

Filmene

Stærke viljer
Den sorte hingst
Næste stop – paradiset
Kaptajn Klyde...
Undskyld vi er her



Stærke viljer

Instruktør: BRUCE BERESFORD

I 1901 blev tre australske soldater, der var medlemmer af et frivilligt anti-guerilla korps på engelsk side i Boerkrigen i Sydafrika, dømt ved en krigsret for mord på krigsfanger og civile. De to blev henrettet, den tredje vendte tilbage til Australien og skrev siden en bog om affæren, »Imperiets synde-bukke«.

Det er denne episode, der behandles i Bruce Beresfords nye film, der er direkte baseret på et skuespil af Kenneth Ross.

Teaterforlægget fornemmes i krigsrets-scenerne, men kun som en usædvanlig rigdom i dialogens udtryk. Der går jo langt mellem de film, hvor dialogen spiller en rolle. Men det er faktisk velgørende at høre på personer, der har noget at meddele. Ind imellem disse afsnit får vi klip fra begivenheder omkring retssagen og flash-backs til de hændelser, processen drejer sig om. Denne 'åbning' af et tids- og stedsenhedspræget stykke virker fortællerteknisk tilfredsstillende uden at henfalde til det demonstrativt 'filmiske'.

De tre anklagede er en ung, naiv soldat (der undgår dødsdommen), en jovial skørtøj-jæger og så (original)tittelpersonen, 'Breaker' Morant – tilnavnet hentyder angiveligt til hans fortid som berider. Morant (spillet af Edward Woodward) er en engelsk eventyrer og digter; utilpasset i det viktorianske England har han søgt til Australien og nu som frivillig officer i Boerkrigen. Hans utraditionelle, undertiden emotionelt spontane opførelse vækker sympati hos de fleste af mændene, men skaffer ham også fjender.

Da liget af Morants overordnede og bedste ven, Hunt, findes tilredt på en måde, der tyder på, at han er blevet torteret til døde, igangsætter Morant et hævntogt og henretter, oplammet af hævnthørst og vrede og uden fair afklaring af skyldspørgsmålet, en

boer, som han mistænker for at være gerningsmanden. Sådanne episoder har været helt normale og implicit sanktionerede af hærledelsen, men en politisk storm og diverse internationale hensyn nødvendiggør en skueproces.

Film, der har en militærretssag som handlingkerne, udgør en hel såkaldt *formula* i filmhistorien. Stanley Kubricks »Ærens vej« fra 1958 er utvivlsomt det mest prominente værk i gruppen og det obligatoriske sammenligningsobjekt i forbindelse med alle øvrige. De vigtigste er Herbert Brenons »The Case of Sergeant Grischa« (1930, efter Arnold Zweigs eminente roman,) Anthony Asquiths »Affæren Carrington« (1954), Edward Dmytryk »Mytteriet på Caine« (1954), Otto Premingers »Dømt til tavshed« (1955), Karl Maldens »Når mænd bryder sammen« (1957), Gottfried Reinhardts »Byen uden nåde« (1961), Guy Hamiltons »I galgens skygge« (1963), Joseph Loseys »For kongen og fædreland« (1964), Giuliano Montaldos »Adlyd eller dø« (1970) og Michael Andersons »Regimentets ære« (1976).

I »Stærke Viljer« (en tåbelig dansk titel, for øvrigt drejer det sig imidlertid ikke som i »Ærens vej« og »Mytteriet på Caine« om kujoneri og lydighedsnægtelse, ej heller som i »For kongen og fædreland« og »Adlyd eller dø« om desertering, men om overtrædelse af krigskonventionerne.

Den problematik, filmen fremstiller, er således mere dialektisk. Det er ikke kun en demaskering af systemets fejhed og hykleri, ikke kun en demonstration af, hvorledes den øverste hærledelse – i en situation, hvor militæret udsættes for politisk kritik – uden betænkeligheder udtager nogle passende synde-bukke og ofrer dem.

For hvor kujonerne og desertørerne i de nævnte eksempler unægtelig havde forbrudt sig mod hele det militære system, både mod reglementets bogstav og ånd (uanset den sympati man må have for sådanne 'lov-

brud'), så er pointen i Beresfords film, at de tre mænd klart nok er skyldige – de har faktisk myrdet fanger og civile og dermed overtrådt hærens reglement, men hærledelsen benægter pure, at der faktisk var en uoverensstemmelse mellem reglementet og den praksis, som oppefra var blevet beordret. Der var nemlig givet mundtlige instruktioner om ikke at tage fanger og om ikke at skåne fjender i civil. Det var en ny tids krig, fjenden var ikke mere i uniform, og det eneste logiske svar på boernes krigsførelse i modstrid med krigskonventionerne var at bekæmpe dem med tilsvarende midler.

Filmen viser det militære systems skizofreni: Krig og krigsforbrydelse kan ikke holdes adskilt, og en mordanklage mod en person, der har legaliseret mord som erhverv, må nødvendigvis resultere i en absurd proces.

Filmen henter al sin bitre dramatik ud af dette sammenstød mellem systemets hykleriske selvretfærdighed og de 'forbrydere', der blot har udført samme systems fortrolige ordrer, og den viser hvorledes forsvareren (spillet af Jack Thompson), der har gennemskuet alt, trods utrættelig og snedig taktik, alligevel kæmper forgæves mod systemets forhånds-fældede dom.

Beresfords film realiserer perfekt alt, hvad den prøver på. Den fremstiller sit tema intelligent og kraftfuldt, fortælleforløbet er ubesværet og lakonisk, billederne smukke, rolige og funktionelle (med en tilgivelig og forståelig »Joe Hill«-agtig patos i henrettelses-scenen), spillet glimrende. Altsammen et bevis på, hvor misundelsesværdigt australsk film mestrer periode-genren.

Skulle man indvende noget mod filmen, er det måske netop, at der er en lidt magelig selvtilfredshed i dette uklanderlige og retskafne lærestykke fra historiebogen.

Det er ikke svært at se perspektiver i filmens historiske sag. Var ikke også My Lai-processen en sådan retssag, hvor militær og



Scene fra »Stærke viljer«, netop kåret som en af årets bedste film

statsmagt for et politisk syns skyld retsfulgte den adfærd, som de selv – endda ikke særlig stiltiende – havde anvist? Var den dømt løjtnant Calleys massakre ikke en logisk konsekvens af Nixons, Kissingers, Haigs?

Selvfølgelig kan der anammes megen visdom i rekonstruktionen af fortiden. Der er bestemt en vigtig pointe i at vise, hvorledes de fleste af vores moderne kalamiteter har deres oprindelse i en lang historisk tradition. Men man kunne godt ønske sig, at filmkunsten også oftere end det er tilfældet vovede at satse det store kunstneriske apparat på en tolkning af den *aktuelle* politiske virkelighed, også selv om den måske blev kunstnerisk mindre fuldkommen. Er fremstillingen og analysen af vores politiske virkelighed ikke for alvorlig en sag til helt at overlades til journalistikken?

Peter Schepelern

STÆRKE VILJER

»Breaker« Morant. Australien 1979. **P-selskab:** South Australian Film Corporation. Med støtte fra the Australian Film Commission, 7 Network. **P:** Matthew Carroll. **P-leder:** Pamela Vanneck. **Instr:** Bruce Beresford. **Instr-ass:** Mark Egerton, Christopher Williams, Ralph Storey, Toivo Lember. **Manus:** Jonathan Hardy, David Stevens, Bruce Beresford. **Efter:** Skuespil af Kenneth Ross samt bogen »The Breaker« af Kit Denton. **Foto:** Donald McAlpine. **Kamera:** Peter Moss. **Farve:** Eastman. **Klip:** William Anderson. **P-tegn:** David Copping. **Dekor:** Ken James. **Kost:** Anna Senior. **Sp-E:** Monty Fighth, Chris Murray. **Musik-arr:** Phil Cuneen. **Sange:** »At Last« af H. H. Morant, »Soldiers of the Queen«, med Edward Woodward; »Sari Marais« med John Pfitzner. **Tone:** William Anderson, Gary Wilkins, Phil Juss, Phil Haywood. **Medv:** Edward Woodward (Harry Harbord -Breaker- Morant), Jack Thompson (Major J. F. Thomas), John Waters (Alfred Taylor), Bryan Brown (Peter Handcock), Charles Tingwell, Terence Donovan (Simon Hunt), Vincent Ball (Ian »Johnny-Hamilton«), Ray Meagher (Drummond), Chris Haywood (Sharp), Russell Kiefel (Christian Botha), Lewis Fitz-Gerald (George Witton), Rod Mullinar (Charles Bolton), Allan Cassell (Lord Kitchener), Rob Steele (Robertson), Chris Smith (Cameron sergeant), Bruno Knez (Hesse), John Pfitzner (boer leder), Frank Wilson (Dr. Johnson), Michael Procacini, Ray Ball, Wayner Bell, Halifa Cisse, Norm Durrer, Bridget Cornish, Judy Dick, Barbara West, Ian Gray, Sylvia Horseman, Disk Denderon, Alan Lovett, Trevor Mann, Jon Nicholls, Peter Osborn, Rori Peterson, Don Quin, Ria Erskine, Maria Reid, Nellie Seidel, Ron Rodger, Laurie Walton, Hank Bernard, Elspeth Radford. **Længde:** 107 min. **Udi:** Europa. **Prem:** 15.12.80 – Grand.

Den sorte hingst

Instruktør: CARROLL BALLARD

»Den sorte hingst« er en fascinerende film, der skønt lanceret som børnefilm kan ses af alle – børn som voksne! Iøvrigt er det efterhånden velkendt, at de bedste børnefilm ofte også har noget at tilbyde de voksne biografsgængere. Et af de spændende forhold ved »Den sorte hingst« er netop, at den sprænger alle rammer og forvirrer alle, der tror, at de ved hvilke ingredienser, der gør en god børnefilm!

Problemet er oplagt! Hvis man starter med at berette, at 1) filmens handling er idiotisk (bygger på Walter Farley's noget kulørte bog fra 1941), at 2) filmen er fortalt i et meget børnevenligt filmsprog med spring i handling, mange nær billeder og en avanceret montage, at 3) filmen er døduhyggelig med både direkte skræmmescener og inddirekte uhygge-opbygning, ja, så må man vel afvise »Den sorte hingst« som i hvert fald børneegnet film, hvilket Statens Filmcensur da også først gjorde ved at forbyde den for børn under 12 år, eller som det retteligen og mere positivt hedder: tillade den for børn over 12 år.

Men så enkelt er det ikke! »Den sorte hingst« er skoleeksemplet på, at kunst griner af den pædagogiske pegefinger. Pædagogen har en klar hensigt og former sit budskab, så modtageren får det på bedste, forståelige måde. Kunstneren vover pelsen, stiller nogle udsagn frem i håb om genklang, ofte oprøvede, farlige tanker. Sidstnævnte gør den debuterende spillefilminstruktør Carroll Ballard, der muligvis kan beskyldes for at have en nybegynderens ubændige trang til billedmæssig overrumplens i fantasifuld fortællelyst. Men end ikke denne indvending er jeg sikker på holder. For debutanten synes styret af indre trang, drømme og fantasier, muligvis med nogen hjælp ved roret fra Francis Ford Coppola, hvis Omni Zoetrope-selskab har produceret »Den sorte hingst«. Det dramatiske element, Carroll Ballard indfører som drivkraft, er en hestemytologisk styring konkretiseret ved en bronzestatuetten af *Bukefalos*, Alexander den Stores hest.

Allerede i filmens anslag over fortællerne vises et stormfuldt, sandpiskende ørkenlandskab med *Bukefalos*-figuren halvt

dækket til. Lyden fra sandstorm glider over i bølgerumlen mod en skibsside, og en tekst, filmens eneste, bekendtgør lakonisk: »Off the Coast of North Africa 1946.« Om bord på skibet »Drake of Liverpool« befinder den cirka 12-årige Alexander Ramsay Junior, kaldet Alec, sig – ganske som i første kapitel af Farley's bog. Men i filmen er faderen også med om bord, mens han i bogen trygt befinder sig sammen med moderen i New York ventende på Alex's hjemkomst efter et besøg hos en missionær-onkel i Indien. Bogens bedsteborgerlige fader er transformeret til en kortspiller, der dyrker sin lidenskab, mens drengen, overladt til sig selv, har fattet beundring for en stor, sort, vild hingst, som en arabisk ejer slet ikke kan styre, og som er ved at splitte sin bås ad. Faderen sidder i held og vinder penge, ure, smykker og andre værdigenstande. Blandt andet hestestatuetten. Og faderen overgiver denne til Alec, mens han fortæller, at den forestiller *Bukefalos*, som var så vild, »med ild i øjnene og røg ud ad næseborene«, at ingen mand kunne ride på den. Alexander den Stores far, Philip af Makedonien, befalede, at hesten skulle dræbes. Men den lille Alexander spurte, om han måtte prøve at ride den. Hvis han kunne klare det, var hesten hans – og Alexander red og tæmmede *Bukefalos*! Denne historie, filuragtigt fortalt, grubler Alec på i køjen. Hestefiguren står på et skab, gløder rødt – og et uvejr bryder løs. Skibet kan ikke klare stormen. Alt er kaos, et inferno, »Dommedag nu«. De eneste, som overlever, er den sorte hingst og Alec, der begge ryger i vandet og efter fare for at gå i skibskruen, havner på en øde strandbred.

Således går film fra anslaget til præsentation af historie, personer og konflikt. Faderen dør, men heste-statue og levende hest er såvel direkte og symbolsk blevet givet videre. Hermed har filmen anno 1980 anlagt en ganske anden vinkel end Walter Farley's bog anno 1941, hvor der intet står om *Bukefalos*, og hvor ingen statuette figurer. Selv om bogen blev en best-seller, starten til en sorte-hest-serie, 17 bøger, der også læses i dag, i disse heste-tider med ventetid på ride-skoler og tonsvis af hestebøger og -magasiner, er der ikke meget pænt at sige om den sag. Det er traditionel børne-dusin-vare, omstændeligt, fantasiløst, ordfattigt fortalt i forlængelse af traditionen fra 20'erne og 30'erne med den raske knægt, der både behersker *natur* (overlever ved snilde på en øde ø og tæmmer en vild hest) og *kultur* (er dygtig i skolen, lever regelmæssigt og er i det hele taget en god dreng). Et meget tidsbestemt idealbillede, som også findes i Tarzan-bøger, hos Torry Gredsted, Gunnar Jørgensen og i spejderbevægelsen. Eksempelvis gøres der i bogen netop meget ud af at fortælle, hvordan Alec ved hjælp af almindelige spejderkundskaber kan overleve på øen, og hvordan han senere, samtidig med det egentlige, nemlig at træne sin hest, både hjælper far og mor – og læser lektier. Bogen er også fuld af de små fordomme, der så let sniger sig ind i slige værker. Alle irere er pr. definition gode og retskafne, mens en arabere omtales som »Den mørklødede«, hvilket er ensbetydende med, at han er en ondskabs-

fuld satan.

Helt anderledes med filmen, der helt drop- per ovenstående moralballast. Billederne beretter, skaber stemninger og springer til små forløb, episoder, uden forbindende for- klaringer. De forstås a priori. Ballard udnyt- ter til det yderste stereotyper og en vished om, at rimeligt mange børn kender histo- riens ydre forløb. Men selv uden et forhånds- kendskab til bogen er stemningerne nok. Vi

dreng – der er hævet over, eller sænket un- der, menneskeskabt kultur. Det vises i de virtuose scener på den øde ø, hvor drengen først befrier den sorte hest fra bidsel og snæ- rende bånd for derefter langsomt at vinde dens fortrolighed – og til sidst at kunne ride på den. Dreng og hest bliver ét i nogle trium- ferende ridt, hvor Alec beruset og lykkelig strækker begge arme i vejret – overlevelses- vilje, sejr og samhørighed! Dette er Ballard's

dog farlige klicheer som modlys, ultraviolet- te solnedgange og hest i slow motion funge- rer! I bogen står der i tredje kapitel følgende standard-prosa om hestens skønhed: »Under sig kunne han se den sorte galopere hen ad strandbredden. Alec glemte sine problemer ved synet af den smukke hingst, som strøg af sted med den sorte manke og hale flagrende for vinden.« Prøv at sammenholde denne kortfattede beskrivelse med filmens flere minutter lange visuelle, auditive oplevelse af hestens sanselige skønhed, dens bevægel- ser og rytme i fornem overensstemmelse med selve filmens vitale rytme.

Filmens anden halvdel følger tilsynela- dende bogen ganske trofast, bortset natu- rligvis fra faderens mangel på tilstedeværel- se. Flere anmeldere antyder stilbrud i den fortsatte historie om drengens redning, præ- sentation af moderen, mødet med en gam- mel jockey og hestetræner, der slutteligen fører dreng og hest frem til sejr i et væddeløb mod de to hurtigste amerikanske heste Cyc- lone og Sun Raider. Ren trivialhistorie i overensstemmelse med bogens fattigdom, og en dagbladsanmelder brugte direkte over- skriften »Fra mesterværk til trivialhisto- rie.« Rigtigt er det, at der sker en ændring, som filmen selv understreger: Dreng og hest blev reddet af sømænd. Afskeden med øen er fotograferet under vandet, hvorfra man i slø- ret silhouet ser hingsten blive hejst op, hvor den ligesom hænger i vandskorpen, et sidste blik på solfyldt ynde i brydningen mellem hav og himmel. Herefter skiftes der brat til en skole, hvor en pige lige så temperaments- forladt som åbningstekstens oplysning om, hvor vi befandt os, oplæser en »Ode til Alec- om dennes heltedåd. Alec er tilbage i civili- sationen. Og herfra overtager som sagt en mere »normal« historie med flere personer og dialoger. Men det er bemærkelsesvær- digt, at vi slipper for den tudende moder og kærlige genforening. Den slags er som nævnt underforstået og stadig ganske over- flødigt. Det er hele tiden dreng og hest i centrum. De mytologiske strenge anslås be- standigt og driver filmen videre. En sær skikkelse med en hest ved navn Napoleon dukker frem af tågen og hjælper Alec, da den sorte hingst er stukket af, og Bukefalos-sta- tuetten er i billedet, da moderen mod sin vilje giver Alec lov til at deltage i væddelø- bet. Yderligere bibeholdes den foruroligende tone og elementernes rasen. Ingen personer introduceres i »almindelige« omgivelser. Den rare hestetræner Henry Dailey kommer som en farlig skygge i en lade, og reporteren, der får den »ukendte« hest med i væddelø- bet, tester dreng og hest i nattens mulm og mørke i silende regn. Og til sidst samles trådene fermt, da den sorte hingst med Alec i sadlen først overhaler de andre heste, da han igen føler sig tilbage på øen. Mens de tre heste gungrer af sted, klippes der til billeder af Alec ridende i strandkanten som i filmens første del. Det samhörige par, der igen kan flytte grænser og klare en udfordring.

Selvfølger er det en temperamentssag, om man bider på en film som »Den sorte hingst«, der med sit virtuose billedsprog og mytologiske drivkraft nok kan få en og an- den til at stille spørgsmålstegn ved nytte-



En dreng og hans hest – Kelly Reno i »Den sorte hingst«

forstår de atmosfæremættede billeder – og det er uhyre forfriskende i netop en børne- film, at instruktøren ikke regner publikum for sinker. Noget andet er naturligvis den dristige disposition at indføre faderen så tid- ligt, for så brutalt at aflive ham. Traditionelt ville man hellere gå den anden vej: Hvis en fader dør i en bog, så udelad eller omgå en sådan hændelse i filmen – af hensyn til de små, sarte sjæle! Men Ballard vil i *sin* fabel fremkalde en dyb, mytologisk arvelig, sam- hørighed mellem dyr og mennesker, hest og

historie, hans vision – og smukkere stem- ninger skal man lede længe efter. I bogen fylder skibsforslis og øde-ø-afsnittet 25 sider af ialt 150, mens disse afsnit varer halvdelen af de ca. to timer, filmen spiller. Og der siges næsten intet. Bortset fra faderens fortælling om Bukefalos er næsten alt berettet i billed- er, der til gengæld understreges af voldsom- me effektlyde, virkeligere end virkelighe- den, og en både foruroligende musik og gjal- dende fanfarer. Genialt samspil mellem filmiske virkemidler. Dette er *film*, hvor en-

værdien for danske børn i de danskes land med alle dets problemer. Hvad hjælper det dog børn her og nu? Hvor mange kan finde styrke til livet via et forhold til en hest? Og er det ikke eskapisme for fuld udblæsning? – Men igen griner kunsten ad pegefingern. Carroll Ballard har lagt sit syn på en mytologi frem, en kraft, der eksisterer, og som har betydning for at overleve. Det historieløse menneskes modpol skildret gennem fantasien tryllespejl i en stereotyp fabel, der hæves til noget universelt. Lad børn selv tage stilling, lad dem opleve! Statens Filmcensur har omvurderet. Filmen er nu tilladt for alle, men frarådes børn under 7 år. Så gå blot i biffen – »Den sorte hingst« rider stadig over lærredet. Oplevelsen er maksimal, hvis børn og voksne ser denne film sammen!

Ulrich Breuning

DEN SORTE HINGST

The Black Stallion. USA 1979. **P-selskab:** American Zoetrope Studios. **Ex-P:** Francis Coppola. **P:** Fred Roos, Tom Sternberg. **P-ledere:** Allesandro von Norman, Ted Holliday. **Instr:** Carroll Ballard. **Instr-ass:** Doug Claybourne. **Stunt-instr:** Glenn (J. R.) Randall. **Manus:** Melissa Mathison, Jeanne Rosenber, William D. Wittliff. **Efter:** Roman af Walter Farley (1941). **Foto:** Caleb Deschanel. **2nd unit-foto:** Stephen H. Burum. **Supplerende foto:** Robert Dalva. **Farve:** Eastman. **Klip:** Robert Dalva, Todd Boekelheide, Diana Pelegrini. **Ark:** Aurelio Grugnola, Earl Preston. **Musik:** Carmine Coppola. **Tone:** Alan Splet, Todd Boekelheide, Diana Pelegrini, Stephen Sept, Richard Burrow, Bill Varney, Rick Kline, Bob Minkler, John Nutt. **Medv:** Kelly Reno (Alec Ramsey), Mickey Rooney (Henry Dailey), Heyt Axton (Alec far), Michael Higgins (Neville), Ed McNamara (Jake), Dogmi Labi (Araber), John Burton (1. jockey), John Buchanan (2. jockey), Kristen Vigard (Becky), Fausto Tozzi (Kaptajn), John Karlson (Arkæolog), Leopoldo Trieste (Præst), Frank Cousins (Afrikansk hveding), Don Hudson (Taurug), Marne Maitland, Tom Dahlgren. **Længde:** 3215 m, 117 min. **Censur:** Rod. **Udl:** United Artists. **Prem:** 10.10.80 – Dagmar.

Næste stop – paradis

Instruktør: JON BANG CARLSEN

Den unge Jon Bang Carlsens debutspillefilm skulle have heddet »Englenes by«, men filmens producent og udlejer, Gunnar Obel, fik trumfet titlen »Næste stop – paradis« igennem. Instruktørens egen titel angiver meget godt ambitions-niveauet – det er højt og skiller filmen ud fra den problem-debatterende og folkekomedieagtige skomagerrealisme, der har præget en del nyere danske film det sidste par år. Filmen dyrker hverken en psykologisk eller en dokumenterende realisme – den er et mediterende, ofte helt stillestående billeddigt om alderdommen som sindstilstand, som en forbandelse og en forvisning, men også som en mulighed for afklaring og ny impuls til handling.

Filmen er en ung mands syn på alderdommen, usentimental og fuld af respekt for og fascination af gamle menneskers individualitet og ekscentricitet. Hovedpersonen Dagmar flytter til »englenes by«, det vil sige De gamle By, da hendes søn finder hende for »sær« til at færdes frit. Denne flytning fra en uafhængig tilværelse til en institution med

faste regler og sengetider opleves af nogle af de gamle som en forsmag på døden. Den mest selvstændige af dem, den forhenværende major Hjalmar, kan finde på at sige, at han selv og de andre gamle nu er døde og faktisk ikke sidder i De gamle Bys opholdstue, men i paradiset. Uvirkeligheden føles total, umyndiggørelsen lammende og tilværelsen i dette velfærds-paradis fuld af sære, latterlige ritualer – morgengymnastik, sangunderholdning, afprøvning af beskyttelsesrum, besvær med at finde sit eget værelse at sove i. Til slut dør majoren for alvor, i troen på at krigen er kommet, og i filmens sidste afsnit ses Dagmar sovende ved et bord på Øresundsbåden, et andet reservat for de gamle. Men hun er omgivet af »engle«, trompetspillende ynglinge. Nærmere bringer filmen hende ikke det »paradis«, som hun har »kæmpet for at komme i«, som hun siger i filmens sidste replik.

Den kristne tro er i sin officielle kirkelige form Dagnars tvivlsomme sikkerhed for, at det giver mening at kæmpe for at komme i det paradis, hun »har hørt så meget om«. Det cirkus, hun optræder i som ung i filmens tilbageblik, hedder »Paradis« og i indledningsbilledet fra det første tilbageblik til cirkusmiljøet ses en gulmalet dekorationsmåne glide hen foran en hvid kirke, der fylder det meste af billedet. Men selv om kirken forsvinder ud af Dagnars liv på dette tidspunkt, slipper den hende ikke. Fra hendes lejlighed på Islands Brygge er der direkte udsigt til kirken. Og kirkeklokken bimler sig med chokerende kraft ind på hende, da hun tror sig forskanset i sit værelse i De gamle By.

Dagmar tror hendes afdøde mand Kurt, togfører og dydigt pligtmenneske, er kommet i paradiset. Selv er hun blevet udrevet fra det to gange, først i sketchen med dværgen i cirkuset, dernæst fra selve cirkuset,

der bliver hærværks-ødelagt af religiøse fanatikere. Derefter blev Dagmar »respektabel«, hjemmegående husmor og sin mands støtte i arbejdsomme år. Men da manden dør, bliver hun identitetsløs, for har husmoderen ikke trykt den »syndige« Eva helt ud af eksistens? Filmen får sin beskedne fremdrift ved at vise, at Dagmar kan genvinde sin gamle identitet ved at tænke tilbage. Hun får mulighed for at opleve endnu et »syndefald« gennem en kærlighedsaffære med den selvbevidste, erotiske varme major. Hendes kærlighed til ham sidestilles med hendes første store kærlighed til cirkus-medhjælperen Martin, gennem replikken »Jeg fik sådan en lyst til at se på dig«, der ordret går igen i senge-scenerne med de to mænd.

Som det forhåbentlig er fremgået arbejder Jon Bang Carlsen med en artistisk selvbevidsthed, der er usædvanlig i nyere dansk film. »Næste stop – paradiset« er en naturlig spillefilmsforlængelse af en ekstremt billedraffineret stil, der er blevet rendyrket i kortfilm som »Jenny«, »En fisker i Hanstholm« og »En rig mand«. Alle er de poetiske portræt-film, der lægger et mystisk mønster ned over den portrætterede person. Jon Bang Carlsen er den mindst dokumentariske af dokumentarister, men man har alligevel et betryggende indtryk af, at han tilbunds kender den »virkelighed«, han poetiserer og stiliserer. Et særligt blik har han for den totale stilstand, figurer mærkeligt fortabte og forstenede i statiske omgivelser. Når den rige mand og hans kone sidder alene i et kæmpemæssigt restaurationslokale i Monte Carlo, er fornemmelsen af isolation og formålsløshed lige så total, som når Dagmar venter alene i bussen ved endestationen i »Næste stop – paradiset«.

»Næste stop – paradiset« er mest intens i skildringen af det, Johannes V. Jensen i en uforglemmelig myte har kaldt »alderdom-

Suzett Kempf som ung Dagmar i »Næste stop – paradiset«





Karen Lykkehus og Preben Lerdorff Rye i »Næste stop – paradis«

mens ø«, ensomhedsfølelsen i ventepositionen overfor døden, fremmedgørelsen i en verden, hvor tingene mister deres vante betydning og drømme og mere eller mindre hallucinatoriske tilstande bliver langt mere meningsfulde. Dagmars enegang i filmens første trediedel er et billedmæssigt imponerende realiseret mareridt, med parcelhusdagligstuer som sæere syner i et koldt, mørkt månelandskab og med et hvidt skinnende fotografi af den afdøde ægtemand som det eneste faste holdepunkt og det eneste reelle kontaktpunkt.

Desværre spreder filmen sig efterhånden for meget ud i korte afsnuppede scener, der ikke i tilstrækkelig grad strammer sig sammen til et medrivende forløb. Puslespillets brikker lægges lidt for omstændeligt på plads, og de omhyggeligt udarbejdede billedkompositioner og kamera-bevægelser accentuerer den betragter-holdning, instruktøren har valgt til sit emne. Kærlighedsscenerne falder lidt fattige ud i betragtning af, at de er filmens to sammenfaldende kernepunkter.

Men disse indvendinger hindrer ikke »Næste stop – paradis« i så langt at være den mest interessante danske fiktions-spillefilm i det magre år 1980. Den unge debuterende Jon Bang Carlen arbejder inden for den enkelte scene så sikkert med billede, lyd og skuespillere, at det i hjemlig sammenhæng usædvanlige talent burde være åbenbart for enhver. Det var det også for de fleste dagbladsanmeldere, men publikum blev væk. Jon Bang Carlens film handler i deres kerne om meget enkle, almengyldige ting, mens hans form er ikke folkelig. Det gør sikringen af talentets udviklingsmuligheder ekstra vigtig.

Morten Piil

NÆSTE STOP – PARADIS

Danmark 1980. **P-selskab:** Obel Film. Med støtte fra Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone. **P:** Gunnar Obel. **P-leder:** Michael Christensen/**Ass:** Nico. **Instr/Manus:** Jon Bang Carlsen. **Foto:** Alexander Gruszynski/**Ass:** Jesper Find. **Farve:** Eastman. **Lys:** Ove Hansen. **Klip:** Kasper Schyberg/**Ass:** Merete Brusendorff. **Ark:** Søren Skjær. **Rekvis:** Søren Krag Sørensen/**Ass:** Ivar Baungård. **Kost:** Manon Rasmussen/**Ass:** Gitte Kolvig. **Komp:** Gunner Møller Pedersen. **Tone:** Niels Arild/**Ass:** Niels Torp-Jensen. **Make-up:** Birthe Lyngsøe. **Script:** Anne-Marie Aaes. **Stills:** Vibeke Winding, Morten Degnbol. **Medv:** Karen Lykkehus (Dagmar), Suzett Kempf (Dagmar som ung), Preben Lerdorff Rye (Hjalmar), Jessie Rindom (Ellen), Knud Lang (Ejnar), Ole Larsen (Frederiksen), Valdemar Brodthagen (Baden), Rene Erp (Martin), Ingolf David (Cirkusdirektøren), Bent Samuelsen (Dværgeren), Erik Lauring (Døvtum), Egon Aagaard (Harmonikaspiller), Inger Stender (Oversygeplejerske), Peter Boesen (Kurt), Hilma Egeskov (Operasangerinde), Helmut Friis (Præst), Otto Brandenburg (John), Kirsten Hansen-Møller (Inger), Poul Kern (Mand på kirkegården). **Længde:** 2620 m. 96 min. **Cesur:** Rød. **Udl:** Obel Film. **Prem:** 17.11.80 – Alexandra + Kino (Odense) + Kino (Roskilde) + Cinema Centret (Herning).

Kaptajn Klyde og hans venner vender tilbage

Instruktør: JESPER KLEIN

I deres første biograffilm har Kaptajn Klyde og hans venner stået over for et problem, som mange andre scene- og TV-kunstnere har måttet kæmpe med: hvordan kan deres veletablerede og populære humor og stil overføres til det nye medie? Man lades ikke i tvivl om, hvor Klyden har fundet sit forbillede. Filmen er nemlig i lighed med Monty

Python-gruppens første film »And Now for Something Completely Different« opbygget af en serie sketches uden nogen egentlig sammenhæng, og mange gags og indfald – deriblandt tegnefilm – er ligeledes af tydeligt pythonisk tilsnit. Dette skal dog ingenlunde lægges Klein & Co. til last, da Klyden jo aldrig har lagt skjul på, at den gerne optræder i lånte fjer.

Ligesom Monty Python-gutterne ved Klyderne, at revy-agtig film- og TV-komik vinder ved at parodiere selve mediet. Næppe har Dansk Biografreklames tre trompetpiger fortonet sig på lærredet, før de genopstår i form af Klyderne, hvorpå reklamerne begynder forfra i Klyde-regie. McEwan får af Klein af vide, at klokken er tre, og kaster sig omgående ud på kørebanen, hvor han køres flad som en pandekage af en damptrømler. Han smiler dernæst til publikum og siger: »Er du udkørt kl. 3, så ta' en kop Medova the!«. At sige, at vittighederne efter denne veloplagte begyndelse bliver jævnt fladere, ville være unfair (en dårlig vittighed!), men desværre ikke helt usandt.

Klyderne har ellers stridt bravt i det. De har fornuftigt indset, at en sketch-film må have et samlende element. Det var således manglen på dette element, der gjorde den første Monty Python-film til et stykke »canned television«. De har også omhyggeligt sørget for, at de usammenhængende sketches glider umærkeligt over i hinanden. En sketch ender f.eks. med at en person total-skades og køres på hospitalet; her møder han så en anden patient, der indleder den næste sketch. Man kan her sammenligne med Monty Python-gruppen, som forsøgte at løse dette problem, ved at lade alle sketches begynde med replikken: »And now for something completely different...«. Desværre fungerer Klydernes system ikke helt efter hensigten, idet den tætte sammenkædning ofte virker direkte desorienterende, specielt når én sketch er indesluttet i en anden.

Som samlende element anvender Klyderne »danskhed« i mange forskellige afskyninger. Man vil f.eks. forsøge at genoplive den gamle Morten Koch-folkekomedie og søger kapital hos Marlon Brandos godfather spillet af McEwan. Denne filmparodiske linie føres videre i en scene, hvor Klyderne optræder som Olsen-banden, og i en kort parodi på Fellini, hvor Lykke Nielsen til sidst pjasker rundt i Storkespringvandet à la Anita Ekberg. Der afsynges også et par parodier på Poul Reichhardts og Lille Pers hits fra halvtredserne, og linien tages op igen i filmens slutning, hvor det typiske unge par får deres førstefødte døbt i en rigtig dansk landsbykirke. Barnet skal hedde Kaptajn Klyde. Skal Klyderne opfattes som børn af den danske folkekomedie, eller skal de blot opfattes som dens afløser? Det sidste er nok mest sandsynligt.

Disse indslag er i og for sig ganske morsomme, men der mangler alligevel noget. Klyderne ligner Olsen-banden til punkt og prikke, men ligheden bruges ikke til noget; der bliver ikke lavet nogen egentlig parodi på Olsen-banden. McEwan er fin som Marlon Brando med bulldogkæber, og det er også vældigt grinagtigt, at han sidder og klapper



Jesper Klein i satirisk sketch fra »Kaptajn Klyde...«

en stor fisk i stedet for en kat og med et lille plask smider den i akvariet, men dialogen i sketchen er faktisk ikke synderlig morsom. Filmen er således spækket med gode ideer, hvoraf for mange som de ovennævnte falder på gulvet, fordi de ikke er tilstrækkeligt udarbejdede. I den lange sketch om fejemanden med den syngende fod finder vi et typisk eksempel. Den syngende fod skal optræde på fjernsyn i New York, og McEwan, som spiller den travle producer, rabler amerikansk af sig; men improvisationen skinner alt for tydeligt igennem. Han gentager sig selv så meget, at man ikke tror på et. En sådan præstation kunne udmærket fungere i et scene-show, men film stiller helt andre krav om verisimilitet, jf. Monty Python-gruppens omhyggelighed med kulisser og miljø i deres bedste film og sketches.

Klydernes improviserede, amatøriske, klovragtige præg, som direkte er et plus ved dem på scenen, fungerer ikke på film. Derfor er filmens bedste episoder dem, der er rent visuelle, og dem, hvor Klein med John Danstrup-stemme kommenterer et visuelt forløb med nogle enkelte spots med dialog. Blandt de vellykkede episoder kan nævnes fugleperspektivet af et supermarked med kunder bevæbnet med indkøbsvogne, som udvikler sig til en radiobilbane, reportagen om danskernes parcelhustilværelse og campingferie, som er så god som nogen Montreux-film over samme emne, og parodien på en Jacques Cousteau-film, hvor et orkester i frømandsudstyr springer i vandet for at levere musik til de smukke undervandsoptagelser. Men morsomst er nok den lange »Ta' det som en mand, frue«-TV-sportsreportage, hvor diverse strikkeklubber dyrker en fodboldlignende sport, hvori strikketøj indgår. Klein leverer en lille perle af en præstation som hjemmegående »husmand« til en af disse supersportskvinder, og tipskuponen til

denne sport, hvor man med nøgtern stemme oplæser: »Ret... ret... vrang... ret... én over...« er også festlig.

Men helhedsindtrykket af Klydernes første film er alt i alt skuffende. Vil det sige, at de skulle holde sig til de skrå brædder, hvor de står så godt fast? Nej, absolut ikke. Problemet er ganske simpelt at få tilpasset Klyderne til filmmediet. For at være en god komiker, må man først og fremmest være en god karakterskuepiller. At Jesper Klein er en sådan, er jo allerede for længst bevist, og adskillige små vignetter i filmen tyder på, at de øvrige Klyder også besidder dette talent. Så det er blot et spørgsmål om at få et strammere og mere sammenhængende manuskript. Man kan endnu engang sammenligne med Monty Python-gutterne eller Hasse og Tage, der også begyndte med løst komponerede sketch-film for senere at lave virkelig fine og personlige filmkomedier. Man må håbe, at denne noget skuffende begyndelse ikke tager modet fra Klyderne, for de er nu engang noget af det bedste, vi har.

Ul S. Jørgensen.

KAPTAJN KLYDE OG HANS VENNER VENDER TILBAGE

Danmark 1980. **P-selskab:** Per Holst Filmproduktion/Dansk Revysyndikat. **P-leder:** Ib Tardini. **P/Teknisk instr:** Per Holst. **Instr/Manus:** Jesper Klein. **Foto:** Jan Weincke/**Ass:** Uffe Thomsen. **Farve:** Eastman. **Lys:** Leif »Barney« Fick. **Klip:** Merete Brusendorff/**Ass:** Kristian Levring. **Ark:** Søren Skjær. **Rekvis:** Ivar Baungaard, John Johansen. **Kost:** Manon Rasmussen. **Tone:** Per Asentoft. **Script:** Katinka Haxthausen. **Stills:** John Johansen. **Medv:** Jesper Klein, Lykke Nielsen, Jess Ingerslev, Tom McEwan. **Længde:** 2340 m, 85 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Kærne Film. **Prem:** 26.12.80 - Palads + Grand + Palladium + Tivoli + Kino (Roskilde) + Bio (Næstved) + Kosmorama (Hillerød) + Scala (Århus) + Scala (Aalborg) + Folketeatret (Odense) + Kosmorama (Esbjerg) + Kosmorama (Haderslev) + Palads (Vejle) + Cinema (Herning) + Scala (Holstebro) + Kinopalæet (Randers) + Bio (Viborg).

Undskyld vi er her

Instruktør: HANS KRISTENSEN

Jeg modtog en pæn trykt invitation til premieren på Hans Hansens og Hans Kristensens »Undskyld vi er her«, men jeg var forhindret i at komme den aften, så jeg sendte min kone i stedet. »Det var noget underligt kafkask noget«, sagde hun. »Men publikum klappede da pænt bagefter.«

»Den film må du sku ikke anmelde«, sagde en af mine mandlige anmelderkolleger, da jeg nogle dage senere mødte ham til en julefrokost. »Især ikke hvis du har et godt forhold til Hans Kristensen i forvejen.« »Den film må du love mig at anmelde«, sagde en af Hans Kristensens kvindelige kolleger, som jeg mødte til samme julefrokost. »Det kan godt være, den ikke er blevet helt vellykket, men den prøver i hvert fald noget nyt, og den har fortjent bedre end bare nogle sure afvisende anmeldelser.«

Det nye, »Undskyld vi er her« prøver, er at være farce, som måske ikke er noget helt ukendt begreb i dansk sammenhæng. Men »Undskyld vi er her« prøver at være højere farce, og dens utilsørede inspirationskilder er Chaplin og Tati, to kunstnere der turde være umulige at kopiere. Makkerparret Hansen og Kristensen har haft deres ups and downs i de år, de har arbejdet sammen, men det har altid forekommet mig, at de var bedst i det hverdagsrealistiske, ikke mindst i deres TV-arbejde, og jeg er formentlig et af de få mennesker i Danmark, der fandt, at »Opgang« var en virkelig god serie.

Der er ingen hverdagsrealisme i »Und-

skyld vi er her», og det skal man naturligvis ikke bebrejde de to Hans'er. Det er glimrende, at de vil forsøge sig med noget nyt. Der er masser af klassiske modeller puttet ind i historien om de to umulige og søde fætre, der er kommet i klemme alle tænkelige steder i systemet. Tati'ske visioner af futuristiske glasbur-miljøer, Chaplin'ske samlebands-rædsler og drømmepiger, Woody Allen'ske fremtidsvisioner om hjernevask og manipulation. Som i klassiske farcer er politiet anbragt i skurkerollen, men heldigvis er politiet lige så tåbelige her, som de er i Chaplins film. Et par andre skurkefigurer – som f.eks. Ole Ernsts bolighaj – er taget lige ud af den danske farce-tradition, og det venligt uføretagsomme og sværmeriske i Tommy Kenters figur må også siges at være noget meget dansk.

Desværre må udførelsen af filmens mange gode idéer også siges at være noget meget dansk. Farcen er måske den sværeste af alle genrer, fordi den er så stilbunden og så stilafhængig. Jeg mener ikke, at Hans Kristensen er nogen stilløs instruktør. Tværtimod. Jeg er da også overbevist om, at der ligger grundig forberedelse og megen spekulation bag alle filmens scener, men det forekommer mig, at Hans Kristensen har spekuleret forkert i alt for mange tilfælde. Han har valgt at fortælle sin farce i meget tætte totaler, når han da ikke ligefrem opererer med halvtotale billeder, hvad der sker alt for ofte. »Undskyld vi er her« er en film, som er næsten blottet for tableauer og for det store totalbilledes dynamik. Forklaringen er måske nærliggende. Hans Kristensen har altid hævdet sig som en god personinstruktør, der evnede at dæmpe sine skuespillere ned til nærbilledets egen underspillede intensitet. Han har med stor succes arbejdet tæt inde på sine personer, både i sine tidligere spillefilm og i sine TV-serier, hvor denne teknik selvfølgelig er alfa og omega. Han har valgt den sikre metode igen i »Undskyld vi er her«, måske

også ud fra den idé, at hans figurer skulle være personer og ikke blot figurer. Vi er tæt på dem i deres forvirrede og desperate øjeblikke, og flere af disse øjeblikke fungerer såmænd også godt nok. Men stilen modarbejder farce-elementet, der skulle være filmens bærende idé, og vi sidder tilbage med følelsen af, at vore to hovedpersoner er uvildende deltagere i en forfærdelig masse tøjeri, som vi forstår endnu mindre af, end de gør, fordi vi aldrig bliver ordentlig indviet i, hvad der præcis foregår. Vi kommer ikke langt nok ud i geografien til at danne os et ordentligt overblik, og farcen bliver langsom og udynamisk og underligt henkastet. Det er nok muligt, at dette også er bevidst, at det er Hans Kristensens tanke at lade tilskuerne identificere sig totalt med hovedpersonerne, men ideen virker i så fald ikke, og farcen bliver en dårlig farce. »Undskyld vi er her« rummer mange eksempler på denne forkerte disposition. Da Tommy Kenter og Jesper Christensen for eksempel løber storm mod bolighajens port får vi ikke at se, hvad der foregår omkring dem, før de er på vej ud af porten igen. Pludselig inddrager billedet en forvirrende masse mennesker, der tilsyneladende er blevet tromlet omkul tidligere. Nu ligger de og flyder i porten, og inden den forvirrede tilskuer finder ud af, hvem de er, og hvad de bestiller der, er denne teoretisk set gode pointe spildt.

Andre scener af samme art tabes af grunde, der måske er økonomiske. Det kan kun være kroner og øre, der har forhindret Hans Kristensen i at gå ud i et ordentligt totalbillede i den Chaplin'ske skumsprøjtningsscene. I stedet for det store frydefulde billede af en flok mennesker, der kæmper mod disse enorme skummasser, får vi nu en række dårligt sammenhængende halvtotale og halv-nære billeder, der fortæller os, at manuskriptet har haft ideen, men at filmen ikke formår at forløse den, så den bliver morsom. Jeg har tilsvarende indvendinger mod S-

togsscenen, der er lavet i studiet, og som derfor ikke kan bringes til at fungere; eller mod demonstrations-scenen, der er glimrende klippet, men som havner i kaotisk kaos i stedet for morsomt kaos. Og så videre.

Der er skam også gode scener i »Undskyld vi er her«, scener der beviser at Hans Kristensen godt kunne have fanget stilen, hvis han havde lagt sig mere bevidst efter det. Tommy Kenters paniktur i glaskontoret er fint gennemført, selv om han nok burde have overspillet sin mimiske panik lidt mindre. En lille scene – netop et pænt beskåret totalbillede – med nogle politifolk, der løber frem og tilbage i parken, får den hurtighed og den længde, den skal have for at være morsom. Og en enkelt scene foran parkrestauranten, hvor Tommy Kenter og en tjener har nogle sammenstød, er helt forbilledlig i timing og afvikling.

Der er stort set kun gode ting at sige om filmens skuespillere. Jesper Christensen er præcis og underspillet, og Tommy Kenter er jo altid sikkerheden selv, når han får lov at tage ture og spille numre. Ghita Nørby er fremragende i en lille et-billedes scene, men jeg synes måske nok, at Anne-Lise Gabold er både sminket og fotografet uheldigt og uskønt. Er det også bevidst?

Det er selvfølgelig drønuretfærdigt at tage Chaplin og Tati og banke Hans Hansen og Hans Kristensen i hovedet med dem. De har næppe haft nogen illusion om at skulle leve op til nogen forbilleder. Men de har bevæget sig ind i en genre, der hjemses af fortidens store spøgelser, og de har prøvet at angribe denne genre på en måde, der indbyder en anmelder til at gøre sammenligninger. Jeg synes, at tolerancen overfor eksperimenter – ikke mindst indenfor dansk film – bør være meget stor, og jeg kan også forestille mig, at arbejdet med en film som »Undskyld vi er her« skaber en stor blindhed hos filmskaberne overfor deres eget arbejde. Enhver filmskaber kender naturligvis denne tiltagende følelsesløshed i kvalitets-nerverne, efterhånden som det komplicerede optagelsesarbejde skrider frem. Hans Kristensen har altid været velartikuleret i sin selv-kritik, og jeg kan ikke forestille mig, at han har lukket denne film ud til publikum uden en vis irritation over de ting, der ikke var lykkedes. Det skulle ikke genere mig, hvis han næste gang lavede en hverdagsrealistisk film med færre faldgruber.

Ib Lindberg

UNDSKYLD VI ER HER

Danmark 1980. **P-selskab:** Kosmorama Film. Med støtte fra Det danske filminstitut. **P-leder:** Per Arman. **Instr:** Hans Kristensen. **Manus:** Hans Hansen, Hans Kristensen. **Foto:** Peter Roos. **Farve:** Eastman. **Lys:** Kim Sejer Larsen. **Klip:** Jørgen Kastrup. **Ark:** Palle Arestrup. **Rekvis:** William Knuttel. **Kost:** Evelyn Olsson. **Musik:** Fuzzy. **Tone:** Jan Juhler. **Medv:** Jesper Christensen (Åge), Tommy Kenter (Viggo), Ulla Henningsen (Else), Poul Bundgaard (Multi-Max), Anne-Lise Gabold (Judith, hans datter), Volmer Sørensen (Politiinspektøren), Gotha Andersen, Claus Bue, Ole Ernst, Ove Verner Hansen, Ghita Nørby, Jessie Rindom. **Længde:** 86 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Cinema Film. **Prem:** 26.12.80 – Saga + Palads + Nygade + Saga (Århus) + Imperial (Odense) + Palæ (Aalborg) + Saga (Esbjerg) + Bio (Viborg) + Saga (Holstebro) + Kino (Silkeborg) + Lido (Vejle) + Biografen (Kolding) + Slots Bio (Randers) + Bio (Slagelse).

Tommy Kenter og Jesper Christensen i »Undskyld vi er her«

