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 medfølende 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 exellence* 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.

I løbet 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 bevidstheds strøm 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 nødigt 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 liver 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.

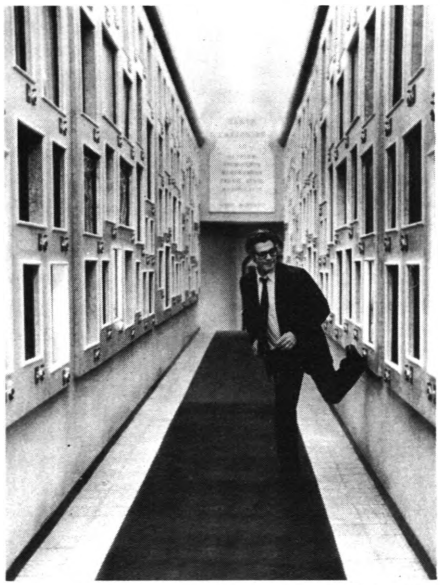
Hans seneste konfuse og generøse billed- og indfaldssamling, »Kvindebyen«, er ikke blandt dem, der belønner hans modstræbende fans mest overvældende eller stimulerende. Men selv om man her kan finde masser af stof til irritation over skødesløsheden og den vidtløftige selvoptagethed, så er der også her 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 kvindeverdener (bl.a. et hotel, hvor der afholdes en kvindekongres) 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 befippelse. 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 gådefuldt cirkus, hvorfra han til sidst søger væk, higende mod sin personlige yndlingsudgave af »das Ewig-Weibliche« i form af en kæmpestor 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 citta' 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. **Instrass:** 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 (Feminister), 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 sværvægtere 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 memoirer. 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 boksere. Lysten til at spille la Motta har været rent artistisk bestemt: »Jeg var interesseret 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 blåtryk. Snarere bør den virke som en dør, blokeret men på klem ind til et mystisk rum. Lokkende 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 synder 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 selvforagt, som kun momentane sejrsøjeblikke 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 indsigt levendegjort som her. Se blot Jake i ringen som han spankulerer forslået og triumferende bort fra modstandernes vrag. 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. Selvforagten 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 Nietzschesk, 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 gennemtrængt 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 Waterfront«: 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 boksers 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 lydsiden 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 Vicky, 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 efterkrigsårenes 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, Élie Cohn. **Stunt-instr:** Jim Nickerson. **Manus:** Paul Schrader, Mardik Martin. **Efter:** Jake La Mottas 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 Trirogoff, 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 Ratcliff«, 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 udenfor 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 (Juveler), Bob Aaron (1. fængselsvagt), Glenn Leigh Marshall (2. fængselsvagt), Martin Scorsese (Scenearbejder), Floyd Anderson (Jimmy Reeves), Harold Valan (Dommer), Gene Lebell (Kampleder), Victor Magnotta (Soldat), Johnny Barnes (»Sugar« Ray Robinson), John Thomas (Træner), Kenny Davis (Dommer), Paul Carmello (Kampleder), Jimmy Lennon (Kampleder), Bobby Rings (Dommer), Kevin Mahon (Tony Janiro), Martin Denkin (Dommer), Shay Duffin (Kampleder), Eddie Mustafa Muhammad (Billy Fox), »Sweet« Dick Whittington (Kampleder), Jack Lotz (Dommer), Kevin Breslin (Balladamager), Louis Raftin (Marcel Cerdan), Fran Shain (Kampleder), 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 (Kampleder), Vern De Paul (Dauthuilles træner), Chuck Hassett (Dommer), Ken Richards (Journalist ved telefonboks), Peter Fain (Dauthuilles sekundant), Count Billy Varga (Kampleder), Harvey Perry (Dommer), Ted Husing (TV-speaker). **Længde:** 128 min. **Udl:** 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 havde 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 forfatteres 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 tilsynekomst. 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 Renés påståede katolske baggrund og troende tilværelse bliver noget postuleret og dårligt brugt i fortællingens løb, og dette undergraves nok yderligere af, at Gérard Dépardieu 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 hjernespind. 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 fantastisk 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 udadvendt, og efter »Providence«, som jeg fandt selvoptaget og hysterisk og krukket, 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. **Instrass:** Florence Malraux, Jean Leon. **Manus:** Jean Gruault. **Foto:** Sacha Vierny. **Kamera:** Philippe Brun. **Farve:** Eastman (?). **Klip:** Albert Jurgenson. **Ark:** Jacques Saulnier. **Kost:** Catherine Leterrier. **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 Laudenbach (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 Mauclair, 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 spærrer 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 forsvarers 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 fortælleelementer 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 skolepigeforelskelse, 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.

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 imødekommende 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 død skildres nærmest som et uheld, et uhyggeligt sammentræf af misforståelser og mangel på kommunikationsevne. Mest bizart og uhyggeligt er mordet på skraldemandskollegaen. 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 idolet 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 lommefilosofiske 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 (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 visualitet 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

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 Larner. **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 Carruthers), Sissy Spacek (Holly), Warren Oates (Faderen), Ramon Bieri (Cato), Gary Littlejohn (Sherif), Alan Vint (Vice-sherif), 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 dobbeltmoralske 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 paralleltløbende handlinger har begge deres udspring i det dobbeltmoralske 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 jævnbyrdigt 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 prostitutions-fabrik, 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 vanskeligt 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 grinagtige skildring af det énaftens-bekendtskab, Louise har med en universitetsmand, nok tænkt som en påvisning af generelle kontaktproblemer 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

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

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 (Sædelighedspoliti), Ysanne Churchman, Bill Boazman (Dommere), 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 Cheatle, 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 verwahrlostes 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, hviket kunne forklare hans bestandigt manglende stillingtagen. Undertiden fortæller han den samme historie om sin

Britta Pohland (th) i »Hungerår«

rolle i modstanden mod nazisterne, der bestod i halvhjertet uddeling af flyveblade. Til Ursulas fortvivlelse førte faderens handlinger 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 særdeles 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 algiersk 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 Rifbjergske detaljesensibilitet og i Jörg Jeshels velafbalancerede, sorthvide 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 Krigar. **Musik:** Johannes Schmölling. **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 Roderick 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 pressemeddelelsen, og det hele er set før indtil bevidstløshed. En stenrig og charmerende gentlemantyv og en pensionsfähig, træt lakonisk politiinspektør leger kispus med hinanden omkring et diamantkup med en dejlig dame som den mystiske brik i spillet. Undervejs gives handlingen nogle velberegnede 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 raffinementer, 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 kissemisserier, som af og til giver anledning til et 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-manudstråling 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 skælmsk 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.

Don Siegel instruerer Burt Reynolds

Filmen er således en skuffelse i Siegelsammenhæng, 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. **Instrass:** 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 Littler (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 Wambaughs femte roman fortsætter det samarbejde mellem forfatteren og Harold Becker, der indledtes med »Løgmarken«. Som sædvanlig befinder vi os inden for Los Angeles-politiets rækker, men i forhold til sin roman har Wambaugh renset 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 hårdhudede 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 franskmand, 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 outsidere, men filmens holdning til de herskende klasser er ikke grelt propagandistisk. Loach har heldigt søgt mod en afdramatisering 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-rige Jean-Paul Belmondo stadig er i fineste fysiske form. Han hopper og springer og falder, og iført jaket og rødprikkede underbukser hænger han i armene under en helikopter over Venedigs kanaler. Imponerende, men langtfra 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 kvidrende kvinder falder pladask for ham) vikles ind i hemmelige agenters jagt på en mikrofilm, men historien er ganske usammenhængende og pointeløs. Og komikken består eksem-