dog mere synes at være et udtryk for ubevidste forestillinger end for en analyse på niveau med den politiske.

Jerzy siger om sin journalistik, at han forsøger at fremlægge kendsgerningerne ærligt og realistisk, Wajda siger om sine film, at de bør belyse forskellige sider af virkeligheden. Han tilføjer: »Jeg ser ingen grund til at føle mig hæmmet, selv om de handler om pinagtige eller drastiske ting. Vi har det tit med at være mere ængstelige over for en films virkning end over de problematiske situationer filmen demonstrerer«. Med andre ord: I stedet for bekymret at kontrollere om filmene nu er pænt opbyggelige eller kritiske, bør man undersøge hvorfor det er nødvendigt at lave kritiske film. At filmene eksisterer er tegn på at problemerne eksisterer. Og sin egen rolle i denne sammenhæng markerer han således: »Og dog er det en kendsgerning at det at vise noget i kritisk belysning er om noget en kilde til tilfredshed, en slags lynafleder for spændinger«. Eller som en russisk skuespiller skal have bemærket: »Det er snart sådan, at hvis der lyder en replik i tearet som »vort fly er slået ud af kurs« eller sådan noget, så sidder folk og får orgasme i sæderne over hvor dristigt det er, og hvor frie vi er blevet til at kritisere«. I Polen synes kritikken at kunne formuleres væsentlig mere konkret.

LITTERATUR:
Om den polske film s historie har jeg benyttet følgende:
Bengt Idestam-Almquist: Polsk film och den nya ryska vågen. Stockholm 1964.
Børge Trolle: Østeuropæisk film. København 1974.
Som realhistorisk referenceværk har jeg benyttet:
Tania Ørum (red.): Klassekampene i Polen. Tiderne skifter 1977. Endelig har jeg om de behandlede film benyttet især:
Kjell Albin Abrahamson: Andrzej Wajda – alltför kvalificerad för Sverige? In Chaplin nr. 164.
Christian Braad Thomsen (red.): Program til nye Wajda-film.

Andrzej Wajdas spillefilm

EN GENERATION
Pokolenie. Polen 1955. **P-selskab:** Wytwornia Filmow Fabularnych. **P:** Ignacy Tabu. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Konrad Nalecki, Kazimierz Kutz. **Manus:** Bohdan Czeszko. **Efter:** Egen Roman. **Foto:** Jerzy Lipman. **Kamera:** Stefan Matyjszkiewicz. **Klip:** Czeslaw Raniszewski. **Ark:** Roman Mann. **Kost:** Jerzy Szeski. **Musik:** Andrzej Markowski. **Tone:** Josez Koprowicz. **Medv:** Tadeusz Lomnicki (Stach), Urszula Modrzynska (Dorota), Tadeusz Janczar (Jasio Krone), Janusz Paluszkiewicz (Sekula), Roman Polanski (Mundek), Ryszard Kotas (Jacek), Zbigniew Cybulski (Kostek), Ludwik Benoit (Grzesio), Jerzy Krasowski, Zofia Czerwinska, Stanislaw Milski. **Længde:** 90 min. **Prem:** 12.6.63 – TV.

DE 63 DAGE
Kanal. Polen 1957. **P-selskab:** Zespoly Realizatorow Filmowych »Kadr«. **Manus:** P: **Efter:** Stanislaw Adler. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Kazimierz Kutz, Janusz Morgenstern, Maria Starzenska, Anna Janeczkowa. **Manus:** Jerzy Stefan Stawinski. **Efter:** Egen fortælling. **Foto:** Jerzy Lipman. **Kamera:** Jerzy Wojcik. **Klip:** Halina Nawrocka/**Ass:** Aurelia Rut. **Ark:** Roman Mann/**Ass:** Halina Krzyzanowska, Roman Wolyniec. **Kost:** Jerzy Szeski. **Musik:** Jan Krenz. **Tone:** Josef Bartczak. **Medv:** Teresa Izewska (Stokrotka – »Daisy«), Tadeusz Janczar (Korporal Korab), Teresa Berezowska (Halinka), Emil Karewicz (Madry), Wienczyslaw Glinski (Løjtnant Zadra), Wladyslaw Sheybal (Komponist), Stanislaw Mikulski (Smukly), Tadeusz Gwiazdowski (Tysk officer), Zofia Lindorf. **Længde:** 97 min. **Udl:** Excelsior. **Prem:** 1.3.58 – Roxy. **Re-prem:** 8.4.63 – TV.

ASKE OG DIAMANTER
Popidol i diamant. Polen 1958. **P-selskab:** »Kadr«. **P:** Stanislaw Adler. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Janusz Morgenstern, Andrzej Wrobel, Anita Janeczkowa, Jan Wlodarczyk. **Manus:** Jerzy Andrzejewski, Andrzej Wajda. **Efter:** Roman af Jerzy Andrzejewski. **Foto:** Jerzy Wojcik/**Ass:** Krzysztof Winiewicz, Wieslaw Zdorf, Zygmunt KrusZnicki Winiewicz, Wieslaw Zdorf, Zygmunt Krusznicki, Jerzy Szurowski, Bogdan Myslinski. **Klip:** Halina Nawrocka. **Ark:** Roman Mann/**Ass:** Leszek Wajda, Jaroslaw Switoniak, Marian Kowalinski. **Kost:** Katarzyna Chodorowicz. **Musik:** Jan Krenz, Oginski. **Dir:** Filip Nowark. **Tone:** Bogdan Bienkowski. **Medv:** Zbigniew Cybulski (Maciek Chelmicki), Ewa Krzyzewska (Krystyna), Adam Pawlikowski (Andrzej), Waclaw Zastrzezynski (Saczuka), Bogumil Kobiela (Drewnowski), Jan Ciecierski (Portør), Stanislaw Milski (Pieniqzek), Artur Mlodnicki (Katowicz), Halina Kwiatkowska Skowronski (Slomka), Barbara Krafft (Stefka), Aleksander Sewruk (Swiecki), Jozef Pieracki, Mieczyslaw Loza, Tadeusz Kalinowski, Zofia Czerwinska, J. Orzewska, H. Siekierko, G. Staniszewska, J. Adamczyk, E. Matysik, A. Chronicki, W. Grotowicz. **Længde:** 106 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 18.2.60 – Alexandra.

LOTNA
Lotna. Polen 1959. **P-selskab:** »Kadr«. **P:** Stanislaw Adler. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Janusz Morgenstern, Sylwester Checinski. **Manus:** Wojciech Zukrowski, Andrzej Wajda. **Efter:** Roman af Wojciech Zukrowski. **Foto:** Jerzy Lipman. **Farve:** Agfacolor. **Klip:** Janina Niedzwieka, Lena Deptula. **Ark:** Roman Wolyniec. **Kost:** Lidia Grys, Jan Banucha. **Musik:** Tadeusz Baird. **Dir:** W. Rowicki. **Tone:**

DE USKYLDIGE TROLDMÆND
Niewinni Czarodzieje. Polen 1960. **P-selskab:** »Kadr«. **P:** Stanislaw Adler. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Pawel Komorowski, J. Karwowski, U. Orczykowska. **Manus:** Jerzy Andrzejewski, Jerzy Skolimowski. **Foto:** Krzystof Winiewicz. **Klip:** W. Otocka, Aurelia Rut. **Ark:** Leszek Wajda. **Musik:** KKrysztof T. Komeda. **Sang:** Slawa Przybylska. **Tone:** Leszek Wronko, L. Ksiezak. **Medv:** Tadeusz Lomnicki (Bazyli/Andrzej), Krystyna Stypulkowska (Pelagia/Magda), Wanda Koczewska (Mirna), Zbigniew Cybulski (Edmund), Roman Polanski (Polo), Krzysztof T. Komeda (Komeda), Halina Jedrusik-Dygatowa (Journalist), Teresa Szmigielowna (Sygeplejerske), Jerzy Skolimowski (Bokser), Andrzej Nowakowski. **Længde:** 86 min. **Udl:** Ingen. **Prem:** 6.4.63 – Rialto (Polsk filmuge. **Re-prem:** 23.11.64 – TV.

SAMSON
Samson. Polen 1961. **P-selskab:** »Kadr«/»Droga«. **P:** Stanislaw Daniel. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Andrzej Zulawski. **Manus:** Kazimierz Brandys, Andrzej Wajda. **Efter:** Roman af Kazimierz Brandys. **Foto:** Jerzy Wojcik. **Format:** Dyaliscope. **Ark:** Leszek Wajda. **Musik:** Tadeusz Baird. **Medv:** Serge Merlin (Jakuk Gold – »Samson«), Alina Janowska (Lucyna), Jan Ciecierski (Malina), Elzbieta Kepinska (Kazia), Tadeusz Bartosik (Pankrat), Wladyslaw Kowalski (Ung fange), Beata Tyszkiewicz (Stasia), Irena Netto (Moderen), Jan Ibbel (Genia), Roman Polanski. **Længde:** 117 min.

SIBIRIAN LADY MACBETH/
LADY MACBETH OF MTSENSK
Sibirska Ledi Magbet. Jugoslavien 1962. **P-selskab:** Avala Film. **Instr:** Andrzej Wajda. **Manus:** Sveta Lukic. **Efter:** Roman af Nikolay Leskov: »Ledi Magbet mtsenskovo uyezda«. **Foto:** Aleksandar Sekulovic. **Ark:** Miomir Denic. **Kost:** Mira Glisic. **Musik:** Dmitrij Sjostakovitj. **Medv:** Olivera Markovic (Katerina Izmaylova), Ljuba Tadic (Sergej), Miodrag Lazarevic (Zinovi Borisovich Izmajlov), Bojan Stupica (Boris Izmajlov), Kapitalina Eric, Branka Petric, Ingrid Lotarijus, Spela Rozin. **Længde:** 94 min.

DE UNGE ELSKENDE
Amour à vingt ans/L'amore a vent'anno/Liebe mit Zwanzig/Hatachi no koi/Milosz dwudziestolatkow. Frankrig/Italien/Vesttyskland/Japan/Polen 1962. **Episoden:** Varsovie. **P-selskab:** »Kamera«. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Andrzej Zulawski. **Manus:** Jerzy Stawinski. **Foto:** Jerzy Lipman. **Musik:** Jerzy Matuszkiewicz. **Medv:** Barbara Lass (Barbara), Zbigniew Cybulski (Helten), Wladyslaw Kowalski (Wladek). **Længde:** 20 min. **Udl:** Palladium. **Prem:** 25.9.63 – Carlton.

ASHES
Popioly. Polen 1965. **P-selskab:** »Rytm«. **P:** Wlodzimierz Sliwinski, Konstanty Lowkowicz. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Andrzej Zulawski, Andrzej Brzozowski. **Format:** Franscope. **Manus:** Aleksander Scibor-Rylski. **Efter:** Roman af Stefan Zeromski. **Foto:** Jerzy Lipman. **Ark:** Anatol Radzinowicz. **Kost:** Ewa Starowieyska, Jerzy Szeski. **Musik:** Andrzej Markowski. **Medv:** Daniel Olbrychski (Rafal Olbromski), Boguslaw Kierc (Krzysztof Cedro), Pola Raksa (Helena de With), Beata Tyszkiewicz (Fyrstinde Elisabeth Gintult), Piotr, Rafals bror), Wladyslaw Hancza (Rafals far), Jadwiga Andrzejwska (Rafals mor), Stanislaw Zaczyk (Fyrst Jozef Poniatowski), Zbigniew Sawan (Krzysztofs far), Jan Swiderski (General Sokolnicki), Jan Nowicki (Kaptajn Wyganowski), Jan Koecher (de With), Janusz Zakrzenski (Napoléon Bonaparte). **Længde:** 233 min.

GATES TO PARADISE
Gates to Pardise/Bramy raju. England/Jugoslavien 1967. **P-selskab:** Jointex Films Ltd/Avala Film. **P:** Sam Waynberg. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Wladyslaw Sheybal. **Manus:** Jerzy Andrzejewski, Andrzej Wajda. **Engelsk dialog:** Donald Howard. **Efter:** Roman af Jerzy Andrzejewski. **Foto:** Miecyslaw Jahoda. **Farve:** Technicolor. **Format:** Techniscope. **Ark:** Mionir Denic. **Kost:** Ewa Starowieyska. **Musik:** Ward Swingle. **Medv:** Lionel Stander (Monk), Ferdy Mayne (Grev Ludovic/Fortælleren), Matthieu Carriere (Alexis Messelin), Jenny Agutter (Maud), John Fordyce (Jacob), Pauline Challoner (Blanche), Denis Gilmore (Robert), Janez Urohovec (François) Dragomir Zelber, Kynaston Reeves, Goiko Kovacevic, Ljubomir Radovic. **Længde:** 89 min.

ALT TIL SALG
Wszystko na sprzedas. Polen 1968. **P-selskab:** »Kamera«. **P:** Jerzy Bossak, Ernest Bryll, Jozef Krakowski. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr/Manus:** Andrzej Wajda. **Foto:** Witold Sobocinski. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Wieslaw Sniadecki. **Musik:** Andrzej Korzynski. **Tone:** Wieslawa Dembinska. **Medv:** Andrzej Lapiski (Andrzej, instruktøren), Beata Tyszkiewicz (Beata, hans kone), Elzbieta Czyzewska (Elzbieta, skuespillerens kone), Daniel Olbrychski (Daniel), Witold Holtz (instruktørassistent), Malgorzata Potocka (»Flapper«), Bogumil Kobiela, Elzbieta Kepinska, Irena Laskowska, Wieslaw Dymny, Tadeusz Kalinowski, Wojciech Solarz, Jozef Fuks, Witold Dederko, Andrzej Kostenko, Wanda Warska, Franciszek Starowieyski. **Længde:** 105 min. **Prem:** 29.3.71 – Filmhuset (Polsk filmuge).

ROLY–POLY
Przekladaniec. Polen 1968. **P-selskab:** »Kamera«. For Telewizja Polska. **P-leder:** Barbara Pec-Slesinska. **Instr:** Andrzej Wajda. **Manus:** Stanislaw Lem. **Efter:** Egen fortælling. **Foto:** Wieslaw Zdort. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Teresa Barska. **Musik:** Andrzej Markowski. **Medv:** Bogumil Kobiela (Richard Fox), Ryszard Filipski (Advokaten), Anna Prucnal (Fox' kone), Jerzy Zelnik (Dr. Burton), Piotr Wysocki (Dr. Benglow), Tadeusz Plucinski (Præst), Wojciech Rajewski (Mand med hund), Marek Kobiela. **Længde:** 36 min.

HUNTING FLIES
Polowanie na muchy. Polen 1969. **P-selskab:** »Zespoly Filmowe«. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Daniel Olbrychski. **Manus:** Janusz Glowacki. **Foto:** Zygmunt Samosiuk. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Teresa Barska. **P-tegn:** Stanislaw Wohl. **Dekor:** Maciej Putowski. **Musik:** Andrzej Korzynski. **Medv:** Malgorzata Braunek (Irena), Zygmunt Malanowicz (Wlodek), Ewa Skarzanka (Hanka, Wlodeks kone), Hanna Skarzanka (Wolodeks svigermor), Jozef Pieracki (Wlodeks svigerfar), Daniel Olbrychski (Forsmået bejler), Irena Laskowska (Redaktør), Marek Grechuta, Irena Dziedzic, Leszek Drogosz, Jacek Fedorowicz, Witold Dederko, Artur Litwinski, J. Bratny, L. Bukowiecki, K. Durnatowicz, Stefan Friedmann, A. Girycz, J. Karaszkiewicz, A. Krasicki, T. Lengren, J. Lothe, W. Lothe-Stanislawska, M. Majchrowski, E. Odrobinski, L. Pak, Marek Perepeczko, R. Pietruski, R. Pracz, Jerzy Prochnicki, M. Siatecki, K. Utrata. **Længde:** 108 min.

LANDSKAB EFTER SLAGET
Krajobraz po bitwie. Polen 1970. **P-selskab:** »Wektor«/»Zespoly Filmowe«. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicki. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Andrzej Brzozowski. **Manus:** Andrzej Wajda, Andrzej Brzozowski. **Efter:** Fortællinger af Tadeusz Borowski. **Foto:** Zygmut Samosiuk. **Farve:** Eastman. **Ark:** Jerzy Szeski. **Musik:** Zygmut Konieczny; uddrag af Antonio Vivaldis »De fire årstider«, Frédéric Cho-

pins »Polonaise en la bémol majeur«. **Medv:** Daniel Olbrychski (Tadeusz), Stanislawa Celinska (Nina), Tadeusz Janczar (karol), Mieczyslaw Stoor (Officer), Zygmut Malanowicz (Præst), Leszek Drogosz (Tolek), Aleksander Bardini (Professor), Stefan Friedmann (Sigøjner), Jerzy Zelnik (Lejrchef), Malgorxata Braunek, Agnieszka, Alina Szpak, Bohdan Tomaszewski, Jozef Pieracki. **Længde:** 109 min. **Prem:** 30.3.71 – Filmhuset (Polsk filmuge).

BIRKESKOVEN
Brzezina. Polen 1970. **P-selskab:** »Tor«/»Zespoly Filmowe«. For Telewizja Polska. **P:** Antoni Bohdziewicz. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Andrzej Kotkowski, Krystyna Grochowicz. **Manus:** Jaroslaw Iwaszkiewicz. **Efter:** Egen fortælling. **Foto:** Zygmunt Samosiuk. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Maciej Putowski. **Kost:** Renata Wlasow. **Musik:** Andrzej Korzynski. **Dir:** Jan Pruszak. **Tone:** Wieslawa Dembinska. **Medv:** Daniel Olbrychski (Boleslaw), Emilia Krakowska (Malina), Olgierd Lukasewicz (Stanislaw), Marek Peropepeczko (Michal), Jan Domanski (Katarzyna), Elzbieta Zolek (Ola), Mieceyslaw Stoor, Jerzy Olamski, Andrzej Kotkomski, Alina Szpakowna, Jerzy Prochnicki. **Længde:** 99 min. **Prem:** 30.3.71 – Filmhuset (Polsk filmuge).

BRYLLUPPET
Wesele. Polen 1972. **P-selskab:** »Zespoly Filmowe«/»X«. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **Manus:** Andrzej Kijowski. **Efter:** Skuespil af Stanislaw Wyspianski. **Foto:** Witold Sobocinski. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Tadeusz Wybult. **Kost:** Krystyna Zachwatowicz. **Musik:** Stanislaw Radwan. **Medv:** Daniel Olbrychski (Lucjan Rydel), Ewa Zietek (Jadwiga Mikolajczyk), Malgorzata Lorentowicz (Radczyna), Barbara Wzresinska (Maryna), Andrzej Lapicki (Digteren), Wojciech Pszoniak (Journalisten), Marek Perepeczko (Jasiek), Maja Komorowska-Tyskiewicz (Rachela), Franciszek Pieczka (Czepiec), Marek Walczewski (Vært), Emilia Krakowska (Marysia), Gabriela Kwasz (Zozia), Maria Konwicka (Haneczka), Mieczyslaw Voit (En jøde), Henryk Borowski (Bedstefar), Hanna Skarzanka (Klimina), Iza Olszewska (Værtinden), Andrzej Szczepkowski (Nos), Mieczyslaw Czechowicz (Præst), Kazimierz Opalinski (Faderen), Bozena Dykiel (Kasia), Mieczyslaw Stoor (Wojtek), Janusz Bukowski (Kasper), Leszek Piskorz (Staszek), Ania Goralska (Isia), Artur Mlodnicki (Wernyhora), Olgierd Lukaszewicz (Spøgelse), Czeslaw Wollejko (hetman), Wirgiliusz Gryn (Genfærd), Czeslaw Niemen (Chochol). **Længde:** 110 min. **Prem:** 9.6.73 – Bio Lyngby (Polsk filmuge).

Til venstre en scene fra Wajdas »Brylluppet«, som blev vist herhjemme i 1973. Nedenunder en scene fra »Birkeskoven«, som to år tidligere, i 1971, var blevet vist under en polsk filmuge i København. Modsatte side: Wajda under indspilningen af »Lotna«.

PILATUS UND ANDERE
Pilatus und Andere. Vesttyskland 1972. **P-selskab:** Zweites Deutsches Fernsehen (R.F.A.). **Instr/Manus/Ark/Kost:** Andrzej Wajda. **Efter:** Mikhail Boulgakovs roman »Master i Margarita«. **Foto:** Igor Luther. **Klip:** Joanna Rojewska. **Medv:** Wojciech Pszoniak (Jesus), Jan Kreczmar (Pilatus), Daniel Olbrychski (Matthæus), Marek Perepeczko (Markus), Andrzej Lapicki (Afranius), Vladek Sheybal (Kajfas), Jerzy Zelnik (Judas). **Længde:** 100 min.

DET FORJÆTTEDE LAND
Ziema obiecana. Polen 1975. **P-selskab:** »X«. **Instr/Manus:** Andrzej Wajda. **Efter:** Roman af Wladyslaw Reymont. **Foto:** Witold Sobocinski, Edward Klosinski, Waclaw Dybowski. **Farve:** Estaman. **Klip:** Halina Prugar, Zofia Dwornik. **Ark:** Tadeusz Kosarewicz, Maciej Purowski. **Musik:** Wojciech Kilar. **Medv:** Daniel Olbrychski (Karel Borowieki), Wojciech Pszoniak (Moritz Welt), Andrzej Seweryn (Max Baum), Anna Nehrebecka (Anka), Tadeusz Bialoszczynski (Karols far), Franciszek Pieczka (Muller), Bozena Dykiel (Mada Muller), Danuta Wodynska (Mullerowa), Marian Glinka (Wilhelm Muller), Andrzej Szalawski (Bucholz), Jadwiga Andrzejewska (B8cholkowa), Kalina Jedrusik (Lucy Zuckerowa), Jerzy Nowak (Zuker), Stanislaw Igar (Grunspan), Kaziemierz Opalinski (Max' far), Andrzej Lapicki (Horn), Wojciech Siemion (Wilczek), Jerzy Zelnik (Malpern), Marek Walczewski (Boum-Boum). **Længde:** 168 min. **Udl:** Kyklop Film. **Prem:** 4.3.76 – Atlantic (Polsk filmuge) **Re-prem:** 11.8.80 – Palads.

THE SHADOW LINE
Smuga cilnia/The Shadow Line. Polen/England 1976. **P-selskab:** »X«/Thames. **Ex-P:** Jolyon Wimhurt. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **Engelsk med-instr:** Michael Darlow. **Manus:** Boleslaw Sulik, Andrzej Wajda. **Efter:** Joseph Conrads liv. **Foto:** Witold Sobocinski. **Farve:** Eastman. **Klip:** David Nadam, Mieczyslawa Kalisz. **Ark:** Teresa Barska, Allan Starski. **Musik:** Wojciech Kilar, Lech Branski. **Medv:** Marek Kondrat (Joseph Conrad), Graham Lines (Burns), Tom Wilkinson (Ransome), Bernard Archard (Kaptajn Ellis), Martin Wyldeck (Kaptajn Giles), John Quentin (Hamilton), Richard Bartlett (Lægen), Zygmuny Hübner (Kaptajn på »Vidar«), Eugeniusz Priwiezencew (Frenchy), Stanislaw Tym (Jacobus), Jerzy Zelnick (Havnefoged), John Bennett, Piotr Cieslak, Gordon Richardson, Peter Cartwright, Geoffrey Collins, Geoffrey Hinsliff. **Længde:** 105 min.

MARMORMANDEN
Cztowiek z marmuru. Polen 1976. **P-selskab:** »X«/»Zespoly Filmowe«. **P-chef/P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **P-ledere:** Alina Klobukowska, Andrzej Smulski, Elzbieta Kozlowska, Janusz Dziumowicz, Waldemar Krol. **P/Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Krystyna Grochowicz, Witold Holtz, Leszek Tarnowski. **Manus:** Aleksander Scibor-Rylski. **Ramaturg:** Boleslaw Michalek. **Foto:** Edward Klosinski. **Kamera:** Jacek Lomnicki. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugarowa, Maria Kalicinska. **P-tegn:** Allan Starski. **Ark:** Wojciech Majda, Maria Lubelska. **Dekor:** Maria Osiecka-Kuminek. **Kost:** Lidia Rzeszewska, Wieslawa Krop-Konopelska. **Musik:** Andrzej Korzynski. **Supplerende musik/Sange:** Jerzy Gerta, Zdzislaw Szpilman, spillet af den Polske hærs orkester med kor, Mazowsze statslige sang- og dansekompagni, og Czejanda koret. **Tone:** Piotr Zawadzki. **Fortællere:** Mieczyslaw Grabka, Andrzej Seweryn. **Medv:** Jerzy Radziwilowicz (Mateusz Birkut), Krystyna Janda (Agniesska), Tadeusz Lomnicki/Jacek Lomnicki (Jerzy Burski), Michael Tarkowski (Wincenty Witek), Piotr Cieslak (Michalak), Wieslaw Wojcik (Pa4tisekretær Jodla), Krystyna Zachwatowicz (Hanka Tomczyk), Magda Teresa Wojcik (Klipper), Boguslaw Sobczuk (TV programdirektør), Leonard Zajaczkowski (Fotograf), Jacek Domanski (Lydmand), Irena Laskowska (Museumsfunktionær), Zdzislaw Kozien (Agnieszkas far), Wieslaw Drzewicz (Ejer af »Ostoja«), Zazimierz Kaczor (Oberst), Ewa Zietek (Sekretær), Elzbieta Borkowska, Edmund Karwanski, Henryk Lapinski, Jerzy Moniak, Irena Oberska, Zbigniew Ploszaj Juliusz Roland, Maciej Szymborski, Mariusz Swigon, Krystyna Wolanska, Andrzej Wykretowicz. **Længde:** 165 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 28.8.80 – Grand (Polsk filmuge).

WILKOS PIGER
Panny a Wilka/Les demoiselles de Wilko. Polen/Frankrig 1978. **P-selskab:** »X«/Pierson Productions – Films Moliere. **P-leder:** Barbara Pec; Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **Manus:** Zbigniew Kaminski. **Efter:** Roman af Jaroslaw Iwaszkiewicz. **Foto:** Edward Klosinski. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Allan Starski. **Kost:** Wieslawa Starska. **Musik:** Karol Szymanowski. **Tone:** Piotr Zawadski. **Medv:** Daniel Olbrychski (Victor), Anna Seniuk (Jula), Christine Pascal (Tunia), Maja Komorowska (Jola), Stanislawa Celinska (Zosia), Krystyna Zachwatowicz (Kazia), Zofia Jaroszewska (Victors tante), Tadeusz Bialeszczynski (Victors onkel). **Længde:** 118 min. **Prem:** 26.8.80 – Grand (Polsk filmuge).

UDEN BEDØVELSE
Bec znieczulenia. Polen 1978. **P-selskab:** »X«. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **TV-sekvens-instr:** Mariusz Walter, Tomasz Debinski, Gabriela Milobedzka, Henryk Babulewicz. **Manus:** Agnieszka Holland, Andrzej Wajda. **Foto:** Edward Klosinski. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Allan Starski. Musik: Piotr Derfel, Wojciech Mlynarski. **Tone:** Piotr Zawadski. **Medv:** Zbigniew Zapasiewicz (Jerzy Michalowski), Ewa Dolkoxska (Ewa Michalowska), Andrzej Seweryn (Jacek Rosciszewski), Krystyna Janda (Agata), Emilia Krakowska (Wanda), Roman Wilhelmi (Brunski), Kazimierz Kaczor (Chefredaktør), Igar Mayr (Ewas mor), Aleksandra Jasienska (Olenka), Marta Salinger (Gapsia), Stephania Iwinska (Barnepigen), Magda Teresa Wojsic (Jerzys advokat), Danuta Balicka-Satanowska (Dommeren), Zygmunt Kestowicz (Redaktionssekretær). **Længde:** 115 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 26.9.80 – Dagmar.

DIRIGENTEN
Dyrygent. Polen 1979. **P-selskab:** »X«/»Zespoly Filmowe«. **Instr:** Andrzej Wajda. **Manus:** Andrzej Kijowski. **Foto:** Slawomir Idziak. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Musik:** Beethovens 5. symfoni. **Medv:** John Gielgud (John Lasocki), Andrzej Seweryn (Adam Petryk), Krystyna Janda (Marta), Jan Ciecierski, Tadeusz Czechowski, Marek Dabrowski, Marysia Seweryn, Jozef Fryzlewics, Janusz Gajos, Mary Ann Krasinski, Anna Lopatowska, Mavis Walker, Stanislaw Gorka, Jerzy Kleyn, Elzbieta Strzalkowska, Jerzy Szmidt, Wojciech Wysochi, Stanislaw Zatloka. **Længde:** 101 min. **Prem:** 25.8.80 – Grand (Polsk filmuge).

Samuel Fullers cinema fist

Asbjørn Skytte analyserer Fullers krigsfilm »Den barske elite« og redegør for motiver i Fullers øvrige film

Samuel Fuller er – på godt og ondt – én af de mest særprægede og originale instruktører i filmens historie. Han tilhører den gruppe af amerikanske instruktører, som »Cahiers de Cinéma« 'opdagede' og dyrkede i 50'erne og har siden været genstand for grænseløs kultdyrkelse hos nogle få entusiaster, mens de fleste andre finder ham utilgiveligt naiv, banal og primitiv.

Fuller, der er født i 1911, startede som 13-årig på en avis og havde allerede som 17-årig arbejdet sig frem til at blive den yngste kriminalreporter i den amerikanske dagbladsverden. I 1935 udsendte han sin første roman, og året efter begyndte han at skrive til film, hovedsageligt fortællinger, som kunne filmatiseres.

Han debuterede som instruktør i 1948 med den psykologiske western »I Shot Jesse James«, og frem til 1965 lavede han i gennemsnit én film pr. år – i alt 17 film. Siden da har hans arbejdsmuligheder været begrænsede. Han har lavet en del TV, er blevet fjernet fra en lang række produktioner og har selv forlangt sit navn fjernet fra en enkelt.

I 1972 fik han mulighed for at lave »Tote Taube in der Beethoven Strasse« i Vesttyskland, men den er ikke blevet set af ret mange, og bortset fra at han kunne ses som skuespiller i Wenders' »Der amerikanische Freund« har der været ret stille omkring ham, indtil han på dette års Cannes-festival triumferende vendte tilbage med »The Big Red One«.

Fuller er helt tydelig en besværlig filmkunstner at have med at gøre og kan i den henseende sættes i bås med navne som Erich

Samuel Fuller under indspilningen af »Den barske elite«. Næste side: Lee Marvin som skrap sergent i filmen

von Stroheim, Orson Welles og Sam Peckinpah. Han er en enegænger, det der med et amerikansk kvægdriver-fagudtryk hedder en »maverick« (om de dyr, der løsriver sig fra flokken for at strejfe om for sig selv), og alle han film er med deres pågående, næsten ubændige temperamentsudladninger og krasse modsætninger voldsomt provokerende.

Han har konsekvent arbejdet inden for tre genrer – westerns, kriminal- og krigsfilm – og altid på B-filmbudget, en kombination, der har sikret ham fuld kunstnerisk frihed. Han signerer alle sine film med »written and directed by Samuel Fuller«, og i flere tilfælde er der føjet et »produced« foran. Det er i sig selv en unik position inden for amerikansk film, men den har sin pris. Adskillige af filmene er lavet på så latterligt små budgetter, at selv ikke vort hjemlige svar på Rainer Werner Fassbinder kunne have fået en film ud af det, og det ses – på delvis mislykkede optagelser, som der ikke har været råd til at gøre om, på skrabede kulisser og mangel på udstyr, og på tredierangs skuespillere, der til tider virker som ubehjælpsomme amatører, der har glemt at få brillerne med til første læseprøve.

Til trods for den slags ydre begrænsninger (og måske også i kraft af dem) er Fullers samlede værk forbløffende homogent og tegner et sammenhængende, om end egenartet univers. I en af sine tidlige film, »Park Row«, hyldede han den frie presses kamp mod magtkoncentration og korruption, men i det hele taget er hans filmstil præget af fortiden som journalist. Hans film er komponerede som avisforsider med stort opsatte overskrifter. Hans replikker har ofte karakter af slogans i deres forenklede og ordknappe formulering af ofte firkantede holdninger og meninger. Han har en forkærlighed for at placere plakater og lignende agitationsmateriale i sine billeder, og hvis det passer ham, bruger han skamløst dokumentariske optagelser og »stock material«. Komplicerede kamerakørsler veksler med dynamiske, næsten hidsige og ofte chokerende montagesekvenser, og hans stil er med rette blevet døbt »cinema fist«, eller som han selv formulerer det over for Jean-Paul Belmondo i Godards »Pierrot le Fou«: »The film is a battleground – love, hate, violence, action, death – in a word, emotion!«

Livet som en slagmark

Krigens vanvid er det vigtigste tilbagevendende tema hos Fuller, og det skal jeg vende tilbage til i en nærmere redegørelse for »The Big Red One«, men alle hans film foregår i en paradoksalt kompliceret verden i nøje overensstemmelse med cinema fist-stilen. Hovedpersonerne er forbenede individualister, men de er aldrig heroiserede, hvilket klart udskiller dem af hovedstrømmen i den amerikanske tradition. Tværtimod fungerer de oftest direkte som anti-helte, mennesker, der er i deres drifters vold og ofte reagerer med animalsk vildskab mod omgivelsernes urimeligheder, og hyppigt går de til grunde, fordi de ikke er i stand til at gennemskue deres egne motiver. Tilværelsen opfattes som én lang krig, som det gælder om at slippe helskindet igennem, men som samtidig er komplet uoverskuelig og forvirret.

Fullers univers er gennemsyret af forræderi og dobbeltspil, der altid udløses i ukontrolleret vold, og hans personer tvinges gang på gang ind i spillets regler og må påtage sig roller, som bringer dem ud i identitetskonflikter.

I »House of Bamboo« infiltrerer hovedpersonen en amerikansk gangsterbande for at afsløre sin vens morder. På samme måde gør Tolly i »Underworld USA« karriere i sin fars morderes gangsterdynasti, udelukkende med det formål at få ram på dem. Og i »Shock Corridor« lader journalisten Johnny Barrett sig indlægge som sindssyg for at afsløre en morder på hospitalet. Men Tollys hævn koster ham selv livet, og Johnny Barrett ender selv som uhelbredeligt skizofren.

Krig og kærlighed

I en sådan dobbeltbundet, forræderisk verden har kærligheden trange kår, og Fullers kærlighedsforhold opstår altid midt i kampens hede og ofte via voldsomme konfrontationer.

I »House of Bamboo« misbruger hovedpersonen den afdøde vens hustru i sin jagt på morderne, men de ender med at forelske sig i hinanden. I »Underworld USA« redder Tolly narkoluderen Cuddles fra at blive mishandlet, men udelukkende for at få nogle oplysninger, som han har brug for, og som han bagefter fralokker hende, samtidig med at han plejer hendes sår. Også deres forhold vokser til ægte kærlighed, men da er det for sent. Tolly har fået sin hævn, men en af omkostningerne er, at han har misbrugt hende og dermed bragt hende i livsfare, og det er netop hans sidste redningsaktion for hendes skyld, der bittert ironisk koster ham selv livet.

Kærlighedsforholdet i »Pickup on South Street« starter i en lignende modsætning med at lommetyven Skip McCoy stjæler en pung fra pigen Candys taske, og dermed hvirvles ind i en dødsensfarlig spionjagt.

I »Run of the Arrow« udsættes hovedpersonen O'Meara for sioux-indianernes grusomme dødsritual (jvf. titlen), men reddes af indianerpigen Yellow Moccasin. Lige så spontant skjuler den tyske pige Helga den sårede amerikanske soldat, Brent, i »Verboten!«. Og begge redningsaktioner fører til ægteskab.

Kun i »The Naked Kiss« går bevægelsen den anden vej. Her forsøger luderen Kelly at bryde ud af sin hidtidige levevej ved at flytte til en lilleby, hvor hun passer forældreløse børn på et børnehjem og forelsker sig i Grant, der er krigshelt og rigmandssøn. Men den flotte facade krakelerer, da han afslører sig som perverteret pædofil børnelokker. Hun myrder ham, frikendes i den efterfølgende retssag og vender tilbage til sin gamle profession.

Som man kan se, er hjerte i Fullers film uløseligt forbundet med smerte, og for en overfladisk betragtning kører han netop på en sådan ugebladsromantik. Hans film tåler næppe at blive refereret, de skal ses og opleves direkte.

Den nationale identitet

Kærligheden hos Fuller er nøje forbundet med evnen til at påtage sig et ansvar for et andet menneske, og det er hyppigt knyttet sammen med en national tematik. Kritisk som

han er over for det amerikanske samfund, så er han dog – på godt og ondt – en ægte amerikaner.

Denne problematik kommer stærkest til udtryk i »Run of the Arrow«. Sydstatssoldaten O'Meara nægter at anerkende borgerkrigens nederlag og drager vestpå, hvor han bliver optaget i siouxindianernes samfund. Men det viser sig, at han ikke bare kan flygte fra sin nationale splittelse. Da en kavalleritrup ankommer for at anlægge et fort i vildmarken, kommer O'Meara til at fungere som tolk, og han tvinges til slut til at vælge mellem de to civilisationsformer. Men Yellow Moccasin og deres stumme adoptivsøn flytter med tilbage til de hvides verden. Vi er alle amerikanere, siger Fuller dermed, på tværs af alle race- og troskonflikter.

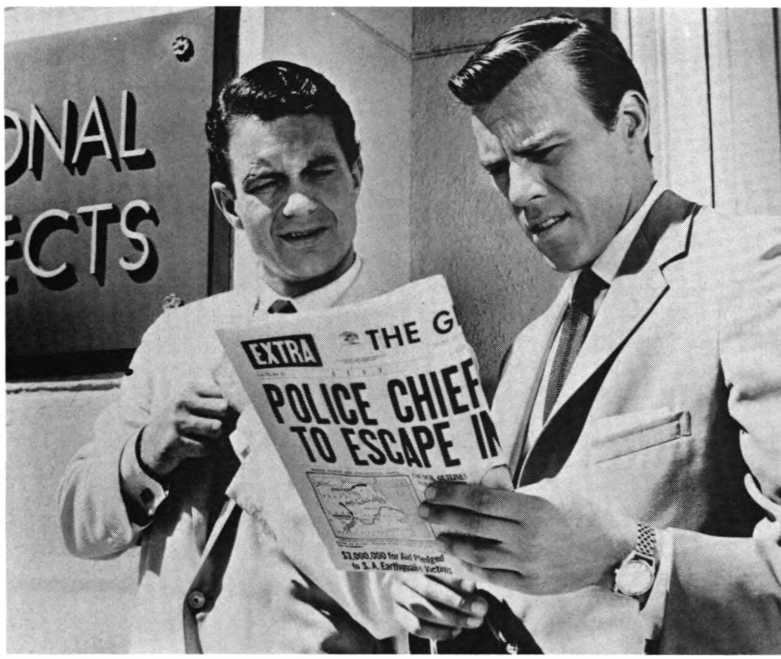
En lignende problematik finder man i »The Crimson Kimono«, hvor politimændene Charlie og Joe forsøger at opklare mordet på en stripteasedanserinde og undervejs forelsker sig i den samme pige. Men Joe er »nisei« (japansk-amerikaner) og fortolker Charlies jalousi som racisme, og han røber dermed sin egen nationale splittelse. Han må igennem den samme afklaringsproces som O'Meara og erkende sin amerikanske identitet for at kunne realisere sin kærlighed.

I »China Gate« er den eurasiske luder, Lucky Legs, blevet forladt af sin amerikanske mand, fordi den asiatiske arv i hende er slået markant igennem hos deres søn. Også hun er splittet med hensyn til nationalt tilhørsforhold, men vælger i filmens start at forråde sin vietcong-elsker ved at indvillige i at føre eksmanden og hans gruppe frem til et hemmeligt sprængstofdepot, der skal tilintetgøres. Og hun styres af et ønske om at sikre sin søn en opvækst i det beskyttede og trygge USA. Undervejs kommer de til forståelse med hinanden. Hun ofrer livet for missionens gennemførelse, men eksmanden er nu i stand til at acceptere sønnen og tage sig af ham.

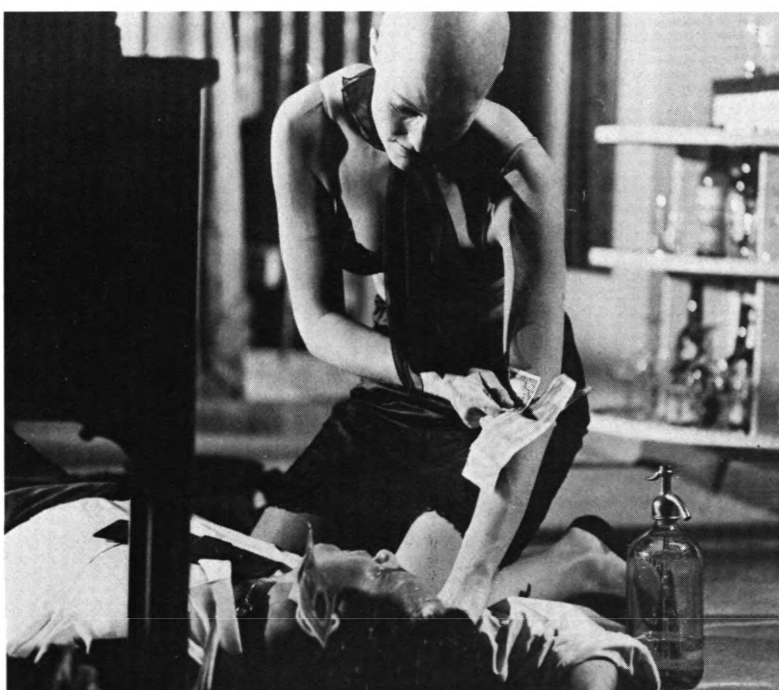
Primitivisten

Når man således omsætter Fullers tematik til papiret, kommer den let til at virke endnu mere banal og firkantet, end den faktisk er. Men alle hans film er mere eller mindre primitive i deres utilslørede pågåenhed, ofte som resultat af de lige så primitive arbejdsvilkår, og kun ganske få af dem er fuldt tilfredsstillende og vellykkede i normal æstetisk forstand. Til dem vil jeg regne »Pickup on South Street«, »House of Bamboo« (som jeg ganske vist ikke har set), »Underworld USA«, »Merrill's Marauders« og »Shock Corridor«. Men selv de værste af filmene har alle deres forjættende momenter, hvor den berømte *fist* slår igennem og rammer midt mellem øjnene. Hvilken anden instruktør kunne finde på at lave film om Vietnam-krigen i 1957, længe før USA kom ind i den, og så bruge Lee Van Cleef som vietcongmajor? Eller Jay C. Flippen som afdanket, hjertebesværet siouxindianer? Og hvem kunne ellers starte en film med at en luder gennemtæver sin alfons, som i kampens hede river parykken af hende og afslører at hun er pilskaldet? Eller lade tre amerikanske soldater indtage en tysk by og så akkompagnere scenen med Beethovens Femte?

Scene fra »Chok korridor«, hvori en ung journalist foregiver at være sindssyg i håb om at afsløre et mord



En scene fra »Straffefangens hævn«



En scene fra »Det nøgne kys«

Vichy-soldater overgiver sig til den barske elite

I filmene fra 60'erne slog det misantropiske vanvid stadig stærkere igennem i stadigt vildere ekstremer, og det første der slår en ved mødet med come-back-filmen »The Big Red One«, er derfor dens fint neddæmpede afklarethed og dens næsten gammeldags beherskede stil.

Fullers krig

Under 2. verdenskrig deltog Fuller i det 16. marineregiments 1. infanteridivision, kaldet »The Big Red One«, og lige siden han begyndte at lave film, har han talt om og arbejdet på en film om sine oplevelser i krigen. Men først her sidst i 70'erne lykkedes det ham, bl.a. med støtte af Peter Bogdanovich, at få produktionsselskabet Lorimar til at sætte penge i den. Selv om han faktisk her har haft et større budget end nogensinde før i sin karriere (0.8 mill. $), er der stadigvæk tale om en utroligt billig produktion. Den er optaget on location i Israel, bortset fra et enkelt afsnit, der blev optaget i Irland, og som ikke er med i den færdige version. Antallet af statister er beskedent, og det er de samme tre tyske Tigertanks, der kører omkrring hele filmen igennem.

Det er realiseringen af en livsdrøm, men fødslen af dette hjertebarn har helt tydeligt været overordentlig vanskelig for Fuller. Han har haft svært ved at begrænse stoffet og afleverede i første omgang en version, der varede 140 minutter, og i den videre nedklipningsproces måtte Lorimar til sidst fjerne ham fra klipperummet, fordi han ikke selv kunne tage stilling til, hvilke scener der skulle ryge ud. Fuller har dog erklæret sig tilfreds med den foreliggende udgave på 113 minutter, til trods for at den i sin løst flagrende staccatoform ind imellem kan virke noget abrupt og springende, hvilket klipperen David Bretherton dog elegant kompenserer for med tilføjelsen af en *voice over-narrator.*

Men der er således endnu en gang tale om en ægte Fuller-film på godt og ondt. Den har sine svært fordøjelige kameler, en fødselsscene i en tysk tank krænger over i det helt groteske, og der er sekvenser, hvor de enkelte klip ikke matcher i farve- og lyssætning. Til gengæld hører de sekvenser, der er lykkedes, og det er trods alt de fleste, til det bedste Fuller har lavet, og stort set finder jeg filmen overordentlig vellykket – en række tableau'er over krigens paradoksale væsen.

Det legaliserede mord

Filmen kan ses som en opsummering af alle Fullers foregående krigsfilm, der så at sige har været laboratorieforsøg undervejs mod dette endemål, og de temaer, der behandles, er derfor set før hos Fuller.

»Run of the Arrow« starter med at O'Meara affyrer borgerkrigens sidste skud og sårer en nordstatssoldat, som han bagefter bringer ind til feltlazarettet, hvor han får at vide, at krigen har været slut i fire timer, og at han følgelig har været lige ved at begå mord. Filmen slutter med, at O'Meara udfrier den samme soldat af indianernes grusomme tortur ved at dræbe ham med den selv samme kugle.

»The Big Red One« er komponeret op på en lignende ramme. Den starter med et sorthvidt afsnit, hvor Lee Marvin i 1. verdenskrig går omkring på en slagmark, oversået med lig og med et kæmpemæssigt ormædt krucifix som foruroligende vartegn i landskabet. Der kommer en tysk soldat gående i granatchok. »Nicht schiessen – der Krieg ist vorbei«, gentager han ustandseligt, men Marvin stikker ham ned. Først senere får han at vide, at tyskeren havde ret – krigen har været forbi i fire timer. Og filmen slutter med en parallelscene, hvor Marvin endnu engang stikker en tysker ned, selv om han påstår at krigen er forbi, og også denne gang har ret.

Denne hårfine grænse mellem legaliseret drab og mord er for Fuller krigens centrale paradoks, som han har behandlet i alle sine film om dette emne, og som derfor også er den stort opsatte overskrift på forsiden af »The Big Red One«.

I det første afsnit fra 1. verdenskrig introduceres den anden grundholdning til krigen. Marvin overfaldes af en gal, sort hingst, som smadrer hans riffel. »I guess it has as much right to go crazy as a human being«, siger Marvins officer, da han hører om det. Krig er organiseret galskab, som ikke sætter grænser for vanviddet.

Krigen i jordhøjde

Fuller deltog faktisk i alle de store slag, som USA var indblandet i under 2. verdenskrig, og overlevede som bekendt! Og filmen følger den samme rute som 1. infanteridivision gjorde i virkeligheden. Den er opdelt i seks selvstændige afsnit – hver med sin overskrift der angiver tid og sted: 1) Nordafrika Novem-

ber 1942 (ørkenkrigen), 2) Sicilien Juli 1943 (landgangen og den videre erobring af Italien), 3) Omaha Beach, D-dag 6. juni 1944, 4) Belgien September 1944, (befrielse af et sindsygehospital), 5) Tyskland December 1944 og endelig 6) Tjekkoslovakiet Maj 1945 (koncentrationslejren Falkenau).

I sin ydre struktur favner filmen så at sige hele 2. verdenskrig, men dens store styrke er, at den konsekvent holder sig til et jordnært, indsnævret point-of-view. Den fokuserer på det enkelte individs oplevelser og afholder sig bevidst fra de stort anlagte kampscener og det altoverskuende overblik. Det er krigen oplevet i miniature.

Sergenten og snotnæserne

Første afsnit slutter med at fokusere på et ettal, som Marvin har skåret af den døde tyskers uniform, der blændes over til farver på det samme ettal, som nu er The Big Red Ones mærke, og vi er straks midt i den nye krig ud for den afrikanske kyst. Marvin er stadig med og er nu sergent og leder for en deling af unge riffelskytter, som han kalder sine snotnæser (»wet noses«). De kastes straks efter ud i krigens absurditet, da de sættes ind imod et regiment af Vichy-soldater på stranden. Amerikanerne forsøger at tale franskmændene fra at skyde, men en fanatisk officer starter alligevel en ildkamp, der koster flere livet. Først efter et stykke tid får de standset kampen, og franskmændene slutter sig begejstret til amerikanerne.

I deres næste slag løbes de over ende af det tyske panservåben og graver sig ned i sandet og lader de store larvefødder rulle hen over sig. Men en af dem gribes af panik og starter en vild flugt, som koster otte ud af tolv livet. Også Marvin såres, men undslipper fra et tysk militærhospital, og i et betagende smukt longshot genforenes han med de fire overlevende på den tunesiske strandbred.

Det er Marvin og disse fire, Johnson, Vince, Griff og Zab, der får tilnavnet »the sergeant's four horsemen«, som vi følger i resten af filmen. Og med et mesterligt træk udstyrer Fuller dem med en næsten magisk overlevelsesevne og lader dem undervejs vokse til et elitært sammenhold, som hele filmens emotionelle vægt hviler på.

Krigens gru

Enhver krig er grusom, meningsløs, absurd, og det er hvad enhver krigsfilm med respekt for sig selv bestræber sig på at fortælle os, men ingen andre formår at skildre det enkelte individs forvirring og rædsel så intenst som Fuller, samtidig med at han usentimentalt holder den tre skridt fra livet. I dette krigsunivers lurer døden faretruende om hvert hjørne, men den enkelte soldat vænner sig ret hurtigt til det, den bliver en given ting i hverdagen, og overlevelsesdriften parallelliseres med andre drifter som at spise, drikke, hvile, tisse, onanere o.s.v.

Netop den usentimentale, næsten kyniske grundholdning til krigen får dens gru til at virke så meget stærkere: de nedgravede soldaters indeklemte angstbrøl, når de store larvefødder ruller hen over hovedet på dem, et armbåndsur i vandkanten på Omaha Beach, der tilbagevendende fortæller hvor mange timer der går, mens vandet langsomt farves rødere og rødere, en soldat der på vej efter frisk vand træder i en mine og kastreres af eksplosionen, de døde soldaters tomt stirrende øjne, og de udhungrede koncentrationslejrfanger. Fuller har det hele med, men har åbenbart valgt at se bort fra de sidste 15 års udvikling på special effects-området. Vi forskånes for de efterhånden obligatoriske kaskader af blod og sprængte indvolde. Til gengæld løser han elegant problemet med at vise KZ-fanger udelukkende ved hjælp af sminke og lyssætning.

Visuelt karakteristisk scene fra »The Big Red One«

Angsten og kynismen

Som sædvanlig fungerer Fullers hovedpersoner som tematiske størrelser, der kompletterende er sat op mod hinanden. I »The Big Red One« bruges sergenten og Griff på denne måde. Sergenten er den pragmatiske soldat, den kyniske dræber, hvis rådsnarhed og erfaring gang på gang redder dem ud af faren. Over for ham står Griff, skarpskytten, der ikke kan få sig selv til at dræbe, og som konstant lammes af angsten. Men undervejs lader Fuller dem krydse hinandens spor. Det er Griff, der skaber panik i ørkensekvensen med flere kammeraters død til følge, men det er også Griff, der til slut i vemmelse over koncentrationslejrens rædsler bliver morder. Hvorimod det er sergenten, der konstant følelsesmæssigt associeres med krigens ofre, børnene, og som også afslører et traume ved gensynet med slagmarken fra 1. verdenskrig. Allerede tidligt i filmen forklarer sergenten Griff forskellen mellem at dræbe og at myrde, og Fuller krydsklipper til en lignende diskussion i den tyske lejr, hvor en tysk officer koldt og roligt nedskyder en soldat, der truer med desertering og disciplinær opløsning. Der sættes dermed lighedstegn mellem kujoneri og manglende disciplin, begge dele er farlige for gruppen som helhed, og i en senere scene er sergenten netop tæt ved at likvidere den paralyserede Griff.

Som bindeled mellem disse to, og som fortælleren på lydsporet også bindeled ud til publikum, har Fuller anbragt et vittigt maskeret selvportræt, Zab, den ironisk-distancerede iagttager af krigens vanvid, vordende forfatter og cigarrygende joker. Til spidsfindighederne hører, at Zab midt i krigens rasen opdager at en anden soldat er i gang med at læse hans første roman, »The Dark Deadline«, som hans mor har solgt til et forlag, mens han var væk. Fuller debuterede som tidligere nævnt allerede i 1935, men netop i 1944 udkom hans 4. roman, »The Dark Page«.

Krigens ofre

I alle Fullers krigsfilm går børn sultne og forældreløse omkring som omvandrende symboler på galskabens omkostninger. Allerede i Nordafrikaafsnittet er der en scene, hvor en lille pige stumt følger sergenten, hvor han går, og til slut tømmer resten af hans maddåse. Og i Italien møder de en dreng, der trækker rundt med sin afdøde mors halvt-opløste lig på en kærre, og som kan vise dem vej til en skjult tysk kanon, men på den betingelse at de skaffer en kiste og en ambulance til moderen. Senere kaster han sig glædestrålende om halsen på sergenten og kysser ham taknemmeligt. Netop som de skal til at skyde på den tyske stilling ved kanonen, der er skjult på en gård, kommer der en flok legende børn ind i skudlinien, og da de senere skal forlade stedet, efter at være blevet fyrsteligt opvartet af gårdens kvinder, kommer en lille pige med sergentens hjelm, som hun har udsmykket med blomster.

Dette tema kommer stærkest til udtryk til slut i koncentrationslejren. Sergenten finder en udhungret dreng, som han løfter op og lægger ind på en seng – efter at han først har fejet en død tysker ned på gulvet. Han forsøger at kommunikere med drengen, at give ham mad og drikke, men besvares blot af et stumt blik. Han åbner låget til en spilledåse, og Fuller klipper til en idyllisk scene, hvor de sidder sammen under et træ ved floden og lytter til den, mens drengen spiser æbler. Drengen tager sergentens hjelm på hovedet og smiler, men sergenten tager den fra ham og tager den selv på, lukker spilledåsen og putter den i lommen, hvorefter han rejser sig, og drengen kravler op på hans skuldre. Sergenten går langs floden, men efter nogle få skridt synker drengen død sammen på ryggen af ham. Fullers kamera trækker sig bort fra dem, og på lydsporet fortæller Zab os, at sergenten blev ved med at gå rundt med ham i flere timer.

Med ganske få og diskrete midler er dette filmens stærkeste scene, utroligt bevægende i sin rene sentimentalitet.

Oplevelsens hæder

I Belgiensafsnittet skal de befri et sindsygehospital, og sergenten forklarer at en kvinde på hospitalet har lagt en plan, så patienterne skånes. På spørgsmålet om hvorfor de ikke bare angriber, svarer han: »Killing insane people is not good for public relations«. »But killing sane people is all right?« konkluderer Griff sarkastisk. Dette er et af de mere bizarre afsnit i filmen, hvor de programmerede slogans får frit løb. Det slutter i et close-up af en af de sindssyge, der har fået fat i en maskinpistol og skyder vildt omkring sig, mens han råber: »I'm sane, I'm sane«. »For a minute there before I dropped him, I was beginning to think that he might be right«, fortæller Zab os.

Et pressefoto, der antyder et kærlighedsforhold mellem kvinden og Griff, et tema der netop glimrer ved sit totale fravær i filmen, røber at dette er et af de afsnit, der er blevet hårdt beklippet, men at dømme efter den smule vi ser til en grotesk maniereret Stéphane Audran, er det såmænd godt det samme.

»Surviving is the only glory of war«, er Zabs sidste replik til os, og dermed Fullers sidste tematiske overskrift. Det er hvad det drejer sig om i dette gale krigsunivers, og det sættes yderligere i præcist relief hen mod slutningen, da Griff i KZ-lejren overskrider tærsklen og bliver dræber. Han forfølger en tysk officer ind i krematoriet, hvor tyskeren gemmer sig i en af ovnene. Griff åbner den første låge og stirrer forfærdet på de forkullede knoglerester

derinde. Og da han omsider finder den rigtige ovn, og tyskerens riffel klikker, skyder han – og bliver ved med at skyde og skyde og skyde. Sergenten kommer til, hidkaldt af skuddene, og da Griffs riffel er tom, klapper han ham på skulderen og siger: »You got him«, samtidig med at han rækker Griff et fyldt magasin.

Fullers grumme pointe er naturligvis, at netop den forråelse, der følger af at acceptere krigens spilleregler og slå ihjel, er den barske, men nødvendige forudsætning for at overleve.

Og i filmens allersidste billede: Da sergenten opdager, at den tyske soldat ikke er død, går han resolut i gang med at behandle hans sår, mens han snerrer: »You're gonna live, you bastard, if I have to blow your brains out!« Det er vanviddets sidste triumf, og Fullers afsluttende knytnæveslag i synet på os.

Spillet

Personinstruktionen har aldrig været Fullers stærke side, men fungerer stort set perfekt i »The Big Red One«. I centrum står Lee Marvin, der her yder en af sin karrieres bedste præstationer. Hans rolle som moralsk støttepunkt minder på mange måder om John Waynes i »Rio Bravo«, og han spiller den med samme neddæmpede autoritet. Og blandt de fire unge lyser Robert Carradine op med en forbløffende udstråling i rollen som Zab, Fullers alter ego.

Som sagt er der de sædvanlige grovheder, som er svære at forlige sig med, og forskellige inkonsekvenser. F.eks. taler Vichy-tropperne fransk og italienerne italiensk, og de to soldater i første og sidste scene taler tysk, men det er ikke ført igennem, for Stéphane Audran og den gale belgier taler engelsk, lige som de øvrige tyske soldater gør det, blot med den sædvanlige fede Hollywood-tyske accent.

Som tidligere kræver også denne Fullerfilm, at man har taget de positivt farvede briller på i biografen. Men har man det, konfronteres man med et af de stærkeste og mest personligt engagerede værker, der endnu er lavet om krigens væsen, og faktisk vinder filmen i styrke for hvert gensyn.

LITTERATUR:
David Will og Peter Wollen (red.): Samuel Fuller (Edinburgh Film Festival 1969) Phil Hardy: Samuel Fuller (Studio Vista/Movie Paperbacks 1970) Nicholas Garnham: Samuel Fuller (Secker and Warburg, London 1971)

SPILLEFILM:
1948: I Shot Jesse James (Jeg skød Jesse James)
1950: The Baron of Arizona (Svindleren fra Santa Fe)
1950: The Steel Helmet (Korea-patrulje)
1951: Fixed Bayonets
1952: Park Row
1953: Pickup on South Street (Lommetyven)
1954: Hell and High Water (Atomforsker forsvundet)
1955: House of Bamboo (Bambushuset)
1956: Run of the Arrow (Kampen om fortet)
1957: China Gate (Porten til Indo-Kina)
1957: Forty Guns (Fyrre pistoler)
1958: Verboten! (Operation Varulve)
1959: The Crimson Kimono (Den blodrøde kimono)
1960: Underworld USA (Straffefangens hævn)
1961: Merrill's Marauders (Junglekrig i Burma)
1963: Shock Corridor (Chok Korridor)
1965: The Naked Kiss (Det nøgne kys)
1967: Shark (■ Caine)
1972: Tote Taube in der Beethoven Strasse
1980: The Big Red One (Den barske elite)

DEN BARSKE ELITE
The Big Red One. USA 1980. **P-selskab:** Lorimar. **Ex-P:** Merv Adelson, Lee Rich. **P:** Gene Corman. **P-leder:** Peter Cornberg, Rony Yacov. **P-ass:** Craig Corman. **Instr:** Sam Fuller. **2nd unit-instr:** Lewis Teague. **Instr-ass:** Arne L. Schmidt. **Manus:** Sam Fuller. **Kommentar:** James McBride. **Speaker:** Robert Carradine. **Foto:** Adam Greenberg. **Farve:** Metrocolor. **Kopier:** Technicolor. **Klip:** David Bretherton (sup), Morton Tubor. **Ark:** Peter Jamison. **Rekvis:** William Hankins. **Sp-E:** Kit West, Peter Dawson, Jeff Clifford. **Musik:** Dana Kaproff. **Musik-sup:** Bodie Chandler. **Tone:** Jack A. Finlay, Cyril Collick, William L. McCaughey, Robert L. Harman, David Dockendorf. **Medv:** Lee Marvin (Sergent), Mark Hamill (Griff), Robert Carradine (Zab), Bobby Di Cicco (Vinzi), Kelly Ward (Johnson), Stéphane Audran (Walloon), Siegfried Rauch (Schroeder), Serge Marquand (Ransonnet), Charles Macauley (Kaptajn/General), Alain Doutey (Broban), Maurice Marsac (Vichy-oberst), Colin Gilbert (»Dog Face« krigsfange), Joseph Clark (Shep), Ken Campbell (Lemchek), Doug Werner (Switolski), Perry Lang (Kaiser), Howard Delman (Smitty), Marthe Villalonga (Madame Marbaise), Giovanna Galetti (Kvinde i siciliansk landsby), Gregori Buimistre (En tysker), Shimon Barr (tysk sygepasser), Matteo Zoffoli (Siciliansk dreng), Avraham Ronai (Tysk feltmarskal), Galit Rotman (gravid fransk kvinde). **Længde:** 113 min. **Udl:** Panorama. **Prem:** 8.8.80 – Palladium + Palads + Scala (Århus) + Scala (Aalborg) + Fønix (Odense) + Grand (Randers) + ABC (Horsens). **NB:** En dokumentarfilm med titlen »Sam Fuller and the Big Red One« blev lavet i 1979, af hollænderen Thijs Ockersen, der fungerede som producer og instruktør samt skrev manuskript. Bert Steeman og Steve Posey fotograferede, Ot Louw klippede, og Bert Steeman og Trevor Black var lydfolk. Blandt de medvirkende var Aldo Ray (Speaker), Sam Fuller, Lee Marvin, Mark Hamill, Kelly Ward, Robert Carradine og Bobby Di Cicco.

Bøger

John Ford bag facaden

I 1952 henvendte Metro sig til John Ford for at få ham til at stykke en refilmatisering af »Red Dust« sammen. Ford mente egentlig at projektet lød som for meget af et popcorn eaters movie men blev efterhånden varm på ideen. Filmen, som han kaldte »Mogambo«, et swahili-udtryk der betyder sådan noget som kærlighedens sprog, blev lagt an som den største film, der indtil da var optaget i Afrika. Den blev lavet efter Metros sikreste samlebåndsprincipper og havde glitrende stjerner i de ledende roller. Ikke mindst glædede instruktøren sig til samarbejdet med Clar Gable, men det kom nu til at gå skævt som så meget andet i forbindelse med filmen. Gable og Ford havde meget til fælles, de var begge udendørsfolk og satte i lige høj grad pris på en hivert eller to. Men dybest set var de helt forskellige. Gable var omhyggelig og metodisk, en langsom arbejder samtidig med at han ikke var sen til at forsvinde på jagt i savannaen under pauserne. Altsammen irriterende den hurtige, improvisatoriske og spontane Ford, der tillige var arbejdsnarkoman. En location var et filmanliggende og ikke en mulighed for at komme på jagt. Ford hånede Gable og lod ham ikke et sekund i tvivl om, hvem der var boss. Men hele tiden var Ford selv på grænsen af udmattelse under opholdet i Kenya. Heden, fugtigheden, insekterne og de konstante vanskeligheder med junglens ukontrollable lyde, dyrenes brøl og skrig kørte ham træt, og for første gang i sit liv frygtede han, at han ikke ville være i stand til at gennemføre sit forehavende. Desuden ængstede et nyligt opdukket synsbesvær ham og til sidst fik han dysenteri. Alligevel lykkedes det at gennemføre filmen, der reddedes hjem alene på udholdenhed og rutine. Efter at studieoptagelserne i London var overstået rejste Ford tilbage til USA med skib forskanset i en tillukket, mørk kahyt. Forude ventede øjenoperationer og anden dysterhed.
svækket. Overalt hvor det var muligt skar han genveje under de daglige optagelser. Borte var den utrættelige jagt på den helt rigtige location og væk var energien og nerven i arbejdsledelsen. Produktionen var stor og dyr. Alle ventede sig meget, kun ikke Ford selv. Alligevel har den katastrofale preview »Indianerne« fik en aften på Loyola Theater i Westchester nok overrumplet ham, og i otte dage arbejdede han febrilsk i klipperummet for at redde, hvad reddes kunne.

Mellem optagelserne og færdiggørelsen havde Ford været i Irland for at tale om sit næste projekt »Young Cassidy« med motiv fra frihedskampen mod englænderne. Filmen skulle produceres af Robert Graff og R. E. Ginna som spændt havde afventet mesterens ankomst. Men undervejs i flyveren havde Ford drukket tæt og maskinens personale kunne knap tro deres egne øjne. Var den rødøjede, sammensunkne, askebedækkede og totalt udkoksede gamling i stolen virkelig Hollywoods berømteste instruktør. Under mellemlandingen i Heathrow kørtes han i rullestol fra det ene fly til det andet. Det var ikke megen tillid han indgav sine forventningsfulde producenter, da han endelig kom til Dublin. En fraværende og sjusket ekscentriker. Tilstanden var nok værre end nogensinde men ikke i sig selv ny. Hele livet igennem havde Ford perioder, hvor han bogstavelig taget gik i opløsning, og det gjalt både i ungdomsårene, på karrierens højde og altså nu. Trangen til spiritus lærte han aldrig at styre, og barnebarnet Dan Ford lægger ikke i sin biografi »Pappy: The Life of John Ford« skjul på at bedstefaderen nu og da slet og ret var en dranker godt på vej mod selvdestruktionen. Dan Ford lægger i det hele taget ikke skjul. Hans bog er afslørende, foruroligende og oprigtig. Her er alle Pappys mørke sider. De udprægede sadistiske tilbøjeligheder som slog ud som eruptive ydmygelser af arbejdsfæller og familie. Hustruen forhånedes og John Wayne ikke mindre, men begge kunne de stå

model og blev ikke den gamle svar skyldig. Værre for f.eks. en fyr som John Agar der på arbejdet og i alles påhør ustandselig benævntes Mr. Temple (han var gift med Shirley), og der var gode folk som svor aldrig mere at ville arbejde for Ford efter at have været under behandling af ham, således Walter Brennan. Ford var også – under dække af det modsatte – skamløst forfængelig og gik således hinsides al anstændighed i sin jagt på krigsmedaljer. Hædersbevisninger som betød langt mere for ham end alle Hollywoods, som han egentlig ikke regnede men blot betragtede som arbejdsmæssige fordele.

Men hvor afslørende – og ind imellem deprimerende – læsning Dan Fords bog end er, så er der på intet tidspunkt tale om sensationsskriveri så lidt som en panegyrik. Her er det blot for første gang – Romain Garys vidunderlige portræt i »Natten bliver stille« undtaget – lykkedes for en forfatter at komme ind bag facaden, så det virkelig bliver mennesket og filmarbejderen John Ford der skildres og ikke hans værker eller den, han gerne ville fremtræde som.

Bedstefaderen har tydeligvis været den afgørende oplevelse i Dans liv, og de kom til at stå hinanden nær arbejdsmæssigt og personligt. Et mere harmonisk forhold end Ford fik til sin søn Pat, Dans far. Det endte med at Ford gjorde sønnen arveløs. Bruddet kom endeligt og uomgængeligt under optagelserne til »Indianerne«. Ford følte at Pat forvaltede sine pund, sine arvede fordele og arbejdsmæssige muligheder udygtigt, men sandheden har måske været den, at sønnen hverken ville eller kunne leve op til forventningerne. I alt fald foragtede han Hollywood og følte rejsen bort derfra som en befrielse. Anderledes for Dans vedkommende. Han gik i den gamles fodspor hvad retning de så end tog, om det var den militære eller den kunstneriske. Han deltog således i Vietnamkrigen, fordi han mente, at det var hvad der forventedes, og han har gjort det godt i filmindustrien. Og så har han altså nu skrevet redeligt, klogt og beundringsværdigt velafbalanceret om Hollywoods største kunstner i en bog, der i glimt kan blive så intim og følelsesfuld i beskrivelsen af menneskelig samhørighed, som var der tale om en scene i en John Ford film. Den sidste af disse blev iøvrigt »Syv Kvinder«. Et pænt alderdomsværk synes man, men Ford selv gav ikke meget for den, og frygtede at den skulle blive svanesangen. En aften efter premieren fandt Dan ham lallende ved rælingen på den elskede sejlbåd »the Araner«. Man lå for anker i Honolulu:

»Are you all right« Gramps?« I asked.

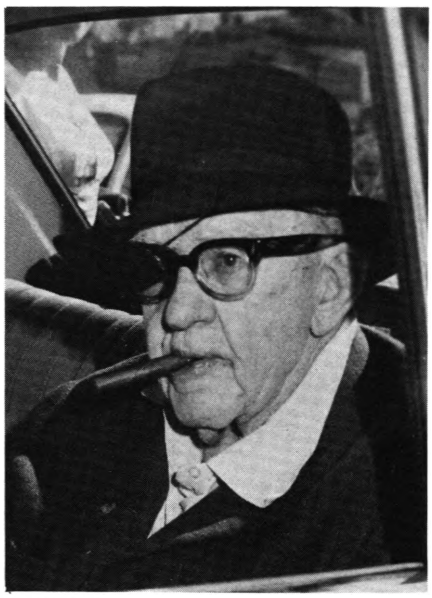
»No«, he said. »At least I don't mind telling you. I'm not«. His voice was thick and slurred, and I didn't know how to respond. Without waiting for me to say anything, he turned and lurched towards the deckhouse. After a moment there was a thud and the sound of broken glass. I found him lying facedown on the cabin floor. He looked dead to the world.

»You poor old bastard«, I mumbled, half to myself. »I guess you've just about had enough, haven't you? I can't get you to bed like you deserve, but I'll make you as comfortable as I can«. I picked him up and wrestled his dead weight into a comfortable position on the settee. I took off his shoes and loosened his belt. »You're the best there ever was. Nobody's ever going to come close«, I said as I turned out the light. I was already at the door when he stirred.

»I heard that«, he said.

»I meant every word of it«.

I went out on the deck. It was so quiet that it was like being in outher space. I stood there for a minute thinking about him: about his fantastic life and his magnificent work. Then I went down below, opened up his liquor cabinet, and got a bottle. Following what I thought was an excellent example, I sat down in the saloon and got drunk myself.



John Ford

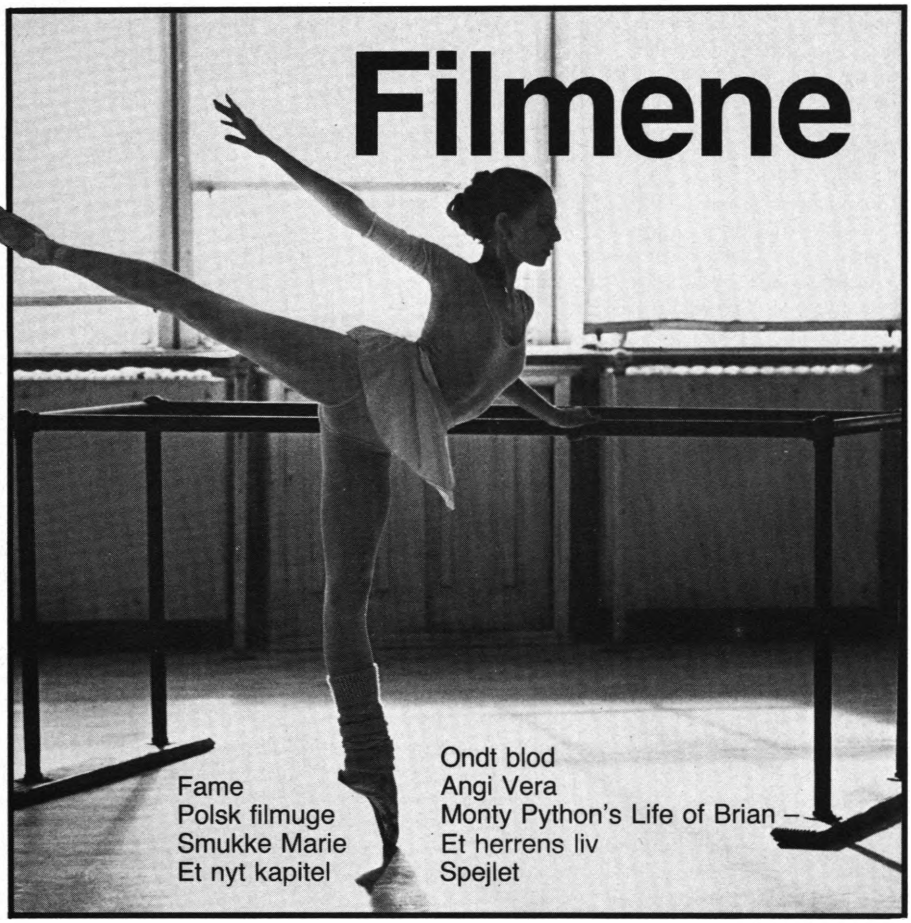
Ford sagde engang, at han ikke var nogen *Career Man,* men det var naturligvis lige netop det, han altid havde været, og nu var det altsammen forbi. For ham var i fremtiden de eneste klare billeder erindringens. Dem fra før de store rystelser, af hvilke afsløringen af John Waynes kræftsyge havde været tungest at bære. Tanken om at miste sin nærmeste ven gennem mere end tredive år var ham uudholdelig og gjorde alt andet til bagateller. De to havde jo kendt hinanden allerede i årevis, inden Ford vovede at sætte the Duke i spidsen for Diligencens rejseselskab. Det var i de store år, da inspirationen og ydeevnen slog igennem for at blomstre med en frodighed og vedholdenhed, som forgæves søger sin lige i amerikansk film. Ford mærkede hurtigt under optagelserne, at »Diligencen« begyndte at ligne et mesterstykke og sagde til sin nye stjerne: »Hvis denne film er bare halv så god som jeg tror den er, må du hellere gå ud og købe et nyt sæt tøj«. Siden kom så den lange perlerække af film fra 1940 til 1960, en arbejdsindsats af utroligt format. Og det er måske det der gør det allerstærkeste indtryk i Dans bog. Så meget en gammel filmrotte i Hollywood har skullet bestille, så meget der er blevet krævet i retning af taktiske, organisatoriske, administrative og skabende evner, så store veksler der er blevet trukket på såvel de fysiske som de psykiske kræfter. Nogle af filmene blev udprægede auteur-værker, andre lavedes på samlebånd, men Dan medgiver, at det ikke nødvendigvis blev de første, der blev de bedste, og han skjuler ikke, at mange af medarbejderne – Darryl Zanuck f.eks. som han kalder en mesterklipper – var af afgørende betydning for flere af de smukkeste titler.

Krigen blev den eneste afbrydelse i arbejdsårenes lange stræk, og den kom som et befriende break! Men ikke kun som det, thi for Ford blev militæret mødet med en livsform, der gav ham ny inspiration og stærkere vitalitet. Omgangen såvel med få, der bar det største ansvar, som med de, der var ude i marken og døden nær, fyldte ham med respekt og beundring, sådan som også den militære æstetik gjorde det. Lige så meget som han altid havde foragtet glamour-siden af Hollywood med al dens nemme luksus og udvendighed, lige så meget nød han krigens anderledes eksistentielle omstændigheder. Indsats og risiko, mod og frygt var nu ikke længere abstrakte begreber forhandlet over et skrivebord med virkeligt levet liv. Og at være med Bulkeley, som var manden der reddede MacArthur bort fra Philipinerne, på en motortorpedobåd tæt under fjendens kyst var en anden og for Ford reellere udfordring end den mellem projektører og kameraer. Og krigen forhærdede ham ikke. Den gjorde ham tværtimod mildere. »It took me a while to realize it, but a big change had come over Jack«, siger John Wayne. »He was a lot kinder, a lot more sympathetic«. Og Henry Fonda: »The war changed Pappy. He was just as difficult, just as egomaniacal, but the sweet side of him was a lot more pronounced«.

Krigen gjorde Ford *militær,* men samtidig *civiliserede* den ham. Et konservativt gemyt med en usvigelig liberal holdning i borgerlige og politiske anliggender, hvad blandt andet hans anti-macchartyistiske stillingtagen demonstrerede. Iøvrigt fremgår det af filmene, der i efterkrigsårene blomstrer såvel på et erfaringsmateriale og en inspiration af overdådig frodighed som på et håndelag og en professionalisme, der er helt stringent. Fords forbrug af råfilm lå nu under det halve af gennemsnit – det befriede ham for emsige producenters omredigeringer – og en film som »Kavaleriets gule Bånd« blev optaget på 31 dage og holdt en halv million dollars under budgettet! Senere kom andre højdepunkter som »Den tavse Mand« og »Forfølgeren« skabt med hold, der var så sammensvejsede familiært og professionelt, at de i det daglige arbejde levede meget af det filmene handlede om. »Den tavse Mand« var så personligt et anliggende for Ford, at optagelserne kun kunne finde sted ét sted, nemlig ved Galway Bay, der hvorfra alt, hvad han drømte om, stammede. Premieren fandt sted den 28. februar 1952 i Radio City Music Hall og succes'en var øjeblikkelig og vedvarende. Et løfterigt forår. Nye projekter dukkede op og modnedes efterhånden som det blev sommer. I Afrikas tropehede bragtes »Mogambo« i hus, men da man kom tilbage til London mærkedes allerede de første spæde men umiskendelige tegn på efterår.

Niels Jensen

Filmene



Scene fra »Fame«

Fame

Instruktør: ALAN PARKER

»Fame« er Alan Parkers tredie spillefilm og på godt og ondt (mest godt) minder den om hans to foregående film: Som »Midnight Express« ejer også »Fame« en mængde meget medrivende fysisk energi, og som »Bugsy Malone« rummer »Fame« megen charme.

»Fame« er historien om de mange hundrede unge, der hvert år søger optagelse på Manhattan's High School for the Performing Arts i håb om senere berømmelse som udøvende kunstner, det være sig skuespiller, danser, sanger, musiker. Alle ejer de, eller tror i hvert fald at eje, både talent og – ikke mindst – denne indre *craving,* der gør rampelyset fuldt så nødvendigt som fast føde (projektet blev undfanget med arbejdstitlen »Hot Lunch«).

En del må omgående erfare, at talentet ikke rækker til optagelse på skolen, andre lærer først senere den bitre virkelighed at kende, når en tur til Hollywood og lokkende ord om en stjernerolle i en TV-serie ender med et job på et cafeteria. Andre lærer måske at drømmen om berømmelse ikke ene har krav på deres liv. Alle lærer de, at deres drømme kræver mere end blot medfødt talent. At være professionel kunstner kræver også selvdisciplin og arbejde og afsavn.

Det er med andre ord en ældgammel historie, Alan Parker og hans manuskriptforfatter fortæller, og Hollywood har da også utallige gange varieret historien både i back stage musicals og psykologiske dramaer. Fælles for de fleste har det været, at vi ikke er blevet så forfærdelig meget klogere på den drivende kraft bag ambitionerne, og historien er derfor oftest lykkedes bedst som musical, fordi denne genres formelle krav til de optrædende i sig selv giver en umiddelbar fornemmelse hos tilskueren af i glimt at have fornemmet, hvad sagen drejer sig om.

I begyndelsen fungerer »Fame« da også som en vital musical gør det. Indledningen, med dens pågående kontrastklipning mellem de mange ansøgere til skolen, er næsten en mini-udgave af »A Chorus Line«. En efter en aflægger ansøgerne prøve på deres forskellige talenter, mens de mere og mere trætte lærerkræfter med en blanding af forventning og apati spejder efter det mulige talent. Og Parker får nok alle typer med i sin lange introduktion, der så passende kan munde ud i et spontant musicalnummer på åben gade i New York.

Men Alan Parker er ikke tilfreds med blot at lade typerne og den charme, de repræsenterer, gøre udslaget. Nogle få talenter trækkes frem og individualiseres, og det er præcis her det går galt, fordi Parker slet ikke kan dy sig for at sentimentalisere personerne. Det musikalsk dynamiske viger for en klæg omgang personskildring, der skal forestille at forklare de udvalgte få: Den sorte Leroy, der ikke kan læse, hvad en blot jævnt opvakt tilskuer har fattet længe før filmen skærer det ud i pap; puertoricaneren Ralph, hvis skelet i skabet viser sig at være, at hans far bankede en lillesøster til Ralph åndssvag, fordi han ikke kunne tåle at barnet morede sig over Ralphs vittigheder, hvorfor samme Ralph nu så manisk søger at demonstrere, at han er en veritabel Lenny Bruce; den homoseksuelle Montgomery, om hvem filmen måske siger, at homoseksualiteten i hans tilfælde skyldes en evigt turnerende skuespillermor og ikke mindst savnet af en far; den sky Doris, der skal overvinde sin dominerende mor; og den puertoricanske sangerinde Coco, der naivt lader sig lokke op til en påstået avantgardefilminstruktør, der viser sig at være en sølle pornofilmmager.

I alle tilfælde er der tale om for lidt eller for meget, fordi Parker ikke kan eller vil gå i dybden i sin skildring af personerne. Ærgerligt nok, fordi filmen både i sin optakt og i enkeltscener filmen igennem giver så mange løfter.

Per Calum

FAME
Fame. USA 1980. **P-selskab:** MGM. **P:** David De Silva, Alan Marshall. **P-leder:** David Golden. **Instr:** Alan Parker. **Instr-ass:** Robert F. Colesberry, Raymond L. Greenfield, Joe Ray. **Manus:** Christopher Gore. **Foto:** Michael Seresin. **Kamera:** John Stanier, Tom Priestley Jr., Joseph F. Coffrey, (New York) Leroy Patton/ **Ass:** Vincent Gerardo, William Gerardo. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Gerry Hambling, Yoshio Kishi, Michael B. Hoggan/**Ass:** Eddy Josephs, Norman Hollyn, Terry Busby, Jack Gardner, Leonard Green, Stefna Smal. **P-tegn:** Geoffrey Kirkland. **Ark:** Ed Wittstein. **Dekor:** George DeTitta. **Rekvis:** Joe Caracciolo. **Kost:** Kristi Zea/**Ass:** Ellen Mirojnick. **Garderobe:** Al Craine, Beverly Cycon, Thelma S. Gregory. **Koreo:** Louis Falco/**Ass:** William Gornel. **Musik:** Michael Gore. **Sange:** »Ralph and Monty« af og med Michael Gore (piano); »Fame« af Michael Gore, Dean Pitchford, med Irene Cara; »Out Here on My Own« af Michael Gore, Lesley Gore, med Irene Cara; »Dogs in the Yard« af Dominic Bugatti, Frank Musker (instrumental); »Red Light« af Michael Gore, Dean Pitchford, med Linda Clifford; »Is It Okay If I Call You Mine« af og med Paul McCrane; »Never Alone« af Anthony Evans, med Contemporary Gospel Chorus; »I Sing the Body Electric« af Michael Gore, Dean Pitchford, med Laura Dean, Irene Cara, Paul McCrane, Traci Parnell, Eric Brockington. **Musikindspilning:** Chuck Irwin. **Tone:** Chris Newman, Les Wiggins, Arthur Bloom, Rusty Coppleman, Michael J. Kohut, Aaron Rochin, Jay M. Harding. **Makeup:** Joseph Cuervo. **Frisurer:** Joseph G. Coscia. **Rollebesættere:** Howard Feuer, Jeremy Ritzer. **Medv:** Eddie Barth (Angelo), Irene Cara (Coco), Lee Curreri (Bruno), Laura Dean (Lisa), Antonia Franceschi (Hilary), Boyd Gaines (Michael), Albert Hague (Shorofsky), Tresa Hughes (Mrs. Finsecker), Steve Inwood (Francois Lafete), Paul McCrane (Montgomery), Anne Meara (Mrs. Sherwood), Joanna Merlin (Miss Berg), Barry Miller (Ralph), Jim Moody (Farrell), Gene Anthony Ray (Leroy), Maureen Teefy (Doris), Debbie Allen (Lydia), Richard Belzer (Konferencier), Frank Bongiorno (Lastbilchauffør), Bill Britten (Mr. England), Eric Brockington (Eric), Nicholas Bunin (Bunsky), Cindy Canuelas (Cindy), Nora Cotrone (Topløs), Mbewe Escobar (Phenicia), Gennady Filimonov (Violinist), Victor Fishbarg (Harvey Finsecker), Penny Frank (Danselærerinde), Willie Henry (Studerende på toilet), Steven Hollander (Drama-elev), Sang Kim (Violinist), Darrell Kirkman (Richard III), Judith L'Heureux (Sygeplejerske), Ted Lambert (Drama-elev), Sarah Malament (Akkompagnatør), James Manis (Brunos onkel), Carol Massenburg (Shirley), Isaac Mizrahi (Touchstone), Raquel Mondin (Ralphs søster), Abba Oms (Ralphs mor), Frank Oteri (Schlepstein), Traci Parnell (Hawaii danser), Sal Piro (»Rocky Horror« konferencier), Leslie Quickley (»Towering Inferno« elev), Ray Ramirez (Fader Morales), Loris Sallahian (Drama-elev), Ilse Sass (Mrs. Tosoff), Dawn Steinberg (Kontrollant), Jonathan Strasser (Dirigent), Yvette Torres (Ralphs lillesøster), Frank X. Vitolo (Frankie), Stefanie Zimmermann (Danselærerinde). **Længde:** 133 min. **Udl:** CIC. **Prem:** 19.9.80 – Tivoli.

Polsk filmuge

Hjertets renhed
Instruktør: KRZYSZTOF ZANUSSI

Provinsskuespillere
Instruktør: AGNIESZKA HOLLAND

Jeg – en filmamatør
Instruktør: KRZYSZTOF KIESLOWSKI

Den polske filmuge, som Grand Teatret i København afholdt i august, bød først og fremmest på tre af Wajdas nyere film (som omtales andetsteds i bladet), men præsenterede også nye film af tre yngre polske instruktører.

Filmugen er biografens eget arrangement og en glimrende idé, men når programteksten à propos de begrænsede muligheder for at se polske film i Danmark dramatisk taler om »en kulturpolitisk katastrofe« og »det pauvre danske biografmiljø« virker det besynderligt, at man undlader at nævne, at der i de sidste 10 år har været afholdt tre polske filmuger (foruden denne) med i alt 23 film (deraf fem af Wajda), at Zanussis film – og Zanussi selv – for nylig blev præsenteret på Filmskolen, samt at TV, trods alt også en slags biograf, i de senere år har vist tre polske film. Men arrangørernes noget selvretfærdige attitude skal selvfølgelig ikke forhindre os i at påskønne det udmærkede initiativ, Grand Teatret har taget.

Krzysztof Zanussis nye film »Hjertets renhed« (Constans), der fik instruktørprisen i Cannes i år, ligger tæt op ad hans tidligere. Den har især ligheder med »Illumination« (vist ved filmugen i 1976, jf. Kosmorama nr. 130), fortæller en lignende historie om en intelligent ung mand, som drages væk fra den banale, men også menneskelige tilværelses ordinære forhold og op mod den abstrakte renhed, repræsenteret af naturvidenskab og bjergbestigning. Men hvor »Illumination« gjorde brug af en tør, formalistisk montagestil, er »Hjertets renhed« fortalt i en mere konventionel, men også smuk og afdæmpet fortællestil, som vover at trænge lidt nærmere ind på personerne og deres følelser. Historien handler om Witold, som får et job i en elinstallationsvirksomhed, der især udfører opgaver i udlandet. I modsætning til sine kolleger og foresatte, ja øjensynligt til størstedelen af den polske befolkning, bryder Witold sig ikke om at udnytte de mere eller mindre klart svindelagtige fiduser, som hverdagslivet i almindelighed og udlandsjobbet i særdeleshed giver mulighed for. Det skyldes ikke egentlig en moralsk holdning, men er snarere, som han selv siger, et punkt af mystik i hans karakter. Omgivelserne prøver naturligvis at presse ham og straffer ham for hans usolidariske mangel på privat grådighed, men det rører ham ikke. Han foretrækker at stræbe mod bjergenes og matematikkens sublime højder.

Agnieszka Holland har været assistent hos Zanussi og manuskriptmedarbejder hos Wajda. »Provinsskuespillere« (Aktorzy prowincjonalni), som også blev belønnet i Cannes i år, er rig på tematisk materiale. Dels fortæller den en noget forpint og eksalteret ægteskabshistorie om psykiske konflikter mellem et par skuespillerægtefæller. Dels fortæller den om de kunstneriske konflikter, der opstår, da en arrogant instruktør fra hovedstaden skal sætte en forestilling op på et provinsteater. Det er nok lidt af en barriere for forståelsen af disse aspekter af handlingen, at Stanislaw Wyspiański (1869-1907), hvis eksperimenterende fantasistykke »Befrielse«, det drejer sig om, næppe er kendt uden for Polen. Hans berømteste skuespil, »Brylluppet« kender vi dog fra Wajdas filmatisering (vist i Danmark 1973). Den polske dramaturg Jan Kott har skrevet om »Befrielse«: »Let us imagine how a French, Czech, or Swiss bourgeois, or a Danish worker or an Italien peasant girl, would look at *The Liberation.* What would an Englishman, or a Dutchman, or a German understand of this play? The answer is nothing; or at most they would see in it a document of Polish madness. Perhaps they are right. Unfortunalety, it cannot be helped. We are on leave from a lunatic asylum« *(Theatre Notebook 1947-1967,* London 1968). Og det kan da undertiden også være vanskeligt at orientere sig i disse moderne rapporter fra det polske galehus, hvilket i dette tilfælde nok så meget hænger sammen med Agnieszka Hollands tungsindigt uforløste og noget enerverende holdning til stoffet.

Modsat virker en film som »Jeg – en filmamatør« (Amator) af Zanussi-eleven Krzysztof Kieślowski velgørende koncis og disciplineret. Kieślowski har Zanussis skarphed, men ikke hans kølighed. Filmen fortæller med perfekt kontrolleret lune om hvordan en arbejder, som har anskaffet sig et smalfilmkamera for at kunne filme sin nyfødte datter, shanghajes af virksomhedsledelsen til at filme fabrikkens jubilæumsfest. Filmen vinder en pris i en amatørkonkurrence, og snart er vor amatør blevet bidt af mediet, selv om skiftevis arbejdsgiveren og hustruen prøver at holde ham tilbage. For en filminstruktør er emnet måske næsten *for* oplagt og taknemmeligt, en miniature-udgave af den polske kunstners genvordigheder og dilemmaer, manipuleret som han er af vekslende interesser, krav, forbud og fristelser. Men det lykkes Kieślowski at balancere elegant mellem tragikomisk hverdagsskildring og diskret allegori.

Peter Schepelern

Smukke Marie

Instruktør: JACQUES BECKER

Er dette virkelig verdens bedste film, som man så flot har hævdet i pressemeddelelsen til filmen?

Filmhistorien – ligesom de øvrige kunstarters historie – er fuld af eksempler på mesterværker, der er blevet genopdaget og anbragt på en piedestal mange år efter deres tilblivelse. »Smukke Marie« unddrager sig i nogen grad denne sammenligning. Filmen var fra starten anerkendt som en betydelig film, og den har aldrig mistet sit ry gennem årene, selv om den ikke har været så hyppigt set som mange andre klassiske værker. Man kan måske påstå, at »Smukke Marie« allerede var en gammeldags film, da den blev lavet i 1952, og den er stadigvæk en gammeldags film. Deri ligger meget af dens charme og dens styrke. Hvis man hører til de frankofile, der er glad, når en film er god, og i den syvende himmel, når en film er både god og fransk, så må »Smukke Marie« være gefundenes fressen. Den er – på godt og ondt – noget af det mest franske, man kan forestille

Simone Signoret og Serge Reggiani i »Smukke Marie«

sig. Men hvis man – som jeg – ikke automatisk går i coma, bare fordi der tales fransk i en film, kan man tillade sig at være lidt mere kritisk.

»Smukke Marie« er rigtignok klassisk, og den er det på mere end én led. Den fortæller på eksemplarisk manér en eksemplarisk historie om liv og død, kærlighed og had og andre store følelser. Allerede deri ligger der noget klassisk. Det er ikke en film, der er tynget af modeluner – hverken dem der hersker foran eller bag skabelsesprocessen – og dens historie er, som man så fint siger det, »evig«.

Men »Smukke Marie« er i mine øjne en køllig film. Jacques Becker er med sin historie dykket ned i en verden, der har fortidens charme, men også fortidens ligegyldighed. Han har været dybt fascineret af den mytologi, som denne apache-verden har rummet, og filmen koncentrerer sig enormt meget om det mytologiske, om manererne, om miljøet. Og meget lidt om menneskene. Jargon, facon, klædedragt, musik, hele dyngen af ritualer bliver der smukt og upåtrængende redegjort for, og bag ritualerne kryber menneskene i skjul. Derved bliver handlingens amour fou-historie ulidenskabeligt fremstillet, og jeg må tilstå, at jeg havde lidt svært ved at interessere mig for, hvem der levede og elskede og døde i filmens løb.

Men en anmeldelse skal være afvejet, og jeg må nok indrømme, at de ting, der byder mig imod ved filmen, netop er de samme, der i andre tilskueres øjne gør den så fremragende: dens ro, dens mangel på hysteri, dens histories uafvendelighed. Det er et skæbnedrama, vi overværer, og som i et klassisk drama er alting forudgivet. Fra filmens start ved man, hvad der skal ske, og filmens spænding ligger ikke i, hvad der sker. Det er – som tidligere sagt – en klassisk model, og gensynet med »Smukke Marie« bekræfter dens indflydelse på senere film, måske først og fremmest Claude Sautets svært undervurderede gangster/kærlighedsdrama »Max og Lily«.

Stilistisk er det også en gammeldags og stilsikker film. Den er næsten udelukkende komponeret i halvtotaler, og nærbillederne er brugt med så stor økonomi, at de virkelig får en poetisk funktion. Robert Le Febvres billeder er lyse og indfanger smukt den forsirede dekoration. Der modelleres sparsomt med front-sidelys på personernes ansigter, og det virker bedst i filmens indebilleder. Udebillederne har en tilbøjelighed til at blive flade, når de ikke er i totaler. Den hyppige brug af 25 millimeter-optikken er lidt kvalmende i interiør-scenerne, hvor personernes ansigter i totalbillederne ofte er unødigt fortegnede, men denne korte optik kan naturligvis dårligt undgås, når Becker partout vil overfylde sine billeder med personer i de øjensynligt snævre dekorationer.

Jeg kunne godt lide at vide, hvad feminister mener om filmens kvinderoller. Det er klart, at miljøets mytologi én gang for alle anbringer kvinderne der, hvor filmen også placerer dem. Men den centrale titelfigur, der angiveligt har noget mere selvstændighed end filmens andre kvinder, forbliver et underligt postulat. Simone Signorets apparition er uincitерende, og jeg finder ikke meget dybde i figuren, hvad der nok snarere er Beckers skyld. Det eneste tidspunkt i filmen, hvor hun viser en selvstændig og enestående styrke, er i slutscenen, hvor hun overværer Mandas henrettelse. Men det er et lidt dubiøst tidspunkt at vise sin styrke på. Det er trods alt det tredie menneske, hun ved sin tankeløse og selvgode opførsel koster livet.

Der er færre givne muligheder, men langt større udtryk hos Serge Regianni som Manda. Figuren er fremstillet med stor diskretion og megen varme, men så må jeg også indrømme, at jeg er forudindtaget. Jeg har altid anset Reggiani for at være en af filmkunstens allerstørste skuespillere, en af de få ufejlbarlige.

Hvis jeg endelig skal lave en liste over de store små film, som jeg holder mest af i filmhistorien, vil jeg nok foretrække at anbringe en anden Becker-film på listen, nemlig »Antoine et Antoinette«. Jeg finder med andre ord ikke, at »Smukke Marie« – sine dyder til trods – er Beckers bedste film. Og heller ikke verdens bedste. Men den er naturligvis så tilpas god, at den har fortjent at blive genoplivet, selv om den sine steder er uskarp i kopien og desuden forsynet med den værste klamphugger-oversættelse, jeg længe har set.

Ib Lindberg

SMUKKE MARIE
Casque d'or. Frankrig 1952. **P-selskab:** Spéva Film/Paris Film Production. **P:** Henri Baum. **Instr:** Jacques Becker. **Instr-ass:** Marcel Camus, Michel Clément. **Manus:** Jacques Becker, Jacques Companéez. **Dialog:** Jacques Becker. **Foto:** Robert Lefebvre. **Ass:** Gilbert Sarthre, Gaston Muller. **Ark:** Jean d'Eaubonne/**Ass:** Marc Frédérix, Alfred Marpeaux. **Klip:** Marguérite Renoir/**Ass:** Genevieve Vaury. **Kost:** Georgette Fillon efter udkast af Mayo. **Frisurer:** Alex Archambault. **Musik:** Georges van Parys. **Medv:** Simone Signoret (Marie), Serge Reggiani (Manda), Claude Dauphin (Felix Léca, bandechef), Raymond Bussières (Raymond), Gaston Modot (Danard), Loleh Bellon (Léonie Danard), William Sabatier (Roland), Jean Clarieux (Paul), Dominique Davray (Julie), Odette Barencey (mor Eugénie), Paul Barge (Inspektør Juliani), Daniel Mendaille (Værten i »Guinguette«), Fernand Trignol (Værten i »Englen Gabriel«), Suzanne Grey (Gadepigen), Claude Castaing (Fredo), Anna Beresi, Yvette Lucas (Mor Adele), Pierre Goutas (Guillaume), Émile Genevois (Billy), Paul Azais (Ponsard), Yvonne Yma (Værtinden i »Englen Gabriel«), Paquerette (Bedstemor), Marcel Melrac (Gendarm), Léon Pauléon (Kusken), Léon Bary (Smart fyr), Odette Talazac, André Méliès (Bourgeoisi-ægtepar), Roland Lesaffre (Anatole), Tony Corteggiani (Kommissæren), Roger Vincent (Lægen), Marcel Rouze (Gendarm), Pomme (Portnerkonen), Raphal Patorni, Jean Degrave (To mænd i »Englen Gabriel«), Solange Certain, Marianne Berque, Gisèle Delzen, Jacquelinge Canterelle, Joëlle Bernard, Jacqueline Danno, Simone Jarnac, Jacqueline Marbaut, Christiane Minazzoli, Martine Arden, Abel Coulon, Max Lancourt, Pierre Leprouz, Julien Maffre, Bobby Mercier, Louis Moret, René Pascal, Raymond Raynal, Roger Vincent, Jean Breton, Roger Dalphin. **Længde:** 96 min. **Udl:** Constantin. **Prem:** 2.2.53 – Alexandra. **Reprem:** 4.12.57 – TV. **Ny Udl:** Dagmar. **Ny re-prem:** 21.8.80 – Dagmar. **NB:** Tidligere (i TV) udsendt med titlen »Guldhjelm«.

Et nyt kapitel

Instruktør: ROBERT MOORE

Tidens to mest effektive og populære komedie-konstruktører bor på hver sin side af Atlanterhavet og hedder Neil Simon og Alan Ayckbourn. De ligner hinanden i evnen til at skrive kvikke replikker og veldrejet situationskomik, og de har begge et vågent blik for menneskenaturens mindre flatterende sider. Men der er også en væsentlig forskel på dem: hvor englænderen Alan Ayckbourns skuespil har mere end et anstrøg af sortsyn og misantropi, en humor med besk eftersmag, kan Neil Simon trods sin satiriske årvågenhed godt lide sine medmennesker. I hans bedste komedier er der en varme og medfølelse, som hæver dem højt over den fermt mekaniske komik.

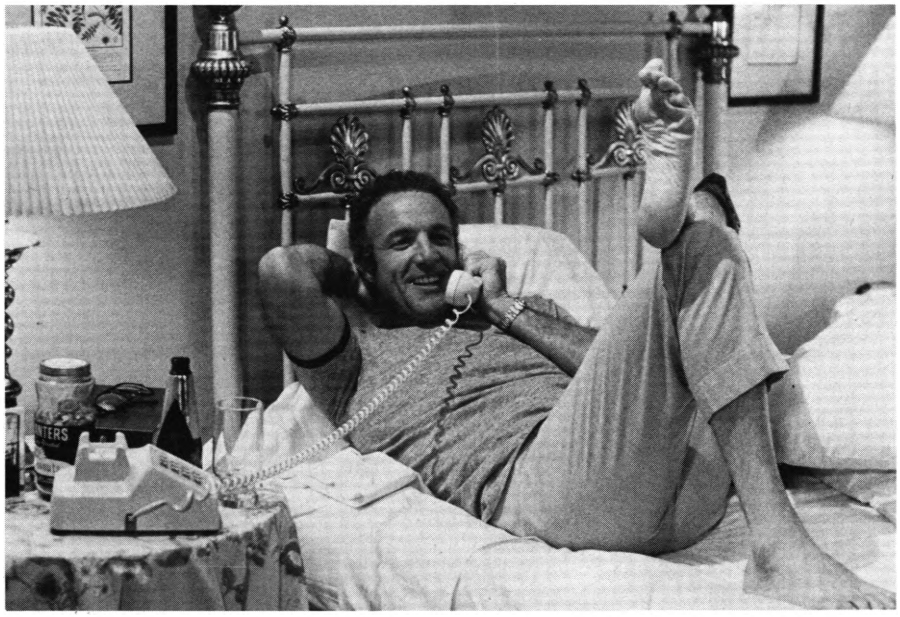
Disse kvaliteter er blevet mere fremtrædende i Neil Simons senere skuespil – i alt har han skrevet 18 i løbet af lige så mange år samt seks originalmanuskripter til film – og i »Et nyt kapitel« er de ikke bare en lunende baggrund for humoristens verbale veloplagthed, men selve hovedsagen. Filmens primære ærinde er ikke at give tilskueren latterkrampe, og snarere end en komedie er den en psykologisk kærlighedshistorie med humoristisk glasur.

Handlingen kender vi allerede herhjemme, for filmens grundlag, skuespillet »Chapter Two«, havde i september sidste år dansk premiere på ABC Teatret under titlen »Tør vi elske«. Axel Strøbye og Hanne Borchsenius havde hovedrollerne som forfatteren George og skuespillerinden Jennie, der møder hinanden, efter at de begge er blevet alene. Han er enkemand, hun er fraskilt, og efter en lynforelskelse gifter de sig over hals og hoved og tager på bryllupsrejse til De vestindiske Øer. Men så sættes deres nyetablerede forhold på en hård prøve, for George er spærret inde i minderne om sin afdøde kone, og han magter ikke at bryde ud af sin skal af skyldfølelse og selvmedlidenhed. Kun den styrke, som Jennie desperat mobiliserer midt i al sin forelskede sårbarhed og angst, får til sidst besejret Georges mentale barrierer og skabt en meget rørende happy ending.

Denne gode og stærke kvinderolle spilles i filmatiseringen af Marsha Mason, og det pikante herved er naturligvis, at Jennie *er* Marsha Mason. I 1973 mistede Neil Simon sin kone Joan, og seks måneder senere giftede han sig, efter en romance på kun 22 dage, med Marsha Mason. At »Chapter Two« således rummer et stærkt selvbiografisk element, er selvfølgelig irrelevant for vurderingen af filmen, men kan forklare, hvorfor Neil Simon denne gang har sparet på det humoristiske krudt og ladet hovedpersonerne gennemgå nogle intense emotionelle konfrontationer, som sprænger komediens rammer.

Ganske vist begynder »Et nyt kapitel« som en morsom film. Georges emsige bror Leo gør ihærdige, men ikke synderligt vellykkede forsøg på at hale den sørgende forfatter ud på erotikkens frie marked, mens Jennie assisteret af veninden Ffaye forsøger at skabe sig en ny tilværelse efter et plagsomt ægteskab med en falleret fodboldspiller. Da George og Jennie så mødes første gang – de har afsat fem minutter til at få konstateret, om det overhovedet er umagen værd – er det ikke mindst deres fælles sans for humor, som straks skaber gensidig sympati, og så langt krydrer Neil Simon dialogen med de hurtige og behæn-

Marsha Mason i scene fra »Et nyt kapitel«. Herunder James Caan i scene fra filmen



ET NYT KAPITEL
Chapter Two. USA 1979. **P-selskab:** Rastar Films. **Ex-P/P-leder:** Roger M. Rothstein. **P:** Ray Stark. **As-P:** Margaret Booth. **P-leder:** (New York) Martin Danzig. **P-ass:** Nancy Simon, Leslie Begelman, Tina Ritt, Sheila Possner,Bonnie Czekala, Randall Badger. **Instr:** Robert Moore. **Instr-ass:** Jack Roe, John Kretchmer. **Dialog-instr:** George Rondo. **Manus:** Neil Simon. **Foto:** David M. Walsh; (New York) Richarrd Kratina. **Kamera:** Bob Edesa; (New York) Warren Rothenberger. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Margaret Booth (sup), Michael A. Stevenson/**Ass:** Barbare Dunning. **P-tegn:** Gene Callahan. **Ark:** Peter Smith. **Dekor:** Lee Poll. Rekvis: Bill Mac-Sems. **Kost:** Vicki Sanchez; Oscar De La Renta (for Marsha Mason), Prasuti (for Valerie Harper); (New York) Toni Bear, Clifford Capone. **Sp-E:** Sam Dockrey. **Musik:** Marvin Hamlisch. **Sang:** »I'm On Your Side« af Marvin Hamlisch, Carole Bayer Sager, med Marilyn McCoo. **Musikbånd:** Shinichi Yamazaki. **Tone:** Tom Overton, Michael J. Kohut, Jay M. Harding, Lyle Burbridge, Richard Gramaglia (New York). **Lyd-E:** Pat Somerset. **Frisurer:** Kathryn Blondell. **Makeup:** Tom Case. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Rollebesætter:** Jennifer Shull; Sylvia Fay. **Medv:** James Caan (George Schneider), Marsha Mason (Jennie MacLaine), Joseph Bologna (Leo Schneider), Valerie Harper (Faye Medwick), Alan Fudge (Lee Michaels), Judy Farrell (Gwen Michaels), Debra Mooney (Marilyn), Isabel Cooley (Custum's officer), Imogene Bliss (Ældre dame i boghandel), Barry Michlin (Maitre D'), Ray Young (Gary), George Ronto (Martin), Cheryl Bianchi (Elektrisk pige), Grey Zadikov (Tjener), Dr. Paul Singh (Tjener), Sumant (Tjener), Elizabeth Farley (Skuespillerinde), Sunday Brennab (Tina), Danny Gellis (Bucky), Cari Jones (Pige til selskab), Henry Sutton (Dommer), E. D. Miller (Baseballdommer), Howard Jeffrey (Instruktør), Marie Reynolds (Barbare – kun fotografi). **Længde:** 126 min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:**

Ondt blod

Instruktør: JOHN HUSTON

»Ondt Blod« er titlen på John Hustons seneste film, som nylig har haft premiere i Danmark. Hvad forventer man sig af en ny film fra en gammel rotte som Huston? Filmorienterede vil sikkert tænke på hans berømte film, som »The Maltese Falcon«, »The Treasure of the Sierra Madre« og »African Queen«, og fortrinsvis huske Huston som en talentfuld action-instruktør, der især fungerede godt i samarbejde med Humphrey Bogart. Men med den baggrund når man ikke langt i forståelsen af »Ondt Blod«.

Huston er langt mere end en action-instruktør: med filmatiseringen af Flannery O'Connors roman »Wise Blood« viser han nemlig, at han er dybt forankret i amerikansk kultur og litteratur. Det er svært at finde nogen amerikansk forfatter, der er mere regional og dermed national, end Flannery O'Connor. Hun levede fra 1925 til 1964; og bortset fra diverse afstikkere til forskellige universiteter rundt omkring i U.S.A. og en pilgrimsfærd til Lourdes i Frankrig, kom hun aldrig uden for sin hjemstat Georgia. Som udenforstående katolik midt i det provincielle og urimeligt protestantiske »Bible belt« var hun i stand til på næsten klinisk vis at betragte og beskrive dette særegne galehus af et milieu. Hendes lille forfatterskab beskæftiger sig udelukkende med religiøse, gerne i Georgia. Bortset fra en TV-filmatisering af novellen »The Life You Save May Be Your Own« er Hustons »Wise Blood« den første Flannery O'Connor filmatisering.

Hovedpersonen Hazel Motes er en ung

dige replikker, der er en væsentlig del af hans varemærke.

Men da George under bryllupsrejsen trækker sig ind i sin skal, og da han og Jennie efter hjemkomsten har deres første sammenstød, får filmen en ny alvor, og Jennie får et nyt format. Fra starten er hun skildret som en intelligent og selvstændig kvinde, og nu vokser hun yderligere til en kvinde med et stort og livsbekræftende mod blomstrende ud af angsten for ikke at kunne bevare kærligheden. Presset til det yderste af Georges voldsomme følelsesomsving holder hun op med at udvise den tålmodige forståelse, der kun giver hans selvoptagede aggressivitet yderligere næring, og går i stedet til frontalt modangreb ved at understrege sit eget værd og sin kompromisløse fastholdelse af kærligheden. Det klinger som en fanfare, og det rusker George ud af mindernes masochistiske magt og tilbage til nutiden. Først da begynder det nye kapitel, ikke med en traumatisk fortrængt fortid, men med en katharsisk gennemlevet.

Marsha Mason spiller disse afgørende scener med en så overbevisende passion, at det teatralske holdes i ave, og hun gør i det hele taget Jennie til en figur med en modenhed og ironi, som er renset for overflade-glamour og gør hendes foryngende forelskelse ekstra køn. James Caan, der også var Marsha Masons partner i Mark Rydells »Cinderella Liberty«, er vel ikke noget indlysende valg til rollen som George, og han er især ikke den fødte forvalter af forfatterens postulerede charme og vid (som Axel Strøbye serverede med betydelig komisk effekt på ABC Teatret). Men i filmens anden halvdel, hvor klangene bliver mørkere, finder han dog dækkende udtryk for Georges følelsesmæssige blokeringer, og hans præstation er i hvert tilfælde solid og uden manerer.

I sit manuskript til filmen har Neil Simon naturligvis søgt at afteatralisere handlingen ved at supplere skuespillets fire personer (George, Jennie, Leo og Faye) med en serie sidefigurer og ved at inddrage en række lokaliteter i New York samt bryllupsrejsens vestindiske ø, i øvrigt i en tung og lidt overflødig sekvens med større pittoresk end tematisk værdi. Men som sædvanligt i Simon-film er det alligevel de mest teaterduftende scener, hvor dialogen er vigtigere end de visuelle informationer, som fungerer bedst, og instruktøren Robert Moore – der tidligere har filmet de to Simon-originalmanuskripter »Middag med mord« og »Mens vi taler om mord...« – har heller ikke givet »Et nyt kapitel« nogen særlig prægnant filmisk form, men falder med mellemrum for den nemme visuelle kliché.

Kun en scene mod slutningen, hvor Jennie fra en restaurant løber gennem New Yorks gader hjem til George, rummer et komprimeret emotionelt udsagn uden at bruge ord, og scenen kommer til at stå som et symbol på, at filmens kvaliteter ikke er skabt af den anonyme instruktør-indsats, men af Marsha Masons sensitive præstation og af den smukke rolle, som Neil Simon har skrevet om og til hende i kærlighed og selvransagelse.

Ebbe Iversen

hjemvendt soldat fra dette ekstremt protestantiske milieu. Hans strenge, syndsbevidste opdragelse har kollideret med hans oplevelser i hæren. Han troede, at man skulle straffes for ens synder og så frelses af Jesus, men er nu kommet til det resultat, at, da han hverken er blevet straffet for sine synder eller blevet frelst, eksisterer synd ikke, og dermed heller ikke Jesus. Han forsøger derfor at omvende sine religiøse medmennesker til sin egen nye kirke »The Church of Jesus Christ Without Christ«, men som kirkens forvrøvlede navn antyder, lider Hazel og hans kirke en krank skæbne. Han forsøger nemlig at fjerne synden ved at fjerne Jesus, men når Jesus er borte står synden stadigvæk og griner ham i ansigtet, opdager han til sin forundring. Gennem sin korte karriere som prædikant møder Hazel en mærkværdig samling personer. Han forfølger en vækkelsesprædikant Asa Hawks, der har blindet sig selv for at angre sine synder, og dennes teenage datter. Det må da

Brad Dourif som den gale prædikant i »Ondt blod«

være gode kristne mennesker, som han kan omvende til sin antikristne kirke, mener Hazel. Men det viser sig, at de er et par plattenslagere. Hawks har slet ikke blindet sig selv, men har blot fundet historien for bedre at passe til rollen som prædikant, og hans datter forfører Hazel i den tro, at han er en endnu større svindler, end dem selv. Hazel forfølges af en ensom ung bondeknold, Enoch Emery, der er dyrepasser i den lokale zoo. Enoch repræsenterer det Hazels kirke stræber mod, nemlig det totalt gudsfornægtende menneske, et menneske reduceret til et dyr. Enoch er ensom, ulykkelig og kontaktsøgende, og han både væmmes og tiltrækkes af dyr. Hans kombinerede sejr og nederlag er, da han har stjålet en gorilladragt og stormer rundt i byens gader og henholdsvis skræmmer eller morer folk. Karakteristisk nok kan Hazel ikke udstå Enoch, hvilket antyder, hvilken fiasko hans kirke vil blive.

En dag da Hazel prædiker fra taget af sin gamle bil forsøger en smart vækkelsesprædikant at gå i kompagniskab med ham, idet han finder, at Hazel er en glimrende skuespiller, der som »profet« må kunne svindle masser af dollars fra folk. Hazel, der jo tror på sin gudsløse kirke, vil naturligvis ikke være med. Vækkelsesprædikanten møder op næste dag med en tro kopi af Hazel: han vil nemlig »run him out of business«. Hazel forfølger denne sin dobbeltgænger og kører ham ihjel med sin bil. Da den døende svindler bekender sine synder til Hazel og mumler: »Jesus, help me!«, rabler det for Hazel. Denne gudsbespotter og svindler bekender sig jo til Jesus i sin yderste time. Hazel går hjem og blinder ig selv og begynder at sulte og pine sig ihjel. Kun hans værtinde er vidne til denne bodshandling, og hun forstår ikke et suk. Til sidst ligger han på en losseplads og venter på at dø, men to politifolk, som hans værtinde har sendt, finder ham. Hazel vil bare være i fred, men han skal hjem »to pay his rent«, som en af politifolkene siger, og det er jo faktisk, hvad han har gjort.

Hustons film følger til punkt og prikke romanens handling, men yderligere må to krav være opfyldt, for at filmen kan kaldes helt vellykket: den skal overbringe forfatterens budskab eller filosofi, eller hvad man nu vil kalde det, og den skal skildre det milieu, der såvel betinger personernes handlingsmønster som forfatterens filosofi. Hvad angår milieuskildringen er Hustons film ganske simpelt suveræn. Samtlige skuespillere leverer meget overbevisende præstationer og taler med en fed sydstatsaccent, så normale mennesker dårligt kan forstå dem. Bybilledet er taget på kornet: brede solbeskinnede gader langs hvilke der står gamle, forfaldne palæer og vidner om svundne gyldne tider. Highway-milieuet er også skildret med stor indsigt: hveranden bil er en gammel pick-up truck med en »gun-rack« i bagruden. Kameraet indfanger hele tiden bill boards langs vejen, og for hver en med McDonalds Hamburgers eller Papst Blue Ribbon Beer er der to med »Honk, if you love Jesus«, eller »Jesus saves«, Scenen, hvor sherriffen standser Hazels bil, ligefrem skriger af ægthed: han parkerer bilen en vognlængde bag Hazels, går langsomt hen til Hazels bil og anbringer begge hænder på vinduespanelet, og da Hazel spørger, hvorfor han er blevet standset, da han jo ikke har kørt for hurtigt, kommer svaret prompte, men sindigt: »I just don't like your face, boy!«

Det kniber mere med at overbringe forfatterens filosofi. Publikum får næppe fat i de filosofiske aspekter af Hazels problem, men opfatter ham sikkert blot som en religiøs original. For det er givetvis svært for et dansk publikum at forstå, at det allermest originale ved ham, er at han slet ikke er så original endda. De fleste større byer i syden har nemlig et »speakers' corner«, hvor der gerne står firefem prædikanter, der ikke står meget tilbage for Hazel. Jeg tvivler også meget på, at særlig mange forstår, at Enoch er en omvandrende illustration af, hvad Hazel ville blive til, hvis han blev ved sin anti-kristendom, og det er desværre nok i lige så høj grad Hustons skyld som publikums. Han synes at have ofret al kraft på en strålende milieuskildring og på at følge romanens dramatiske handling i alle detaljer og har ikke forsøgt at oversætte romanens tætte dyresymbolik til et adækvat og forståeligt billedsprog.

Det er interessant at se »Wise Blood« i relation til en anden film fra Hustons senere produktion, nemlig »Fat City«. Mens »Fat City« er umiddelbart forståelig for et dansk publikum, er »Wise Blood« stort set utilgængelig. Og dog ligner de to film hinanden meget: begge er film om U.S.A.s skyggesider med stor vægt lagt på autentisk milieuskildring. Forskellen er blot at »Fat City« omhandler sportens skyggesider, hvilket er et internationalt kendt fænomen, mens »Wise Blood« beskæftiger sig med religionsfanatisme, som i hvert fald i denne form er lukket land for et dansk publikum. Jeg skal sent glemme den kommentar, jeg hørte på vej ud af biografen. En ung fyr sagde til sin kammerat: »Det er den mest røvsyge film, jeg nogen sinde har set!« og kammeraten nikkede bifaldende. Men de lignede nu også begge to Enoch Emery til forveksling.

Ul S. Jørgensen

ONDT BLOD
Wise Blood. USA/Vesttyskland 1979 (P-start: 23.1.79). **P-selskab:** Ithaca Productions (Los Angeles)/Anthea Films (München). **P:** Michael Fitzgerald, Kathy Fitzgerald. **As-P:** Hans Brockmann. **Instr:** John Huston. **Instr-ass:** Tom Shaw, Gene Anderson Jr. **Manus:** Benedict Fitzgerald, Michael Fitzgerald. **Efter:** Roman af Flannery O'Connor. **Foto:** Gerry Fisher (farve). **Kamera:** Bernie Ford. **Klip:** Roberto Silvi. **Dekor:** Sally Fitzgerald. **Kost:** Sally Fitzgerald (sup), Uta Frewald. **Komp/Dir:** Alex North. **Tone:** Colin Charles. **Makeup:** Al Apone. **Medv:** Brad Dourif (Hazel Motes), Ned Beatty (Hoover Shoates), Harry Dean Stanton (Asa Hawks), Daniel Shor (Enoch Emery), Amy Wright (Sabbath Lily Hawks), Mary Nell Santacroce (Mrs. Flood), John Huston (Hazels bedstefar), William Hickey (Prædikant), J. L. Parker, Marvin Sapp, Richard Earle, Herb Kossover, Betty Lou Groover, John Tyndall, Gillaaron Houck, Philip Mixer, Sharon Johnson, Joe Dorsey, Stratton Leopold, Leonard Holmes, Daniel Albright, Tommy Alson, Harold Horne, Jim Barbee, Gene Howard, Raymond Foskey, Vicky Dyer, Jerry Rushing, Ken Flower, Gladys Hill, Ray Wilkes. **Længde:** 106 min. **Udl:** HTM Film. **Prem:** 5.9.80 – Palads.

Angi Vera

Instruktør: PÁL GÁBOR

Blandt Warszawa-pagtens medlemslande er Ungarn givetvis det behageliste at leve i. Her har man formået at skabe en slags marxistisk funderet velfærdsstat, hvor det er en offentlig hemmelighed, at de private initiativer blomstrer frodigt og opfindsomt bag den planøkonomiske facade. Butikkerne i Budapest har rigelige og alsidige vareudvalg, der er ingen grå uniformering i indbyggernes påklædning, og selv om der ikke hersker ytringsfrihed i vestlig forstand, er folk ikke bange for at udtale sig kritisk om styrets svagheder og fejl. Kontrasten til f.eks. befolkningens desillusionerede og depressive passivitet i nabolandet Tjekkoslovakiet er stor, og man tror gerne på, at den ungarske partichef János Kádár nyder udbredt og ægte folkeyndest.

Derfor er det et let begribeligt paradoks, at en film, som kritiserer stalinismens afhumanisering af individet, er produceret netop i den østeuropæiske nation, hvor stalinismens lange skygger er mindst mørke. Hvis »Angi Vera« udover at behandle en bestemt historisk periode også er en aktuel politisk kommentar – og hvorfor skulle Pál Gábor ellers have haft lyst til at lave den? – fortæller den noget negativt om situationen i Ungarn. Men selve den kendsgerning, at filmen eksisterer og er blevet set af masser af ungarere, siger samtidig noget positivt. Det system, der tåler at blive kritiseret for ikke at tåle kritik, kan ikke være totalt umenneskeligt.

Hovedpersonen hedder Angi Vera på ungarsk, hvor man skriver efternavnet først, og altså Vera Angi for os andre. Året er 1948, og Vera er 18 år, forældreløs, sygeplejeassistent og af et godt hjerte optaget af patienternes tarv. Derfor tager hun på et møde kritisk til mæle mod urimeligheder i driften af det hospital, hvor hun både arbejder og bor, og derfor får partiet, den mangehovede magt over alle magter, øje på hende. Vera er et engageret gemyt, Vera kan bruges, Vera skal på partiskole.

I 1948 er det nye Ungarn under opbygning, og det vil ikke bare sige materiel opbygning, men i høj grad også ideologisk. På partiskolen skal Vera og hendes udvalgte medelever fra mange aldersklasser lære at anskue verden ud fra de marxistiske begreber, og de skal samtidig gennemgå en slags moralsk oprustning, som man også kunne kalde moralsk fastfrysning. I det nye samfund er der ikke plads til fjant og fjas, her skal hårdt arbejde, streng disciplin og ubønhørlig konsekvens føre folket mod en gloriøs fremtid. Og ordet *føre* er netop det rigtige, for det er jo en udvalgt elite, som skal forestå skabelsen af det klasseløse samfund.

På den baggrund er det ikke så sært, at partiskolen er et særdeles humørforladt sted. Tonen er puritansk og autoritær, og eleverne må på møder stå skoleret til skarp ideologisk kritik i alles påhør, ligesom selvkritik er yderst velset. Det lugter af den skinbarlige Oxfordbevægelse og er ikke spor rart.

Men den familie- og hjemløse Vera befinder sig fint på skolen, som giver hende en social og kammeratlig ramme at fungere i samt helt enkelt et indhold i tilværelsen, og snart er Vera en flittig og artig mønsterelev. Uden at rumme et gran af nederdrægtighed cementerer hun sin partitroskab ved nederdrægtigt at være med til at angive en arbejder for »undergravende« aktivitet, men derefter mister hun alligevel fodfæstet på dydens og ideologiens (det er her ét fedt) trange sti, da hun på fæleste småborgerlige facon forelsker sig i en gift lærer og tilbringer en nat med ham.

Veronika Pap (i midten) i titelrollen i »Angi Vera«

Her er det så, at den offentlige selvkritik kommer bekvemt ind i billedet med en funktion nøje svarende til den katolske krikes skriftemål. På et møde, der udgør filmens centrale sekvens, bekender Vera sin synd og afsværger alle varme følelser for læreren. Han fjernes fra skolen, men Vera får sin syndsforladelse og er nu lutret og rede til at træde ind i karrieren som loyal partifunktionær, der ikke distraheres af elementære, uproduktive følelser.

Således handler »Angi Vera« om, hvordan den betingelsesløse ideologiske loyalitet tvinger et menneske til at begå moralsk forræderi mod andre og dermed mod sig selv, hvordan systemets repræsentanter opererer med angst, skyldfølelse og angiveri som en anden spansk inkvisition, og hvordan partidisciplinen æder sjæle op. Var »Angi Vera« blevet lavet i et vestligt land, ville nogle have stemplet den som koldkrigerisk antikommunistisk hetz, men relevansen i dens grundlæggende konflikt begrænser sig ikke til de såkaldt socialistiske lande. Det drejer sig jo helt klassisk om pligt over for tilbøjelighed, men med den væsentlige pointe, at den formodede pligt i virkeligheden er svigt, mens den formodede tilbøjelighed er den sande pligt. Og det er jo ikke kun i Ungarn, det være sig i 1948 eller i dag, at politik og etik har en kedelig tendens til at tørne mod hinanden.

»Angi Vera« er en begavet film med et væsentligt tema, og det giver den en ekstra dimension – og en ekstra tragik – at Vera ikke er en kynisk karrieremager, men virkelig besidder hjertets renhed og vil det gode. Veronika Papp spiller hende meget smukt og følsomt, og i det hele taget er filmen fyldt med gode og nuancerede psykologiske portrætter, som fjerner den milevidt fra den visualiserede politiske kronik. Den sørgmodige humor, som filmen også rummer, kan især i en helt fremragende skolefestsekvens lede tanken hen på det tjekkiske forårs Milos Forman og Jiři Menzel, og så er »Angi Vera« naturligvis – som alle ungarske film – udsøgt fotograferet i modne, tunge farver, som passer godt til den rolige og uanstrengte fortællerytme. Man behøver ikke at gemme på stygge koldkrigeriske tilbøjeligheder for at få øje på de rige kvaliteter i Pál Gábors film, men sender tværtimod en venlig tanke til den statslige ungarske filmindustri.

Ebbe Iversen

ANGI VERA
Angi Vera. Ungarn 1978. **P-selskab:** Mafilm, Objektív Filmstúdió. **P-sup:** Dezsö. **P-leder:** György Onódi. **Instr/Manus:** Pál Gábor. **Efter:** Roman af Endre Vészi. **Dramaturg:** Luca Karall. **Foto:** Lajos Koltai. **Kamera:** Gyula Kovács. **Farve:** Eastman. **Lys:** József Marton. **Klip:** Éva Kármentö. **P-tegn:** András Gyürky. **Ark:** Vera Mattheidesz. **Kost:** Zs. Éva Vargo. **Musik:** György Selmeczi. **Tone:** György Fék. **Medv:** Veronika Pap (Vera Angi), Arzsi Pásztor (Anna Trajáan), Éva Szabó (Mariá Muskát), Tamás Dunai (István André), László, Halász, Lászlo, Horváth, Teri Bod, Ági Dávid, Franciska Györy, Lászlo Kanalas, Flóra Kábár, Antal Konrád, Cabi Koszta, György Kölgyesi, Kati Marton, Imre Ráday, Tibor Varga, Zoltán Vadász, Ferenc Baracsi, József Bara, Vali Borbély, Laura Bökrönyi, Éva Deák, Dezsö, Füller, Pálma Gyimesi, Zsuzsa Högye, Péter Kerekes, Lászlo Lamanda, Éva Vadnsi, Lászlo Németh, István Pathó, Teréz Sántha, Gábor Schallinger, Annamária Szabó, Isrván Szilágyi, Pál Szöke, Mari Szür, Máté Tóth, Mátyás Usztics. **Længde:** 96 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 1.9.80 – Grand.

Monty Python's Life of Brian – Et herrens år

Instruktør: TERRY JONES

Oprindeligt havde Monty Python-gruppen tænkt sig at gå Griffith, DeMille, Duvivier, Pasolini, Dreyer og Jens Jørgen Thorsen i bedene og lave en film om Jesu liv med titlen »Jesus Christ – Lust for Glory«. De havde endda et par gode ideer, som f.eks. en scene, hvor Jesus og hans tolv disciple (what? No kangaroos?) på Askeonsdag midt i påskeugen forsøger på at finde en restaurant med et bord til tretten. Efter flere forsøg finder de en, der er villig til at stille fire borde sammen, så de kan afholde den hellige nadver på behørig vis. Ved studier i Biblen fandt de imidlertid ud af, at Jesus hverken var synderlig morsom eller latterlig, men derimod »a bloke who generally seemed to have the right sort of ideas«. Hvad var det så, der var så fascinerende ved dette emne?

I 1930 udgav to unge englændere, W. C. Sellars og P. J. Yeatman, en bog med titlen, »1066 and All That, a Memorable History of England, Comprising All the Parts You Can Remenber, Including One Hundred and Three Good Things, Five Bad Kings, and Two Genuine Dates«, en publikation, der omgående sikrede de to forfattere en plads blandt det engelske sprogs største humorister. Som det fremgår af titlen var bogens grundlæggende idé at rekonstruere Englands Historie udfra, hvad man kunne huske fra skoletiden, inklusive lærerens kæpheste og skolebøgernes uklare og stereotype fraseologi à la »mens kongemagten styrkedes, gik det tilbage for adelen«. Denne indfaldsvinkel er et af grundelementerne i »Monty Python's Life of Brian«. Det er hverken kristendommen eller Jesu liv, der er latterlige, men derimod vores vesteuropæiske, vanekristne, rudimentære erindringer derom, der er ovenud latterlige. Følgelig er »Life of Brian« menigmands socialrealistiske udgave af »Dagligdag i Jødeland på Jesu tid« bygget på erindringer fra kristendomskundskabsundervisningen i underskolen. Vi præsenteres således for et Jødeland år 33« about tea time«, som vi alle kan nikke genkendende til med vor skolegang i hukommelse. Det er fuldt af profeter, eremitter, spedalske, samt grusomme romere. Man bryder ind midt i bjergprædikenen. Vi erindrer alle fra skolen, at titusinder hørte Jesus ved den lejlighed, men selv forstod vi ikke et kuk i tredie klasse. Det samme er tilfældet her, dog fortrinsvis grundet på de akustiske forhold. Når Jesus siger: »Blessed are the peacemakers«, høres det i de yderste rækker som: »Blessed are the cheesemakers«. »What's so special about the cheesemakers?« spørger en person. En anden, som er bedre kendt med profeternes stil, forklarer: »It is not supposed to be taken literally, it refers to all manufacturers of dairy products«. Betænk ret, hvilke konsekvenser, det får at være en helbredt spedalsk, »an ex-leper«. I årevis har man kunnet snylte på samfundet som spedalsk, idet alle havde medlidenhed med en, så pludselig møder man Jesus og bliver helbredt i en alder af 35 år, og står så sund og frisk, men uden uddannelse!

Vi erindrer alle fra bibelhistorien, hvordan profeternes må have været en af de stærkeste fagforeninger. De stod på ethvert gadehjørne og udgød deres uforståeligheder. Her er Michael Palin som »a boring prophet«: ... there shall be at that time rumours of things going astray, and there shall be a great confusion as to where things really are, and nobody will really know where lieth those little things with a sort of raffia-work base that has an attatchment. At this time a friend shall lose his friend's hammer, and the young shall not know where lieth the things possessed by their fathers, that their fathers put there only just the night before about eight o'clock«. En herlig parodi på en anglikansk præst, der improviserer over King James's Bible.

Indimellem tager andre erindringer fra skoletiden dog overhånd, som i scenen, hvor vi overværer en offentlig stening i Jerusalem. Kvinder har ikke adgang til en sådan, så følgelig er størstedelen af publikum kvinder forklædt som mænd bag store fuldskæg (hvilket i Monty Pytho-regi naturligvis vil sige: mænd forklædt som kvinder forklædt som mænd...). Inden steningen kan begynde, skal ypperstepræsten oplæse dommen, og selvfølgelig er der en af tilskuerne, der ikke kan nære sig og kaster en sten, inden der er givet grønt lys. Straks vender ypperstepræsten sig og siger gravalvorligt: »Now, who threw that stone?... Come, come, who threw that stone?« Scenen er pludselig vendt fra en hollywoodsk bibelhistorierekonstruktion til en velkendt skolestuesituation: vikaren (hvis man har gået i folkeskolen i 6o'erne, læs læreren), der ikke vil læse højt, før han har fået at vide, hvem der smed tavlekluden i nakken på ham. Og folkemængden reagerer ganske som en skoleklasse. Efter en kort fnisen råber de alle; »She did it!« i falset for dernæst at gå ned i gravbas og råbe: »he did it!« Med en autoritativ håndbevægelse sendes synderen skyldbetynget ned i bageste række. Denne scene er i sig selv en perle af en Monty Python-sketch opbygget efter et velgennemprøvet mønster: kombinationen af to hinanden helt uvedkommende institutioner eller situationer, hvoraf opstår en hylende morsom syntese.

Terry Jones, Sue Jones-Davies og Michael Chapman i »Et herrens liv«

Nøjagtig den samme opbygning og referenceramme finder vi i scenen, hvor Brian maler »Romans go home« på byens mure og bliver overrumplet af en romersk patrulje. Brian har nemlig problemer med den latinske grammatik og bliver gennemterpet af den romerske officer, indtil han får rettet »Romanes eunt domus« til »Romani ite domum«, som han så beordres til at skrive hundrede gange inden solopgang.

Disse små næsten selvstændige sketches kommer filmen igennem i et jævnt tempo og bevirker, at der stort set ingen døde punkter er. Når »Monty Python's Life of Brian« som helhed alligevel ikke er så god som »Monty Python and the Holy Grail«, skyldes det, at selve handlingen, historien om Brian, ikke er så velegnet et materiale som Arthur-legenden. Historien forekommer for rimelig og sammenhængende. Det er lidt uheldigt, at publikum faktisk morer sig bedst, hver gang historien går i stå og en eller anden sindsyg situation udvikler sig. De komiske situationer burde nemlig befordre handlingen, ligesom de gør i »The Holy Grail«, hvor de enkelte episoder er bygget op over et gag eller to. Bevares, også den egentlige handling indeholder megen komik. Terroristgruppen, Brian bliver medlem af, og som bringer ham i karambolage med romerne, kalder sig The People's Front of Judaea og bliver rasende, hvis man blander dem sammen med den rivaliserende gruppe The Popular Front of Judaea, som de hader endnu mere end romerne. Det komplicerer omgangen med disse terrorister yderligere, at de mindre begavede medlemmer ofte har svært ved at huske, hvilken en af grupperne, de selv tilhører. De tilbringer deres hemmelige møder med at udarbejde resolutioner mod romerne, hvor de til ære for gruppens aktive feminister har svarlige problemer med at udfærdige dem i overensstemmelse med m/k-reglerne. Men også disse scener efterlader en lidt flad fornemmelse, skønt de er morsomme; thi når de har fået afleveret deres hip til kvindebevægelsen og terroristerne og situationen har udviklet sig til det glade vanvid, må de ned på jorden igen og foretage sig noget tilnærmelsesvis konstruktivt for at bringe historien videre. Det virker skæmmende, som når Groucho Marx bliver til grin.

Når »Monty Python's Life of Brian« alligevel kommer til at stå som en perle i erindringen, skyldes det sikkert, at slutscenen er fil-

mens toppunkt. Sammen med omkring et hundrede andre er Brian blevet korsfæstet. Ved siden af ham hænger Eric Idle, Monty Python-gruppens ekspert i kvinder og optimister, som for at trøste Brian bryder ud i sang:

Some things in Life are bad,
They can really make you mad,
Other things just make you swear and curse.
When you're chewing on Life's gristle, don't grumble – give a whistle,
And this'll help things turn out for the best,
And always look om the bright side of Life... (fløjt).
Always look on the light side of Life... (fløjt).
If life seems jolly rotten, there's something you've forgotten,
And that's to laugh and smile and dance and sing.....
Always look on the bright side of Death,
Just before you draw your terminal breath,
Life's a piece of shit, when you look at it,
Life's a laugh and Death's a joke, it's true,
You see, it's all a show, keep them laughing as you go,
Just remember that the last laugh is on you,
And always look on the bright side of Life...

Kameraet bevæger sig bort og afslører efterhånden en hel hær af syngende, glade korsfæstede. Det er en apokalyptisk hollywood-happy-end, man sent glemmer.

Ul S. Jørgensen

MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN – ET HERRENS ÅR
Monty Python's Life of Brian. England 1979. **P-selskab:** Hand Made Films. **Ex-P:** George Harrison, Denix O'Brian, Tarak ben Ammar. **P:** John Goldstone. **As-P:** Tim Hampton. **Instr:** Terry Jones. **Instr-ass:** Jonathan Benson. **Manus:** Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin. **Foto:** Peter Biziou. **Kamera:** John Stanier. **Farve:** Eastman. **Klip:** Julian Doyle. **Ark:** Roger Christian. **P-tegn/Animation:** Terry Gilliam. **Kost:** Hazel Pethig, Charles Knode. **Musik:** Geoffrey Burgon. **Sange:** »Brian« af André Jacquemin, David Howman, med Sonia Jones; »Bright Side of Life« af og med Eric Idle. **Tone:** John Foster, Garth Marshall, Hugh Strain. **Medv:** Terry Jones (Mandy/Brians mor/Colin/Simon/Bob Hoskins/Helgenagtig forbipasserende), Graham Chapman (1. vise mand/Brian/Biggus Dickus), Michael Palin (2. vise mand/Mr. Big Nose/Francis, en revolutionær/Mrs. A., der kaster den anden sten/Helbredt spedalsk/Ben, en gammel gange/Pontius Pilatus/En profet/Eddie /Nisus Wettus), John Cleese (3. vise mand/Dirk Reg, leder af Judean People's Front/Jødisk embedsmand ved stening/Centurion/Arthur), Eric Idle (Mr. Cheeky/Stan kaldet Loretta/Harry the Haggler/Kvinden der kaster den første sten/Intenst kedsommelig ung mand/Otto/Fangevogter/Mr. Frisbee III), Terry Gilliam (»Another Person Further Forward«/En revolutionær/Maskeret mand/»Blood and thunder«-profet/Geoffrey/Fangevogter), Ken Colley (Jesus), Gwen Taylor (Mrs. Big Nose/Kvinde med sygt æsel/Ung pige), Terrence Bayler (Gregory/En revolutionær/Maskeret mand/Dennis), Carol Cleveland (Mrs. Gregory/Elsie), Charles McKeown (»Man Further Forward«/En revolutionær/Maskeret mand/Stig, romersk soldat/Fnisende soldat/Blind mand/Falsk profet), Sue Jones-Davis (Judith), John Young (Stebner/Forbipasserende), Bernard McKenna (Assistent ved stening/En revolutionær/Maskeret mand/Fnisende bagt/Parvus, en centurion), Andrew MacLachland (Anden assistent ved stening/En revolutionær/Maskeret mand/Fnisende vagt/Forbipasserende), Neil Innes (Samaritaner), John Case (Gladiator), Chris Langheim (En revolutionær/Maskert mand/Fnisende vagt/Alfonso), Charles Knode (Forbipasserende), Spke Milligan (Spike), George Harrison (Mr. Papadopoulis). **Længde:** 93 min. **Udl:** CIC. **Prem:** 25.8.80 – ABCinema + Bio Trio.

Margarita Terehova i scene fra »Spejlet«

Spejlet

Instruktør: ANDREJ TARKOVSKIJ

I science fiction-filmen »Solaris« (1972) fortalte Tarkovskij om en sælsom planet, der så at sige psykoanalyserede menneskene på den rumstation, der var sendt op for at udforske den. Videnskabsmændene løste ikke planetens mysterium, men blev klogere på sig selv, konfronteret med deres inderste fortrængninger. I nogle fascinerende scener fik hovedpersonen lukket op for sin traumatiske barndom, men helt fik han ikke hold på fortiden, og filmen forlod ham i et uforglemmeligt galaktisk crane-shot af hans barndomsverden, der nu lå som en ø midt i Solaris' lunefulde ocean.

Med »Spejlet« (1974), der omsider har fået danmarkspremiere, gør Tarkovskij et nyt, endnu mere ransagende forsøg på at analysere den dunkle barndomsverden, gennem en grandios selvbiografisk/dokumentarisk fantasi over fortiden, der – som Faulkner har sagt – aldrig er død, den er ikke engang fortidig.

Han har selv betegnet filmen som en selvbiografisk bekendelse. Han søger, gennem kunstens troldspejl, at se tilbage på en barndom, hjemsøgt af privat familiær og almen politisk uro. Han levede alene med sin mor i et hus i kunstnerkolonien Peredelkino uden for Moskva, og de hutlede sig igennem Stalintiden med de store udrensninger og krigen.

Filmen er blevet modtaget endnu mere unådigt af de officielle kunstbedømmere i Sovjet end Tarkovskijs øvrige film. Den blev kritiseret for dunkelhed og pessimisme og placeret i den såkaldte tredie kategori, ensbetydende med stærkt begrænset distribution og ingen økonomisk gevinst til kunstnerne. Filmen er da klart nok også milevidt fra sovjetkulturens partiforeskrevne dogmer om socialistisk realisme, der med enkle og forståelige midler skal bidrage til de brede massers socialistiske sindsligevægt og optimisme.

Det er vel ikke så meget, fordi filmen i et par scener antyder stalintidens kollektive frygtneuroser og giver et uheroisk billede af Den store Fædrelandskrigs æra. Det er nok mest fordi den i sin form og tematik fremstår som et søgende, famlende stykke mystik, et drømmesyn om tiden, naturen, menneskene, historien, stedvis en berusende panteistisk vision, der udmærker sig ved alt andet end klarhed og som nødvendigvis må skabe forvirring hos tilskueren. Og det er vel netop den uhåndgribelige, så at sige eksistentielle tvivl, som er den største trussel mod det ortodokse sovjetiske verdensbillede.

I vores del af verden, hvor der ikke ligger nogen speciel kulturpolitisk pointe i at lave et mangetydigt, abstrust kunstværk, kan man i nogenlunde lige høj grad fascineres og irriteres af Tarkovskijs spejlbilleder. Det danske program til filmen rummer et detaljeret handlingsreferat, som indirekte peger på, at filmens forløb er svært at overskue. Der er vel næppe tvivl om, at det har været en meget nødvendig og personlig film for Tarkovskij. Men som tilskuer kan man godt beklage, at den ikke nåede til større afklaring, inden den blev realiseret. Handlingen – med dens tidsskift og kalejdoskopisk monterede indstillinger og scener – forekommer unødigt vanskelig at følge. Den intense atmosfære, de komplekse tids- og drømmebilleder kunne godt, som vi har oplevet det i Tarkovskijs øvrige film, været forenet med et mere koncist fortællende forløb. Der er ingen pointe i at sætte publikum til at granske et handlingsreferat.

Filmen lægger derfor i endnu højere grad end de foregående Tarkovskij-film op til at blive tolket, få læst og påskrevet af beredvillige kritikere. Og her er nok at tage fat på.

Man kan pege på filmens skildringer af mennesket i pagt eller modstrid med naturen; eller på filmens implicite kommentarer til de politiske forhold; dens komplicerede fortæller-holdning (med den usynlige jeg-fortæller, instruktørens alter ego, underlagt billedforløbet); dens fantasifulde visuelle stream of consciousness; dens motiviske rigdom og billedkunstneriske allusioner (bl.a. til Brueghel og La Tour); dens instruktørbiografiske finesser (instruktørens mor spiller moderen som gammel, instruktørens far strukturerer filmen med oplæsning af sine digte); dens tematiske rollefordeling (samme skuespillerinde som den unge moder og som hustruen). Man kan også hæfte sig ved, at drengen flere gange ser i et billedværk om Leonardo da Vinci (sådan som klassisk malerkunst i det hele taget

spiller en stor rolle i alle Tarkovskijs film) og – med et uvilkårligt »Aha!« – pege på, at selveste Freud, såmænd, i en afhandling om den gamle maler, søgte at forklare hele Leonardos kunst og virksomhed ud fra hans barndom, som han havde tilbragt alene med moderen, forladt af faderen, altså i samme situation som den lille Andrej (i filmen Aleksej).

Men mest kan man måske fristes til blot at nyde filmens visioner og refleksioner, uden at prøve at trænge om bag spejlet. For det er måske først og fremmest en film for instruktørens egen skyld.

I hvert fald fremstår han i sin nyeste film, »Stalker« (1979), igen som en mere publikumsvendt men lige fascinerende kunstner. »Stalker«, der er baseret på en fortælling af Strugatskij-brødrene, to af Sovjets førende science fiction-forfattere, fortæller en simpel fabel, men i en urovækkende, associativ indpakning. Filmen, der er produceret af Mosfilm i samarbejde med Zweites Deutsches Fernsehen i Wiesbaden-Mainz, handler om en enfoldig særling ved navn Stalker, der bor i et trøstesløst område med sin kone og lille datter. I den umiddelbare nærhed ligger et ingenmandsland, en forbudt, militærbevogtet zone, hvor muligvis en meteor er faldet ned eller et videnskabeligt eksperiment forulykket. Engang har Stalker, der kender området, ført illegale rejsende ind i zonen, hvad der skaffede ham en fængselsstraf. Til sin kones bekymring indvilliger han nu i igen at fungere som guide for en forfatter og en videnskabsmand, der er nysgerrige efter at erfare, hvad der gemmer sig derinde.

I en række intense sekvenser, hvor Tarkovskij demonstrerer sit store talent for med en særegen drømmeagtig langsomhed at gøre det almindelige mystisk, skildres de tre mænds ekspedition, som til sidst fører dem frem til en underjordisk lokalitet, måske oprindelig et laboratorium, hvor – ifølge Stalker – ens inderste ønske vil blive opfyldt. Hermed bryder konflikterne mellem de tre mænd ud, og det afklares aldrig, hvad der er zonens hemmelighed, eller om der overhovedet huserer så okkulte kræfter, som Stalker hævder.

Filmen fremtræder som en virtuos variation over »Solaris«' emne: Udforskningen af den gådefulde omverden er blot en udforskning af os selv.

Peter Schepelern

SPEJLET
Zerkalo. USSR 1974. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Andrej Tarkovskij. **Instr-ass:** L. Tarkovskaja, V. Harcenko, M. Cugunova. **Manus:** Aleksandr Misarin, Andrej Tarkovskij. **Digte:** Skrevet og læst af Arsenij Tarkovskij. **Fortæller:** Innokentij Smoktunovskij. **Foto:** Georgij Rerberg. **Kamera:** A. Nikolaev, I. Stan'ko. **Farve:** Sovcolor. **Lys:** V. Gusev. **Klip:** L. Fejginova. **Ark:** A. Merkulov. **Dekor:** Nikolaj Dvigubskij. **Kost:** N. Fominoj. **Sp-E:** Juri Potapov. **Musik:** Eduard Artem'ev; J. S. Bach, Henry Purcell, Giovanni Battista Pergolese. **Tone:** Semen Litvikov. **Medv:** Margarita Terehova (Aleksejs mor/Aleksejs kone), L. Tarkovskaja (Aleksejs mor som gammel), F. Jankovskij (Aleksej som 5-årig), I. Danil'cev (Aleksej som 12-årig/Ignat, Sleksejs søn), Oleg Jankovskij (Aleksejs far), Nikolaj Grin'ko (Mand i trykkeri), Alla Demidova (Lisa, kvinden i trykkeriet), Jurij Nazarov (Militær instruktør), Anatolij Solonicyn, Tamara Ogorodnikova, Jurij Sventikov, T. Resetnikova, E. Del'boske, L. Korrecer, A. Gut'erres, D. Garcija, T. Pames, Teresa Del'boske, Tat'jana Del'boske. **Længde:** 106 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 11.7.80 – Grand.

Kort sagt

Filmene set af
Per Calum (P.C.) Peter Schepelern (P.S.)
Ebbe Iversen (E.I.) Asbjørn Skytte (A.S.)
Ib Monty (I.M.)

ATTENTAT

Instruktør: BENT CHRISTENSEN

Med jævne mellemrum undfanges den idé, at man også hjemme i det lille, provinsielle Danmark må kunne lave en moderne effektfuld kriminalfilm i stil med de utallige udenlandske produkter, biograferne er fulde af. Mest succesrigt blev ideen hidtil realiseret i Højlund Carlsens »Nitten røde roser«. Bent Christensen og Det danske filminstitut har åbenbrt ment, at tiden var inde til at prøve igen, men man kan godt forestille sig – og må i hvert fald håbe – at »Attentat« (efter et manuskript af Poul-Henrik Trampe) for en tid vil virke dæmpende på flere initiativer i denne genre. Det værste, man kan sige om filmen, er måske, at den kalder på, ja nærmest trygler om, at anmelderen med spids pen for 117. gang skal samle sine allermest sarkastiske giftigheder og med kirurgisk elegance dryppe dem i såret. Men ved udsigterne til endnu engang at skulle harcellere over totalt atmosfæreforladt, fornemmelsesblottet instruktion af et usammenhængende, aldeles urimeligt og utroværdigt manuskript, giver man træt op. Stuntnonsens, uægte spænding, flade personer – dansk film! (Danmark 1980). P.S.

DÆMONERNE FRA ALCACER-KIBIER

Instruktør: JOSÉ FONSECA COSTA

Titlens Alcacer-Kibir er en nordafrikansk ørken, hvor den unge portugisiske konge Don Sebastian faldt under et slag i 1578, og hvorfra han ifølge legenden en dag vil vende tilbage for at redde Portugal. Hvem kunne nu vide det? Formentlig meget få på vore breddegrader, og man ved det heller ikke efter at have set filmen, men kun efter pligtskyldigst at have gransket det skriftlige materiale, der ledsager den. »Dæmonerne fra Alcacer-Kibir« er nemlig en stort set ubegribelig film, hvis historie om en gøglertrups omflakken blandt oprørske bønder og undertrykkende magthavere i det sydlige Portugal klart nok har et politisk-revolutionært ærinde, men som i øvrigt er fyldt til randen med sære ritualer, mystiske myter og anstrengende retorik. Mest er den vel beslægtet med de brasilianske Cinema Novo film, men mangler deres medrivende dynamik og er til gengæld både teknisk primitiv og meget selvhøjtidelig. Laves der mon ikke bedre film i Portugal? (Os demunios de Alcacer-Quibir-Portugal 1975). E.I.

FAGRE VOKSNE PIGE

Instruktør: NICHOLAS SGARRO

På grund af mangelfuld research ved jeg ikke, om ludere med hjerter af guld er særligt udbredte i virkeligheden, men inden for filmen er denne manifestation af mandlige ønskedrømme utroligt sejlivet. Her dukker den nu op igen i filmatiseringen af den amerikanske luksusprostituerede Xaviera Hollanders frimodige erindringer »The Happy Hooker«. De kunne nok i bedste fald have været udgangspunkt for en film med sund sanselighed og veloplagt vulgaritet, men af uransagelige grunde har man valgt at gøre »Fagre voksne pige« så pæn og ærbar, som emnet overhovedet tillader. Det kan umiddelbart virke sympatisk, at man ikke snager pornografisk i prostitutionens intimiteter, men da man ikke har haft noget andet at sætte i stedet – f.eks. et kritisk syn på påstanden om lykkelige ludere – bliver filmen kun en gumpetung og uvittig komedie. Den er end ikke pirrende, og som Xaviera Hollander har Lynn Redgrave en distraherende lighed med en transvestit. (The Happy Hooker – USA 1975). E.I.

FREDAG DEN 13.

Instruktør: SEAN S. CUNNINGHAM

Der appelleres i disse år hæmningsløst til biografernes teenage-publikum i to genrer, disco-filmene, og de blodtørstige gysere, hvori forene er jævnaldrende med publikum. Og en dag undgår vi vel ikke alliance mellem dem. Men »Fredag den 13.« er det rene, destillerede gys. Sean S. Cunningham, hvis femte film det er, slipper en sindssyg morder løs blandt syv unge mennesker, der er ved at forberede en sommerlejr, og en efter en dræbes de på de mest bestialske og varierede måder. Det redegør filmen omhyggeligt og detailleret for, og der er heller ikke sparet på de obligate skrækeffekter i form af tomme huse, uvejr, strømsvigt, klaprende døre etc. Det må indrømmes, at instruktøren administrerer skrækeffekterne med et vist håndelag, men filmen kommer aldrig ud over Grand Guignol-stilen, og den irrationelle angst og usikkerhed, som genrens mestre kan hensætte os i, får den aldrig frembragt. (Friday the 13th – USA 1980). I.M.

HVAD VIL DU HA'

Instruktør: SIDNEY LUMET

Kun en gang tidligere har Sidney Lumet forsøgt sig med en komedie, den aldrig i Danmark viste og efter sigende mislykkede »Bye Bye Braverman«, og »Hvad vil du ha'« bekræfter da også, at komedien ikke just er Lumets felt. Heller ikke når der som her er tale om en meget aggressiv variant af slagsen. Ej heller skønt Lumets film hjælpes godt på vej af den herhjemme ukendte komiker Alan King, der med veloplagt talent giver rollen som en amerikansk tycoon, et hensynsløst magtmenneske, begavet og forkælet og væn-

net til at få sin vilje i alle spørgsmål. Filmen er en komedie om kønnenes kamp, som den udspilles mellem denne jødiske finansfyrste og hans mangeårige elskerinde Bones, der en dag forlader ham træt af mandens luner. Han vil have hævn, og hun svarer igen ved for åben TV-skærm at fortælle om ham og hans metoder, hvorefter han ender i sygesengen med et hjertetilfælde. På hospitalet forenes parret. Ali MacGraw (som jeg noterer mig en lidt irrationel svaghed for) kan ikke stille meget op med sin rolle, ejer måske heller ikke egentligt talent ud over en trods alt væsentlig »nærværenhed«, som her langt fra er nok. Men Alan King er et stort lyspunkt i denne ujævne film, og det vil være urimeligt om han ikke får lov til at folde sit indlysende talent ud i andre film af bedre instruktører. (Just Tell Me What You Want – USA 1980). P.C.

Bernadette Peters og Steve Martin i »The Jerk«

HVEM SA' FJOLS

Instruktør: CARL REINER

Den amerikanske komiker Steve Martin *kan* være et grinagtigt fjollehoved, men der er unægtelig langt mellem snapsene i »Hvem sa' fjols«, og det ansvar kan han ikke løbe fra. Ideen til filmen er hans, han har været med til at give manuskriptet den drejning, han har fundet mest fordelagtig for sin egen komiske fremtræden, og han har sørget for at være med i så at sige hver eneste meter af filmen. Der fortælles om en tåbelig hvid mand, der er vokset op blandt fattige sorte. Siden begiver han sig ud i den (h)vide verden for at søge lykken, og en opfindelse, der holder briller på plads gør ham til millionær. Senere går han i hundene, da brugerne af hans opfindelse bliver skeløjede og gennem en retssag ruinerer ham, men den hjertensgode negerfamilie, der har opfostret ham finder ham og sørger atter for hans lykke. Filmen svinger usikkert mellem mange former for komisk udfoldelse, og visuelt er den tilsvarende rodet, men momentvis synes der dog at være et ægte komisk talent i Steve Martin, og med et strammere konstrueret manuskript og en mere disciplineret instruktør kan komikeren måske vise sig at blive et grinagtigt bekendtskab, ikke mindst fordi han i nogle scener med Bernadette Peters viser at han ejer et uskyldigt og stilfærdigt lune. (The Jerk – USA 1979). P.C.

I WANT TO HOLD YOUR HAND

Instruktør: RICHARD MARQUAND

Beretningen om the Beatles' tidlige magre år i Liverpool og Hamburg inden det store gennembrud i begyndelsen af 1960'erne skulle være oplagt filmstof, på én gang en musikalsk appel til tilskuernes nostalgi og en Askepothistorie om først at gå grueligt meget ondt igennem og så blive berømt. Men selv om denne film har investeret betydelig omhu i at skabe et autentisk virkende tids- og miljøbillede, er dens skildring af de unge Beatles uden charme eller smittende entusiasme. Man har fundet skuespillere, der ligner Lennon, McCartney, Harrison og Starr rimeligt godt, og man har fundet musikere, som kan efterligne deres musik meget præcist. Men filmen bliver netop hængende i det udvendigt og mekanisk kopierende, den har slet ingen sjæl, og i passager er den nærmest uvenlig i sit portræt af især John Lennon – måske fordi filmfolkene er blevet rådgivet af Pete Best, den oprindelige Beatles-trommeslager, som blev vraget lige før gruppens gennembrud. (The Birth of the Beatles – England 1979). E.I.

KÆLDEREN

Instruktør: PETER FOLEG

Både den danske titel og, endnu mere, originaltitlen lover langt mere end filmen kan holde. Begge titler spænder forventningerne, til hvilke skrækkelige ting, der gemmer sig i den kælder i det gamle hus i det solbeskinnede Californien, men godt en halv time inde i historien røbes det, at titelpersonen er frugten af et blodskamsforhold, et isoleret og umælende væsen, der dog viser sig at rumme stærke følelser for moderen, der selvfølgelig må hedde Virginia. Hvorfor dette væsen i øvrigt skulle finde på at myrde to af tre indlogerede unge piger er helt uden nogen form for logik, som så meget andet i filmen, hvis største krav på dansk interesse (ud over at være en verdenspremiere i København), og filmens eneste gys, er de autentiske billeder fra den danske koloni Solvang, der viser sig at være en ond parodi på den mest ondsindede postkortidyl, man kan forestille sig. (The Unseen – USA 1980). P.C.

MENNESKEJAGT I NEW YORK

Instruktør: ROBERT BUTLER

Der er efterhånden lidt for mange film, der elsker at hade New York. Holdningen er ret beset ikke mindre poppet-indsmigrende end den, der ligger bag »I Love N.Y.«-pr.-kampagnerne. Det fornemmes tydeligt i en så overfladisk og sensationalistisk film, som Robert Butlers, der lader en psykopat kidnappe en 15-årig pige for at hævne sig på en byggespekulant. Men kidnapperen får fat i en forkert pige, og den forkerte piges far, der er eks-betjent, tager sagen i sin egen hånd. Han får til gengæld en psykopat fra politiet på nakken. Den egentlige skurk i filmen er imidlertid byen New York, der skildres som et inferno af vold og vanvid. Men de trøstesløse ruinlandskaber i South Bronx og kloaksystemet under Central Park er kun anvendt som smarte kulisser for en alt for udspekuleret og utroværdig historie. (Night of the Juggler – USA 1980). I.M.

NATTELEGE

Instruktør: ROGER VADIM

Roger Vadims berømmelse er nok mere knyttet til hans talent for damer end hans talent for film. Han var som bekendt lige ved at overgå vorherre, da han skabte Brigitte Bardot i »Gud skabte kvinden« helt tilbage i 1956. Blandt hans andre fund er Catherine Deneuve og Jane Fonda samt den danske Annette Strøyberg, med hvem han i sin tid havde nogle aldeles ufarlige forbindelser. Hans senere film bærer præg af en aldrende Casanovas krise, og »Nattelege«, der lancerer den søde, men måske ikke ligefrem bragende talentfulde Cindy Pickett, giver bestemt ikke anledning til at tage Vadim mere alvorligt som filminstruktør, men man kan vel se værre film. Historien om hvordan den unge kvinde, alene hjemme i sin luksuøse villa, overvinder de seksualneuroser, som en voldtægt i teenage-årene har resulteret i, vil næppe blive accepteret af den psykiatriske sagkundskab, men det publikum, som er fortrolig med thrillerens genre-klicheer, vil føle sig på sikker – og ganske underholdende – grund. (Night Games – USA 1979). P.S.

NÅR EN MORDER RINGER

Instruktion: FRED WALTON

Waltons debutfilm lægger sig klart i »Halloween«s kølvand, men er bl.a. på grund af en noget rodet struktur ikke nær så vellykket. Historien afvikles i tre skarpt adskilte sekvenser. Første del fortæller om den unge babysitter (Carol Kane), der chikaneres af mystiske telefonopkald, og her demonstrerer Walton et ganske sikkert håndelag for at skabe uhygge, men lader desværre sekvensens clou – at morderen hele tiden har befundet sig i huset – fise ud i en fortællemæssigt billig chokeffekt, der snyder såvel i tid som i point-of-view. I anden del følger man morderen, der syv år senere er undveget fra psykopatforvaringen, og parallelt hermed en politimand, der i mellemtiden er blevet privatdetektiv, og som sætter sig for – ikke at fange ham igen, men simpelthen likvidere ham. Tredie del fokuserer atter på Carol Kane, der nu selv er blevet mor til to børn, og som nu igen hjemsøges af morderen. Det er især andendelen, der træder nye veje i sit forsøg på at give en psykologisk forklaring af morderen som en isoleret, kontaktsøgende og tragisk eksistens, men fejlen er, at dette portræt slet ikke matcher med det bestialske børnesønderrivende udyr, som vi ser i første og tredie del. Trods disse indvendinger holder filmen dog interessen fanget hele vejen, og i Charles Durnings spændende fremstilling af politimand/privatdetektiven er der ansatser til en nøjere granskning af motiverne end sædvanligt. (When a Stranger Calls – USA 1979). A.S.

– OG KUN I PARIS

Instruktør: FRANK D. GILROY

Den første time af filmen er en meget velskrevet og veliscenesat komedie om en selvsikker og naiv amerikansk manuskriptforfatter, der for første gang kommer til Paris. Han skal doktorere på et sygt manuskript og får attacheret en påtrængende chauffør, som forfatteren imidlertid får mere og mere tilovers for. Det er også chaufføren, der får knyttet en forbindelse mellem forfatteren og en mysteriøs englænderinde. Efterhånden som dette forhold udvikles glider filmen over i det mere stereotypt romantiske. Men der er dog reserveret en ganske fiks pointe. Wayne Rogers er glimrende som amerikaneren i Paris, men det er især den tidligere stuntman Jack Lenoir, der som chaufføren debuterer som skuespiller, der holder ens interesse vedlige. Han får et ret nuanceret menneske ud af chaufføren, og ham vil man huske, når andre fine enkeltheder i den lille og ganske præcise komedie er glemt. (Once in Paris – USA 1978). I.M.

ROADIE

Instruktør: ALAN RUDOLPH

Det er unægtelig vanskeligt at se, at det er instruktøren af den lavmælte og inciterende blues-fabel »Husk mit navn«, der har lavet denne støjende, groteske og ikke så lidt vulgære boy-meets-girl-komedie i rockmiljø. Drengen er en roadie, pigen en groupie, men ingen af dem er stærkt typiske, og det er det sjoveste i filmen, der naturligvis også byder på musik (af bl.a. Roy Orbison, Hank Williams jr. og Alice Cooper). Ikke så sjældent falder filmen ned på det pinligt-flove plan, især i nogle scener med Art Carney som roadiens far. De er på et helt dansk niveau. Men den tykke sanger Meat Loaf, der i mere rolige øjeblikke kan ligne en søn af Orson Welles, udtrykker en ganske indtagende troskyldighed, og Kaki Hunter får også en sjov pige ud af groupien, der har en drøm om at lade sig deflorere af Alice Cooper. (Roadie – USA 1980). I.M.

SIDSTE GIFTE PAR I AMERIKA

Instruktør: GILBERT CATES

Paul Mazurskys »Bob & Carol & Ted & Alice« var et af de smukkeste og vittigste forsøg på et forsvar for ægteskabet i en promiskuøs tid.

George Segal og Natalie Wood i »Sidste gifte par i Amerika«

Og det er dette forsvar, som Gilbert Cates uden synderligt held, søger at ajourføre i sin komedie om et midaldrende ægtepar fra den højere californiske middelklasse, der smittes af den grasserende skilsmissesyge, men som finder sammen til sidst. Intet i filmen er overbevisende, og George Segal og Natalie Wood er spærret ind i en forceret, overfrisk og let neurotiseret lystspilstil, der gør dem til et par helt syntetiske repræsentanter for en i forvejen artificiel tilværelsesform som den californiske. Filmen flirter med erotisk frisind i den 'voksne' dialog, men både dens angreb på og forsvar for ægteskabet er skinmanøvrer. Eneste lyspunkt er Dom de Luise i en birolle som blikkenslager med lyst til scenen. (The Last Married Couple in America – USA 1979). I.M.

STOL PÅ MIG

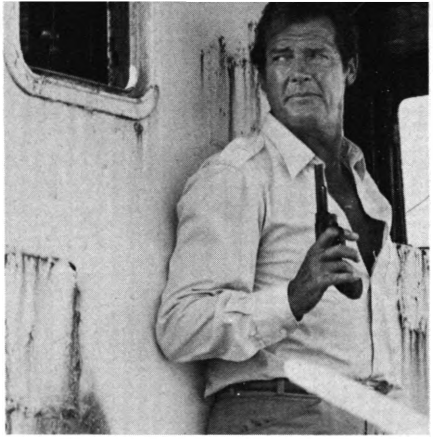
Instruktør: JEROME HELLMAN

Hellman, der tidligere har været producent på film som Schlesingers »Midnight Cowboy« og Ashbys »Coming Home«, debuterer med denne stilfærdige film, der nydeligt og troværdigt fortæller om en kvindelig læge (Marsha Mason), der får en 17-årig knoglekræftramt pige som patient. Det intrikate emne behandles først og fremmest med takt, men netop derfor virker det utilfredsstillende, at en historie om uhelbredelig sygdom og langsom, men sikker død slutter som et debatindlæg om dødshjælp. Så meget mere ejendommeligt som filmtitlens 'løfter' ikke er af denne art. Filmen rummer ingen scene, hvor lægen lover at give patienten dødshjælp, men alligevel mener lægen åbenbart at have afgivet et sådan løfte. Trods denne – man må vel nærmest sige: ukorrekte – melodramatiske slutning er det dog som helhed en sympatisk og menneskelig film. Men det kan diskuteres om emnet egentlig egner sig til behandling i fiktionsfilmens form. (Promises in the Dark – USA 1979). P.S.

SUPERHELT PÅ SLAP LINE

Instruktør: MARTIN DAVIDSON

Et sted bagved »Superhelt på slap line« anes omridset af en god idé, som ikke er blevet til nogen god film. De uudnyttede muligheder er iøjnefaldende i historien om en håbefuld ung skuespiller, der ved et tilfælde og halvvejs mod sin vilje bliver de kriminalitetstrættes new yorkeres helt som den kappeklædte Captain Avenger, en maskeradeagtig forbryderbekæmper à la Batman og Superman. Derhjemme er skuespilleren forelsket i en sød kvindelig nabo, og oppe på rådhuset kan borgmesteren bruge den mystiske Captain Avenger i sin kampagne for at blive genvalgt, men hverken som kærlighedshistorie, som politisk satire eller som psykologisk portræt når filmen nogen vegne. Den bliver ved de halvhjertede anslag og dalrer leddeløst afsted frem til en oppumpet slutning, som ikke engang instruktøren for alvor kan have troet på. John Ritter spiller hovedrollen og ser ud til at nyde båden den og sig selv. (Hero at Large – USA 1980). E.I.



Roger Moore i »Søulvene kommer«

SØULVENE KOMMER

Instruktør: ANDREW V. MCLAGLEN

Efter en karrieremæssigt tilbagetrukket rolle i halvfjerdsernes første halvdel er Victor McLaglens instruktørsøn i de senere år kommet gevaldigt i vælten hos europæiske producenter med lyst til at få del i Hollywoods marked for ramasjangfilm, et område hvor Andrew V. McLaglen er kompetent leveringsdygtig, som senest »Søulvene kommer« demonstrerer. Efter en roman af James Leasor fortælles om, hvordan en gruppe civile under den 2. verdenskrig ødelægger en tysk spioncentral ombord på et fragtskib i neutral havn, så de tyske agenter ikke længere kan sende informationer til tyske ubåde om allierede skibes positioner. Det er vældig oppustet, helt utroværdigt (men efter sigende med bund i virkeligheden) og ganske underholdende mens det står på. Gregory Peck og Roger Moore er helt som konventionen kræver det, og filmen kan ikke siges at sænke det kulørte niveau. (The Sea Wolves – England 1980). P.C.

Charlton Heston i »De vilde pelsjægere«

DE VILDE PELSJÆGERE

Instruktør: RICHARD LANG

Det mest interessante ved denne håndværksmæssigt solide, omstændeligt og sindigt for-

talte folkekomedie i den gammeldags stil er, at den er skrevet af Charlton Hestons søn, Fraser Clarke Heston, og instrueret af 30'er og 40'er-instruktøren Walter Langs søn, Richard, der hermed debuterer. Hans far behøver ikke at skamme sig i sin himmel. Richard Lang fortsætter traditionerne i »De vilde pelsjægere«, der fermt blander en romantisk kærlighedshistorie mellem en garvet pelsjæger og en indiansk pige med heroiserende skildring af pelsjægertilværelsen i 1840'ernes Amerika, og indrammer det hele med det man kalder storladne naturskildringer fra de uopslidelige Rocky Mountains. I manuskriptet har sønnen sympatisk stræbt efter at tage lidt af det monumentale af faderen. (The Mountain Men – USA 1979). I.M.

Musik

Nicolas Barbano

Leonard Rosenman: The Lord of the Rings (FAN LOR-1)

Det gælder for dobbelt-albummet med Leonard Rosenmans musik til »Ringenes Herre« som for albummet med musikken fra »Kaninbjerget«: Halvdelen af numrene er halvsløve stemningsnumre, en slags »historien går videre«, som man ikke har villet fjerne, på grund af mangel på bedre. Selve temaet fra »Ringenes Herre« er en langsom, ret kedelig og ligegyldig march. Betydeligt bedre er nummeret »Mithrandir«, en smuk sang, der virker som troldmanden Gandalf's tema. Helt godt bliver det dog først i de sekvenser, hvor Rosenman skal lægge musik til filmens *uhyrer*. Besynderlige, dybe mande-kor blander sig med dybe lyde, som af brølende dyr, høje lyde, nærmest som knirkende døre, halvvejs falske trompet-fanfarer, som af selve helvedes hære, samt intense trommerytmer. Det er dejligt utraditionelt, og det formår utroligt godt at stå alene. Man må selv afgøre, om de ca. 50% gode ting er et dobbelt-album værd.

Jerry Goldsmith: Star Trek – The Motion Picture (JS 36334)

Som køber af soundtracks, må man skelne mellem to former for filmmusik (uden dog at kunne sætte et præcist skel):

1. Musik, der er »almindeligt« nok til at kunne høres og nydes, uden viden om, hvad den oprindelige mening med det er.

2. Musik, der knytter sig så tæt til en film, at det (så godt som) kun kan bruges til at genopleve filmen, altså som en slags souvenir.

Goldsmith's musik til Paramount's nye Star Trek-film er en blanding af dem begge, og årsagen er tydelig nok. Goldsmith har valgt at sætte to musik-former op over for hinanden, for at skabe en distance, og scoret kan let deles ind i de to ovennævnte kategorier.

Enterprise, det kæmpemæssige, jordiske rumskib, og dets besætning, Krik, Spock, McCoy osv., har deres eget tema: En blanding mellem en march (der antyder, at Enterprise er et militært fartøj) og en følsom vals (det er trods alt mennesker, der bærer uniformerne), spillet nærmest som en spansk dans. Det er velkendte, jordiske toner, og Goldsmith får os derved til at føle os hjemme ved Enterprise, giver det et varmt skær, på trods af dets kolde, futuristiske design.

Enterprise's modsætning i filmen, det mystiske rumskib V'ger, følges derimod af elektroniske brøl og besynderligt uharmoniske stryger-harmonier – og det virker som det skal. Helt tydeligt bliver det, når Ilia's kærlighedstema (i filmen – ikke på pladen) kæmper imod V'ger-musikken, for at illustrere den indre kamp i hende, mellem hendes egen bevidsthed og V'ger's kontrol.

Soundtrackets bedste nummer finder man dog lige efter forteksterne: Klingon-rumskibenes kamp med V'ger! En fantastisk musikalsk duel, hvor V'ger-brølene og Klingon-temaet, en hidsig fanfare med en gennemtrængende, nervøs rytme, gensidigt forsøger at overdøve hinanden.

Soundtrack albummet indeholder desværre ikke de stumper af Alexander Courage's originale Star Trek-tema, man hørte i filmen, men derimod et billede af Enterprise, til at hænge på væggen – hvis nogen skulle være interesseret...?! (i øvrigt kunne jeg godt tænke mig at vide, hvor de besynderlige aliens, der pryder inner-coveret, stammer fra?! Jeg husker i hvertfald kun en af dem fra filmen).

Det er sjældent man hører filmmusik, der fanger en films stemning *så* godt, som det her er tilfældet. Kan man ikke lide filmen, bør man derfor, med andre ord, holde sig langt væk fra pladen. Men for den der, som jeg, sætter pris på filmen, er den en lækkerbidsken.

John Williams: The Empire Strikes Back (RSO 2394 257)

Der sker somme tider underlige ting i pladebranchen. Da »Star Wars« kom, skabte John Williams' vidunderlige musik (i samarbejde med filmens succes, naturligvis) en stor stigning i antallet af solgte soundtracks. Det mærkedes helt til Danmark, hvor de fleste større plade-forretninger efterhånden har fået en speciel kasse til filmmusik (og musicals, de to kædes som regel sammen).

Det kan derfor undre, at nu, hvor musikken fra episode II, »The Empire strikes back«, er kommet, behandles den *dårligere* end det normalt er tilfældet for soundtrack-albums. 1'eren var et dobbelt-album, men solgte ikke dårligt af den grund. 2'eren er også et dobbelt-album, og at dømme efter en pladesalgs-liste, jeg fornyligt så i Variety, hvor albummet lå som nummer 13, kan salget heller ikke være gået helt dårligt denne gang.

Ikke desto mindre har man (i hast, efter kvaliteten at dømme) fremstillet en digest version, med kun én LP. Selv førende forhandlere i London har kun denne version, og Polygram herhjemme har heller ikke tænkt sig at indføre originalen. Man skal altså helt til USA for at få det rigtige album (der i øvrigt indeholder et hæfte med forskellige farve-stills). Det er for dårligt, at selskaberne indsnævrer soundtrack-markedet på den måde, men der er vel ikke noget at gøre ved det.

Som nævnt er denne plade-udgivelse sjusket lavet, med en masse små støbefejl, såsom knasen og små lyd-knald. Det er ikke meget, men det er *for* meget! Williams' musik er ikke så god som den var i 1'eren, men den har visse stærke punkter. En sammenligning mellem de to udgivelser, og en egentlig anmeldelse af musikken vil følge, når jeg har fremskaffet dobbelt-albummet (der, hvis nogen vil prøve lykken selv, har plade-nummeret RSO2-4101).

Francis Lai: »Passion Flower Hotel« (6.23469 AO)

Jeg har aldrig brudt mig om Francis Lai; efter min mening skjuler han en manglende evne til at skrive gode *melodier* under forskellige tricks, såsom at spille en melodi meget langsomt og sukkersødt, og derved gøre den »smuk«, eller at skrive den overdrevent simpelt, og lade en stakkels sanger nynne den i stedet for at skrive en tekst, hvorfor publikum kan den efter to vers: Kender den, husker den, og ergo er den berømt! Én fremragende melodi har han dog skrevet, nemlig temaet fra »Love Story«, der dog først blev rigtigt udnyttet, da Shirley Bassey tog den under behandling.

Alle tekniske trick til side, er Lais største fejl, at hans musik er så forfærdeligt kedelig, det ene uhyggeligt langsomme love-theme snegler sig afsted efter det andet, uden noget som helst til at kvikke op! I »Min første erobring«, som »Passion Flower Hotel« er blevet kaldt herhjemme, er dette for en gangs skyld ikke tilfældet. Lai har sat tempoet i vejret, eksperimenteret lidt med instrumentationen, og resultatet er blevet helt hæderligt!

Naturligvis er der langsomme kærlighedstemaer – det er jo nærmest Lais varemærke – men melodierne er faktisk gode, uden dog på noget tidspunkt at være fremragende. Og besynderligt nok virker de få sangnumre bedre på pladen, end de gjorde i filmen (hvilket måske skyldes, at ihvertfald Saga kørte med den med garanti lydmæssigt set dårligste 35 mm-kopi, jeg har oplevet!). Dog husker man den fremragende brug af sangen »Debby's song«, under søde Nastassja Kinskis (hvornår får vi »Tess«?) ensomme venten på sin boy-friend. »Debby's song« er ikke specielt god, men virkningen var fremragende. Balancen opvejes af den fremragende sang »The First Kiss«, dillettantisk brugt under et mislykket musical-nummer (et ganske uforståeligt stil-brud, iøvrigt!).

Udover den mere rolige afdeling, indeholder »Passion Flower Hotel« også et par spændende tempo-numre, bl.a. en arabisk dans. Sidstnævnte, noget af det bedste jeg har hørt af den slags, blev iøvrigt slagtet i filmen, dels af klipningen, og dels af for lav indspilning. Synd! Hvornår lærer den slags instruktører/klippere, at film-musik gerne må høres?!

Kommende:
Paul Mazursky – Akira Kurosawa – Marshall Brickman – Robert Redford
Chuck Jones – James Caan
Svensk film i firserne – Film og maleri