

Kosmorama

150
filmtidsskrift
26. årg.
december '80
kr. 15.00

Akira Kurosawa
Orson Welles
Paul Mazursky
Filmfestival
i Mannheim

影武者



Kosmorama

150 – 26. årg. december '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.

207

Close Up

Marshall Brickman debuterer
Filmuge i Hjørring
Filmfestival i Mannheim

212

Willie & Phil & Jeannette & Paul

Paul Mazursky snakker løs om fortiden, nutiden og fremtiden, om arbejdet med skuespillere og om det åndelige slægtskab med Woody Allen. Per Calum refererer.



216

Akira Kurosawa – humanist uden illusioner

Med udgangspunkt i Kurosawas seneste mesterværk, »Kagemusha«, beretter Ebbe Iversen om den store japanske filmskabers karriere, og der kastes lys over de ofte håbløse forhold, som japanske filmproducenter byder landets kunstnere.



229

Kosmorama-Essay

Orson Welles og de store mænd

Niels Jensen skriver om Welles' optagethed af magtmennesket, som det har givet sig udslag i en lang række færdige og ufærdige film og i projekter, der aldrig er blevet realiserede.

231

Den svenske filmaftale

Dan Nissen redegør for debatten i Sverige, hvor den eksisterende filmaftale snart skal ændres, og der fortælles i artiklen om, hvorledes den nuværende filmaftale har fået alternativer som Filmcentrum og Folkets Bio til at blomstre.

234

Filmene

Troldmanden (Peter Schepelern)
Max Havelaar (Asbjørn Skytte)
Højt at flyve (Ib Lindberg)
Søstrene (Peter Schepelern)
Øjeblikket (Asbjørn Skytte)
Danmark er lukket (Per Calum)

238

Kort sagt

239

Bøger

239

Musik

Nyt abonnement

Med dette nummer udløber Deres eventuelle abonnement. Hvis De vil undgå en afbrydelse i leveringen af bladet er det med andre ord nu tidspunktet at benytte det vedlagte girokort, så De sikrer Dem »Kosmorama« også for det kommende år. Der er som sædvanlig penge at spare ved at tegne abonnement – også selvom vi selvfølgelig ikke helt undgår prisstigninger. I løbet af året er der løbet udgiftsstigninger på (dyrere papir, dyrere tryk, dyrere alt, og oven i en momsforhøjelse) som vi nu er nødt til at tage med i prisen, der for fremtiden bliver 17 kr. i løssalg, 85 kr. i abonnement, altså reelt en besparelse på 17 kr. eller et nummer af Kosmorama. De kan også kombinere abonnementet med et medlemskab af Filmmuseet. Så er prisen 110 kr. Begge former for abonnement kan købes i museets ekspedition eller ved at indsende pengene i check eller på giro nr. 6 04 67 38.

Close Up

York og har spillet banjo på Bolshoi Teatret i Rusland. Jeg studerede musik og fysik på The University of Wisconsin. Kun det sidste passer ikke. Jeg kom aldrig til fysiktimerne».

»Efter college erstattede jeg Alan Arkin i folk-gruppen The Tarriers, som senere blev til The Mamas and the Papas, men da var jeg for længst blevet TV-forfatter på »The Tonight Show« og »Candid Camera«. Jeg havde samme manager (i USA må selv en manager have en manager) som Woody Allen, så han og jeg kom til at samarbejde på gaglines til TV allerede før vores første fælles film »Slee-

Alan Arkin og Marshall Brickman under indspilningen af »Simon«. Filmen anmeldes i næste nummer.



Marshall Brickman om sin debut

Woody Allens tidligere manuskriptforfatter har lavet sin første film.

Den debuterende instruktør og mangeårige Woody Allen-drejebogsmedforfatter Marshall Brickman, 40, futede lidt forvirret (som en Woody Allen-figur) omkring i Europa med kone og nyfødt førstefødte som 1000-ord-i-minuttet talsmand for sin film »Simon« (på dansk: Kom ned på jorden, Simon). Nedenstående forekom denne interviewer værd at frasortere og videregive:

»Jeg er født i Rio de Janeiro 150 meter fra Carmen Miranda-museet, men har aldrig i mit bevidste liv været i Brasilien eller danset rhumba med damen. Jeg er vokset op i New

per«. Vi grinede godt sammen, så vejen til alteret lå klar for os».

»Efter »Sleeper« og »Annie Hall« og »Manhattan« er der nogen, der siger, jeg ikke også er nævnt i forteksterne som medarbejder på Woodys »8 1/2«, jeg mener »Stardust Memories«. Selv Woody har sine øjeblikke af glemsomhed. Lige nu holder vi ferie hver for sig, men jeg regner da med, at krage søger mage påny før eller siden. Min egen film har gjort sig godt nok økonomisk til, at jeg får lov at prøve én gang til».

»Uden Woody må jeg skrive så meget selv. Woody og jeg skrev næsten aldrig noget ned før i yderste øjeblik, og så gjorde han det i lynende fart uden at ænse mine korrektioner. Ofte viste det sig, at han havde gættet dem på forhånd. Forarbejdet kunne tage tre måneder for tres manuskriptsider. Vi lod os bære omkring af trofaste venner og slaver gennem Manhattans gader, mens vi bare lyttede og kiggede os omkring».

»Jeg fulgte altid med på optagelserne til Woodys film og gik omkring med drejebogen knuget til mig i sørgmunter viden om, at den var en brud, der sjældent ville nå uberørt helt med op til alteret. Hvilket minder mig om, at alt det tekniske bavl, der tager det meste af en optagelsesdag, for mig udgør en slags indvarsling af højtid. Når der er skudt, er det faktisk sket. Woody og jeg har altid totalt afvist andre filmfolks todelte overtro, der går ud på 1) Det kan ordnes ved klippebordet og 2) Det er ligegyldigt, hvad kritikerne siger».

»Det var lykkeligt for mig, at Alan Arkin var ledig og villig til at spille min »Simon«. Arkin er en meget særpræget skuespiller, hvis komik nærmer sig det helt uskyldigt makabre, og hvis timing altid er præcis så forsinket som en jazztrommeslagers mest swingende beat. Woody er som klarinettist ofte nervøst forud for sit beat. Så svinger det ikke, men pointen går hjem alligevel».

Keith Keller

Stiftelsen De Månssonske Legater har for nylig skænket Filmmuseet et billedtæppe af Carl Th. Dreyer, som Beate Neergård har udført. På nedenstående fotografi ses Beate Neergård i midten under billedtæppet, t.v. advokat Erling Koefoed, medlem af legatbestyrelsen i De Månssonske Legater, og t.h. filmmuseets direktør Ib Monty.



Filmuge i Hjørring

Claus Hesselberg beretter, hvordan en filmuge tager sig ud set med arrangørøjne

For 4. gang har Filminstitutet og Statens Filmcentral i samarbejde med en kommune og Det danske filmmuseum arrangeret en Filmuge. I år var det Hjørring, der i syv dage kunne føle sig satsat til et cinematografisk Slaraffenland.

I en Filmuge er det tanken – bagtanken – at demonstrere i massiv og koncentreret form, hvad film/video kan bruges til. At de levende billeder kan bruges til andet og mere end blot underholdning.

Det er en slags pædagogisk model til efterligning i mindre målestok hver dag i året. Men i Filmugen rammer man bredt: Ingen forening, klub, skole, institution eller anden gruppe er for lille/stor til at deltage. Hverken i alder eller antal skelner man mellem stor og lille. Et billede fra Filmugen kan være den lille dreng på 6-7 år der »simpelt hen elsker at se stumfilm!« og sætter sig ned for at se »Panser-krydseren Potemkin« helt alene. En sådan luksus er der plads til i Filmbaren under en Filmuge.

Ca. 400 film fra Statens Filmcentral og Filmmuseet er nemlig til befolkningens rådighed hver dag under en Filmuge. Man kan enkeltvis eller i grupper vælge sig en eller flere film, sætte sig ind i et lokale og, så mageligt som disse interimistiske »biografer« nu tillader det, lade sig fornøje og/eller oplyse. Teknikken får man selvfølgelig hjælp til, hvis man ikke kan håndtere et 16-mm apparatur.

Vægten i dagene fra den 14. til 20. november var dog lagt på de mange arrangementer, som Hjørring og dens temmelig aktive kulturmiljø selv havde ønsket. Filmklubben forøgede sit medlemstal anseeligt, ideen til en børnefilmklub blev fostret, og på hospitalet fandt man ud af, at film er god underholdning for de sengeliggende. Fra det københavnske havde man indbudt bl.a. Morten Arnfred, Lise Roos, Mette Knudsen, Kristen Bjørnkjær, Svend Johansen, Keld Ammundsen. Der var tillige Hornsherred-filmfolk, eksperimenterende video, Filmskolefilm o.s.v. Alt sat ind i sammenhænge på lokalt plan og initiativ.

Kvindegruppen havde et daglangt arrangement, der sluttede af med folkedans i Hjørings nye kulturhus »Sysseltinget«, hvor en lang række af Filmugens forskellige programmer løb af spolerne. Der var fuldt af småbørn i børnebiblioteket til daglige non-stop-filmkørsler og ud på aftenen var det muligt at samle fulde huse til gamle klassikere som »Sheriffen«, »Jeanne d'Arc« og »Ridderfalken« samtidig med at biografdirektøren smilende gik omkring og med en vis stolthed meddelte, at der var en endog særdeles høj belægningsprocent til nyere danske spillefilm i biffen. Og det endda med normale billetpri-

ser. Ikke en gang fodboldkampen mellem Danmark-Luxemborg kunne dæmpe interessen for flimmetiet. Instruktøren Edward Fleming var på fransk visit til »Den korte sommer« (optaget i Hjørring) og var glad for, at den stadig kunne trække folk til.

Lokalpressen og gæstende skribenter og radiofolk tumlede rundt i det filmiske overflødhedshorn og lod det ganske land vide, at der var kul på de hvide lærreder i Vendsyssel.

For første gang i Filmugernes ret korte historie kunne man konstatere et udstrakt lokalt initiativ og en tydelig lokal vinkel på stort set alle arrangementerne. Det var ikke Filminstitutet og Statens Filmcentral, der kom til Hjørring og slog teltet op, som åbningsceremoniens hovedtaler Poul Hammerich udtrykte det. Det var en Filmuge i, af og for Hjørring og opland. Derfor håber alle, der har været involveret i Filmugen, at der ikke er noget der hedder »dagen derpå«. Ingen celluloid-tømmermænd efter at det hele er slut, skønt der er tale om syv dage med 12-14 timers filmmuligheder daglig.

Hvad det betyder, at man åbner en så stor

kasse med film og parallelle arrangementer på så forholdsvis kort tid, kan man indtil videre kun gisne om. Nogen præcis facilitliste, noget hovedresultat har man ikke – og kan man vel næppe heller få. I ordets bogstaveligste forstand forsøger man at åbne befolkningens øjne for de mange muligheder mediet har. Man kan dog næppe nå voldsomt langt ud over de traditionelt kultur-bevidste folk i en by og dens opland. Opbakningen og interessen for en Filmuge er en måling af en bys kultur-interesse – og den er der i Hjørring. Og ganske givet mange andre steder.

Den dag kommer – håber og tror vi i konsulent-gruppen bag Filmugerne – da hvert år har flere af dem, og byer i alle størrelser arrangerer dem – og at det er lokalt finansieret, planlagt og afviklet.

Til påske, måske før, tager vi fat på Filmugen 1981. Denne gang – og for første gang – i en større by, Esbjerg, der forhåbentlig vil vise, hvad et stort befolkningsunderlag kan mobilisere af aktivitet og interesse.

Med Institutet, Filmcentralen og Filmmuseet i kulissen skal det såmænd nok gå.

Filmfestival i Mannheim

Dan Nissen

»Film is a very fragile art« siger Lotte Eisner i en meget smuk dokumentarfilm med titlen »Lotte Eisner in Germany«. Den er instrueret af amerikaneren S. M. Horowitz og består af interviews optaget i foråret '79 i Lotte Eisners lejlighed i Paris og i det franske filmmuseums lokaler, hvor hun har arbejdet en menneskealder sammen med den nu afdøde Henri Langlois.

Filmen var en del af åbningsprogrammet i Mannheim i år og kunne næsten ses som et symbol på det at være festivalgæst. Bortset fra de mange tekniske problemer ved forevisningerne: forkerte formater, forkerte kopier, dårlige tonespor, skæv farvebalance og så videre, var der alle kritikerens problemer.

Flygtigheden i mediet gør det skrøbeligt. At sidde bagefter med sine noter og pressemateriale for at give en rimelig bedømmelse af filmene, kan synes noget hasarderet. Dertil kommer den evige frustration over altid at have fornemmelsen af at have set de forkerte film. Altid er der en film man absolut skulle have set, og så er chancen altså bare forpasset, fordi man valgte den anden. Og film var der nok af i Mannheim. Udover konkurrencefilmene var der i år et seminar om latinske amerikanske film som nok kunne trække publikum. Dertil kom en serie af film, der blot blev kørt til almindelig orientering samt film, som

gæster og andre havde med under armen og som blev vist i »hullerne« i de enkelte biografer.

Men lad os kaste ud i det hasarderede projekt.

Det private liv

En del af spillefilmene handlede om det private liv og om forholdet mellem det og det mere udadvendte liv: karrieren, arbejdet.

Det tydeligste – og værste – eksempel herpå var Steff Grubers schweiziske film »Moon in Taurus«, der var instruktørens granskning af en tidligere kærlighedshistorie med en amerikansk kvinde, der nu boede i et kollektiv. Indtrængende udspejler han hende om dit og dat, og i bredformat og farver får vi præsenteret denne meget private diskussion, der ikke bliver mere interessant af, at man sidder med en fornemmelse af at det forhold, der engang har været, nu er ligegyldigt for dem begge – eller i hvert fald et overstået stadie.

Typisk bliver filmen mere vedkommende da den inddrager en senere elsker, der har væsentligt mere i klemme end instruktøren.

Mens filmens meget private psykoterapi måske har gavnet instruktøren er det ikke en garanti for at den kan hjælpe andre, og den har i hvert fald ikke interesse for andre.



Dorota Stalińska som karrierjournalisten i Barbara Sass' problematiske film »Uden kærlighed«.

Bedre, men ikke god, er Issam Makdissys »Liars Dice« der er produceret for kun 40.000 \$. Det er historien om en ung kvindes venskab med en ældre mand, der imidlertid er alvorligt forelsket i hende og plages af jalousi overfor hendes yngre venner. Det er ikke noget konventionelt emne, og filmen behandler det også med ukonventionel seriøsitet uden at blive tungsindig. At der er uklarheder i den, både tematisk og fortælleteknisk, gør den svagere, end historien berettiger til.

Interessant var derimod den polske instruktør Barbara Sass' »Bez Miłości« (Uden kærlighed), men ikke nødvendigvis på grund af sine dyder.

Filmen fortæller om en ung kvindelig journalists karrierebestræbelser. Hun er rapkæftet og smart, en stræber, der ingen midler skyr for at komme frem. Hun har afsat sit uvelkomne barn til sin mor for at kunne koncentrere sig om arbejdet, og hun nedlægger sin boss i håb om at det kan hjælpe hende på gлед til en eftertragtet stilling som korrespondent i Rom.

En historie om en ung alkoholiseret kvinde-hjemsbeboer bliver hendes springbræt. Hun vil frem med denne historie, ikke fordi den viser samfundets skyggeside, men fordi den kan fremme hendes karriere. Historien kommer på forsiden, men med et billede der klart identificerer kvinden, der ønskede, og var blevet lovet, anonymitet.

Karrierpigens boss fordømmer hendes umoralske optræden og finder i samme om-

gang ud af, at også han har været brugt som springbræt til den eftertragtede stilling. Hun ender i den kolde sne, fordømt af alle og med en begyndende dårlig samvittighed – måske.

Når filmen er problematisk skyldes det to ting. Sammenlignet med Wajda, der er Sass' erklærede læremester og som hun har været instruktørassistent hos, er der tale om en personliggørelse af et problem. Mens Wajdas hovedpersoner (i »Uden bedøvelse« og »Marmormanden«) udstødes fordi de kritiserer systemet, udstødes Sass' person fordi hun handler umoralsk.

Interessen er altså flyttet fra det samfundsmæssige til det personlige.

Det andet forhold hænger sammen med instruktørens holdning til sin historie og sin person. Hvad mener Sass egentlig selv om den »frigørelse«, filmen demonstrerer, hvor en kvinde overtager det typiske mandlige karriereræs og arbejder med alle knæb? Når filmen til slut antyder lidt dårlig samvittighed hos journalisten, forekommer det postuleret, som en efterrationaliserende slutvignet.

På pressemødet fik man sine anelser bekræftet. Sass udtalte som sin personlige mening, »at den moderne, såkaldte emanciperede kvinde idag ikke er i stand til at magte de to ting hun belastes med: arbejde og hus... Man kan kun gøre én ting virkelig godt«. Det kan være rigtigt, men problemet var, at Sass i filmen ikke forholdt sig til dette som et problem, men accepterede et valg: man måtte vælge at leve enten uden kærlighed eller uden en karriere.

Sass' film blev belønnet med en »gulddukat«, men der havde været store diskussioner i juryen om netop kvindeportrættet, som et mindretal ikke kunne belønne. Man kan gætte

på, at dette mindretal bl.a. bestod af juryens to kvinder.

Alternative kvindeportrætter

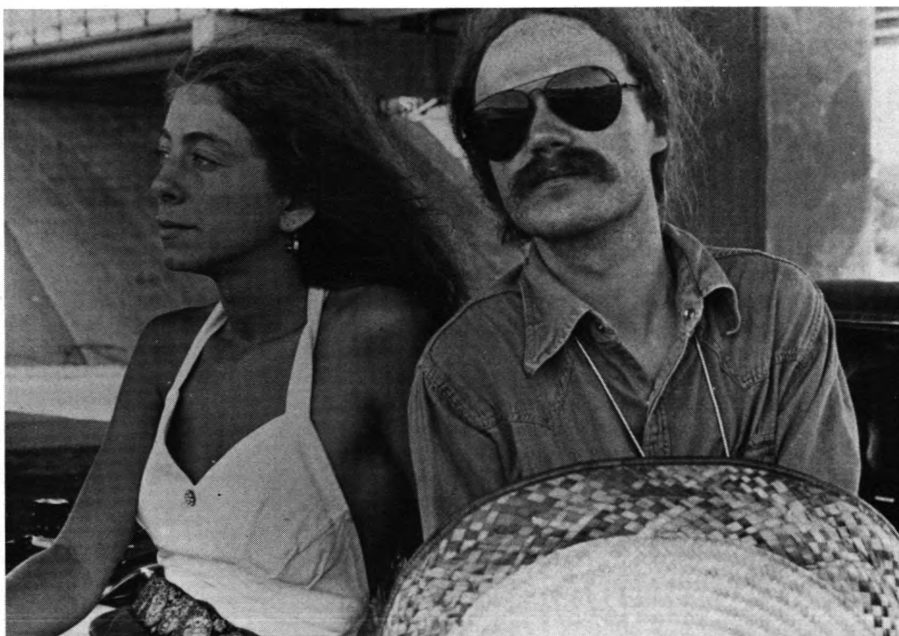
Andre kvindeportrætter end Barbara Sass' får man i Sally Heckels lavmælte, men betydningsmættede novellefilm »Jury of Her Peers« og i Lee Grants »The Wilmar 8«.

Sally Heckels film er baseret på en novelle af Susan Glaspell fra 1917 og beretter om en farmerkone på en øde egn, der anklages for mordet på sin mand. Mens retsinstanserne gennem søger gården for at finde beviser, er to kvinder i færd med at pakke den anklagedes ejendele ned. Den ene kvinde er gift med dommeren og tilhører det bedre borgerskab. Hun accepterer helt anklagen og taler om den døde som »en god mand«. Den anden er en nabo, der på sin egen krop kender lignende forhold som den anklagedes og derfor har større fornemmelse for årsag og virkning i denne sag.

Under nedpakningen af de små fattige ejendele får de – og vi – færten af nogle årsager til handlingen. Et farvestrålende patchwork-arbejde som den anklagede har haft siden sin ungdom og en omhyggelig gemt død kanarie fugl mere end signalerer en lang række af den anklagedes fortrængte drømme. Og panoreringer rundt i det fattige interiør signalerer, hvorfor de ikke har kunnet følges i denne sociale sammenhæng.

De forskellige elementer taler deres eget sprog om anklagens rigtighed, der også går op for de to kvinder. Men en udtalt solidaritet vokser op mellem de to og i forhold til den anklagede og de skjuler deres fund for mændene, der ikke har fundet »beviser«.

Det er en uhyre præcis film Sally Heckel



Privat psykoterapi i bredformat og farver, t.h. instruktøren Steff Gruben, t.v. Wanda Wester i »Moon in Taurus«.

har lavet. Bemærkelsesværdigt er det også, at den ifølge Sally Heckel selv ikke tydeliggør eller omarbejder novellen der altså må have de samme indsigter.

Lee Grant er vel bedst kendt som skuespillerinde (i bl.a. Hal Ashbys »Shampoo«). Med »The Wilmar 8« har hun imidlertid som instruktør lavet en meget seværdig film om otte kvindelige bankassistenters strejke i byen Wilmar i USA.

Strejken er en protest mod underbetaling og kønsdiskriminering. I halvandet år går de strejkevagt foran banken og pådrager sig byens vrede. For alle kender alle og især kender alle bankdirektøren. »De skulle slutte fred«, »vi havde det ellers så fredeligt her i vores by«, er nogle af standardsvarene filmen får på sine spørgsmål om holdningen til strejken.

Det er et hårdt pres for de otte. De er ikke drevne aktionister eller venstreradikale, men mennesker, der blot har fået for meget. De fortsætter dog, men til sidst bryder en af dem sammen og ender med at blive genansat. Resten bliver arbejdsløse eller skifter til andet, ukvalificeret arbejde.

Men også for banken får strejken betydning. Dens pæne overskud bliver til et underskud, og den gamle familiebank må afhændes. Hverken byen eller de otte bliver igen som før.

Det er en meget smuk og solidarisk film, der har sin styrke ved at skildre ufarne kvinders aktion, der simpelthen er baseret på den daglige oplevelse af uligheden. Dog forekommer den mig skæmmet noget af den amerikanske professionalisme i fortællingen, der virker ude af takt med den erfaringsrytme de otte gennemlever.

Ungarsk kritik

Juryens store pris gik til den ungarske film »Bekeido« (Fredstid) instrueret af László Vitézy.

ningsfest arrangeres, og alt synes idyl – indtil det hele ender på en landevej, som Bencsik har villet bygge for ikke helt at miste kontakten med omverdenen og dermed svække kollektivets betydning. Her får han nemlig at vide, at vejen ikke kan føres igennem på grund af territoriale rettigheder.

Instruktøren László Vitézy er tilknyttet Belá Balázs-studiene i Ungarn, hvortil også sidste års prisvinder Béla Tarr hører. Både Béla Tarrs film »Familiereiden« og »Fredstid« er eksempler på den type film, der har været diskuteret i Ungarn. Diskussionen har været ført omkring formelle forhold: spillefilms brug af dokumentariske midler, idet den type film ofte benytter sig af amatører og ikke drejebogsudarbejdede situationer. I virkeligheden burde det nok være en indholdsmæssig diskussion, idet det karakteristiske for disse film er deres kritiske indstilling til forholdene i landet, sådan som de tager sig ud i det daglige livs perspektiv.

Vitézy siger således i et interview om sin film, at den handler om hvilke muligheder, der idag er for at aktionere i Ungarn, om hvordan et aktivt menneske forholder sig til samfundet og det til ham. Der er brug for den type mennesker, siger Vitézy, for at komme videre. Hovedproblemstillingen i filmen er Bencsiks position mellem hensynet til medlemmerne i kollektivet og hensynet til statens og partiets forventninger. Når hans aktioner får den udformning de får, skyldes det bl.a., at der intet offentligt forum er, hvor dette interessesammenstød kan bringes op.

Problemet er med andre ord, at eventuelle interesse modsætninger mellem staten/partiet og befolkningen ikke kan diskuteres, fordi de i teorien ikke kan eksistere i en folkerepublik.

Scene fra den ungarske film »Fredstid« – t.v. Béla Czink som Bencsik og ved hans højre side András Fekete som partisekretæren under deres påbudte forsoning.

Bencsik er formand for det lokale landbrugs-køoperativ, der er truet af affolkning og en deraf følgende sammenlægning med et andet køoperativ. For at styrke sit køoperativs stilling griber Bencsik til utraditionelle midler, der går udenom det etablerede beslutningshierarki. Han annoncerer efter arbejdskraft og lover boliger, der med Ungarns forfrevlede bologituation får folk til at strømme til. Han installerer vand og el, åbner en ny forretning og et slagteri, men han pådrager sig partiets og de lokale bossers vrede.

Især kommer han i et bittert modsætningsforhold til partisekretæren Vitkai, der ser sin egen indflydelse reduceret. En disciplinær-kommite nedsættes, og Bencsik beordres til at slutte fred med Vitkai. En freds- og forso-



Filmen plæderer således for selvstyre i højere grad end tilfældet er.

Turist i virkeligheden

Mannheim uddeler også en Josef von Sternberg pris, »til den mest originale film«. Den gik i år til amerikaneren Jim Jarmusch's »Permanent Vacation«, og det var helt fortjent, for af de film jeg så, var »Permanent Vacation« nok den mest personlige og originale, en stilistisk gennemarbejdet og sært fascinerende historie om storbyeksistensen Allie.



Filmholdet i arbejde med den portugisiske dokumentarfilm »Portugals gode folk«.

Allie har forladt skolen, der kedede ham, men han gider heller ikke tage et endnu mere kedsommeligt arbejde.

Filmen følger ham i 2½ dag hvor han vandrer omkring i det New York, han bor i. »Jeg går fra et sted til et andet, fra en person til en anden, men det betyder ikke så meget. Min historie er ligesom en af de her tegninger, hvor man kan forbinde nogle prikker, og så bliver det til en tegning af et eller andet«, siger Allie.

På sin tur gennem byen møder han forskellige bizarre personer, nogle taler han med, andre ser han bare på. Han er ikke involveret i noget eller nogen, han er en slags turist på evig gennemrejse. Han er en drømmer uden drøm, en person, der med hele sin holding bliver et symbol på den tomhed, som Jarmusch med besættende præcision maner frem i sine billeder af de næsten udbombede øde dele af byen, hvor Allie bor.

Allies egne næsten uformulerede udsagn og filmens tone, der fastholdes i de blålige billeder underlagt en forpint forvrænget saxofonsoloudgave af »Over The Rainbow«, fremmaner den stemning af fremmedhed, ensomhed og rodløshed, som gennemstrømmer filmen. Det er en historie om utilpassethed, der samtidig siger noget om hvorfor. For hvordan kan man tilpasse sig det absurde New York, der her males med sikker hånd?

Jarmusch har tidligere arbejdet som Nicholas Rays assistent, indtil dennes død, og han

var også medarbejder på Wim Wenders' »Lightning over Water«, der skildrer Nicholas Rays død. I sin billedstil og tematik er Jarmusch nært beslægtet med Ray, som han også har dedikeret filmen til.

Reportager fra Latinamerika

To film om de horrible forhold i El Salvador var samlet i et program sammen med en film om revolutionen i Nicaragua. Svenskeren Peter Torbiörnsson havde stået for »El Salvador – En sombre de la Revolution« (I revolutio-

nens skygge), og hollænderen Frank Diamand havde lavet »El Salvador - Revolutie of Dood« (Revolution eller døden). Begge var uhyggelig tæt på begivenhederne og havde et helt enestående materiale, der må have været optaget med skjult kamera og med stor risiko for liv og lemmer. Der blev vist brutale nedskydninger og massakrer på civilbefolkningen under forhold, som man næsten ikke kan forestille sig.

Denne dokumentariske effekt kan man ikke unddrage sig. Alligevel så jeg filmene med en følelse af at se dem under falske præmisser. Her blev de vist som færdige afsluttede værker for en specielt udvalgt skare. Men filmene var TV-reportager, der blev solgt verden over til servering mellem Otto Leisner og Kojak. Hvad er effekten af dem i en sådan sammenhæng? For nok var det gruppvækkende billeder, men hvad sagde de om forholdene, som man ikke vidste i forvejen? Og fik man en større forståelse for, hvad det hele drejer sig om?

Dette blev også diskuteret på pressemødet, hvor en tysk filmand, der selv havde arbejdet i Latinamerika, mente, at der var tale om en form for »Apocalypse Now«-journalistik, hvor der klippes fra det ene blodbad til det næste, hvor det ene sindsoprivende lig efter det andet kvæster seeren med pseudo-information.

Men i hvert fald er det ikke dokumentarfilm i Theodor Christensens forstand, men mere nyhedsreportager. Det blev også understreget af oplysninger fra Diamand om, at hans film ikke ville blive vist i europæisk TV, fordi

en del af billedmaterialet var copyrightet af et fransk TV-selskab. Og John Chapmans film fra Nicaragua »Scenes from the Revolution« viste sig at være en ½-times udgave af »Sandinas børn«, som har været vist i dansk TV. Forkortningen var foretaget af hensyn til det amerikanske publikum, der ville finde én times udgaven for lang. I mine øjne var den væsentlig bedre og mere informationsrig.

Reportager fra vesten

I rækken af dokumentarfilm er det på sin plads også at nævne den amerikanske »The War at Home«, der skildrer Vietnam-bevægelsen og studentoprøret i USA i perioden '63 til '73. Den to timer lange film bestod af filmmateriale fra begivenhederne samt nogle korte nutidige interviews med deltagere. Den begrænser sig med dramatisk effekt til skildringen af forholdene i byen Madison, der i '61 blev udnævnt som The All American City af LIFE-magazine. Det var en ironisk pointe, der gjorde denne bys historie til USA's historie. Det var spændende nutidig historieskrivning.

Mere problematisk forekommer mig den portugisiske »Bom Povo Portugues« (De gode folk i Portugal), der skildrede »fødslen – væksten – døden af en idé, der eksisterede mellem den 25. april og den 25. november '74«. Der gøres klart opmærksom på, at der ikke er tale om en analyse, men om en film, der skal opleves med følelserne. En portugisisk kritiker hævdede, at filmen dermed kom nærmere til det portugisiske folk. Og klart er det, at filmen i sin skildring af den portugisiske virkelighed som andet end politikernes opfattelse af den, får peget på nogle årsager til revolutionens udvikling. Vi ser de middelalderlige religiøse ritualer, landbefolkningen, for hvem revolutionen er en fjern ligegyldig begivenhed, der ikke berører deres hverdag, og endelig lederne, der synes at leve i en egen verden.

Men filmens poetiske holdning forekommer mig i for høj grad at abstrahere fra den konkrete udvikling, til en myte om »fødslen og døden af en idé«. Som udenforstående savner man konkrete oplysninger: myter har vi nok af.

»Ugens bedste film«

»Den bedste film i hele ugen og så er den ikke med i konkurrencen«. Ordene er ikke mine, men faldt en sen lørdag nat fra en lokal mannheimer filmfan der havde brugt en uges sammensparet ferie på at se rub og stub. Ordene gjaldt »Dreamland« der blev vist som afslutningsfilm efter prisoverrækkelsen, Nancy Baker fra »Harlan County« havde været med til at instruere. Og det var ikke svært at se, hvorfor denne film satte sindene i kog.

»Dreamland« er en dramatiseret dokumentarfilm om en gospelsangerinde i New Orleans, der vil forsøge sig med en professionel karriere. Filmen består stort set af musik, enten fra scenen eller kirken, eller også fra byen, der skildres som gennemsyret af musik. Det er livsglæde og -lyst, der osrer ud af filmen og musikken, og det store lærred bugner af farve og bevægelse. Efter den seriøse afdeling var det som at slutte en gennemgribende kritik af de herskende samfundstilstande med et festfyrværkeri.

Willie & Phil & Jeannette & Paul

Paul Mazursky snakker løs om fortiden, nutiden og fremtiden – Per Calum refererer



Herover Margot Kidder i »Willie & Phil«, t.v. Paul Mazursky. Nederst Michael Ontkean, Ray Sharkey og Margot Kidder.



Jeg mødte Paul Mazursky en sen eftermiddag i oktober, da han under en hurtig PR-tur gæstede København som et forspil til julepremieren på sin seneste film, »Willie & Phil«. En skuffende film, i hvert fald for en beundrer af Mazurskys tidligere film. Måske fordi den helt tydeligt er inspireret af »Jules og Jim«, en film jeg aldrig har været nogen stor beundrer af. Dens menneskeskildring forekom mig i sin tid for kalkuleret og for forceret, som noget, der for enhver pris skulle tilpasses en idé i stedet for det omvendte. Og Jeanne Moreaus charme, som mange andre fandt forførende, virkede på mig nærmest som da jeg engang oplevede den purunge frøken Julie spillet (teknisk dygtigt) af en midaldrende skuespil-

lerinde. Film er også en sag om udfylde rollerne typemæssigt rigtigt som det første skridt i retningen mod den illusion, som skal lade os arme villige tilskuere midlertidigt troldbundne. Men trods indvendinger mod »Willie & Phil«, så ejer filmen i Margot Kidder en skuespillerinde, som jeg slet ikke kan stå for. Hun er pige og kvinde og hustru og elskerinde og kammerat og meget mere i én person. Hun er kort sagt helt vidunderlig. Og hun rummer al den vitalitet, som filmen i mine øjne savner.

Historien begynder en dag i Greenwich Village. Willie & Phil møder tilfældigt hinanden efter at have set »Jules og Jim« for gud ved hvilken gang. De falder i snak, og de bliver venner for livet. End ikke deres fælles beta-

gelse af Jeannette kan ødelægge venskabet gennem et tiårs forvirrende, hastigt skiftende moder og livsholdninger, der prøves og udskiftes med samme engagement, som en samler koncentrerer om jagten på nyt.

Når det ikke helt fungerer, har det nok noget med den dramatiske konstruktion at gøre. Både Willie (Michael Ontkean) og Phil (Ray Sharkey) er vege indtil det udflydende, og nok skal de være svage i forhold til den stærke Jeannette, men samtidig skal de dog eje en eller anden form for personlighed, der kan fastholde vor interesse i løbet af deres udvikling. Men egentlig er både Willie og Phil ret ligegyldige.

Det var et punkt hvor Mazursky (naturligt

nok) var helt uenig med mig under vor snak. Hvorefter han urbane konstaterede, at han jo ikke var kritiker, og så snakkede vi ikke mere om den sag. Tiden var kort, og der var meget andet, som Mazursky havde lyst til at berette om, f.eks. det slående træk, at Mazursky bedre end de fleste filmskabere evner at arbejde med skuespillerne, måske fordi han selv har en fortid som skuespiller, som han heldigvis opgav.

Lidt om det at være skuespiller – og om at finde andre muligheder

Egentlig tror jeg ikke jeg så meget opgav en skuespillerkarriere som ... der viste sig andre muligheder. Når man er skuespiller har man enten succes og arbejder eller man sjosker om i gaderne og leder efter noget at bestille. Og det er pinefuldt. Skuespillere er bestemt ikke glade, når de står uden arbejde. Giv en skuespiller en hvilken som helst rolle og han er glad. Så behøver han ikke at være sig selv. Jeg var selv skuespiller, men jeg havde kun arbejde i 4-5 måneder af året, så jeg fandt på at lave et natklub-nummer. Jeg var komiker, først og fremmest i New York, men også i adskillige andre byer. Jeg lavede mit natklub-nummer for ikke at være afhængig af kun at være skuespiller. Jeg skrev mine egne numre. Somme tider instruerede jeg også på teatret, men jeg havde aldrig et fast job. Det var noget med at arbejde i fire uger og så gå ledig i 10 uger efterfulgt af et par ugers arbejde og så ny ledighed.

Omkring 1959-60 kom jeg til Californien, og efter et par år mødte jeg en, der kendte en,

der skrev for Danny Kaye. Jeg blev spurgt om jeg havde lyst til at prøve det, og det endte med at jeg i fire år var forfatter på Danny Kayes TV-show. I den periode tog jeg mentalt springet fra at være skuespiller til at være forfatter. Samtidig blev jeg klar over, at det ikke var *comedy writer*, jeg ville være. Så begyndte jeg at studere film, og jeg forsøgte at skrive et manuskript. Og jeg var heldig. Jeg skrev »I Love You Alice B. Toklas« (Må jeg kysse din sommerfugl), men da var jeg også 37 år, og jeg havde en mængde erfaring, ialt 15 år som skuespiller, komiker, forfatter og lærer. Jeg underviste skuespillere, og jeg synes selv, jeg havde talent for det, men jeg tjente ingen penge ved det. Måske havde tilværelsen formet sig anderledes for mig, hvis jeg havde levet i et land, hvor staten kører mere af løbet. Måske var jeg så fortsat som skuespiller, hvis jeg havde fået ordentlige roller.

I hvert fald har jeg stor sympati for skuespillere og har altid næret kærlighed til dem, de stakkels mennesker, de er så deprimerede, når de ikke arbejder.

Om at frigøre skuespillere fra klicheer og gøre dem afslappede

Jeg mener selv, at jeg har god forstand på at arbejde med skuespillere, og jeg ved at skuespillere kan lide mig. Selv når de er blevet stjerner og giver interviews udtaler de det. Også Burt Reynolds, som jeg aldrig har arbejdet sammen med. Han blev engang i et interview spurgt, hvorfor han ikke var med i bedre film, og han svarede: Hvorfor beder Paul Ma-

zursky mig ikke om at være med i en film, eller noget i den retning.

Jeg tror ikke at mere end 10 pct. af alle instruktører i arbejde har forstand på skuespillere – nej, lad mig være rar og sige 20 pct. – resten ved intet om den sag. Jeg gør, og selvfølgelig kan jeg så hjælpe en skuespiller. De fleste instruktører beder blot skuespilleren om at forsøge sig med noget andet, et nyt udtryk osv. Det er nytteløst.

Jeg prøver først at besætte alle roller meget omhyggeligt, således at de valgte skuespillere på forhånd ejer visse kvaliteter, som jeg finder rigtige for rollerne. Det sker, at jeg vælger en skuespiller, der teknisk ikke er så dygtig som andre, men som efter mit skøn passer bedre til den pågældende rolle. Det er gættteri, instinkt, intuition. Tag f.eks. Jill Clayburgh, der aflagde prøve for mig to gange, uden at jeg brugte hende, hverken i »Blume in Love« eller »Next Stop Greenwich Village«, selvom hun var god i begge prøver. Hun var blot ikke den kvinde, jeg havde i tankerne for filmene. Men jeg huskede hende, da jeg skulle i gang med »An Unmarried Woman«. Så mødtes vi og snakkede om rollen, det var alt.

Noget andet er så, at man bruger en vis teknik, der hjælper til at frigøre skuespillere fra at benytte klicheer. Det er en teknik, jeg har lært gennem 25 års med skuespillere, det har noget med tillid at gøre.

En skuespiller bliver f.eks. tillidsfuld, når han opdager at en bestemt ting fungerer og virker på publikum. Så gør han den samme ting fire gange og bliver berømt, og når han så møder op til sin femte film, så vil han fortsætte med sit, og man må som instruktør bekæmpe det.

Et eksempel på, hvad jeg gør, er: Willie og Phil er to mænd, der mødes tilfældigt og bliver venner. Det tager jeg ikke lang tid om at vise. Jeg lader en speaker berette om det – men jeg lod de to skuespillere, Ray Shark og Michael Ontkean, gå i byen sammen gennem to-tre uger forud for indspilningen. De gik i biografen sammen, drak kaffe sammen, spiste sammen, gik på bar. Jeg fortalte dem, hvilke steder Willie og Phil ville frekventere, og jeg gav dem konkrete emner at tale om, så de kendte hinanden, da indspilningen begyndte. Men det er næppe noget, man kunne få en stjerne til at bruge tid på.

Et andet eksempel: I »An Unmarried Woman« skal Jill Clayburgh forestille at være gift med Michael Murphy, men i stedet for at lade dem prøve de enkelte scener igennem gang efter gang, så lod jeg dem tilbringe nogen tid sammen, somme tider også sammen med pigen, der i filmen spiller deres datter. Jeg kan jo ikke som instruktør få dem gift, eller få dem til at gå i seng med hinanden, men jeg kunne foreslå dem, at de skulle tilbringe nogen tid sammen, at de f.eks. tog pigen med ud at løbe på skøjter. Bare et eller andet og ikke nødvendigvis ting, der kommer med i filmen. Men ting, der er med til at gøre deres forhold i filmen mere troværdigt, fordi de ikke mere er bange for hinanden. Det er noget man behøver tid til, men jeg har ingen faste regler for

Ray Sharkey og Michael Ontkean i »Willie & Phil«.



sådan noget. Jeg bryder mig bare ikke om sceneprøver, og nogle gange snyder jeg og fortæller skuespillerne, at jeg lige skal klare et par telefonsamtaler. På den måde får skuespillerne også tid sammen og bliver afslappede.

Det forholder sig anderledes med engelske skuespillere. De kommer med en selvsikkerhed, fordi de har spillet så meget teater, og de er ikke bange for at spille. I deres tilfælde vil jeg så have mindre skuespil. Omvendt med amerikanske skuespillere, hvor man ofte ønsker sig lidt mere, men hver skuespiller repræsenterer et problem. Margot Kidder sagde hele tiden til mig, at hun jo ikke havde noget at lave i »Willie & Phil«. Hun ønskede at få lov til at vise mere af sin kunnen. Jeg ville gerne have at hun viste mindre.

Om sund frygt og evnen til at finde nye ansigter, senest Margot Kidder

Alle de ting jeg i sin tid foretog, skuespiller, comedy writer, manuskriptforfatter etc. førte ikke nogen vegne, følte jeg. Det var ikke tilfredsstillende. Jeg fornemmede selv, at jeg havde noget at sige – og at ingen troede på det undtagen jeg selv, hvilket er almindeligt. Det var vel det, der fik mig til at blive filminstruktør. Jeg havde den gang en uskyld, som jeg ønsker jeg kan fastholde, fordi det giver mod til at prøve ting, som ikke er prøvet før. Det er et spørgsmål om at forblive fri, og det kan være hårdt, og somme tider synes jeg ikke jeg har heldet med mig, somme tider føler jeg mig som i en spændetrøje. Det er som i Truffauts film »Dag for nat«, hvor instruktøren ligger på sofaen og har mareridt. Det oplever jeg også et par gange om ugen – hvordan skal jeg lave denne film, hvad slags film er det egentlig osv. Men jeg tror dog det er sundt. Det er på den måde man frigør sig. Og når man så kommer i gang med optagelserne, så vender modet tilbage.

Hvad der mest skræmmer mig netop nu er, at jeg på min næste film bliver nødt til at bruge nogle relativt kendte skuespillere. Det har jeg ikke prøvet før. Jeg bruger mange nye skuespillere. Jeg kan lide at finde nye ansigter, og jeg føler overhovedet ingen frygt, når det drejer sig om at bruge ukendte og uprøvede kræfter. Alle de unge i »Next Stop Greenwich Village« var ret ukendte, da jeg lavede filmen. Dyan Cannon og Elliott Gould var ret ukendte, da jeg lavede »Bob & Carol & Ted & Alice«, og både Susan Anspach og Kris Kristofferson havde kun medvirket i én film, da jeg brugte dem i »Blume in Love«. Ellen Burstyn var ukendt, da hun medvirkede i »Alex in Wonderland«. Og selv om Jill Clayburgh ikke ligefrem var ukendt, da hun medvirkede i »An Unmarried Woman«, så havde hun aldrig haft en virkelig god rolle i en god film.

Margot Kidder valgte jeg til »Willie & Phil« fordi hun, ene af alle, der aflagde prøve for mig (og der var mange), var den person, jeg kunne tro på. Hun er en sær kombination af noget meget instinktivt smart, noget meget åbent, ikke intellektuel. Det tiltalte mig. Jeg



Øverst Margot Kidder og Michael Ontkean som Jeannette og Willie, da de første gang mødes i Greenwich Village, t.h. Margot Kidder og Ray Sharkey (Phil), der under en skovtur bekender for hinanden, at de elsker hinanden.



kunne have varieret rollen på 50 måder, og af og til var jeg fristet til at gøre Margot Kidders Jeannette mere mystisk, som Jeanne Moreau er det i »Jules og Jim«, men hvad jeg skrev, er hvad Margot Kidder er i filmen. Jeg holder meget af hende, jeg tror hun er ærlig. Og man kan sige lige ud, hvad man mener om hendes præstation. Hun ejer ingen filmstjerne-manerer.

Om nye projekter, en vis forbindelse til Shakespeare og kamp mod teknikken

Folk har ofte spurgt mig, hvorfor jeg dog ikke bruger den og den kendte skuespiller, men bare tanken om alt det man så skal igennem – chauffører, dressing room, særbehandling på alle måder. Men måske undgår jeg det ikke, for i min næste film skal jeg bruge nogle

skuespillere, der er ældre. Med ældre mener jeg modne, folk, der har en vis position.

Filmen hedder »Tempest«, og kan jeg lave den lige så godt, som den er skrevet, så bliver den virkelig god. Jeg har puslet med projektet i flere år og nu er manuskriptet altså endelig blevet færdigt. John Cassavetes skal spille med, og det kan blive meget spændende. Han er en taktsam skuespiller, og han kan lide at agere – og der er scener i »Tempest«, hvor han kan få lov til at spille ud. Og så er der scener, hvor han skal holdes i stramme tøjler.

Historien har en vis forbindelse til Shakespeare, men handlingen er nutidig. Den udspilles dels i New York, dels i det græske øhav. Den drejer sig om en far og en datter og et bryllup og en veninde og en chef og en mængde skøre mennesker. Det er alt sammen temmelig eksotisk. Der er også en storm, der er skibe og – så vil jeg helst ikke fortælle mere. Men det er i hvert fald anderledes end hvad jeg plejer at lave, selv om nogle af historiens konflikter er de samme, som jeg

altid har beskæftiget mig med. Her bliver de bare behandlet på en måde, der er ny for mig.

Efter »Tempest« har jeg en idé til en film med kun én person. Halvanden time med bare et menneske. Jeg er villig efter at prøve den idé, og jeg gør det. Jeg vil prøve det af flere grunde. Jeg vil overvinde al maskineriet, hele den tekniske side af en film, alle penge-problemerne, alt besvær med rollebesætningen, og den angst, der følger med hvert nyt projekt.

Om komedieformen – og om et åndeligt slægtskab med Woody Allen

Jeg har somme tider funderet over, om jeg kunne vende tilbage til den rene komedie, som i »Bob & Carol & Ted & Alice«, og denne her idé rummer en mængde komedie. Det gør »Tempest« også, lige som Shakespeare altid havde komedieindslag i sine skuespil.

Det er jo en ganske interessant problemstilling, det med komedie eller ikke komedie. Jeg ved Woody Allen er meget optaget af den. Han siger hele tiden: Folk vil altid have, jeg skal være morsom, men jo ældre man bliver, des mindre morsom forekommer tilværelsen mig at være, og så laver man film, der ikke er så morsomme som tidligere, og kritikerne siger, vi kunne bedre lide dig, da du var morsom. Jo jeg har tænkt meget over det problem, og jeg forstår holdningen, men det kommer rigtignok an på hvilken dag i ugen det er.

Jeg holder meget af Woody Allen. Jeg kender ham ikke særlig godt, men jeg fornemmer, at vi begge er ude i samme ærinde – i den forstand, at vi begge laver film om, hvad vi kender noget til. Og jeg fornemmer, at Woody beskæftiger sig meget med et univers, der er en bestemt del af New York med en bestemt slags mennesker. Jeg beskæftiger mig med andre mennesker.

Woody var en virkelig komiker, der nu er blevet alvorlig, kan man måske sige. Vi må ikke – når jeg siger vi, så tænker jeg ikke kun

på Woody Allen og Paul Mazursky – altså, vi må ikke være bange for at gøre, hvad vi nu end gør. Hvis vi er bange, så bør man ikke lave film. Der er tale om at holde en hårfin balance mellem på den ene side at følge ens kreative impulser og på den anden side at lytte til de forførende stemmer, der fortæller en, hvad der er det rigtige, stemmer fra venner, fra kritikere, fra filmstudierne, fra andre film. Hvis man lytter for meget, så kommer man aldrig til at lave noget originalt eller i hvert fald personligt. Woody Allen forsøger virkelig, og det går jeg ind for.

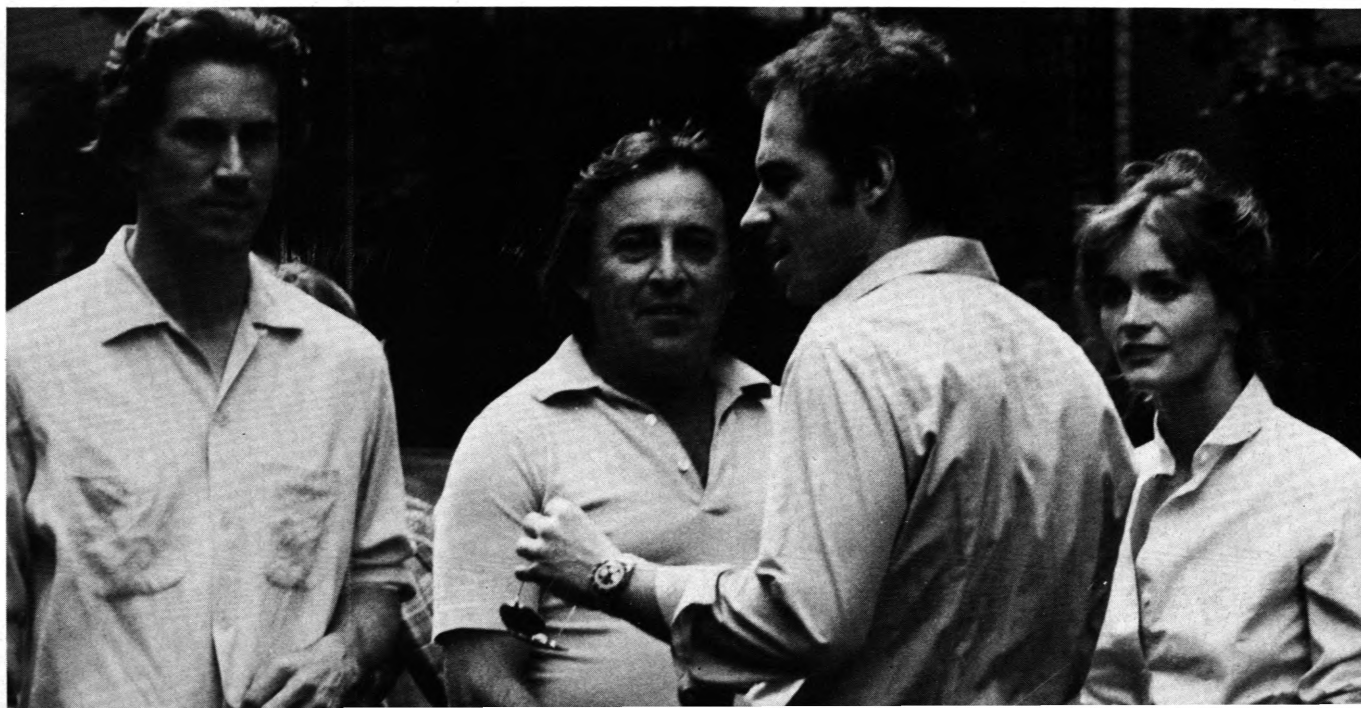
Om påvirkning eller ej – og om kritiske ignoranter

Nogle kritikere beskylder mig for at være påvirket af europæiske instruktører. Jeg tror det kommer af deres uvidenhed, så jeg tager det ikke alvorligt. Jeg bliver gal et par dage og glemmer det så. Jeg tror ganske enkelt ikke, at disse ignoranter tænker på, at de mennesker, vi er påvirket af, i sin tid var påvirket af andre. Hvis man snakker med Ingmar Bergman, så vil han formentlig tale om Victor Sjöström eller hvad ved jeg, og sådan vil Fellini gøre det. Og Vittorio de Sica havde det sådan, ved jeg. Han plejede at fortælle om alle de film, han så.

Jeg ved ikke, om jeg er påvirket af alle de film, jeg kan lide. Nogle kan jeg blot lide. »The Treasure of the Sierra Madre« (Tre mand søger guld) f.eks. Scenen, hvor Walter Huston ler, kunne jeg se en gang om ugen. Men jeg tror ikke jeg er påvirket af filmen. Jeg holder også meget af alle disse skøre italienske film, »Umberto D« f.eks., selv de film, der er fejl ved som de senere sentimentale film, som Risi har lavet. Men om jeg er påvirket af dem, det tror jeg ikke. Jeg tror aldrig jeg har set noget mere forbløffende og chokerende, på en storslået måde, end »De syv samuraier«. Første gang jeg så den følte jeg det som om jeg for første gang så en film.

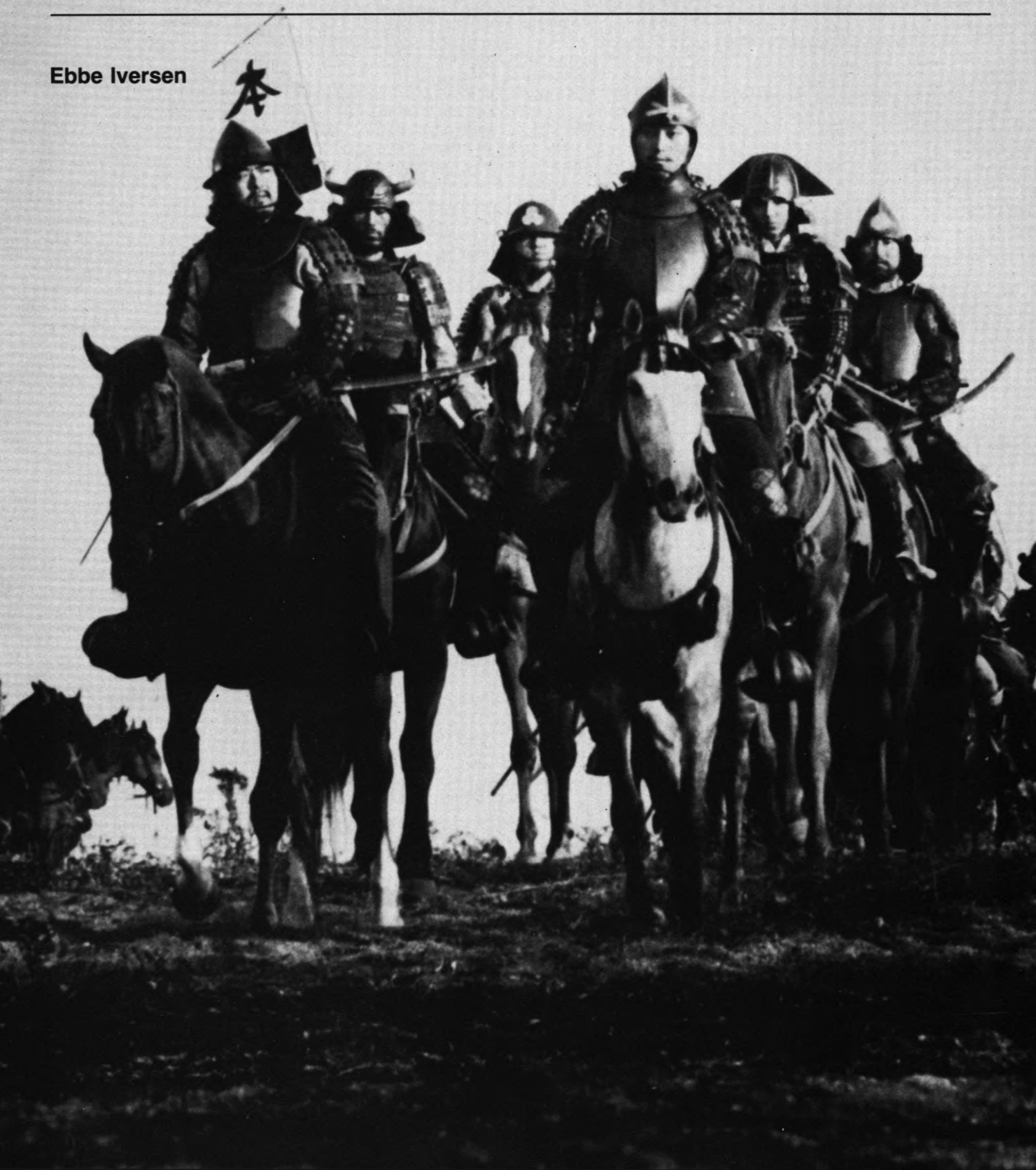


Willie og Jeanette aftaler at de vil flytte på landet, siden går de hver til sit i Paul Mazurskys »Jules og Jim«-inspirede nye film, »Willie & Phil«. Herunder Paul Mazursky omgivet af Michael Ontkean, Ray Sharkey og Margot Kidder under indspilningen af »Willie & Phil«.



Akira Kurosawa humanist uden illusioner

Ebbe Iversen





Bag Akira Kurosawas første japanske film i ti år befinder sig stærke ambitioner. »Kagemusha – krigerens skygge« ønsker at gengive japansk film dens tabte internationale prestige og dermed skubbe den ud af commercialismens dynd og ind i et mere glørværdigt årti, den vil skildre voldsomme og skelsættende begivenheder i Japans historie, og den vil være et moralsk-psykologisk udsagn, som tematisk tager tråde op fra instruktørens tidligere hovedværker. Resultatet er blevet en film, der som al stor kunst ikke afslører hele sin dybde og styrke med det samme, men som skal opleves flere gange og vokser der- ved. Man kunne sammenligne »Kagemusha« med Beethovens vældigste symfonier, Eroica og Den Niende, for Kurosawas film rummer den samme kraft i udtrykket, de samme spændinger mellem voldsomhed og ro, mellem heroisme og tragedie, og den samme skønhed. »Kagemusha« er med andre ord et mesterværk.

Handlingen udspiller sig (ligesom i Kurosawas »Den skjulte fæstning«) under det 16. århundredes borgerkrige, hvor de store klaner kæmpede om herredømmet over den daværende hovedstad Kyoto og dermed over Japan. I filmen som i historiebøgerne møder man de tre klanledere Shingen Takeda, Ieyasu Tokugawa og Nobunaga Oda, hvoraf de to sidstnævnte er i forbund mod førstnævnte. Takeda-klanen var magtfuld og marcherede i 1572 mod Kyoto, men blev standset af Tokugawa, og i 1575 blev Takeda-klanen bogstaveligt talt udslettet under slaget ved Nagashino, hvor dens berømte kavaleri selv-morderisk gik til angreb på rækker af gevær-skytter. I 1600 erobrede Ieyasu Tokugawa Kyoto og grundlagde Tokugawa-shogunatet, et arvefølge-militærdiktatur, som kom til at regere Japan helt frem til 1857. Denne lange historiske epoke, der er baggrund for flere af Kurosawas kostumefilm, omtales nærmere senere i artiklen.

»Kagemusha« skildrer de nævnte historiske begivenheder med udgangspunkt hos Takeda-klanen, men Shingen Takeda er ikke dens hovedperson, i hvert tilfælde ikke dens kødelige hovedperson. Det er derimod en simpel tyv, som er nær ved at blive korsfæstet, da Shingens bror Nobukado redder ham, fordi han har en slående lighed med Shingen. For en klanleder var det ikke ualmindeligt at have en dobbeltgænger, som for at opildne soldaternes mod repræsenterede ham i felten og under slag, og da Shingen såres alvorligt af en snigskytte, befaler han sine generaler for klansammenholdets skyld og for at holde fjenden i skak at skjule hans død i tre år. Shingen dør, og tyven indsættes som hans dobbeltgænger, hans kagemusha.

Det centrale i filmen er nu, hvordan tyven langsomt lærer sig denne vanskelige rolle, så både fjender, konkubiner og endda Shingens lille sønnesøn lader sig narre, indtil dobbeltgængerens afsløres og sendes bort, da han kastes af Shingens hest, som ikke lader sig narre. Da Takeda-tropperne under ledelse af

Shingens søn Katsuyori trodser den formaning, som Shingen inden sin død gav om ikke at forlade eget territorium, og går ind i det fatale slag ved Nagashino, er den navnløse tyv tilskuer. Og selv om hans »ansættelse« som dobbeltgænger forlængst er forbi, griber han efter massakren en lanse fra en af de dræbte soldater og går ene frem mod de fjendtlige geværskytter og mod den sikre død.

I forbindelse med dette selvvalgte offer er det væsentligt, at tyven tidligere i filmen også selv har valgt rollen som dobbeltgænger. Efter at han har forsøgt at plyndre en formodet skatkrukke, der viser sig at indeholde Shingens lig, sender Nobukado og generalerne ham væk for første gang. Men tyven vender tilbage og påtager sig frivilligt, uden ønske om belønning, den krævende rolle som Shingens dobbeltgænger.

Man kan mene, at han gør dette, fordi han – i filmens allerførste scene – er blevet betaget af Shingens ædelhed og ærlighed. Men i mine øjne er tyvens beslutning væsentlig, fordi den tematisk repræsenterer et centralt motiv i hele Kurosawas produktion. Det drejer sig om menneskets mulighed for (og forpligtelse til) at vælge sine handlinger, inden for visse givne rammer at vælge sin egen skæbne, og det drejer sig om, at handlingerne skaber mennesket, og at mennesket med sine handlinger kan ændre tingenes tilstand.

Mens dette grundlæggende tema behandles med en slags desillusioneret optimisme i Kurosawas tidligere produktion, er det i »Kagemusha« formet som en heroisk tragedie, men udgangspunktet og substansen er den samme. Temaets betydning skal jeg vende tilbage til i en generel omtale af Kurosawas kostumefilm, som »Kagemusha« tilhører, og som for øjeblikket er den mest aktuelle del af hans produktion at beskæftige sig med også på grund af Grands, Vester Vov Vovs og Filmmuseets serier i løbet af efteråret. Men det skal allerede her bemærkes, at mellem »Kagemusha« og de tidligere film skaber dette tema en kontinuitet, som er stærkere end de stilistiske forskelle. Dobbeltgænger-motivet optræder allerede i »Den skjulte fæstning« fra 1958, hvor general Rokurotas søster lader sig henrette i stedet for den flygtede prinsesse, som generalen beskytter. Og man finder en variation af motivet i »De syv samurai« fra 1954, hvor den bondefødte Kikuchiyo (Toshiro Mifune) udgiver sig for at være samurai og ender med at dø som samurai, selv om det egentlig ikke er »hans død«.

Både Kikuchiyo og tyven i »Kagemusha« påtager sig roller, der egentlig ikke er deres – roller, som de endda har vanskeligt ved at blive accepteret i af dem, hvis sag de tjener – og vokser med dem. Det koster dem begge livet, men forinden har det givet deres tilværelse en fylde og et format, som den aldrig tidligere har haft, ligesom Sisyfos kunne give sin absurde skæbne mening ved at acceptere den og tage den på sig. Både Kikuchiyo og tyven foretager et valg, de handler uegennyttigt i stedet for at flygte, og dermed er de sande Kurosawa-helte. For det er jo lettere at være heroisk for den, der er født som samurai eller klanleder, og som derfor ikke skal beslutte at påtage sig rollen.

Den ene af Takeda-klanens to fjender, Nobunaga Oda (Daisuke Ryu), i spidsen for sine tropper i »Kagemusha«.

Set ud fra denne synsvinkel er det klart, at tyven til slut i »Kagemusha« må foretage det tilsyneladende absurde énmandsangreb på den altudslettende fjende for at fuldbyrde sin selvvalgte skæbne (mens Katsuyori, der ikke har valgt sin skæbne, men fået spillet den i hænde, sender sine soldater og ikke sig selv i døden), og det er lige så klart, at filmen er en moralsk og psykologisk beretning om tyvens voksende menneskelige format i den selvfor-nægtende funktion som Shingens stedfortræder – en funktion, der har stor betydning for mange mennesker, men som først i afslutningen tillader ham at handle helt selvstændigt. Først har han valgt sin rolle, derpå udfylder han den med stigende styrke, og til slut forsvinder grænsen mellem ham og rollen, og de bliver til ét. En diskussion om, hvorvidt en krigsførende og magtsøgende klan er en sådan selvopofrelse moralsk værdig, ville ikke være ført på filmens præmisser og er derfor irrelevant.

Men samtidig med, at filmen er en sådan moralsk-psykologisk udviklingshistorie, er den altså også et historisk-autentisk epos, og denne dobbelthed definerer dens stil og skaber dens frugtbare kontraster. Ligesom Beethovens symfonier (eller Shakespeares tragedier) spænder mellem lyrisk ro og voldsomme udbrud uden at sprænge den formelle eller emotionelle enhed, veksler »Kagemusha« mellem udadtil statiske interiør-scener og høj-dramatiske eksteriør-scener (som i øvrigt også »Yojimbo« fra 1961 og »Sanjuro« fra 1962 i nogen grad gjorde), og denne konsekvent gennemførte form fremfremlægges straks i filmens start. I den første, lange scene betragter et stationært kamera i en af de halvtotaler, der dominerer den næsten nærbilledløse film, samtalen mellem Shingen, Nobukado og tyven. Så følger titlen, hvorefter der klippes til den intenst dynamiske og musikalske scene i klassisk Kurosawa-stil, hvor en soldat løber gennem Takeda-hærens skyttegrave.

Interiør-scenerne med deres omhyggeligt placerede persongrupperinger er af stor statuarisk skønhed og netop kun *udadtil* statiske, for her redegøres der for tyvens udvikling i Shingen-rollen, hans tilbagefald og fremgang, for Takeda-generalernes overvejelser og taktiske beslutninger, og for Katsuyoris stigende frustration over for den falske far. Her finder man også små strejf af humor, f.eks. i tyvens konfrontation med Shingens konkubiner og af rørende (men usentimental) følsomhed i forholdet mellem tyven og Katsuyoris lille søn Takemaru, den afdøde Shingens destinerede efterfølger, hvad der yderligere forklarer den forbigående Katsuyoris frustration, den egentlige årsag til katastrofen ved Nagashino.

Mens halvtotal-billederne i disse scener skaber klarhed og rolig overskuelighed, har de i eksteriør-scenerne den diametralt modsatte funktion. Her kaster de tilskueren midt ind i kampenes uoverskuelige tummel, en uoverskuelighed og uforståelighed, der i sekvensen med angrebet på Takatenjin-borgen samtidig repræsenterer tyvens oplevelse af krigen. Dialog-scenernes tableau-skønhed kontrasteres af den dynamiske skønhed i scenerne, hvor hærenhederne med deres for-

Tatsuya Nakadai spiller i Kurosawas »Kagemusha« en dobbeltrolle som henholdsvis overhovede for Takadai-klanen og en simpel tyv, der træder i Shingens sted.



Der er rørende, men usentimental følsomhed i scenerne i »Kagemusha« mellem tyven, den falske Shingen, og Shingens barnebarn (Takumanu Kotayui).



Shingens bror Nobukado (Tsutomu Yamazaki), midt i billedet) og Takedageneralerne konfererer i en af de statuariske interiørscener i »Kagemusha«. I baggrunden falder regnen, et ofte benyttet stiltræk i Kurosawas film.



Tyven (Tatsuya Nakadai) oplever kampene som uoverskuelige og uforståelige i angrebet på Takatenjin-borgen i »Kagemusha«.



skelligfarvede bannere drager gennem de øde landskaber, eller hvor en enkelt rytter enten som i »Blodets trone« fra 1957 kommer galoperende budbringende ind i fortets gård, eller som i »Den skjulte fæstning« galoperer tværs over lærredet, fulgt af kameraet med en svag panorering.

Kontrasten gør sig også gældende i klipningen, for disse scener hænger sammen i hurtige og vitale montager, og også selve kampscenerne er korte. Undertiden gør den stiliserende farvebrug (som Kurosawa også arbejdede med i sin første farvefilm, »Byen uden årstider« fra 1970) dem næsten surrealistiske, og de er alle rensede for enhver banal voldudpensling. Vi lades ikke i tvivl om, at dette drejer sig om blod og død – og at bebrejde Kurosawa, at han i denne film gør krigen smuk, er så absurd som at bebrejde Picassos »Guernica« det samme – men blufærdigt og usensationalistisk anbringes blodet og drabene som regel uden for billedet. Vi ses kun slutresultatet, ligene, og det gælder naturligvis især den afsluttende Nagashino-massakre, hvor Kurosawa dristigt og med fantastisk effekt kun viser os de fjendtlige soldaters geværskud, ikke Takeda-soldaterne, som mejes ned af dem. Bagefter lader han os se de sårede og døende soldater og heste i slow-motion billeder uden reallyd, kun ledsaget af en trompetsolo, og disse billeder med deres på én gang skånselsløst realistiske og mareridtsagtigt uvirkelige gru hører til de mest uforglemmelige i Kurosawas produktion og dermed i filmhistorien.

At man alligevel tankeløst har beskyldt Kurosawa for at glorificere krigen, må skyldes skønheden i krigernes kostumer og bannere (en historisk kendsgerning) samt billedernes spektakulære farvepragt, men samtidig er det naturligvis netop de dynamiske actionudbrud, som mange forventer af en kostumefilm af Kurosawa. Tilsvarende fandt en del tilskuere på forårets festival i Cannes, hvor »Kagemusha« delte guldpalmerne med Bob Fosses »Det er showtime«, at interiørscenerne var for mange og for lange. Selv om det hertil må bemærkes, at filmen som nævnt vokser overalt i rigdom ved gensyn, så det også erkendes, at den dengang tre timer lange film havde passager, der virkede for dvælende. Derfor forekommer det yderst rimeligt, at filmen nu vises i en tyve minutter kortere udgave, og en sammenligning i erindringen mellem de to versioner konkluderer, at intet af umistelig værdi er ofret i den korte – selv om nedkortningen har betydet, at Kurosawa-veteranen Takashi Shimura i en lille siderolle er forsvundet ud af filmen, og selv om man gerne havde set, at de bortredigede scener havde omfattet filmens eneste virkelige skønhedsplet, tyvens ordløse og overflødige mareridt på baggrund af en skrækindjagende nonfigurativ dekoration i COBRA-stil.

At filmen er beskåret med omtanke og nænsom hånd, må være en ny oplevelse for Kurosawa, hvis film tidligere er blevet groft mishandlet af de japanske filmselskaber. Denne gang er redigeringen imidlertid foretaget med Kurosawas fulde accept af hans to amerikanske kolleger Francis Coppola og George Lu-



Kurosawa (t.v.) sammen med Francis Coppola og George Lucas.

cas, hvis fortjeneste det også var, at selskabet Toho trådte til som producent af denne hidtil dyreste japanske film overhovedet (omkring 33 mill. kr.), idet de forlods sikrede, at 20th Century-Fox ville distribuere filmen over hele verden uden for Japan, således at det amerikanske selskab blev en slags medproducent. Dermed fik den 70-årige Kurosawa mulighed for at instruere sin film nr. 27 siden 1943, sin film nr. 3 siden 1970 og sin japanske film nr. 2 i samme periode – en så mærkelig skæbne for så stor en filmskaber, at det er umagen værd at se lidt nærmere på hans usædvanligt kreative og konfliktfyldte karriere og på den japanske filmindustri meget lidt Kurosawa-venlige struktur.

Han blev født den 23. marts 1910 i Tokyo som den yngste af syv søskende og søn af en militærmand med stor interesse for fysisk træning. Akira var imidlertid et svageligt barn uden lyst til sport eller til den militære træning, som han blev tvunget til at gennemgå i gymnasiet, hvor han til gengæld begyndte at interessere sig for kunst og besluttede at blive maler. Da han efter studentereksamen i 1927 ikke kunne leve af at male, lavede han plakater og illustrationer til dameblade, og samtidig sluttede han sig til den marxistisk orienterede Proletariatets Kunstnergruppe og fordybede sig i russisk litteratur, især Dostojevskij og Gorkij, som han begge siden filmatiserede. Kurosawa har selv senere udtalt, at han i sin ungdom var marxist, men at det nærmest var en modesag hos ungdommen i de år og næppe stak særligt dybt hos ham.

Akira lærte filminteresse af sin beundrede bohème-bror Heigo, der imidlertid begik selvmord som 20-årig og dermed gav lillebroderen en voldsomt traumatisk oplevelse. Men i 1936 blev Kurosawa sammen med fire andre, udvalgt blandt 800 ansøgere, ansat som instruktør-assistent hos P.C.L., det senere Toho, dengang kun to år gammelt. Her blev instruktøren Kajiro Yamamoto hans inspirerende lærermester, og Kurosawa blev assistent på en række Yamamoto-film og skrev sideløbende en række manuskripter, hvoraf det første offentliggjorte var »Daruma-templet« fra 1941.

1943 debuterede han så som instruktør med »En judo-saga« efter en roman af Tsu-

neo Tomita. Den blev blandet modtaget af kritikken, men man noterede sig dog den unge instruktørs navn. Kurosawa skrev selv manuskriptet til debutfilmen og har altid selv skrevet sine manuskripter sammen med en fast kreds af medforfattere i skiftende kombinationer (eneste undtagelse er den politiske »De mennesker, der skaber fremtiden« fra 1946) – det gælder også »Kagemusha«, som han skrev sammen med Masato Ide – ligesom han altid har arbejdet sammen med en fast kerne af skuespillere. Takashi Shimura var med i »En judo-saga« og har medvirket i 22 Kurosawa-film, Toshiro Mifune i 16.

Kurosawas anden film, fabrikshistorien »Den smukkeste« fra 1944, adskiller sig fra hans øvrige produktion ved at have kvinder i næsten alle hovedroller. Kun i et par af hans senere film, »Jeg angrer ikke min ungdom« fra 1946 og »Rashomon« fra 1950, er der kvinder i deciderede hovedroller, og heller ikke »Kagemusha« byder på andet end et par glimt af Takemarus barnepige samt de omtalte konkubiner. Kurosawa har selv engang udtalt, at han ikke er særligt god til at skildre kvinder.

I 1945 giftede han sig dog alligevel med en skuespillerinde, Yoko Yaguchi, og samme år instruerede han sin første egentlige kostumefilm, »Tora no O o fumu otoko-tachi«, på engelsk kendt som både »They Who Step on the Tiger's Tail«, »Walkers on Tiger's Tail« og »The Men Who Tread on the Tiger's Tail« (»En judo-saga« og dens næsten totalt glemte follow-up, »En judo-saga 2. del«, som Kurosawa modvilligt lavede i 1945, foregår i 1880'erne og er dermed iflg. japansk definition ikke kostumefilm, men nutidsfilm). Tigerhale-filmens let Robin Hood-agtige middelalderhandling er kendt fra både noh og kabuki, men den blev forbudt som »feudalistisk« af den amerikanske besættelsesmagt og først udsendt i 1952, hvor den blev temmeligt køligt modtaget. Kurosawa har dog altid selv været glad for den og har gerne villet genindspille den med bedre teknik til sin rådighed.

Gennem de tidlige efterkrigsår lavede Kurosawa flere pænt succesfulde nutidsfilm, men både japansk filmkritik og instruktøren selv mener, at han først »fandt sig selv« med

gangsterhistorien »Den drukne engel« fra 1948 med Mifune og Shimura.

Under en 200 dage lang filmarbejdsstræk hos Toho i 1948 forlod Kurosawa og en række andre filmfolk selskabet og dannede deres eget, Eiga Geujutsuka Kyokai (Filmkunstnernes Sammenslutning). Her instruerede Kurosawa et par film (»Den stille duel« og »Den vilde hund«, ingen af dem kostumefilm), inden han i 1950 for selskabet Daiei lavede kostumefilmen »Rashomon« – filmen, der vandt pris i Venedig og gjorde såvel Kurosawa som japansk film kendt i den vestlige verden, hvad Kurosawa utvivlsomt har haft i tankerne, da han sendte »Kagemusha« til Cannes. Men, typisk for Kurosawa, var problemer gennem hele hans karriere, Daiei-cheferne var utilfredse med filmen og kaldte den »uforståelig«, og den vakte i det hele taget ingen begejstring i Japan.

Ganske vist hører Kurosawas følgende værk, Dostojevskij-filmen »Idioten« fra 1951, til instruktørens svageste film, men »Rashomon« står alligevel som indledningen til hans mest inspirerede, kreative periode op gennem halvtredserne og første halvdel af tresserne – en periode, der med godt ti års mellemrum bød på to af filmkunstens største mesterværker, »De syv samuraier« fra 1954 og »Rødslæg« fra 1965, begge kostumefilm, idet deres handling foregår inden Tokugawa-shogunatets fald i 1867. I størstedelen af perioden, nemlig fra 1952 til 1960, arbejdede Kurosawa igen hos Toho.

Blandt hovedværkerne fra 1950'erne er foruden »De syv samuraier« nutidsfilmen »Ikiru« fra 1952 samt tre kostumefilm, Shakespeare-filmatiseringen (efter »Macbeth«) »Blodets trone« og Gorkij-filmatiseringen »Natherberget«, begge fra 1957, samt »Den skjulte fæstning« fra 1958. Optagelserne til både »De syv samuraier« og »Blodets trone« var særdeles langvarige (førstnævnte varede over et år) og teknisk problemfyldte, og forholdet mellem Kurosawa og studie-cheferne var ikke hjerteligt.

I 1957 var Kurosawa i London til åbningen af det nye National Film Theatre, og her mødte han John Ford, som han selv har betegnet som sin største inspirationskilde blandt andre instruktører – selv om han ved en anden lejlighed har udtalt, at Ford-påvirkningen aldrig har været ham bevidst. Som instruktører, han sætter pris på, har Kurosawa i øvrigt nævnt Abel Gance, George Stevens, Howard Hawks, Frank Capra, William Wyler, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini samt landsmændene Kenji Mizoguchi og Keisuke Kinoshita (men altså ikke, hvad der næppe overrasker, den visuelt asketiske Yasujiro Ozu).

I 1959 vandt »Den skjulte fæstning«, der var Kurosawas første widescreen-film (»Kagemusha« er i Panavision), en guldbjørn på festivalen i Berlin, og samme år annoncerede instruktøren oprettelsen af Kurosawa Productions, et uafhængigt selskab – og det første i japansk films historie ledet af en instruktør – som dog blev finansieret med 1 mill. yen af Toho. På basis af en toårig kontrakt skulle det nye selskab lave tre film, og indtægter eller

tab skulle deles ligeligt mellem Toho og Kurosawa. Selskabets første film var i 1960 nutidsfilmen »De onde sover godt« med Mifune og Shimura i et besk angreb på korruption og hensynsløse forretningsmetoder, hvorefter i 1961 og 1962 fulgte de to samurai-film (og altså kostumefilm) »Yojimbo« og »Sanjuro« med samme hovedperson, spillet af Mifune. Kurosawa Productions eksisterer stadig og står som medproducent af »Kagemusha«.

I 1963 instruerede Kurosawa den fremragende kriminalfilm »Himmel og helvede« frit efter Ed McBain, hvori instruktøren for første gang i en enkelt scene brugte farver (den færvende røg, da kidnapperen brænder tasken), og i 1965 kom mesterværket »Rødslæg« med Mifune som den idealistiske, handlekraftige, barske og totalt usentimentale fattig-

Toshido Masuda instruerede den historisk omhyggelige, men stive og livløse film, og Kurosawa rejste desillusioneret, som før ham Sergej Eisenstein, hjem fra USA uden at have fået fuldført en film (mens Mifune kom til at medvirke i amerikanske film, f.eks. »Grand Prix«, »Duel i Stillehavet«, »Den røde sol« og »1941«, med omtrent samme resultat, som når Liv Ullmann instrueres af andre end Ingmar Bergman).

Dog var situationen i den ultra-kommercielle japanske filmindustri ikke spor bedre end i Hollywood, og i opposition til de eksisterende selskaber oprettede det formidable firkløver Kurosawa, Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa og Masaki Kobayashi selskabet Yonki no Kai. Og efter ikke at have lavet film i fem år udsendte Kurosawa i 1970 sin første



Toshiro Mifune som banditten Tajomaru aflægger sit vidneudsagn i Kurosawas analyse af sandhedens relativitet, »Rashomon«.

læge. Den udspiller sig ligesom »Natherberget« i slutningen af Tokugawa-perioden, og den blev Kurosawas (hidtil) sidste film med Mifune og foreløbigt sidste film for det nu reetablerede Kurosawa Productions. Han brugte to år på at indspille »Rødslæg« og slog dermed den rekord, han selv havde sat med »De syv samuraier«.

Året efter ville producenten Joseph E. Levine gerne have Kurosawa til Hollywood, og i juli blev der skrevet kontrakt om filmen »The Runaway Train«. Kurosawa og Mifune rejste til Californien, men Hollywood ville ikke imødekomme Kurosawas krav om betydelige location-optagelser, og projektet blev skrinlagt. Derpå skulle Kurosawa for Fox instruere de japanske sekvenser i »Tora! Tora! Tora!« om angrebet på Pearl Harbor, men igen opstod der uoverensstemmelser, og i 1968 blev Kurosawa »fritaget for sine pligter som instruktør på grund af sygdom«. Richard Fleischer og

farvefilm, »Byen uden årstider«, en nutidshistorie om drømme og illusioner blandt beboerne i et usselt slumkvarter.

Den 22. december 1971 forsøgte den da 61-årige Kurosawa at begå selvmord ved at skære pulsårerne i hals og håndled over, ifølge egne senere udtalelser bl.a. på grund af desperation over hans seneste films fiasko i Japan og den kunstneriske films vanskelige vilkår i landet i almindelighed. Det er dog også blevet nævnt, at han led af en uopdaget fysisk sygdom, som forårsagede depressioner. Men han genvandt livsviljen og brugte fire år på, efter sovjetisk invitation, at forbedre »Dersu Uzala«, som blev udsendt i 1975 efter to års optagelser i Sibirien. Den stor-slående hyldelse til naturen vandt både guldpris på festivalen i Moskva og en Oscar, men kun rasende protester fra Kurosawa hindrede i 1976 Sovexport i at klippe 20 minutter ud af filmens italienske version samt tilføje ny mu-

sik. Samme år udtalte Kurosawa sig, som ved flere tidligere lejligheder, bittert om det umulige i at arbejde inden for den japanske filmindustri, og han luftede planer om igen at filme i udlandet. Men planerne blev ikke realiseret, og det samme gjaldt i de følgende år flere Kurosawa-manuskripter, bl.a. efter Shakespeares »Kong Lear« og Edgar Allan Poes »Den røde døds maske«. Også »Kagemusha« fandt Toho i første omgang alt for dyr, og kun Francis Coppola og George Lucas' indsats gav Kurosawa mulighed for at lave filmen.

De lange pauser i filmarbejdet, de bitre udtalelser og måske også selvmordsforsøget forklares bedst gennem en kortfattet redegørelse for den japanske filmindustri meget specielle historie og opbygning. Industrien er gammel, idet årstallene for den første offentlige filmforevisning og åbningen af det første filmstudio er 1899 og 1908, og allerede i trediveerne blev det nye Toho landets største filmselskab i hård konkurrence med de ældre Shochiku og Nikkatsu. Da Kurosawas karriere tog fart omkring krigsslutningen i 1945, var halvdelen af Japans biografer krigsødelagte, men filmstudierne var stort set intakte, og produktionen opførte på intet tidspunkt under krigen totalt. Den amerikanske besættelsesmagt fra 1945 til 1952 under general Douglas MacArthur indførte og håndhævede i det nye japanske demokratis navn strikse censurbestemmelser (filmene måtte ikke berøre militarisme, nationalisme, feudal loyalitet, selvmord etc.), og det gik som nævnt bl.a. ud over »They Who Step on the Tiger's Tail«.

Toho, der i 1950 afviste at producere »Rashomon« – det blev som nævnt i stedet Daiei – bevarede sin position i efterkrigsårene, omend selskabet havde økonomiske problemer og voldsomme konflikter med de nydannede fagforeninger. Der skulle tjenes penge, og allerede omkring 1950 begyndte man at producere sexfilm med titler som »Jomfruerne kliniker« og »En gynækologs bekendelser«. Fra 1964 udgjorde sexfilm halvdelen af den årlige japanske filmproduktion, suppleret primært af kostumefilm, gangsterfilm, melodrammer og film for teenagers.

Allerede i halvtredserne var der stærke modsætningsforhold mellem instruktørerne og de store selskaber, og førende instruktører i forskellige konstellationer forsøgte flere gange at danne uafhængige produktionsselskaber, der dog som regel kun fik kortvarig levetid. Samtidig begyndte først i halvtredserne dobbeltprogrammer at blive populære i de japanske biografer, og de fem dominerende selskaber – Toho, Shochiku, Shintocho, Toei og Daiei, idet Nikkatsu midlertidigt var lukket – producerede en film om ugen, Shochiku endda to film pr. uge. Klipperne fik fire-fem dage, undertiden kun to, til at redigere en film, og man konkurrerede på billige, masseproducerede genrefilm til dobbeltprogrammerne (for biograferne medførte det block-booking af op til 104 usete film på én gang). Økonomisk var der tale om en opgangstid for den kommercielle filmbranche – mens der i 1945 var 845 biografer i landet, var tallet i 1957 vokset til flere end 6000, og mens japanske

film i 1951 spillede 98 mill. kr. ind på hjemmemarkedet, steg beløbet i 1952 til nævned 2 milliarder kr. I 1956 havde Toei ikke sjældent en fortjeneste på 250 pct. på en film, og man gik over til sågar at vise trippelprogrammer i biograferne. 83 pct. af de japanske biografer viste dobbeltprogrammer, 14 pct. trippelprogrammer og kun 3 pct. enkeltprogrammer, og det er klart, at en film som »De syv samuraier« passede skidt ind i både produktions- og forevisningsmønsteret.

I slutningen af halvtredserne begyndte imidlertid konkurrencen fra TV at kunne mærkes (fjernsyn blev indført i Japan i 1953), og de store filmproducenter svarede hurtigt igen ved selv at danne TV-selskaber – Fuji Television blev f.eks. oprettet af Toei, Shintocho og det genopståede Nikkatsu. Denne skærpelse af konkurrencen betød, at de små, uafhængige selskaber gik stærkt tilbage, mens de seks største selskaber, sluttet sammen i The Motion Picture Association of Japan, i 1957 vedtog en ny brancheaftale, der bl.a. forbød enhver ansat hos et af selskaberne at søge arbejde hos et andet, også selv om vedkommendes kontrakt udløb. Dermed var filmarbejderne stavnsbundne, og free-lance arbejde var umuligt.

Samtidig anlagde de seks selskaber en særlig production-line taktik. Når en film blev en kommerciel succes, analyserede man dens enkelte bestanddele og satte dem så sammen til en ny film. B-instruktører fik ordre til at kopiere de mest populære instruktører, som selv blev sat til at repetere deres mest succesrige indsatser. Undertiden fandt et selskabs PR-afdeling på en filmtitel, der forekom effektiv og slagkraftig, og så lavede man en film, der passede til titlen. De seks selskaber havde et reelt monopol, og efter at Japan i 1955 var blevet verdens største filmproduce-

rende nation med 423 film, kulminerede produktionen i 1960 med 547 film, hvorefter konkurrencen fra TV fik den til at dale. En økonomisk tilbagegang for branchen satte ind i tresserne – hvor også pauserne i Kurosawas produktion sætter ind – således at Shintocho måtte indstille produktionen i 1961 og Nikkatsu, landets ældste filmselskab, i 1969. Fra 7457 biografer i 1960 var tallet i 1970 faldet til 2974, og det årlige antal biografbesøg pr. indbygger var faldet fra 10,9 til 2,2.

Det betød på den ene side, at de store selskabers monopol blev brudt, og at unge filmfolk (f.eks. Hani, Teshigahara, Imamura og Oshima) i stigende omfang lavede uafhængige produktioner, ligesom Kurosawa, Ichikawa, Kinoshita og Kobayashi som nævnt i 1969 dannede Yonki no Kai. Men det betød på den anden side også, at de store selskaber i tresserne rationaliserede og indadtil strammede grebet yderligere om de ansatte, således at selv de store instruktør-navne, der som Kurosawa havde haft relativt frie hænder under halvtredsernes økonomiske blomstring for branchen – selv om Toho allerede i 1954 klippede »De syv samuraier« ned fra 200 til 160 minutter – nu mistede indflydelse på produktionerne. Producenter og produktionsledere med regnemaskiner og stopure fik større magt, og en kompromisløs og perfektionistisk instruktør som Kurosawa fik midt i den generelle økonomiske afmatning og den skærpede bureaukrat-kontrol voksende vanskeligheder, kulminerende med den ufrivillige inaktivitet 1965-1970 og (i japansk film) 1970-1980.

På den her skitserede baggrund er inaktiviteten måske mindre mærkværdig end den kendsgerning, at Kurosawa dog har gennembrudt den kompakte kommercielle mur med 27 værker (eller 26, hvis man som instruktøren selv glemmer »En judo-saga 2. del«). Af dem har størsteparten været nutidsfilm, men det er ikke desto mindre kostumefilmene, som har gjort Kurosawa kendt og elsket også herhjemme, som omfatter hans mest fremra-

Kurosawa fotograferet under indspilningen af »Kagemusha« sammen med Tatsuya Nokedai.



gende værker (med »Ikiru« og »Himmel og helvede« som undtagelserne), som i det hele taget klartest formulerer hans grundlæggende eksistentielle temaer, og som også hans seneste og, hans alder taget i betragtning, måske sidste mesterværk »Kagemusha« tilhører. Ti af Kurosawas film er ægte kostumefilm, hvis man fastholder den japanske definition med Tokugawa-shogunatets sammenbrud som skillelinje mellem fortid og nutid, og disse film er baseret på og forholder sig kritisk til den traditionelle, udbredte og publikumsydede japanske filmgenre, der kaldes jidai-geki (populært og kun halvvejs korrekt betegnet som samurai-film) i modsætning til gendai-geki, dvs. nutidsfilm. Kurosawas kostumefilm – især samurai-filmene, idet film som »Natherberget« og »Røds-kæg« trods alt befinder sig i genrens udkant – fornyer jidai-geki indefra uden at sprænge dens veletablerede spilleregler, og skønt denne fornyelse naturligvis er mere iøjnefaldende for japanere end for vesterlændinge, bør filmene også ses i det både historiske og filmhistoriske perspektiv, de selv har valgt at placere sig i.

Samuraiene havde oprindeligt ikke megen lighed med den omvandrende og noget lasede sværdkæmper, som Mifune spiller i »Yojimbo« og »Sanjuro«. Selve ordet betød tjener eller vasal, og samuraiene var i middelalderen lensherrenes (dvs. klanledernes) betroede mænd og forsvarere, selv en halvdelig kaste, hvis hverv gik i arv fra far til søn. Samurai-kasten opstod i Nara- og Heian-perioderne fra 650 til 1185. Efter disse perioders blodige klan-krige blev shogunatet, altså det centralistiske militærstyre, etableret i 1192, men det var ikke stærkt nok til at hindre klan-krigene i at fortsætte op gennem middelalderen, der i Japan sædvanligvis defineres som Kamakura- og Ashikaga-perioderne fra 1186 til 1573 – den epoke, hvor »Blodets trone«, »Den skjulte fæstning« og delvis »Kagemusha« udspiller sig.

Japansk litteratur og films populære billede af samuraien er imidlertid hentet fra det tidligere omtalte Tokugawa-shogunats yderst diktatoriske regime fra 1600 til 1867, en epoke, hvor Japan isolerede sig fra resten af verden og var et feudalt samfund med store og ubrydelige klasseskæl. Det hævdes, at der dengang var omkring 2 millioner samurai i Japan, dvs. 5-10 pct. af den samlede befolkning. Men indadtil skabte det centralistiske og isolationistiske Tokugawa-diktatur fred, klan-krigene som dem i »Den skjulte fæstning« og »Kagemusha« ophørte, og samuraiene blev efterhånden til arbejdsløse krigere, hvormed deres kaste begyndte at gå i opløsning. Mange samurai blev – som hovedpersonerne i både »De syv samurai«, »Yojimbo« og »Sanjuro« – til ronin, det vil sige herreløse samurai, der strejfedes omkring og levede enten som lejesoldater eller slet og ret som kriminelle. Samuraiene blev til lovløse *outcasts*.

Utilfredsheden med Tokugawa-shogunernes despotisme voksede imidlertid, og i 1867 blev shogunatet styrtet ved et oprør blandt de vestlige klaner, og det kejserlige Meiji-dynasti fik den reelle magt tilbage ved den såkaldte

Meiji-restaurering. Nye love blev indført, som kraftigt reducerede samuraiernes privilegier (et af dem havde været retten til at bære to sværd, mens andre kun måtte have ét), og da man i 1873 indførte værnepligt og en moderne hær, var samuraiernes æra forbi. »Yojimbo« og »Sanjuro« kan tidsfæstes til omkring 1860, »Natherberget« og »Røds-kæg« til shogunatets sidste år med deres uro og opløsningstendenser, mens »En judo-saga« foregår under Meiji-perioden og altså er gendai-geki.

Ligesom de våbenløse orientalske kampformer som judo og kung fu havde også samuraiernes sværdkunst metafysiske overtoner som en del af vejen til afklaring og indsigt, og for den ædle samurai var det at mestre sværdkunsten vigtigere end at bringe den i anvendelse – jævnfør den befriede klanleder-hustrus ord til titelpersonen i »Sanjuro«: »De rigtig fine sværd, de bliver i deres skeder«. Bag denne holdning lå en blanding af den originale japanske shintoisme og den vestfra kommende buddhisme, og denne blandingsreligion understregede også tilhørsforholdet til familien og klanen, lydighed og loyalitet. Og ud fra alt dette opstod samuraiernes særlige ridder- eller kriger-moralkodeks, der kaldes *bushido*, og som er baseret på en slags noblesse oblige begreb – en uskrevet og ubrydelig moral, nøje afhængig af bevarelsen af det faste kastesystem. Denne bushido skaber den klassiske konflikt i samurai-filmgenren, nemlig samuraiens splittelse mellem *giri* og *ninjo*, dvs. mellem på den ene side den totale loyalitet mod klanlederen, på den anden side forpligtelsen til at handle i overensstemmelse med sin egen moralske opfattelse. Samuraien skal ifølge bushido adlyde, men må ikke handle i strid med sin egen samvittighed, og bliver disse to faktorer uforenelige, er den lige så klassiske løsning selvmordet, harakiri, også et fast islæt i samurai-filmgenren – ligesom blodhævn, for bushido påbyder også vendetta af en myrderets slægtninge og venner.

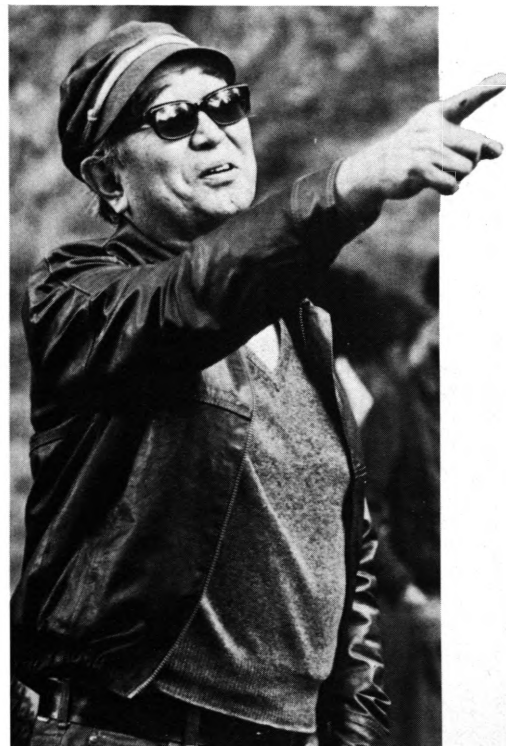
Karakteristisk for Kurosawas kritiske holdning til de traditionelle samurai-film optræder bushidoens samvittighedskonflikter ikke hos ham, for hans samurai er herreløse ronin og har altså kun samvittighedens stemme at lyde. De er ikke bundet af et fast loyalitetsforhold og har derfor mulighed for at vælge frit, når der skal tages parti. Og selvmord forekommer nok (det kan være sådan, at samuraien i »Rashomon« dør, og skurken Kikui i »Sanjuro« begår harakiri, uden at det vises på lærredet), men aldrig skildret som den moralsk rigtige løsning på en indre konflikt. Kurosawa interesserer sig ikke for bushidoens fastlagte og stive moralregler, men for den enkeltes moralske beslutning, og alene derved bryder han radikalt med den traditionelle samurai-films tematik.

Genren stammer helt tilbage fra stumfilmtiden, men mens samurai-filmene fra tiden før 2. verdenskrig (af instruktører som Mizoguchi, Yamanaka og Itami) generelt lagde større vægt på det historiske tidsbillede og dialogen end på action, er genren i efterkrigsårene – i nogen grad parallelt med den amerikanske

western – blevet voldsommere og har koncentreret sig mere om dramatiske sværdkampe. Man taler her om undergenren *chambara*, dvs. fægtefilm, der ofte præcis som i westerns rummer et afsluttende opgør mellem hovedhelt og hovedskurk, og man kan godt sige, at »Yojimbo« og »Sanjuro« er film, som meget bevidst bruger *chambara*'ens elementer til et kunstnerisk formål. Desuden opstod der blandt de mere bevidste instruktører i efterkrigsårene en tendens til i mindre grad at skildre samuraiene som legendariske arketyper og i højere grad som psykologisk motiverede individer, og især Kurosawa og Masaki Kobayashi (»Harakiri« fra 1962, samme år som »Sanjuro») fornyede på denne måde genren og inspirerede senere film af instruktører som Masahiro Shinoda, Hideo Gosha og Kihachi Okamoto til en synsvinkel, der forholder sig kritisk til bushido og til samuraiernes placering i det feudale system. Film-samuraien bliver til en fremmedgjort figur.

Men samtidig har *chambara*'en i sin oprindelige, kontante form bevaret sin popularitet i Japan, og den er bl.a. blevet produceret serielvis – f.eks. serien om den blinde sværdkæmper Zato Ichi, der alene ved hørelsens hjælp kan fælde fjender i snesevis (der findes sågar en film fra 1970 med titlen »Zato Ichi møder Yojimbo« med Mifune i sidstnævnte rolle). Selskabet Daiei lavede denne serie, og konkurrenten Shochiku svarede med en serie om en anden blind sværdkæmper, Den blodrøde Flagermus. Samtidig producerede Daiei i årene 1962-1969 en serie om samuraien Kyoshiro Nemuri på i alt 11 film (Kurosawa fik i samme periode mulighed for at lave tre film), og der findes en lang række film om den autentiske samurai Musashi Miyamoto, der døde i 1645 efter en karriere bestående af flere end 60 sejrige sværddueller. Han er blevet spillet af både Toshiro Mifune, Kinnosuke Nakamura og af Tatsuya Nakadai, der har dobbeltrollen som Shingen og tyven i »Kagemusha«, og både Nakadai og Mifune medvir-

Akira Kurosawa





Herover: Kurosawas helte, f.eks. Toshiro Mifunes titelperson i »Rødskæg«, er ikke romantiske idealister, men illusionsløse realister. Øverst: Enhver indsats mod det onde begynder hos Kurosawa med en moralsk beslutning hos den enkelte – i »De syv samuraier« hos samuraien Kambei (Takasho Shimura).

kede desuden i flere af Kihachi Okamotos meget voldsomme og blodige samurai-film i tresserne. Når det endelig nævnes, at chambara også findes som TV-serier og tegneserier, vil man forstå, at Kurosawas samurai-film har en dimension, som vi i den vestlige ver-

den vanskeligt kan vurdere – nemlig en række stilistiske og tematiske elementer, som det japanske publikum enten nikker fortroligt genkendende til eller tværtimod overrumpler af som helt anderledes end genre-traditionerne.

Der er imidlertid ingen tvivl om, at overraskelserne for japanerne primært må ligge på det tematiske plan, for Kurosawa benytter netop de velkendte stiltræk for at nå et stort publikum, og han laver ikke anti-samurairfilm i den forstand, at han eksempelvis lader den sværd-virtuose helt kaste sit våben bort for at gå i kloster og grunde over voldens vederstyggelighed. Kurosawa bruger kostumefilmene til så underholdende som muligt at beskæftige sig med de grundtemaer, som man også finder i hans nutidsfilm, og som meget enkelt sagt handler om den evige kamp mellem godt og ondt og om det enkelte individs ansvar i denne kamp, hans pligt til at vælge og til at handle. Kurosawas film fortæller os, at vi er, hvad vi gør.

Og det kan faktisk nytte at vælge og at handle, for selv om Kurosawa er pragmatisk realist og absolut ingen blåøjet idealist, er ondskaben for ham ingen frit i luften svævende metafysisk størrelse eller en evigt integreret del af ethvert menneskes natur. Det onde har sine årsager og kan derfor bekæmpes, om ikke overalt og for altid udryddes. Det onde hænger sammen med visse menneskers magtbegør (som Macbeth-skikkelsen Washizus i »Blodets trone«) og med magtens korrumperende effekt, og det hænger i høj

grad sammen med de sociale vilkår. Det er svært at være sulten og ædel på én gang, og grådighed og hensynsløshed udspringer ofte af fattigdommens nød som hos de to komiske og konstant forræderiske krystere i »Den skjulte fæstning« eller hos de forarmede bønder, der i »De syv samuraier« gemmer på dræbte samuraiers våben og dermed giver anledning til Kikuchiyo's vrede defensorat for dem, hvor han pludselig ikke er sprællemænd mere. Der er med andre ord altid en klar social bevidsthed bag Kurosawas film, men der er ingen politisk missioneren i dem. Han skildrer ofte den ekstreme fattigdom (foruden i de netop nævnte film også i f.eks. »Natherberget« og »Byen uden årstider«), men som en intuitiv og moralsk snarere end en politisk tænker har han ingen konkrete bud på dens afskaffelse.

Eftersom Kurosawas film på en næsten Sartre'sk måde handler om det enkelte individs moralske pligt til at vælge og at handle, ville det være irrelevant at beskyldte instruktøren for reaktionære og asociale tendenser, fordi han ikke angiver kollektive løsninger på problemerne. Kurosawa er absolut ikke blind for nødvendigheden af sammenhold og solidarisk indsats – kun på den måde kan bønder og samuraier besejre røverne i »De syv samuraier«, kun således kan hospitalet fortsat fungere i »Rødskæg«, og i »Sanjuro« understreger Mifune flere gange over for de ni unge samuraier, at nu er de ikke længere ni, men ti – men han tillader ikke den enkelte at gemme sig i kollektivets mulighed for an-



svarsforflygtigende anonymitet. Han fastholder den etiske grundholdning, at enhver handling, enhver indsats mod det onde, begynder med en beslutning hos den enkelte. Det hindrer ikke fælles handling, tværtimod, men selve den moralske vilje til handling kan ikke opstå i fællesskabet. Den skal så at sige medbringes hjemmefra.

Derfor er den kollektive indsats både i »De syv samurai« og i »Rødsøkæg« i sidste ende resultat af en enkelt mands uselviske og dermed for andre inspirerende beslutning (henholdsvis samurai-lederen Kambei og lægen Niide alias Rødsøkæg) – mens den afsluttende massakre i »Kagemusha« omvendt er resultat af én mands selviske beslutning – og især i samurai-filmene er den handlende hovedperson sædvanligvis skildret som ekstremt individualistisk, en vandrer uden kendt fortid og uden sociale eller familiære bånd. Dermed understreges det moralske valgs individualitet, men der er selvfølgelig netop her også tale om, at Kurosawa som nævnt overholder en hævdevunden genre-konvention. Samurai kæmper, de sidder ikke i familiens skød og klapper småbørn på hovedet, og det er Kurosawas fortjeneste, at han trods dette traditionsbestemte sociale vacuum gør sine samurai-skikkelser til flerdimensionale figurer med mere nuancerede træk end bare heltemodet. Tænk blot på, hvordan hver af de syv samurai i mesterværket fra 1954 har sine personlige karaktertræk, ridset op med få, præcise streger. Kurosawa holder sig nok inden for genrens konkrete spilleregler, men han fylder dem ud på sin helt personlige måde, der ikke har noget at gøre med genrens sædvanlige stereotype helte dyrkelse. Kurosawas samurai bliver ikke helte, fordi de svinger sværdet hurtigere end andre, men fordi de ikke gør det ud fra egoistiske motiver.

Men dette får heller ikke lov til at blive helte dyrkelse i anden potens, hvormed jeg mener dyrkelse af den idealistiske helt med den moralske ret usvigeligt på sin side, en slags Superman i kimono. For det første er samuraierne heller ikke ud fra en moralsk synsvinkel ufejlbarlige overmennesker, og for det andet vil de selv meget have sig frabet at blive betragtet som helte. De er – præcis som titelpersonen i »Rødsøkæg« og som Shingen Takeda i »Kagemusha« – illusionsløse realister, som først og fremmest vælger at handle på trods, og en nøglescene finder man i den henseende i »Yojimbo«, hvor det genforenede unge par kaster sig i støvet for at takke deres redningsmand, Toshiro Mifunes ronin. Han bliver rasende og truer dem på det voldsomste, hvis de ikke omgående forlader sig bort, for (rent bortset fra den konkrete fare, at fjenden kan dukke op når som helst) ydmyge taksigelser giver ham kvalme – ligesom det omvendt ikke forbavser Kambei i slutningen af »De syv samurai«, at bønderne har travlt med at høste og ingen tid til at takke deres redningsmænd, eller rettere de overlevende af dem. Som hos John Ford og Howard Hawks er en uegenytig indsats noget, man

Kurosawas anvendelse af rustninger og hjelme skaber i sig selv visuel dramatik – her den japanske Macbeth (Toshiro Mifune) og hans mænd i »Blodets trone«.

gør, ikke noget, man taler om, og det har naturligtvis også noget med smuk blufærdighed at gøre. Man tør tro, at Mifunes handlingsmenneske i den nævnte scene fra »Yojimbo« simpelt hen bliver skrækkeligt genert – og det understøttes af, at han i »Sanjuro« bliver kendetegnet forlegen, da den reddede klanleder-hustru takker ham, og i slutningen skynder sig ud af byen, inden klanlederen selv kan takke ham – selv om scenen i »Yojimbo« også kan tolkes på den måde, at han er opfyldt af harme mod disse mennesker, der passivt har tilladt de onde kræfter at tage magten over deres liv uden selv at skride til handling.

(Hvad blufærdigheden angår, kan det i øvrigt nævnes, at Kurosawa selv hører til de meget blufærdige kunstnere, der ikke lader sig lokke ud i verbale fortolkninger af egne værker. Adspurgt om betydningen af en konkret scene i en af filmene svarede han en gang, at hvis han havde kunnet formulere den i ord, havde han jo ikke behøvet at gøre det i billeder).

Samuraierne kan handle effektivt, netop fordi de er illusionsløse, mens mange andre af Kurosawas personer tværtimod lever i et univers af illusioner. Det gælder især i film som »Natherberget« og »Byen uden årstider«, men overalt i Kurosawas film – og jo ikke mindst i »Kagemusha« – går konflikten mellem illusion og virkelighed igen. Mennesker er nemlig meget ofte ikke det, som de giver sig ud for at være (som Sanjuro advarer de idealistiske og temmeligt blåøjede unge samurai om i starten af »Sanjuro«), og symbolsk optræder der ofte forklædninger i Kurosawas film, lige fra »They Who Step on the Tiger's Tail«, hvor forklædninger er hele intrigenes krumtap, via »De syv samurai« – hvor Kambei forklæder sig som præst og bondepigen Shino som dreng, mens Mifunes Kikuchiyo udgiver sig for samurai uden at være det – og »Den skjulte fæstning«, hvor prinsessen spiller stum, frem til »Kagemusha«, der netop også handler om forklædning, identitetsovertagelse og illusion kontra realiteter. For Shingen Takedas søn Katsuyori sejrer illusionen over realiteterne, og resultatet er katastrofe.

Heller ikke set fra denne synsvinkel er »Kagemusha« så tematisk forskellig fra Kurosawas tidligere kostumefilm, som den umiddelbart kan virke. Som nævnt kommer Kurosawa ikke med kontante bud på løsningen af denne verdens problemer, men understreger tværtimod, at illusion og virkelighed kan være ganske vanskelige at holde adskilt, fordi sandheden er et relativt begreb, der ikke lader sig frembære grydeklart på et fad. Denne relativisme formuleres naturligvis klare og mest konsekvent i »Rashomon«, hvor den er selve filmens tema, men den er væsentlig i hele Kurosawas produktion. Har man indset sandhedens relativitet, vil man ikke som romantisk idealist stræbe mod endegyldige og alt andet udelukkende visioner, men illusionsløst gå i gang med at løse de forhåndenværende problemer og bekæmpe de forhåndenværende uretfærdigheder. Og så får man, som lægen Rødsøkæg, som samuraien Sanjuro, som general Rokurota eller sågar som

brændehuggeren, der tager det forladte spædbarn til sig i slutningen af »Rashomon«, udrettet noget. Der skal sved til, ikke sværmeri.

Til gengæld adskiller »Kagemusha« sig fra de tidligere kostumefilm ikke kun på grund af sine dvælende og tableau-agtige passager, men også ved sine meget sparsomme islæt af humor (selv om de findes i dobbeltgængere møde med konkubinerne og i scenen med de to mænd, der skal fejre sporene af hestehove væk). Det er et vigtigt element i Kurosawas tidligere produktion, at denne humanist, moralist og uovertrufne action-skaber aldrig glemmer humorens forløsende effekt. Den kan være direkte og dominerende som i »Den skjulte fæstning«, den kan være en forsonende side af den handlekraftige hovedpersoners karakter som i »Yojimbo« og »Sanjuro«, og den kan være hovedtrækket hos en sidefigur som Kikuchiyo i »De syv samurai« eller den høflige og hjælpsomme tilfange-tagne fjende i »Sanjuro«. Kurosawa har et meget vågent blik for de menneskelige svagheder, for grådighed og naragtighed og kujoneri, men hans illusionsløse klarsyn er ikke identisk med misantropi, og det er typisk for hans humor, at pseudo-samuraien Kikuchiyo trods alle sine komiske badutspring dog ender som en sand selvopofrende helt – ligesom man, hvad misantropi angår, igen må henvise til slutningen i »Rashomon«, hvor den unge munk gengives sin tro på menneskene efter tidligere at have udtalt, at fraværet af denne tro er værre end krig og katastrofer. Brændehuggeren i »Rashomon«, Kikuchiyo, Sanjuro, tyven i »Kagemusha« og i det hele taget alle Kurosawas helte vælger med et citat fra Ivan Malinovski at »leve, som var der en fremtid og et håb«, og deraf opstår deres usentimentale heroisme, der aldrig nyder sig selv.

Kurosawa fortæller om disse mænd i film, som forfatteren Donald Richie engang har beskrevet som ofte opbygget i cirkel- eller sonateform, og selv om man ikke behøver at være ganske enig med Richie i hans anvendelse af dette skema eller (især) hans konklusioner, er synsvinklen ganske interessant. Cirkelformen finder man f.eks. i »Rashomon«, der begynder og slutter i Dæmonernes Port i Kyoto, i »Blodets trone«, som begynder og slutter med tåge, slottet og på lydsiden korsang, eller – i en lidt anden variation – i »Yojimbo« og »Sanjuro«, der begge begynder med hovedpersonens opdukning på handlingens skueplads og slutter med hans forlæden den igen.

Sonateformen udvikler sig groft sagt fra en introduktion gennem to temaer og en rekupulation frem til en koda. Den finder Richie f.eks. i »Blodets trone« (idet den og cirkelformen ikke udelukker hinanden), »De syv samurai« og »Den skjulte fæstning« – eksempelvis kan man i »De syv samurai« se bøndernes plagede situation som introduktion, de forskellige konflikter mellem bønder, samurai og banditter som første tema, forelskelsen mellem den yngste samurai og den for-

klædte bondepige som andet tema, banditternes afgørende angreb som rekapitulation og de risplante bønder som koda. Jeg forlader her Richies skematiseringer igen, inden de får gjort Kurosawas film til puslespil, men tilføjer, at de med rette henleder opmærksomheden på, at filmene ikke er tilfældige i deres opbygning, at de tværtimod er afrundede og konkluderende i formen, og at de ofte ikke lader sig nøje med et enkelt tema, men indfører et vigtigt sidetema undervejs, f.eks. prinsessens flugt i »Den skjulte fæstning«, hvor de to bønders grådighed, kujoneri og indbyrdes had/kærlighed-forhold allerede er etableret som hovedtema. Og samtidig bruges det, Donald Richie kalder rekapitulationen, typisk for Kurosawa til at lade os gense filmens første og væsentligste tema med øjne, som den mellemiggende handling har gjort mere klartsynende og mindre forblændede af illusioner.

På den måde bliver filmenes ydre cirkelform heller ikke, som man umiddelbart kunne tro, et udtryk for en fatalistisk opfattelse af livsvilkårene som uforanderlige eller uforbedelige. Tværtimod afløses den indledende fortvivelse hos personerne under Dæmonernes Port jo til slut af en demonstration af menneskets mulighed for trods alle odds at vælge at handle godt, i »Blodets trone« er Washizu blevet født af sit magtbegær, og i »Yojimbo« og »Sanjuro« har jo også ét og andet ændret sig – selv bønderne i »Den skjulte fæstning« har lært noget, selv om den slutning realistisk set er lidt postulerende, hvad der dog forklæres af hele filmens eventyrtonefald. Cirkelbevægelsen angiver ikke status quo, men at et forløb er afsluttet, et nødvendigt stykke arbejde er blevet udført.

På den måde kan cirkelformen ansues symbolsk, og der er i det hele taget adskillige symboler i Kurosawas film, men de virker ikke påklstrede eller kunstige. Visuelt er Kurosawa først og fremmest interesseret i tingenes realistiske funktion (drømmescenen i »Kagemusha« er her en markant undtagelse og opleves derfor som et stilbrud), dernæst i deres plastiske eller skulpturelle udtryksfuldhed, og når han i denne samtidig ser en symbolsk effekt, bruger han den. Dermed kommer symbolerne ikke til at ligge uden for tingenes og billedernes realisme, men er en organisk del af den. De er et tilbud til den, der interesserer sig for mere end de konkrete begivenheder, men de maser sig ikke frem og råber på opmærksomhed.

Det hænger også sammen med, at Kurosawas visuelle stil på én gang er så utroligt gennearbejdet, så letflydende, funktionel og ubesværet og så uforveksleligt personlig. En helt personlig signatur er f.eks. hans brug af wiper (i »Yojimbo« er der 22 af dem), der ellers gik af mode allerede i stumfilmstiden, men som hos ham netop er med til at gøre fortællestilen flydende og bevægelig – samtidig med, at det vandrette wiper jo svarer til den måde, hvorpå døre åbnes og lukkes i Japan. Og når indholdet af enkeltbillederne ofte er lige så flydende og bevægeligt, skyldes det bl.a., at han ofte arbejder med simultane kameraer. Til en scene i »Rødskeg« anvendte han fem kameraer, til tog-sekvensen i »Himmel og helvede« ikke færre end ni, naturligvis med rige muligheder under klippearbejdet

som resultat, men som pragmatiker også på det teknisk-stilistiske område fastholder han lige så gerne et enkelt kameras stationære billede – f.eks. under vidneudsagnene i »Rashomon«, hvor kameraet og dermed filmens tilskuere bliver til retssagens dommer, og som omtalt i »Kagemusha«.

Med en tilsvarende pragmatisk eller fleksibel holdning arbejder Kurosawa med dybdefokus, når det tjener historien bedst (især i »Natherberget«), og andre gange med telelinse, der modsat dybdefokus så at sige trækker forgrund og baggrund nærmere mod hinanden. Denne teknik præger især »De syv samuraier« – og er også brugt i »Kagemusha« – og den skaber en meget komprimeret og dramatisk bevægelse i billederne, i 1954-mesterværket ekstremt effektivt i scenerne, hvor røverne retter deres sidste, afgørende angreb på landsbyen. Billederne bliver sprængfyldte af action, alt synes at ske på én gang, og samtidig får billederne en lidt kornet eller taget, dokumentarisk virkende kvalitet. Telelinsen skaber på én gang voldsom koncentration og en stærk fornemmelse af realisme, som om de skildrede begivenheder var totalt upåvirkede af kameraets – eller rettere kameraernes – tilfældige og heldige tilstedeværelse.

Her finder man det mest iøjnefaldende stiltræk i kostumefilmene fra Kurosawas mest frugtbare periode, altså halvtredserne og første halvdel af tresserne, og samtidig det stiltræk, som mange sikkert spontant savner mere af i »Kagemusha«: den dynamiske bevægelse. Telelinsen er med til at skabe den, og desuden opnår Kurosawa den ved en nøje gennemtænkt kombination af kamerabevægelser (især panoreringer), klip og skuespilernes bevægelse inden for det enkelte billede. Resultatet kan være af utroligt stærk koreografisk skønhed. Tænk f.eks. på scenen i begyndelsen af »De syv samuraier«, hvor de røver-hærgede bønders beklemt udseende inde i byen betragter de forbipasserende stolte samuraier, tænk på general Rokurotas forfølgelse på hesteryg af de to flygtende fjendtlige soldater i skoven i »Den skjulte fæstning«, eller tænk på det åndeløst spændende slutopgør mellem samuraien og banditterne i »Yojimbo«. Disse scener har en præcision, en musikalitet og en vitalitet, som ganske enkelt er uovertruffen i filmhistorien. Hvis perfektion findes, er de perfekte.

Men en scene i en Kurosawa-film behøver ikke, som især »Kagemusha« demonstrerer, at være fyldt med action for at være fyldt med mening og skønhed. Er den dynamiske bevægelse end i manges øjne så at sige blevet instruktørens varemærke, så har han dog altid investeret en tilsvarende omhu i udformningen af det enkelte, statiske billede, som ofte er opbygget omkring diagonale og asymmetriske kompositioner, altid klart disponeret og let at finde rundt i for øjet, og ofte også præget af æstetisk smukke og ubesværet symbolske kontraster mellem lys og skygge – de findes f.eks. i »Rashomon« og også i »Yojimbo«, der på det konkrete handlingsplan er så spændende, at der har været en tendens til at overse dens raffinerede æstetik, f.eks.

de nævnte billedkompositioner, og dens moralske aspekter (berørt tidligere i artiklen) for i stedet helt uretfærdigt at betragte den som slet og ret en kontant, veldrejet og western-inspireret action-film. Men selv om man ikke – som nogle har gjort – behøver at placere sig i den modsatte grøft og se den som en allegori om Japan mellem USA og Sovjetunionen, så må også »Yojimbo« ses flere gange, inden hele dens stilistiske og tematiske rigdom åbenbarer sig, og som alle Kurosawas bedste film, i høj grad inklusive »Kagemusha«, bliver den derfor bedre for hvert gensyn.

De, der mener, at Kurosawas kostumefilm er så fascinerende at se på, fordi de udspiller sig i en farverig fortid og i et fjernt og eksotisk land, at filmene med andre ord hjælpes af en slags etnografisk kuriositetsværdi, skal gøres opmærksom på, at også hans nutidsfilm er af betagende visuel virkning, og at fortiden jo i øvrigt ikke bare stiller sig til rådighed for en film, men billedmæssigt må opbygges og sandsynliggøres af instruktøren, hvorefter han så at sige må ignorere den og i stedet koncentrere sig om handling, personer og tema, hvis ikke resultatet skal ligne filmet fri-landsmuseum. Den kunst mestrer Kurosawa bedre end nogen, men selvfølgelig er det sandt, at selve den historiske iklædning også er en af de mange faktorer, der tilsammen gør hans kostumefilm så utroligt mættende for øjet. Hans aldrig svigtende omhu omfatter også kostumerne (der sandsynligvis er historisk korrekte, hans ubønhørlige krav om realisme taget i betragtning, men som altså er skabt af ham, ikke af historien), og især i »De syv samuraier«, »Blodets trone« og »Kagemusha« er rustninger og hjelme i sig selv med til at skabe en intens atmosfære af dramatik og truende magt – man behøver blot at sammenligne Eli Wallach og hans mænd i John Sturges' amerikanske plagiat »Syv mænd sejrer« med røverne i »De syv samuraier« for at forstå, hvordan Kurosawa gennem deres klædedragt og udseende i øvrigt kan fortælle så meget om sine personer, at forklarende ord bliver overflødige.

Spillestilen er i overensstemmelse med denne kostumebrug og med samurai-filmgenreens vedtægter (samt naturligvis i det hele taget med en japansk udtrykstradition, som med rødder i noh og kabuki er væsentligt anderledes end den vestlige), og det kan betyde en ekspressionistisk voldsomhed i mimik og replikbehandling, som for den uforberedte vestlige tilskuer kan virke som overspil. At Kurosawa kun anvender denne traditionsrige udtryksform, når han finder det relevant for hele filmens tonefald, viser Toshiro Mifunes flotte og stramt kontrollerede præstationer i »Den skjulte fæstning«, »Yojimbo« og »Sanjuro« og i ikke mindre grad Tatsuya Nakadais følsomme spil som både Shingen og hans dobbeltgænger i »Kagemusha« (samt i øvrigt også Nakadais indsatser som kold, arrogant og intelligent skurk i både »Yojimbo« og »Sanjuro«, ligesom Kurosawa tidligere har brugt ham som politiinspektøren i »Himmel og helvede«). Kun, når Kurosawa ønsker den tidligere omtalte komiske effekt, lader han



Mifune folde sig voldsomt ud som i »Rashomon« og »De syv samuraier«, og det siger i øvrigt noget karakteristisk om Kurosawa, at en række af hans skuespillere, deriblandt Mifune, aldrig har hentet sig synderlig hæder i andre instruktørers film. Ligesom Ingmar Bergman kan Kurosawa lokke mere ud af sine skuespillere, end de selv vidste, at de rummede.

Som spillestilen er stærk og direkte i sin emotionelle appel, er Kurosawas brug af lydsiden det også. Som generelt i japansk film

(og som det var tilfældet allerede hos Ozu) er musikken i hans film mere vestligt inspireret end traditionelt japansk – i »Rashomon« minder den f.eks. påfaldende om Ravels Bolero – men hans brug af dybe strygere, triumferende blæsere og pludselige, vistnok nok inspirerede trommeslag med træklang skaber alligevel ganske anderledes musikalske stemninger end i vestlige film. I visuelt dynamiske scener som de tre førnævnte fra »De syv samuraier«, »Den skjulte fæstning« og »Yojimbo« er musikken meget præcise syn-

Herover: Det brede lærred udnyttes effektivt af Kurosawa. I denne scene fra »Yojimbo« ser Toshiro Mifune velfornøjet til fra toppen af tårnet i baggrunden efter at have spillet de to bandit-hære ud mod hinanden.

Til venstre: Toshiro Mifunes ronin advarer i »Sanjuro« de naive unge samuraier om, at menneskene ikke altid er, hvad de giver sig ud for at være.

kronisering med klipningen i høj grad med til at skabe det overvældende helhedsindtryk – i »Yojimbo«, der i øvrigt har hele tre karakteriserende, tilbagevendende og meget iørefaldende ledemotiver, ledsages slutopgøret af stærkt spændingsøgende trommespil af den dengang kun 14-årige janitshar Stomu Yumashita. Tilsvarende står reallydene klart og stemningsskabende, og Kurosawa lader eksempelvis ofte vejret spille en vigtig både lydlig og visuel rolle, f.eks. vinden under slutopgørene i »En judo-saga« og »Yojimbo« eller under Nobukados præsentation af dobbeltgængereren for Takeda-generalerne i »Kagemusha«, regnen i port-scenerne i »Rashomon« og i »De syv samuraier«, tågen i »Blodets trone« og »Den skjulte fæstning« og det ofte berømmede spil af solstråler mellem skovens træer i »Rashomon«.

Alle disse stilelementer viser Kurosawa som en instruktør, der uden at bryde filmenes grundlæggende realisme aldrig lader sig nøje med at affotografere virkeligheden, men som forstærker såvel realismen som de emotionelle og tematiske udtryk ved så at sige at forstørre realismens enkelte bestanddele. Og det kan i den forbindelse nævnes, at længe før Sam Peckinpah med »Den vilde bande« i

1969 vakte opsigt ved at lade folk dø i slow-motion og med blodet sprøjtede, havde Kurosawa gjort det, omend med væsentligt større sans for begrænsningens kunst. I »De syv samuraier« dør tyven, der har forskanset sig med et bortført barn og derpå dræbes af Kambei, i diskret slow-motion, og i slutopgøret mellem Toshiro Mifune og Tatsuya Nakadai i »Sanjuro« dør Nakadais Muroto med en fontæne af blod springende fra brystet – et slutopgør, hvis længe fastholdte billede af de to ubevægelige modstandere over for hinanden strækker spændingen til bristepunktet, og som utvivlsomt har inspireret til et typisk stiltræk hos Sergio Leone, der jo i 1964 plagierede »Yojimbo« med »En nævefuld dollars« og dermed satte skub i Clint Eastwoods humpende filmkarriere.

Ligesom de omtalte stilelementer demonstrerer Kurosawas stadige eksperimenteren med udtryksmulighederne, viser de også instruktøren som en utrættelig perfektionist, og det er denne perfektionisme, der har gjort optagelserne af hans film så langvarige, så be- kostelige og så uglestete i en filmindustri, hvor alting helst skal gå hurtigt og være billigt. Kurosawa overlader det ikke til andre at ud- vælge skuespillere, kostumer, dekorationer og locations, og han helmer ikke, før hver detalje tilfredsstillende ham. Et enkelt konkret eks- empel: under indspilningen af »Rødskeg« blev enorme mængder af te hældt i de krus, som man drikker af i filmens hospital, så de kunne få det rette brugte og plettede ud- seende.

Med den holdning har Kurosawa blandt ja- panske skuespillere og teknikere ry for at være en yderst krævende, men samtidig me- get forstående og inspirerende instruktør, og hans utrættelighed resulterer i både den over- bevisende realisme og i talrige prægnante, ja uforglemmelige visuelle formuleringer. Selv i

sine mest dynamiske film har han aldrig så travlt, at han ikke giver sig tid til at fastholde et meningsfuldt nærbillede (et nærbillede af Shimura i »Ikiru« hævdes at være det læng- ste i japansk films historie), og samtidig har han en suveræn evne til at kontrollere mas- seoptrin, så mange menneskers bevægelser smelter sammen til én stor, sugende bevæ- gelse. Det gælder f.eks. hærenhedernes tak- tiske manøvrer i »Kagemusha«, de udbrudte fangers masseflugt ad den store trappe i »Den skjulte fæstning« (eller bevægelserne blandt ringen af tilskuere til lanse-duellen i samme film) samt naturligvis ikke mindst de afsluttende kampscener i »De syv samu- raier«. Og det er værd at bemærke, at selv om scener som disse eksploderer i voldsom fysisk aktivitet, bevarer de dog overskuelighe- den og er altid integrerede i handlingen, ikke bare flotte show-numre for effektens egen skyld.

Det hænger også sammen med, at Kuro- sawas film er meget konkrete, og at den tra- ditionelle skelnen mellem form og indhold over for dem nok kan anvendes for den teo- retiske overskueligheds og klarheds skyld, men dog i sidste ende kommer til kort over for billeder, der fortæller os ting, som ikke kan siges med ord. Når Kurosawas film sagtens kan give anledning til divergerende fortolk- ninger (jævnfør den omtalte scene fra »Yo- jimbo«, hvor det genforenede par takker sa- muraien), skyldes det selve rigdommen i de- res handlingsforløb og visuelle formuleringer, ikke indflettede antydninger, hentydninger og halvkvædede viser. Billederne er ikke allego- riske udtryk for noget andet end sig selv, de er sig selv, og den symbolik, som man kan finde i dem, udspringer som nævnt af selve billedets logiske og realistiske komposition, der samtidig altid har en narrativ funktion. Ku- rosawa er ikke en teoretisk tænker, der har

valgt at ikklæde sine funderinger en visuel form, men en intuitiv fortæller og billedskaber (det er karakteristisk, at han oprindeligt ville være maler, ikke forfatter), der også har en mening om tilværelsen – en mening, der rum- mer stolthed, klarsyn, medfølelse og kærlig- hed, og en mening, som han ikke beretter om for os, men som han demonstrerer for os.

Og det forholder sig måske sådan, at jo mere Kurosawa er optaget af en tanke eller idé, som f.eks. i den tidlige »Skandale« om sensationspressen eller i »Idioten«, jo mindre tilfredsstillende bliver hans film, og jo mere han er optaget af en dramatisk fortælling og dens visuelle udtryk, jo flere tanker og ideer kommer filmen til at rumme. Det sidste gæl- der udpræget hans kostumefilm frem til og med »Kagemusha«, og derfor bliver disse film med deres enorme underholdningsværdi og med deres illusionsløse, udogmatisk opford- ring til at vælge at handle i retfærdighedens og den humanistiske medmenneskeligheds tjeneste set med mine øjne det mest tilfreds- stillende, som filmkunsten overhovedet har at byde på.

KAGEMUSHA – KRIGERENS SKYGGES

Kagemusha. Japan 1980. **P-selskab:** Toho/Kuro- sawa Productions. **Ex-P:** Akira Kurosawa, Tomoyuki Tanaka. **As-P:** Teruyo Nogami. **P-samordner:** Inis- hiro Honda. **P-leder:** Toshiaki Hashimoto. **Ex-P- international version:** Francis Coppola, George Lucas. **Instr:** Akira Kurosawa. **Instr-ass:** Fumiaka Okada, Hideyuki Inoue, Takao Ohgawara, Takashi Koizumi. **Manus:** Akira Kurosawa, Masato Ide. **Foto:** Takao Saito, Masaharu Ueda, Kazuo Miya- gawa, Asaichi Nakai, Takeshi Sano. **Ass:** Tamio Matsuo, Takehisa Takavada, Yukitake Isahata, Ta- dashi Furuyama, Ryuji Wakiya Masahiro Miyajimi. **Farve:** Eastman. **Klip:** Akira Kurosawa (?). **Ass:** Keisuke Iwatani, Akira Sakuragi, Katsumi Ko- bayashi. **Ark:** Yoshiro Muraki. **Ass:** Tsuneo Shi- mura. **Dekor/Rekvis:** Hatsumi Yamamoto, Daisa- buro Sasaki, koichi Hamamura. **Kost:** Seichiro Mo- mosawa. **Musik:** Shinichiro Jkebe. **Tone:** Fumio Ya- noguchi. **Optik-E:** Takeshi Miyamishi, Akira Kondo. **Tone:** Fumio Yanoguchi. **Medv:** Tatsuya Nakadai (Shingen Takeda/Kagemusha, Shingens dobbelt- gænger), Tsutomu Yamazaki (Shingen Takedes yngre bror), Kenichi Hagiwara (Shingen Takedas søn), Kota Yui (Shingen Takedas barnebarn), Hideji Otaki (Masakage Yamagata), Hideo Murata (Nobu- hara Baba), Takayuji Shiho (Masatoyo Naito), Osamu Sugimori (Danju Kosaka), Noboru Shimizu (Masatana Hara), Koji Shimizu (Kasusuke Atobi), Sen Yamamoto (Nobushige Oyamada), Jimpachi Nezu (Sohachiro Tsuchiya), Kai Ato (Zenjiro Hara), Yutaka Shimaka (Jingoro Hara), Eiichi Kanakubo (Okura Amari), Yugo Miyazaki (Mataichi Tomone), Mitsuko Baisho (Oyunokata), Kaori Momoi (Otsuya- nokata), Kumeko Otowa (Takemuras barnepige), Naruhito Iguchi (Takemuras tjener), Daisuke Ryu (Nobunaga Oda), Tetsuo Yamashita (Nagahide Niwa), Tasuhiro Yamanaka (Ranmaru Mori), Ma- sayuki Yui (Ieyasu Tokugawa), Yasushi Doshita (Kazumasa Ishikawa), Noboru Sone (Heihachiro Honda), Norio Matsui (Tadatsugu Sakai), Toshihiko Shimizu (Kenshin Uesugi), Kamatari Fujiwara (Shin- gen Takedas læge), Toshiaki Tanabe (Spion), Yos- himitsu Yamaguchi (Spion), Takashi Ebata (Spion), Fujio Tokita (Landmand), Akihiko Sugizaki (Snig- skytte), Naeko Nakamura, Sumire Aoki, Ai Matsubara, Kumi Nanase (Konkubinernes tjenere), Sen- kichi Omura (Staldknægt), Masatsugu Kuriyama (Tilsolet samurai); **FRAKLIPPET ER:** Takashi Shi- mura (Gyobu Taguchi), Francis S. Sercu, Alexander Kairis, Jean-Pierre Carlini (Missionærer ved Shin- gen Takedas sygeleje). **Original længde:** 179 min. **Længde:** 4370 m, 158 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 17.11.80 – Dagmar. **NB:** »Kagemusha« blev ved Cannes-festivalen prisbe- lønnet med Guldpalmerne (delt med Bob Fosses »All That Jazz«).

Hærenhedernes bevægelse i »Kagemusha« skildres i korte scener fyldt med vital skønhed.





Orson Welles og de store mænd

Niels
Jensen

Kosmorama-essay

Joseph Conrads roman »Heart of Darkness« er aktualiseret af Francis Ford Coppolas film »Dommedag Nu«, der med rimelighed kan betragtes som en filmatisering af bogen, selvom denne foregår i forrige århundredes Afrika og filmen i halvfjerdsernes Vietnam. Coppola har villet fremmane den sidste store kolonikrig så totalt som det var ham muligt. Hans film skulle ikke være om noget. Den skulle selv være dette noget.

Nøjagtig den samme idé havde helt tilbage i tredivernes slutning Orson Welles, og det er ikke utænkeligt, at Coppola har været påvirket af Welles' forestillinger, for dele af det manuskript, han i sin tid udarbejdede har været tilgængeligt og findes på tryk i Film Comment november/december 1972. Hvad der blandt andet gjorde indtryk på Welles var Conrads optagethed af de skiftende synsvinklers æstetiske og filosofiske betydninger, hvilket Welles jo senere i »Citizen Kane« rendyrkede som kunstnerisk princip. Noget han naturligvis gjorde fordi det – som det også var tilfældet for Conrads vedkommende – stemte overens med livssynet iøvrigt. »Vi, forstod at livet ikke er egentligt berettende, men at det snarere består af en række indtryk«, sagde Conrads ven og medarbejder Ford Madox Ford og fortsatte: »Til gengæld måtte vi, hvis vi ville frembringe livsvirkninger, undlade at fortælle og i stedet frembringe – indtryk«. Man oplevede med andre ord sandheden som fler-

tydig, skiftende alt efter hvilket lys den blev set i. En impressionistisk holdning som benægter, at der findes nogen egentlig enhed bag alt det synlige. Sandheden er flygtig og kun flygtigheden er sand. Derfor er det også nødvendigt for os at fastholde blot en flig af den, at subjektivere den, at tale i *First Person Singular*.

Orson Welles ville begynde sin »Heart of Darkness« med billeder fra et fuglebur taget på den måde, at verden uden for tremmerne ses som en indespærret fugl må tænkes at gøre det. En stor mund bevæger sig derude og taler til fuglen. Beder den om at synge. Den vil ikke. Så kommer et gigantisk revolverløb ind gennem tremmerne, men da fuglen heller ikke bukker under for denne trussel brager et skud og blir til strålende farver på lærredet. Derpå tones over i en række nye subjektive indstillinger. Denne gang identificerer kameraet sig med en fange i dødscellen. Han – og det vil altså sige kameraet – træder ind i rummet med den elektriske stol. Går frem mod den. Ser ned på den. Vender sig og sætter sig. Ser frem på vidnerne og fængselsfolkene ved den modstående væg, indtil strømmen sluttes så billedet bliver blændende rødt og beskidt violet for til sidst at gå ned i sort, hvorpå Orson Welles' stemme høres off screen: »You're not going to see this picture – this picture is going to happen to you«.

Det mørkets hjerte Joseph Conrads roman er en rejse frem imod lader sig ikke uden videre bestemme. Titlen kan opfattes som en påstand om, at mørket faktisk har et hjerte – eller vildnisset en mening – som læseren undervejs gennem bogen – og junglen – vil lære at kende. Men den kan også betyde, at hjertets hemmelighed – dets kerne – er selve mørket. At rejsen ind i junglen intet vil røbe, fordi junglen intet har at røbe. Den inderste sandhed bliver da tomhedens.

Coppolas film er nær en sådan fortolkning. »Hvilken rædsel«, siger Oberst Kurtz inden han dør, og filmen slutter i et flammeorgie (som forestillingen i Palads simpelthen negliger ved at tænde lyset og åbne dørene mens det står på) af total ødelæggelse og total pragt. Blandt de, der har arbejdet med på filmens manuskript, finder man Michael Herr (se Kosmorama 143/144), som skrev sin bog »Dispatches« på oplevelser under Vietnamkrigen. Han fortæller blandt andet om en krigskorrespondentkollega, der fra et London forlag får tilbud om at lave en bog med titlen »Through with War«. Formålet skulle være én gang for alle at pille glamouren ud af krigen. Korrespondenten, der lå hårdt såret på hospitalet da han fik henvendelsen, kunne dårligt komme sig over den: »Take the glamour out of war! I mean how the bloody hell can you do that? ... It's like trying to take the glamour out of the Rolling Stones.«

Den inderste sandhed er for Coppola som for Herr, at krigen er betændt og blændende, destruktiv og dragende. Det er som bekendt muligt at længes mod hærværk og pludselig død. Men »Dommedag Nu« har naturligvis ikke bare villet konstatere dette. Den er ment som en besværgelse: »It was my thought that if the American Audience could look at the heart of what Vietnam was really like – what it looked like and felt like – then they would be only one small step away from putting it behind them«, skriver instruktøren.

Orson Welles' tanker med sit projekt lå ikke fjernet fra Coppolas. Blot var det ikke krigen men fascismen han ville mane frem for at få den manet i jorden. Derfor ville han også trække Oberst Kurtz meget længere frem end han er i »Dommedag Nu«. Kurtz er jo i det hele taget en rigtig Welles-figur. Overdimensioneret, magtsyg og fanget i en isolation, der i ligeså høj grad skyldes selvhad som misantropi.

En grundliggende oplevelse har for Orson Welles (født 1915), som for hele hans generation, været de store diktatorer Mussolini, Stalin, Hitler, og Oberst Kurtz var blot det første af hans mange magtmennesker, som han så i lyset af dem. Efter Kurtz kom Charles Foster Kane, Macbeth, Hank Quinlan i »Politietts blinde Øje« og Mr. Clay fra »Den uødelige Historie«. I manuskriptet til »Heart of Darkness« refereres der ikke direkte til Hitler, men det er tydeligt, at det er ham Kurtz har i tankerne, når han siger: »There's a man now in Europe trying to do what I've done in the jungle. He will fail«.

I en ny bog, som er blandt de bedste om

Welles, gør forfatteren James Naremore imidlertid opmærksom på, at det ikke kun er magten der korrumpere hos Welles, og at det ikke i sidste ende alene er den som destruerer dem, der besidder den, men at de også ædes op indefra af en skyldfølelse, som altid har sit syge udspring i frustrerede og forvrængede seksuelle dispositioner. Således også i Welles' seneste film, som endnu ikke – efter mere end ti års arbejde – er færdig. Hovedpersonen er her filminstruktøren Jake Hannaford. Han spilles af John Huston og rollen har træk både af ham, af Welles og af nogle af Hollywoods store reaktionære skikkelser som Ford og Hawks. Ikke mindst den første af de to har jo betydet umådeligt for Welles. »John Ford was my teacher ... »Stagecoach« was my movietext book«. Den egentlige inspiration til filmen har imidlertid været Hemingway, og Welles selv siger, at der er tale om et »*attack on machoism*«. Samtlige nævnte modeller for Hannaford er jo Mandfolk med så stort et M, at det er oplagt for dybdepsykologien at opfatte deres selvforståelse som værn mod fortrængte homoseksuelle anlæg. Og det er da også netop sådan Hannaford er konstitueret. Han er en Don Juan som lægger an på sine skuespilleres veninder, men som på sine gamle dage viser stadig tydeligere tilbøjelighed for skuespillerne selv. Masken krakelerer. Den maskuline attitude har været et dække over dybere længsler. Homoseksualiteten er det der bestemmer ham på samme måde som ødipale længsler determinerer Charles Foster Kane og incestuøse Mr. Arkadin og impotens Mr. Clay.

Og det er så efter Naremorens mening Orson Welles egentlige tema. Den nemesis som rammer den maskuline psykologs hybris. »The Other Side of the Wind« foregår næsten til den anden juli. Det var den dato på hvilken mandfolket over alle mandfolk Ernest Hemingway begik selvmord.

Fortælleteknisk følger instruktøren sit foretrukne mønster ved at begynde med slutningen og så gå tilbage i tiden og opsøge dens forudsætninger og forklaringer. Stilen synes så ekstremt anlagt som nogensinde. Kamerateksten er bestandigt mærkbar tilstede. Det skal blive en film gennemglødet af film. En celluloidstrimmel sammensat af alle mulige optagelsesmetoder og teknikker. 8 mm, 16 mm, 35 mm. Et Babel af filmiske muligheder om filmens Babel Hollywood, hvor intet står til troende og alt kan lade sig gøre. En kulisserverden hvor kunstneren blotter sig som den komediant, den svindler og den Don Juan han er.

Allerede i »F for Fake« fra 1973 gjorde Welles dette illusions- og illusionist-tema til det centrale, og den film er slet og ret en collage over det Welles'ke kunsthøj. Blandt mosaikkens mange brækker er fire bærende: Den eksotroverte kunstner Picasso, den introverte opfinder, eventyrer og pengemagnat Howard Hughes og to gølle vampyrer, som nærer sig af dem. Den ene er sensationsjournalisten Clifford Irving, den anden Elmyr de Hory, som har været den internationale kunstsvindels største talent. Alt har dette begavede menneske kunnet lave, blot ikke sit eget. Værsgo' –

her en Picasso og her en Matisse. Han dækker dem ned på blokken og smider dem på ilden. De er alt og intet værd. Umulige at skelne fra den ægte vare men rent falskneri.

Den unge Welles sagde om Charles Foster Kane, at han var halvt en idealist og halvt en svindler. De celebre folk i »F for Fake«, mener han, lever med den vanskelighed, at de ikke kan forblive sig selv. Hverken de eller andre vil give dem lov. »These mysterious heroes, who have done everything to become celebrities end by seeking anonymity«. Som Kane også gjorde det. Og som Kane er vore dages kunstnere og berømtedder halvt idealister, halvt svindlere. »Kunsten er den løgn som får os til at erkende sandheden«, sagde engang Picasso. Men hvad er så de Hory andet end et spejlbillede af den mand han forfalser? Og hvad med Irvings postulerede viden om Hughes virkelige liv, når Hughes i virkeligheden var blevet til ren fiktion. En slags Pirandello-skikkelse, der træder ud og ind af fantasien og som blir mere og mere fantastisk alt mens han selv blegner bort.

Og bag det hele er så naturligvis i sidste instans paradokset Welles selv. Kunstner og pseudobegivenhed i en og samme skikkelse. Manden der starter sin berømmelse med det store radiobedrag »Klodernes Kamp«, som sendte tusinder af forvildede amerikanere ud på vejene, og som er endt som en overvægtig og forvitret karrikatur af sig selv. Papnæse og maner. I Ingmar Bergmans »Ansigtet« omtaler en tryllekunstners hustru sit og mandens erhverv som »bedrageri, falske løfter, dobbelte bunde. Miserable, rådne løgne hele vejen igennem. Vi er de mest latterlige slyngler som findes«. Det kunne have været Welles, som selv siger: »I am just a poor slob trying to make movies«. Og han har ret fordi han vittetlig er *a poor slob* som sidder hen i et afdanket Hollywood med striber af strandede projekter og tomme whiskyflasker bag sig. Men han har også uret, fordi han netop ikke er en, der bare har prøvet. Han er jo den for hvem det er lykkedes. Han er den store magiker som har forvandlet filmen og ændret dens anseelse udadtil og selvfølelse indadtil i en sådan grad at dens muse omsider er blevet ligeværdig med de klassiske.

Såvel »F for Fake« som »The Other Side of the Wind« er nøglefilm. De er nøgler til forståelse af Welles kunsthøj og de er en slags nøgleromaner. I den sidste forestiller John Huston som nævnt både sig selv og Welles, og der er en ung tysk skuespiller som portrætter John Houseman. Der ud over dukker en række navne fra gamle Welles film op: Edmund O'Brien, Norman Foster, Mercedes McCambridge, Benny Rubin, Paul Stewart og Richard Wilson. Alle går de tilbage til Mercury-dagene som Welles selv gør det.

Mercury var et teater han oprettede i slutningen af trediverne, da de statsstøttede New Deal-scener blev lukket fordi, der var nogen som fandt dem både for røde og for sære. Han og John Houseman havde således sat Macbeth op i Woodoo-arrangement, og nu fortsatte de med »Julius Caesar« i moderne dragter og med overdimensionerede dekorationer af den slags, der skal komme til at

præge de senere film. Det var også Mercury-gruppen som med radioserien »First Person Singular« – hvis berømteste nummer selvfølgelig var »Klodernes Kamp« – skabte en slags subjektivt hørespil, der ligeledes peger frem mod en metode i filmene. Husker De begyndelsen på »The Magnificent Ambersons«? Og Welles formidabel stemme var næsten alt, hvad radioen behøvede for at suggerere sit publikum, hvilket han selv før nogen anden var opmærksom på, selvom det ikke er sin egen stemme men den subjektive metode i almindelighed, han taler om, når han siger: »When a fellow leans back in his chair and begins: 'Now this is what happened' – the listener feels that the narrator is taking him into his confidence; he begins to take personal interest in the outcome«.

Den subjektive indfaldsvinkel og dekorede stil kan altså spores helt tilbage til Mercury-dagene og længere endnu. Mens Welles altid politisk har været præget af Rooseveltts progressivisme, så har der dog aldrig været træk af New Deal i hans stil. For mens den var didaktisk og Brechtsk, har hans altid været idiosynkratisk, gotisk og ekspressionistisk. Han blev tidligt præget af de victorianske overtoner på sin ungdoms provinsscener og af det ekspressive irske teater, som han oplevede i sin karrieres begyndelse under et ophold i Dublin. Det passede ham da også godt, at hans studie i Hollywood blev RKO, hvor en række designere – heriblandt nogle af Disneys talentfuldeste medarbejdere – arbejdede med en form, der var en vidunderlig dekorativ blanding af kitch og idelisme, af satire og mysterium. En optimal ansporing for Welles' fantasi og en stil som han forstod at fylde med sin magiske og trods alle traditionsvæghæng gennemglødende modernistiske poesi.

Der er mange forklaringer på, hvorfor alliancen Orson Welles-Hollywood trods de oplagte forudsætninger alligevel blev uheldig, men ingen af dem forekommer tilfredsstillende. Nogle vil naturligvis mene at producenterens snæversyn er hele forklaringen, og det er det givetvis også et langt stykke af vejen. Men der er andre som mener, at Welles er således konstitueret, at han og filmen aldrig ville kunne finde lykken sammen. Film er penge, og derfor må film gøres færdige. Men netop dét er Welles' fobi. Han lider af færdiggørelsesangst. Derfor ser Howard Koch, der var manuskriptforfatter på nogle af Mercury-hørspillene i sine erindringer (Kosmorama, 14) ophøret af samarbejdet mellem Houseman og Welles som en tragedie. Houseman havde den nødvendige tomme på geniet.

Den sidste forklaring er dog ikke James Naremorens. Han hævder i det hele taget ingen og pukker end ikke på geniet. Men han mener, at Orson Welles' film i højere grad end andre amerikanske har formået at forblive ekscentriske, betydningsfulde og nye. Og Naremore sætter dem i en kulturel, politisk og artistisk sammenhæng som i høj grad øger sansen for dem også for den, der altid har følt deres inderste mørke hjerte tomt.

JAMES NAREMORE: THE MAGIC WORLD OF ORSON WELLES 339 s. Oxford University Press, 1978.

Den svenske filmaftale

Dan Nissen rapporterer fra Stockholm om kommentarer til filmaftalen, der snart skal ændres

Den svenske filmaftale er til debat i øjeblikket. Den skal opsiges i 1981 med virkning fra '83, hvis ikke den skal fortsætte uændret i endnu en 20-årig periode. Alle grupper inden for svensk film har kommentarer til aftalen og dens funktion, siden den blev søsat i '63 med socialdemokraten Harry Schein som ankermand og senere direktør for Det svenske Filminstitut fra '63 til '78.

Filmaftalen er en aftale mellem branchen og den svenske stat, af Harry Schein karakteriseret som en »intern ressource omfordeling inden for branchen«. Hensigten er klar nok: den vaklende svenske filmindustri trængte i tressernes begyndelse til en saltvandsindsprøjtning, hvad der skete ved med statens hjælp at omfordele de eksisterende penge inden for området. Som en følge af aftalen dannedes Det svenske Filminstitut (SFI) dels som forvaltningsorgan for pengene, dels som filmproducent og endelig som havende servicemæssige forpligtelser.

Instituttets virke skulle finansieres ved en 10% billetafgift, der betales af enhver biograf, der spiller mere end 5 gange pr. uge. Til gengæld skulle biograferne så fritages fra forlystelsesafgift og skatter. Billetafgiften udgjorde i 78/79 ca. 38 mio. svenske kroner. Dertil kommer statens direkte støtte til filmproduktionen, der samme år androg 14,5 mio. svenske kroner, i alt altså over 50 mio. Til sammenligning kan nævnes dansk films 8 mio., der ganske vist for nyligt er blevet forøget med en særbevilling.

Fondsdannelserne

Pengene i SFI administreres af en række indbyrdes uafhængige fonds. Hovedprincippet er, at 65% af pengene skal gå til filmproduktion og resten til andre formål såsom PR, service, forvaltning m.m. Fonderne er kort fortalt følgende:

- B-fonden, der giver kvalitetsbidrag til svenske langfilm og råder over 10% af pengene...
- F-fonden, der giver generelle produktionslån eller -garantier, uanset emnet og kvaliteten, råder over 15%.
- H-fonderne, der giver selektive lån til film, der af en jury er blevet anerkendt som kvalitetsfilm, råder over 30%.
- G-fonden, der finansierer SFI's egen langfilmproduktion råder over 10%. Det er bl.a. til denne fond en del af det direkte statslige bidrag går.
- D-fonden, der finansierer PR og råder over 5%.



Jörgen Donner

- E-fonden, der finansierer forvaltningen og de ikke-kommercielle filmaktiviteter, råder over 30%.
 - I-fonden er det nyeste skud på stammen og er oprettet i samarbejde med svensk TV. Fonden skal finansiere produktionen af film, herunder børnefilm og film i andre former end den gængse biograf-film. Endvidere finansierer denne fond Bio 16 og Filmværkstan, men om dette senere. SFI og TV indskyder hver 6 mio. i fonden, og det er hertil, resten af statspengene går.
- Der er ingen tvivl om, at filmaftalen har betydet en kvantitativ produktion, som ikke kunne være opretholdt uden denne. En kulturministeriel betænkning fra '79 viser, at produktionsvolumen falder konstant fra 40'erne til begyndelsen af 60'erne, hvorefter billedet vender. I 40'erne blev der produceret gennemsnitligt 38 film pr. år, i 50'erne 28 og fra 59-63 kun 17. Herefter vender det, og i resten af 60'erne produceres der ca. 25 film pr. år og i 70'erne knap 19. Gennem et hypotetisk regnestykke om, hvordan pengene i branchen havde været, hvis ikke SFI havde eksisteret, finder betænkningen frem til, at uden aftalen ville branchen have haft ca. 23 mio. sv. kr. imod de nuværende ca. 41 mio.
- Mht. produktionens kvalitet er vurderingerne naturligvis vanskeligere for betænkningens forfatter Bert Levin. Han nøjes med at konkludere, at af sidste års produktion på 21

film er der i hvert fald kun 4, der kan karakteriseres som porno eller ren underholdning uden kunstneriske ambitioner men disse kan altså også få støtte gennem F-fonden!

Kritikken af SFI

Gennem årene har filmaftalen været udsat for stærk kritik, ikke blot fra de såkaldte frie filmers side, men også fra branchen. Kritikken har naturligvis haft forskellige interesser at pleje, men én ting har man kunnet enes om: at direktør Harry Schein efterhånden blev en klods om benet på udviklingen i den svenske filmproduktion. Han er blevet kaldt pumper, bureaukrat og magtmenneske, og hans fratræden i '78 blev hilst velkommen af næsten alle – nu kunne det kun blive bedre.

Dannelsen af H-fonderne er en af følgerne af denne kritik fra filmarbejdernes side. Man ønskede en fond med en demokratisk valgt jury, og man var imod princippet om, at alle film, også porno, kunne få støtte, hvis blot de havde kapital i ryggen. Det var straks sværere at få produceret film som »Et anstændigt liv«, »Sven Klangs kvintet« og »Man måste ju leva«, der kun kunne stille produktionsudstyr og evt. arbejdskraft som kapitalgaranti.

I det hele taget blev aftalen kraftigt kritiseret for at være altfor snævert rettet mod den etablerede branche og den traditionelle biograf-film. Det skyldtes naturligvis, at aftalen var en aftale med denne branche og også, at SFI blev finansieret gennem en billetafgift. For når det var biografvisningen, der finansierede filmproduktionen, skulle de producerede film også være rettet imod biografvisning. Dokumentarfilm og film med andre spillelængder end biograf-filmens havde det vanskeligt.

Dokumentarfilmeren Carl-Henrik Svenstedt siger, at dokumentarfilmere i mange år udelukkende har været henviset til TV. Og udover den økonomiske logik i argumentationen mod at støtte andet end biograf-film, fremhæver han også Scheins filmsyn og hele den manglende svenske tradition for dokumentarfilmsproduktion.

Om det første siger Svenstedt, at Schein selv har udtrykt sit filmsyn således, at for ham var svensk film lig med Ingmar Bergman. Det var ikke Scheins linje at satse på billige decentrale produktioner, men på store centralt styrede prestigeprojekter.

Om traditionen siger Svenstedt, at svensk film har været præget af store dramatiske talenter, lige fra Sjöström og Stiller til Ingmar Bergman. Man har ikke som i Danmark haft nogen dokumentarfilmstradition og heller ikke folk som Theodor Christensen. Ej heller har der været tradition for produktion af informationsfilm, oplysende film eller film til brug i undervisningssammenhænge. Samtidig, hævder Svenstedt, har svensk film stået økonomisk stærkt, fordi man altid har haft mulighed for at eje en produktionskæde fra kamera til forevisning, hvilket har bevirket, at branchen har overlevet længere og bedre end i andre lande.

Men Schein blev ikke kun kritiseret af dokumentarfilmere. Også branchens utilfredshed med aftalens forvaltning blev efterhånden åbenlys. Sagen var, at omkring midten af 60'erne dukkede en ny type film op. De var af dokumentarisk tilsnit, produceret for små

penge og med et billigere og mere mobilt understyr. »Den hvide sport« om tenniskampen mellem Sverige og Sydafrika i Bostad var en af de første, og Jan Lindkvist og Stefan Jarls »Dom kaller oss Mods« var en anden. Disse film fik normal biografdistribution gennem Sandrews og fik et pænt publikum. Branchen fandt ud af, at der var penge i den type film, men Schein ville ikke give sig, han ville fortsat satse på den traditionelle spillefilm. Branchen mistede således om ikke direkte penge, så dog en vis publikumsgruppe på Scheins politik. Gennem årene voksede presset mod Schein, der tog sin afsked i '78.

I en særdeles interessant artikel i Film & TV nr. 20/79, forsøger instruktøren Luiz Alberto Sanz at gå bagom fikseringen på personen Schein for at antyde nogle mere fundamentale strukturelle forhold i aftalen.

Han gør opmærksom på, at aftalen så at sige afspejler en vis epoke i den socialdemokratiske politik. Målet var ikke at afskaffe kapitalen, men at regulere den gennem statens indgriben. Derfor er der tale om et samarbejde mellem stat og kapital, hvor centraliseringen omkring SFI og samarbejdet med de kommercielle virksomheder er et godt strukturalistisk tiltag for at udrense de små og kapitalisvage virksomheder. Den statslige repræsentant i foretagendet bliver overhoved i et korporativistisk system, der skulle mediere interesserne mellem stat og kapital og samtidig fastholde en eller anden form for kulturpolitisk profil.

Denne udvikling møder naturligvis modstand fra de små håndværkeres side, dvs. de frie filmarbejdere, men den møder også modstand fra industriens side i det øjeblik, det viser sig, at de producerede film ikke giver ordentligt afkast. Det er denne samlede utilfredshed med SFI's virke, som for Sanz er baggrunden for Scheins afgang.

Den liberale kapitalisme

Harry Schein blev erstattet med den finsk-svenske instruktør Jörn Donner. Fra alle sider inden for branchen omtales lederskiftet positivt. De mest radikale kritikere indrømmer, at der nu er mulighed for overhovedet at tale sammen, hvad der ikke har været før. De moderate kritikere fremhæver de nyskabelser, som Donner er i gang med. En af ændringerne er indførelsen af foreløbigt to free-lance producere under SFI. Der er skelet lidt til den danske ordning, og systemet skulle være, at de to hver skulle have en sum penge, så de hvert år kunne producere én film hver. Deres beslutninger skulle tages af dem personligt uden at behøve konfirmation højere oppe fra. Det skulle altså betyde større frihed for filmproduktionen inden for SFI.

En anden nyskabelse er igangsættelsen af projektet Sverige 80, der i TM nr. 5/79 introduceres således: »SF-revyen er død og begravet og fred være med den. Den blev slået ihjel af fjernsynet, som samtidig kvalte de gamle biograffilm, »kunsten« ... Sverige 80 er et forsøg på at forny kortfilmen, journalfilmen, pamfletten og den koncentrede dokumentarfilm ved at gå til kilderne og sætte sig over fjernsynets programregler og »profiler«. Samt at tilbageerobre biograflærredet«.

Der er indtil nu igangsat 15 film à ca. 12 min. omhandlende forskellige problemer i det svenske samfund, fra a-kraft og bilisme til indvandrerproblemer. Kortformen er bevidst valgt for dels at koncentrere udtrykket, dels for at filmene kan komme til at indgå relativt problemfrit i det normale biografprogram. Det er intentionen, at filmene tilsammen skal kunne give et billede af Sverige gennem firserne, idet projektet tænkes fortsat. Det er også tanken, at filmene, efter biografvisningerne, skal kunne klippes sammen til en dokumentarfilm i spillefilmslængde: en slags Sverigesfilm.

Overgangen fra Schein til Donner er som overgangen fra den regulerede kapitalisme til den liberale

Sanz karakteriserer overgangen fra Schein til Donner som overgangen fra den regulerede kapitalisme til den liberale. Donner har selv fremført sin kritiske holdning til den statsstøttede film og har slået til lyd for en opblødning af centraliseringen. Det falder godt i tråd med hvad Nils Petter Sundgren skriver i Swedish Films 79, at »Donners opgave i SFI er at mindske den efter kritikernes mening alt for store magt instituttet har haft inden for filmproduktionen. Private producenter skal have bedre arbejdsmuligheder med deres projekter på bekostning af SFI's egenproduktion«.

Liberaliseringen er dobbeltsidet. På den ene side kan den give kritikerne bedre muligheder for at få produceret deres film. På den anden side kan dette også støtte branchen, idet der efterhånden er et voksende marked for kritiske film... Branchen kan så at sige bruge de små private producenters billigt producerede kritiske film som en slags pilotprojekter, der skal afsøge markedsmulighederne for denne type film. Er udfaldet positivt, kan branchen udnytte dette behov for kritiske film. Sanz nævner Stefan Jarls film »Et anstændigt liv« som eksempel på en type film, som har vist sig at have uhørt gennemslagskraft i den svenske befolkning og offentlige debat. Den er produceret uden SFI, men vil formentlig blive en form for murbrækker for kommende projekter af samme type.

Krav til den nye filmaftale.

Der har ikke været foretaget revideringer af filmaftalen siden '72, hvor H- og G-fonderne blev oprettet. De udviklingsstræk, jeg har opretholdt, har fundet sted inden for de eksisterende rammer. Som nævnt udløber aftalen i '83, og der er derfor livlig debat om, hvad der nu bør ske, hvad den nye aftale skal indeholde. Det er i denne sammenhæng, kulturministeriets betænkning er skrevet. Betænkningens grundholdning er, at fundamentet i aftalen skal bevares, nemlig finansieringssystemet. Der, hvor betænkningen overvejende

ønsker, at der skal sættes ind, er omkring import, distribution og visningen af film. Med betænkningens ord, så er det, »set fra et resourcesynspunkt en mærkelig ordning, at man af kulturpolitiske grunde kan satse millionbeløb på at producere film, men at resourcerne til at sørge for, at de samme film bliver vist, er meget beskedne«. Betænkningen lufter vage forslag om støtte til indretning af multibiografer for derigennem at kunne fremme mulighederne for visning af kvalitetsfilm, ligesom et forslag om en mere udviklet 16 mm distribution fremsættes, bl.a. fordi der i det udstrakte Sverige findes adskillige steder uden faste biografer. TV-visning ses som lidt af en nødløsning, ligesom et forslag om videogrammer til individuel biblioteksafbenyttelse heller ikke ses som en rimelig erstatningsløsning.

Problemet har været forudgrebet af SFI, da instituttet i '75 indgik aftale med TV om oprettelsen af I-fonden, der finansierer Bio 16.

Hensigten med Bio 16 er at importere kvalitetsfilm i 16 mm kopier og lade dem cirkulere i andre sammenhænge end biografen. Man importerer 8 film pr. år og søger at sprede sig såvel ømmemæssigt som geografisk og historisk, idet man både importerer ældre klassikere, film fra fjerne lande og nye film, som de kommercielle selskaber ikke er interesserede i at investere i. Filmene distribueres så til kommuner, der har tilsluttet sig ordningen, ifølge hvilken den enkelte kommune har den enkelte film i en uge, men selv kan bestemme hvor og hvor mange gange man vil arrangere forevisninger. Lejen bliver derefter udregnet efter antallet af visninger: jo flere visninger, desto mindre leje.

Typiske visningssteder er biblioteker, skoler og biografer, men også hospitaler og fængsler har været besøgt af Bio 16 film.

Ideen tegner til at blive en succes. Flere og flere kommuner tilslutter sig ordningen, der i dag omfatter ca. 100 af Sveriges 276 kommuner. Endvidere forsøger man at udvide ordningen til også at omfatte importen af 35 mm kopier, der skal udlånes til almindelige biografer. Også denne ordning kan så at sige fungere som markedsundersøgelse for de store selskaber, der herigennem kan få et fingerpeg om, hvilke interesser der også rører sig i biografpublikummet. Men med i billedet af Bio 16 hører, at en stor del af de film, der importeres og vises på denne måde, er film, der har haft almindelig biografpremiere herhjemme, f.eks. film af Reinhard Hauff og Margarethe von Trotta, Wim Wenders »Den amerikanske ven«, Kurys »Peppermint soda« og Fassbinders »Effie Briest«.

SFI har svaret på kulturministeriets betænkning. Også SFI går ind for en bevarelse af fundamentet i aftalen og er i øvrigt lige så vag som betænkningen m.h.t. nye forslag. Dog fremhæver man det problematiske i, at SFI's indtægter er afhængige af publikumstilstrømningen, og lufter et forslag om, at staten bør formulere en minimumsmålsætning m.h.t. produktionsvolumen pr. år. Det vil i realiteten sige, at staten skal være villig til at indskyde ekstra bidrag, hvis indtægterne fra billetafgiften falder eller produktionsomkostningerne stiger.

Endvidere polemiserer man lidt mod be-

tænkningens formuleringer omkring filmen som et massemedium, hvor der direkte lægges op til, at støtte til filmproduktionen også bør gives ud fra en vurdering af, om filmen henvender sig til et stort publikum. Heroverfor mener SFI, at produktionspris og befolkningsgrundlag ikke står i relation til hinanden. En film skal, skriver SFI, ses af ca. 550.000 mennesker for at løbe rundt økonomisk, men selv 1/10 af dette tilskudtal er for mange andre kunstarter et tilfredsstillende resultat. Man må se i øjnene, at underskud er uundgåeligt, skriver SFI, og at højst ca. 20% af produktionen kan spille sig ind. Mao. mener SFI, at det er på tide, at man fra højere sted anerkender filmen som en kunstart både i ord og gerning.

Den stærkeste kritik af filmaftalen kommer fra de frie filmere, dvs. folkene omkring Filmcentrum. Men det er også herfra, det mest konkrete forslag om forandringer fremsættes. Kritikken formuleres i et ekstrainummer af Film og TV hvor især Stefan Jarl og Jan Lindkvist markerer sig kritisk. De kræver en afkommercialisering af filmaftalen og en decentralisering af filmlivet. Man mener, at både kulturministeriets betænkning og SFI's svar er udtryk for et ønske om at bevare aftalens kommercielle kerne, nemlig bundetheden til branchen og især de store selskaber. Derfor, skriver de, er aftalen ikke udtryk for en kulturpolitik, men for en industripolitik.

Alternativt foreslår forfatterne, at billetafgiften gradueres i forhold til filmenes kommercielle succes, således at succesfilm beskattes hårdere, evt. med op til 40%, mens svage film evt. skal nøjes med 5% i afgift. Pengene skulle forvaltes af en enkelt fond, der skulle styres demokratisk af en jury bestående af repræsentanter for de forskellige grene af produktive filmfolk: instruktører, forfattere, skuespillere m.m.

Men også fra kritikernes side fremhæves nødvendigheden af at satse mere på distributions- og visningsstøtten. I et senere papir

konkretiserer man en mulig form. Man går ud fra et grundbeløb, som den enkelte biograf i hvert fald skal spille ind pr. uge for at kunne løbe rundt med et rimeligt overskud. Hvis biografen spiller en film, der ikke kan indspille dette grundbeløb, bør der gives tilskud, indtil dette nås. Tilskuddet bør gives i i hvert fald tre uger, så filmen har mulighed for at spille sig op. I gennemsnit betyder det, hævder forfatterne, at de 20 svenske langfilmsproduktioner kan vises i hver tre uger for ca. 1,5 mio. kr. eller under halvdelen af, hvad det koster at producere en enkelt film. Garantien bør også omfatte importerede kvalitetsfilm og kan finansieres gennem den progressive beskatning.

Forslaget peger på en mulighed, man også herhjemme kan overveje som en støtte til de små trængte biografer, der overvejende satser på kvalitetsfilm.

Som det fremgår, er der altså ingen, selv ikke de mest radikale kritikere, der ønsker SFI helt nedlagt. Venstrefløjen sætter sin lid til en statslig regulering udfra en indsigt i, at filmproduktion overvejende er en underskudsforretning. Men Filmcentrum nærmer sig i sin artikel om filmaftalen betænkelig en blind tillid til statsmagten. Heri fremsætter man et ønske om strengere censur over for film der indeholder »pornografi, underholdningsvold og racisme«, især fordi den største publikumsgruppe er børn og unge. Det er ikke svært at forestille sig, hvad sådanne censurkrav kan bruges til af den rigtige regering. Og så falder forslaget ellers godt i tråd med den svenske socialdemokratiske formynderstats politik.

Hvorom alting er, så har den svenske filmaftale haft en kvantitativt set positiv indflydelse på filmproduktionen. Debatten om ændringer i aftalen peger på nogle svage og problematiske punkter, og i en dansk sammenhæng er det vigtigt at lære af den svenske debat, når vores egen filmlov skal revideres.

Der var med andre ord tale om en helt anden holdning til film og films funktion end den, der lå i SFI's virke.

Filmcentrum fungerer organisatorisk stort set som det senere oprettede danske Filmcentrum. Filmfolkene deponerer en kopi af deres film og får 35% af indtægterne for hver visning. Et af principperne bag systemet er åbenheden, hvor enhver film, der deponeres, bliver optaget i kataloget uden politiske eller kunstneriske kvalitetskrav, hvad der var en torn i øjet på SFI, da Filmcentrum på et tidspunkt søgte om støtte. Man ønskede et »kvalitetskrav« indført, hvad der ville give SFI helt andre muligheder for styring.

Filmcentrum er en af de relativt få organisationer med rødder i ungdomsoprøret, der har overlevet og endda konsolideret sig. I dag har man 600 film i distribution og 5500 visninger pr. år. Filmcentrum får støtte til distributionen, ikke fra SFI, men fra Kulturrådet, der generelt støtter alternativ filmdistribution. Desuden er der økonomisk støtte fra Arbejdsmarkedsstyrelsen, der anser Filmcentrum for at være eller fungere som en slags arbejdsformidling for filmarbejdere. Den statslige støtte er på 350.000 kr.

Et ønske, der også lå bag oprettelsen i sin tid, var, at distributionen skulle kunne give et overskud, der så kunne finansiere en filmproduktion. Det viste sig hurtigt at være urealistisk, og i et interview fra '76 gør Svenstedt op med dette håb og siger, at film kan ikke produceres uden støtte fra SFI's H-fond. Men han siger også, at man har et rimeligt krav på disse penge, idet SFI er frugten af filmfolks arbejde.

I dag, i 1980, arbejder Filmcentrum også på andre fronter, idet man har oprettet lokalafdelinger rundt om i Sverige. De indtil videre 7 afdelinger er af forskellig størrelse og kapacitet, men fælles for dem alle er, at de både forsøger sig med filmvisninger, kurser i filmproduktion og at de producerer film med statslig eller kommunal støtte. Filmvisningerne foregår ofte i samarbejde med lokale arbejdsgrupper omkring arbejdsløshed, miljøbevægelse eller kvindepolitik, men ligeså ofte er det temavisninger omkring f.eks. børnefilm. Filmproduktionerne, der også omfatter lyd-dias-serier og videobånd, er generelt rettet mod en bestemt lokal problematik: indvandrersproblemer, skildringer af en bestemt arbejdsplads osv. En enkelt afdeling (Nord i Umeå) har produceret et hæfte, der giver en vejledning i, hvordan man med enkle midler laver professionel super 8 film.

Ad omveje er Filmcentrum således alligevel blevet involveret i filmproduktionen. Og karakteristisk er det, at mange af de film, der produceres i de lokale afdelinger, ligger i tråd med intentionerne, der lå bag oprettelsen af Filmcentrum: folk skulle selv igang, og filmene skulle handle om det, der berørte dem direkte.

En diskussion om formelle og æstetiske forhold er ikke rimelig i denne sammenhæng. Men de mere professionelle filmfolk har indset nødvendigheden af at komme udover de halvamtøragtige produkter med uklare billeder og ulden lyd. At gå i biografen og se en politisk film skal ikke være en pligt, men en fornøjelse. Derfor, og for selv at få hånd i

Filmcentrum og Folkets Bio

Filmaftalens interesse for den kommercielle branche og biograffilmen og Harry Scheins ensidige focusering herpå var nogle af de central årsager til dannelsen af et af de stærkeste alternative filmcentre i Sverige: Filmcentrum. Årstallet for oprettelsen er 1968, hvad der ikke er nogen tilfældighed, idet Filmcentrum har stærke rødder i bevægelserne fra dette år.

Som nævnt i den foregående artikel har Sverige ingen tradition haft for produktion af dokumentarfilm. Men omkring '68 sluttede en gruppe af dokumentarfilmere, bl.a. Carl-Henrik Svenstedt, Stefan Jarl, Jan Lindkvist og Ulf Berggren, sig sammen og dannede

Filmcentrum i opposition mod SFI's linje. Dels ville de have deres egne og andre dokumentarfilmernes film ud til publikum, dels gjaldt for søget generelt alternativ kulturspredning, hvor folkene bag den enkelte film selv tog ud med den, mødte publikum og deltog i diskussionerne om filmene. Og i stedet for offentlige biografer henvendte man sig til foreninger og bevægelser for igennem disse basisorganisationer at nå det publikum, som filmene henvendte sig til. Endelig var der også den tanke med det, at mødet mellem dokumentarfilmene og publikum skulle kunne sætte folk igang med selv at lave film om deres egne forhold på arbejdspladserne og i lokalområderne.

hanke med en vigtig og dyr del af filmproduktionen, har en række filmfolk sammen med folk fra pladeforlaget Nacksving og nogle teknikere oprettet et lydstudie, hvor film kan mixes og synkroniseres med en lyd, der ikke er ringere end den, man kan få på sit stereoanlæg. Den tekniske baggrund er et ungarsk optisk stereolydsystem, der er langt billigere end de ellers afsindigt dyre anlæg for den slags. Filmen om teltprojektet: »Hvem tilhører verden?« blev mixet her som den første. Erkendelse af, at den tekniske side af sagen ikke er uvæsentlig, må ses som et væsentligt fremskridt.

Folkets bio

Folkets bio blev dannet i '73 og havde rødder i Filmcentrum, men var og er en selvstændig organisation. Den konkrete anledning var, at Maj Wechelmans film om Vigen-flyene ikke kunne finde biografdistribution. Man opbyggede så en kæde af egne biografer, i alt ti rundt omkring i landet. Her skulle de film vises, som den almindelige biograf ikke ville vise.

Mens Filmcentrum altså arbejder med 16 mm, distribuerer Folkets bio 35 mm kopier, der så eventuelt senere kan nedkopieres til brug for Filmcentrum. Folkets bio har også forsøgt samarbejde med de kommercielle biografer, men det er økonomisk langt mere fordelagtigt med egne bioer. For sagen er, at mens distributionen får 30% af indtægterne, får biograferne 70.

Den mere langsigtede anledning til oprettelsen af Folkets bio var, at man ville imødegå SFI's argumentation, der gik på, at man ikke kunne støtte film, der ikke var rettet mod biografdistribution. Når filmene var sikret visning på Folkets bio, måtte denne argumentation smuldre, i hvert fald formelt.

Også Folkets bio får støtte af Kulturrådet. Med 75.000 kr. ligger man dog langt under, hvad andre tilsvarende organisationer får, f.eks. Bio 16.

På trods af Filmcentrums konsolidering og oprettelsen af Folkets bio er oppositionen mod SFI svag. I den tidligere nævnte artikel af Luiz Sanz kritiserer han de venstreintellektuelle, der sidestiller organisation og disciplin med bureaukrati og mangel på demokrati. Han slår til lyd for et tættere samarbejde mellem den revolutionære arbejderbevægelse og de venstreintellektuelle. Ellers, skriver han, kan det betyde, at de små selskaber bestående af et par venstreintellektuelle opsluges af SFI's liberalisering og bliver til et nyt filmens bourgeoisie. »Vi må have stærkere organisationer ikke bare på distributionssiden, men også på produktionssiden. Jeg mener, at vi bør samles i kooperativer, og at vi som bevægelse må føre kampen på alle fronter som bærere af samme ideer, men udøvende forskellige funktioner. En arbejdsdeling«.

Hvad Sanz mener med den revolutionære arbejderbevægelse er uklart, men senere hævder han, at filmarbejderne må diskutere med socialdemokraterne og arbejderbevægelsen om et filmpolitisk samarbejde. Måske skal kooperativerne presse den reformistiske arbejderbevægelse i den rigtige retning, eller måske er tankegangen en opbakning bag Socialdemokratiet vendt mod Folkepartiet.

Filmene

**Troldmanden
Max Havelaar
Højt at flyve
Søstrene
Øjeblikket
Danmark er lukket**



Alan Arkin som troldmanden
i Menahem Golans film af
samme navn.

Troldmanden

Instruktør: MENAHEM GOLAN

Menahem Golan (født 1931) er en aktiv skikkelse i israelsk film. Han har som producent stået bag adskillige film og har selv instrueret en række. Musical'en »Manden fra Casablanca« og gangsterfilmen »Lepke« (med Tony Curtis), begge fra 1974, har været vist i Danmark, dog uden større succes. »Troldmanden« (1978) er et prætenttøst projekt, realiseret i Vestberlin, optaget i de samme studier som Schlöndorffs »Bliktrømmen« (hvilket antagelig er forklaringen på en vis overfladisk lighed mellem filmene, der i øvrigt også har komponisten Maurice Jarre til fælles), internationalt kendte amerikanske stjerner spiller hovedrollerne: Alan Arkin som troldmanden og Valerie Perrine, Louise Fletcher og Shelley Winters som nogle af de mange kvinder, der lader sig besnære af hans tryllekunst. Forlægget er en roman af den jiddisch-skrivende, polskfødt, i USA bosatte forfatter Isaac Bashevis Singer, der overraskende – især for dem der ikke har fulgt med i amerikansk litteratur i de sidste decennier – fik tildelt nobelprisen i litteratur for 1978. De fleste af hans romaner og noveller, der ho-

vedsagelig kendes igennem den af forfatteren autoriserede engelske oversættelse, fremmaner i en præcis og frodig stil de polske jøders brogede, svundne verden. Det er en fantasmagorisk verden af fromhed og gudsbespottelse, askese og sanselig vellyst, svindel, dæmoni og besættelse såvel som opofrelse og tro. Singer øser – med overvældende fortællelentalent – af en tilsyneladende utømmelig brønd af groteske, saftige, bevægende anekdoter og maleriske og utrolige skikkelser.

»Der Kunzenmacher fun Lublin«, udsendt i engelsk oversættelse som »The Magician of Lublin« (1960; dansk overs. 1979), er en typisk Singer-roman. I traditionalistisk romanform fortælles en kraftfuld historie fra århundredeskiftets Polen, om en tryllekunstner fra en landsby i Lublinprovinsen og hans karriere. Hans succes – som akrobat, linegænger, flugtkunstner, magiker og kvindeforfører – er stor, men hans ambitioner, både professionelt og privat, er endnu større. Han vil flyve, han vil realisere artistens umulige drøm, ikke blot som højdepunktet af en akrobats og illusionskunstners professionelle kunnen, men også som en personlig triumf vil han flyve ud af sit trivielle polske provinsmiljø til det forjætt-

tede Vesten og endda ud af sin jødiske identitet, der er ham en klods om benet. Singer lader ham slutte – efter både professionelle og personlige nederlag – i angerfuld, hvileløs refleksion. Filmen lader ham realisere miraklet og flyve bort fra det betrængte jordeliv.

Filmen byder på gode skuespillerpræstationer, et dygtigt genskabt miljø, en interessant story. Men den samlende kunstneriske styring af disse elementer mangler. Golan er og bliver desværre en middelmådig instruktør, der hverken har smag eller talent til at udnytte de i og for sig gode bestanddele, hans film råder over. Filmsprogligt henfalder han til fæle klicheer – flashback-drømmene i slutningen – og de omhyggeligt rekonstruerede eksteriører er livløse tableauer, der står i underlig kontrast til Arkins dynamiske spil. Men filmen er i det mindste interessant nok til, at den skulle kunne skaffe Singer nye læsere.

Peter Schepelern

TROLDMANDEN

The Magician of Lublin. Vesttyskland/Israel 1978. **P-selskab:** N. F. Geria III/Golan-Globus. **Ex-P:** Harry N. Blum. **P-sup:** Menahem Globus, Yoram Globus. **P-leder:** Karl W. Schaper. **I-leder:** Rolf Meier. **Instr:** Menahem Golan. **Instr-ass:** Riki Shalach, Martin Höner, Haim Idan, Dory Lubliner. **Manus:** Irving S. White, Menahem Golan. **Efter:** Roman af Isaac Bashevis Singer; samt supplerende materiale af Joseph Gross og supplerende dialog af Sheldon Patenkin, Barbara Dana. **Foto:** David Gurfinkel (farve). **Klip:** Dov Hoenig. **P-tegn:** Jürgen Kiebach. **Dekor:** Alfred Gershoni, Itzik Albalach (sup). **Kost:** Ingrid Hoffman. **Musik/Dir:** Maurice Jarre. **Spillet af:** The London Symphony Orchestra. **Supplerende musik:** Frédéric Chopin, med Heidi Kommerell; Yashas en-mandsorkester spillet af Dov Seltzer; Café de Paris-sjøjnermusik af og med Jacob Lichtman. **Sang:** »The Magician« af Maurice Jarre, Paul Francis Webster, med Kate bush. **Tone:** Roy Taylor, Henry Richardson, David Treuherz, Doug Turner. **Medv:** Alan Arkin (Yasha Mazur), Louise Fletcher (Emilia), Valerie Perrine (Zeffel), Shelley Winters (Elzbieta), Lou Jacobi (Wolsky), Warren Berlinger (Herman), Shai K. Ophir (Shmul), Lisa Wheelchel (Halina), Maia Danziger (Magda), Linda Bernstein (Esther), Zach Noy (Bolek), Friedrich Schönfelder (Grev Zaruski), Ophelia Stral (Rytza), Buddy Elias (Pan Kuzarski), Yehuda Efroni (Mechl), Shlomo Wishinski (Leibl), Elspeth March (Yadwiga), Uli Bachman (1. bonde), Dorit Jeitner (Malka), Evelyn Gutkind-Bienert (Rivka), Kimberly Smith (Elverpige), Hilda Cohen (Gadesangerinde), Marcus A. Powell (Organist), Jacob Lichtmann (Violinist). **Version:** Engelsk. **Længde:** 114 min. **Udl:** Obel. **Prem:** 24.10.80 – Alexandra.

Max Havelaar

Instruktør: FONS RADEMAKERS

Hollandske film er ikke det, vi ser mest til herhjemme, bortset fra en lang række dokumentarfilm, hovedsageligt af de to mestre på området, Joris Ivens og Bert Haanstra. Den hollandske filmuge i dette forår var derfor en velkommen lejlighed til at danne sig et nærmere indtryk af landets spillefilmproduktion i 70'erne, og den bedste af de film, der blev præsenteret, blev importeret og forsynet med danske tekster, og den er med rette blevet den hidtil største succes, Delta-biografen har haft.

Fons Rademakers, der er født i 1920, er veteranen blandt de hollandske spillefilminstruktører. Han debuterede i 1958 efter at have virket som assistent for så forskellige instruktører som Jean Renoir, Federico Fel-

lini, Vittorio de Sica, Jacques Becker og David Lean.

Han er således klassisk skolet i filmhåndværket, og det bærer »Max Havelaar«, der kun er hans 8. film i løbet af 20 år, tydeligt præg af. Den er en storstilet, bredt anlagt episk beretning om det hollandske kolonieredømme i Indonesien i midten af forrige århundrede – baseret på et af hovedværkerne i hollandsk litteratur, den selvbiografiske roman af samme navn, som den tidligere embedsmand i kolonierne, Eduard Douwes Dekker, udsendte i 1860 under det latinske pseudonym, Multatuli (»Meget har jeg lidt«).

Filmen er som bogen et flammende opgør med denne kolonialismes kyniske udpineri af besiddelserne, som stort set alle europæiske lande som bekendt var involveret i dengang. På de indonesiske øer pakulede således de forarmede indfødte bønder som slaver og dyrkede ris og især kaffe, som kolonimagten tjente fedt på. Utilfredshed og oprørstrang blev behændigt holdt i ave af et sindrigt hierarki af lokale indfødte landsbyhøvdinge, fyrster og regenter, der med systematisk korruption, hoveri, tortur og mord kunne garantere at bønderne blev på deres plads, mens de hollandske embedsmænd bekvemt lukkede øjnene for grusomhederne med den kalvinistiske tro på, at de var guds udvalgte, og at de indfødte næppe var at betragte som mennesker, som sovepude.

Til denne heksekedel ankommer i fortællingen Max Havelaar i 1855. Han er en ung ambitiøs og idealistisk embedsmand, der er blevet tildelt posten som assisterende resident med hovedansvar for den totalt udpinte provins Lebak på Mindanao, en af de større småøer nordøst for Borneo. Havelaar ankommer med kone og søn og en fast overbevisning om, at han kan rydde op i korruptionen og indføre lovmæssigt retfærdige tilstande i området. I tiltro til, at han har generalguvernøren på Javas fulde opbakning, går han ildfuldt og åbenhjertigt i gang med at rydde op, selv om hans hollandske underordnede ser til med hovedrysten og betragter ham som en idealistisk galning. Han giver de lokale høvdinge (med en ualmindelig lumsk og nedrig regent i spidsen) chancen for at ændre kurs, men må gang på gang se sig ført bag lyset. De lokale bønder bliver stadig tvunget til hoveri, og deres okser og udbytte frastjålet dem, og til trods for sit eminente kendskab til den lokale kultur må Havelaar erkende, at han er magtesløs. Da han så finder beviser for og vidner på, at hans forgænger i embedet blev myrdet af regenten, og han konsekvent kræver mordene arresteret og straffet, bliver han forflyttet og tager sin afsked. Generalguvernøren og hans stab af embedsmænd er til syvende og sidst totalt ligeglade med bøndernes rettigheder og mere interesserede i deres egen fredelige magelighed, og Havelaar vender dybt frustreret og nedbrudt tilbage til Holland, hvor han forsøger at få udgivet sine anklager på tryk, mens kalvinisterne selvbeholdt priser sig selv i søndagsgudtjenesten.

Denne fortælling om en dumdristig idealists nederlag taler helt for sig selv, og det er netop filmens styrke, at Rademakers lader den gøre det. Med sine 160 minutters spilletid skrider den støt og roligt fremad uden på noget tids-

punkt at tabe sin intensitet og blive langtrukken. Hver eneste scene pulserer af liv, og Jan de Bonts kameraarbejde er blændende, især i de farvemættede poetiske optagelser fra Lebak. Hans kamera står næsten aldrig stille, men kører i lange panoreringer og smukt udformede ellipser langs med menneskekolonner og omkring grupperinger, uden at det bliver trættende eller udvendigt effektjagende.

Frem for alt er filmen mesterligt struktureret. Suverænt præsenterer Rademakers i en prolog før forteksterne først Lebak og dens konflikter, dernæst den nedbrudte Havelaar, der går rundt i Amsterdam og forsøger at skabe interesse for sine skrivelser, og efter forteksterne opulles så selve historien i et langt tilbageblik. Parallelt med skildringen af Havelaar følger Rademakers – næsten i en selvstændig sidehandling – det unge indfødte par, Saidjah og Adinda, som præsenteres for os allerede i prologen, og hvis tragiske endeligt til slut bliver den afgørende emotionelle gennemslagskraft i filmen.

Det er efterhånden sjældent – og derfor en storslået oplevelse – at se en klassisk ren fortællende film, og i så henseende er »Max Havelaar« helt afgjort et ubetinget mesterværk. Det er paradoksalts at måtte fastslå, at uden Filminstituttets hollandske filmuge var denne store succes sandsynligvis aldrig kommet et dansk publikum til gode, og det kan få én til at tænke på, hvor mange fremragende film fra den store verden, der på grund af tilfældige og mangelfulde distributionskanaler således går vor næse forbi.

Asbjørn Skytte

MAX HAVELAAR

Max Havelaar. Holland/Indonesien 1977. **P-selskab:** P.T. Mondial Motion Pictures, Jakarta/Fons Rademakers Productie B.V., Amsterdam. **Ex-P:** Fons Rademakers. **As-P:** Hiswara Darmaputera. **Instr:** Fons Rademakers. **Instr-ass:** Lili Rademakers, Fred Wetik, Mochtar Soemondimedjo. **Manus:** Gerard Soeteman. **Efter:** Multatuli (Eduard Douwes Dekker)s roman af samme navn fra 1860. (På dansk 1901). **Foto:** Jan de Bont. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Pieter Bergema. **Ark:** Fred Wetik, Frank Raven. **Kost:** Elly Claus. **Tone:** Peter Vink, Kees Linthorst, Erik Langhout. **Medv:** Peter Faber (Max Havelaar), Sacha Bultuis (Tine Havelaar), Elang Mohamad Adenan Soesilaningrat (Regenten), Maroeli Sitompul (Demang, høvding), Carl van der Plas (Residenten), Krijn ter Braak (Verbrugge, kontroller), Joop Admiraal (Slotering), Rima Melati (Fru Slotering), Rutger Hauer (Duclari), Pitradajaja Burnama (Djaksa), Frans Vorstman (Generalguvernøren), Herry Iantho (Saidjah), Nenny Zulaini (Adinda), Minih bin Misan (Saidjahs far). **Længde:** 160 min. **Udl:** Bellevue. **Prem:** 23.8.80 – Delta (første gang præsenteret i den hollandske filmuge 17.4.80 – Delta).



Scene fra »Max Havelaar«

Højt af flyve

Instruktører: JIM ABRAHAMS, DAVID ZUCKER, JERRY ZUCKER

»Højt af flyve« er, som mange af tidens morsomste filmfarcer, en pastiche. Stillet overfor den slags film ynder jeg at citere Hemingways gnavne passus om, at »pastichen er den dårlige kunstners sidste udvej« (en flot udtalelse af en kunstner, der startede sin karriere med at parodiére en kollega og endte med at parodiére sig selv). Der hviler en air af pauverhed over genren, og det skal da heller ikke være nogen hemmelighed, at jeg ikke lider af samme brændende kærlighed til Mel Brooks og hans cirkel som mine gode venner og kolleger Calum og Malmkjær. Jeg er heller ikke nogen grænseløs elsker af den tidlige Woody Allen, og jeg kan dårligt finde nogensomhelst artistiske lighedspunkter mellem f.eks. »Mig og moneterne« og »Manhattan«. Det skulle også kun være mig en glæde, hvis Mel Brooks en skønne dag ville ødsle sin humoristiske iverdighed på en film, der var helt original i sit koncept.

Når disse forbehold er taget, må det dog også indrømmes, at den gode pastiche ikke er noget, hvemsomhelst kan begå, og at genren i en iderig kunstners hænder kan rumme guldgruber af humor, hvor letkøbt den så end måtte være. Det episodiske, som genren naturligt indbyder til, gør ofte filmene til ujævne oplevelser, som man kan have megen morskab af at genfortælle for venner og familie. »Højt af flyve« er et mønstereksempel på den gode, iderige, episodiske, ujævne pastiche.

De tre manuskriptforfattere/producere/instruktører tager udgangspunkt i fly-katastrofe-filmen, men de bevæger sig uden hensyn til logik og indre sammenhæng omkring i alle tænkelige populær-genrer, som får deres bekymst uden smålig skelen til fairness og god smag. Denne film er ude på at bunke mest mulig humor og grotesk farce sammen på den kortest mulige tid, og ingen lejlighed forsømmes til et hurtigt grin. Dette ville nok være overdrevet at påstå, at hvert eneste billede rummer sin egen vits i denne film, men det er ikke meget galt. Det er selvfølgelig ikke lige morsomt altsammen, og på visse tidspunkter lider filmen af åndenød. Men trods sine hæsblesende forsøg på at være vittig for enhver pris og til enhver tid får filmen skabt sin egen stil og sin egen indre konsekvens, og farcen får et ekstra pift ved den forudsigelighed, der hviler over de mange gentagne jokes (f.eks. den tilbagevendende visualisering af billedlige udtryk). Det er en meget generøs film, og selv om en tilskuer – efter eget temperament – sorterer en række af filmens vittigheder fra som umorsomme, bliver der alligevel meget tilbage at more sig over. Det generøse ligger også i den fart, hvormed mange af filmens jokes afleveres. Her har man ikke timet latterreaktionerne med stopur for at undgå, at én vits drukner i latteren over den forrige. Der skal ikke være tid til at stoppe op her. Det er bare videre til den næste joke. Og til den næste. Og man blander de visuelle og de verbale vittigheder med stor præcision.

Det siges, at man ikke kan parodiére et emne, som man ikke holder af. Det turde

være modbevist med »Højt af flyve«. Filmen er aldeles nådesløs og ukærlig i sin pastiche, grovkornet, smagløs, pågående, høvlende afsted på forslidte vittigheder og idiotiske genrer og konventioner. og uden tvivl en af de morsomste pasticher, jeg nogensinde har set.

Ib Lindberg

HØJT AT FLYVE

Flying High. Eng. titel: Airplane! USA 1980. P-selskab: Howard Koch Productions. For Paramount. P: Jon Davison. As-P: Hunt Lowry. P-leder: Maurice Vaccarino. Ex-P/Instr/Manus: Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker. Instr-ass: Arne Schmidt, Ken Collins. Stunt-instr: Conrad E. Palmisano. Foto: Joseph Biroc. Kamera: Frederick J. Smith/Ass: Todd Henry, Jamie Anderson. Farve: Metrocolor. Sp-E-foto: Bruce Logan. Klip: Patrick Kennedy/Ass: Scott Wallace. P-tegn: Ward Preston. Dekor: Joe Hubbard, Anne D. McCulley. Rekvis: Steven Levine/Ass: Tom Crowl. Kost: Rosanna Norton. Garderobe: Aggie Lyon. Komp: Elmer Bernstein. Arr: David Spear. Musikbånd: Kathy Durning. Sange: »Stayin' Alive« af og med The Bee Gees; »Theme from 'Jaws'« af John Williams; »Notre Dame Victory March« af Michael J. Shea, J. H. O'Donnell, John F. Shea; »River of Jordan« af Peter Yarrow; »Everything's Coming Up Roses« af Stephen Sondheim, Jule Styne; »Respect« af Otis Redding. Koreo: Tom Mahoney. Tone: Tom Overton, John T. Reitz, David Campbell, Robert Pettis, Jim Troutman. Sp-E: John Frazier. Medv: Kareem Abdul-Jabbar (Murdoch), Lloyd Bridges (McCroskey), Peter Graves (Oveur), Julie Hagerty (Elaine), Robert Hays (Ted Striker), Leslie Nielsen (Dr. Rumack), Lorna Patterson (Randy), Robert Stack (Kramer), Stephen Stucker (Johnny), Jim Abrahams (Religios fanatiker), Frank Ashmore (Victor Basta), Jonathan Banks (Gunderson), Craig Berenson (Paul Carey), Barbara Billingsley (Jive Lady), Lee Bryant (Mrs. Hammen), Joyce Bulifant (Mrs. Davis), Ethel Merman. Længde: 87 min. Udl: CIC. Prem: 20.10.80 – ABCinema + Cinema 1-6 + Bio Trio + Kino (Odense) + Bio-Center (Århus) + Scala (Aalborg).



»Højt at flyve«

Søstrene

Instruktør: MARGARETHE VON TROTTA

Margarethe von Trotta's debutfilm »Christa Klages' anden opvågning« (1978) bød på en æstetisk klodset og ideologisk overordentlig firkantet kombination af kvindebevidstgørelse og terrorismedebat (jf. KOS nr. 139). På

denne baggrund er der særlig grund til at påskønne hendes nye film. »Søstrene eller Lykkens balance« er ganske vist også et værk, der opererer med en tydeligt skabelon-agtig tematik, men den er behandlet med raffinement og betydelig æstetisk finesse.

Den arbejdsomme sekretær Marie bor i en Hamburg-lejlighed sammen med sin medicin-studerende søster Anna. Maria, der forsørger dem begge, har med al den dydsdrevne arbejds effektivitet, der gør hende til en perfekt chefsekretær, ikke megen forståelse for Annas svingende, emotionelle sindstilstand, men foreholder hende jævnligt hendes økonomiske afhængighed på en måde, der svarer til den udearbejdende ægtemands konventionelle bebrejdelser over for den hjemmegående husmor. I sin selvretfærdige pligt-opfyldthed fornemmer Maria ikke, at hun driver søsteren længere og længere ud i en fatal depression, og Annas selvmord kommer som et fuldstændigt chok for hende. For tilskueren, som har noteret sig Annas forkærlighed for chaconne-arien fra Purcells »Dido og Aeneas«, hvor Dido forudser sin tilstundende død (»When I am laid in earth...«), endda sunget af den kræftsyrge Kathleen Ferrier, kommer selvmordet mindre uventet.

Dødsfaldet – såvel som fundet af en dagbog, hvor Anna truer med at hjemsege søsteren som genfærd – ryster Maria, som imidlertid i overensstemmelse med en bagvendt, men psykologisk overbevisende logik finder sig en søster-erstatning i den ukomplicerede kontorpige Miriam, der snart er i færd med at gå i Annas fodspor. Først da Miriam tilfældigt erfarer Annas skæbne (akkompagneret af dødsmusikken), bliver hun klar over sammenhængen og river sig løs. Til sidst står Maria ene tilbage, tvunget til erkendelse af sine nederlag, og – som det lidt postulatorisk anføres – indstillet på at skabe en syntese af både Anna og Maria i sin person.

Selv om Margarethe von Trotta undertiden fremstiller dette menneskelige drama lidt mere præcist og med større reverens for den pseudo-dybsindige personsplittelse og personsammensmeltning i Bergmans »Persona« end godt er, fastholder instruktøren en spændende kunstnerisk distance til sin fabel, så den virker enkel og hemmelighedsfuld.

Peter Schepelern

SØSTRENE – ELLER LYKKENS BALANCE

Schwester, oder die Balance des Glücks. Vesttyskland 1979. P-selskab: Bioskop Film Produktion/WDR. P: Eberhard Junkersdorff. Instr: Margarethe von Trotta. Instr-ass: Helenka Hummel. Manus: Margarethe von Trotta, Luisa Francia, Martje Grohmann, Jutta Lampe. Foto: Franz Fath (farve). Lys: Jockel Stellmacher. Klip: Annette Dorn. Ark: Winfried Hennig. Kost: Ingrid Zore. Musik: Konstantin Wecker; Henry Purcells chaconne fra »Dido and Aeneas« sunget af Kathleen Ferrier. Tone: Vladimir Vizner, Stanislav Litera. Medv: Jutta Lampe (Maria), Gudrun Gabriel (Anna), Jessica Frueh (Miriam), Konstantin Wecker (Robert), Rainer Delventhal (Maurice), Agnes Fink (Moderen), Heinz Ben-nent (Münzinger), Fritz Lichtenhahn (Fritz), Günther Schütz (Professor), Ilse Bahrs (Blind kvinde), Barbara Sauerbaum (Maria som barn), Marie-Helene Diekmann (Anna som barn), Liselotte Arnold (Fru Eder), Editha Horn (Den blinde kvindes søster), Ellen Esser (Sygeplejerske), Heinrich Marmann (Portør), Edith Garten (Sproglærer), Kathie Thomsen (Fløjtenist), Volker Schwab (Roberts kollega), Dionysos Kawathas (Student). Længde: 92 min. Udl: Dagmar. Prem: 11.9.80 – Vester Vov Vov.

Øjeblikket

Instruktør ASTRID HENNING-JENSEN

Efter at vi i det sidste par år har kunnet se film om så væsentlige almentmenneskelige problemer som det at føde børn og det slet ikke at kunne få børn, kommer nu filmen om det væsentligste problem af dem alle: om det at skulle dø. Og ikke nok med, at den handler om døden, næh, den skildrer skam den modbydeligste af alle årsager: den snigende, uforklarlige, næsten uheldbredelige bøddel: the big C, canceren, kræften.

Vi præsenteres for en helt almindelig og typisk moderne dansk familie: far, mor og to børn. Hun er pilletriller, og han er free-lance fotograf med kunstneriske ambitioner om at fastholde det gamle København, før det helt forsvinder. Det nydelige gamle hus har de overtaget fra svigermøder, og stort set har de det fint, selv om det kniber med økonomien. Hvem gør det ikke det for nu om stunder? Og han vil jo gerne have et par kolde bajere i ny og næ. Og hvem vil ikke gerne det? Jo, vi kender dem skam, for de er jo som hentet direkte ud af den skinbarlige virkelighed.

Men ak og ve! Familien Danmark rammes af en katastrofe, der fuldstændig overskygger så banale detaljer som hverdagens trummerum, arbejdsløshed, økonomisk krise, EF-formynderi og miljøforurening. Bedst som hun er ved at lægge det mindste barn til ro, opdager hun en knude i brystet, og samtidig ligger manden ufin og boller udenom med hendes bedste veninde. Bortset fra det er han skam en fin fyr, der bliver hende til stor hjælp og støtte i nødens stund. Han synes da ikke det er så slemt, at hun skal have fjernet det ene bryst. Det har vi mænd jo heller ikke rigtig nogen forudsætning for at sætte os ind i. »Du er da lige dejlig for det«, siger han, »en bil sender man da osse til reparation og får udsiftet de dårlige dele«.

Men mere ak og ve! Det er ikke nok med det ene bryst. Hun må gå til strålebehandling, men det hjælper heller ikke. Og hun taber endda både håret og selvtiliden derved, og hun er jo osse jaloux over det med veninden. Sådan noget kan jo ikke holdes skjult for en kvindes intuition vel? Og så børnene, de kære kræ, de siger jo altid sandheden, ikke sandt? De kan være så taktløse at bygge et stråleapparat til dukken, og de stiller direkte spørgsmål om »Hvaffor en blomst blir du?« – underforstået »når du er død«, for det handler filmen skam osse om. Altså at det er underligt, at Vorherre ikke hjælper, og hvad der blir af én, når man dør og sådan noget.

Det er slet ikke nemt, men det giver erkendelse, og hvor klarer hun det altså tappert. »... når man måske skal dø, så først ved man, hvad det vil sige at leve«, siger hun. Før var hun jo altid fortravlet og sur, siger børnene. Og manden synes aldrig han rigtig har kendt hende før nu. Sådan er han så sød, selv om han også er ubehjælpelig og branker frikadellerne og glemmer at salte kartoflerne. Joh, sådan en tragedie kan vende op og ned på hele tilværelsen.

Man kniber en lille tåre. Men går alligevel opløftet ud af biografen efter denne kræftpræstation. Tænk, hvis hele den danske befolk-

ning gik ind og så den, kan man ikke lade være med at tænke i sit stille sind. Hvor ville vi så allesammen rigtig komme til klarhed over en hel masse ting og blive i stand til at skelne livets skidt fra dødens kanel og sådan rigtig komme hinanden ved.

For sådan er filmen hele vejen igennem – varmt og indtrængende taler den til det bedste i vore hjerter. Og ikke nok med det. Der er flotte farver og søde, søde børn og smukke naturbilleder og aber i Zoo. Faktisk er den helt på højde med de romaner, jeg læste i min mors familiejournaler, dengang jeg var tolv år.

Ja, selv ikke Morten Korchs og Alice O'Fredericks' forenede kræfter kan stikke den.

Asbjørn Skytte

Claus Ryskjær, Christoffer Bro og Jess Ingerslev i en af de få scener i »Danmark er lukket«, der overhovedet fungerer.



Danmark er lukket

Instruktør: DAN TSCHERNIA

Angiveligt vil Dan Tschernia med sin debutfilm både underholde og vække til eftertanke. Han slipper forbistret skidt fra begge dele.

Filmene starter med billeder fra et mennesketomt København. Så kommer forklaringen. Danmark er gået fallit, og i EF har man så besluttet at udviske Danmark. Alle indbyggere er blevet tvangsflyttet, sproget er nu forbudt, og hvad der før var Danmark er nu en Nordtysk provins udlagt som atom-affalds-plads og øvelsesområde.

Alt dette skrækkelige hører forfatteren Orfeus Jensen om, da han tilfældigt møder en svensk bekendt i Malmö (Orfeus har i et halvt

ØJEBLIKKET

Danmark 1980. **P-selskab:** Panorama Film. Med støtte fra Det danske filminstitut ved konsulent Sven Methling. **P:** Just Betzer. **P-leder:** Per Arman. **Instr/Manus:** Astrid Henning-Jensen. **Foto:** Lars Bjørne. **Farve:** Eastman. **Klip:** Grete Møldrup. **Ark:** Palle Arestrup. **Rekvis:** William Knüttel. **Kost:** Marcella Kjeldtoft. **Musik:** Lars Henning-Jensen. **Tone:** Niels Bokkenheuser. **Makeup:** Birthe Christensen. **Medv:** Ann-Mari Max Hansen (Line), Søren Spanning (Leif), Lisbeth Movin (Mormor), Kathrine Hel-muth (Høne), Torbjørn Rafn (Torben), Helle Merete Sørensen (Anne), Gert Vindahl (Preben), Bjørn Ploug (Glad herre nr. 1), Poul Thomsen (Glad herre nr. 2), Jenny Larsen (Gammel dame), Hardy Rafn (Apoteker), Jan Mågård (Narkoman), Søren Sætter Lassen (Ung mand), Asger Bonfils (Lines læge), Aksel Erhardtson (Overlægen), Lene Vasegård (Lotte), Else Petersen (Patient), Pia Ahnefeldt Rønne (Patient, røntgen), Solveig Kallenbak (Sygeplejerske), Margrethe Koytu (Sygehjælper), Henrik Bering Lisberg (Arkitekt), Susanne Lundberg (hans kone), Bodil Lindorff (Gammel kone), Dinna Bjørn (Ekspe-ditrice), Christian Mørk. **Længde:** 91. **Censur Rød.** **Ud:** Panorama. **Prem:** 6.10.80 – Palads + Palladium + Royal (Århus) + Fønix 1-2 (Odense) + City (Aalborg) + Strand (Esbjerg) + Scala (Holstebro) + Bio (Roskilde) + Bio (Silkeborg) + Scala (Slagelse) + Grand (Randers).

år levet isoleret i Sverige for at skrive en roman). Han erfarer også, at der rundt om i Europa findes små grupper af eksil-danskere, der kæmper for at bevare drømmen om Danmark. Men Orfeus tænker kun på sin kone, Eurodike. Hvad er der blevet af hende? Under falsk navn drager Orfeus først til Paris og siden til Rom i håb om at finde Eurodike.

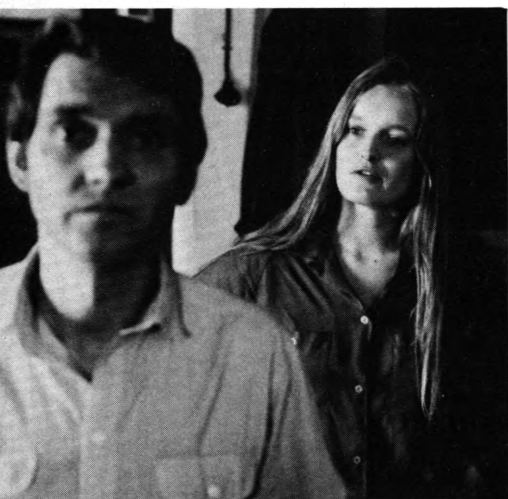
Den historie er baseret på et hørespil af Benny Andersen, der også har været med til at skrive filmens manuskript sammen med Dan Tschernia. Måske skyldes det hørespilsherkomsten, at filmens idé aldrig slipper fri af det replik-postulerende, men først og fremmest falder filmen, fordi historien, der ikke er mere end en pudsige anekdote, aldrig får liv

gennem persontegningen. De enkelte personer er så svagt definerede, at man efter blot få minutter taber interessen for dem, og dertil kommer, at filmen visuelt er så kraftløs som en sværvægter efter 15. runder.

Christoffer Bro bidrager til indtrykket af total afmatning med sit gennemgående vejt kedsommelige spil, og kun i et par episoder er der en smule liv og lune i filmen: nemlig dels i en scene, hvor Orfeus er kommet til Paris for at opsøge den danske undergrundsbevægelse der og modtages af tre meget mistænksomme herrer, Claus Ryskjær, Jess Ingerslev og Paul Hagen. Replikbehandling og spil er her *timet* til en afslappet komedieform. Og ligeledes er Hans Chr. Ægidius pudsig som en meget fynsktalende frihedskæmper i Rom. Ingen af de to nævnte episoder er ret beset noget særligt, men i helheden er de som oaser. Tschernias instruktion bærer filmen igen præg af, at være totalt uden fornemmelse for filmmediet.

Per Calum

Christoffer Bro og Jane Linnet i »Danmark er lukket«.



DANMARK ER LUKKET

Danmark 1980. **P-selskab:** Focus Film. I samarbejde med Det danske filminstitut ved konsulent Sven Methling. **P-leder:** Erik Overbye. **I-leder:** Erik Nissen. **Instr:** Dan Tschernia. **Instr-ass:** Annette Skjoldager. **Manus:** Benny Andersen, Dan Tschernia. **Efter:** Benny Andersens hørespil »Orfeus i undergrunden«. **Foto:** Claus Looft/Ass: Dan Laustsen. **Farve:** Eastman. **Lys:** Eg Norre, Ove Hansen. **Klip:** Anker/Ass: Ghita Beckendorf. **Rekvis:** Karsten Grønberg. **Garderobe:** Birthe Qualmann. **Komp:** Benny Andersen. **Arr:** Holger Laumann. **Sange:** »Mørkets sang« af Benny Andersen, med Anne Linnet, Erik Grip; »Det haver så nyeligen regnet«. **Tone:** Leif Jensen/Ass: Michael Dela. **Medv:** Christoffer Bro (Orfeus Jensen), Anne Linnet (Eurydike), Jan Mårtenson (Jan Mårtenson), Ole Thstrup (Asger), Claus Ryskjær (Æble), Paul Hagen (Tomat), Jess Ingerslev (Grønært), Caja Heimann (Else), Bent Conrad (Bjarne), Ghita Nørby (Kvindelig akademiker), Ingolf David (Gadefejr), Inger Houmann (Poire), Hans Chr. Ægidius (Den runde), Lily Broberg (Casabianca), Finn Nielsen (Chauffør), Ove Sprogøe (Speaker), Olaf Ussing (Hjernen), Peter Steen (Alberto), Barbara Tschernia (Barbara), Erik Overbye (Chauffør), Holger Laumann (Musiker), Dan Tschernia, Benny Andersen (Mødedeltagere). **Længde:** 91 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Præm:** 31.10.80 – Palads + Tivoli + Nygade + Saga (Esbjerg) + Cinema (Herning) + Scala (Holstebro) + Palads (Odense) + Rådhus-Teatret (Randers) + Scala (Aalborg) + Bio (Århus).

Eksteriør-scener indspillet i Paris, Rom, Hamburg, Malmö og København.

Kort sagt

Filmene set af
Ebbe Iversen (E.I.)
Peter Schepelern (P.S.)

DU ER SKRUPSKØR, MADICKEN

Instruktør: GÖRAN GRAFFMAN

Göran Graffmans filmatisering af den utrættelige Astrid Lindgrens manuskript går en smuk balancegang uden at falde for de fristelser, der omgiver den på alle sider. Den skildrer en svensk provinsidyl fra århundredets første årtier uden at blive sødladen og sentimental, den fortæller om friske og sjove børn uden at blive tuttenuttet eller overkæk, og den går i lag med sociale temaer uden at blive påtrængende pædagogisk og missionerende. Hovedpersonen Madicken er ikke et overmenneske som Pippi Langstrømpe, men en ganske almindelig lille pige, og ind i den episodiske beretning om hendes dagligdag i et minisamfund med klare klasseskel er flettet små opfordringer til venlighed og tolerance samt ganske hvasse angreb på bigot bedsteborgerlig selvgodhed. Dog glemmer filmen aldrig først og fremmest at være underholdende, og med sin uanstrengte charme, sødme og humor er den en usædvanligt vellykket børnefilm. (Du är inte klok, Madicken – Sverige 1980). E.I.

TRÆLLENES BØRN

Instruktør: JANNIK HASTRUP

Dette er den tredje, den afsluttende og den teknisk-stilistisk bedste trilogi (»Trællesens børn« består som sine to forgængere af tre korte, separate film) i den ambitiøse danske tegnefilmatisering af svenskeren Sven Wernströms bøger. Efter politisk ståsted kan man enten kalde filmene for et tiltænkt alternativ til den traditionelle borgerlige historieskrivning eller for massiv marxistisk indoktrinering. Mere neutralt (så vidt det nu er muligt) kan man sige, at filmenes vilde ensidighed og politisk-pædagogiske eftertrykkelighed er temmelig trættende, mens det fundamentalt historisk korrekte i skildringen af tidligere århundreders voldsomme afstand mellem velhavende overklasse og forarmet underklasse ikke lader sig anfægte. I »Trællesens børn« er flytteteknikken, der kun i enkelte scener afløses af fuld animation, udnyttet dygtigt i valgte farver og effektfulde tableauer, og mens filmen tematisk kun repeterer sig selv og sine to forgængere, har den iøjnefaldende æstetiske kvaliteter. (Danmark 1980). E.I.

BRUBAKER – EN BOMBE UNDER SYSTEMET

Instruktør: STUART ROSENBERG

Robert Redford hører til de gode viljers mænd, og han vil gerne benytte sin stjerne-status til at fremme det godes sag. Eftersom han for nylig i »Den lysende rytter« dannede par med en af de gode viljers kvinder, skulle man tro, at hans samvittighed for en tid havde fået fred. Men han helmer ikke, og hans nye film er et nyt respektfuldt slag for sandhed og ret. Historien om den nye, idealistiske fængselsinspektør, der – med ulidelig hellig mine og alvorsfuld selvhøjtidelighed – vil kæmpe for humane forhold i et skrækeligt fængsel og snart står ene mand mod alle de korrupte, fejge og sleske modstandere i og uden for fængselsverdenen og sluttelig lider et heroisk nederlag, er imidlertid lang og tung og lige så forudsigelig som et nummer af »Vagttårnet«. Rosenberg fik i 1967 succes med »Cool Hand Luke«, hvor Paul Newman – som en art Sisyfos i sydstatsfængslet – vedblev med sine flugtforsøg selv om de uvægerligt endte i frustration. Det var en fascinerende eksistentiellistisk fabel, hvor »Brubaker« er en naiv, drengebogsmoralsk politisk fabel. Begge film er



Robert Redford som Brubaker.

udprægede skuespiller-vehikler for henholdsvis den dynamiske Newman og den sympatiske men uspændende Redford, hvilket har til følge, at »Cool hand Luke« er lige så interessant som Cool hand Luke og »Brubaker« næsten lige så kedsommelig som Brubaker. (Brubaker – USA 1980). P.S.

BREAKING GLASS

Instruktør: BRIAN GIBSON

Ligesom Mark Rydells »The Rose« handler denne film om omkostningerne ved at have succes som rock-sangerinde, dog her med historien henlagt til Londons punk-verden. En ung sangerinde kæmper sig fra obskureten frem i rampelyset, men splittes derved mellem på den ene side sit sociale engagement og kammeratskabet med musikerne, på den anden side en kynisk og kommerciel musik-

branches opgejlede glimmer og glamour, og det går hun mentalt i stykker på. Handlingen paces frem af hidsig harme og hårdslående argumenter, ikke af besindige overvejelser eller subtile nuancer, og selv om musikken ikke er ægte punk, har Hazel O'Connor – der også spiller hovedrollen og gør det indforstået – skrevet en række iørefaldende sange af tilsvarende slagkraft. Størst indtryk gør imidlertid den usminkede skildring af punk'ens grobund, trøstesløse bydele præget af slum, vold og racisme, og selv om det ikke er hele sandheden om London, er det uafviseligt en del af den. Margaret Thatcher burde tvangsindlægges til denne film. (Breaking Glass – England 1980). E.I.

FOXY GIRLS

Instruktør: ADRIAN LYNE

»Foxy Girls« hører til de fermt konstruerede film, der med besnærende professionalismisme postulerer en engageret behandling af et vedkommende emne, men som samtidig har så vågent et blik for emnets salgbare aspekter, at engagementet ender med at ligne kølig kalkulation. Den fortæller om fire fremmelige teenager-pigers rappe og rebelske tilværelse i Los Angeles, og selv om den beskæftiger sig en smule med de unge og deres uforstående forældres traditionelle og forgæves råk til hinanden tværs over generationskløften, er den mest interesseret i de fire pigers selvsikre og pseudo-modne omgang med cigaretter, saftig sprogbrug, spiritus, narkotika og seksualliv. De fire spilles meget overbevisende af bl.a. Jodie Foster, og i en række enkeltscener fungerer filmen ganske kvikt og troværdigt. Men handlingen havner i tomgang, klicheerne bliver åbenlyse, og det samme bliver filmens egentlige mål: på én gang at lefle for de unge, kildre de forargede sødt om næsen og levne en godbid til de Lolita-fikserede. (Foxes – USA 1980). E.I.

Bøger

MARLOWE I HOLLYWOOD

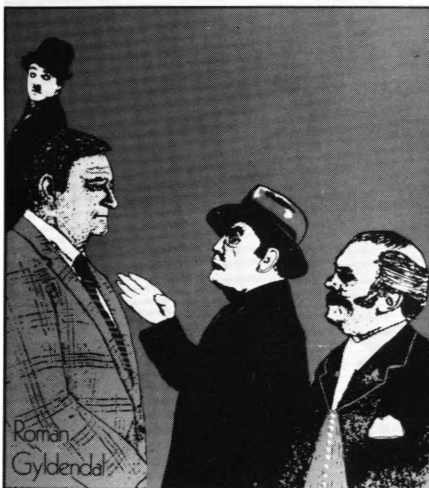
Bedre gave til en sand film-freak, der samtidig er en Raymond Chandler-dyrker (og kombinationen er ikke usædvanlig), end argentineren Osvaldo Sorianos 161 sider korte og nu omsider af Uffe Harder til dansk oversatte

skæmteroman »Triste, solitario y final« fra 1972 bliver svær at finde i 1980-81.

Chandler blev bedst filmatiseret i 1946 af Howard Hawks med Humphrey Bogart som Philip Marlowe og i 1975 af Dick Richard med Robert Mitchum i rollen: henholdsvis »The Big Sleep« og »Farewell, My Lovely«. Chandlers egen sidste beretning om retfærdighedens ensomme ridder i Los Angeles' byørken blev romanfragmentet »The Poodle Springs Story« fra hans dødsår 1959.

Soriano har set alle otte Marlowe-film. Han har også læst hver eneste linie af Chandler. Og så har han bare haft lyst til at fortsætte sagaen. Det har han gjort med akkuratse, sikker stilsans, høj humor og total respekt. Chandler, der ikke var tilfreds med meget i livet, vil kunne rejse sig i sin grav og nikke bifaldende.

»Jeg siger ikke farvel ...« er blevet kaldt en ond Hollywood-satire. At satirisere Hollywood er som at affyre skud ind i en våd sæk mel. Soriano har tværtimod været smask sentimental, da han lod os gense en aldrende Marlowe i selskab med først en gammel Stan Laurel og siden med sig selv som partner gennem en række eventyr, der omfatter hævn i gerninger og ord over koryfæer som John Wayne og Chaplin.



Vi genoplever den Chandler'ske høg-overhøg dialog og alle de træfsikre sammenligninger, der aldrig bliver så udspekulerede, at de tager magten fra det, der skal sammenlignes med. Vi føres à jour med Philip Marlowes privatliv efter skilsmissem fra den rige Linda Loring. Vi ser begivenhederne for os i filmbilleder, der begynder med en hårdkogt-sentimental søgen efter retfærdighed for de ydmigelser, der blev Laurel og Hardy til del i levende live.

Kidnapningen af Chaplin er vild komik, men skildringen falder aldrig uden for hverken,

hvad Chandler kunne have skildret eller, hvad virkeligheden meget vel kunne have budt på. Venskab og loyalitet er lige så sikre stikord her som øretæver og for få penge. Faktisk tror jeg, Robert Altman kunne have haft større held med at filmatisere Sorianos bog, end han havde med sin »rigtige« Chandler-film efter »The Long Goodbye«. Endelig er Uffe Harders oversættelse af den høje karat, man kunne have ønsket sig for hele Chandlers oeuvre. Men først for sent opdagede forlagene jo, at der her var tale om litteratur langt over det vanlige krimi-niveau.

Keith Keller

Musik

Henry Mancini: »10« (Warner BSK 3399)

Jeg kunne ikke undgå at blive lidt skuffet, da jeg efter en måneds søgen endelig fik fat på soundtracket fra Blake Edwards' overvurderede, men underholdende film »10«. Måske fordi de to numre, der i filmen har så stor en styrke og følelsesmæssig indvirkning på handlingens udvikling rent musikalsk ikke er noget særligt. Det gælder først og fremmest den klaver-solo Dudley Moore leverer hen imod slutningen, og som får det til at gå op for ham – og tilskueren – at dette er slutningen på hans *seven year itch*. På pladen, løsrevet fra historien, klipningen og den lækre aften-fotografering bliver musikken bare til lidt intetsigende piano-plaskeri. Det samme gælder, omend i mindre voldsom grad, duetten mellem Julie Andrews og Dudley Moore, »It's Easy to say«, der fra at være et smukt symbol på et varmt kærligheds-forhold på pladen reduceres til bare at være en pæn duet.

Mancini's musik er ikke dårlig, det har den aldrig været, men for en gangs skyld er den kedelig! Den synes aldrig rigtigt at bevæge sig væk fra det slæbende hygge-kor niveau, der ellers ofte er Mancini's force. Man savner et par emotionelle højdepunkter, og det er nok det, der gør forskellen på dette og tidligere Mancini scores. Lidt rodet rytme-musik leder tanken hen på den gang, der var »The Pink Panther Theme«! I »10« kalder Bo Derek Mancini's musik for »elevatormusik«. Man fristes til at svare: »Going down«?

Jeg kan for resten ikke lade være med at finde det lidt komisk, at man sidst på LP'en har anbragt en 5 minutters version af Ravel's »Bolero« (eller, som den også kaldes: »Bolero«). Det må da vist være til en såkaldt »quickie«?! Nicolas Barbano

**»Filmsæsonen 79-80 –
Dansk filmfortegnelse«**

er netop udkommet.

Måske har De allerede læst
anmeldelser af årbogen.

Så ved De, hvad den drejer
sig om: At den er den

eneste årbog herhjemme,
hvor De kan slå op og finde

svar, når hukommelsen ikke
slår til. Og hvor mange er i

stand til at huske bare en brøk-
del af de navne, som nævnes

på en films fortekster? »Filmsæ-
sonen 79-80« dækker perioden

1. juli 1979-30. juni 1980 og giver
med sine 599 alfabetisk ordnede

opslag lynhurtigt svar på alle spørgsmål om hvilke film, der
havde premiere (eller re-premiere) i biografer og TV, hvem

der spillede med i filmen, og hvem der instruerede. Eller

hvem der skrev manuskript eller fotograferede eller stod for
musikken og sangene eller lavede dekorationer osv. osv.

Også kortfilm er med i årbogen, hvad enten det drejer sig om
dokumentarfilm eller tegnefilm. Og er filmens titel glemt, så

rummer årbogen både register over filmenes instruktører og

over originaltitler, alternative titler og arbejdstitler. Der er også

en kort præsentation af en række af sæsonens mange nye

navne, og der er en oversigt over de vigtigste filmpriser uddelt
i perioden. Endelig rummer »Filmsæsonen 79-80« et afsnit

om, hvad et filmholds mange teknikere egentlig laver.

Bogen er redigeret af Per Calum og udgivet af Filmmuseet og
Bibliotekscentralen, og den er med sine 104 sider den

eneste komplette filmårbog herhjemme. Og så er den i tilgift
gennemillustreret med flere end 200 billeder fra sæsonens

vigtigste film. Prisen? såmænd kun 50 kr.

»Filmsæsonen 79-80 – Dansk filmfortegnelse« fås hos boghandlere
eller i filmmuseets ekspedition.

