

Kosmorama



dobbelnummer

155 - 156

filmtidsskrift

27. årg.

december '81

kr. 34.00

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Roman Polanski - Steven Spielberg - Karel Reisz
Andrej Tarkovski - Jacob Holdt
Peter Hyams - Søren Kragh-Jacobsen
John Boorman

Kosmorama

155-156 – 27. årg. december '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. Enkeltnummer 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.

171
Close up

175
Musik

175
Breve

176
Den onde cirkel
Peter Schepelern

186
Amerikanske billeder
Søren Birkvad

188
Den franske løjtnants kvinde
Jan Kornum Larsen

190
Reisz om filmen
Keith Keller

191
Jagten på nostalgien
Peter Schepelern

194
Sheriffen fra Jupiter
Kaare Schmidt

195
Møde med Peter Hyams
Kaare Schmidt

196
Bøger

202
Korsbæks matadorer
Ul S. Jørgensen

215 Filmene
Vandringsmanden
Gummi Tarzan
Nålens øje
Mel Brooks' skøre verdenshistorie
Skrald
De fire årstider
Sovjetiske filmdage
Historien om Kim Skov
Ulvetid
Langturschauffør
This is Elvis

226
Kort sagt

Forsiden: Scene fra Steven Spielbergs »Jagten på den forsvundne skat«
Bagsiden: Scene fra Nils Malmros' »Kundskabens træ«



Jubilæumsgave til Filmmuseet

Nordisk Films Kompagni fejrede den 6. november 75 års jubilæum som verdens ældste eksisterende filmselskab. Forud for jubilæet havde Nordisk sørget for en gennemgribende restaurering af selskabets scene 2 fra 1909, der blev testamenteret til Filmmuseet. Ved samme lejlighed fik museet foræret en model af scene 2 lavet af Karin Hjort Suby. På billedet øverst modtager direktør Ib Monty, Filmmuseet, modellen af direktør Ove Sevel (t.v.) mens modelmageren Karin Hjort Suby ser til. Til venstre Karin Hjort Suby foran Scene 2.

Abonnements-fornyelse og ny pris

Med dette nummer udløber abonnenternes abonnement på »Kosmorama«. For at undgå afbrydelse i leveringen af bladet bedes De benytte vedlagte girokort til indbetaling af nyt abonnement. Desværre kan vi ikke helt undgå en prisforhøjelse, og »Kosmorama« koster i abonnement for 1982 100 kr. (løssalgsprisen bliver 19,00 kr. pr. nummer) for 6 numre portofrit tilsendt. De kan også vælge at kombinere abonnementet med et medlemskab af Filmmuseet. I så fald er prisen 125,00 kr. Begge former for abonnement kan tegnes i filmmuseets ekspedition eller ved at indsende pengene i check eller på giro nr. 6 04 67 38.

Close up

Møde med John Boorman

Ebbe Iversen i samtale med skaberen af »Excalibur«

Selv om han har instrueret en del af sine film i USA, tager man ved et møde med John Boorman ikke fejl af hans nationale tilhørsforhold. Han er en britisk gentleman i begrebets traditionelle betydning, en høflig og civiliseret herre, klarhjernet og imødekomende uden ligefrem at boble over af hjertevarm jovialitet. Han ligner ikke en mand, der har instrueret så barske film som »Point Blank«, »Duel i Stillehavet« og »Udflugt med døden« – eller for den sags skyld hans seneste film »Excalibur«, der også rummer gedigne doser af drabelig dramatik.

Men »Excalibur« skal ikke ses som en ridderfilm i gængs forstand, og den skal ikke ses primært for handlingens skyld, understreger John Boorman i en samtale med Kosmorama. Han siger:

»Jeg er klar over, at nogle mennesker finder »Excalibur« problematisk, og det hænger nok sammen med, at den er en ny type film, hvor historien ikke er det vigtigste, men selve strukturen. Filmen er symfonisk opbygget, og det er folk ikke vant til. For mig er den derimod et gammelt projekt, og jeg har kæmpet i årevis for at komme til at lave den. Lige siden barneårene har jeg elsket Arthur-historierne og det fantastiske billede af sværdet i stenen, og da jeg som voksen begyndte at studere emnet mere seriøst, bl.a. via Jung, opdagede jeg, at det er et udtømmeligt tema med mange lag og aspekter«.

»Egentlig handler »Excalibur« primært om kong Arthurs død – og dernæst om, hvad der leder frem til hans død og forsvinden. Denne beretning er baseret på en hel cyklus af myter, og jeg har forsøgt at være trofast mod deres ånd. Filmen er ikke historisk – det er ikke interessant i denne sammenhæng, om Arthur rent faktisk har levet eller ej – og heller ikke politisk, men handler om myter og dermed om det underbevidste. En myte er en model af verden og handler om både fortiden og fremtiden, og myter er

magtfulde, fordi de har så mange lag. Arthurs historie er ethvert menneskes historie – den drejer sig om at få et ansvar, så at sige om en karriere og dens pris. Og denne pris kan f.eks. være tabet af kærligheden«.

»Eller myten kan være en model af universets opståen, menneskets erobringer og voldelige natur, forsøget på at skabe orden og rationalitet – og det deraf følgende tab af harmoni med universet, tab af uskyld. Arthur bygger en mægtig civilisation, som så er ved at bryde sammen, ligesom vores egen i dag. For hvor meget mennesket end stræber mod orden, bliver det voldelige element dog tilbage i dets natur. Alligevel kan man ikke

gå tilbage i udviklingen, og derfor er jeg fascineret af den moderne videnskab. Måske vil menneskets forbindelse med naturen engang i fremtiden blive genetableret af videnskaben«.

»Jeg var meget inspireret af Jung, da jeg lavede filmen. Det ses f.eks. i, at Merlin taler til folk gennem deres drømme, og ikke mindst i det meget stærke billede af sværdet, som kommer op fra søen. Ser man søen som billede på underbevidstheden, repræsenterer det opdukkende sværd noget meget magtfuldt, men også noget meget farligt. Magt er jo altid farlig«.

Kosmorama: »Disse myter har også inspi-



John Boorman demonstrerer for den kommende kong Arthur (Nigel Terry), hvordan sværdet i stenen-scenen skal spilles. Nederst Nigel Terry i scenen fra filmen »Excalibur«.



reret en række af Deres tidligere film?»

»Ja, afgjort, og ikke mindst »Udflugt med døden« om bymændene, der vender tilbage til naturen, hvor de søger at finde noget tabt – og finder noget meget farligt. Et af mine tilbagevendende temaer er menneskets forhold til naturen. Der er også en Merlin-figur i »Zardoz«, som ligeledes handler om en spirituel søgen, og selv i »Point Blank« er hovedpersonen i virkeligheden ikke på jagt efter penge, men på en spirituel jagt efter sin egen identitet. Som instruktør søger jeg selv efter en tabt magi, og folk elsker magi – elsker eksempelvis at se Superman flyve og elsker i det hele taget at se mennesker, som sprænger deres rammer«.

»At være instruktør er at være en slags opdagelsesrejsende i det underbevidste, at opdage noget nyt også om sig selv. Og at se film er som at drømme og samtidig selv vide,

at man drømmer. Gode film tager os med ind i en verden, der ligner vores egen og dog er anderledes. Film er det modsatte af fotografi – en film skal bevæge sig bagom og hinsides det, som et fotografi viser. Man begynder på en ny film med en vision, men under arbejdet tager filmen i nogen grad magten fra én og antager sin selvstændige eksistens. Det spændende ved at lave film er, at der opstår et lille samfund eller en stamme, en gruppe mennesker adskilt fra alle andre med egen teknologi, egen økonomi etc. En sådan situation kan vi mennesker godt lide at befinde os i. At lave film er en gruppe-aktivitet, og det er på én gang inspirerende og frustrerende. Men det gør intet, om man under optagelserne opdager nye ting og til en vis grad forlader sin oprindelige vision».

John Boorman siger, at »Excalibur« nok er en film om fortiden, men også om fremtiden – ligesom »Stjernekrigen«, der er inspireret af nogle af de samme myter. I øvrigt havde også Steven Spielberg planer om at lave en Arthur-film, men opgav dem høfligt igen, da han hørte om John Boormans projekt. Selv ville Boorman gerne have lavet beretningen om kong Arthur allerede efter »Den sidste løve« i 1969, men dengang foreslog man ham i stedet at filmatisere »Ringenes herre«. Boorman var ikke uinteressert, eftersom han så hobitten Frodo som en slags ung Arthur, og han havde endda en samtale med Tolkien, der var meget lettet over at høre, at Boorman ville lave »Ringenes herre« som en spillefilm og ikke som tegnefilm. Men sådan kom det altså ikke til at gå.

På spørgsmålet, om der ikke spores Kurosawa-inspiration i »Excalibur«s visuelle stil, svarer John Boorman, at han ikke havde set »Kagemusha«, da han lavede filmen. Men til gengæld er han meget begejstret for »Blodets trone«, og det er korrekt, alt han har ladet sig inspirere af denne tidligere Kurosawa-films fantastiske billeder af heste, rustninger, skov og tåge.

Kosmorama: »Nogle mener, at »Point Blank« fra 1967 stadig står som Deres bedste film, og at »Eksorcisten II« er det stik modsatte. Er De enig?»

»Point Blank« er måske min mest afrundede, komplette film, men i øvrigt ser jeg aldrig mine egne film, hvis jeg kan undgå det. Dog kan jeg godt forestille mig, at »Excalibur« blandt mine film indtil nu er en slags krone på værket – i hvert tilfælde var den den sværeste at få lavet. »Eksorcisten II« var for mig at se også en film om en åndelig udvikling, og jeg syntes på forhånd, at temaet var fascinerende. Jeg mener stadig, at filmen rummer nogle af de visuelt bedste scener, som jeg overhovedet har lavet, men jeg vil ikke bortforklare, at filmen var en fiasko, for det er der ingen tvivl om».

»I det hele taget har jeg aldrig lavet film, som er blevet totalt accepteret af kritikerne. Jeg forsøger at komme forbi dem, at nå ud til publikum alligevel, og så håber jeg bare, at det ikke lykkes kritikerne at stoppe mig totalt. En film som »Excalibur« må man ikke se med rationelle øjne, man skal lade sig opsluge af den».

Kosmorama: »Er De i dag en britisk eller en amerikansk filmskaber?»

»Jeg er stadig britisk, og jeg tilbringer egentlig ikke megen tid i USA, men mest i London og Irland. Læg mærke til, at mine amerikanske film ikke handler om den amerikanske hverdag. Her har jeg det nok ligesom Hitchcock, hvis britiske film var meget præcise og realistiske, mens hans amerikanske blev mere abstrakte og anvendte horror som en flugt fra realiteterne. Jeg vil med mine film gerne være med til at genopdage, hvad vi har mistet – det magiske element i tilværelsen«.

Glauber Rocha (1938-81)

Glauber Rochas tragisk tidlige død sætter punktum for en filmkarriere, som på grund af reaktionær politisk undertrykkelse aldrig fik lov til at udfolde sig i fri skaberkraft – på nær i den korte periode i 60'erne, hvor den brasilianske cinema nåede bevægelse nød godt af en vis international bevågenhed. Det skyldtes ikke mindst Rochas indsats som bevægelsens hovedskikkelse, og »Antonio-das-Mortes« vil især – med sin sprudlende folkloristiske stil og sin betagende og pågående patos – blive stående som et af den politiske filmkunst hovedværker.

A.S.

International filmuge i Mannheim

Børge Trolle rapporterer fra filmfestivalen i Mannheim, der i år fejrede 30 års jubilæum med for mange film

Den internationale filmuge i Mannheim kunne i år fejre sit 30 års jubilæum, og man kan uden overdrivelse sige, at Mannheim har været stedet, hvor der var lejlighed til at følge de opdukkende unge filmtalenter. Ikke så sært derfor, at Mannheim er blevet fulgt med stor interesse også fra udlandet. Under tegnede, som i år overværede stævnet for 24. gang, og som i de sidste ca. 25 år har overværet ret mange internationale filmfestivaler, kan tale med om dette. Nu hvor jeg kun magter at tage et par udenlandske arrangementer pr. år, står Mannheim stadig på listen.

Men – jeg kunne i år ikke lade være med at spekulere lidt over, hvorvidt Mannheim ikke er på vej til at overspille sine kort?

For mange film kan resultere i, at selv den mest ihærdige cineast kører træt og måske ikke holder ud til enden overfor visse film, som virkelig fortjener opmærksomhed.

Dette var f.eks. tilfældet med den grusiske (georgiske) dokumentarfilm Tskhaidse »Hyrdene fra Tushetia«. For det første blev

den vist i konkurrenceserien kl. 9,30 og desuden varede den 206 minutter. Salen var på det nærmeste tom, da den sluttede. Og jeg skal villigt indrømme, at den var for lang. Om det nu er fordi jeg efterhånden har fået en vis »næse« for grusiernes måde at lave film på, skal jeg lade være usagt, men jeg var altså blandt dem, der »stod distancen«, og jeg fortrød det ikke. Her fik man virkelig et indtryk af hvorledes disse bjerghyrder lever, faktisk temmelig uberørt af den moderne udvikling. Filmen har klart lighedspunkter med Mikhail Kalatozovs »Svanetias Salt« (1930) og formår ligesom denne at indfange den atmosfære, som hersker i dette fjerne land, og de – formodentlig tvangsindlagte – ideologisk betonedede indslag bliver – på samme måde som hos Kalatozov – gjort til bagateller af filmen selv!

Åbningsprogrammet kaldte de store forventninger frem. Efter en lille ironisk tegnefilm fra Canada så vi først schweitzeren Erich Langjähns ironiske iagttagelser af dronning Elizabeths statsbesøg forrige år, hvor også schweitzerne kastede sig ud i alt det pompøse karnevalshalløj, som hører med til sådanne begivenheder: »Made in Switzerland«. Og derpå den polske »Monumentet«, som skildrede afsløringen af det nyrejsende monument i Gdansk over ofrene for politimasakren i 1969-70. Og slutteligt filmugens formodentlig mest særprægede film, ungaren Domokos Moldováns »Ønsker og håb«. Handlingen forekommer ikke bare en smule banal men også ret umulig, filmen var ingen af delene.

Kort refereret er handlingen følgende: En 67-årig ungarsk kvinde med klumpfod, som ejer et mindre hus med en stump have (det kan man godt i Ungarn), ønsker at gifte sig og få to sønner, som kan arve huset og haven. Nogle sigøjnere kommer i kontakt med hende, foranstalter nogle ritualer, som skal helbrede hendes fod og foranstalter et nærmest orgiastisk »bryllup«, hvor hun iføres brudekjole. De lader sig bevæbte af hende og lokker også lidt penge fra hende, en ret besked sum, men alligevel. Da virkningerne udebliver, stævner hun dem, men da retssagen kommer for, afråder hun sine krav, for i mellemtiden har hun fået en logerende med to halvvoksne sønner, som ordner huset og haven for hende, mens hun sidder og nyder det i en stol ude i haven.

Anklageren kræver sigøjnerne dømt for afpresning, men forsvareren siger, at hvis en læge havde fortalt hende, at hendes fod var uhelbredelig og en gynækolog at hun ikke mere kunne få børn, ville hun have nægtet at tro på dem, følt sig snydt og bedraget, mens sigøjnerne havde givet hende håb, et håb, som ganske vist gik i opfyldelse på en anden måde. Skal man tage håbet fra menneskene, ligegyldigt hvor primitive og naive de er? (Under retssagen afsløres det, at hun er analfabet). Retten slutter sagen med blot at give sigøjnerne en reprimande.

Handlingen bygger på et virkeligt forekommende tilfælde, og det er for det meste de implicerede i denne sag som »spiller sig selv. Og det er lykkedes for instruktøren at få dem til at spille helt overbevisende.

Direkte kunne handlingen kun have ud-



Ku Klux Klan i skøn forbrødring med amerikanske nazister i scene fra »Resurgence: The Movement for Equality Versus the Ku Klux Klan«.

En scene fra den moderne ungarske version af »Narcissus og Psyke«.



spillet sig i Ungarn, men kender vi ikke til nogle delvise paralleller andetsteds fra? Kløge Mænd, djævluddrivere o.l.? Her blev man faktisk konfronteret med ungarsk film fra en helt ny side.

Men man skal være forsigtig med at brænde alt sit krudt af i starten. Som helhed formåede dette års Mannheim-stævne ikke at leve op til åbningsprogrammets forventninger.

Men naturligvis var der lyspunkter. Hovedtemaet i mange af filmene var fremmedarbejderproblemer, set fra såvel værtslandets som hjemlandets side, dertil raceproblemer og ungdomsproblemer, alle aktuelle temaer.

Fra Frankrig kom Mahmoud Zemmouris »Tag 10.000 og forsvind«. Titlen er helt dækkende, det er franskmændenes forsøg på at

blive fremmedarbejderne kvit. Fra Australien »Wrong Side of the Road«, som skildrer, hvorledes de hvide ser på landets oprindelige indbyggere og hvordan disse prøver at finde frem til deres identitet. Den engelske film »Cross and Passion« skildrer ganske effektivt situationen i den nordirske »provins« (koloni?) Ulster, og den ligeledes engelske »Burning an Illusion« de farvedes situation i England. Fra USA kom Pamela Yates og Tom Sigels »Resurgence: The Movement for Equality Versus the Ku Klux Klan«, som var en rystende afsløring af den gamle KKKs alliance med den amerikanske nazibevægelse, og Nick Broomfield og Joan Churchill »Soldier Girls« afslører klart, hvordan man i The US Army søger at eksercere al individualitet og personlighed ud af soldaterne, også de kvindelige. Men man

kunne nu godt lide at vide, hvad der egentlig havde fået disse piger til at melde sig til hæren.

Men det var ikke bare den vestlige verden, som kom til at stå for skud. Lozinskis polske film »Hvordan lever man?« udspiller sig i en polsk ferielejr for ægtepar, og det afsløres tydeligt, hvordan man tidligere bevidst og systematisk »organiserede« alting fra oven. Her fik man virkelig en forståelse for, hvorfor den polske befolkning nu rebellerer imod dette system. Så tog ungarerne det fra en mere gemytlig side. Josef Magyars film »Vi stolte ungare« var særdeles sarkastisk og selvironisk. Ungarerne synes mere interesseret i fodbold end i deres historiske fortid.

Et lidt mere barsk indhold fandt man i to film fra USA: dels i Connie Fields »The Life and Times of Rosie the Riverter«, som skildrer hvorledes kvinderne i krigstiden kom ind på fabrikkerne og udførte mændenes arbejde, for så efter krigsafslutningen påny at blive sendt hjem til kødgryderne, og man får interviews med nogle af dem senere. Endelig var der Howard Petricks »The Case of the Legless Veteran«, som handler om sagen James Kutcher, som siden 1938 havde været medlem af Socialist Workers Party, blev indkaldt og gjorde felttoget i Afrika, invasionen af Sicilien og Syditalien med, men som i slaget om San Pietro nord for Rom, et af 2. Verdenskrigs blodigste slag, hvor de allierede kørte fast (og for øvrigt et militærstrategisk fejlgreb af dimensioner) fik begge ben skudt af. Efter hjemkomsten og rekreationen, og med to kunstige ben, fik han et job i veteranadministrationen, men under McCarthy-hetzen blev han i 1948 fyret på grund af sit fortsatte medlemskab af SWP. Men han gik til kamp for sine rettigheder, og blev her støttet af en række liberale organisationer, af Norman Mailer, James T. Farrell og præsident Roosevelts enke Eleanor Roosevelt samt Harold Russell, veteranen uden hænder, som vi kender fra filmen »De bedste år«. Filmen er sammenklippet af tidligere News Reel shots, reportager og senere interviews. Dens filmiske kvaliteter ligger på det jævne, men som debatindlæg er den interessant.

Fra Forbundsrepublikken fortjener to film at nævnes. Dels Kamick og Richters »Ein Tag und Eine Nacht«, som viser hvorledes Forbundsværnet søger at gøre propaganda for sig selv blandt skolebørn ved at lade dem kravle rundt i tanks og lege med våben - det samme som vi oplevede herhjemme under de nyligt afsluttede NATO-øvelser - samt de demonstrationer, som blev organiseret imod dette krigscirkus. Børnene morer sig, men nogle forsøger dog at rejse kontroversielle spørgsmål. Men naturligvis er de ikke i stand til at formulere deres skepsis med den tilstrækkelige prægning og bliver tromlet ned af de militære talsmænds flom af fraser. Den anden er Jeanine Meerapfels »Im lande meiner Eltern«, som skildrer nazisternes fremfærd overfor jøderne set med et barns øjne. Heller ikke den noget filmisk mesterværk, men en film som maner til eftertanke.

Blandt spillefilmene markerede Gábor Bódys moderne version af »Narcissus og Psyke« sig klart som en af de interessante-

ste, mens den jugoslaviske »Hvem vil synge efter dette« (instr: Slobodan Sijan), en lidt burlesk komedie om en bustur til Beograd, hvor man netop ankommer den dag, da tyskerne terrorbomber byen, var ganske underholdende men i grunden ligegyldig. Det samme kan siges om Jiri Menzels »Kortklippet«, som foregår kort tid før udbruddet af 1. Verdenskrig. Velspillet, et interessant tidsbillede, men samtidig et tragisk bevis på, hvorledes de tjekkiske filmfolk nu er gået i »indre emigration« ved at søge tilflugt i fortiden.

Dette er af pladshensyn blevet til en temmelig summarisk opremsning, men også for at give plads til en mere generel vurdering. Filmugen viste nemlig med beklagelig tydelighed, at den gamle »Documentary-tradition«, skabt af Grierson, Paul Rotha og Theodor Christensen er noget nær gået tabt. Man filmer løs, lader folk snakke løs, mens arbejdet ved klippebordet med at samle det til en koncentreret *dokumentation* mere eller mindre er gået fløjten. Her er det nok TVs indflydelse, som har gjort sig gældende, og vel at mærke den *dårlige* TV-indflydelse. De »nye filmlande« behersker i alt for ringe grad deres *værktøj*!

Nu vil en filmfestivals kvalitet naturligvis altid afhænge af *filmene*! Men vel også i nogen grad af *udvælgelsen*! Naturligvis kan det synes spændende at se en film fra Sri Lanka, men her bør visse kvalitetskrav dog komme ind i billedet. Og når det danske tilbud: »Supertanker« blev afvist, så må det undre noget, for nok er Danmark ikke noget »ungt filmland«, men filmen ville dog passe fint ind i Filmugens temakreds. Ganske vist fik vi set Chr. Bråd Thomsens »Den man elsker« (tirsdag kl. 9.30, hvor de fleste deltagere enten sov sødt efter gårsdagens aftenreception eller højst var ved morgenmaden), men den er kommet derned gennem CBTs mere private kontakter til Forbundsrepublikken.

Filmugen kom til at slutte med en skandale. Ganske vist ikke en filmisk men en politisk. På lørdagsprogrammet stod en film fra Hochschule für Film und Fernsehen: »Der lange Atem«, som ifølge oplysningerne var en sammenstilling af, hvad de vesttyske politikere igennem årene har sagt om Atlantpagten, NATO, oprustningen osv. Den skulle vises samtidig med den store fredsdemonstration i Bonn, som samlede ca. en halv million mennesker. Men fredag aften indløb der et telegram, hvor producenten trak sin film tilbage, fordi man var blevet truet med et sagsanlæg, da visse personer ville føle sig »beleidigt« (forulempet). Og sådant kan i BRD føre til store erstatningskrav. Visse vesttyske politikere ville altså føle sig »forulempet« ved at blive konfronteret med deres tidligere udtalelser!

Om filmens kvaliteter kan jeg i sagens natur ikke udtale mig, da den altså ikke blev vist. Men de vesttyske pressionsmuligheder bør vel ikke udstrække sig til Danmark, så det burde være rimeligt, at såvel DRs kulturafdeling som SFC udbød sig et gennemsynseksemplar. En opfordring er tilgået de to institutioner.

Børge Trolle

En producer med gode antenner

David Puttnam fortæller om gode film, der laves næsten ved en tilfældighed

Navnet David Puttnam er på det nærmeste blevet synonymt med en ny vitalitet og originalitet i den britiske filmkunst, der ellers så sørgeligt længe har sovet tornerose-søvn. Han er producenten, der giver nye, talentfulde instruktører en chance, og både Michael Apted, Alan Parker, Ridley Scott og Adrian Lyne fik deres debutfilm produceret af David Puttnam. Det samme gælder senest Hug Hudsom, hvis »Viljen til sejr« (anmeldt i Kos. 153) for alvor har gjort omverdenen opmærksom på, at en renaissance synes på vej i engelsk film.

Selv er David Puttnam imidlertid mere beskedent. I en samtale med Kosmorama siger han:

»Det vil være endnu fire-fem år, inden vi får denne renaissance. Vi har endnu ingen struktur i den britiske filmindustri, og uden en sådan grundstruktur er en kunstnerisk genfødsel ikke mulig. De gode britiske film, der er lavet indtil nu - og det gælder også »Viljen til sejr« - er tilfældigheder, så at sige en slags uheld!«

»Problemet er, at vi hidtil har været helt domineret af USA på filmområdet, og at der ingen britisk selvtillid findes i dag på dette felt. Den selvtillid må genskabes, ikke kun i England, men i Europa i det hele taget. Vi må lære, at amerikanske stjerner ikke er nødvendige for at lave en god film, og vi må indse, at film skal have stærke nationale og psykologiske rødder i deres hjemland for at rumme kvalitet og universel appel. Om disse rødder er der eller ej, kan publikum udmærket lugte. Internationale coproduktioner bliver næsten altid kvalitative fiaskoer, som sænker publikums forventninger til nye film katastrofalt, hvilket så igen sænker filmenes niveau. Det er på tide, at vi genudforsker filmens væsen og mening. Vi lider under en amerikansk kulturimperialisme, som vi ikke kan bebrejde amerikanerne, men kun og selv. Amerikanerne sidder også i Europa på finanserne og på filmdistributionen, og det benytter vi europæere os så af. Selv vil jeg da også hellere have mine film distribueret af amerikanere end af europæere, for så ved jeg, at det bliver gjort mere effektivt. Hele denne selvforstærkende situation må vi tage op til nyvurdering, inden vi for alvor kan tale om en kunstnerisk renaissance.«

David Puttnam er født i London i 1941 og havde en succesrig karriere inden for reklamebranchen, inden han for 12 år siden gik ind i filmverdenen, i første omgang sammen med Sandy Lieberson i VPS/Goodtimes Production Company. Inden han i 1975 og 1976 satte Alan Parker og Ridley Scott i gang med



David Puttnam

henholdsvis »Bugsy Malone« og »Duellanterne«, havde han produceret film som Jacques Demys »The Pied Piper« i 1970, Michael Apteds debutfilm »Stardust« i 1972 samt Ken Russells »Mahler« og »Lisztomania« i 1973 og 1974. Om sin særlige evne til at sætte nye talenter i gang med en karriere siger han:

»Jeg opfinder ikke nye filmtalenter, for det kan man ikke. Men jeg har nogle gode antenner, et godt radarsystem, for det drejer sig om at holde øje med talenterne - ikke primært at finde de rigtige skuespillere til en film, men at finde den rigtige manuskriptforfatter, den rigtige instruktør og så fremdeles. Det gælder om at kombinere de rigtige mennesker med det rigtige emne - at finde folk, som har en personlig passion for det pågældende emne. Eksempelvis havde Alan Parker en meget ulykkelig barndom og slap af med alle sine frustrationer fra den ved at lave »Bugsy Malone«. Talent kan ikke købes, det skal findes, og dette er producentens job, en slags konstruktivt bondefangeri. Som producent vil jeg ikke bare være en art bankmand, som underskriver checks, jeg vil være en aktiv medskabere. Det betyder ikke, at jeg blander mig i instruktørens arbejde under optagelserne, for det ville helt sikkert resultere i dårlige film. Men det betyder, at jeg ikke ville kunne arbejde sammen med instruktører som f.eks. John Schlesinger, der ikke har brug for en medskabere som mig, og som ville bede mig gå ad helvede til.«

David Puttnam er i dag centralt placeret i

den britiske filmverden. Han er formand for producenterne og instruktørernes afdeling af The Advisory Board to The National Film Development Fund, og han er medlem af The British Government's Interim Action Committee, det regeringsudpegede Cinema Films Council, The American Academy of Motion Picture Arts and Sciences, bestyrelsen for The British Academy of Film and Television Arts samt bestyrelsen for The National Film School. Alligevel bliver han stadig mindet om sin fortid i reklamebranchen af folk, som drillende påpeger, at også Alan Parker, Ridley Scott og Hugh Hudson kom fra denne branche, men hertil siger David Puttnam:

»Det er kun en tilfældighed. I sin tid fik de unge instruktører deres træning og uddannelse ved at lave dokumentarfilm, siden fik de den ved at lave TV, og i dag får de den ved at lave reklamefilm. Det er simpelt hen et spørgsmål om, hvor man har mulighed for at lære håndværket, at indlede sin karriere, og denne mulighed har ændret sig fra generation til generation af instruktører. Men man kan måske sige, at reklame-baggrunden giver os en fælles nyttig viden om kommunikation – vi har lært, at har man et budskab, så gælder det om at kunne finde de mennesker, som budskabet er beregnet for. At dette ikke behøver at betyde forenklinger, har vi forhåbentlig bevist med »Viljen til sejr«, der rummer mange lag og aspekter i sin skildring af de subtile nuancer i det historiske klassesystem«.

Ebbe Iversen

Musik

Nicolas Barbano

Neil Diamond: The Jazz Singer (EMI 7C 062-86266)

Lad mig til at begynde med slå helt fast, at dette *intet* har at gøre med musikken fra Jolson-filmen, men at alle numrene er Neil Diamond's (og enkelte co-composer's) egne kompositioner, på nær to jødiske sange, »Adon Olom« og »Kol Nidre«, der for resten virker lidt malplacerede, specielt i betragtning af, at man ikke har medtaget så meget som et sekund af Leonard Rosenman's underlægningsmusik, og pladen altså er beregnet på pop-markedet.

Pladen lægger ud med den simple, medrivende indvandrer-sang »America«, og fortsætter med at arbejde sig igennem hele Neil

Diamond's repertoire, fra de lidt kedelige standard-popsange, frem til de smukke, stemningsfulde kærlighedserklæringer, der sammen med Neil Diamond, Lucie Arnaz og specielt Laurence Olivier's smukke samspil opbygger filmens overraskende fine personskildringer (et sted på pladen forsøger Diamond sig som filmkomponist med et tema skrevet til Sir Olivier's gamle jøde; det har ikke ret meget at gøre med den følelse af smerte, Olivier har lagt i rollen. Hvad har Rosenman's musik gjort?). Specielt sange som »Love on the Rocks«, »Summerlove« og »Hello Again« taler helt utvetydigt om Neil Diamond's geni som sangskriver, men jeg er stadig væk ikke helt sikker på, om en del af hans sange ikke ville klare sig bedre med en kvindelig sanger, eventuelt helt uden vokal, som vi oplevede det i »Jonathan Livingston Seagull«s mange smukke instrumentalnumre. Selv om filmens helhjertede udnyttelse af sangen »Love on the Rocks« næsten overbeviste mig om det modsatte!

James Horner: Battle Beyond the Stars (Rhino Records RNSP 300)

I betragtning af, at »Battle Beyond the Stars« er Roger Corman's første spillefilm på et højt budget, kunne man have forventet sig noget bedre end det her! OK, det er da sympatisk, at Corman's filmselskab, New World Productions, ud over Lucas Films er det eneste sted, hvor unge would-be-film makers kan uddanne sig, ikke ved at studere, læse og gå til foredrag, men ved at blive smidt direkte ind i en filmproduktion med et enkelt velment råd: Svøm eller synk!

Men Corman burde alligevel have professionel stolthed nok til ikke at sende strandvaskere i distribution, hvis det kan undgås. For filmmusik er et af de elementer, der kan udskiftes i klippebordet, hvis det er nødvendigt. Det er også helt tydeligt, når man ser »Battle Beyond the Stars«, at Corman har gjort, hvad han kunne for at drukne musikken under laserkanonernes brølen og eksplosionernes drøn, men det er stadig væk ikke nok. Et helt nyt score ville have været ideelt – og at udgive en LP er i hvert fald helt ude i det blå. Hvorfor er Horner's musik nu så dårlig? Det er den egentlig heller ikke! Den virker fint i filmen. Men pointen er, at den udover en endeløs række af rytmer (di-di-dam! di-di-di-dam! di-di-di-dam! etc.) og to simple temaer gentaget ud i det uendelige, er det groveste plagiat jeg nogen sinde har oplevet! Begyndelsen er en næsten præcis kopi af Jerry Goldsmith's reinkarnations-tema fra »Patton«, og derefter, næsten konstant, er det Goldsmith's musik fra »Star Trek – the Motion Picture«, specielt nummeret »Klingon Battle«, der reinkarnerer! Og der er ikke blot tale om, at de to musikstykker *minder* om hinanden. Tyveriet er så groft, at selv et par hjælpeløse forsøg på at camouflere det (som f.eks. at den sidste tone i et tema er ændret) kun frembringer latter. Horner kalkerer selv Goldsmith's instrumentation!! En venlig anmelder har kaldt det for »in-jokes«, men lad os for alt i verden håbe, at de ikke går hen og bliver »in«! Grinet kunne meget hurtigt gå hen og blive noget anstrengt!

Breve

Om »Kniven i hjertet«

Filmanmeldere ved faktisk sjældent, hvad de taler om, når de taler om film – og alligevel udtaler de sig med en utrolig autoritet.

Som nu f.eks. Michael Blædel i »Kosmorama« nr. 154. Han mener i anmeldelsen af »Kniven i hjertet«, at denne film er bedre end mine foregående, fordi den skulle være lavet for et større budget end disse. Der tager han fejl. Filmen er levet for 1.3 millioner kr., og med de prisstigninger, der også hærger filmbranchen, svarer det nøje til, hvad mine foregående spillefilm har kostet. Hvis han sammenligner med årets øvrige danske filmbudgetter, vil han se, at afstanden til de fleste andre danske spillefilm er forholds-mæssigt den samme: jeg laver fortsat film der koster mellem 1 og 2 millioner kroner *mindre* end andre danske spillefilm – og er tilsvarende bedre. Kvalitet har intet med penge at gøre, men en hel del med talent og professionalisme.

Tilsvarende spørger Michael Blædel i sin anmeldelse forundret, hvorfor jeg ikke har »valgt« at realisere manuskriptet som et TV-spil. Det er et absurd spørgsmål, fordi »Kniven i hjertet« i hele sin visuelle stil faktisk er en biograffilm, men hvis vi nu forudsatte, at den lige så godt kunne have gjort sig som TV-spil – hvad jeg altså ikke mener – så er Blædels spørgsmål ikke mindre absurd: danske filmkunstnere »vælger« ikke selv, om de vil arbejde for TV eller film, og personligt har jeg på grund af min holdning til mediet været blacklistet fra TV de sidste 7 år og vil formentlig være det, så længe Bj. Lense Møller er chef for TV-teatret. Det synes jeg på den ene side er ærgerligt, fordi TV-mediet jo er et spændende medie at arbejde for, men på den anden side er jeg ganske godt tilfreds med, at også TV ønsker at markere – på deres måde – at det, jeg står for i dansk film ligger uendelig fjernt fra det kvalitetsniveau, som TV-teatret opfatter som sit.

Men Michael Blædel er uheldig uvidende, hvis han tror, danske filmkunstnere kan vælge frit, hvor de vil lægge deres arbejde. Der bliver til stadighed valgt for os.

Christian Braad Thomsen

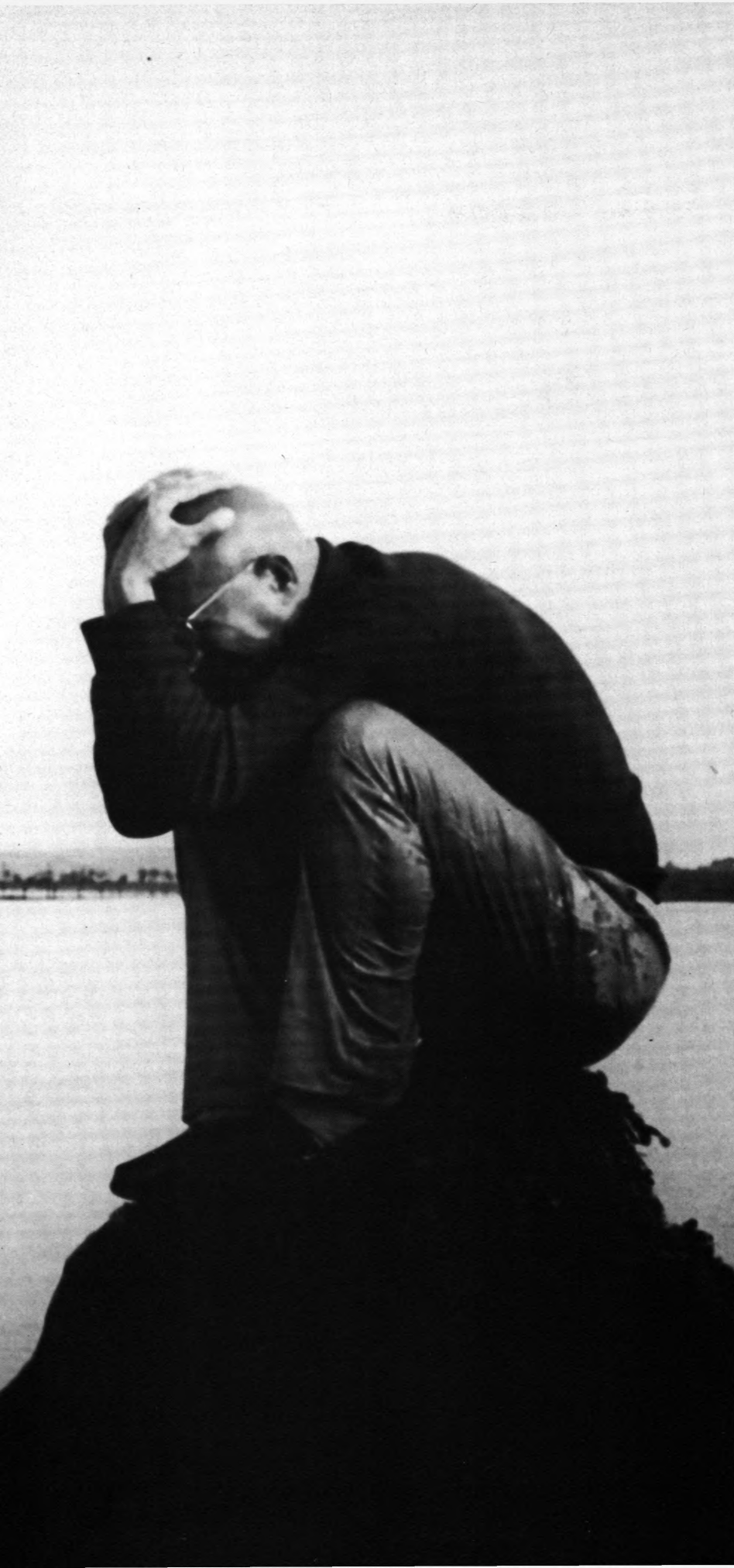
Peter Schepelern



Den onde cirkel

Roman Polanskis værk i retrospektiv





Roman Polanskis første betydelige film er et kort eventyr om to mænd, der stiger op af havet, bærende på et stort klædeskab, som de så går gennem verden med; da de imidlertid overalt kun møder afvisning, fjendtlighed og vold, vender de sluttelig tilbage til havet, de kom fra.

I dette svendestykke, »To mænd og et skab« (Dwaj ludzie z szafa) - som Polanski lavede i 1958, endnu mens han gik på film-skolen i Lodz - finder man flere af de motiver, der bliver gennemgående i hans produktion. Som pessimistisk spådom om hans egen kunstneriske karriere har den dog vist sig ubegrundet. De værker, Polanski gennem en snes år er kommet slæbende med, hentet op fra inspirationens lunefulde urhav, er blevet mødt med ret så megen forståelse og entusiasme og står centralt både i den kritiske litteratur og i publikums bevidsthed.

Hans karriere begyndte med teaterroller allerede i drengene, og i 1953-60 - da han gik på filmskolen - havde han roller i 11 polske film, deriblandt Wajdas »En generation«, »Lotna« og »De uskyldige troldmænd«. I sin filmskoletid instruerede han fem kortfilm - foruden »To mænd og et skab« også diplomfilmen »Gdy spadaja z nieba anioly« (dvs. Når englene falder fra himlen) om en gammel toilet-kone, der drømmer om sin ungdom. Efter et par novellefilm, af hvilke »Le Gros et le Maigre« blev produceret i Frankrig, fik han i 1962 som 29-årig¹ mulighed for at lave sin første spillefilm. »Kniven i vandet« (Nóż w wodzie) placerede ham med ét slag blandt de vigtigste i den bølge af moderne instruktører, der manifesterede sig så originalt i mange lande i 60'ernes begyndelse: Skolimowski, Makavejev, Forman, Rocha, Guerra, Straub, Kluge, Oshima, Casavetes, Bellocchio, Bertoluccio og andre. Polanski er blandt de forholdsvis få af de lovende unge, der stadig uformindsket præger den aktuelle filmsituation.

Nu hvor hans produktion omfatter en håndfuld kortfilm og ti spillefilm, der har fået kritisk behandling i seks bøger² og et par hundrede artikler, er han på vej til at blive en moderne klassiker, hvilket passer meget godt med, at han på det seneste - under sit Københavns-besøg i forbindelse med premieren på »Tess« - har annonceret, at han overvejer at holde op med at lave film.

Det fremhæves ofte, at hans film er meget forskellige - ligesom Picassos malerier er det³, er hans egen irriterede kommentar. For selv om hans film behandler forskelligartede sujetter, forholder sig til vekslende genrer og er lavet i flere forskellige lande, har det aldrig været vanskeligt for auteur-kritikere at øjne sammenhænge og gennemgående motiver i Polanskis værk.

Hovedingredienserne er elementer fra det absurde teater og dets forudsætninger, fra horror-genren og den gotiske roman, fra psykiatrien og den freudianske drømmetydning, og fra hele det fantasmagoriskes store overdrev af okkultisme, morbiditet og dæmoni.

I »To mænd og et skab« og de senere kortfilm er der tale om rent symbolske universer, der giver Polanski mulighed for at boltre sig

i fantastiske og absurdistiske effekter. Med »Kniven i vandet« er Polanski tilsyneladende fuldstændig på realistisk grund. Debut-filmen er først og fremmest et psykologisk kammerspil om tre personer, lukket inde i en begrænset lokalitet. Den unge omflakkende fyr bliver taget med på sejltur af den veletablerede, snart midaldrende sports-journalist og hans unge kone. I det døgn, de tilbringer sammen i den trange båd på en ensom sø, udvikler der sig mellem de to mænd en jalousi og stadig mere forbitret konkurrence, der skyldes forskel i social status i det kommunistiske klassesamfund, forskel i alder, erfaringer og livsidealer, men især opstår der - naturligvis - banal seksuel kappestrid om kvindens opmærksomhed. Under den - formelt virtuost organiserede - realistiske overflade øjnes det polanski'ske univers: Det er den eneste af Polanskis film, der ikke rummer dødsfald, men der bliver til gengæld leget en symbolsk voldelig leg og en drukneulykke fingeres. Filmen adskiller sig ellers fra de senere ved at rumme sociale kommentarer: Den unge mand og pigen taler om desperationen i det - allerede dengang - underforsynede polske samfund, om udsigtsløsheden, om de unge elskende der aldrig har noget sted at gå hen (motiver, filmen har fælles med et af periodens mest opsigtsvækkende litterære værker, Marek Hlaskos »Ugens ottende dag«, der blev filmatiseret af Aleksander Ford med den legendariske Cybulski i hovedrollen). Filmen holder sig inden for den realistiske stil, men symbolerne trænger sig på, først og fremmest den af titlen tematiserede kniv, den unge mands eneste ejendom, der - med konnotationer som man ikke behøver at studere Freud i årevis for at tyde - står for mandigheden, den seksuelle magtposition, som de to mænd rivaliserer om.

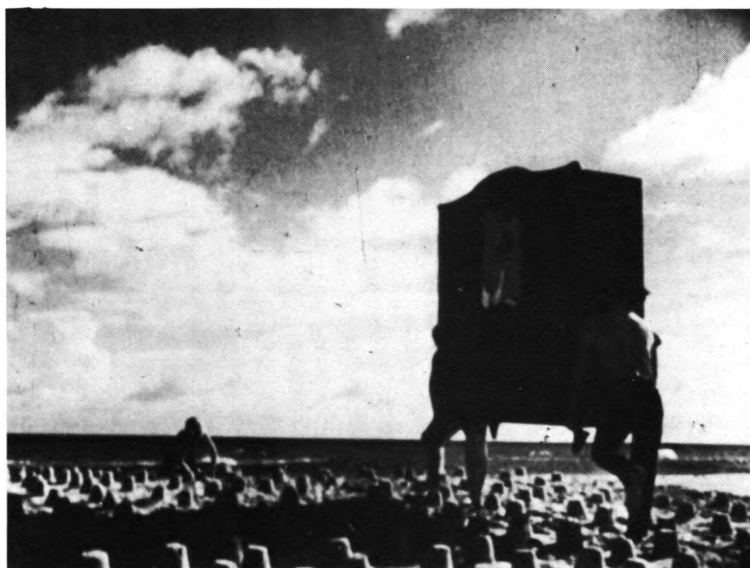
»Kniven i vandet« blev Polanskis første og hidtil eneste spillefilm i hjemlandet. Et par år efter fik han mulighed for at optage »Chok« (Repulsion), 1965, i England med den dengang endnu lidet kendte Catherine Deneuve i hovedrollen som den smukke pige, hvis seksualafsky gør hende til psykopatisk morder. Med denne film træder den typiske polanski'ske tematik umiskendelig frem. Filmen henter stemning, materiale og stereotyper i horror-filmen, i den ekspressionistiske og surrealistiske film. De psykologiske og psykiatriske betydninger skulle ikke tolkes frem, men lå åbent fremme i handlingsgangen. Filmen havde mindelser om Buñuel - den samme blanding af forstyrret seksualitet, dæmonisk besættelse og katolsk afsporing som i »El«, »Abismos de pasión«, »Ensayo de un crimen«, »Viridiana« og den senere »Dagens skønhed« - og var blandt de første af de mange moderne film, der beskæftiger sig med psykiatriske tilfælde. Andre eksempler er Altmans »Enhjørningen«, Stangerups »Farlige kys«, Loachs »Familiy Life«, Formans »Gøgereden« og Pages' »Ingen dans på roser« - en tematisk gruppe med aner helt tilbage til »Dr. Caligaris kabinet«.

I »Chok« - som i flere af de nævnte film - sættes den objektive virkelighed op mod den syges subjektivt forvanskede forestillinger.

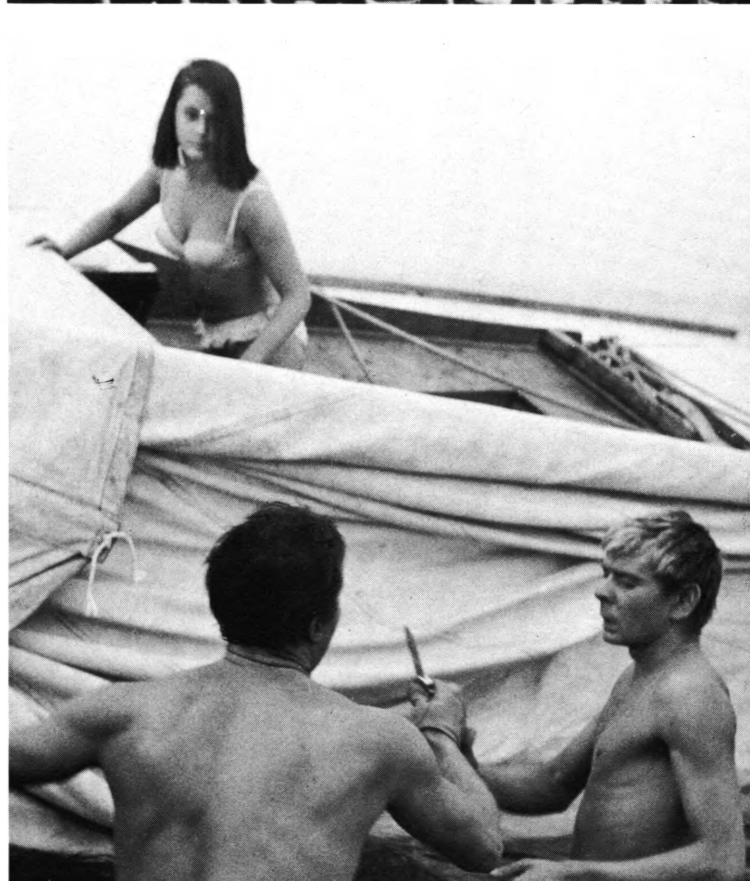
Polanski havde mange småroller i polske film, mens han gik på film-skolen. Her ses han, bagest, i »En generation«. Næste side øverst, en scene fra »Chok« - Catherine Deneuve lukket inde i sin mareridtsverden.



»To mænd og et skab«: De to mænd på vej tilbage til udgangspunktet. Næste side, i midten, en scene fra »Blind vej« - Lionel Stander, Françoise Dorleac og Donald Pleasence i den absurdistiske tragi-komedie.



To mænd og en kniv - en scene fra Polanskis første spillefilm »Kniven i vandet«. Næste side, nederst, en scene fra »Vampyrernes nat« - Jack MacGowan og Polanski som professoren og hans lærling under generalprøven på deres vampyr-udryddelse.





På filmens virkelighedsplan fortæltes en knugende historie om en belgisk pige, der - i en lejlighed i det sommerlumre London - gradvis går fra koncepterne og bevæger sig over i den imaginære verden, hun frygter mest. Mens den ældre søster er på ferie med elskeren, krakelerer Carols sind. I sin angst for seksualiteten må hun myrde først værten, der prøver at voldtage hende, så den intetanende, naive tilbeder. Til sidst bliver hun fundet sammenbrudt og bevidstløs i den barrikaderede lejlighed.

På filmens fantasiplan oplever vi en paranoid mareridtsverden: Vægge og mure, der pludselig revner; skridt bag lukkede døre i lejligheden, når den skulle være tom; mænd der står gemt bag en dør, ligger skjult i sengen og kaster sig over den i drømmene altid forsvarsløse pige; hænder der jager ud gennem murenes pludselig gummiagtige masse og griber efter hende. I den ransagende kamerabevægelse gennem lejligheden til sidst viser fortælleren opsummerende vanviddets skueplads og ender med at udpege det mysteriøse udspring for disse mørke magter, der har huseret, idet der fokuseres på familiebilledet, hvori kameraet med stadig indsnævring af motivet når tilbage til barndommen og finder den lille lyse pige, der så drømmende står i halvlyset og slet ikke synes at ænse omgivelserne, allerede på vej mod sin dunkle destination.

I »Chok« er der et enkelt sort-humoristisk indslag i den knugende beretning: Da husets beboere, hidkaldt af den hjemvendte søster, ser sig om i den kaotiske lejlighed, opdager en forvirret ældre herre i slåbrok tilfældigt endnu et lig. Han reagerer med komisk benægtelse og trækker sig skyndsomst tilbage. »Blind vej« (Cul-de-Sac), som Polanski optog i England året efter, er blandt de ganske få moderne film, der overbevisende skaber filmiske sidestykker til det absurde teaters sorte komedier fra Beckett til Pinter.

Den absurdisme, der manifesterede sig så markant i 50'ernes og 60'ernes europæiske og amerikanske teater (med dramatikere som Beckett, Ionesco, Adamov, Arrabal, Genet, Vian, Albee, Frisch, Grass og Pinter) satte forbløffende få spor i tidens film, og det er først med den absurdistiske sorte humors gennembrud i amerikansk prosa med Nabokov, Heller, Feiffer, Southern, Pynchon, Barth og Vonnegut, at en tilsvarende bølge markerede sig i amerikansk film med værker som Kubricks »Dr. Strangelove«, Altmans »MASH«, Nichols' »Punkt 22«, Arkins »Små mord«, Roy Hills »Slagtehal 5« og Formans »Gøgereden«. Men når Polanski med »Blind vej« lavede så indforstået en version af den sorthumoristiske absurdisme, hænger det måske sammen med denne stils specielle østeuropæiske arv. Ionesco, Adamov og Nabokov var af østeuropæisk oprindelse. Tjekken Kafka og polakken Bruno Schulz havde dyrket den absurdistiske fortælling før nogen andre, og polakken Witold Gombrowicz havde med sin store roman »Ferdydurke« allerede i 1937 givet denne litterære strømning et hovedværk, der imidlertid - på grund af krigen og dernæst den kommunistiske kulturpolitik - først blev kendt i større

omfang tyve år senere. Den absurdistiske allegorisk-fantastiske kunstform er da også blevet dyrket med opfindsomhed i Østeuropa - ikke mindst efter overgangen til autoritær statsform - af en camoufleret avantgarde, der omfatter forfattere som polakkerne Slawomir Mrożek og Tadeusz Rózewicz og tjekkerne Pavel Kohout og Václav Havel³.

I »Blind vej« peger talrige elementer på den absurdistiske tradition. Den bizarre lokalitet - middelalderborgen på en isoleret ø i tidevandshavet; personerne - den sære rigmand der har vendt konen, vennerne, arbejdet og hele verden ryggen og nu helliger sig sit amatør-maleri, sine høns og sin unge utro hustru, dertil de to besynderlige gangstere der kommer som ubudne gæster efter en fejlslagen opgave; endelig handlingsgangens forekomster af grinagtig moribiditet, komisk selvydmygelse og grotesk uforklarlig adfærd - såsom ægtemanden Georges transvestitiske udklædning i pigens natkjole, Teresas ondskabsfulde og dumdristige leg med gangsteren bestående i at antænde papirstykker anbragt mellem hans tæer mens han sover, den døende gangsters forestillinger om at George i natkjolen er hans kone, den besynderlige bisættelse, for slet ikke at tale om de mange høns der traver rundt inde og ude og hvis æg i astronomiske mængder er stablet op overalt.

Georges groteske infantilitet peger på Gombrowicz' antihelt i »Ferdydurke«. De to strandede gangstere, der bestandigt venter på, at chefen - en vis Mr. Katelbach - skal komme og udfri dem, har tydelige mindelser om de to vagabonder, der venter forgæves på Godot i Samuel Becketts skuespil (som Polanski lige så forgæves havde søgt forfatterens tilladelse til at filmatisere)⁴. Og hele den dramatiske situation omkring gangsterne, der uinviteret slår sig ned og tyranniserer husholdningens retmæssige medlemmer i et afsondret hus, kan forstås som en parafase over Hustons berømte »Key Largo« uden heroisme og Humphrey Bogart, udsat for sorthumoristisk farce à la en Harold Pinter'sk »Comedy of menace« som »Køkkenelevatoren«; mens situationen med nogle personer isoleret i en kritisk situation også peger på absurdistiske klassikere som Ionescos »Stolene«, Becketts »Slutspil« og Mrożeks »I rum sø« (om tre sultne mænd på en tømmerflåde).

Med »Vampyrernes nat« (Dance of the Vampires), 1967, tog Polanski springet over i den rent sort-humoristiske crazyfarce. Det var det traditionelle okkulte horror-materiale, hentet i Bram Stokers »Dracula«-roman og filmklassikere som Murnaus »Nosferatu« og Dreyers »Vampyr«, der her blev udsat for den absurde farces virkemidler. Historien om menneskers umærkelige forvandling til dæmoniske umennesker havde affiniteter med Ionescos allegoriske »Næsehornet« (men var uden eksplicitte politiske overtoner), og med sin komiske behandling af den græsseligste dæmoni kunne filmen opfattes som en illustration af Ionescos tese om, at »det komiske er tragisk og menneskets tragedie latterlig«⁵. Først og fremmest er vampyrspecialisten, professor Abronsius (fysiognomisk modelleret efter vampyrdoktoren i

Dreyers film), en katastrofe af grinagtig dis-traktion, dertil kommer hans lærings grote-ske frygtssomhed - der hentede elementer hos Stan Laurel - og vampyrgravesønnens homo-seksualitet. Komiske højdepunkter er pro-fessorens malplacerede betagelse ved udsgit-ten fra tårnet, da læringen i livsfarlig balancegang redder ham ud af en prekær situation; gravesønnens lystne forfølgelse af læringen i slottets gange; generalprøven på spidningen af vampyrens hjerte; den jødiske (!) vampyrs utilfredshed med den soveplads, han har fået anvist til sig og sin ligkiste.

I sin første amerikanske film, »Rosemarys baby« (1968), der også var den første baseret på et fremmed grundlag (nemlig Ira Levins bestseller-roman), forlod Polanski den ab-surdistiske humor, men gjorde så meget mere ud af motiverne okkultisme, morbidi-tet og dæmoni, der blev kombineret med et suggestivt realistisk miljø. Hans tidligere film havde vakt stor opsigt blandt kritikere og et feinschmecker-publikum og modtaget flere udmærkelser ved festival'er. »Rosema-rys baby« fik ingen udmærkelser, men blev til gengæld Polanskis gennembrud hos et massepublikum. Filmen, der var lavet med suveræn beherskelse af det hollywood'ske maskineri, opfyldte åbenbart et akut publi-kumsbehov for at få fortalt det utroligste okkulte nonsens på en absolut troværdig og perspektivrig måde, og fik en strøm af efter-følgere af hvilke Kubricks »The Shining«, tolv år senere, forhåbentlig vil vise sig at være *the last to end them all*.

Der var Faust-agtige reminiscenser i hi-storien om den ambitiøse skuespiller Guy, der »sælger« sin unge kone til heksene, så hun kan føde djævelens barn, til gengæld for et gennembrud. Pointen er, at historien, der foregår i et samtidigt New York-miljø, kon-sekvent er fortalt fra hustruen Rosemarys point of view, således at det ikke lader sig afgøre, om det faktisk drejer sig om hekseri og djævelbørn eller om det - som i »Chok« og senere »Den nye lejer« - blot er historien om et sygt menneskes virkelighedsfordejnin-ger.

Efter denne studie i kunstnerkarrierens omkostninger vendte Polanski sig til et ær-gerrigt projekt, Shakespeare-filmatisering-ten »Macbeth« (1971), hvor han på manu-skriptet samarbejdede med den dynamiske engelske teaterkritiker og dramaturg Ken-neth Tynan. Polanski havde i de mellemlig-gende år, helt præcist i august 1969, haft den traumatiserende oplevelse, at hans gravide hustru, Sharon Tate, sammen med tre ven-ner og en gæst blev myrdet i deres hjem i Los Angeles. Pressen kastede sig over sagen med umættelig sensationslyst og gik ikke af vej-en for at antyde, at forbrødelser var løn som forskyldt for parrets angiveligt amoralske levevis. Polanski afviser selv pure, at »Mac-beth« skulle være en kunstnerisk reaktion på tragedien⁶, men det er svært at forestille sig at scenen, hvor lejemorderne trænger ind på Macduffs borg, mens han er borte, og dræ-ber børnene og hustruen, eller måske især scenen, hvor Macduff får underretning om mordene, ikke har haft en stærkt personlig

karakter for Polanski, som opholdt sig i Lon-don, da Manson og hans kultmedlemmer be-gik mordene:

Your castle is surpris'd; your wife, and babes

Savagely slaughter'd: to relate the man-ner,

Were, on the quarry of these murder'd deer,

To add the death of you?⁷

Kenneth Tynan havde i 1952 - i begyndel-sen af sin karriere - hævdet, at »Macbeth is unique among the tragedies in that none of the leading characters ever mentions sexual-ity«⁸. Da han nu adapterede teksten til filmen, lagde han (og Polanski) paradoksalt nok netop vægt på det seksuelle motiv og den seksuelle motivation. For faktisk har teksten en passage, hvoraf det ret eksplis-it fremgår, at Lady'en driver sin mand til kongemordet ved at sammenligne hans forbry-deriske mod med hans seksuelle potens:

Art thou afeard

To be the same in thine own act and valour,
As thou art in desire? (...)

When you durst do it, then you were a man ...⁹

For at understrege seksualiteten og ikke blot ren ambition som drivkraft bag mordet, har Polanski gjort Macbeth og hans kone til unge mennesker - »if the Macbeths are yo-ung they have everything to win or lose«¹⁰ - og kan da også tilgodese producenten Hugh Hefners Playboy-ønskesdrømme ved at lade den smukke Francesca Annis udføre den be-rømmelige søvngængerscene kun iført sit lange hår, hvilket oven i købet skulle være historisk korrekt, for så vidt som natkjolen vist nok ikke var kendt i det 11. århundredes Skotland. Den seksuelle tolkning af tragedi-en har Polanski og Tynan for øvrigt kunnet finde inspiration til i de nyskabende essays om Shakespeare, »Shakespeare vor samti-di-ge«, som Polanskis landsmand Jan Kott ud-sendte i 1964, og hvor Shakespeare ses som en forgænger for det absurde teater. Det hed-der her om Lady'en: »Hun forlanger, han skal myrde for at bevise sin manddomskraft, næsten som om det drejede sig om en kærlig-hedsakt«¹¹. Hos Kott har de også kunnet finde en understregning af, at »Macbeth« basalt står i blodets tegn: »Macbeth begyn-der og ender med et blodbad. Der bliver sta-dig mere blod. Alle vader i det, det oversvøm-mer scenen. En Macbeth-iscenesættelse, der ikke fremmaner billedet af en verden sejlen-de i blod, vil altid være en forfalskning«¹². I den henseende er Polanskis film den ægte vare. Med forståelse for kravet om den obli-gatoriske scene viser han (i modsætning til Shakespeare) selve kongemordet, og hoved-erne ruller som de skal.

Den efterfølgende film, »Hva?« (Che?), der blev lavet som en italiensk-fransk-vesttysk co-produktion i 1973, er måske det nærmeste, Polanski er kommet en såvel kritisk som kommerciel fiasko. Historien om den naive, splitternøgne pige, der flygter fra sine forføl-gere og søger tilflugt i et sælsomt italiensk riviera-hotel, hvor hun efterstræbes på for-skellige ret bizarre måder af diverse herrer,

indtil hun flygter, lige så nøgen som da hun kom, var tydeligvis tænkt som en skæmt-som, allegorisk meta-film om livet, drifterne og kunsten (især filmkunsten). Men de apar-te indfald, de absurdistiske, groteske og hu-moristisk-morbide elementer, dannede ikke nogen særlig overbevisende helhed.

»Hva?« kunne tyde på, at Polanski var gået i stå i koket selvkomentering og ka-priciøs uforbindtlighed. Men hans næste film, den amerikanske »Chinatown« fra 1974, viste ham overraskende på højden af sin skaberkraft og med en stærkere kunst-nerisk disciplin end nogen sinde siden de-butfilmen, hvilket måske også hang sam-men med, at han arbejdede inden for en klassisk amerikansk genre med rige tradi-tioner. »Chinatown« er en detektivfilm, en *private eye*-thriller, der både hvad angår in-trigens labyrinthiske udpekulerethed og det autoritative hovedrollespil (Jack Nicholson som J. J. Gittes) er på højde med »Ridderfal-ken« og »Sternwoodmysteriet«. Samtidig før-jer filmen en rigdom af psykologisk finesse og tematisk perspektiv til den klassiske dra-maturgi i sin raffinerede historie om det både livgivende og dødbringende vand, om den råddenskab man uvægerligt finder dy-best nede hvis man søger ihærdigt, om desil-lusionen og kærlighedens magtesløshed. Fortælle-teknisk er den en af amerikansk films helt store triumfer i 70'erne.

I den franskproducerede »Den nye lejer« (Le Locataire), 1976, der fortalte en uhyg-gelig psykiatrisk-fantastisk beretning med ok-ule overtoner om en chikaneret polsk lejer i en parisisk ejendom, havde Polanski fundet materiale i en roman af franskmanden Ro-land Topor, der - ligesom Polanski - er født i Paris som søn af polske forældre. Topor er først og fremmest kendt som tegner, en su-realistisk, dæmonisk-fantastisk grafiker med en helt personlig fantasi-verden¹³. Han har karakteristisk nok også en direkte for-bindelse til det absurde teater, idet han sam-men med Arrabal grundlagde teatergrup-pen »Groupe Panique«, der havde som mål at videreføre absurdist-pioneren Antonin Ar-tauds ideer om et »Grusomhedens Teater« (som i øvrigt også har klare affiniteter med Polanskis kunstneriske metode).

Filmen ligger tematisk tæt op ad »Chok« og (muligvis!) »Rosemarys baby«. Også her drejer det sig om en person, som mere og mere kommer i sine vrangforestillingerers vold. Men hvor »Chok« camouflerede over-gangene mellem det objektive og subjektive - og »Rosemarys baby« fuldstændig lod det subjektive plan absorberes af det objektive - er »Den nye lejer« en mere bogstavelig *case history*, der uden mulighed for misforståel-ser viser hovedpersonens psykose gennem skift mellem subjektiv fordejnning og objek-tiv erkendelse.

Filmen bød på den hidtil største skuespil-ler-præstation fra instruktøren selv, der havde haft småroller i kortfilmene, været en morsom lærling i »Vampyrernes nat«, en forrykt flipper i »Hva?« og i »Chinatown« en styg dværgagtig gangster, der snittede Jack Nicholson i næsen. Polanski, der er en for-holdvis lille person (5,5 fod, dvs. 167 cm)¹⁴, anbringer med selvpinerisk forkærlighed



»Rosemarys baby« – Mia Farrow føres tilbage af ægtemanden (John Cassavetes) og lægen efter forsøget på at bryde ud af ondskabens cirkel.



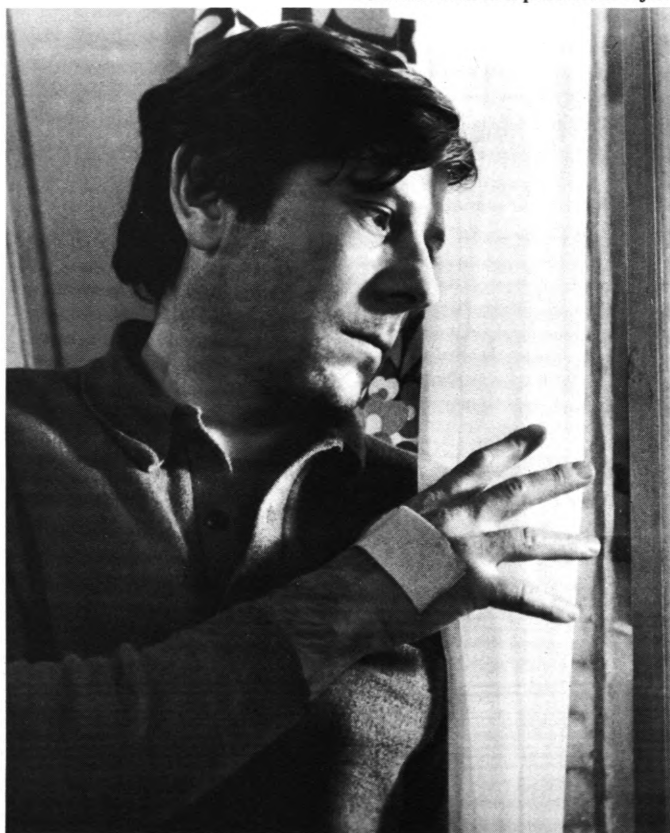
»Hva'?!« – Sydne Rome som den unge pige i en bizar verden konfronteres med Marcello Mastroiannis virilitet.

»Chinatown« – Jack Nicholson som detektiven.



»Macbeth« – Jon Finch og Francesca Annis som det forbryderiske unge kongepar.

»Den nye lejer« – Polanski som den paranoide lejer.







sig selv i roller som latterlig gnom således også her i rollen som den forfulgte, ynkværdige lejer, der må give op i kampen mod det ondsksfulde komplot, han føler sig som offer for.

For øvrigt havde Ionesco i enakteren »Le nouveau locataire« (1957) allerede givet en absurdistisk skildring af en lejer, tyngt af konventionerne (symboliseret af den uendelige strøm af møbler, der bæres ind) og omgivelsernes pres (den påtrængende værtinde), en sand Ionesco'sk »victime du devoir«¹⁵. Polanskis lejer er også et sådant »pligtens offer«.

»Tess«, Polanskis seneste film, produceret i Frankrig 1979 for det hidtil største budget, han har arbejdet med (40 millioner francs), er en filmatisering af et af den engelske romankunsts mest læste værker, Thomas Hardys »Tess of the d'Urbervilles« fra 1891. Hardys roman fortæller en engageret og lidt melodramatisk historie fra Hardys fiktive distrikt Wessex i Sydvestengland om den stakkes bondepige Tess Durbeyfield, en »ren kvinde« (som det hedder i undertitlen) der falder tragisk men ærefuldt på den viktorianske kønsmorals slagmark.

Hendes fortrukne far erfarer en dag tilfældigt, at hans familie er sidste skud på den fornemme d'Urbervilles-slægt, der engang i fortiden herskede på egnen. Forældrene sender hende derfor til, hvad de formoder er rige slægtninge. Tess bliver antaget som hønsepige på den rige d'Urbervilles-gård, men det viser sig, at familien blot er velhavere, der har købt sig et fint navn. Sønnen Alec efterstræber sin smukke »kusine« og forfører hende. Hun vil dog ikke acceptere rollen som hans elskerinde og vender tilbage til forældrehjemmet, hvor hun føder et barn, der snart efter dør. På en anden gård, hvor hun siden får arbejde, møder hun den idealistiske og naive præstesøn Angel Clare, der forelsker sig i hende. På grund af sin skamfulde fortid tøver hun med at modtage hans frieri, bekender så alt i et brev, som han ved en skæbnesvanger tilfældighed ikke modtager, hvilket hun opdager for sent. De bliver gift, og først på bryllupsaftenen, inden sengetid, kommer sandheden frem. Det viser sig, at Angel også har en lille synd at bekende, hvilket Tess straks tilgiver ham. Da hun imidlertid fortæller om sin fortid, er Angel som ramt af lynet. »The woman I have been loving is not you!« - »But who?« - »Another woman in your shape!«¹⁶.

Angel forlader sin hustru, rejser til Brasilien, og Tess fortsætter sin via dolorosa, forarmet og ydmyget, indtil hun til sidst, af hensyn til sin fattige familie, modtager tilbuddet fra levemanden Alec, som hun har mødt igen, og bliver hans elskerinde. Da Angel omsider besinder sig og vender tilbage, er det således (igen!) for sent. Men Tess myrder Alec og flygter med Angel. De oplever en kort landlig lykke, indtil politiet indkredser dem. Til slut føres Tess bort til byen, hvor hun skal dømmes og hænges.

»Tess« - Nastassia Kinski og Peter Firth i den rustikke idyl.

Hardys romaner er præget af et fundamentalt, nærmest metafysisk sortsyn. Det går hans personer skævt og tragisk, ikke blot fordi menneskene i det store og hele er hykleriske, dømmesygge, ærgerrige, egoistiske, snobbende, men også fordi skæbnen simpelt hen vil det sådan. Polanski følger handlingsmæssigt Hardy i hovedtrækkene - lige så lidt som forfatteren har han, forståeligt nok, kunnet forestille sig, at vor yndige Tess virkelig kunne myrde Alec med en brødkniv, og springer hændelsen over - men han kommer til sit sujet med mindre patetisk melodramatik og med mindre entydig psykologisk personetegning.

Filmen viser - som romanen - de umenneskelige konsekvenser af den viktorianske moralopfattelse, der dikterer, at den kvindelige ære ene og alene er et spørgsmål om at gå seksuelt ren ind i ægteskabet og forblive ægtemagen tro. Det er måske ikke det mest brændende aktuelle spørgsmål at diskutere i 1980'erne, og Polanski synes da også at have koncentreret sin opmærksomhed om at realisere selve den tragisk-smukke vision af Tess' livsbane. Han har forvandelt den moralske og sociale indignation til underskønne billeder (af Geoffrey Unsworth og - efter dennes pludselige død under optagelserne - Ghislain Cloquet). Det stemningsmættede syngelske landskab (der spilles af det nordfranske ditto), ofte indsvøbt i tåge, solnedgangsrødme eller tusmørketrylleri, draperer sig effektivt omkring Nastassia Kinskis tåreblændende skønhed, der synes at være instruktørens egentlige fascinationspunkt, ligesom han åbentbart også har lettere ved at indleve sig i Alec, libertineren med forkærlighed for purunge nymfer, end i den selvretfærdigt moraliserende Angel, der oven i købet har »Kapitalen« liggende på natbordet.

Hvad angår periode-billedet og den male-riske visualitet er filmen måske ikke så frapperende som Ridley Scotts oversete Conrad-adaption »Duellanterne« og ikke så storslået virtuos som Kubricks »Barry Lyndon« efter Thackeray, men overgår selvsagt langt John Schlesingers bovlamme »Fjernt fra verdens vrimmel«, der for øvrigt ejendommeligt nok er den eneste tidligere Hardy-filmatisering siden stumfilmen¹⁷.

Fortælleteknisk er filmen tungt henadskridende - svarende til Tess' skæbne - især med udnyttelse af funktionelle statiske totalbilleder. Det er interessant at konstatere, at den engelske filmkritiker Charles Barr i sin fremragende artikel »CinemaScope: Before and After« fra 1963 giver en passage fra Hardys roman som eksempel på, hvordan bredformatets statiske totalbillede kan være den eneste rigtige filmatiseringsløsning¹⁸. Netop den pågældende scene - Tess' tilståelse på bryllupsnatten - er realiseret således af Polanski. Blot ved hjælp af en fokusændring styres tilskuerens opmærksomhed i det ubevægelige totalbillede, idet Tess' ansigt forrest til venstre er i fokus mens hun fortæller, hvorefter fokus flyttes til Angel i baggrunden til højre, for at hans reaktion kan aflæses.

Ses »Tess« i sammenhæng med det øvrige Polanski-værk, vil auteur-kritikeren be-

mærke temaet to mænds rivalisering om én kvinde fra »Kniven i vandet«, den angste driftsbeherskede kvindes mord på en mand fra »Chok«, kvinden manipuleret af mændene som i »Rosemarys baby« og »Hva?«, de store landskabsvidder à la »Macbeth«, straffen for en uforskyldt, forborgten brøde som i »Chinatown«, for slet ikke at tale om hønse-ne fra »Blind vej«.

Polanskis bidrag til den romantiske periodofilm er måske ikke et af hans interessanteste værker, men den er et værk af en suveræn behersker af mediet.

Set i retrospektiv er det ikke blot evidnet, at Polanskis film fra »To mænd og et skab« til »Tess« rummer en række fælles elementer og motiver. Det er også påfaldende, at filmene kan ses som en lang række fantasifulde variationer over den samme fabel, den samme erfaring: Polanskis film fortæller om ensomme mennesker, der er lukket inde i den onde cirkel, isoleret i *det ondes cirkel*.

I de fleste af filmene markeres dette endda i den rent formelle dramaturgiske opbygning, normalt via entré og exit der danner en symmetrisk ramme omkring et lukket univers. »To mænd og et skab« begynder således med at de to mænd kommer op af havet, og slutter - efter deres forgæves vandring i den fjendtlige verdens kreds - med at de går tilbage i det. »Kniven i vandet« begynder med ægteparret på vej i bilen, det meste af filmen udspilles så i sejlbadens klaustrofobisk begrænsede lokalitet, og filmen slutter med

ægteparret på vej væk i bilen.

»Chok« begynder og slutter med kamera-bevægelser henholdsvis væk fra og hen mod et menneskeligt øje, og det meste af handlingen foregår i en lejlighed. »Blind vej« begynder med gangsternes ankomst til den fra omverdenen isolerede borg, hvor handlingen så udspilles, og slutter med de fleste af personernes flugt væk igen. »Vampyrernes nat« begynder med professoren og hans lærings ankomst i kane til landsbyen ved vampyrslottet, hvor handlingen udspilles, og den slutter med deres rejse væk derfra. »Rosemarys baby« begynder med kameraets fugleperspektivisk dalende udpegning af den dystre New York-ejendom, der skal være skueplads for historien (som hovedsagelig udspilles i en dæmoniseret lejlighed), og slutter med den omvendte bevægelse væk. »Macbeth« begynder og slutter med et besøg hos heksene, og holder sig mest inden for borgenes tykke, fængselsagtige mure. »Hva?« begynder med, at den unge kvinde løber væk fra vejen og søger tilflugt for sine forfølgere i hotellet nedenfor på skrænten, og den slutter, omvendt, med at hun løber tilbage til vejen på flugt for andre forfølgere og kører bort. »Chinatown« markerer undtagelsesvist ikke cirkelbevægelsen formelt, men tematisk fremgår det, at detektiven er i færd med at gøre en tragisk erfaring, som han allerede én gang før har gjort. »Den nye lejer« begynder med »den gamle lejer«, en ung kvinde, der efter et selvmordsforsøg ligger på hospitalet, indhyllet i bandager, og

»Tess« - Nastassia Kinski og Peter Firth i skæbnestunden.



skriger af sine lungers fulde kraft, og den slutter med den nye lejer i præcis den samme situation. Det meste af den mellemgliggende handling foregår i den trange lejlighed. »Tess« begynder med, at de unge festklædte bondepiger - hvoriblandt Tess - kommer gående i procession, fra baggrunden af billedes venstre side frem mod forgrunden, og filmen slutter med, at Tess, i en mere dystre procession, bliver ført bort mod domfældelse og død, i den symmetrisk omvendte bevægelse fra forgrundens midte og bagud mod horisonten til højre.

Og det, som rummes inden for den cirkel, personerne eller fortælleren fører os ind i, er ondskab, herskesyge, dæmoni, undergang og alle isolationens kvaler. I »To mænd og et skab« møder vores hovedpersoner en afvisende og direkte voldelig verden, hvor de ikke kan opnå kontakt. I »Kniven i vandet« er det dæmoniske mest afdæmpet, her gælder det kun den seksuelle rivalisering, generations-rivaliseringen, en konflikt om samvittighed og selvspekt. I »Blind vej« befinder personerne sig i en verden af frustreret, ubesvaret ensomhed og dødelig trussel. I »Vampyrernes nat« og »Rosemarys baby« er onskaben, som venter i personernes lukkede univers, til at få øje på: Vampyrer og hekse, ja selv Satan er på spil. I »Macbeth« råder den morderiske ambition, forbrydelsens onde cirkel. I »Hva?« er tonen let, men her drejer det sig om personernes tyranni over for hinanden, den diktatoriske fader, den pasha-agtige søn der dog må iføre sig tigerskind eller politiuniform for at føle sig de erotiske opgaver voksen. I »Chinatown« afdækkes en verden af korruption, løgn, afpresning, mord og - som den dybeste forborgne brøde - incestuøs voldtægt. I »Chok« og »Den nye lejer« drejer det sig om den psykisk nedbrudtes formørkede forfølgelses-helvende. I »Tess« træder den uskyldige pige i begyndelsen ind i skæbne-runddans, og hun forlader den til sidst - efter at have tilbragt natten i Stonehenges magiske oldtidscirkel - for at begive sig til straffen og døden.

Netop filmenes slutninger er karakteristiske: Der findes ingen frelse i den onde cirkel. De »To mænd og et skab« må gå tilbage med uforrettet sag. I »Kniven i vandet« ses bilen med ægtefællerne til sidst holdende ubeslutsomt i vejrydset: Ægtemanden sidder fast i sit skisma. Hvis han kører til den ene side - hjem - har han indrømmet, at konen har bedraget ham, hvis han kører til den anden side - til politiet - må han indrømme, at han har forvoldt drengens død. Det er et spørgsmål om maskulin selvspekt kontra skyldbetyngt samvittighed. I »Chok« er Carol sunket ned i det dybeste apatiske mørke, da hun bliver fundet til sidst. I »Blind vej« sidder George alene tilbage på en sten i tidevandet, forladt af alle kalder han grædende på sin første hustru. I »Vampyrernes nat« synes udfrielsen undtagelsesvist at være lykkedes: Kanen suser af sted gennem sne-landskabet, bort fra det hjemstøt slot, med professoren, lærlingen og den yndige heltinde, alle undsluppet de onde forfølgere, indtil det i den beske slutpointe afsløres, at pigen

er blevet smittet af det onde. I filmens sidste minut sætter hun de just fremvoksede, glub-ske vampyrtænder i sin elskedes nakke, med det resultat at onskaben nu vil brede sig uden for Transsylvaniens bjerge, ud i den vide verden. »Rosemarys baby« slutter med onskabens triumferende sejr, da Rosemary, der gennem hele filmen så forbitret har kæmpet mod djævelen og alle hans gerninger, falder til føje og vugger sit lille djævelbarn. I »Macbeth« er Polanski endda på interessant vis gået uden om Shakespeare for at få sin »onde« slutning hjem: Hvor Shakespeare slutter med, at den gode Malcolm, søn af den myrdede kong Duncan, efter at Macduff har fældet Macbeth, udråbes til ny konge, går Polanski videre og viser - i en stum scene - hvordan Donalbain, Malcolms bror som altså ikke blev konge i denne omgang, opsøger heksene ligesom Macbeth gjorde i begyndelsen: Magtdramaet om blodets trone kan fortsætte ... I »Chinatown« går det til slut så galt, som det kan: Detektiven, der omsider har udrettet alle sagens spegede tråde, må se sin elskede blive myrdet på fuldt legal vis, mens onskaben - personificeret af Noah Cross i John Hustons skikkelse - har fået sin position styrket. I »Den nye lejer« drives vor stakkels forfulgte anti-helt langsomt, men uopholdeligt mod den desperate skæbne, som også blev den forrige lejer til del. Kun i »Hva?« lykkes det faktisk heltinden at gøre sig fri til sidst, at undslippe isolationen i det fortryllede miljø. Men da elskeren følger efter hende, trygler hende om at vende tilbage og spørger, hvorfor hun forlader ham, svarer hun, fra ladet af den lastvogn der kører bort med hende, at det er fordi denne her film må slutte! Man kan vel opfatte denne udfrielses-slutning, der afsløres som en illusionsbrydende medie-vits, som undtagelsen der bekræfter reglen.

Selv i Polanskis urealiserede projekter fortsætter øjensynlig fabeln om den onde cirkel: »Paganini« skulle fortælle om den berømmelige violinist, hvis geni ifølge legenden var af djævelsk oprindelse; »The Donner Pass« skulle baseres på den autentiske beretning om en gruppe mormon-indvandrere, der i 1847 sneede inde i et bjergpas i Sierra Nevada og siden blev anklaget for kannibalisme; »The Hurricane« (der blev overtaget af Jan Troell) var om det isolerede øsamfund der hærages af autoriteternes umenneskelige love og naturens ødelæggende ondskab; »The Pirate« om sørøveren i hans forbryderiske lilleverden. Kun »The Day of the Dolphin« (som Mike Nichols realiserede) synes ikke indlysende at forholde sig til denne tematik.

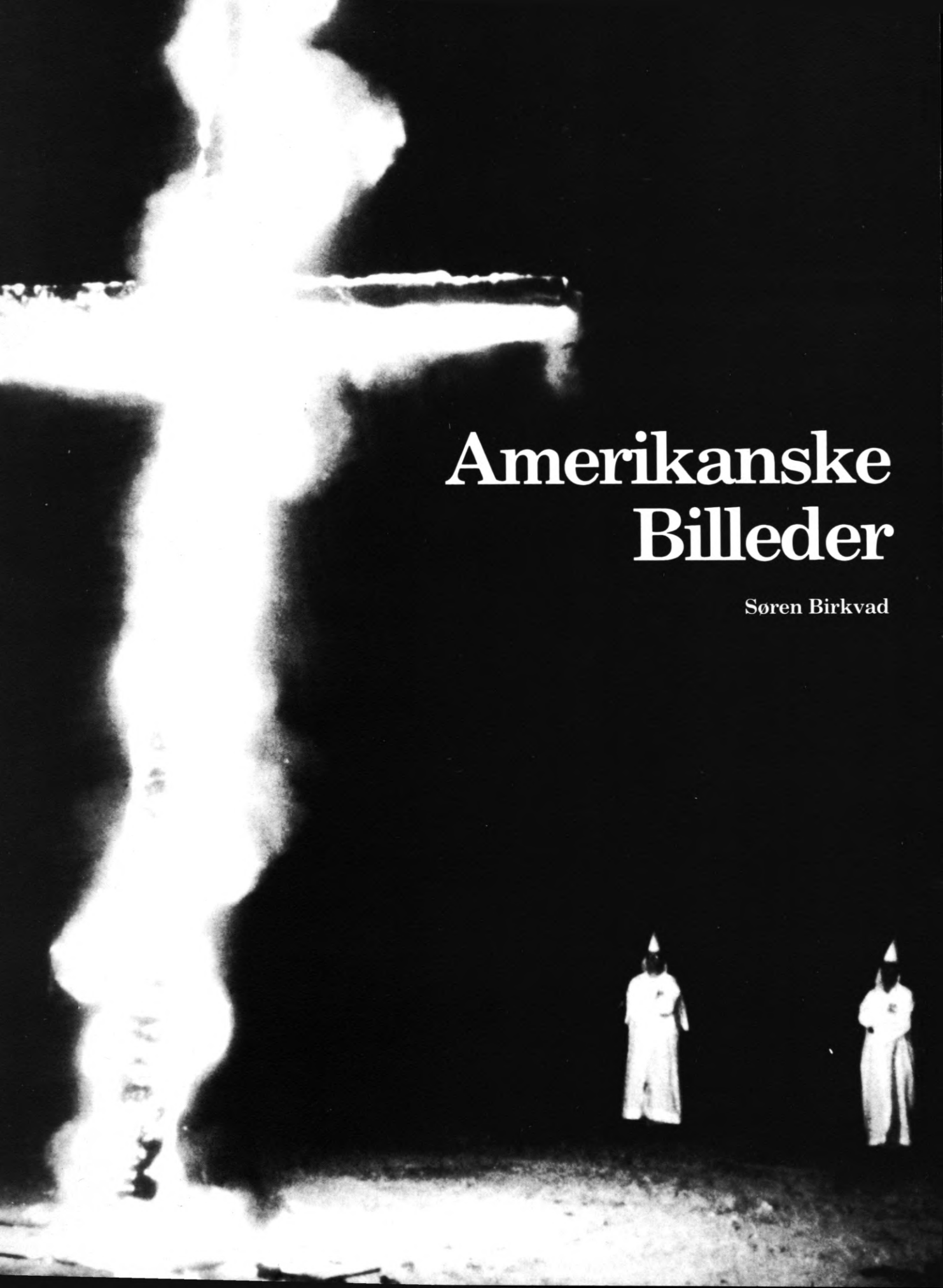
En autobiografisk indfaldsvinkel til Polanskis univers kunne være fristende: Ghetto-barnet fra Kraków slap for koncentrationslejren (hvor moderen døde), fordi hans far klippede pigtråden over og hjalp ham til flugt¹⁹. Men uden for ghettoen fandt han kun en anden ond cirkel at bryde igennem. Måske vi skal forstå hans historier om onskaben, der spærrer de ensomme inde i sin kreds og altid sejrer til sidst, som besværgelser - mere og mere desperate besværgelser.

NOTER

1. De litterære kilder er uenige om Polanskis fødselsdato. Ifølge Tynan, som synes at være bedst underrettet, er Polanski født 18.8.1933.
2. Jacques Belmans: Roman Polanski, Cinéma d'aujourd'hui 67, Seghers, Paris 1971. Ivan Butler: The Cinema of Roman Polanski, The International Film Guide Series, New York/London 1970. Pascal Kane: Roman Polanski, Ed. du Cerf, Paris 1970. Enrico Magrelli: Roman Polanski, Edizioni il Formichiere, Milano 1979. Stefano Rulli: Roman Polanski, Il castoro cinema nr. 15, La nuova Italia, Firenze 1974. Nina Thymark: Polanskis Films. Psychoanalysis based on Symbolic Language, Studentlitteratur, Lund 1978.
3. Om absurd teater, jf. Martin Esslin: The Theatre of the Absurd, rev. ed., Penguin, Harmondsworth 1968. Arnold P. Hinchliffe: The Absurd, The Critical Idiom 5, Methuen, London 1969. John Russell Taylor: Anger and After, rev. ed. Penguin, Harmondsworth 1963. Polsk introduktion, Danmarks Radio/Arena, Fredensborg 1964.
4. Jf. interview i Joseph Gelmis: The Film Director As Superstar, Doubleday, New York 1970, p. 149.
5. Eugene Ionesco: Notes et contre-notes, Gallimard, Paris 1962, p. 14.
6. Jf. interview i Playboy, december 1971, pp. 98, 100.
7. Macbeth, IV, iii.
8. Kenneth Tynan: Curtains, Longmans, London 1961, p. 25.
9. Macbeth, I, vii.
10. Kenneth Tynan: The Sound of Two Hands Clapping (essayet »Magnetic Pole: a portrait of Polanski«), Holt Rinehart and Winston, New York 1975, p. 99.
11. Jan Kott: Shakespeare vor samtidige, Hasselbalch, København 1966, p. 93.
12. Jan Kott, op. cit., p. 90.
13. Om Roland Topor, jf. Jörg Krichbaum & Rein A. Zondergeld: DuMont's kleines Lexikon der Phantastischen Malerei, DuMont, Köln 1977, pp. 242 ff.
14. Jf. Playboy-interview, p. 116.
15. Jf. Eugene Ionesco: Théâtre II, Gallimard, Paris 1958.
16. Norton Critical Edition, New York 1965, p. 192.
17. I 1924 blev »Tess of the d'Urbervilles« udsendt af MGM, instrueret af Marshall Neilan, med Blanche Sweet som Tess.
18. Jf. Barr: »CinemaScope: Før og efter« i Monty & Pål (eds): Se - det er Film III, Fremad, København 1966, pp. 196-197.
19. Jf. interview i Joseph Gelmis, p. 141.

TESS

Tess. Frankrig/England 1979. **P-selskab:** Renn Productions/Burrill Productions. I samarbejde med Société Française de Production. **Ex-P:** Pierre Grunstein. **P:** Claude Berri. **Co-P:** Timothy Burrill. **As-P:** Jean-Pierre Rasm. **I-leder:** Paul Maigret. **I-leder:** Alain Depardieu. **Instr:** Roman Polanski. **Instr-ass:** Thierry Chabert, Hugues de Laugardiere, Romain Goupil. **2nd unit-instr:** Hercules Belleville. **Manus:** Gérard Brach, Roman Polanski, John Brownjohn. **Efter:** Thomas Hardys roman »Tess of the d'Urbervilles« (1891 - da. udg. »Tess d'Urberville«). **Foto:** Geoffrey Unsworth, Ghislain Cloquet. **Kamera:** Jean Harnois. **Farve:** Eastman. **Klip:** Alastair McIntyre, Tom Priestley. **P-tegn:** Pierre Guffroy. **Ark:** Jack Stephens. **De-ko:** Pierre Lefait, Bryan Graves, Jean Revel, Jean-Claude Sevenet. **Rekvis:** Marcel Laude, Pierre Biet. **Kost:** Anthony Powell. **Garderobe:** Therese Ripaud. **Koreo:** Sue Lefton. **Musik:** Philippe Sarde. **Arr:** Peter Knight. **Tone:** Jean-Pierre Ruh, Jean Neny, Peter Horrocks, Alex Pront. **Lyd-E:** Jean-Pierre Lelong. **Medv:** John Collin (John Durbeyfield), Albert Simono (Parson Tringham), Nastassia Kinski (Tess), Brigid Erin Bates, Jeanne Biras (Piger), Peter Firth (Angel Clare), John Bett (Felix Clare), Tom Chadbon (Cuthbert Clare), Rosemary Martin (Mrs. Durbeyfield), Geraldine Arzul, Stephanie Treille, Elodie Warnod, Ben Reeks (Børn), Jack Stephens (Mand i kro), Lesley Dunlop, Marilynne Even (Piger i hønsehus), Jean-Jacques Daubin (Retsbetjent), Sylvia Coleridge (Mrs. d'Urberville), Jacob Weissbluth (Bondekold), Peter Benson (Religiøs fanatiker), Jacques Mathou, Veronique Alain (Høstarbejdere), Richard Pearson (Præsten fra Marlott), Fred Bryant (Mejeristen Crick), Ann Tirard, John Barrett (Eldre mejerister), Carolyn Pickles (Marian), Suzanna Hamilton (Izz), Caroline Embling (Retty), Josine Comellas (Mrs. Crick), Arielk Dombasle (Mercy Chant), David Markham (Mr. Clare, præst), Pascale De Boysson (Mrs. Clare), Gordon Richardson (Præst ved bryllup), Patsy Smart (Husholderske), Dicken Ashworth (Groby), Jimmy Gardner (Kræmmer), Reg Dent (Carter), John Gill (Vært), Forbes Collins (Ny lejer), Keith Buckley, John Moore (Postbude), Patsy Rowlands (Værtinde), Lina Roxa (Portner-ske), Graham Weston (Politimand). **Længde:** 171 min., 4650 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Kærne. **Prem:** 18.9.81 - Dagmar + Grand + Saga 1-2 (Århus).



Amerikanske Billeder

Søren Birkvad

Jacob Holdts diasshow, der nu er direkte overført til film med henblik på international biografdistribution, er som mediefænomen en højst udansk blanding af politisk flammemetal og menneskelig nuancerigdom. De fotografiske iagttagelser fra fem års vagabondering i Det sorte Amerikas nød og fattigdom virker så obksøne i sig selv, fremstillingsformen så personligt hudløs, på én gang analytisk klar og menneskeligt generøs, at det ganske overskrider grænsen for hvad man normalt tør og kan på vores hjemlige, kulturelle venstrefløj.

Efter at have rejst Danmark tyndt med billederne, udsendt dem i bogform og haft fast forevisningssted i Købmagergade i København står Jacob Holdt med denne biografversion i mere direkte kontakt med sin vel efter egen mening mest oplagte målgruppe: amerikanerne. Nok har bogen vakt opsigt og anerkendelse fra Los Angeles Times til Alex Haley, men »Amerikanske Billeder« er tænkt - og virker bedst - som et personligt pågående multimediashow: se og lyt til hvad jeg har oplevet!

Tilblivelsesformen er ligeså enkel som den må have været personligt belastende. Man stiller sig udenfor for at komme ind. Hvad der fra starten lignede et personligt flip blev til en livsform og et politisk frøperspektiv: vagabondlivet fungerede nok som et kontaktmiddel i forhold til mere eller mindre gæstfrie omgivelser, men samtidig etablerede det en afstand, der satte Holdt i stand til at iagttage og lytte under den konstante zig-zak-kurs fra det ene sociale og menneskelige yderpunkt til det andet. »Man kan få et indtryk af et samfunds karakter ved at træde ind i dets fængsler«, siger Holdt med et Dovstojevski-citat, og ghettoen er da også hans gennemgående, symbolske parallel, hvad enten den figurerer som socialt fænomen (subkulturer i under- og overklassen), som psykologisk tilstand (fremmedgørelse) eller som et spejlbillede af den globale misbalance mellem i- og u-lande.

Hermed bliver »Amerikanske Billeder« ikke blot beretningen om 160.000 kilometers eksotisk hitch-hiking, men et »indre« forløb, en dannelsesrejse til samfundsmekanismerne og socialkarakterernes udspring: den kapitalistiske udbytning. Slalombevægelsen fra de rigeste til de fattigste miljøer i syd- og nordstater er til »for at se tingene klart«. Den anskueliggør det meget primitive amerikanske profitsystem, der stadigvæk opretholder herre-slave-forholdet mellem (sorte) fattige og (hvide) rige gennem underbetaling, slumbyggeri og racistisk del og herskopolitik.

Når udsagn som disse ikke virker som påklistede omkvæd, men fulde af gennemslagskraft, er det fordi de audiovisuelt lever på biograflærredet som resultat af en sammensat og dyrekøbt erfaringsmængde. Holdt dømmer systemet hårdt og konsekvent, men han dømmer aldrig den enkelte. Han har mødt det amerikanske samfund og dets enkeltpersoner med en optimal, menneskelig åbenhed og identifikationsevne, der har sat ham i stand til både at gennemskue den fælles ensomhed og de fællesmenneske-

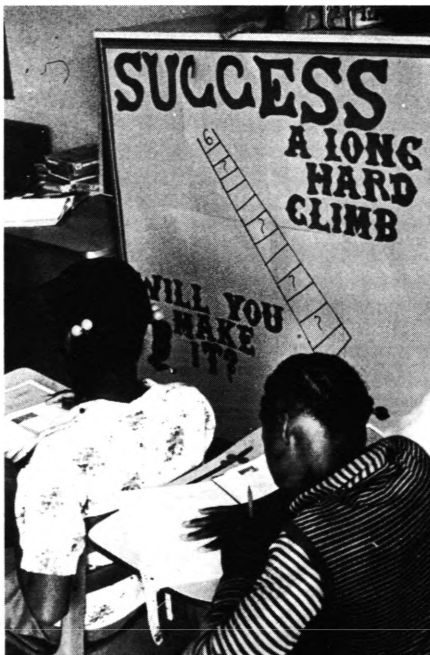
lige alternativer bag al forkrøblingen og volden.

Denne enkle dialektik forhindrer tilskueren i at afskrive negrene som »stakler« og kapitalisterne som »onde«. Som når der f.eks. argumenteres for, at forskelbehandlingen af de sorte ikke skyldes raceforskellen som sådan, men bl.a. negrenes egen, socialt forårsagede apati og selvforagt. Således modsiges vi gang på gang i vore vaneforestillinger. Holdt formaster sig sågar til at erklære nogle »angste« og »dybt ulykkelige« ku klux klanere sin kærlighed, ligesom han på et tidspunkt fordømmer sit eget »show« som en slags »Sentimental Journey« for skyldbe-tyngede middelklassehvide!

Ligesom modstillinger brydes i speaker-kommentaren, virker de i en endnu enklere form i og mellem de enkelte billeder. Som oftest fokuserer de på korrespondancen mellem ting og mennesker: den simple udbytningsproces pointeres i billedet af den sammensunkne proletar mellem cola-automater, der hvides forbrugsjagt i split screen-konstellationen af nedbøjede sorte og hvide ved henholdsvis kiste og diamantmontre! Billederne forsøger ikke at foregøgle en »objektiv« og til syvende og sidst absurd afbalancering af de fattiges synsvinkel med de riges, men fastholder virkeligheden som et på én gang partisk og konkret anliggende. Det giver oplevelsen krop, fordi ordene, underlægningsmusikken og de indlagte bånd-reportager alene ville virke selvrepe-terende og bombastisk udflydende. Uden fotografierne - også de ofte primitive snapshots - ville Holdts vidneudsagn være forblevet postulat for hans familie i Jylland, for publikum, ja, selv for de amerikanere, der til daglig fortrænger nøden som trivial eller uvirkelig.

Således handler »Amerikanske Billeder« om frihedens bedrag i et samfund, hvor den klasseforårsagede isolation skaber syndebukke og ofre for sult, kriminalitet og racisme. Når formen forener analysen med et eget, kristent-humanistisk temperament,

Tre scener fra »Amerikanske billeder«.



står vi i Jacob Holdts skikkelse over for noget så sjældent som et marxistisk blomsterbarn. Skønt stoffet associerer til vores egne problemer med fremmedarbejdere og arbejdsløse, skal man da heller ikke lukke øjnene for, at de rene linjer, det eksotiske materiale og den personlige form kan virke som kunstigt åndedræt for desillusionerede eller sværmeriske medlemmer af den hjemlige venstrefløj.

Problemet er først og fremmest publikums, for Jacob Holdts »skæve« vinkler, herunder hans manglende focusering på de store amerikanske mellemlag, er ikke til for at romantisere modsætningerne, men for at forstå deres forudsætninger. Metoden stiller store krav til fremstillingens moralske troværdighed, fordi den så let kommer over i »firkantethed«. I Holdts tilfælde forskubbes balancen kun med hans lovlig mekaniske henvisninger til Cubas socialistiske lyksaligheder eller den ufølsomme sammenligning af USA's mængder af politiske fanger med »de få hundrede intellektuelle« samvittighedsfanger i Sovjet. Et nuancetab, der dog ikke kan overskygge min begejstring for en film, som man i mangel af bedre kalder »enestående«. »Amerikanske Billeder« skal opleves. Gå ind og se den. Den er bedre end tonsvis af mere eller mindre »lødige« industrifilm eller respektfulde tidsskriftsanmeldelser.



Den franske løjtnants kvinde

Jan Kornum Larsen



»Sproget er som et stykke changerende silke - alt afhænger af den vinkel det holdes i«. Sætningen stammer fra John Fowles' roman »Den franske løjtnants kvinde« (1969). I en fængslende fragmentarisk blanding af fiktion og dokumentarisme anskuer Fowles ud fra en nutidig synsvinkel den modsætningsfyldte overgangstid, som den viktorianske periode i England udgør.

Året er 1867, det år hvor Marx' *Das Kapital* udkom. Stedet Lyme Regis i Sydengland. Charles Smithson, en formuende darwinistisk fossilsamler, er netop blevet forlovet med den ligeledes velhavende Ernestina. Han er således i færd med at afstikke sig en behageligt overskuelig fremtid, da han under en spadseretur får øje på en ensom skikkelse yderst på den stormomsuste mole. Personen han ser, er udskuddet i den Lyme Regiske lilleverden: den tidligere guvernante Sarah Woodruff, som man lokalt benævner »den franske løjtnants skøge« på grund af hendes skamløse affære med en skibbrunden fransk søløjtnant, Varguennes. Det skamløse består især i at Varguennes efter at have lovet Sarah ægteskab er vendt tilbage til Frankrig. Det er imidlertid ikke kun Sarahs tragiske kærlighedshistorie, der gør hende til en outsider i Lyme Regis. Hendes manglende ydmyghed overfor byens bedste borgere og hendes passive, næsten nydende, accept af lidelsen er ligeledes en kilde til stor undren. Charles fascineres voldsomt af Sarah og går i gang med at sætte sin sociale position over styr på grund af indtagelsen i hende. I Lyme Regis diagnosticerer man Sa-

rahs symptomer som »Melancholia obscura«. »Den pige har«, siger dr. Grogan »kole- ra, tyfus i sine åndsevner«. Da Charles erfarer, at man ønsker at sende Sarah på en sindssygeanstalt, advarer han hende og sørger for at hun kommer til Exeter, hvor han senere opsøger hende. De går i seng sammen, og Charles opdager til sin store forbavselse, at hun faktisk er jomfru og at hele historien med den franske løjtnant derfor kun delvist er sand. Selv om han ikke forstår hendes bedrag, opfylder han alligevel, hvad han opfatter som sin moralske pligt: med det samme at rejse til Lyme for at hæve sin forlovelse med Ernestina.

Da han vender tilbage til Exeter, viser det sig imidlertid, at Sarah er taget til London uden at efterlade nogen adresse.

Overbeviset om at hun uden hans hjælp vil ende i prostitutionen, opsøger Charles de mindre respektable kvarterer i London. Der skal dog gå tre år før de mødes igen. Endnu en gang forbløffes Charles, da han træffer Sarah på Cheyne Walk 16 i Chelsea, hos den berømte prærafaelitiske maler Dante Gabriel Rossetti. Sarah er blevet en respekteret kunstner, og fremstår som en forgænger til vor tids emanciperede kvindetype.

Hertil er historien ikke meget forskellig fra romantiske kærlighedsdramaer af typen »Stormfulde Højder«. Fowles fletter imidlertid utrætteligt nutidige betragtninger ind i fortællingen. Bedrevidende bemærkninger om Hardy-forskningens udvikling veksler med hentydninger til den nulevende engelske billedhugger Henry Moore. Illusionen brydes konstant. Som man vil kunne forstå, indbyder romanen ikke umiddelbart til filmatisering.

Fire millioner solgte eksemplarer og oversættelser til 18 sprog siden bogens udgivelse i 1969 siger blot noget andet!

John Fowles' »Offer for en samler« og »The Magus« er tidligere blevet filmatiseret af henholdsvis William Wyler og (katastrofalt) Guy Green.

Fowles er ikke videre tilfreds med disse filmudgaver af hans bøger og har derfor ønsket en vis indflydelse på »Den franske løjtnants kvinde«. Han mente fra starten at have den rette instruktør til opgaven: den tjekkisk-engelske Karel Reisz, der især kendes for sin debutfilm »Lørdag aften søndag morgen« fra 1960 og swingin' London farcen »Morgan« (1966). Denne ønskede imidlertid ikke i første omgang at påtage sig opgaven. Fred Zinnemann, Mike Nichols og Franklin Schaffner var en tid inde i billedet, men opgav på grund af vanskeligheder ved manuskriptudarbejdelsen. Omsider formåedes Reisz dog på betingelse af at måtte få dramatikeren Harold Pinter som manuskriptforfatter.

Pinters virksomhed indenfor filmmediet omfatter et nært samarbejde med Joseph Losey. De har sammen lavet så fremragende ting som »Snylteren« (1963), »Ulykkesnatten« (1966) og mesterværket »The Go-Between« (1970). Derudover har de haft mod til at udarbejde et urealiseret manuskript til Prousts mammutværk »På sporet efter den tabte Tid« (»The Proust Screenplay«. Grove Press, New York 1977).

Selve den viktorianske kærlighedshistorie fra Fowles' bog har man bibeholdt, og som man med rimelighed kunne forvente af Pinter, er det lykkedes at skabe et acceptabelt filmisk alternativ til bogens sindrige spil imellem fortid og nutid. Hvor forfatteren fungerer som nutidselement i romanen, har man i filmen brugt en nutidig kærlighedshistorie imellem skuespillerne Anna og Mike, der har rollerne som Sarah og Charles. Reisz og Pinter lader altså 1867-fortællingen alternere med en love affair i filmmiljø og får på den måde de to århundreder til at kommentere hinanden. Man har således på udmærket vis løst det tekniske problem i forhold til romanen. Spørgsmålet er så om selve filmens udsagn er faldet heldigt ud.

Reisz og Pinter har tydeligvis, og med god grund, ønsket at lave en film, der kan hvile i sig selv og ikke blot som en forlængelse af romanen. Teknikken med skuespillere som nutidskommentatorer indbyder selvfølgelig Pinter til at arbejde videre med temaer, der har beskæftiget ham siden gennembrudsstykkerne »The Birthday Party« (1958) og »The Caretaker« (1960), nemlig rollespil og identitetsforskydninger. Han lader derfor Mike og Anna krybe ind og ud af deres roller som henholdsvis viktorianske elskende og nutidige skuespillere. Først i filmens slutscene, der adskiller sig væsentligt fra bogens, sker der en slags opløsning af rollerne. Maskerne krakelerer og de mennesker, der må formodes at befinde sig indenunder, titter frem. For den der kender Fowles' roman, hvor det viser sig at Sarah har fået et barn, der er resultatet af hendes nat med Charles, virker det som et gevaldigt antiklimaks at overvære et møde imellem to usikre mennesker i Lake District. Med Pinters øvrige produktion in mente, er det atypisk omend det giver udmærket mening, at de bortkastede masker følges op af et forløsende billede, hvor to personer fra et klaustrofobisk bådehus ror ud på den store åbne Lake Windermere til ledsagelse af elegisk musik à la Vaughan Williams' »The Lark Ascending«.

Når filmen, trods kvaliteter, ikke føles vellykket, skyldes det formentlig at Pinters talent, for at komme til sin ret, kræver en meget stram form. Den romantype som Fowles' bog repræsenterer kan man næppe karakterisere som havende en sådan.

Den fragmentariske form medfører en konstant *distance*, som Meryl Streep (Sarah/Anne) og Jeremy Irons (Charles/Mike) ikke formår at overvinde. Meryl Streep er en sympatisk skuespiller, men et noget overraskende valg til rollen som Sarah. Hun fremstilles udmærket som en prærafaelitisk kvindetype. Den lidenskab, sensualitet og farlighed, der er i figuren, besidder hun dog aldrig. Jeremy Irons er noget af en misforståelse som Charles. Reisz valgte ham på baggrund af et TV-spil, hvor han fremstillede en meget usympatisk tysk kunstner, hvilket unægteligt også ligger langt fra den sympatiske engelske gentlemantype, som Charles er. Anderledes velvalgt er Leo McKern som Charles' darwinistiske ven dr. Grogan.

»Den franske løjtnants kvinde« taber meget mere end den vinder i forhold til Fowles'

roman. Den viktorianske tidsalder, der indvarsler en ny verden, kommer aldrig til syne. Drifternes dunkle væsen viser sig kun momentvis og den grundliggende fortælling om Sarah og Charles' romantiske kærlighed fænger aldrig.

Fowles' roman efterlader sin læser meget klogere; Reisz' film sin tilskuer meget undrende.

DEN FRANSKE LØJTNANTS KVINDE

The French Lieutenant's Woman. England 1981. **P-selskab:** Juniper Films. **P:** Leon Clore. **As-P:** Tom Maschler, Geoffrey Helman. **P-leder:** Chris Burt. **Instr:** Karel Reisz. **Instr-ass:** Richard Houlst, Peter Kohn, Paul Tivers, Mathew Simmons. **Manus:** Harold Pinter. **Efter:** Roman af John Fowles. **Foto:** Freddie Francis. **Kamera:** Gordon Hayman. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Bloom. **P-tegn:** Asheton Gorton. **Ark:** Norman Dorme, Terry Pritchard, Allan Cameron. **Dekor:** Ann Mollo. **Rekvis:** Dennis Fruin. **Kost:** Tom Rand. **Malerier:** Sally Scott. **Sp-E:** Alan Bryce, Nobby Clarke. **Musik:** Carl Davis. **Musik-uddrag:** «Adagio from Sonata in D (K 576)». **Tone:** Don Sharpe, Ivan Sharrock, Bill Rowe. **Medv:** Meryl Streep (Sarah

Woodruff/Anna), Jeremy Irons (Charles Smithson/Mike), Hilton McRae (Sam), Emily Morgan (Mary), Charlotte Mitchell (Mrs. Tranter), Lynsey Baxter (Ernestina Freeman), Jean Faulds (Kok), Peter Vaughan (Mr. Freeman), Colin Jeavons (Præst), Liz Smith (Mrs. Fairley), Patience Collier (Mrs. Poulteney), John Barrett (Mejerist), Leo McKern (Dr. Grogan), Arabella Weir (Pige), Ben Forster (Dreng), Catherine Willmer (Dr. Grogans husholderske), Anthony Langdon (Hospitalleder), Edward Duke (Nathaniel Dyson), Richard Griffiths (Sir Tom Burgh), Graham Fletcher-Cook (Bud), Richard Hope (3. assistent), Michael Elwyn (Montague), Toni Palmer (Mrs. Endicott), Cecily Hobbs Doreen Mantle (Togpassager), David Warner (Sergent Murphy), Alun Armstrong (Grimes), Gerard Falconetti (Davide), Penelope Wilton (Sonnia), Joanna Joseph (Lizzie), Judith Alderson (Rødhåret prostitueret), Cora Kinnaird (2. prostitueret), Orlando Fraser (Tom Elliott), Fredrika Morton (Pige), Alice Maschler (2. pige), Matthew Morton (Dreng), Vicky Ireland (Mrs. Tranters tjenestepige), Claire Travers-Deacon (Mrs. Poulteney's tjenestepige), Harriet Walter (Pige på hospital), Janet Rawson (Ung pige i Lyme Street), Mia Soteriou (Au Pair), Mary McLeod (Barne pige), Peter Fraser (Mr. Freemans kontorhjælp), Rayner Newmark (Havnefoged). **Længde:** 123 min. **Udl:** United Artists.



Meryl Streep og Jeremy Irons i »Den franske løjtnants kvinde«.

Reisz om filmen

Keith Keller lytter til Karel Reisz efter premieren i London på »Den franske løjtnants kvinde« og får bl.a. at vide, hvorfor den berømte tjekkoslavisk-fødte instruktør oprigtigt glæder sig til at lave reklamefilm til TV om McDonald's Hamburgers

Karel Reisz, lidt over middelhøj, rund og skaldet af hovede, klædt på som en diskret modebevidst forretningsmand, født 1926 i Tjekkosllovakiet, fordyber sig efter London-premieren på sin næsten straks klassiker-stemplede filmatisering af John Fowles' viktorianske roman-pastiche »Den franske løjtnants kvinde« intens i nydelsen af sin laksesoufflé på restaurant L'Ecu de France i Jermyn Street, før han lige så fordybet og med en akademisk præcision kun afbrudt af små muntre glimt fra de mørke øjne giver svar på stikord om sig selv, om filmen, etc.:

»Jeg ventede på at lave denne film, til jeg kunne få lov til at lave den, som jeg ville. Straks efter romanens fremkomst i 1969, henvendte Fowles sig til mig og sagde, jeg var den eneste, han ville give lov at røre ved materialet, og jeg var fristet, men jeg sagde nej, for jeg var træt af periode-stykker efter »Isadora«, der ikke var faldet ud, som jeg ønskede det. Det var dengang helt underforstået, at Vanessa Redgrave også skulle spille hovedrollen i den ny film. Hun er for resten stadig en stor skuespillerinde, der bare mest helliger sig teatret. Og da jeg endelig i 1979 alligevel sagde ja til Fowles, var Vanessa blevet for gammel til rollen«.

»I mellemtiden havde Fred Zinneman og forfatteren Dennis Potter prøvet at lave en drejebog. Mike Nichols og Franklin Schaffner var to andre, der gav op. Jeg selv vovede pelsen, fordi Harold Pinter lovede mig at arbejde på en drejebog, og det blev os to, der

sammen fandt ud af at erstatte bogens nutids-fortæller med nutidsglimt af melodramats hovedrollespillere i, hvad der skulle forestille deres privatliv uden for optagelserne«.

»Jeg havde set Meryl Streep som Kate i en Shakespeare-In-The-Park opførelse af »Trolde kan tæmmes«, og aldrig har jeg set en

skuespillerinde forvandle sig så storslået fra sødme til vildskab med så fine nuancer som Meryl. Når hun spillede vild var hun sjæleligt skræmmende, ikke som Elizabeth Taylor i Zeffirellis »Trolde«, hvor det bare blev til en genoptagelse af privat hysteri og skrigen-op. Så Meryl måtte det blive, da »Løjtnantens kvinde« igen dukkede op i min horisont«.

Reisz taler på det nærmeste BBC-engelsk, men har klart nok (som demonstreret i alle sine film fra »Saturday Night and Sunday morning« og »Morgan« over de amerikanske arbejder »The Gambler« og »Dog Soldiers«) en fint udviklet musikalitet i omgangen med alle andre af sprogets akcenter og nuancer: »Jeg var jo kun 12, da en af kvækernes flygtningetransporter bragte mig til England, hvor jeg blev favoriseret med en højere skoleuddannelse. Og min kone er den amerikanske skuespillerinde Betsy Blair, så hendes modersmål har jeg også haft tid til at

Karel Reisz instruerer Meryl Streep før den store slutscene.



blive fortrolig med. Jeg føler mig vel nok mest som englænder, jeg bor godt og lever godt her, vores børn er meget, meget engelske, men jeg arbejder lige godt alle steder».

»Mine forældre overlevede ikke nazisterne. Jeg selv var heldig. Held har altid været en vigtig faktor i mit liv. Jeg er ikke særlig flittig, men har vel filmisk tæft og noget af et forretningstalant. Jeg har så langt mine største indtægter som partner i et selskab, der laver reklamefilm. Mindst held har jeg haft med de to film, jeg har lavet i USA, hvor publikum hadede »The Gambler« fordi - tror jeg - jeg var konsekvent i at tegne James Caan som en taber. Det blev til, hvad jeg kalder »a dark film«, det samme udtryk bruger jeg om »Dog Soldiers« efter Robert Stones pragtstykke af en sort roman. Den film blev lanceret som en krigsfilm og med reklamebilleder af Nick Nolte sat op som en anden Kung Fu-helt».

»Men jeg siger nu aldrig, at noget var nogen andens skyld end min egen. Jeg tror, jeg kan lave film hvor som helst. Jeg begyndte selv som filmkritiker, jeg læser stadig kritikere og giver dem ofte ret. Og lige så ofte uret. Jeg ved, at halvdelen af kritikere vil sige, vi har ødelagt »Løjtnanten's kvinde«, de andre vil sige, vi har fået et pragtværk ud af et stykke litterært krukkeri. Begge parter kan have ret. En ting ved jeg bare, og det er, at den dag en filmand prøver at være »trofast« over for en bogs ord, han vil filmatisere, så er han i farezonen. Fowles selv erkendte, at Pinter og jeg måtte have frie hænder».

»Vi optog »Løjtnantens kvinde« på femten uger og for kun 9½ millioner dollars, rene småpenge. Det hjalp, at Meryl Streep ikke øgede sit honorarkrav, selv om hun i mellemtiden var blevet en superstar ved hjælp af »Kramer mod Kramer«. For resten fandt Warner filmen for dyr og overlod den til United Artists' Steven Bach. Synd for Bach, at han ikke overlevede hos UA indtil vores premiere og efterfølgende succes. Han røg ud sammen med de øvrige topfolk i »Heaven's Gate«-kølvandet».

»Almindeligvis er jeg min egen producent. Jeg betaler for min frihed som instruktør. Det koster mig gerne tre år at gennemføre en film fra idé til premiere. Så jeg lever fredeligt med mine reklamefilm. De giver grundlag for mange eksperimenter med filmsprog og filmform, og de giver mig de penge, der holder mig og min familie elegant boende i Belsize Park. Det er nu længe siden, jeg selv har skrevet og instrueret en reklamefilm, men jeg gør det igen om kort tid. For nylig havde jeg mine børnebørn med på sightseeing i London, og det eneste, der rigtig vakte jubel hos dem, var et besøg hos McDonald's. Og da jeg bagefter hørte, at mit reklamefilmfirma havde påtaget sig at lave en serie TV-spots for hamburger-koncernen, gav jeg mig selv opgaven. Jeg vil præsentere hamburger-spisningens lyksaligheder som set gennem børns øjne - helt uden fordomme i retning af foragt for fast-food og det amerikanske i al almindelighed. Jeg bliver selv som barn igen ved tanken«, slutter han og fordyber sig med genvundet tavshed i den franske restaurants næste ombæring.

Jagten på nostalgien

Peter Schepelern skriver om Steven Spielbergs seneste film »Jagten på den forsvundne skat«, der er en kunstnerisk forløst demonstration af medrivende fortælleglæde



Harrison Ford i »Jagten på den forsvundne skat«.

Den ark, som titlen »Raiders of the Lost Ark« hentyder til, er ikke Noahs, som arkæologerne formentlig stadig leder efter på Ararat, men den såkaldte Pagtens Ark, dvs. den kiste hvori israelitterne under vandringer i ørkenen opbevarede deres hellige ting. Ifølge Bibelen drejede det sig om »en ark af akacietræ, halvtredje alen lang, halvanden alen bred og halvanden alen høj ... på alle sider beslået med guld, og i den var der en

guldkrukke med mannaen, og Arons stav, den som havde blomstret, og Pagtens tavler« (hvis man sammensætter beskrivelserne i Anden Mosebog, 25, 10-11, og Brevet til Hebræerne, 9,4). Arken kom til at stå i Jerusalem-templets allerhelligste, men forsvandt siden. Måske i forbindelse med templets ødelæggelse, måske gemte profeten Jeremias den i en hule, sådan som det hævdes i den apokryfiske anden Makkabærbog (2,7).

Når israelitterne gik i krig, tog de arken med for så at sige at have Gud på deres side - »Lad os hente vor Guds ark ... for at han kan være i vor midte og fri os af vore fjenders hånd«, hedder det et sted (I Sam. 4,3) - og handlingen i Steven Spielbergs film drejer sig netop om, at nazisterne engang i 1930'erne, hjulpet af en fransk arkæolog, er lige på nippet til at lokalisere den forsvundne ark, som de forestiller sig vil sikre dem sejren i de tilstundende militære konfrontationer. Men faktisk rummer Bibelen en klar advarsel mod dette: Da filistrene engang erobrede arken fra israelitterne, hjemsøgte Gud dem med en pestepidemi, der varede indtil de havde leveret arken tilbage til dens retmæssige ejere (jf. Første Samuelsbog, 4-6). Det forekommer også ret naivt af nazisterne at vente nogen større imødekommenhed fra lige netop jødefolkets gud.

Alligevel er den amerikanske regering bekymret og kontakter den unge arkæologiprofessor, Indiana Jones, som deler sin tid ligeligt mellem klasseværelset og dumdristige ekspeditioner, og pålægger ham ene mand at sikre arken for USA.

Filmen, der er blevet sommerens største

der som flyvergeniet Han Solo i »Star Wars«-filmene), har træffende sagt, at »Raiders is really about movies« (TIME, 15.6.1981), og filmen er først og fremmest et kosteligt tilbageblik over adventure-genrens muligheder med kærlige hilsener til en lang tradition af eventyrlige film fra Méliès', Jules Verneiader over Feuillade- og Pearl White-serials til 30'ernes og 40'ernes mere eller mindre primitive serier (af typen »Tarzan«) og serials (af typen »Flash Gordon«). Lige som Youngs »The Scarlet Pimpernel« handler »Raiders« om en person, der lever et dobbeltliv, snart trivielt, snart heroisk; lige som Bennett & Martons »King Solomon's Mines« (efter romanen af Rider Haggard, der står centralt i adventure-litteraturen) handler den om en farefuld færd ind i et utrygt, eksotisk territorium, hvor en legendarisk forsvunden skat skal findes; lige som Brocas »L'Homme de Rio« handler den blandt andet om jagt på trofæer i den sydamerikanske jungle. Men den henter også elementer i det mytologiske heltepos à la Boormans »Excalibur« og i hvad man kunne kalde den 'arkæologiske' thriller med okkulte overtoner, dvs. film som Freunds gode

rationer havde været tryllebundne af. Med film som »Star Wars«, »Close Encounters of the Third Kind«, »Flash Gordon«, »Superman«, »Excalibur« og »Raiders of the Lost Ark« har den opvoksende amerikanske ungdom i de seneste år nok omsider fået deres værste tørst efter eventyrlig fiktion slukket.

Helten i adventure-filmen er opfindsomhedens og snarrådighedens personifikation. Supermændene er en sag for sig, for deres bedrifter er jo udført på helt andre betingelser end dem, der gælder for almindelige dødelige.

Indiana Jones besidder heltemod, konduite, styrke og held i store doser, mn han er intet overmenneske. Mest kan han i sine handlinger minde om gode gamle »Willy på Eventyr«, sådan som denne tegneserie var i 1920'ernes Illustreret Familie-Journal, eller om Hergés »Tintin«, der altid forstår at redde sig ud af en knibe. Nok er Indiana Jones fremstillet som en *tough guy* og lidt af en børste, og både Willy og Tintin er jo de rene dengsedrenge, men alle havner uafbrudt i situationer, der involverer mystiske templer, begravede skatte, hemmelige ud- og indgange, magiske statuer, upålidelige og



George Lucas og Steven Spielberg.



Harrison Ford i en af de mange action-scener.

kommercielle træffer hos det amerikanske publikum, er instrueret af Spielberg - hans første film efter den gebommerlige fiasko med »1941« - og produceret og medfattet af George Lucas, der ellers bruger det meste af sin tid på at producere sequels til »Star Wars«. Den lægger sig i forlængelse af især Lucas' film som et dyk ned i barndommens mytologiske heltegyldelse, genoplivet med nostalgisk reverens over for aner i tegneserien, de kulørte drengebøger og naturligvis især de eventyrlige underholdningsfilm.

Harrison Ford, der spiller hovedrollen som Indiana Jones (og som vi allerede ken-

gamle »The Mummy« (og de mindst seks imitationer, den affødte) og Schaffners nylige »Sphinx«.

Da amerikaneren Tony Thomas for nogle år siden skrev en bog om »The Great Adventure Films«, hvor han tog et overblik over filmhistoriens mest fantasifulde beretninger om sørøvere, fremmedlegionærer, korsridere, opdagelsesrejsende, musketerer, robinson'er, lykkejægere og alle mulige andre eventyrere, beklagede han, at nutidens børn ikke havde muligheder for at opleve den samme frodige filmunderholdning med eventyrlige bedrifter, som de tidligere gene-

kujonagtige indfødte, lede skurke, giftpile, lemme der pludselig åbner sig, gabende afgrunde, vand der stiger, slanger der kommer snigende, nærmere og nærmere. Alle op søger de, mere eller mindre frivilligt, den slags situationer, alle forstår de mod de utroligste odds at klare sig igennem.

Filmen begynder hæsbæsende *in medias res* med at vise Indiana i sit es, ifærd med at trænge ind i en dyb hule, skjult i den peruanske jungle, hvor han skal finde et kosteligt klenodie, hvilket besværliggøres en hel del af forskellige morderiske installationer såsom hærskarer af fugledderkopper der

drysser ned fra loftet, automatiske spydfælder, lemme i gulvet, giftpile der kommer suende og ikke mindst en kæmpemæssig stenkugle der kommer farende. Efter denne forrygende optakt præsenteres vi for Indiana i rollen som lettere distræt professor, der kontaktes af regeringsagenter og i den genre-typiske ekspositionelle scene får pålagt at udføre den farlige mission. Inden han kan begynde den egentlige jagt på arken, må han dog et smut til Himalaya, hvor han hos en gammel flamme (Karen Allen) sikrer sig et uundværligt arkæologisk fund, der skal vise vej til arkens præcise skjulested. Men tyskerne er allerede på sporet af Indianas indblandingsforsøg, og vi får en ny stor action-scene, hvor først og fremmest stuntmændene og en hel del af de 231 personer, der er anført med »technical credits«, viser hvad de kan. Da vi først er kommet til Mellemøsten (nærmere betegnet Kairo og Tanis i det nordlige Egypten) bliver tempoet ikke sat ned: I scene efter scene - alle solidt gennemarbejdede og forskriftsmæssigt opbyggede spændingsepisoder - får vi den ene nervepirrende adventure-situation efter den anden: Kidnapning af heltinde i labyrinthisk bazar,

forgiftningskomplot, bestemmelse af arkens skjulested, afdækning af arken, flugt fra gravkrypt vrirlende af slanger, kamp om fly, kamp i kørende lastvogn, sejlskud uden på ubåd, og til slut åbning af arken, som viser sig at være noget i retning af Pandoras æske, fuld af dæmoniske special effects.

På tidstypisk vis forholder filmen sig til genrens traditionelle fremstilling af heroisme, selvpofrelse og ridderlighed med en lettere amoralsk og vittigt ironisk attitude. Som i scenen, hvor Indiana under sin jagt rundt i bazaren opholdes af en sabelsvingende dervish og med et træt skuldertræk skyder ham ned med en fuldræffer og løber videre. Publikumsjublen over denne prompte reaktion er ikke bare fornøjelsen over at se en tilsyneladende obligatorisk kliché - omstændelig tvekamp - tilsidesat med et velrettet skud, men kan måske også tages som udtryk for specielt det amerikanske publikums generelle ønske om, at forsvarerne af den vestlige verdens interesser ville vise mere af denne slags uforfærdede handlekraft i konfrontationen med de mellemøstlige trusler. Her taler den vestlige verdens kollektive ubevidste om, hvordan gidsel-

dramaet skulle være løst!

Det genre-ironiske kommer også frem i filmens slutning. Genre-konventionen foreskriver, at det gode sejer, at eventyrerens handlekraft og mod fører til betydningsfulde resultater. Men alle Indianas trængsler fører bare til ingenting. Arken opmagasineres i statens hemmelige depoter, hvor den formentlig vil være endnu bedre gemt end i ørkensandet, og summa summarum er, at hele operationen har været omsonst, spild af kræfter.

Men denne defaultisme modsiges uægtelig af filmens egen kunstneriske optimisme. Filmen stråler af hele den fænomenale professionelle kunnen, som Spielberg, Lucas og hele deres gigantiske tekniske stab råder over. Filmen er dog ikke bare blevet en tom opvisning af forbløffende speciel effects; det er en kunstnerisk forløst demonstration af medrivende fortælleglæde, vi overværer.

Spielberg og Lucas har fundet ud af, hvilke kostelige fund der kan gøres i nostalgis skattekasse, og nu er de færd med at fremdrage klenodierne, mens gode ånder og guddommeligt talent står dem bi.



Karen Allen er gidsel for nazisterne og holdes siden fanget sammen med Harrison Ford.



JAGTEN PÅ DEN FORSVUNDNE SKAT

Raiders of the Lost Ark. USA 1981. P-selskab: Lucasfilm Ltd. Ex-P: George Lucas, Howard Kazanjian. P: Frank Marshall. As-P: Robert Watts. P-sup: David Tomblin, Roy Button, Patrick Cadell, (2nd unit) Carlos Gill, Michael Hook. 2nd unit-instr: Michael Moore. Stunt-instr: Glenn Randall, Peter Diamond. Manus: Lawrence Kasdan. Efter: Fortælling af George Lucas, Philip Kaufman. Foto: Douglas Slocombe. Supplerende foto: Paul Beeson. Kamera: Chic Waterson, (2nd unit) Wally Byatt, Gerry Dunkley, David Worley. Farve: Metrocolor. Kamera-E: Jim Veilleux, Bill Neil, Don Dow. Klip: Michael Kahn. P-tegn: Norman Reynolds. Ark: Lesley Dille, (visuel-E) Joe Johnston, Richard Edlund. Dekor: Michael Ford. Rekvis: Frank Bruton, Peter Hancock, Charles Torbett. Kost: Deborah Nadoolman, Rita Wakely.

Musik: John Williams. Arr: Herbert W. Spencer. Musikbånd: Kenneth Wannberg. Spillet af: The London Symphony Orchestra. Musikindspilning: Eric Tomlinson. Tone: Ben Burt (lyd-design), Curt Schulkey, Andy Patterson, Roy Charman, Bill Varney, Steve Maslow, Gregg Landaker, Howie Hammerman. Lyd-E: Richard L. Anderson, Steve H. Flick, Mark Mangini, Gary Summers. Mekaniske-E: Kit West, Peter Dawson, Terry Schubert, Rodney Fuller. Medv: Harrison Ford (Indy), Karen Allen (Marion), Paul Freeman (Bel-loq), Ronald Lacey (Toht), John Rhys-Davies (Sal-lah), Denholm Elliott (Brody), Wolf Kahler (Die-trich), Anthony Higgins (Gobler), Alfred Molina (Satipo), Vic Tablian (Barranca), Don Fellows (Oberst Musgrove), William Hootkins (Major Eaton), Bill Reimbold (Bureaukrat), Fred Sorenson (Jock), Patrick Durkin (Australier), Matthew

Scurfield (Nazist), Malcom Weaver (Nepaleser), Sonny Caldinez (Ond mongol), Anthony Chinn (Mohan), Pat Roach (Gigant), Christopher Frederick (Otto), Tutte Lemkow (Imam), Ishaq Bux (Omar), Kiran Shah (Abu), Souad Messaoudi (Fayah), Vic Tablian (Abemanden), Terry Richards (Arabisk sværdkæmper), Pat Roach (Mekaniker), Steve Hanson (Tysk agent), Frank Marshall (Pilot), Martin Kreidt (Ung soldat), George Harris (Katanga), Eddie Tagoe (Meddeler), John Rees (Sergent), Tony Vogel (Kaptajn), Ted Grossman (Peruansk portør), Jack Dearlove (Stand-In for Harrison for Ford), Terry Leonard, Martin Grace, Vic Armstrong, Wendy Leach, Sergio Mione, Rocky Taylor, Chuck Waters, Bill Weston, Paul Weston, Reg Harding, Billy Horrigan, Peter Brace, Gerry Crampton, Romo Garrara (Stuntmænd). Længde: 114 min. Udl: CIC.

Sheriffen fra Jupiter

Kaare Schmidt

Mens urene tikker, prøver byens sherif at få borgerne til at hjælpe sig. Ingen melder sig, og han må alene tage kampen op med de to lejermordere, der ankommer, da klokken falder i slag. Som katten efter musen går jagten i de øde gader, indtil lejermorderne er døde, den skurkagtige bagmand har fået tæv, og lov og orden er genoprettet. Så kan sheriffen sige jobbet farvel og rejse bort med hustruen.

Hvad lydet det som? En western fra de gode gamle dage, da mænd var mænd og moralen var høj? Den eneste, der hjælper vor helt, er en desillusioneret og gæv kvinde, der da også modtager heltens knappe og megetsigende ros: »You did good«. Altså Howard Hawks! Men: da Hawks lavede »Rio Bravo« sagde han, at han fandt det helt åndssvagt, at en rigtig professionel skulle bede andre om hjælp, når han jo udmærket kunne klare sagen alene. Bemærkningen var rettet mod Fred Zinnemanns og Carl Foremans »High Noon« («Sheriffen»), der bl.a. blev berømt for urene, der viser hvordan *the last showdown* nærmer sig.

Den stærke ordenshåndhævers ensomme kamp for de svage og blødsødne borgere mod korrupte magtmennesker og deres professionelle, betalte mordere er af mystiske dimensioner. Det er den urgamle kamp mellem godt og ondt, og det er den amerikanske skabelsesberetning, som en række af filmens populære genrer har gjort til del af hele verdens kulturarv. Først skulle civilisationen skabes på de åbne vidder (westernfilmen), så skulle den renses i de lyssky storbyer (gangster- og privatdetektivfilmen), og så skulle den forsvares på åben gade (politifilmen). Hvad bliver det næste?

Et aktuelt bud på fremtiden er science fiction filmen »Outland« (Rumstation Jupiter) skrevet og instrueret af Peter Hyams. »High Noon«s runde skiveure er skiftet ud med digitalure, toget er en rumfærge, og den øde westernby er blevet til et superfunktionalistisk kæmpedrivhus på en af Jupiters måner (nr. 10). Borgerne er svedende, groft undertrykte arbejdere nede i et helvede af »Metropolis«ske dimensioner. Ærkeskurken er den stedlige direktør for det gigantiske mineselskab Con-Amalgamate. Selskabet er kun interesseret i resultater, penge, profit, og direktøren er selskabets mand, effektiv og hensynsløs. Han driver arbejderne til en overmenneskelig indsats via hemmelig anvendelse af narkotiske stoffer, så blodet springer fra neglene og ofte også fra andre steder. Selvmords- og ulykkesprocenten er høj, men udbyttet er rekord i firmaet, og

direktøren har gode chancer for at blive fremmet og dermed forflyttet til et mere tiltalende sted. Den eneste hindring er de stedlige ordenshåndhævere, som er statsudnævnte. Så her trives korruptionen.

Til denne idyl ankommer en dag en ny marshal ...

High Moon, High Noon 2001 o.l. er filmen blevet kaldt af kritikere, der ikke kunne lide den. Filmen indbyder til det. Efter en blændende første halvdel, hvor stedet beskrives og sagen opklares, kan man sagtens gå hjem og genfortælle, hvad der videre sker. Er man blevet tiden ud, er det fristende at hvæse »... and what else is new?!«. Men det er ikke helt retfærdigt. Når parallellen til »High Noon« og westernskemaet bliver for tydelig til sidst, og filmen derfor fuser ud, så er det simpelt hen fordi en forventet overraskelse udebliver. Man er effektivt holdt i ånde og skruer derfor forventningerne op. Den eneste drejning, historien så får, er at helten ikke møder skurken i *the last showdown*, men at han derimod nøjes med at give ham et lag tærsk. Det ærgerlige er, at der ikke er tale om tematiske brist, men om en simpel



fortællelemæssig brist. Slutningen er ikke effektiv nok, den følger ikke noget til det, vi har vidst hele tiden. Derfor kommer filmen til at modarbejde sin egen idé, som ellers er spændende nok. Ideen er nemlig ikke at lave en kombination af genreskemaer men at benytte den moralske konflikt, vi kender fra de gamle genrer, i en historie om en verden, hvor moral er erstattet af teknologi og effektivitet.

Sean Connery er det perfekte valg i heltens rolle. Han er vel næsten den eneste skuespiller i dag, der kan forene den gamle, romantiske *star quality* med karakterskuespillerens evne til at gå ind i forskellige roller. Trods sin status som superhelt - der til sidst kommer til at bekræfte det forudsigelige i historien - så evner han som skuespiller at fastholde forventningen om, at overraskelser kan ske (f.eks. at helten faktisk kan tabe). Derved får filmen et menneske som centrum. Og det er lige netop, hvad man ellers ikke finder i tidens science-fiction film.

»Outland« er altså ikke et hovedløst genreskemaproduct men hører til i den gode ende. Her er der hverken en science fiction-

Scene fra »Rumstation Jupiter«.



fantasi (som »Star Wars«) eller -vision (som »2001« og »Close Encounters ...«) eller -gyser (som »Alien«). Den er noget så sjældent som en »ægte« science-fiction film, en utopi, der virkelig handler om, hvordan fremtiden kan komme til at se ud. Og gør det uden at være imponeret over alt det teknologiske bip-bip (og alligevel med flotte effekter), men derimod som en ganske uhyggelig kommentar til træk i nutiden. Ambitionen er Fritz Langs »Metropolis« (klassekampen i science-fiction allegori), konstruktionen er »Soylent Green« (science-fiction med politifilm-skelet), og pointen er at bringe den moralske stillingtagen til udviklingen ind i en genre, hvor den ellers synes ganske fraværende. Resultatet er ikke blevet helt derefter, men filmen er spændende mens den varer.

RUMSTATION JUPITER

Outland. England 1981. **P-selskab:** The Ladd Company. **Ex-P:** Stanley O'Toole. **P:** Richard A. Roth. **As-P:** Charles Orme. **P-leder:** Denis Johnson. **Instr/Manus:** Peter Hyams. **Instr-ass:** David Tringham, Bob Wright, Waldo Roeg, Russell Lodge. **Stunt-instr:** Alf Joint. **Foto:** Stephen Goldblatt. **Kamera:** Freddie Cooper, Robert Kindred. **Farve:** Technicolor. **Sp-foto-E:** John Eppolito (Sup), Roger Lee, Anne Flagg, Tom Naud III, Tim Donahue, Martin Body, Martin Shortall. **Sp-optisk-E:** Roy Field (sup). **Sp-E:** John Stears, Bob Harman, John Markwell, Jonathan Angell, Herbert Hamilton Smith, Mick Minjoodt, Richard Roberts, Peter White, Anthony Fox. **Klip:** Stuart Baird. **P-tegn:** Philip Harrison. **Ark:** Malcolm Middleton. **Dekor:** Stuart Rose. **Kost:** John Mollo, Jackie Cummins, Tiny Nichols (sup). **Musik:** Jerry Goldsmith; Richard Rudolph, Michael Boddicker. **Spillet af:** The National Philharmonic Orchestra; Ganymede. **Tone:** Gordon Davidson, David M. Morton, Chester L. Slomka, Neil Burrow, Richard Oswald, Robin Gregory, John K. Wilkinson, Eric

Tomlinson, Robert W. Glass Jr. **Lyd-E:** Robert M. Thirlwell. **Medv:** Sean Connery (O'Neil), Peter Boyle (Sheppard), Frances Sternhagen (Dr Lazarus), James B. Sikking (Montone), Kika Markham (Carol), Clarke Peters (Ballard), Steven Berkoff (Sagan), John Ratzenberger (Tarlow), Nicholas Barnes (Paul O'Neil), Manning Redwood (Lowell), Pat Starr (Mrs. Spector), Hal Galili (Nelson), Angus MacInnes (Hughes), Stuart Milligan (Walters), Eugene Lipinski (Cane), Norman Chancer (Slater), Ron Travis (Fanning), Anni Domingo (Morton), Bill Bailey (Hill), Chris Williams (Caldwell), Marc Boyle (Spota), Richard Hammat (Yarrio), James Berwich (Rudd), Gary Olsen (Arbejder), Isabelle Lucas (Sygeplejerske), Sharon Duce (Prostitueret), P. H. Moriarty (1. mand), Doug Robinson (2. mand), Angeliue Rockas (Kvinde), Judith Alderson (Prostitueret), Rayner Bourton (Prostitueret), Julia Depyer, Philip Johnston, Norri Morgan, Nina Françoise, Brendon Hughes (Dansere). **Længde:** 103 min. **Org. Længde:** 108 min. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 27.11.81 - Imperial.

Møde med Peter Hyams

Kaare Schmidt har i Los Angeles mødt instruktøren Peter Hyams, der fortæller om tilblivelsen af »Rumstation Jupiter« og om vanskelighederne med ikke at efterligne andre



Sean Connery i samtale med instruktøren Peter Hyams.

Peter Hyams har været TV-journalist og -manuskriptforfatter. Han debuterede som instruktør med TV-filmen »Rolling Man« (1972). Det er en meget løst fortalt men sympatisk historie om en fattig landarbejder (godt spillet af Dennis Weaver), der forsøger at skabe sig en tilværelse efter et fængselsophold. TV-filmene »Goodnight, My Love« (1972, dansk TV 1976 som »Godnat min elskede«) havde Richard Boone som chandlersk privatdetektiv, og biograffilmen »Busting« (...) (1973) havde Elliott Gould som afrakket politimand. Den følgende, »Our Time« (1974), har jeg ikke set. Gennembruddet kom i 1978 med »Capricorn One« (»Mission Capricorn 1«). En afrakket journalist - igen Elliott Gould - opklarer svindel omkring en farlig rumekspedition, hvor astronauterne aldrig har forladt jorden. En original spændingsfilm, propfyldt med elegante detaljer. Det stilsikre melodrama »Hanover Street« (»Krig og kærlighed«) fra 1979 blev helt overset hjerthjemme af både kritikere og publikum.

Fra og med »Goodnight, My Love« har Hyams også stået for manuskripterne. Skal man finde en gennemgående tematik, må det blive noget med opretholdelsen af en personlig integritet i krisesituationer (der sættes af de forskellige genrer, som han synes at prøve, en efter en). Selv er Peter Hyams meget tilbageholdende med store ord. Han er fåmælt, og han var bestemt ikke glad for at blive interviewet, da jeg mødte ham ved en premiere på »Outland« i maj i Los Angeles.

Da udtalte Hyams bl.a.: Kritikere elsker etiketter. De elsker at drage paralleller, og de finder ofte ting, som slet ikke er der. En af de bedste anmeldelser, jeg har fået - på »Capricorn One« - var i London Times, og jeg mødte kritikeren senere. Han sagde, at det han bedst kunne lide, var »the Kubrick homage«. Jeg brugte en masse tid på, »so you liked the old Kubrick homage?«, mens jeg håbede på at få en idé om, hvad han mente. Vi talte en halv time, før jeg endelig fandt ud af, at han tænkte på den scene i slutningen

af filmen, hvor helten brækker en coke-automat op. Det var åbenbart en hyldest til »Dr. Stangelove«.

Hvad er »Outland« en hyldest til?

Gosh! - Jeg er ikke science-fiction fan. Jeg ser ikke mange science-fiction film. Mine unger elsker dem, og jeg ønskede at lave en film, som de ville kunne lide. Mit indtryk er - med undtagelse af »Star Wars« og »Alien« - at de fleste film, der foregår i fremtiden, i bund og grund er åndssvage. Somme tider meget dyre produktioner - men om ingenting. Jeg ønskede virkelig at lave en film, der nok foregår i fremtiden, men som drejer sig om mennesker, om - hm, man kan blive helt højttroende af at snakke om denne film. Min primære motivation for at lave en film er dens morale. Hvis den også drejer sig om anstændighed, så kan det blive noget værdifuldt, som jeg ønsker mine børn skal se. Selv om der bliver nikkert nogle skaller og sproget heller ikke er pænt, så er der en vis optimisme i filmen, en vis moral - og det er hvad jeg ønsker.

Men der er også en vis pessimisme - folk er undertrykte og kynismen breder sig.

Det er nu engang det, den drejer sig om. Det er som at sige, 'jeg ku' godt li' »Jaws«, bare hajen ikke bed folk.' Filmen er kun et forsøg på at se på fremtiden - i forhold til mange andre film om fremtiden, at prøve at tage en meget traditionel historie, der væsentligst handler om mennesker, og placere den i fremtiden. Ikke om et væsen, der spiser en by, og ikke om isenkram. Fremtiden er et sted, simpelt hen, og ikke hele filmens emne. Vi tænkte mere på fremtiden som den nære fremtid; som noget sandsynligt, og det vil for mig sige »et grænseland« (a frontier). Min opfattelse er, at *frontiers* egentlig ikke har ændret sig de sidste 4-500 år, at der ikke er nogen større forskel på de mennesker, der var med til bygningen af Suez-kanalen, i Dodge City, og dem, der er på olieborerplatformene i Nordsøen nu, eller filmens mennesker. Hvad angår den sociale betydning - mon jeg nogensinde er blevet beskyldt for betydningsfuldhed? - så må vi jo bygge på, hvad vi ved, og jeg har den fornemmelse, at kommer vi også til at være ude i rummet, så bliver det ikke på grund af altruisme eller for at udvikle vor arts horisont. Det bliver for at få fingre i, hvad der kan være af værdier. Og jeg tror, det bliver under den slags forhold, som filmen skildrer.

En rumrejse kan sammenlignes med en skibsrjse i 16-1700 tallet. Det var ikke poetisk, det var farligt, havet var en fjende, ikke en allieret, og jeg tror, vi er meget langt fra denne 'gliding through the galaxies', som den præsenteres på film. Det miljø dengang formede menneskene, og sådan er det stadig. Hvis man besøger boretårnene i Nordsøen, som jeg gjorde, ser man hvilken slags folk, der er der. De er der ikke af altruisme, de er der for at tjene så meget som muligt, og så *get the hell out*. Det eneste, der ikke er i denne film, er firmaforretningen. På boretårnene tjenes en masse penge, men det eneste sted, man kan købe noget, er i firmaforretningen, hvor en halv liter mælk koster 17 dollars - så rent faktisk kommer de ud rabundus. Det er det eneste, der mangler.

Var parallellen til »High Noon« bevidst?

Nej. Bagefter er parallellen tydeligere, end jeg havde regnet med. Men hvad skal man med sådan en sammenligning? Der er visse paralleller til en gammel frontier-by, f.eks. svingdøre, men de var mest for sjov. Anvendelsen af ure som dramatisk middel til at fortælle, at noget vil ske, er vel ikke noget som »High Noon« har patent på. Det var i hvert fald ikke meningen, at man skulle begynde at tænke på den film.

Hvorfor er der ikke noget last show-down?

En sådan konfrontation mellem Connery-figuren og Peter Boyle-figuren ville være en ganske unfair kamp. Sheppard er tydeligvis en ret intelligent mand, der får andre til det beskidte arbejde. Hvad kan man gøre andet end at give ham en afklapsning. Jeg tror ikke, det var blevet helt så godt, pludselig at

have Peter Boyle som en slags desperat Lee J. Cobb-figur, der løber rundt efter en '45. Det slog mig som forkert.

Vil man i øvrigt ikke også bruge laser-våben i fremtiden og ikke almindelige skydevåben som i filmen?

Det er ikke så fjern en fremtid. Og: der er vold i denne film, og jeg bryder mig ikke om vold. Jeg synes ikke vold er spændende, smuk eller behagelig. For mig er det rystende og skræmmende, når nogen prøver at dræbe. Og der er noget kosmetisk ved laser og stråler. Det glamouriserer volden. Jeg ønskede, at denne film skulle have den form for virkelighed, som vi kan forholde os til. Jeg kan ikke selv forholde mig til den slags nonsens.

Er der ikke noget ironisk i, at filmen lige er blevet vist i TV-selskabet ABCs forlystelsescenter i Century City, der er bygget på 20th Century Fox' tidligere studiearealer, når »Outland« som så mange andre amerikanske film er optaget udenfor USA?

Filmen er engelsk. Grunden til at vi laver film i England er, at det er meget billigere. »Star Wars« blev lavet i England, fordi det dengang kostede en tredjedel af at lave den her. Ligeledes med »Alien«. England er ikke et bedre sted at lave en film, særligt ikke en teknisk kompliceret film. Det er klart bedre at lave den i USA. Faktisk blev en masse af filmens *special effects* og alle de optiske effekter lavet i Santa Monica.

Vi har set filmen i en biograf, som jeg er bange for ender som parkeringshus, med mindre folk laver film for et rimeligt beløb (Hyams ryster på hovedet og mumler »Heaven's Gate«). Vi prøvede at holde udgifterne nede. For mig er 13 millioner dollars mange penge, men på vore dages marked er en film til den pris ikke noget at skamme sig over. Jeg mener, at instruktørens job - eller rettere dygtighed - er at få tingene til at virke mere imponerende end de er.

Filmens design - forholdene i minen og i minebyen - kan minde om »Alien«.

Jeg beundrer »Alien«. Både »Star Wars« og »Alien« opnåede begge, hvad de ville, så godt som det kan gøres. Så de var egentlig en forbandelse. Jeg måtte undgå ting, jeg egentlig ville have med, fordi det ville kunne se ud som et plagiat. Denne film er et meget udspekuleret forsøg på ikke at trække på de to film. Jeg har trukket på CalTechs (California Institute of Technology) rumforskning og kikket på design hos NASA. Rumdesign er funktionel - den behøver jo ikke at være strømlinet - så al design i filmen er meget funktionel og meget grim. Det er fremtiden.

Bøger

Film og komponister

»Motion Picture Music« er titlen på en 155-siders engelsksproget, belgisk udgivelse, der ved nærmere eftersyn viser sig at indeholde et forfærdeligt rod af artikler, anmeldelser, interviews og filmografier fra de første 12 numre af det ligeledes belgiske blad »Soundtrack Collector's Newsletter« (der stadig lever i bedste velgående under navnet »Soundtrack!«).

Bogens redaktør, Luc Van de Ven, har samlet de forskellige indslag under komponister. Men det er ikke rigtig nok til at give samling på stoffet - der er for mange uaktuelle anmeldelser og for mange alt for korte »artikler«. Det brogede indhold gør dog, at læseren præsenteres for mange overraskende og spændende sider af filmkomponistens verden. Stærkest i bogen står fem interviews med så forskellige kunstnere som David Shire, Carlo Rustichelli, Henry Mancini, Richard Rodney Bennett og Bronislau Kaper, og det er skiftevis både uhyggeligt og morsomt at læse om den evindelige kamp mellem producenter, instruktører og komponister. Man gruer, når en kunstner som Richard Rodney Bennett fortæller, at »you can't fight them«, men beroliges, når Bronislau Kaper med humor fortæller, hvordan han først kom til Hollywood som sangskriver, og ikke kunne få lov til at skrive underlægningsmusik. Senere, da det var lykkedes for ham, skrev han på et tidspunkt igen en sang til en film. »Du må ikke skrive sange« fortalte producenterne ham, »du er jo underlægningsmusikkomponist!« Kaper's kommentar: »Well, I punished them later - I wrote both.«

Den meget interesserede læser kan fordybe sig i syv tilsyneladende komplette filmografier: Bernard Herrmann, Philippe Sarde, David Shire, Carlo Rustichelli, Richard Rodney Bennett, Les Baxter og Bronislau Kaper. Disse lister byder på mange overraskelser, hvis man giver sig tid til at gå dem grundigt igennem (f.eks. har jeg ingen andre steder stødt på den oplysning, at Les Baxter skrev musik til den amerikanske release-version af »Reptilicus«).

Sine fejl til trods skulle bogen være af interesse for både nye og gamle filmmusikinteresserede - den har lidt af hvert. Bestil-

linger sendes til Luc Van de Ven, Astridlaan 165, 2800 Mechelen, Belgien og prisen er ved betaling med international postanvisning 200 belgiske francs, ved betaling med check 235 francs.

Nicolas Barbano

Film i 70'erne – en forlagsskandale

Da Politikens Forlag omsider besluttede i år at producere sin follow-up til Bjørn Rasmussens »Filmens HHH, bind 2 og 3« fra 1968, kunne tilrettelæggerne kalkulere med en indbygget goodwill i den filminteresseredes behov for en ajourført registrering af film-premierer i Danmark. Og de kunne samtidig på basis af Bjørn Rasmussens pionerindsats arbejde ud fra en holdbar metode og i Claus Hesselberg disponere over en medarbejder, der gennem flere års fortjenstfuldt kreditarbejde for Kosmorama er fortrolig med den pinagtigt minutløse indsats, som en registratur kræver.

Grundlaget var næsten optimalt, nu foreligger arbejdet som et tobinds-værk med titlen »Film i 70'erne – 68-79«, behageligt i formatet, velillustreret og nemt at gå til. Resultatet? Et indhold, der høfligt kan sammenlignes med en middelmådig sat 1. korrektur, baseret på et manuskript, der i forvejen har været behæftet med mangler. Tilsyneladende har forlaget for at reducere udsalgsprisen med ca. 10 kr. for et værk, som den interesserede ville sikre sig for næsten enhver pris, sparet på det eneste et leksikon ikke kan undvære: en kontrol læsning på ekspertniveau. For Politikens Forlag, der har opbygget sit renommé på netop omhyggelige fagbøger, er »Film i 70'erne« nær ved at være en skandale, og de dagbladsanmeldere, der skøjtede hen over siderne og lovpriste *fejlfriheden*, har gjort forlaget, redaktøren, sig selv og læserne en bjørnetjeneste. Sjældent har, skal vi sige, »glæden over initiativet« skygget så stærkt for sagligheden.

»Film i 70'erne« er stort set bygget op efter samme princip som Bjørn Rasmussens. Der er credits på hver eneste film, der har haft officiel premiere i danske biografer i tiden 1.1.1968 – 31.12.1979. Det vil sige: alle film over 60 min. spilletid. Det kan synes at være en kunstig skillelinje, fordi film som »Et minuts mørke gør os ikke blinde«, »Rocker-filmen« og »Historien om en moder« derfor glider ud, men en grænse må der naturligvis sættes for at gøre udgivelsen overkommelig. Til gengæld er revl og krat med fra 60 minutter og opefter, enhver pornostriemel inklusive. Hvor det har været muligt at skaffe, er der så oplysninger om: dansk titel, originaltitel, produktionsår, produktionsland, produktionsselskab, instruktør, manusforfatter, fotograf, klipper, komponist, selektiv rolleliste og rollenavne, længde, udlænsningsselskab, premieredato- og biograf, censur, i visse tilfælde specielle credits, samt en kort kommentar. Det må vurderes som relevante oplysninger for almindeligt dødelige, og i den velvalgte store satstype med

rigelig luft er leksikonet nemt at læse. Blot må man anke over, at bindene deles ved 1974, i stedet for i alfabetet. Det kræver ofte to opslag.

Forkerte navne

Det er dog til at klare også for den mindre initierede, der heller ikke behøver gå omkuld, fordi Vigga Bro er blevet til Viggo Bro, og de fleste kan nok også uden besvær identificere Ole Sprogø, Gina Lologrigida, Alay Arkin og måske endda Richard Lebter og François Troffaut. Sværere bliver det og længere er vejen fra David M. Walth til det rigtige Walsh, fra Douglas Slocome til Slocombe, fra Timothy Varey til Carey, fra Conran Hall til Conrad, fra René Auberjondis til Auberjonois, fra Frederich March til Fredric, fra Michael Hordon til Hordern, fra Cufton James til Clifton og fra Dianah Carroll til Diahann – for at nævne nogle. Her følger et *udpluk* af de navne, der har mistet oprindeligheden under sætter- og forfatterens ukontrollerede initiativ:

Ellen Burstyn, Jennings Lang, Lucien Ballard, Rachel Roberts, Liv Ullmann, Ryan O'Neal, Irvin Kershner, Freddy Albeck, Roy Scheider, Birte Tove, Dominique Sanda, Nils-Ulrik (dansk klipper), Sven Gyldmark, Lisbet Dahl, Carey Loftin, Finn Storgaard, Francois Périer, Alistair MacLean, Larry McMurtry, Curd Jürgens, Hardy Krüger, Allen Garfield, Edmond Jensen, Denys de la Patellière (fire versioner), Mel Ferrer, Niels Hinrichsen, Louis de Funès, Mime Fønss, Marvin Hamlisch, Max von Sydow, Barbro Hiort av Ornäs, Robert De Niro, Michael Sarrazin, Bibi Andersson, Patrick O'Neal, Elliott Gould, Dean Riesner, Alec Guinness, Jørgen Kiil, Robby Benson, Kathrine Jensenius, Sten Kaalø, Lone Hertz, Jan Haldoff, Dirk Bogarde, Dustin Hoffman, Irm Hermann, Helge Kjørulff-Schmidt, Anne-Lise Gabold, Bob Rafelson, Carl Pinigore, Irving Ravetch, Lalo Schiffrin, Claude Brasseur, Dom DeLuise, Jean Lefevre, Steen Steensen Blicher, George Burns, Walter Matthau, Robert Alan Aurthur, Marcello Mastroianni, Norman Whitfield, John A. Alonzo, Robert Towne, Denholm Elliott, Jennifer O'Neill, Katharine Ross, Jimmy Cliff, Leo Mathisen, Göran Stangertz, Dirk Brühl, Humphrey Bogart, Joseph Cotten, Dick Kayso, Katharine Hepburn, Stuart Millar, Jean-Jacques Farbès.

Der er mange flere end de her nævnte 77. Næsten som en selvfølge optræder d'herrer Paul Hagen og Hüttel som Poul, det samme gør Povl Dissing, mens Poul Reichhardt er blevet til Paul et enkelt sted. Man er næsten lettet over, at Pouel Kern ikke er krediteret i perioden, og på vej mod de sidste sider vokser tilbøjeligheden til at rose for de navne, der er rigtige, men plejer at være forkerte: Barbra Streisand og Liza Minnelli. Til småtingsafdelingen hører måske, at en del teknikere optræder skiftevis under rigtigt navn og kælenavn. F.eks.: Gerry/Gerald Fischer, Wilmer/Bill Butler, Jerry/Gerald Hersfeld, Edward/Ted Scaife, Andrew/Andy Laszlo etc. Andre unøjagtigheder, der kan være vanskelige at gennemskue end navnefejl, findes

på næsten alle områder i de øvrige credits. Under copyright-angivelserne står f.eks. »Godfather« dateret 1971, skønt det rigtige årstal er 72, »Going Home – Løsladt uden frihed« 1974, hvor det skal være 71, »Mame... min sjove tante« 1975, men det var 73, »Alice bor her ikke mere« 1975, men det var året før, og »Airport '75« er som bekendt fra 1974, ikke 75. Til gengæld kan alle jo se, at der er noget galt, når »Det gælder 15 millioner dollars« er copyrighted 1969, mens premieren i Danmark fandt sted i 1968, og det må også undre, at »Den hvide sport« skulle være fra 1968, når den hævdes at være en dokumentarfilm om Davis Cup-finalen i tennis mellem Rhodesia og Sverige. Den kamp fandt sted i 1969. Flere titler optræder i øvrigt uden copyrightår, men det er dog film i c-kategorien.

Fejl i titler

Selve filmtitlerne er heller ikke sluppet fri. Truffauts »En dejlig pige som mig« er blevet til »En dejlig pige som dig« og »21 timer i München« til »24 timer ...«. Blandt originaltitlerne vrimer det med unøjagtigheder, enten ufuldstændige titler, direkte forkerte ord, trykfejl, accentfejl og – især i de franske – pronominer, der er byttet ud med bestemte og ubestemte artikler. Claude Chabrols »Det blodrøde bryllup« er kommet til at hedde »Les noches rouges« i stedet for »Les nocces ...«, »Fjernt fra verdens vrimmel« står som »Far From The Maddening Crowd«, men hedder »Far From The Madding ...«, »Monte Christo« skrives ikke på samme måde på engelsk, men »Monte-Cristo«. »En ganske særlig dag« hedder »Un giornata particolare« og ikke »un giornata ...«, og skal man være pennittengrynet, og det skal man i et leksikon, hed »Man kalder mig Mister Tibbs« Mister med kursiv. Desuden må man i leksikonets angivelse af alternative titler efterlyse mere konsekvens. Adskillige fransk-italienske co-produktioner burde figurere med begge landes titler, og eventuelle danske undertitler må ikke mangle. »Borsalino« havde f.eks. undertitlen »Fra Marseilles underverden«.

Unøjagtige spilletider

De angivne spillelængder virker heller ikke overbevisende nøjagtige. »Alice's Restaurant« opgives at vare 97 min., men den version, jeg har set, spillede omkring 110 min. »Lars-Ole 5. C« noteres til 135 min. Det må være forkert. Der er ikke anført nogen spilletid for den »reviderede« udgave af Christoffer Bros »Farlig sommer – Black Out«, heller ingen tid for »Herfra min verden går«, og de 80 min., der er anført for den svenske film »Knald eller fald«, er det længden på den version, der havde premiere i Nygade, eller den 15 min. længere udgave i Imperial i Odense?

Antallet af medvirkende er selvfølgelig udtryk for et valg, og i det store hele er ingen væsentlige udeladt, skønt man enkelte steder savner de personer, der havde afgørende indflydelse på historien, selv om rollerne var

mindre: Anthony James (morderen i »I natens hede«), Dyan Cannon (intrigens genstand i »Lægefruer«), Van Heflin (bombebanden i »Airport«), François Truffaut i »Den amerikanske nat«, Elliott Gould i »Da Strip-tease blev opfundet« og Maggie Smith i »California Suite«. Hun er også gledet ud i »Døden på Nilen«. Det ligner personforfølgelse.

Som noget nyt i Filmens HHH-serie optræder skuespillerne med deres rollenavne. Det er en overflødig luksus, da navnene ikke umiddelbart kan henføres til en synopsis. Heller ikke her er der undgået fejl, og en virkelig kontrol vil sikkert afsløre mere end de 25, jeg snublede over. Blandt dem er det en grov bommert, at Claude Piéplu står som Paul Maury i »Det blodrøde bryllup«. Da han som bekendt ikke var elskeren, men Lucienne Delamare's ægtemand, hed han Paul Delamare. En mindre unøjagtighed er, at Godfrey Cambridge kaldes Graver i »Da bomuld kom til Harlem«. Han hed Gravedigger. Beau Bridges hed Harvey, ikke Harvey i »Chicago, Chicago« og Henning Moritzen Borck og ikke Bock i »Tænk på et tal«. Det havde desuden været rimeligt at anføre Carey Loftin som lastbilchaufføren i »Duelen«, ligesom han i lighed med andre stuntinstruktør-angivelser burde have stået under »Bullitt«, hvor indsatsen blev normsættende. Endelig er der nogle film, der slet ikke anfører rollenavne. Et par af dem falder i øjnene nemlig de danske »Desertøren« og »Lille spejl«, og »Kodenavn: Frygtløs« burde afgjort have haft rollenavne i betragtning af postyret omkring filmens brug af virkelige personer.

Claus Hesselberg har med frygtindgydende tålmodighed dechiffreret en del af de italienske synonymer, således at Corbucci, Terence Hill, Anthony M. Dawson og Bud Spencer m.fl. også optræder med deres døbenavne. Det er for såvidt et prisværdigt initiativ, men også her må man efterlyse konsekvens, f.eks. identificeringen af T. C. Frank som Tom Laughlin i »Billy Jack« og Allen Smithee som Robert Totten og Don Siegel under »En håndfuld bly«. Af andre spredte småfejl kan nævnes, at Coppolaselskab Zoetrope er blevet til Zoerpe og Kirk Douglas' Bryna til Bryan. Det bliver hans mor ikke glad for. I øvrigt er de mange mere eller mindre ad-hoc produktionsselskaber en ret overflødig information. Det havde været væsentligere at anføre filmens reelle producer. Og når man vil nævne premierebiografer, er der ingen pointe i at nævne én blandt mange – hvilken skal da foretrækkes? Men først og fremmest er det vigtigt, at den anførte biograf er rigtig. Det kikker flere gange. »Jorden er flad« havde f.eks. premiere i Grand, ikke i Dagmar. »I lyst og død« havde til gengæld ikke premiere i Grand, men i Camera, og filmen var bygget over novellen »The Green Heart«, ikke som der står, »The Green Hat«. Det er heller ikke helt korrekt at skrive, at »Julia« bygger på »en del af bogen« »Pentimento«, for filmen er ganske enkelt lavet over det selvstændige »Julia«-portræt i Lillian Hellmans erindringsbind, suppleret med materiale fra »An Unfinished Woman«. Bortset fra det er »Film i 70'erne« ret

omhyggelig i anførelsen af litterære forlag.

Jeg skal hoppe let forbi den forvirring, der er opstået ved, at komponister, sangere og dirigenter generøst er mixet sammen under fællesetiketten »Musik« og stoppe op ved et mysterium, hvis opklaring leksikonet ikke en gang giver stikord til. Det drejer sig om den amerikanske film »Crash«, eller rettere de to film med den titel. »Crash« er noteret som en racerfilm med premiere i Nygade den 29.8.1977, instrueret af Alan Gibson. Film-en optræder imidlertid også, nu med den danske titel »Gi' den hele sømmet«, med identiske credits som en Colosseum-premiere den 26.12.1977 og kaldes denne gang et lystspil. Sandheden er, at det var racerfilmen »Crash«, der gik i Colosseum, mens den »Crash«, der gik i Nygade, var instrueret af Charles Band – og i øvrigt var en kriminalfilm med Jose Ferrer og Sue Lyon. Den film vil således aldrig i bogform eksistere som en officiel dansk filmpremiere.

Og så til kommentarerne, der deler sig i fire kategorier: en simpel genrebetegnelse, en kvalitetsvurdering, en fortolkning og en subjektiv, vitspræget karakteristik, det sidste i leksikal sammenhæng en nyskabelse af tvivlsom gevinst. Genre-betegnelsen virker umiddelbart som den mest reelle, men den kan også virke så forenkende, at den bliver misvisende: »Barnebruden« (Drama),

langt fra at være et lystspil, og »Jeg elsker dig« endnu længere fra at være »dejlig romantik i sød fransk film«. Der er mange lignende eksempler.

Det går heller ikke bedre med de fortolkende, deskriptive kommentarer. »Åh, sikken herlig krig« (Sort farce om krigen), »Bægærets dunkle mål« (Fra kærlighedens overdrev), »Five Easy Pieces« (Ung mand med problemer, der tårner sig op omkring ham), »Marilyn« (Lækkert sammensurium), »Bruden var i sort« (Truffaut i ren Hitchcock-inspiration – ja, havde der så bare stået »uren«), »Giliap« (På hotel), »Drømmen om et nyt liv« (Fattig negerfamilie) og »Hvem sover hvor?« (Sort komedie). Den slags udsagn modarbejder leksikonets pædagogiske udbytte, der kunne være et indtryk af, hvad 70'ernes film egentlig handlede om. Til det forplumrede billede bidrager yderligere de urigtige beskrivelser. »Hvem var John Kane« handlede ikke om racekamp i en amerikansk storby, men i en typisk amerikansk provinsby, »Sidste forestilling« udspiller sig ikke i en sydstatsby, men i »Anarene« i Texas, »The Hired Hand« er ikke en klassisk western, men udpræget en sen- eller overwestern, og i »Hændeligt uheld« løber ingen bankmand med kassen. Det gør han derimod i »Tænk på et tal«. Utroligt at den fejl ikke fik Anders Bodelsen til at holde



Scene fra »Lige før natten« med de to hovedpersoner Michel Bouquet og Stephane Audran – der ikke er på den intetsigende illustration i »Film i 70'erne«.

»Beyond the Law« (Eksperiment), »Chicago, Chicago« (Lystspil), »Een mand – syv kvinder« (Gyser), »Nedenom og hjem« (Lystspil), »Lige på grænsen« (Allegori), »Den vilde bande« (Western), »Charly« (Drama) etc.

Absurd bliver signalementet, når betegnelserne er direkte forkerte. »Alle kneb gælder« kaldes spændingsfilm, skønt den er en satirisk komedie, »Den hårde kerne« kaldes lystspil, men er en detektivfilm, »Sidste nat på station 13« er til gengæld ikke en detektivfilm, men en politifilm, »Den søde syge«

igen på panegyrikken i sin anmeldelse i »Politiken«, men der er selvfølgelig også lang vej til bogstavet H. I øvrigt undrer det, at nemt beskrivelige film som »Don Angelo er død« og »Tyve som os« helt må undvære kommentar. Der er jo ellers annonceret all-round ekspertise, når det om »Eva – misbrugt af mænd« hedder »Halvpornografisk film med kvaliteter for sin genre«.

Som nævnt er illustrationerne gode i den forstand, at de står tydeligt og i rimelige formater. Derimod er de ikke repræsentative eller i overensstemmelse med kommentarer-

ne. Når det hedder om »Lige før natten«, at den er et »psykologisk thriller-drama om ægteskabet«, hvorfor så vise et billede af en udenforstående person (Francois Périér)? Der er så mange fejl i billedteksterne, at redaktøren umuligt kan have haft indflydelse på den del af produktionen, og det er reglen snarere end undtagelsen, at kun en eller to skuespillere noteres, selv om der er flere på billedet. Undtagelsen er »Det er nat med fru Knudsen«, der anfører Birger Jensen. Han ses ikke på billedet. »Bugsy Malone« kaldes amerikansk skønt den lige nedenunder i credits er noteret under sit rigtige hjemland, England. Og så videre.

Spørgsmålet er da, om »Film i 70'erne« er ubrugelig. Det er den selvfølgelig ikke. For de fleste kan det være ligegyldigt, at f.eks. »Kvindetortur i SS lejr 5« har Sergio Romanelli noteret som instruktør, skønt han hedder Sergio Garrone, og en mængde af de øvrige fejl forhindrer jo heller ikke læserne i at skaffe sig oplysning om den og den film og dens ophavsmand. Men som seriøst kilde-materiale er »Film i 70'erne« uanvendelig for andre end de eksperter, der hurtigt opdager upålideligheden og ved, hvor de ellers kan krydschekke. Det mest positive, der kan siges om bogen, er, at den meget klart demonstrerer, hvad Politikens Forlag *ikke* skal gøre, når produktionen af biografibindet forhåbentlig snart går i gang.

Film i 70'erne 1-2. 576 sider, ill. Udarbejdet af Claus Heselberg. Redaktion: Stig Andersen. 268 kroner, indb. i kasse. Politikens Forlag, 1981.

Ubrugelig

Filmmediet har i næsten hele sin levetid været akkompagneret af en ivrig teoretisk aktivitet, der forklarer og tolker mediets egenart og resultater. Der er i tidens løb kommet flere værker, der forsøger at give en oversigt over mangfoldigheden af disse teorier, blandt de bedste er Dag Nordmarks »Biltspråkets betydelse«, J. Dudley Andrews »The Major Film Theories« og Andrew Tudors »Theories of Film«, for slet ikke at tale om Guido Aristarcos sammenfattende pionerbedrift »Storis delle teorie del cinema«. På dansk har vi hidtil måttet nøjes med oversættelsen af Henri Agels lidet fyldestgørende småskrift »Esthétique du cinéma« (Filmens æstetik). Det ville således i høj grad være velkomment med et dansksproget værk, der gav en kyndig præsentation af de vigtigste tanker i den omfattende filmteoretiske litteratur.

Peder Grøngaards bog »Fra Eisenstein til Truffaut« med undertitlen »Teorier om filmen som kunstart« (udgivet med støtte af Statens Humanistiske Forskningsråd) byder angiveligt på »en gennemgang af nogle af de vigtigste filmteorier lige fra de tidligste stumfilmteorier i 20'erne til teorierne om den moderne filmkunst i 60'erne og 70'erne« (bagsideteksten).

Men desværre er dette ikke bogen, vi har ventet på. Grøngaard, der tidligere har udsendt en omstændelig redegørelse for Chabrols produktion, har i et par år, understøttet

af Forskningsrådet, studeret en hel del litteratur om film og filmteori. Men det synes som om det på et af arbejdsprocessen tidligste stadier er blevet grundigt tilsøret, hvad det egentlig var, der skulle udforskes. Sjældent har man set et værk, der nærer akademiske videnskabelighedsambitioner, køre så uhjælpeligt af sporet. At der her ikke er forskningsresultater at hente, kun parafraser over vilkårlig læsning i filmlitteraturen, er mindre væsentligt sammenlignet med den fatale forvirring, bogen er præget af; for det kan ikke anses for helt ligegyldigt, når en bog med Forskningsrådets støtte spreder planløs forvirring.

Allerede forordet og indledningen vækker læserens uro. Det hedder bl.a.: »Hovedparten af de betydeligste teoretikere, der har bidraget med en selvstændig teori om filmen som kunstart, er medtaget i denne bog« (s. 3). Og så nævnes Eisenstein, fordi han er »uundgåelig for enhver, der vil vide noget om montagen som et af filmmediets fornemste virkemidler« (er montage »fornem«?), så nævnes ekspressionismen og »F. W. Murnau, fordi han havde så afgørende indflydelse på udviklingen af det bevægelige kamera« (stadig s. 3). Her bliver man nervøs: Den store tyske instruktør virkede ikke som teoretiker, og blot fordi han (og hans fotograf) anvendte bevægeligt kamera, hvad de unægtelig gjorde, har de jo ikke indskrevet sig i *filmteoriens* historie. Så omtales Bazin, og man ånder lettet op igen. Jovist, Bazin står centralt i den filmteoretiske litteratur. Men så loves der en gennemgang af »nybølgeinstruktørerne (Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer og Rivette), fordi de i deres artikler og film kæmpede for instruktørens ret til at udtrykke sig i et personligt og selvstændigt billedsprog« (s. 3-4). Vi kan altså vente os lanceringen af en »filmteori«, angiveligt opfundet af nybølgefolkene og gående ud på, at instruktøren skal benytte et personligt og selvstændigt billedsprog?? Det lyder bekymrende.

Så får vi også at vide, at Pudovkin ikke vil blive behandlet, fordi hans teorier ikke sammenlignet med Eisensteins - fik »den store internationale betydning for filmsprogets udvikling« (s. 4). Faktisk forholder det sig sådan, at netop Pudovkins tidlige skrift »Filmregie und Filmtechnik«, med det berømte forord om montagen, var det første større filmteoretiske værk fra den russiske skole, som den vestlige verden stiftede bekendtskab med. Det blev udgivet i Berlin i 1928 (kom på engelsk året efter) og havde den største betydning for den samtidige filmteori: Det var jo her, man for første gang fik præsenteret teorierne omkring den russiske montages metoder, der skulle sætte sig så markante spor i de næste 40 års filmteoretiske debat. Eisensteins - langt rigere, men også langt mere diffuse - værker blev først i større målestok tilgængelige med Jay Leydas oversættelser i 40'erne.

På side 3 lover Grøngaard at fortælle om »den tyske ekspressionisme og dens teoretikere«. På side 9 er han kommet på andre tanker: »De tyske ekspressionistiske film, fra 20'erne havde ikke nogen egentlige teoretikere«. En bog, der angiveligt vil fortælle

om »hovedparten af de betydeligste teoretikere« og som vel at mærke ikke har plads til at behandle Pudovkin, vil altså beskæftige sig med den ekspressionistiske film som bare ikke havde »egentlige teoretikere«. Javel, så!

Når vi begiver os ind i bogens hovedtekst, viser det sig klart, at forfatteren snart har glemt, at vi venter på en gennemgang af vigtige »teorier om filmen som kunstart«. Vi får en vidtløftig redegørelse for Eisenstein, lange passager om hans biografi og teaterarbejde og fortæller os i referater af alle mulige og umulige Eisenstein'ske montage-typer, som hverken Eisenstein eller Grøngaard har klar oversigt over. Og kapitlet ender med bl.a. at fastslå, at hvad der omtales som »den berømte ørkenscene i North by Northwest« (s. 59) skulle være inspireret »af montagen, selv om den måske ikke følger Eisensteins klassiske metode«. Nu er det faktisk ikke en ørken, men et fladt landbrugsområde med majsmarker, der er lokaliteten i den berømte Hitchcock-sekvens, men det er naturligvis mindre væsentligt. Man undrer sig imidlertid over, at scenen skal fremdrages her, når den nu angiveligt ikke følger Eisenstein. Man gribes af en mistanke om, at Grøngaard mener, at når nu »North by Northwest« - i lighed med de allerfleste film i filmhistorien - er klippet, så har det nok noget at gøre med montage, og da montage har et eller andet at gøre med Eisenstein, må det være på sin plads at nævne den her. Men drejer det sig om en sjette montage-type, altså en udover de fem særlige Eisenstein'ske montage-typer - den metriske, rytmiske, tonale, overtonale og intellektuelle (som Grøngaard tidligere har omtalt uden selv at eksemplificere)? Det er ikke godt at vide.

Efter dette person-centrerede afsnit følger så et kapitel om »Tysk ekspressionisme og kammerspil«, hvor vi får et stykke filmhistorisk stil- og periode-gennemgang. Da der altså ikke er nogen ekspressionistiske teoretikere - og Grøngaard ikke har observeret dem, der måtte være: f.eks. Bloem, Kurtz, Moholy-Nagy, Balázs - får vi i stedet en meget manerlig, men ikke just påkrævet redegørelse for denne strømning i tysk film, især i form af en meget lang og vidtløftig omtale af Murnaus »Der letzte Mann«, som forfatteren udnævner til »en på alle måder spændende og fascinerende film« (s. 78), jovist, jovist.

Derefter kommer et kapitel om Bazin, hvor Grøngaard benytter lejligheden til at fordybe sig i den italienske neorealisme, men mærkeligt nok uden at komme ind på den sparsomme teoretisering, der faktisk fandtes inden for selve bevægelsen, dvs. intet om Zavattini og Chiarini.

Så kommer det store fjerde kapitel, der fylder næsten halvdelen af bogen. Det begynder som en redegørelse for den såkaldte auteur-kritik. Der venter mange digressioner undervejs - f.eks. om Niels Egebaks syn på Per Højholts digtning! - men rekorden sættes, da Grøngaard fra side 190 og de følgende 80 (!) sider gennemgår dele af Truffauts og Godards produktion, sluttende med et sagen uvedkommende interview, forfatteren for nogle år siden havde lejlighed til at

lave med Truffaut. Med disse 80 sider er tråden helt tabt. Ethvert spor af den lovede gennemgang af filmteoriene er udvisket. Side efter side skal vi gennem Grøngaards temmelig trivielle gennemgang af film efter film: 4 sider om »Livet skal leves«, 5 sider om »Jeg elskede dig igår«, 1 side om »Outsiderbanden«, 12 sider om »Manden i månen«, osv. osv.

I bogens sidste kapitel, på et tidspunkt hvor læseren ellers helt har opgivet at høre mere om emnet, kommer så 20 sider om nykritikerne V. F. Perkins og Charles Barr. Der bliver endda plads til et kortfattet referat af Perkins' kritik af »den klassiske filmteori« (s. 273), som Grøngaard ellers ikke - med undtagelse af Eisensteinkapitlet - har gjort rede for.

Men når nu bogen således giver ringe orientering i emnet filmteorier - og intet af betydning har at sige om betydningsfulde teoretikere som Canudo, Epstein, Lindsay, Münsterberg, om de russiske formalister (Sklovskij, Ejchenbaum, Tynjanov, Kazanskij), om Vertov, Kulešov, Balázs, Arnheim, Mukařovský, Panofsky, Malraux, Grierson, Hauser, Mitry, Morin, Benjamin, Kracauer og hele semiologien (som overlades til Søren Kjørup) - kan det selvfølgelig skyldes, at bogens 308 sider i stedet handler om noget andet. Og faktisk står der allerede i forordet en lille passage, hvor det oplyses, at »hovedsigtet med bogen har primært været at analysere, hvordan filmen fik sit eget sprog, hvad der var karakteristisk for dette sprog og hvordan det er blevet brugt op gennem filmhistorien af en række af de betydeligste instruktører i vidt forskellige genrer og stilarter« (s. 4). Det er unægtelig noget andet end en »gennemgang af nogle af de vigtigste filmteorier«, en uoverensstemmelse som forfatteren imidlertid ikke synes at have observeret.

Men også hvis vi så læser bogen som en gennemgang af filmsprogets historie, er det en helt utilfredsstillende fremstilling, vi får. Hvis man vil »analysere, hvordan filmen fik sit eget sprog« kan det ikke nytte at begynde med 1920 og helt negligere mediets gennembrud og især Griffiths pionerarbejde, som kun lige strejfs i forbigået. Lige så lidt som en fremstilling af filmsprogets udvikling kan komme uden om fænomener som de tekniske nyskabers æstetiske konsekvenser, det amerikanske genre-systems effekter eller arven fra og relationerne til de andre kunstarter og medier.

Tilbage bliver en række rodede kapitler om forskellige filmmæssige emner, af hvilke det mest forbløffende nok er forfatterens pludselige lovprisning af Jon Bang Carlsens spillefilmdebut »Næste stop - Paradis«, som i konklusionen - *of all places* - udråbes til »et højdepunkt i dansk filmkunst« (s. 299).

Fremstillingen er præget af ubehjælpelig organisation af stoffet: På side 301 oplyses vi f.eks. om, at Dreyer - »som måske ikke (var) teoretiker i ordets egentlige betydning« (!) - har skrevet fremragende artikler om farvefilm. Ja, det kommer faktisk ikke som nogen overraskelse, for tre sider tidligere er vi allerede blevet præsenteret for en halv sides uddrag af en af disse artikler.

Den sproglige form er mildest talt vaklen- de, og hvad skal man f.eks. stille op med udsagn af reneste nonsens som følgende: »Ingen instruktør er født med at kunne udtrykke sig i de brede Scope-formater, som er så almindelige i dag« (s. 296) eller: »Enhver fotograf ved, at der er stor forskel på at arbejde med sort-hvide billeder og farvebilleder, men ikke desto mindre er hovedparten af de spillefilm, der udsendes i dag, indspillet i farver« (s. 297)??

Ikke engang de simpleste formelle forhold er i orden: Snart citeres der på udenlandsk, snart er citaterne oversat, og et enkelt sted får vi sågar Bazin i engelsk oversættelse! Oversatte og originale titler bruges vilkårligt mellem hinanden. Der er ingen registre, litteraturlisten præsenterer titlerne i nærmest tilfældig rækkefølge, og kildeangivelserne er ofte mangelfulde.

I betragtning af hvor sparsomme ressourcer den danske filmhistorie har at råde over, er det sørgeligt, at der er investeret arbejdskraft og forskningsmidler på et så ubrugeligt værk som dette.

Peter Schepelern

Peder Grøngaard: Fra Eisenstein til Truffaut. Teorier om filmen som kunstart. Akademisk Forlag 1981. 308 sider, 98 kr. Udgivet med støtte af Statens Humanistiske Forskningsråd.

Nærlæsning af Dreyer

Denne store, elegant udformede og gennemillustrerede bog om Carl Th. Dreyer kommer fra det forlag, der har produceret så fremragende filmbøger som Donald Richies to om Kurosawa og Ozu, og Kevin Brownlows »The Parade's Gone By«. David Bordwells bog om



Carl Th. Dreyer

Dreyer behøver forlaget da heller ikke at skamme sig over, men mens de ovennævnte bøger var rettet mod et større og alment oplyst publikum, må man nok sige, at Bordwells værk henvender sig til en betydeligt

snævrere kreds, som især findes inden for universiteternes filmfakulteter.

Man kan derfor nok være en lille smule ked af, at den første store bog om Dreyer, der udsendes i USA, er så speciel i sit sigte, at den næppe vil have chance for at fænge hos mange andre end de filmvidenskabelige eksperter, og at bogen vil bekræfte sine læsere i opfattelsen af Dreyer som en vanskelig instruktør. Bogen er en imponerende, meget lærd og uhyre skarpsindig afhandling, og dens opvisning i det højere akademiske skoleridt vil nok blive værdsat også herhjemme blandt dem, der beskæftiger sig med filmanalyser, nærlæsninger, teoretiske signalement og anden botaniseringsvirksomhed på området. Til disse overlader jeg da også gerne den indgående diskussion om bogens synspunkter, som den indbyder til, og som »Kosmorama« hverken har plads til eller jeg har hovede til. Det følgende må da kun opfattes som en kortfattet orientering om bogens indhold.

»It is evident that film criticism can no longer content itself with itemizing a career's thematic preoccupations or with tracing a director's professional biography. At its present stage, film study is rightly concerned with larger issues. We want to scrutinize the film medium in its specificity. We want to know how films may be productively analyzed. We want to examine how cinema can function historically«, fastslår Bordwell til indledning og fejer dermed flot det meste af, hvad der skrives af interessant, stimulerende og engagerende filmkritik af bordet. Han er således ikke interesseret i Dreyers film på grund af deres tematiske sammenhæng eller i deres egenskab af vidnesbyrd om en enestående personlig vision. Han er optaget af, hvorledes man kan analysere Dreyers film som narrative og stilistiske systemer. For Bordwell er Dreyer altså et middel i en højere sags tjeneste.

I sin analyse af Dreyers film bygger Bordwell på de grundlæggende æstetiske principper for den russiske formalistiske poetik (Bl.a. Viktor Shklovsky). Derved vil han søge at undgå snæverheden i tematiske fortolkninger, påstår han. I kapitlet »An Author and His Legend« gennemgår han Dreyers karriere, og konkluderer, at der ikke er nogen enkel kongruens mellem Dreyers biografi, den legende, der er skabt om ham, og filmene. Det er Bordwells synspunkt, at skønt Dreyer arbejdede med en konservativ æstetik og en produktionsbasis, der var formet over den romantiske opfattelse af kunstneren, skabte han nogle af de mest radikalt moderne film i sin tid.

Derefter går Bordwell over til analyser af en række af filmene. De tidligste af Dreyers film behandles ud fra deres forhold til *narrative form* og *construction of space*.

Et højdepunkt i bogen nås ved gennemgangen af »Jeanne d'Arc«, der er baseret på en minutiøs nærlæsning af filmen, og teksten er illumineret af *frame enlargements*. Med megen subtilitet og med eksempler, der virkelig i flere tilfælde er øjeåbnende, søger han at vise, hvorledes »Jeanne d'Arc« fungerer som »an intersection of systems in which forces for narrative unity seek to hold toge-

ther powerful stylistic contradictions».

Overfor »Vampyr« er Bordwell især optaget af at definere, hvad han kalder filmens »absent cause« og dens konstruktioner af rum. I »Vredens Dag« er det det fortællende og det rytmiske i filmen, der er hovedsagen i behandlingen og med hensyn til »Ordet« er det dens teatralisering, som sættes i fokus. Og endelig når Bordwell frem til »Gertrud«, som han finder er den mest problematiske af alle Dreyers film. Den lader sig ikke indrulle under normerne for klassisk film, men heller ikke under normerne for det, som Bordwell kalder »art cinema«. Bordwell finder, at det er en paradoksal film, en film, der handler om tomheden uden selv at blive tom.

Efter de lange analyserende kapitler om ovennævnte film, når Bordwell i kapitlet »Dreyer's Uses« frem til en drøftelse af, hvorledes »an analysis of the career and the films open up issues of film as a social practice« og han finder frem til, at »Dreyer's work demonstrates ways in which narrative structure can be challenged through perceptual and representational processes specific to cinema ... His fascination for us today is that of a director who, in the ways we have analyzed, opens up a problematic distance between dominant cinematic practice and another cinema: a cinema which demands fresh perceptual activities, a cinema which *refuses to be cinema* as normally conceived and consumed. Semicomprehensive, the films of Carl-Theodor Dreyer exist on the margin of unity, meaning, pleasure. Beyond this lies the cinema of unintelligibility«.

Bogen er kompletteret med en biografisk filmografi, der er komplet, men i titlerne er der dog en del sproglige ukorrektheder, der vel er uudgæelige for en, der ikke kan dansk. Mere utilgiveligt er det, at Gustaf Molander konsekvent staves med to l'er. Men allermost mærkværdigt er det, at forfatteren kalder Dreyer for Carl-Theodor Dreyer med bindestreg uden at give os nogen forklaring på, hvorfor han nu har fundet på det.

Men i øvrigt synes Bordwell at være stærk i papirerne, når det kommer til kendsgerninger, og hans litteraturlister rummer det meste af, hvad der er skrevet af vigtigt om Dreyer og hans film. Netop fordi han er svær at fange i filmhistoriske fejl, falder det i øjnene, at også han kolporterer den tilsyneladende uudryddelige myte om »Kornet er i fare« som en film, det danske biografpublikum frydede sig over fra 1944. At filmen først havde biografpremiere den 1. april 1945 (som forfilm til »En ny Dag gryer«), og altså kun kunne muntre danskerne i 5 uger inden besættelsens ophør, er dog en oplysning, der er så nem at hente (f.eks. i »Filmens Hvem-Hvad-Hvor«, bind 1, 1968), at der ikke er nogen undskyldning for stadig at bruge den som et eksempel på den filmiske modstandskamp.

Bordwells bog er som sagt en intelligent og på mange måder imponerende bog, fuld af skarpsindige iagttagelser og tydninger og med mange originale æstetiske spekulationer. Den er sikkert ganske repræsentativ for niveauet inden for de amerikanske universi-

teters departments of films. David Bordwell er Associate Professor i film ved University of Wisconsin i Madison. Men bogen om Dreyer er det ikke blevet, og den skulle ikke forhindre vor egen Martin Drouzy i at få oversat sin definitive Dreyer-biografi, der udkommer på dansk og fransk i foråret 1982.

Ib Monty

David Bordwell: The Films of Carl-Theodor Dreyer. University of California press. 1981 251 s., ill. 35 dollars



I forbindelse med Asta Nielsens 100-års dag arrangerede Filmmuseet en velbesøgt udstilling til minde om skuespillerinden. Frederiksberg kommune stillede Møstings hus til rådighed som ramme. Her et billede fra udstillingen.

Asta Nielsen-billeder

I anledning af Asta Nielsens 100-års dag den 11. september har det østtyske Henschel-Verlag udsendt en stor, smuk og veltilrettelagt »Bildbiographie«, der kan betragtes som en art *companion piece* til samme forlags genudgivelse af Asta Nielsens memoirer, »Den tiende muse«, for nogle år siden. Men selv om billedbiografien er beregnet for et tysk publikum (og en vesttysk udgave følger), hvilket er rimeligt, da det var i Tyskland, Asta Nielsen havde og stadig har sit største publikum, er bogen også en lækkerbidens for tysklæsende danskere.

Foruden 406 illustrationer, hvoraf mange er sjældne og bl.a. hentet i A. Chr. Theedes samling af Asta Nielsens privatbilleder, rummer bogen også glimrende tekster. Særlig værdifuldt er det at få genudgivet en serie på 12 artikler, som Asta Nielsen i 1928 skrev til »B.Z. am Mittag« under titlen »Mein Weg zum Film«. Men næsten alle Asta Nielsens tyske film er også dokumenteret, foruden med fyldige credits, med udtømmende uddrag af samtidens tyske anmeldelser. Og hvor udskældt dagbladskritikken end ofte er af de videnskabeligt arbejdende filmhistorikere, er det dog en kendsgerning, at det er i samtidige anmeldelser, at man ofte finder de mest spændende synspunkter.

Til sidst har man samlet en række lovprisninger af Die Asta fra store og jævnbrydige ånder fra hendes egen tid, og man vil også finde den hyldestartikel, som Asta Nielsen selv var mest glad for, nemlig Lotte Eisners »Zu Ehren von Asta Nielsen«, som Lotte Eisner i øvrigt skrev på opfordring fra »Kosmorama«s redaktion, og som oprindeligt stod i »Kosmorama 50« (oktober 1960).

Men først og fremmest er det selvfølgelig billederne, der er bogens *raison d'être*, og vi lader os atter forbløffe over Asta Nielsens utrolige mangfoldighed i sine karakteristiker. Det er en lyst at blade gennem disse sider, så fulde af ansigter, som man sjældent ser dem mere. Og skønt bogen også indeholder en del billeder af Asta Nielsen privat, i sine mange hjem, med sine mange mænd, og med datteren Jesta, er det ikke blevet en bog i vennestilen. Et tilløb til denne personlige stil finder man egentlig kun i Svend Kragh-Jacobsens forord.

Men man er ellers bogens redaktører, Renate Seydel og Allan Hagedorff, taknemmelig for, at de har lagt vægten på det dokumenterende. Derved bliver bogen et værk, man ikke blot vil vende tilbage til for at kigge billeder i den. Og derved adskiller den sig prisværdigt fra så mange andre billedbøger om filmens store.

Ib Monty

Nyttig antologi

Den svenske filmforsker Jan Olsson, der for et par år siden blev doktor på en afhandling om »Svensk spelfilm under andra världskriget«, har udsendt en antologi af filmteoritisk tekster, FILMTEORI FILMANALYS.

Olsson har taget hensyn til, at der allerede foreligger to sådanne antologier på svensk, Gösta Werners »Filmstilar« (1977), der dækker et meget bredt spektrum af filmæstetiske holdninger, og Olle Sjögrens »Filmens ledbilder« (1976), der koncentrerer sig om marxistisk filmanalyse.

Værker af denne art er altid nyttige, specielt når de henter bidrag fra mange forskellige og til dels vanskeligt tilgængelige kilder. Og Olssons antologi, der fremtræder læsevenligt og velredigeret, er da også en yderst nyttig og givtig bog.

Olsson har valgt at koncentrere sig om forholdsvis få, men til gengæld centrale emner i den filmteoritiske debat. I bogens teoretiske afsnit er Ejzenstejn (som vi må værne os til, at han hedder) og Bazin hovedfigurerne, repræsentanter for henholdsvis et formalistisk og et realistisk filmsyn. Der bringes væsentlige tekster af og om dem, bl.a. Søren Kjørups betydeligste filmteoritiske essay, »Film, virkelighed og ideologi«, der første gang kunne læses i KOSMORMA for ti år siden. Det andet afsnit byder på materiale omkring emner som auteur-teorien, genre-begrebet og semiologien, set i relation til filmanalysen, bl.a. gennem tekster af auteuristen Andrew Sarris, genre-forskerne Thomas G. Schatz og Will Wright og semiologen Christian Metz.

Peter Schepelern

Jan Olsson (ed): Filmteori filmanalys. En antologi. Studentlitteratur, Lund 1981. 342 sider, 145 sv. kr.

Sidste jul så jeg tilfældigt i et legetøjskatalog, at det specielle danske matador-spil med det runde spillefelt og dampskibsselskaberne var blevet udskiftet med det traditionelle amerikanske monopoly-spil med firkantet spillebræt og jernbanestationer. Jeg blev naturligvis fornærmet over denne amerikanisering, men efter nærmere eftertanke er det jo egentlig en selvfølgelighed. Nu ville det være noget nær falsk varebetegnelse at sælge spillet under navnet Matador, for i de fleste menneskers bevidsthed er Matador den populære TV-serie og ikke det kapitalistiske brætspil.

Matador er noget ganske enestående inden for dansk TV. Skønt den naturligvis har sine forløbere, kan den med rimelighed hævdes at være den første rigtige danske TV-serie. Hermed menes, at den i modsætning til alle tidligere danske forsøg i den genre samtidigt opfylder alle de krav, man kan stille: det er en ægte serie og består således ikke af en samling selvstændige episoder, der blot kædes sammen af et gennemgående persongalleri (jvf. »Huset på Christianshavn«), den er helt dansk produceret (jvf. »Halstørklædet«), den bygger ikke på et litterært forlæg (jvf. »Fiskerne« og »Livsens Ondskab«), den har en anseelig længde – i alt 24 episoder, og endelig er den, som mange af de bedste TV-serier, national, i og med at den i handling og milieu er udpræget dansk.

»Matador« har da også i høj grad fået det danske TV-publikums bevågenhed og har sågar opnået den højeste udmærkelse et TV-program kan opnå her i landet, nemlig ikke

KORS



Ul S. Jørgensen

MATADOR

BÆKS



DORER

blot at blive sendt i, hvad man i U.S.A. kalder *prime television time* (gerne forbeholdt reklamer), men at få sin 24. og sidste episode programsat i vores aller helligste prime television time, nemlig om aftenen 2. juledag. Hermed ligestilles den altså med de legendariske danske superproduktioner som »En nat i Venedig«, »Pinafore« og »Flagermusen«.

Jeg skal i det følgende prøve at gøre rede for, hvorfor Matador er blevet den overdådige succes, den faktisk er – såvel hos publikum som hos kritikere. Men først vil jeg gerne, mens de afsluttende seks episoder vises, gøre status over folk og fæ i Korsbæk.

(Det har været overordentlig vanskeligt at indsamle disse oplysninger, så læseren bedes se mildt på eventuelle unøjagtigheder og mangler).

KORSBÆKS BLÅ BOG

Andersen, Frederik. F. ca. 1872, g. ca. 1900 med unavngiven hustru. Enkemand ca. 1935. Uddannet lærer. Underviser indtil 1939 på frk. Mikkelsens latinskole. Afskediges fordi han påstås at forfølge Daniel Skjern. Søger i 1939 stilling som organist ved Korsbæk kirke, men vrages til fordel for Elisabeth Friis. Madkæreste med Violet Vinter i 1939, da han erfarer, at denne har arvet Swann. Smides ud af Violet Vinter, da denne er blevet bedstemor og har fået andre interesser. Fra 1942 madkæreste med Misse Møhge, da han hører om dennes arv. F.A. er



Helge Kjærulff-Schmidt som lærer Andersen sammen med Karin Nellemose som Misse Møhge. Derunder Sonja Oppenhagen og Preben Mahrt som henholdsvis Vicky og Albert Arnesen.

en pertentlig, vindskeblig og kræsen herre. Er f.eks. utilbøjelig til at spise kogt fars og lider under krigen hårdt p.g.a. erstatningsproduktet Ramona samt manglen på nye skjorter.

Arnesen, Albert. F. ca. 1875. Nevø af fru Fernando Møhge, g. ca. 1927 med Vicky Hackel, d. 1931. Indehaver af Damernes Magasin. Indgår i 1931 kompagniskab med sin førstemand Swann. Udkonkurreres totalt af Mads Skjerns Tøjhuset og sælger sin forretning til denne. Tager sig selv af dage med gas i 1931.

Arnesen, Vicky. F. ca. 1908. Datter af oberst Hackel, g. ca. 1927 med den langt ældre Albert Arnesen, indehaveren af Damernes Magasin. Ægteskabet er ulykkeligt, og V.A. trøster sig med sin pekingeser Daisy og københavnsk studenterungdom. Flytter efter Arnesens død i 1931 meget mod sin fars vilje til København. Ernærer sig indtil 1936 som skuespillerinde i et omrejsende teater. Spiller i 1936 i Korsbæk og genforenes med sin far ved dr. Hansens mellemkomst. Træffer hos Oluf Larsen den tyske forfatter og flygtning Herbert Schmidt og forelsker sig dybt, hvilket gengældes. Seminarieuddannet 1936-39. Ansat som sproglærerinde på frk. Mikkelsens latinskole i 1939 og genforenet med Herbert Schmidt, der i perioden 1937-39 deltager i den spanske borgerkrig.

Boldt, fornavn ukendt. F. ca. 1907. Tjener på Jernbanehotellet. Har i 1931 en kortvarig affære med Agnes, H. C. Varnæs' stuepige og barneplejerske. Løber fra sit ansvar, da Agnes tror, hun er gravid, og får i den anledning prygl af Lauritz Jensen. Under krigen er B. en ivrig sortbørshandler omend kun med rationeringsmærker, som han altid har på lager.

Christensen, Poul. F. ca. 1909. Bankassistenten i Omegnsbanken. Går til baller og i biografen med Ulla Jakobsen og – på dennes initiativ – med Iben Skjern, hans direktørs hustru. Fra ca. 1942 medlem af modstandsbevægelsen i dr. Hansen og Elisabeth Friis' gruppe.



Per Pallesen som Boldt.



Ulla Henningsen og Christian Steffensen som Iben Skjern og bankassistent Poul Christensen.



Daisy. F. ca. 1927. Pekingeser ejt af Vicky Arnesen, d. ca. 1938. Følger sin ejer på dennes skuespillerkarriere. Vender med sin ejer tilbage til Korsbæk i 1936. Bliver syg af at spise teatersminke og kureres af Oluf Larsen og er dermed indirekte årsag til, at Vicky træffer Herbert.

»Fede« (rigtige navn: Frede Hansen). F. ca. 1900, g. ca. 1925. Børn? Uddannet maler. Stangæst på Jernbanehotellet sammen med Lauritz Jensen og Oluf Larsen. Bliver dog sjældent længe, da han skal hjem at spise til middag. Erfarer i 1933 at han formodentlig er uægte søn af Fernando Møhge og får dette bekræftet ved fru F. Møhges død i 1942, da han arver 500 kr. Lider hårdt under krigen p.g.a. rationeringen.

»Fede«, fru (rigtige navn: Marie Hansen). F. ca. 1905, g. med Fede ca. 1925. Ansat som strømpeopmaskerske hos Agnes Jensen ca. 1940.



Kirsten Hansen Møller og Benny Hansen som ægteparret »Fede«.



Helle Virkner som Elisabeth Friis.

Friis, Elisabeth. F. ca. 1900. Søster til Maud Varnæs. Musikuddannet. Fungerer indtil 1931 som ansvarshavende husholderske i det varnæske hjem. Træffer i 1931 Kristen Skjern, med hvem hun har en problemfyldt affære indtil dennes giftemål med Iben Skjold-Hansen i 1937. Flytter i 1931 til egen lejlighed og ernærer sig som spillelærerinde. Udtaler sig i 1935 offentligt positivt om abort, hvilket får uheldige konsekvenser for hendes virksomhed som spillelærerinde. Forsøger forgæves i nytåret 1936-37 at overtale Kristen til at rejse til Kolding og gifte

sig med hende, for at undgå stridighederne mellem familierne Skjern og Varnæs. Har efter 1937 et nært venskab med både Kristen og dr. Hansen. Tager afstand fra det uniformerede Konservativ Ungdom, hvoraf hendes yngre bror Gustav er medlem. Bliver i 1939 organist ved Korsbæk kirke. Tager tidligt afstand fra nazismen i Tyskland og er blandt de første aktive modstandsfolk i Korsbæk. Medansvarlig for saboteringen af Skjold-Hansens garageanlæg i H. C. Varnæs' baghave i 1943. Danner under dække af en musikalsk trio en modstandsgruppe sammen med dr. Hansen og Kristen. E.F. er en højt begavet og talentfuld kvinde med selvstændige meninger. Hun er højt respekteret – faktisk elsket – af alle, der kender hende vel. Dog har hun svært ved at analysere og administrere sit eget følelsesliv.

Friis, Gustav. F. ca. 1911. Yngre bror til Maud Varnæs og Elizabeth Friis. Ivrigt og aktivt medlem af K.U. Deltager i 1935 i en march i Korsbæk og kommer til skade i kamp med kommunister. Deltager i 1937 i gadekampe på Blågårds Plads og arresteres for at have slået en kommunist i hovedet med en cykelpumpe.



Susse Wold som Birgitte Graa

Grå, Birgitte. F. ca. 1908. Datter af direktør Grå, storaktionær i Grås klædefabrikker i København. Ses første gang i Korsbæk i 1931 i egenskab af Jørgen Varnæs' elskerinde. Sendes af H. C. Varnæs til Amerika på Queen Mary i 1932, for at få hende væk fra Jørgen Varnæs. Vender i 1934 tilbage til Korsbæk sammen med Jørgen Varnæs og indlogeres for en tid i det varnæske hjem. Har ved denne lejlighed også en kort affære med kunstmaleren Ernst Nyborg. Hendes affære med Jørgen Varnæs, som hun ganske har i sit garn, fortsætter med afbrydelser, og hun er således anledning til, at Jørgen Varnæs mister sit arbejde som administrator for Grås klædefabrikker, idet han til Mads Skjerns irritation i utide tager på juleferie til Schweiz for at besøge B.G. B.G. er en charmerende, letlevende rigmandsdatter, der synes at skulle blive Jørgen Varnæs' skæbne på godt og ondt.

Gudrun, efternavn ukendt. F. ca. 1916. Stuepige hos Mads Skjern. Fra 1939 på Ingeborgs foranledning uddannet i Skjerns Magasin.



Anne Jensen som Gudrun.



Ove Sprogø som Dr. Hansen og Bjørn Watt-Boolsen som Oberst Hackel.

Hackel, fornavn ukendt. F. ca. 1877. Sekondløjtnant ca. 1897. G. ca. 1907 med unavngiven hustru. Et barn, Vicky, f. ca. 1908. Oberst ca. 1919 og øverstkommanderende for garnisonen i Korsbæk. Enkemand ca. 1919. D. 1939. Oberst Hackel lider af dårligt hjerte og for højt blodtryk dels p.g.a. umådeholdent forbrug af spiritus og dels p.g.a. militært temperament. En nær ven af sin læge og fuldstændige modsætning, dr. Hansen. Den umiddelbare årsag til H.s død i 1939 er general Priors udnævnelse til øverstbefalende for den danske hær.

Hansen, Agnete. F. ca. 1917. G. 1939 med Arnold Vinter. Børn: se Arnold Vinter. Uddannet damefrisør. Forføres af og efterstræber i perioden 1934-39 Arnold Vinter. Gravid

Lene Brøndum og Esper Hagen som Agnete Hansen og Arnold Vinter.



med Arnold i 1939. Går amok i Skjerns Magasin efter at være blevet svigtet af Arnold. Hjælpes af Ingeborg Skjern til at blive gift med Arnold.

Hansen, Louis. F. Ca. 1890 på Fyn. Cand.med. ca. 1906. H. har haft et ulykkeligt kærlighedsliv i sin ungdom og er indtil 1937 en smule resigneret. Fra 1937 blusser et varmt venskab med Elisabeth Friis op. H. er forelsket i Elisabeth, som dog ikke fuldt ud gengælder hans følelser. H. er blandt de første aktive modstandsfolk i Korsbæk og danner sammen med Elisabeth og senere Kristen Skjern en modstandsgruppe under dække af en musikalsk trio. H. er medansvarlig for sabotagen af Skjold-Hansens garageanlæg i H. C. Varnæs' baghave i 1943 og arrangerer i 1942 et møde mellem Agnes Jensen og hendes mand Lauritz Jensen, der er gået under jorden. H. opfatter sig selv som en samfundets tjener og er sine venners ven og en omsorgsfuld læge for sine patienter, der omfatter oberst Hackel, Axel Jensen og tit og ofte Maud Varnæs.

Holger, efternavn ukendt. F. ca. 1903. G. med Ingeborg Larsen ca. 1924. Skilt efter at have forladt sin hustru i 1925. Barn: se Ellen Skjern. Vender tilbage til Korsbæk i 1932 og tager job som lagerarbejder. Opsøger Ingeborg og Ellen og sendes bort efter bestikkelse fra både Oluf Larsen og Mads Skjern. Kortvarigt ophold i Kanada. Vender igen tilbage til Korsbæk i 1935 som medlem af DNSAP. Vender endnu engang tilbage til Korsbæk i 1941 som medlem af SS regiment Nordland og forsøger at forære Ellen et fotografi af sig selv i uniform, hvilket forhindres, da Ellen er sendt til Skagen. Død ved Stalingrad i 1942.



John Martinus som Holger.

Elin Reimer som Laura og Christiane Rohde som frk. Hollenberg.



Hollenberg, fornavn ukendt. F. ca. 1919. Stuepige hos H. C. Varnæs i 1939-43. Er af

den nye type, der tiltales med efternavn og tager sig friheder så som overdreven brug af telefonen. Fåmælt, og ytrer sig oftest med dybsindigheder som: »Av, min arm!«, og »Ja, ja«. Feltmadras for den tyske soldat, der holder vagt i Varnæs' baghave efter sabotagen af garageanlægget. Stikker af i 1943 medbringende to lagner, hvoraf kan sys en cotton coat.

Jakobsen, Ulla. F. ca. 1912. Niece til Violet Vinter. Bankassistent i Korsbæk Bank. Indleder i 1933 en affære med sin direktør H. C. Varnæs. Flytter i 1935 til Omegnssbanken grundet på dårlige nerver over affæren med H. C. Varnæs. Bliver i 1936 gravid med H. C. Varnæs og får en abort arrangeret af denne. Danser for på Violet Vinters danseskole sammen med Arnold. Går fra 1938 somme tider ud med sin kollega Poul Christensen.

Karen Lise Mynster som Ulla Jacobsen og Holger Juul Hansen som bankdirektør Varnæs.



Kurt Ravn som »Røde« og Kirsten Olesen som Agnes sammen med Kirsten Hansen Møller som fru »Fede«.



Jensen, Agnes. F. ca. 1912. G. 1935 med Lauritz Jensen. Børn: se under Lauritz Jensen. Stue- og barnepige hos H. C. Varnæs i perioden 1929-35. Har i 1931 en affære med tjener Boldt. Gift 1935 med Lauritz Jensen og medlem af Kvindeligt Husarbejderforbund. Hjemmegående husmoder med bijob som opvarterske ved diverse familiefester

som f.eks. Ellen Skjerns konfirmation. Starter til sin mands irritation hjemmeindustri som strømpeopmaskerske i 1939. Er bedrøvet over afskeden med sin mand i 1941, specielt da hun ikke når at sige farvel til ham, og da ægteskabet har haltet siden sønnen Aksel faldt i branddammen. Indmelder i 1942 sine sønner Aksel og Knud i frk. Mikkelsens latinske. Agnes er en afholdt, arbejdsom, stræbsom og respekteret kvinde med yderst traditionelle synspunkter.

Jensen, Aksel. F. 1935 som ældste søn af Lauritz og Agnes Jensen. Falder i 1939 i branddammen og er lige ved at drukne. Indmeldes i 1942 i frk. Mikkelsens latinske.

Jensen, Knud. F. ca. 1937 som anden søn af Lauritz og Agnes Jensen. Indmeldes i 1942 i frk. Mikkelsens latinske.

hotellet sammen med Oluf Larsen og Fede. Afstraffer i 1931 tjener Boldt, da denne har forført Agnes, som tror sig gravid. Gift med Agnes på Korsbæk rådhus i 1935. Skal samtidigt indtelefonere en artikel om Staunings forræderi til et kommunistisk tidsskrift og er nær ved at komme for sent til sit eget bryllup. Flytter ind i ejendom ejet af Katrine Larsen og giver midlertidigt husly til den tyske flygtning og forfatter Herbert Schmidt. Ønsker i 1937 sammen med Herbert Schmidt at slutte sig til den internationale brigade i Spanien, men ombestemmer sig i sidste øjeblik. Har p.g.a. partipolitisk venstreorienterede men familiepolitisk højreorienterede synspunkter svært ved at forene partiarbejde og ægteskab. Er således skyld i at hans ældste søn, Aksel, er druknedøden nær i 1939. Forbliver ved Hitler og Stalins ikke-angrebspagt Moskva-tro og bliver derved uenig med sin ven Herbert Schmidt. Må i 1941 gå under jorden, først hos Oluf Larsen og senere i København som chauffør ved Grås klædefabrikker under navnet Leif Jørgensen. Besøger i 1942 igen



Vera Gebuhr som Frk. Jørgensen og Malene Schwartz som fru Varnæs.

Korsbæk og træffer igen sin hustru Agnes på Korsbæk sygehus ved dr. Hansens hjælp. Er utilfreds med at hans kone indmelder deres børn i privatskole. L.J. er et godt og idealistisk, men noget umodent menneske.

Jørgensen, fornavn ukendt. F. ca. 1895. Eksamptrice i Damernes Magasin og forelsket i indehaveren, A. Arnesen, og yderst fortrønet over dennes ægteskab med Vicky. Forlader i 1932 efter Arnesens konkurs og selvmord Korsbæk for at finde arbejde i Haslev, hvor hendes søster bor. Vender i 1936 tilbage til Korsbæk – iflg. egen oplysning på ferie, men i virkeligheden som arbejdsløs. Arbejder en tid som opvaskerske på Jernbanehotellet. Er dernæst fra 1936 til januar 1937 ansat hos H. C. Varnæs som administrator af husholdningen og selskabsdame. Afskediget efter skænderi med Laura. Fra 1939 agent i Spirella korsetter. Frk. Jørgensen har svært ved at finde sin plads på samfundets rangstige, og afslører således, mens hun er i tjeneste hos H. C. Varnæs, at denne engang har gjort Ulla Jakobsen gravid.

Jensen, Lauritz, øgenavn Røde. F. ca. 1907. G. 1935 med Agnes. Børn: Aksel, f. 1935, og Knud, f. ca. 1937. Ansat ved D.S.B. og arbejder på Korsbæk station. Kommunist; får i 1930 ved et tilfælde fat i Jørgen Varnæs' manuskript, da denne skal tale i Konservativ Vælgerforening, og får saboteret mødet. Spiser ofte frokost på Jernbane-

Kvik, I. F. ca. 1928. Foxterrier ejet af Oluf Larsen. D. 1942. I sin fremskredne alderdom lærer K. at spise pølser eller frikadeller, der betegnes »danske«, og at undlade at spise pølser eller frikadeller, der betegnes »ty-sker«.

Kvik, II. F. ca. 1942. Foxterrier foræret af Daniel Skjern til Oluf Larsen i 1942.

Lamborg, Mogens. F. ca. 1921. Søn af entreprenør Lamborg, der er medlem af Dansk-Tysk Forening og hovedentreprenør ved opførelsen af befæstningsværkerne ved vestkysten. Stud.polyt. Gift med Ellen Skjern i 1943 efter at have truffet hende på Skagen.

Larsen, Katrine. F. ca. 1883. G. ca. 1904 med grisehandler Oluf Larsen. Et barn: se under Ingeborg Skjern. K.L. er en dygtig husmoder af den landlige type og administrerer også den larsenske økonomi. K.L. er en stor støtte og en dygtig rådgiver for sin mand. I sin holdning til politik, værnemagt og provst Meyer er hun enig med sin mand, men udtaler sig mere diplomatisk. K.L. finansierer med et anseligt beløb sin svigersøn Mads Skjerns køb af Baron von Rydtgers aktier i Grås klædefabrikker. Får i 1941 sin svigersøn til, noget mod hans vilje, at bringe den efterlyste Lauritz Jensen til København og ansætte ham på Grås klædefabrikker. Holder sin mand med god landlig kost under dennes arrestophold i 1943. K.L. er højt værdsat af sin mand og øvrige familie.

Larsen, Oluf. F. ca. 1880. G. ca. 1904 med Katrine. Et barn: se Ingeborg Skjern. O.L. ernærer sig som grisehandler og synes at have en god forretning. Han er bosat på et husmandssted uden for Korsbæk. Tilbringer markedsdagen i Korsbæk og spiser frokost på Jernbanehotellet, hvor han er meget populær blandt vennerne Lauritz Jensen og Fede. Tager i 1929 som den eneste vel imod Mads Skjern, hans senere svigersøn, og hjælper ham i gang. Bestikker sin forhenværende svigersøn Holger med 5000 kr., da denne i 1932 vender tilbage til Korsbæk. Tager tidligt afstand fra Europas diktatorer Hitler, Mussolini og Stalin samt den danske DNSAP-leder Fritz Clausen og den indremissionske provst Meyer, som har nægtet at vie hans fraskilte datter, og dekorerer sit gammeldags lokum med billeder af dem. Låner hver måned den tyske forfatter og flygtning, Herbert Schmidt, 100 kr., så denne ikke tilbagesendes af fremmedpolitiet, og giver ham i 1935, og igen efter dennes hjemkomst fra Spanien i 1939, husly. Flytter efter 9. april 1940 Hitlers billede til undersiden af lokumslåget. Deprimeres dybt da hans foxterrier Kvik dør i 1942, men får snart en ny af sin datters stedsøn Daniel. Tages i 1943 af værnemagten og idømmes 30 dages fængsel, da tyske soldater har benyttet hans lokum. Skønt O.L. ikke deltager aktivt i modstandsbevægelsen, bliver hans husmandssted et samlingssted og lager for Korsbæks modstandsgruppe. Kommunisten Lauritz Jensen og den jødiske bankkasserer Stein går under jorden der, inden de viderebefordres. O.L. er takket være sin økonomi-



Buster Larsen
som Oluf Larsen
sammen med
Kvik.



Lily Broberg som Katrine Larsen.



ske styrke, sit vid og sin retskaffenhed respekteret af Korsbæks borgere. Han frygter hverken Gud, Djævelen, værnemagten eller provst Meyer – men handler dog sjældent uden at have rådspurgt sin hustru Katrine.

Lund, Lilli. F. ca. 1895. G. ca. 1912 med Gotfred Lund. Aldeles uvidende om sin mands uhæderlighed og underslæb. Loves efter Lunds flugt økonomisk sikkerhed af advokat Skjold-Hansen, såfremt hun kan fremskaffe notatet fra Fernando Møhges testamente, men lades i stikken af Skjold-Hansen, da hun får notatet, da dette ikke længere er af interesse, idet Iben Skjold-Hansen har giftet sig ind i familien Skjern.

Lund, Godtfred. F. ca. 1890. G. ca. 1902 med fru Lund. Har voksne børn, der studerer i København. L. er byrådssekretær i Kors-

bæk. Han har en yderst dårlig økonomi og tilnærmes derfor i 1933 af Mads Skjern, der hjælper ham økonomisk for at få ham til at stjæle notatet i Fernando Møhges testamente om, at Fernando Møhges grund skal anvendes til et parkanlæg, så Mads Skjern kan opføre sin fabrik på grunden. Generes kraftigt af advokat Skjold-Hansen, der er på sporet af denne svindelaffære, og flygter til Brasilien medbringende 88.000 kr. af Korsbæks kasse samt en chokoladebutiksindehaver-ske og notatet. Sender senere notatet til sin hustru.

Matador. Seriens titel. Det danske navn på det amerikanske brætspil Monopoly, der i 1930 opfundtes af Charles B. Darrow. Ordet matador er spansk og betyder dræber. Det er således betegnelsen på den tyrefægter, der dræber tyren.

Mikkelsen, fornavn ukendt. F. ca. 1875. Bestyrerinde og ejer af privatskole i Korsbæk. Vægrer sig i 1930 ved at indskrive Ellen Skjern på sin skole, da dennes mor er fraskilt og er således den direkte årsag til, at Mads Skjern gifter sig med Ingeborg. Vil i 1938 have lærer Andersen ansat som organist ved Korsbæk kirke, men tvinges af Mads Skjern til at acceptere Elisabeth Friis som organist, afskedige lærer Andersen fra skolen og ansætte Vicky Arnesen i stedet. Indskrives i 1942 Aksel og Knud Jensen på sin skole efter anbefaling fra H. C. Varnæs.

Hanne Løye som skolebestyrer frk. Mikkelsen.



Møhge, Fru Fernando, fornavn ukendt. F. 1843. G. ca. 1865 med Fernando Møhge. Et barn: »Misse«. F. ca. 1871. Enke ca. 1910. D. 1943. Dødsårsag: uoverensstemmelse med besættelsesmagten. Kommer i centrum i 1933, idet hendes 100-års fødselsdag fejres ved en fejltagelse, da hun har forvekslet sin egen dåbsattest med sin mands. Efter modtagelse af lykønskningstelegram fra Kongen vælger man dog at overse denne misforståelse. Skal efter sigende have redet på en officers skuldre ved Fredericias befrielse i 1849 – hvilket er en af årsagerne til, at misforståelsen med 100-års dagen opdages. Har trods sin fremskredne senilitet en vis erindring om notatet i Fernando Møhges testamente, en glubende appetit og stor magt over sin aldrende ugifte datter.

Møhge, fornavn ukendt, øgenavn Misse. F. ca. 1871. Datter af Fernando Møhge og frue. Har tilbragt det meste af sit liv med at passe sin efterhånden senile mor indtil dennes død. Beordres 9. april 1940 til at begrave familiens sølvstykke i den varnæske have, hvilket dog forhindres af Elisabeth Friis. Kapres efter sin mors død, da hun har modtaget arven efter denne, af lærer Frederik Andersen som madkæreste.

Nyborg, Ernst. F. ca. 1895. Tegnslærer og i ca. 1920 betaget af sin elev Maud Friis. Kommer som berømt kunstmaler i 1934 til Korsbæk i anledning af en udstilling af hans malerier arrangeret af Baron von Rydtger. Træffer igen Maud og betages af hende. Forsøger på at forføre hende, men vælger i stedet at muntre sig med Birgitte Grå, en af hans mange veninder. E.N. lever et bohémeliv med mange og hyppige elskerinder. Han holder også af at mænge sig med folket og inviterer således Jensens, Larsens og Fedes med til sin udstilling. E.N. maler i 1934 et portræt af Korsbæks konservative borgmester.

Rydtger, fru Baronesse von, fornavn ukendt. F. ca. 1895. G. ca. 1920 med Baron von Rydtger. Gør sig bemærket ved at være blandt de første kunder, der skifter fra Damernes Magasin til Tøjhuset allerede i 1930. Fører et meget tilbagetrukket liv og synes at leve i et ret åbent ægteskab.

Ghita Nørby som Ingeborg Skjern og Bendt Rothe som Baron von Rydtgen.



Rydtger, Baron von, fornavn ukendt. F. ca. 1890. G. ca. 1920 med fru Baronesse von Rydtger. Arrangerer i 1934 en udstilling af kunstmaleren Ernst Nyborgs malerier. Sælger i 1938 sine aktier i Grås klædefabrikker til Mads Skjern. Deprimeres p.g.a. sin tyske afstamning dybt over besættelsen og søger trøst og forståelse hos Ingeborg Skjern, som han agter højt. Inviterer i sommeren 1942 Ellen Skjern til Skagen, så hun kan undgå at møde sin far Holger, der gør tjeneste i SS.

Schmidt, Herbert. F. ca. 1906 i Tyskland. Kommunist og forfatter. Kommer i 1935 p.g.a. Hitlers magtovertagelse til Korsbæk og bor hos Lauritz og Agnes Jensen. Forærer i 1935 Agnes en barnevogn, da hun skal nedkomme. Flytter efter Agnes' barsel til grise-

handler Oluf Larsens husmandssted, hvor han træffer Vicky Arnesen, hvem han straks forelsker sig i. Deltager 1937-39 i den spanske borgerkrig på republikansk side og vender desillusioneret hjem og genforenes med Vicky. Skriver skuespil om borgerkrigen, som skal sættes op i København. Premierer aflyses p.g.a. 9. april 1940, og H.S. flygter til Sverige. H.S. er yderst afholdt og højt respekteret blandt sine få venner i Korsbæk p.g.a. sin klogskab og menneskekærlighed.

Skjern (Andersen), Anna. F. ca. 1895 på Skjernegnen. Søster til Mads og Kristen Skjern. A. er indremissionsk og tager til møde i Haslev, da hun i 1939 i anledning af Ellen Skjerns konfirmation besøger Korsbæk. Er utilfreds med, at der ved konfirmationen dances og drikkes spiritus – og er i det hele taget utilfreds med Mads Skjerns syndig levned. Viser på porten af Mads og Daniel Skjern, fordi hun kalder Ingeborg »en skøge«. Overnatter i stedet hos Kristen Skjern – i dobbeltseng med Iben.

Skjern (Andersen), Daniel. F. ca. 1925. Søn af Mads Skjern og unavngiven indremissionsk hustru. Indmeldt i frk. Mikkelsens latinskole 1930, men klarer sig middelmådigt til dårligt delvis fordi han forfølges af lærer Frederik Andersen. Realeksamen ca. 1939 og dernæst i manufaktur-lære i Hillerød. Viser tidligt talent for design og kreerer en kjole til Iben Skjern og finder i de første

Karen Berg som Fru fernando Møhge.



krigsår på at omsy automobilplaiden til damebukser og nederdele. Kærlig og loyal over for sin stedmor og dennes forældre. Forærer Oluf Larsen Kvik II i 1942. Hjælper i 1943 kasserer Stein med at flygte fra besættelsesmagten.

Skjern (Andersen), Ellen. F. ca. 1925. Datter af Ingeborg og Holger. Fra ca. 1925 til 1930 opdraget hos sine bedsteforældre Katrine og Oluf Larsen. Indmeldt på frk. Mikkelsens latinskole i 1931. Konfirmeret i 1939. Tilbringer sommeren 1942 hos Baron von Rydtger på Skagen for at undgå at træffe sin far Holger. Møder der stud.polyt. Mogens Lamborg, som hun forlover sig med, skønt hun har sværmet for Ulrik Varnæs. Gift med Mogens Lamborg 29. august 1943.



Paul Hüttel som Herbert Schmidt.



Ulla Henningsen og Jesper Langberg som Iben og Kristen Skjern.



Malene Schwartz og Morten Grunwald som Maude og Ernst Nyborg.

Skjern (Andersen), Erik. F. 1932 som første søn af Mads og Ingeborg Skjern.

Skjern (Andersen), Iben. F. ca. 1914. Datter af advokat Skjold-Hansen og fru Musse. Opholder sig i perioden 1933-35 i Tyskland, under forlovelse med tysk officer, der er medlem af NSAPD. Bryder forlovelsen p.g.a. Hitlers magtovertagelse og fremfærd. Er den første i Korsbæk til at udtale sig kraftigt mod Nazismen. Efter stormkur fra egen side gift med Kristen Skjern i 1937. Ægteskabet er ulykkeligt p.g.a. deres forskellige baggrund og forventninger. Muntrer sig med bankassistent Poul Christensen.

Kirsten Rolffes som Anna Skjern Andersen.



Skjern (Andersen), Ingeborg. F. ca. 1905. Datter af Oluf og Katrine Larsen. G. ca. 1924 med Holger. Et barn, Ellen, f. ca. 1925. Skilt ca. 1925. Arbejder 1929-30 som ekspeditrice og kontordame i Mads Skjerns Tøjhuset. Gift igen i 1930 med Mads Skjern. Et barn, Erik, f. 1932. Fra 1932 hjemmegående husmor, men hjælper ofte til i Skjerns Magasin. Tvinger i 1939 Arnold Vinter til at gifte sig med Agnete Hansen, fordi han har gjort hende gravid. Er i 1939 midlertidigt bestyrerinde for Skjerns Magasin. Takket være sit venlige sind, sin fine situationsfornemmelse, sin retfærdighedssans og ikke mindst sin beskedenhed, er Ingeborg højt skattet af sin mand, sine børn og sit stedbarn og Korsbæks borgere incl. Mads Skjerns fjender.

Skjern (Andersen), Kristen. F. ca. 1904 på Skjernegnen. Bror til Mads og Anna Skjern. Bankuddannet. Flytter til Korsbæk i 1931 og åbner pengeudlånerbutik i baglokalet til Mads Skjerns Tøjhuset. Træffer ved en koncert Elisabeth Friis og forelsker sig dybt, hvilket delvis gengældes. Har en lang affære med Elisabeth Friis med mange afbrydelser grundet på konkurrencen mellem familierne Skjern og Varnæs, indtil 1937, da han, delvis for at redde Mads Skjern ud af advokat Skjold-Hansens kløer, hovedkulds gifter sig med Iben Skjold-Hansen. Åbner i 1932 sammen med Mads Skjern Omegnsbanken i det forhenværende Damernes Magasin. Æg-

Benedikte Dahl, Nicholaj Harris, Jørgen Buckhøj og Niels Martin Carlsen som Ellen, Erik, Mads og Daniel Skjern.



teskabet med Iben er ulykkeligt, da deres fælles interesser er få og små. Får igen et varmt venskab med Elisabeth Friis. Sluttes sig i 1942 til modstandsbevægelsen, hvor han arbejder nært sammen med dr. Hansen og Elisabeth Friis under dække af en musikalsk trio. Bringes bankkasserer Stein til Sverige efter 29. august 1943. K.S. er som sin bror en dygtig og ihærdig forretningsmand, men i modsætning til sin bror slet ikke hård og skrupelløs. K.S. er desforuden et følsomt, poetisk, musik og litterært menneske, der i følelsspørgsmål har svært ved at analysere sig selv og handle til egen fordel.

Skjern (Andersen), Mads. F. ca. 1899 på Skjernegnen. Bror til Anna og Kristen

Skjern. Uddannet i trikotagebranchen. G. ca. 1924 med unavngiven indremissionskvinde, med hvem han har sønnen Daniel, f. ca. 1925. Enkemand ca. 1925. Handelsrejsende i trikotage. Kommer i 1929 til Korsbæk og køber en mindre ejendom, saddelmagerens hus, over for Damernes Magasin i Algade og åbner butikken Tøjhuset. Gift 1930 med Ingeborg, fraskilt mor til Ellen og datter af Oluf og Katrine Larsen, som tog vel imod M.S., da han kom til Korsbæk. Et barn, Erik f. 1932. Køber i 1932 efter indehaverens død Damernes Magasin og grundlægger sammen med sin bror Kristen Omegnsbanken. Tager i 1932 navneforandring fra

Ghita Nørby som Ingeborg Skjern.



Skjern Andersen til Skjern. Tøjhuset skifter i 1933 navn til Skjerns Magasin. Bestiller i 1934 anonymt et billede af Korsbæks konservative borgmester hos kunstmaleren Ernst Nyborg. Bygger i ca. 1934 klædefabrik i Korsbæk. Stævnes i 1937 af advokat Skjold-Hansen for at have foranlediget et dokument stjålet, men stævningen frafaldes. Køber enkefru Munks villa og flytter fra lejligheden over Skjerns Magasin. Køber i 1938 med sine svigerforældres hjælp Baron von Rydtgers aktier i Grås klædefabrikker i København og bliver storaktionær. Bygger stormagasin i tre etager i Korsbæk og åbner filial i Skælskør. Efter 9. april 1940 skriver M.S. kontrakt med talrige landmænd landet over om hør dyrkning. Hjælper i 1941 noget mod sin vilje og på sin svigermoders foran-

ledning kommunisten Lauritz Jensen til at flygte fra besættelsesmagten og skaffer ham arbejde på Grås klædefabrikker. M.S. er en overordentlig dygtig og flittig, men meget hård forretningsmand, der i sine metoder bevæger sig lige på kanten af loven – og til tider overtræder den. M.S. tager ikke direkte afstand fra besættelsesmagten og tilskynder sin steddatter til at gifte sig ind i en værnemagerfamilie. M.S. elsker sin hustru Ingeborg højt og er klar over, hvor meget hun betyder for ham – og for hans renommé.

Skjold-Hansen, Viggo. F. ca. 1890. Cand.jur. ca. 1913. G. ca. 1914 med »Musse«. Et barn, Iben, f. ca. 1914. Flyttet til Korsbæk i ca. 1915. Køber Jørgen Varnæs' aktier i



Birthe Backhausen som »Musse« Skjold Hansen sammen med Holger Juul Hansen som Hans Chr. Varnæs.

Korsbæk Bank i 1933 og flytter sine penge fra Omegnsbanken. Medlem af bestyrelsen for Korsbæk Bank og juridisk rådgiver. Køber Jørgen Varnæs' grund på Fedet i 1935. Stævner i 1937 Mads Skjern for meddelagtighed i tyveri af dokument, men frafalder stævningen, da hans datter Iben forlover og gifter sig med Kristen Skjern. Forlader i 1938 bestyrelsen for Korsbæk Bank og overgiver den juridiske rådgivning til Jørgen Varnæs mod at kunne købe H. C. Varnæs' baghave og der bygge i tre etager. Opfører automobilforretning og garageanlæg der. Vil efter 9. april 1940 gå over til hestehandel, men udlejer i stedet garageanlægget til besættelsesmagten. Garageanlægget saboteret i 1943. S.H. er en charmerende og slagfærdig mand, der dog efterhånden mister sin popularitet i Korsbæk p.g.a. sin vulgaritet og sine ualmindelig hårde og skrupelløse forretningsmetoder.

Skjold-Hansen, fornavn ukendt, øgenavn Musse. F. ca. 1896 af nouveau riche forældre. G. ca. 1914 med Skjold-Hansen. Et barn: se Iben Skjern. Musse er en vulgær men harmløs kvinde, som Korsbæks borgerkab p.g.a. hendes position må omgås, men har svært ved at acceptere.

Stein, fornavn ukendt. F. ca. 1890 af jødiske forældre. G. ca. 1910 med kvinde af jødisk herkomst. Børn: mindst én søn. Steins slægt er indvandret fra Kiev i Rusland engang i sidste halvdel af 1800-tallet. Kasserer i Korsbæk Bank. Ansat i banken fra før 1922. Flygter 29. august 1943 fra Korsbæk Bank til Varnæs og køres af Maud Varnæs i grisehandler Oluf Larsens bil til dennes hus-



Axel Strøbye som Skjold Hansen.



John Hahn-Petersen som Stein.



Elin Reimer som Laura Larsine Sørensen.



Arthur Jensen som Swann.

mandssted, hvor han overnatter. Viderebefordres til Sverige af Kristen Skjern, hvem han overdrager et kostbart arvesmykke, som skal gives til Maud Varnæs som tak for hjælpen.

Swann, Rudolf. F. ca. 1865. D. 1939. Uddannet i manufakturbranchen. Ansat som førstemand i Arnesens Damernes Magasin i en menneskealder. Arver i 1930 en anelig sum penge og indgår kompagniskab med Arnesen. Mister stort set hele sin arv ved Arnesens fallit og død. Tilbyder efter råd fra H. C. Varnæs meget mod sin overbevisning sin ekspertise til Mads Skjern, men afvises, da Damernes Magasin skal laves om til en bank. Ernærer sig fra 1931 til sin død i 1939 som inkassator. Swann har svært ved at følge med tiden, men nyder i virkeligheden sin tilværelse som inkassator, da den giver ham rig lejlighed til at snage i borgerskabets gø-

ren og laden. Efterlader sin sparsomme kapital til fru Violet Vinter, der er hans madkæreste gennem hans sidste år, efter at han af økonomiske årsager har opgivet at spise på Hotel Postgården og Jernbanehotellet.

Sørensen, Laura Larsine. F. ca. 1892. Kokkepige i det varnæske hjem fra ca. 1915 til april 1940, først hos den gamle Varnæs, senere hos H. C. Varnæs. Dekoreret med medalje for 25 års tro tjeneste 8. april 1940 i Holmens kirke. Under indflydelse af denne begivenhed samt Elisabeth Friis tager Laura sit liv op til revision, siger op og forsøger sig som selvstændig kogekone. L. trives dårligt som selvstændig, da standarden i det

korsbækske borgerskabs hjem ikke lever op til hendes egen. Vender i efteråret 1940 tilbage til H. C. Varnæs' tjeneste. L. trives vel i det varnæske hjem, så længe Elisabeth Friis står for husholdningen, men efter 1931, da Elisabeth Friis flytter, og specielt efter 1935, da Agnes siger op, trives L. dårligt med sine medarbejdere. I særdeleshed samarbejdet med frk. Jørgensen, der i 1936 indtil januar 1937 er ansat som husbestyrerinde, er katastrofalt. Nytårsaften 1936 truer L. med at sige op, hvis ikke frk. Jørgensen afskediges, og H. C. og Maud Varnæs vælger klogeligt at beholde Laura. L. er indbegrebet af et godt og trofast tyende – dog med egne meninger. L. opfatter rationeringen som et personligt angreb på sin kogekunst.

Varnæs, Hans Christian. F. ca. 1897. Nevø af fru Fernando Møhge. G. 1922 med Maud Friis, skønt han hellere ville have haft søste-

ren Elisabeth. Børn: Ulrik, f. ca. 1925, Regitze, f. ca. 1927, og Helle, f. 1938. Ledende direktør for Korsbæk Bank. Oplever i perioden 1929-43 en let økonomisk tilbagegang p.g.a. konkurrence fra den i 1932 oprettede Omegnsbanken samt p.g.a. sin bror Jørgens dårlige økonomi. Sælger i 1938 sin baghave til advokat Skjold-Hansen, som opfører garageanlæg. Har i perioden 1933-36 en affære med bankassistent Ulla Jakobsen, som afbryder affæren efter at være blevet gravid og have fået en abort. I kraft af sin retskafenhed og høje position er H.C.V. Korsbæks førende borger. Han rystes over Mads Skjerns business-metoder, specielt da denne driver sin konkurrent Arnesen til selvmord. Han er altid villig til at hjælpe sin uheldige

ministrator for Grås klædefabrikker. Afskediges som administrator ved årsskiftet 1938-39 af Mads Skjern, der er storaktionær i firmaet, men bliver løst tilknyttet som rådgivende jurist og får ved H. C. Varnæs' mellemkomst lov til også at være jurist for Korsbæk Bank.

Varnæs, Maud. F. ca. 1903. Søster til Elisabeth Friis. G. med H. C. Varnæs i 1922. Børn: se under H. C. Varnæs. Viste i sin pure ungdom trods sin middelmådige begavelse talent for at tegne og var dybt betaget af sin tegnelærer, den senere berømte kunstmaler Ernst Nyborg. Træffer igen Ernst Nyborg, da denne i 1934 holder maleriudstilling i Korsbæk, og er lige ved at indlede et forhold

Varnæs, Ulrik. F. ca. 1925 som første barn af H.C. og Maud Varnæs. Forelsket i Ellen Skjern og dybt deprimeret over dennes ægteskab med Mogens Lamborg i 1943. Bliver i 1942 sendt på Steenhus Kostskole som straf for at have stjålet en præservativautomat på Jernbanehotellet og sat den op på gæstetoi-let i det varnæske hjem til bestyrtelse og forargelse for de stiftende medlemmer af Danske Kvinders Samfundstjenestes korsbæksafdeling.

Vinter, Arnold. F. ca. 1911. Søn af Violet Vinter. G. 1939 med Agnete Hansen. Børn: en dreng, f. 1939. Uddannet i trikotage i Darnernes Magasin. Flytter til Tøjhuset i 1931 i håb om at forbedre sine fremtidsudsigter. Er



Bent Mejding som Jørgen Varnæs.



Holger Juul Hansen og Malene Schwartz som Maude og Hans Chr. Varnæs.



Jens Arnsen og Benedikte Dahl som Ulrik Varnæs og Ellen Skjern.



Lis Løwert som Violet Vinter.



Esper Hagen som Arnold Vinter.

og letlevende yngre bror og lover sin trofaste kasserer Stein hjælp, da jødeforfølgelsen sætter ind i 1943. Trods sit sidespring elsker han sin hustru og er loyal og forstående over for hende, skønt hun kun er middelmådigt begavet og lider af hyppige besvimelsesanfald.

Varnæs, Helle. F. 1938 som tredje barn af H.C. og Maud Varnæs.

Varnæs, Jørgen. F. ca. 1900. Nevø af fru Fernando Møhge og bror til H. C. Varnæs. Cand. jur. ca. 1924. G. med Minna Varnæs ca. 1926. Konservativ rigsdagskandidat i 1929. Skilt fra Minna ca. 1931 og må opgive sin politiske karriere. Har med afbrydelser en løbende affære med Birgitte Grå, hvem han er dybt betaget af. Opgiver i 1935 sin advokatpraksis og sælger sin grund på Fedet til advokat Skjold-Hansen. Bliver i 1935 ad-

til ham. M. har svært ved at bestyre det varnæske hjem og er meget afhængig af sin søster Elisabeth og sin kokkepige Laura. Må i løbet af trediverne i højere og højere grad erkende sine begrænsninger, men har måske sit livs store øjeblik 29. august 1943, da hun hjælper kasserer Stein med at flygte til Sverige, og opdager, at hun faktisk kan være til gavn og nytte for sine medmennesker. Lider kraftigt af besvimelsesanfald – specielt når verden går hende imod.

Varnæs, Minna. F. ca. 1903 i Århus. G. med Jørgen Varnæs ca. 1924. Skilt 1931 p.g.a. Jørgen Varnæs' utroskab. Forsøger med held at ødelægge Jørgen Varnæs' politiske karriere.

Varnæs, Regitze. F. ca. 1927 som andet barn af H.C. og Maud Varnæs.

Mads Skjerns trofaste medarbejder. Håber i 1939 at blive direktør for Grås klædefabrikker, og skuffes meget da han kun bliver bestyrer for Skjerns Magasin i Skælskør. Flirter med og udnytter damefrisørerelev Agnete Hansen fra 1934 til 1939. Befrugter hende på åben gade i 1938. Vil ikke have Agnete med til Skælskør, men tvinges af Ingeborg Skjern til at gifte sig med hende.

Vinter Violet. F. ca. 1890. G. ca. 1910 med unavngiven mand. Et barn, Arnold, f. ca. 1911. Enke ca. 1915. Tante til Ulla Jakobsen. Driver danseskole i Korsbæk. Swanns madkæreste fra 1936 til dennes død i 1939. Arver en mindre kapital efter Swann. Forsøger i 1939 at bestikke Agnete Hansen til at få en abort og opgive Arnold. Madkæreste med lærer Frederik Andersen i 1939, indtil hun smider denne ud, da hun tilgiver Arnold og Agnete, efter de har fået en søn.

Der er i dagspressen desværre fremkommet nogle forblommede oplysninger om indholdet af de resterende episoder af Korsbæksagaen. Jeg har ikke gjort brug heraf, bortset fra oplysningen om H.C. og Mauds sølvbryllup, der jo angiver, at de må være blevet gift i 1922. De vigtigste spørgsmål, vi spændt

venter at få besvaret, mener jeg må være følgende:

Hvordan undgår Mads Skjern at blive anklaget for værnemageri?

Hvor galt vil det gå for advokat Skjold-Hansen?

Hvordan finder Kristen og Elisabeth ud af det med hinanden?

Og i tilknytning til dette spørgsmål, hvad

bliver der af Iben?

Iben er i det hele taget en af seriens interessanteste personer, da hun helt igennem har de rigtige meninger og holdninger, men blot er blevet gift med den forkerte mand og slet ikke skulle have været husmor, men karrierekvinde. Hun er på mange måder forud for sin tid og fortjener en bedre skæbne, end hun foreløbig har fået.



Skjold Hansen arresteres af frihedskæmpere i eps. 21: »Vi vil fred her til lands«

»Matador« som folkekomedie

»Matador« tilhører en veldefineret genre indenfor hovedstrømningen i dansk film, nemlig folkekomedien. Den adskiller sig imidlertid markant fra størstedelen af sine forløbere inden for dansk film ved sin høje kvalitet, mens den samtidigt nyder samme popularitet som den laveste fællesnævner for folkekomedien, halvtredsernes Morten Korch-film. Hvad er det da, den har tilfælles med disse, og hvori består dens kvalitet?

Ganske som Morten Korch-filmene foregår »Matador« i en ikke for fjern fortid og har som vigtigste temaer penge og kærlighed, emner der af gode grunde appellerer til stort set alle. Men derefter kniber det med lighederne. Mens den gængse folkekomedie altid havde (man kan heldigvis udtrykke sig i fortid!) et persongalleri, der klart kunne

kategoriseres i gode og onde, har »Matador« et temmelig realistisk galleri af nuancerede personer. Ikke blot indeholder alle de centrale familier i serien såvel positive som negative elementer, men de enkelte personer har også både gode og dårlige sider.

Det bedste eksempel er naturligvis hovedpersonen Mads Skjern, der er stræbsom, dygtig og religiøs, men til tider også afstumpet og kold, ja sågar uærlig. Det Morten Korchs unge par, der fordriver filmen med at gå i ridebukser og bryder ud i sang, hver gang de mødes udendørs, er udskiftet med en sat bankdirektør og en yngre gammeljomfru. De bryder ikke ud i sang, men spiller ofte violin og klaver, når de er indendørs. De morsomme gamlinge af Peter Malberg-typen, som i folkekomedierne hjælper det unge

par, når det kniber, genfindes i »Matador« i Swann og lærer Frederik Andersen – et par originale snyltere, der til og med snager i andre folks affærer.

Der er dog også overfladiske ligheder. Mens de gængse folkekomedier foregår i en ikke for fjern fortid, der absolut ikke kan defineres nærmere, foregår »Matador« også i en ikke for fjern fortid, der er nøje defineret til perioden 1929-47. Tidspunktet for de enkelte episoder er omhyggeligt angivet, og de indeholder meget ofte storpoltiske begivenheder eller kulturelle detaljer, der nøje knytter episoden til det angivne tidspunkt. F.eks. nævnes Hitlers magtovertagelse, Edward VIII's abdikation, den spanske borgerkrig og naturligvis 9. april 1940 og 29. august 1943, der direkte anvendes dramatisk i serien.

Blandt kulturelle detaljer, der giver historisk ægthed kan nævnes kaptajn Jespersens morgengymnastik, Oxford-bevægelsen, Spirella korsetter, matador-spil, køleskab og grammofon i herskabshjemmene i slutningen af trediverne, samt alle følgerne af krigen: biler med generator, cottoncoats syet af lagener, omsyning af plaider, mørklægning, rationering, Ramona og strømpeopmaskning.

En imponerende detalje er den måde, tjenestefolkene tiltales på i det varnæske hjem. Fra seriens begyndelse har vi Laura og Agnes, som i 1935 udskiftes med først Oda og dernæst Elly, men fra 1939 optræder en ny type stuepige, der tager sig friheder og ikke er til at stole på, og som tiltales frk. Hollenberg. Jeg tør naturligvis ikke påstå, at kvaliteten blandt tjenestefolk faldt så dramatisk, men det er korrekt, at deres kår ændredes, og at tiltaleformen ændredes i slutningen af trediverne.

Der er dog også fejl i Lise Nørgaard og Erik Ballings minutøst detaljerede tidsbillede: oberst Hackel ville sikkert vende sig i sin grav eller degradere sig selv, hvis han vidste, at han ved fru Fernando Møhges 100-års fødselsdag optrådte i snorefrakke, mens de øvrige herrer var i kjole og hvidt. Snorefrakken var den militære pendant til smoking, så obersten burde have båret kjole og hvidt eller eventuelt gallauniform – men det var jo også kun en 90-års dag, og den salig oberst havde det jo med at komme uheldigt af sted.

Værre er det, at man ved medaljeoverrækelsen i Holmens kirke 8. april 1940 havde den ny salmebogs numre på tavlerne, skønt den først indførtes i 1953. Men det skyldes efter sigende en emsig eller fremsynet kordegn, der havde gjort kirken klar til optagelse.

I personnavngivningen er »Matador« pudsig nok ikke helt realistisk, men følger traditionen i dansk folkekomedie. Det fine borgerskab har interessante særprægede navne som Varnæs, Møhge, Hackel, Grå og Skjold-Hansen, hvis *sen*-navn antyder, at han er noget af en vulgær opkomling. Almindelige middel- og lavere middelstand-mennesker af by-milieu har korte navne og sjældent *sen*-navne: Vinter, Lund, Boldt, Swann og Stein, hvis navn jo også skal angive hans etniske herkomst. De almindelige danske

sen-navne er forbeholdt arbejderklassen: Lauritz Jensen og Agnete Hansen, eller landbofolk: Oluf Larsen.

Der er dog undtagelser: bankassistent Poul Christensen og dr. Hansen skulle efter reglen have haft korte navne. Hvad der derimod bekræfter navnesystemet er, at forbiholdet for H. C. Varnæs, Lise Nørgaards far, hed Harry Alexander Jensen, et navn der i »Matador« udpræget ville have hørt hjemme i arbejderklassen, og at systemet så at sige illustreres i Mads Skjern Andersen, der efter sin succes dropper navnet Andersen og dermed viser sin sociale fremgang.

Når det traditionelle navnesystem er bibeholdt, skyldes det formodentlig, at folks erindring om trediverne delvis bygger på periodens film, så navnene forekommer helt realistiske for publikum.

Med sin grundstemning af folkekomedie, sin nuancerede personkarakteristik og sin minutjuse realisme i milieuskildringen på minder »Matador« om to af dansk films virkelig gode folkekomedier, nemlig »Sommerglæder« (1940, Svend Methling) og »Den kære familie« (1962, Erik Balling), der for det første udmærker sig ved at være lavet efter gode litterære forlæg (Herman Bang og Gustav Esmann), og for det andet og nok vigtigere, ved at sætte milieubeskrivelsen i centrum frem for den dramatiske intrige.

»Den kære familie«, der må have været et godt erfaringsgrundlag for Balling under indspilningen af »Matador«, har ydermere forankret milieubeskrivelsen til et bestemt tidspunkt, nemlig århundredeskiftet. Men her er »Matador« gået et skridt videre og har udforsket tidspunktet med en ca. 20-årig periode.

Serien kommer her meget tæt på den engelske serie »Upstairs – Downstairs«, som meget vel kan tænkes at have været en inspirationskilde for Lise Nørgaard. Som titlen, og specielt den danske titel, angiver, spiller forholdet mellem herskab og tjenestefolk hovedrollen i »Upstairs – Downstairs«. Dette tema findes også i »Matador«, måske mest tydeligt i »Matador 16«, »Lau-

ras store dag«, hvor Laura, Agnes og Aksels dag i København klart sidestilles med Maud Varnæs'. Men det sociale tema forbliver et bi-tema, idet hovedtemaet i »Matador« er den ganske nations udvikling i perioden 1929-47 eksemplificeret ved Korsbæks udvikling.

»Matador« går således langt videre end »Upstairs – Downstairs« og har i hvert fald fire familier – Varnæs, Skjern, Jensen og Skjold-Hansen – i fokus, mens den engelske serie kun har familien Bellamy.

Det forekommer mig, at man finder en langt bedre parallel til »Matador« i Noel Cowards produktion. Noel Cowards skuespil »Cavalcade«, filmatiseret i 1933, er en herskab og tjenestefolk-historie, der går fra 1899 over Boerkrigen, Titanics forlis, den første verdenskrig og de svingende tyvere til nytårsaften 1929, da herskabet sidder tilbage alene og uforstående betragter en ny tid. Sammen med filmene »This Happy Breed« (1944), der beskriver en mellemklassefamilies tilværelse i trediverne, og »In Which We Serve« (1942), der omhandler en destroyers besætning fra kaptajnen til de menige gaster samt deres respektive familier, fortæller »Cavalcade« historien om familien England fra 1900 til 1943 set fra befolkningens synspunkt.

Denne trilogi er således en klar parallel til »Matador«, men det er ikke kun grundideen, Lise Nørgaard har tilfælles med Noel Coward, det er i slående grad også stilen. Som i denne Noel Coward-trilogi, er grundstemningen i »Matador« jævnt hyggelig folkekomedie, der i de dramatiske og emotionelt ladede situationer udvikler sig til ægte drama af høj kvalitet. Som eksempel fra Noel Coward-trilogien kan nævnes afskeds-scenen i Alexandria i »In Which We Serve«, hvor kaptajnen siger farvel til de overlevende fra destroyeren og giver dem hånden én ad gangen. Scenen er naturligvis kraftigt emotionelt ladet men undgår helt at virke sentimental, fordi den spilles meget diskret, og fordi barrieren mellem kaptajnen og besætningen aldrig brydes.

Det er med scener af denne beskaffenhed, at »Matador« gang på gang – faktisk i hver eneste episode – ugeneret bevæger sig fra hyggelig folkekomedie til ægte drama og fuldstændigt bjergtager publikum – eller i hvert fald mig – med sin ægthed. Lad mig nævne et par eksempler fra »Matador«. Det mest typiske er nok forholdet mellem Kristen og Elisabeth fra deres første møde ved koncerten og fremefter, vel bedst eksemplificeret ved deres skænderi, da Elisabeth vil have Kristen til at flytte til Kolding, og han vil forblive i Korsbæk af loyalitet mod Mads Skjern. Kristen er nok den allermest vellykkede person i serien dels p.g.a. Lise Nørgaards personkarakteristik og dels p.g.a. Jesper Langbergs strålende indlevelse i rollen.

Det kunstneriske højdepunkt i serien har for mig foreløbigt været mødet mellem Kristen og Iben, da Kristen har været til middag på Postgården med Elisabeth, og Iben har været ude at more sig (»Matador«-13). Iben kommer hjem og overrasker Kristen i at stå og dirigere, mens gramofonen spiller klassisk for fuld udblæsning. Hun smiler et »Åh, den store dreng«-smil og falder ham om halsen. Med en kort og tilmed stum scene som denne forstår man, hvilke ægte følelser, der trods de økonomiske aspekter ligger til grund for Kristen og Ibens ulykkelige ægteskab. Det kunne ganske simpelt ikke fortælles mere filmisk, diskret, overbevisende og ægte.

Et andet godt eksempel på disse »Matador«s stort tænkte og strålende udførte pasager er Steins flugt (»Matador«-18). Den midaldrende bankkasserers forlegenhed over at skulle være til besvær for direktørens frue – hans nostalgiske erindring om ikke at have været i direktørens køkken siden direktørens bryllup i 1922 – Mauds gradvise forståelse af situationens alvor og sit eget ansvar – Steins forlegenhed over, at det er den konkurrerende bankdirektør, der videbefordre ham til Sverige – også her er en potentielt yderst melodramatisk situation bevidst nedspillet, mens tilfældige realisti-

Stein hjælpes på flugt af Kristen Skjern (John Hahn-Petersen og Jesper Langberg).



ske hverdagsdetaljer træder i forgrunden og forlener passagen med en ægthed og emotionel styrke, den næppe kunne have fået på anden vis.

Et tredje eksempel af høj karat er scenen i venteværelset, efter at Aksel er fisket op af branddammen («Matador»-15). Det skal her bemærkes, at branddammen allerede er blevet nævnt i «Matador»-9, da Agnes og Lauritz flytter ind i Katrines hus, så publikum er i hvert fald i underbevidstheden forberedt på Aksels ulykke. Men så skal det også indrømmes, at sammenfaldet mellem oberst Hackels død og Aksels genopstandelse ifølge Aristoteles nok snarere må henregnes til det mulige end det sandsynlige.

Dog opvejes ethvert mishag af ægtheden i samtalen mellem Lauritz og Agnes, efter at Aksel er blevet genoplivet. Lauritz kommer med en tyndbenet forklaring om, at han glemte det og skulle hente to venner på stationen. Agnes har gråd i øjnene og svarer uartikuleret: »To kammerater – hvad er det for nogle mennesker!« Der er ikke noget med stort skænderi eller bebrejdelser, det er situationen alt for alvorlig til, blot en spontan replik, der viser, at Aksels tur i branddammen er symptomatisk for forholdet mellem forældrene, der jo netop halter mere og mere p.g.a. Lauritz' politiske engagement og Agnes' kamp for kærnefamiliens overlevelse og sociale fremgang.

Skønt visse scener og passager, som de ovenfor nævnte, nok står klarere i erindringen, er det bemærkelsesværdigt, hvor egal serien er. Nogle vil måske hævde, at de episoder, der er skrevet af Lise Nørgaard, seriens egentlige ophavsdame, er de bedste, men for mig at se er der faktisk hverken forskel i stil eller kvalitet mellem de forskellige episoder. Blandt de tre ovennævnte scener er således to skrevet af Lise Nørgaard, mens »Matador»-15 er skrevet af Karen Smith. Man må konkludere, at samarbejdet mellem Lise Nørgaard, den øvrige forfatterstab samt Erik Balling har været ualmindelig vellykket.

Erik Balling instruerer Jørgen Buckhøj og Lily Broberg.



Man imponeres også over planlægningen, som må have nydt godt af, at Lise Nørgaard oprindeligt havde tænkt »Matador« som en roman. Umiddelbart synes de 18 første episoder at have været planlagt i alle detaljer fra begyndelsen. Personerne udvikler sig fuldstændig naturligt, og man har aldrig indtryk af, at nye ideer eller drejninger af plottet hæftes på. At branddammen allerede nævnes i »Matador»-9 for først at blive brugt i »Matador»-15, er allerede nævnt. Yderligere eksempler er, at Stein, der træder i forgrunden i »Matador»-18, har medvirket som en perifer biperson lige fra »Matador»-1, og at tegnelæreren, Maud i sin ungdom var forelsket i, nævnes i »Matador»-4, men først gør sin aktive entre i »Matador»-8.

Jeg har kun hæftet mig ved én detalje, der tyder på mangelfuld planlægning. Familien Skjold-Hansen optræder første gang i »Matador»-7, og i »Matador»-11 oplyser Skjold-Hansen, at han har boet i Korsbæk i ca. 20 år. I betragtning af hvor fremfusende og foretagsom en herre Skjold-Hansen er, kan man dårligt forestille sig, at hans vej ikke har krydset Varnæs' og Mads Skjerns i perioden 1929-33.

Man tør formode, at Lise Nørgaard pludselig er kommet i tanke om en ækel sagfører i hendes barndoms Roskilde, eller måske snarere, at hun har indset, at serien, når den skulle udvides til det format, den har i dag, behøvede en negativ modpol til familien Varnæs, hvorimellem de to familier i udvikling, Skjern og Jensen, kunne udfolde deres aktiviteter. Og såvel strukturelt som dramatisk har familien Skjold-Hansen da også været et plus for serien.

Som instruktør og forfatterstab yder også skuespillerne top præstationer. Skuespillerne synes at være omhyggeligt håndplukket til de forskellige roller, men ud fra højst forskellige principper. Til den centrale rolle som Mads Skjern, med hvem serien så at sige står eller falder, er valgt Jørgen Buckhøj – en skuespiller uden image. Man har næppe nogen forudfattet mening om, hvor-

dan en person fremstillet af Jørgen Buckhøj skal være, og derfor kan han for publikum helt frit blive identisk med Mads Skjern.

Andre forekommer at være valgt direkte »against type« såsom Ghita Nørby og Malene Schwartz, der normalt fremstiller langt mere sophistikerede typer end Ingeborg og Maud, og – vel mest genialt – hyggeonklen blandt danske skuespillere, Helge Kjørulf-Schmidt, der som lærer Frederik Andersen er en veritabel onkel Vitalius med omvendt fortegn.

Anvendelsen af Arthur Jensen som Swann er faktisk noget af et vovestykke: hvem skulle have troet, at han, der for publikum var identisk med vicevært Meyer, kunne accepteres som Swann? Andre igen er »type casted«, som Jesper Langberg og Helle Virkner i rollerne som Kristen Skjern og Elisabeth Friis, og måske mest typisk Buster Larsen, der i høj grad er på hjemmebane med sin grisehandler Oluf Larsen.

Med rødder dybt plantede i den danske folkekomedie, med sit yderst veddrejede og gennearbejdede plot, sin minutiøse historiske korrekthed og sine glimrende skuespilpræstationer har »Matador« fået et godt tag i sit publikum. Men hvad siger den om dette publikums fortid, altså om Danmark i perioden 1929-47? Hvilke holdninger giver serien udtryk for?

En del politiske partier nævnes direkte ved navn, og det forekommer mig, at de fleste af tidens politiske partier har deres talsmænd, så en partipolitisk rubricering er nærliggende. Det danske naziparti, DNSAP, har sin talsmand i Ingeborgs bortløbne mand Holger. Han behandles af alle i serien som et udskud, men vel snarere p.g.a. hans forhold til Ingeborg end p.g.a. hans politik. Han fremtræder som en stakkel, en social taber, og det eneste antastelige han gør, er samtidigt at tage mod bestikelse fra både Mads Skjern og Oluf Larsen. Andre tager på forskellig vis kraftigt afstand fra nazismen, deriblandt Iben, dr. Hansen, Herbert Schmidt, Oluf og Katrine Larsen, H.C. og Maud Varnæs, Elizabeth Friis og Kristen Skjern, mens Skjold-Hansen og til en vis grad Mads Skjern tangerer værnemageriet. Nazismen er i »Matador« nærmest beskrevet som en sygdom af social karakter.

Det Konservative Folkeparti har to erklærede talsmænd: Jørgen Varnæs, der forsøger sig som rigsdagskandidat, og Gustav Friis, der er medlem af det uniformerede K.U. Begge latterliggøres, eller ses i negativt lys. Desuden tør man formode, at H. C. Varnæs og Maud, der beskrives som meget tiltalende men ikke ovenud smarte mennesker, samt oberst Hackel, en af seriens komiske sidekicks, er af konservativ observans. De konservative beskrives alt i alt som en gruppe, der må gøre op med sig selv og indstille sig på en ny tid.

Kommunisterne har to eller måske snarere halvanden talsmand. Lauritz Jensen, der er blandt de positive elementer i Korsbæk, er brændende kommunist, men ingenlunde ufejlbarlig. Som historisk korrekt forbliver han i lighed med mange kommunister Moskva-tro efter indgåelsen af ikke-angrebepagten mellem Hitler og Stalin. Des-

uden er han i forholdet til Agnes til tider ufølsom og umoden. Den anden kommunist, Herbert Schmidt, er efter sin deltagelse i den spanske borgerkrig ikke længere repræsentativ for sit parti, men har en mere resigneret holdning til det politiske. Partiets skyggeside, stalinismen, spiller en yderst fremtrædende rolle i »Matador«s beskrivelse af kommunismen.

Socialdemokratiet optræder også for en kort bemærkning, da Korsbæk i 1939 får ny borgmester. Borgmesteren og hans kumpaner beskrives som snu og meget flor-omvundne, og noget ufine i deres metoder, da de får Korsbæks borgerskab til at betale for deres folkepark. Seriens holdning til socialdemokratiet lever i hvert fald ikke op til sloganet »Stauning eller kaos« – »eller« skulle i så fald opfattes inklusivt.

Det radikale Venstre har ingen erklærede talsmænd i Korsbæk, men dr. Hansen og Elisabeth Friis kunne med deres moderne, liberale holdninger tænkes at være radikale; dog er det næppe et typisk radikalt træk at være så aktive inden for modstandsbevægelsen. Og så er der kun lærer Frederik Andersen og Swann tilbage af potentielle radikale i Korsbæk!

Venstre har heller ingen erklærede medlemmer, men det kan næppe betvivles, at Oluf og Katrine Larsen, de to helt ufejlbarlige mennesker i serien, må være venstrefolk. En sådan politisk inddeling af »Matador«s persongalleri er naturligvis morsom, men bør ikke tages for bogstaveligt. Jeg vil således ikke hævde, at serien er ment som en hyldelse til Venstre og et angreb på alle andre partier i al almindelighed og Det radikale Venstre i særdeleshed. Men det er uomtvisteligt, at såvel de gode livskvaliteter som almindelig hæderlighed og retskaffenhed har sine stærkeste eksponenter i agrarsamfundet: alle negative impulser kommer fra bysamfundet – eller fra Jylland (det står helt klart for enhver sjællænder, at »Matador« foregår på Sjælland!).

Til seriens forsvar over for Morten Korch-filmene skal det dog bemærkes, at »Matador«s landborepræsentanter ikke står for landsbyidyl, men derimod allerede er halvvejs urbaniserede, idet Oluf Larsens økonomi vist fortrinsvis er baseret på handel. »Matador« siger således lidet nyt eller kontroversielt om den periode, den beskriver, men derimod blot, hvad publikum mener, de kan huske og nikke genkendende til – og den siger det knagende professionelt, velhusket og kunstnerisk og uden at forskønne fortiden mere end højst nødvendigt.

Når serien ikke siger mere eller andet, end den gør, men har en jævnt konserveret grundholdning, er det ikke udtryk for en politisk holdning, men ganske simpelt et træk ved genrens æstetik. Folkekomediens nostalgiske tilbageskuen kan dårligt forenes med en kontroversiel eller revolutionær holdning. Nostalgi – og i det hele taget enhver æstetik, der er emotionel, er per definition bevarende. Jvf. den tyske digter Herbert Schmidts forsøg på at skabe en venstreorienteret æstetik, hvor han med »verfremdungs«-effekten forsøgte at eliminere det emotionelle respons.



Vandringsmanden

Instruktør: ANDREJ TARKOVSKIJ

Et af de første billeder i »Vandringsmanden« forestiller et glas på et bord. Pludselig begynder glasset uforklarligt at klirre mod bordpladen. Kort efter høres lyden af et tog. Tilskueren må naturligvis heraf slutte, at togets vibrationer har fået glasset til at bevæge sig, men scenen er den første af flere i Tarkovskijs film, der i sin kerne udtrykker den tvivl han nærer overfor logiske slutninger, og som spillefilmen i kraft af sin narrative opbygning er en udpræget eksponent for. »Vandringsmanden« handler om forholdet imellem rationel og irrationel erkendelse.

Stalkeren er en mand, der har gjort det til sin livsgerning at føre folk ind i et forbudt område, som kaldes Zonen. Hvorfor Zonen er afspærret ligger hen i det uvisse, men det antydes, at et meteornedslag har fremkaldt en række mystiske begivenheder, som magthaverne i det ikke nærmere specificerede land mener bør forties: soldaterne man sendte ind i Zonen døde, uden at man ved hvordan, og nogle af de nysgerrige, der trængte ind i Zonen, forsvandt på uforklarlig vis. Fortielsen har selvfølgelig fået folk til at gætte på hvad der egentlig foregår og der er opstået en myte om at der i Zonen findes et Værelse, hvor ens ønsker opfyldes. Det er imidlertid ikke enhver forundt at komme ind i Zonen. For at komme igennem myndighedernes afspærringer og undgå det komplicerede system af fælder, som Zonen udgør, er

man nødt til at engagere en stalker.

Den ydre handling i »Vandringsmanden« er ukompliceret. Efter at have været i fængsel har Stalkeren påtaget sig at føre en forfatter og en videnskabsmand ind til Værelset. Undervejs udsættes de for mange måske selvskabte prøvelser, men når omsider frem til målet. Da det kommer til stykket vover de dog ikke at formulere deres ønsker. Hvem er moden til at se sine allerdybeste ønsker i øjnene?

Der er et stort mål allegori i Tarkovskijs film. Naturligvis er det ikke tilfældigt, at netop en forfatter og en videnskabsmand følger med Stalkeren ind i Zonen. De tre personer repræsenterer forskellige livsholdninger, forskellige grader af tro på rationel erkendelse.

Den let alkoholiserede forfatter er den typiske kynisk-romantiske intellektuelle, der elsker at hade at skrive. Han længes efter et antirationalistisk element i samfundet og bebrejder verden, at den styres efter benhårde love. »I middelalderen«, siger han »havde hvert hus sin nisse.«! Hvordan kan man være kunstner i et samfund hvor der ingen Bermuda trekant findes, men kun trekanten A, B, C.? Forfatteren har Tarkovskijs sympati, fordi han erkender at mennesket fundamentalt er et yderst sammensat væsen; bl.a. nævner han, at hans fornuft ville ønske at alle mennesker var vegetarer. Dette ville imidlertid ikke afholde hans underbevidsthed fra at kræve en saftig bøg.

Videnskabsmanden er, som man kunne forvente, forfatterens diametrale modsætning. For ham er verdens lovmæssighed af det gode. Det viser sig da også at hans motivation for at komme til Værelset, er et ønske om at sprænge det i luften. Han anser dets uberegnelighed for at være et destruktivt element.

Stalkerer tjener med den religiøse tjeners ydmyghed sin herre, Zonen. Han prøver at efterleve sin tese om at ufølsomhed og hårdhed er dødens følge. Når mennesket fødes er det sart og sårbart og hans underkastelse og sensitivitet overfor Zonen er udtryk for et forsøg på at give *livet* en chance. At der er tale om et valg antydes i slutningen af filmen, hvor man meget overraskende ser et stort antal bøger i Stalkerens hjem, der indtil da har været beskrevet som yderst sparsk. Stalkerer er langt mindre uskyldig end han kan forekomme. Hans valg af religionen er samtidig en egoistisk forkastelse af det ansvar, han har overfor sin kone og sit barn.

Rejsen ind i Zonen er en erkendelsesrejse. Filmens skiften fra grovkornet, tintet sort-hvid til sarte farver da man trænger ind i Zonen illustrerer den påvirkning, de involverede udsættes for. En verden af forstenet grimhed får med ét liv. De indtrængende skal pludselig lytte til en verden, der udenfor Zonen præsenteres som et goldt, forurenede fabrikslandskab. I Zonen kan man ikke tage den lige vej. Stalkerer fører sine klienter frem til et punkt, hvorfra man kan se det hus, der rummer Værelset, og sidenhen foregår den topografisk forvirrende tur via snørklede omveje, der indeholder mere og mere vand, hvilket ikke kan undgå at give associationer til det underbevidste. Et karakteristisk træk ved Zonen er at skønhed og hælighed forenes i en næsten romantisk apoteose. Det mest eklatante eksempel herpå er scenen hvor de tre vandringsmænd hviler sig på hver sin jordforhøjning midt i et vandbassin. Kameraet foretager en lang travelling af sublim storhed. I vandet ser man bøger, ubestemmelige genstande, våben og masser af brugte ampuller og injektions-spøjrter, men kameraets ro, vandets blinken og den afklarethed, der hersker i denne del af filmen, giver tilsammen fornemmelsen af at opleve noget virkelig storslået.

Når man får at vide, at det der sker i Zonen beror på den indtrængendes egen natur, er det selvfølgelig fordi Zonen repræsenterer det *menneskelige*. Ved at lytte til Zonen lytter personerne til sig selv. Filmen skaber ligefrem hos tilskueren en fornemmelse af *lytten* ved sin udstrakte brug af poetiske, meditative billeder. Den tillader én at fortælle sig i *nuet* uden at bekymre sig om målrettedhed. Forventningen om alle de farer, der lurar i Zonen, udgør fra begyndelsen filmens suspense, men den erstattes lidt efter lidt af Tarkovskijs fantastiske billedmageri, og det føles til slut ikke som noget antiklimaks, at man ikke når ind i Værelset.

De tre rejsende vender tilbage og »Vandringsmanden« sluttet lige så effektivt som farveafsnittet med ikonernes tilsynekomst slutter »Den yderste dom«. Stalkerens lamme datter sidder ved et bord og læ-

ser digte (af Tarkovskijs far, for øvrigt). På bordet foran hende står tre glas, som hun et efter et bevæger med sit blik. Et glas falder på gulvet. Derpå høres lyden af et tog, der kører forbi og den larmende monotone lyd går spottende over i Beethovens 9. symfoni. Filmen slutter således smukt cirkulært med en drillende forklaring til den tilskuer, der ikke vil acceptere det irrationelles tilstedeværelse.

Tarkovskijs film spiller meget på tilskuerens ønske om at give forklaring på alting. Paradoxet er fundamentalt i den menneskelige væren - hvorfor så ikke acceptere det!

»Vandringsmanden« bygger på en science fiction roman af de sovjetiske brødre Arkadij og Boris Strugatskij, oversat til engelsk under titlen »Roadside Picnic« (Penguin Science Fiction, 1979). Brødrene har selv fået lov til at medvirke ved manuskriptudarbejdelsen, men formelt har bogen ikke meget tilfælles med filmen. Science fiction genren (»Solaris« byggede også på en sådan bog) har utvivlsomt tjent til at give et skær af legitimitet til Tarkovskijs projekt, men strengt taget er der ikke en eneste ting i »Vandringsmanden«, der antyder at der skulle være tale om en fremtidsvision!

Andrej Tarkovskij fortsætter med »Vandringsmanden« den række af mesterværker, han har leveret siden »Ivans barndom« fra 1962. Selv om han hjælpes godt af skuespillerne, især Aleksandr Kaidanovskij som den forpint rørende Stalker og Anatoly Solonitsin som forfatteren, er det først og mest Tarkovskijs klichéløse billedvisioner, der bærer filmen.

Man kunne let forledes til at tro, at »Vandringsmanden« handlede om dissidenterne i Sovjetunionen. Dens sigte er imidlertid langt videre end som så ...

Jan Kornum Larsen

VANDRINGSMANDEN

Stalker. USSR 1979. **P-selskab:** Mosfilm. **P-sup:** Aleksandra Demidova. **P-leder:** L. Tarkovskaja. **P-ass:** A. Agaronjan. **P-gruppe:** (dramaturgi) T. Aleksandrovskaia, V. Vdovina, V. Mosenkov. **Instr:** Andrej Tarkovskij. **Instr-ass:** M. Cugunova, E. Cymbal. **Manus:** Arkadij Strugackij, Boris Strugackij. **Efter:** Egen roman: »Piknik na obocine«. **Foto:** Aleksandr Knjazinskij (farve). **Kamera:** N. Fudim, S. Naugul'nyh/Ass: G. Verhovskij, S. Zajlev. **Lys:** L. Kazmin/Ass: T. Maslennikova. **Klip:** L. Feiginovoj/Ass: T. Alekseeva, V. Lobkova. **P-tegn:** Andrej Tarkovskij. **Dekor:** A. Merkulov. **Kost:** N. Fominoj. **Komp:** Eduard Artem'ev. **Dir:** E. Hacaturjan. **Musik-sup:** R. Lukina. **Tone:** V. Sarun. **Medv:** Aleksandr Kajdanovskij (Stalker), Anatolij Solonitsyn (Forfatter), Nikolaj Grin'ko (Professor), Alisa Frejndli (Stalkers kone), Nataša Abramova, F. Jurna, E. Kostin, R. Rende. **Længde:** 161 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 24.8.81-Grand.

Gummi Tarzan

Instruktør: SØREN KRAGH-JACOBSEN

Søren Kragh-Jacobsen har med sin ambitiøse indfaldsvinkel til Ole Lund Kirkegaards elskede børnebog stillet sig selv en opgave fuld af faldgruber. Han har ikke efterstræbt de bekvemme løsninger, men satset højt og stilet efter at lave en film med en dristig blanding af det eventyrlige og det socialrealistiske, det lystige og det ret beset ubærligt

sørgelige, det stiliserede og det alment genkendelige, det poetiske og satiriske, det børnevenlige gag og det voksne glimt i øjet. Hans muligheder for at placere sig mellem de noksom bekendte to stole har med andre ord været talrige.

Men på en forunderlig og frydefuld, ja næsten mirakuløs måde falder alle brikker smukt på plads i »Gummi Tarzan«, de tilsyneladende så svært forenelige elementer i fortælleformen klæder hinanden, og skiftene i tonefald og stemningsleje fornemmes ikke som stilbrud, for det er netop filmens stil at have disse skift. Og det betyder, at »Gummi Tarzan« undgår en af dansk films gængse svøber, forudsigeligheden, og i stedet er fyldt med små rare overraskelser. Søren Kragh-Jacobsens film er befriet for det skematiske og tørt målrettede, fordi den er fortalt med et overskud af lyst til at placere en kuriøs detalje hist og et pudsigt påfund her, til at binde små festlige sløjfer på historien uden af den grund at fare vild i digressioner.

Det eneste forudsigelige ligger vel i valgene af Otto Brandenburg til rollen som den gæve kranfører Ole og Peter Schrøder som hovedpersonen Ivan Olsens ultrakonventionelle fjollefrederik af en far, men trods præget af de ja i disse to præstationer er typerne naturligvis rigtige til rollerne, og såvel Otto Brandenburgs afslappede naturlighed som Peter Schrøders velkontrollerede komik fungerer fint i sammenhængen.

Ivan er klemt mellem på den ene side den skvattede far, der afreagerer ydmygelser på arbejdspladsen med læsning af Tarzanblade og uopfyldelige trav til sønnen om mandfolke-muskuløsitet, på den anden side en flok lømler, som i skolen dagligt terroriserer ham med buksevand og andre ubehagelige påfund. Den stakkels Ivan befinder sig så langt fra Tarzan-mytens virile idealbillede, at han må affinde sig med tilnavnet Gummi Tarzan, og han konstaterer med stilfærdig resignation, at han overhovedet ingenting kan. Ensom og mobbet vandrer han fra nederlag til nederlag uden at kny, og det er en af filmens allermest fornemme kvaliteter, at den aldrig bliver klynkende og klæbrig i sin skildring af Ivans genvendigheder. Netop det nøgterne tonefald og Ivans egen stoiske fatning skaber en lagt stærkere emotionel effekt, end spandevise af barnetårer ville have gjort, og derfor er den lille Alex Svanbjerg et fund til rollen som Ivan. Han er ingen nuttet, sukkersød type med kække fregner og grådkvalt skælven omkring mundvigene, men en på én gang sårbar og sjovt gammelklog type, hvis spørgende, afventende blik synes at rumme alverdens undren og forhåbninger.

Kranføreren Ole - som Søren Kragh-Jacobsen klogeligt lader erstatte heksen i Ole Lund Kirkegaards bog - bliver Ivans eneste forbundsfælle midt i alle trængslerne, og deres venskab er meget rørende og usentimentalt beskrevet. Ivan lærer at styre Oles enorme kran i Frihavnen, og scenen, hvor han skal bevise over for sine plageånd, at han faktisk *kan*, er et lille vidunder af åndeløs og uhyre følelsesladet spænding - ikke mindst takker være Anders Refns klipning,



Alex Svanbjerg (t.h.) som Gummi Tarzan i filmen af samme navn; t.v. Peter Schrøder.

som i det hele taget sammen med Kenneth Knudsens musik understøtter instruktørens intentioner på det smukkeste.

Det er også Ole, der præsenterer Ivan for den gamle magiske container, hvor han kan drømme sig stærkere end alle de andre. Denne drømmesekvens, hvori Ivan tager hævn over sine forfølgere, er vittigt og veloplagt fortalt, men også lidt problematisk. Det er ikke rigtig i denne films ånd at vise, at hævn er sød, og at lykken er at kunne skræmme selv Jens Okking. Man fornemmer, at Søren Kragh-Jacobsen måske også selv har haft visse moralske betænkeligheder, men på den anden side er sekvensen set med et børnepublikums øjne et frydefuldt udtryk for en højere retfærdighed, og hånden på hjertet: inderst inde fryder man sig også selv.

Men »Gummi Tarzan« er ikke eskapistisk underholdning, og drømmesekvensen får ikke lov at være filmens idylliserende afslutning. Ivan må tilbage til virkeligheden, men denne virkelighed havde ikke været udholdelig, hvis filmen ikke havde givet ham en lille sejr til sidst. »Der er altid noget, man er god til - bare man kan finde ud af, hvad det er,« siger Ole meget rigtigt, og det viser sig, at Ivan faktisk er skrap til at sætte en drage op. Endda må faderen stille et af sine elskede Tarzan-blade til disposition for drage-konstruktionen, og samtidig får slutningen helt bogstaveligt pilleret det muskelsvulmende Tarzan-symbol ned, hvor det hører hjemme.

Tarzan styrter, mens dragen stiger, og smukkere kan den slutning ikke være, selv om - eller netop fordi - den ikke foregøglor nogen mirakuløs løsning på Ivans problemer.

Slutscenerne er typiske for hele filmens fint gennemførte balance mellem realisme og ubesværet allegori, og den afspejler sig også i selve billedstilen. »Gummi Tarzan« er ikke (som adskillige andre danske film) ideer iklædt billeder, den er fra grunden tænkt visuelt, og sammen med fotografen Dan Laustsen gør Søren Kragh-Jacobsen dens univers til en blanding af et genkendeligt København og en let stiliseret eventyrverden. Carlsbergs elefantport ser ud, som Carlsbergs elefanport nu engang gør, men Frihavnen - der virkelig er en fri havn for Ivan - fremtræder Mondrian'sk med store, klare farveflader i rødt, blåt og grønt. Den gamle drømme-container ligger badet i overjordisk lys, mens alle bøllerne naturligvis går klædt i ens rød- og sortstribede trøjer, og således er filmen fyldt med frapperende visuelle formuleringer. Vittigst af dem er vel det vertikale billede af Ivans mor, der ivrigt polerer undersiden af sofabordets glasplade!

»Gummi Tarzan« er tematisk beslægtet med film som Hans-Henrik Jørgensens »Historien om Kim Skov« og Kay Pollaks »Elvis! Elvis!«, men den ligner ingen af dem eller nogen anden film i øvrigt. Den er original uden at være krukke, meningsfyldt uden at være docerende, smuk uden at ligne glansbilleder, bevægende uden at være rør-

strømsk, og som en afsluttende cadeau tør anmelderen uden skam bekende, at den mere end én gang fik hans tårekanalers diger til at briste.

Ebbe Iversen

GUMMI TARZAN

Danmark 1981. **P-selskab:** Metronome Productions. Med støtte fra Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone. **P-leder:** Ib Tardini. **P-ass:** Janne Find. **Instr:** Søren Kragh-Jacobsen. **Instr-ass:** Åke Sandgren. **Manus:** Søren Kragh-Jacobsen, Hans Hansen. **Efter:** Børnebog af Ole Lund Kirkegaard. **Scripter:** Tine Hjortbøl. **Foto:** Dan Laustsen/Ass: Jens Schlosser. **Farve:** Eastman. **Lys:** Leif »Barney« Fick/Ass: Rene Bolvig, Kim Sejrs. **Stills:** John Johansen. **Grip:** Jimmy Leavens. **Klip:** Anders Refn/Ass: Ghita Beckendorff. **Ark:** Søren Skjær. **Rekvis:** Søren Kragh-Jacobsen/Ass: William Knüttel, Marie-Louise Lauridsen. **Kost/Makeup:** Jette Terman. **Musik:** Kennet Knudsen. **Tone:** Jan Juhler/Ass: Morten Degnbol. **Medv:** Alex Svanbjerg (Ivan Olsen), Otto Brandenburg (Ole), Peter Schrøder (Ivans far), Susanne Heinrich (Ivans mor), Jens Okking (Gymnastiklærer), Kjeld Løfting (Klasselærer), Terese Damsholt (Lærer), Hardy Raff (Havneboss), Kirsten Rolffes (Hundredame), Lone Kellerman (Kassedame), Ole Thestrup (Elevatormand), Søren Sjøgreen (Tarzan), Helle Ryslinge (Jane), Hans Kragh-Jacobsen (EDC-chef), Hans Hansen (Gårdvagt), Kim Jensen (Overrød), John Bech Hansen (1. rod), Gérard Bidstrup (2. rod), Claus Rasmussen (3. rod), Henrik Andersen (4. rod), Bent Warburg (Arbejdsmand), Lars Ranthe (Stand in). **Længde:** 89 min., 2435 m. **Censur:** Rod. Udl: Warner & Metronome. **Prem:** 16.10.81 - Palads + Palladium + Tivoli + Grand + Bio Trio + Bio Lyngby + Kino Palæet (Randers), + Kino (Odense) + Bio 5 (Aalborg) + Cinema Center (Herning) + Lido (Vejle) + Scala (Holstebro) + Kino (Roskilde) + Bio (Næstved) + Palads (Århus) + ABC (Horsens) + Bio 1-2 (Viborg).

Nålens øje

Instruktør: RICHARD MARQUAND

En tysk mesterspion i England finder i foråret 1944 ud af, at invasionen vil komme i Normandiet. Når han hjem med sin viden, vil det ændre historiens gang. Det er ideen i Ken Folletts succesroman »Stormøen«. Et gammelt trick, der skal give thrilleren ekstra *thrill* ved at gøre konsekvenserne gigantiske. Ideen er bare ikke god, for når det gælder historiens gang, så ved vi jo på forhånd, hvordan det må ende. Det tog f.eks. gassen af »Sjakalen« (1973), hvor de Gaulle skulle myrdes.

Filmatiseringen af Folletts bog er dog klogeligt ude i andet ærinde. Den koncentrerer sig om de mest spændende personer og opbygger et menneskeligt drama, der går hjem med fynd og klem. En overdådig Donald Sutherland nuancerer spionen, så vi tror på ham i enhver situation og samtidig tvivler på, at vi har fået alt at vide (hvad vi heller ikke har). Filmen har en hårfin *timing*, der kræver aktiv medtænkning. Det er det, der giver spændingen – og giver filmen format udover spændingen.

Krigstidens romantiske enkelthed på hjemmefronten er populær i tidens engelsk-amerikanske co-produktioner (»Yankees«, »Hanover Street«). Så miljøskildringen er bare lækker: krigsnyheder i radioen og biografernes ugerevyer, damptogenes røg over landskabet, veteranbiler med sjove *honk* osv. Underbygget med Miklos Rozsas romantisk-dramatiske buldermusik i fyrrerstil, og med dæmpede, grålige farver, der antyder genbrugstøj og rationeringsmærker. Vi er helt med på situationen i 1940, da vi møder den rare banefunktionær Henry Faber (Sutherland). Han viser sig dog snart at være en iskold morder med *das Vaterland* i hjertet. Fire år efter belønnes hans anstrengelser, og han haster med sin viden om invasionen mod den skotske østkyst, hvor en tysk u-båd venter. Stormvejr smider ham imidlertid i land på en klippe, hvor et ungt, frustreret ægtepar hjælper ham. Hustruen Lucy (Kate Nelligan) forelsker sig i ham, og han i hende. Men ægtemanden opdager hans metier og må aflives. Lucy opdager mordet, og så går den vilde jagt.

Handlingen er skåret til benet og frækt struktureret i sektioner med hver sit tema, hvor først filmens sidste scene giver den sidste brik, der sætter temaerne sammen. De første 20 min. deles kortene ud. Det unge par bliver gift, manden mister benene ved en bilulykke lige før han skulle ud og være krigshelt, og de »flygter« fra verden til den øde ø, hvor manden lader sine traumer gå ud over hustruen. Spionen bliver sat på sin sidste opgave og starter sin flugt. Den optager den næste halve time til han når øen. Kærligheden og den afsluttende kamp er ligeledes tildelt hver en halv time.

Faber karakteriseres først som rar – han kan vi lide – så som hensynsløs – han kan vi hade. I 2. sektion fortsætter hensynsløsheden, men samtidig gør flugtsituationen, at vi håber han ikke bliver fanget (i bedste Hitchcock-stil holder man med den, man



Donald Sutherland i »Nålens øje«.

ikke »bør« holde med). I 3. sektion er han pludselig sympatisk (en vis tvivl holder spændingen ved lige: kan vi nu stole på ham?). Han støtter den ensomme Lucy, som har alt muligt behov for støtte og kærlighed. Da hun forelsker sig, kan vi tilgive ham hans tidligere gerninger. Men vi får også et nyt billede af ham. Den kolde nazispion viser sig at have følelser. Og nogle antydninger viser ham som utilpasset outsider i det land, han kæmper for. Han er offer for og oprører mod autoriteter, fra forældrene (der ikke brød sig om ham) til militæret. Den tidligere karakteristisk af ham (1. og 2. sektion) falder nu på plads med modsat fortegn. Hans menneskelige tragedie er komplet med opholdet i England, hvor han har levet siden 1938 uden identitet og menneskelig kontakt.

Som *hans* oplevelse af tingene styrer vores i 2. sektion, styrer Lucys den i 4. sektion. Han er nu en trussel mod hende (vor tvivl på ham i 3. sektion var altså berettiget). Kærligheden er erstattet af en kamp på liv og død. Efter ægtemandens død har hun held til at flygte til øens fyrtårn, med Faber i hælene. Han bryder ind, og får med fyrtårnets radiosender (øens eneste) kontakt med u-båden. Men da han er på vej ned til en robåd, følger hun efter og har held til at skyde ham. Sådan! Filmen slut, morderen elimineret, invasionen reddet, hjem til aftenkaffen.

Men hvorfor er hun så heldig?

Han kunne have dræbt hende masser af gange. Hele sidste sektion »kamp på liv og død« skyldes at hun søgte tilflugt i fyrtårnet. Han skulle nemlig bruge radiosenderen.

Det vidste hun jo ikke. Hun tror hun forsvare sit liv mod en morder, og så viser han sig at være spion. Derfor er det nu hende, der må prøve at dræbe ham. Og i overraskende kontrast til det traditionelle mønster (kønsrollerne, kærligheden) viser hun sig som den handlekraftige. »The war has come down to the two of us«, konstaterer *han*. Men det lykkes hende kun at stoppe ham, fordi han elsker hende. Det er hende eller ham i slutscenen – og han ofrer sig. Først her bliver det klart, hvorfor en ren amatør kan klare en

ultraprofessionel, i filmens sidste sektion. Dermed falder kærligheden i 3. sektion på plads. Den var ægte. Og dermed viser 2. sektion på det menneskelige plan frem mod hans uundgåelige endeligt. Puslespillet går op, og persontegningen får pondus.

»Nålens øje« er en moderne, intelligent underholdningsfilm i den klasse, hvor f.eks. »Casablanca« og »Den tredje mand« hører hjemme. Film uden budskaber og større dybsindigheder, men med spændende, nuancerede personer, fornuftig holdning til tingene, og et plot, der bare sprudler af pointer.

Kaare Schmidt

NÅLENS ØJE

Eye of the Needle. England 1981. (P-start: 19.5.80). P-selskab: Kings Road Productions/Juniper Films. For United Artists. P: Stephen Friedman. P-sup: Claude Hudson. P-leder: John Comfort. Instr: Richard Marquand. Instr-ass: Roger Simons. 2nd unit-instr: Anthony Squire. Stunt-instr: Eddie Stacey. Manus: Stanley Mann. Efter: Roman af Ken Follett (da. udg: »Stormøen«). Foto: Alan Hume. Kamera: Alec Mills. 2nd unit-foto: Jack Lowin. Farve: Technicolor. Klip: Sean Barton. P-tegn: Wilfried Shingleton. Ark: Bert Davey, John Hoesli. Dekor: Hugh Scaife. Kost: John Bloomfield. Sp-E: George Gibbs (sup). Musik: Miklós Rózsa. Spillet af: The Royal Philharmonic Orchestra. Tone: Claude Hitchcock, Graham Harris, Gerry Humphries. Medv: Donald Sutherland (Henry Faber), Stephen MacKenna (Løjtnant), Philip Martin Brown (Billy Parkin), Kate Nelligan (Lucy Rose), Christopher Cazenove (David Rose), George Belbin (Lucys far), Faith Brook (Lucys mor), Barbara Gralea (Davids mor), George Lee (Politibetjent), Arthur Lovegrove (Peterson), Colin Rix (Oliphant), Barbara Ewing (Mrs. Garden), Chris Jenkinson (Tysk SS officer), William Mellow (Tysk telegrafist), Patrick Connor (Inspektør Harris), David Hayman (Canter), Ian Bannen (Percy Godliman), Rupert Frazer (Muller), Jonathan Nicholas Haley (Jo), Alex McCrindle (Tom), John Bennett (Kleinmann), Sam Kydd (Vagt), John Paul (Kaptajn), Stephen Phillips (Korporal), Richard Graydon (Menig), Michael Mellinger (Portugiser), Alan Surtees (Oberst Terry), Don Fellows (Amerikansk oberst), Stuart Harwood, Rik Mayall, Rory Edwards (Sømand), Ellis Dale (Stationsforstander), Bill Fraser (Mr. Porter), Michael Joseph (Tysk søkaptajn), John Rees (Tysk søofficer), John Grieve (Inspektør Kincaid), Bruce White (Politimand), David Ashton (Telegrafist), Bill Nighy (Blenkinsop). Længde: 112 min. Udl: United Artists. Prem: 21.9.81 – Imperial + Bio Trio.

Mel Brook's skøre verdenshistorie

Instruktør: MEL BROOKS

Med sin syvende lange farce har Mel Brooks i danske titelmageres øjne nået mindst samme grad af popularitet, som i sin tid blev komikere som Jerry Lewis, Abbott og Costello, Gøg og Gokke, Chaplin og Buster Keaton til del: Navnet skal frem i filmens danske titel som et ekstra salgsargument. Og »History of the World - Part I« kan vel også trænge til det. Selv med kun halvdanden times spilletid er der lovlig langt mellem snapsene. »Mel Brooks' skøre verdenshistorie« er med andre ord langt fra at være Mel Brooks bare nær højden af sin komiske formåen.

Brooks har delt verdenshistorien op i fem episoder af ulige længde. »Dawn of Man« og »The Stone Age« er de korteste, og det er ikke til skade. Både Kubrick og Marshall Brickman/Alan Arkin har hver på sin vis leveret mere overbevisende versioner af menneskets første vaklende skridt mod det tyvende århundrede, men i det lange »The Roman Empire«-afsnit er Brooks ved at finde sin form.

Brooks spiller, hvad der i filmen betegnes som »a stand-up philosopher« (under komikerens korte gæstevist i København forud for filmen bedyrede han for mig, at der var hverken mere eller mindre filosofi i Brooks selv end i hans Comicus-figur her - meget lidt), der får lejlighed til at fyre nogle vitser af foran en bøvsende og pruttende Cæsar, der residerer i Caesar's Palace. I Brooks' optræden her opleves prototypen på den Brookske komik. Den ene vits efter den anden fyres af. Fungerer den ene ikke, så pyt og videre til den næste i håb om at den går ind. »History of the World« er bygget op på tilsvarende vis, forekommer det, og filmen som helhed kan derfor virke pågående indtil det anmassende. Måske fordi instruktøren Mel Brooks ligesom skuespilleren Mel Brooks forveksler energi med komisk vid.

Bedst i filmen er det relativt korte afsnit med titlen »The Spanish Inquisition«, hvori Brooks med succes lader farcen afløse af musical comedy, hvori dansende munke og svømmende nonner forlener afsnittet med en grotesk og medrivende parodisk vitalitet. Der er mindelser om »Springtime for Hitler«-nummeret (fra »The Producers«) i dette afsnit, og man behøver næppe at have set hverken Busby Berkeley-numre eller Esther Williams-film for at gouthere »The Spanish Inquisition«.

Med »The French Revolution«-afsnittet er Mel Brooks, som han selv har formuleret det, »gone from farting to pissing«. Brooks selv spiller en dobbeltrolle som Ludvig den 16. og Jacques the pissboy, hvis job det er at rende rundt med en spand, som mere eller mindre uværdigt trængende adelsmænd kan lade vandet i. Den vits har Brooks været glad for, så vandet flyder i stride strømme når adelsmændene ellers ikke er ivrigt optaget af at voldtage Ludvigs arme dronning.

Som så meget andet i filmen virker komik-

ken ofte anstrengt. Den vulgaritet, som Brooks tidligere har lukreret på som et meget bevidst komisk element virker her forceret - som om Brooks har sagt til sig selv: Det gav pote at lade cowboys prutte omkring lejr-bålet i »Blazing Saddles«, så jeg må finde på noget at toppe det med, så jeg endnu engang kan få succes.

For succes ønsker Brooks sig mere end noget andet, og han synes villig til at gøre alt for at sælge sin komiske vare.

Filmen slutter med det ganske korte afsnit »Coming Attractions«, hvor man kan opleve både Hitler på skøjtebanen og Jews in Space. Den slutning er næsten det morsomste i hele filmen, der som nævnt er en højst ujævn affære. Bedst i filmen er i øvrigt Madeline Kahn som Cæsars dronning i det romerske afsnit, hvor hun med sit bevidste underspil opnår maksimal effekt som en overmåde mandfolkeglad ypperstepræstinde for en række attraktive *Vestal Virgins*. De øvrige medvirkende - der tæller komiske talenter som Dom DeLuise, Harvey Korman, Ron Carey og Rudy DeLuca - har alt for lidt at lave.

Per Calum

MEL BROOKS' SKØRE VERDENSHISTORIE

History of the World - Part I. USA 1981 (P-start: 5.5.80). P-selskab: Brooksfilm Ltd. As-P: Stuart Cornfeld, Alan Johnson. P-ledere: Ralph Singleton, (FR = French Revolution-sekvens) Alexander De Grunwald. P/Instr/Manus: Mel Brooks. Instr-ass: Jerry Ziesmer Mitchell Bock, (FR) Brian Cooke, Michael Stevenson. Stunt-instr: Gary Combs, (FR) Bill Hobbs. Foto: Woody Omens, (FR) Paul Wilson. Kamera: Guy Elizondo, (FR) John Morgan, Ginger Gemmell. Farve: DeLuxe. Sp-Visu-el-E: Albert J. Whitlock. Klip: John C. Howard, Danford B. Greene. P-tegn: Harold Michelson,

(FR) Stuart Craig. Ark: Norman Newberry, (FR) Bob Cartwright. Dekor: Anthony Mondello, Daniel Maltese, Daniel Gluck, Robert W. Welch III, Greg Pickrell, Robert Goldstein, Richard McKenzie, (FR) Harry Cordwell. Rekvis: Jack Marino, (FR) Bert Hearn. Kost: Patricia Norris, Nancy Martinelli, Jered Edd Green, (FR) David Murphy. Komp: John Morris. Arr: Jack Hayes. Musik-bånd: John Harris. Koreo: Alan Johnson. Sp-E: Phil Cory. Sange: »The Inquisition« af Mel Brooks, Ronny Graham; »Jews in Space« af Mel Brooks; »Funkytown« af Steve Greenberg, med Lipps Inc. Tone: Gene S. Cantamessa, Steve Cantamessa, Robert R. Rutledge, Scott A. Hecker, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Tex Rudloff, Mike Sale. Medv: Mel Brooks, Dom DeLuise, Madeline Kahn, Harvey Korman, Cloris Leachman, Ron Carey, Gregory Hines, Pamela Stephenson, Andreas Voutsinas, Shecky Greene, Sid Caesar, Howard Morris, Rudy DeLuca, Mary-Margaret Humes, J. J. Barry, Sammy Shore, Michael Champion, Earl Finn, Leigh French, Richard Karon, Susette Carroll, Suzanne Kent, Bea Arthur, Charlie Callas, Dena Dietrich, Paul Mazursky, Ron Clark, Jack Riley, Art Metrano, Diane Day, Henny Youngman, Hunter Von Leer, Fritz Feld, Hugh Hefner, Pat McCormick, Sid Gould, Jim Steck, Ronny Graham, John Myers, Lee Delano, Robert B. Goldberg, Alan U. Schwartz, Jay Burton, Robert Zappy, Ira Miller, Milt Freedman, Johnny Silver, Charles Thomas Murphy, Rod Haase, Eileen Saki, Molly Basler, Christine Dickinson, Deborah Dawes, Lisa Sohm, Michele Drake, Jeana Tomasino, Lisa Welch, Janis Schmitt, Heidi Sorenson, Karen Morton, Kathy Collins, Kori Sutton, Lou Mulford, John Hurt, Henry Kaiser, Zale Kessler, Anthony Messina, Howard Mann, Sandy Helberg, Mitchell Bock, Gilbert Lee, Jackie Mason, Phi Leeds, Eddie Heim, David Chavez, John Frayer, Dennon Rawles, Rick Manson, Stan Mazin, Dom Salinaro, Jim Roddy, Ted Spague, Spencer Henderson, Bill Armstrong, John King, Jack Carter, Ian Murray, Spike Milligan, John Hillerman, Sidney Lassick, Jonathan Cecil, Andrew Sachs, Fiona Richmond, Nigel Hawthorne, Bella Emberg, Geoffrey Larder, George Lane Cooper, Stephanie Marrian, Royce Mills, Mike Cottrell, Gerald Stadden, John Gavin, Rusty Goff, Monica Teama, Cleo Rocos, Jilly Johnson, Ava Cadell, Scott Henderson, Ira Miller, Michael Miller, Royce D. Applegate. Længde: 92 min., m. Censur: Rød. Udl: Columbia-Fox. Prem: 9.10.81 - ABCinema.

Mel Brooks dominerer i »The Spanish Inquisition«-scenen fra »History of the World - Part I«.



Skrald

Instruktør: TAGE DANIELSSON

SOPOR («Skrald»s originaltitel) betyder Sveriges Onödiga Förklarades Protestorganisation, og det kan vel også være nyttigt at erindre sig, at det svenske ord »sopor« betyder »affald« eller »skarn«.

En tidlig morgen opdager en række forældre i Stockholm-sovebyen Farsta, at deres børn i nattens løb er forsvundet. Myndighederne står rædløse, men før man får mistanke om en fløjtespillende rottefænger eller noget i den retning, kommer den lammende meddelelse om, at børnene har besat kongeslottet og taget kongefamilien som gidsler. Det viser sig dog, at prinsesse Victoria er medlemsvoren og medlem af situationens generalstab, mens den lille prins Carl Philip bruges som afspærring af hoveddøren til slottet: hans hængeløse er fastgjort mellem håndtaget på den indvendige side af døren og et gelænder, og under ham på gulvet er strøet en æske tegnestifter. Den, der åbner døren, vil blive årsag til megen smerte i den prinselige røv, så igen står myndighederne magtesløse. Besættelsen synes effektiv, og organisationen SOPOR får en naturlig, omend uventet, støtte fra kongeparret, der snart har indset, at de – om nogen – er »onödiga förklarade«.

Men SÄPO, det svenske sikkerhedspoliti, og dets chef John Smith (pseudonym) giver ikke op. Ved et modkup arresterer de SOPORs generalstab, og da befolkningens harme over dette overgreb på børn bliver mærkbar, må politikerne træde til og i det mindste lade som om det er dem, der bestemmer, og at de er herrer over situationen. Olof Palme viser sig at være mest herre. Han indser hurtigt, at »if you can't lick 'em, join 'em«. Og iført sin nuttede sommerkasket melder han sig på slottet som solidarisk med SOPOR og modtages med nogen skepsis, som han da heller ikke gør til skamme. Han får drejet hele molevitten til sin politiske fordel. SOPORs krav om, at der skal skabes et samfund, hvor alle har en opgave, og hvor ingen er overflødige, bliver indbagt i hans politiske program, og endnu engang tager han fuser på folket. Filmen slutter desperat optimistisk, og man sidder tilbage med en tydelig fornemmelse af, at filmens skaber forlængst har indset, at han dels ikke kan komme med gyldige alternative forslag, dels blot håber på, at tilskuerne vil lære at se lidt mindre seriøst på fremtidige udslag af politisk paranoia forklædt som samfundsdebat. »SOPOR« kom frem et års tid efter den rædsomme folkeafstemning om A-kraft i Sverige, rædsom fordi den lynhurtigt blev drejet bort fra selve emnet og kom til at handle om partitaktik.

Tage Danielsson var meget aktiv i forsøgene på at holde debatten op til afstemningen fast på emnet, og hans skuffelse over hele resultatet ligger bag »SOPOR« som en bitter og måske også noget forblindende holdning. Den handler om så meget og løber risikoen for ikke at komme til at handle om andet end lette følelser. Den fortæller om børnenes berettigede frygt for at vokse op til en tilværel-

se, hvor de er overflødige, hvor der ikke er arbejde, endsige meningsfyldt arbejde til dem. Den handler om svenske politikere som mennesker, der har fjernet sig i den grad fra virkeligheden, at de er nødt til at kompensere med noget, man kunne kalde en politisk virkelighed, og denne, hævder de så, er den eneste gyldige. Den handler om magthavernes paranoia, der kommer til udtryk i det hemmelige politis uidskrænkede magt, der administreres på et grundlag, der er nogenlunde lige så seriøst og relevant for vor tid som en OTA-bog. Den handler om de mere legale myndigheders magtesløshed, fordi magten ligger helt andre steder. Den handler om kongehusets dilemma og image, og den handler om forurening og A-kraft og centralisering og umyndiggørelse og antidemokratiske kræfter, som demokratiet har sat i gang »for at bevare demokratiet«, som det i reglen udtrykkes.

Det er jo gevaldigt, men Tage Danielsson er midt i al sin tilsyneladende ondskabsfulde satire her egentlig et rart gemyt. Hans satire er af den brede, folkelige art i denne film. Subtiliteter som revy-monologen om »uheldet« på Tremile-øen er fraværende i »SOPOR«. Her tager han grovfilen i brug. F.eks. bliver statsminister Thorbjörn Fälldin i Allan Edwalls skikkelse en by-bonde, der aldrig oplever 10-øren falde. Filmen igennem interviewes han, uden at det lykkes ham at formulere et svar. Tilsvarende er Margaretha Krooks portræt af Gösta Bohman blevet til en snerpet gammelfrøken med dødsstraf, kastrationskniv og pebermyntepastiller i håndtasken.

Karakteriseringerne svarer stort set til, hvad man kan finde i den type danske revyviser, der finder et tilfældigt rim omkring en eller anden politisk persons adfærd eller udseende, og så skal det gøre det ud for satirisk vid. Der er tilløb til virkelig bidende satire i portrættet af Olof Palme – i øvrigt en prægtig præstation af den meget vittige Sven Lindberg. Modsat er Brasse Brännströms kongeportræt næsten rundt og mildt takket være en sympatisk karikatur.

Stærkest står dog Gösta Ekmans SÄPO-chef med en virtuos karakteristisk, der grinagtigt bruger alle midler til en fri fabuleringen over bondesnuhed, moralsk flosseri og åndeligt mindreværd gjort til en dyd, som man ellers kun finder det hos fremtrædende medlemmer af Fremskridtspartiet herhjemme. Han kan i sin indskrænkethed se en livsopgave i sit job, og han ser sig selv som en blanding af Pimpernel Smith og Tom Joad, i hvert fald i det, de siger. Det er grotesk, og hans forsvar mod fornuft, logik, realitet og anstændighed er hemmelighedskræmmeriet. Det argument må også politikere bøje sig for som bekendt.

»SOPOR« er meget morsom det meste af vejen, og den gør – som man vil have forstået af referatet – groft grin med mange ting, som for danskere er tabu. Den anvender sågar rigtige TV-avis-medarbejdere i rollerne som netop TV-avis-medarbejdere!! Den gik aldrig i Danmark, hvor man ikke kan risikere, at befolkningen mister tilliden til det talte ord i TV-Avisen. Hvor var vi så henne?

Men når det er sagt, må det også siges, at

»SOPOR« ikke fungerer upåklageligt på langs ad fortællingen. De enkelte sekvenser er fulde af liv og indhold, de ejer hyppigt et sandt overskud af ideer, men de samler sig ikke til en harmonisk, narrativ helhed. Derfor bliver det endelige indtryk – trods masser af production value – lidt tyndt. Man kan vel heller ikke sige sig fri for at gå hjemad med et ret uforløst krav til filosofien. Filmen stiller hverken forslag til løsningsmodeller (hvad den heller ikke absolut bør gøre), eller leverer en bare nogenlunde seriøs analyse af problemerne. Det sidste burde den gøre, for underlaget for filmen er Tage Danielssons harme. Og den er seriøs nok.

»SOPOR«, som på dansk har fået titlen »Skrald«, annonceres frejdigt som en Hasse og Tage-film. Hasse Alfredson er med – i en række biroller, der slet ikke berettiger til kreditering som medskaber af filmen. Men parret (se bl.a. Kosmorama 125) er jo også i Danmark garanteret for en publikumtilstrømning, så Vorherre og folk i almindelighed tilgiver nok den lille løgn, må annonøren have tænkt. En anden én har lidt sværere ved at overse den slags fun.

Poul Malmkjær

SKRALD

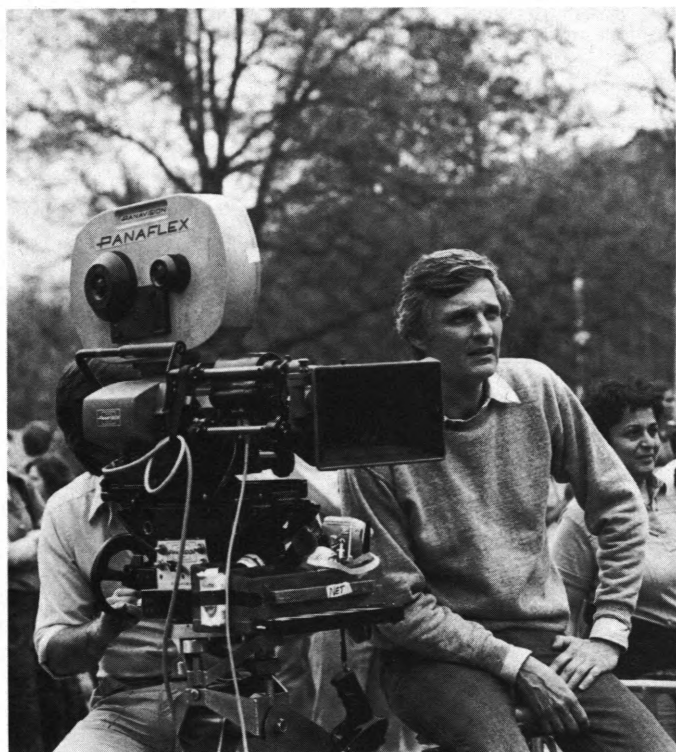
Sopor. Sverige 1981. **P-selskab:** Svensk Filmin-dustri/Svenska Ord/Svenska Filminstitutet. **P:** Olle Hellbom, Tage Danielsson. **P-leder:** Walde-mar Bergendahl. **I-leder:** Elisabeth Lee. **Instr/Manus:** Tage Danielsson. **Foto:** Roland Sterner. **Farve:** Eastman. **Klip:** Susanne Linnman, Inge-mar Ejve, Jan Persson. **Ark/Dekor:** Stig Boqvist. **Kost:** Moa Forsén. **Musik:** Gunnar Svensson. **Tone:** Christer Fuurbrand, Per Carleson, Berndt Frithiof. **Medv:** Brasse Brännström, Grynet Molvig, Lena Nyman, Tobias Goldman, Hjärdís Pettersson, Sven Lindberg, Allan Edwall, Margaretha Krook, Lars Amble, Gösta Ekman, Magnus Härenstam, Hans Alfredson. **Længde:** 106 min., 2910 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper. **Prem:** 10.8.81 – Grand.

De fire årstider

Instruktør: ALAN ALDA

Alan Aldas debut som spillefilminstruktør (han har tidligere instrueret flere episoder af TV-serien »M.A.S.H.«) er, som det vel var venteligt af denne sympatiske skuespiller, ganske sympatisk, ganske klog på mennesker, ganske alvorlig og ganske vittig, og ganske underholdende og ganske vellykket.

Historien begynder i det tidlige forår, da tre ægtepar med adskillige års venskab bag sig, drager på ferie sammen. De synes at have fundet sammen i et oprigtigt afslappet fællesskab, men da ejendomsmægleren Nick betror venen Jack, at han efter 21 års ægteskab er grundigt træt af sin kone, chokeres Jack. Han føler sig bedraget af venen, men vi andre kan måske nok have lidt større forståelse for Nick, da dennes kone spilles af Sandy Dennis med omtrent samme livfuldhed som de grøntsager hun efter månedlange forberedelser ynder at fotografere. Siden følger en sommerferie, hvor Nick til nogen bestyrtelse for de øvrige har medbragt en livfuld ung pige. I en senere efterårsferie er Nick blevet gift med pigen, men det giver problemer for alle tre par, at de møder Nicks



Alan Arkin instruerer »De fire årstider«.



Jack Weston og Rita Moreno i »De fire årstider«.

tidligere kone på det hotel, hvor de har indlo-
geret sig. Endelig uddybes forholdet mellem
de fem, måske seks, venner i den afsluttende
skildring af deres vinterferie sammen.

Indenfor komedieformen får Alda gravet
ganske dybt i disse mennesker. Den unge
pige Ginny, som Nick gifter sig med, er hi-
storiens katalysator, thi ikke blot ændrer
Nick sig efter at have mødt hende. Også den
meget analyserende Jack, der gerne vil frem
til »the heart of things« og derfor konstant
fører lange samtaler om alt, føler sig påvir-
ket af hendes nærhed, hvilket resulterer i et
gedigent opgør mellem ham og hans kone. I
det hele taget ynder Alda at lade situatio-
nerne tilspidse sig i højtaltende konfronta-
tioner, der næppe er upåvirkede af Cassa-
vetes' film. Men hos Alda bøjes der hele tiden
af i sidste øjeblik, som for at sikre sig at
publikum ikke skal glemme, at sædeskil-
dringen er en komedie. Det hensyn giver af
og til bonus i form af vittigt udleverende
scener, andre gange virker det som en hæms-
ko, der ikke lader Alda komme til bunds i
de midaldrendes problemer, så en del scener
fornemmes skuffende uforløste i forhold til
oplægget.

Generelt er »De fire årstider« en film at
have det ganske rart med på let uforpligten-
de vis. De problemer, der slippes løs i filmens
skildring af den midaldrende generation, er
aldrig for alvorlige til at kunne løses net og
humoristisk, og aldrig så små, at filmen fo-
rekommer overfladisk. Denne balanceakt
holdes ikke altid lige sikkert, men »De fire
årstider« er dog en ganske lovende debut for
Alda, der måske kan blive en af firsernes
behageligt voksne overraskelser i ameri-
kansk film, hvor tendensen ellers tydeligere
og tydeligere går mod at producere film for et
stadigt yngre publikum.

Per Calum

DE FIRE ÅRSTIDER

The Four Seasons. USA 1981 (P-start: 11.3.80). P-
selskab: Universal. Ex-P: Louis A. Stroller. P:
Martin Bregman. As-P: Michael Economou. P-
leder: Mel Matz. Instr/Manus: Alan Alda. Instr-
ass: Yudi Bennett, Joan Feinstein. Stunt-instr:
George Fisher. Foto: Victor J. Kemper. Kamera:
Bob Thomas, Lou Barlia. Farve: Technicolor. Klip:
Michael Economou. P-tegn: Jack Collis. Dekor:
Jerry Wunderlich, Matty Azzarone. Kost: Jane
Greenwood. Sp-E: Candy Flanagan, Terry Saun-
ders. Musik: Uddrag af Antonio Vivaldis »De fire
årstider«. Tone: Gary Cunningham, Robert L.
Hoyt, William J. Mauch, Sol Tabachnich. Lyd-E:
Peter Berkos. Medv: Alan Alda (Jack Burroughs),
Carol Burnett (Kate Burroughs), Len Cariou (Nick
Callan), Sandy Dennis (Anne Callan), Rita More-
no (Claudia Zimmer), Jack Weston (Danny Zim-
mer), Bess Armstrong (Ginny New Ley), Elizabeth
Alda (Beth), Beatrice Alda (Lisa), Robert Hitt
(Mand i hotelreception), Kristi McCarthy (Servi-
trice), David Stackpole (Læge). Længde 108 min.,
2970 m. Censur: Rød. Udl: CIC. Prem: 4.9.81 -
Palads + Kosmorama (Århus).

Sovjetiske filmdage

Det vakte en vis opsig, da den russiske film
»Moskva tror ikke på tårer« i år blev Oscar-
belønnet som bedste ikke-amerikanske film.
Nu har det danske biografpublikum haft lej-
lighed til at se filmen. Den var åbningsfore-
stilling ved de sovjetiske filmdage, der blev
afviklet i oktober i Dagmar i samarbejde
med Det danske filminstitut som led i kul-
turaftalen mellem Danmark og USSR.

Man kan dog godt sætte spørgsmålstegn
ved arrangementets værdi netop for det dan-
ske biografpublikum. Der var gratis adgang
til filmene - ikke som udtryk for, at de ikke
var værd at betale penge for, men af ren og
skær gavmildhed, forsikrede et medlem af
den sovjetiske delegation - og de blev, bortset

fra en enkelt lukket forestilling, vist i en af
Dagmars små biografer (76 pladser) med det
resultat, at billetterne hver dag var revet
bort på få minutter af et entusiastisk publi-
kum, der skønmæssigt bestod af ca. 80%
russere (ambassadefolk og herboende emi-
granter). Det var en autentisk efterligning
af vilkårene i Østeuropa, hvor også kultur-
tilbuddene er en mangelvare, der må erhver-
ves via forbindelser eller timelang ventetid i
kø. Det skal naturligvis være russerne vel-
undt at se deres egne film, men den store
kulturudveksling blev det altså ikke!

Vladimir Menšovs film »Moskva tror ikke
på tårer« (Moskva slezam ne verit, 1979) er
en underholdende og lettere kulørt beret-
ning om tre provinspigers liv fra de mødes i
deres fælles værelse på arbejderkollegiet i
Moskva og til de ca. 20 år senere er kommet
til skelsår og alder. Det er en lang historie
om håb, forelskelse og desillusion, præget af
en nostalgi-hygge som naturligvis undgår
alle ubehagelige påmindelser af politisk art,
hvilket virker lidt tandløst af en film der ser
tilbage på en forgangen epoke. Filmen er
sammenvævet af humoristiske og rørende
almanak-fortællinger; det er sovjetisk in-
tim-sfære for fuld udblæsning uden ideologi-
ske forhindringer. Den fortrinlige Aleksej
Batalov (som var den unge elsker i »Traner-
ne flyver forbi«) får det udtroligste ud af en
fåd sovjetisk klichérolle som premiearbej-
deren der har forelsket sig i mønstarchefen.

Georgij Danelija, der blev kendt i 1960
med barneportrættet »Det lille menneske«,
havde lavet »Efterårs-marathon« (Osenij
marafon, 1979) om en midaldrende mands
problemer med at overkomme så belastende
aktiviteter som at gøre en oversættelse fæ-
rdig til tiden, underholde en fjoget dansk Do-
stojevskij-oversætter (med det bemærkel-
sesværdige navn Bill Hansen!), formilde sin

vrede og mistroiske hustru og tage sig kærligt af sin krævende unge elskerinde. Det kan selvsagt hurtigt blive for meget for én mand. Filmen ligger i temaet og den sarkastiske stil tæt op ad Pietro Germis misantropiske komedier. Filmen er vellavet og underholdende, men lider lige som forbillederne under det principielt ironisk-distante forhold til personerne.

Engang i efteråret 1866, midt under arbejdet på »Forbrydelse og straf«, kom Dostojevskij i tanker om, at han senest 1. november skulle aflevere en roman til en forlægger, der havde forstrakt ham med et forskud. Hvis han ikke gjorde det, ville forlæggeren eje alt, hvad forfatteren måtte skrive de næste ni år! Med udgangspunkt i sine lige ulykkelige passioner for hasardspil og for den fatale Appolonia Suslova skrev Dostojevskij da, i et beundringsværdigt 'efterårs-marathon', den korte roman »Spilleren«, idet han på 26 hektiske dage - fra 4.10 til 1.11. dikterede teksten til den 20-årige stenograf Anna Snitkina, med hvem han i øvrigt giftede sig nogle måneder senere.

Den aldrende Aleksandr Zarchi - der blev kendt i 30'erne for de ferske, ideologiske film, han lavede sammen med Hejfic, specielt »Deputeret fra Baltikum«, og af hvem vi herhjemme også har kunnet se en tung »Anna Karenina« - har lavet filmen om disse »26 dage i Dostojevskij's liv« (Dvadcat'sest' dnej iz žizni Dostoevskogo, 1979) og tegner et livagtigt billede af den midaldrende romanforfatter - Anatolij Solonitsyn perfekt maskeret som en tro kopi af Perovs berømte Dostojevskij-portræt fra Tretjakov Galleriet. Filmen ligger, ikke uventet, under for den hemningsløse geni-dyrkelse, som er så paradoksalt et element i sovjetisk kultur og politik, men den får faktisk fortalt noget om digteren, hans miljø, hans familiære, pekuniære og kunstneriske problemer og i tilgift præsenteret en hel lille mini-filmatisering af »Spilleren«. Alt sammen atmosfæreladet og yderst professionelt gjort.

»Fly-katastrofen« var en unødvendigt misvisende titel på Aleksandr Mittas »Ekipaz« (dvs.: (Fly)besætning) fra 1980. Men den henleder dog opmærksomheden på det ubestridelige faktum, at filmen repræsenterer en sovjetisk pendant til de amerikanske katastrofefilm, specielt selvfølgelig »Airport«-serien, men også »Jordskælv« og »Det tårnhøje helvede«. Det betyder naturligvis ikke, at filmen antyder, at det skulle være forbundet med den mindste risiko at flyve med Aeroflot, du godeste nej, ikke en skramme får passagererne, selv om verden omkring dem står i flammer. Historien drejer sig nemlig om en naturkatastrofe, hvor et Aeroflot-fly optræder som frelsende engel.

Filmen er delt op i to dele, først halvanden time, der redegør for de tre vigtigste piloters menneskelige og familiære problemer, så en time der fortæller om katastrofen, der er



Øverst en scene fra den Oscar-belønnede »Moskva tror ikke på tårer«. Derunder en scene fra »26 dage i Dostojevskij's liv«. Nederst en scene fra »Oblomov - verdens dovneste mand«.

henlagt til den obskure udenlandske lokalitet Bridi. Førstedelen er god omstændelig menneskeskildring uden samfundsmæssige perspektiveringer, samme type som i »Moskva tror ikke på tårer«. Katastrofe-delen er lavet med alle de sensationalistiske destruktions-effekter og den stereotype spænding, som genren dyrker. Første klasses håndværk. Som de andre nutidsfilm er også »Flykatastrofen« i sit billede af den sovjetiske hverdag præget af en naiv fokusering på de materielle forhold. Understregningen af sovjetborgerens materielle ubekymrthed virker rørende demonstrativ, som en slags besværgelse.

Den kunstnerisk betydeligste af de viste film var nok Nikita Machalkovs »Oblomov - Verdens mest dovne mand« (Neskol'ko dnei iz žizni I. I. Oblomova, dvs.: Nogle dage af I. I. Oblomovs liv, 1980). Af Michalkov har vi tidligere minsandten haft lejlighed til at se alle film undtagen debuten (»At Home Among Strangers, Stranger At Home«, 1975): »Kærlighedens slaver«, en raffineret impressionistisk beretning om et filmselskab under revolutionen, har været vist i biograferne, og TV har vist »Ufuldendt stykke for mekanisk klaver« - frit efter Čechovs »Platonov« - og »Fem aftner« efter et nyere Sovjetskuespil (for øvrigt af den samme Aleksandr Volodin, der har skrevet manuskript til »Efterårs-marathon«).

»Oblomov« er baseret på en af de store klassikere i det 19. århundredes russiske romanlitteratur. Ivan Gončarovs roman fra 1859 fortæller historien om den lade, ekstremt initiativløse Oblomov, der lever et mageligt og flegmatisk liv sammen med sin ufatteligt tålmodige tjener Zachar. Hans gode ven Štolc forsøger forgæves at ildne ham til en smule aktivitet, men selv om det en overgang ser ud til, at kærligheden til den blonde Olga vil sætte lidt skub i ham, lykkes det ikke. Han vender tilbage til sin slummer. Kritikeren Dobrol'ubov tolkede ved fremkomsten bogen som en implicit samfundsanklage, vendt mod livegenskabet, og det er stadig den officielle sovjetiske læsning af bogen. Michalkov har lavet det til en hæmningsløst subjektiv, poetiserende udflugt ind i psyken. Med udgangspunkt i det berømte kapitel 9, »Oblomovs drøm«, hvor personens barndom fremmanes i idylliske visioner, har Michalkov skabt et rigt facetteret og drømmepoetisk billede af en sart sjæl, evigt på vej tilbage til den tabte tid, søgende baglæns til den forsvundne moder. Michalkov har klogeligt valgt at gå let hen over store partier af romanen, for i stedet at koncentrere sig om dette Proust'ske moderbindings-motiv, akkompagneret af en nostalgi som er fremmanet i de vidunderligste atmosfæreduende billeder. I hovedrollen brillerer Oleg Tabakov med en rigdom af blide udtryksnuancer.

Filmdagene bød endvidere på »Valentina« (1980), et teaterpræget trekantdrama fra Sibirien, af Gleb Panfilov, af hvem vi tidligere har kunnet se »Ingen vej gennem ilden« og »Begyndelsen«; samt »Olympiadefilmen 1980« (O Sport, ty - mir, dvs.: O sport, du - fred/verden), instrueret af Jurij Ozerov.

Peter Schepeleern



Scene fra »Historien om Kim Skov«.

Historien om Kim Skov

Instruktør: HANS-HENRIK JØRGENSEN

Før Hans-Henrik Jørgensen begyndte sin film om Kim Skov, satte han sig som mål, at filmen skulle blive »en elegi over voldens væsen«. Og sådan er filmen blevet, stærk i følelsen for sin hovedperson, stærk i sin skildring af hverdagens vold blandt skoleelever, men især stærk i sin afmægtige vrede. »Historien om Kim Skov« er nok det nærmeste vi herhjemme er kommet på de fremragende drama documentaries som Ken Loach gennem en årrække har skabt i England.

Projektet begyndte i 1978, da Statens Filmcentral fandt, at emnet mobning havde krav på interesse. Sammen med Ulla Ryum skrev Hans-Henrik Jørgensen så den konstruerede, men på fakta baserede, historie om den 13-årige Kim Skov, der sammen med sin familie flytter fra landet til en harsk gang forstadsbeton. For familien er økonomien svær at styre. Faderen bliver langturschauffør, moderen får job som rengøringskone på skolen, hvor Kim går.

For drengen er der tale om et kulturchok af store dimensioner. Han er indadvendt af natur, han har besvær med at følge undervisningen, han er »anderledes«, og klassens fire rødder beslutter at kanøfle ham. Først terroriserer de Kims eneste ven til ikke at have noget med Kim at gøre, siden går det ud over Kim. I selvforsvar forsøger han at komme ind i de skrappe drenges klub, men det holder ikke. Mere og mere går hverdagen itu for Kim. Til slut forsøger han at begå selvmord i en mose nær den gård, han er vokset op på, men han reddes af gårdens nye ejer. Der slutter filmen, men i sit intense portræt af Kim Skov er fortsættelsen tydelig nok.

Kims overlevelse på menneskeverdige vilkår vil kræve noget af et mirakel.

Det skematiske i historien stikker af og til sit grimme hovede frem, og sommetider fornemmes der et stilbrud i spillet mellem de professionelle og ikke-professionelle, men det er småting set i forhold til den følelse filmen evner at formidle - i drengens stumme appel til omverdenen, i scener, hvor Kim lader sig overvælde af raseri og voldeligt vender sig mod sine bødder, i forældrenes opgivende reaktioner, i rektors nemme dækken sig ind bag fraser. Der lurer i filmen en desperation over de vilkår, som samfundet byder sine mennesker.

Det er filmens styrke, at Hans-Henrik Jørgensen har evnet at hæve »Historien om Kim Skov« langt, langt over, hvad der ellers laves herhjemme af »debatfilm«, en betegnelse, der oftest dækker over livløse og kunstnerisk fremstilling af problemer, der kan være ægte nok men som paradoksalt tager sig ud som teori. I »Historien om Kim Skov« er der meget lidt teori. Men der er meget og ægte engagement i menneskeskæbner. Det er en god film.

Per Calum

HISTORIEN OM KIM SKOV

Danmark 1981. **P-selskab:** Saga Kortfilm For Statens Filmcentral/Det danske filminstitut. **P-leder:** Gerd Roos. **P-ass:** Vibeke Pedersen. **Instr:** Hans-Henrik Jørgensen. **Scripter:** Karen Bentzon. **Foto:** Jeppe Jeppesen/**Ass:** Otto Stenov. **Farve:** Eastman. **Lys:** Ove Hansen. **Klip:** Anker Ark/**Dekor:** Erik Lagoni Jacobsen. **Rekvis:** Lennart Pasborg/**Ass:** Ingrid Oustrup Jensen. **Kost:** Lotte Dandanell. **Tone:** Troels Orland/**Ass:** Tina Holck. **Medv:** Tommy Hansen, Karen Margrethe Bjerre, Benny Poulsen, Louise Koch, Jonas Elmer, Morten Eriksen, Magnus Grove, Claus Heil, Christian Lønberg, Louis Steinthal, Peter Eszterhas, John Hahn-Petersen, Ruddy Nyegaard, Søren Rode, Kirsten Røffes, Merete Voldstedlund. **Længde:** 58 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** SFC. **Præsentation:** 30.9.81 - Palads.

Ulvetid

Instruktør: JENS RAVN

Gyseren (skræk- og horrorfilmen) er ikke en genre, som vi har set før i dansk filmproduktion, og det kan derfor synes som en uheldig dristighed, at Jens Ravn - efter flere års pause - har valgt at vende tilbage til spillefilmen med et dansk bud på denne vanskelige form.

Det litterære forlæg er en roman af Helle Stangerup, som jeg ikke har læst, men som pålidelige referenter har fortalt mig, er en rimeligt gedigen skildring af en kvindes psykose efter en abort, en psykologisk vrangforestilling, der til slut kommer over i en ægte gyserfortælling om varulve. Der er altså tale om en fantastisk fortælling, der i den grad stinker af billigt opkog på Ira Levins »Rosemary's Baby«, at jeg aldrig ville drømme om at spille min tid på at læse den.

Til gengæld er det mere overkommeligt at stå et filmisk epigonværk på et par timers varighed igennem, men allerede ti minutter inde i filmen, da Frits Helmuth første gang gik tur med hunden, iført islandsk sweater og med haglbøssen over armen, og jeg troede, det var et direkte klip fra »Løgneren«, begyndte det at gå galt med min oplevelse. Resten af tiden sad jeg i stadig stigende forundring og betragtede denne afsindige fortælling om naturskribenten, hvis kone lige har aborteret, men som alligevel lukker en ung pige ind i det idylliske hjem i skoven ved Esrom sø - først med én ulv, siden med flere. Og da ægteparret siden fuldt påklædte i ægtesengen, parat til at stå op for at afsløre, at pigen i virkeligheden er en varulv, blev forundringen afløst af krampetrækninger i de mavemuskel, der sætter det store grin igang.

Og se, det var jo ingenlunde meningen. Tværtimod skulle jeg på det tidspunkt sidde og være ude af mig selv af spænding og nervepirrende frydefuld rædsel. Hvis filmen vel at mærke havde levet op til sine intentioner! Men ikke blot én ting, næh, *al* ting er galt i dette misfoster af en film. Hvad nytter det, at man har stribevis af smukt komponerede og lækkert lyssatte billeder, når de ikke skal bruges til andet? Hvad nytter det, at man har en af de mest effektivt gennemarbejdede lydsider nogensinde i en dansk film, når den blot hele tiden lover mere spænding og flere gys, end filmen kan honorere? Og hvad nytter det, at man i hovedrollerne har Frits Helmuth og Ghita Nørby, der hver især gang på gang har fået et filmlærred til at finkle af intensitet, når de her bare går forvirrede rundt og fremsiger symbolsk tungsindige replikker i en bevidstløs konventionel rolleplacering, der på forhånd har afskrevet enhver troværdighed?

Nogle dage før premieren kunne Jens Ravn fortælle Berlingske Tidende, at gyseren »om nogen genre kræver stil, alle mediets ressourcer og udtryk«. Måske har »Ulvetid« stil, men hvad hjælper det, når den i øvrigt er drænet for temperament og ægte personligt engagement i historie og personer, når man tværtimod i hver eneste meter mærker det intellektuelle hovmod og det gustne overlæg?



Ghita Nørby og Frits Helmuth i »Ulvetid«.

I enhver henseende er det en totalt ligegyldig film, og den eneste grund til at den har kunnet lokke støtte ud af Det danske filminstitut, må vel findes i den kriseramte biografbranches nødsdkrig om populære danske film.

»Herhjemme er det helt suspekt at lave god underholdning, så bliver man straks betragtet som kommerciel. Men en film uden et publikum eksisterer ikke«, sagde Jens Ravn i det samme interview. Men »Ulvetid« er netop et godt eksempel på, at hvis man satser rent på at lave underholdning, så ender man ofte med en klam, kommerciel fidus, og hvis »Ulvetid« har haft et publikum, så er det i hvert fald på nuværende tidspunkt godt og grundigt skuffet.

På filminstituttet opererer man med begreberne »brede film« (om de film, der er lagt an på at fylde den yderste provinsbiograf til sidste række) og »smalle film« (om de mere alvorlige, eksperimenterende og kunstneriske film). Med »Ulvetid« har man nu præsteret det kunststykke at frembringe en »bred« film, der er smallere end den smalleste Braad Thomsen-film.

Asbjørn Skytte

ULVETID

Danmark 1981. **P-selskab:** Det danske Filmstudie. I samarbejde med Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone. **P-leder:** Per Arman. **Instr/Manus:** Jens Ravn. **Efter:** Roman af Helle Stangerup. **Scripter:** Anne Marie Aaes. **Foto:** Henning Bendtsen/Ass: Uffe Thomsen. **Farve:** Eastman. **Lys:** Ove Hansen/Ass: Otto Stenov. **Stills:** Leni Strandberg. **Klip:** Lars Brydesen/Ass: Soffy Borre. **Ark/Dekor:** Peter Højmark. **Rekvis:** Bjørn Hernes. **Kost:** Manon Rasmussen. **Sp-E:** Kai Michelsen. **Musik:** Hans Erik Philip. **Tone:** Troels Orland. **Ass:** Søren Rasmussen. **Makeup:** Birte Christensen. **Medv:** Ghita Nørby (Konen), Frits Helmuth (Manden), Jannie Faurschou (Ulvepigen), Henning Rohde (Læge). **Længde:** 89 min., 2440 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 18.9.81 - Palads + Palladium + Grand + Kosmorama (Århus) + Bio 5 (Aalborg) + Bio (Fredericia) + Imperial (Odense) + Palads (Vejle) + Cinema Center (Herning) + Scala (Holstebro) + Scala (Svendborg) + Kino (Nyborg).

Langturschauffør

Instruktør: PETER D. RINGGAARD

Med sin seneste film »Langturschauffør« knytter Peter D. Ringgaard sig igen til, hvad man må kalde en tradition indenfor nyere dansk film, nemlig den socialt bevidste spændingsfilm. Til den sædvanlige cocktail af småsvindel, ægteskabelige problemer og kvindefrigørelse føjes, som titlen antyder, et nyt og spændende element: langturschaufførernes landevejssliv.

Ideen er naturligvis hentet fra de for tiden så populære amerikanske trucker-film, men det bliver den jo ikke ringere af. Genren er ikke så nymodens, som dens popularitet let kan forlede én til at tro. F.eks. lavede Raoul Walsh allerede i 1940 trucker-filmen »They Drive By Night« med Humphrey Bogart og George Raft, og genren har sågar også været forsøgt med rimeligt held i Europa; jeg tænker her på Jean Gabin-filmen »Gas Oil« fra 1955. Der er da heller ingen grund til, at trucker-miljøet ikke skulle kunne omplantes fra U.S.A. til Europa. Vi har jo, omend i forholdsvis mindre omfang, også en trucking-industri. Rejsen og tidsfaktoren kan naturligvis bruges til at konkretisere menneskelig udvikling i Europa såvel som i U.S.A. Problemet er vel blot at få europæiseret genren, at få fremhævet nogle træk, der er typiske for den europæiske trucker-tilværelse; men det skulle vel være overkommeligt.

I dette ræsonnement er der imidlertid én ubekendt, eller måske efterhånden snarere bekendt, faktor: manuskriptforfatteren og filminstruktøren Peter D. Ringgaard. Det lykkes på intet tidspunkt at gøre trucker-miljøet tilnærmelsesvis overbevisende. Jeg er ikke ekspert i langturschaufførtilværelse; men jeg er overbevist om, at blandt de vigtigste træk, der kunne europæisere trucker-miljøet, er de EF-bestemte køreskiver og ellevetimersreglen. Så vidt jeg har

forstået, er denne regel et tilbagevendende irritationsmoment, som langturschauffører hele tiden må strides med, og den er overhovedet ikke omtalt i filmen!

Hvad der derimod gøres et stort nummer ud af er trucker-slang. Jeg må igen indrømme, at jeg ikke kender det danske langturschaufførssprog og derfor på dette punkt ikke kan kontrollere filmens autenticitet, men blot må konstatere, dels at det virker som en oversættelse af CB-snakken i »Convoy« - altså som et amerikaniserende og ikke et europæiserende element - og dels at det er yderst vulgært. Jeg bliver ikke forarget over at folk gør hyppig brug af ord som »fisse« og »kusse« eller udtrykket »at få fingeren ud af hullet«, men da CB-samtalerne i filmen aldrig har den ringeste relation til filmens handling, kommer det til at lyde som børn, der lige har lært at bande. Det bliver påklisset og urealistisk og dermed unødigt vulgært.

I en film, der handler om en rejse, som en trucker-film jo gør, er det meget vigtigt, at tilskueren har en klar fornemmelse af, hvor man begynder, hvor man skal hen og frem for alt af rejsens progression. Det er i filmen nogenlunde klart, at rejsen går fra København til Bolzano, men man har ingen fornemmelse af, hvornår de forskellige grænser passerer, så man har faktisk dårlig nok fornemmelse af, at der foregår en rejse. Og dette leder os til filmens svageste punkt: historien - den smule der er - er fortalt uendelig dårligt.

Jeg tror nok, jeg ved hvorfor. Peter D. Ringgaard ønsker ikke primært at fortælle en historie, men at beskrive menneskelige problemer og relationer. Bortset fra i det absurde teater kan dette ikke gøres, uden at man klart definerer sit persongalleri gennem en intrige eller blot en opgave, der skal løses. Howard Hawks er her skoleeksemplet. I »Hatari!« ved man lige fra begyndelsen, hvad opgaven er: et antal vilde dyr skal indfanges, og det er et hårdt og professionelt arbejde. Under udførelsen af denne opgave opstår et væld af situationer, der afslører de menneskelige relationer og problemer, og resultatet er, at filmen i erindringen såvel er en action-film som en psykologisk interessant film. Et andet godt eksempel er Hal Ashby's »The Last Detail«, som jo netop betyder den sidste opgave. To militærpolitibetjente skal føre en soldat fra et fængsel til et andet et par dagsrejser borte. Her har vi igen en klart defineret opgave og oven i købet en rejse, under hvilken de menneskelige relationer bliver uddybet.

Det er her »Langturschauffør« svigter totalt. Det er simpelt hen svært at fatte, hvad intrigen egentlig er. Filmen er som en kriminalfilm, i hvilken man hverken ved, hvad forbrydelsen er, eller hvem forbryderen eller detektiven er! Fire langturschauffører, Hans (Jens Okking), John (Otto Brandenburg), Lasse (Claus Strandberg) og Brian (Jørn Faurschou), skal køre en ladning frosset kød til Bolzano. En mystisk organisation, INKA (er den monstro peruviansk?), skal undervejs ombytte kødet med noget kød af ringere kvalitet. Men ikke nok med dette forbryderiske maskepi. Chaufførerne har også personlige problemer, som de ikke kan løse ved at

spille fodbold og bokse til hinanden i tide og utide.

Hans har det lettest; han har en sød og forstående kone, som en enkelt gang har været med på langtur. Hans problem er såmænd blot, at han er retscaffen og ikke vil være med til svindelnummeret. John har både en kone og et barn i Danmark og en elskerinde med et barn i Italien, så han er ordentligt på den. Det knirker i Lasses ægteskab, fordi hans kone er træt af hans langfart, og Brians problem - bortset fra at han hedder Brian og er spillet af Jørn Faurschou - er, at han er ved at være giftmoden.

På turen samler Lasse en blafferpige op, som iøvrigt ingen funktion har i filmen. Jeg formoder, det er en speciel slags trucker-filmens »movie-nigger«. Inkaerne får byttet kødet om i Hans, John og Brians vogne, og de får lidt penge for det, som Hans dog nægter at modtage. Lasse er derimod kørt en anden vej af grunde, jeg ikke helt forstod; men det havde muligvis noget at gøre med blafferpigen. Han indhentes imidlertid af et hold inkaer, som gennemprygler ham. Hvorfor forstod jeg heller ikke helt, men det forekom egentligt ganske passende, da han filmen igennem opfører sig som en lallende idiot. Dog skal det tilføjes, at Brian nok i endnu højere grad havde fortjent den gang knippel-

psykologiske studier af nutidens mennesker ville affinde sig med blot at forsøge på at fortælle en rimelig historie, kunne det være, der kunne komme film ud af det, som ikke var direkte latterlige.

U. S. Jørgensen

LANGTURSCHAUFFØR

Danmark 1981. **P-selskab:** Focus Film. I samarbejde med Det danske filminstitut ved konsulent Sven Methling. **P-leder:** Erik Overbye. **I-leder:** Erik Nissen. **P-ass:** Henrik Møller Sørensen. **Instr/Manus:** Peter Ringgaard. **Instr-ass:** Jens Ravn. **Scripter:** Anne Marie Aaes. **Foto:** Peter Roos. **Ass:** Eigil Jacobsen. **Farve:** Eastman. **Stills:** Flemming Adelson. **Lys:** Ove Hansen. **Ass:** Otto Stenov. **Klip:** Anker. **Rekvis:** Jacob Puggaard Müller. **Ass:** Thorkild Slesbager. **Kost:** Tove Berg. **Musik:** Hans Dahl. **Tone:** Niels Bokkenheuser. **Ass:** Erik Bjergfeldt. **Makeup:** Bodil Overbye. **Medv:** Otto Brandenburg (John), Kirsten Olesen (Gerda), Pia Engels (Katrine), Jens Okking (Hans), Kirsten Jensen (Aase), Jørn Faurschou (Brian), Beatrice Palner (Brians mor), Claus Strandberg (Lasse), Solbjørg Højfeldt (Anna), Lea Brøgger (Kisser), Peter Schrøder (Jens), Tine Gorm Larsen (Marianne), Einar Federspiel (Hans' far), Alf Larsen (Hansen), Franca Maria Demonti (Nadia), Franco Trevisi (Mario). **Længde:** 92 min. **Udl:** Obel. **Prem:** 7.9.81 - Palads + Saga + Royal Cinema (Århus) + Bio Center (Århus) + Scala (Aalborg) + Grand (Odense) + Grand (Randers) + Kosmorama (Esbjerg) + Scala (Holstebro) + Cinema Centret (Herning) + Kosmorama (Kolding) + Kino (Nyborg) + Scala (Svendborg).



Claus Strandberg, Jens Okking, Otto Brandenburg og Jørn Faurschou i »Langturschauffør«.

suppe; men sådan er livet jo. Det hele afsløres vist nok, og Hans skifter firma, Lasse får et hjemmjob i sin svigerfars firma, Brian bliver gift med sin dulle og slår sig ned som mekaniker, og John erfarer, at hans kone, spillet af Kirsten Olesen, som filmen igen har gjort sure miner til slet spil i sin indholdsløse rolle, har opdaget hans bigami og selv fået sig en elsker og et job.

Det er forhåbentlig fremgået, at »Langturschauffør« er en ovenud elendig film. Det er faktisk en skam, for selve ideen er der ikke noget i vejen med. Det forekommer mig, at Peter D. Ringgaard er alt for ambitiøs. Hvis han i stedet for at forsøge på at lave

This is Elvis

Instruktør: MALCOLM LEO og ANDREW HOLT

Malcolm Leo og Andrew Holt fortæller i sammenklip af dokumentarfilm og spille-scener, at Elvis Presley var en genert venlig amerikaner, der kom fra Tupelo, flyttede til Memphis, blev et rockidol, en legende og en rig mand, som døde ensom, ødelagt af stimulanter 42 år gammel. Af et »hjerteslag«.

Det er en meget beskedne ambition af fortælle den historie i en film, der både hedder »This Is Elvis« og allerede er den anden be-

retning om den ubestridte King of Rock and Roll Music siden hans død i 1977. Af mange mulige vinkler har instruktørparret valgt den mindst interessante og den mest overflødige: at repetere de alment kendte ydre omstændigheder, som diverse nekrologer har understreget, og som John Carpenter én gang har præsenteret.

»This Is Elvis« er altså ikke Elvis Presley, men en beskeden del af hans myte, en rimelig sandfærdig fremstilling af hans karrieres udvikling - og en helt forløjet efterskrift til hans sidste år og dødsfald, hvor omstændighederne ikke vurderes i en konfrontation mellem legende og virkelighed, men fortolkes ind i en sang. Fra den sidste koncert, seks uger før døden, står Elvis Presley på scenen i fysisk totaloplysning, med ansigtet svulmende til ukendelighed og sveden piskende ned over de næsten forsvundne øjne, og sangen er »My Way«, den fransk-amerikanske ballade, der med sit heroisk-deterministiske indhold er blevet en moderne klassisk farvelsang for adskillige entertainerne. Den sang bliver filmens eneste bud på fænomenets skæbne.

Elvis Presley valgte selv sin deroute, siger filmen og befrier sig bekvemt fra at vurdere alle de kræfter, der reelt styrede hans karriere og efterhånden også hans privatliv. Sammenholdt med den diskretion, der præger filmens afsløring af Elvis' sidste år, bliver betingelserne åbenbare: »This Is Elvis« er først og fremmest lavet på nåde af manageren Tom Parker og The Elvis Presley Estate.

De har som tak givet lov til at filme i Elvis Presleys ejendom Graceland, der beses med ærefrygtsbærende håndholdt kamera - optagelser der i deres overfladiske sightseeing blot er arrangeret ind i mosaikken for at give en tilsyneladende fornemmelse af miljøet omkring Elvis. Som dokumentarister snyder Leo og Holt i øvrigt flere gange ved at simulere nogle af spilledscenerne som ægte newsreel-optagelser. At kronologien enkelte steder også er forkert, må blive producenterens slagsmål med fanklubben. Den kan da stille sig tilfreds med, at den kendte historie er fortalt uden afgørende forstyrrelser, samt at de mange klip fra TV-shows, fra afrejsen til Tyskland og fra borgmesterbefipelse over de første rockkoncerter endnu en gang virker som kuriøse, men underholdende vidnesbyrd om tidens karakteristiske reaktion.

Om mennesket Elvis Presley fortæller filmen således meget lidt, og meget var der måske heller ikke at fortælle. Om entertaineren giver filmens klip nogle præcise indtryk af hans forvandling fra sky dreng til en erotisk appellerende, vitalt optrædende og frigjort, fremragende sanger på scenen, mens uddrag af hans spillefilm bekræfter erindringen om den sløve, udtrykshæmmede skuespiller, der kun kunne folde sig ud i sangen.

Hvis man skal tage filmen for pålydende, var Elvis Presley fysisk og psykisk mest i balance i de to år, han var i hæren. Med denne - utilsigtede? - morale er »This Is Elvis« trods den moderigtige drama-dokumentariske form en meget gammeldags film. (This Is Elvis - USA 1981).

Michael Blædel

THIS IS ELVIS

This is Elvis. USA 1981. **P-selskab:** Warner Brothers. **Ex-P:** David L. Wolper. **P/Instr/Manus:** Malcolm Leo, Andrew Solt. **As-P:** Bonnie Peterson. **P-leder:** Lorin Salob. **Instr-ass:** Rob Stein, John Whittle. **Dialog:** Joe Esposito, Linda Thompson, Ral Donner, Lisha Sweetnam. **Speakere:** Virginia Kiser, Michael Tomack. **Kons:** Col. Tom Parker, Joe Esposito, Jerry Schilling. **Foto:** Gil Hubbs (farve). **Kamera:** John Conner. **Video-sekvenser:** Phillips Savenick. **Klip:** Bud Friedgen, Glenn Farr. **Dekor:** Charles Hughes. **Kost:** Frank Tauss, Judy Truchan. **Musik:** Walter Scharf. **Sange:** »(Marie's the Name of) His Latest Flame« af Doc Pomus, Mort Shuman, »I'll Fly Away« af Albert Brumley, »Moody Blue«, »Suspicious Minds« af Mark James, »Sixty Minute Man« af William Ward, Rose Mark, »Rocket 88« af Jackie Brenston, »Mystery Train« af Herman Parker Jr., Sam Phillips, »That's When Your Heartaches Begin« af William Raskin, George Brown, »That's All Right«, »My Baby left Me« af Crudup, »Wichcraft« af Carolyn Leigh, Cy Coleman, »Shake, Rattle and Roll« af Charles Calhoun, »Flip, Flop and Fly« af Lou Willie Turner, Charles Calhoun, »Heartbreak Hotel« af Boren Axton, Tommy Durden, Elvis Presley, »Hound Dog«, »Jailhouse Rock« af Jerry Leiber, Mike Stoller, »Merry Christmas, Baby« af Johnny Moore, Lou Baxter, »Don't Be Cruel« af Otis Blackwell, Elvis Presley, »(Let Me Be Your) Teddy Bear« af Kal Mann, Bernie Lowe, »GI Blues« af Sid Tepper, Roy C. Bennett, »Love Me Tender« af Elvis Presley, Vera Matson, »I've Got a Thing About You Baby« af Tony Joe White, »I Need Your Love Tonight« af Sid Wayne, Bix Reichner, »Blue Suede Shoes« af Carl Lee Perkins, »Viva Las Vegas« af Doc Pomus, Mort Shuman, »Too Much Monkey Business«, »The Promised Land« af Chuck Berry, »Always On My Mind« af Wayne C. Thompson, Mark James, Johnny Christopher, »Are You Lonesome Tonight« af Roy Turk, Lou Handman, »My Way« af Claude François, Jacques Revaud, Lucien Thibault, Paul Anka, »An American Trilogy« (trad.) arr. af Mickey Newberry, »Memories« af Billy Strange, Scott Davis - alle med Elvis Presley; »Love Me Tender« af Presley, Vera Matson, med Presley, Frank Sinatra; »Furry Lewis' Blues« af Furry Lewis, Harry Godwin, »Back Porch Blues« af Marty Wareski, med Furry Lewis; »It's Nice to Go Trav'ling« af James Van Heusen, med Frank Sinatra, Joey Bishop, Sammy Davis, Jr., Elvis Presley; »I Wanna Hold Your Hand« af John Lennon, Paul McCartney, med The Beatles; »Kung Fu Fighting« af og med Carl Douglas. **Medv.:** David Scott, Paul Boensch, Johnny Harra, Lawrence Koller, Rhonda Lyn, Debbie Edge, Larry Raspberry, Furry Lewis, Liz Robinson, Dana MacKay, Knox Phillips, Cheryl Needham, Andrea Cyrill, Jerry Phillips, Emory Smith. **Længde:** 88 min. **Org. længde:** 101 min. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 18.9.81 - ABCinema + Bio 5 (Aalborg). **NB:** Der er uddrag af følgende film: »Love Me Tender« (1956), »Loving You« (1957), »Jailhouse Rock« (1957), »GI Blues« (1960) og »Viva Las Vegas« (1964) samt af følgende TV-programmer: »Dorsey Show« (1956), »Milton Berle Show« (1956), »Ed Sullivan Show« (1957), »Elvis« (1968) og »Elvis in Concert« (1977).

Elvis Presley



Kort sagt

Filmene set af
Michael Blædel (M.B.)
Ebbe Iversen (E.I.)
Ib Monty (I.M.)

BABYLON

Instruktør: FRANCO ROSSI

»Babylon« er en dokumentpræget tempartagning på de sociale realiteter, der dominerer Londons fattige sidegader og er den direkte baggrund for sommerens optøjer i Brixton. Optøjer og racistiske konfrontationer som kulmination på mange års uligheder og skuffede forventninger. Margaret Thatchers politik har det sidste år været benzin på bålet, og midt i flammerne står den befolkningsgruppe, der har hovedrollerne i »Babylon«, de vestindiske immigranter, der først ventede social rejnsning efter Jamaicas frigørelse i 1962, siden forlod ghettoerne i Trenchtown for at håbe på fremtiden i England, hvor virkeligheden skulle vise sig som en ny ghetto for dem. Den italiensk-engelske klipper og dokumentarinstruktør Franco Rossi har suget sig ind på atmosfæren og dens forudsætninger gennem skildringen af en lille flok jamaicanere, og han ser på omverdenen gennem deres øjne, som fortolker af en reggae-sang i dens monotone rytme og tilbagevendende protest. Der er i materialet oplag til en stor elegi om den engelske fallit, men filmen bliver hængende i det fragmentariske, i den bevidst ikke-individualiserende personschildring, og historien om det moderne Babylon er derfor nærmere orientering end den kunstneriske oplevelse. Mere nødvendig end vellykket, mere hævende end analyserende - hvilket utvivlsomt vil gøre den til en kult-film på venstrefløjen. (Babylon - England 1980).

M.B.

KVINDEN DER GRÆDER

Instruktør: JACQUES DOILLON

Jacques Doillons stil er konsekvent nok. Det er dens grundlag, der er smuldrende. Korte tableauer som lystavle for instruktørens uforløste selvbeskuen, følelseskonstruktioner, der ligner en teoretisk selskabsleg, skønt de måske er endog meget personlige - og instruktørens egen placering mellem to kvinder, der ikke forsynes med én undskyldning for at føle sig tiltrukket af denne mandstype, som hele vejen er placeret på to skridts afstand i kølig og indolent ophøjet-

hed. Doillon skræller sin film for udenoms-værker: en stue og tre personer og et neutralt tilstedeværende kamera til at koncentrere sig om skuespillernes udtryk og replikkernes betoning. Det er kammerspil i den nøgste form, og den der lykkedes for Doillon i »Landsbyttøsen«. Denne gang er distancen til historien for lille, til følelserne for stor, og »Kvinden der græder« ligner i hele sit puslespilsagtige »Hvem-finder-sig-hvor-længe-i-hvormeget-og-hvorfor-gør-vi-det« om den film, instruktøren skulle have lavet for familien hjemme, inden han forløst og klogere gik videre i sit arbejde. (La femme qui pleure - Frankrig 1979).

M.B.

KOLLESMÆK TIL HÅRDE BØRSTER

Instruktør: JOHN FLYNN

Filmen er ikke så brutal, som dens plumpe danske titel lader formode. Faktisk er den temmelig tunge og forudsigelige historie fortalt med en sympatisk moderation i brugen af de mere voldsomme virkemidler, men konklusionen er alligevel den fra nyere amerikanske film velkendte og ikke særlig behagelige – at selvtægt er moralsk forsvarlig og vold et rimeligt middel til at bekæmpe vold. Her drejer det sig om et fattigt bolig-kvarter i New York, hvor en bande slemme slubberter huserer fælt, indtil en brav sømand (Jan Michael Vincent) får inspireret de terroriserede beboere til at samlet opgør med bøllerne. Filmen er pænt og traditionelt instrueret, og man kan godt give den ret i, at man ikke passivt skal finde sig i alting, og at solidaritet er bedre end indbyrdes ligegyldighed. Men det gør ikke påstanden om, at kun vold i sidste ende kan afskaffe vold, mere acceptabel.

E.I.

S.O.B. – HØJT SKUM

Instruktør: BLAKE EDWARDS

Filmen er Blake Edwards' hævn over det Hollywood, der har blandet sig utidigt i nogle af hans tidligere films tilblivelse, men i dette tilfælde er hævn ikke sød, satiren er uden glød, og humoren er langt fra sprød. I stedet er historien om producenten, der forvandler sin smagløse musical-fiasko til en smagløs sex-succes, blevet en larmende og lavkomisk farce, et grotesk og grassatløbende orgie i uvittig vulgaritet, og Blake Edwards sætter sine satiriske upercuts ind med en brolæggerjomfrus elegance. Man har betydelig sympati for de hærdede veteraner William Holden, Robert Webber og Robert Preston, som mod alle odds former filmens få fornøjelige øjeblikke. Men den spasmodiske Richard Mulligan – der via »Skum« er blevet en slags Burt of a Nation – skaber sig på det skændigste, og hvis man finder det stimulerende at se Julie Andrews blotte barmen, bør man snarest kontakte Nikolaj Tjenesten. »S.O.B.« er en forbitret mands tænderskærende terapi, rig på galde og fat-tig på forsonende momenter. Måske havde

Hollywood gjort Blake Edwards en tjeneste ved at blande sig utidigt i filmens tilblivelse? (S.O.B. – USA 1981).

E.I.

TA' DET MED ET SMIL

Instruktør: RICHARD DONNER

»Ta' det med et smil« er ikke nogen rigtig overbevisende film, men den er mindre overbevisende på en meget underholdende måde, og uden at overse dens svagheder kan man godt ta' den med et smil. Den intense og sært fascinerende John Savage spiller Roary, der som handicappet efter et selvmordsforsøg får selvrespekt og håb i kredsen omkring værtshuset Max's, hvor livsduelige invalider mødes i munter trods mod deres begrænsede udfoldelsesmuligheder. Historien er en hyldest til disse ukuelige mennesker og et opgør med den følelseskolde egoisme, som ret beset er en værre form for forkrøbling. Optimismen – og alt andet i filmen – er håndfast formuleret, lidt for demonstrativt kvikt og kækt, og personskildringen er bygget op af psykologiske Legoklodser. Men man fornemmer, at Richard Donner (»Tegnet« og »Superman«) selv tror på historien, og han fortæller den med en ganske medrivende professionel dygtighed og med glimrende assistance fra mesterfotografen Laszlo Kovacs og en række fortræffelige skuespillere, ikke mindst Diana Scarwid som servitrice. Tror man ikke selv helt på denne lovligt eftertrykkelige og højtgearedede solstrålehistorie, så tror man i hvert tilfælde på instruktørens tro på den, og det er dog noget. (Inside Moves – USA 1981).

E.I.

John Savage i »Ta' det med et smil«.



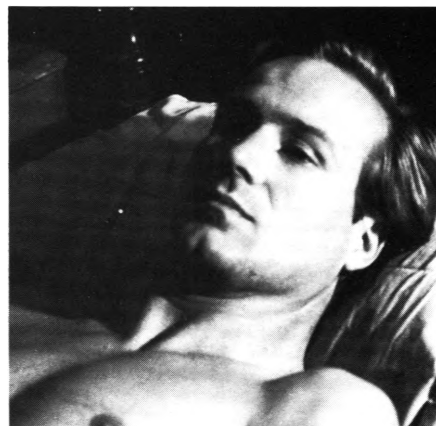
VOLDTÆGT

Instruktør: YANNICK BELLON

Når det vigtigste af alt for en instruktør er at formidle et bestemt budskab så grundigt og begribeligt som muligt, får man en film som »Voldtægt« – sober, seriøs, sympatisk og temmelig uspændende. Emnet er væsentligt, nemlig den traumatiske effekt, som en brutal voldtægt har på sit offer i form af ydmygelse, angst og en paradoksal skyldfølelse, og Yannick Bellon gør sig betydelig umage for at belyse alle sagens aspekter, inklusive de nye ydmygelser i retsmaskine-

riet, hvor den voldtagne kvinde nærmest selv kommer til at stå som anklaget (var hun monstro ikke selv ude om det?). Men mens selve voldtægten er skildret med en realisme, som klart viser det modbydelige i forbrydelsen, låser filmens pædagogiske iver den derefter hurtigt fast i det éntydige, firkantede og forudsigelige. Her skal skabes debat, så det batter, og al respekt for den hæderlige hensigt, men den resulterer bare ikke i god filmkunst – højst i en tankevækkende visualiseret kronik. (L'amour violé – Frankrig 1980).

E.I.



William Hurt i »Øjenvidnet«.

ØJENVIDNET

Instruktør: PETER YATES

Parret Steve Tesich/Peter Yates fortsætter hermed samarbejdet, der i »Udbrud« resulterede i så charmerende og vital en film. Men med »Øjenvidnet« forsøger de sig i thriller-genren, og filmens optakt er glimrende. Vi holdes i uvished om, hvor vi i det hele taget skal hen med historien, der indledes med mordet på en vietnamesisk immigrant og blakket forretningsmand, og filmens spredning i del frugtbar usikkerhed omkring hovedpersonerne. Men efterhånden tynges filmen af, at den ind i thriller-handlingen væver så mange sidetemaer om Vietnam-veteraner, jødiske flygtninge, politifolks privatliv, forholdet mellem forældre og voksne børn og forholdet mellem mand og kvinde, at det medfører en forplumring og med slutningen er vi helt ovre i det utroværdige. Filmens stærkeste kort er nok William Hurt i rollen som vicevært, der finder liget, og som bruger anledningen til at komme i kontakt med den kvindelige TV-journalist, som han har forelsket sig i via skærmen. Vi har endnu ikke set Hurts filmdebut i Ken Russells »Altered States«, men i »Øjenvidnet« er han i hvert fald konstant fascinerende. Han formår på engang at præcisere den psykologiske karakteristikk med små midler og at holde så meget tilbage, at han holder os fast i nysgerrighed over for den figur, han spiller. Sigourney Weaver yder ham smukt modspil som journalisten, hvorimod Christopher Plummer tér sig, som om han var gået forkert og medvirkede i en helt anden film end de to andre. (Eyewitness - USA 1981).

I.M.

Kommende:
Nils Malmros
Robert Altman
Ken Russell
Lawrence Kasdan
Satyajit Ray
István Szabó

