

Kosmorama

153
filmtidsskrift
27. årg.
juni '81
kr. 17.00

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

R. W. Fassbinder
Federico Fellini
Kay Pollak
Alain Resnais
Terrence Malick
Martin Scorsese



Filmfestival i Cannes:
Andrzej Wajda – John Boorman – James Ivory
Bob Rafelson – Hugh Hudson
Alain Tanner – Ettore Scola o.a.

Kosmorama

153 – 27. årg. juni '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.

92

Cannes 1981

Ebbe Iversen har i 14 dage fulgt Cannes-festivalen og konkluderer i sin rapport, at årgang 1981 hører til de middelgode – kvalitativt pæn i bredden og knap så imponerende i højden, med mange seværdige film, men uden indlysende mesterværker, til gengæld med enkelte fæle skuffelser imellem.

97

Guld til Wajda

Poul Malmkjær skriver om Andrzej Wajdas uhørt dristige vinderfilm i Cannes, den samtidshistoriske »Jernmanden«, en film, der med rette må vække opmærksomhed og debat, men som næppe er helt så vellykket, som Guldpalmerne måske vil få nogen til at tro.

98

Boormans Camelot

Også John Boormans gendigtning af myten om Camelot med kong Arthur og ridderne af det runde bord fik en pris i Cannes. Per Calum skriver om filmen.

99

Sær kvartet

James Ivory har filmatiseret en sædeskildring af den særprægede engelske forfatterinde Jean Rhys. Peter Schepelern omtaler Cannes-filmene.

100

Viljen til sejr

Et engelsk bidrag til den officielle Cannes-konkurrence var den spillefilm-debuterende Hugh Hudsons »Chariots of Fire«. Jørgen Bonnén Oldenburg har set filmen og finder, at dens instruktør tilhører vinderklassen.

102

Postbudet ringer fjerde gang

Bob Rafelsons filmatisering af James M. Cains »Postbudet ringer altid to gange« blev vist uden for konkurrencen i Cannes. Peter Schepelern anmelder.

Forsiden: Scene fra »Excalibur«

Bagsiden: Robert Duval i »True Confessions«



Cannes 1981 (»Viljen til sejr«)



Australsk film på vej



Jack Nicholson i »Postbudet...«

105

Pan-afrikansk filmfestival

Den 7. filmfestival i Ouagadougou i Øvre Volta vakte begejstring hos publikum. Anna-Marie Lund rapporterer.

106

Australsk film ved at få sin egen profil

Australske filmskabere har i de seneste år overrasket positivt. Med udgangspunkt i filmmuseets nylige serie om både gammel og ny australsk film beretter Ib Monty om forhistorien, nutiden og fremtidsudsigterne.

113

En tryk barndom et værn mod fascismen

Ulrich Breuning har interviewet den svenske instruktør Kay Pollak, der med sin anden film har vakt begejstring og beundring for sin evne til at skildre unge i puberteten.

116

Et fuldgyldigt mesterværk

Jan Kornum Larsen anmelder Pollaks film »Barnets ø«.

117

Set i TV

Rainer Werner Fassbinders mere end 15 timer lange TV-serie »Berlin Alexanderplatz« efter Alfred Döblins roman om Berlin i tyverne kommenteres af Jan Kornum Larsen.

119

Filmene

»Kvindebyen« (Peter Schepelern)
»Raging Bull« (Niels Jensen)
»Min onkel fra Amerika« (Ib Lindberg)
»Badlands« (Asbjørn Skytte)
»Prostitueret« (Tove Bendtsen)
»Hungerår« (Jan Kornum Larsen)
»Er du med på et bræk?« (Asbjørn Skytte)

127

Kort sagt

Nyt

Slut med Olsen

Nu sker det endelig (eller desværre). Nordisk Films Kompagnis Erik Balling har dødsdømt Olsen-banden. Men det skal rigtignok ikke være nogen stilsfærdig afgang, de tre charmerende bandemedlemmer tager med os. Balling har sammen med Bahs planlagt to film – nr. 12 og nr. 13 – der bliver indspillet samtidig og derefter får premiere med kun en lille måneds mellemrum, nemlig i begyndelsen af oktober og den 6. november, der er dagen for Nordisk Films 75-års jubilæum. Titlerne på de to film, der nu er under indspilning, er henholdsvis »Olsen-bandens flugt over plankeværket« og »Olsen-banden over alle bjerge«.

Amerikansk ros til Anders Refn

Anders Refn, der for øjeblikket går svanger med planer om at filmatisere Herman Bang-historien »De fire djævl«, er for nylig vendt hjem fra Filmex-festivalen i Los Angeles, hvor »Slægten« blev vist. Der var lutter ros til »The Baron«, som »Slægten« kaldes i USA. »A triumph of form over content«, skriver kritikeren Jim Sheldon i »Hollywood Press« og fortsætter: »dynamic direction (and superb acting)«. Og mere af samme

Scene fra »Slægten«



skuffe. I »Los Angeles Times« skriver den ansete kritiker Kevin Thomas: »(It) begins on a sly, comic note only to turn gradually but relentlessly darker. With an array of performances as remarkable as its great manor-house setting, »The Baron« is one of the festival's most satisfying films«.

Bodil-uddeling med en enkelt overraskelse

Årets uddeling af Bodil-priser rummede en enkelt overraskelse. Det blev ikke Kurosawas »Kagemusha«, der valgtes som bedste ikke-amerikanske film, men derimod Fons Rademakers hollandsk-indonesiske »Max Havelaar«. De øvrige syv statuetter gik til de relativt forudsigelige favoritter. De var:



Buster Larsen



Karen Lykkehus



Kurt Ravn



Helle Fastrup

Bedste amerikanske film:

»Det er showtime« af Bob Fosse.

Bedste danske film:

»Jeppe på bjerget« af Kaspar Rostrup.

Bedste hovedrolle-skuespiller:

Buster Larsen i »Jeppe på bjerget«.

Bedste birolle-skuespiller:

Kurt Ravn i »Jeppe på bjerget«.

Bedste hovedrolle-skuespillerinde:

Karen Lykkehus i Jon Bang Carlsens

»Næste stop – paradiset«.

Bedste birolle-skuespillerinde:

Helle Fastrup i Erik Clausens »Cirkus Casablanca«.

Bedste dokumentarfilm:

»Tomas – et barn du ikke kan nå« af Lone Hertz.

Eric Rohmer og de menneskelige lidenskaber

Den nu 61-årige Eric Rohmer placerede sig blandt verdens fremtrædende intellektuelle filmskabere med sine seks »moraliske fortællinger«, instrueret mellem 1963 og 1972 med »Kærlighed om eftermiddagen« som den sidste.

Siden har han filmatiseret Heinrich von Kleists »Die Marquise von O« og Chrétien de Troyes' »Perceval«, men nu er han igen gået over til at filme egne originalmanuskripter og har med »La femme de l'aviateur ou On ne saurait penser à rien« haft premiere på den første i en ny række af tematisk beslægtede film med fællestitlen »Comédies et Proverbes« (en titel lånt fra Alfred de Musset). Rohmer ved endnu ikke, hvor mange film serien kommer til at omfatte, men har foreløbig tre manuskripter klar. Filmene skal fortælle om mennesker, der blindes af deres egne lidenskaber og dermed kommer til at leve i et selvskabt imaginært univers. »La femme de l'aviateur« har Eric Rohmer filmet i 16 mm, fordi han synes, at 35 mm i dag giver for skarpe og kontrastfulde farvebilleder – en slags hyper-realisme, som ender med at virke urealistisk.

Konsulenten mener

Jørgen Melgaard, der til august afløser Sven Methling som konsulent på Det danske film-institut, er for nylig blevet interviewet af Morten Piil (Inf. 16.5.81) og udtaler i den anledning: »Arbejdsbetingelserne for de danske instruktører er ganske enkelt for dårlige, og spørgsmålet er, om den eneste løsning ikke er at satse på de forholdsvis få, der allerede har vist talent for at formulere sig på lærredet, frem for hele tiden at sætte nye debutanter i gang«.

Guld og andet godt i Cannes

Efter Cannes-festivalens 14 dages maratonkonkurrence om at være den bedste valgte juryen at give Guldpalmerne til Andrzej Wajdas helt nye »Jernmanden«.

Andre priser: »Light Years Away« af Alain Tanner fik JURYENS specialpris, »Looks and Smiles« af Ken Loach fik pris som bedste samtidsskildring – som det også var tilfældet med »Neige« af Juliet Berto og Jean-Henri Roger.

Der var yderligere en pris til John Boormans »Excalibur« for bedste visuelle og tekniske indsats. Og der var en pris til Istvan Szabos »Mephisto« for bedste manus.

Endelig fik Ugo Tognazzi en pris som bedste skuespiller for sin præstation i Bertolucci's »La tragedia di un uomo ridicolo«, mens prisen som bedste skuespillerinde gik til Isabelle Adjani for hendes præstationer i henholdsvis James Ivorys »Quartet« og Zulawskis »Possession«.

Cannes 81

Ebbe Iversen konkluderer i sin rapport fra festivalen i Cannes, at årgang 1981 hører til de middelgode – kvalitativt pæn i bredden, knap så imponerende i højden

Det ville have været herligt at kunne komme hjem fra Cannes og bekendtgøre, at alle de andre tog fejl, og at festivalen i virkeligheden var meget bedre (eller for den sags skyld meget værre) end hidtil omtalt. Men en sådan lille postfestal triumf er der desværre ikke basis for. Der var på festivalen særdeles bred enighed om, og det står stadig til troende, at Cannes 1981 hørte til de middelgode årgange – kvalitativt pæn i bredden og knap så imponerende i højden, en festival med mange seværdige film, men uden de indlysende mesterværker og til gengæld med et par fæle skuffelser og enkelte helt ubegribeligt rædselsfulde film. De sidstnævnte skal man dog ikke ubetinget kimse ad, de giver godt samtalestof på en festival og er desuden med til at fastholde den trætte og overfødrede festivalgæsts glæde ved de gedigne film.

Det store spørgsmål var på forhånd, om Cannes kunne bevare sin status som verdens førende filmfestival, efter at amerikanerne tidligere på året havde arrangeret en alternativ festival i Los Angeles i protest mod bureaukrati, manglende organisatorisk effektivitet, kunstigt opskruede priser samt almindelig fransk arrogance i Cannes. Arrangørerne i middelhavsbyen søgte at imødekomme den amerikanske kritik med en række forholdsregler – priskontrol, øget kontrol med, at kun folk med et professionelt ærinde fik adgang til festivalens arrangementer, samt en større vilje til at acceptere, at nogle hellere taler engelsk end fransk – og foreløbig kan Cannes' status ikke siges at være seriøst truet af konkurrenten i Los Angeles. Men en lille afmatning mærkedes dog i form af færre festivalgæster og en knap så livlig handel med film. De danske filmopkøbere i Cannes erklærede samstemmende, at antallet af film, som de brændte efter at erhverve sig, var beskedent i år.

Dog, udadtil lignede festivalen sig selv med hele den bræmme af brogede begivenheder, der omkranser det egentlige, filmforevisningerne, og undertiden næsten synes at overskygge dem. Som en magnet tiltrækker festivalen en påtrængende hærskare af souvenirsælgere, betlere, ildslugere, gademusikanter og kødsælgere (eget kød, forstås), det lader sig stadig gøre at samle fotografier omkring topløse starletter på stranden, der bruges tonsvis af papir på plakater og pressemateriale om filmene, alverdens mest iøjnefaldende kvinder og mænd har sat hinanden støvne i Cannes og forsøger alle at være mere iøjnefaldende end de andre, og der inviteres til frokoster, cocktailparties og middage i én evindelighed. For-

bruget af film er stort, og det samme gælder forbruget af flydende varer.

Det danske Filminstitut havde igen slået kræfterne sammen med kollegerne fra de øvrige nordiske lande, denne gang også Island, om en fælles stand i festivalpalæet og en fælles lejlighed i en nabobygning. Samarbejdet fungerede til alles tilfredshed, og supplerende gjorde Jacob Holdt en energisk og vellykket indsats for sine »Amerikanske billeder«, Erik Clausen for »Cirkus Casablanca« og Jon Bang Carlsen for »Næste stop – Paradis« samt sin nye film, »Hotel of the Stars«. Skal en dansk film lanceres med nogen form for gennemslagskraft i Cannes, er det nødvendigt, at dens instruktør og/eller producent selv er til stede og er villig til at udføre et betydeligt stykke benarbejde med Filminstitutts repræsentanter som opbakkende bagland.

Danmark havde heller ikke i år nogen film i de officielle forevisningsrækker, men Norden var dog repræsenteret med to film. Pirjo Honkasalo og Pekka Lehtos finske »Tulipaa« (»Ildsjælen«) om den mærkelige forretningsmand, forfatter og politiske agitator Maiju Lassila, der blev skudt i 1918, er et historisk-politisk epos af imponerende dimensioner, en lang, flot, voldsom og farverig filmisk kraftpræstation, kompliceret i sin struktur og intens i sine følelser. Seværdig og en værdig konkurrencefilm.

Sverige tegnede sig som producerende tilblivelsesnation for »Montenegro«, en ny film af den rebelske eksil-jugoslav Dusan Makavejev med den amerikanske Susan Anspach i hovedrollen som en frustreret bourgeoisi-frue, der bag den tilkæmpede perfekte facade er ved at krakelere mentalt, indtil hun blandt jugoslaviske gæstearbejdere i Stockholm opsluges af et univers fyldt med livsglæde, brutalitet, passion og sex – hvorefter hun vender hjem og for giver hele sin pæne familie. Filmen er enklere og mere traditionelt fortalt end tidligere Makavejev-film som »Organismens mysterier« og »Sweet Movie«, meget mere end en ironisk anekdote er den egentlig ikke, men den har vittige øjeblikke – bl.a. i sammenspillet mellem Erland Josephson som Susan Anspachs ægtemand og Per Oscarsson som læge. En lidt tyndbenet spøg, men i pludselige glimt skarp og farlig.

Blandt de amerikanske film i Cannes var der naturligvis især interesse omkring Michael Ciminos »Heaven's Gate«, det ufatteligt dyre og ambitiøse filmprojekt, som efter den katastrofale premiere i november sidste år blev trukket tilbage af United Artists og klippet ned fra 3 timer og 40 minutter til 2

timer og 29 minutter. Den nye version af beretningen om sammenstødene mellem ranch-ejere og forarmede nybyggere i Wyoming i slutningen af det 19. århundrede rummer utroligt flotte scener og er instrueret med exceptionel visuel og dramatisk flair, men der er tale om en torso af en film. Handlingen, der spænder over årrækken 1870-1903, er momentvis direkte uforståelig, og en række relationer mellem personer bliver aldrig rimeligt etablerede – f.eks. mellem Kris Kristoffersons sherif og Chri-



Scene fra »Heaven's Gate«

stopper Walkens revolvermand, som begge bejler til bordelværtinden Isabelle Huppert, mens John Hurt vakler helt meningsløst gennem filmen som fordrunken ranch-ejer. Selv hævdede Michael Cimino i Cannes, at han ikke har klippet noget handlingsmæssigt essentielt ud af den oprindelige version, og i så fald har »Heaven's Gate« været usammenhængende fra starten – en række smukke og grandiose tableauer, der aldrig bliver til en klar historie, og en række farverige personer, der aldrig får psykologisk substans. En underholdende fiasko på højt niveau, et udslag af enten en så perfektionistisk fordybelse i detaljerne, at overblikket

er gået tabt, eller af eksploderende storhedsvanvid.

Bob Rafelsons »The Postman Always Rings Twice« og James Ivorys »Quartet«, der begge behandles nærmere andetsteds i bladet, blev i Cannes modtaget med varierende grader af høflig skuffelse – to mindre spændende film af to normalt mere spændende instruktører – mens det vakte en vis undren, at Michael Manns »Violent Streets« (oprindelig titel: »Thief«) var fundet værdig til den officielle konkurrence. James Caan

færdig og replikfattig beretning om en Vietnam-veteran, som i 1973 i en lille flække i Kansas investerer alle sine kræfter i at sætte en gammel forladt karrusel i stand – en tilsyneladende absurd, men konstruktiv og ubesværet symbolsk handling. Filmen hverken missionerer eller påstår, men *viser*, og den er fyldt med kønne og troværdige stemninger med et næsten dokumentarisk præg. En talentfuld off-beat film.

Skuffende var derimod John Hustons »Escape to Victory«, en overraskende kon-

bart efter 2. verdenskrig for det amerikanske militær, men lagt på hylden af samme militær og først udsendt for nogle måneder siden. Den skildrer den medicinske og reapeutiske behandling af hjemvendte soldater med krigsskabte psykiske problemer, og selv om man nok synes, at helbredelsen af disse traumer går forbløffende let – filmen insisterer på at være positiv og optimistisk – gør soldaternes forvirrede, fortvivlede ansigter i filmens start betydeligt indtryk, ligesom Hustons stramt kontrollerede fortælletek-

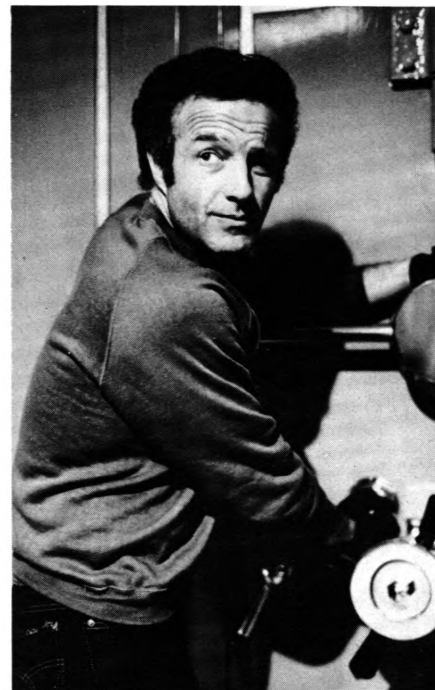


som en superteknologisk pengeskabstøv er hovedpersonen i en voldsom og ekspressiv historie om, hvordan hans drøm om et borgerligt familieliv kolliderer med hans kriminelle karriere og knuses i blod og død à la Sam Peckinpah. Filmen overdynger sit publikum med udspekulerede billedvirkninger og elektronisk musik af gruppen Tangerine Dream, og dens højtgearede stil har unægteligt en umiddelbar punch-effekt. Men den er selv alt for imponeret af denne stil, og bag sine buldrende bravader rummer den egentlig kun en ganske spinkel og banal historie. You can't have your cake and eat it too!

»Americana«, som David Carradine har instrueret med sig selv i hovedrollen, er diametralt modsat – en lavt budgetteret, stil-

ventionel og upersonlig spændingsfilm om en flok allierede krigsfanger, som under 2. verdenskrig får mulighed for at flygte under en propaganda-fodboldkamp mod et udvalgt (og naturligvis yderst brutalt spillende) tysk hold. Michael Caine, Sylvester Stallone og Max von Sydow har kliché-roller, og spændende bliver filmen først i sine sidste tyve minutter, så for den fodboldinteresserede ligger fornøjelsen primært i at se en række garvede professionelle spillere i mindre roller – blandt andre Pelé, Bobby Moore, Osvaldo Ardiles og såmænd den danske Søren Lindsted, som siden 1978 har spillet i den hollandske klub F. C. Twente.

Ulige mere interessant var det at se en anden film af John Huston, dokumentarfilmen »Let There Be Light«, optaget umiddel-



James Caan i »Violent Streets«

nik er interessant. Med sin udsøgte lyssætning og sit gennemarrangerede kameraarbejde virker »Let There Be Light« i grunden meget udokumentarisk og meget iscenesat, men den fastholder selv, at det er den skinnbarlige virkelighed, den viser.

Blandt de øvrige amerikanske film i Cannes er Jerry Schatzbergs »Honeysuckle Rose« allerede behandlet i Kos. 152, mens skuespillerinden Lee Grants debutspillefilm som instruktør (efter flere dokumentarfilm), »Tell Me a Riddle«, er en sympatisk og sober, men ikke synderligt ophidsende historie om et gammelt russisk-amerikansk ægtepar, nydeligt spillet af Lila Kedrova og Melvyn Douglas. Hun lever i minderne om det gamle Rusland og dør til sidst af cancer, og det er altsammen ganske kønt og rørende, men også lidt for spinkelt, lidt for sentimentalt.

Til gengæld var USA repræsenteret af andre glimrende dokumentarfilm end John Hustons. Murray Lerner's Oscar-belønnede »From Mao to Mozart« følger Isaac Sterns store turné i Kina og viser, at manden ikke kun er en stor violinist, men også en fremragende pædagog. Møderne mellem hans på én gang blide, bestemte og humoristiske personlighed og de ivrigt lyttende, lærende og applauderende kinesere er både bevægende og morsomme, og Stern er fuld af gode fynd-

ord – som når han til teknisk virtuose, men nærmest robotagtigt effektive unge kinesiske musikere siger: »Brug ikke musikken til at spille violin – brug violinen til at spille musik!« Murray Lerner's film får fortalt en masse om både musikkens væsen og om den kulturelle situation i Kina i dag, og den er en usædvanligt inspirerende og emotionelt tilfredsstillende oplevelse.

Ian McLeods »The Soldier's Story« er interessant, fordi der her for første gang gøres et forsøg på at se Vietnam-krigen fra begge sider, nemlig via dels amerikanske, dels nordvietnamesiske dokumentaroptagelser, de sidstnævnte aldrig tidligere vist i Vesten. Desværre har man forsøgt at peppe dokumentarismen op ved at sætte filmklippene sammen, så de prætenderer at fortælle to fiktive soldaters historie, og man lader disse to soldater – en amerikansk og en nordvietnamesisk – repræsentere af et par temmeligt patetiske og banale speakerstemmer. Men kan man abstrahere fra dem, taler selve billederne stærkt, direkte og gruopvækkende.

Mere kuriøs er Robert Dornhelms »She Dances Alone« om den store danser Nijinskys datter Kyra, som i dag bor i Californien og er en tyk og temmelig patetisk gammel

dame, men med en storslået tro på sin egen originalitet og kreativitet. Både damen og filmen krukker voldsomt, og Kyra Nijinsky er ikke selv noget godt bevis på sine påstande om, at hendes far slet ikke som almindeligt antaget var gal i sine sidste mange leveår.

Ved siden af USA dominerede Italien med hele fire film i officiel festivalregi. Francesco Rosi's »Tre fratelli« (»Tre Brødre«) blev desværre vist på festivalens første dag inden undertegnede ankomst, men blev af folk, der havde set den, omtalt med større respekt end entusiasme. Det var dog en positiv reaktion sammenlignet med den skuffelse, som ombølgede Bernardo Bertoluccis med forventning imødesete »La tragedia di un uomo ridicolo« (»En latterlig mands tragedie«), der ganske vist – og ikke helt urimeligt – skaffede Ugo Tognazzi festivalens skuespillerpris, men som i øvrigt er totalt uigennemskuelig i sin ultrakryptiske beretning om en ostefabrikant (Tognazzi), hvis søn kidnappes, og som derefter får den lyse idé at investere de formodede løsepenge i sin skrantende fabrik. Bertolucci forklarede i Cannes, at eftersom den italienske virkelighed i dag er ganske uigennemskuelig, må en film om denne virkelighed nødvendigvis også være

det, men det fik næppe nogen til at ændre syn på filmen. Ingen er fuldkommen, og Bertoluccis fascinerende flertydighed er denne gang afløst af kaotisk krukkeri. Så er det sagt.

Derimod kunne man glæde sig over Ettore Scolas »Passione d'Amore«, et historisk melodrama baseret på Igino Ugo Tarchettis roman »Fosca« fra 1860 og dermed meget forskellig fra instruktørens hidtidige kontemporære film. »Passione d'Amore« handler om den bizarre, destruktive kærlighed mellem en ung, attraktiv kaptajn og en sygelig, hysterisk og umådeligt grim kvinde – som får kaptajnen til at opgive en affære med Laura Antonelli! – og om grimhedens høje pris for en kvinde og kærlighedens ubegribelige vildveje. Filmen bruger voldsomme virkemidler og er tæt på det overgearede, men fængsler hele tiden med sin emotionelt komprimerede blanding af skønhed og uhygge og med sin kønspolitiske drejning af det klassiske tema Skønheden og Udyret. Hvad var der sket, hvis Quasimodo havde været en kvinde?

Den hæmningsløse hystade Liliana Cavani har i »La pelle« (»Huden«) fået Marcello Mastroianni, Burt Lancaster og Claudia Cardinale til at hoppe på et kulørt ruskomsmusk af en historie, som foregår i Napoli i 1943 og handler om, hvor naive og grove og racistiske de amerikanske soldater var i deres behandling af de befriede italienere. Filmen veksler mellem komik og blodig gru, og Liliana Cavanis groteske opfindsomhed er uden ende – hvem andre end hende ville bare som en vits indflette et par billeder af en ludergade, hvor alle de prostituerede er dværge? – men opfindsomheden er sensationisme, og bag den skjuler sig kun tomhed og tåbelighed.

I Cannes troede man i nogle dage, at »La pelle« ville bevare positionen som festivalens mest groteske tåbelighed, men så kom – i den officielle konkurrence! – Andrzej Zulawskis fransk-vesttyske coproduktion »Possession«, indspillet på engelsk i Vestberlin med Isabelle Adjani i en skrigende og frådende hovedrolle, som sammen med hendes præstation i James Ivorys »Quartet« gav hende festivalens pris til bedste skuespillerinde. Andrzej Zulawski får sin åndsbeslægtede landsmand Walerian Borowczyk, til at ligne en stramtandet søndagsskolelærer og over-cavanier Cavani, når han kaster sig ud i fablen om kvinden, der ikke bare bedrager sin ægtemand, men også sin elsker – nemlig med et ubeskriveligt ulækkert monster, som hun gemmer i en tom lejlighed, og som mest synes beslægtet med titelpersonen i »Alien«. Og Isabelle Adjani kopulerer med monsteret, og hun skyder en detektiv og gemmer hans afskårne hoved og hænder i køleskabet, og hun stikker en kniv i elskeren, som ægtemanden siden gør det endeligt af med i en toiletkumme, og hun opfører en scene fra »Eksorcisten« nede i Berlins undergrundsbane, og til sidst bliver monsteret til ægtemanden, og alle de andre spytter blod og dør, og ingen udvandrede under forevisningen i Cannes, for ingen troede deres egne øjne og måtte følgelig se dette vanvid til ende.

To andre polske instruktører var repræ-

Bernard Giraudeau og Valeria D'Obici i »Passione d'amore«



senteret officielt på festivalen. Andrzej Wajdas »Czlowiek z zelaza« (»Jernmanden«) blev ikke uventet belønnet med guldpalmerne og behandles i en separat anmeldelse, mens Jerzy Skolimowskis »Hænderne op« under store ord om festivalens kamp for den kunstneriske ytringsfrihed blev vist som den årlige *film surprise*. Mens filmen delvis består af nye scener, optaget i år i London og Beirut, er størsteparten af den fra 1967, hvor den blev forbudt af den polske censur – hvad man fristes til at kalde en velgerning, eftersom filmen er så privat, så hermetisk, så formalistisk og så selvcentreret, at den næppe kommunikerer med andre end sin egen

Isabelle Adjani
og Sam Neill i
»Possession«;
herunder Ugo
Tognazzi i Berto-
luccis »La trage-
dia di un uomo
ridicolo«



instruktør. Tilskuerne udvandrede i snesevis.

Storbritannien var flot og glansfuldt repræsenteret af Hugh Hudsons »Chariots of Fire« og John Boormans ganske vist amerikansk-finansierede »Excalibur«, som begge anmeldes andetsteds i bladet, og også Ungarn havde to film i officiel festivalregi. István Gaáls »Cserepek« blev omtalt i artiklen om ny ungarsk film i Kos. 152, mens István Szabós »Mephisto« blev et af festivalens store samtaleemner og tilløbsstykker, ved

afslutningen hædret med filmkritikernes FIPRESCI-pris. Yderst rimeligt, for selv om filmen er lidt for lang og en anelse eftertrykeligt repeterende, er der en vældig styrke og glød i dens historie om skuespilleren Hendrik Höfgen (alias virkelighedens Gustav Gründgens, der spillede Hamlet på Kronborg i 1938) og hans karriere under nazismen, som feterede den tidligere revolutionære teatermand og gjorde ham til leder af stadsteatret i Berlin. Filmen er baseret på en roman fra 1936 af Klaus Mann – der i 1949

begik selvmord netop i Cannes – og skildrer Höfgens mange lag af konflikter mellem ambition og samvittighed, kunst og politik, loyalitet og karriere. Han er idealist og opportunist, et højt begavet, fascinerende og dybt frastødende menneske, genial i rollen som Goethes Mephisto, og alt dette formidler den østrigske skuespiller Klaus Maria Brandauer i en simpelt hen fremragende præstation, som danske biografgængere også vil få lejlighed til at opleve.

Værtsnationen Frankrig holder sig aldrig

selv tilbage på festivalen, men havde i år også interessante ting at byde på. Bertrand Blier har med »Le beau père« (»Stedfaderen«) bevæget sig langt væk fra den vrængende vulgaritet i »Les valseuses« og beretter nu nøgternt, krystalklart og med en smuk balance mellem humor og alvor om forholdet mellem en 29-årig ofte arbejdsløs pianist (Patrick Dewaere) og hans forhold til en 14-årig steddatter, hvis mor i filmens

om en yderst mystisk historie – baseret på Daniel Odiers roman »La Voie Sauvage« – som skarpsindige hjerner i Cannes tolkede som zen-buddhistisk. Måske, rationelle forklaringer er i hvert tilfælde ikke inden for bekvem rækkevidde, men trods naturpragten og Howards magtfulde spil virker Tanners stil stadig noget tør, kølig og kantet, hvad der dog ikke hindrede filmen i at få tildelt juryens specialpris.

kommen overens med nationens historie og med undertrykkelsen, her altså endda udryddelsen, af urbefolkningen.

Et fortløbende opgør med den nationale fortid finder man ligeledes i Huang Zumos kinesiske »Romance på Lushan-bjerget«. Som andre nye kinesiske film fortæller den en drivende romantisk og melodramatisk kærlighedshistorie, men som vanligt har denne historie politiske aspekter: den unge mands far var under borgerkrigen general i den kommunistiske hær, pigens far var general i Kuomintang-hæren og udvandrede efter nederlaget til USA. Kan de unge elske hinanden med sådanne modsætninger i familiebaggrunden? Det kan de, og den gamle Kuomintang-general vender fra Amerika hjem til folkerepublikken, hvor fortiden skal være glemt og alle være med til at opbygge et nyt og bedre Kina. En rørstrømsk historie, men interessant i sin forsonlige holdning til dem, der engang var nationens store skurke.

Endelig bør nævnes Almantas Grikiavicius' sovjetiske konkurrencefilm »Gruppa krovi nol« (»Blodtype nul«), der også har en usædvanlig national baggrund, idet den er lithauisk. Her er opgøret med fortiden dog indskrænket til at være et opgør med de tyske soldater, som den 3. juni 1944 indebrændte hele befolkningen i en lithauisk landsby. Filmen er fortalt i flash-backs – de overlevende afhøres efter krigen – og skildrer samme begivenheder set fra flere syns-



Trevor Howard i
»Light Years
Away«; til højre
Ariel Besse og
Patrick Dewaere i
»Le beau pere«

start omkommer ved en bilulykke. Det faderlige forhold forvandler sig på pigens ivrige opfordringer til et erotisk, som Blier skildrer med både forståelse og vittig distance, indtil Nathalie Baye dukker op i slutningen og får gelejdet pianisten væk fra puberteten.

Den store intellektualist Eric Rohmer har meget konsekvent afintellektualiseret sin »La femme de l'aviateur« (»Pilotens kone«), som handler om umodne og selvoptagede unge menneskers forelskelser og jalousi. I stedet for de analyserende, velformulerende personer i Rohmers moralske fortællinger får vi nu et stationært kamera videregivelse af lange dialogscener, hvor banaliteterne vendes og drejes, mens barnlig fornærmethed blomstrer. Det er velspillet af de ukendte medvirkende, det er psykologisk troværdigt, og det er undertiden vittigt, men i længden er det også temmelig monotont.

»Light Years Away« er en fransk produktion, men instrueret af schweizeren Alain Tanner og indspillet i Irland (hvis øde natur næppe nogensinde har taget sig så storslået ud) med Trevor Howard og Mick Ford i hovedrollerne som troldmanden og hans lærling, endda i temmelig bogstavelig forstand. Trevor Howard er nok en gammel særling på en nedlagt benzinstation langt fra alfarvej, men han er også en vismand, som kan lære den unge discipel Mick Ford dunkle hemmeligheder om mennesket og livet og naturen, indtil han på selvlavede vinger flyver bort over bjergene (jo, det gør han faktisk) og får øjnene hakket ud af en ørn og styrter ned. Det foregår i år 2000, hvor Jonas (Mick Ford) som forudsagt i en tidligere Tanner-film er blevet 25 år, og man vil forstå, at der er tale

En af fornøjelserne på en filmfestival er at forlade de fornemme officielle forevisningsrækker og gå på jagt efter det usædvanlige, det generelt oversete, men dog interessante, og fra denne jagt kan nævnes John Honeys australske »Manganinnie«, indspillet på Tasmanien og primært en film for stærke børn. Den fortæller om en lille hvid pige, som en tid lever i skovene sammen med en gammel indfødt kvinde, der muligvis er den sidste overlevende af den (af de hvide udrødte) tasmanske urbefolkning i det 19. århundrede. Filmen er roligt og besindigt fortalt med overdådige naturbilleder og indslag af aboriginal mystik og magi, og den kan ses som endnu et led i australsk films

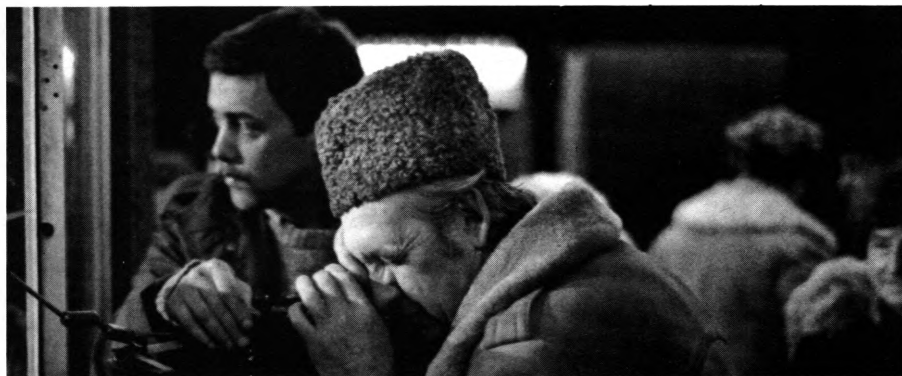


vinkler, både lithauiske og tyske. Det er at fortælle en enkel handling på en kompliceret måde, men filmens billeder rummer en rustik, solfyldt sanselighed, en sensuel idyl i skarp kontrast til massakrens gru, og skuespillerne er glimrende.

Op således forløb en middelgod festival, en festival uden nævneværdige skandaler og uden kunstneriske chokoplevelser af den art, der ætser sig ind i erindringen. Måske vil den 34. filmfestival i Cannes ad åre kun blive husket af de danske journalister, som deltog uden hjemlige aviser at rapportere til og som desårsag stort set følte sig som folk, der gæster et førende vinslot efter at have indtaget en antabus-pille.

Guld til Wajda

Poul Malmkjær rapporterer om Andrzej Wajdas seneste film »Jernmanden«, der i Cannes fik guldpris



Andrzej Wajda instruerer »Jernmanden«

Det blev altså – som ventet – Andrzej Wajda, der tilkæmpede sig guldpalmerne i Cannes 1981 med »Czlowiek z zelaza« (Jernmanden). Jeg bruger med vilje udtrykket »tilkæmpede«, der er helt i filmens ånd. »Marmormanden« fra 1976 var hans bud på en filmisk fiktions-historieskrivning, der gennem fortællingen om mønsterarbejderen Birkut skulle give et billede af den polske arbejderklasses historie fra den kommunistiske magtovertagelse og frem til 1970, hvor Birkut har indset, at det ikke er arbejderne, der har magten, og derfor demonstrerer med sine kammerater fra skibsværfterne i Gdansk – og bliver skudt ned. Det sidste blev antydnet i filmens officielle udgave. I den oprindelige blev det fortalt, har man fortalt mig. Men Wajda havde altså i »Marmormanden« begivenhederne lidt på afstand, også selv om denne afstand normalt er for kort for de kommunistiske censorer, der jo bl.a. har til opgave at påse, at kun autoriserede historieskrivere skriver historie. De er ligeså kloge som mennesker. De ved, at kunstnere generelt er bedre historieskrivere, bedre og sandere. Her som hisset.

Birkut fik en søn, og som sønner er flest, kom også Maciek i opposition til sin far. Ikke

sådan at de ikke kæmpede for samme sag, men de var ikke enige om metoden. Da Maciek i 1968 var med i studenternes oprør, sagde Birkut, at tiden ikke var moden, så da Birkut i 1970 gik i spidsen for værftsarbejderne, sagde Maciek og hans studenter nej og tak for sidst. Det kom han til at fortryde, og om det handler »Jernmanden«.

Som man vil forstå, er det helt uhørt dristigt af Wajda at give sig i kast med en ren samtidshistorieskrivning. I »Marmormanden« kunne han stadig benytte sig af symboler, billedomskrivninger og rent fiktive personer. Hvis »Jernmanden« skulle have nogen kraft, måtte han nødvendigvis anbringe sine fiktive hovedpersoner i et dokumentarisk net af virkelige begivenheder, virkelige lokaliteter og virkelige personer, for vi kender så meget af det fra aviser, radio og TV, at enhver anden metode ville forekomme falsk. Vi ville have »vidst bedre«. Wajda lykkes, men det sker rigtigt nok på bekostning af dramaturgien. »Jernmanden« er en ren snakkefilm, en konstant debat mellem to eller flere personer, en uophørlig strøm af verbale informationer af reel eller fiktiv karakter, der får filmens få indslag af følelsesudladninger fra

privatsfæren (Maciek er blevet gift med Agnieszka, den unge filminstruktør, der ville lave TV-filmen om Birkuts liv og levned) til at virke som lidt uvedkommende pauseglimt fra småtingsafdelingen. Man længes efter at komme videre i historiebogen.

»Jernmanden« er ellers bygget ret snedigt og ikke så lidt ondskabsfuldt op. En nervøs, let alkoholiseret radiojournalist, Winkiel, får af sikkerhedstjenesten til opgave at rejse til Gdansk for under dække af en radioreportage at spionere mod en af strejkelederne, som altså er Maciek, søn af Birkut. Winkiel går til opgaven med ulyst. Jo længere han opholder sig i Gdansk og jo flere mennesker omkring Maciek han taler med, des mindre ligner det hele det billede, han selv havde fået af begivenhederne via massemediernes. Han ser de aldrig offentliggjorte optagelser fra demonstrationerne i 1970, han hører en gammel dame fortælle om Birkuts død og om, hvordan myndighederne forsøgte at udslutte ethvert spor af de dræbte arbejdere, og han kommer endelig indenfor hos de strejkende. Ind imellem holder han sine foresatte hen med udflugter. Han må have et par dage mere til at grave i, han skal lige have endnu et par facts på bortet etc. Endelig får han lov at besøge den fængslede Agnieszka, som han kender fra gamle dage på TV. Hendes historie og hendes mod giver ham det nødvendige mod til at sige fra over for myndighederne. »Takket være jer har jeg mødt en stribe enestående mennesker!« siger han og indtelefonerer sin opsigelse. Alt synes O.K., indtil han opdager, at arbejderne hele tiden har kendt formålet med hans tilstedeværelse, og indtil han hører myndighedernes forhandler sige, at aftalen med arbejderne ingen reel betydning har, da den er indgået under pres!

Filmen slutter med, at Maciek lægger blomster og en kopi af aftalen på det sted, hvor hans far blev skudt ned.

Naturligvis er »Jernmanden« en stor præstation og en film, der med rette må vække opmærksomhed og debat. Dens politiske mod og dens dristige indgriben i næsten dagsaktuelle reportager gør den umiddelbart spændende. Om den også er helt så vellykket, som guldpalmerne måske kan få nogen til at tro, er en anden sag. I den internationale sammenslutning af filmkritikere, FIPRESCI, diskuterede man åbent, om man skulle springe på den almindelige begejstringsbølge over filmens tilblivelse, eller om man skulle bedømme den som en film på linie med alle andre film i konkurrencen; kritikerne valgte det sidste og gav prisen til Istvan Szabos »Mephisto«.

JERNMANDEN

Czlowiek z zelaza. Polen 1981. P-selskab: »X«. P-leder: Barbara Pec Slesicka. Instr: Andrzej Wajda. Manus: Aleksander Scibor-Rylski. Foto: Edward Klosinski. Kamera: Janusz Kalicinski (farve). Klip: Halina Prugar. Dekor: Allan Starski. Musik: Andrzej Korzynski. Kost: Wieslawa Starska. Tone: Piotr Zawadzki. Medv: Jerzy Radziwilowicz (Tomczyk), Krystyna Janda (Agnieszka), Marian Opania (Winkiel), Irena Byrska (Annas mor), Boguslaw Linda (Radiotekniker), Wieslawa Kosmalka (Anna), Andrzej Seweryn (Kaptajn Wirski), Krzysztof Janczar (Kryszka), Boguslaw Sobczuk (TV-redaktør), Franciszek Trzeciak (Badecki), Jan Tesarz (Szef), Anna Walentynowicz, Lech Walesa.



»Jernmanden« – th. Krystyna Janda og Jerzy Radziwilowicz

Boormans Camelot

Per Calum om »Excalibur«, John Boormans version af myten om kong Arthur og ridderne af det runde bord

John Boormans »Excalibur« er oftest »a moveable feast«. For øjnene mere end for følelsen. Der anslås sært forunderlige stemninger, men i hvert fald efter første gennemsyn forekommer det mig, at det bliver ved anslaget.

Boorman har baseret sin film på Sir Thomas Malorys »Le Morte Darthur«, som blev færdigskrevet i 1469-70 (mens Malory sad i fængsel) og første gang trykt i 1485. Det er en fortælling om det mytiske Camelot med kong Arthur og ridderne af det runde bord og deres flamlende forsøg på at skabe en bedre verden, og det er beretningen om troldkællingen Morgana, Arthurs halvsøster, der med et lystent øje for magt og svanger med hævnfølelse trækker i skæbnens tråde, mens troldmanden Merlin mere og mere passivt, til slut helt indefrosset, ser til, at verden går ad helvede til.

Den historie har længe fristet John Boorman. Elementer af historien findes i alle Boormans tidligere film, mest integreret måske i »Point Blank«, mest direkte i »Zardoz«. Også andre filmkunstnere har ladet sig fængsle af historiens elementer: Disney skabte sin charmerende tegnefilm »Da kongen var knægt« (The Sword in the Stone – 1963) efter T. H. Whites »The Once and Future King«, Lerner og Loewe skabte den begavede musical »Camelot« (filmet i 1967) med samme udgangspunkt, mens Bresson og Rohmer øste fra andre kilder til filmene »Lancelot du Lac« og »Perceval«.

Boormans film ligner, som venteligt, ikke nogen andens. Den synes bevidst skabt med den hensigt at opluge sine tilskuere. Boorman har, som Kubrick, søgt at lade billederne være alt, og det er da også blevet en visuelt storslået forestilling. Fra indledningens voldsomme kamphandlinger med en kraftigt stiliseret og dog ganske troværdig realisme i mørke brun-sort farver over vårfri-ske irske landskaber, der antyder en ny tids komme til den monokromt drømmeagtige slutning, hvor Arthurs riddere søger efter den hellige gral, er »Excalibur« fabelagtig smuk at se på, men dramaturgisk glipper det for Boorman, da Merlin glider ud af historien.

Merlin er filmens egentlige hovedperson. Tænkt sådan af Boorman, og spillet som sådan af Nicol Williamson, pragtfuldt velkontrolleret kruk gennemført med enestående autoritet. Over for denne generøse skuespiller kan Nigel Terrys Arthur slet ikke måle

sig, men det skyldes nok først og fremmest, at Boorman ikke har givet Arthur noget egentligt format som de nye ideers symbol. Boormans hjerte findes i den magiske halvverden, den »middle earth«, som Merlin repræsenterer. Og i Morgana, der i Helen Mirrens person bliver en fascinerende troldmandens lærling. Modsat Merlin vil hun ikke erkende, at deres »days are numbered«, at med Arthur, som delvis er Merlins værk, er en ny tidsalder begyndt. Hun tror, at hun med sønnen Mordred (avlet med Arthur) kan skruer udviklingen tilbage. Morgana repræsenterer på én gang ondskab og bagstræb, og Helen Mirren gør hende til en markant person. Helt modsat Arthur, der først skildres som en overmåde enfoldig yngling – for at understrege det rene hjerte? – det er f.eks. utroværdigt, at Arthur ikke

aner noget om, hvad sværdet i stenen symboliserer. Endnu mindre overbevisende er Arthur, da han – efter Gawains udsagn om at Guenevere er Arthur utro med Lancelot – skal gøre rede for sine ideer om ret og uret.

Men selv ikke nok så mange indvendinger kan ændre noget ved det faktum, at Boormans »Excalibur« rummer blændende af-snit. Prologen, hvor Arthurs far med Merlins trolddomskunst antager skikkelse af sin tidligere rival og nyvundne allierede for at kunne opleve en enkelt nat med den skønne Igrayne (mod at bekræfte Merlins »What issues from your lust must be mine«) er medrivende popkunst.

I adskillige scener kan filmen minde om Akira Kurosawas »Kagemusha«, som den også har en vis, omend nok kun overfladisk tematisk lighed med (Arthur er på en vis måde Merlins stedfortræder, som tyven i »Kagemusha« er Shingen Takeda), og det er da tænkeligt, at »Excalibur«, som »Kagemusha«, er mere sammenhængende, mere givtig for både følelse og intellekt ved et andet gennemsyn.

Hvad jeg først og fremmest savner i »Excalibur« er, at Camelot-myten idémæssige indhold ikke får samme vægt som det sanse-lige. Thi fortællingen om Camelot er nok i udpræget grad en fortælling om menneskets pagt med naturen (og tabet af denne pagt), men lige så udpræget rummer myten en op-højet tro på det ideelle i mennesket. Den finder jeg ikke i Boormans version af myten. Ikke umiddelbart i hvert fald.



Nicol Williamson og Helen Mirren i »Excalibur«

EXCALIBUR

Excalibur. USA 1981. **P-selskab:** Orion. **Ex-P:** Edgar F. Gross, Robert A. Eisenstein. **As-P:** Michael Dryhurst. **P-leder:** Jack Phelan. **P/Instr:** John Boorman. **Instr-ass:** Barry Blackmore, Ted Morley, Andrew Montgomery, Robert Dwyer-Joyce, David Murphy, John Lawler. **2nd unit instr:** Peter MacDonald. **Stunt-instr:** William Hobbs. **Manus:** John Boorman, Rospo Pallenberg. **Efter:** Sir Thomas Malorys »Le Morte Darthur«. **Foto:** Alex Thomson. **Kamera:** Bob Smith. **2nd unit foto:** Peter MacDonald. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Merritt. **P-tegn:** Anthony Pratt. **Art:** Tim Hutchinson. **Dekor:** Bryan Graves. **Rekvis:** Bob Hedges. **Sp-E:** Peter Hutchinson, Alan Whibley, Gerry Johnstone, Michael Doyle. **Kost:** Bob Ringwood. **Rustninger:** Terry English. **Koreo:** Anthony Van Laast. **Komp/Dir:** Trevor Jones. **Tone:** Ron Davis, Doug Turner, Tony Message, Tom Curran. **Medv:** Nigel Terry (Arthur), Helen Mirren (Mor-

gana), Nicholas Clay (Lancelot), Cherie Lunghi (Guenevere), Paul Geoffrey (Perceval), Nicol Williamson (Merlin), Robert Addie (Mordred), Gabriel Byrne (Uther), Keith Buckley (Uryens), Katrine Boorman (Igrayne), Liam Neeson (Gawain), Corin Redgrave (Cornwall), Niall O'Brien (Kay), Patrick Stewart (Leondegrance), Clive Swift (Ector), Ciarin Hinds (Lot), Liam O'Callaghan (Sadok), Michael Muldoon (Astamor), Chrley Boorman (Mordred som dreng), Mannix Flynn (Mordreds løjtnant), Mannix Flynn (Mordreds løjtnant), Garrett Keogh (Mader), Emmet Bergin (Ulfius), Barbara Byrne (Morgana som ung), Brid Brennan (Brudepige), Kay McLaren (Morgana som gammel), Eamonn Kelly (Abbot), Michael Rowland, Philip Ber-non, Richard Colling, Seamus Collins, Joe Cullen, Daithi Curren, Tony Doyle, Donal Fortune, David Gavaghan, Eddie Kennedy, Bronco McLaughlin, Michael O'Farrell, Ray O'Toole. **Længde:** 140 min. **Udl:** Warner & Metronome.

Sær kvartet

Peter Schepelern anmelder James Ivorys »Quartet«, et civiliseret bidrag til Cannes festivalen

Jean Rhys (1890-1979) er en af de mere særprægede skikkelser i moderne engelsksproget litteratur. Hun er født og opvokset på Antillerne som datter af walisisk/vestindiske forældre. Hun kom til Europa før Første Verdenskrig og levede i litterære bohème-kredse i London, Paris og Wien. Det er dette kunstner-miljø, der er baggrunden for hendes første bøger, novellesamlingen »The Left Bank« (1927) og romanen »Postures« (1928, i USA og i visse genoptryk under titlen »Quartet«), der efterfulgtes af yderligere tre romaner i løbet af 30'erne, som imidlertid alle trods en vis kritisk anerkendelse stort set forblev ukendte for den litterære verden. I 1966 fik hun efter næsten 20 års tavshed og glemsel et sent gennembrud og comeback med romanen »Wide Sargasso Sea« (da. overs. »Langt over havet«), der røbede baggrunden for en af engelsk litteraturs mystiske personnager, den gale Mrs. Rochester i Charlotte Brontës klassiske guvernanteroman »Jane Eyre«.

Hovedpersonen i »Quartet«, som Ivory lægger til grund for sin anden europæiske film, er en ung kvinde, Marya (der i filmen udstyres med en vestindisk baggrund). Hun lever sammen med sin polske mand på halvsnuskede parisiske hoteller, indtil han en dag pludselig arresteres og idømmes et års fængsel for hæleri i forbindelse med de kunsthandeler, han angiveligt lever af.

Marya, der nu er uden subsistensmidler, tager modstræbende imod et tilbud fra de velhavende Heidlers om at bo hos dem. De er blandt de førende i den anglo-amerikanske koloni af mere eller mindre kunstneriske skønånder, der nyder det søde, dekadente liv i 20'ernes Paris.

De skabagtige, snobbende ægtefæller (han »opdager« unge talenter, hun maler – vi ser hende udføre et portræt af Marya i Marie Laurencins stil) holdes sammen af en fælles respekt for spillets regler. De har brug for Marya til at deltage i deres selvbedrageriske ægteskabelige, sociale og kunstneriske bluff-nummer, på samme måde som de forinden havde brug for en anden »fortabt« pige, de kunne »redde«. Den tidligere pensionær, der var herrens elskerinde og fruens model, lod imidlertid hånt om takt og tone og begik selvmord.

Det bliver snart klart, at Marya er ved at gå i denne piges fodspor, og at filmen således kunne udvikle sig til en identitets-psykiatrisk thriller à la Polanskis »Den nye lejer«. Men det er ikke Ivorys ærinde.

Hans film er først og fremmest et kammerespil, der har lige så stor respekt for omgangsformerne som ægteparret Heidler. Det anglo-amerikanske bohème-miljø på Montparnasse, som vi kender fra Hemingways,

Fitzgeralds og Gertrude Steins beskrivelser, er fremmanet, ikke just som en løssluppen, bevægelig fest, men som en totalitet af præcise enkeltheder, hvor hver scene og hver rekvisit er gennemtænkt og iscenesat med smag og omhu.

Spillet er for så vidt tilsvarende pertentligt og udmærket. Alan Bates er et perfekt latterligt pjok som den hykleriske »H.J.« Og Maggie Smith »kan« naturligvis den frustrede britiske overklassefrue, der har lært at lægge ansigtet i de rette folder til næsten enhver situation. Mere problematisk er Isabelle Adjani, ikke fordi hun ikke kan agere, men fordi Ivorys begrænsning som instruktør specielt kommer til at gå ud over hende.

Ivory er en æstetisk fintmærkende kunstner, der forstår at få et absolut maksimum ud af det, han kan. Men hvad angår følelsesintensitet og sjæledybder er der ret iøjnefaldende grænser for hans kunnen.

Kernen i historien er Maryas urimelige kærlighed til H.J. Hun indser fra begyndelsen, at hun bare er en statist i ægtefællernes interne »game«. Men pludselig opdager hun, at hun faktisk elsker ham. Denne uforklarli-

ge, paradoksale passion for en uværdig er afgjort et godt og dramatisk emne. Men Ivory, der ved alt om interiører og eksteriører, om selskabskjoler, cigaretrør og pudderkva-ster i 20'ernes Paris, skuer ikke så dybt ind i følelsernes kaotiske centrer, at han kan klare dette. Isabelle A. gør, hvad hun kan, men da Ivory i virkeligheden ikke tror på denne meningsløse lidenskab, falder det til jorden.

Det er en nydelig anekdote, realiseret med ciseret, periode-akkurat æstetik, men det er ikke en *skæbne*-anekdote.

QUARTET

Quartet. England/Frankrig 1981. **P-selskab:** Merchant Ivory Productions/Lyric International. **Ex-P:** Hubert Niogret. **P:** Ismail Merchant, Jean Pierre de la Querantonnais. **As-P:** Humbert Balsan, Connie Kaiserman. **Instr:** James Ivory. **Instr-ass:** Hugues de Laugardière. **Manus:** Ruth Praver Jhabvala, James Ivory. **Adapt:** Ruth Praver Jhabvala. **Efter:** Roman af Jean Rhys. **Foto:** Pierre L'Homme. **Kamera:** Philip Brun. **Farve:** Eastman (?). **Klip:** Humphrey Dixon. **Ark:** Jean-Jacques Caziot. **Dekor:** Robert Christides. **Kost:** Judy Moorcraft. **Ass:** Keith Morton, Renee Renard. **Komp:** Richard Robbins. **Tone:** Bernard Bats. **Medv:** Alan Bates (H. J. Heidler), Maggie Smith (Lois Heidler), Isabelle Adjani (Marya Zelli), Anthony Higgins (Stephen Zelli), Armelia McQueen (Nell), Daniel Chatto (Nigel/Guy), Pierre Clementi (Pornografen), Susanne Flon (Mme Hautchamp), Sheila Gish (Anna), Daniel Mosguich (Mr. Bernadet), Virginie Thevenet (Mlle Chardin), Wily Wood (Cairn), Bernice Steger (Lola Nicholson), Yann Babilée (Ung mand), Pierre Bonnafet, Michel Such (Fængselsvagter), Romain Bremond, Jean-Philippe Puymartin (Teenagere), Isabelle Canto de Maya (Cri-Cri), Andre Chaumeau (Kontorist), Sebastien Floche (Mr. Hautchamp), Mireille Franchino (Mme Lefranc), Jean-Marie Galey (Policier), Pierre Julien (Impressario), Monique Maclair (Concierge), Pascale Ogier (Françoise's mor), Joelle Pillven (Hattesælger), François Viaur (Mr. Lefranc). **Udl:** Columbia-Fox.

Isabelle Adjani og Anthony Higgins i »Quartet«



Viljen til sejr

**Jørgen Bonnén Oldenburg anmelder »Chariots of Fire«
hvis instruktør beviser at han tilhører vinderklassen**

Da Kosmorama i efteråret 1978 publicerede sit leksikon over engelsk film, var Hugh Hudson ikke med. Det er der andre nye, talentfulde instruktører, der heller ikke var, folk som John Irvin, John MacKenzie, Franco Rosso og Jim Goddard, som hver især har ydet temmeligt imponerende arbejde inden for de sidste to år.

John Irvin lagde man mærke til som instruktøren af le Carré-serien »Tinker, Tailor, Soldier, Spy«, en usædvanlig skarpt profileret TV-produktion, med en sjældent udsøgt sans for timing, mangetydige skuespillerpræstationer og præcis atmosfæriskildring. Irvins spillefilmsdebut, »Dogs of War« (Dødens drabanter), havde samme dyder, men virkede på grund af sit mere ordinære materiale nok ikke helt så overbevisende som serien, der krævede mere af Irvin end blot den håndværksmæssige virtuositet, filmen demonstrerer.

John MacKenzies »The Long Good Friday« fik i mine øjne en ufortjent hård medfart i Monthly Film Bulletin (der jo i øvrigt som årene går bliver stadigt mere tantet og tøjlesløst, svingende mellem næsegrus beundring for filmhistoriens oversete ligegyldigheder og rabiate nedsablinger af moderne underholdningsfilm) – men MFB er det eneste sted, jeg har set denne overrumplende, overordentlig blodige, men stedse åndeløst spændende gangsterfilm blive omtalt. Jeg kender intet til MacKenzies person i øvrigt, men »The Long Good Friday« er i hvert fald bevis for, at elementer som story, action og drive ikke er uløseligt knyttet til Hollywood-film (af ældre dato), men faktisk også er til stede i den ny engelske film.

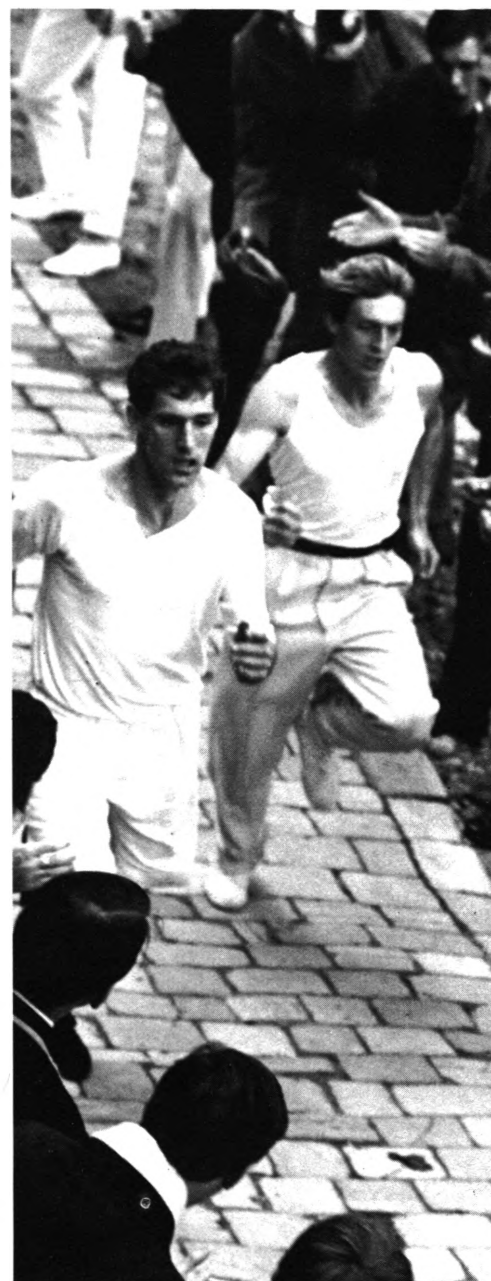
Franco Rosso har med sin »Babylon« i den socialrealistiske genre leveret en ikke mindre overbevisende film om racespændinger, engagerende formuleret i en historie om nogle unge reggae-musikere. Og endelig har Jim Goddard med en ødsel TV-film over Dickens' »A Tale of Two Cities« lavet en klassiker-filmatisering, der udmærker sig ved hverken at være benøvet eller patroniserende, om ikke kongenial med romanen, så dog jævnbyrdig med dens person- og tidsbillede. Heller ikke om Goddard ved jeg mere, end hvad her står skrevet, men det er for så vidt også mindre væsentligt, for så vidt som det, jeg ønskede at fremføre, var, at England sammen med Polen synes at være de to mest spændende filmlande for tiden – England måske endda lidt forud eftersom bredden i talentmassen synes større, filmene mere forskelligartede, udtrykket mere direkte.

Hugh Hudson er for mig det senest tilkomne navn på listen over engelske instruktører, der må følges med opmærksomhed. »Chariots of Fire« (Viljen til sejr) er hans spille-

filmsdebut, men – som det så tydeligt fremgår af filmen – ikke hans første erfaring med mediet. Tværtimod. Hudson har – som det så ofte synes at være tilfældet med anerkendte engelske instruktører – lavet en lang række reklamefilm (hvis rigelige økonomiske rammer giver instruktørerne en mulighed for at eksperimentere, der sjældent er råd til i spillefilmsammenhæng). Hudson har også lavet dokumentarfilm, der, ligesom adskillige af reklamefilmene, har indbragt ham adskillige præmier. Han er født i 1936, begyndte sin karriere som klipper og har alt i alt stået for en halv snes dokumentarfilm og godt 1500 reklamefilm. Hudson er faktisk en ret erfaren mand.

»Chariots of Fire« handler om løbere, nærmere betegnet om et par af de mænd, som i 1924 var på det engelske hold ved de olympiske lege i Paris, nemlig Eric Liddell og Harold Abrahams med yderligere et par af Abrahams' venner fra Cambridge, Andrew Lindsey og Aubrey Montague, som andre deltagere i løbene. Abrahams lærer vi at kende den dag, han indleder sine studier ved Cambridge og straks markerer sig som en mand, der er meget følsom over for omverdens indbilde eller reelle holdning til ham, og som derfor lever i en konstant anspændt viden om egne talenter og muligheder. Abrahams er af jødisk herkomst, og filmen understreger flere gange den betydning, som denne kendsgerning har både for ham selv og for de miljøer, han færdes i – især dekanens rodfæstede antisemitisme får i John Gielguds hovne fremstilling en uhyggelig selvfølge, som anskueliggør, hvor accepteret den er. Abrahams har for så vidt ret i sin overbevisning om, at han må gøre sig ekstraordinært gældende, hvis han overhovedet skal betragtes som ligemand, og han forklarer den skuespillerinde, han forelsker sig i, at han løber, fordi han er jøde, og at han løber for at vinde. Det er altså ikke så meget sporten, der interesserer ham, men mere det at løbe som et middel til at hævde sig, til at øge sin prestige og dermed sin selvfølelse.

For hans stærkeste modstander, skotten Eric Liddell, er situationen nærmest den modsatte. Liddell var missionær, og for ham er hans evner som løber en Guds gave, som han er forpligtet til at udnytte så godt som muligt – og hvor Abrahams i sin deltagelse i de olympiske lege ser en mulighed for at ændre sin skæbne, ser Liddell sin livsbanes (delvise) fuldbyrdelse. Heldigvis – og naturligvis – har de begge ret, eftersom enhver handlings betydning jo svarer til den, man tillægger den, men filmens pointe er vel også den at understrege, at selve idrætsudøvelsen står i nøje forbindelse med personligheden og på ingen måde er et vilkårligt, næsten



Scene fra »Viljen til sejr«

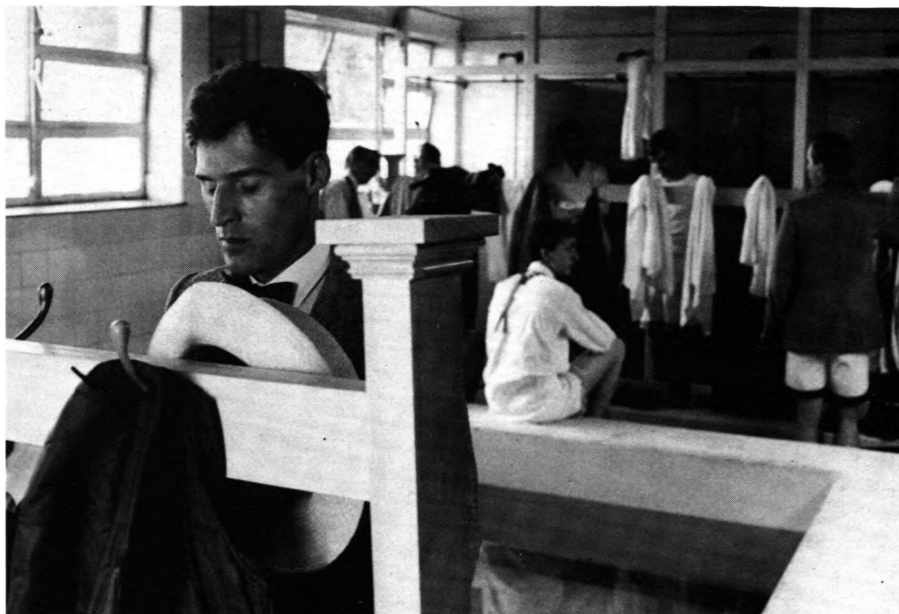
selvstændigt talent – og det skal nok være rigtigt, siger den sportskyndige anmelder, der mindes Jørgen Leths kommentarer i »Stjernerne og vandbærerne«.

Således beskrevet kan filmen virke mere skematisk end den faktisk fremtræder. Et af de forbehold, man kunne have over for »Chariots of Fire«, går nemlig i modsat retning: filmen er temmelig vildtvoksende og inddrager næsten alt for meget i sin historie. Den fremragende TV-dramatiker og skuespiller Colin Welland har lavet manuskriptet, og på en måde synes han ikke at have kunnet frigøre sig fra sin TV-erfaring. Selve filmens meget brede, episke struktur minder om TV-seriernes, og de to indledende flashbacks, inden i hinanden, virker netop som et sådant TV-trick, der skal slå klo i den endnu forbeholdne, tvivlrådige seer (skulle man se, hvad den anden kanal byder på?) og gør i hvert fald ikke filmen klarere og bedre. Men

også flere gange i løbet af filmen forekommer det undertiden, som om Welland tænker mere i (engelsk) TV's dialogbundne dramaturgi end i billedlige pointer. (Andre gange er han til gengæld meget tilbageholdende, og forlader sig ganske på skuespillernes evne til at meddele sig uden ord, som i den vigtige scene, hvor træneren Sam Mussabini på sit hotelværelse reagerer på resultaterne fra 100 meter-løbet). Hudson gør sit til, at optrinene føles stærke og følges med opmærksomhed, men i realiteten er mange af dem overflødige, både for handlingen og personbeskrivelsen. De er glimrende skrevet og meget velspillede, er med andre ord nok fyld, men gedigent fyld og netop derfor karakteristisk BBC-agtige.

Men »Chariots of Fire« er nu umiskendeligt en film, og dens folkelige emne til trods er udformningen af det blevet så sofistikeret, som det næppe kunne accepteres på TV. Bare titlen antyder ambitionerne. Den lader sig nemlig spore til en strofe af William Blake (!): »Bring me my bow of burning gold! – Bring me my arrows of desire! – Bring me my spear! O clouds, unfold! – Bring me my chariot of fire!« Men det er nu ikke bare ambitionerne, der gør forehavendet til en film, der sprænger TV-formatet. Det er forløsningen, som er så flot, den filmiske virkeliggørelse, der er så virtuos.

Ingen af de unge skuespillere, der er med i filmen, er kendte i filmsammenhæng, men de er alle professionelle – der er altså ikke tale om sportsfolk, der kan spille lidt komedie. På mig, der dog som nævnt er uden viden om de dele, virker de fantastisk overbevisende i selve løbescenerne, men også rigtige i de andre miljøer, filmen placerer dem i. Det er en sikkerhed, der naturligvis ikke kun må tilskrives skuespillerne, men også instruktøren, der ikke kun har sans for billeder, men også for psykologiske nuancer. Jeg synes, Alice Krige får lov til at give den lidt for meget som selvoptaget primadonna i restaurationsscenen, men det er den eneste indvending, jeg har imod en i øvrigt frydefuldtydte rollebesætning, der f.eks. viser sin suverænitæt i placeringen af den ofte ulideligt maniererede Patrick Magee i en minimal rolle som en af lederne på det olympiske hold. Han har vel ikke meget mere end to replikker og et fnys at arbejde med, men Magee fylder scenen og billedet med sin uforstående harme over Liddells religiøst motiverede modvilje mod at løbe om søndagen. Sat i forbindelse med Gielgud og Lindsay Andersons hykleriske akademikere i Cambridge får filmen igennem nogle stærkt tegnede portrætter på en levende og følelses-mættet måde fortalt noget om en principielt beundrende omverdens skjulte foragt for de idrætsmænd, som skal udføre præstationerne, men som i virkeligheden kun dyrkes for den ærefulde glans, de vil kunne kaste over andre. Det er en raffineret brug, der gøres af Gilbert og Sullivans »He Is an Englishman« fra »Pinafore« (i en af filmens mange lækre forbindende lydovergange fra en scene til den næste) som akkompagnement til Abrahams' løbetræning, for musikken angiver jo hans egentlige mål med forehavendet, nemlig anerkendelsen, men lader samtidig for-



stå, hvor paradisk dette mål egentlig er. Og samtidigt bruges Gilbert og Sullivan interessen til at skildre andre sider af Abrahams' personlighed og til at forbinde ham med pigen fra »Mikadoen«. Meget drevent.

Det er lidt vanskeligt på basis af en enkelt film at beskrive Hudsons særpræg som instruktør. Ikke mindst fordi »Chariots of Fire« er produceret af en så spændende producent som David Puttnam, der tidligere har stået for så forskelligartede og ambitiøse film som »That'll Be the Day«, »Mahler«, »Bugsy Malone«, »The Duellists« og »Midnight Express« – film, der i al deres uensartethed i hvert fald har det til fælles, at de synes lavet uden smålig skelen til omkostningerne og til det, der plejer at give succes. I hvert fald giver Hudson ham noget for pengene. Det er længe siden, man har set en film, hvor statisterne har virket så rigtige og så rigtigt placerede, og der er en næsten de Millesk fryd ved opbudet af dem, der virker så meget stærkere, som filmen jo i virkeligheden er et psykologisk kammerstil.

Men skal man opregne de ting, Hudson alene må bære prisen for, må det vel først og fremmest være for den autenticitet og intensitet, det lykkes ham at opnå i hver eneste scene, og som fremkommer ved en udtalt fornemmelse for mennesker og miljøer, manifesteret både i den lydhøre registrering af indre konflikter og i den sikkerhed, hvormed kameraet placeres på det på en gang mest afslørende og mest virkningsfulde sted. Situationerne beskrives ofte i totalbilleder, hvor samspillet imellem personer og omgivelser er tydeligt, og selv i løbescenerne er man sjældent helt inde i nærbilleder. Hudsons figurer lever med eller mod deres vilje ikke alene. I et interview har han selv sagt, at han gennem årene har modtaget flere filmtilbud, men ikke følte sig fristet, før end han læste »Chariots of Fire«, og at det var manuskriptets sans for målbevidsthed, der appellerede til ham. Hudson synes besjælet af samme målbevidsthed, samme behov for at vinde, og ikke bare blive nummer to. Med sin debutfilm beviser han for mig, at han tilhører vinderklassen.

Mange af filmens scener opnår deres effekt ved at gå imod den stemning, der traditionelt præger tilsvarende miljøer eller situationer i andre film. Dette optrin i omklædningsrummet skildrer således ikke kammeratskabet, men ensomheden. Ben Cross som Abrahams

VILJEN TIL SEJR

Chariots of Fire. England 1981. **P-selskab:** Enigma. For 20th Century-Fox. **Ex-P:** Dodi Fayed. **P:** David Puttnam. **As-P:** James Crawford. **P-leder:** Joyce Herlihy. **Instr:** Hugh Hudson. **Instr-ass:** Jonathan Benson, Melvin Lind, Matthew Binns, Terence Fitch, Hugh O'Donnell, Bill Rudgard. **Manus:** Colin Welland. **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Devi Humphreys. **Farve:** Eastman (?). **Klip:** Terry Rawlings. **Ark:** Roger Hall, Anna Ridley, Jonathan Amberston, Len Huntingford, Andrew Sanders. **Dekor:** Diana Morris, Bryony Foster. **Kost:** Milena Canonero. **Garderobe:** David Murphy. **Komp/Arr/Spillet af:** Vangelis Papathanassiou. **Musik-samordner:** Harry Rabinowitz. **Tone:** Jim Shields, Clive Winter, Bill Rowe. **Medv:** Ben Cross (Harold Abrahams), Ian Charleson (Eric Liddell), Nigel Havers (Lord Andrew Lindsay), Nicholas Farrell (Aubrey Montague), Daniel Gerroll (Henry Stallard), Cheryl Campbell (Jennie Liddell), Alice Krige (Sybil Gordon), John Gielgud (Lærer på Trinity), Lindsay Anderson (Lærer på Caius), Nigel Davenport (Lord Birkenhead), Struan Rodger (Sandy McGrath), Ian Holm (Sam Mussabini), Patrick Magee (Lord Cadogan), Dennis Christopher (Charles Paddock), Brad Davis (Jackson Scholz), Ruby Wax (Bunt), David Yelland (Prinsen af Wales), Peter Egan (Hertugen af Sutherland), Yves Beneyton (George Andre), Jeremy Sinden (Formand for Gilbert og Sullivan Society), John Young (Pastor J. D. Liddell), Yvonne Gilan (Mrs. Liddell), Gerry Slevin (Oberst John Keddie), Stephen Mallatratt (Watson), Alan Polonsky (Paxton), Philip O'Brien (Amerikansk træner), John Rutland (Caius Portner), Tommy Boyle (Journalist), Wallace Campbell (Borgmester), David John (Ernest Liddell), David Kivlin (1. skotske dreng), Gordon Hammersley (Formand for Cambridge atletik forening), Richard Griffith (Chefportner på Caius), Benny Young (Rob Liddell), Jack Smethurst (Sovevognskonduktør), Peter Cellier (Overtjener, Savoy), Colin Bruce (Taylor), Edward Wiley (Fitch), Ralph Lawton (Havnefoged), Alan Dudley (Tjener, Caius), Kim Clifford (Sybils tjenestepige), Pat Doyle (Jimmie), Teresa Dignan (Skolepige), Michael Jayes (Lakaj), Eddie Hughson (2. skotske dreng), Gayle Grayson, Sue Sammon, Carol Ashby, Linda Boyland, Paul Howard, Alan Lorimer, Michael Lonsdale, Garth Jones, Graham Brooke, Paul Mahoney, Linda Wallis, Rosy Clayton, Doreen Sloane, Sarah Roache, Steve Ambrose, James Usher, Peter Jones, Leonard Mulen, Phil Tait, Dave Turner. **Længde:** 121 min. **Udl:** Columbia-Fox.

Postbudet ringer fjerde gang

Peter Schepelern om Bob Rafelsons »The Postman Always Rings Twice«

Cains »The Postman Always Rings Twice« fra 1934 er stadig en af de mest læste romaner i amerikansk litteratur, hvor den trods beskedne litterære fortjenester har status som et hovedværk inden for den såkaldt hårdkogte skole.

Betegnelsen hårdkogt (*hard-boiled*) bruges både om egentlige kriminal- og detektivromaner (specielt fra forfatterne omkring magasinet »The Black Mask«), men også om en række andre af 30'ernes og 40'ernes romaner, hvor der lægges hovedvægt på barske kriminelle og seksuelle begivenheder, fortalt i en knap, Hemingway'sk prosastil af en lakonisk-kynisk fortæller ud fra en fatalistisk grundfilosofi, der illusionsløst demaskerer den amerikanske drøm. Det er romaner som Dashiell Hammetts »Red Harvest« og »The Maltese Falcon«, W. R. Burnett's »Little Caesar«, John O'Haras »Appointment in Samarra«, Horace McCoy's »They Shoot Horses, Don't They?«, Jerome Weidmans »I Can Get It For You Wholesale«, Raymond Chandler's »The Big Sleep« og Cains »Double Indemnity«.

Denne litterære skole er blevet set som et produkt af både forbudstiden og depressionen og kan til dels sammenlignes med gangsterfilmen og de sorte film (*films noirs*) i samtidig amerikansk film. Det er for øvrigt karakteristisk, at flere af skolens berømteste romaner – »Appointment in Samarra«, »The Shoot Horses, Don't They?« og »The Postman Always Rings Twice« – ikke blev filmatiseret ved fremkomsten i 30'ernes USA: Der var betydelig forskel på, hvad man kunne tillade sig i litteraturen og i filmen, der havde Hays Office-moralforskrifterne at tage hensyn til. Romanernes seksuelle eksplicitet og desperate nihilisme gik ikke an i Hollywood.

James M. Cain (1892-1977) tjente for øvrigt, som så mange af sine samtidige kolleger, til livets ophold ved lejlighedsvis at skrive for filmindustrien. Han indrømmede siden: »I am not particularly close to the picture business, and I have not been particularly successful in it. True, several of my stories have made legendary successes when adapted for films, and when I choose I can usually obtain employment at reasonably good wages«. Men han kunne dog også vedkende sig at have »learned a great deal from pictures, mainly technical things«, og faktisk virker hans romaner med deres dialogrigdom og koncise handling udpræget filmiske.

Hans produktion omfatter – foruden jour-

nalistik, spredte noveller, en dramatisering af »The Postman...« og diverse urealiserede filmmanuskripter – hen mod en snes længere og – især – kortere romaner, der som regel fortæller en enkel historie med få personer, involveret i en dramatisk seksuel-kriminalistisk konflikt, fortalt i jeg-form af en ordknap helt. De typiske Cain-personer er den unge, rodløse eventyrer, der er med på den værste, og den sensuelle, amoralske forførserske, som lokker manden til kriminalitet og som uundgåeligt havde en fremtrædende placering på de gamle billigudgavers kulørte omslagsbilleder.

»The Postman Always Rings Twice«, der var Cains debutroman, som han efterlignede i resten af sit forfatterskab, fortæller da også om de seksuelt-kriminelle konsekvenser af mødet mellem den vagabonderende Frank og den indolent-erotiske Cora, der kun finder sig i sin godmodige ældre ægtemand, grækeren Nick, fordi han som ejer af en lille landeveisbeværtning med benzintank repræsenterer en lidt højere økonomisk klasse end den, hun selv kommer fra.

Råstoffet til fablen om hvordan den erotiske og materielle hunger driver elskerparret til mord hentede Cain i Zolas »Thérèse Raquin«, men hvor det hos Zola var samvittigheden, der ødelagde forholdet mellem de elskende efter den velgennemførte forbrydelse, er det hos Cain skæbnen, der indhenter personerne. Den gådefulde titel hentyder til dette: Det første mordforsøg, Frank og Cora iværksætter mod Nick, mislykkes og skræmmer dem tilsyneladende fra yderligere forsøg; men så prøver de alligevel igen ved hjælp af en fingeret bilulykke, og så lykkes det. Og hvor de slipper godt fra mordet, fordi den smarte forsvarer spiller forsikringsselskaberne ud mod hinanden, vender skæbnen til slut ironisk tilbage og straffer: Cora dræbes ved en »rigtig« bilulykke, og Frank dødsdømmes for hvad retten er overbevist om var et mord: Postbudet (dvs. skæbnen) gør altid to forsøg – og sidste gang lykkes det!

De første filmatiseringer af »The Postman...« var udenlandske: I 1939 kom en fransk version, instrueret af den lidet spændende Pierre Chenal. Fernand Gravey var Frank, Michel Simon var traditionelt typecast'ed som ægtemanden (hans apparition skulle i sig selv være en slags undskyldning for hans mordere), og Corinne Luchaire – hvis mørke, dæmonisk-erotiske ansigt blev effektivt udnyttet på Sikker Hagens plakater, for øvrigt hans eneste filmplakat – var



Herover samt næste side – intense øjeblikke mellem Jack Nicholson og Jessica Lange i »Postbudet ringer altid to gange«

kvinden. I 1942 lavede ingen ringere end Luchino Visconti sin første film, »Ossessione«, på basis af Cains roman. Han havde flyttet handlingen til Norditalien, hvor den fungerede godt, og skabte midt i krigen og fascismen et stykke mesterlig virkelighedsskildring, der nu har status som et nøgleværk i italiensk film på tærsklen til neorealismen, men som aldrig fik den distribution, det fortjente, fordi den var blevet til uden at respektere copyright-lovene. I 1946 kom så den første amerikanske filmatisering: Tay Garnett, der ikke just var blandt tidens betydeligste instruktører, lavede en prægnant version med John Garfield og en hvidklædt Lana Turner i hovedrollerne. Det seksuelle moment var selvsagt stærkt nedstemt, hvad der ikke virkede befordrende på historien, og især i sammenligning med to andre Cain-adaptioner fra perioden, Billy Wilders »Double Indemnity« (hvortil Chandler havde skrevet manuskriptet) og Michael Curtiz' »Mildred Pierce«, begge kultdannende *film noir*-hovedværker nu, er den skuffende.

Og nu ankommer så den fjerde filmatisering af romanen. Bob Rafelson, der brød igennem med road-filmen »Five Easy Pieces« og vandt kritisk anerkendelse for de særprægede, men ikke just publikumsimø-



Postbudet, James M. Cain og filmen

Le Dernier Tournant/Postbudet ringer altid to gange, Pierre Chenal, Frankrig 1939, med Corinne Luchaire, Fernand Gravey, Michel Simon.

Ossessione/Ossessione – besættelse, Luchino Visconti, Italien 1942, med Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan de Landa.

The Postman Always Rings Twice/Postbudet ringer altid to gange, Tay Garnett, USA 1946, med Lana Turner, John Garfield, Cecil Kellaway.

The Postman Always Rings Twice /Postbudet ringer altid to gange, Bob Rafelson, USA 1981, med Jessica Lange, Jack Nicholson, John Colicos.

Andre amerikanske Cain-filmatiseringer omfatter: **She Made Her Bed**, Ralph Murphy 1933, med Sally Eilers og Richard Arlen, efter novellen »The Baby in the Icebox«; **Wife, Husband, Friend/Hjælp, min kone synger**, Gregory Ratoff 1939, med Loretta Young, efter »Career in C Major« (da. overs. i Tre kvinder); **When Tomorrow Comes/Stormnatten**, John Stahl 1939, med Irene Dunne og Charles Boyer, efter »The Root of His Evil«; **Money and the Woman**, William K. Howard 1940, med Brenda Marshall, efter »The Embezzler« (da. overs. i Tre kvinder); **Double Indemnity/Kvinden uden samvittighed**, Billy Wilder 1944, med Barbara Stanwyck, Fred MacMurray og Edward G. Robinson, efter »Double Indemnity« (da. overs. i Tre kvinder); **Mildred Pierce/do.**, Michael Curtiz 1945, med Joan Crawford, efter »Mildred Pierce« (da. overs.); **Everybody Does It/Hvis min kone vidste**, Edmund Goulding 1949, med Paul Douglas og Linda Darnell, efter »Career in C Major«; **Serenade/do.**, Anthony Mann 1955, med Mario Lanza og Joan Fontaine, efter »Serenade« (da. overs.); **Slightly Scarlet/Pigen fra fængslet**, Allan Dwan 1956, med Rhonda Fleming, Arlene Dahl og John Payne, efter »Love's Lovely Counterfeit« (da. overs. Ekskøvs skønne kontrafej); **Interlude/Septemberintermezzo**, Douglas Sirk 1956, med June Allyson og Rossano Brazzi, frit efter »Serenade«; **Interlude**, Kevin Billington 1967, remake af Sirks film; **Double Indemnity**, Jack Smight 1973, TV-film.

Cain fik credit for sit medarbejderskab på tre filmmanuskripter: **Algiers/Algier**, John Cromwell 1938, remake af Duviviers »Pépé le Moko«, med Hedy Lamarr og Charles Boyer; **Stand Up and Fight/Bedste mand vinder**, W. S. van Dyke 1939, med Charles Bickford og Robert Taylor; **Gypsy Wildcat**, Roy William Neill 1944, med Maria Montez.

Litteratur: Brunette, Peter & Peary, Gerald: »Tough Guy. James M. Cain interviewed«, FILM COMMENT, May-June 1976. **Cain, James M.:** »Preface«, Three of a Kind (1944). **Do.:** »Preface«, The Butterfly (1947). **Do.:** »Camera Obscura«, THE MERCURY, 1933, omtalt i David Maddens artikel. **Frohock, W. M.:** The Novel of Violence in America (1953/1957). **Jenkins, Steve:** »James M. Cain: »A Career in Another Key« med checklist, MONTHLY FILM BULLETIN, May 1981, vol. 48, no. 568. **Madden, David:** James M. Cain (1968). **Do.:** »James M. Cain and the Movies of the Thirties and Forties«, FILM HERITAGE, Summer 1967. **Do. (ed.):** Tough Guy Writers of the Thirties (1968). **Oates, Joyce Carol:** »Man Under Sentence of Death. The Novels of James M. Cain«, in Tough Guy Writers of the Thirties. **Tyler, Parker:** Magic and Myth of the Movies (1947/1971), essays om filmatiseringerne af »Double Indemnity« og »Mildred Pierce«. **Van Nostrand, Albert:** The Denatured Novel (1960). **Wilson, Edmund:** »The Boys in the Back Room«, in Classics and Commercials (1950).

dekommande »The King of Marvin Gardens« og »Stay Hungry«, skulle have gode forudsætninger for at udnytte dette stof. Alle hans film handler netop om rodløse, desperate karakterer på vej mod nulpunktet.

Handlingsgangen er næsten uændret overtaget fra romanen. Dog udelader Rafelson Cains slutning, hvor vi kort hører om den anden proces mod Frank og dødsdommen over ham. Her må vi selv tænke os til denne nærliggende konsekvens af ulykken, hvor Cora dræbes. Det kan kritiseres, da denne sidste, ironiske drejning af handlingen pointerer historiens skæbne-tematik.

Filmens væsentligste forskel i forhold til romanen er, at krise-baggrunden er understreget. Hvor Cains historie udspilles i et samfundsmæssigt tomrum, trækker Rafelson diskret, men umiskendeligt depressio-

chokerede samtiden.

Da Frank som led i den fingerede ulykke slår Cora, bliver det også signalet til sex: »I hailed off and hit her in the eye as hard as I could. She went down. She was right down there at my feet, her eyes shining, her breasts trembling, drawn up in tight points, and ponting right up at me. (...) Hell could have opened for me then, and it wouldn't have made any difference. I had to have her, if I hung for it. – I had her«.

I de tidligere filmatiseringer måtte man nøjes med lystne blikke og megetsigende metaforer. Rafelson derimod kan nyde godt af filmmediets nyerhvervede frimodighed og vise os sex-scener ikke som sensationalistisk vedhæng til handlingen, men som tematisk afgørende dele af handlingen. Den første samleje-scene, hvor Jessica Lange –

som det eksplosive forbindelsesled mellem det sociale og det kriminelle, virker ned-dæmpningen af det erotiske svækkende på historiens perspektiver.

Jessica Lange (der ligesom Lana Turner, men til forskel fra heltinden i romanen og i de to første filmatiseringer er blond) er ellers forbløffende suggestiv som Cora. Hendes lade bevægelser og halvfornærmede miner virker farlige og erotiske. Nicholson som Frank er mere problematisk. Han får ikke rigtig lejlighed til at veksle mellem fræk charme og psykopatisk dæmoni, som han er så god til. Filmen vil vise Frank som en rastløs nihilist, men Nicholson gør ham så afdæmpet og trist, at personen bliver lidt uinteressant.

Filmens hovedproblem er dog nok selve dens fortællende forløb. Mærkelig nok er filmatiseringen af den korte og koncise roman blevet temmelig lang – 121 minutter – og langstrakt. Rafelson har ikke kunnet finde en filmisk fortælleform svarende til romanens knappe, »hårdkogte« sætninger, der bringer handlingen fremad i små markante ryk. Rafelson fortæller tværtimod lidt tungt og omstændeligt. Romanens hæslende, næsten surreale jag af sted gennem morderisk sensualitet er ikke blevet filmisk forløst. Sært nok, eftersom Rafelson netop i sine tidligere film, især »Five Easy Pieces«, hvor Nicholson havde en af sine bedste roller som den rodløse »misfit«, overbevisende vekslede mellem nærgående psykologisk registrering og brat handling.

Cains lille klassiker venter stadig på sin rette realisering i amerikansk film.



Jack Nicholson og Jessica Lange i »Postbudet...«

nens USA – mere præcist Californien – frem. Vi mærker den sociale nød, stemningen fra »Vredens druer«, »Tyve som os«, »Bonnie og Clyde«. Han prøver tilsvarende også at give personerne lidt mere socialpsykologisk dybde. Vi ser Nicks græske familie- og vennekreds, ser Frank placeret i spillermiljøet og hører mere om Coras fortid.

I forhold til de tidligere filmatiseringer er Rafelsons vigtigste ærinde dog at placere det seksuelle på den centrale plads, det havde i romanen. Cains historie er centreret om seksualitet, der meningsfuldt fremstilles med et voldeligt, sadomasochistisk præg:

»I bit her. I sunk my teeth into her lips so deep I could feel the blood spurt into my mouth«, hedder det i en af de passager, der

efter Jack Nicholsons voldtægtslignende indledning af forførelsen – med en utålmodig håndbevægelse selv rydder køkkenbordet og inviterende lægger sig til rette for elskeren, er da også filmens mest overbevisende og mest overrumplende. Nicholson får det til at ringe for Lange og giver hende åbenbart alt det, King Kong var for hensynsfuld til at udsætte hende for.

Desværre er det, som om Rafelson herefter ikke kan – eller må – fortsætte i samme stil. Det bliver ikke postbudets sidste tango, og vi kommer ikke nærmere ind på personernes seksuelt-destruktive besættelse. Måske er det, fordi Rafelson ønsker at belyse andre sider af personerne, men da filmen allerede overbevisende har etableret det seksuelle

POSTBUDET RINGER ALTID TO GANGE

The Postman Always Rings Twice. USA/Vesttyskland 1981. **P-selskab:** Northstar International/CIP-Europäische Treuhand AG. **Ex-P:** Andrew Braunberg. **P:** Charles Mulvehill, Bob Rafelson. **As-P:** Michael Barlow. **P-leder:** Jerry Molen. **Instr:** Bob Rafelson. **Instr-ass:** William Scott, Nick Marck. **Manus:** David Mamet. **Efter:** Roman af James M. Cain. **Foto:** Sven Nykvist. **Kamera:** Dick Colean, Arnold Rich. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Graeme Clifford. **P-tegn:** George Jenkins. **Ark:** Joseph Hurley. **Dekor:** Robert Gould. **Rekvis:** Ray Mercer. **Kost:** Dorothy Jeakins. **Gardero-be:** Tony Faso, Eric H. Sandberg, Mina Mittelman. **Sp-E:** Jerry Williams. **Komp/Dir:** Michael Small. **Arr:** Jack Hayes. **Musikbånd:** Dan Carlin. **Tone:** Art Rochester, Bill Varney, Gregg Landaker, Steve Maslow, Norman B. Schwartz. **Lyd-E:** Bob Henderson (sup), Bub Asman, Allan Murray. **Frisurer:** Toni Walker. **Makeup:** Dorothy Pearl. **Medv:** Jack Nicholson (Frank Chambers), Jessica Lange (Cora Papadakis), John Colicis (Nick Papadakis), Michael Lerner (Katz), John P. Ryan (Kennedy), Anjelica Huston (Madge), William Traylor (Sackett), Tom Hill (Barlow), Jon Van Ness (Motorcykelbetjent), Brian Farrell (Mortenson), Raleigh Bond (Forsikringsmand), William Newman (Mand fra hjembyen), Albert Henderson (Beeman), Ken Magee (Spejderfører), Eugene Peterson (Læge), Don Calfa (Goebel), Louis Turenne (Ringmaster), Charles B. Jenkins (Tankpasser), Sam Edwards (Billet-sælger), Betty Cole (Bedstemor), Joni Palmer (Barnebarn), Ron Flagg (Skopudser), Lionel Smith, Brian James, Frank Arno, Virgil Frye, Kenneth Cervi (Terningspillere), Chris P. Rellias, Theodoros A. Karavidas, Basil J. Fovos, Nick Hasir, Demetrios Liappas (Græsk selskab), James O'Connell (Dommer), Tom Maier, Glenn Shadix, Tani Guthrie, Jim S. Cash, Carolyn Coates (Kunder), Christopher Lloyd (Sælger), Dick Balduzzi, John Furlong, William H. McDonald, Elsa Raven, Kipi Sotiropoulos. **Længde:** 121 min. **Udl:** Nordisk.

Pan-afrikansk filmfestival

Anna-Marie Lund rapporterer om den 7. filmfestival i Ouagadougou i Øvre Volta

Larmende knallerter hvirvler støvet op foran biografen. De alenlange køer vidner om publikums begejstring og erfaring fra de tidligere 6 filmfestivaler, der indtil nu er blevet afholdt i Ouagadougou, hovedstaden i Øvre Volta. Der er ikke mulighed for at reservere billetter til forestillingerne, men ventetiden i køerne kan man til gengæld benytte til at tage del i de livlige diskussioner om de viste film. Publikum er meget opstemt, det er kun hvert andet år, man har mulighed for at se indtil flere afrikanske film. Alle de vante westerns, karate- og detektivfilm er taget af plakaterne i de fire biografer, byen indtil nu er forsynet med. Den smukkeste, eneste med air-condition og mindste, Ciné-Volta, ligger i centrum ikke langt fra det statsejede hotel »Indépendance«, hvor festivaldeltagerne afholder møder og diskussioner. Biograferne Ciné-Riale og Ciné-Oubri, der hver har ca. 2.000 pladser, er ligeledes placeret i centrum, men er ikke overdækkede, larmen fra gaden overdøver til tider lyden fra de dårlige højttaleranlæg i disse friluftsbioografer. Ude i forstaden Gounghin har man ved åbningen af festivalen indviet en stor overdækket biograf, men til trods for de efter afrikanske forhold mange sale i Ouagadougou, er man ikke i stand til at dække publikums filmbehov.

Den panafrikanske filmfestival, FESPACO, (Festival panafricain de cinéma de Ouagadougou), afholdtes i år fra 21.2-1.3 for 7. gang. Initiativet til FESPACO blev taget af Øvre Volta i 1969 efter en vedtagelse om at nationalisere al filmdistribution i landet. Ved den første festival deltog kun 4 lande, men denne gang havde arrangementet tiltrukket over 100 producenter, journalister og internationale repræsentanter. 26 lande var repræsenteret, heraf 19 afrikanske. I år blev 82 film vist, af hvilke 14 spillefilm og 6 kortfilm var indstillet til den officielle konkurrence.

Den store deltagelse er ud over FESPACO-komiteens store arbejdsindsats et resultat af det arbejde, der ydes i organisationerne CIDC (Consortium interafricain de distribution cinématographique), der beskæftiger sig med distribution af film i Afrika, og CI-PROFILM (Centre interafricain de production de films), der koncentrerer sig om filmproduktionen i Afrika. De to organisationer dannedes i 1979 af 5 OCAM-lande (Organisation de la communauté africaine et malgache), nemlig Sénégal, Øvre Volta, Mali, Benin og Congo, der alle har nationaliseret

import og distribution af film. CIDC arbejder således primært på at fjerne det monopol, udenlandske distributionselskaber udøver. Ca. 85% af de film, der vises i Afrika er amerikanske eller europæiske og distribueres af det franske selskab UAC, det engelske EMI og det amerikanske AFRAM. – Udover de nævnte organisationer arbejder FEPACI (Fédération panafricaine des cinéastes) med koordinering af de erfaringer producenter og teknikere har indsamlet. Et spørgsmål som alle organisationer er optaget af, er det fra kolonitiden overleverede beskatningssystem, som hindrer en tilfredsstillende distribution i Afrika.

Festivalen var præget af de fransktalende afrikanske lande, kun 3 ikke-fransktalende lande var repræsenteret, nemlig Mozambique, Ghana og Zimbabwe. En af grundene til den franske dominans kan forklares med, at det franske Agence de coopération culturelle et technique yder økonomisk støtte til de tidligere franske koloniers kulturliv. Dog er denne støtte fra slutningen af 1980 indstillet, hvilket har stillet mange kulturarbejdere i en usikker situation. Det er kun ganske få lande, der økonomisk støtter filmproducenter, hovedparten søger selv for finansiering af deres projekter. Dette var tilfældet med producenten af vinderfilmen, Kramo-Lanciné Fadika fra Elfenbenskysten, som p.g.r.a. økonomiske vanskeligheder havde brugt 3 år på at producere sin spillefilm »Djelli«.

Kultursammenstød

Temaet for filmen »Djelli«, samt for en del andre film, var sammenstødet mellem traditioner og moderne vestlig livsstil. I »Djelli« følger man et ungt par, der studerer i Abidjan, og som har planer om at gifte sig. Imidlertid kommer de unge fra to forskellige kaster, og under et sommerferieophold i deres landsby gør pigens far det klart for hende, at han ikke kan tillade et ægteskab med en mand fra en sangerkaste. Resultatet af konflikten er dog positivt, idet faderens ældste broder, der med sin højere alder er den mest respekterede i familien, råder til at tillade ægteskabet, fordi tiderne har forandret sig. Denne film foregår hovedsageligt i den landsby, hvor de to unge kommer fra, og man får en stærk forståelse for det kollektive liv i landsbyen, hvor alle tager del i familiestriden, der ikke kun er et spørgsmål om én families ære, men om at bryde med de

århundredgamle regler, som landsbyens beboere lever efter.

Den nyligt afdøde filminstruktør Oumaru Ganda fra Niger, har påvirket mange instruktører til at fokusere på afrikansk landsbykultur. Den malisiske instruktør Kalifa Dienta skildrede i sin film »A banna« bl.a. de nuværende landsbyers økonomiske afhængighed af slægtninge, der arbejder i storbyerne. De økonomiske strukturer indvirker på de traditionelle storfamiliestrukturer, således er polygami vanskeligt at praktisere i storbyerne, hvor den vestlige kernefamiliemodell vinder indpas. Det var emnet for den senegalesiske instruktør Ben Diogayes film »Un homme, des femmes«, der udsplittedes i Dakar.

Af andre emner var kolonihistorien, der blev vist i en filmatisering af teaterstykket »West Indies« forestået af instruktøren Med Hondo fra Mauritien. – Vinder af kortfilmkonkurrencen Idrissa Ouedraga fra Øvre Volta illustrerede med »Poco« resultatet af den materielle mangel i Afrika. En ung kvinde, der skal føde, dør på en kærre på vej til hospitalet, mangelen på ambulancer er bl.a. årsag til denne tragedie.

Hovedparten af filmene beskæftigede sig som sagt seriøst med afrikanske problemer, men filmene »Anna Makossa« og »Saint Voyou« af Alphonse Beni fra Cameroun var udpræget underholdningsfilm à la James Bond, som FESPACO-komiteen også lod deltage i festivalen til glæde for en stor del af publikum.

Et af de mest omdiskuterede spørgsmål på festivalen var, hvilke sprog der skal tales og tekstes i filmene. I ethvert afrikansk land tales der mange forskellige sprog, og resultatet bliver ofte, at man vælger kolonisproget, hvilket overalt er undervisningssprog. – Nogle få instruktører havde dog demonstrativt undladt at tekste deres film på lokalt sprog til stor irritation for publikum.

Hvor stor en betydning der tillægges filmmediet som middel til bevidstgørelse og identitetsskaben i Afrika kunne aflæses af den officielle deltagelse i den 7. panafrikanske filmfestival. Statschefen oberst Zaye Zerbo overrakte vinderne i den officielle konkurrence deres priser under afslutningshøjtideligheden i Ouagadougou »Maison du Peuple« den 1. marts. Øvre Voltas regering havde i øvrigt fordoblet præmiebeløbene.

I forbindelse med filmfestivalen indviede man et filmstudie, CINAFRIC (Société africaine de cinéma) i Ouagadougou forstad Kossodo. Dette studie er oprettet for 600 mill. CFA (16.2 mill. D.kr.) af udelukkende private midler. Studiets materiel og lokaler stilles til rådighed for alle filmproducenter. Ved siden af dette studie findes der i Ouagadougou, som det første sted i Det sorte Afrika, et institut for filmproduktion, INAFEC (Institut africain d'éducation cinématographique), der åbnedes i 1978. Disse faciliteter samt afholdelse af festivaler medvirker til at fremme udviklingen inden for den 7. kunst- art, og man kan derfor med optimisme se på den fremtidige filmproduktion i Afrika. En uafhængig filmproduktion viser sig mulig til dækning af befolkningens åbenbare behov for afrikanske film.

Australsk film ved at få sin egen profil

Med udgangspunkt i Filmmuseets australske serie beretter Ib Monty om forhistorien, nutiden og fremtidsudsigterne for australsk filmkunst

»Australians have never shown themselves as especially interested in films, nor anxious to preserve them.« Således skrev John Baxter om sine landsmænd i forordet til sin lille bog »The Australian Cinema«. Og i bogens afsluttende kapitel, »The Future – if any« funderede han lidet optimistisk over den australske films mulighed for at gøre sig kunstnerisk gældende i en international sammenhæng.

»The traditional Australian of today is not a cinema-minded person. He does not think in images, nor in the electric arcs of film. His existence, fragmentary and spare, feeds on passing things, not the deep continuing convictions that sustain great art.«

Man skulle næsten tro, at det var danskerne, Baxter karakteriserede. Baxter ville formentlig have udtrykt sig lidt anderledes, hvis han havde udgivet sin bog i dag. Men den udkom i 1970, og kuriøst nok var det netop i de efterfølgende år, at den australske film kom ud af årtiers dødvande, og fra 1975 med »Picnic at Hanging Rock« (»Udflugten«) blev Australien med fynd og klem opdaget som filmland ude i den store verden.

Det var naturligvis ikke blot som filmnation, at Australien hidtil havde været betragtet som et kulturelt u-land af den verden – og det vil hovedsageligt sige Europa og USA – der fører det store ord i kunstneriske anliggender. Den væsentligste grund til, at Australien ikke havde haft nogen egen profil i kunstens verden, var formentlig, at landet var offer for den engelske kulturimperialisme. Og på filmens område føjedes hertil, at landet var underkastet Hollywood-kolonialismen.

Denne dominans fra England og USA var så stærk, at det tog længere tid efter frigørelsen fra det gamle moderland for Australien end f.eks. for Indien og Canada at finde sin egen kunstneriske identitet. Først i 70'erne tog det fart. I 1972 hjemførte Patrick White Nobelprisen i litteratur til Australien, og i kulturelle kredse verden over blev Sydney-operaen og The Australian Ballet begreber, man begyndte at regne med. Balletten placerede sig således internationalt, bl.a. med Nureyevs »Don Quixote« (der i øvrigt blev foreviget på film i 1973).

Impulserne til den såkaldte filmrenæssance i Australien kom mange steder fra. For det lokale filmmilieu blev det en vældig inspiration, da Tony Richardson i 1969-70 optog »Ned Kelly«, og man kan heller ikke forestille sig andet end, at det må have været

en enorm stimulans, da Nicolas Roeg i 1971 lavede »Walkabout«, denne mesterlige, magiske og mytiske film om de intrikate forbindelser mellem de hvide og the aborigines.

Men foruden disse kunstneriske impulser var også mere håndgribelige foreteelser med til at gøde jordbunden for de talenter, der viste sig at være til stede. Her tænkes på etableringen i 1969 af en filmbank, gennemført af premierminister John Gorton, og oprettelsen af en filmskole, der som rektor fik den navnkundige polak Jerzy Toeplitz, der havde været rektor for filmskolen i Lodz, indtil han faldt som offer for en af de antisemitiske kampagner i Polen.

Der er nogen, der har en tilbøjelighed til at fokusere for stærkt på, at de ydre forhold skal være ideelle for at kunne skabe en national filmkunst. Men det er indlysende, at man kan have noget nær de perfekte produktionsforhold, det hjælper alt sammen ikke så meget, hvis ikke man har talenterne til at skabe gode film. Det har vi dog et nærliggende eksempel på. I Australien opstod i begyndelsen af 1970'erne den lykkelige kombination af skabende talent og finansielle muligheder, der er en ønskesituation. Og tilmed fik man nogle dygtige købmænd til at promovere og sælge filmene på det internationale marked. Alene den omstændighed, at af de 151 film, der blev produceret i Australien fra 1970 til 1980, har ca. 1/10 været vist i Danmark, vidner om et dygtigt administreret salgsarbejde.

Det er karakteristisk at man søger tilbage i tiden for at finde rødderne

Når man taler om en australsk filmrenæssance i 70'erne, forudsætter det selvfølgelig, at der er gået noget forud. Og det var naturligt for australierne selv at se tilbage på, hvad der tidligere er skabt af film i landet, ligesom det naturligvis pirrer nysgerrigheden hos os andre. Er vi blevet snydt for en række fremragende australske film gennem tiderne? Åbnede opdagelsen af den moderne australske film for en opdagelse af en ældre filmkunst, ligesom opdagelsen af den japanske film i 50'erne førte os tilbage til en rig og blomstrende filmkunst, vi aldrig havde vidst eksisterede?

Lad det være sagt straks. Det er næppe urimeligt, at den australske film indtil 70'erne kun sporadisk har vakt opmærksomhed. Men derfor er det alligevel umagen værd at beskæftige sig lidt med den australske films historie. Denne opgave påtog The National Film Library under Ray Edmonds ledelse sig. Det australske filmarkiv kastede sig med energi og entusiasme over den opgave at redde og restaurere, hvad reddes kunne af den australske filmproduktion, hvoraf alt for meget var gået til i negligence. Denne arkivalske aktivitet afspejledes bl.a. i de tre glimrende kompilationsfilm, »The Pictures That Moved«, »The Passionate Industry« og »Now You're Talking«, der beskæftigede sig med den australske films udvikling fra begyndelsen og indtil 1940.

De to første var skrevet af Joan Long, der også stod som instruktør på den anden. Hun er en af de fremtrædende manuskriptforfattere i dag, og hendes interesse for den fortidige film kom tydeligt til udtryk i hendes manuskripter til Don Crombies »Caddie« (1976), hvis millieuskildringer fra 20'erne var tydeligt influeret af den tids film, og vel især i hendes manuskript til John Powers »The Picture Show Man« (1977), der handlede om en omrejsende biografdirektør i stumfilmens tid. Men også »Newsfront« af Phil Noyce (1978) om newsreel-fotografernes arbejde i 30'erne var utænkkelig uden et godt kendskab til kilderne. Det er et karakteristisk træk i 70'ernes nye australske film, at man søger tilbage i tiden for at finde rødderne, og det er påfaldende, at nogle også har et forhold til fortidens film. En sådan interesse mangler f.eks. totalt i Danmark.

Et andet udslag af The National Film Library's virksomhed var også sammenstillingen af retrospektive serier. Allerede i 1974 havde Det danske filmmuseum således lejlighed til at præsentere en lille australsk serie. Og det er naturligvis den større retrospektive serie om den australske film fra 1896 til 1956, som vi viste i foråret, der er den direkte anledning til disse noter. I København vises serien – naturligvis, fristes man til at sige – under den traditionelle mangel på opmærksomhed fra medlemmerne, der har en usvigelig sikker sans for at undgå det, som ligger lidt uden for det tilvante. En passant turde det i forbindelse med den helt lammende apati over for forårets historiske filmserier (den australske og den danske stumfilm) være tilladt at tvivle på, om der virkelig skulle være 2-300 unge mennesker,

der studerer film ved Københavns Universitet. Er det ikke kun propaganda, udspredd af fagets lærere for at kunne beholde stillingerne?

Filmen kom hurtigt til Australien. Allerede i 1876 kom en tidligere Lumière-fotograf, Maurice Sestier, til Australien for at lave reportage-film. Og samme år fik man i Sydney den første biograf, »Salon Lumière«. Kun fire år senere produceredes der spillefilm. Der var ganske vist tale om en højst særpræget produktion. »Soldiers of the Cross« fra 1900 var produceret som en slags medieshow af Frelsens Hær. Det var et opbyggeligt værk, sammensat af lysbilleder, salmer, prækener – og film. Af dette unikke eksperiment eksisterer der nu kun enkelte af lysbillederne.

Heller ikke af »The Story of the Kelly Gang«, produceret i 1906 af J. & N. Tait, og instrueret og fotograferet af W. A. Gibson og M. Johnson, eksisterer der nu mere end et par uddrag, der blev fundet i 1976 og 1979. Og det er skade. Thi filmen var oprindelig 1300 m og spillede således mere end en time. Ikke blot var den den første vigtige australske spillefilm, men muligvis en af de første lange film i verden. I hvert fald kan Danmark ikke mere tage æren for at have produceret verdens første lange film.

Filmen var en dramatisering af den berømte og berygtede lovløse Ned Kellys liv, og var således den første bushranger-film, en genre, der er den australske parallel til den amerikanske western.

I årene op til 1910 fremstod der en hel del producenter, og i årene 1910-12 var der en voldsom aktivitet. Der produceredes i disse år ikke mindre end 70 film, de fleste af spillefilm-længde. Mange af disse film var bushrangerfilm. Den fremtrædende stumfilminstruktør, Raymond Longford, begyndte som skuespiller i disse film og har beskrevet, hvordan de blev til: »All they needed was (sic) horses hired from stables in Redfern, some uniforms, guns, a stagecoach, and enough men to play troopers and rangers. They would take their gear down to the bush at Brookvale, outside Manly, camp out for a week, and – without any script – make a film. Their action was usually a stagecoach hold-up, a lot of galloping, and a shooting match.«

Raymond Longford instruerede sin første film, »The Fatal Wedding« i 1911. Den er tabt, men af hans anden film, »The Romantic Story of Margaret Catchpole« fra samme år, er der bevaret ca. 20 minutter. I dette brudstykke kan man bl.a. beundre Lottie Lyell, der var den første australske filmstjerne. Hun døde kun 34 år gammel i 1925. I Longfords film, der er baseret på en populær roman fra tiden, spiller Lottie Lyell en ung pige, som bliver fanget, da hun stjæler en hest til sin elsker, der er smugler. Margaret bliver sendt i eksil til Australien. Af det bevarede brudstykke fremgår det, at det er en frisk og livligt fortalt, naturlig film.

Omkring 1913 faldt produktionen og helt til den anden verdenskrig var den gennemsnitlige årlige produktion på ca. 10 film. I 50'erne og 60'erne faldt produktionen da igen.



Australsk films første klassiker: »The Sentimental Bloke«

Under den første verdenskrig produceredes bl.a. pacifistiske film, og man importerede udenlandske talenter. Bl.a. arbejdede Fred Niblo som instruktør og stjerne i Australien omkring 1915. Men de udenlandske film, og det vil først og fremmest sige de amerikanske film, kom efterhånden til at præge biografernes repertoire, og omkring 1920 var den amerikanske dominans i australsk film definitiv.

Australsk films første klassiker er indspillet i 1918

Australsk films første klassiker var Raymond Longfords »The Sentimental Bloke«, der blev indspillet i 1918 og udsendt det følgende år. Filmen var baseret på et langt kapitel-inddelt digt af C. J. Dennis, der var udkommet i 1915, og som straks blev en stor succes. Den sentimentale fyr var den inkarnerede australier, en barsk fyr fra byen, der lever for at spille og drikke sammen med sin makker Ginger Mick. Efter at have været i fængsel møder han dog Doreen (Lottie Lyell), forelsker sig i hende, gør kur til hende og bliver til sidst gift med hende, hvorefter han begynder et nyt og mere respektabelt liv. Det humoristiske digt var udformet i et stiliseret arbejderklasse-sprog med stærk anvendelse af slang. Longfords filmatisering var også præget af barsk humor og hverdagsrealisme. Filmen blev optaget on location, og man brugte naturligt lys. Dette i forbindelse med Arthur Taucherts usminke- og helt naturalistiske spil i titelrollen gav filmen en duft af folkelig autenticitet, der har bevaret friskheden til i dag. Filmen er et ægte nationalt værk, der fint afspejler sin tid og dens mennesker fra de lavere sociale lag.

Raymond Longford lavede 25 stumfilm, men kun tre af dem er bevarede. Den anden er »On Our Selection« fra 1920, der også af australierne betragtes som en klassiker.

Filmens forlæg er en række fortællinger af Steele Rudd, der begyndte at udkomme i 1895. De drejede sig om den fattige bondefamilie Rudd og dens kamp for tilværelsen. Fortællingerne om disse pionerer blev med deres humor, beskrivelser af dagligdagen og lavmælte hyldet til de enkle, men stærke mennesker hurtigt meget populære. I 1912 blev der lavet en dramatisering af familiens liv, men den skejede mere ud i det melodramatiske og folkekomedieagtige. Det var denne holdning, man forfulgte i en række mere eller mindre lavkomiske, folkelige film i 30'erne, hvor især Dad Rudd og hans søn Dave blev de fremtrædende figurer.

Longford søgte imidlertid i sin filmatisering at rense beretningen om familien for de traditionelle underholdningselementer, og »On Our Selection« følger sig som et companion piece til »The Sentimental Bloke«. Til sammen giver filmene en solidarisk og sympatisk skildring af underklassen i byen og på landet, og kombinerer autenticitet og realisme med en medvidende humor og respekt for disse menneskers kamp for eksistensen.

Omkring 1920 betragtedes Franklyn Barrett som Longfords ligemand. Barrett var begyndt som fotograf på newsreels og dokumentarfilm, men skabte efter sigende sine bedste spillefilm i begyndelsen af 20'erne. Men kun to af hans film er bevarede, deriblandt »The Breaking of the Drought« fra 1920. Det er et ret indviklet melodrama baseret på et skuespil af Bland Holt fra omkring århundredeskiftet. I filmen kontrasteres det »gode« land med den »onde« by, og filmens historie minder stærkt om de melodramaer, som dansk film excellerede i nogle år tidligere. Den kunstfærdige historie kombineres dog – ikke videre heldigt og



Øverst en scene fra »Dad Rudd, MP«
Nederst en scene fra »The Kid Stakes«

overbevisende – med autentiske optagelser af virkningerne af en katastrofal tørke i New South Wales i 1919. Allerede i sin samtid blev filmen betragtet som et af Barretts mere trivielle arbejder. Den blev ikke nogen videre succes, og set i dag har den vanskeligt ved at overbevise en om Barretts påståede talent.

Tal Ordell, der spillede sønnen Dave Rudd i »On Our Selection« har kun instrueret én film, men den har til gengæld opnået en placering som klassiker i den australske filmhistorie. »The Kid Stakes« fra 1927 er en film i samme ånd som »The Sentimental Bloke«. Begge film er i øvrigt også fotograferet af samme fotograf, Arthur Higgins, og optaget i samme udkant af Sydney. Filmen bygger på en tegneserie »Fatty Finn« af Syd Nicholls, der blev introduceret i 1923 og som i øvrigt fortsatte indtil 1977. Hovedpersonen Fatty Finn er en dreng (spillet af Ordells søn Robin), og filmen er en humoristisk og episo-

disk skildring af Fatty Finns hverdagsoplevelser med sine kammerater fra gaden, og den kulminerer i Fatty Finns forsøg på at vinde et væddeløb med sin ged Hector. Det er en venlig, folkelig og usofistikeret lille film, der undervejs gør grin med bl.a. kærligheden og filmenes verden.

I stærk kontrast til Ordells lille uprætentjose film står »The Cheaters« fra 1930. Den søgte meget bevidst at bryde med en australsk tradition for det folkelivsskildrende jævne og enkle. Søstrene McDonagh kom fra Sydneys society, og det var deres erklærede mål at lave sofistikerede film for et sofistikeret publikum. De ville konkurrere med de amerikanske film på disses eget område, og de gik imod den almindelige opfattelse af, at australske film kun kunne vinde et internationalt publikum ved at være nationale. Søstrene stræbte mod det internationale. De tre søstre var privilegerede i mere end én forstand. De var økonomisk uafhængige efter

at have arvet deres far, en rig Sydney-læge, der døde i 1925. De var i besiddelse af talenter, der på en ideel måde supplerede hinanden. Den yngste, Isobel, var skuespillerinde. Paulette var journalist og instruktør, og Phyllis, der også skrev, optrådte i filmene i rollen som art director. Fra 1925 til 1932 lavede de fire film. »The Cheaters« er deres tredje film, og den blev udsendt som en delvis tonefilm, men lyden er for længst gået tabt. Filmen er et society-melodrama om datteren af en gangster, der forelsker sig i en søn af en rig mand, der 20 år tidligere øvede uret mod hendes far. Det er en kvikt fortalt film med adskillige fint pointerede scener, og den er absolut seværdig i dag samtidig med, at den er interessant, fordi den ligger så helt uden for hovedstrømningerne i den australske film.

Søstrene McDonaghs film var et unikt forsøg på at skabe film af australiere for et internationalt marked. Den mere traditionelle metode, der anvendtes for at appellere til verden udenfor, var den at indforskrive udenlandske filmfolk til at lave film i Australien. En af disse filmfolk var Norman Dawn, som John Baxter har kaldt personifikationen af Hollywood i Australien. Han blev af Australasian Films engageret til at lave en ny filmatisering af »For the Term of His Natural Life«, Marcus Clarkes klassiske roman fra 1870-72, der allerede var blevet filmet i 1908. Bogen er en skildring af straffefangernes tilværelse på Tasmanien og rummer voldsomme angreb på straffesystemet samtidig med, at den også giver skarpe indblik i forbryderens psyke. Dawns film (som museet viste i 1974), oversætter glimrende romanen til film, og det er både i teknisk og kunstnerisk henseende en meget kompetent film, der da også blev en stor succes, og som beviste, at man kunne kombinere australske emner og udenlandsk talent, som Baxter siger, og som skulle blive karakteristisk for de næste 30 års co-produktioner. Dawn lavede yderligere to film i Australien, men af den ene har kun en trailer overlevet, og af den anden blot nogle minutter.

Efter tonefilmen koncentreres filmproduktionen

Med tonefilmens komme koncentreredes produktionen i et par store selskaber. »Efftee« i Melbourne og »Cinesound« i Sydney producerede halvdelen af de 55 spillefilm, der blev lavet i 30'erne, og begge selskaber var også kraftigt involveret i dokumentarfilmproduktion.

Manden bag »Efftee Film Studios« var Francis W. Thring, der i 20'erne havde skabt sig en formue ved at opbygge en biografkæde. I 1931 startede han »Efftee«, der indtil Thrings død i 1936 udsendte 12 spillefilm og næsten 80 kortfilm. Thring instruerede selv – uden at vise synderligt talent – en af de første tonefilm, »His Royal Highness« (i England omdøbt til »His Loyal Highness«).

Det var en filmoperette om en jævn australier, der drømmer, at han bliver hersker i landet Batonia. Den er i international sammenhæng en yderst beskedene og ikke overvældende morsom endsige elegant film, men den blev en meget stor succes i Australien. Vel først og fremmest, fordi den i hovedrollen havde en meget populær komiker, George Wallace. Det var hans første spillefilm efter en kortfilm, og han lavede yderligere fire spillefilm. Wallace var en vaudeville-komiker med alle genrens faste træk, men også af og til med en ganske rørende følsomhed, og der er næppe tvivl om, at han for et stort publikum blev indbegrebet af den ukulelige lille australier.

30'ernes mest fremtrædende navn i australsk film blev Ken G. Hall, der producerede og instruerede for Cinesound. Hall var et alsidigt talent, der ønskede at lave kommercielle film. »Orphan of the Wilderness« fra 1936 var hans syvende film og en stor succes hos familiepublikummet. Det er en helt disney'sk rørende fortælling om en kænguru, der bliver adopteret af en ung farmer og dennes mor, men som skal igennem en del lidelser på grund af menneskenes ondskab og griskhed, inden den lykkelige slutning. Det er en rigtig folkekomedie uden store kunstneriske præstationer. Den blev i sin samtid højlig beundret for indledningens skildring af dyrelivet i bush'en, alt sammen rekonstrueret i atelier.

Hall var producer-instruktør på 17 film for »Cinesound« i tiden 1932-40, deriblandt 4 film om Dad Rudd, som vi stiftede bekendtskab med i »On Our Selection«. Det var alle komedier, bygget op omkring den meget populære skuespiller Bert Bailey, der havde spillet Dad Rudd på scenen i mange år, og som havde udviklet ham til en australsk nationalfigur. Familien Rudd løftedes efterhånden op i middelklassen, men båndene til det almindelige folk var stærke. Det ses tydeligt i »Dad Rudd MP«, som vi så i serien. Den er fra 1940 og den sidste i serien, samtidig med, at den var Bert Baileys og »Cinesound«s sidste film. Det er en populistisk komedie, næppe upåvirket af Capras samfundskomedier, hvori Rudd kandidater for parlamentet, således at han kan hjælpe de små farmere på sin egen måde at få bygget en dæmning. Det er en film på de jævne menneskers side, »for the plain people are the heart and soul and backbone of our country.« Og i Rudds afsluttende tale kombineres dens populistiske appel med patriotisk oprustning. Den anden verdenskrig var netop begyndt.

Med sit hold fra »Cinesound« instruerede Ken G. Hall i 1946 for »Columbia« »Smithy«, der var en respektfuld filmbiografi af Charles Kingford Smith, en australsk flypioner, hvis karriere følges fra første verdenskrig indtil 1935, da han forsvandt under en flyvning fra England til Australien. Hall viser sig i denne film også som den omhyggelige tekniker, og han har gjort meget ud af troværdigheden, men meget livlig kan filmen ikke kaldes. Kingsford Smith var ingen miskendt person i sin levetid. Det vanskeligste for ham var at få finansieret sine flyvninger, og det er naturligvis begrænset, hvor fascinerende man kan gøre sådanne kvaler,

når man samtidig gerne vil holde sig nogenlunde til sandheden. Men Ron Randall levede et nydeligt portræt af flyveren, og han fortsatte sin skuespillerkarriere i amerikansk og engelsk film. Andre australske skuespillere, som via Ken G. Halls film promoveredes til en international karriere, var i øvrigt Cecil Kellaway og Peter Finch.

Errol Flynn og Chips Rafferty blev derimod opdaget af Halls konkurrent Charles Chauvel, en romantisk nationalist, der nok havde lidt mere vingefang end Hall. Charles Chauvel arbejdede sig op i filmproduktionen nedefra. I årene 1922-24 var han i Californien. Han instruktørdebuterede i 1925 med

hjerter nær. Kampscenerne var da også afviklet med professionel kompetence. Derimod var filmens *human interest*-historier mere på det banale plan, især en kærlighedshistorie mellem en af kavalieristerne og en fransk pige, spillet af den kønne og pikante, men ikke øjnefaldende talentfulde Betty Bryant. Filmen blev forsynet med et aktuelt beredskabsbudskab og blev en stor succes, også på det engelske og amerikanske marked. Chips Rafferty, der skulle blive australsk stjerne, havde en af sine første større roller i filmen, mens hovedrollen indehaves af Grant Taylor, der gik videre til en karriere i engelsk film.



Scene fra »Jedda« – en central film

»Moth of Moonbi«, men sit gennembrud fik han i 1933 med »In the Wake of the Bounty«. Denne version af historien om mytteri på Bounty skal ifølge John Baxter have været visuelt interessant, hvorimod den da 24-årige Errol Flynn i rollen som Fletcher Christian, der har opgøret med kaptajn Blyth, skal have været ret håbløs.

Vi stiftede bekendtskab med Chauvel i hans stort anlagte kavalieri-film i den engelsk-amerikanske stil, »Forty Thousand Horsemen«, (1940). Den beskrev The Australian Light Horse-regimentets indsats under ørkenfelttoget i Sinai under den første verdenskrig. Chauvels onkel havde været med i kampene, og projektet stod Chauvels

Charles Chauvels sidste film (lavet 4 år før han døde) var »Jedda« fra 1955, der har en central plads i den australske filmhistorie. Ikke blot var det den første spillefilm i farver. Det var også den første film, der benyttede aboriginer i væsentlige roller, og som skildrede dem som individualiserede, tænkende og følelsesfulde mennesker. Titelpersonen er en aborigine-pige, der bliver opdraget af et hvidt farmerpar, men som da hun er ved at blive voksen, fristes af en aborigine-fredløs og følger ham, halvt mod sin vilje, på flugt ud i ødemarken. Filmen ender tragisk og kommer derved bekvemt uden om en endelig stillingtagen til kultursammenstødet. Set i dag er den da også præget af et paterna-

listisk forhold til de oprindelige beboere. Men for sin tid var filmen sympatisk liberal, og gik formentlig så langt den kunne. Og Chauvel udnyttede det nordlige Australiens fortidsagtige landskaber med stor sans for at lade mennesker og natur spille sammen.

Efter krigen og i 50'erne sank australsk film stort set ned i kunstnerisk passivitet med kun få lyspunkter. Udlændingene havde ganske vist opdaget landet. Det engelske Ealing Studios sendte Harry Watt til Australien, hvor han i 1946 lavede det flotte kvægepos »The Overlanders« (»Under Australiens himmel«) og i 1948 guldgraverfilmen »Eureka Stockade« (»Kampen om guldet«), og i 1946 lavede Ralph Smart børnefilmen »Bush Christmas« (»Vi fanger hestetyvene«), men det var engelsk dominerede coproduktioner, der i første række ønskede at udnytte de australske landskaber for deres nyhedsværdi som locations. Og det samme var tilfældet med Lewis Milestones »Kangaroo« (»Loven og pisen«), et western-melodrama med Maureen O'Hara og Peter Lawford, der blev en gedigen fiasko.

Mest opsigt ude i verden vakte John Heyers »The Back of Beyond« fra 1954, der med rette betragtes som en dokumentarfilmklassiker. John Heyer kom fra Commonwealth Film Unit, der dannedes efter krigen (og som svarer lidt til National Film Board of Canada). Senere blev han chef for Shell Film Unit, der producerede »The Back of Beyond«. Den handler om Tom Kruse, der bringer post og forsyninger ud i et område, hvor beboerne lever fjernt fra hinanden. Kruse trodser med godt humør de utroligste naturlige forhindringer, og filmen giver præcise indblik i, hvor barske livsvilkårene er for de mennesker, der har valgt at leve og arbejde i ødemarken. Dens drama vokser naturligt ud af autenticiteten.

Udenlandske film benyttede Australien som sceneri

Indtil 1956 var der i Australien blevet produceret ca. 500 spillefilm foruden tusinder af dokumentarfilm og newsreels. Og i 1956 produceredes den sidste lokalt-finansierede spillefilm. Først 10 år senere kom der atter gang i spillefilmproduktionen.

Det skyldtes bl.a., at TV begyndte for alvor i 1957, det år »Three In One« blev udsendt, og filmen fik en meget begrænset distribution, hvilket betød, at instruktøren Cecil Holmes, der havde lavet en spillefilm før »Three In One« foruden dokumentarfilm og newsreels, ikke kom til at lave flere film. »Three In One« betegnede ellers et brud med den såkaldte »Hollywoodisering« af den australske film, som Holmes fandt i Halls og Chauvels arbejder. Holmes var en venstreorienteret, der ville skildre karakteristiske australske typer, og som hovedtema havde solidariteten hos det jævne og almindelige folk. Han ville fastholde den gamle australske tradition for »mateship«, og dette er grundtemaet i de tre historier, han fortalte i

»Three In One«. I »Joe Wilson's Mates«, der foregår omkring århundredeskiftet, skal en ukendt begravnes ude på landet. Man ved kun, at han hedder Joe Wilson og er medlem af en fagforening. Men det er nok til, at den lokale pub tømmes for fagforeningsfolk, der vil vise en kollega den sidste ære. Der er noget irsk over denne historie, ligesom over den anden, »The Load of Wood«, der foregår i 1931 under depressionen. Her er hovedpersonen en noget brovtende arbejder, der en nat stjæler brænde, angiveligt for at sælge det, fordi han selv har skuret fyldt, som han siger. Han giver sig imidlertid til at dele det stjalne brænde ud til mindre dristige kolleger, og til sidst viser det sig, at han ikke selv har noget. Det er en social-sentimental fortælling om den brave fyr, der ikke vil være ved, at han har et stort hjerte. Den sidste historie foregår i 50'erne og har bolignøden som baggrund. Et ungt par er ved at gå fra hinanden, fordi de ikke kan finde et sted at bo. Men en af den unge mands ældre kolleger hjælper det unge par. De tre historier er fortalt i en stil tydeligt inspireret af den italienske neorealisme, og omend filmen ikke gør noget voldsomt indtryk nu, er det forståeligt, at den betragtes som en vigtig film i den australske filmhistorie.

Men efter »Three In One« sank den australske film ned i ligegyldigheden. Det var udlændingene, der mindede os om, at Australien stadig lå der, men det var engelske og amerikanske film med engelske og amerikanske stjerner, der blot udnyttede Australien som sceneri for historierne. Mest lokalkolorit havde vel nok Leslie Normans »Summer of the Seventeenth Doll« (1959) efter Ray Lawlers skuespil. Og i »The Siege of Pinchgut« fra samme år benyttede Harry Watt lokaliteter fra Sydney. Og det var hele det australske kontinent, der spillede med i Stanley Kramers dommedagsvision »On the Beach« fra 1959 og i Fred Zinnemanns epos »The Sundowners« fra 1960.

Det var imidlertid først, da englænderen Michael Powell i 1965 indspillede en filmatisering af John O'Grady's australske bestseller »They're A Weird Mob« om en italiensk immigrant, at der atter kom gang i en national produktion. Powell fulgte i 1968 denne film op med »Age of Consent«, en filmatisering af en roman af Norman Lindsay om en malers kærlighedsaffære med et naturbarn. Men vi skal alligevel op i 70'erne, før end den australske film begyndte at gøre sig gældende uden for landets grænser. Som tidligere nævnt betød indspilningen af Tony Richardson's »Ned Kelly« og Nicholas Roeg's »Walkabout« i henholdsvis 1970 og 1971 givet en inspiration for de yngre australske instruktører, der skulle præge udviklingen i 70'erne. Allerede i 1972 var der tegn på en nyorientering i Tom Cowans lille fine skildring af kontormenneskers liv, »The Office Picnic« (vist af museet i september 1974). Det var en film med efterklange af Antonioni og Olmi og ikke ulig Gorettas og Tanners schweiziske film, der observerede hvirvler i det almindelige og kedelige menneskes bevidsthedsløse liv. Men det var først i 1974-75, at de film begyndte at strømme, som vi nu forbinder med den nye australske

film. Og for overskuelighedens skyld kunne det være på sin plads med en liste (der bør tages med alle forbehold) over de centrale film, der har givet australsk film en placering i den internationale filmkunst.

1974:

Peter Weir: »The Cars That Ate Paris«

1975:

Peter Weir: »Picnic at Hanging Rock«

Ken Hannam: »Sunday Too Far Away«

1976:

Philippe Mora: »Mad Dog Morgan«

Henri Safran: »Storm Boy«

Fred Schepisi: »The Devil's Playground«

1977:

Bruce Beresford: »The Getting of Wisdom«

Ken Hannam: »Summerfield«

John Power: »The Picture Show Man«

Peter Weir: »The Last Wave«

1978:

Fred Schepisi: »The Chant of Jimmie Blacksmith«

Phil Noyce: »Newsfront«

1979:

Gillian Armstrong: »My Brilliant Career«

Tom Jeffrey: »The Odd Angry Shot«

George Miller: »Mad Max«

1980:

Bruce Beresford: »Breaker Morant«

De fleste af disse film har inden for det sidste par år været udførligt omtalt i »Kosmorama«s spalter, og jeg skal ikke her brede mig yderligere i indgående analyser af de enkelte film, men holde mig til notatformen og skitsere nogle fællestræk. Interesserede henvises til Ib Lindbergs artikel »4 film fra Australien« i »Kosmorama 134«, der behandlede »Picnic at Hanging Rock«, »Mad Dog Morgan«, »The Devil's Playground« og »Caddie«, til Peter Schepelers anmeldelser af »The Getting of Wisdom«, »Summerfield« og »The Last Wave« i »Kosmorama 142« og til anmeldelserne af »The Chant of Jimmie Blacksmith« (i »Kosmorama 146«), »The Odd Angry Shot« (i »Kosmorama 148«) og »Breaker Morant« (i »Kosmorama 151«). Endelig skal gøres opmærksom på bogen »The New Australian Cinema«, redigeret af Scott Murray, der i 11 kapitler, hovedsageligt koncentreret om genrer, giver en fyldig orientering om en hel masse af de australske film, som vi ikke har haft lejlighed til at se.

Ser man imidlertid på den ovenstående liste, er det tydeligt at se, i hvor høj grad den nye australske film er fikseret på fortiden. Dette er måske ikke helt uforståeligt. De nye australske filmskabere søger tydeligvis at udfylde et tomrum, at skabe en historisk identitet og bl.a. fortælle om forudsætningerne for det samfund, de nu arbejder i. Men det kan også gøre anklager mod dem for at ty til en nostalgisk søgen bagud i tiden rimelige. En anden form for eskapisme, man støder på i de australske film er flugten ud i mystikken. I Peter Weirs gennembrudsfilm

»Picnic at Hanging Rock« (»Udflugten«) er disse to temaer endog forenede. Filmen foregår i år 1900. St. Valentine's Day tager en eksklusiv pigeskole på udflugt til et romantisk-mystisk bjergmassiv. Under skovturen forsvinder 3 af eleverne og en af lærerinderne. Kun en af pigerne genfindes, men hun kan ikke erindre, hvad der er sket. Filmen bygger på en bog af Joan Lindsay, der igen bygger på en hændelse fra virkeligheden. Mysteriet om de forsvundne blev aldrig løst, og Weir giver ingen bud i sin film, der først og fremmest er bygget op af stemninger. Det bliver af og til lidt kunstfærdigt, men som helhed er filmen en fascinerende og langsomt foruroligende skildring af den emotionelt ophedede og noget ekstatiske tilstand, dette flor af unge piger befinder sig i på den viktorianske skole, og som er forudsætningen for det uforklarlige, der hænder.

I den anden Peter Weir-film, vi har set (»The Cars That Ate Paris« har aldrig været her), er vi oppe i nutiden, men det er mystikken, der dominerer. »The Last Wave« (»Den sidste bølge«), der er Weirs fjerde film, foregår i det moderne Sydney. Richard Chamberlain spiller en advokat, der påtager sig at være forsvarer for 4 aboriginer, der er anklaget for mord. Han lukkes ind i en fremmedartet verden af stammeritualer, og filmen konfronterer repræsentanten for det moderne Australien med Ur-Australien og dets oprindelige befolkning. Filmen berører således et ømtåleligt emne, den hvide – eller i hvert fald den bevidste del af den hvide befolknings – dårlige samvittighed over for the aboriginer, og de hvides næsten apokalyptiske frygt for, at the aboriginer en dag vil tage en frygtelig hævn. Desværre fører »The Last Wave« ikke denne tematik igennem på en tilfredsstillende måde, men overgiver sig til ordinær katastrofefilmopvisning. Den er bedst i begyndelsens intimt rapporterende stil, men gengiver sig i sidste halvdel til populær voodoo-magi, Australian Style, og lader sig nøje med at være endnu en variation over det internationale undergangstema, der har huseret i den vestlige film i så alt for mange år.

I Fred Schepisis »The Devil's Playground« bringes vi atter tilbage i tiden, ganske vist kun til 1958, og ind på en skole, denne gang en katolsk drengeskole. Men tiden synes ikke at have marcheret stærkt inden for skolens mure, og dens pubertetsskildring af den 13-årige Tom rummer ikke meget, som vi ikke har set før i f.eks. franske og engelske film. Det er en ganske pæn og kultiveret, men lidet markant film.

Anderledes markant er Schepisis anden film »The Chant of Jimmie Blacksmith« (»Jimmie Blacksmith«), der vakte opsigt i sit hjemland. Ikke blot fordi det var den hidtil dyreste australske film, men først og fremmest, fordi det var den første australske film, der i populær og dramatisk form beskæftigede sig med de hvides oprørende behandling af landets urbeboere. Historien er hentet ud af virkeligheden (men fiktioniseret i en roman af Thomas Kenneally), og den foregår omkring 1900 i New South Wales.

Jimmie er en halvblods aborigine, der op-

drages af et præstepar. Utallige ydmygelser er imidlertid dæmmet op i Jimmie, og en dag eksploderer han i en blodrus. Sammen med en halvbror erklærer han det hvide samfund krig.

Motivisk er filmen en af de få nye australske film, der har en vis affinitet til en af de ældre, nemlig »Jedda«. Men hvor pigen i Chauvels film drages ud af den hvide familie af en uformuleret længsel (en slags »Call of the Wild«), har Jimmie gode og klare grunde til at melde sig ud af det hvide samfund, hvori han ingen menneskeværdig fremtid har. »Jimmie Blacksmith« er fuld af stærk følelse, lidenskabelig indignation og kunstnerisk prægnans. Når den alligevel ikke forekommer helt tilfredsstillende, er det fordi, den ikke ganske lykkeligt formår at sammenvæve den enkle og voldsomme historie med dels mere subtile psykologiske indblik i racismen og dels sociale og politiske perspektiver. Og så er den som så mange andre af de nye australske film præget af et vist artistisk gustent overlæg, der ofte fører den ud i en æstetisme, der stiller sig i vejen for et virkeligt engagement i den. Men det er absolut en respektabel film, og den blev da også det første officielle australske bidrag til Cannes-festivalen (i 1978). I »Jimmie Blacksmith« findes også et andet gennemgående motiv i de nye film, nemlig enerens kamp for at finde sig en plads i et barsk, råt og uforsonligt pionersamfund, en kamp, der oftest ender med nederlag.

Dette er således hovedtemaet i »Mad Dog Morgan« (»Beskidt køter«), der også foregår i New South Wales, men tilbage i 1860'erne. Morgan var en notorisk bandit, og filmen knytter sig tilbage til de tidligste »bushranger«-film. Men der er intet eventyrligt og romantisk over Morgan. Han er blevet brutaliseret i fængslet, og med en kammerat giver han sig ud i røverier. Han drives frem af en hævnfølelse over for det

samfund, som han føler har skabt ham, og som han ønsker at ændre. Det er en interessant, omend ikke ganske overbevisende film. Men Dennis Hopper i titelrollen fastholder ens interesse for den desperate mand.

Bruce Beresford er en af de instruktører, som der synes at være grund til at lægge mærke til. Men de to film af ham, som vi har set, udspilles også i fortiden. Og i »The Getting of Wisdom« (»Ingen roser uden torne«) lukkes vi igen ind i et pigeskolemiljø. Hovedpersonen Laura er en pige fra landet, hvis mor slider for at holde hende i en fornem pigekostskole i Melbourne i slutningen af forrige århundrede. Filmen lægger ikke fingrene imellem i sin fordømmelse af snobberiet, hykleriet og den bigotte moral i datidens højborgerlige opdragelsesanstalter, og skønt den undgår de mere trivielle klicheer i genren falder den dog af og til ned i folkekomediens bastante overdrevelse. Meget subtil kan man ikke kalde den. Filmen bygger på en delvis selvbiografisk roman fra 1910 af Ethel Florence Richardson (udgivet under pseudonymet Henry Handel Richardson), og dens portræt af den intelligente, musikalsk begavede og selvstændige pige, der ikke lader sig knægte af ydmygelser er ret ukonventionelt. Her er eneren i kamp mod omgivelserne en kvinde. Og selv om hun er en kvinde blandt andre kvinder, har disse kvinder helt accepteret at lade sig opdrage til at glide ind i et ekstremt mandsdomineret samfund.

Det er i et sådant mandssamfund, Beresfords »Breaker Morant« (»Stærke viljer«) foregår, nemlig inden for militæret. Dens tre hovedpersoner dømmes for en urimelig forseelse i en krig, hvor mord er sat i system. »Breaker Morant« er en af de fineste af de nye australske film, og den tåler at blive nævnt i sammenhæng med Kubricks »Ærens vej«, som den i sit tema minder om. I denne film har Beresford fundet den perfek-

Scene fra »Breaker Morant«



te balance mellem det, han vil fortælle, og måden han fortæller det på. Filmens følelser, dens harme, er stramt disciplineret, og den samler sig om den psykologiske beskrivelse med stor konsekvens. Den anstrenger sig ikke vildt for at »åbne« det skuespil, den bygger på, men bruger fremragende den intelligente dialog til at karakterisere sine personer.

Som skildring af mænd underkastet krigens barbariske vilkår er »Breaker Morant« konstant engagerende, hvad man ikke kan sige om »The Odd Angry Shot« (»Fandens til krig«), der dog ikke er uinteressant, og som måske udtrykker en særlig australsk fanden-i-voldsk attitude til krigens væsen. Den handler om fem soldaterkammerater fra Special Air Service-regimentet i løbet af et år under Vietnam-krigen, og er en mærkelig uegal blanding af soldaterkammeratkomik og af heroiserende, bevidst underdrivende krigsskildring.

I slægt med den uafhængige Laura fra »The Getting of Wisdom« er hovedpersonen i Don Crombies »Caddie«, en ung kvinde med 2 små børn, der i 1925 forlader sin mand, og som må klare sig igennem tilværelsen i et kvindeundertrykkende mandssamfund som bar-maid i Sydney. Det bemærkelsesværdige i filmen, der nok som helhed kan tage sig lidt ensformig og en kende ugebladagtig ud, er Helen Morses spil som en kvinde, der med sejt vilje og en nysgerrig-humoristisk holdning til tilværelsen, udvikler sin karakter. Det er en film, der i hvert fald er behageligt fri for klynkeri.

En bemærkelsesværdig kvindeskildring skal man også finde i Gillian Armstrongs »My Brilliant Career«, der er blevet meget rost i udlandet, men som vi endnu ikke har set. Lad os håbe, at den en dag finder en importør.

Nye film er optaget af fortiden men bryder dog med den

Skønt de nye australske film er stærkt optaget af fortiden, er det meget påfaldende, i hvor lille en grad de følger fortidens film op. Den tidlige australske tradition for at lade filmene foregå i lavere sociale miljøer og skildre arbejderklassen i byerne og den nøjsomt levende landbobefolkning, synes ikke at være genoptaget. Socialt og miljømæssigt er filmene flyttet opad til middelklassen og den højere middelklasse. En af de få nye australske film, der skildrer arbejdere på deres arbejde, er Ken Hannams debutfilm »Sunday Too Far Away«, som jeg desværre endnu ikke har fået set. Den foregår blandt færeklipper, og skal give et usentimentalt, social-realistisk billede af disse landarbejderes lidet misundelsesværdige tilværelse. Ken Hannams tredje film »Summerfield« (»Hemmeligheden«) er en mystificerende beretning, skrevet af Cliff Green, der også skrev »Picnic at Hanging Rock«, om en lærer, der overtager et job i en lille fiskerby på

Australiens østkyst. Han begynder at undersøge, hvad der er sket med hans forgænger i embedet, der er forsvundet, og han føler sig tiltrukket af et søskendepar. Der er megen sælsom og foruroligende stemning i filmen, der er velspillet og ganske nuanceret i persontegningen, men også lovlig udspekuleret og effektsøgende, hvilket svækker ens interesse for den.

Lad mig slutte disse noter om de nye australske film med omtalen af de to, der mest direkte forholder sig til dem, der gik forud. »The Picture Show Man« er den rene nostalgi, et stilfærdigt og let humoristisk genrebillede, og dermed en hyldest til de ukuelige, omrejsende biografere i 20'erne. Den kommer måske ikke rigtig ind på livet af tidens mennesker, dvæler for meget ved de ydre kuriositeter, men er køn og med en poetisk visuel fornemmelse for tiden og dens stilfærdige pionerer i den mere ydmyge afdeling af showverdenen.

»Newsfront«, der herhjemme kun er blevet vist af TV (14.8.1980), er derimod måske den allerfineste af de nye film, og den fortjener i høj grad en biografdistribution. Den foregår i 30'erne og handler om to rivaliserende newsreel-selskaber og mændene bag dem. Ikke blot giver »Newsfront«, bl.a. ved at inkorporere newsreel-materiale fra tiden, et fint indforstået billede af tiårets sociale og politiske historie, men den formår også i meget usædvanlig grad at sammenkæde personernes professionelle og private liv. Og via skildringen af newsreel-fotografernes vanskeligheder med at dække virkeligheden, kommer filmen meget tæt ind på livet af tidens mennesker og problemer. »Newsfront« er i alleregentligste forstand en national film, en film, der vanskeligt kunne tænkes skabt uden for Australien, og det har netop været medvirkende til dens store succes bl.a. England og USA. Det er en film, der er på sporet af en australsk fortid, men ikke en film, der hengiver sig til smægtende nostalgi. Det var Philip Noyces første film, og han ønskede at lave en film, der ikke lignede andre australske film. »In some ways it is the first Australian film which has attempted to define the mores and sensibilities of an Australian generation«, har han selv sagt om den, og det kan man ikke være uenig med ham i. »Newsfront« er en film, der har sat sig for at undersøge, hvad Australien og hvem australierne er. Og det er film som »Newsfront«, der skaber forhåbning om, at den australske film endnu ikke rigtig har fundet sine sande ressourcer, men at den, når den finder dem, har meget at byde os. Og Noyce har selv forsvaret den australske hang til på film at beskæftige sig med fortiden således: »We haven't got a tradition of self-examination and only a small literary tradition. We'll make contemporary films as soon as we have sorted out the past.«

Det er fornuftigt af Noyce ikke at lade sig terrorisere af det synspunkt, at en national filmkunst kun får virkelig betydning, når den især beskæftiger sig med sin samtid. Specielt i et delvist historieløst land som Australien er det vigtigt, at man først afsøger den fortid, der er forudsætningen for nutiden. Naturligvis er der en fare for at hen-

falde til skønmalende nostalgi og til at appellere til det store publikums sentimentale lyst til at dyrke fortiden for at undslippe samtidens problemer, men det er tydeligvis en fare, man er bevidst om. Man er ligeledes klar over, at med de velsignelser, som en massiv statslig filmstøtte giver, følger også risikoen for at skabe den særlige statsfilmstil, som vi alt for godt kender fra de lande, hvor produktionen er helt eller delvis i statsligt regi.

Det er vigtigt på film at etablere en selvstændig identitet

For australierne er det nu vigtigt på film at få etableret en selvstændig identitet. Det kan være særlig besværligt for en engelsktalende film at finde sig selv i konkurrence med engelsk og amerikansk film. Men australsk film er godt på vej, og selvom ingen kan forvente, at man inden for 5-6 år skal skabe en række af mesterværker, har man allerede nu skabt et par film, der hævder sig smukt i international sammenhæng og ikke så få, der er væsentlig mere interessante end, hvad der ellers produceres rundt omkring i verden. I betragtning af, at man i 70'erne i alle henseender så at sige skulle begynde *from scratch*, er den australske film således på forbløffende kort tid nået meget vidt.

Teknisk er filmene på et højt professionelt plan. Visuelt har de australske fotografer allerede, bl.a. ved at give deres film et særligt gyldent-glødende skær, skabt en stil, der kan identificeres som særlig australsk. Der er fremragende skuespillere, og der spores en omhu og en sans for den historiske realisme i genskabelsen af fortidens miljøer. Denne tekniske dygtighed kan føre filmene over i det æstetiserende. Filmene er næsten altid smukt og opfindsomt fortalt, men af og til er man mindre optaget af, hvad man fortæller, end hvordan man fortæller, og den egentlige risiko for australsk film, som den deler med mange andre nye filmnationer, er den, at man laver film for filmenes skyld og ikke fordi man egentlig har noget på hjerte. En sådan risiko afspejles især i forkærligheden for mystikken. Denne forkærlighed har naturligvis rod i en national egenart. Emigranternes komplekser over for de urbeboere, hvis land de bemægtigede sig, er bl.a. spædet op med en angst for, hvilke ukendte og magiske kræfter, der huserer i the aborigines lukkede, mytiske verden. Men disse modsætninger mellem en moderne, materialistisk og kulturløs civilisation og en ur gammel og i meget høj grad uinficeret kultur, der er ved livets rødder, kan også bringes sammen i fængslende spændinger, således som f.eks. antydedes i den fine, lille børnefilm, »Storm Boy«, om en dreng og hans liv i naturen, hans venskab med dyrene (i skikkelse af en pelikan) og med en aborigine.

Australsk film er kort sagt ved at få sin egen profil, og det skal blive interessant at følge den i de kommende år.

En tryk barndom et værn mod fascismen

mener instruktøren Kay Pollak i et interview med Ulrich Breuning

Ulrich Breuning: Fra »Elvis! Elvis!« til »Barnets Ø«. Hvilke tanker har du gjort dig om udviklingen?

Kay Pollak: »Elvis! Elvis!« blev filmet på ca. 58 indspilningsdage og »Barnets Ø« på 87. Almindeligvis en 5-dages uge, fra kl. 8.00 til kl. 17.00 hver dag. »Elvis! Elvis!« blev klippet på tre måneder, og det kan mærkes på filmen. Den ville have vundet ved at have ventet lidt. Dens premiere blev forceret frem af producenten. Musikarbejdet i »Elvis! Elvis!« er ikke så konsekvent gennemført som musikarbejdet i »Barnets Ø«. Jeg har også mange gange tænkt på at ville forkorte slutningen i »Elvis! Elvis!«. Det er et resultat af, at det gik for stærkt. For mig gik det for stærkt!

Jeg var med hele tiden, da vi klippede »Elvis! Elvis!«, og jeg var med hele tiden, da vi klippede »Barnets Ø«. Ved »Barnets Ø« anvendte vi af og til to klippeassistenter: Én arbejdede med det, som vi kalder teatergruppens danseopvisning – der hvor Reine står og kigger på teatergruppen gennem det røde stof. Og én klippede arbejdede med den scene, hvor raggerne kommer til benzinstationen. Men senere viste det sig, at det, de havde gjort – filmen bygger vældig meget på klipning, altså på klipning af lyd – måtte klippes om, men vi havde det oprindelige som en slags fast grundlag.

Jeg skrev manus til »Elvis! Elvis!« sammen med forfatteren Marie Gripe og havde ingen dramaturg. Filmene ville have vundet ved en dramaturg. Det kan vi se nu. Efter at vi var færdige med manuset, skulle vi have været at lade en dramaturg gennemgå filmmanuskriptet. Men Marie Gripe var enormt bange for at lade nogen anden komme og kigge i vort manuskript. Hun frygtede, at nogen udefra skulle komme og forstyrre det. Men nu har Maria Gripe også gennemgået et dramaturgikursus i Sverige, så jeg tror, at hun nu har fået en positiv holdning til film-dramaturgi. Jeg mener, at jeg også har en positiv holdning til film-dramaturgi, inden for markante grænser! Når et filmmanuskript er færdigt, så kan en film-dramaturg gå ind og se sager og ting, som man selv er blind for.

Det ville »Elvis! Elvis!« have vundet ved. Jeg mener, at begyndelsen på »Elvis! Elvis!« har et godt anslag: Den tomme gade, krydstalskålen som går i gulvet og drengen. Konflikten mellem moderen og drengen kommer direkte! Det anslag er konstrueret i klippebordet. Det er scener, der ligger længere tilbage i filmen. Dette anslag fandtes

ikke i manuskriptet, hvorimod anslaget i »Barnets Ø«: Vandet, ensomheden, angsten, hvilket gennemgående er filmens sprog, står i manuskriptet direkte fra begyndelsen. Første billede: Drengen ligger i badekarret. Så lidt har jeg jo lært mig af film-dramaturgien.

Der er mennesker, der foretrækker »Elvis! Elvis!«, fordi de aner en positiv tone og trods alt kærligheden. En type som bedstefaderen har du droppet i »Barnets Ø«.

Det er rigtigt. Der vises i »Elvis! Elvis!« et mere positivt miljø. For det første lever barnet ikke i en storby, men i en lille by i Sverige, hvor det er nemmere at lære mennesker at kende. Hvis man vokser op som barn i en storby, en forstad til Stockholm for eksempel, så er det næsten umuligt at finde sociale kontakter. De fleste mennesker har ikke tid. Man kan sige, at det er den store katastrofe. At sociale kontakter for et barn i en storby nu er så meget mindre, end de var tidligere. Boede de på landet eller i en lille by, var det lettere. Og det er altså dette vigtige »Elvis! Elvis!« handler om: Hvordan barnet selv sø-

ger sig kontakter. Når han ikke føler sig elsket for det, han er, så tager Elvis selv til sin farfar. Altså tager derhen, hvor han ved, han får det, han behøver.

Reines problematik i »Barnets Ø« er meget mere kompliceret. Reine er så splittet fra begyndelsen. Fra han var lille. Jeg tænker på det, der står i Jersilds bog om Reine fra han var 3-4 år. Jeg citerer: »Da jeg var 3-4 år, så husker jeg, når mor skulle arbejde om søndagen, og jeg skulle være alene, og hun fyldte sengen op med coca cola, dinkey-toys, chips og popcorn – men ingenting hjalp. Længslen efter at springe efter hende var så stærk. Af og til skete det, at jeg besvime. Mor kaldte det, at jeg fik krampeanfald. Bare den drift efter selskab ikke for enhver pris kommer tilbage. Nej, at være alene er at beherske situationen«.

Disse ord i Jersilds bog viser os altså Reines problematik. Jeg tror, at han som voksen aldrig kommer til at bearbejde sine problemer. Jeg tror, at han får det vældig svært. Et menneske, der har haft så traumatiske oplevelser i barndommen som dem, der er beskrevet, han kommer som voksen – når han har knyttet en kontakt eller der er en rela-

Kay Pollak



tion, der begynder at blive god – til at huske den smerte, han engang kendte, da han var tre år. Altså når der begynder at blive en god forbindelse, så må han trække sig væk fra denne, fordi han ikke tør risikere, at nogen – det kunne være en kvinde – skulle bryde forbindelsen. Han vil da komme i nærheden af den smerte, og det vogter han sig altid for. Han bliver en såkaldt flakke i livet. Han kommer til at søge mange kontakter, hvilket han også gør i filmen. Og han kommer altid til at trække sig tilbage.

Der findes i filmen to steder – vældigt tydelige – hvor han er direkte selvdestruktiv. Og det er i manus præcist tænkt sådan. Han kommer sidste gang til Olga's atelier og tager elevatoren op. Han er enormt glad og lykkelig, men Olga's søn, Hester – raggeren – tager penge fra sin mor, fordi han behøver penge til sin bil. Hvilket jo er en vigtig sag for ham. Hele hans liv afhænger af denne bil. Hele hans potens som mand. Han siger til moderen: »Giv disse kællinger et spark, de er allerede for mange, og for resten, den dreng, du har deroppe – sig til ham, at I holder ferie, så bliver du af med ham.« Reine hører det hele. Og det første, han gør, er at trykke på knappen og køre ned – og køre hjem. Han tør ikke køre op til Olga's atelier og tage en konflikt. Fordi det måske ville betyde det mest smertefulde. Måske ville han komme i nærheden af den smerte, det er at blive bortvist. Vi ved ingenting. Måske ville Olga tage sig af ham og være enormt sød mod ham. Det ved vi ingenting om.

Den anden gang er i teatergruppen. Der går han også, men på en anden måde. Men han går derfra på trods af, at Maria springer efter ham. Hun er uden tvivl enormt dum og umoden. Hun ler vel ikke ad ham, det er nærmere en hysterisk latter, fordi situationen er ladet med spænding. Og det er klart, at det gør ondt inden i Reine, og derfor går han. Han må ikke gå. Men han går derfra. Han vælger ensomheden.

Dit lydarbejde og brug af musik er en kommentar værd. Tennisscenen, hvor Reine spiller med fjernsynet, og scenen, hvor han sidder på toilettet og svarer Stig med båndoptageren, er simpelthen enestående. Ligeledes kuglerammen. Og musikken minder lidt om det foruroligende tema i »Gøgereden«.

Ja, indianerens musik.

Ja, farligt. Men jeg synes også, at du bruger musikken utraditionelt. Den udebliver undertiden hvor hele biografen venter musik. For eksempel hvor Reine tegner hjertet sammen med Helena.

Ja, det er rigtigt.

Der er noget om, at du gerne ville have haft slutscenen uden musik, men jeg synes, at dit musiktema også dér understreger det foruroligende, farlige ved Reines udvikling.

Jeg ved ikke selv, hvad der er rigtigt. Man kan ikke sige, hvad der er rigtigt. Jeg ved, at jeg selv kunne lide slutningen, da den var uden musik. Men jeg kan alligevel godt lide

slutningen nu, fordi jeg bliver mere usikker, når denne musik kommer på. Det kan jo aldrig lade sig gøre at beskrive, hvorfor man anvender visse typer musik et sted, eller hvorfor man vil have musik overhovedet. Det kan gå sådan til, at man erkender, at her er der brug for hjælp for at læse billedet. Tilskueren behøver hjælp til at få forløst følelser. For eksempel i musikken, hvor raggerne kommer til benzinstationen. De kommer som helvedes guder, og således læser vi dem mere symbolske end realistiske. Og det er godt, at man gør det. Det bliver altså tydeligere ved hjælp af musikken.

Du bruger den som fortolkende understregning. Næsten overtydeligt, da du lader tyske soldater synge til marchmusik, men det er en af de pointer, som du vil have igennem: At der er overensstemmelse mellem sportstræningen og fascismen.

Filmene handler for mig om fascisme.

Du nævnte engang, at det sikreste værn mod fascismen var en tryk barndom.

Det er rigtigt. Jean-Paul Sartre har sagt præcis således: »Jeg har haft en god barndom, jeg har haft forældre, som har elsket mig. Jeg har altid følt mig uundværlig, og det har gjort mig stærk og fri.« Man ved, hvad Jean-Paul Sartre mener med stærk og fri. Når han siger stærk, så er det i betydningen at være så stærk, at man tør gå ved siden af stien – der er man først fri. At man ikke bare gør som alle de andre. Og det han siger, det står i det første filmmanus. Jeg havde længe den idé, at jeg ville begynde filmen med citatet på en sort rude, men jeg turde alligevel ikke. Men det ligger jo i filmens budskab. Det bedste, man kan gøre mod fascismen, er at skabe stærke mennesker i betydningen frie mennesker. Og der har han talt om, hvad der behøves. Derfor er det vigtigt at føle sig uundværlig – at vide sig betydningsfuld.

Det er det, der gør filmen så stærk. Man kommer til at holde af Reine – og ser ham fortabes og netop ikke blive et stærkt menneske. Det er næsten ikke til at bære.

Ja, det er rigtigt. Men der har jeg tænkt dramaturgisk. Jeg måtte gøre det på den måde, for at han skal fungere. I lang tid gik jeg og tænkte på, at jeg måtte slutte filmen på en varmere måde – på en positiv måde. Og om det ville have været rigtigere, det ved jeg ikke. Men nu gjorde jeg det sådan. Fordi jeg hele tiden tænkte på, at jeg skulle følge den nedadgående linie.

Måske skulle jeg have ladet filmen slutte med at Reine ligger på sit tag og græder. Et helikopterbillede. Det kunne muligvis have været et god slutning. Måske endnu hårdere og mere gribende. Det er muligt.

Jeg mener, at du har valgt rigtigt. Hvis man maler det så sort, som du gør, så vil mennesker tænke næste gang, de for eksempel ser et sæde sprættet op i et s-tog. Det kan have en pædagogisk effekt at lave en sort film. Du

behøver ikke at undskyldte noget.

Men det gør man. I lang tid efter at filmen havde haft premiere lå jeg hver nat og tænkte på, hvorledes jeg havde sluttet filmen. Jeg var konstant bange for det, jeg havde gjort over for de børn, der kom og så den. Jeg var meget usikker. Det er i øvrigt meget vigtigt for mig. Dette med usikkerheden i mit arbejde. Det er ikke muligt i indspilningsøjeblikket at give indtryk af usikkerhed. For der er ikke tid. Der må man vide, hvad der skal gøres – helst. Nogle gange ved man det ikke, men da må man være så stærk, at man tør sige det – at i dag ved jeg ikke sikkert, hvad der er bedst. Men for det meste har man ikke tid. Men jeg har lært mig at bruge usikkerheden som en motor i arbejdet. Hvis man ikke vover at erkende usikkerheden i sig, så vover man aldrig at sætte spørgsmålstejn ved det man gør. Og det må man gøre, ellers er man ikke skabende, ellers arbejder man ikke med kunst.

Jeg bliver altid meget skeptisk over for dem, der er vældig, vældig sikre lige fra start til slut. Når jeg derimod begynder at filme, stiller jeg en masse spørgsmål inden. For eksempel kuglerammen. Det er et godt eksempel. Hvis jeg ikke have gennemtænkt scenen, ville den ikke have været så god som nu. Uden hele tiden at søge en mere optimal løsning på en scene lykkes det ikke. Altså er jeg usikker på det, der allerede er bestemt, og som står i manuskriptet. Og jeg erkender denne usikkerhed og skræmmes ikke af den, da der kan komme nye sager hele tiden – og kuglerammen var ikke i manuskriptet. Der må findes en usikkerhed, og så pludselig kommer det til mig – og så må jeg tro på det – være sikker på det, når jeg erkender, at det kommer inde fra mig. Det lærte jeg mig, mens jeg arbejdede med Maria Gripe – dette at bruge usikkerheden som en motor, ikke at være bange for den. Se forresten på Peter Watkins' film om Edvard Munch. Den viser både i form og indhold et menneske, der er skabende, men som hele tiden arbejder med usikkerheden – skraber og skraber, river ned, skraber, skraber, maler om – indtil han kommer frem til det han vil. Jeg har lært mig noget af Peter Watkins' film, som for øvrigt er blandt de bedste jeg har set i TV.

Stigs »Congo-brøderskab« i filmen. Er det almindeligt, er der mange tidligere lejesoldater i Sverige?

Ja, der er mange på min alder. Jeg er 42 år nu – og mange af mine kammerater tog, da jeg var i begyndelsen af 20'erne et halvt eller helt år som FN-soldat. Man tjente penge på det. En del tog til Gaza og en del tog til Congo. Og det er en kendt ting i Sverige.

Vi har også haft FN-soldater i Danmark. De var vel ikke i egentlig krig?

Jo, i Congo var de. I Congo var de i krig.

Det er et fint portræt af Stig. Du arbejder med skabelonen. Vi føler, vi kender ham og får to forklaringer: en soldaterfortid og en dybere: han fik tørsk af sin far. Du udnytter skabelo-

nen, så den ikke bare bliver en kliché. Og det gør du med flere af dine personer. Også ved at du både lader dem være fysisk og psykisk handicappede. Rullestolen – træbenet. Er det kuglerammen om igen?

Nej, det er viden. Helt enkelt ved at læse amerikanske filmdramaturgi-bøger. Der tales altid om, at enhver person må have en uddybning. Og det er vigtigt. Ellers glemmer man dem igen. Stig, han uddybes på restauranten. Især hvor han sidder fuld foran Reine og lytter til hans båndoptager – og siger: »Du skulle have set min far. Fy for fanden, hvor var han slem. Jeg fik så mange tæv«. Nu får han pludselig en baggrund i scenen ved badeværelset, og vi synes om ham. Det er enormt let at putte den uddybning ind i hver person. Alle har jo ikke lige meget, og alle behøver ikke lige meget.

Det er noget jeg har lært mig af amerikansk film. Det at vove at være tydelig. Der er træbenet. Jeg sagde først til mig selv: »Du er ikke rigtig klog. Det går ikke at have et træben. Folk kommer til at grine«. Men Hester er handicappet som menneske, og han erkender dette handicap ved at satse på noget andet. Han må købe den bedste bil, som findes. Hester eksisterer i øvrigt som person nøjagtig sådan i Stockholm. Jeg har set ham. Jeg synes, at det er en fejl i svensk film, at man ikke har vovet at være tydelig. Der er jo ingen som griner, fordi han har træben. Man accepterer det totalt, og man forstår endnu bedre, hvorfor han må have den bedste bil, ellers kan han ikke få nogen at knalde med. Det er hans problem. Som han siger til moderen – han er vel ca. 40 år – har han ikke mange år tilbage, så er han død – slut. »Det er hele mit liv, det er hele mit liv. Jeg måtte have denne bil. Det er magt, det her – kære mor.« Og det drejer sig om én ting, nemlig at få det knald, og han kan blive accepteret i gruppen ved hjælp af bilen.

Du må fortælle lidt om det raggerfænomen. Du har fortalt om Hester, men ritualet på benzinstationen, festen, ondska-ben, den pludselige vold.

Jeg har kigget meget på raggerne – og været enormt meget sammen med dem. Og det, vi ser i filmen, oplever mange mennesker som ulækkert. Men jeg kan kun sige, at virkeligheden i så fald er meget mere brutal. Meget, meget mere ækel. Raggerne i Sverige er en mærkelig gruppe. Den må være opstået engang i 50'erne. Yankee, som man siger, Stars and Stripes, er det eneste der dur. De omgiver sig med og bærer amerikanske symboler hele tiden. Man kan kun have amerikanske biler, hvis man er rigtig ragger. Man lytter til amerikansk musik – 50'er musik. Man tager ofte til Amerika. De sparer op for at tage et halvt år. Jeg kender flere, som har gjort rejsen fra kyst til kyst over USA. De tager over og køber en bil i New York. Siden sælger de den i Los Angeles eller San Francisco. Man elsker Amerika. Hvorfor man elsker Amerika, det er det som er mærkeligt, det som er interessant. For samtidig er man aldeles fascistoid. Man hader homoseksuelle, indvandrere, farvede – man undslår sig ikke

for at komme i åben krig med dem, slå dem, terrorisere dem.

Da vi skulle filme scenen på benzinstationen – det er rigtige raggere, 130 og 30 biler, havde vi problemer. Vi skulle filme klokken 6.00 om morgenen. Da var lyset bedst, og der var også dis. Det var en søndag, fordi der ikke findes nogen anden mulighed, da de i almindelighed arbejder som lastbilchauffører og begynder kl. 7.00 på hverdage. De kom så og skulle mødes på et samlingssted kl. 5.00. Det var vældigt svært for vores indspilningsledere at holde dette skema. Men da de kørte ud fra Stockholm denne morgen, så kørte de gennem en forstad, hvor der fandtes en stor benzinstation, og gjorde præcis det samme som i filmen. De kører ind og overfalder tankpasseren, tager benzin og kører derfra. Og det er således, at de i bagagerummene har dunke. Der har vel været fire stykker, der hver kunne rumme 50 l, og dem tankede de også op – 200 l og så kører de. Senere kom der en regning til »Det Svenske Filminstitut – Barnets ø« fra tankpasseren på 9.000 kr. benzin, som vi måtte betale. De gjorde det én gang til, og der var jeg selv med. Det var, da vi skulle køre til stedet, hvor der er fest. Det er ikke et sted, der findes. Vi har bygget det op og lavet alle tingene – det amerikanske flag, frihedsgudinden af øldåser osv. Men da de kører til dette sted, kører de også ind på en selvbetjeningstank uden for Stockholm. De tankede op, og ingen turde gøre noget.

Vil det sige, at det er en rigtig fest i filmen?

Det er en rigtig fest – netop! Jeg skal i sandhedens navn lige sige én ting. Jeg fik engang lov til at låne en hvid Cadillac. Fordi jeg gerne selv ville prøve at køre den. For at komme fænomenet nærmere. Jeg havde den et døgn og kørte selv rundt i Stockholm. Og det var fantastisk. Så jeg forstår præcis, hvorfor en dreng, der kommer fra arbejderklassen, og som ikke har nogen jeg-styrke, ingen jeg-følelse, ingen identitet, skaffer sig – det gælder hans liv – denne fine dyre amerikanske bil, og holder den så fin. For, når man kører i sådan en bil, så ser alle mennesker på én. Det var en følelse af at være konge for en dag. Og det siger Hester også: »For fanden mor, man er konge, jeg er konge, forstår du det.«

Man kan med henvisning til lille Elvis og Reine sige, at det guddommelige er i barnet. I »Barnets ø« kan man på et billede se, hvordan kvinderne rækker ud efter den lille Jesus, frelserskikkelsen. Elvis og Reine er suveræne et langt stykke af vejen, men de knækkes langsomt af omgivelserne. Også Truffaut tror på det guddommelige i barndommen.

Ja, børn er de mennesker, der er stærkest. Det er de mennesker, der er mest kreative. Efterhånden kommer de til at ligne drengen fra »Ung flugt«. Den voksne trækker mennesket ned, stopper det, der er stærkt og kreativt. En del er så stærke, at de slår igen og kommer op. Alle mennesker kunne være langt mere kreative, meget mere levende,

hvis de altså ikke var blevet stoppet som børn, hvis ikke mange af deres følelser var blevet forbudt.

Du har selvfølgelig set Truffauts »Lomme-penge«. Han viser det stærke, guddommelige ved at lade en 3-årig falde ud fra et højt vindue og overleve. Men han siger jo det modsatte af dig. Der bliver børnene ikke knækket. De er stærkere end som så. Selv zigeuner-drengen, som er blevet brændt med cigaretter og mishandlet vil måske blot være hårdet til voksenverdenen.

Ja, det er sandt, at det findes. Man kan berette om nogen, som er stærke, og som klarer sig. For de findes jo. De findes overalt. Det er rigtigt.

Jeg tror nok, at du har hele det svenske og danske socialvæsen bag dig, når du siger, at de ikke klarer den. Det er en smuk, men urealistisk Truffaut-tanke.

Ja det er rigtigt. Men jeg kan ikke lukke øjnene for det. Man er kun lille én gang, og senere er det et uendeligt hårdt arbejde for den voksne at åbne sig igen. Mange kan ikke.

I »Elvis! Elvis!« arbejdede du sammen med Maria Gripe på manuskriptet. Du forsøgte i »Barnets ø« det samme med Jersild, men opgav det. Hvad synes han om filmen?

Jersild så filmen, da den var helt færdig, mixet og klar, hvor det ikke kunne lade sig gøre at ændre noget. Jersild var aldrig i kontakt med mig under indspilningen eller under klipningen. Og det var vældig skønt. Jeg var altså ganske fri. Og da han havde set filmen, var han vældig glad. Takkede mig og sagde, at han ikke plejede at græde, når han så en film, men havde gjort det her. Han havde været bange for, at han skulle sidde og sammenligne med bogen hele tiden. Men det havde han glemt efter et halvt minut. Siden tænkte han ikke på bogen overhovedet.

Det sidste vi kan nå rundt om, er beskyldningerne mod dig for kvindehad. Jeg synes nu, at mændene i dine film er lige så sølle som kvinderne, i hvert fald i »Barnets ø«, hvor Reines kvindehad/angst hænger sammen med puberteten. Er det i øvrigt ikke lidt overdrevet?

Jo, det tror jeg, det er. Det er sikkert overdrevet. Men det er på samme måde som med træbenet. Jersild har også overdrevet i bogen. Men det er jo det, der gør, at man læser bogen. Altså findes der nogen dreng, som hver dag – flere gange om dagen – undersøger, om han har fået hår på penis. Jeg har aldrig gjort det, da jeg var lille. Så ikke efter sådan noget. Men hvad han vil fortælle er, at synet på de voksne, på voksenlivet er blevet anderledes. Det vil jeg også fortælle og det trækker jeg 100% op. At synet på sexualitet nu er anderledes.

Da jeg var lille, var det indlysende, at jeg skulle giftes, og at jeg skulle have flere børn. Formodentlig 2 eller 3. Det er ikke indlysen-

de for Reine. Da jeg var lille, fandtes der et meget lysere syn på fremtiden. For Reine er der ikke det fremtidssyn. Især ikke på kvinder og ikke på seksualitet. Fordi han er vokset op som barn af en enlig mor, har han aldrig haft en far. Og han er ikke enestående, han er enormt almindelig. Altså dette, at der bliver flere og flere enlige forældre med børn. Og han har set sin mor have forskellige mænd. Og en del er kun kommet for en nat og været borte om morgenen igen. Dette står beskrevet i bogen. Han har også måttet opleve, at hver gang de skulle knalde, har de lukket døren. Han har aldrig oplevet moderen i en situation, hvor hun har kælet, kysset og været glad. Elskere har altid været forbundet med en flaske vin og en lukket dør. Han er blevet skilt fra moderen hver gang hun skulle knalde. Altså et knald er lig med adskillelse. Hvilket han også oplever den aften, hvor Stig og moderen knalder. Og han siger: »Jeg vil aldrig blive liderlig«. Det gør djævelsk ondt i ham i det øjeblik. Så dér findes i virkeligheden den ene forklaring.

Den anden forklaring, og den burde også være med i filmen, men det var jeg usikker på, om vi kunne rumme – man må lave en særskilt film om det – er, at de drenge, der vokser op i dag, får et fejlagtigt kvindebillede og en fejlagtig seksualitet beskrevet hver dag i de ugeblade, som ikke kalder sig pornografi, »Rapport« og den slags. Der står i disse blade om fantastiske mænd og fantastiske kvinder, som ikke eksisterer i virkeligheden. Det ved vi, som er ældre, at sådan ser det ikke ud, det går ikke sådan til. Sådanne beskrivelser læste jeg aldrig, da jeg var lille. Der fandtes ikke sådan noget. Men det her er daglig vare og læses af næsten alle. Det er naturligvis destruktivt mod ethvert menneske, der vokser op. Men det er ikke medtaget i filmen. Så man tænker ikke på denne faktor, når man ser den. Men i virkeligheden er det også en ting, der fordærver de mennesker, der vokser op.

Du lader drengen sige om de voksne, at hjernen forsvinder ned mellem benene. Men der, hvor det gør mest ondt, hvor du er mest ond, er ved Nora. Hun burde vel være klogere, burde kunne styre sig på båden. Hun har vel egentlig vist forståelse for Reine.

Det er svært at forklare, hvorfor det er blevet sådan. Jeg tror bare, at jeg har turdet vove at være tydelig. Det er muligt, at jeg ville have fået et bedre resultat, hvis Nora havde været mere positiv. Og dog ville resultatet blive det samme. For Nora svinger egentlig ikke Reine. Nu sker der noget temmelig tydeligt i filmen. Hun siger om elskeren: »Han går snart«. For Reine spiller det ingen rolle. For Reine ville føle lige så stor smerte, hvis han havde set Nora stå på agterdækket og kysse en mand. Og for Nora ville det være naturligt. Hvorfor skulle Nora ikke kunne gøre det. Om jeg havde gjort Nora mere positiv, meget varmere, så tror jeg alligevel det var lykkedes mig at gøre det lige så ondt endda. Og filmen handler bare om at gøre tingene så ondt som muligt i slutningen. Derefter kunne man så sige, at man måske skulle have gjort det på en anden måde. Men nu har jeg gjort det sådan her.

Et fuldgyldigt kunstværk

Jan Kornum Larsen anmelder »Barnets ø«

Ronnie Petterson, den svenske racerfører, der for nogle år siden døde under et formel 1 løb på Monza-banen i Italien, spiller en stor rolle i Kay Pollaks nye film »Barnets ø«. At det netop er den afdøde racerstjerne, der har fået en slags helgenagtig status for filmens hovedperson, den kun 11-årige Reine, har en særlig betydning, men få lande har vel i det hele taget som Sverige inden for de seneste ti år haft så folkekære og identitetsslugende idrætsstjerner som ærkeindividualisterne Petterson, Björn Borg og Ingemar Stenmark, hvilket utvivlsomt siger en del om det socialdemokratiske velfærdssamfund hinsidan.

Den neurotiske idoldyrkelse i velfærdssamfundet behandlede Pollak allerede i sin filmdebut »Elvis! Elvis!« fra 1977, der var en filmatisering af Maria Gripes børnebog. Filmen handlede om en seksårig dreng, hvis mor har et så intenst fan-forhold til Elvis Presley, at hendes søn nødvendigvis må bære hans fornavn.

»Barnets ø« er også en filmatisering. Denne gang af P. C. Jersilds roman. Jersild (f. 1935), der er uddannet læge, har siden han debuterede i 1960 i forskellige genrer beskrevet galskaben i den skandinaviske samfundstype. Jonas Cornell lavede i 1970 en film over Jersilds »Grisejagten« og samme

instruktør har i 1980 lavet en TV-serie, der bygger på hospitalsdebatbogen »Babels Hus«.

I »Barnets ø« bor Reine (Tomas Fryk) sammen med sin mor i en stockholmsk betonforstad. Moderen skal i en kortere periode arbejde i Uddevalla og Reine skal derfor tilbringe sommeren i feriekolonien »Børnenes ø«. Han sørger imidlertid for at narre moderen og vender, da hun er rejst, tilbage til den tomme lejlighed i byen.

I en række tætte episoder beskrives Reines forfald. Han, der tydeligvis er både intelligent og følsom, vælger at lukke mere og mere af for både intelligens og følsomhed i håb om på denne måde at gøre sig usårlig.

Det er filmens store fortjeneste, at den både fungerer som en almindelig fremadskridende fortælling om en ensom, identitetssøgende drengs sommer i storbyen og som en række drømme og fantasisekvenser. Kay Pollak er nemlig tydeligt påvirket af Freud, Jung og andre underbevidsthedsakrobater, og han forsøger i filmen at analysere Reines tragiske, men sandsynlige, udvikling ud fra disse teser.

Filmens første billede er en tilsyneladende livløs dreng, der ligger i et fyldt badekar. Det er Reine, der er ved at træne i at holde vejret under vandet. Men det er også, symbolsk set, en længsel tilbage til fosterstadiet eller ikke-livet. Filmen igennem strides dødsdrift og selvholdelsesdrift hos Reine.

Tomas Fryk i »Barnets ø«



Døden understreges bestandigt: Plakaterne med Ronnie Petterson, der »valgte at dø foran masserne«; Reine, der da moderens elsker har taget hans nøgle, er nødt til at klatre fra taget ned på familiens femte-sals altan for at komme ind; samme elskers detaljerede beskrivelse af et eksplosivt selvmord; Reines fingerede drukning ved lystbåden; begravelseskransene i »Olgas Atelier« etc., eksemplerne er utallige. Mest rørende beskrives Reines driftsspaltning i en scene, hvor han befinder sig alene i lejligheden i færd med at se en gyser i fjernsynet. I hånden holder han en snor, som han har bundet fast til ledningen. Da filmen bliver for spændende, lige før et mord, river Reine fjernsynsledningen ud af kontakten. Bagefter sidder han længe og græder.

Når det går så galt for Reine, skyldes det årsager vi alle kender i teorien, men åbenbart ikke i praksis. Reine har stort set alle de problemer man kan have bortset fra økonomiske (hippet til velfærdsstaten er åbenbart): Moderen er ikke i stand til at udfylde sin rolle; faderen har han aldrig kendt; han er i hele sin 11-årige eksistens blevet svigtet og ladet alene. Når dertil kommer at de forhold, hans mor har haft altid først og fremmest har været erotisk funderede, hvilket har fået Reine til at forbinde erotik med noget ubehageligt, noget der holder ham udenfor, er det ikke uden grund, at han betragter den tilstundende voksentilværelse som meget lidt attraktiv. Reine aflægger dagligt rapport til sin eneste fortrolige, en kassettebåndoptager, om sin heldigvis stadigvæk manglende kønsbehåring.

»Barnets ø« er en film om forspildte muligheder. I modsætning til de vanlige patetiske baggårdsrealistiske beskrivelser af samfundets tabere, går man ikke ud af biografen med en flad smag i munden og en fornemmelse af at have set det hele ti gange før. Dette skyldes at Pollak har lagt så stor vægt på det *mytiske* element. Tilskueren er aldrig helt sikker på om det han oplever er drøm eller virkelighed, ellipserne er særdeles hyppigt anvendt, farverne grelle og mythosreferencen understreges af Jean Michel Jarres esoteriske elektronmusik.

Kay Pollak har med »Barnets ø« lavet et fuldgyldigt kunstværk. Der er tale om en rørende, skræmmende film, der nok kan ses af børn, men som burde ses af alle andre.

BARNETS Ø

Barnets ø. Sverige 1980. **P-selskab:** Svenska Filminstitutet/Trekloven HB. **Ex-P:** Bengt Forslund. **P-leder:** Göran Setterberg. **I-leder:** Göran Lindberg. **Instr:** Kay Pollak. **Instr-ass:** Margareta Sarnecka. **Manus:** Kay Pollak, Ola Olsson, Carl-Johan Seth. **Efter:** Roman af P. C. Jersild. **Foto:** Roland Sterner, Lennart Peters, Thomas Wahlberg. **Farve:** Eastman. **Klip:** Thomas Holéwa. **Ark:** Anna Asp. **Dekor:** Peter Beckman, Ulrika Rindegård, Nils Lund. **Kost:** Görel Engstrand, Brigitte Reis-Andersen. **Musik:** Jean Michel Jarre. **Tone:** Thomas Holéwa, Christer Furubrand. **Medv:** Tomas Fryk (Reine), Anita Ekström (Hans mor), Ingvar Hirdwall (Stig), Börje Ahlstedt (Hester), Hjordis Petterson (Olga), Sif Ruud (Bergman-Ritz), Lena Granhagen (Helen), Maud Sjöqvist (Maria), Héléne Svedberg (Nora), Lars-Erik Berenett (Esbjörn), Malin Ek (Kristina), Majlis Granlund (Lotten), Maria Dehnsch (Birgitta), Anneli Tulldahl (Lisa). **Længde:** 109 min. **Udl:** Jesper. **Prem:** 13.4.81 – Grand.

Set i TV

Berlin Alexanderplatz

Instruktør: RAINER WERNER FASSBINDER

Svulst, patos og manér er nogle af de mindre heldige, men nok så dominerende træk i den kunst, der brød frem omkring den første verdenskrig og som man benævner »ekspresionisme«. Bunden var gået ud af verden og allerede det 19. århundredes store mistænker Nietzsche, Freud og Marx havde lagt grunden til at intet mere skulle være som før. Det kunstneriske udtryk for denne isolation blev en flimrende, kakofonisk leg med sprængte former og værdier.

En af de prosaister, der har overlevet tiendens tand, er tyskeren Alfred Döblin (1878-1957), hvis gigantiske roman »Berlin Alexanderplatz« fra 1929 Fassbinder nu har lavet en godt femten timer lang, og ca. tretten millioner DM dyr TV-serie ud af.

Romanens berømmelse skyldes først og fremmest den interessante *form*. Brudstykker af indre monolog, forfatterkommentarer af moralsk og filosofisk tilsnit, dialog, handling, bibelcitater og alenlange dokumentariske oplysninger om alt fra de berlinske sporgoves ruter til vejruddsigter, knyttes i ni »bøger« sammen til den forhenværende cement- og transportarbejder Franz Biberkopfs lidelseshistorie, fra han kommer ud af fængslet, hvor han har afsonet en dom på fire år for mord på sin samleverske, til han, knækket men afklaret, har haft sin dialog med døden.

Da Franz Biberkopf i foråret 1927 er blevet løsladt fra Tegel-fængslet, sætter han sig som mål, at han fra nu af vil være hæderlig og anstændig. Han prøver virkelig på at overleve som sælger af slipseholdere, snøre-bånd og sågar »Völkischer Beobachter«, men sådan skal det ikke gå! På trods af sin gode vilje går Franz hurtigt til bunds i tyvernes myldrende, arbejdsløshedshærgede Berlin, der på dette tidspunkt har næsten fire millioner indbyggere og er Europas næststørste by.

Tre slag fra Skæbnens hammer slår Franz Biberkopfs drøm om hæderlighed i stykker:

Skæbnen retter sit første slag mod Franz, da han svigtes af en medsnørebåndssælger,

der ovenikøbet er onkel til hans veninde, den polske Lina og således burde være hævet over svig. Skuffelsen over en sådan brist i den menneskelige natur resulterer i at Franz griber til flasken og i nogen tid gemmer sig for denne verdens vrimmel.

Skæbnens andet slag indtræffer, da Franz' ven, småforbryderen Reinhold, efter et indbrudstogt, som han har lokket Franz til at deltage i, er med til at skubbe Franz ud af bilen for at aflede en forfølgers opmærksomhed. Franz bliver kørt over og mister den ene arm.

Skæbnens tredje og afgørende slag rettes mod Franz, da samme Reinhold, som han på trods af ovenstående hændelse stadig betragter som sin ven, kvæler Franz' højtelskede Mieke. Hermed er den Biberkopfske modstandskraft for alvor brudt og han kommer på et sindssygehospital. Den gamle opsternasige Franz Biberkopf dør og en ny, ydmygere, tilbydes jobbet som portnermedhjælp på en mindre fabrik.

»Livet har haft ham i sit mægtige greb«.

I svulstig, naivt-formanende prosa samler Döblin omkring disse tre skæbneslag mod menneskevennen Biberkopf en mosaik af relationer. Læseren indføres i underverdenen anno 1928. Han møder Franz' skiftende, ofte fra Reinhold overtagede, prostituerede veninder. Den lokale konge, overtyveknægten Pums. Værtshusmiljøet. Mor- og far-substitutterne Eva og Meck. Men det er romanens mangfoldighed mere end personerne, der dominerer. Intet aspekt af livet i Berlin lades ude. Stort såvel som småt præsenteres med lige megen vægt for læseren, og denne opbobning af storbyliv får den godtroende Franz, såvel som de øvrige personer, til at synes tåbelige og små. Det enkelte menneskes lidenhed understreges af den overvældende mængde religiøse citater som f.eks. det ildevarslende: »Thi det går Mennesket som Kvæget; ligesom det dør, dør også Mennesket«. Slagtekvæg og slagterier har med udspring i dette citat fået en gennemgående rolle i romanen, som udtryk for Döblins pessimistiske verdensopfattelse. Igen og igen berøres døden. Dels i de udenslede slagteribeskrivelser, der uden tvivl er romanens stærkeste udtryksmiddel, dels får man ikke lov til at læse mange sider uden at blive mindet om Høstmandens tilstedeværelse. »Berlin Alexanderplatz« er i sin rod et forsøg på at give en slags håb til sin dybt pessimistiske forfatter, enten i form af et fællesskab med andre mennesker, eller i form af den religion, han tydeligt bærer præg af. Döblins overgang til katolicismen antyder, at religionen vandt på det menneskelige samværs bekostning.

I »Nogle uordnede tanker...« (Levende Billeder, 1, 81, p.13) har Fassbinder fortalt, at det ved et samlet gennemsyn af hans film pludselig gik op for ham, at han skyldte Döblins roman meget mere end han egentlig troede, ja han påstår endog at »Berlin Alexanderplatz« har været medbestemmende for forløbet af hans liv. Sikkert er det ihvertfald, at den tematik Fassbinder har plukket ud af bogen, svarer til hovedtemaet i hans øvrige film: De vildfarne følelser og de ydre omgivelser indflydelse herpå.

Forholdet mellem Franz og Reinhold er blevet altdominerende i *TV-serien*. Fassbinder hævder, (Levende Billeder, 1, 81, p.14) at der intet homoseksuelt er i forholdet, hvilket må være et spørgsmål om definitioner. Tilbage står, at den naive, godmodige Franz og den kyniske stammer Reinhold føler sig tiltrukket af hinanden i en grad, der adskiller sig betragteligt fra almindelig sympati... Tiltrækningen giver sig udtryk i et hadkærlighedsforhold, hvor kærligheden mest kommer fra Franz og hadet fra Reinhold. Det mest eklatante eksempel herpå er scenen, hvor Reinhold skubber Franz ud af Pums-bandens bil. Jo mere nervøs Reinhold bliver over den forfølgende vogn, desto mere griner Franz til ham. Franz er i sandhed den uskyldige slagtekalv og Reinhold tøver ikke med at udfylde sin rolle. Da den efterfølgende bil har kørt Franz over kommer titlen på afsnit 6: »Eine Liebe, das kostet immer viel«. De amputerede følelser må nødvendigvis føre til tragiske handlinger.

Franz er nok hovedpersonen, men TV-seriens mest spændende figur er den hæmmede, altid pigeudskiftende Reinhold (Gottfried John). Hvor Franz er den, der altid tror på det gode i mennesket er Reinhold altid overbevist om det modsatte. Franz og Reinhold er på forhånd bestemt til at være offer og bødde, hvilket genkalder mønstret fra utallige andre Fassbinderproduktioner.

Rundt omkring disse to monolitter har Fassbinder grupperet en række betydeligt mindre prægnante personer. Stærkest står Mieze (Barbara Sukowa), der udløser katastrofen. Hun er det Fassbinderske symbol for den rene kærlighed; hun er principielt set i stand til at elske alle, hævet som hun er over samfundspålagt moral.

Mieze har en særstilling i forhold til filmens øvrige kvinder i kraft af sin uskyld og renhed. Polske Lina, Cilly, Ida, Emmy og Fränze er alle kun stadier på vejen, kvinder, der bliver levet på, brugt og smidt væk, som de konsumprodukter de anses for at være. Fassbinders højt udviklede sans for uskønhed manifesterer sig bl.a. i valget af lidet tiltrækkende (af ydre såvel som af indre) skuespillere. Den manglende sympati, man som tilskuer føler overfor hovedparten af de medvirkende, understreger distancen og gør dem til marionetter i Fassbinders iskolde følelseskoreografi.

Distancen er altid til stede i Fassbinders stiliserede melodrama. Selv i kærlighedsforholdene gør distancen sig gældende. Fassbinders personer føler godt nok et behov for at elske, de ved blot ikke, hvordan de skal gøre det. I Reinholds tilfælde illustreres denne situation i epilogen, hvor han under falsk navn deler celle med en person, Konrad, som han har et homoseksuelt forhold til. Reinhold erklærer Konrad sin kærlighed, hvilket gør ham til den svage part, offer i stedet for bødde, og han blotter sig ved at fortælle om det mord, han har begået på Mieze og som Biberkopf er blevet arresteret for. Konrad udnytter straks ved sin løsladelse muligheden for at tjene dusøren på 1000 Mark, der er udlovet for Reinholds pågribelse.

Den Fassbinderske sado-masochisme består i, at den ene part altid vil være stærkere

end den anden og i disse situationer villig til at udnytte sin magtmæssige fordel.

De tretten af TV-seriens dele følger plottet i Döblins roman temmelig nøje. Men Fassbinder undlader at overføre det mest karakteristiske ved romanen, nemlig den sprængte, brudte stil. Hvor det hurtige nervøse skift er typisk for Döblin, bruger Fassbinder dvælende travellings og monotont blinkende neonlys. Han erstatter romanens flimrende karakter med en ganske vist alsidig, men særdeles overlæst lydside. I de godt femten timer TV-seriens tretten dele + epilog varer, er der næppe mere end et kvarters samlet tavshed. Ellers kværner alt fra sakralmusik over soloklaverimprovisationer à la Keith Jarrett, popmusik, lirekasse etc. i en infernalsk uendelighed. I stedet for flimren får man en lydmyr og effekten er ikke helt den samme!

Epilogen er Fassbinders personlige tilføjelse til »Berlin Alexanderplatz« og må stå helt for hans egen regning. Den har titlen »Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf« og er en lækkerbisken for alle drømmetydningsentusiaster. Men også kun for dem! I denne del, hvor de øvrige tretten deles begivenheder behandles under Freuds auspicer, ledsages Biberkopf af to engle igennem et surreelt mareridt og genoplever sit livs traumer for til sidst at blive korsfæstet. Hans offertilværelse er dermed fuldbragt, og han genopstår som portner, med den særlige opgave at passe på borgerskabets biler.

Tilværelsen eller om man vil, samfundets kastrering af det oprørske i Biberkopf, fører ham lige lukket ind i småborgerskabets arme og, ønsker Fassbinder at fortælle, derfra i nazismens favn, hvor slagteritemaet som bekendt også dominerede.

Epilogen bruges ligeledes til at bringe Tysklands kommentaren up to date. Ved hjælp af nogle af de mest karakteristiske omkvæd fra 70'ernes sangbog: Janis Joplin »Freedom's just another word for nothing left to lose« (fra »Me and Bobby McGee«), Donovan's nostalgiske »Atlantis« og Leonard Cohens pinefyldte »Chelsea Hotel«, hvor der i overensstemmelse med de Fassbinderske teser konstant synges: »I need you – I don't need you«, understreger Fassbinder, at samfundet ikke har ændret sig en tøddel. Truslen og drømmene er de samme.

Der er mange interessante ting i Fassbinders »Berlin Alexanderplatz«, bl.a. er Gottfried Johns præstation som den slemme Reinhold en stadig nydelse. Der er imidlertid desværre flest irriterende momenter, hvoraf valget af Günter Lamprecht som Biberkopf er det største. Med teutonisk ynde trasker han i evig uforstand omkring som en elefant i et spil kegler. Den farlighed og det rørende, som trods alt også er i figuren og som kommer så glimrende frem i Heinrich Georges fremstilling af Biberkopf i Phil Jutzis filmatiseringen (1931) er aldrig til stede hos denne kedelige skuespiller.

Vrefremdung – javel!

Jan Kornum Larsen

Scene fra
»Berlin
Alexanderplatz«



BERLIN ALEXANDERPLATZ

Berlin Alexanderplatz. Vesttyskland/Italien 1980. **P-selskab:** Bavaria Atelier Gesellschaft/RAI. **P:** Peter Märthesheimer. **P-leder:** Dieter Minx. **I-ledere:** Wulf Gasthaus, Winfried Demuss, Rüdiger Lange, Jürgen von Kornatzki. **Instr/Manus:** Rainer Werner Fassbinder. **Efter:** Roman af Alfred Döblin. **Instr-ass:** Renate Leiffer. **Kunstnerisk kons:** Harry Baer. **Foto:** Xaver Schwarzenberger. **Ass:** Josef Vavra (farve). **Klip:** Juliane Lorenz. **Dekor:** Helmut Gassner, Werner Achmann, Jürgen Henze. **Rekvis:** Fritz Goldmann, Michael Asinger, Elisabeth Pigge, Olaf Schiefner. **Kost:** Barbara Baum. **Musik:** Peer Raben. **Tone:** Karsten Ulrich, Milan Bor. **Medv:** Günter Lamprecht (Franz), Hanna Schygulla (Eva), Barbara Sukowa (Mieze), Gottfried John (Reinhold), Franz Buchrieser (Meck), Claus Holm (Wirt), Brigitte Mira (Fru Bast), Roger Fritz (Herbert), Karin Baal (Minna), Axel Bauer (Dreske), Hark Bohm (Lüders), Ivan Desny (Pums), Jürgen Dräger (Pølsehandler), Anemarie Düringer (Cilly), Raul Gimenez (Konrad), Mechthild Grossmann (Hure Paula), Irm Hermann (Trude), Traute Hoess (Emmy), Klaus Höhne (Invalid), Günther Kaufmann (Theo), Udo Kier (Ung Mand), Peter Kollek (Nachum), Peter Kuiper

(Glatzkops), Margit Carstensen (Terah), Fritz Schediwy (Willy), Angela Schmid (Witwe), Helmut Griem (Sarug), Volker Spengler (Bruno), Herbert Steinmetz (Avisssælger), Elisabeth Trissenaar (Lina), Barbara Valentin (Ida), Helen Vita (Fränze), Hans Zander (Eliser), Vitus Zeplichal (Rudi), Gerhard Zwerenz (Baumann). **Længde:** I alt 15 timer og 30 min. Serien består af følgende episoder: 1) Die Strafe beginnt. 2) Wie soll man leben, wenn man nicht sterben will. 3) Ein Hammer auf den Kopf kan die Seele verletzen. 4) Eine Handvoll Menschen in der Tiefe der Stille. 5) Ein Schnitter mit der Gewalt vom lieben Gott. 6) Eine Liebe, das kostet immer viel. 7) Merke – einen Schwur kann man amputieren. 8) Die Sonne wärmt die Haut, die sie manchmal verbrannt. 9) Von den Ewigkeiten zwischen den Vielen und den Wenigen. 10) Einsamkeit reißt auch in Mauern Risse des Irrsinns. 11) Wissen ist Macht und Morgenstund hat Gold im Mund. 12) Die Schlange in der Seele der Schlange. 13) Das Äussere und das Innere und das Geheimnis der Angst vor der Angst. 14) Epilog – Vom Tode eines Kindes und der Geburt eines Brauchbaren. Hver episode spiller 60 minutter, undtagen dog episode 1, der varer 90 min. samt epilogen, der spiller i 120 min.



Filmene

Kvindebyen

Instruktør: FEDERICO FELLINI

Når man ser en ny Fellini-film er det mest slående oplevelsen af en kunstner, der tilsyneladende kan tillade sig alt. Det er ikke just fordi, hverken kommerciel eller kritisk succes i særligt overvældende mål bliver ham til del, men ikke desto mindre har han status som en af europæisk film mest urørlige *auteurs*.

Der synes at være en overensstemmelse mellem den fortællestil, der efterhånden er blevet karakteristisk for Fellini, og hans *auteur*-position. Han tog sit udgangspunkt i neorealismen og holdt sig i sine tidlige film altid til den konventionelle fortælling. I debutværket »Pigen fra varietéen« (1950), »Den hvide sheik«, »Dagdriverne«, gennembrudsværket »La strada«, »Krapyl« og »Gadepigen Cabiria« fremstilles mennesker, skæbner, miljøer, hændelser som væsentlige, formidlet af en diskret fortæller. Filmene er båret af humant engagement og medleven især i de medfølede portrætter af Giulietta Masinas lidende heltinder, der med ukuelig poetisk sødme går deres undergang i møde i »La strada« og »Gadepigen Cabiria«.

Med »Det søde liv« (1959) træder *auteur*-en Fellini for alvor frem. Introduktionen af Mastroiannis figur dels som impliceret dels som registrerende aktør i historien markerer, at fortælleren så at sige er flyttet ind i fortællingen og er blevet dens vigtigste person. Denne holdning, hvor verden synes at være til for fortællerens skyld, når nye ekstremer i »8½«, der har fået status som filmkunstnerens selvrefleksion *par excellence* og dannet farligt forbillede for ambitiøse imitationer. Her er hele den fiktive verden blot en fantasifuld afspejling af kunstnerens indre: Verden – *c'est moi!* synes at være devisen. Og selv om den efterfølgende »Giuletta og ånderne« (som den burde hedde på dansk)

tilsyneladende bryder denne selvoptagethed ved at lade kvinden være centralperson, drejer det sig i virkeligheden om at tegne endnu et portræt af den store (mandlige) kunstner, denne gang via hustruens point of view.

Efter en bizar ekskursion ud i fortidens udskejelser (»Satyricon«) har Fellini fortsat udforskningen af sig selv. Han har delagtiggjort os i sine personlige visioner af sin barndom og ungdom (i filmene »Klovnerne«, »Fellini Roma« og »Amarcord«). Hans Casanova-fremstilling blev udelukkende hans Casanova: en kuriøs variation over den selvoptagne »kunstner«. Og efter »Orkesterprøven«s quasi-politiske refleksioner kommer så nu hans oplevelse af kvinderne.

Iløbet af denne gradvise subjektivering og privatisering er Fellini mere og mere kommet til at fremstå som den ubændige *auteur*, der ud fra ret så suveræn navlebeskuelse skaber sit kunstneriske univers ved at øse af sine stadigt mere private kilder i rundhåndede portioner. Det kommer typisk til udtryk i flere titlers besværgende påkaldelse af det magiske instruktørnavn: »Fellini Satyricon«, »Fellini Roma«, »Il Casanova di Federico Fellini«. Men samtidig med *auteur*'ens tilblivelse er respekten for fortællingens traditionelle love aftaget. Fra fast formede fortællinger som »Den hvide sheik«, »La strada« og »Krapyl« har han, via den mere løst strukturerede historie, hvor en gennemgående hovedperson sammenbinder episodiske indslag (som i »Gadepigen Cabiria« og »Det søde liv«), efterhånden helt forladt fortællingen – det fremadskridende forløb af kausalt forbundne hændelser – og erstattet den med tilfældighedsprægede billeder og visioner, der kommer til syne og forsvinder igen som i en fantaserende bevidsthedsstrøm af erindringer og forestillinger. Hans film er blevet til arbitrære udsnit af én stor uformet filmisk vision, parader af kostelige og mindre kostelige indfald, der præsenteres som sider i en fantasifuld udklipsbog.

Man har ikke uden grund i denne mere og mere henførte selvforgabelse set en karikatur af *auteur*-instruktøren: den »store« kunstner, der ikke bare sætter sit umiskendelige præg på hvert værk, han laver, men efterhånden anser sin egen indre verden ikke bare for den bedste, men for den eneste.

Og alligevel ville man nødtigt undvære denne hæmningsløse og kapriciøse egocentriker i filmkunsten. Hans indfald og vitser, hans billeder og drømme er, end ikke i de ringeste af filmene, uden en legens fascination, som lever op mellem al den konforme industri-kunst, mediet ellers byder på. Man kunne naturligvis godt ønske sig, at Fellini kunne beherske sig – og det ville jo sige det samme som at beherske sin kunst – at han kunne tøjle sit temperament med æstetisk disciplin. Men når han nu ikke kan eller vil, er der på den anden side også gevinster at hente i denne mangel på selvbeherskelse.

Hans seneste konfuse og generøse billed- og indfaldssamling, »Kvindebyen«, er ikke blandt dem, der belønner hans modstræbende fans mest overvældende eller stimulerende. Men selv om man her kan finde masser af stof til irritation over skødesløsheden og den vidtløftige selvoptagethed, så er der også her i det mindste en kunstner på spil. Hans nonchalance og krukkeri kan være nok så utåleligt, men han er *til stede*.

Umiddelbart skulle »Kvindebyen«s fantaserende refleksioner over kvinderne i almindelighed og kvindebevægelserne i særdeleshed måske forekomme at bryde med instruktørens selvcentrering. Men det står hurtigt klart, at emnet her ikke primært er kvinderne, men mandens oplevelse af dem. Mastroianni optræder igen – som i »Det søde liv« og »8½« – som kunstnerens alter ego (denne gang under det ejendommelige navn Snaporaz), der lokket af udsigterne til lidt ukompliceret sex kommer på afveje og havner i forskellige groteske kvindeverden (bl.a. et hotel, hvor der afholdes en kvinde-kongres) og konfronteres med en række repræsentanter for det andet køn, alle lunefulde og gådefulde skabninger, der da også hensætter vores mandlige hovedperson i en kronisk tilstand at målløs befåelse. Som modstykke til denne uskyldigt-ynkelige personnage, der har svært ved at klare sig i kvindernes hårde verden, præsenteres en vis hr. Katzone (hvis navn på italiensk direkte refererer til hans favorit-legemsdel). Han lever på sit slot som den sidste af en ældgammel æt af suveræne kvindebetvingere. Han har indrettet et mindealter for moderen og i et system af hellige haller anbragt billeder af de 10.000 kvinder, han har forført, med indbygget lydoptagelse af forførelsens højdepunkt. Nu er han imidlertid trængt af kvindebevægelsens lesbiske politi-amazoner. Under sin overnatning på slottet kommer Snaporaz på en drømmetur ad en kæmpemæssig rutchebane, der fører ham tilbage til barndommen og dens frydefulde og trygge kvinder, men lader ham ende i kvindebyens gladiatorcentrum, en gådefuld cirkus, hvorfra han til sidst søger væk, higende mod sin personlige yndlingsudgave af »das Ewig-Weibliche« i form af en kæmpe stor kvindeballon, der stiger mod sfærerne, indtil den

eksploderer og brat bringer vor helt ud af den drøm, som det hele blot var.

Her har vi altså endnu en gang hele det velkendte Fellini'ske festfyrværkeri med dets groteske og lavkomiske tildragelser (tyk, grim, gebrokkent-talende kvinde prøver at voldtage vores noble helt), forbløffende lokaliteter der imponerer ved deres arkitektoniske og dekorationsmæssige fantasi (rulleskøjte-salen, forhørslokalet). Fellini koketterer som vanligt med sin excentricitet, sin intellektuelle lunefuldhed, sine indforståede selv-referencer til *auteur*'ens univers af frodige damer i badekabiner, sørgmunter cirkusmusik, freudiansk higen mod kvindens urhav, klovner, galninge og originaler i den obligatoriske runddans om vores helt. Fellini er med andre ord sig selv – hvem ellers?

Peter Schepelern



Marcello Mastroianni i »Kvindebyen«

KVINDEBYEN

La città delle donne/La cité des femmes. Italien/Frankrig 1980. **P-selskab:** Opera Film Prod S.r.l. (Rom)/Gaumont S.A. (Paris). I samarbejde med Franco Rossellini. **P:** Lamberto Pippia. **P-leder:** Francesco Orefici. **Instr:** Federico Fellini. **Instr-ass:** Maurizio Mein. **Manus:** Federico Fellini, Bernardino Zapponi, Brunello Rondi. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Kamera:** Gianni Fiore. **Farve:** Eastman (?). **Klip:** Ruggero Mastroianni. **Ark:** Dante Ferretti. **Dekor:** Italo Tomassi. **Rekvis:** Bruno Cesari, Carlo Gervasi. **Kost:** Gabriella Pescucci. **Sp-E:** Adriano Pischiutta. **Koreo:** Leonetta Bentivoglio. **Komp:** Luis Bacalov. **Dir:** Gian-Franco Plenizio. **Sange:** »Una donna senza uomo e« af Meri Francolao; »Donna addio« af Antonio Amurri. **Tone:** Fausto Ancillai, Tomasso Quattrini. **Medv:** Marcello Mastroianni (Snaporaz), Bernice Stegers (Hans kone), Ettore Manni (Katzone), Donatella Damiani (Kvinden i toget), Valerie Moriconi's (stemme for kvinden i toget), Jole Silvani (Pigen), Fiammetta Baralla (Onlio), Helene Calzarelli (Feminist), Catherine Carrel (Kommandant), Marcello Di Falco (En slave), Silvana Fusacchia (Rulleskøjteløber), Gabriella Giorgelli (Fiskehandler), Dominique Labourier, Stephanie Loik Emilfork, Sylvie Mayer, Maite Nahyr (Feminist), Sibilla Sedat (Dommer), Alessandra Panelli (Husmor), Loredana Solfizi (Feminist i sort dragt), Sara Tafuri (Tjenestepige), Carla Terlizzi (Katzones elskerinde nr. 10.000), Katren Galelein (Kvinden med 6 mænd), Nadia Vasil (Feminist), Fiorella Molinari (Punk pige), Sylvie Wacrenier (Feminist), Jill Lucas, Viviane Lucas (Tvillinger). **Længde:** 140 min. **Udl:** Saga. **Prem:** 13.3.81 – Dagmar + Saga (Århus).

Raging Bull

Instruktør: MARTIN SCORSESE

Mellemvægtbokseren Jake la Motta har én stor sorg. Hans hænder er for små. »Se på dem«, siger han: »Pigehænder«. og han ved, at han aldrig kan blive blandt de allerbedste. Han er ikke stor nok, ikke kraftig nok til at kæmpe mod sværvægttere som Joe Louis. De allerbedste. Men Jake la Motta har også én stor stolthed. Modstandskraften. Bolværkshovedet der kan klare alle slag. »Slå«, siger han til sin bror Joey. »Stik mig en og uden handsker«. Og Joey slår. Men modvilligt. »Hvad beviser det?«.

Stedet er New Yorks Bronx. Tiden 1941. Og så går årene. Kamp efter kamp. La Motta bliver champion. Men broderen har stadig ret. Hvad beviser det? For Jake overvejer aldrig det opnåede, får aldrig sit forehavende på afstand. Han er tværtimod ét med det. The Raging Bull!

Men det er netop denne væren ét med, der har draget Martin Scorsese mod figuren. Han ser ikke Jake la Motta som et indskrænket menneske, men som et uforfalsket og helt. Han er ét med sin krop og ikke lukket inde i intellektets smalle bås langt borte fra tarmenes slyng, blodets hastige omløb og fibrenes komplicerede vibrationer. En fighter på oprindelighedens plan. »Og derfor må han tænke på en særlig måde«, siger Scorsese: »Han må være åndeligt opmærksom på ting, som vi andre ikke ser, fordi vor oplevelse er stækket af intellektuelle forestillinger og af følelsesfuldhed. Og fordi han befinder sig på det animalske plan, er han måske nærmere åndens renhed«. Tankegangen har bibelske overtoner, som hele den oplevelse, der har ledt til filmen, har det. »En historie om et menneske, der vinder noget og mister alt for endelig at forløses«. Karakteristikken er stadig Scorseses.

Det var oprindelig Robert De Niro, som tog initiativ til filmatiseringen af Jake la Mottas erindringer, og han havde fra først til sidst afgørende indflydelse på udformningen af projektet. Mardik Martin, som skrev for Scorsese til »Mean Streets« og »New York, New York«, lavede første udkast, som Paul Schrader, forfatteren bag »Taxi Driver«, senere ciselerede på. Den sluttelige gennemarbejdelse foretog De Niro og Scorsese selv. Ved optagelserne af boksekampene var la Motta til stede men også kun der. Ellers undgik man hans nærvær, for man ønskede ingen korrektioner af typen »sådan gjorde eller sagde jeg ikke« eller »i virkeligheden foregik det på en helt anden måde«. I det hele taget understreger filmens skabere, at der ikke er tale om en slavisk repetition af et bestemt menneskes memoires. Hvad man kommer med, er derimod et bud på disse, en fortolkning deraf. Og det er naturligvis også den eneste form for filmatisering, der er værd at beskæftige sig med. I sin iver efter at lægge distance til modellen, understreger De Niro, at filmen hverken er en kortlægning af en bestemt bokser eller nøglen til forståelse af den type mennesker, der bliver bokser. Lysten til at spille la Motta har været rent artistisk bestemt: »Jeg var inter-

esseret i fightere. Måden de går på, det med vægten – de buler altid ud... Jeg ville spille bokser ligesom et barn, der vil være noget, det ikke er. Fornøjelsen ved slet og ret at eksperimentere. Hvis man er heldig, så træffer man det rigtige valg. Det valg der virker. Som Stella Adler altid sagde: »Dit talent ligger i dine valg«. For De Niro er det nok at fremstille et menneske i bevægelse, så det bevæger. »Filmen er ikke et kursus i, hvordan dette menneske skal forstås«, siger han, og det er så sandt, som det er sagt. En film skal hverken være en lærebog eller et blåt tryk. Snarere bør den virke som en dør, blokeret men på klem ind til et mystisk rum. Lekkende og anelsesfuld skal den stimulere oplevelsen og skærpe appetitten på forklaringer uden at stille dem frem som skueretter i et vindue. Når filmen er forbi, skal vi have *erfaret* noget, som gør, at vi ved mere, end vi vidste. »Raging Bull« citerer Johannes Evangeliet på slutteksten. Det er kapitel IX, 25-26, hvor der står: »Om han er syndet ved jeg ikke; ét ved jeg, at jeg, som var blind, nu kan se«. Det er med andre ord hverken vurderingen af et menneske eller den definitive beskrivelse, vi har fået. Men vi har set en mand midt i det forehavende, der nu er hans.

Jake la Mottas kamp med livet er en kamp med en selvforgat, som kun momentane sejrsojeblikke formår at overvinde. Men det var Nietzsche, som sagde: »Den der foragter sig selv, højagter også altid sig selv som foragter«. Selv den selvplagede bevarer en rest af respekt for sit eget. Nietzsche havde sans for et menneske af og med la Mottas karakter. Sjældent er hans indsigst levendegjort som her. Se blot Jake i ringen som han spankulerer forslået og triumferende bort fra modstandernes vrage. Under optagelserne var det selvfølgelig umådeligt fristende for De Niro at overspille her, men han holdt sig i skindet. Kender selvforagteren godt nok til at kunne. I »Taxi Driver« hed han Travis Bickle.

En dag når la Motta toppen, og derpå går det mod bunden. For selv den optimale sejr er ham ikke tilstrækkeligt bevis. Selvforgatten bliver til foragt for andre, til mistro og

Robert De Niro i »Raging Bull«





Robert De Niro i bokseringen

jalousi. Ægteskabet med den blonde og yppige Vickie sættes over styr og ligeledes venskaberne. Selv broderens hengivenhed forliser han. Efter et eklatant nederlag til Sugar Ray Robinson, set i ekspressionistiske billeder som Den store sorte Dæmon, er det snart forbi. I 1956 trækker Jake sig tilbage. Han forsøger sig som natklubejer men arresteres for alfonseri og kommer i fængsel. Fed og blød, et dyr i bur. »I'm not an animal. I'm not like that«, brøler han, og selve brølet som et bæst er bekræftelsen på, at han ikke er et sådant. Bagefter kommer gråden og med den forløsningen.

En film om »a guy attaining something and losing everything, and then redeeming himself«. Hvis tankegangen er at vise fortvivlelsen som en renselse eller befrielse eller som »det højeste håb«, mennesket ikke må svigte, for nu at tale Nietzsche, så er filmen også lykkedes i sin slutfase. Men skal den endelige frelse, den *redemption*, Scorsese taler om, ligefrem forstås som en egentlig forvandling, savnes der helt belæg. Til sidst er Jake ikke anderledes, end han altid har været. Han kommer godt nok ud igen. Ud af fængslet og ud af fortvivlelsen. Men ikke derfor ind i en ny og bedre verden eller ind i et nyt og bedre selv. Han kommer kun selv ind i verden på ny, men det er selvfølgelig heller ikke så lidt. I nogle intense øjeblikke har han været fyldt af en sælsom ømhed. Den har gennembrængt hans sjæls panser som en rystelse på samme måde, som det engang skete for den i flere henseender beslægtede Ethan Edwards fra John Fords »Forfølgeren«. En film Martin Scorsese beundrer mere end nogen anden. Men som Ethan er også Jake for altid lukket ude fra et egentligt menneskeligt fællesskab. Den ensomme kamp i ringen er hans eneste mulighed, og en dag forsøger han sig på ny. Denne gang som varieté-entertainer reciterende Terry Malloys opgør med broderen i Elia Kazans og Budd Schulbergs »On the Water-

front«: I could have been a contender; I could have been somebody – men du min bror var ikke min vogter.

Ud af det oprindelige materiale til denne film – en professionel bokseers erindringer – kunne der være blevet en sociologisk bestemt beretning om drengen fra Bronx, der bliver offer for en verden, hvor menneskene i enhver tænkelig forstand er gjort til varer fremmede for sig selv og hinanden. Eller det kunne være blevet til en psykologisk udviklingshistorie om et menneske, der vinder verden men mister sjælen. Og der er elementer af begge i »Raging Bull«. Men kun som baggrundsfacetter. For filmen er et portræt, og i portrættet selv er der ikke indlagt disse perspektiver. Den henviser ikke sociologisk og påviser ikke psykologisk. Den siger ikke meget om *hvorfor*, men den viser hele tiden *hvordan*. Her er ikke den krog, forargelsen eller moralismen kan hægte sig på. Her er kun plads for enten forkastelse eller accept. Forkastelse af Jake la Motta som slet og ret en Raging Bull eller accept af tyren fra Bronx som menneske.

»Raging Bull« er en snæver tunnel-historie, der ikke kommer ud i det åbne til sidst. Og måske dét er forklaringen på, at dens stærkeste stemning er den gennemtrængende melankoli, der strømmer ud både på lyd-siden med dens fragmenter af »Cavalleria Rusticana«, Debussy, Mills Brothers, Harry James, Benny Goodman, Count Basie osv., i de gråtonede billeder, og fra det formidable spil af Joe Pesci som Joey la Motta, debutanten Cathy Moriarty som Vickie, og endelig af Robert De Niro, der er endnu bedre end alle rygter og priser til hobe. Også i tidsbilledet fastholder filmen sit sind. Her er efterkrigs-årenes sensuelle og livsgrådige temperament med den skjulte skræmthed under huden bestandigt nærværende i en historie, der havde fortjent et kortere forløb, men som helt har fundet sin form i det, den er: film!

Niels Jensen

RAGING BULL

Raging Bull. USA 1980. **P-selskab:** Chartoff-Winkler. I samarbejde med Peter Savage. For United Artists. **P:** Irwin Winkler, Robert Chartoff. **As-P:** Hal W. Polaire. **P-leder:** James D. Brubaker. **Instr:** Martin Scorsese. **Instr-ass:** Jerry Grandey, Allan Wertheim, Joan Feinstein, Elie Cohn. **Stunt-instr:** Jim Nickerson. **Manus:** Paul Schrader, Mardik Martin. **Efter:** Jake La Motta selvbiografi skrevet sammen med Joseph Carter, Peter Savage. **Foto:** Michael Chapman. **Kamera:** Joe Marquette, Eddie Gold. (Enkelte scener i farve – Technicolor-kopier). **Visuel-kons/P-tegn:** Gene Rudolf. **Klip:** Thelma Schoonmaker, George Trirgoff, Yoshio Kishi, Erik T. Ramberg, Mark Warner, Susan E. Morse. **Ark:** Alan Manser, Kirk Axtell, Sheldon Haber. **Dekor:** Fred Weiler, Phil Abramson, Jack Mortellaro. **Kost:** Richard Bruno, John Boxer. **Sp-E:** Raymond Klein, Max E. Wood. **Musik:** »At Last« af Harry Warren, Mack Gordon, »A New Kind of Love« af Sammy Fain, Irving Kahal, Pierre Norman, »Webster Hall« af Garth Hudson. **Spillet af:** Garth Hudson (piano + sax), Richard Manuel (trommer), Larry Klein (bas), Dale Turner (trompet). **Arr:** Robbie Robertson. **Musik-uddrag:** Intermezzo fra »Cavalleria Rusticana«, »Guglielmo Rattcliff«, barcarolle fra »Silvano« af Pietro Mascagni, dirigeret af Arturo Basile. Desuden korte uddrag af en lang række af periodens populære sange. **Tone:** Les Lazarowitz, Michael Evje, Walter Gest, Gary Ritchie, Donald O. Mitchell, Bill Nicholson, David J. Kimball. **Lyd-E:** Frank Warner (sup), William J. Wylie, Chester Slomka, Gary S. Gerlich. **Medv:** Robert De Niro (Jake La Motta), Cathy Moriarty (Vickie La Motta), Joe Pesci (Joey La Motta), Frank Vincent (Salvy), Nicholas Colasanto (Tommy Como), Theresa Saldana (Lenore), Mario Gallo (Mario), Frank Adonis (Patsy), Joseph Bono (Guido), Frank Topham (Toppy), Lori Anne Flax (Irma), Charles Scorsese (mand sammen med Como), Don Dunphy (Don Dunphy), Bill Hanrahan (Eddie Eagan), Rita Bennett (Emma), James V. Christy (Dr. Pinto), Bernie Allen (Komiker), Michael Badalucco (Ekspedient i »Soda Fountain«), Thomas Beansy Lobasso (Beansy), Paul Forrest (Monsignor), Peter Petrella (Johnny), Sal Serafino Thomasetti (Udsmider i Webster Hall), Geraldine Smith (Janet), Mardik Martin (Tjener, »Copa«), Maryjane Lauria (1. pige), Linda Artuso (2. pige), Peter Savage (Jackie Curtie), Daniel P. Conte (Boksepromotor, Detroit), Joe Malanga (Bodyguard), Sabine Turco Jr., Steve Orlando, Silvio Garcia Jr. (Udsmider, »Copa«), John Arceri (Maitre D'), Joseph A. Morale (1. mand ved bord), James Dimodica (2. mand ved bord), Robert Uricola (Mand uden for taxi), Andrea Orlando (Kvinde i taxi), Allan Malamud (Journalist), D. J. Blair (Bronson), Laura James (Mrs. Bronson), Richard McMurray (J. R.), Mary Albee (Mindreårig), Lisa Katz (Kvinde sammen med mindreårig pige), Candy Moore (Linda), Richard A. Berk (1. musiker), Theodore Saunders (2. musiker), Noah Young (3. musiker), Nick Trisco (Carlo, bartender), Lou Tiano (Ricky), Rob Evan Collins (Politimand), Wally Berns (Politimand), Allan Joseph (Juvener), Bob Aaron (1. fængselsvagt), Glenn Leigh Marshall (2. fængselsvagt), Martin Scorsese (Scenearbejder), Floyd Anderson (Jimmy Reeves), Harold Valan (Dommer), Gene Lebell (Kamplader), Victor Magnotta (Soldat), Johnny Barnes (»Sugar« Ray Robinson), John Thomas (Træner), Kenny Davis (Dommer), Paul Carmello (Kamplader), Jimmy Lennon (Kamplader), Bobby Rings (Dommer), Kevin Mahon (Tony Janiro), Martin Denkin (Dommer), Shay Duffin (Kamplader), Eddie Mustafa Muhammad (Billy Fox), »Sweet« Dick Whittington (Kamplader), Jack Lotz (Dommer), Kevin Breslin (Ballademager), Louis Raftin (Marcel Cerdan), Fran Shain (Kamplader), Coley Wallace (Joe Louis), Fritzie Higgins (Kvinde sammen med Vickie), George Latka (Dommer), Fred Dennis (1. sekundant), Robert B. Loring (2. sekundant), Johnny Turner (Laurent Dauthuille), Jimmy Lennon (Kamplader), Vern De Paul (Dauthuilles træner), Chuck Hassett (Dommer), Ken Richards (Journalist ved telefonboks), Peter Fain (Dauthuilles sekundant), Count Billy Varga (Kamplader), Harvey Perry (Dommer), Ted Husing (TV-speaker). **Længde:** 128 min. **Ud:** United Artists. **Prem:** 20.3.81 – Dagmar + Palladium + Biografen (Århus).



Nicole Garcia i »Min onkel fra Amerika«

Min onkel fra Amerika

Instruktør: ALAIN RESNAIS

Alain Resnais' nyeste film – hans bedste i mange år (nogen sinde?) – bygger angiveligt på Henri Laborits teorier om adfærdsmønstre, som han har formuleret dem efter eksperimenter med rotter. Selv for folk, der kun har beskæftiget sig overfladisk med dyrepsykologi, er teorierne lidet revolutionerende, og hvis Resnais eller Laborit havde lavet en film om rotter, havde man i ånden set den videnskabelige verden ryste på hovedet over denne ophobning af banaliteter.

Men Resnais drømmer naturligvis ikke om at lave en dokumentarfilm, og man kunne tænke sig den modsatte situation, nemlig at Resnais havde klippet alt rotte-sludderet ud af sin film og i stedet blot koncentreret sig om sin tresidede *comédie humaine*. Så havde vi siddet tilbage med en film, der hav-

de været kunstnerisk effektiv og følelsesmæssigt engagerende i kraft af sin historie, som er både god og spændende. Jeg mener med andre ord, at Laborit og hans teorier strengt taget er et overflødigt element i »Min onkel fra Amerika«. Og det skal forstås som en cadeau til Resnais og hans manuskriptforfatter, Jean Gruault, og hans skuespillere. Det er ikke nogen historie med store dramatiske eksplosioner, men den er original, tæt, logisk og engagerende, og personernes følelser og adfærd forløses fortrinligt i filmens stramt holdte udvikling.

Nu har Resnais imidlertid valgt at fortælle både sin historie og Laborits teorier, og det er et velfungerende gimmick at lade de to elementer krydse og belyse hinanden, som Resnais (og Gruault) gør. Den rent narrativt kommenterende stil er et gammelt og velprøvet element i Resnais' film, og ved hjælp af denne krydsfortællings-teknik har han skabt sine bedste/mest interessante/mest markante film, såsom »Hiroshima, min elskede« og »Jeg elsker dig, jeg elsker dig«. Resnais arbejdede i mange år tæt sammen med forfattere, der i deres romaner søgte at

sprænge konventionelle narrative modeller og mønstre, og det er den dag i dag usikkert, om hans tidligere film primært er hans konstruktioner, eller om de er hans forfatters forsøg på at overføre deres narrative eksperimenter til en anden kunstart. Det er også ligegyldigt, om filmene er det ene eller det andet, men det er naturligvis interessant at bemærke, at den filmiske teknik smittede af på forfatternes litterære stil, samtidig med at forfatternes litterære stil har smittet af på Resnais' filmiske narration, der vel efterhånden må erkendes som Resnais' egen, eftersom den har været forbløffende konsistent i alle hans film.

»Min onkel fra Amerika« er altså først og fremmest en Alain Resnais-film, og den er noget af en triumf for en filmskaber, der har bevaret sin sær(egen)hed gennem alle sine film i over 20 år, samtidig med at han har kunnet konstatere, at hans tidlige film – netop i kraft af deres tendens-skabende teknik og narration – er *instant archeology*, forældede og næsten umulige at sidde igennem nu, så få år efter deres opsigtsvækkende tilsynskomst. Jeg vil vove den påstand, at når

regnskabet engang om mange år skal gøres op efter Resnais, vil »Min onkel fra Amerika« stå som en af hans meget få film, der virker næsten lige så frisk og utidsbundet i år 2020, som den gjorde i 1981.

»Min onkel fra Amerika« er altså fortællingen om tre (hoved)personer, hvis liv – det får vi røbet strakt i filmens start – er forudbestemt til at krydse hinanden og få afgørende betydning for hinanden, selv om Resnais i filmens indledende bemærkninger placerer de tre hovedpersoner så fjernt fra hinanden, at man kun dårligt kan se, hvordan de skal komme til at mødes og blive katalysatorer for store eksplosioner i hinandens liv.

De tre personer er meget omhyggeligt opbyggede, og den baggrund, som omhyggelige filmforfattere til tider giver deres personer til eget brug, er her fremlagt i korte, markante billeder, som virker generøse og overbevisende på tilskueren, der føler sig hensat til en episk fortælling af den gammeldags type. De tre personers udvikling flyver af sted i filmens fortælling i et sådant tempo, at tilskueren dårligt kan nå at efterprøve filmens udviklingspsykologiske påstande, men blot må acceptere dem. Og de virker da også acceptable i en sådan grad, at filmen mange steder balancerer fornemt mellem det pseudo-dokumentariske og det episk-fiktive.

Resnais' egen kommenterende stil er åndeligt overlegen og associativt sikker. Smukt afrundede fragmenter af personernes fortid og nutid føjes hele tiden til billedet, ofte med storslået ironi eller hårdkogt tongue-in-cheek banalitet. Sine steder fik jeg mindelser om tidligere Borowczyk-film, der også med stor originalitet evnede at stykke tilsyneladende tilfældige fragmenter sammen til et meget dybt og præcist fokuseret totalbillede. Naturligvis kan man have indvendinger mod filmens potpourri af psykologisk motiverende og motiverede baggrundsinformationer. Således synes jeg, at René's påståede katolske baggrund og troende tilværelse bliver noget postuleret og dårligt brugt i fortællingens løb, og dette undergraves nok yderligere af, at Gérard Depardieu ikke virker ganske velplaceret i rollen, selv om ingen skal komme og påstå, at han er en dårlig skuespiller. Men indvendingerne er få og små, og jeg kan kun sige, at »Min onkel fra Amerika« er en god, ja, en fremragende film, som er utroligt engagerende.

Man har i anmeldelser og foromtaler snakket meget om de to elementer i filmen, der er bygget så snedigt sammen, nemlig Laborits rotter og Resnais' mennesker. Al denne snak har for mig fået »Min onkel fra Amerika« til at lyde noget tør og teoretisk, og det tog mig adskillige uger, før jeg overhovedet orkede at se filmen. Det er synd og skam, at »Min onkel fra Amerika« skal slæbe rundt på dette image af intellektuelt puslespil og hjernesvind. Det er en intellektuel film, derom ingen diskussion, men ingen forventer vel en James Bond-film fra Resnais. Men den er krystalklar og stimulerende og underholdende på det mest umiddelbare plan, og ikke mindst deri ligger dens styrke.

Det er også en fandens ordrig film. Man er lidt udmattet af alle de mange ord, der falder i kaskader oven på hinanden, og selv om den

danske oversættelse er præcis og god, ender man sine steder med at blive lidt irriteret på de endeløse undertekster, der maser sig ind over filmens markante og smukke og fantasistiske indholdsrige billeder. Hvis det fortsat er rigtigt, at et billede er 10.000 ord værd, er Resnais' billeder måske 20.000 ord værd, og da hvert billede ledsages af et bjerg af ord, kan man kun sige, at »Min onkel fra Amerika« er en meget elokvent film. Men den er udadventt, og efter »Providence«, som jeg fandt selvoptaget og hysterisk og krukke, markerer denne film i mine øjne et flot comeback for Resnais.

Ib Lindberg

MIN ONKEL FRA AMERIKA

Mon oncle d'Amérique. Frankrig 1980. **P-selskab:** Andrea-Films/T. F. 1. **P:** Philippe Dussart. **P-leder:** Michel Faure. **Instr:** Alain Resnais. **Instr-ass:** Florence Malraux, Jean Leon. **Manus:** Jean Gruault. **Foto:** Sacha Vierny. **Kamera:** Philippe Brun. **Farve:** Eastman (?). **Klip:** Albert Jurgenson. **Ark:** Jacques Saulnier. **Kost:** Catherine Lettier. **Musik:** Arié Dzierlatka. **Tone:** Jean-Pierre Ruh, Jacques Maumont. **Medv:** Gérard Depardieu (René Ragueneau), Nicole Garcia (Janine Garnier), Roger-Pierre (Jean Le Gall), Marie Dubois (Thérèse Ragueneau), Nelly Borgeaud (Arlette Le Gall), Pierre Arditi (Zambeaux), Gérard Darrieu (Veerstrate), Philippe Laudénbach (Michel Aubert), Bernard Malaterre, Laurence Roy, Alexandre Rignault, Véronique Silver, Jean Lescot, Geneviève Mnich, Maurice Gautier, Guillaume Boisseau, Ina Bedard, Ludovic Sales, François Calvez, Stéphanie Loustau, Monique Maclair, Damien Boisseau, Gaston Vacchia, Bertrand Lepage, Jean-Philippe Puymartin, Catherine Frot, Valérie Dreville, Max Vialle, Yves Peneau, Jean-Bernard Guillard, Laurence Fevrier, Charlotte Bonnet, Jean Daste, Anne-Christine Joinneau, Sébastien Drai, Marjorie Godin, Liliane Gaudet, Isabelle Ganz, Maria Laborit, Albert Medina, Laurence Badie, Carène Ferrey, Sabine Thomas, Catherine Serre, Jacques Rispal, Helena Manson, Serge Feuillard, Gilette Barbier, Dominique Rozan, Michel Muller. **Længde:** 126 min. **Udl:** Bellevue Film. **Prem:** 19.3.81: Delta.

Badlands

Instruktør: TERRENCE MALICK

»Badlands« er Terrence Malicks debutfilm fra 1974. Hans anden spillefilm, »Himlen på jorden« fra 1978, havde premiere herhjemme for to år siden – produceret af Paramount og på normal vis distribueret af C.I.C. En af grundene til, at vi har måttet vente i 7 år på »Badlands«, kan findes i dens produktionsform, idet den er en af de amerikanske film, der er produceret helt uden om det etablerede produktions- og distributionssystem og helt uden økonomisk sikkerhedsnet.

Halvdelen af de knap 500.000 \$ den har kostet, har Malick selv skaffet til veje i større eller mindre beløb fra forskellige private investorer, og resten har filmens producent Edward Pressman stillet til rådighed, hovedsageligt i form af garantier for kreditter for leje af udstyr og laboratorieudgifter. Først da filmen var helt færdig – Malick brugte 10 måneder på at klippe og mixe den – blev den for én million dollars og procenter af kommende indtægter købt til distribution i USA af Warner Bros.

Selve den historie, Malick fortæller, er ikke særlig original. Den lægger sig smukt i forlængelse af *Bonnie & Clyde*-bølgen og er

ligeledes baseret på virkelige begivenheder, nemlig Charles Starkweather og Carol Ann Fugates meriter i 1958. I filmen hedder de Kit og Holly, og stederne, hvor det foregår, er blevet forskudt geografisk, men ellers følger den temmelig nøje sit autentiske forlæg.

Den 25-årige Kit arbejder først som skraldemand og senere som daglejer i kvægfoldene i Rapid City, South Dakota. Han møder den 10 år yngre Holly og begynder at kurtisere hende, og det er ikke mindst hans lighed med idolet James Dean, der får hende til at falde for ham. Men da hendes far, som hun bor alene sammen med (moderen døde, da Holly var helt lille), opdager forholdet, straffer han hende ved at aflive hendes hund. Kit beslutter sig for at bortføre hende, faderen overrasker dem og bliver skudt ned. Efter at de har nedbrændt huset med faderens lig, flygter de sammen, og det meste af sommeren lever de idyllisk i og af naturen. De opspores af tre dusørjægere, som alle bliver skudt af Kit. De søger nu tilflugt hos en af Kits tidligere arbejdskammerater, men også han bliver skudt af Kit, fordi han (måske) forsøger at melde dem, og et ungt par, der kommer til, bliver måske også dræbt. Kit spærre dem inde i en kælder og skyder på må og få et par skud ned gennem lugen uden at se efter, om han har ramt.

Under den videre flugt trænger de ind hos en rigmand og stjæler hans Cadillac, og i den går turen videre ud over Montanas *Badlands*, en vild, næsten ørkenlignende ødemark. Under et ophold ved en oliepumpe opspores de et par dage senere af en af politiets helikoptere. Holly nægter at fortsætte og overgiver sig, mens Kit fortsætter forfulgt af en tilkaldt politibil. Men efter en voldsom jagt overgiver han sig også, efter at han har skudt hul i sit ene dæk, for at det skal se ud, som om han er punkteret. Ved den efterfølgende retssag slipper Holly med en betinget dom og gifter sig senere hen med sin forsvarets søn, hvorimod Kit bliver dømt til døden og henrettet.

Denne historie om et lovløst par på flugt er yderst spinkel i sin ydre dramatik, og som nævnt er den set adskillige gange siden »Bonnie & Clyde«. I sin tid blev »Badlands« udsendt i samme sæson som to andre væsentlige bidrag til denne subgenre: Altmans »Thieves Like Us« og Spielbergs »Sugarland Express«. Og når Malicks film står sig fint i dette fornemme selskab, skyldes det som sædvanlig, at det ikke er selve historien, der er afgørende for en god film, men *måden*. Malicks stil og fortællestruktur er helt original og forunderligt fascinerende. Han arbejder kontrapunktisk med sine fortællelementer og fokuserer »skævt«, forstået på den måde at han gang på gang koncentrerer sig om detaljer og betydninger, som normalt opfattes som underordnede i en traditionel dramatisk struktur. Det giver en distance til personer og hændelser, et køligt overblik der modvirker, at tilskueren identificerer sig med (lever sig ind i) personerne i konventionel forstand.

Det væsentligste element i denne distanceringsteknik er brugen af en fortæller på lydsiden. Det er Holly, der fortæller os historien, dæmpet og ulidenskabeligt, næsten

uengageret – nu, hvor det hele er overstået. Hendes fortælling veksler mellem præcist iagttagede detaljer og ordret huskede citater over for banalt romantiske drømme og forklaringer. I en vis forstand oplever vi Kit ud fra hendes synsvinkel, samtidig med at Malick aldrig bruger den traditionelle maskeret subjektive synsvinkel i sin visuelle udformning. Ofte er der uoverensstemmelser mellem det, hun fortæller, og det, vi ser, som når hun ikke er sikker på, om Kit virkelig selv skød hul i dækket til slut, samtidig med at vi ser ham gøre det. Det er også i denne mundtlige beretning, tilskueren kan finde kimen til at forstå, hvorfor Holly bliver et næsten viljeløst offer for Kits farlige charme. For hende er det i begyndelsen en i bogstavelig forstand helt uskyldig skolepige-forælskelse, og efter at han har skudt faderen, følger hun med ham bort, fordi det er bedre end at være helt alene. Kit bliver således også en fadererstatning.

død skildres nærmest som et uheld, et uhyggeligt sammentræf af misforståelser og mangel på kommunikationsevne. Mest bizart og uhyggeligt er mordet på skralde-mandskollegaen. Han har taget dem med ud på marken, hvor han har fundet nogle gamle mønter. Han går tilbage mod huset for at hente en skovl, så de kan grave efter flere, men pludselig begynder han at løbe over mod sin bil. Kit løber efter ham og skyder ham i ryggen, og når dernæst frem og åbner døren for ham, så han kan vakle ind i huset. Han sætter sig på sin seng, og her sidder han og dør langsomt og betuttet uden at mæle et ord. På et tidspunkt kommer Holly ind til ham på Kits opfordring og sidder og småsnakker med ham, som om intet var hændt.

Både Kit og Holly har tydeligvis deres konforme forestillinger og drømme fra triviallitteraturen og B-filmene, og som Bonnie og Clyde var det, er Kit hele tiden meget bevidst om sin egen myte. Han imiterer ido-

(hvis den først bliver fundet om 2000 år, så vil man rigtig undre sig). Efter at han har punkteret dækket til slut, bygger han et lille mindesmærke af sten, inden politiet når frem. (»Det var her, I arresterede mig«). Han nyder til fulde sin egen »berømmelse«. Han lover at rose de to arresterende betjentes indsats over for deres overordnede og deler ud af sine personlige effekter (kam, lighter o.s.v.) til nationalgardisterne.

Som tilskuer føler man sig konstant fanget i en splittelse mellem afsky og fascination over denne mærkelige skildring af to utilpassede børns forgæves forsøg på at fungere i en umulig voksen verden. Denne dobbelthed understøttes af Malicks billeder, der på én gang er køligt, distant observerende og visuelt medrivende i deres skønhed. Malick er en unik billedmager, og hvert eneste shot bærer præg af denne omhu i komposition og lyssætning. Det understreger, at en billig film bestemt ikke behøver at være teknisk sjusket.

I passager spiller denne fortættede visualitet genialt sammen med brugen af underlægningsmusik – som i billederne af det brændende hus (der især fokuserer på Hollys legetøj i flammerne, som var det hendes barndom/uskyld, der fortæres), og her »løfter« Carl Orffs »Musica Poetica« sekvensen op til en patetisk højstemt oplevelse. Eller som i filmens mest betagende scene, hvor de en aften ude i ødemarken danser sammen i billygternes lyskegler, mens Nat »King« Cole synger »A Blossom Fell« i radioen.

»Badlands« er ikke kun en imponerende debutfilm, men også et dybt originalt værk, som man ikke får rystet ud af systemet lige med det samme. Ud over sin markante visuelitet afslører Malick sig tillige som en god personinstruktør. Både Martin Sheen og Cissy Spacek dækker deres roller perfekt. Malick er åbenbart i stand til at forholde sig helt selvstændigt til den amerikanske fortælletradition med dens velafprøvede og dybt indgroede konventioner. Han følger sine egne visuelle veje, og fortsætter han med det, kan han gå hen at blive en af filmkunstens ægte nyskabere.

Asbjørn Skytte



Martin Sheen som skydegal psykopat

Det er ikke nogen seksuel tiltrækning, der binder dem sammen – hun er for ung, og han er ligeglad – men en helt uskyldig, konventionel idé om at »komme sammen«, hentet direkte ud af ugebladenes kulørte billedstof.

På sin vis er Kit lige så naiv og uskyldsren som Holly, men han er tillige en rendyrket psykopat. Og som det ofte er tilfældet med psykopater, er han ikke i stand til at føle nogen form for anger over sine gerninger, men bestræber sig tværtimod på at være venlig og åbent imødekomende over for andre mennesker. Det gør ham naturligvis ekstra farlig, fordi han skyder folk ned ganske koldt og roligt, og fordi han ikke har nogen begrundelse for at gøre det. Faderens

let James Dean (bl.a. i den berømte positur med riflen over skulderen fra »Giant«), og benytter enhver lejlighed til at videregive meddelelser til omverdenen.

Efter mordet på Hollys far indtaler han sin tilståelse på en grammofonplade, som han efterlader ved det brændende hus i håb om, at politiet skal tro, at han og Holly har begået selvmord sammen i flammerne. Senere indtaler han sine lomme filosofiske livsbetragtninger på rigmandens båndoptager. Han er også meget optaget af at kreere symboler for sine handlinger. Han opsender en stor rød ballon for at markere deres første samleje, og ude i *the badlands* nedgraver han en æske med nogle af deres ejendele

BADLANDS

Badlands. USA 1973. **P-selskab:** Pressman-Williams-Badlands. En Jill Jakes Produktion. **Ex-P:** Edward R. Pressman. **As-P:** Lou Stroller. **P-leder:** William Scott. **P/Instr/Manus:** Terrence Malick. **Instr-ass:** John Broderick, Carl Olsen. **Foto:** Brian Probyn, Tak Fujimoto, Stevan Lerner. **Farve:** Consolidated. **Klip:** Robert Estrin, William Weber. **Ark:** Jack Fisk, Ed Richardson. **Kost:** Rosanna Norton. **Musik:** George Tipton. **Musik-uddrag fra:** »Musica Poetica« af Carl Orff, Gunild Keetman; »Trois morceaux en forme de poire« af Erik Satie. **Sange:** »Migration« af og med James Taylor; »A Blossom Fell« af H. Barnes, H. Cornelius, D. John, med Nat »King« Cole; »Love is Strange« af M. Baker, B. Smith, S. Robinson, med Mickey and Sylvia. **Tone:** James Nelson, Maury Harris. **Lyd-E:** Sam Shaw. **Medv:** Martin Sheen (Kit Caruthers), Cissy Spacek (Holly), Warren Oates (Faderen), Ramon Bieri (Cato), Gary Littlejohn (Sheriff), Alan Vint (Vice-sheriff), John Carter (Rigmand), Bryan Montgomery (Dreng), Gail Threlkeld (Pige), Charles Fitzpatrick (Kontorist), Howard Ragsdale (Chefen), John Womack Jr. (Politimand), Dona Baldwin (Tjenestepige), Ben Bravo (Tankpasser), Terrence Malick (Uventet gæst). **Længde:** 94 min. **Udl:** HTM Film. **Prem:** 15.4.81 – Palads.

Prostitueret

Instruktør: TONY GARNETT

»Prostitueret« er en film om fire arbejdende kvinder – tre prostituerede og en socialrådgiver – som vi følger igennem tre måneder, nemlig den periode, hvori én af kvinderne, den prostituerede Rose, sidder fængslet dømt for trækkeri.

Fængslingen af Rose er den handling, der sætter gang i de prostitueredes kamp for mere værdige og mindre dobbeltmoraliske arbejdsvilkår. Med Roses søster, den ligeledes prostituerede Jean, som initiativtager og med socialrådgiveren Louise som forbindelsesled til »det andet samfund« dannes en interesseorganisation, der i løbet af de tre måneder kommer så vidt, at fjernsynets interesse er blevet vakt.

De tre måneder danner samtidig den tidsmæssige ramme om den ambitiøse Sandras forsøg på at svinge sig op fra provinsby-gadeluder til den eftertragtede – og økonomisk mere udbytterige – position som hovedstads-»bureau«-luder. Forsøget mislykkes, og hun står ved filmens slutning som i dens start: på gaden.

De to parallellt løbende handlinger har begge deres udspring i det dobbeltmoraliske forhold, at prostitution er legalt, mens det at kontakte kunden på gaden ikke er legalt. Og det er klart nok filmens hensigt da at vise den kollektive handlings styrke over for svagheden ved det individuelle løsningsforsøg. Men desværre er de to parallelle historier ikke jævnbrydigt fortalt. Filmen er helt og holdent Sandras.

Det er med Sandra, vi får os de bedste grin. Som f.eks. ved den groteske forretningsmands-middag, hvor elektroniske komponenter diskuteres i det ene hjørne, mens et par piger i det andet hjørne forretningsmæssigt drøfter remedier til betjening af sadomasochistiske kunder. Eller over den lille scene, hvor provinsboen Sandra just ankommet til London har besvær med at komme ind i et hus, fordi hun ikke kender kombinationen af dørklokke, samtaleanlæg og brummer.

Det er også gennem Sandra, vi bliver informeret om den prostitueredes arbejde via turen fra »selvstændig« gadeluder over ansat i en mindre virksomhed (en massageklinik) til slavetilværelsen i den velorganiserede, hierarkisk opbyggede prostitutionsfabrik, hvor arbejdet betales godt, men hvor der også er hidtil usete muligheder for ydmygelse og nedværdigelse.

Det er Sandras historie, man husker, for det er den, der er sat i billeder.

Gruppens arbejde derimod – med underskriftsindsamling, møder og skrivebordsarbejde – har filmen svært ved at håndtere. Så svært, så man tyr til oplæsning af et brev for at få sammenhængen frem. Det er en skam, fordi det svækker filmens pointe.

Tilsyneladende har det ikke været hensigten at behandle prostitutionens årsager. Dog forekommer det mig, at filmen alligevel har villet noget i den retning, idet et par sekvenser med socialrådgiveren Louise ellers van-



Et usensationalistisk indblik i de prostitueredes verden – scene fra »Prostitueret«

skeligt lader sig forklare: Én af hendes funktioner er at være guide i den »normale« verden. Hun tager således Sandra – og os – med til et bryllup, hvor alene vores viden om Sandras erhverv sætter vielsesritualet i relief. Ligeledes er den i øvrigt meget gringagtige skildring af det énaftens-bekendtskab, Louise har med en universitetsmand, nok tænkt som en påvisning af generelle kontaktp problemer i vores samfund, hvilket kan være en medvirkende årsag til prostitution. Men hensigten er uklar.

Helt vellykket er filmen altså ikke efter min mening. Alligevel står den stærkt i det øjeblikkelige biografrepertoire på grund af sin skildring af prostituerede og deres arbejde. Det er en film, der er solidarisk med de prostituerede. Den romantiserer ikke jobbet – vi er langt fra »den lykkelige luder« – mens holdningen heller ikke hverken er medlidende eller sensationsjagende. Det er en varm og redelig film, hvilket allerede er meget. Så når den tillige er oprivende på sine steder og morsom på andre, skal jeg ikke beklage mig yderligere.

Men selv om det er en debut, er instruktøren Tony Garnett jo heller ikke noget ubeskrevet blad. I producentens rolle har han bl.a. lavet en række film og TV-stykker sammen med instruktøren Ken Loach. Nogle af »Prostitueret«s karakteristika husker man da også fra flere af disse film. Bl.a. det dokumentarfilmsagtige præg, der kan opstå af et tæt samarbejde med de reelt involverede, af at besætte rollerne med amatører og ukendte skuespillere og af den enkle billedstil.

Men først og fremmest genkendes kombinationen af på den ene side god underholdning og på den anden side oplysning om en svagtstillet gruppes sag. Ikke uden grund stod medlemmer af de prostitueredes organisation efter filmens London-premiere og solgte deres blad ved udgangen.

Tove Bendtsen

PROSTITUERET

Prostitute. England 1980. **P-selskab:** Kestrel Films. **P-leder:** Graham Ford. **P/Instr/Manus:** Tony Garnett. **Instr-ass:** Raymond Day, Chris Rose, Bob Hammond. **Foto:** Charles Stewart, Diane Tammes. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Bill Shapter. **Ark:** Martin Johnson. **Kost:** Monica Howe. **Musik-kons:** David Platz. **Spillet af:** The Gangsters. **Sange:** »Big Brother« af Jonathan Dewsbury; »A Woman That Understands« af Ray King. **Tone:** Bill Trent, Malcolm Hirst, Hugh Strain. **Medv:** Eleanor Forsythe (Sandra), Kate Crutchley (Louise), Kim Lockett (Jean), Nancy Samuels (Rose Wilson), Richard Mangan (David Selby), Phyllis Hickson (Rose's mor), Joseph Senior (Joseph), Ann Whitaker (Amanda), Paul Arlington (Mr. Hanson), Carol Palmer (Carol), Pat Manning (Mr. Hickson), Brigid Mackay (Mrs. T), Barbara Roslyn, Jackie Thompson (Piger på sofa), Philippa Williams (Linda), Colin Hindley (Griff), Count Prince Miller (Winston), Sultan Akbar (Michael), Howard Dickenson (Martin), Heather Barrett, Kim Durham, Suzanne Francis, Mary Newell, Vincent Osborne (Socialrådgivere), Mary Waterhouse (TV medarbejder), Kym Goodwin (Marie), Gilliam Hawser (Jackie), John Evans (Politiker), Terry Pearson (Terry), Anne Beverley, Elizabeth Revill (Piger til selskab), Paul Moriarty (Detektiv), David Landberg, Lloyd McGuire (Sædelighedspolitik), Ysanne Churchman, Bill Boazman (Domme), Clive Rickhards (Kontorist), Jackie Abbey-Taylor (Tante Dorrie), Paul Ridley (Præst), Maureen O'Donnell (Brud), Paul McCleary (Brudgom), Edward Clayton (Punter), Nigel Dolmann (Ung mand), Rex Bird, Jane Brown, Maria Cheattle, Hendra Cushman, Funda Del Rio, Michelle Fenton, Bob Grayson, Julie Harris, Anita Hawkes, Maureen Hawkes, Paul Herr, Hazel Jones, Claudette Levy, Madelaine Molder, Maureen Morris, Kathy Sankey, Julia Scott, Steven Soden, Jan Williams. **Længde:** 97 min. **Udl:** HTM Film. **Prem:** 10.4.81 – Dagmar.

Hungerår

Instruktør: JUTTA BRÜCKNER

Ligesom hovedparten af de yngre tyske filminstruktører har Jutta Brückner (f. 1941) en universitetstid bag sig og har således draget fordel af efterkrigstidens økonomiske boom i Vesttyskland. Desværre viste det sig, at da den yngre generation igennem sin uddannelse var blevet i stand til at reflektere og analysere, havde deres hårdtarbejdende forældre sørget for, at det der kunne analyseres og reflekteres over, var viktorianske moralbegreber, materialisme og fortielse!

»Hungerår« er ligesom Jutta Brückners to andre film »Tue Recht und scheue niemand« (1975) og »Ein ganz und gar verwahrloste Mädchen« (1977), der endnu ikke har været vist i Danmark, et meget personligt opgør med Tysklands historie og sociale mønstre set ud fra et kvindesynspunkt.

Filmen spænder over tre år, fra 1953 til 1956, og skildrer som tilbageblik den udvikling pigen Ursula undergår fra hun er 13 til hun er 16 år gammel. I halvtredserne kunne familien stadig samles om søndagen for i fællesskab at pudse på den nye, brugte Opels krom og det er denne småborgerlighed filmen gør op med.

Ursulas forældre er småborgerlige prototyper. Moderen tilbringer uendelig megen tid med at gøre rent, lave mad og vaske tøj – den tyske hausfrau par excellence. Hun betragter sex som noget afskyeligt og ønsker egentlig kun at være respektabel og rykke opad i det sociale hierarki. Faderen er ikke så snerpet, men hans liv er slået i stykker af arbejdsløshed før krigen, perioden under krigen og ydmygheden efter krigen. Måske er han ovenikøbet i besiddelse af en svag karakter, hvilket kunne forklare hans bestandigt manglende stillingtagen. Undertiden fortæller han den samme historie om sin

les skumle gader!

Ursula reagerer med pubertetsårenes overfølsomhed på omgivelsernes påvirkning og søger tilflugt i trods og en vis digterisk udfoldelse. Hun lukker sig mere og mere inde i sig selv og eksplosionen kommer til sidst i filmen, da Ursula efter at have oplevet en form for seksuel initiering med en algerisk araber, forsøger at begå selvmord.

Jutta Brückners film fortæller udramatisk og underdrivende om de svære år før voksenalderen sætter ind med åndelig bedøvelse. Begivenhederne i filmen er banale for så vidt som de indgår i det sædvanlige pubertetstraume, men den neddæmpede form og den kærlighed og forståelse, Brückner trods alt omfatter forældrene med, giver »Hungerår« en særlig, indtrængende kvalitet.

Spillet er overdådigt godt. Såvel Britta Pohlands Ursula, som Sylvia Ulrich og Claus Jurichs' forældre holdes i en neddæmpet kammerspilstone, der aldrig klinger falsk. Ægtheden findes tillige i overmål i filmens næsten Ribbjergske detaljesensibilitet og i Jörg Jeshels velafbalancerede, sort-hvide billeder.

»Hungerår« er en »lille« film af vældige dimensioner. Rørende og ægte.

Jan Kornum Larsen

HUNGERÅR

Hungerjahre. Vesttyskland 1980. **P-selskab:** Jutta Brückner-Filmproduktion/ZDF. **Instr/Manus:** Jutta Brückner. **Foto:** Jörg Jeshel, Rainer März. **Klip:** Anneliese Kriger. **Musik:** Johannes Schmolting. **Medv:** Britta Pohland (Datteren), Sylvia Ulrich (Moderen), Claus Jurichs (Faderen), Hilda Preuss, Ismail Mahdu, Heidi Joschko, Helga Lehner, Cordula Hubrich, Viola Recklies, Tobias Meister. **Længde:** 114 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 3.2.81 – Vester Vov Vov.

Er du med på et bræk?

Instruktør: DONALD SIEGEL

Det er usædvanligt, at en etableret og velrenommeret instruktør allerede under optagelserne af sin nye film frejdigt meddeler omverdenen, at han er i gang med at lave noget bras. Men det var faktisk, hvad Donald Siegel gjorde i forbindelse med »Rough Cut«.

Den 22. juli 1979 kunne journalisten Derrick Mann i »The Calendar« bringe Siegels udtalelser om, at det er den dårligst forberedte film, han nogen sinde havde haft med at gøre, at den er baseret på en dårlig roman, som er blevet bearbejdet af syv forskellige manusforfattere (mindst), at alt i det hele taget tegner katastrofalt, og at Siegel bittert har fortrudt, at han har sagt ja til at lave den.

Andre kilder beretter, at Siegel undervejs blev fyret, genantaget og til slut fyret igen, hvorefter Robert Ellis Miller trådte til og instruerede filmens slutsekvens.

At den snart 69-årige action-mester har været grundigt træt af det hele, bærer filmen da også tydeligt præg af. Når Siegel er bedst (og det er han ofte), har han solidt fodfæste i et logisk og realistisk opbygget

univers, og i sine allerbedste værker (som »Dirty Harry« og »Flugten fra Alcatraz«) hvirvler han sit publikum med ud i spændingsmættede, stramt strukturerede og visuelt pågående actionforløb.

Grunden til den skødesløshed, hvormed »Rough Cut« afvikles, er derfor nok ikke kun de rodede og besværlige produktionsforhold, men også at selve historien bestemt ikke er god nok. Genremæssigt tilhører »Rough Cut« den variant af kriminalfilmen, der kaldes »elegant svindlerkomedie« i pressemeldelsen, og det hele er set før indtil bevidstløshed. En stenrig og charmerende gentlemantv og en pensionsfåhig, træt lakonisk politiinspektør leger kispus med hinanden omkring et diamantkup med en dejlig dame som den mystiske brik i spillet. Undervejs gives handlingen nogle velberegnete twists omkring roller og motiver, og til slut kan de alle tre mødes og dele rovet, for i vore autoritetsunderminerede tider betaler forbrydelse sig hver gang, blot man er smart nok. I øvrigt har det ikke spor med virkeligheden at gøre, men meget med vittigt intelligente replikker og stilistiske raffineringer, elementer som genrens hovedmand, Ernst Lubitsch, mestrede med selvfølgelig elegance, og som ikke tåler den tyndbenede udvanding, som kan beskues i store partier af »Rough Cut«.

I hele første del slæbes vi søvnigt igennem Burt Reynolds og Lesley-Anne Downs amorøse kisseemisier, som af og til giver anledning til en vittigt replikskifte, og selv om der kommer mere fut i tingene i anden dels afvikling af selve kuppet, hvor Siegel er mere på hjemmebane, så er også dette afsnit præget af de lette løsninger i stunts og biljagter, lige som det ikke på noget tidspunkt i løbet af filmen bliver bemærkelsesværdigt, at det er den gamle mesterfotograf Freddie Young (for David Lean, bl.a.), der har stået bag kameraet.

På tværs og trods af det slappe materiale slides der ihærdigt i det fra skuespillernes side. Burt Reynolds har sin egen tunge charme og krydrer som sædvanlig sin he-man-udstråling med en god portion selvironi, og han går an, selv om han aldrig bliver nogen ny Cary Grant. David Niven er efterhånden en gammel, dreven rævepels, som kan sit kram, og som med et minimum af anstrengelser afleverer et præcist og elegant portræt af en aldrende Scotland Yard-inspektør. Lesley-Anne Down har en af den slags helt konventionelle kvinderoller, der ud over tomhjernethed kun kræver to udtryk: det skælnsk forelskede og det mut fornærmede. Men dejlig ser damen jo ud, såvel *upstairs* som *downstairs*, og så taler hun med en let læspen, som Niven i deres dialogscener sammen har sin egen private fornøjelse ud af frækt at imitere.

Kendere vil af og til kunne finde eksempler på *the Siegel touch*. At en af Reynolds' medhjælpere er neger, mens en anden er tidligere SS-pilot med sit eget private nazi-museum, er nogle af de drilske kontrapunkter, som Siegel ynder at indflette i sine film for at forvirre de politisk og socialt sensible kritikere, men i denne luftige kontekst virker de kun som platte gimmicks.



Britta Pohland (th) i »Hungerår«

rolle i modstanden mod nazisterne, der bestod i halvhjertet uddeling af flyveblade. Til Ursulas fortvivlelse førte faderens handling ikke til anbringelse i KZ-lejr.

Ursulas opdragelse overlades, traditionen tro, til moderen, der forsøger at overføre sine forkrampede, halvreligiøse moralbegreber til datteren. Kropsligheden fornægtes f.eks. da hun får sin første menstruation; »man skal blot sige, at man er d.u.« får hun at vide, men ingen er i stand til nærmere at oplyse om denne gådefulde forkortelses betydning. Forholdet til jævnaldrende ødelægger moderen ved at forbyde Ursula at gå til fester. I stedet må hun gå til harmonikaundervisning, hvor alle de øvrige deltagere er mænd og hvor hun bagefter må gå hjem ad særde-



Don Siegel instruerer Burt Reynolds

Filmen er således en skuffelse i Siegel-sammenhæng, men selv når han kun bruger den venstre, demonstrerer han stadig et vist fermt håndelag, og som en af den slags *entertainments*, der kan slå et par timer ihjel, hvis man ikke har andet at give sig til, går den vel an. Det er ligesom, når man spiste for mange kirsebær som barn. Det er meget rart, mens det står på. Mavepinen kommer først senere.

Asbjørn Skytte

ER DU MED PÅ ET BRÆK?

Rough Cut. USA 1980. **P-selskab:** David Merrick Productions. **P:** David Merrick. **P-leder:** Peter Price. **I-leder:** Doug Twiddy. **Instr:** Don Siegel. **Instr-ass:** Francis Burns. **Manus:** David Tringham, Andy Armstrong, Waldo Roeg. **Efter:** Derek Lamberts roman »Touch the Lion's Paw«. **Foto:** Freddie Young. **Kamera:** Chic Antiss, Bob Kindred, John Deaton. **Farve:** Movielab. **Klip:** Douglas Stewart, Michael Duthie. **P-tegn:** Ted Haworth. **Ark:** Tim Hutchinson. **Dekor:** Peter James. **Kost:** Anthony Mendelson, Norman Salling. **Sp-E:** Ted Grumbt. **Musik-adapt:** Nelson Riddle. **Musik:** »Sophisticated Lady« af Duke Ellington, Mitchell Paris, Irving Mills; »In a Sentimental Mood« af Ellington, Mills, Manny Kurts; »Mood Indigo« af Ellington, Mills, Albany Bigard; »Caravan« af Ellington, Mills, Juan Tizol; »Prelude to a Kiss« af Ellington, Mills, Irving Gordon; »Satin Doll« af Ellington, Johnny Mercer, Billy Strayhorn; »I Got It Bad (And That Ain't Good)« af Ellington, Paul Webster; »C Jam Blues« af Ellington; »Don't Get Around Much Anymore« af Ellington, Bob Russell. **Tone:** John Mitchell, John T. Reitz, David Campbell, David Hudson. **Lyd-E:** Cecelia Hall, George Watters II. **Medv:** Burt Reynolds (Jack Rhodes), Lesley-Anne Down (Gillian Bromley), David Niven (Chief Inspector Cyril Willis), Timothy West (Nigel Lawton), Patrick Magee (Ernst Mueller), Al Matthews (Ferguson), Susan Litterer (Sheila), Joss Ackland (Inspektør Vanderveld), Isobel Dean (Mrs. Willis), Wolf Kahler (De Gooyer), Andrew Ray (Pilbrow), Julian Holloway (Ronnie Taylor), Douglas Wilmer (»Maxwell Levy«), Geoffrey Russell (Tobin), Ronald Hines (Kaptajn Small), David Howey (Palmer), Frank Mills (Paskontrollør), Roland Culver (Mr. Lloyd Palmer), Alan Webb (Sir Samuel Sacks), Cassandra Harris (Mrs. Lloyd Palmer), Sue Lloyd (Gæst), Hugh Thomas (Gæst), Paul McDowell (Postbud), Stephen Reynolds (Ung mand), David Eccles (Mr. Foxworth), Stephen Moore (Flyveleder), Peter Schofield (Steiner), Jonathan Elsom (Lambert), Ron Pember (Taxichauffør), John Slavid (Croupier), Brian Tipping (Tjener), Carol Rydall (Prostitueret). **Længde:** 111 min. **Udl:** CIC. **Prem:** 20.4.81 – Palads + Kino (Odense).

Kort sagt

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

ALLE BLIVER SORTEPER

Instruktør: HAROLD BECKER

Med filmatiseringen af Joseph Wambaugh's femte roman fortsætter det samarbejde mellem forfatteren og Harold Becker, der indledes med »Løgmarken«. Som sædvanlig befinder vi os inden for Los Angeles-politiets rækker, men i forhold til sin roman har Wambaugh rensset en del ud i sit manuskript, og filmen koncentrerer sig om det lidt akavede, men voksende kærlighedsforhold mellem den 44-årige fraskilte og fordrukne sergent Valnikov og den 30-årige fraskilte og hårdhuede kvindelige betjent Natalie. For Valnikov er Natalie sidste chance for ikke at gå helt i hundene. Natalies forhold til Valnikov begynder i foragt, glider over i medlidenhed for at ende i kærlighed. Filmens kidnapping-historie, der næsten løser sig selv, er kun et akkompagnement til kærlighedshistorien. Filmen er højst ujævn, og det er vanskeligt hele tiden at holde interessen vedlige for de to mennesker, som Robert Foxworth og Paula Prentiss har en tilbøjelighed til at overmarkere i henholdsvis smægtende og kynisk retning, men den rummer også klare og fine øjeblikke. (The Black Marble – USA 1980).

I.M.

BLACK JACK

Instruktør: KENNETH LOACH

»Black Jack« er Kenneth Loachs første film siden »Family Life« fra 1972, og det er første gang, han forlader den socialrealistiske nutidsskildring til fordel for den eventyrlige kostumefilm. Titelpersonen er en franskmænd, der i 1750 undslipper galgen, og som med to halvvoksne børn kommer ud for en del spændende hændelser. Loach solidariserer sig naturligvis med de sociale outsiders, men filmens holdning til de herskende klasser er ikke grelt propagandistisk. Loach har heldigt søgt mod en afdratisering af tidens kontraster, og har anlagt en moderne, tolerant synsvinkel på alle filmens personer. Det gør filmen interessant og sympatisk, men svækker måske dens elementære spænding en smule. Den historiske realisme er imidlertid konsekvent og overbevisende gennemført. Vi føler os virkelig flyttet tilbage til det 18. århundredes England, og der spilles meget troværdigt. Især er filmens to gammelkloge børn meget indtagende. (Black Jack – England 1979).

I.M.



Scene fra »Black Jack«

BYENS SKRAPPESTE SVINDLER

Instruktør: GEORGES LAUTNER

Denne svindlerkomedies primære funktion er at demonstrere, at den 48-årige Jean-Paul Belmondo stadig er i fineste fysiske form. Han hopper og springer og falder, og iført jaket og rødprykkede underbukser hænger han i armene under en helikopter over Venedigs kanaler. Imponerende, men langt fra nok til at redde en film, som allerede på manuskriptstadiet må have været et håbløst rod. Det er noget med, at den charmerende storsvindler Belmondo (hjerneløst kvinden kvinder falder pladask for ham) vikles ind i hemmelige agents jagt på en mikrofilm, men historien er ganske usammenhængende og pointeløs. Og komikken består eksem-

pelvis i, at Belmondo sparker fjendtlighedsindede mandspersoner i skridtet, hvorefter de vrælende tumler omkring. At man har eftersynkroniseret filmen på engelsk, bliver i den sammenhæng kun til et mindre irritationsmoment. (Le guignolo – Frankrig/Italien 1980). E.I.

CHARLIE CHAN VENDER TILBAGE

Instruktør: CLIVE DONNER

Earl Derr Biggers præsenterede første gang sin berømte kinesiske mesterdetektiv i 1925 med romanen »The House Without a Key« og skrev frem til sin død i 1933 i alt 6 bøger om Charlie Chan. Allerede i 1926 kom den første filmatisering med George Kuwa som Chan, efterfulgt i 1928 af endnu en stumfilm med Kamiyama Sojin. I 1929 kom den første tonefilm, hvor den engelske skuespiller E. L. Park spillede Chan. I 1931 startede Fox en serie-produktion med den svensk-amerikanske skuespiller Warner Oland, der nåede at spille Chan 16 gange. Efter hans død i 1938 overtog Sidney Toler rollen i 22 film, og da han døde i 1947, trådte Roland Winters til i yderligere 6 film, inden serien blev standset i 1949.

Bortset fra en halvtimes TV-serie i sæsonen 1957-58, hvor J. Carrol Naish var Chan i 39 afsnit, har man siden da ikke rigtig hørt noget til den listige kineser. Men i disse tider, hvor nostalgien florerer overalt, kan det ikke undre, at man har fundet ham frem igen og givet rollen til den udmærkede Peter Ustinov. Imidlertid har man valgt travestisens satiriske, men svært håndterlige form, og er sluppet rigtig dårligt fra det. Faktisk kan jeg ikke finde et eneste forsonende moment i dette makværk, der forveksler morsskab med fjoller, og det må betegnes som ren prostitution for samtlige medvirkende (oh, Angie dog!) i denne rodebunke af idioti. Hvis man ikke kan finde noget bedre at bruge ham til, er Chan bedst tjent med at få lov at hvile i fred. (Charlie Chan and the Curse of the Dragon Queen – USA 1981). AS.

GUDDOMMELIG SKØR

Instruktør: MICHAEL RITCHIE

Bette Midler har uden tvivl været det mest usædvanlige fænomen i 70'ernes amerikanske showbusiness, og det er godt, at hun nu er blevet bevaret for eftertiden *live* i denne reportage, som Michael Ritchie, godt assisteret af fotografen William Fraker, har lavet om hendes optræden i Pasadena Civic Auditorium med et begejstret og lydhørt publikum. Filmen er optaget over fire dage, men fremstår, velkomponeret, som en koncert, der viser alle sider af hendes særprægede og vulkanagtige talent. Vi får hende som stand-up comedian, grov, vulgær, udfordrende, men også afvæbnende vittig og selvironisk, vi får hende som sangerinde i diverse stilarter og i production numbers, assisteret af sin backing group The Harlettes, der er en perfekt afspjæling af hende. Hun kommer

bedre til sin ret på det store lærred end i de TV-shows, vi har set med hende, og vi bliver heller ikke snydt for det insinuerende og sjofle, som TV bortcensurerer. Det er også befriende, at Ritchie har forsat de back stage-indblik, som ellers er efterhånden stereotype indslag i film af denne type. (Divine Madness – USA 1980). I.M.

Bette Midler i »Guddommelig skør«



Goldie Hawn i »Gæt hvem der ligger under sengen«

GÆT HVEM DER LIGGER UNDER SENGEN

Instruktør: JAY SANDRICH

Der lurar farer såvel på begynderens usikkerhed som på den erfarnes professionelle rutine. Sidstnævnte repræsenteres her af manuskriptforfatteren Neil Simon, der efterhånden begynder at ligne de kvikke replikkers svar på Bjørn Wiinblad, samt af Goldie Hawn, hvis specielle blanding af sødmefuld uskyld, komisk konfusion og lokkende pikanteri ligeledes er ved at få et noget

mekanisk præg. Skægge vitser og skælmske smil som færdigpakkeprodukter fra altid leveringsdygtige samlebånd! Førstnævnte, altså usikkerheden, repræsenteres af den spillefilmdebuterende Jay Sandrich, som qua TV-instruktør (»Skum«) har godt greb om den isolerede situationskomik, men sværere ved at få filmen til at hænge sammen i et glidende forløb. Resultatet er en traditionel trekant- og forvekslingskomedie, nu og da grinagtig, men ujævnt slingrende – og mindst morsom, når eks-skærmtrølden Chevy Chase får lov at udstille sin osende selvglæde. (Seems Like Old Times – USA 1980). E.I.

IH, DU STORE KINESER!

Instruktør: PIERS HAGGARD

Peter Sellers havde fortjent at tage afsked med os i »Velkommen, Mr. Chance«, men han nåede desværre inden sin død i juli sidste år at indspille »Ih, du store kineser«, som man helst bør glemme, hvilket næppe heller bliver svært. Den hægter sig på Sellers' særlige evne for at gå ud og ind af flere roller i den samme film, og ideen med at lade ham spille den orientalske giftblander og mesterforbryder, dr. Fu Manchu, og den ekscentriske, pensionerede Scotland Yard-detektiv, Nayland Smith, er ikke så tosset. Men udførelsen er blevet mat, mekanisk, uinspireret og umorsom. Piers Haggard, der endte som instruktør af filmen efter at først Richard Quine og siden John Avildsen havde været på tale, har fortalt historien, som er inspireret af Sax Rohmers romaner om dr. Fu, der begyndte at udkomme i 1913, uden opfindsomhed og uden at vise spor glæde eller entusiasme ved at lave en adventure-comedy. (The Fiendish Plot of Dr. Fu Manchu – USA 1980). I.M.

INTET NYT FRA VESTFRONTEN

Instruktør: DELBERT MANN

Det er svært at få øje på nogen indlysende grund til at genfilmatisere Erich Maria Remarques skyttegravroman om 1. verdenskrig, og Delbert Manns version fordunkler da heller ikke mindet om Lewis Milestones fra 1930. Den nye film er præget af respektfuld loyalitet over for det litterære forlæg, og dens problem er netop, at den ikke i tilstrækkelig grad har foretaget en filmdramaturgisk stramning og begrænsning af stoffet, men udpræget virker som genfortalt litteratur. Det gør den omstændelig og sindig i tempoet, og mens man nok kan sympatisere med dens søbre og velmenende holdning, bliver man lidt træt af dens stive, insisterende og let troskyldige alvor. Richard Thomas er udmærket som fortælleren Paul Baumer, og kampscenernes blodige absurditet er ganske virkningsfuldt skildret, men alt i alt er filmen påfaldende altmodisch, mere et udtryk for god vilje end for kunstnerisk temperament. (All Quiet on the Western Front – USA 1979). E.I.

KLÆDT PÅ TIL MORD

Instruktør: BRIAN DE PALMA

På en københavnsk husmur kunne man for nogen tid siden læse følgende originale stykke graffiti: *I don't know what I want, but I know how to get it*. Det samme kan siges om Brian De Palma, der med udpekuleret snedighed og stor professionel sikkerhed laver smarte, blanke og fornærmeligt tåbelige gysere. At kalde ham Hitchcock-inspireret er en hån mod den afdøde filmmester, og trods tyveriet af visse handlingselementer forholdet »Klædt på til mord« sig til »Psycho« som en plasticblomst til en rose. I filmens optakt kan mandlige tilskuere i det mindste fryde sig over kameraets kælen for Angie Dickinsons frapperende sensualisme, men da De Palma siden ligesom i »Carrie« griber til det billigste af alle tricks, at lade den dramatiske sluteffekt være en drøm, har filmen definitivt afsløret sig som det, den er: blankpoleret tomhed, besnærende bluff, æstetiseret voldsglæde. (Dressed to Kill – USA 1980).

E.I.

han lader sig overbevise af kærligheden om at han er et rigtigt menneske. I Alan Arkins spil er der lidenskab i portrætteringen af Simon, og der er meget underspillet vid, lige som Brickman ofte med god effekt bruger understatement i sin udlevering af tosserierne. Rigtig sammenhængende er filmen ikke. De gode ideer og de sprudlende replikker fuser sommetider ud. Men sympatisk er filmen. (Simon – USA 1980).

P.C.



Richard Dreyfuss, Amy Irving i »Konkurrencen«

KONKURRENCEN

Instruktør: JOEL OLIANSKY

Det mest bemærkelsesværdige ved denne film er, at Richard Dreyfuss og Amy Irving har lært sig en del af de vanskelige fingersætninger til klaverkoncerter af Beethoven og Prokofiev, således at kameraet kan vise dem i fuld aktion ved klavererne uden de traditionelle snydeklipe mellem musicerende hænder og skuespillerens henførte ansigt. Det imponerer på samme måde som Robert De Niro's vægtforøgelse i »Raging Bull«, og igen spørger man sig selv, om filmen egentlig er alt det besvær værd. »Konkurrencen« er et dygtigt instrueret og ganske hæmningsløst stykke romantisk kitsch om viljen til at vinde den vigtige klaverkonkurrence kontra den form for sød musik, som kan opstå, når mennesker mødes. Kærligheden sejrer naturligvis, men man har svært ved at glæde sig over denne happy end, for den mandlige hovedperson er i Dreyfuss' udgave så usympatisk en egoist og den kvindelige i Irvings så kælen en honningkrukke, at ens hjerte ikke just hamrer hurtigt for deres unge lykke. Filmen er fyldt med mindst lige så mange unoder som noder, men selve dens hæmningsløshed – der ikke er ubegavet – gør den temmelig underholdende, og i en siderolle som musiklærerinde med spændte lidenskaber bag et isafkølet ydre er Lee Remick som sædvanligt god. (The Competition – USA 1980).

E.I.

LANDSBYTØSEN

Instruktør: JACQUES DOILLON

I et åndeligt slægtskab med Berri og Truffaut søger den 36-årige Jacques Doillon ind i barnets verden og fortæller i »Landsbytøsen« en bittersød anekdote om to børn, der isolerer sig fra omverdenen og for en kort tid finder den tryghed, de aldrig har kendt

hjemme. Miljøet er en landsbyafkrog i Sydfrankrig og typerne plumpe og følelsesafstumpede bønder uden lighed med det pittoreske galleri, som folkekomedierne gerne stiller til skue for turisterne. I Doillons kammerispil er der ingen effekter, kun et vagtsomt kamera, der følger den 12-årige pige og den 17-årige dreng, mens de etablerer et ægteskabeligt ritual på loftet – indtil myndighederne finder dem og gør en ende på harmonien. Trods alvoren spiller filmen underfundigt på tilskuerens traditionelle frygt for, at drengen gør »noget« ved pigen, og dermed trækker Doillon en moralsk parallel mellem publikum og filmens voksne. Derudover har »Landsbytøsen« ingen krydderier i handlingens ydre forløb. Med sin koncentrerede form og stille rytme er filmen lavet med stor selvtillid, og hvor undseligheden kan true med at neutralisere budskabet, bærer spillet og Doillons holdning igennem. (La drolese – Frankrig 1979).

M.B.

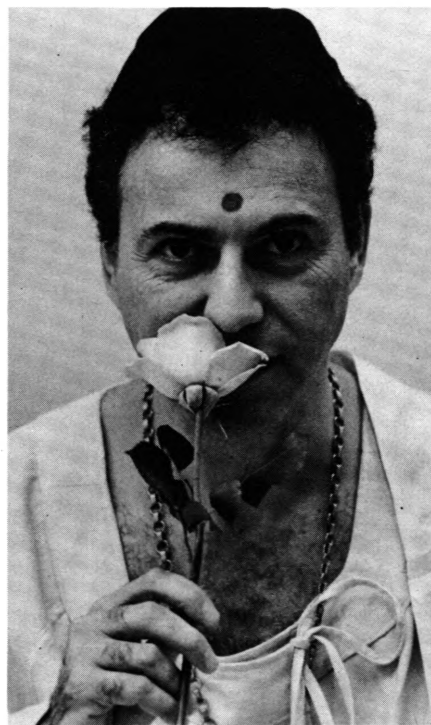
LILI MARLEEN

Instruktør: R. W. FASSBINDER

Fassbinder har flere gange gjort opmærksom på sin beundring for Douglas Sirk, hvad der har fået nogle til at tro, at Sirk er en af filmkunstens store. Det er han ikke, men han lavede i slutningen af fyrrerne og begyndelsen af halvtredserne en række typiske Hollywood-melodramaer med en tæft, som mange kan misunde ham. Ikke mindst Fassbinder – hvis tungt germanske talent slet ikke harmonerer med filmtypen – og som derfor heller ikke kan fortælle en historie som »Lili Marleen« på rimelig vis. Beretningen om det lille nul af en sangerinde, der bliver verdensberømt for sin version af den kønt sentimentale sang, som filmen har fået titel efter, svarer nemlig helt og fuldt til den definition, som Jørgen Oldenburg i Kos. 119 gav på melodramaet: »... en film, som ved at skildre sympatiske mennesker i en række kritiske og følelsesladede konflikter tilstræber et maximum af følelse såvel i filmen som hos tilskueren«. Men Fassbinders film om sangen og sangerinden, der bliver en del af Det tredje Riges propagandamaskine uden at kunne overskue konsekvenserne før det er for sent, er fortalt uden følelse for andet end det vulgære (hvorfor Hanna Schygulla såmænd passer udmærket i den sammenhæng), hvad der er i grel modstrid med hele historiens konstruktion. (Lili Marleen – Vesttyskland 1980).

P.C.

Hanna Schygulla i »Lili Marleen«



Alan Arkin i »Simon«

KOM NED PÅ JORDEN, SIMON

Instruktør: MARSHALL BRICKMAN

Woody Allens manuskriptforfatter (»Mig og fremtiden«, »Annie Hall« og »Manhattan«) fremstår med sin debutfilm som en meget sympatisk instruktør, der endnu har meget at lære. Udgangspunktet for filmens historie er, at fem forskere på et institut for avancerede ideer udtænker den idé, at de vil narre offentligheden med en meddelelse om et besøg fra en fremmed klode. De finder en utilpasset professor, som de hjernevasker til at tro på, at han ikke er af denne verden. Siden vælger han at gå sine egne veje indtil

McVICAR... FARLIG – OG PÅ FRI FOD

Instruktør: TOM CLEGG

Umiddelbart forud for premieren på »McVicar« var McVicar i København for at lave lidt PR for filmen, der efter hans selvbiografi fortæller om hans forbryderkarriere. Den rigtige McVicar var langt fra glad for filmen. Skildringen af forholdene i fængslet var han rimeligt tilfreds med, men ellers... Og sådan er filmen faktisk i Tom Cleggs lidet atmosfæremættede film. Roger Daltrey er ganske god som McVicar i det fysiske spil, men noget indblik i, hvad der i øvrigt rører sig i denne langtidsfange evner Daltrey ikke at give os indblik i, og filmen ligner derfor dusinvis af andre fængselsfilm med skrappe fanger, der gør oprør mod autoriteterne. Selve flugten fra fængslet er utroværdigt fortalt, og McVicar's efterfølgende kortvarige samliv med konen og barnet indtil han stikkes er ikke meget bedre. (McVicar – England 1980). P.C.

MASSAKREN I NATTOGET

Instruktør: ROGER SPOTTISWOODE

Endnu én af tidens talrige multimordsgyser i det grundigt tyndsejlede kølvand efter John Carpenters »Maskernes nat«. Opskriften ligger fast: en person udsættes for en reel eller indbildt forurettelse og bliver deraf så vild og gal, at han en årrække senere vender formummet tilbage for at hævne sig blodigt. Genren er både primitiv og perverteret i sin hyppige sammenkædning af pirrende sex med brutal vold, men denne film hører i det mindste til de mere professionelle produkter og er ganske effektiv i sin udnyttelse af et udflugtstogs kupeer og korridorer som skueplads for morderens bestialske bedrifter, ligesom slutningen er rimeligt nervepirrende. I hovedrollen demonstrerer Jamie Lee Curtis igen sin formidable evne til at overleve galninge og gespensters uvenlige tilnærmelser, og gamle Ben Johnson bliver som togkonduktør morderens banemand. (Terror Train – Canada 1979). E.I.

MUMIENS FORBANDELSE

Instruktør: MIKE NEWELL

Efter en lidet kendt roman af Bram Stoker fortælles en ganske ordinær og ikke så lidt fjollet film om en arkæolog (Charlton Heston), der i Egypten finder en hidtil urørt grav, der rummer de jordiske rester af en ond dronning. Han besættes af den trolddom, som »den navnløse« repræsenterer og som forårsager adskillige mystiske dødsfald. Til slut dør også arkæologen. Mike Newell fortæller primitivt med buldrende effekter og saboterer frejdigt ethvert tilløb til psykologiske gys, og det hele er ganske forudsigteligt. (The Awakening – England 1980). P.C.

NI TIL FEM

Instruktør: COLIN HIGGINS

Filmen begynder som en omend ikke videre subtil, så dog livlig og ganske grinagtig satire over kontortilværelsens kønsbestemte magtstrukturer: en målbevidst agerende Jane Fonda, en dynamisk Lily Tomlin og en sødt smilende og slet ikke talentløs Dolly Parton gør som tre undertrykte kontordamer oprør mod deres mandschauvinistiske stud af en chef. Så langt rummer historien en stimulerende genkendelighed for enhver med kontorerfaringer, men så løber den løbsk i en forpustet farce med forbyttede lig og hidsig bilkørsel, indtil Sterling Hayden til slut dukker op som en deus ex machina og redder den situation, som de tre piger alligevel ikke selv magtede at håndtere. Som en opfordring til kvindefrigørelse og ligestilling er »Ni til fem« således ikke overvældende konsekvent, og i det hele taget er dens »progressive« holdning af begrænset rækkevidde – den fortæller, at kontorfolk arbejder mere effektivt og profitabelt, hvis man giver dem flex-tid og muntre kulører på arbejdspladsen, og den gør sig altså i grunden til talsmand for en slags repressiv tolerance. Som komedie viser den (ligesom »Pigen, der vidste for meget«), at Colin Higgins er en ferm håndværker, der har svært ved at sortere de anstrengte indfald fra de vittige. (Nine to Five – USA 1980). E.I.



Dolly Parton, Jane Fonda, Lily Tomlin i »Ni til fem«

NU ER DET MIN TUR

Instruktør: CLAUDIA WEILL

Filmen holder ikke, hvad titlen lover, hverken direkte eller indirekte. Den lever ikke op til de store løfter, som Claudia Weill gav med sin varme og sympatiske debutfilm »Girlfriends«, og den lever især slet ikke op til historiens løfter om at skildre en fri kvinde, for hvem friheden også er retten til at vælge et »gammeldags« parforhold i stedet for det »frigjort« løse samlivsforhold, hun i filmens start sværger til, da hun lever sammen med en frisindet arkitekt, der efterhånd-

den trættes af hendes usikkerhed i forholdet. Filmen vil gerne være en moderne sophisticated komedie, men allerede på manuskriptplanet er den for ringe i figurtegningen, og hverken Claudia Weills iscenesættelse eller Jill Clayburghs ofte af manerer tyngede spil når længere end til løst skitserede konturer af de mennesker, filmen foregiver at ville skildre med indforstået viden og tolerance. Helheden er udflydende selvom enkelte scener er ganske rare at overvære. (It's My Turn – USA 1980). P.C.



Jill Clayburgh i »Nu er det min tur«

PIGEN FRA HAVET

Instruktør: CLAUD WEEKE

Det er principielt prisværdigt, at den francofile Claus Weeke forsøger at introducere det gådefuldt og flertydigt uforklarlige i dansk films ellers så rationelle og artigt realistiske univers. Men den pointeløse anekdote (en historie kan man dårligt kalde den) om Kurt Ravns traumatiske erindringer om mødet med en mystisk pige på Skagen er kun blevet til en næringsfattig filmisk flad fisk – også efter den omredigering, som distributøren Henrik Sandberg gennemtvang efter filmens forhastede urpremiere på sidste års Cannes-festival. Scener er barmhjertigt fjernet, nye er ubarmhjertigt kommet til, og den oprindelige ubegribelige slutning er erstattet af en anden ubegribelig, men denne redningsindsats får blot filmen til at minde om en overvægtig person, som har været på slankekur: det pynter, men fjerner ikke medfødte deformiteter. Trods forventeligt smukke Skagen-billeder af Dirk Brühl og behjertede indsatser af blandt andre Lea Brøgger og Dick Kaysø forbliver filmen en tom mystifikation, usikker i sin blanding af folkløst realisme og postuleret symbolik/metafysik og desuden skæmmet af stive replikker og stereotyp personskildring. Der kan være noget sympatisk, næsten rørende, over filmens blankøjede romantiske naivitet, men som selvhøjtidelig spøgelseshistorie er den kun til at spøge med. I »Pigen fra havet« er der faktisk mindre mellem himmel og jord. (Danmark 1980). E.I.

REKRUT BENJAMIN

Instruktør: HOWARD ZIEFF

Skønt Howard Zieff et par gange har vist et ganske veloplagt talent for den stilfærdigt ironiske farce (først og fremmest den rare »Hollywood Cowboy«, mindre sikkert i »House Calls«), er der ikke meget personligt i »Rekrut Benjamin«. Det skyldes først og fremmest manuskriptet, der gerne vil fortælle tre historier – først prologen, der skildrer Judy Benjamins velstående jødiske miljø, siden den fnisende farceagtige midterdel, der ikke adskiller sig meget fra forgangne tiders danske »Soldaterkammerater«, og endelig slutningen, der gerne vil være romantisk komedie. Prologen er det bedste i filmen, der som helhed kun er sporadisk morsom. Dels fordi det altså ikke lykkes at forene de tre historier til en helhed, dels fordi Goldie Hawn, trods sit uomtvistelige talent, som så mange skuespillere vælger at holde sig til sikre og gennemprøvede effekter og derfor ender i lutter maner. Der er skæge øjeblikke i filmen, ikke mindst på grund af Eileen Brennans tilstedeværelse som skrap kaptajn, men mindeværdig er filmen ikke. (Private Benjamin – USA 1980).

P.C.

SEJE BØFFER OG HÅRDE BANANER

Instruktør: BUDDY VAN HORN

Fra »Bankekød til slemme drenge« til »Seje bøffer og hårde bananer«, eller fra »Every Which Way But Loose« (1978) til »Any Which Way You Can«. Endnu engang bringes vi i selskab med dette aparte persongalleri: Eastwoods hårdtslående Philo Beddoe, Geoffrey Lewis' bror, Ruth Gordons ekscentrisk overspillede Ma, Sondra Lockes tuttede country singer og naturligvis den spøjse orangutang Clyde. Ud over politiet, den groteske fjoliede rockerbande »The Black Widows« og den obligatoriske stærke udfordrer til den ligeså obligatoriske afsluttende nævekamp inddrages denne gang tillige skumle mafiabagmænd blandt fjenderne. Men ellers er alt repetition af det foregående opus, selv om det hele er blevet gearet endnu nogle grader ud, endnu »bigger than life« og endnu mere vulgært. Der er tilsyneladende ingen grænser for platheder og idiotiske påfund. Filmen er idiosynkratisk menneskefjendsk og anarkistisk, og den er dum og bizar og meget, meget dårlig. Og jeg nød hvert sekund! (Any Which Way You Can – USA 1980).

A.S.

SUPER 8 MANSE

Instruktør: BRIAN DE PALMA

I vinteren 1977-78 var Brian de Palma ansat på Sarah Lawrence College i Bronxville, lidt uden for New York City, for at undervise i film. Han valgte at lære fra sig ved at lade studenterne indspille en film, men det skulle ikke være en af de sædvanlige eksperimenterende *student films*. Derimod en lavt budgetteret film på professionelle vilkår.

Brian De Palma er selv krediteret som producent, manuskriptforfatter og instruktør, og har oplyst, at kun ca. 1/20 af filmen er instrueret af studenterne. De Palma sørgede også for at få professionelle skuespillere med, og det er kun i statistroller, at de studerende medvirker. Det er et prisværdigt forsøg på at bygge bro mellem den akademiske verden og den professionelle filmverden, men resultatet må siges at være lidt fattigt. I De Palmas produktion fører filmen tanken tilbage til »Greetings«. Lidt i »Skum«-stil handler den om en ung mands frigørelsesforsøg fra en skrupforvirret familie. Denne fortælling er omkranset af en cinéma-véritéagtig reportage om Kirk Douglas, der som »The Maestro« underviser studenterne i »Star Therapy« og som bryder ind i hovedhandlingen. Som praktisk filmundervisning har filmen utvivlsomt haft værdi for de medvirkende, men for os andre fremstår den som en meget anstrengt studentikos vittighed, der bestyrker indtrykket af Brian De Palma som en af øjeblikkets stærkt overvurderede filminstruktører. (Home Movies – USA 1979).

I.M.

TERRORPATRULJEN

Instruktør: BRUCE MALMUTH

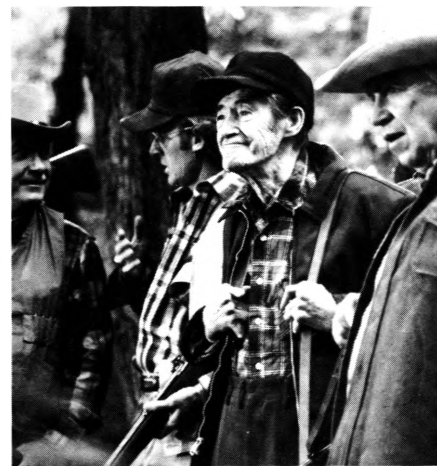
Filmen handler om, hvorledes to New York-betjente (Sylvester Stallone og Billy Dee Williams), der er sat på specialtjeneste i et anti-terroristkorps, er med til at fange den tyskfødte, internationale terrorist-star Wulfgar, som har flyttet sine teltpele fra Europa til Manhattan. Som sådan ligner den en lille rutine-TV-film, men af og til fornemmer man, at den har haft visse ambitioner. Terroristen har således lånt træk fra virkelighedens Carlos, og Stallones betjent er blevet udstyret med et skydekompleks. I Vietnam har han haft 52 døde på samvittigheden, men det var jo krig. Som betjent er han ikke meget for at bruge revolveren, men det lærer han. Thi filmens forenklede budskab er, at vold skal bekæmpes med vold. Om terroristers og anti-terroristers psyke fortæller den imidlertid intet. (Nighthawks – USA 1981).

I.M.

VARULVE

Instruktør: JOE DANTE

I de gode, gamle dage forvandlede folk sig kun til varulve, når fuldmånen skinnede. Her i vor mere avancerede nutid kan de gøre det når som helst, men man kan dog stadig tage livet af dem ved at plaffe dem ned med en sølvkugle. Det er nyttigt at vide, for min sandten om der ikke midt i *sunny California* gemmer sig en veritabel koloni af varulve, anbragt på en slags terapicenter af en læge, der forsøger at lære dem at tilpasse sig de moderne tider – f.eks. ved at flænse i køer i stedet for i mennesker, når de om natten er blevet til stortandede og behårede bæster, som tuder fælt ude i skoven. Disse neo-lykantropiske udfoldelser kan naturligvis ikke tages det mindste alvorligt, og inderst inde gør filmen det heller ikke selv, men den er fortalt med god genrefølelse og eksplosiv intensitet i de dramatiske højdepunk-



Scene fra »Varulve«

ter, som bl.a. byder på imponerende special effects i nærbillederne af en mands groteske transfiguration til varulv. Altsammen så tåbeligt, som den slags nu engang er, men effektivt kulørt underholdning med et forso-

rent blink i øjet. (The Howling – USA 1981).

E.I.

VIL DU ELSKE MIN PIGE?

Instruktør: BERTRAND BLIER

Bertrand Blier, der jævnligt forveksles med sin far, den kendte komiker Bernard Blier, har i 70'erne lavet en række personlige komedier (jf. artiklen i KOSMORAMA nr. 136, side 278, der kan suppleres med den sort-absurde farce »Buffet Froid«, 1979, efter eget manus). Med »Préparez vos mouchoirs« (1978), der for øvrigt allerede blev vist i København under den franske filmuge i 1979 med titlen »Frem med lommetørklæderne«, fik han en international succes og sågar en Oscar. Det drejer sig om, at Gérard Depardieu er gift med en smuk pige, som imidlertid er ved at sygne hen i stum livslede, måske fordi ægtemanden i sin tilsyneladende omsorg i virkeligheden er mest optaget af sig selv. Så det er måske ikke så uegennyttigt, som det kunne synes, når han generøst overlader hende til en tilfældig mand, Patrick Dewaere, i håb om at en elsker vil kunne give hende livsappetitten tilbage. Pigen får det dog ikke bedre, til gengæld bliver mændene fine venner. Omsider, under et lejrskoleophold, møder hun dog den, der som prinsen kan vække hende af hendes depressive tornerosesøvn: en 13-års dreng, en mandlig Lolita, så at sige, der i filmens mirakuløse hovedscene forfører og besvangrer hende. Filmen fortæller sin historie med raffineret komik, nænsom i persontegningen og indtagende i sit gallske vid (omend der er nogle lidt anstrengte handlingsforviklinger mod slutningen). Og i den kvindelige hovedrolle ses den underskønne canadier Carole Laure, der begyndte sin karriere i fem af Gilles Carles film (af hvilke »La tête de Normande St-Onge« har været vist af Filmmuseet i september 1976). Hun sammenfatter poesi og sensualitet med så ubesværet ynde, at man ønsker, man var 13 år igen. (Préparez vos mouchoirs – Frankrig 1978).

P.S.

