

Kosmorama

DET DANSKE FILMINSTITUT
Bibliotek

Dubbel

152

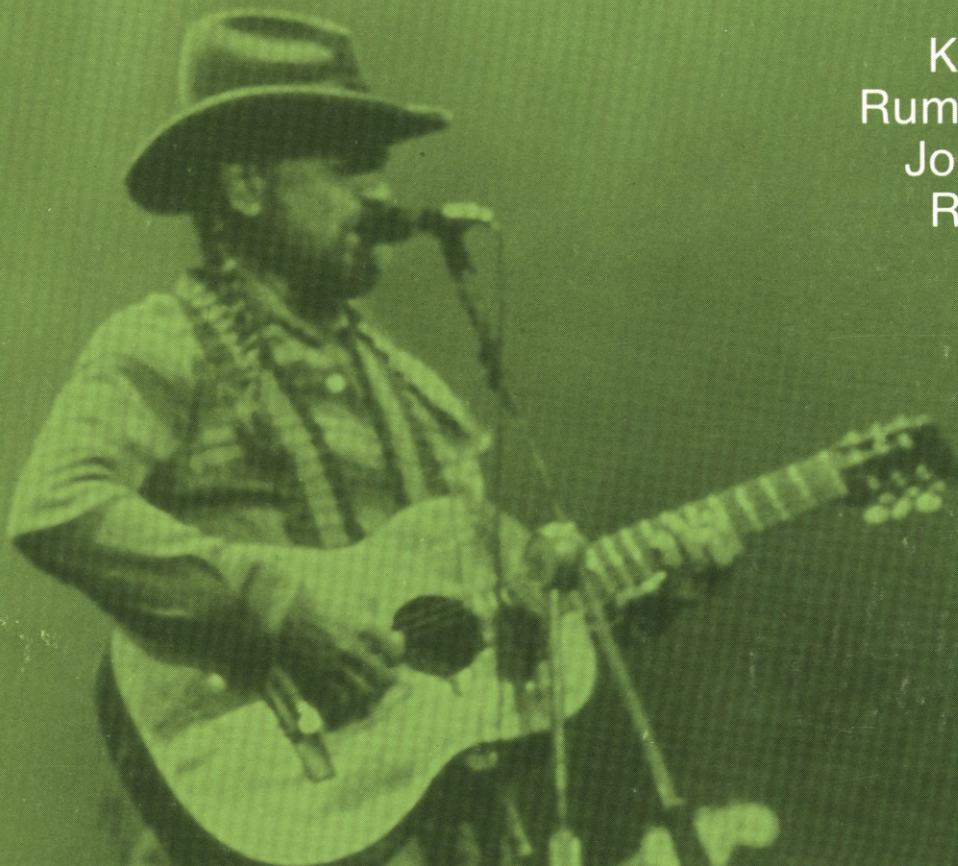
filmtidsskrift

27. årg.

april '81

kr. 17.00

Michael Apter
Jerry Schatzberg
Willie Nelson
Kaspar Rostrup
Rumle Hammerich
John Cassavetes
Robert Redford



Kosmorama

152 – 27. årg. april '81

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. 85,00. Enkeltnumre kr. 17,00. 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 6046738. Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset A/S, København.



56 Jeppe – sådan set

Poul Malmkjær anmelder Kaspar Rosstrups Holberg-filmatisering »Jeppe på Bjerget«, et dygtigt og iderigt arbejde uden mulighed for at blive det store folkelige nummer endsige en rigtig vedkommende film. Dertil er den for misantropisk og for ubarmhjertig, siges det i anmeldelsen.

58 Samtale med Rumle Hammerich

Asbjørn Skytte har interviewet »Cirkus Casablanca«s tekniske instruktør, der i samtalen fortæller om selve optagelserne, om ansvarsfordelingen mellem ham og Erik Clausen, og om filmklimaet herhjemme.

61 Pæredansk road-film

Ulf S. Jørgensen anmelder »Cirkus Casablanca«, hvori han finder et misforhold mellem filmens ægte og fængslende miljøbeskrivelse og dens noget tyndbenede og uafklarede indhold. Middelmadig – men talentfuld er konklusionen.

62 Close up:

Keith Keller refererer et møde med François Truffaut i Paris – Jørgen Oldenburg har fulgt filmfestivalen i Berlin – i Stockholm har Ebbe Iversen mødt Claudia Weill, der fortæller om sin nyeste film – og i Hollywood har Francis Coppola mødt sin Godfather, der har hjulpet Coppola ud af en økonomisk krise.



67 Breve

68 Fra Nashville til Hollywood

Michael Blædel skriver om to nye amerikanske film, der begge har »lånt« både sange og miljø fra Grand Ole Opry.

73 Ungarsk film i dag

Ebbe Iversen har under et besøg i Budapest set det sidste års filmproduktion og konkluderer, at filmene vidner om en krise i den ungarske filmkunst – hæderlige, gedigne og interessante er nøgleordene.

43 Filmene

Elefantmanden
Gloria
Land og sønner
En ganske almindelig familie
Specialudgaven:
Nærkontakt af tredje grad
Undervejs

86 Kort sagt

87 Musik



Forsiden:
Willie Nelson i »Honeysuckle Rose«.

Bagsiden:
Robert De Niro i »Raging Bull«.

Cannes siger nej til »Jeppe« og »Casablanca«

Heller ikke i år er det lykkedes at få en dansk film med i den officielle konkurrence på filmfestivalen i Cannes (13.-27. maj). Det danske Filminstituts sidste forhåbninger knyttede sig til »Jeppe på Bjerget« og »Cirkus Casablanca«, men ingen af dem fandt nåde for den franske udvælgelseskomité's strenge øjne. Til gengæld bliver Anders Refns film »Slægten« i denne måned vist på den højt respekterede festival Filmex i Los Angeles og umiddelbart derefter på en festival i Denver.

USA-eksempel til dansk efterfølgelse

Kritikeren Joanna Connors på den amerikanske avis Minneapolis Star vil for fremtiden ikke kun anmelde nye film, men også de biografer, der viser dem. Efter hendes mening er mange biografer for snavsede og deres publikum for ukontrolleret støjende, og samtidig med at udlove 10 dollars til enhver kontrollør, som vil fjerne et skrigende barn fra en biograf, formulerer hun følgende krav til biografdirektørerne: 1) Tilskuere, der taler højt og forstyrrende under en film, skal dæmpes. 2) Biograferne skal være rene. 3) De skal have ordentlig ventilation. 4) Skamferede stole skal repareres. 5) Lyden skal reguleres mere omhyggeligt. Og 6) Operatørerne skal være kvalificerede. Et eksempel til efterfølgelse for danske filmkritikere med hyppig gang i multi-biograferne?

Mark Donskoj død

Den sovjetiske filmskaber Mark Donskoj, hvis vægtigste indsats er den poetisk følelsesstærke Gorki-filmatisering »Min barndom« (1938) og, i mindre grad, de to efterfølgende »Mellem fremmede« og »Mine universitetsår«, er død. Han blev 80 år.

International animationskonference

Den amerikanske animator Ralph Bakshi (»Fritz the Cat«, »Ringenes herre«) har taget initiativet til en international animationskonference, som efter planerne skal finde sted i New York i løbet af i år med forventet deltagelse af op til 700 animatorer fra hele verden. Ralph Bakshi mener, at der for øjeblikket er »en verdensomspændende eksplosion inden for animationen«, og at tegnefilm er et voksent og meget lukrativt fænomen. Selv har han for øjeblikket en kontrakt med Columbia og producenten Martin Ransohoff om fem spillefilmlange animerede film, og han vil på konferencen i New York bl.a. lære sine kolleger, »hvordan man accepterer kompromisser, når man laver sin første film, for at få mulighed for at lave nr. 2«.

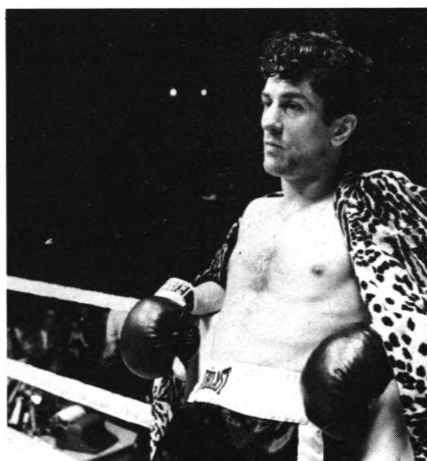
Australsk film vil ind på verdensmarkedet

Australsk film har allerede internationalt ry for kvalitet (jævnfør Filmmuseets forårsserie), men har nu også ambitioner om at slå igennem på det kommercielle verdensmarked. Formedelst et honorar på over en million dollars samt procenter af filmens indtægter skal Kirk Douglas spille hovedrollen i den australske »The Man From Snowy River«, der instrueres af George Miller på basis af et episk digt af en herre med det velklingende navn Banjo Paterson. Kirk Douglas skal i filmen spille sammen med den i Australien meget benyttede Jack Thompson, som vi har set i Bruce Beresfords »Stærke viljer« og Philippe Moras »Beskidt køter«.

Oscar uddelt for 53. gang

De forgyldte Oscar-statuetter blev for nylig uddelt for 53. gang. Her en liste over vindere:

Robert De Niro, Oscar for sit spil i »Raging Bull«



Sissy Spacek, Oscar for sit spil i »Coal Miner's Daughter«

Bedste film: »Ordinary People« (En ganske almindelig familie).
 Bedste instruktør: Robert Redford for »Ordinary People«.
 Bedste skuespiller: Robert De Niro i »Raging Bull«.
 Bedste skuespillerinde: Sissy Spacek i »Coal Miner's Daughter«.
 Bedste mandlige birolle: Timothy Hutton i »Ordinary People«.
 Bedste kvindelige birolle: Mary Steenburgen i »Melvin and Howard«.
 Bedste foto: Geoffrey Unsworth, Ghislain Cloquet for »Tess«.
 Bedste lyd: Bill Varney, Steve Maslow, Gregg Landaker, Peter Sutton for »The Empire Strikes Back«.
 Bedste klipning: Thelma Schoonmaker for »Raging Bull«.
 Bedste dekorationer: Anthony Powell for »Tess«.
 Bedste kostumer: Pierre Guffroy, Jack Stevens for »Tess«.
 Bedste manuskript: (skrevet direkte for film) Bo Goldman for »Melvin and Howard«.
 Bedste manuskript: (baseret på andet medie) Alvin Sargent for »Ordinary People«.
 Bedste musik: Michael Gore for »Fame«.
 Bedste sang: Michael Gore (musik) og Dean Pitchford (tekst) for »Fame«.
 Bedste lange dokumentarfilm: Isaac Stern for »From Mao to Mozart«.
 Bedste korte dokumentarfilm: »Karl Hess: Toward Liberty« (canadisk).
 Bedste korte tegnefilm: »The Fly« (ungarsk).
 Bedste kortfilm: »The Dollar Bottom« (USA).
 Endvidere uddeltes en særlig æres-Oscar til Henry Fonda – som uforklarligt aldrig tidligere har modtaget en Oscar.
 Der var også en speciel Oscar til »The Empire Strikes Back« for visuelle effekter.

Jepppe - sådan set

Poul Malmkjær sætter spørgsmålstejn ved filmatiseringen af »Jepppe på bjerget«, som han finder for misantropisk og for ubarmhjertig

Lad det være sagt straks. Jeg kan ikke stemme med i det store kor af dagbladskritikere, der begejstredes over »Jepppe på Bjerget«. Jeg kan se, at der er sat mange og store sejl til, og at der er arbejdet dygtigt og med idé på mange leder af filmen, ligesom jeg også har fornemmet, at viljen til succes har været til stede, men, men, men.

De mange og store sejl er sat til for at skabe en på én gang respektabel og attraktiv jubilæumsfilm for »verdens ældste, endnu producerende filmselskab«, Nordisk Films Kompagni, og det er sket med omtanke. Først har man valgt et folkekært, inderligt dansk skuespil, på forhånd elsket af alle og det vil sige også af dem, som faktisk ikke kender det. Så har man engageret en respekteret og idérig instruktør, Kaspar Rostrup, der har uomtvistelige succes'er på teater og TV bag sig – bl.a. en bemærkelsesværdig tyolkning af »Jepppe på Bjerget« på Det ny Teater (1971), og som har vist filmen så stor interesse, at han var fæl på en filmoptagelse før han gik i gang med denne sin første film. Endelig valgte man Buster Larsen til titelrollen, Buster Larsen, kendt og elsket bl.a. for teaterrollen som Jepppe. Og endelig stablede man så 7 millioner private såvel som Filminstituts-kroner sammen til »Danmarks hidtil dyreste film«. Den skulle være godt og vel i kassen.

Men for at tage det sidste først. Det er der nemlig gjort en del PR ud af. »Jepppe på Bjerget« ligner ikke 7 millioner kroner. Den viser ikke de mange penge i »production value«. Der har været skrevet forlods om sager som f.eks. madkonsulentens medvirken, men filmen viser næppe andet og mere end hvad et gedigent køkken kan opvise en almindelig onsdag, hvis man vil have det lidt festligt.

Kostumerne er gode, men ikke overdådige, hvad ingen heller forlanger. Dekorationerne er gennemførte og vældigt diskrete på en god måde med undtagelse af den store lade, der bliver et stykke bondsk Kafka, men bruges de gode dekorationer til noget særligt? Der er mange medvirkende og en del staffage, men ikke for de store beløb. Det tekniske er i orden, men der er ingen mage-løse, ressourcekrævende special effects værd at tale om. Jeg tænker stadig på, at 7 millioner er mere end det dobbelte af prisen for en gennemsnitlig dansk film. For danske forhold er det en stor satsning.

Denne satsning har så skullet give bonus i form af en film, der på sine kvaliteter kunne leve som filmatiseringen af »Jepppe på Bjerget«, en film man kunne vise igen og igen for hver ny generation. Dette motiv tillægger jeg produktionsselskabet, ikke instruktøren. Bestemt ikke. Kaspar Rostrup har stuk-

ket fingeren i jorden og lugtet, hvor langt vort syn på Holbergs komedie kunne bære. »Jepppe på Bjerget« er traditionelt en komedie, men tidens tand har unægtelig gnavet slemt i dens morale, så slemt at man idag kan filmatisere den uden at nogen gør vrøvl over udeladelsen af baronens opsummerende morale til slut. I vor tid er det intet særsyn at skarn kommer til ære og at der ryger et par finker af panden desårsag. Der er skam også folk af stand, som i vore dage kommer ned med nakken, og de derved spildte finker er måske lidt lettere at samle op og sluge. Hovmod står for fald og skadefryden er stadig den fejreste fugl i junglen. Så vi kan ikke idag se med passende uskyldige øjne på komediens oprindelige konflikt. I vor tid er den hyppigst citerede replik netop »Folk siger vel i herredet, at Jepppe drikker, men de siger ikke, hvorfor Jepppe drikker ... « fra 1. akts 3. scene, og selv om Jepppe dernæst giver sin forklaring på det, så må den forekomme dagens danskere ganske privat og uden blik for de store sammenhænge. Jepppe mærker tæskene fra Nille og pryglene fra ridefogeden og ved, at degnen har gjort ham til hanrej, »må jeg da ikke bruge de midler, som naturen har givet os til at bortdrive sorg med?« Den sociale indignation mangler, må vi mene.

Og den sociale indignation er pokerskær svær at lægge ind i en komedie om en fyldebøtte, der viser sig at være et dumt svin, da han for et stund kommer til ære og værdighed, eller i hvert fald til penge og magt.

Hvad har Kaspar Rostrup da grebet og gjort i. Først har han erstattet den komiske fyldebøtte med en ganske skræmmende alkoholiker, der for længst har passeret det stadium, hvor det drejer sig om at »bortdrive sorg« eller opnå »Corrasie«. Det er imponerende gennemført og imponerende spillet. Det er dramaturgisk sket bl.a. ved at udelade store dele af Jepppes traditionelt grinagtige enetale efter de første par glas hos Jacob

Skomager, og senere ved helt at stryge Jepppes opvågning på møddingen, igen et traditionelt komisk »nummer«, der kan spilles prægtigt, og som kan bibringe tilskueren en bedreviddende skadefryd, som det er svært at kimse ad. Læg også mærke til, hvor få »numre« der er tilbage i sekvensen med Jepppes opvågning i baronens seng, hvor Kaspar Rostrup i stedet understreger den angstblande forvirring.

Dernæst har han uddybet det sociale svælg mellem Jepppe og Baronens og samtidig søgt at påvise, at de menneskelige svagheder spinder det nydeligste spindelvæv over dette svælg, men at spindelvæv ikke er nogen bro. Fra begyndelsen demonstreres svælg i bastante kontrasteringer af bøndernes hoveri i marken under ridefogedens barske opsyn med Baronens opvågning, der er blevet en ambitiøs dansk udgave af Roscellinis skildring af morgenhoffet i »La prise de pouvoir par Louis XIV« udsat for landadel og en sippet Arthur Jensen, og i slutningen ramler Baronens i gulvet under et drukgilde med sine standsfæller. De ydre manerer og vilkår skiller skam Jepppe og Baronens, men ubarmhjertigheden, umoralen og rædslen er ens i kroen som på slottet.

Kaspar Rostrup har rensset skuespillet for elementer, som ikke kun har med den formildende morskab at gøre. Jepppes tro på sin egen glans og herlighed forstyrres i skuespillet af som han siger »forbandede bondegriller«. Det er helt neddæmpet i filmen, og det er dog ellers det, som sætter ham i stand til at afsløre ridefogedens bedrag overfor Baronens. Han afsløres i filmen, men det sker med en logik, der ikke er specielt knyttet til Jepppes forhåndsviden fra sit tidligere liv som hovbonde. Blandt de mange meget tidsbundne elementer i skuespillet har man fornuftigt luget kraftigt ud. De falske lægers groteske eksempler på helbredelse af indbildt syge var vel engang en grinagtig satire over lægekunstens hokus-pokus indtil man opfandt psykiatrien og ødelagde den joke for Holberg.

Men samtidig med denne rensning er spillet blevet tilført scener, som skal tjene nytolkningen. Jepppes snak om sin egen person, der oprindeligt forekommer i en enetale og i snakken med Jacob Skomager, er for en dels vedkommende lagt ud i en scene, der viser en pause i markarbejdet. Det giver lidt indblik i det landskabelige miljø og samtidig mulighed for at vise ridefogedens råhed. Han er tydeligt en klasseforræder, der samtidig bedrager den, han tjener. Hans tur i spjældet til slut er ligeledes en tilføjelse, men i den forbindelse må man logisk savne en straf til sekretæren. Der er tidligere gjort en del ud af at vise de tos komplot, og in-

Buster Larsen som Jepppe



struktøren viser klart, at Erich Lakaj har afluret dem. Denne Erich Lakaj er iøvrigt udbygget til at være en slags identifikationsobjekt, en betragter, der kan føre os med rundt, og som vi gerne ville tillægge mere holdning og indignation, end han rent faktisk får lov at vise. Det er ham, der får ideen til spasen; han leger med og forskrækkes på et tidspunkt da legen er ved at blive farlig for Baronens (og dermed for ham selv). Han leder og fordeler morskaben på Jeppes bekostning. Han ser alt og kommenterer så lidt som muligt. Men han samler Baronens op fra gulvet i slutningens druktur.

De stærkeste tilføjelser er dog sket for at

sandheden bag Jeppes Paradis-historie i slutningen, er puttet ind hist og pist i filmen som en bissekrammer, der hele tiden synes på vej til at kommentere handlingen. Det sker ikke. Men i slutningen skal han bidrage til filmens gennemgående tone ved også fysisk at få Jeppe i gulvet. Der er ingen forsonende momenter. Selv små scener skal understrege tonen. Benny Bjerregaards »under-lakaj« må jukke i lort til anklerne (i nærbillede) for at hente Jeppe på møddingen, maden skal sjaskes ud over det hele, lortet tørres af på husmuren, og Nille og børnene stilles op i et billede, der er som hentet ud af en sovjetisk film anno 1955 om

hed, det eneste, der virkelig skiller ham fra hoben og især fra Jeppe. Gårdens folk, der trykker næserne flade mod ruden for at følge spillet i Baronens værelse, ville have spredt skandalen ud over hele egnen, som man nu må formode at de spreder historien om Jeppe i Baronens seng og derved gør den omværende Magnus og hans korrektion i slutningen overflødig?

Jeg kan ikke se, at »Jeppe på Bjerget« har muligheder for at blive det store folkelige nummer endsiges en rigtig vedkommende film. Den er for misantropisk, for ubarmhertig i sin konstante gåen stik imod den forsonende humor, og den er i midterafsnittet ikke fri for at kede, trods forsøg på at live det op med udbygningen af Jeppes drillerier overfor musikanterne og med lakajernes løslupne deltagelse i festen.

Der er mange danske klassikere, som savner deres endelige filmatisering. »Der var engang«, »Elverhøj«, »Præsten i Vejlbj«, »Hosekrammeren« o.s.v. og det må vel stå klart, at det bliver sværere og sværere at skabe adækvate endsiges relevante filmatiseringer af de mest klenodie-agtige klassikere. Spørgsmålet er, om det ikke også er tilfældet med »Jeppe på Bjerget«. Kan den ikke bære en filmatisering i den traditionelle, komiske udgave, hvad er der da tilbage af den kyniske historie? Jeg kan beundre forsøget på at finde svaret. Ikke mere.



Kurt Ravn, Søren Carlsbæk og Jørgen Klos bag Margrethe Koytu og Buster Larsen

understrege de sociale og moralske forskelle personerne imellem. Jeg har nævnt ridefogedens afstraffelse af bønderne i marken. Nævnes bør også understregningen af Jacob Skomagers hensynsløse udnyttelse af bøndernes drikkældighed. Poul Møller spiller ham stærkt og det sker i tunge, mættede billeder af lavloftet gridskhed og gnidder. Samtidig har Rostrup understreget det ved at indføje endnu en person, nemlig Jacob Skomagers gamle mor, der i sin seng krammer pengekasen og som veltillfreds skåler med sin søn, da han har narret alle pengene fra Jeppe. Disse stærke tilføjelser kommer hyppigst frem i filmens tone, der er rå og ubarmhertig. Den forskrækkede tydeligvis det familiepublikum, jeg så filmen sammen med. Der er ingen jovialitet eller kolorit over drikkeriet, møddingen er stinkende konkret, spisescenen er ulækker, og det får endda være. Men scenerne med Nille er ubarmhertige. Her er ingen mindelser om folkekomediens Xantipper. Nille er en husbondemishandler af ledeste art, og hendes jamren ved Jeppes galge gør hende kun endnu værre. Manden Magnus, der afslører

den store fædrelandskrig, da Jeppe føres bort til rettergangen.

Et kuriosum er Jeppes afsked med sine børn og dyr, da han er blevet dømt til døden. Den er, som den spilles og filmes, på grænsen til det ægte bevægende. Når den forbliver på grænsen er det naturligvis fordi vi aldrig lærer Jeppe at kende i forhold til hjem, børn og dyr. Vi ser ham hjemme i en række halv-nære eller nære billeder, der kun fortæller om hans forhold til flasken og til Nille. Vi ser ham aldrig i totaler i egentlig funktion. Det er synd, når vi nu skal føle lidt med ham i sidste del af filmen og iøvrigt acceptere den intellektuelle accentuering af det sociale svælg. For Baronens forhold til sit »hjemmemiljø« er skildret anderledes omhyggeligt, og det endda til trods for, at vi ikke skal føle ret meget med den kølige skid, der kun i glimt viser andet end livslede, nemlig da legen er ved at kamme over og Jeppe truer med at stikke ham en på skrinet. Var det sket, ville Baronens have mistet sin værdig-

JEPPE PÅ BJERGET (Konge for en dag)

Danmark 1981. **P-selskab:** Nordisk Films Kompagni. Med støtte fra Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone. **P-leder:** Bo Christensen. **I-ledere:** Lene Christiansen, Christian Clausen/Ass: Michael Obel. **Instr:** Kaspar Rostrup. **Instr-ass:** Tom Hedegaard/Ass: Stine Monty. **Manus:** Kaspar Rostrup, Henning Bahs. **Script:** Birthe Frost. **Foto:** Claus Loof/Ass: Jesper Find. **Farve:** Eastman. **Lys:** Søren Sørensen, Michael Sørensen, Jørgen Kunz. **Grip:** Gunnar Nielsen. **Stills:** Rolf Konow. **Klip:** Lars Brydesen/Ass: Leif Axel Kjeldsen. **Ark/Dekor:** Søren Broom. **Rev:** Magnus Magnusson. Bjørn Hernes, Ivar Baunsgaard, Gary Gubbi Møller, Thorkild Slesbager. **Kost:** Ulla-Britt Søderlund (design), Annelise Siegstad. **Musik:** Erling D. Bjerno. **Tone:** Hans W. Sørensen, John Nielsen, Leif Jensen, Michael Dela, Nalle (= Carl Aage Hansen) **Make-up:** Annelise Lind, Elisabeth Bukkehave, Lene Henriksen. **Medv:** Buster Larsen (Jeppe), Henning Jensen (Baronen), Benny Poulsen (Sekretær), Axel Strøbye (Ridefoged), Arthur Jensen (Jacobæus), Claus Ryskjær (Peter Kane), Claus Nissen (Peder Hammr), Benny Bjerregaard (Severin), Kurt Ravn (Erik Lakaj), Johnny Eliassen (Morten Lakaj), Frank Andersen (Jacob Lakaj), Søren Carlsbæk (Søren Læssøe Lange), Ole Ishøj (1. baron), Ove Verner Nielsen (2. baron), Else Benedikte Madsen (Nille), Poul Møller (Jacob Skomager), Poul Thomsen (Moens Christoffersen), Eddie Karnil (Magnus Bissekrammer), Torber Zeller (1. bonde), William Kisum (2. bonde), Ingo Wentrup (Degn), Viggo Chr. Nielsen (Gammel inderstel), Lykke Jensen (Marthe), Anders Hüttel (Jens), Johnny Bengtsen (Niels), Henrik Grgic (Christoffer), Jørgen Klos (Lucas), Susan Warburg (1. kammerpige), Margrethe Koytu (2. kammerpige), Alf Maegård Klausen (1. musikant), Willy Jensen (2. musikant), Richard Nielsen (3. musikant), Jens Johansen (4. musikant), Helmut Wilke (5. musikant), Søren Steen (3. jæger), Mogens Nielsen (Køkkendreng). **Længde:** min., 2490 m. **Censur:** Rød, Udl: Nodisk. **Prem:** 16.2.81 - Palads + Scala (Aalborg) + Regina (Århus) + Kosmorama (Esbjerg) + Bio (Herning) + Scala (Holstebro) + Kino (Horsens) + Kosmorama (Kolding) + Bio (Næstved) + Palads (Odense) + Rådhus-Teatret (Randers) + Scala (Roskilde) + Kino (Slagelse) + Lido (Vejle) + Kino-Palæet (Viborg).

Samtale med Rumle Hammerich

»Cirkus Casablanca« er en dansk road-film. Her fortæller filmens tekniske instruktør i en samtale med Asbjørn Skytte om filmens tilblivelse

»Cirkus Casablanca« er en varm og ægte folkekomedie om tredierangs gøglerliv i dagens Danmark, et debutarbejde for samtlige involverede, der tegner til at blive den største publikumssucces for en dansk film siden »Rend mig i traditionerne«.

Denne samtale med filmens tekniske instruktør, Rumle Hammerich, handler om optagelserne, om ansvarsfordelingen og om filmklimaet i Det danske filminstituts regi.

Han gik ud fra filmskolen med tre års instruktøruddannelse sommeren 1979, men trods sine kun 26 år har Jens Peter »Rumle« Hammerich efterhånden adskillige års praktisk filmerfaring bag sig. Efter overstået realeksamen begyndte han som trommeslager i et rockorkester, og det førte videre til teaterkollektivet »De skjulte talenter«. Derfra gik vejen til et to måneders kursus i »basic film training« på The New York School of Photography, der udviklede sig til et helt års ophold i New York, hvor Rumle dels arbejdede i det danske konsulats filmdistribution, dels havde kontakt med den lokale filmbranche, og lavede en dokumentarfilm om en gademimiker for »Young Film Makers' Foundation«.

Ved tilbagekomsten til Danmark fik han straks tilbud om at komme til Frankrig som bryserassistent for Søren Sørensen på Henning Carlsens »En lykkelig skilsmisse«. Det førte videre til Risby-studierne, hvor Rumle arbejdede som assistent i halvandet år, bl.a. for Gabriel Axel på »Alt på et brædt« og den anden Gyldenkal-film, inden optagelsen på filmskolen. Her lærte han noget om teori og æstetik og vendte derefter tilbage til branchen, bl.a. som assistent for Henning Kristiansen på »Charly og Steffen«, samtidig med at han deltog i filmskolens manuskriptkurser.

Hvordan kom du med på »Cirkus Casablanca«?

Det var Morten Bruus, filmens fotograf, der kontaktede mig og fortalte, at Clausen og Petersen skulle til at lave en film, og spurgte om jeg ville snakke med dem. I første omgang tilbød de mig at instruere den, men det sagde jeg nej til. Mit kendskab til C&P var, at de var nogle meget stærke personer, som vidste hvor skabet skulle stå, som ville være svære at tyre, og som ovenikøbet var næsten dobbelt så gamle som mig. Så jeg

sagde, at det kunne de sikkert gøre bedre selv, men at jeg godt ville være med til at skrive manuskriptet om. Så Erik og jeg gik i træningslejr med det udkast han havde skrevet. Det var en kæmpe stor historie med en masse flash-backs og -forwards og en masse sidehistorier, som vi i flere omgange fik rensat ud i. Til sidst tog vi på landet sammen med Mogens Kløvedag og skrev det ned til den endelige version, som vi filmede efter, men som også viste sig at være for lang.

Gennem det samarbejde havde Erik og jeg fået følt hinanden så meget på tænderne, at vi blev enige om en arbejdsdeling på filmen. Jeg skulle fungere som et spejl for ham under instruktionen, således at jeg skulle vurdere om tingene virkede som vi havde aftalt, om vi fik de ideer igennem, som vi var blevet enige om. Det kunne være vanskeligt for ham selv at overskue, fordi han jo næsten hele tiden var med foran kameraet også. Samtidig var jeg den, der kunne løse de tekniske problemer, for den slags havde Erik slet ingen erfaring i.

Det var altså både dig og Clausen, der instruerede?

Ja, vi supplerede hinanden. Nogle gange var Erik trætt – det var jo en dobbeltopgave han var på som instruktør og skuespiller – og så var det mig der skubbede på. Andre gange var han i topform og fuld af energi, og så var det ham der skubbede på. Han har et utroligt overskud af ideer – det vælter simpelthen ud af ham – hvor jeg nok er mere jordbunden og praktisk.

Men det har hele tiden været Eriks film – det er hans liv og hans idé. Jeg var formidler i forhold til teknikken. Jeg har større erfaring omkring krydsklip og overspring o.s.v., og ved hvor meget man realistisk kan regne med at nå inden for produktionsplanen. Men hele holdet indgik i dette teamwork.

Hvilke tanker gjorde I jer omkring den omlægning fra C&P, som vi allesammen kender dem, til filmens lurvede gøglerpar?

Det er vel snarere en omstrukturering. De typer man kender fra deres shows, er det klassiske par: Den hvide klovn, som har overblikket og scorer alle pointene, og den dumme fyr, som det altid går ud over, samt det at Clausen hele tiden kører på politiske spidsfindigheder og spydigheder, som gør det hele morsomt, for selve showet er jo også

ret lurvet i virkeligheden.

Det ville vi naturligvis bevare, men samtidig slå C&P sammen, så de i filmen var lurvede gøglere, uden den politiske bevidsthed, som ikke ville virke troværdig hos personer, der var startet så lavt. I stedet skulle selve historien, hele det Danmark, vi ville beskrive, fungere som den hvide klovn og danne kontakt til disse to usle personer.

Det fungerer også flere steder, hvor filmen bliver kommenterende i sine billeder og i sin montage.

Vi arbejdede meget med noget, som Leif Petersen døbte »anden dimension«, en teknik, hvor man frit kunne klippe ud af scenerne og kommentere det der skete, uden at personerne havde noget med det at gøre. Når Charles f.eks. sidder i bilen og siger: »Folk elsker noget der er skidefarligt,« ville vi kunne klippe til en mand ved en pølsevogn, og fra »Folk elsker frihedsdressur« til nogle arbejdere der myldrer ind ad en fabriksport, der så lukkes efter dem. Dermed håbede vi på at opnå en slags dialektik, og vi filmede en hel del af den slags billeder, men desværre viste det sig mange steder under klipningen, at det ikke fungerede, men blev en showstopper.

Lå der ikke også en fare for at få for mange pegefingre ind?

Joh, men det var pegefingre ad bagdøren. Det var helt fra starten meget vigtigt for både Erik og mig, at filmen skulle kommentere samfundet, selv om det først og fremmest var en historie om de tre hovedpersoner. Det blev den mere og mere, men samtidig har den kommenterende teknik givet nogle af de bedste sekvenser i filmen, f.eks. den i parcelhuskvarteret med kontrasten mellem Eriks »Kom nærmere, mine damer og herrer, her skal De se fantasien i fri udfoldelse,« og billederne af de fantasiløse villaer. Det er noget af det, der er tilbage fra den der »anden dimension«, og for mig at se noget af det, der fungerer allerbedst.

Rumle Hammerich under indspilningen af »Cirkus Casablanca«



Der overholder I jo netop også tidens og stedets enhed.

Ja, det er rigtigt, og det er nok der det gik galt i de andre tilfælde. Vi ville genoplive Eisensteins modtageteknik, men vi fik det ikke arbejdet homogent nok ind i forløbet. Heldigvis kunne vi klippe os ud af det.

I får vist nogle sider af Danmark, som man normalt ikke ser på film, og som vel indeholder en politisk kommentar i sig selv?

Det skulle være en »on the road«-film, og det er klart, at en road-film må flytte sig hele tiden. Men vi ville også gerne vise, at det er et smukt og dejligt land, vi lever i.

Da vi rejste rundt her og viste filmen, fik vi ofte den kommentar, om den ikke var lidt for politisk, og det chokerede os egentlig, for ganske vist har vi den der dialektik, men der er jo ingen direkte politiske statements. Jeg tror den virker politisk på steder, som folk kender selv. F.eks. er ham bussemanden i storcentret en type, som folk kender, og ham sviner vi til, for ham kan vi ikke li'. Kommunalpolitikeren i Vordingborg vil vi også gerne svine til, for vi kan ikke snuppe sådan nogle typer. Jeg tror, at så snart man begynder at røre ved noget, der ligger tæt på folks egen krop, så går det også ind, og jeg tror det er vigtigt for dansk film, at vi begynder at interessere os for de ting.

Næsten alle biroller spilles af amatører, og virker i de fleste tilfælde forbløffende ægte. Hvordan har I fundet frem til dem?

Det var også en udvikling. I starten snakkede vi om, at det kunne være skægt med Jens Okking som politibetjent og Jesper Christensen som noget andet, men efterhånden som vi begyndte at lave prøver på de forskellige scener, fandt vi ud af, at det ville blive et alt for kraftigt spring fra Erik og Leif og Helle, som på et eller andet plan er amatører, og som i hvert fald er enormt autentiske. Så vi fandt ud af at vi dels ville bruge vennerne, dels finde nye folk. Da vi begyndte at prøve, opbyggede vi et videostudie, hvor vi arbejdede med rollerne, og det holdt vi fast ved hele filmen igennem. Vi tog rundt til amatørscener i Vordingborg, Næstved og Nakskov og inviterede til prøvefilmning på den gård, vi havde lejet. Her fandt vi frem til, hvem der havde lyst til at spille hvad. F.eks. kendte Erik en journalist på »Land og Folk«, som ville være god som tobakshandleren. Vi optog scenerne nogle gange, og bagefter satte vi os allesammen ned og så dem igennem. På den måde blev folk lidt mere trygge ved det her billedmedie. De kunne se sig selv og rette sig selv. Når vi så stod på banen, var de klar over, hvad vi ville opnå, og de havde derfor et meget større overskud til det andet med at stå rigtigt i lyset o.s.v. Amatører er måske ikke så gode til det ene og andet, men de har en entusiasme, som de professionelle af og til mangler.

Clausen er jo også maler. Skulle han have hjælp til den filmiske udformning af billedvisionerne?

Det at Erik er maler, gir ham nogle fortrin



Rumle Hammerich i pause under optagelserne

i forhold til os andre, der har trukket rundt med den socialrealistiske æstetik, som nu har floreret i mange år. Jeg har gået som assistent og været med til at lave sådan nogle billeder i lang tid, og det er klart at det sidder i én. Der kom Erik med et enormt forfriskende pust. Vi blev hurtigt enige om at denne films billedstil skulle være lige på og hårdt. Der måtte godt være fraser, og man måtte godt kunne se at ting var stjålet fra en spaghettiwestern eller fra en drama-dok-film. Den stil forfulgte vi hele vejen igennem – helt ud i lyssætningen, som er kørt så højt op, at højlysene kridter helt ud, og filmen står meget kraftig og lys i farverne. Der skulle være tryk på. Det er der jo også i det tøj, de har på, i den måde deres bil er malet på. I det hele taget sprudler de miljøer, de kommer rundt i, af liv og farver.

Tit havde Erik nogle bestemte billeder, nogle «darlings», som han gerne ville se i en scene. Disse billeder havde vi så som nogle punkter og byggede hele arrangementet og kameragangen op omkring dem. Montagen omkring kolonihaven, som er noget af den «anden dimension», består af faste billeder fra miljøet, og det er de ting som Erik holder af, og som han maler helt symmetrisk opbyggede billeder med en barnevogn eller et vindue med et sukkerbrudepar og en potteplante. Det var stilen, og den var en provokation både for Morten Bruus og for mig, men samtidig var det vores job at sørge for at det fungerede, at sammenhængen var troværdig.

På samme måde er der også fuld knald på lyden, så meget at den ind imellem virker overstyret. Det er vel også bevidst?

Jeg er ikke helt enig med Erik omkring den lydside, men jeg ved godt, hvorfor den er der, og jeg synes også at den er rigtig et langt stykke ad vejen. Miljøerne er visuelle og larmende, og det ville vi ikke prøve på at skjule eller lave om på. På samme måde med Eriks stemme, som jo ikke er hans normale stem-

me. Vi fik først penge fra instituttet til en uges prøveoptagelser, og der spillede Erik med sin egen stemme, men vi fandt ud af, at det slet ikke duede, fordi han lignede en sur skolelærer, som han selv siger. Han er altid fuld af historier og bruger en masse forskellige stemmer, og en af de stemmer har jeg altid grinet af, og det er den han bruger i filmen.

Filmen er kollektivt produceret. Hvad opnåede I ved det?

Vi ville være uafhængige af producenter. Fordi vi synes, at det er urimeligt, at en producent kan gå ind i en produktion med forholdsvis få penge, som han ikke engang selv har, og så derefter styre en hel produktion. Det ville vi ikke ligge under for, så vi tog skeen i den anden hånden og lavede et system, som kunne fungere.

Hvis vi gik i stå med en scene, kunne Erik og jeg forelægge problemet for hele holdet næste dag ved morgenbordet og hente hjælp fra de andre. Når vi var kørt træet og kom bagud, kunne vi holde et par dages pause og sende flere forskellige hold ud for at finde locations. På den måde fik vi det pusterum, vi havde brug for, og det ville man ikke kunne gøre på en normal produktion.

Vil det sige, at denne produktionsform faktisk gav jer flere optagelsesdage end normalt?

Ja, for vi var et mindre hold end normalt, fordi filmen fra starten havde denne road-karakter, og vi ikke ville ud med et tyve mands hold. Vi var kun ti på teknikken, og det gjorde at vi arbejdede noget langsommere, så fra starten havde vi afsat tolv uger til optagelserne mod normalt ni.

Det at en privat producent med ganske få midler kan sidde og styre en produktion (hvilket I altså har undgået), mener du at det er noget, som Filminstitutet bør gøre noget ved?

Det synes jeg sådan set godt at de kunne.

Man burde holde op med at vurdere en film ud fra om den spiller sig hjem, for det gør næsten ingen mere. Siden man fik bevilget de ekstra otte millioner kr. sidste år, er der faktisk kun lavet én film mere end året før. Og hvor er de penge blevet af? De er bl.a. gået til at producenterne har skåret deres finansielle andel i filmene ned. Hvis der sættes kommercielt, bør instituttet kræve at den private producent hoster op med en på forhånd fastsat procentdel af budgettet, og vil han ikke det, må man tage konsekvensen og fuldfinansiere.

Hvis vores film spiller sig hjem, hvad der er noget der tyder på, og hvis vi får overskud, så skal de penge stå som en garanti, således at vi ikke næste gang skal stille nogens hus som sikkerhed, således at vi kan risikere en total fiasko uden at nogen skal gå fra hus og hjem, som jo ellers er den trussel der hænger over hovedet på filmarbejderen. Vi vil ikke være med til at betale en eller anden producents kontordamer for at sidde og lave alt muligt andet, for sådan er det i realiteten.

Er det jeres mål at Casablanca-firmaet skal blive så etableret, at I kan aflønne folk på årsbasis?

Nej, vi vil ikke have et firma, der er større, end at det kan være i håndkuffert. Vi vil gerne have sikkerhed for at kunne kaste os ud i vilde projekter, og hvis det går godt, vil vi også gerne sætte andre folk i gang og opbygge en gruppe med fælles interesser, folk som 'trippere' på de samme ting.

Hvor går din egen filmkarriere henad nu?

Jeg vil naturligvis gerne blive ved med at arbejde med film. For tiden er jeg i gang med at skrive egne manuskripter og skrive med på andres og give gode råd. Samtidig klipper jeg film – trailere og kortfilm, og jeg springer ind alle mulige steder. Jeg bliver tit spurgt om, hvornår jeg går i gang med min egen film. Det gør jeg lige så snart jeg har den historie, som jeg er parat til at gå gennem ild og vand for. Men jeg opfatter først og fremmest mig selv som filmmager, og jeg har faktisk hele tiden noget at bestille.

Og det kan du godt leve af?

Ja, man kan jo i hvert fald ikke leve af selv at lave film – med de lønninger som instituttet sætter monopol på. Det er fuldstændig urealistisk, hvad de mener en instruktør må tjene, f.eks.

Man hører jo groteske historier om instruktører, der samtidig med at deres film lige har haft premiere, og folk strømmer til, må gå på bistandskontoret efter hjælp.

Ja, og jeg synes det er underligt, at instituttet interesserer sig så meget for, hvad filmarbejderne tjener, og sætter rammer for hvor meget en instruktør og en lydmand osv. skal have. Så burde de også begynde at se på, hvad en Jens Okking får for at medvirke i en film, for det er helt ublu. Men det er der ingen der tør. Det mindste man kan forlange, er en ordentlig håndværkerløn, og det er hvad jeg vil satse på.

Pæredansk road-film

Ul S. Jørgensen anmelder »Cirkus Casablanca« – »en middelmådig og dog talentfuld film«



Erik Clausen, Helle Fastrup og Leif »Sylvester« Petersen

Der er naturligvis mangfoldige grunde til, at Clausen og Petersens første film er blevet så forholdsvis rimelig og seværdig, som den faktisk er, men umiddelbart synes den vigtigste grund at være dens miljø eller grundtema, nemlig rejsen. Utallige, fortrinsvis amerikanske, film – fra westerns til truckerfilm – har med held anvendt dette tema, og det er sikkert derfor, der er noget amerikansk over »Cirkus Casablanca«. Den sikkerhed overfor miljøet og overfor landet, den lægger for dagen, er umiskendeligt amerikansk. Og med mindre man kender dette gøglermiljø, er disse rodløse, evigt omflakkende lykkejægere os bedst kendt fra amerikansk film.

Men Clausen og Petersens film er også pæredansk. Den følger to gøgleres rejse fra provinsby til provinsby gennem den danske sommer. Den ene, Charlie, spillet af Clausen, tilbringer vinteren i sin cirkusvogn på en skrammelplads, mens den anden, Ib Sylvest, spillet af Petersen, fører en mere borgerlig tilværelse som vinduespuddser.

Ved sommerens begyndelse drager de to ud i landet fulde af forhåbninger og gode ideer. For Charlie er den store drøm at købe en kanon og optræde med Ib som kanonkonge. Men for at få penge til udbetalingen, må han tage job som patentvaskesvampemonstratør i et indkøbscenter. Denne borgerliggørelse er dog mere, end Charlie kan tage, og han går i protest og må – endnu engang,

impliceres det – opgive sin store drøm. Undervejs samler de blafferpiggen Laila op. Hun bliver deres hjælper og kommer snart til at varme seng for den charmerende og besnakende Charlie. Hun har dog svært ved at acceptere landevejsslivets love og skuffes over, at Charlie også underholder sig med andre damer. Gradvist glider hun over til den mere pålidelige Ib.

Egentlige engagementer får de sjældent, så de optræder mest på gader og veje, hvor politiet hele tiden forfølger dem. En enkelt gang opsøger Charlie sin fraskilte kone og sine børn; men konen har besøg af sin ven og har ikke tid til Charlie, specielt ikke da det viser sig, at han faktisk blot er kommet for at låne penge. Endelig bliver de af en provinsborgmester engageret til at underholde ved en byfest, men de bliver kaldt bort til en gammel vens begravelse, så eftermiddagsforestillingen går fløjten. Borgmesteren går dog modstræbende med til at lade dem optræde om aftenen, men Charlies dilettantiske trylleforestilling, som måske nok ville have kunnet gøre sig udendørs på en sommersøndag, falder til jorden i den sterile forsamlingshusatmosfære, og han pibes ud. Han trøster sig med en af provinsbyens barmsvære fruer, men hendes mand opdager det og hævner sig ved at brænde Charlies bil og cirkusvogn af. Ved filmens slutning betjener Ib og Laila lykkehjulet i et tivoli, og Charlie går rundt og stepper på et medbragt

bræt, mens hans mindreårige søn spiller på spiseske. Sådan gik der altså endnu en sæson for et gøglerpar – en sæson, der var endnu ringere, end den plejer at være.

Filmens styrke ligger dog ikke i denne temmelig episodiske handling, men derimod i dens miljøbeskrivelse og i dens stemning. Clausens Charlie er den evige optimist, der hele tiden kan finde på nye smarte måder at tjene penge på, som dog sjældent giver noget resultat. Altid hænger han i en offentlig telefon og forsøger på at skaffe engagementer eller at låne penge. Ib derimod fordriver tiden med at læse tegneseriehæfter, spille på enarmede tyveknægte, og slet og ret kede sig.

Mellem disse to mænd forsøger Laila, strålende spillet af Helle Fastrup, at finde et ståsted. I begyndelsen virker hun meget naiv og provinsiel, men efterhånden vinder hun på grund af sin snarrådighed og sit overlevelsesinstinkt de to mænds såvel som publikums respekt og kærlighed. Hun er den eneste tilnærmelsesvis positive skæbne i filmen, idet hendes tilværelse med Ib ved lykkehjulet (!) må siges at være et fremskridt fra det hårde rockermiljø, hun viser sig at komme fra.

Landevejstilværelsens formicamiljø og kedsomhed er godt fanget ind. En stor del af filmen foregår på tankstationer, hvor man holder tankpasseren hen med snak og stjæler et par liter olie, på cafeterier, hvor grillede papkyllinger og bajere er de største delikatesser, og på værtshuse, der er de eneste levende steder efter fyraften i de små provinsbyer. Ofte er der en fin kontrapunktisk virkning mellem denne orkesløse tristhed og kedsomhed på den ene side og det smukke danske sommerlandskab på den anden side.

Alligevel sidder man tilbage med en fornemmelse af fadhed. Hvad var egentlig meningen med filmen? Ville den blot skildre to aldrende andenrangs gøgleres nedadgående karriere? I så fald er Charlie og Ib Sylvesters skæbner ikke interessante nok. Clausen og Petersen har faktisk trukket for store vekslere på deres egne personligheder. Skønt de begge er velspillede og troværdige forbliver de bipersoner, kun Laila bliver et helstøbt, interessant menneske. Dette misforhold mellem filmens ægte og fængslende miljøbeskrivelse og dens noget tyndbenede og uafklarede indhold gør, at »Cirkus Casablanca« kun er en middelmådig – men talentfuld film.

UL S. Jørgensen.

CIRKUS CASABLANCA

Danmark 1980. **P-selskab:** Casablanca 80. Med støtte fra Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone. **P-leder:** Lise Lense-Møller. **Instr:** Erik Clausen. **Teknisk instr/Instr-ass:** Rumle Hammerich. **Manus:** Erik Clausen, Mogens Kløvedal, Rumle Hammerich. **Script:** Camilla Skousen. **Foto:** Morten Bruus Pedersen. **Ass:** Søren Berthelin. **Farve:** Eastman. **Lys:** Leif Barney Fick. **Stills:** Roald Pay. **Klip:** Anders Refn. **Ark:** Søren Danielsen. **Musik:** Leif »Sylvester« Petersen. **Tone:** Morten Böttzauw. **Ass:** Morten Degnol. **Medv:** Erik Clausen (Charles), Leif »Sylvester« Petersen (Sylvester), Helle Fastrup (Laila), Niels Skousen, Eva Krogh, Ulla Koppel, Dagmar Andreasen, Isabella Hammerich, Kaj Søgaard. **Længde:** 2645 m, ca. 96 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Europa. **Prem:** 27.2.81 – ABCinema + Cinema 1-6 + Bio Trio + Scala (Århus) + Palæ (Aalborg) + Fønix (Odense) + Saga (Esbjerg) + ABC Teatret (Horsens) + Scala (Næstved).

Close up

Det gjaldt om at nå det sidste tog

François Truffaut fortæller om »Den sidste Métro«, Keith Keller refererer

François Truffaut, 49, mager, intens, men som sædvanlig elskeligt forekommende, tager trods travlhed med forberedelserne til sin næste film imod i sit bibliotekslignende arbejdsværelse i Les Film du Carosse's kontorer i den idylliske blindgade Rue Robert-Étienne, fyrré skridt til den ene side fra de store modehuse og fyrré til den anden fra Champs Élysées, hvor hans »Le Dernier Métro« har fyldt en af de største biografale siden november sidste år – med bestandigt nye tilføjelser på reklameskiltene udenfor om, at filmen nu er belønnet med en halv snes César'er og nu Oscar-nomineret, etc., etc. François Truffaut svarer præcist på alle spørgsmål, der i forskellige retninger nærmer sig ham selv og hans films personer,

Nestor Almendros er nok engang Truffauts foretrukne fotograf



skuespillere, andre medskabere og emnet, der som bekendt er parisisk teaterliv under den tyske besættelse 1941-44:

»Med 'Den sidste Métro' opfyldte jeg tre af mine egne ønsker: Jeg ville bevæge mig i et teaters kulisser uden selv at skabe teater (det har aldrig været min ambition), jeg ville genskabe besættelsestidens stemninger (jeg var kun dreng dengang og gik kun i teatret til skolescenens opførelse af Molières »Den gerrige«), og jeg ville give Catherine Deneuve en rolle som en voksen kvinde med et ansvar – un rôle de femme responsable – som hun længe havde været moden til, men ikke fået, fordi hun var hængt op som en ikon, et sted mellem helgeninde og Chanel-reklame«.

»Sammen med Suzanne Schiffman, der selv gjorde »den jødiske erfaring« som lille pige under krigen, gik jeg nøje gennem avisernes teaterreportage fra krigsårene og læste, hvad jeg kunne af memoireværker om emnet. Særlig meget stof hentede vi fra Jean Marais' erindringsbog »L'histoire de ma

vie«. Resultatet skulle blive en kærlighedshistorie og en spændingshistorie, som vi ville skulle udtrykke vores aversion mod enhver form for racisme og intolerance, men også vores dybe hengivenhed over for dem, der har valgt skuespillernes erhverv, og som udøver det under alle tilværelsens omstændigheder«.

»Min første idé om at lave netop denne film fik jeg i 1975, da jeg skrev forordet »André Bazin, l'Occupation et Moi« til en samling af den store filmkritiker og filmessayists ord om »Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance«. Det er rigtignok en kritiker af en ganske anden støbning, jeg har anbragt i min film, hvor han hedder Daxiat. Daxiat var faktisk det en enkelt gang anvendte pseudonym for kritikeren Alain Labreux, der ikke blot var udtalt anti-semit, men som også udøvede stor magt over parisisk teater i krigsårene, hvor hans ord kunne betyde den tyske censurs velsignelse eller fordømmelse af snart sagt hver eneste teateropsætning«.

François Truffaut Instruerer Catherine Deneuve



»Jeg har ingen speciel model for Catherine Deneuves rolle som Marion, primadonnaen, der er gift med sit teaters tysk-jødiske eksil-direktør, der driver teatret fra sit skjulested under selve scenen. I den sidste er der til gengæld en i hvert fald indledende parallel i Louis Jouvet, der besluttede sig til at stikke af til Sydamerika via Schweiz, da den tyske Kultur-Beamter Otto Abetz lidt vel kraftigt havde opfordret ham til at sætte Kleist's »Catharina af Heilbrunn« op på L'Athénée-teatret«. Hvad angår figuren Jean-Loup Cottins, der i filmen fremtræder så sympatisk, men som alligevel bliver slået af sted af modstandsmændene efter Befrielsen, så har jeg mange modeller til ham, men først og fremmest Sacha Guitry, der frem for nogen overlevede på sine egne betingelser gennem mange små kompromis'er med tyskeres krav«.

»Titlen til min film skal naturligvis først

og fremmest antyde den spærretid, der krævede meget tidlig afvikling af teaterforestillinger og alt andet liv, der krævede færdsel på gader og stræder. Det gjaldt om at nå det sidste tog. I 1941 debuterede Jean Giono som teaterforfatter med »Le Bout de la Route«. Hovedrollen blev spillet af Alain Cuny, hvis lavmælte stemme inspirerede til disse ord i en populær sang: »Gå ikke og lyt til Alain Cuny, hvis du ikke vil komme for sent til den sidste Métro«.

»Suzanne Schiffman er selv model til den lille pige med jødestjernen, der så gerne vil i teatret, og som også kommer det, da hun vover at dække stjernen til med sit halstørklæde. Men skøjtejæger-modstandsmand-og-førsteelskeren, som spilles af Gérard Depardieu, er naturligvis ikke i det erotiske aspekt og heller ikke i den mere aktive modstandsrolle, nogen parallel til Jean Marais. Men ganske som i filmen var det Jean Marais, der hentede den nazistiske teaterkritiker ud fra en Montmartre-cabaret og gav ham bank«.

»Indlagt i filmen har visse anmeldere fundet, hvad de kalder citater fra gamle film – en silhouet hentet fra »Spillet regler«, en erotisk forfølgelsesscene fra »Les enfants du Paradis«. Men jeg kan ærligt sige, at jeg ikke

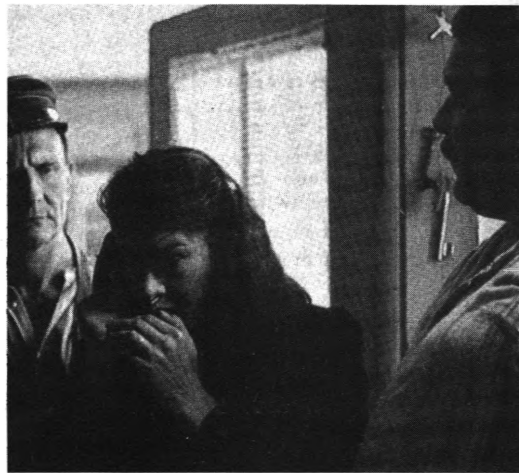
har været mig disse lån bevidst. Dog lever visse film naturligvis i mit sind som alle andre menneskelige erfaringer, jeg må have lov at øse af. Jeg er blevet spurgt om Jean-Pierre Kohut-Svelko's teaterscenografi til stykket, der opføres i filmen er hentet fra direkte forbilleder. Nej, de er bare skabt i datidens stil og ånd. Hvad angår stykket, filmens lille trup opfører, så er det virkeligt nok: det hedder »La Disparue« (Den forsvundne kvinde), og er skrevet af den norske Karen Bergen«.

»I min film forekommer en scene, hvor teatrets elektricitet svigter, og hvor man i stedet klarer sig med automobillygter, drevet af akkumulatorstrøm. Dette forekom i virkeligheden i 1944 på Théâtre de la Michodière under en opførelse af Jean Anouilh's »Rejsende uden bagage« med Pierre Fresnay i titelrollen. På den tid lukkede teatrene meget tidligt. Den sidste Métros afgang fra centrumstationerne var sat til klokken 20.30«.

P.S. Filmene, François Truffaut påbegyndte indspilningen af den 1. april 1981 i Grenoble, har arbejdstitlen »La femme d'à côté« (Kvinden ved siden af). Hun spilles af den debuterende Fanny Ardant, og hovedrollen i dette kærlighedsdrama spilles af Gérard Depardieu.

føler ingen bitterhed over at hendes karriere og kærlighed blev afbrudt den gang. Sådan.

De små filmlande er blandt dem, der får en rimelig chance i Berlin. Schweiz havde således to film med i konkurrencen. Den allestedsnærværende Bruno Ganz spillede titelrollen i Kurt Gloor's »Der Erfinder« om en snedker, der opfinder et larvefodssystem, kun for at opdage, at militæret har haft samme idé, men bedre økonomiske muligheder for at realisere projektet. Filmene var pænt lavet, og mere end nydeligt spillet, men det er måske ikke lige den historie, der med uimodståelig kraft trækker folk hjemmefra



»Das Boot ist voll«

Berlin 1981

En udmærket festival, skriver Jørgen Bonnén Oldenburg

Når man vender hjem til Danmark, ganske tilfreds med udbyttet af sin deltagelse i årets Berlin festival, mødes man til sin undren af beklagende sukke og medfølende blikke. Det har nok stået slemt til dernede, har folk forstået, filmene var ringe, arrangementet en skandale, Berlinalen ligger for døden, eller burde anstændigvis tage livet af sig.

Skudt forbi, venner! Filmfestivalen i Berlin er faktisk et livfuldt, kraftigt ekspanderende foretagende med spændende film, fornuftige forevisningsrækker, relevante præsentationer af filmproduktionens og filmhistoriens kommercielt oversete værker etc. etc. Hvoraf da det dårlige rygte, Berlin festivalen bærer rundt på? Jo, i modsætning til Cannes savner Berlin glamour, spænding, stjerner, nyheder, alt det, der gør sig i medierne.

Berlin er bare saglig, og udover det kejtede buk, den gør for filmkunstens indbyggede kommercielle sider ved at arrangere en konkurrence, let forkølet og ikke spor spændende, så ser den sin – i mine øjne fortjenstfulde – mission ved også at præsentere eksotiske og eksperimenterende film i »Internationales Forum des jungen Films«, en serie med årets mest væsentlige tyske film, en retrospektiv serie omfattende producenten Michael Balcons kendteste værker, en præsentation af film fra de sydøstasiatiske lande og endelig, til orientering, en række film, som af formelle, men ikke af kvalitetsmæssige

grunde, ikke kunne vises i konkurrencen. Festivalen behøver ikke at skamme sig over sine arrangementer.

Berlins problem er simpelthen, at der er for mange filmfestivaler og for få film af en kvalitet og en karakter, der passer til den forsamlede verdenspresses forventninger. Som enhver regelmæssig biografgænger vil vide, er tallet af indiskutabelt fremragende film forholdsvis begrænset, og festivalkonkurrencerne bliver derfor i virkeligheden det mindst spændende i arrangementets totale filmudbud, et lidt blegstøttet prestigeforetagende, hvor det dog af og til kan lønne sig at aflægge en høflighedsvisit.

Men for nu at omtale filmene i den rangfølge, Berlinalen direkte og indirekte præsenterer dem i, skal det om konkurrencefilmene siges, at de østeuropæiske film var forholdsvis talrigt repræsenterede med produktioner fra USSR, Polen, Ungarn og Bulgarien, nettede uden at være pralende, typisk østeuropæiske i deres mismodige skildringer af problematiske figurer.

Folkerepublikken Kina deltog med en rørstrømsk historie, et spinkelt melodrama »Kom tilbage, svale«, hvis mest interessante aspekt var den holdning til kulturrevolutionen, filmen docerede. Dens ædle hovedperson, en begavet mediciner, bliver sendt til ideologisk omskoling i Mongoliet, og da hun nu, efter godt tyve år, kan vende tilbage til Shanghai som en renset kvinde, er hun tilfreds med at blive rehabiliteret politisk og

og hen bagest i køen ved billetthullet. Den anden schweiziske film, Markus Imhoofs »Das Boot ist voll«, var langt mere vedkommende i sin bitre beskrivelse af den modtagelse, der bliver en tilfældigt sammenbragt gruppe tyske flygtninge til del, da de under krigen har held til at krydse grænsen til Schweiz. Imhoof er vred på sit lands legendariske neutralitet, og filmen knytter sig derved til den række af mere eller mindre klart formulerede nationale selvpogør, som er et så karakteristisk træk ved den nye schweiziske filmkunst.

Der er et tydeligt ubehag at spore i mange af disse film, over veljergetheden, over lukketheden udadtil og selvtilstrækkeligheden indadtil. Optagetheden af de nationale forudsætninger og muligheder mærkes både hos Goretta og Tanner, men lykkeligvis har de ofte kunnet udtrykke den i en historie, hvis menneskelige aspekter nåede ud over grænsen. Det samme gælder Imhoof, som tidligere har lavet bl.a. en film om rodløse unge, »Fluchtgefahr« og en næsten helt vellykket trekantshistorie, »Tauwetter«, og den præmie, juryen tildelte ham, var bestemt meget fortjent.

Det kan man desværre ikke sige om festivalens førstepris, der tilfaldt Carlos Saura for »Deprisa, deprisa« (Hurtigt, hurtigt). Saura har her opgivet sin karakteristiske, surrealistiske fortælleform og beretter uden påviselig personlig farvning af stoffet en ordinær historie om fire unge, der lever af røverier. Saura er jo en erfaren instruktør, og der er ingen formelle fejl eller tekniske ubehjælpomheder i filmen, som dog i sin anonymitet og sin påfaldende perspektivløshed

forekommer totalt interesseløs og under ingen omstændigheder en guldbjørn værd. Man skulle tro, at brydningerne imellem det gamle og det nye Spanien, der tidligere har rumlet i de Saura'ske film, nok var et emne i en sådan udvikling, at det måtte kunne inspirere ham til mere engagerede værker. Endnu en beskrivelse af unges indholdsløse og principløse tilværelse, oven i købet realiseret uden medfølelse eller indignation eller frygt virker i dag kun trivial og meningsløs. Så var der en helt anden følelsesmæssig styrke bag Kay Pollacks »Barnens ø«. Jeg skal ikke kunne sige, i hvor høj grad den i sine udsagn og pointer støtter sig til den Jersild-roman, den bygger på, men under alle omstændigheder fremtræder filmen med sin fortvivlede og fortvivlende skildring af et barns kamp for at retfærdiggøre sin eksistens og finde en slags identitet som en meget Kay Pollack'sk film, den naturlige fortsættelse af »Elvis! Elvis!«. Drengen hedder nu Reine, han er i alderen umiddelbart inden puberteten og undersøger hver dag sig selv, skrækslagen af frygt for at finde de første kønshår, symbolet på den voksentilværelse, han kun kan opfatte som endnu mere forfærdelig end den, han nu lever. Reine kommer i løbet af den sommer, hvor han lever på egen hånd, igennem en række typiske, indbyrdes meget forskellige miljøer, der alle kun har det sørgelige fællestræk, at de ikke behøver Reine nær så stærkt, som han behøver dem. Filmen slutter lykkeligt, for så vidt som Reine affinder sig med, at han bliver ældre og alligevel vil leve videre – man spørger sig selv, hvorfra han henter sin styrke og kan kun opfatte det som fortvivlelsens mod. Filmen fungerer ikke på et realistisk plan, men den giver et uhyggeligt billede af verden, som den tager sig ud med et purungt menneskes øjne, farvede af desperation.

Det var også en pubertetshistorie, Rauni Mollberg præsenterede med sin »Milka – en film om tabuer«. Den var både langsom og repeterende og derfor ofte slemt kedelig, men Mollberg har nu en gang et egenartet talent, der nok kan gøre krav på, at man sidder hans film af. Med en besynderlig naturlig patos og en kødelighed, der er lige så fjern fra pornofilmenes fremvisninger af kønsdele, som den er fra en Bertoluccis sofistikeret antydende sensualisme, fortæller Mollberg om Milka, en 13-årig pige. Hun forelsker sig i den nabo, som hjælper med arbejdet på husmandsstedet, forfører ham i barnlig spontaneitet, forelsker sig så i ham og sørger, da der opstår et forhold mellem ham og hendes mor, der er enke. Filmen er vel ikke særlig god, men gennem alle dens fejl lyser en poetisk autenticitet, der kommer fra en mand, som ved noget om naturen, om mennesker og følelser og drifter. Filmens rituelle karakter kan få en til at tænke på Jancso eller Angelopoulos, men Mollbergs filmholdning er faktisk den modsatte. For ham er mennesker langt mere interessante end filmbilleder.

»Pigen fra provinsen« (La Provinciale) af Claude Goretta var festivalens største publikumssucces, og i sin lettilgængelige historie, sine sympatiske figurer og sin stilfærdige realisme ejer filmen da også nogle

kvaliteter, alle kan lide, og alle kan være bekendt at synes om. Personskildringen forekom mere nuanceret og mindre effektsøgende end den gjorde i »La dentellière«, og selv om en lidt mere skeptisk holdning til den entydigt sympatiske hovedperson måske ville have givet filmen lidt mere fylde, så er titelfiguren dog i Nathalie Bayes søde, kønne og lidt anonyme fremtoning en pige, man er villig til at tro på og interessere sig for, en fornuftig pige med en god opdragelse og en god uddannelse, netop en sådan pige, der efter nogen tids arbejdsløshed i sin hjemby, ville tage til Paris for at prøve at slå sig igennem der.

Det forhold, hun etablerer til Bruno Ganz, er også overbevisende i hver eneste detalje – hvis man ellers er villig til at tro på Ganz som fremstormende dynamisk forretningsmand i reklamebranchen (!) Bedre endnu er dog beskrivelsen af det venskab, hun opbygger med en arbejdsløs skuespillerinde. Angela Winkler giver denne figur både en desperation og en varme, der gør det forståeligt, både at hun begynder at ernære sig som prostitueret og at hun får succes. Forholdet imellem de to kvinder får i de to begavede skuespillerinders præstationer, en rigdom på følelsesmæssige forskydninger, der ikke behøver at formuleres i replikker for at stå lysende og bevægende klart. Det er underligt, at denne film slet ingen præmier modtog.

At prisen for bedste mandlige hovedrolle gik til Jack Lemmon for »Tribute« kan derimod ikke overraske nogen, for Lemmon leverer her igen et af disse portrætter, han er blevet specialist i, og som han (og publikum) kan på fingrene: New York'eren med succes udadtil og tomhed indadtil, manden der altid er ovenpå med en kvik bemærkning, men som nages af frygt for, at ingen i virkeligheden synes om ham.

Man kunne godt ønske sig mere originalt materiale for en skuespiller af Lemmons format, for »Tribute« er en lang række klicheer fra Broadways mest ligegyldige repertoire, en sentimental komedie om en mand, der

gerne vil lære sin 20-årige søn rigtigt at kende, inden han, faderen, dør af kræft. Personerne er postuler, psykologien ofres for en vittighed og sandsynligheden for nogle fede tårer, men Lemmon er naturligvis fremragende, omend på en underligt rutineret måde, der får en til at tænke beundrende på hans første præstationer af den type, reklamemanden i »Hektiske dage« eller kontoralfonsen i »Nøglen under måtten«. Lee Remick er også med, som Lemmons eks-kone og også hun sætter sig gang på gang ud over dialogens syntetiske karakter, men filmen er og bliver en klam fidus, konstrueret og beregnet, så man griner og græder på de rigtige steder. Filmen er fuld af følelser, men uden ægte liv.

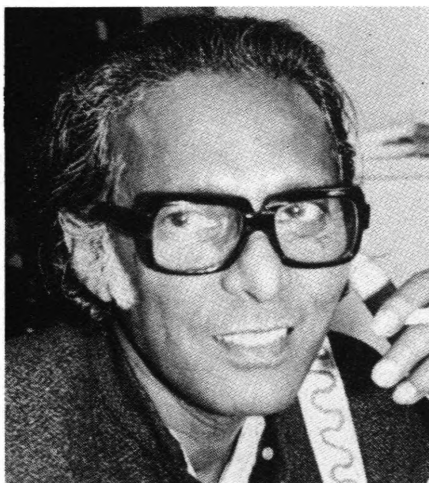
Mrinal Sen har i årevis levet forholdsvis ubemærket i skyggen af sin store landsmand Satyajit Ray, men synes nu at være på vej til at overtage Rays plads – i hvert fald i festivalsammenhæng. Hans »Anatomy of a hunger« er et ambitiøst flerlaget projekt om et filmhold, der i en afsondret landsby vil optage en film om den hungersnød, som under Anden Verdenskrig hærgede Indien. Emnet giver anledning til at præsentere et stort figurgalleri med en tilsvarende



Øverst Lee Remick og Jack Lemmon i »Tribute«; herunder Tomas Fryk i »Barnens ø«



righoldighed af problemer, ikke alle af lige stor interesse. Jeg kunne bedre lide »En dag som alle andre«, der blev vist i Cannes i 1980, men Sen er bestemt en instruktør med krav på opmærksomhed.



Mrinal Sen

Berlinalen dokumenterede også, at tysk film er i stadig vækst. Hvad der især er spændende, er det forhold, at væksten synes at ske over en meget bred front. Talenterne laver ikke kun raffinerede film til det intellektuelle publikum, men også velfortalte underholdningsfilm, som Peter Bringmann gør det med sin, med Lubitsch-prisen belønnede »Theo gegen den Rest der Welt«, en sjov og grov og letløbende beretning om en lastbilchaufførs jagt på sit stjålne køretøj.

Wolf Gremms diskutabel, men periodisk fremragende Kästner-filmatisering »Fabian« omtalte jeg i min Cannes 80-rapport i Kosmorama, men Gremm er bestemt et navn, man bør regne med i tysk film. Han, og ikke Fasbinder, burde have instrueret »Lili Marleen«. Robert van Ackeren er mere ambitiøs i sin trekantshistorie »Die Reinheit des Herzens« med en prægtig præstation af den fantastiske Elisabeth Trissenaar (den polske pige i »Berlin Alexanderplatz«) – historien vil være smertelig sand som et gedigent melodrama og samtidig i lighed med sine hovedpersoner holde en ironisk distance til sine egne følelser. Denne dobbelte holdning lykkes undertiden med spændende effekt, til andre tider løber den sur i sine egne raffinementer. Vellykket, nej men interessant, og det er næsten lige så godt.

Peter Fratzschers »Asphaltnacht« er både interessant og vellykket på sine egne, egentlig ret specielle præmisser. Filmen er et opgør imellem to unge generationer, den romantiske fra 1968, den der troede, at »Rock is bigger than all of us«, som en af personerne med mellemrum udtrykker det, og næste generation, punkerne med deres klarsyn og frustrerede idealisme.

Filmen foregår i løbet af en nat i et lurvet og desillusioneret, men stadigvæk søgende Berlinsk miljø, og som beskrivelser af henholdsvis de 30-årige og de 20-årige virker Fratzschers portrætter både nærgående og perspektivrige. Det er en lille, ikke særlig behagelig film, og det kan være svært at

skelne imellem de myter, filmens personer dyrker, og de klicheer, filmen selv falder for, men den rummer både intensitet og hudløshed og en underlig forvitret kuldslået romantik, der på en eller anden måde får filmen til at virke meget tidstypisk. »Asphaltnacht« er tankevækkende, snarere end medrivende, men det er en af de film, hvor man mærker et behov for at udtrykke sig, komme med et udspil og meddele nogle erfaringer, en sørgelig sjælden egenskab i en periode hvor der laves flere og flere film med mindre og mindre på hjerte.

I modsætning til Fratzscher kan en erfaren og god instruktør som Reinhard Hauff skuffe gevaldigt med en helt upersonligt kompetent instruktion af et Burkhard Driest manuskript (ham der skrev »Franz Blum«) med samme mand i hovedrollen. »Endstation Freiheit« er den gamle historie om en mand, der kommer ud af fængslet og skal til at etablere sig med en ny identitet, men filmen er så primitiv macho i sin næsegrus beundring for hovedpersonens formåen på alle områder, at det virker meget gammeldags, næsten komisk. Driest kan simpelthen det hele og gør det, mens Hauff filmer og klipper sammen, så det hele kommer til at tage sig pænt ud, undertiden elementært spændende, men som helhed totalt ligegyldig.

Blandt de nye tyske film var for mig imidlertid langt den mest spændende hollænderen Frans Weisz' »Charlotte«, en raffineret biografi over den tyske kunstnerinde Char-

lotte Salomon, der i Sydfrankrig, hvortil hun er flygtet fra nazismen, arbejder med sin kunst og sin nedarvede depressive disposition, mens hun mindes sin ungpigeforelskelse i sin stedmoders sanglærer.

Det kan lyde som et ret særegent problem, og filmen væber da også mange motiver sammen, men den gør det med en intensitet, der er lige så overrumplende, som den er ubesværet. Komplekse følelser gengives med en friskhed og en lidenskab der er karakteristisk for Birgit Dolls formidable præstation i titelrollen, og hun sekunderes fremragende af Elisabeth Trissenaar som stedmoderen og Derek Jacobi som sanglæreren. Weisz lever helt op til emnets krav om totalt engagement og skaber billeder af atmosfæremættet, ekspressiv kraft. Han vil måske erindres for en tidligere film, »Gangsterpigen«, som TV har vist for nogle år siden, men han har udviklet sig og fortjener med »Charlotte« virkelig et internationalt gennembrud.

Det kan være lidt af et lotteri, når man rejser til en festival, og sætter sig for at dyrke udenværkerne snarere end det, der officielt er hovedattraktionen. Det er klart, at der er mange nittere, mange ringe eller ligegyldige film. Men der er også mange uventede gevinster at få ved et arrangement af et sådant omfang, og så fordunkler glæden over dem heldigvis skuffelsen over alle de kedelige.

Næh, Berlin 1981 var skam en udmærket festival.

En fri kvinde

Hollywood satser på Claudia Weill, en fri kvinde i filmbyen. Ebbe Iversen har mødt hende i Stockholm

Titlen på Claudia Weills nye film er »Nu er det min tur«, og det kunne også godt være titlen på den energiske og målbevidste 33-årige amerikanske instruktørs egen tilværelse lige nu. Som erklæret feminist ville hun måske selv foretrække overskriften »Nu må det være kvindernes tur«, men under alle omstændigheder er Claudia Weill tilsyneladende midt i en lynkarriere af en art, som Hollywood hidtil har forbeholdt mændene. Efter en debutfilm, indspillet med gode venners assistance og et budget på bare 500.000 dollars, er hun allerede med sin spillefilm nr. 2 nået dertil, hvor den etablerede filmindustri satser på hende, og hvor hun instruerer navne som Jill Clayburgh, Michael Douglas og Charles Grodin.

Nu var Claudia Weills debutfilm heller ingen dusinvare. Den skulle egentlig kun have været en kortfilm, men voksede og endte som den kloge og muntre »Girlfriends«, som både blev samtaleemne på Cannes-festivalen i 1978 og succes i de amerikanske biografer. Inden hun nåede så langt, havde new yorkeren Claudia Weill studeret på Radcliffe, været medhjælper for still-fotografen på dokumentarfilmen »Revolution«,

der i 1967 beskrev hippiernes udfoldelser i San Franciscos Haight-Ashbury, studeret malerkunst hos Oskar Kokoschka i Salzburg, arbejdet som free-lance fotograf (lige som hovedpersonen i »Girlfriends«), instrueret kortfilm, TV-film og 20 afsnit af »Sesame Street« samt fotograferet, instrueret og klippet den Oscar-nomimerede dokumentarfilm »The Other Half of the Sky: A China Memoir« om en amerikansk kvindedelegations besøg i Kina.

Med »Nu er det min tur« om Chicago-matematikprofessoren Jill Clayburgh, der får rystet sin veltilrettelagte tilværelse af en affære i New York med den tidligere baseballspiller Michael Douglas, har Claudia Weill altså nu foretaget hoppet til Hollywood, og i en samtale med Kosmorama siger hun:

»Ja, det var faktisk et stort spring for mig. Pludselig var alle funktioner under optagelserne nøje definerede – man gør sit eget arbejde og absolut ingen andens – og jeg fik et meget større hold at arbejde sammen med, mens jeg på »Girlfriends« arbejdede mere privat sammen med gode venner. Men man vænner sig til de andre vilkår, selv om det

ikke er noget tilfælde, at man altid taler om *the film business* og ikke om *the film art*. At lave film er jo ikke som at skrive en roman, det er dyrt, og derfor er penge hele tiden en vigtig faktor. Men manglen på penge – som vi døjede med, da vi lavede »Girlfriends« – kan begrænse ens kunstneriske frihed lige så meget som det at arbejde inden for det etablerede system».

Med denne udtalelse kryber Claudia Weill diplomatisk uden om forlydender om, at hun faktisk havde visse problemer med produktionsselskabet Rastar, der ønskede at peppe »Nu er det min tur« op ved at klippe den om. Her havde hun dog et par stærke køns- og forbundsfæller i manuskriptforfatteren Eleano Bergestein (især kendt for romanen »Advancing Paul Newman«) og Jill Clayburgh, som under hele filmens tilblivelsesproces gik varmt ind for den, og om sine eventuelle problemer siger Claudia Weill mere generelt:

»Jeg ved ikke, om det gav mig ekstra besværligheder, at jeg er en kvindelig instruktør, for jeg har intet sammenligningsgrundlag – og hvis der var sådanne besværligheder, valgte jeg at ignorere dem. Men det er i den forbindelse tankevækkende, at i de seneste 30 år har de store amerikanske studier produceret flere end 7300 film, og af dem har 14 – fjorten – været instrueret af kvinder. Det har jo altid været sådan, at kvinderne passede børnene og hjemmet, så mændene kunne male billeder eller tjene penge. Hvis kvinderne begyndte at male billeder, blev de enten ignoreret eller straffet, de blev betragtet som *freaks*. De kvinder, som det faktisk lykkedes at blive kunstnere, stemplede man som afvigere – som lesbiske eller frustrerede gammeljomfruer«.

»Inden for filmverdenen hænger instruktørens rolle sammen med adskillige udpræget maskuline myter, f.eks. autoritet, magt og evnen til at håndtere penge. Sådan noget kan kvinder pr. tradition ikke. Lad gå med, at de maler et lille billede eller skriver et lille digt, men at finansiere en kvinde, som vil instruere en film, det er for meget! Det er klart, at man som instruktør skal have en vis autoritet, men den kan udmærket være stilfærdig og venlig – som hos en kvinde, der styrer husholdning og børn, for det kræver også en stor, men blid autoritet. Og i øvrigt har jeg i »Nu er det min tur« forsøgt at udtrykke, at man ikke må ofre sin moralske holdning for sin professionelle, men behøver begge, selv om det kan være hårdt arbejde at bevare dem«.

Claudia Weill betragter sig selv som venstreorienteret og stemmer på demokraterne, idet hun understreger, at man ikke uden videre kan sammenligne amerikansk politik med europæisk. Hun er ikke så begejstret for direkte politiske film, fordi de kun bliver set af folk, der i forvejen er enige, og om sine egne film mener hun, at hendes holdninger ikke ligger fremme i filmene, men bagved dem. Film skal beskæftige sig med livet, ikke med teorier. Dog fastslår hun uden omsvøb, at grundholdningen bag filmene er feministisk, men at denne feminisme ikke er af den ortodokse slags, fremgår af følgende udtalelse:

»Jill Clayburghs figur i »Nu er det min tur« tilhører *jeg-generationen*, og det vil sige, at hun er meget optaget af sig selv, sit arbejde og sin karriere, mens hun til gengæld ikke er særligt god til at lytte til andre mennesker. Derfor lever hun i et parforhold, hvor et vidt spillerum for begge parter er vigtigere end nærhed imellem dem. I en periode kan det være udmærket at have denne frihed, at give hinanden plads til karrieren og til at udvikle sig. Men så holder et forhold af den type op med at være emotionelt nærende. Der er ingen lidenskab, og det, der lignede frihed, begynder at ligne tomhed«.

»Dette er ikke en anti-feministisk betragtning, men simpelt hen en sand. I det lange løb er et mere tæt forhold nødvendigt for en kvinde, hun har et behov for en familie – i ordets videste forstand, det kan også være sammen med en anden kvinde – og for et sted, hvor man kan være sårbar, åben og helt sig selv. En sådan tilværelse behøver ikke at omfatte børn, end ikke nødvendigvis sex, men tryghed. Det kræver lige så hårdt arbejde, som en professionel karriere gør, og der er ingen modsigelse mellem dette og det at være et frigjort menneske, for min konstatering er ikke romantisk, men realistisk. Kvindebevægelsen har fortalt os, at det er godt, hvis mænd kan græde og være svage. Det er rigtigt, men det er også vigtigt for en kvinde at kunne, og det har man måske glemt lidt under kampen for frigørelse«.

Claudia Weill mener, at man realistisk må gå ind i et parforhold med åbne øjne, idet man gør sig klart, hvor meget man er villig til at give, og hvor meget man kan regne med

at få. Hun mener også, at ligestilling mellem kønnene fundamentalt er et spørgsmål om lige økonomiske muligheder, og at ligestillingen nok lettere kunne indføres i et generelt mere retfærdigt samfundssystem, hvor kvinder og børn ikke blev betragtet som en slags ejendom. Men selv om man ikke kan lave samfundet om med en film, kan man godt bearbejde tilskuernes holdninger:

»Eksempelvis er Colin Higgins' »Nine to Five« kunstnerisk set ingen stor film, men den er politisk meget vigtig som en populær komedie med et betydningsfuldt underliggende emne. Jeg tror på, at film kan påvirke folks meninger i det lange løb, og »Nine to Five« må få enhver chef til at tænke sig om, inden han næste gang sætter sin sekretær til at lave kaffe. Og så kan sekretærerne måske slippe for at skulle fungere som direktørernes kontor-koner«.

Alligevel er der lang vej til den reelle ligestilling, og selv om mandlige instruktører efter Claudia Weills opfattelse udmærket kan lave glimrende film om kvinder, er hun i den forbindelse lidt skeptisk over for slutningen i Paul Mazurskys »En fri kvinde«:

»At kvindens arbejde er lige så vigtigt for hende, som hendes mand er, er en god teori, men jeg tror ikke på, at den holder stik i virkeligheden. Jeg har selv flere veninder, som gik ud i en karriere, men kom til at føle sig vældigt splittede mellem karrieren og børnene – og i dag er de vendt tilbage til børnene og manden. Det bør selvfølgelig være muligt at have både børn og en karriere, men det er meget svært, og personligt agter jeg at holde en pause fra mit arbejde, når jeg

Coppolas Godfather

Efter en alvorlig finansiell krise i årets første måneder har Francis Coppola nu fået sin økonomi stabiliseret, primært takket være en investering på 8 mill. dollars fra en canadisk forretningsmand. Coppolas avancerede Zoetrope-studier i Hollywood er ikke mere i fare for at måtte lukke, og instruktøren kan fortsætte optagelserne til sin nye film »One from the Heart« om et kærlighedseventyr i Las Vegas.

Francis Coppolas økonomi begyndte at krakelere, da budgettet for »One from the Heart« svulmede op fra 12 til 23 mill. dollars, hvorefter en gruppe investorer trak 8 mill. dollars ud af projektet, og da de ambitiøse Zoetrope-studier samtidig svulmede op til 500 ansatte med en samlet ugeløn på 600.000 dollars. Projekter blev henlagt, f.eks. Wim Wenders' »Hammett«, og Coppolas over 30 mill. dollars dyre »Dommedag nu« har stadig ikke spillet sine

udgifter ind. Det så ud til, at Coppola var på falittens rand.

Men så kom hjælpen. Paramount betalte 500.000 dollars for et Zoetrope-ejet manuskript (thrilleren »Interface«) og gav desuden Coppola andre 500.000 dollars i rentefrit lån, 155 af Zoetropes ansatte gik frivilligt ned i løn, selskabets distribution af Abel Gances rekonstruerede »Napoleon« fra 1927 tjente 105.000 dollars ind, Coppola fik et anonymt lån på endnu 500.000 dollars, og først og fremmest gik den canadiske oliemillionær og storbygger Jack Singer med 8 mill. dollars ind som medproducent af »One from the Heart« og vil sandsynligvis etablere et mere permanent økonomisk samarbejde med Coppola – der hermed tilsyneladende har fundet den økonomiske Godfather, som han havde desperat brug for for at undgå en finansiell dommedag nu.

E.I.



Claudia Weill under indspilningen af »Nu er det min tur«

engang får et barn. Det betyder ærligt talt ingenting for mig, om jeg i mit liv får lavet ti film eller kun otte«.

Claudia Weill overser dog ikke, at mændene også kan have deres problemer. Om Jill Clayburghs samlever i »Nu er det min tur«, spillet af Charles Grodin, siger hun:

»Han repræsenterer en ny type mand. Han er fraskilt og har børn, og han lider stadig under skilsmissen. Han har sikkert haft et traditionelt ægteskab, hvor han forsørgede familien, og det har efterhånden gjort hans kone aggressiv og ham selv indeklukkede. De har formentlig begge lidt meget. Nu lever han i et for ham perfekt forhold med Jill Clayburgh – et helt frit og uafhængigt forhold med en kvinde, der næsten er som en god kammerat eller en kollega. Det vil han gerne fastholde, men måske er det i virkeligheden kun noget midlertidigt for ham, noget, han har brug for, mens han kommer til kræfter igen efter skilsmissen«.

Både Charles Grodin, Jill Clayburgh og Michael Douglas spiller i filmen med en afslappet naturlighed, som næsten har et improviserende skær, og det forklarer Claudia Weill således:

»Jeg giver skuespillerne udstrakt frihed, for film er samarbejde, og jeg vil nødtigt afskære mig fra de ting, som skuespillerne har at give mig. Udslynger man for mange ordrer, begynder skuespillerne at adlyde i stedet for at være skabende, så ofte giver jeg slet ingen instruktioner, når en scene optages første gang, men diskuterer den først med skuespillerne bagefter, inden de følger de optagelser. En meget vigtig del af instruktørens arbejde er at vælge de rigtige skuespillere fra starten, og Jill Clayburgh er

både en meget naturlig skuespillerinde med sans for humor og et ualmindeligt dejligt menneske. Tilsvarende har Michael Douglas nok macho-udstråling, men ikke på samme måde som f.eks. Clint Eastwood eller James Caan, for han tager den ikke selv alvorlig, men laver grin med den. Og humor er for mig en meget vigtig kvalitet«.



Film som er lavet over John Steinbecks noveller og romaner plejer at blive kommenteret i rigt mål her til lands. Af en eller anden grund blev Steinbeck særligt populær netop i Danmark. Da han i 1946 besøgte Danmark, bemærkede han at Danmark var det eneste land i verden – så vidt han vidste – som havde udgivet alle hans bøger.

Så meget desto mere grund til at kommentere »Lifeboat«, det eneste manuskript han skrev på bestilling, og med direkte henblik på filmproduktion. Filmen førte til et verita-

belt skænderi mellem Steinbeck og dens instruktør Alfred Hitchcock.

Efter at have set filmen skrev Steinbeck følgende brev til 20th Century-Fox Film Corporation:

New York

January 10, 1944.
Dear Sirs:
I have just seen the film »Lifeboat«, directed by Alfred Hitchcock and billed as written by me. While in many ways the film is excellent there are one or two complaints I would like to make. While it is certainly true that I wrote a script for »Lifeboat«, it is not true that in that script as in the film there were any slurs against organized labor nor was there a stock comedy negro. On the contrary there was an intelligent and thoughtful seaman who knew realistically what he was about. And instead of the usual colored travesty of the half comic and half pathetic negro there was a negro of dignity, purpose and personality. Since the film occurs over my name, it is painful to me that these strange, sly obliquities should be ascribed to me.

John Steinbeck

D. 19 februar samme år sendte Steinbeck følgende telegram til sin forlægger:

Mexico City

January 10, 1944

PLEASE CONVEY THE FOLLOWING TO 20 CENTURY FOX IN VIEW OF THE FACT THAT MY SCRIPT FOR THE PICTURE LIFEBOAT WAS DISTORTED IN PRODUCTION SO THAT IT'S LINE AND INTENTION HAS BEEN CHANGED AND BECAUSE THE PICTURE SEEMS TO ME TO BE DANGEROUS TO THE AMERICAN WAR EFFORT I REQUEST MY NAME REMOVED FROM ANY CONNECTION WITH ANY SHOWING OF THE FILM.

John Steinbeck

Det viste sig at være Hitchcock, der havde ændret manuskriptet efter eget forgodtbefindende. Steinbeck fik ikke opfyldt sit krav om at få sit navn fjernet i enhver forbindelse med filmen. Senere skrev han følgende om Hitchcock til sin forlægger:

»It does not seem right that knowing the effect of the picture on many people, the studio still lets it go. As for Hitchcock, I think his reasons were very simple. 1. He has been doing stories of international spies and master minds for so long that is has become a habit. And second, he is one of those incredible English middle class snobs who really and truly despise working people. As you know, there were other things that bothered me – technical things. I know that one man can't row a boat of that size in my store, no one touched and oar except to steer.«

Når DR nu viser filmen, så kan det kun være rimeligt overfor forfatteren at seerne også får hele historien om denne films tilblivelse.

Curt Gyde Sørensen
Løgstorgade 30 1.th.
2100 KBH Ø

Fra Nashville til Hollywood

Michael Blædel anmelder
»Honeysuckle Rose« og
»Coal Miner's Daughter«



Forudsætningen for »Coal Miner's Daughter«, »Honeysuckle Rose« og den hyppige anvendelse af country-musik i tidens amerikanske film er ikke Robert Altman's »Nashville«.

Forklaringen skal i stedet søges i to modsatrettede tendenser, der tog fart i 60'erne og krydsede hinanden i midten af 70'erne. Den ene tendens var rent kommercielt betinget, den anden sociologisk.

Efter flere år med vigende salgstal for den »rene« countrymusik besluttede pladeproducenterne i begyndelsen af 60'erne at »gå over«, det vil sige tillemppe musikken til beslægtede genrer som pop og rock for at sikre bredere radiodækning og et publikum nord for Mason Dixon Line. Det var et spørgsmål om ikke at lade sig definere til specielle radioprogrammer og en sektersk lyttergruppe. Siger den filosofi ikke danskerne meget, kan det være rimeligt at trække et eksempel frem fra en tid, da de musikalske afgrænsninger var særligt skarpe i USA, nemlig 1954, da Elvis Presley indspillede det sorte rhythm & blues nummer »That's All Right Mama«, arrangerede det i country-stil og peppede det op med en underliggende distinkt rockrytme. Ingen disc-jockey på de lokale stationer kunne rubricere dette stykke fusions-musik. Derfor spillede de pladen allesammen – og resten er historie.

Countrymusikkens bevidste udbrud mod en bredere stilblending havde god timing. Efter ungdomsoprøret og hippiebevægelsen, den økonomiske vækst, Vietnamkrigen og den begyndende uvished tog den amerikanske middelklasse et skridt til højre og søgte mod rødder, der lå dybere end San Franciscos visne blomster. Det stabile, det oprindelige, det autentiske USA, hvor fandt det bedre udtryk end i den genuine, hverdagsinspirerede, fundamentale amerikanske folkesang – countrymusikken med dens udtømmelige forråd af patriotisk sentimentalitet, hyldest til gamle dyder og moral blandet med skildringen af nationale legender? Det er de følelser, der kommer til udtryk i 50 procent af musikken fra Nashville. De øvrige 50 procent udfylder musikken enorme rummelighed med kritik og satirisk humoristisk slagkraft. For en stor nation med en ung historie er countrymusikken derfor et ægte folkeligt fundament, som Hollywood naturligvis har taget bestik af, og titlerne er blevet mange det sidste tiår.

Hvor forskelligartet inspirationen i virkeligheden har været, kan man kun registrere sporadisk i den danske filmimport, der har overset f.eks. både »Payday« med dens analytiske karriereportræt af et Nashville-idol og »Ode to Billy Joe«, der, uden anden sammenligning med »Lili Marleen«, bygger på en hitsang, nemlig Bobbie Gentrys million-sælger fra 1968. Desuden er en del road-movies ikke nået hertil, men »White Line Fever« og »Convoy« er utvivlsomt repræsentative for de sange, der følger lastbilchaufførerne og tager udgangspunkt i deres hverdag på landevejene.

Loretta Lynn valgte selv Sissy Spacek til hovedrollen i »Coal Miner's Daughter«, her synger Sissy Spacek titelmelodien i filmens sidste scene

Som karakteriserende underlægningsmusik fik countrygenren sit gennembrud i John Frankenheimers »I Walk The Line«, der begyndte som »An Exile«, men fik ny titel, da producenterne af kommercielle grunde forsynede den færdige film med en Johnny Cash-score. Nogenlunde samtidig benyttede Bob Rafelson kendte Tammy Wynette-ballader i »Five Easy Pieces« som signalement af den kvindelige hovedperson Rayette, spillet af Karen Black, og da Clint Eastwood begyndte at pausere fra Dirty Harry-filmene, nærmede han sig countrymiljøet og præsenterede etablerede navne som en slags gæstestjerner i TV-traditionen: Charlie Rich i »Every Which Way But Lose« og Merle Haggard i »Bronco Billy«.

I hele perioden har Nashvilles stjerner med voksende held søgt til filmen både som skuespillere og komponister. Kris Kristofferson som den mest prominente, samtidig med at hans »Me and Bobby McGee« med den kendte linie »Freedom's Just Another Word for Nothing Left to Lose« bar hele temaet i Monte Hellmans »Two Lane Blacktop«. Guitaristen Jerry Reed er blevet protegeret af Burt Reynolds i Smokey-filmene, og Dolly Parton, der mere end nogen anden har bygget musikalsk bro mellem syd og nord, har både en hovedrolle og sange i »9 to 5«. Endelig skal det for kuriositetens skyld nævnes, at Paul Schrader, der er fra Michigan, bruger Susan Rayes »Precious Memories« under indledningssekvensen i »Hardcore« – en ægte sydstatsballade til at illuminere det sneklædte calvinistbælte.

Fælles for flertallet af disse film er, at de mere eller mindre har »lånt« musikken. »Coal Miner's Daughter« og »Honeysuckle Rose« handler direkte om den – om musikens miljø, mennesker og baggrund. Engländeren Michael Apteds »Coal Miner's Daughter« begynder inde fra, amerikaneren Jerry Schatzbergs »Honeysuckle Rose« udefra. Den sidstnævnte tager fat, hvor Apteds film slutter, ude på turneen mellem stjernerne og publikum og midt i en virkelighed, der er som en countrysang.

Enten handler sangen om livet, eller også lever man som i sangene. Sådan er forholdet i »Honeysuckle Rose« mellem veteranen Buck Bonham og hans kone Viv. Han er altid på farten, og når han kommer hjem i pauserne, kan han klare det hele med en lille sang. »Alt hvad du behøver er bare at kunne huske teksten,« siger Viv hjemme på ranchen »Honeysuckle Rose«, og så benytter Schatzberg resten af vejen den traditionelle countrymusik til at karakterisere og endda formidle dette ægteskab. Ved den store lade-fest i indledningen synger de sig bekræftende ind på hinanden med Kris Kristoffersons »Loving Her Was Easier«, midtvejs, da Viv har opdaget hans utroskab med den unge Lily, går hun på scenen for at annoncere deres skilsmisse »for er det ikke det, en countrysang handler om?«, og til sidst genforenes de atter i duet på scenen.

Alle filmens følelsesmæssige højdepunkter kulminerer i første strofe på den sang, der indleder den følgende scene, og filmens smukkeste øjeblik kommer, da Buck sniger sig ind på scenen, mens Viv synger, og hun



Overst: Viv (Dyan Cannon) annoncerer sin skilsmisse fra Buck (Willie Nelson), t.h. Amy Irving som Lily. Herover: Willie Nelson

med ryggen til genkender hans guitarpick- ing og er klar over, at han er kommet tilbage.

Der er god mening i, at Viv først oplever Bucks forhold til Lily som egentlig utroskab, da hun ser dem synges deres kærlighedssang foran det store publikum, men ellers skal man ikke søge efter større sammenhæng i »Honeysuckle Rose«, der er meget løst skrevet, undertiden forvirrende klippet og med for mange diffust tegnede side figurer. Filmen fungerer ikke som en helhed, men af og til glimrende i de enkelte scener, vittigst og mest uforceret i den lange, impressionistisk filmede lade- og skovtursfest, der slutter ud på natten med billedet af Buck og Viv og deres 10-års dreng på vej hjem i lastbilen med drengens hest travende ved siden af. Der er også realistiske glimt af turnélivet, og der er heldigvis de rette skuespillere i centrum. Willie Nelson hviler solidt i sin egen autentiske personlighed og giver filmen professionel troværdighed, mens Dyan Cannon som altid er et under af umiddelbar erotisk udstråling og vitalt humør. Kommer »Honeysuckle Rose« ikke meget ned under sangene, bærer de to filmen, hvor den i øvrigt mangler det, der gør »Coal Miner's Daughter« til en væsentlig country-film.

Michael Apted har også haft et godt grundlag af arbejde ud fra. Filmen bygger loyalt på Loretta Lynns selvbiografi, der udkom i 1976 som genrens hidtil bedste doku-

ment. I Apteds filmatisering lever miljøet i de egne, der har rekrutteret så mange countrysangere: kulminedistrikter, spartanske landbrug, storfamilier i puritansk, kærligt sammenhold på forarmede livsvilkår. Her gror sangene selvfølgelig ud af disse menneskers traditionsbestemte hverdag, der for Loretta Lynn blev som alle andres, indtil hun var heldig at få en prøveindspilning igennem hos discjockeyen Bobby Day.

Filmens kvaliteter knytter sig især til den første time, hvor landlivets egen rytme i Kentucky-skovene er indfanget med stor fornemmelse, og hvor Apteds talent for præcis pointering i miljøet er ikke så lidt overraskende i betragtning af, at han kommer som en fremmed til det. En akavet bryllupsnat mellem den kun 15-årige Loretta og den noget ældre Doolittle, en begravelsesscene med hurtige nærbilleder af forknytte fysiognomier til et par strofer af »Amazing Grace«, eller meddelelsen om Loretas protegé Patsy Clines død ved flystyrt, lakonisk registreret over radioen – disse følelsesladede situationer skildrer Apted med diskretion i en sammenhæng, der kunne være blevet til sentimental ufordøjelighed.

Men sammenlignet med »Honeysuckle Rose« hævder »Coal Miner's Daughter« sig først og fremmest på ægteskabsskildringen. I Schatzbergs film er ægteskabet som en indsmigrende ballade, i Apteds film har det dybde og bliver større end sangen. Filmen portrætterer over et spand af 10-15 år dette forholds udvikling og modning, fra dets primitiveste begyndelse i sydstatsflækken Butcher Hollows rustikke trummerum til den dollarimprægnerede karriere på Grand Ole Opry i Nashville, og hvert år og hver oplevelse er den inspiration, der skaber Loretas sange, som det bliver understreget i slutningen, da hun gør come back på scenen med filmens titelsang og endnu en gang overbeviser publikum om, at hun er en af deres egne.

En film og en sang i selve hjertet af countrymusikkens historie og en del af den amerikanske kultur.

(Foto, næste side)
Filmens og musikens virkelighed smelter sammen, da Viv og Buck erklærer hinanden kærlighed gennem Kris Kristoffersons »Loving Her Was Easier«





Willie Nelson: Entertainer of the Year

Michael Blædel ridser et portræt af en ny stjerne i Hollywood

Der falder et kvikt replikskifte i optakten til »Honeysuckle Rose«. I turnébussen siger orkestrets oldtimer Ramsey Garland (Slim Pickens) til Buck Bonham (Willie Nelson): »Do you remember when we first started out. We had nothing but a guitar and a hard on.« Og Buck replicerer: »Well, now you only have the guitar.«

Så vidt er det næppe kommet for Willie Nelson, men han er unægtelig ved at være veteran, skønt hans succes er af ny dato. Det er ikke ti år siden, han tog afsked med Nashvilles etablerede musikcentrum for at vende tilbage til sit udgangspunkt i Texas. I Nashville fik Willie Nelson aldrig rigtig succes hverken som sanger eller musiker. Hans individuelle stil og bohèmeagtige optræden passede ikke ind i musikbyens konservative mønstre, og han efterlod kun mindet om nogle kompositioner, som var blevet klassikere

med andre solister, og som han havde solgt rettighederne til.

Willie Nelson blev født den 30. april 1933 i Abbot, Texas, hvor han lærte at spille guitar som lille og optrådte med et polkaband som 10-årig. Senere solgte han bibler og rengøringsmidler ved dørene, blev disc jockey i Fort Worth i 1959 og kom et par år efter til Nashville med sange i kufferten og et job som bassist i Ray Price' orkester. Tre store sange fik han afhændet de første år. Patsy Cline indspillede »Crazy«, der blev en af hendes sidste plader, før hun den 5. marts 1963 styrtede ned med sin flyvemaskine i Camden, Tennessee på vej hjem fra en velgørenhedskoncert i Texas. I »Coal Miner's Daughter« er det Beverly d'Angelo, der synger melodien i Patsy Clines rolle. Desuden skrev Willie Nelson »Funny How Time Slips Away« til Ray Price og »Hello Walls« til Faron Young. Ellers skete der ikke meget, før han slog sig ned i Austin, Texas for at blive den egentlige inspirator bag The Austin Sound, en robust, rockinflueret og samtidig mere basal countrymusik end den polerede fra Nashville.

Sin egen rolle som ægte hjemføding i Texas skildrer han på LP'en »Texas Is My Soul«, og efter den har han op gennem 70'erne i jævnt tempo lanceret autentisk, westernmytologisk countrymusik, blandet med gospel og duetplader med vennerne Wally Jennings og Leon Russell samt et par hyldestplader til Lefty Frizell og Kris Kristofferson. I typisk erfaringsbåret country-stil er LP'erne »Phases and Stages« og »The

Party's Over«, der handler om hans to skilsmisser, og fra 1975 stammer hans mest berømmede »Read Headed Stranger«, der beskriver en cowboys blodige opgør med sine troløse kvinder – en typisk westernlegende, der muligvis skal filmatiseres med Nelson i hovedrollen. Endelig er der »Yesterday's Wine«, der består af traditionelle religiøse sange blandet med digte om den evigt omskjæftede cowboy – Willie Nelson selv, sådan som det også er en del af ham i »Honeysuckle Rose«, hvor koncertbussen endda bærer samme navn som hans egen.

Den årligt tilbagevendende begivenhed med Willie Nelson i midten som sponsor og arrangør er 4-juli skovturskoncerten i Dripping Springs, hvor Willie Nelson samler mange store navne til en daglang country jam session. Her præsenteres den redneck rock eller outlaw music, som er blevet synonym med Willie Nelson, og fra 1975 har TV transmitteret uddrag i programmet »Austin City Limits«. Emmylou Harris, der har en gæsterolle i »Honeysuckle Rose«, udgør det faste kvindelige islet sammen med Tracy Nelson, der ikke er i familie, men har indsunget plader med Willie.

Gennem dette pogram fandt Sydney Pollack Nelson til den lille, men profilerede rolle som Robert Redfords bror i »Den lysende rytter«, der siden førte til »Honeysuckle Rose«. Soundtracks fra de to film er delvis skrevet og produceret af Willie Nelson, der i 1980 af Academy of Country Music blev valgt til »Entertainer of the Year«. Den samme titel gik til Loretta Lynn i 1975.

COAL MINER'S DAUGHTER

Coal Miner's Daughter. USA 1980. **P-selskab:** Universal. **Ex-P:** Bob Larson. **P:** Bernard Schwartz. **As-P:** Zelda Barron. **P-leder:** Wallace Worsley. **Instr:** Michael Apted. **Instr-ass:** Dan Kolsrud, Katy Emde. **Manus:** Tom Rickman. **Efter:** Loretta Lynns selvbiografi, skrevet sammen med George Vessey. **Kons:** David Skepner. **Dekor:** Ralf D. Bode. **Kamera:** Mike Stone. **2nd Unit Foto:** William Birch. **2nd Unit Kamera:** John Dustin. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Arthur Schmidt/Ass: Tom Finan. **P-tegn:** John W. Coso. **Dekor:** John M. Dwyer, Lou Mann. **Rekvis:** Victor Petrotta. **Kost:** Joe J. Thompsons. **Garderobe:** E.W. Rose, Pam Wise. **Sp-E:** Floyd Van Wey, Tom Delgenio. **Musik-sup:** Owen Bradley. **Sange:** »Walkin' the Floor Over You« af og med Ernest Tubb; »Blue Moon of Kentucky« af Bill Monroe, med Levon Helm; »It Wasn't God who Made Honky Tonk Angels« af J.D. Miller, med Kitty Wells; »Satisfied Mind« af Red Hayes, Jack Rhodes, med Red Foley; »Amazing Graza« (trad.) med begravelseskæstere; »I'm a Honky Tonk Girl«; »You Ain't Man Enough to Take My Man«; »You're Lookin' at Country«; »Coal Miner's Daughter« af Loretta Lynn; »The Great Titanic« (trad.). »There He goes« af Eddie Miller, Derwood Haddock; »I Fall to Pieces« af Hank Cochran, Harlan Howard; »One's on the Way« af Shel Silverstein, med Cissy Spacek; »Back in My Baby's Arms« af Bob Montgomery, med Cissy Spacek, Beverly d'Angelo; »Sweet Dreams« af Don Gibson; »Waking After Midnight« af Don Hecht, Alan Block; »Crazy Willie Nelson« med Beverly d'Angelo. **Back-up vokal:** The Jordanaires. **Musikbånd:** George Brand. **Musikindspilning:** (»Bradley's Barn«) Joe Mills. **Tone:** Jim Alexander, Richard Portman, Roger Heman, Lon E. Bender, Andrew London, Joseph Holsen, Gordon Ecker (sup). **Medv:** Sissy Spacek (Loretta Lynn), Tommy Lee Jones (Doolittle »Mooney« Lynn), Beverly d'Angelo (Patsy Cline), Levon Helm (Ted Webb), Phyllis Boyens (Clara Webb), Bill Anderson Jr., Foister Dickerson, Malla McCown, Pamela McCown, Ke-

vin Salvilla (Loretas søskende), William Sander-son (Lee Dollarhide), Sissy Lucas, Pat Patterson, Brian Ward, Elizabeth Watson (Loretta og Mooneys børn), Robert Elkins (Bobby Dat), Bob Hannah (Charlie Dick), Ernest Tubb (Ernest Tubb), Jennifer Beasley (Patsy Lynn), Jessica Beasley (Peggy Lynn), Susan Kingsley (Pige i tivoli), Michael Baish (Ekspedient), David Gray (Doc Turner), Roice Clark (Huch Cherry), Gary Parker (Leder af radiostation), Billy Strange (Speedy West), Bruce Newman, Frank Mitchell, Grant Turner, Merle Kilgore, Jackie Lynn Wright, Rhonda Rhoton, Vernon Oxford, Ron Hensley, Doug Bledsoe, Aubrey Wells, Russel Warner, Tommie O'Donnell, Lou Hed-ley, Ruby Caudill, Charles Kahlenberg, Alice McGeachy, Ben Riley, Jim Webb, Dave Thornhill, Dan Ballinger, Zeke Dawson, Gene Dunlap, Durwood Edwards, Chuck Flynn, Lonnie Godfrey, Bob Hemper, Danny Faircloth, Charles Gore, Doug Houseman, Mike Noble, Daniel Sarenana, Billy West. **Længde:** 125 min. **Udl:** CIC. **Prem:** 14.3.81 – Tivoli.

HONEYSUCKLE ROSE

Honeysuckle Rose. USA 1980. **P-start:** 8.10.79. **P-selskab:** Sydney Pollack Productions. For Warner Bros. **Ex-P:** Sydney Pollack. **P:** Gene Taft. **P-leder:** Wally Samson. **Instr:** Jerry Schatzberg. **Instr-ass:** David McGiffert, Nick Marck. **Manus:** Carol Sobieski, William D. Wittlieb, John Binder. **Efter:** Fortælling af Gosta Steven, Gustav Holander. **Foto:** Robby Müller. **Kamera:** Jim Lucas. **Farve:** Technicolor. **Farve-kons:** Otto Paolini. **Klip:** Aram Avakian, Norman Gay, Marc Laub, Evan Lottman. **P-tegn:** Joel Schiller. **Dekor:** Jeff Haley. **Kost:** Jo Ynocencio. **Musik-sup:** Richard Baskin. **Musik-kons:** Bradley Hartman. **Sange:** »On the Road Again«, »Crazy«, »My Own Peculiar Way«, »Yesterday's Wine«, »Angels Flying Too Close to the Ground«, »There's Two Sides to Every Story«,

»Uncloudy Day« af Willie Nelson; »So You Think You're a Cowboy« af Willie Nelson, Hank Cochran; »Whiskey River« af Joe Bush Shinn; »Eighth of January«, »Jumpin' Joe Cotton« arr. af Johnny Gimble; »Singin' the Yodelling Blues«, »Coming Back to Texas« af Kenneth Threadgill, Chuck Joyce, Julie Paul; »Under the 'X' in Texas« af Johnny Gimble; »Till I Gain Control Again«, »Angel Eyes« af Rodney Crowell; »If You Could Touch Her at All« af Lee Clayton; »Make the World Go Away« af Hank Cochran; »A Song for You« af Leon Russell; »I Didn't Write the Words« af Mickey Rooney Jr.; »Amazing Graze« (trad.), »Under the Double Eagle« (trad.); »Loving Her was Easier (Than Anything I'll Ever do Again)«, »You Show Me Yours (And I'll Show you Mine)« af Kris Kristofferson, med Willie Nelson og Family. **Tone:** Stan Bochner, Lou Cerborino, Peter Frank, Michael Jacobi, Neil L. Kaufman, Dan Lieberstein, Al Nahmias, Jeffrey Wolf, Robert Q. Lovett, Arthur Rochester. **Lyd-E:** Tom Fleischmann. **Medv:** Willie Nelson (Buck Bonham), Dyan Cannon (Viv Bonham), Amy Irving (Lily Ramsey), Slim Pickens (Garland Ramsey), Joey Floyd (Jami Bonham), Charles Levin (Sid), Priscilla Pointer (Rosella Ramsey), Mickey Rooney Jr. (Cotton Roberts), Pepe Serna (Rooster), Lane Smith (Brag), Diana Scarwid (Jeanne), Emmylou Harris, Rex Ludwig, Mickey Rappael, Bee Spears, Chriss Ethridge, Paul English, Bobby Nelson, Jody Payne, Randy »Poodie« Locke, T. Snake, Johnny Gimble, Kenneth Threadgill, Gready Martin, Hank Cochran, Jeannie Seely, Gene Rader, Frank Stewart, Lu Belle Camp, A.L. Camp, Bernedette Whitehead, Jackie Ezzell, Harvey Christiansen, Hackberry Johnson, Kenneth Eric Hamilton, Nelson Fowler, Guy Houston, Centa Boyd, Cara Kanak, Augie Myers, Robert Got-schall, Emilio Gonzales, Mary Jane Valle, Randy Arlyn Fletcher, Ray Liberto, Sam Allred, Bob Baty, John Meadows, Cody Hubach, Dick Gimble, Maurice Anderson, Ray D. Hollingsworth, Bill Mounce, Kenny Frazier. **Længde:** 119 min. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:**



Et forsinket – og mislykket – ungdomsoprør i Tamás Almásis »Skoleafslutningen«

Ungarsk film i dag

Ebbe Iversen har i Budapest set et års filmproduktion der vidner om kunstnerisk krise

Ved siden af den polske er den ungarske filmkunst Østeuropas mest interessante og internationalt mest respekterede, men rigtigt godt har den det alligevel ikke. Efter at have haft en blomstringstid i 1960'erne bevægede den ungarske film sig i halvfjerdsene ind i, hvad ungarske kritikere selv kalder en kunstnerisk krise, og selv om ordet efterhånden er ulideligt misbrugt – der er krise overalt og hele tiden – viser et møde med den nyeste magyarske filmproduktion, at den blomstrende kreativitets gyldne tider endnu ikke er vendt tilbage. Der laves gode film i Ungarn, hæderlige og gedigne og netop *interessante*, men ikke film, som rager iøjnefaldende op over gennemsnittet og skubber kunstarens udvikling kendeligt fremad.

Denne artikel er baseret på et gennemsyn i Budapest af det seneste års ungarske produktion, det vil sige en snes film. Og det skal retværdigvis siges, at gennemsynet fandt sted på et tidspunkt, hvor der ikke forelå nye film af de førende instruktører Miklós Jancsó, István Szabó og András Kovács. Jancsó var netop gået i gang med optagelserne til en film – ingen i Budapest turde udtale sig om dens emne eller handling, for det ved man aldrig rigtigt på forhånd med Jancsó – Szabó havde nyligt afsluttet indspilningen af filmen »Mephistopheles«, men var ikke færdig med klipningen. Filmen er baseret på en

roman af Klaus Mann og udspiller sig i Tyskland i årene 1929 til 1936 med den beundrede skuespiller Hendrik Höfgen (alias Gustaf Gründgens) som hovedperson.

Med dette forbehold in mente er det ikke vanskeligt at få øje på ungarsk films generelle problem i dag. Filmene er teknisk gode, og der findes dygtige instruktører og mange glimrende skuespillere, men præcis som i Danmark mangler man gode manuskripter. Det skorter ikke på seriøse film med noget på hjerte, men der er en vældig mangel på film, som samtidig formår at fortælle en god, engagerende historie. Filmene har en tendens til at lukke sig om sig selv, og en del af dem er uklare, diffuse og forkrampede i deres narrative konstruktion. Da filmindustrien jo er statslig, føles vel intet umiddelbart økonomisk behov for at kappes om publikums gunst, og man aner en skræk hos filmskaberne for at tage sig ud som succes-jagende. Det er naturligvis lidt paradoksalt, at filmene i en folkerepublik er så lidt folkelige, og selv om ambitionen om at lave seriøse og gerne komplicerede film kan have de ædleste motiver, har den også sin pris.

Det er i den forbindelse bemærkelsesværdigt, at socialrealismen er meget lidt fremtrædende i de nye ungarske film, og at man så at sige ingen arbejdere finder i dem. De er i stedet befolkede af middelklasse, akademikere, kunstnere og sågar en udpræget over-

klasse. Der er avancerede stereo-anlæg og anden luksus i de ungarske film, men ikke skyggen af en traktor. Og personernes problemer – som de har mange af – er af individuel psykologisk oftere end af social karakter. Og de samme problemer går igen i film efter film: Personerne er hyppigt fraskilte, alkoholforbruget er kolossalt, og der hersker en udbredt fornemmelse af meningsløshed og mistillid til fremtiden. Der er flere ungarske film med selvmord og selvmordsforsøg end med happy ends.

Problemerne er altså temmelig identiske med dem, som man ustandseligt oplever i nordiske film. Den kreative krise i ungarsk film skyldes ikke, som det er tilfældet i den intellektuelt paralyserede nabolation Tjekkoslovakiet, politisk regression og skærpet censur. Tværtimod er Ungarn i dag en velfærdsstat med en efter østeuropæisk målestok betydelig indre frihed, og problemerne bliver dermed velfærdssamfundets – ikke materielle, men mentale. Og når filmene ofte forholder sig kritisk til det ungarske samfund, er der næsten aldrig tale om en overordnet ideologisk kritik, men om en meget konkret kritik af forhold, der ikke fungerer tilfredsstillende – f.eks. telefonsystemet. Vil man finde mere generelle perspektiver i kritikken, drejer de sig om et samfund, som åbenbart svigter menneskenes eksistentielle eller, om man vil, åndelige behov. Det

ligner Danmark, som Ungarn jo også har såvel et meget omtalt alkoholproblem som et højt selvmordstal fælles med. Det ene sted har religionen, det andet den ideologiske ildhus retræte efterladt tomhedsfølelse og forvirring. Eskapismen flourer, og man kan så betegne det som kvalitet hos den ungarske film, at den ikke stiller sig til disposition for denne eskapisme, men i stedet uforfærdet går i lag med at skildre den.

Det lette og lystige er altså ikke de ungarske filmskaberes sag, men ligesom der ikke er mesterværker i den nye produktion, er helt ligegyldige film også sjældne. Og man aner, at ungarsk film befinder sig midt i et vadede – veletablerede instruktører som Fábri, Ranódy og Kósa laver gode, seværdige film uden at forny sig, mens der er mange debuterende instruktører, som bevæger sig søgende og undertiden famlende i vidt forskellige retninger. En samlet tendens er det vanskeligt at tale om, bortset fra den klare tendens til at lave meget pessimistiske film. Der hersker en udpræget stemning af *there are no good causes left to die for*.

Stilistisk har de ungarske film en ulyksalig forkærlighed for slow-motion og stop-motion, som gang på gang bruges med håndfast symbolsk vægt. Der arbejdes meget med nærbilleder, med faste indstillinger og med en undertiden brat, næsten brutal klipning. Men i øvrigt er filmene generelt lavet med stor håndværksmæssig sikkerhed, de er tit visuelt smukke, og der spilles ofte med en imponerende sensitivitet og intensitet.

En film, der adskiller sig fra flertallet ved at udspille sig blandt arbejdere, er »Vi klarer os« (»Köszönöm megvagyunk«) af László Lugossy, som i den ungarske filmuge i København i 1977 var repræsenteret af den ganske fængslende »Identifikation«. »Vi klarer os«, der var Ungarns bidrag til den officielle konkurrence på filmfestivalen i Berlin, fortæller om en midaldrende enke-mand, som tager en ung, familieløs pige til sig – dels som husmoderstatning og billig arbejdskraft, dels, fordi han er erotisk tiltrukket af hende. Det lykkes ham da også at gøre hende gravid, hvorefter han begynder at drikke voldsomt, mens hun forsøger selvmord.

Filmen begynder lovende, idet den usikre balance og de vekslende følelser mellem de to umage hovedpersoner skildres psykologisk troværdigt i en realistisk, ukrullet stil. Men så går filmen i stå og bliver statisk, historien udvikler sig ikke, men forbliver repeterende frem til den pessimistiske slutning. Der gives intet opmuntrende billede af livet i Ungarn i denne grå film, og man kan fundere over den mulige symbolik i, at den mandlige hovedperson hele tiden bygger på sit triste hus, som han aldrig bliver færdig med.

Småkorruption og narkotikakriminalitet er der åbenbart også i Ungarn, hvis man skal tro Péter Bacsós ungarsk-svenske coproduktion »Manden, som gik op i røg« (»A svéd akinek anyoma veszet«) efter Sjöwall og Wahlöös roman. Den britiske skuespiller Derek Jacobi (»Hamlet« på Kronborg) er fejlplaceret som Martin Beck, og som så mange internationale coproduktioner er fil-

men flad, livløs og atmosfæreforladt – skæmmet af, at de ungarske og svenske skuespillere så tydeligt er eftersynkroniserede på engelsk, og som kriminalfilm fatalt uspændende.

Tamás Almásis »Skoleafslutning« (»Balogás«) er en kollektiv skildring af et forsinket ungarsk ungdomsoprør. Efter et euforisk hærværk på en skole gør en gruppe elever oprør og får af tolerante skoleautoriteter lov til at etablere deres egen alternative undervisning. Men da den rebelske rus er forbi,

som fra 1. verdenskrigs rædsler vender hjem til sin landsby, til sin kone, der er blevet vanvittig, fordi parrets to sønner har myrdet den katolske præst, der var hendes elsker, og til herremændenes undertrykkelse af de forarmede, fordrukne bønder. De gør i kølvandet på 1919-revolutionen et mislykket oprørsforsøg, og Bálint, der i en periode har arbejdet som herremandens kusk, forlader dette arbejde i solidaritet med sine egne. Men alt tegner håbløst, og Bálint Fábri ender med at hænge sig i kirkens klokke-



Gábor Koncz som den ulykkelige titelperson i Zoltán Fábri's »Bálint Fábrián møder Gud«

drukner oprøret i endeløse diskussioner, drikkeri, anarki og tvær trods, og det hele ender temmelig desillusioneret – især for pigen, der bliver »oprørernes« entusiastiske talskvinde, og som har en håbløs affære med en tidligere lærer. Filmens konstatering af anti-autoritære strømninger blandt ungarske unge er interessant, men handlingen er konfus, uden fokus og psykologisk flimrende.

Veteranen Zoltán Fábri (Moskva-prisvinder med »Det femte segl«, der også blev vist i den ungarske filmuge herhjemme) fortæller i »Bálint Fábrián møder Gud« (»Fábrián Bálint találkozása Istennel«) om bonden Bálint,

snor, for Gud vil ikke besvare hans spørgsmål om livets mening. Filmen er baseret på en roman af József Balázs, og den er velinstrueret med et glimrende tids- og miljøbillede og en vis dump intensitet i desperationen. Men den er også temmelig tung og stiv, og hovedpersonens tragiske skæbne, der både har sociale og psykologiske årsager, kan nok interessere, men ikke gribe.

Géza Radványi blev i 1947 internationalt kendt for den neorealistiske »Et sted i Europa«, men har siden boet i Wien, og »Circus Maximus« er hans første ungarske film i 33 år. Den er et gammeldags, solidt episk drama om en kvinde, som under 2. verdenskrig i

sine cirkusvogne smugler flygtninge – jøder og modstandsfolk – fra det fascistiske Ungarn over grænsen til Jugoslavien og til Titos partisaner. Hun gør det kun mod betaling og ligner en tid en slags ny Mutter Courage, indtil det afsløres, at hun i virkeligheden er i tyskernes sold. De små fisk får med hendes hjælp lov til at undslippe landet, og så happer tyskerne til gengæld de store og får samtidig placeret spioner blandt de jugoslaviske partisaner. »Circus Maximus« er en psykologisk og moralsk debatfilm, men rummer også dramatik, gode billeder og elementær spænding, så selv om den virker noget altnodis, hører den til de mere publikumsvenlige af de nye ungarske film.

Rezső Szőrény, der i 1976 instruerede den glimrende »Spejlbilleder« med Jana Plichtová, er god til at lokke spændende præstationer ud af skuespillerinder. I »God fødselsdag, Marilyn« (»Boldog születésnapot, Marilyn!«) er Cecilia Esztergályos både rørende og patetisk som en ca. 40-årig andenrangs provinsskuespillerinde, der gør alt for at ligne sit idol Marilyn Monroe mest mulig. Hun har en alkoholiseret og seksuelt vidtløftig fortid og ingen fremtid, og hendes formålsløse omflakken i Budapest, hvor hun desperat forsøger at mobilisere en Monroe'sk koket sødme, er ynkelig og medynkvækkende. Der veksles lidt overflødigt mellem farver og sort/hvide billeder, og skønt hovedpersonen er en ganske fascinerende tragikomisk figur, får filmen hurtigt fortalt alt om hende og bliver derefter, ligesom Lugossys film, primært repeterende. Den er med andre ord typisk for de nye ungarske film ved at være udmærket instrueret, men baseret på et svagt manuskript.

Meget manuskript her der næppe overhovedet været til Béla Tarrs »Outsideren« (»Földolt«) om unge, utilpassede hippie-typer i samfundets udkant – folk, som i Danmark ville have boet i Christiania. Også i denne film drikker hovedpersonen for meget, mens en af hans venner er narkoman og dør af det. Filmen er fortalt i en TV-agtig, pseudodokumentarisk stil med lutter endeløse nærbilleder, hvor personerne snakker og snakker uden at sige noget interessant. Den unge instruktør (født 1955) vil give et indtryk af cinema verité, selv om der er tale om en fiktionsfilm, og måske er »Outsideren« en modig film i ungarsk sammenhæng. Men på en ikke-ungarer virker den lige så monoton og kedsommelig, som fuldemandsnak er i virkeligheden.

»Cabaret krukke« (»Ripacsok«) af Pál Sándor – ikke at forveksle med landsmanden Pál Gábor (»Angi Vera«) – beretter om et noget derangeret varieté-komikerpar, der splittes, da den ene finder sig en ny og kvindelig partner. Den vragede gør komisk halvhjertede forsøg på at myrde sin eks-partner som hævn, men efter at have drukket sig gevaldigt fulde sammen genforenes de, uden at der dog gemmer sig meget håb for fremtiden i den patetiske forsoning. Filmen er fortalt med betydelig visuel fantasi og energi à la Fellini, men svinger ubeslutsomt mellem melodrama og grotesk komedie. Dens personer bliver ikke levende og vedkommende, men med sin opfindsomme, krukke og for-



Gábor Máté optræder som knivkaster i den omrejsende cirkus, der har givet »Circus Maximus« dens titel

cerede stil er filmen på én gang irriterende og ganske fængslende, tematisk uklar og stilistisk provokerende.

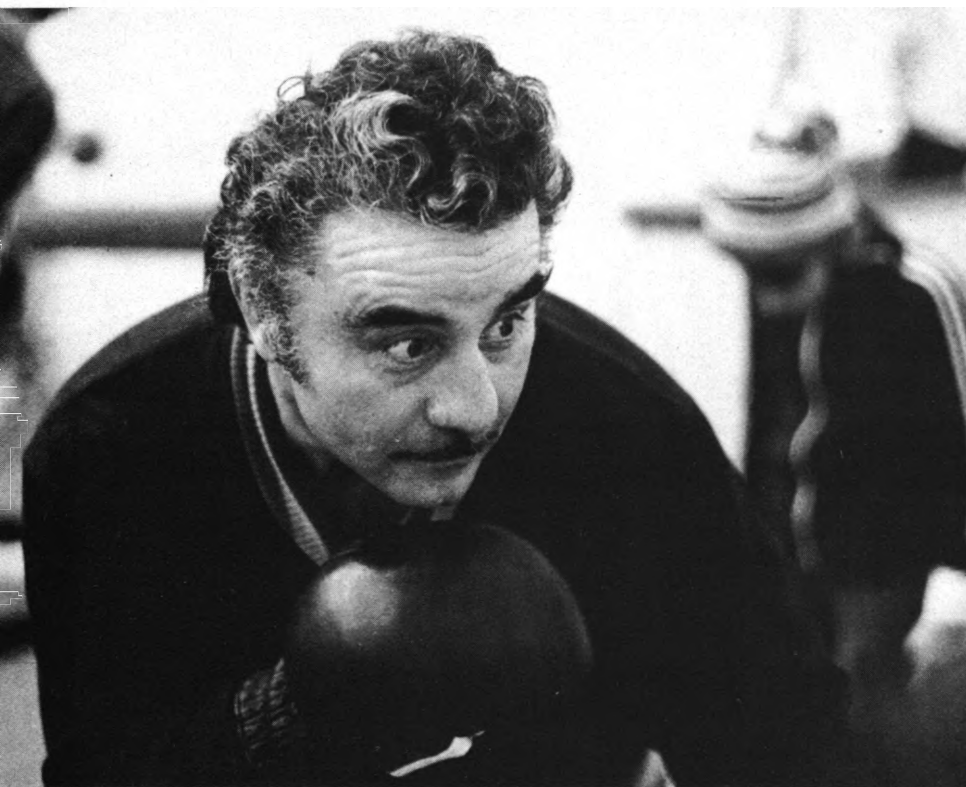
»Slagenes dal« (»Pofonok völgye«) af Gyula og János Gulyás er en spillefilm-lang dokumentarfilm om bokseren László Papp, gennem årtier Ungarns elskede og omstridte sportsidol. Han var tre gange olympisk medaljevinder (London, Helsingfors og Melbourne) og blev sidst i 1950'erne professionel. Som sådan var han på vej mod en VM-kamp, men blev så af de ungarske myndigheder frataget sin ret til at være professionel, fordi han var begyndt at tjene for meget – og det var usocialistisk. En flot sportskarriere blev således afbrudt af politiske grunde, og dermed kommer denne lovligt lange, men interessante film til at rumme kritik af

usmidige autoriteter og bedrevindende bureaukrater – ligesom den rummer ukommenterede, men meget sigende billeder af den sovjetiske invasion i 1956. Papp selv fremtræder i filmen som en velformulerende og intelligent person, et eksempel på, at ikke alle bokkere ender som hjerneskadede ringvrag. Filmen har i øvrigt vakt vældig interesse i Ungarn og blev på syv uger set af 35.600 mennesker i Budapest alene.

Den internationalt kendte István Gaál, flere gange prisbelønnet på førende filmfestivaler, fortæller i »Blomsterkrukker« (»Cserepek«) om en midaldrende, fraskilt indendørsarkitekt – spillet af Zygmunt Malanowicz fra Polanskis »Kniven i vandet« – i en psykisk krise, hvis direkte anledning er, at han ikke kan få sine projekter udført i

Det derangerede komikerpar i Pál Sándors »Cabaret krukke«, spillet af András Kern (t.v.) og Dezső Garas





Den forguede og omstridte bokser László Papp er hovedpersonen i dokumentarfilmen »Slagenes dal«

Ungarn. De er for avancerede og dermed økonomisk urealisable, mens den vestlige verden gerne tager dem til sig. Filmen skjuler således ikke Vestens materielle overlegenhed, og den er i det hele taget kritisk i tonefaldet – f.eks. i en replik som »Der er to veje for Ungarns intellektuelle. Den ene kan ikke følges, og den anden er alkoholisme«. Samtidig rummer filmen overraskende billeder af en fashionabel, chic ungarsk overklassens udfoldelser under en overdådig luksusfest, og så adskiller den sig fra andre ungarske film ved at have en positiv slutning, da manden slipper ud af sine traumer ved at begynde at interessere sig mere for sine omgivelser og mindre for sig selv. Filmen er trods alt mere bredt humanistisk end skarpt politisk i sin grundholdning, og selv om den bevæger sig på randen af den psykologiske banalitet, er den ganske tæt, indtrængende og overbevisende fortalt, teknisk-stilistisk meget sikker.

Tro det eller ej, men Sándor Szalkais »Kojak i Budapest« (»Kojak Budapest«) handler rent faktisk om vor pilskalde TV-ven Kojak, der her dukker op som gæst i Budapest – ganske vist spillet af en ungarsk skuespiller med en del lighed med Telly Savalas. Filmen er en noget sendrægtig og ikke videre vittig krimi-komedie, men rummer satiriske hib til manglende effektivitet i det ungarske samfund, og én grinagtig replik rummer den i hvert tilfælde. Da Kojak gør sin entré på en politistation i Budapest og begynder at snakke løs på landets sprog, siger en ungarsk politimand forbløffet til ham: »Jamen hr. Kojak, taler De virkelig ungarsk, eller er De eftersynkroniseret?«. Om ikke andet viser filmen, at også i Ungarn er amerikanske TV-helte nationalt fælleseje,

og så har »Kojak i Budapest« – til betydelig græmmelse for det statslige Hungarofilm – været det seneste års største pulikumssucces i de ungarske biografer. Den socialistiske pædagogik må have slået fejl et eller andet sted.

Også Gyula Mészáros' »Den hedenske madonna« (»Pogány madonna«) er en kriminal-komedie, indspillet ved Balaton-søen med en sindrig og tåbelig intrige om en stjålet kostbar Madonna-figur. Den blander tradi-

tionel action (biljagt, skyderi etc.) med grovkornet komiske slagsmål à la Bud Spencer, som den populære István Bujtor i hovedrollen klart kopierer. I sin ubehjælpssomme efterligning af amerikanske spændingsfilm kan »Den hedenske madonna« minde noget om den danske »Attentat«, omend med færre uforløste ambitioner og mere fjant, men ifølge en ungarsk filmkritiker rummer den også samfundskritiske *inside jokes*.

Den pæne og kultiverede veteraninstruktør László Ranódy har med »Jeg drømmer om farver« (»Színe tintákról álmodom«) lavet en trefløjet novellefilm baseret på fortællinger fra århundredets første årtier af Dezső Kosztolányi, der stemnings- og stilmæssigt var en slags ungarsk Tjekov. De tre film er sat ind i en kunstig og prætentios ramme (den gamle forfatter ser sin ungdom på amatørfilm), men selve filmene er fortalt stramt, præcist og med en særegen intens, tragikomisk atmosfære, som dufter af både Tjekov, Kafka og de Maupassant. Modsat adskillige af sine yngre kolleger er Ranódy simpelt hen en god fortæller, og selv om de tre korte film nok ville gøre sig bedst frigtort fra den overflødige ramme, der binder dem sammen, og i stedet vist separat som TV-film, så er de hver for sig psykologisk træfsikre, uden overflødigheder og uhyre vespillede af førende ungarske skuespillere, heriblandt den beundrede Mari Töröcsik.

Den kvindelige instruktør Mari Sös, født 1948, debuterer med »Den ulykkelige hat« (»Bolgódtalan kalap«), der fortæller om tre fraskilte middelklasse-veninders brydsomme dagligdag og gør det temmelig utraditionelt i en ekstremt fragmentarisk – eller rap-sodisk, må det vel hedde om en ungarsk film – stil, som ikke giver tilskueren mange chancer for at orientere sig i tid, sted eller personrelationer. Man forvirres, men fascineres også, for i sine ukontinuerlige episoder uden én eneste kamerabevægelse kom-

István Bujtor spiller selvmordskandidaten og Mária Górnagy hans kone i den sære »Det er ikke dagen endnu« af Lajos Fazekas



mer filmen meget tæt og usminket ind på sine personers ensomhed, fremmedgørelse og kontaktbesvær. »Den ulykkelige hat« er en film, der herhjemme ville være dømt til at blive en publikumsfiasko, men den er ærlig, kompromisløs og ikke humorforladt, og Mari Sós er afgjort et talent, som det er værd at holde øje med.

»Det er ikke dagen endnu« (»Haladék«) af Lajos Fazekas handler om et ægteskab i krise. Manden efterlader et selvmordsbrev og forsvinder, vist især fordi han har viklet sig ind i så mange entreprenante økonomiske transaktioner, at alt er ved at ramle sammen om ørerne på ham. Hans kone (spillet af den utroligt sensuelle Mária Górnagy) leder fortvivlet efter ham, mens han overvejer

have lungekræft, og kan han nu nå at få sin klaverkoncert komponeret færdig, inden han dør? Filmen er et drivende banalt og eskapistisk melodrama, som helt ublufærdigt stabler kliché på kliché, og det eneste interessante ved historien er, at man også her ser en ungarsk overklasses luksusliv med villa, sommerhus, båd, tennis, og rig-holdig garderobe.

Ferenc Kósa har siden slutningen af 1960'erne hørt til Ungarns førende filmskabere, men er ikke meget produktiv. Hans »Kampen« (»Mérközés«) foregår i skæbneåret 1956 og er, ligesom Pál Gábors »Angi Vera«, et opgør med stalinismen, selv om den ikke direkte omtaler den sovjetiske invasion. Efter en kaotisk fodboldkamp i en

man har set den med simultanoversættelse, som får mange af dialogens nuancer til at forsvinde – men man må sige, at filmen efter en meget flot og dynamisk optakt narrativt går i stå i lange, statiske dialoger, og den gør slet ikke samme indtryk som »Angi Vera«. Men med sin aggressive behandling af et kontroversielt tema, hele sin atmosfære af bestikkelse, trusler og fængslinger i flæng, påkalder den sig dog mere opmærksomhed end flertallet af de nye ungarske film.

»Arvingerne« (»Örökség«) er en ny film af Ungarns førende kvindelige instruktør, Márta Mészáros, som vi kender fra bl.a. »Adoption« og »Ni måneder«. Hun har denne gang vendt sig væk fra nutiden og hverdagsrealismen for at lave et raffineret og lidt



En trekant med emotionelle og erotiske komplikationer – Lili Monori, Jan Nowicki og Isabelle Huppert i Márta Mészáros' »Arvingerne«

selvmordet, men nøjes med at drikke voldsomt. Mange sære og temmelig ubegribelige ting sker, inden parret genføres i fælles tristesse, og selv om filmen er intelligent instrueret og István Bujtor som ægtemanden viser, at han kan andet end ligne Bud Spencer, så mangler også denne film en god, fast struktureret historie.

En anden slags krise optræder i György Hintschs »Solnedgang midt på dagen« (»Naplemente Délben«). En berømt og beundret pianist og hans kone, en berømt og beundret skuespillerinde, lever i stor luksus og stor kærlighed. Men ak, pianisten viser sig at

provinsby slår det ene holds leder i raseri kampens dommer så fordærvet, at han siden dør på hospitalet. En journalist vil afsløre sandheden både om den aftalte kamp og om det efterfølgende blodige drama, men da den voldelige holdleder også er overordnet politimand, arresteres journalisten, og filmen bliver til et dialektisk opgør mellem disse to personer – journalisten repræsenterer sandhed og integritet, politimanden undertrykkelse og magtmisbrug med et diktatorisk politisk system i ryggen. For en ikke-ungar er det vanskeligt at lodde filmens historiske og politiske perspektiver – især når

spinkelt kammerspil, der foregår i 1930'erne mellem to veninder (Lili Monori og Isabelle Huppert). Underklasse-veninden sættes til at føde et barn på overklasse-venindens vegne for at sikre en arv, men emotionelle og erotiske komplikationer opstår, og samtidig bryder fascismen frem i Ungarn. »Arvingerne« er en atypisk Mészáros-film, delikat og snæver i perspektiverne, men den afslører en større stilistisk rækkevidde, end instruktøren hidtil har demonstreret. Og dermed ligner den altså flertallet af disse nye ungarske film, hvor stilen er stærkere end handlingen.

Filmene

Elefantmanden
Gloria
Land og sønner
En ganske almindelig familie
Specialudgaven:
Nærkontakt af tredje grad
Undervejs



Scene fra »Elefantmanden«, hvori John Hurt yder en fremragende præstation i den van-skelige titelrolle

Elefantmanden

Instruktør: DAVID LYNCH

»Elefantmanden« er en af disse sjældne filmoplevelser, som der kan gå meget længe mellem, at man udsættes for – en mesterligt opbygget følelsesfuld film, der griber, bevæger og river én med ind i sit univers med en forførende ubønhørlighed, der nærmer sig emotionel voldtægt. Og den gør det i kraft af, at den som alle andre betydningsfulde kunstværker byder på et budskab, som når alle udenomsværker er skrælet bort, er ganske enkelt og elementært i sin almindelige gyldighed.

Som læseren formentlig allerede ved, er den baseret på en autentisk skæbne fra det viktorianske England: John Merrick, der levede fra 1862 til 1890, og som led af sygdommen, neurofibromatosis, i en så ekstrem grad, at størsteparten af hans krop var dækket af kraftige svulstsvækster, værst i hovedet, der var totalt deformet af kraftige udbulinger og en forvreden mund. Til sidst var han så grufuld forvansket, at hans eneste overlevelsesmulighed var at rejse rundt og lade sig udstille som *freak* på markedspladser, og da han blev for syg til det, blev han taget i pleje af den ansete kirurg, Frederick Treves, som ved hjælp af en indsamling i »The Times« skaffede ham permanent ophold på London Hospital, hvor han frem til

sin død var kongehusets og overklassens celebre udstillingsgenstand. Det viste sig i denne sidste periode, at der bag det forfærdende ydre gemte sig et følsomt, poetisk og intelligent sind, og det er da også denne periode, der dramatisk har tiltrukket både forfatteren Bernard Pomerance, der skrev et skuespil om ham, og David Lynch og co., der uafhængigt af dette har lavet filmen.

Bortset fra de helt væsentlige *facts* forholder filmen sig – som skuespillet i øvrigt også – dramatisk frit til virkeligheden. Det er *ikke* nogen gyserfilm, men tværtimod en udviklingshistorie om et fornedret og både fysisk og psykisk smadret menneske, der finder en identitet og til slut kan vælge sin egen værdige død.

På teatret spilles Merrick uden maske-ring, men det går selvfølgelig ikke med filmens iboende krav til realisme. I den første halve times tid undgår Lynch omhyggeligt at vise ham – enten sidder han i mørke eller er indhyllet i hætte og gevandter. Til gengæld henter den vores sympati over på hans side gennem skildringen af, hvordan han behandles som et umælende dyr, samtidig med at vores nysgerrighed efter at se ham vokser støt.

Her spiller filmen spidsfindigt på den dobbelthet i omverdenens holdning til Merrick, som tematiseres undervejs. For vores nysgerrighed er nøjagtig identisk med den, der driver pøbelen hen for at se ham, og som

senere giver Treves skrupler, da adelskabet står i kø for at komme til at besøge ham på hospitalet. Men fra det øjeblik, vi endelig får ham at se, insisterer filmen på at vise ham, fastholde ham for vore øjne og gradvist trække os med ind til følsomheden bag det frastødende ydre og få os til at holde af ham. Og på samme måde som en disharmoni efterhånden ved mange genhør bliver en harmonisk lyd, værner man sig naturligvis hurtigt til at se ham uden gysen. »Gud give, at han er idiot,« siger Treves efter det første møde med ham, men i filmens første dramatiske højdepunkt må han erkende, at han er alt andet.

Scenen, hvor Merrick for første gang taler (»Hello, my name is John Merrick, I'm very pleased to meet you«) med ordene læspet næsten uforståeligt frem gennem den forvredne mund, er for mig det største følelseschok på film, siden Chief Bromden afslørede, at han kunne tale i »Gøgereden«. Fra det øjeblik stiger filmen frem mod en altopslugende, fortættet, emotionel styrke, hvor Merrick i scene efter scene møder stadig større forståelse og kærlighed hos sine omgivelser med højdepunkter i to scener: Mødet med Treves' hustru, der som den første kvinde i hans liv blot helt naturligt rækker ham hånden og smilende siger goddag, og besøget af den feterede skuespillerinde Madge Kendal (blændende spillet af Anne Bancroft),

der forærer ham sit signerede portræt og giver ham et kys, efter at de sammen har reciteret en udvalgt scene fra »Romeo og Julie«. Det lyder røststrømsk i referat, men det holder på lærredet. I begge scener beundres portrættet af Merricks mor, og de to kvinder kobles således subtilt sammen med hans uophørlige længsel efter kærlighed.

Dette forløb afbrydes kun af de (lidt for melodramatiske – og det er min eneste lille indvending mod filmen) mellemspil, hvor det lykkes Merricks tidligere »ejere« at erobre ham tilbage for en stund. Især er scenerne med den alt for ensidigt ondsksfulde nattevagt, der arrangerer private, men profitabile fremvisninger, lidt for bombastiske. Til gengæld giver det Lynch lejlighed til en stilfærdig og smuk hyldet til Tod Brownings klassiker »Freaks« i scenen, hvor de andre vanskabninger befrier Merrick i Frankrig og hjælper ham om bord på båden tilbage til England.

Filmens dramatiske styrke understøttes af en markant og præcist rekonstrueret virkelighed uden om: Markedslivet, fattigkvartererne og hospitalets stive, sterile miljø er fremragende indpasset i skildringen af det netop industrialiserede Englands fabriksmaskineri, der danner sin egen pulserende rytme bag historien. Dertil kommer en omhyggeligt gennearbejdet lydside (i Dolby stereo), der fuldender sansebombardementet. Filmen formelig vibrerer af autentisk liv.

Det er også væsentligt i denne sammenhæng, at filmen er overdådigt fotograferet af veteranen Freddie Francis (f. 1917), der siden 1961 har instrueret stribevis af billige og smagløse gysere, men som altså her vender tilbage til sin gamle metier. Hver eneste indstilling og billedkomposition i det sort-hvide Cinemascope-format er en udsøgt nydelse: Brosten og bygninger, hospitalets gange og skorstensformationer i særegne, grafiske mønstre på kryds og tværs over det brede lærred.

Men det væsentligste er naturligvis de personer, der befolker dette elegant udformede filmunivers. Der er præcist fremstillede biroller til Freddie Jones, John Gielgud, Wendy Hiller og (som nævnt) Anne Bancroft. Som Dr. Treves leverer Anthony Hopkins en bemærkelsesværdigt neddæmpet præstation, på én gang træt og samtidig nærværende. Det er underspil af højt format. Mest betagende er dog John Hurts spil i titelrollen, der er så fysisk krævende, at han kun var i stand til at spille hver anden dag under optagelserne. Han spiller med hver fiber af sin krop, og med kombinationen af gestik, holdning, stemmeføring og øjenspil lykkes det ham faktisk at spille igennem den kraftige maskering: Fra rædsel og fornedrelse til det rørende, overstadigt pludrende i de lykkelige stunder. Højdepunktet nås i scenen, hvor han ved tilbagekomsten til England er ved at blive overfaldet af en ophidset menneskehob på et lokum på en banegård i London. I sidste øjeblik retter han sig op og hæver stemmen for fuld kraft: »No! I'm not an animal, I'm not an elephant, I'm a human being!« Det er en imponerende og overdådigt præstation, der bekræfter, at

Hurt er en af de mest begavede skuespillere for tiden.

Der er således tale om en film, der på alle områder er mesterligt afbalanceret, og det er forbløffende, at instruktøren David Lynch tidligere kun har lavet filmen »Eraserhead«, en gysere, der er blevet en kultfilm i USA.

»Elefantmanden«s budskab er som sagt såre enkelt og elementært. Den bekræfter det gamle ord om, at man ikke skal skue hunden på hårene, hvilket menneskenes børn som bekendt altid har været forældne til. Men samtidig trækker den oplevelsesmæssigt på vort fællesgods af eventyr og fabler om skønheden og udyret i smuk overensstemmelse med Merricks egne drømme og selvforståelse. Ikke kun i indledningens billeder, hvor moderen overfalles af en vild elefant, som var Merricks egen forklaring på sin tilstand, og som vender mareridtsagtigt tilbage under de natlige seancer med nattevagten, er denne kompleksitet til stede. I virkeligheden mødtes Mrs. Kendal og Merrick aldrig, men korresponderede blot sammen, men det er filmens dramatiske ret og poetiske styrke at føre Merricks drømme ud i livet. Mrs. Kendal besøger ham og kysser ham, og til slut hylder hun ham for åben scene under hans livs eneste teaterbesøg. Bagefter kan han gå hjem, færdiggøre sin model af St. Philip's Cathedral og lægge sig ned for at dø, og dermed sætte punktum for en bevægende filmisk skildring af et tragisk livsforløb.

Asbjørn Skytte

ELEFANTMANDEN

The Elephant Man. USA 1980. **P-start:** 8.10.79. **P-selskab:** Brookfilms. **Ex-P:** Stuart Cornfeld. **P:** Jonathan Sanger. **P-supp:** Terence A. Clegg. **Instr:** David Lynch. **Instr-ass:** Anthony Wayne, Gerry Gavigan, Nick Daubeney. **Manus:** Christopher de Vore, Eric Bergren, David Lynch. **Efter:** Sir Frederick Treves' bog »The Elephant Man and Other Reminiscences« og Ashley Montagu's bog »The Elephant Man: A Study in Human Dignity«. **Foto:** Freddie Francis. **Kamera:** Jerry Dunkley. **Klip:** Anne V. Coates. **P-tegn:** Stuart Craig. **Ark:** Bob Cartwright. **Dekor:** Hugh Scaife, Alan Splet. **Kost:** Patricia Norris. **Sp-E:** Graham Longhurst. **Komp/Dir:** John Morris. **Arr:** Jack Hayes. **Spillet af:** The National Philharmonic Orchestra. **Musik-uddrag:** »Adagio for Strings« af Samuel Barber, spillet af The London Symphony Orchestra dirigeret af Andre Previn. **Tone:** Peter Horrocks, Robin Gregory, Doug Turner. **Lyd-E:** David Lynch. **Make-up:** Christopher Tucker (»Elephant Man«-design), Wally Schneiderman, Michael Morris, Beryl Lerman. **Medv:** Anthony Hopkins (Frederick Treves), John Hurt (John Merrick), Anne Bancroft (Mrs. Madge Kendal), John Gielgud (Carr Gomm), Wendy Hiller (Mothershead), Freddie Jones (Bytes), Michael Elphick (Natportier), Hannah Gordon (Mrs. Treves), Helen Ryan (Prinsesse Alex), John Standing (Fox), Lesley Dunlop (Nora), Dexter Fletcher, Phoebe Nicholls, Pat Gorman, Claire Davenport, Orla Pederson, Patsy Smart, Frederick Treves, Stromboli, Richard Hunter, James Cormack, Robert Bush, Roy Evans, Joan Rhodes, Nula Conwell, Tony London, Alfie Curtis, Bernadette Milnes, Brenda Kempner, Carole Harrison, Hugh Manning, Lydia Lisle, Dennis Burgess, Fanny Carby, Morgan Sheppard, Kathleen Byron, Gerlad Case, David Ryall, Deirdre Costello, Pauline Quirke, Kenny Baker, Chriss Greener, Marcus Powell, Gilda Cohen, Lisa Scoble, Teri Scoble, Eiji Kusuhara, Robert Day, Patricia Hodge, Tommy Wright, Peter Davison, John Rapley, Teresa Cogley, Marion Betzold, Caroline Haigh, Florenzo Mogado, Victor Kravchenko, Beryl Hicks, Michele Amas, Lucie Alford, Penny Wright, Janie Kells. **Længde:** 124 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 19.2.81 – Dagmar.

Gloria

Instruktør: JOHN CASSAVETES

John Cassavetes er en skrækeligt irriterende instruktør for enhver, der gerne vil kategorisere og sætte i bås for bedre at skaffe sig overblik. Hans tidligere film skabte overraskelse og forvirring, fordi de var så anderledes. Nu skaber hans film overraskelse og forvirring, fordi de er så anderledes end de anderledes uden dog at være helt så almindelige som almindelige film. Bedst, som man har fået placeret Cassavetes i en bekvem bås, smutter han drilagtigt ud af den igen, og i mangel af et helt præcist dansk ord kan man bedst karakterisere ham med det engelske *elusive*.

Nu fortæller han så i »Gloria« en gangsterhistorie, som er så enkel og næsten enfoldig, at det straks må få enhver filmolog til at kaste sig ud i jagten på skjulte betydninger og snedige symboler. Det kan godt være, at de er der – i så fald har instruktøren gjort sig betydelig umage for at camouflere dem – men det kunne måske også være, at Gena Rowlands fik lyst til som en afveksling at spille en skrap gangsterdulle, og at John Cassavetes fik lyst til at lave en film, hvor spændingen ikke kun er af u håndgribelig psykologisk karakter, men også helt kontant.

Sådanne lyster er måske ikke så mærkværdige, hvis man ser på Cassavetes' senere produktion. »Opening Night« lå tematisk og stilistisk i forlængelse af instruktørens hovedværker (dvs. film som »Faces«, »Ægte-mænd« og »En kvinde under indflydelse«), men man formemmede, at forlængelsen var ved at blive til en blindgyde. Stilen var ved at storkne i manerer, den voldsomme følelsesstrøm begyndte at blive drevet af inertens lov, og de skæve billeder og dirrende nerver fik et præg af stædig repetition. Omvendt afveg »Mordet på en kinesisk bookmaker« fra de tidligere Cassavetes-film derved, at den nok arbejdede med mærkelige stemninger og instruktørens karakteristiske rå lunser af en uoverskuelig virkelighed, men samtidig også – som »Gloria« – havde en ganske konkret gangsterhistorie at fortælle.

Det er tænkeligt, at fremtiden alligevel vil placere den mangtydige »Opening Night« som et vigtigere værk i Cassavetes' *oeuvre* end den ligefremme »Gloria«, men man har lov til at mene, at han med sidstnævnte film er trådt et par skridt ud af de maniske manerers blindgyde, og at »Gloria« logisk viderefører »Mordet på en kinesisk bookmaker«s udforskning af de etablerede genrers muligheder. Dette gør naturligvis ikke i sig selv »Gloria« til en stor eller væsentlig film, men man kan se den som et tiltrængt pusterum i instruktørens sjælegranskende produktion, et legende divertissement uden dunkle dybsindigheder.

Historien om den tidligere gangsterdulle Gloria Swenson, der modvilligt tager den seksårige mandschauvinist Phil til sig, efter at gangstere har likvideret hans familie, og som efterhånden udvikler en morderisk moderlig beskyttertrang, er på én gang tordnende usandsynlig og drønende forudsig-

lig. Disse begivenheder kunne umuligt ske i virkeligheden, og dog ved vi næsten hele tiden, hvordan de vil ske. Men sådan skal det også være, for »Gloria« er lagt an som et melodrama, komplet med det blinkende neonskilt uden for det lurvede hotelværelses vindue, og den arbejder i sin halvstiliserede dialog meget bevidst med pudsigt-ironiske klicheer. Gloria og Phil taler som et par mennesker, der har set for mange film, og »Gloria« forholder sig også mere til film, til en genre og dens traditioner, end til noget som helst andet.

Åbningsbillederne fastslår omgående, at dette er en New York film. Det glitrende natlige lyshav akkompagneret af jamrende saxofonklange afløses af glimt af hektisk, støjende trafik, og dermed har filmen anlået et velkendt tonefald: vi er i den barske storbyjungle, hvor kun de barske klarer sig. Her går det hårdt og hurtigt for sig, og hvis det lykkes blidere følelser af blomstre, sker det på trods af omgivelserne og følgerigt som en bemærkelsesværdig sejr for menneskets pænere egenskaber.

Efter denne korte optakt er vi hurtigt midt i dramatiske begivenheder, for »Gloria« er en meget dynamisk og bevægelig film, og på det konkrete handlingsplan er den faktisk meget spændene. Det går over stok og sten, mens Gloria i rene vidundere af usandsynlighed gør kort proces med de forfølgende Mafia-gorillaer, og mens forholdet mellem hende og Phil (der taler, som næppe nogen anden seksårig nogensinde har gjort) bølgler frem og tilbage mellem afvisning og tiltrækning. En art kærlighedsforhold er der klart nok tale om, ligesom i Cassavetes' »Minnie og Moskowitz« fra 1971 mellem et særdeles umage par, og ligesom hos Cassavetes i det hele taget med en halstarrig fastholden af kærlighedens nødvendighed trods alle ydre og indre stopklodser. De smukkeste scener i »Gloria« er dem, hvor Gloria og Phil fnysende har forladt hinanden, og så uomgængeligt må søge tilbage til hinanden igen. Dette er kærlighed af den urimeligste og derfor stærkeste slags, skildret helt uden klæbrigt føleri.

Ligesom Cassavetes her demonstrerer selvkontrol og blufærdighed, gør han det også i filmens action-scener, som han formår at fylde med eksplosiv dramatik uden at forfalde til blodsprøjtende voldsudspenslinger. Likvideringen af Phils familie er eksempelvis nervepirrende, skønt man kun hører den og ikke ser den. Andre scener fortælles i den »gamle«, antydningrige og stemningsvibrerende Cassavetes-stil med håndholdt kamera og sære, nervøse billedvinkler. Det gælder bl.a. optakten til likvideringen, hvor kameraets lave placering, lyssætningen og grupperingerne af personerne er ladede med ildevarslede anelser og hemmeligheder, og det gælder skildringen af gangsterbossen Tanzinis hjem, som man fristes til at kalde en typisk Cassavetes-lokalitet: en tyst, hvid og mærkelig lejlighed, hvor store, tavse mænd glider hen over gulvene med bløde skridt, og hvor andre, anonyme mænd foretager sig uransagelige ting i baggrunden. Her får filmen et let anstrøg af surrealisme, men samtidig kan man måske kalde det hy-

perrealisme, at gangsterne virker så urealistiske. For gangstere ligner vel ikke gangstere?

John Adames er skæg og naturlig som Phil, en lille blød Bronx-bisse med voksne replikker, men filmen er som nævnt formentlig skræddersyet til Gena Rowlands, John Cassavetes' kone og faste stjerne. Hun er jo en original og meget intens skuespillerinde, som givetvis har moret sig med at skyde sig vej gennem rollen som hårdkogt og let overmoden gangsterdame, og inden for melodramaets nuancebegrænsende rammer er hendes spil også flot, men unægteligt samtidig med et præg af déjà vu. Gena Rowlands har efterhånden tillagt sig visse faste mimiske virkemidler – nogle specielle trækninger i ansigtet, en bestemt slags stirrende øjenkast, en særlig vrængen med munden – og det er en smule distraherende, at hendes handlekraftige fighter dermed giver én uvedkommende associationer til de nervebrudte hovedpersoner i »En kvinde under indflydelse« og »Opening Night«.

I slutscenen på kirkegården i Pittsburgh flottes filmen sig pludselig med slow-motion og skift fra farver til sort/hvid. Det virker umiddelbart mest som en gimmick, men da Cassavetes aldrig har været naiv optimist eller ynder af definitive slutudsagn, kan man måske fortolke slutningen således, at den lykkelige genforening mellem Gloria og

Phil kun finder sted i drengens fantasi, og at hun i virkeligheden blev pulveriseret af gangsterens Magnum-kugler i Tanzinis elevator. Ved at fortælle slutningen så urealistisk som muligt har Cassavetes pligtskyldigst leveret den happy end, som et uforberedt publikum formentlig forventer af en historie som denne, mens han samtidig med et skævt smil dementerer slutningen. Hvem vil ikke gerne have, at det ender godt for gæve Gloria og kvikke Phil, og hvem tør i fuldt alvor tro på, at en enlig kvinde kan sætte sig op mod den mægtige Mafia og slippe helskindet fra det? Med den dobbelttydige slutning tilfredsstiller Cassavetes både håb og skepsis, mens det vel er mere tvivlsomt, om »Gloria« tilfredsstiller både det mindre publikum, hvis nerver vibrerede i takt med de psykiske blotlæggelser i f.eks. »Faces«, og det større, der gerne vil godte sig over en voldelig gangsterhistorie grovheder. Mest rimeligt forekommer det at betegne »Gloria« som god underholdning, der – formuleret med et af tidens gyldneste guld-korn – måske nok handler om »livet og døden og alt sådan noget«, men som forhåbentlig først og fremmest har givet sin instruktør et filmisk frikvarters friske luft, så han nu kan vende tilbage til mentallaboratoriet med fornyede kræfter og anderledes indfaldsvinkler.

Ebbe Iversen

Gene Rowlands og John Adames i »Gloria«



GLORIA

Gloria. **Arb.titel:** One Summer Night. USA 1980. **P-start:** 25.7.79. **P-selskab:** Columbia. **P:** Sam Shaw. **As-P/P-leder:** Steve Kesten. **Instr/Manus:** John Cassavetes. **Instr-ass:** Mike Haley, Tom Fritz. **2-nd Unit Instr:** Gaetano Lisi. **Dialog-instr:** Richard Kaye. **Foto:** Fred Schuler. **Kamera:** Lou Barlia/Ass: Sandy Brooke, Ricki-Ellen Brooke. **Farve:** Technicolor. **Klip:** George C. Villaseñor/Ass: Lori Blounstein. **Ark:** Rene D'Auriac. **Dekor:** John Godfrey. **Rekvis:** Wally Stocklin. **Kost:** Peggy Farrell, Emmanuel Ungaro (for Gena Rowlands). **Sp-E:** Connie Brink, Al Griswald, Ron Ottesen. **Musik:** Bill Conti. **Musikbånd:** Clifford C. Kohlweck. **Musik-mix:** Dan Wallin. **Tone:** Dennis Maitland sr., Jack C. Jacobsen, Wayne Artman, Tom Beckert, Michael Jiron, Danny Rosenblum, James Perdue. **Lyd-E:** Pat Somerset, Jeff Bushelman. **Medv:** Gena Rowlands (Gloria Swenson), Julie Carmen (Jeri Dawn), Tony Knesich (Gangster/1. mand), Gregory Cleghorne (Dreng i elevator), Buck Henry (Jack Dawn), John Adames (Phil Dawn), Lupe Garnica (Margarita Vargas), Jessica Castillo (Joan Dawn), Tom Noonan (Gangster/2. mand), Ronald Maccone (Gangster/3. mand), Gary Klar (Politibetjent), George Yudzevich (Kraftig mand), William E. Rice (TV-speaker), John Pavelko (Bankkasserer), Raymond Baker (Underdirektør, bank), Ross Charap (Ron), Michael Proscia (Onkel Joe), T.S. Rosenbaum (Receptionsmand), Frank Belgiorno, J.C. Quinn, Alex Stevens, Sonny Landham, Harry Madsen, Shanton Granger, Santos Morales, Meta Shaw, Marilyn Putnam, John Finnegan, Gaetano Lisi, Richard M. Kaye, Steve Lefkowitz, George Poidomani, Lawrence Tierney, Asa Adil Qawec, Vincent Pecorella, Iris Fernandez, Jade Bari, David Resnick, Thomas J. Buckman, Joe Dabenigno, Bill Wiley, John M. Sefakis, Val Avery, Walter Dukes, Janet Ruben, Ferruccio Hrvatin, Edward Wilson, Basilio Franchina, Carl Levy, Werren Selvaggi, Nathan Seri, Vladimir Drazenovic, Edward Jacobs, Brad Johnston, Jerry Jaffe. **Længde:** 121 min. **Udl:** Columbia. **Prem:**



Gudný Ragnarsdóttir og Sigurdur Sigurjónsson som det unge par i »Land og Sønner«

Land og sønner

Instruktør: AGUST GUDMUNDSSON

Islændinge går meget i biografen. I gennemsnit 12 gange pr. år pr. indbygger, et tal der kan ses i forhold til at hver dansker i gennemsnit går i biografen 3½ gang pr. år. Alligevel har Island ikke hidtil haft nogen selvstændig spillefilmsproduktion, men det første skridt er netop taget med »Land og sønner« der da også er blevet en succes set af 40 procent af befolkningen. Dermed har den indtil flere gange indspillet sine beskedne produktionsomkostninger på 600.000 Dkr.

Bag filmen står en trio der også har dannet produktionsselskabet »ISFILM«, nemlig instruktøren Agust Gudmundsson, producenten Jón Hermansson og forfatteren Ingredi G. Thorsteinsson, der har skrevet den roman filmen er baseret på. Såvel producent som instruktør og fotograf har erfaringer fra det islandske TV og de to sidstnævnte er endvidere uddannet i England.

Udover den for islændinge indlysende kvalitet: At være islandsk, har filmen også andet at byde på. Først og fremmest handler den om et helt centralt problem for landet, afvandringen fra landbruget og tilstrømningen til hovedstaden Reykjavik, der stort set blev grundlagt i den periode filmens handling er henlagt til. Dernæst er den fortalt med en rolig omhu og en renfærdighed, der ikke gør problemerne enklere end de er og ikke med historisk bedreviden peger på enkle løsninger. Endelig er det, ikke mindst med fotografen Sigurdur Pálsson's hjælp, blevet en umiskendelig national film, hvor den is-

landske natur spiller en stor rolle i historien.

Historien udspiller sig i 1937 i en fjern provins, hvor små urentable og forgældede gårde danner rammen om et liv, der synes at have stået i stampe i århundreder. Einar bor på en sådan gård med sin far Olafur. De arbejder sammen, kommunikerer uden mange ord, men indgår i et naturbundet arbejdsfællesskab styret af årstidernes og døgnets rytme.

Men de usle vilkår og de ringe økonomiske muligheder gør at Einar som alle andre drømmer om at drage til byen med stenhuse, elektricitet og de forjættende, men uklare, fremtidsmuligheder. Da faderen dør, bliver drømmen pludselig realiseret. Einar sælger gården til naboen, sætter det pauvre indbo på auktion, betaler sin gæld og damper af.

Her slutter filmen, der altså ikke er en beskrivelse af land-by-forholdet, men koncentrerer sig om en intim og indforstået skildring af livet og af forholdene på landet og af Einars konflikt og valg. Og Einars valg kompliceres yderligere af, at han er forelsket i nabovens datter Margret, der vil have ham til at blive, men ender med at love at tage med ham. At hun alligevel ikke dukker op på rutebilstationen til sidst er en lille antydning af, at nok er Einars valg af byen forståeligt, men derfor ikke nødvendigvis det rigtige og i hvert fald ikke omkostningsløst.

Men filmen besidder ikke selv den »rigtige« løsning. Derimod antydes der nogle forhold som peger på at problemet ikke kun er individuelt men også socialt og økonomisk bestemt. For når gårdene er urentable hænger det sammen med »brugsforeningens« rolle. Den er alle landmændene i gæld til, og selvom den ikke er nogen hård kreditor, siges det, så er den heller ikke den udfarende kraft den kunne være, når det drejer sig om at skaffe penge til at rationalisere de utidsvarende brug. Den stiller sig sagtnodigt tilfæds med en voksende gæld i håb om

»bedre tider« der aldrig kommer. Og gælden, siges det videre, er der ingen der drømmer om at skulle betale tilbage.

Det er altså ikke blot private drømmebiler af storbyens forjættede muligheder der genererer afvandringen, men også fraværet af en styret økonomisk politik.

Selvom filmen ikke giver nogen løsning, er der forhold der peger på byen som negativt modbillede til det skildrede. Den eneste »bybo« der således ses i filmen, er en i København bosat islandsk digter, der tydeligt velbeslået vender tilbage til barndomshjemmet, kun for at finde det som affolket ødegård. Han har for alvor fjernet sig fra egnen og livsformen, både socialt og geografisk. Han er blevet den storbyintellektuelle for hvem provinsen og livet på landet kun er et minde, farvet i barndommens smukke skær. Med ham kommer der en mislyd ind i filmen, en skurken, der fortægger det »typiske« i billedet og modstiller det primitive og hårde, men produktive bondearbejde med byens uproduktive intellektuelle kunstneriskhed. Figuren synes mere at være udslag af et nutidigt intellektuelt mellemkøbs dårlige samvittighed end noget andet.

På trods af de elendige forhold der skildres, har filmen en stor sympati for både mennesker og miljø. Fortællerytmens langsomme omhu synes næsten organisk udspunnet af det stille livs rytme og er stærkt solidarisk med det. Vi sanser konket denne rytme, ligesom personernes forbundethed med og afhængighed af naturen også formidles i de utroligt velkomponerede og omhyggeligt belyste og farvenuancerede billeder. Vi sanser i dem både naturens maleriske storslåethed, sådan som turisten ser den, og dens barskhed, sådan som Einar og hans nærmeste lever med den. Også på grund af naturen er valget ikke let og også på grund af billederne af den, sanser vi dilemmaets mange former. Vi – og Einar – drages af skønheden, samtidig med at vi frastødes af de middelalderlige livsvilkår, der nok også er noget socialt be-

stemt, men ikke kun det.

På denne måde er filmens billedskønhed i dybeste overensstemmelse med den problematik der udfoldes.

Dan Nissen

LAND OG SØNNER

Land og synir. Island 1980. **P-selskab:** Isfilm. **P:** Jón Hermannsson. **Instr/Manus:** Agust Gudmundsson. **Efter:** Roman af Ingridi G. Thorsteinsson. **Foto:** Sigurdur Sverrir Pálsson. **Farve:** Eastman. **Ark:** Jón Thórisson. **Musik:** Gunnar Reynir Sveinsson. **Medv:** Sigurdur Sigurjónsson (Einar), Jónas Tryggvason (Ólafur, Einars far), Gudný Ragnarsdóttir (Margret), Jón Sigurbjörnsson (Tómas, Margrets far). **Længde:** 94 min., 2580 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 27.2.91 – Palads.

En ganske almindelig familie

Instruktør: ROBERT REDFORD

Robert Redfords debut som instruktør er soliditeten selv. Redford har i lighed med stjerne-kolleger som Paul Newman («Rachel, Rachel») og Jack Lemmon («Kotch») valgt at starte som instruktør med en realistisk amerikansk hverdagsskildring, uden glimmer eller nogen af de tricks, der formodes at »sælge«. Er der mon i dette emnevalg en slags bod for stjerne-karrierens virak (som den maliciøse Pauline Kael ikke har kunnet dy sig for at antyde i »The New Yorker«)? I hvert fald er emnevalget et udtryk for, at Redford nødig vil løbe den risiko ikke at blive taget alvorligt – ligesom filmens asketiske stil klart angiver, at Redford nødig vil beskyldes for at forlade sig på de ydre virkemidler, han af og til er blevet kritiseret for at anvende som skuespiller.

Filmen er opbygget som en mosaik af scener fra familielivet hos *The Jarretts*, far, mor og søn, der bor i et stort hus i Chicagos smukke forstæder. Kompositionen er tilsyneladende løs i starten, senere korte, næsten afstumpede, men med fin beregning har Redford og hans manuskriptforfatter Alvin Sargent lagt de enkelte dele af mosaikken sådan til rette, at der opstår en stadig voksende spænding om sønnen Conrads sindstilstand. Conrad har det skidt, har mareridt, sover dårligt, er indelukket og anspændt. Hvorfor? Nogle ultrakorte flashbacks antyder traumer i den fortid, tilskueren langsomt bliver delagtiggjort i. Conrad har været på hospitalet som sindslidende, har forsøgt selvmord og er blevet behandlet med elektro-chok. Intet under, at han har svært ved at koncentrere sig om skolens svømmeundervisning.

Han vil have »kontrol« over sit liv, det har hans perfektionistiske mor, der holder sit »skønne hjem« pænt og ordentligt, men ikke synes at gengælde Conrads følelser. Derfor opsøger Conrad psykiateren Berger, hvis kontor nærmest er lurvet sammenlignet med Jarrett-hjemmets elegance. Bergers styrke er en uformel facon og en ægte nysgerrighed – i takt med at tilskueren får mere at vide om Conrad, vokser fortroligheden mellem psykiater og patient og udvikler sig

til venskab. Det viser sig, at Conrads neurose skyldes en ulykke under en sejltur, hvor broderen Buck omkom, mens Conrad reddede sig i land. Det har Conrads mor aldrig tilgivet ham.

Conrad bliver »helbredt« ved at vedkende sig sin skyldfølelse og bekende alt det, han for at følge sin mors eksempel har skubbet ind under gulvtæpper – jalousi-forholdet til broderen, selvforagten og kontaktløsheden med moderen, hvis begrænsninger han lærer at slå sig til tåls med. I stedet for »kontrol« vælger han åbenhed og bliver i stand til

»svageste«, mest udflydende person, og det er måske derfor Redford har valgt en skuespiller med et karakterfuldt, lidt sært ydre til rollen, Donald Sutherland. Det er svært at fremstille godhed og hjerterenhed på lærredet, uden at postulaterne hober sig op, men det lykkes faktisk for Sutherland. Langt mere *type-casted* er TV-soap operastjernen Mary Tyler Moore, der som moderen er virkelig uhyggelig i sin metalliske perfektionisme. Hun virker rent ud sagt, som om hun lige er trådt ud af en dybfryser, samtidig med at de omhyggeligt undertryk-



Mary Tyler More og Robert Redford under indspilningen af »Ordinary People«

at elske. Det lyder bastant og banalt, og det lykkes da heller ikke helt Redford at give filmens sidste positive del den selvfølgelig troværdighed, der har udmærket resten af historien. Conrads nye åbne forhold til faderen og til en ung pige, han har mødt (hun tog initiativet) sættes op mod moderens stadig tiltagende forstening og afsluttende bortrejse. Her ligger de alt for melodramatiske replikker som dødvægte i en række opgørs- og forsoningsscener, der lader følelserne drukne i bogstavelighed.

Men inden da får Redford givet et ofte vidunderligt præcist signalement af et borgerligt familieliv, der trods den større materielle velstand vel næppe er så forskelligt fra den danske middelstands-menage som man kunne tro. Faderen er lutter svag venlighed – den pæne mand, der drikker lidt for meget til selskaber og er ved at komme i den alder, hvor søvnigheden indhenter ham tidligt om aftenen. Omsorgen for sønnen – hans tilværelses faste holdepunkt – vækker ham til live og giver ham styrke til at tage opgøret med en kone, der med små, ofte mærkelige midler har tyranniseret ham. Det er filmens

te konflikter fint antydes. Bare den måde, hvorpå hun kan smile til tjeneren i en restaurant under et ægteskabeligt opgør! Fremragende er også hendes forsinkede reaktion på nattesamtalen med Sutherland til slut.

Filmens betydeligste præstation står Timothy Hutton dog for. Han er søn af den glimrende, tidligt døde komedieskuespiller Jim Hutton, og han har meget af faderens evne til at samle en umiddelbar sympati om sin person. Han gør Conrads konflikter påtrængende og intenst levende uden en eneste sentimental eller masochistisk tone. Og han har ubesværet troværdige udtryk for det pinefulde psykiske pres, Conrad lever under hver time i døgnet. Men spillet er så godt i alle roller, at det er nærliggende at give Redfords personinstruktion meget af æren. En scene som den, hvor Conrad møder en veninde fra hospitalet og opdager at deres fortrolighed ikke kan genvindes, viser hvor følsomt Redford kan opbygge en dialog-scene, der ikke har mange andre »virkemidler« end to personer, der sidder ved et bord og taler sammen. Også Judd Hirsch' utroligt

vel-timedede underspil som psykiateren fortjener at blive fremhævet.

»Ordinary People« er blevet en gigant-succes i Amerika og lægger sig således i forlængelse af »Kramer mod Kramer« som et bevis på, at det private liv stadig kan interessere et bredt biografpublikum, selv om rum-film, lastvognsfilm, Superman-film, og skræk-historier skovler de store, næsten sikre penge hjem. Man kan hævde, at Redford snyder lidt, for det, der er sket hans »almindelige mennesker« er jo højst ualmindeligt, men Redford understreger det almene ved at henlægge dødsulykken og selvmordsforsøget til fortiden og koncentrere sig om den proces, der skal til for at overvinde krisen. Og her viser han sig som en mådeholden påtøst og jumanist i den sejlivede amerikanske tradition. »Ordinary People« bliver næppe hans sidste film som instruktør, og det er der grund til at være glad for.

Morten Piil

EN GANSKE ALMINDELIG FAMILIE

Ordinary People. USA 1980. (P-start: 9.10.79). P-selskab: Wildwood Enterprises. For Paramount. P/P-leder: Ronald L. Schwary. Instr: Robert Redford. Instr-ass: Steven H. Perry, Michael L. Britton. Manus: Alvin Sargent. Efter: Roman af Judith Guest. Foto: John Bailey. Kamera: James Glennon. Farve: Technicolor. Klip: Jeff Kanew. Ark: Phillip Bennett, J. Michael Riva. Dekor: Jerry Wunderlich, William Fosse. Rekvis: Eddie Aiona. Kost: Bernie Pollack. Garderobe: Robert Moore, Rita Salazar. Musik-adapt: Marvin Hamlisch. Musikbånd: Else Blangsted. Musik-uddrag: »Canon in D« af Johann Pachelbel, arr. af Jack Hayes, Noel Goemanne, Jean-François Pailard. Tone: Kay Rose (Sup), Victoria Sampson, Gerald Rosenthal, Bill Varney, Steve Maslow, Gregg Landaker, Charles Wilborn, Dan Wallin. Make-up: Gary Liddiard. Frisurer: Jean Burt Reilly, Kathe Swanson; Joel Israel (for Mary Tyler Moore). Fortekster: Phill Norman. Medv: Donald Sutherland (Calvin), Mary Tyler Moore (Beth), Judd Hirsch (Berger), Timothy Hutton (Conrad), M. Emmett Walsh (Svømmelærer), Elizabeth McGovern (Jeannie), Dinah Manof (Karen), Fredric Lehna (Lazenby), James B. Sikking (Ray), Basil Hoffman (Sloan), Quinn Redeker (Ward), Mariclaire Costello (Audrey), Meg Mundy (Bedstemor), Elizabeth Hubbard (Ruth), Adam Baldwin (Stillman), Richard Whiting (Bedstefar), Scott Boebler (Buck), Carl DiTomasso (Van Buren), Tim Clarke (Truan), Ken Dishner (Gentle), Lisa Smyth (Gail), Ann Eggert (Mitzi), Randall Robbins (Brucy), Cynthia Baker Johnson (Ms. Mellon), John Stimpson (John), Liz Kinney (Liz), Steve Hirsch (Mack), Rudy Hornish (Ed), Clarissa Downey (Chriss), Cynthia Burke (Annie), Jane Alderman (Linda), Paul Preston (Dennis), Gustave Lachenauer (Gus), Marilyn Rockafellow (Sarah), Don Billett (Philip), Ronald Solomon (Joel), Virginia Long (Korleder), Paula Segal (Kunde), Estelle Meyers (Ekspeditrice), Stuart Shiff (Tjener), Rose Wool (Servitrice), Douglas Kinney (Skuespiller), Constance Addington (Skuespillerinde), Edwin Bederman (»McDonald's«-bestyrer), Bobby Coyne (Buck som dreng), Michael Creadon (Conrad som dreng). Længde: Udl: CIC. Prem: 23.3.81 – Palads.

Special-udgaven: Nærkontakt af tredie grad

Instruktør: STEVEN SPIELBERG

Som et plaster på såret efter fiaskoen med »1941« har Steven Spielberg udsendt en »special edition« af »Nærkontakt af tredie

grad«, kun tre år efter, at filmen havde premiere i sin første udgave og slog alle hidtidige publikumsrekorder.

Den kommercielle strategi bag genudsendelsen har vist sig god nok – publikum strømmer til endnu engang. Mere tvivlsomt er den kunstneriske begrundelse for at gentælle eventyret om de fredelige, fremmede væsners visitter på en jordklode, hvor kun en udvalgt skare for alvor er parat til at modtage dem. Spielberg lokker med ændringer og udvidelser, hvoraf den vigtigste er, at man nu kommer inden for dørene i det store moder-rumskib, som til slut glider bort med Richard Dreyfuss' special-preparerede *Everryman*. Men det er nok værd at slå fast, at »Nærkontakt af tredie grad« i sin ny udgave er tre minutter kortere end den var i den oprindelige, og at tilfredsstillelsen ved at se de nye scener ikke umiddelbart kan opveje savnet af de fraklippede scener – i hvert fald ikke i mine øjne.

»Nærkontakt af tredie grad« er en film, der i enestående grad lever på sin primitive overraskelsesvirkning – jeg mindes ikke, at en film har givet mig en så vidunderlig oplevelse af tilfredsstillelse nysgerrighed, som den jeg fik ved det første gennemsyn. Når forbøffelsen har fortaget sig og nysgerrigheden er stillet, står man uden for filmen og beundrer dens artisteri og energi, men man suges ikke med, for Spielberg har spillet sine trumfkort. Og tanken med dem har heller ikke været nogen anden end at vinde spillet med tilskueren, det vil sige suge ham med ind i rum-eventyrets fortryllede verden lige netop de 135 minutter filmen varer.

Har Spielberg så nogen kort oppe i ærmet, som han ikke fik spillet i første omgang? Ikke nogen af stor betydning, forekommer det mig. Da Dreyfuss endelig kommer ind i rumskibet til slut, er det tomt – et glitrende, farvestrålende, anti-septisk ingenmandsland, som han er mærkeligt alene i. Hvor er hans medpassagerer? John Williams' svul-

stige musik slår et øjeblik over i »When You Wish Upon a Star« fra »Pinocchio«, som Dreyfuss-figuren »voksede op med«, som han selv siger i sin introduktions-scene. Er det det rummeligheds Disneyland han går ind til?

Under alle omstændigheder er Disney-inspirationen ikke til at komme udenom, heller ikke i de mange nattebilleders bløde blåtoning og i den overjordiske stjerneklare nattehimmel, der danner baggrunden for mange af scenerne med den lille dreng, som bortføres af fremmedvæsenerne. Moderens opfølgning af denne bortførelse og den officielle høring om UFO'erne har Spielberg droppet i den nye udgave – i stedet sender han François Truffaut og hans videnskabsmænd til Gobi-ørkenen i Mongoliet, hvor et tomt skib findes halvt begravet i sandet. Denne scene har sin dublet i indledningsafsnittet med de forladte flyvemaskiner i Mexico og bidrager ikke synderligt til helheden. Andre ændringer: man ser ikke længere Dreyfuss gå amok udenfor villaen hvor han bor med sin skrækslagne familie (en »morsom« scene, jeg også godt kunne undvære), og man ser ham ikke længere på den fabrik, hvor han arbejder. Til gengæld er hans konflikt med familien udbygget med et par scener, hvoraf ingen dog når op på højde af den tragikomiske konfrontation ved middagsbordet, hvor Dreyfuss i bogstaveligste forstand skovler et bjerg af kartoffelmos op på tallerkenen.

Det er altså ikke nogen gennemgribende ny-redigering, Spielberg har foretaget. Han har klippet nogle scener om, taget nogen ud, genindsat oprindeligt kasserede optagelser og optaget enkelte nye. Jeg tror, at den version, man ser først, under alle omstændigheder vil virke stærkest. Spielbergs film hører ikke til dem, der udvider sig ved gensyn. Til gengæld giver den ved første øjesyn en oplevelse, det er svært at finde mage til.

Morten Piil

Richard Dreyfuss i »Nærkontakt af tredie grad«



Undervejs

Instruktør: WIM WENDERS

Wim Wenders' meget personlige film er åbne for mange tolkninger. Herunder giver Dan Nissen sin tolkning af »Undervejs«. Anmeldelsen kom desværre for sent til at stå sammen med Jan Kornum Larsens indsigtsfulde artikel om Wim Wenders i Kosmorama nr. 151.

Om at befri sig selv og om at befri filmsproget. Herom handler Wim Wenders' fascinerende »Im Lauf der Zeit«, der har fået den noget mindre betydningsmættede og poetiske danske titel »Undervejs«.

Wenders' hidtil sidste film er en portrætskitse af Hollywoodveteranen Nicholas Ray: »Lightning over Water«. I den følger han Ray i hans sidste måneder og frem til hans død i 1979. Wenders bekender hermed arv og gæld til den gamle mester der som bekendt også spillede en rolle i Wenders' »Den amerikanske ven«. Og valgslægtskabet er da heller ikke til at tage fejl af. Wenders har en gren af samme poetiske åre som Ray og udtrykker sig med samme stilistiske ekspresivitet. Indholdsmæssigt synes der også at være et fællesskab i skildringen af ensomheden og kærlighedens trange kår i den fjendtlige og onde verden.

»I'm a stranger here myself« siges at være en af Rays replikker – og den dækker på mange måder den følelse som lærlingen Wenders' film er båret af: Verden er fremmed og mennesket ensomt, men både Rays og Wenders' film er voldsomme protester mod disse vilkår.

Men Wenders er ikke et duplikat af Ray. Han tilhører en anden generation og en anden kulturkreds. Hans tilgang til filmmediet er en helt anden. Mens Ray var selvlært, en af de mange, der blot kom igang på et tidsunkt, da der var brug for folk, så har Wenders gået vejen over filmskoler. Han er en cineast, opvokset med filmmediet, der i Tyskland i den umiddelbare efterkrigstid ikke kunne opleves med samme uskyldighed som i 30'ernes USA. Derfor er hans film ikke blot indholdsmæssige parafraseringer af temaer, de indeholder også en diskussion af filmsproget og dets muligheder. De er med andre ord også metafilm, der diskuterer sig selv.

Det kunne godt ligne en modsætning. På den ene side kærligheden til, og beundringen for, den gamle Hollywoodinstruktør, og på den anden side en kritisk refleksion over, hvad fremfor alt Hollywood har gjort ved mediet og dets sprog gennem årene. I så fald er det en frugtbar modsætning, hvor Wenders både forholder sig til den amerikanske kultur og kritiserer kulturimperialismen, som især måske Tyskland har været et offer for.

»Enhver film er politisk«, siger Wenders i programskriftet til »Den amerikanske ven«, »men mest af alle er de film det, som ikke ønsker at være det: Underholdningsfilmene. De er de mest politiske, fordi de undersøger ideen om forandringer hos folk. Alting er

godt som det er, siger de med hver indstilling. De er en stor reklame for status quo.« Og han fortsætter med at kritisere disse film for at gøre deres personer til dukker og dermed at gøre publikum til det samme. »Uheldigvis er det også præcis hvad så mange politiske film gør«, følger han til.

Wenders' film er også politiske, men ikke på samme måde som de film, han her anklager. Hans film er ikke politiske traktater, der blot skal levere de rigtige meninger, og hans stil er ikke blot lidt indpakning, der skal få budskabet til at glide ned. Hans film skal være historier med en egen dynamik, og de skal anfægte tilskueren og i hvert fald kalde på hans nysgerrighed. Man skal lære at se igen, både på verden og filmene.

Historien

Den ydre historie i »Undervejs« er enkel. Bruno Winter (King of the Road) kører i sin store lastbil rundt i den tyske provins, hvor han i flækkerne lever af at reparere biografernes fremvisere. En dag møder han Robert Lander (Kamikaze), der er flygtet fra familie og arbejde og som i et desperat selvmordsforsøg kører lukt i floden med sin lille folkevogn. Han overlever, og sammen med Bruno fortsættes turen gennem Tyskland nu, dirigeret af Brunos ordrebog.

De er begge viljesløse. Bruno har fundet sin ensomme levevej med sin lastbil, og Robert følger med. Den evige køren rundt er en cirkelbevægelse uden udbrud og uden lyst til udbrud og forandring, hvad der symboliseres ved de mange overtoninger mellem forskellige kommunikationsmidlers cirkelbevægelse: lastvognens hjul, gramofonpladernes snurren, filmspolernes snurren.

To gange stikker de af fra ruten. Første gang for at besøge Roberts far. Anden gang gælder besøget Brunos mor. Begge besøgene får konsekvenser for de to hovedpersoner.

Robert, der arbejder med børnesprog, viser sig at have et meget problematisk forhold til sin far, der i barndommen dominerede familien med sin énmands provinsavis. Altid har Robert følt, siger han, at hvad han end sagde og tænkte, så kom det i avisen. Da han konfronteres med faderen, er han da også ordløs og må i stedet sætte og trykke sit oppør som et ekstrainummer af avisen.

Ligeså ordløs er Brunos oppør med fortiden. Vi ser aldrig hans mor, men vi ser den gamle BMW motorcykel, som han i sin pure ungdom ulovligt kørte på og som tilhørte den nu afdøde far. Den kører han igen på og genoplever ungdommens steder. Bagefter siger han til Robert, at »for første gang oplevede jeg mig selv som en, der har lagt en tid bag sig, og at denne tid er min historie. Det er en ganske beroligende følelse.«

Denne oplevelse sætter ham i stand til at gøre op med den cirkelbevægelse, han hidtil har befundet sig i. Fra nu af kan han opleve sit liv som »et forløb i tid«.

Konsekvensen af disse oplevelser tager Bruno og Robert til sidst i filmen, da de en mørk nat må stoppe fordi vejen stopper. De er, med tyk symbolik, ved enden af vejen, her ved grænsen til DDR. Det natlige drukgilde og slagsmål er afslutningen på deres fælles tur. Robert forlader om morgenen den soven-

de Bruno med en seddel med ordene »alt må laves om«. Selv har han frigtort sig fra fortidens ordtvang, og da han står på banegården, ender han med at bytte sine få ejendele: den tomme blikkuffert og de plasticsolbriller, som han huggede hos Brunos mor, med en stilebog, hvor en dreng har »beskrevet en banegård«. »Skinnerne, skærverne, køreplanen, himlen ...«. Så enkel lyder beskrivelsen, og det er hvad Robert har brug for: Et sprog, som han kan starte forfra med, men som ikke er belastet af alle de meninger og betydninger som konventionerne og traditionerne har ført med sig.

Bruno slutter med at rive sin ordrebog i stykker. Han opgiver sit job inden for en kunststart, som han filmen igennem oplever at direktører og operatører intet forhold har til. Han får moralsk inspiration til sin beslutning af direktøren i en biograf der symbolsk hedder »Weisse Wand«. Hun nægter at vise film mere, for hvorfor vise film »hvor mennesker vælter rundt følelsesløse og bedøvede af dumhed. Hvor enhver livsglæde bliver dem fornægtet, hvor enhver følelse overfor sig selv og verden må dø.« For hende er filmen synets kunst, men de film hun kan få er kun »udbytning af menneskets hoved og øjne«. Derfor er lærredet i Weisse Wand hvidt og udhængsskabene tomme. Håb er der dog. For det eneste, der endnu er lyskraft i i neonnævnet Weisse Wand, er de to dobbelt-W'er og bogstaverne e-n-d-. Med cineastisk selvfølelse har Wenders her peget på sig selv som en af dem der kan føre filmen væk fra udbytningen og tilbage til at være »synets kunst«.

Ensomheden og kommunikationsløsheden

Nogle af de centrale indholdsmæssige størrelser i Wenders' film er ensomheden og kommunikationsløsheden, og i sammenhæng hermed den evige bevægelse gennem landskaberne som et fortvivlet forsøg på at komme ud af dette fængsel.

Årsagen til den oplevelse som personerne har, ligger ikke så meget på det personlige psykologiske plan, selvom forældreopgørene synes at antyde dette. For opgørene bliver aldrig psykologiske, bliver aldrig gravninger i fortidens psykiske beskadigelser som kan begrunde nutidens væren og livsoplevelse.

Der gives heller ikke mange sociale årsager. Hvad der gives er et eminent billede af denne oplevelse.

Med sine besættende smukke billeder, der er taget med den uhyre skarpe Zeiss-optik, og som konstant er en anelse overbelyst, formidler Wenders i eminent grad den oplevelse. Landskaberne er udsøgt tomme og billederne af provinsbyerne ligeså. Der stråler en aura af fortidighed ud af hans billeders overvirkelighedskarakter. Da Robert på et tidspunkt spørger hvad dag det er, overraskes vi over dette hverdagslige spørgsmål i denne uhverdagslige verden. Og endnu mere overraskes vi af svaret: Mandag. En banal mandag er det – og vi troede vi befandt os udenfor tid og sted, i en verden der mere er en projektion af en indre tilstand end en realitet.

I denne verden eksisterer mennesker næsten slet ikke. Kun ser vi dem som sovende eller næsten søvngængeragtige tegn på billedfladen. Og fortidigheden understreges af Brunos arbejde i biografer der, troede man, var uddøde, og som da også er godt på vej til at være det.

I dette tomme univers drøner vore helte mål- og hensigtsløst omkring. Bevægelsen er et mål i sig selv, en måde at bekæmpe tomheden og ensomheden på. Heller ikke med hinanden kan de ophæve ensomheden, selvom der er tøjbrud efter forældrebesøgene. Deres verbale kommunikation er lapidarisk og abrupt. De refererer drømme og mumler ellers kun ja-nej fraser til hinanden. Begge er de bundfrosne og følelsesforkrampede. Begge arbejder de med kommunikation, men begge er de kommunikationsløse. Brunos lastbilstur gennem Tyskland er hans kommunikation, veje og telefontråde bliver ofte tonet indover billeder i bilen. Og Robert forsøger gang på gang at komme i telefonforbindelse med sin kone, men uden held. Da det én gang lykkes, ved han faktisk ikke, hvad han vil sige.

Grænsestationen, der er deres sidste opholdssted, bliver også den ultimative ensomhed. Robert forsøger endnu en gang at ringe og kommer kun i forbindelse med en amerikansk base. (De okkuperer vor underbevidsthed, siger han om amerikanerne). Og Bruno kan om morgenen råbe i skoven uden at få svar. Det er vendepunktet. Herfra må de opfinde et nyt sprog, et nyt liv, en ny mening.

Er ensomheden beskrevet som almen tilstand, så er den dog ikke derfor ønskværdig. I samme grænsestation siger Bruno under et skænderi, at han har en stor længsel. »Efter en kvinde, i det hele taget en kvinde. Enhver kvinde får mig til at længes. Og sådan går det for alle mænd tror jeg. Og da jeg ikke længere kan lade som om, jeg ikke vidste det, vil jeg ikke igen indlade mig med en kvinde. Jeg ville vide, at hun også kunne være en anden, end den hun er.« Hertil svarer Robert, at »sådan kan man ikke leve. Når man overhovedet ikke mere kan forestille sig en forandring eller kan ønske.«

Det er ønsket om forandring filmens personer ender med at prøve at realisere i deres opbrud. Heller ikke for dem er de herskende tilstande ønskværdige endside de eneste mulige. Hvad Bruno blandt andet ønsker, siger han i samme scene: Virkeligt at blive ét med en kvinde når man »er inde i hende«. Det er et desperat ønske om samvær, om fællesskab om det at opleve sig selv om en del af en helhed.

Som sagt siges der ikke meget om årsagerne til denne tingenes elendige tilstand. Et sted antydes dog en sammenhæng på netop det seksuelle plan. I den biograf, hvor Bruno har et stævnemøde, opdager han at billedet er uskarpt og mørkt i midten. Han går op i operatørrummet og opdager, at operatøren har alt for travlt med at onanere til den pornofilm, han selv viser. Her er den menneskelige kontakt erstattet af kulturindustriens similiprodukter og deres falske sanselighed. At der for Wenders er en sammenhæng mellem ensomheden (og kommunika-

tionsløsheden) og den indholdstomme kulturindustri, understreges af, at filmen på metaplanet handler en hel del om denne kulturindustri og dens destruktion af mennesker og filmmedie.

Skriftens nulpunkt

Hele filmen er således afgrænset af en forholden sig til filmmediet. Filmens åbner med Brunos samtale med en gammel biografdirektør, der i stumfilmtiden var biomusiker. Han fortæller om de store film dengang: Nibelungen og Ben Hur. Og filmen afsluttes med kvinden i Weisse Wand, i en scene der som nævnt peger fremad.

Midt i filmen forsøger Bruno sig med en kontakt til en kvinde i en biografsal. Forholdet udvikler sig ikke til noget, for de er begge lige så ensomme som den onanerende operatør i samme biograf. Og Bruno er ikke ordets mand. I stedet forsøger han at kommunikere via en filmsløjfe, han producerer af forskellige af biografens film og trailere. »Vold, action, sanselighed«, gentager speakerstemmen på sløjfen, mens vi ser et udtog af biografens repertoire, der kører netop på de størrelser. Det er Wenders' kommentar til nutidens film, og hvorfor skal man bruge sit ene liv på at fremme den form for udbytning af hjerne og øjne? Det er i sandhed at køre i ring (ligesom filmsløjfen), og det er den ring, som Bruno vil ud af – og med ham Wenders.

Denne sig selv gentagende filmskrift er nemlig som den drøm, Robert på et tidspunkt refererer: »Der fandtes noget blæk, som slettede den gamle skrift samtidig med at det skrev noget nyt. Igen og igen måtte jeg tænke og skrive det samme. Abstrakte gentagelser. Forløb, veje som jeg oplevede og optegnede på samme tid. Drømmen var en skrift i cirkler indtil jeg drømte den idé, at bruge noget andet blæk. Med det nye blæk kunne jeg samtidig tænke og se og skrive noget nyt.« Bruno mener ikke det er så enkelt, men uddyber ikke hvorfor. Men er sagen ikke, at for at slette den gamle skrift med det nye blæk må der skrives oveni, samtidig med at den nye skrift får en ny betydning? Og er det ikke der Wenders gør, når han forholder sig til for eksempel Nicholas Ray, men i denne skrift har et metaplan, der diskuterer skriftens betydning? For hvis ikke de nye betydninger indarbejdes, så er filmskriften i sandhed en tvangsmæssig gentagelse af »udbytningen af hoveder og øjne«.

Filmens argumenterer for, at den tvangsmæssige gentagelse er i modstrid med filmens »væsen«. Om dette »væsen« beretter Bruno for en undrende og skingrende ligeglad operatør. Billedet i biografen ryster, og Bruno belærer operatøren om malteserkorsets betydning. Uden det ville ingen filmindustri være mulig, siger han. »24 gange i sekundet trækker det filmen frem med et lille ryk. Det transformerer altså drejebevægelsen til en trækbevægelse.« Derved bliver filmens materielle karakter af enkeltbilleder sammensat til en bevægelse, et forløb i tid, til en historie, et eventyr.

Det er altså ikke bare Bruno, der pludselig efter mødet med fortiden oplever sig selv som et forløb i tid, også på filmens metaplan

er det denne bevægelse, der er central. Det drejer sig om på alle planer at forandre den tvangsmæssigt gentagne cirkelbevægelse til en dynamisk fremadskriden.

Det drejer sig både om at rekonstruere filmsprogets evne til at formidle oplevelse, og om vores evne til at opleve. Robert, der er lingvist og arbejder med børnesprog, beretter parallelt til denne diskussion om filmsprogets degenerering, om børns sprogoplevelse. I den første fase af skrive- og læseferdigheden er tal og bostaver stadig eventyr, siger han. Han fortsætter: »Senere, når skriverutinen indfinder sig tabes mindet om disse fantasier og kun de forstyrrelser som disse fantasier fremkaldte, består. Der var engang en dreng, for hvem linjerne var veje som bogstaverne kørte ad ved hjælp af en motorcykel, nemlig pennen.«

Brunos og Roberts bevægelse gennem landskabet er et sådant eventyr der samtidig skal lære os at opleve eventyret påny. Det er filmens hensigt at befri vore sanser for den besættelse, der forhindrer os i oplevelsen og at lære os at se. For Wenders er kameraet pennen, der på vejenes linjer gennem landskaberne producerer fantasier, oplevelser, eventyr, sansninger og betydninger.

Det ender med det hvide lærred for Brunos vedkommende, og med enkle sansninger for Roberts vedkommende. Her, fra skriftens nulpunkt, kan en ny verden begynde, sammen med en ny filmkunst, der både er den eventyrløst uskyld og den gennemreflekterede filmsproglige metabevisthed.

Det er en stor og vigtig bestræbelse, der er i gang i Wenders' film. Man kan måske problematisere forestillingen om gentagelsen, der samtidig skal indeholde det nye, men Wenders' film er nok selv det bedste eksempel på dette udsagns muligheder. Man kan problematisere, at Wenders kun lokaliserer det billede af ensomheden og kommunikationsløsheden han giver, til kulturindustriens ødelæggende effekt og ikke til andre måske mere grundlæggende størrelser. Men tilbage står billedet af situationen og hans diskussion af filmsprogets muligheder. Det er måske ikke i »Undervejs« formuleret så prægnant som i »Den amerikanske ven«, men alligevel klart og kraftigt nok til at gøre den til en væsentlig film.

Dan Nissen

UNDERVEJS

Im Lauf der Zeit. Vesttyskland 1976. **P-start:** 1.7.75. **P-selskab:** Wim Wenders Produktion. **P-leder:** Michael Wiedemann. **I-leder:** Heinz Badewitz. **P-ass:** Hans Dreher, Volker von der Heydt. **P/Instr/Manus:** Wim Wenders. **Instr-ass:** Martin Hennig. **Foto:** Robbie Müller, Martin Schäfer. **Klip:** Peter Przygodda. **Ark:** Heidi Lüdi, Bernd Hirsborn. **Musik:** Axel Lindstädt. **Spillet af:** Improved Sound Limited (= Uli Ruppert, Rolf Gröschner, Johnny Fikert, Axel Lindstädt, Frank Baum, Ralph Nowy). **Sange:** »The More I See You« af Harry Warren, med Harry Montez; »Just Like Eddy« af Geoffrey Goddard, med Heinz; »King of the Road« af og med Roger Miller; »So Long« med Chrispian St. Peters. **Tone:** Martin Müller, Bruno Bollhalder, Paul Schöler. **Medv:** Rüdiger Vogler (Bruno Winter), Hanns Zischler (Robert Lander), Liza Kreuzer (Kassedamen), Rudolf Schündler (Roberts far), Marquard Böhm (Enkemanden), Dieter Traier (Garageejer), Franziska Stömmmer (Biografejer), Patrick Kreuzer (Lille dreng). **Længde:** 176 min. **Udl:** Kommunefilm. **Prem:** 12.11.80 – Posthus-Teatret.

Kort sagt

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

BESKIDT KØTER

Instruktør: PHILIPPE MORA

Denne australske film beretter om den autentiske lovløse Daniel Morgan, der huserede i det sydlige Australien i midten af det 19. århundrede, indtil myndighederne efter en storstilet og meget hidsig menneskejagt fik taget livet af ham – primært, fordi han selv var blevet træt af den evige flugt. Det er disse blodtørstige myndigheder, der er filmens groteske tegnede skurke, mens Morgan er mere diffus i konturerne – filmen lader forstå, at han kom ind på forbryderbanen ved et tilfælde, at en urimeligt hård fængselsstraf øgede hans obstinasighed, og at han egentlig var en flink, noget forvirret og meget lidt morderisk fyr. Forvirret må han nødvendigvis virke, siden han spilles af den altid neurotiske Dennis Hopper, og filmen er også en anelse forvirret over for sine egne virkemidler, som svinger mellem det effektjagende og det »dokumentarisk« overbevisende. Dermed bliver »Beskidt køter« for ujævn til at være rigtigt vellykket, og psykologisk er den utilfredstillende. Men den rummer en række vellykkede enkeltscener og er instrueret med teknisk håndelag og med en intensitet, som fascinerer. (Mad Dog – Australien). E.I.

BLUES BROTHERS

Instruktør: JOHN LANDIS

Som filmskaber hører John Landis endnu til de relativt uforudsigelige, men efter »Delta-kliken« og nu »Blues Brothers« er det i hvert fald muligt at konstatere en ustyrlig trang hos Landis til at komme videre – for enhver pris. Landis stræber efter vitalitet for vitalitetens skyld, og det medfører naturligvis at hans film ofte får et stakåndet præg. Det forcerede præg er ikke mindst en »udvendig« og meget larmende musikalsk farce som »Blues Brothers«, selv om John Belushi og Dan Ackroyd med deres bevidste dead pan-stil er ganske effektive i deres bestræbelser på at sætte Chicago på den anden ende. Meget i filmen er dog udpræget mekanisk. Den egentlige kvalitet i »Blues Brothers« er først og fremmest, at den tør hylde en musik, der ikke er meget *in* i vore dage, og at Landis som rhythm 'n' blues musikkens repræsen-

tanter har valgt store talenter som Aretha Franklin (hvis »Think« er filmens bedste nummer), Cab Calloway (der endnu engang serverer sin »Minnie the Moocher«), Ray Charles og John Lee Hooker. (Blues Brothers – USA 1980). P.C.

CRUISING

Instruktør: WILLIAM FRIEDKIN

»Cruising« er en deprimerende omgang at overvære. Den fuldender Friedkins nedtur fra en position for en halv snes år tilbage som en af det nye Hollywoods største begavelser, og den er ganske enkelt det værste, han endnu har budt sit publikum. Dobbelt deprimerende er det, fordi talentet tydeligvis stadig er til stede i de enkelte billeders kompositioner og dynamiske stemninger, men det er altsammen bare en lækker fernis, bag hvilken er gemt et spekulationsnummer af værste slags. Historien er ellers spændende nok: en ung politibetjent sendes af sin overordnede under dække for at dykke ned i New Yorks homoseksuelle sado-masochistiske miljøer med den opgave at afsløre en bestialsk morder blandt denne minoritet i minoriteten. Men Al Pacino, som jo ellers er en talentfuld skuespiller, er i denne hovedrolle helt ladt i stikken af sin instruktør, som åbenbart ikke har anet, hvad han ville bruge ham til. Han forbliver et tomt postulat uden for tilskuerens interesse. Nyder han i virkeligheden den fornedrelse, han udsættes for? Ødelægger det forholdet til kæresten? Motiver og personkarakteristik flagrer som løse ender, og den åbne slutnings antydning, at han efter morderens tilfangetagelse selv forsætter myrderierne, er rent bluff. I stedet kaster filmen sig med nyfgenhedens kommercielle overfladiskhed over miljøets specialiteter. Mellem de blodige mord præsenteres vi for alt fra *cock sucking* til *fist fucking* i en vrængende, voyeuristisk stil. Den danske annonce advarer publikum om, at filmen kan virke stødende. Det tør siges. Den er en kvalmende, diskriminerende, sensationalistisk udlevering af en minoritet. Føj for pokker! (Cruising – USA 1980). A.S.

DØDENS DRABANTER

Instruktør: JOHN IRVIN

Uden at have læst Frederic Forsyths roman vil jeg gætte på, at Irvins spillefilm-debut er bedre end romanforlægget. Forsyth er nok blandt de bedre af tidens thriller-forfattere, men egentlig menneskeskildring og troværdig atmosfære er ikke blandt hans kendetegn. Irvin kan begge dele (som hans TV-serie efter Le Carrés »Tinker, Tailor, Soldier, Spy« bevidnede), om end det i »Dogs of War« først og fremmest er atmosfære mere end psykologi, der udmærker filmens skildring af lejesoldater uden mange moralske overvejelser i forbindelse med jobbet. Det er noget om et multinationalt firma, der gerne vil have regenten i en fiktiv afrikansk stat vipet af pinden, så selskabet kan fungere mere fordelagtigt. Lejesoldatens udforskning af

forholdene og senere hans og hans kumpans planlægning af jobbet er det bedste i filmen, selv om den sidste trediedel af historien – lejesoldaternes angreb, der er ren action – er forbløffende drevent lavet. Irvin disponerer sine effekter meget sikkert. Christopher Walken klarer filmens hovedrolle med sin personlige udstråling, men der har naturligvis heller ikke været tale om nogen egentlig skuespillermæssig udfordring i den historie. (Dogs of War – England 1980). P.C.

PIGE I PANT

Instruktør: WALTER BERNSTEIN

Det er fjerde gang Damon Runyons korte historie om bookmakeren og den lille pige er udgangspunktet for en film, og den nye version af historien ejer et enormt fortrin frem for de foregående: Walter Matthau, der ikke blot ser ud, som Runyon i sin tid (1932) beskrev bookmakeren men som også ejer den præcise komiske *timing*, der betyder alt for komedien. Hvor Bernsteins film efter en tid taber pusten (først og fremmest i scener med den kedssommelige Julie Andrews), der evner Matthau at bevare sin figur intakt, og som helhed er filmen ganske charmerende og ganske let at glemme. Man kan notere sig at historien i dag er forældet, at Matthau redder, hvad der reddes kan, og at manuskriptforfatteren Walter Bernstein i sin instruktør-debut klarer sig pænt. (Little Miss Marker – USA 1980). P.C.

SUPERMAN PÅ NYE EVENTYR

Instruktør: RICHARD LESTER

Meget i »Superman på nye eventyr« er en repetition af de effekter, der i Richard Donners »Superman« gjorde sig godt. Forklaringen er dels, at mange special effectsscener blev lavet allerede da Donner instruerede sin film, dels at en film som »Superman på nye eventyr« er så kostbar, at en hvilken som helst producent vil forlange, at en hvilken som helst instruktør holder sig til det sikre.

Christopher Reeve og Margot Kidder i »Superman II«



Der er med andre ord ikke meget lestersk over filmen, hvis spektakulære effekter ellers med fordel kunne være benyttet af Lester som et gigantisk farceindslag (der er svage mindelser om Mack Sennett i filmen), hvor Det nu er meningen at vi skal tage historien alvorligt, sådan da. Men skurkene er ikke skurkagtige nok, og Superman er ikke super nok. Heller ikke det opreklamerede seksuelle eventyr, som Superman og Lois Lane kaster sig ud i tilføjer filmen nye kvaliteter i forhold til Donners historie. I øvrigt drejer det sig i dette kapitel af eventyret om de tre Krypton-forbrydere, der i den foregående film fik lov til at svæve i rummer, nu kommer til jorden, som de hurtigt underlægger sig. Så kommer Superman ... (Superman II – England 1980). P.C.

URBAN COWBOY

Instruktør: JAMES BRIDGES

Selv om John Travolta ikke er nogen ny Dustin Hoffman eller Robert De Niro, er han heller ikke helt så håbløs en skuespiller, som mange gnavpotter hinsides teenager-alderen gerne vil gøre ham til. Til gengæld er han med sin blide og bløde apparition udpræget fejlplaceret i denne film som ølbællende, øretæveuddelende oliekindarbejder i Houston, Texas samt råstærk betvinger af den rokkende og vrikke mekaniske tyr i Gilley's gigantiske honky-tonk værtshus samme sted. Her mødes storbyens pseudo-cowboys i en alt andet end urban atmosfære, og her søger filmen tilflugt, hver gang den spinkle kærlighedshistorie mellem Travolta og Debra Winter skal peppes op. Med deres umodne adfærd og primitive reaktioner kan ingen af filmens personer vække interesse, og med al sin bestøvlede banalitet får »Urban Cowboy« én til at formode, at James Bridges (»Kina syndromet«) ikke er bedre end de manuskripter, han får udleveret. (Urban Cowboy – USA 1980). E.I.

DEN VILDE FLUGT

Instruktør: RONALD NEAME

Trods sin danske titel er filmen ikke særligt vild, for den efterhånden sjældent aktive veteran Ronald Neame har instrueret i et temmeligt adstadigt tempo og uden en ligefrem gnistrende humoristisk veloplagthed. Historien om en erfaren CIA-agent, der hævner sig på et urimeligt narrehoved af en chef ved at gå under jorden og derfra publicere sine for CIA og KGB pinligt afslørende memoarer, er morsommere tænkt end realiseret, men reddes nogenlunde helskindet hjem af en enkelt mands glørværdige indsats: en veloplagt Walter Matthau kaster hele sit komiske talent ind i rollen som den snedige CIA-agent og gør ham til en taktsom filur, der har gennemskuet alverdens naragtighed og nu morer sig med at afsløre den. Glenda Jackson spiller hans veninde, men hun og de øvrige sidefigurer er kun drabanter omkring Walter Matthaus lysende planet, og filmen er hans fra ende til anden, selv om de to ender er lovligt langt fra hinanden. (Hopscotch – USA 1980). E.I.

Musik

Nicolas Barbano

Michael Gore: Fame (RSO 2394 265)

Hvordan såvel filmen som pladen har fået så stor succes som tilfældet er, vil altid være mig en gåde. Soundtrackets forskellige disco-numre er ligeså almindelige og uinteressante som hovedpersonernes psykologiske soap-rollemer. Filmens vel nok mest omtalte nummer, »Hot Lunch Jam«, er akkurat ligeså stor en gang »jam« som filmens koreografi, der på intet tidspunkt bliver andet end rytmisk rod. Så egentlig passer de meget godt sammen, soundtracket og filmen!

Sangen »Out here on my own«, smukt sunget af Irene Cara, er et enkelt lyspunkt, og finalen »I sing the body electric«, en sammenblanding af præstationer fra et symfoniorkester og en beatgruppe, er ikke helt ligegyldigt, selvom ideen med at blande ny og gammel musik blev brugt bedre i »Xanadu«. Endvidere er det ikke lykkedes mig at finde ud af, hvordan Paul McCrane har fået lov til at fremføre sin egen »Is it okay if I call you mine?«, eller hvad den i det hele taget laver på pladen, for slet ikke at tale om i filmen, bortset fra at den der gav en af de fire fotografer lejlighed til at prale med kameraets zoom-optik. Men det er ligesom ikke helt udskyldning nok.

Udover »Out here on my own« og Dominic Bugatti & Frank Musker's »Dogs in the yard« er albummet altså et stemningsløst flop. Hvis jeg ikke vidste det, ville jeg aldrig have gættet, at det er Alan Parker, manden, der gav os »Bugsy Malone«, der står bag det her.

John Farrar & Jeff Lynne: Xanadu (Jet LC 526)

Allerede med forteksterne slås den musikalske stemning i Xanadu fast: 40'er swing, 70'er disco og future-rock. Istedet for »future-rock« kunne jeg med ligeså stor ret have skrevet: ELO.

Det er rart, at nogen forsøger at vise, at der ikke findes en ultimativ musik-genre, men at såvel ny som gammel musik kan være stemningsfyldt og indeholde gode rytmer. Det burde ikke være nødvendigt at skulle smække dette lige ind i hovedet på folk med så stærke midler som Cinemascope og Dolby Stereo, men med den musik-monogami der hersker i dag er det desværre nok nødvendigt!

Og så er det endnu mere rart, at det er gjort så godt! Xanadu er jo ikke bare en god film, musikken i den er også fremragende.

Electric Light Orchestra's fine præstationer egner sig vel bedre som discoteksmusik end som stemningsskabende filmmusik, men Robert Greenwald har heldigvis indset dette, og har placeret dem i de sekvenser, der lægger mest vægt på rytmik og dans. ELO's musik er skrevet af Jeff Lynne, mens filmens øvrige sange er frembragt af John Farrar (soundtrack-albummet indeholder, ikke forbavsende, intet af Barry »Dillinger« De-Vorzon's instrumental-musik). Farrar må for min skyld godt fortsætte med at skrive musik for film. Hans sange indeholder både glæde og stemning. Hittet »Magic« virker ikke så magisk på pladen som i filmen, hvor det i samarbejde med fotografering, dans og animeret trylle-skabe en næsten Spielberg'sk stemning af uimodståelig tiltrækning, fortryllelse, erotik og overjordiske fænomener. Så står numre som »Dancin'«, et velskrevet musikalsk orgie, hvor et swing-band og et rock-band (sidstnævnte »The Tubes«) duellerer, for, til sidst at smelte sammen i én musikalsk helhed, og den lille hyggelige »Whenever You're away from me«, sunget af Olivia og Gene Kelly, bedre alene.

Men selvom man ikke ser bort fra hvad der er bedst hvor, er Xanadu-albummet alligevel et plet-skud, hele vejen igennem. Og Olivia Newton-John viser endnu engang, at hun holder sig i top-form.

John Barry: The Black Hole (VIS 5008)

Her er så det første digital-indspillede film-soundtrack, og *wheew*, en lydkvalitet! Desværre er efterspørgselen på de nye digital-plader så stor, at de amerikanske pladeselskaber må producere dem med stor hast, hvilket ofte resulterer i, at man ikke når at rense formene, og der derfor kommer en masse støj på pladerne. Dette er også sket med en del af Black Hole-pladerne, så vær opmærksom på problemet ved evt. køb!

Det lader til, at John Barry endelig har fundet sig til rette i sin »nye« stil. Musikken her er noget af det bedste han har lavet (efter min mening kun overgået af »Goldfinger« og »Løve ved Vintertide«), langsom og dystert, men med en stemning og en indre energi, der synes inspireret af Peter Ellenshaw's geniale, ikke for ingenting Oscar-nomimerede, fotografering (jeg vil tillade mig *ikke* at give Frank Phillips æren).

På samme måde som filmen med vilje er *underbelyst*, så alt lys synes at komme fra stjernerne og de forskellige instrument read-outs, tager Barry's musik, ligeledes under-drevet og dystert afstand fra både action og bevægelse, og giver kun med spredte militær-trommer antydning af, at der er et slag igang. Resultatet er et perfekt ægteskab mellem det auditive og visuelle!

Det eneste action-nummer er faktisk filmens ouverture, der naturligvis manglede på den danske kopi. Musikken her kunne være skrevet af Erich Wolfgang Korngold, og får mig hver gang jeg hører den til at tænke på Errol Flynn. Det er et dejligt sykkende musik, men efter min mening malplaceret i en film som »Det Sorte Hul«. På pladen fungerer det dog perfekt, og virker som en åbnings-fanfare, der gør den efterfølgende musiks rolige, velovervejede og dystre toner så meget mere overraskende og virkningsfulde.

