

Kosmorama

157
filmtidsskrift
28. årg.
februar '82
kr. 19,00

Frederick Wiseman
István Szabó
Marlon Brando
Michael Cimino
Ken Russell
Nils Malmros

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket



Kosmorama

157 – 28. årg. februar '82

Redaktion: Per Calum (ansvarsh.), Ebbe Iversen og Jan Kornum Larsen. Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum og udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 100,00. Enkeltnumre kr. 19,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K. Tlf. (01) 576500 og (01) 571003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 6046738.
Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset A/S, København.

3

Close up

Flot filmfestival i London
Filmrevolution i Island

6

Musik

7

Bøger

8

Syndens huler

Søren Birkvad analyserer »Kundskabens træ« og skriver om de små sårbare sjæle i Nils Malmros' film-univers.

13

En introduktion til Frederick Wiseman

Ib Monty skriver om den amerikanske dokumentarist, der for længst er blevet en mester på sit felt, men som herhjemme er næsten ukendt.

17

Den djævelske kunst

Med udgangspunkt i »Mephisto« skriver Peter Schepelern om Klaus Mann, Gustaf Gründgens, István Szabó og kunstens balanceakt.

22

Når mænd hader – 20 år efter

Asbjørn Skytte har gænsket Marlon Brandos sen-western, der både opsummerer halvtredsernes brydning og introducerer elementer, der siden bidrog til at genren mistede sin levendydighed.

26

Opgør med western-genrens mytologi

Kaare Schmidt analyserer og rehabiliterer Michael Ciminos »Heaven's Gate«, en film, der ligner en western uden egentlig at være det.

32

Et farvel til et årligt holdepunkt

Ib Lindberg tager afsked med Egon, Kjeld, Benny og alle de andre deltagere i 13 films alvorlige løjer med Olsen-Banden.

34

Færdig med Korsbæk

Ul S. Jørgensen siger farvel til »Matador« og konkluderer, at serien fik en værdig afslutning.

35

Filmene:

»Eksperimentet«
(Peter Schepelern)
»Du har jo livet for dig«
(Jan Kornum Larsen)
»Mellem venner«
(Per Calum)

39

Kort sagt:

»Din nabos søn«
»Døden sletter alle spor«
»Ildsjælen«
»Ørkenkrigens helte«

Forsiden:

En scene fra »Kundskabens træ«.

Bagsiden:

En scene fra Lene og Sven Grønlykkes nye film »Thorvald og Linda«, som anmeldes i næste nummer af Kosmorama.

Fra vor egen verden

Fra og med denne årgang udvides Kosmoramas redaktion, idet Jan Kornum Larsen indtræder som redaktionssekretær.

Jan Kornum Larsen har i de seneste år adskillige gange bidraget med anmeldelser og artikler til Kosmorama, specielt når det gælder tysk og fransk film.

Og så en rettelser. Ved en fejltagelse var der intet navn under anmeldelsen af Claus Hesselbergs »Film i 70-erne« i sidste nummer af Kosmorama, (side 199). Artiklen var skrevet af Michael Blædel.

Årets bedste film – på TV og i biografer

Sammenslutningen af Danske Filmkritikere, der består af 48 af landets avis- og tidsskriftkritikere, har for 15. gang holdt afstemning om årets 10 bedste biografpremierer i det forgangne år og årets tre bedste premierer i TV-biografen.

Resultatet blev følgende, med filmene opført i kvalitetsorden:

De 10 bedste biografpremierer i 1981:

- 1) KUNDSKABENS TRÆ, dansk, instr. Nils Malmros
- 2) ELEFANTMANDEN, engelsk, instr. David Lynch
- 3) VANDRINGSMANDEN, russisk, instr. Andrej Tarkovskij
- 4) MIN ONKEL FRA AMERIKA, fransk, instr. Alain Resnais
- 5) DEN SIDSTE METRO, fransk, instr. François Truffaut
- 6) VILJEN TIL SEJR, engelsk, instr. Hugh Hudson
- 7) BARNETS Ø, svensk, instr. Kay Pollak
- 8) DEN FRANSEK LØJTANTS KVINDEN, engelsk, instr. Karel Reisz
- 9) MIN BRILLANTE KARRIERE, australsk, instr. Gillian Armstrong
- 10) DE FIRE ÅRSTIDER, amerikansk, instr. Alan Alda

De tre bedste premierer i TV-biografen i 1981:

- 1) SOLO SUNNY, østtysk, instr. Konrad Wolf
- 2) ALT DET POSTYR OVER GEORGIES OG BONNIES BILLEDER, engelsk-indisk, instr. James Ivory
- 3) ELEFANTGUDEN, indisk, instr. Satyajit Ray

Af årets ca. 350 biograf premiere blev 54 nomineret. Det er første gang nogen sinde at en dansk film topper listen. I det hele taget gjorde dansk film sig stærkt bemærket blandt nomineringerne, idet ikke mindre end 10 danske film blev indstillet til top-10 listen. Nærmest til at komme med blandt de 10 bedste var »Gummi-Tarzan« og »Cirkus Casablanca«.

Amerikansk film, der normalt besætter halvdelen af top-10 listens pladser, er denne gang kun repræsenteret med Alan Aldas »De fire årstider«, der placerer sig på en beskedent 10. plads. »Raging Bull« og »En ganske almindelig familie« var dog tæt på at slippe med blandt de 10 bedste.

Close up

Flot film- festival i London

Poul Malmkjær rapporterer om den 25. og hidtil rigeste festival i London

Flot var det. 25 års jubilæum. Prinsen af Wales, der åbnede festivalen og hængte en orden (MBE) på festivallederen, den utrættelige Ken Wlaschin, og et program, der var rigere end nogensinde: 125 film fra 49 lande, et sandt marathon for de deltagere, der stod distancen fra 3. til 22. november.

Retfærdigvis skal det siges, at man kan styre rundt i festivalen efter sine specielle interesser, for den er som sædvanlig opdelt i grupper af genrer og emner som US Independents, nye instruktører, nye britiske film, film om jazz, kontroversielle film osv. Jacob Holdts »Amerikanske billeder« blev vist i serien »nye instruktører« og oplevede også på denne festival en opmærksomhed, der trods den utroligt høje tærskel, der automatisk opstår, når man hører om fire timers still-billeder. Dette ovenikøbet midt i en festival, hvor halvdelen af filmene i forvejen forekom for lange. Men »Amerikanske billeder« var ledsaget af en tre mand høj delegation, der gjorde et godt stykke PR-arbejde.

Festivalen havde i 1980 stor succes med Abel Gances »Napoleon«, som British Film Institute og Thames Television havde restaureret og sat musik til ved hhv. Kevin Brownlow og Carl Davis. Succes'en blev gentaget i år med en præsentation af King Vidor's uødelige »The Crowd« fra 1928, der blev vist med levende orkestermusik. Folk græd som var de pisket.

Der blev også grædt over Frank Perrys filmatisering af Christina Crawford's erindringer »Mommie Dearest« med Faye Dunaway som den neurotiske Joan Crawford, men tårerne var mest fremkaldt af grin. Filmen synes overalt at være blevet en camp-succes. I New York siges det, at publikum medbrin-

ger deres egne ståltrådsbøjler til filmen. Årsagen vil fremgå af filmen og skal ikke røbes her.

Noget andet er, at festivalen et meget langt stykke var, hvad en kvindelig bekendt af mig kaldte »a weepy-festival«. Hun havde grædt under de første fjorten film. Det er vel en kendsgerning, at festivaler sjældent er til at dø af grin over, men her var traurigheden altså fremherskende. Og desværre ikke altid lige godt begrundet i kvalitet. Dramaer fra Elfenbenskysten, Hong-Kong, Sri Lanka, Taiwan, Thailand, Peru, Puerto Rico og for den sags skyld også Portugal kunne kun finde berettigelse i informations-gruppen. Adskillige af disse film nærmerede sig fortælleteknisk en gennemsnitsproduktion fra Nordisk 1913.

Men man kunne finde exotiske perler. En af mine favoritter var den filippinske »Bona«, en kuriøs »lille« film om en unges piges betagelse af en i alle andre sammenhænge ligegyldig birolleskuespiller. Hun forlader sit hjem og flytter ind hos sjufte til hans store forbløffelse. Hun holder hus og bliver jaloux på hans damebekendtskaber og lever, som om hun inderst inde er sikker på, at al denne kærlighed en dag må åbne hans øjne. Det gør den bare ikke. Instruktøren Lino Brocka er lidt af en ener i den enorme filippinske filmindustri, en selvfinansierende multi-kunstner, hvis kendetegn er en logisk flydende fortælleform og en balancegang udenom de sentimentale grøfter, hans historier krydses af. »Bona« sætter vel ikke skel i filmhistorien, men dens ligefremme fortælleglæde er velkommen i en tid med trælse forsøg på at være »anderledes« på bekostning af filmenes historier.

En af de mest spændende nye indiske navne er Shyam Benegal. Hans film »Rollen« bliver vist i TV i løbet af foråret 1982. Hans fotograf hedder Govind Nihalani, og hans debutfilm som instruktør var en af festivalens mere interessante asiatiske film. »De såredes skrig« (Aakrosh) hed den, og den gennemførte med konsekvens og mod en historie omkring en retssag, hvor en kasteløs står anklaget for at have myrdet sin hustru, men hvor hans forsvarer afdækker lag på lag af korruption, nepotisme, diskrimination og frygtelige forbrydelser blandt provinsens magthavere.

Engelsk film er fortsat rig på talenter, men industrien er ligeså fortsat vakkelvoren og ganske slet egnet til at pleje disse talenter (se Jørgen Oldenburgs anmeldelse

af »Viljen til sejr« i Kosmorama 153). Festivalen 1981 viste to nye talenter. Chris Monger havde skrabet penge sammen fra de utroligste kilder for at gennemføre sin besættende »Voice Over«, der fortæller om en small-time radioforfatter, som oplever en forbavsende succes med sine romantiske 19.-århundrede fortællinger, beretninger, der står i skærende kontrast til hans eget liv og til livet i det hele taget. Skønheden i hans historier er det essentielle, og mange forsøg på at ødelægge netop dette element i hans liv ødelægger gradvist ham selv. Der er noget David Lynch over Chris Mongers holdning til det sære, det aparte, en dyb forståelse og en længsel efter at andre også skal forstå. Chris Monger – husk ham.

British Film Institute havde produceret den anden, Menelik Shabazz' debut »Burning an Illusion«, der lidt omstændeligt fortæller en historie om to unge sortes umage kærlighedshistorie og deres politiske opgøgen ad hver sin vej, desværre begge meget voldsomme veje, gennem racediskrimination, vold, skilsmisse og social uretfærdighed. Er instruktionen tøvende, så er den dog båret oppe af indignation, glimrende personinstruktion og spændende locations. Filmen siger ti gange mere om baggrunden for urolighederne i England end ti udsendelser i TV-Aktuelt, men det er vel fiktionens styrke og nyhedsjournalisters hemmelige rædsel.

Prøvede kræfter var repræsenteret med film af vekslende kvalitet. Der var intet sublimt, få seværdige og mange trivielle film. Det sidste kan hurtigt overstås: Mauro Bolognini's »La Dame aux Camélias« tilførte kun portrættet af Alphonsine Plessis en surhed, der fjernede enhver erotisk aura fra hendes person, Miklos Jancsos »Tyrannens hjerte eller Boccaccio i Ungarn« var om muligt endnu mere magtesløs og kønsløs end tidligere film (trods elaborerede kameratur og bundter af bare damer, Raul Ruiz' »The Territory« var en endeløs, symbolsk vandrang fra civilisationen ind i primitivismen. Den sluttede med kannibalisme efter 150 minutters åndelig udsultning af tilskuerne. George A. Romero havde begået et monstruøst epos om ridderlige dyder blandt medlemmerne af et rejsende motorcycle-show. Der var megen ufrivillig morskab, når de harniskklædte kæmper og de væne møjer samtalede om penge og ære og renhed og troskab og hvem der nu skulle være konge. Det var lige ved at være high camp, men også kun lige ved.



En scene fra Ivan Passers »Cutter's Way« med Jeff Bridges og Lisa Eichorn

Blant de bedre var Bertrand Taverniers »Coup de Torchon«, der skildrer en kuriøs skæbne fra Centralafrika år 1938. En lokal fransk politibetjent er sløv og ineffektiv. Han tyranniseres af de lokale franskmænd, heriblandt to bordelejere, og endog hans hustru bedrager ham åbenlyst. Verdenskrigen buldrer i det fjerne mens betjenten (Philippe Noiret) langsomt og djævelsk snedigt planlægger sin hævn over alle de »onde kræfter«. Filmen er pragtfuldt fotograferet af Pierre-William Glenn og prægtigt spillet af alle og især Noiret og Isabelle Huppert, der var så kedelig i Bologninis »Kameliadamen«. Christian de Chalonges »Malevil« var en næsten vellykket fremtidsvision om den første tid efter bomben og lokale forsøg på at genskabe en civilisation. Filmen led under, at der åbenbart havde været for meget stof, for mange ting, der måtte udelades, men det og det uattraktive emne til trods holdt den interessens fangen.

Det gjorde også Anja Breiens lille tætte »Forfølgelsen«, en lidt spæd historie om en hekseforfølgelse i det 17. århundredes Norge. Forkrampet erotik og politisk magtudfoldelse er baggrunden for en tragedie i et afsides dal-samfund, men det er lige før det skæbnestemte træder i stedet som undskyldning for begivenhederne. Lidt uegal, men interessant.

Mere interessant var Ivan Passers længe ventede filmatisering af Newton Thornburghs fascinerende roman »Cutter and Bone«. Filmen er kommet til at hedde »Cutter's Way«, et rimeligt titelskift efter de ganske væsentlige ændringer, der er sket under filmatiseringen af historien om de to umage venner, den multihandicappede Vietnamveteran Cutter og gigoloen Bone, der prøver at afsløre en lokal big shot som morder. Historien danner en grum baggrund for en ganske spændende og ypperligt velspillet tidsanalyse, og især Cutters figur (John Heard) fremstår som et foruroligende opgør med traditionel passivitet og isolationisme, båret af bitterhed og desillusion ganske vist, men næsten hele tiden brændende, katalyserende. Jeff Bridges er Bone, og Lisa Eichhorn føjer en ny triumf til sin lynkarriere med rollen som Cutters hustru.

En positiv overraskelse i debutant-serien var amerikaneren Albert Brooks, der med »Modern Romance« lagde sig op ad forgængere som Joan Micklin Silver, Joan Tewkesbury, Elaine May og såmænd også lidt Woody Allen. Brooks spiller selv rollen som filmklipperen, der aldrig bliver voksen i sit forhold til den pige, han elsker. Hans opførelse er totalt selvcentreret, barnligt insisterende og håbløst macho, og alt undskylder han med, at det er fordi han elsker hende så højt. Den falder hun så for igen og igen og igen. Det er vittigt og rædselsfuldt, og der er ikke antydning af redning at spore. Jeg håber ikke, filmens titel er dækkende for et fænomen i tiden.

Positiv var også Massimo Troisis »Ricomincio da tre« (Begynd på tre), der viser Troisi som et af de mest spændende komiske talenter i europæisk film i dag. Han kommer fra neapolitansk kabaret, teater og TV og debuterer her med en underfundig komedie

om en ung mands »emigration« fra Neapel til Firenze og hans oplevelser med arbejde, kærlighed, religion og venskab. Her udvikles hovedpersonen, der er et langsomt reagerende, men dog åbent og reflekterende menneske, til en modning, der lover godt for fremtiden; sjovt og godt.

Lee Grants »Tell Me a Riddle« med Melvyn Douglas blev lidt af et tilløbsstykke under Cannes-festivalen på grund af Douglas' eminente spil som den gamle mand, der med sin ofte verdensfjerne, sværmeriske hustru tager en sidste rejse fra midt-westen til vestkysten for at besøge børnene, og på grund af Lee Grants følsomme og letløbende instruktion. Jeg tager den med her, fordi den også skal have min stemme.

Det samme skal James B. Browns dejligt varme dokumentarfilm »The Weavers: Wasn't That a Time«, der samler den gamle folkesanger-kvartet til en sidste, pragtfuld koncert i Carnegie Hall i 1980. Filmen er mere et essay om en tid med vågnende erkendelser og politisk forfølgelse end egentlig dokumenterende, og herligt er det. Den må hertil.

Iøvrigt arbejder det britiske filminstitut med planer om et »Museum of the Moving Image«, der skal bygges i umiddelbar tilknytning til The National Film Theatre på South Bank. Projektet bliver helt enestående. Det skal fungere som en permanent og levende udstilling af de levende billeders historie fra de første, primitive forsøg til nutidens video, altsammen fordelt over 20 udstillingsarealer. I tilknytning til udstillingen vil der være et forskningscenter og en såkaldt Telekinema, en workshop-biograf, der skal kunne vise alle former for film og video. Planerne var lagt frem, en model kunne ses under festivalen, og nu mangler man blot pengene. Men også her har Prinsen af Wales stillet sig i spidsen med en opfordring til at yde støtte. Og da Sir Richard Attenborough er blevet den ny formand for British Film Institutes bestyrelse, skulle der være muligheder for at i hvert fald filmbranchen støtter projektet. Spændende så det i hvert fald ud.

Filmrevolution i Island

Ib Monty skriver om et mindre filmmirakel, der har placeret sagaøen som filmnation

I Island taler man nu med berettiget stolthed om den indenlandske filmrevolution. Den brød ud i januar 1980, da der var premiere på »Land og synir« (Land og sønner), der blev lanceret som den første islandske spillefilm i 35 mm. Senere i 1980 var der premiere på endnu to islandske spillefilm, og i 1981 fulgte tydeligere to. Og produktionen fortsætter ildsyneladende. Der er virkelig tale om et mindre filmmirakel, når man betæn-

ker, at der ikke bor mere end 220.000 mennesker i Island, men Island er som bekendt et land, der på mange områder kan udrette det utrolige, og der er nok inspiration at hente for et Danmark, der efterhånden intet synes at kunne udrette.

Islændingene har altid været meget optaget af film, og de går mere i biografen end nogen andre i denne verden. Islændingen går gennemsnitligt 11 gange i biografen om året, og i Reykjavik, der har 88.000 indbyggere, er der 12 biografer. Den første biograf i Island, »Gamla Bio«, indviedes den 2. november 1906, og i november 1981 fejrede man 75-års jubilæet, bl.a. med en serie af film, der var optaget i eller havde tilknytning til Island. Den oprindelige »Gamla Bio« eksisterer ikke mere. Bygningen findes og der er kræfter i gang for at bevare den. I 1927 flyttede »Gamla Bio« til en ny bygning, hvor den har været i gang indtil fornylig. I efteråret 1981 lukkede den imidlertid for at give plads for en nyoprettet islandsk opera. Det mener man nemlig også, at man har brug for og råd til i det lille kulturbevidste land.

Der har naturligvis været optaget film i Island inden 1979, da de tre første af de nye film gik i indspilning. I 1919 indspillede vort eget Nordisk Films Kompagni »Borgslægtens Historie« efter Gunnar Gunnarssons roman fra 1912-14. Instruktør var nordmanden Gunnar Sommerfeldt, men der eksisterer ikke mere kopier af filmen. Bevaret er til gengæld de to næste dansk-islandske coproduktioner, skrevet og instrueret af Gudmundur Kamban, og Nordisk Films Kompagni har kunnet skænke det nystartede islandske filmarkiv kopier af begge filmene. Den første, »Hadda-Padda« fra 1922, der er fotograferet af Johan Ankerstjerne, og som har centrale scener henlagt til den islandske natur, er et kærlighedsmelodrama. Svend Methling svigter sin forlovede, Clara Pontoppidan, til fordel for Alice Frederiksen (O'Fredericks). Det er en film i den tunge, melodramatiske danske stil, og det samme er »Det sovende Hus« fra 1926, der havde bl.a. nordmanden Gunnar Tolnæs og Mathilde Nielsen i hovedrollerne. Med disse tre film er den islandske stumfilms historie skrevet, og tonefilmen er ikke et meget større kapitel i filmhistorien. Den første islandske tonefilm, der blev optaget i 16 mm, produceredes først i 1949. Den hed »Milli fjalls og fjöru«, og var instrueret af Loftur Gudmundsson. To år efter lavede Gudmundsson, ligeledes i 16 mm, »Nidursetningurinn«. Men den, der først og fremmest betragtes som den islandske films pioner, er den nu 80-årige Oskar Gislason. Han blev uddannet som fotograf, og har bl.a. stået i lære i København hos Elfelt. Han lavede sin første film, der ligesom alle hans andre blev optaget i 16 mm, i 1950. Den hed »Sidasti bærinn i dalnum«, året efter fulgte »Reykjavíkurrævintýri Bakkabrædra« og en kortfilm, og i 1952 lavede Gislason foruden en kortfilm den lange film »Agirnd«. I 1954 lavede Gislason sin sidste spillefilm »Nytt hlutverk«.

Derefter skulle der gå tre år før en ny islandsk film så dagens lys. Det var Asgeir Longs børnefilm »Gilitrutt«. Long lavede senere kun en kortfilm (i 1959) og begge filme-

ne var optaget i 16 mm. Og derefter skulle der gå 20 år, inden der kom en ren islandsk spillefilm, nemlig Reynir Oddssons »Mord-saga« (1977), der var optaget i 16 mm, men båret op til 35 mm.

For at gøre dette resume af filmproduktionen i Island indtil 1979 komplet bør det dog også anføres, at der i 50'erne og 60'erne blev produceret nogle film i co-produktion med andre lande. I 1954 indspillede Arne Mattsson således sin Haldor Laxness-filmatisering »Salka Valka« i Island, og i 1962 gæstespillede Erik Balling som instruktør af »79 af stöðinni« (»Pigen Gogo«). Man betegnede den dengang (i hvert fald i Danmark) som den første islandske spillefilm, hvilket dog ikke var ganske korrekt. Ganske vist var det den første spillefilm i 35 mm, men nogen ren islandsk film var det ikke. Den havde islandske skuespillere, men foruden Balling og fotografen Jørgen Skov var der flere danske teknikere involveret i produktionen. Filmen var et tungt kærlighedsmelodrama, holdt inden for en jævn, men troværdig grå realisme, om en lidenskabelig og ensom kvindes forhold til en taxachauffør. I 1967 optog Gabriel Axel »Den røde kappe« i Island, men selvom filmen formelt var en islandsk-dansk-svensk co-produktion var Islands bidrag til filmen først og fremmest at levere lokaliteterne.

Man kan derfor med stor ret hævde, at en egentlig islandsk produktion af spillefilm i 35 mm først kom i gang i 1979, og de tre film, der indspillede dette år, havde først premiere i 1980.

Forudsætninger for filmrevolutionen

Hvad var nu grundene til, at der pludselig opstod en sådan aktivitet? At man ville lave sine egne spillefilm i Island er ikke underligt. Kunst og kultur spiller en stor rolle i det lille land, der har et naturligt behov for at manifestere sig kunstnerisk og opretholde en kulturel identitet. Behovet for også at lave film har der derfor sikkert været længe, men først i 70'erne fremstod de folk, uden hvilke film ikke kan skabes. Det spillede naturligvis en rolle, at der i 1979 blev stiftet en islandsk filmfond, Kvikmyndasjóður Islands, inspireret af filmordningerne i de andre nordiske lande. Men foreløbig er midlerne i denne filmfond så beskedne, at oprettelsen først og fremmest har haft moralsk betydning. Filmfonden har hidtil kun kunnet støtte de nye spillefilm med ca. 10% af produktionsomkostningerne. Resten af pengene skal skaffes ad privat vej. Og der skal derfor ikke så lidt vovemed til at gå i gang med en film, som skal ses indtil flere gange af den samlede islandske befolkning for at kunne give overskud. Men dristigheden er hidtil blevet belønnet. Ingen af de fire første spillefilm har haft under 70.000 indenlandske tilskuere, og da der betales dobbelt billetpris (ca. 60 danske kr.) for en islandsk film, har man hidtil kunnet få det til at løbe rundt. I en danskers øren lyder det naturligvis som den rene utopi.

En forudsætning for filmrevolutionen i Island har også parakdoksalt nok været det islandske TV, der blev oprettet i 1966; og som

har været med til at uddanne de instruktører, der nu har debuteret med spillefilm. Inden spillefilmene har de haft lejlighed til at lave TV, foruden at de har uddannet sig på filmskoler i Stockholm og London. En hjælp for den nye biograffilm er det naturligvis også, at det islandske TV har det fortræffelige princip, at der er en TV-fri dag om ugen (torsdag) og at der ikke sendes TV i hele juli måned.

Den første af de nye film, der havde premiere, var som sagt »Land og sønner«, som Dan Nissen omtalte udførligt i »Kosmorama 152« (April 1981). Mens »Land og sønner« tog fat på et nationalt tema, der havde universel interesse, flugten fra land til by, fulgte den næste, »Veidiferdin« (Fisketuren), en international gennemprøvet formel for børne- og familiefilm. Den handler om en udflugt, som en familie fra Reykjavik med to børn foretager en sommersøndag ud til Thingvellir-søen. Mens moderen fumler med liggestolene og faderen prøver på at fange noget i søen, går børnene på eventyr og er med til at afsløre to tyvekægte, der er kommet for at hente deres nedgravede tyvekoster. Det er en uprætentiøs og ganske net lille børnefilm, der dog ikke adskiller sig fra gennemsnittet i genre på grund af andet end de nye lokaliteter. Filmen er skrevet, instrueret og klippet af Andrés Indridason.

Den tredje film, der havde premiere i 1980, var et mere ambitiøst og seriøst værk. »Odal fedranna« (Den fædrene arv) er skrevet og instrueret af Hrafn Gunnlaugsson, der er født i 1948 og uddannet på Dramatiska Institutet i Stockholm, og som i 1978 lavede kortfilmen »Lilja« over en novelle af Haldor Laxness. »Odal fedranna« har tematiske ligheder med »Land og sønner«. Også den handler om flugten fra land til by, men den foregår i vore dage. Filmen begynder på en gård med en begravelse. Manden på gården er død, og enken håber at kunne blive på gården og sætter sin lid til sine to unge sønner. Men den ene kommer ud for en ulykke, der lammer ham, og den anden vil gerne have en uddannelse i byen. Til sidst må han dog indse, at han må vende tilbage til landet. Historien er ikke uden en del melodramatiske momenter. Der er en formelig opbobling af ulykker i filmen, men den giver en ganske nuanceret skildring af kontrasterne mellem livet på landet og livet i byen. Den er heller ikke uden en vis drøj humor, og spillet, der udføres af både professionelle og amatører er meget overbevisende. Filmen kan absolut betegnes som en lovende debut.

Det samme kan siges om Thorsteinn Jónssons »Punktur, punktur, komma, strik«, der havde premiere i marts 1981. Jónsson er født i 1946 og uddannet på filmskolen i Prag (FAMU), hvorfra han fik afgang i 1971. Derefter deltog han i filmkurser ved Nippon University i Tokyo, og inden han spillefilmdebuterede havde han lavet flere dokumentarfilm, de fleste for TV. »Punktur, punktur, komma, strik« bygger på en roman af Pétur Gunnarsson. Den foregår i begyndelsen af 60'erne i Reykjavik og hovedpersonen er en dreng, der følges fra barndommen og ind i puberteten. Filmen er en bittersød hverdagskomedie med et tragisk indslag mod

slutningen, og den har i sin følsomme og let humoristiske beskrivelse af drengen, der opdager livet, mindelser om Truffaut og vor egen Nils Malmros. Meget fint og diskret giver Jónsson også indblik i forældrenes verden. Faderen, der begynder med at arbejde for den amerikanske base i Keflavik, følger velfærdsudviklingen i samfundet i 60'erne, anskaffer sig elskerinde og drengen må opleve, hvorledes forældrenes ægteskab går i stykker. Formelt forekommer filmen meget sikker. Fotograf er den fremragende Sigurdur Sverrir Pálsson, der også har fotograferet Agust Gudmundssons to film, »Land og sønner« og »Utlagin«.

Gudmundsson er den første af de nye instruktører, der har lavet den svære film nr. 2. Gudmundsson, der er født i 1947, er uddannet på The National Film School i London, og før »Land og sønner« lavede han kortfilm. Med »Utlagin« (Fredløs) har han kastet sig ud i det hidtil mest ambitiøse islandske projekt. Filmen, der havde premiere i Reykjavik den 31. oktober 1981, og som jeg så 14 dage senere i en utekstet kopi, er et forsøg på at omplante Gisle saga til film. Med det forbehold, det er ikke at kunne forstå andet end brudstykker af dialogen, må jeg sige, at forsøget kun delvist er lykkedes. Det flotteste er naturligvis indramningen af historien, som Pálsson har indfanget i rækker af åndeløst smukke billeder, fulde af vejr, skiftende lys og malerisk prægnante kompositioner. Derimod har det været sværere for Gudmundsson at få den knappe og heroiske sagastil i beretningen kombineret med en psykologisk realisme. Det er næppe alene Gudmundssons problem, men et problem, som formentlig vil præsentere sig for enhver, der prøver på at overflytte en saga til filmens fotografiske realisme. Gang på gang kniber det med at gøre hændelserne troværdige, og selve hovedpersonen, Gisli Súrsson, der ses som en individualist, som sætter sig op mod sit samfunds regler og fordomme, bliver aldrig nogen rigtig vedkommende rebel. Det er forstæeligt, at islændingene vil vise verden deres sagaers verden på film, men det er et spørgsmål, om de ikke hellere burde vise os Island af i dag. Det er naturligvis efter fire film endnu vanskeligt at skimte konturerne af, hvad der måtte blive den islandske films særkende, men det er beundringsværdigt, at den lille nation nu begynder at optræde på verdens filmscene, og man vil have megen sympati for deres bestræbelser på at manifestere sig. For de bedste af de nye film gælder det i hvert fald, at der ikke er tale om imitationer af den internationale film.

For et filmmuseums menneske er det naturligvis også glædeligt at kunne konstatere, at også Island nu, som det sidste af de nordiske lande, har fået sit eget filmmuseum. I maj 1978 vedtoges loven om Kvikmyndasafn Islands, det islandske filmarkiv, og det er nu etableret i 2 lokaler i Reykjavik. Foreløbig råder det kun over en 1/2 dags ansat, men Erlendur Sveinsson er en energisk og entusiastisk arkivist, der foreløbig har fået samlet 210 kopier sammen, og som i 1982 vil have et tilskud på 500.000 danske kr. at arbejde for. Islandsk film er således ved både at få en fortid og fremtid.

Musik

Nicolas Barbano

Richard Wagner & Carl Orff: Excalibur (ILPS 9682)

»Music from the film Excalibur and other selections« står der uden på pladen, og det kan undre en del, at man har medtaget »Valkyrieridtet«, indledningen til tredje akt af Wagner's »Valkyrien«, og indledningen til tredje akt af sammes »Lohengrin«, der ikke benyttes i filmen, når intet af Trevor Jones' smukke original-musik er medtaget. OK, »Lohengrin« har som de fleste af Wagner's værker paralleller til Arthur-legenden, Lohengrin er jo gralsridder og søn af Parsifal, men »Valkyrieridtet« virker malplaceret – selvom det naturligvis stadigvæk er et storslået stykke musik!

Af »rigtig« Excalibur-musik får vi først »Siegfred's Begravelses March« fra »Ragnarok« (der som »Valkyrien« indgår i Wagner's store fire-dels drama »Nibelungens Ring«), et stykke musik, der benyttes flittigt i filmen igennem, og som med sine dystre, tungt modløse toner passer fint til Boorman's irske landskaber.

Som ledsagemusik til scenen, hvor Perceval finder den Hellige Gral, har Boorman, ikke forbavsende, valgt præludiet til 1. akt af Wagner's »Parsifal«, og selvom det ikke siger mig ret meget alene, virkede det fint, om ikke overvældende imponerende, i filmen.

Den tredje benyttede Wagner-ting er præludiet fra »Tristan og Isolde«, et skønt stykke musik, hvor varme og blide følelser flyder som honning fra højtalerne. Musikken benyttes til at illustrere Guenevere's forhold til Lancelot, et forhold, der svarer til forholdet mellem Tristan og Isolde, og forresten også til det forhold, Wagner i 1857, da han skrev operaen, stod i til naboens kone, Mathilde Wesendonck – egentlig underligt, at man ikke fornemmer det mindste ekko af dårlig samvittighed i musikken!

Det eneste nummer på pladen, der ikke er skrevet af Wagner, er »O Fortuna« fra Carl Orff's »Carmina Burana«, hvor det benyttes i to versioner, hvoraf den ene er første halvdel af den anden. Helt i orden både i »Carmina Burana« og i »Excalibur«, men her på pladen er det unødigt fyldt at bruge begge versioner. »O Fortuna« er en sang om den grusomme, uforudsigelige skæbne, der »knuser de tapre«, og kender man teksten, der før det hidsige crescendo synges i et uhyggeligt staccato-tempo af et næsten hvi-

skende kor, er dét naturligvis et plus, der får musikken til at virke ekstra effektivt i de to kamp-scener, hvor den benyttes. »O Fortuna« dirigeres af Rafael Fruhbeck De Burgos, mens Sir Adrian Boult har dirigeret alle andre numre.

Ingen af indspilningerne er foretaget med filmen for øje, og det kan mærkes, når man ser den. Man savner opbygning til og i musikken, den kommer og går ofte lidt for pludseligt, og det generer, uanset hvor velvalgt den er. Er det en eller anden frygt for at genere et helligt Wagner-publikum, som ikke tåler at høre en enkelt node flyttet i partituret, eller bare en begrænsning i budgettet, der har forhindret en original-indspilning? Zubin Mehta viste i »Manhattan« hvor få ændringer, der skal til, for at få klassisk musik til at virke som skræddersyet til en film.

John Williams: Raiders of the Lost Ark (CBS 70205)

Dette, John Williams nyeste score, er som sædvanligt med denne's værker FILMmusik med stort F, I, L og M. Jeg har set filmen tre gange, men har ikke været i stand til at pege bare et sted ud, hvor det ikke fungerer. Alligevel er musikken til »Raiders of the Lost Ark« en skuffelse, og det bedste eksempel hidtil på de fejl, der bl.a. kendetegner John Williams. For det første er det som om, han siden han begyndte at benytte sig af London Symphony Orchestra er holdt om med på nogen som helst måde at eksperimentere med sin instrumentation. Der var engang, hvor han, som f.eks. i »The Missouri Breaks«, lavede ganske spændende og særprægede instrumentsammensætninger, men efterhånden er det hele den samme kulør (for nu ikke at være uretfærdig: De samme kulører), og temaerne har også en tendens til at blive mere og mere simple og primitive, som om Williams stoler lidt for meget på sine unægteligt imponerende gode evner som arrangør. I denne omgang er det specielt gået ud over Harrison Ford's tema, en helt modig march, som man kan blive ret træt af efter at have hørt det samme vers 10 gange i træk.

»The Basket Game« er et lille lystigt, letløbende tema, der pizzicatoer sig af sted, for med mellemrum at afbrydes af arabisk rabalder, når diverse turbanklædte knivstikere enter arenaen. Det passer perfekt i filmen; en smule tamt på pladen. »Marion's Theme«, der viser sig en enkelt gang for sig selv, påsat et par egyptiske toner, er kønt, men minder lidt rigeligt om Yoda's tema i »The Empire Strikes back«. »Desert Chase« er et langt nummer skrevet for voldsomme blæsere og slagværk, der veksler mellem Harrison Ford's og nazisternes temaer ligger ud efter hinanden som knytæveslag. Det formår kun i enkelte udbrud at fungere selvstændigt, hvilket også er tilfældet med de kriblende & krablende pizzicato-effekter i »The Well of the Souls«.

Et enkelt tema formår at stå helt alene: Arkens tema, der med et lokkende og lidt mystisk pigekor ligesom ligger lurende i et hjørne og nynner sin sang, der både er en advarsel og en vejviser. Tilsidst, i »The mi-

racle of the Ark«, stiger temaet i styrke for at tynde ud i en ynkelig piben, da nazisterne åbner låget og finder en håndfuld støv. Kapitän Dietrich ler en lidt nervøs latter, læderstøvler skraber uroligt mod sandet, man fornemmer en uro midt i tavsheden. Så åbner himmelen sig, arkens tema vender tilbage, lokkende, truende, lokkende, truende; hviskende »Pas på, lille mand: I AM THAT I AM« for så, med ét, at forvandle sig til en sindssyg række af hidsige slag og smæld, mens Spielberg slipper en hær af engle og succubier løs i hovedet på publikum. »Bank på, så skal der lukkes op for jer.« Nazisterne er her de uforsigtige sømænd, der lokket af sireneres sang har sat foden på øen hvor de først for sent får øje på dens rædsler – Odysseus (kaldet Indiana Jones) er så heldig at være bundet til en mast i baggrunden!

Jeg må dog indrømme at selv denne ellers imponerende finale heller ikke fungerer selvstændigt på pladen (der forresten har et meget flot innercover, med hele 70 farvebilleder fra filmen). Men så kan man jo tage ind og se filmen en gang til. Den fungerer!

Laurence Rosenthal: Clash of the Titans (CBS 70206)

Harryhausen, der selv er en stor filmmusikfan, har ry for at bruge god musik i sine film, ikke mindst på grund af hans brug af Bernard Herrmann til flere film, men også fordi han fik Miklos Rozsa tilbage på filmmusikscenen i 1973 med »The Golden Voyage of Sinbad« efter fem års fravær. Roy Budd's musik til Harryhausen's sidste film, »Sinbad and the Eye of the Tiger«, var imidlertid en skuffelse, og jeg havde ærligt talt frygtet det samme med musikken til »Clash of the Titans«; Rosenthal's hidtidige musik til film som »The Car« og »Meteor« har været effektiv under filmene, men heller ikke mere. Efter at have set »Clash of the Titans« er jeg dog ikke i tvivl om, at Rosenthal snart vil blive et af de helt store navne indenfor filmmusikken!

CBS' soundtrack-album åbner med en march, der afspejler de græske guders storhedstid, dengang da menneskene var som skakbrikker i et spil styret af Zeus og hans evindelige ægteskabsproblemer. Dernæst får vi et smukt kærlighedstema, »The Lovers«, med harpe og strygere, og igen fornemmes, at hvad vi oplever styres af højere kræfter. Det er i det hele taget musikens gennemgående styrke, at man hele tiden følger en reference til guderne på Olympen, hvilket jo også er helt i overensstemmelse med Desmond Davis' instruktion. Specielt Pegasus' tema er en proklamation om så ædel og ophøjet et væsen, at det kun kan være undsluppet fra Zeus' luftbårne stalde. Derimod er musikken til den af Athene forkastede og forbandede Medusa bygget op af piskesmæld og snerrende violiner, og den ligeledes forstødt og straffede Calibos' musik, på pladen kaldet »The Lord of the Marsh«, udtrykker en forstædig livstræthed og et generelt had til verden, men i glimt skinner fortrængte følelser igennem og minder os om, at Calibos engang var et menneske (i filmen blev Calibos spillet af Neil

McCarthy, der formåede at få en masse sådanne »glimt« igennem figurens monstermake up; en evne kun de færreste og dygtigste skuespillere har; Karloff i »Frankenstein«, John Hurt i »The Elephant Man«. Og så er der den mekaniske ugle Bubo's tema: En lille lystig scherzo med fløjter og klokkespil. Lidt orientalsk dansemusik understreger markedsstemningen i Joppa.

På pladens sidste nummer, »The Constellations«, opsummerer Laurence Olivier musikens ideer og stemninger med en smuk monolog, hvor han lader stjernerne forme et mindesmærke over historien om Perseus og Andromeda, for at menneskene, om end gudinder skulle blive svigtet eller glemt, altid vil kunne se op på nattehimmelen og mindes den tid, da menneskene var – og vidste de var – gudernes afkom.

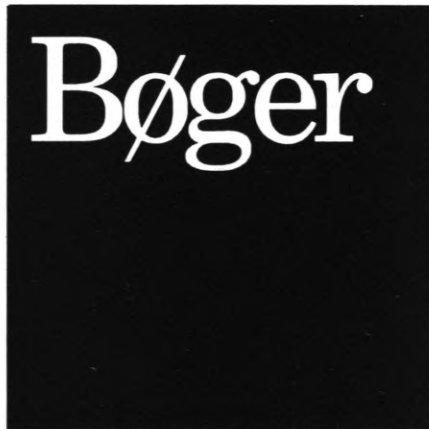
Og netop den erindring er, hvad Laurence Rosenthal formår at udtrykke i sin musik, der ikke underligt mange steder bliver direkte drømmende: At de græske helte og guder allerede er et minde, om en fjern fortid eller en sød drøm, og at »Clash of the Titans« såvel som Zeus' stjernebilleder trods alt kun er et mindesmærke, der kan formå at rive os ud af vores smålige travlhed, og for en time eller halvanden og – på en mark om natten eller i en halvfylt biograf – minde os om de forfædre og allierede, vi forlængst har lagt bag os.

Bill Conti: For Your Eyes Only (Liberty LOO-1109)

Den unge, italienske komponist Bill Conti, der kom til Hollywood for et par år siden og lavede »Rocky«, et soundtrack, der med ét satte skub i hans karriere, har et talent for at skrive fanfærer og swing-musik, men tilsyneladende ikke ret meget andet. Fejltagelser som »Paradise Alley« og »Uncle Joe Shannon« er stadigvæk ting, man mindes med ubehag.

Da Albert Broccoli havde lavet »For Your Eyes Only« henvendte han sig til Conti for at få et moderne, kommercielt score, og Conti var ikke sen til at acceptere opgaven. Musikken, der kom ud af det, er da også meget moderne, der er både trommer, elguitarer, trommer, synthesizere, trommer og en trompet, og pladen sælger udmærket i forretningerne, men musikken har ikke ret meget at gøre med den dygtige, debuterende John Glenn's »ur-Bond'ske« opsætning, der jo er meget low-key og stilfuld, undtagen i selve action-sekvenserne, der dog også er ret begrænsede hvad armsving angår, og nøjes med at imponere med en række af små perler af præstationer, fremfor det vante opbud af eksplosioner og »her kommer Flåden!« Dette er åbenbart ikke gået op for Conti, der bare lader disco-maskinen rulle derudad – typisk for musikken er det, at man uden plade-coveret til hjælp næppe ville kunne regne ud, hvor i filmen de forskellige numre, på nær Main & End Title, hører hjemme. Udover titelmelodien (som det er muligt at vænne sig til), sunget af Sheena Easton (der absolut skulle vise sit oversminkede punkhoved konstant under forteksterne), og diverse vilde pop-numre, er der også en disco-

sang, med et kor der synger: »Tryin' to keep it up, and ease it in, to get that good vibration!« og andre dybsindigheder. Man kan sige til Conti's forsvar, at han bruger et par kastagnetter, når vi ser den spanske pilot og lejemorder Gonzales, og en græsk zithar, når vi ser den kvindelige hovedperson Melina, der jo er datter af en engelsk marine-officer og hans græske kone. Under scenen med papegøjen og Premier-ministerens kone har Conti fået lejlighed til at lave lidt fanfare-stemning, og bruge et par toner fra Edward Elgar's Pomp and Circumstance March Nr. 1. Men disse små detaljer, der godtnok lugter af filmmusik, er i mine øjne ikke helt undskyldning nok!



Pionerværk om TV

»TV i 70'erne« er det første forsøg herhjemme på i opslagsværkets form at fastholde de flimrende indtryk, som mediet efterlader. I hele sin opbygning er værket en »companion piece« til Claus Hesselbergs »Film i 70'erne«, som Michael Blædel anmeldte i Kosmorama 155-156, men hvor filmregistreringen takket være Bjørn Rasmussens kraftpræstation med »Filmens Hvem-Hvad-Hvor« var lagt i faste rammer, er de to bind om danske TV-udsendelser i halvfjerdsnerne mere af en pionerindsats.

I forordet gøres der da også opmærksom på vanskelighederne. »Der er simpelthen ikke tradition for overhovedet at gemme oplysninger vedrørende TV. Danmarks Radios egne arkiver indeholder ikke meget andet af relevans end det, der er gengivet i aviserne i de daglige programoversigter« kan man læse. Så meget mere beundringsværdigt er det derfor, at værket har fået så mange informationer med, som det vitterlig er tilfældet. Stikprøver – og meget andet kan det ikke blive til før længere tids brug af værket giver fastere grund under fødderne – antyder en solid grad af pålidelighed i det faktiske. Men giver måske også anledning til en vis angst for karakteren af de kommentarer, som hvert opslag har fået med på vejen. Nogle gange er kommentarerne neutralt karakteriserende, andre gange luftes skråsikre vurderinger som f.eks. i omtalen af Monte

Hellmans »Opgøret«, der kaldes for en »Hovedløs, intellektuel western«. Hovedløs var filmen i hvert fald ikke.

I det hele taget er kommentarerne ofte værkets svage punkt. Nogle gange, fordi kommentatoren, som den oven for citerede, af og til kan virke – hovedløs. Andre gange fordi der er så mange tilfælde af sproglig sjusk. Blandt de ufrivilligt morsomme, som sjuskeriet fører med sig, er oplysningen om, at Josef og hans brødre stod bag musicalen »Jesus Christ Superstar«.

I nogle tilfælde er der medtaget krydshenvisninger uden at dette dog er konsekvent gennemført – og uden at det er indlysende, hvorfor der henvises fra en titel til en anden titel og videre til en tredje. Det er udmærket med en henvisning fra »Ballets dronning« til den tematisk beslægtede »Roseland«, men hvorfor vise videre fra »Roseland« til »Til minde om fyrsten«. De to film har ganske vist det til fælles, at James Ivory har instrueret, men forbindelsen til »Ballets dronning« er tabt. Nogen indlysende sammenhæng mellem TV-serierne »Højt spil« og »Magt og afmagt« kan jeg heller ikke finde, hverken i tema eller personer. Måske eksisterer sammenhængen for dem, der har set begge serier.

Men det er selvfølgelig bagateller i forhold til den kendsgerning at værket overhovedet eksisterer og rummer en mængde oplysninger for den velvilligt nysgerrige, der kan lide at blade i leksikalske værker.

For den mindre velvilligt indstillede, der gerne vil have information om en given udsendelse, rummer værket nok en oplagt irritationskilde ved kun at eje et register over originaltitler. Netop fordi mange mennesker ser TV på en ofte tilfældig måde – altså åbner for kassen uden at vide, hvad der egentlig sendes, og så fanges ind af et program – vil det med garanti for mange være svært at pejle sig ind på, hvad man skal slå op under. Jeg savner stærkt et tematisk register. Fra forlagets side er der tale om et helt urimeligt fedteri, når man ikke har villet ofre disse sidste penge. En begrænsning i opslagsværkets værdi er det nok også, at man ikke har medtaget opera og ballet (men dog har kunnet finde plads til f.eks. Bergmans »Trylleflojten«). Eller at man ikke kan slå op på f.eks. Bob Fosses fremragende »Liza With a Z«, hvorimod inferiøre musikprogrammer med Dean Martin er medtaget blot fordi de udgør en serie. En højere grad af fleksibilitet ville have klædt de to bind. Eller er der blot tale om en forglemmelse?

Men indvendinger som disse kan selvfølgelig ikke skjule, at værket er imponerende i sin ophobning af glemte og skjulte fakta. Det bør nok også noteres (ikke mindst på baggrund af den urimelige mængde korrekturføj, som prægede »Film i 70'erne«), at »TV i 70'erne« holder mindst en rimelig standard med hensyn til korrekt stavede navne. Som det selvfølgelig også bør være i et værk af leksikalsk karakter. Jeg glæder mig til »TV i 60'erne« – hvis det ellers bliver muligt at udsende det.

Per Calum

»TV i 70'erne« 1-2. 448 sider. Udarbejdet af Kaare Schmidt, Lennard Højbjerg og Lars Ølgaard. Politikens forlag 1981.

Syndens huler



Med udgangspunkt i
»Kundskabens træ« skriver Søren Birkvad om de
små sårbare sjæle i Nils
Malmros' filmunivers.

Det turde være almindeligt kendt, at voksne folk sjusker med deres barndoms minder. Det tidligere liv ligger hen som et depot af oplevelser, der kun lejlighedsvis hales frem som sentimentale pudsigheder eller som en ny bekræftelse på voksenlivets misérer. Når alle og enhver derfor må falde Nils Malmros' film om halsen, skyldes det utvivlsomt hans evne til at huske og rekonstruere med en egen øm saglighed.

Malmros' trilogi om opvækstårene i halvtredsernes og tressernes Århus, »Lars Ole 5.C.«, »Drengene« og den nye »Kundskabens træ« er ikke lyrisk smægtende eller psykoanalytisk bagklog som så mange andre børnefilm for voksne, men stoflig og præcis. Som tilskuer fornemmer man og suger til sig. Genoplever øjeblikke som på snor: det nervøst lattervækkende ved at tale om prutter i femårsalderen, den fjortenåriges høflige skam ved at få afslag på dansegulvet, det søde gys ved at pine livet af den kønne og sårbare i III. mellem. Billeder og lyde gengives med en selvbiografisk pertentlighed og loyalitet, så publikum fanger instruktørens mange fine signaler uden at blive skubbet ud af personernes egen synskreds.

Det er en form, der gemmer på det store og fatale under sin blufærdigt-humoristiske overflade: en alvorlig og kompleks barneverden, der inficeret af de voksnes (seksual) hæmninger udvikler sin egen barnligt hæmningsløse tugt og selvtægt.

En trilogi

I »Drengene« fra 1977 findes der en central scene, hvor den femårige hovedperson Ole og hans lidt ældre, »uartige« kammerat Kresten i ly af mørket smugkigger på nogle nøgne hospitalspatienter, der får lysbehandling. Det lille optrins komponenter afspejles tematisk og formelt i skøjtebanescenen i »Kundskabens træ«, hvor den trettenårige Niels Ole og vennen Gert overværer de større drenge trække trusserne af »Frække-Git-te«. Mens personerne i øvrigt henligger i aftenmørke, ses de større drenge rette en dynamolygte mod pigens skød, hvorved det og Niels Ole og Gerts forpint fascinerede ansigter oplyses i glimt.

De to episoder markerer afstanden fra den femåriges anelsesfulde gys til den trettenåriges chok på tærskelen til det, der andetsteds i »Kundskabens træ« hedder »Syndens Hule«. I begge scener klippes der mellem drengenes *point of view* - de nøgne legemsdele, skarpt og uvirkeligt belyst i mørket - og deres egne stirrende ansigter i stærkt, frøperspektivisk lysskær. Og i begge tilfælde får man denne hulefornemmelse, der karakteriserer atmosfæren i hele Nils Malmros' filmtrilogi. Seksualiteten som det forbudte land. Noget på en gang intuitivt dragende og farligt, som man frimurerisk må omgås i mørke, putte sig med under dyner eller gemme bort i skumle danse- og kysserum.

Allerede med »Lars Ole 5.C.« fra 1971 (der efterfulgte amatørfluppet »En mærkelig kærlighed« fra debutåret 1968) demonstrede Malmros sin sans for børns subkultur. For filmens 11-12årige, som for de jævnaldrende hovedpersoner i TV-spillet »Kammesjukul« fra 1978, er forældre og lærere

kun fjerne autoriteter, der i større eller mindre grad kan stille sig i vejen for børnenes eget selvkredsende huleliv. Nok sætter voksenkulturen sig igennem skolegårdens hækkeorden og intrigante købslåning om venskaber og kæresteforhold, men først med puberteten, hvor voksenbevidstheden dannes, træder de tabuiserede voksenområder for alvor ind i børnenes liv og bereder deres syndefald.

»Kundskabens træ« handler om denne afgørende periode (13-15 år), mens »Drengene« med sine klart markerede tidsspring (5 år - 17 år - ca. 25 år) angiver de tidligste forudsætninger for og de langtrækkende konsekvenser af den. Hvad der i den anekdotiske »Lars Ole 5.C.« forbliver på niveau med personernes rastløse, intuitive »uskyld« bliver til (omend nok så diskret) pointering og struktur i de to efterfølgende film.

»Drengene«

De mange pinagtigt flove situationer i »Drengene« skyldes de unges frygt for at blive overrumplet i noget »sjofelt«. Eller noget som vist nok er sjofelt. For Malmros' personer lever i dannede borgerhjem, hvor man ikke giver sig af med moralprædikener, men stort set sætter sin lid til de unges egen fingerspitzgefühl.

Som femårig har Ole da også fået så meget fornemmelse for de usynlige grænser, at det at lege »bar« udløser pinlig spænding og kræver aflåst dør. Han og den numsefikserede Kresten lever deres eget underjordiske, latente seksualliv, der med sine forbudte lege og farlige snak aldrig rigtig slipper sit tag i Ole. Når han tyve år senere sniger sig rundt på et kvindekollegium med en villig beboer, er der gået rutine i den forbudte sport. Sårbarheden og blufærdigheden, der opstod af barneårenes vege, seksuelle skyldfølelse, og som siden skabte så mange patetiske misforståelser i gymnasieårenes kærlighedsforhold, er her pansret inde bag de blaserede manerer og ironiske forsvarsmekanismer.

Den voksne Ole formår ikke at realisere den mystiske kraft, der som barn drev ham udenfor havens afukke og ned til branddammens frie og farlige natur. Han må - for at citere filmens og barndomsafsnittets slutscene - nøjes med at sjoske rundt om sig selv i kælderrummets grumsede vandpyt.

Malmros' nænsomme og vidunderligt erindrings skarpe udviklingshistorie viser, hvordan man bliver voksen ved at gro indad. Klaus Rifbjerg har i en præcis, iøvrigt rosende anmeldelse (1) påvist, hvordan hovedpersonens forstilling til en vis grad er filmens egen. I lutter frygt for at overstyre vægter instruktøren sig ved at udforske det latente drama og det Rifbjerg kalder »den altædende og altomfattende sensualisme«, som Ole drømmer om.

Uden at fornægte sin fundamentale, kunstneriske blufærdighed har Malmros da også efter eget udsagn taget ved lære i den dramatisk mere eksplicitte »Kundskabens træ«. Temaet er det samme, men accenten er forskubbet med pubertetsskildringen. Hvor det erotiske pres - forældrenes normative eller kammeraternes »forførende« - og den

deraf afledte skyldfølelse i »Drengene« resulterede i kejtet afmagt, udløser den anderledes forvrængede og magtpotente kræfter i »Kundskabens træ«. Her sopper man ikke rundt om sig selv, men tramper på hinanden.

»Kundskabens træ«: en fortolkning

Malmros' historie om den lille snes klassekammerater og deres oprykning fra II. til III. mellem foregår omkring den fine Århus Katedralskole i perioden 1958-60. Det er som bekendt filmens *gimmick*, at også selve indspilningen har fundet sted over to år, hvorved tilskueren kan følge de 13-15årige skuespilleres egen fysiske udvikling, mens årtider veksler med handlingsgangens skole- og fritidsaktivitet: eksamen, skovtur i det grønne, lejrskole, jule- og skolefester. Navnlige fester (hvor børnene benytter lejligheden til at røre ved hinanden!) De mange fest- og dansescener aftegner sørgmuntret filmens alders- og skæbnemønster. Der er et syndefald til forskel mellem den tvungne voksenform og barnlige kådhed i indledningsafsnittets danskskoletime og de unges udsidte og tragisk fatale opgør ved det afsluttende skolebal.

Malmros lægger lystigt ud. Han præsenterer miljø, gruppe og centralfigurer med en kaskade af lette, publikumsappellerende gavtyvesituationer, der angiver uroen og hækkeordenen, mens den endnu er barnligt dimensional. Den kønne Elin er tidligt udviklet, lidt koket og meget eftertragtet. Mona, der kommer fra et socialt mere travelt miljø end de andre, er bare »Klister«...

I filmens andet hovedafsnit nærmer Elin sig som den første Kundskabens træ, da hun til skolens julefest af den lidt ældre Carsten lader sig trække ind i 3.G.ernes mørkelagte danselokale »Syndens Hule«. Elins jævnaldrende, der efterlades udenfor, er betagede og provokerede. Veninden Anne-Mette omgiver hende med stor, misundelig opmærksomhed og stiller sig lidt mopset an, da Elin senere til et såkaldt ungdomsgilde fører an ved klassens første barnligt overgivne »mørkedans«. Klassens *leading lady* er med sin mors ord »om sig«. Hendes dristighed overstiger hendes barnlige fornemmelse for, hvad der er »rigtigt« og »forkert«, og derfor overrumpler hun af forældrenes hysteriske bekymring, da de opdager den sølvdollar, som Carsten har foræret hende ved sin og forældrenes bortrejse til U.S.A.

Uskylden begynder at krakelere i denne del af filmen, men først i den korte midterseksvens oplever vi det afgørende vendepunkt. Her er seksualiteten ikke blot begyndt at mase sig på, men bliver i al sin illegalitet til noget mystisk selvberørende, hvor ord som »spredte ben« i en piges mund i den paradisiske skovturscene - udløser sød afmagtsfølelse hos drengene.

For katedralskolebørnene, hvis overklassebaggrund fylder minimalt i Malmros' landskab, er der ingen sociale hjemmeproblemer, der kan aflede deres opmærksomhed fra hinanden. Således virker de borgerlige seksualtabuer lige så æggende på de unges erotiske klikeliv, som de virker ruinerende for den enkeltes indre sikkerhed.

I det Malmros'ske provinsunivers indtræder Syndefaldet i Århus' Botaniske Have, da Helge, der har manøvreret sig ind i et kæresteforhold til Elin, omgiver pigen med kokette graviditetstrusler og demonstrativt leger med et kondom (et hårdt prøvet motiv!). Her bryder Elins latente skyldfølelse ud i væmmelse. På sit modenhedsstrin formår hun ikke længere at overskride svælget mellem hjemmets kyske lov og orden og den »frækhed«, hun selv har været med til at kalde frem. Da Helge senere hjemme hos Elin trækker hende ind i den skumle garage, afviser hun hans frieri med en heftighed, der afslører hendes hudløse og frygtsomme lillepigevæsen, og dermed baner vejen for Helges kommende hævn tog.

Mens den forsmåede intrigerer, oplever vi i det fjerde, mesterlige hovedafsnit, hvordan små, diskrete forskydninger i samværet udstøder Elin af kammeraternes kreds, mens Mona, den hidtidige synde buk, lige så gradvist hentes ind fra kulden.

Det spores allerede i Elins »tilfældige« frasortering, da der skal dannes arbejdsgrupper til den forestående lejrskole, men især ved venindernes »træthed« i tonefaldet, da de til skolens asfaltbal forgæves opfordrer hende til at lægge for med kinnedansen. Elins mutte vægring ved at danse med Jørgen, der har »væddet om hende« med Helge, er for pigerne det endegyldige bevis på, at hun ikke er den »hun udgiver sig for«.

Hermed har den toneangivende pige gruppe emanciperet sig på sin tidligere primadonnas bekostning. Den behøver ikke længere at vente på Elin, men kan uden videre kaste sig ud på skolegårdens fri marked for kinnedansere!

Under lejrskoleopholdet føjes der egentlig terror til Elins isolation. Katalysatoren Helge udnytter omhyggeligt den effekt, at alle andre end Elin - selv »Klister«! - indvies i »hemmeligheden« om forbogstaverne T.R.L. (Transportabel Rejse Luder) og hvem de er møntet på. Tiden er den farlige promiskuitets, og alle føler sig tilstrækkeligt udsatte til at kunne bruge en fælles skydeskive i den rastløse kappestrid om kærester og smarte kærtegn i kysserum. Og mens Elins karakterer rasler ned med hendes sociale *deroute*, æder Mona sig begærligt ind på de andre. Hvor hun tidligere måtte vandre rundt på gaden, mens de andre festede hos Anne-Mette, negligerer man nu Elins desperate festinitiativ (som moderen har maset på med) til fordel for Monas glide.

På dette tidspunkt er vi kommet til »den store mølle«, filmens femte tur, som den danses ved lancieren i den flotte, tematisk opsummerende sekvens omkring Katedralskolens årlige bal.

Her finder der under middagen en tilsyneladende opblødning sted, da en gruppe af klassekammeraterne (uden Elin) bryder ud af kæden og gør op med lange tiders feje majorisering. Kundskaben om egen ondskab, der allerede havde vist sig med Anne-Mettes lidt skinhellige samvittighedsnag ved Monas fest, melder sig her med en blanding af bondeanger og oprigtig selvransagelse. »Vi har alle været lige gode om det«, som det hedder i den for en gangs skyld lidt an-

strenge dialogscene. Jørn, der kommer sammen med Mona, holder sig tavs i baggrunden, men øjner i denne situation et længe tiltrængt alibi til at realisere sin gamle forelskelse. Et øjeblik efter ses han danse kinnedans med Elin!

Her kunne filmen slutte, men dertil er Malmros gudskelov for regulær. Slutningen er ikke harmoniserende. Tværtimod stiller han med de sidste minutters krydsklipning skæbnerne op mod hinanden: synde bukkens og den vellykkede Niels-Oles. Sidstnævnte er instruktørens alter ego, der med sin følgagtige passivitet har bidraget til Mona og Elins underkuelse. Han har gennem det meste af filmen rettet sin opmærk-

hende, så den fine balkjole flåes i stykker. Dermed har begge piger reproduceret synde bukmekanismen ved at gribe til klassekammeraternes trivielle tricks for at ramme hinanden. Da Elin således grændende forlader ballet, er det ikke blot hendes, men også Monas endelige nederlag vi overværer.

Henrik Lundgren har i sin anmeldelse i Weekendavisen (2) foretaget den vigtige pointering, at Syndefaldet ikke drejer sig om overgangen fra uskyld til skyld, men om faldet ind i (her: pubertetens) syndsbevidsthed: »da åbnedes begges øjne ...« (1. Mos. 3,7). Barneårene er nemlig ikke i almindelig moralsk forstand »uskyldige«. Forskellen er snarere, at mens man som voksen kan pakke



Eva Gram Scholdager som Elin i »Kundskabens træ«

somhed ud af klassen mod den vidunderlige Maj-Britt, som han kom sammen med, men på et tidspunkt måtte afgive til Helge. For Niels-Oles vedkommende slutter filmen løfterigt med hans betagede øjekast til og modige inklinations for Maj-Britt, mens perspektivet for Elin og Mona tegner sig diametralt modsat.

Mona mærker jorden skride under sig med rivalindens pludselige »succes« på dansegulvet og sender bud efter hende for at sige hende nogle »sandheder« på dametoiletet. Her ender det i et veritabelt slagsmål, da Elin efter Monas beskyldninger, om at hun giver sig i lag med »den første den bedste«, vender hende ryggen for at gå. »Slip mig, det klistrer!«, hvæser hun, da Mona griber fat i

sin undertrykkelse af eneren eller den svage ind i sociale alibier, fremstår den hos børn som ren, ureflekteret aggression. På forlægningsstuen såvel som i børnehaveklassen findes der særlige typer, hvis sårbarhed appellerer til kollektiv grusomhed, men problemet kompliceres først med pubertetens personlige syndsbevidsthed.

Midt i alt det episodisk muntre og myldrende, som Malmros har skabt omkring filmens mange, sindrige parforløb, er det dette bevidsthedsskred, som er hovedhjørneste- nen i instruktørens episke fortolkning af egne, hidtil ufordøjede skoleerfaringer. Pointen antydes allerede med den marginale rolle, Malmros har tiltænkt klassens klovn Willy Bonde. Han forbliver i modsæt-

ning til de andre fysisk og psykisk uberørt. Mens pubertetsdramaet omkring ham tager til, tumler han skyldigt videre og skaber filmens *comic-reliefs*, som da han til det provinshøviske skolebal møder op i håbløst malplacerede knickers!

Filmens voksne er ligesom i de to foregående film perifere agenter for Magten, der velvilligt indpoder skyldfølelsen hos de unge via kontant afstraffelse (lærerenes øretæver) eller mere eller mindre nævenyttige samvittighedsappeller (Elins mor). I skismaet mellem drifter og forbud er de unge henvist til egne huler, hvor seksualiteten dæmoniseres i og med sit farlige egenværd. Den afstedkommer en udsathed og usikkerhed hos alle og får med tiden de unges barnlige drillierier til at antage en brutal, ritualiseret form. En knude af aggression og skinsyge, hvis konsekvenser først erkendes, da træets frugter er ædt.

Den stiliserede naturlighed: om Nils Malmros' stil

Som det vil være fremgået, er Nils Malmros ude i et vigtigt ærinde. Med sit fundamentalt seriøse syn på børn og på barndommen overgik han således i 1977 selve sit forbillede Truffaut, da han distancerede den lovlig tuttenyttede »Lommepege« med »Drenge«. Ikke desto mindre er det hverken motivets originalitet, analysens stringens eller den moralske appel, der specielt kendetegner hans film. Indholdsanalyser som ovenstående er vigtige for at få øje på den vitterlige, kunstneriske fortolkning, der ligger bag formens tilsyneladende så elskværdige og muntert henkastede fortidsgestaltning, men de kan ofte efterlade den uindviiede med en misvisende fornemmelse af noget pretenjtøst og/eller banalt.

Intet vil dog ligge Malmros fjernere end at dumpe i med postulat og klicheer. Filmens oplevelsesværdi ligger i genkendelsen, den umiddelbare, følelsesmæssige appel til den enkelte tilskuers egne, mere eller mindre fortrængte erindringer. Som sådan hviler den på et tillidsforhold mellem kunstner og publikum: intet, selv ikke den mindste stavelse i en replik, må klinge falsk i instruktørens (og publikums) øren.

For Malmros forudsætter princippet for det første en maksimal, selvbiografisk ærlighed. En hævde af personlighedens ubestikkethed og almene gyldighed, som kan aflæses i filmtrilogiens selvbevidste auteurpræg (jvf. f.eks. navneligheden hos de tre alter egoer: Lars Ole, Ole, Niels-Ole). For det andet afstedkommer formen nogle særlige realismehensyn. En meget malmros'sk blanding af æstetisk undseelighed og stilisering, der til sammen skaber filmenes hverdagsnære virkelighedsillusion og nøgternt-følsomme stemning.

»Hvis jeg opdager et symbol i min film, så dropper jeg det«, har Malmros udtalt i et interview. Hermed har han angivet sin almindelige uvilje mod at mase et alt for gustent overlæg (sig navnet: »socialisations-teori«!) ned over sine forsøg på »at rekonstruere nogle stemninger og fornemmelser fra forskellige perioder« af sit liv (3).

Forsøget på at rekonstruere en sammen-

hæng har dog sat sine spor i den nye films forsigtige, dramatiske konstruktion, selvom virkelighedsstoffet hos den anden instruktør sagtens kunne have kaldt på en voldsomme, realistisk udformning. På samme måde er følelsesappellen fortsat indirekte, som da instruktøren sætter tilskueren i Elins sted ved længe at tilbageholde hemmeligheden bag øgenavnet »T.R.L.«! Malmros foretrækker til enhver tid at lade en enkelt episodes latente betydningsindhold forplante sig til publikum som fornemmelser (jvf. den for en gangs skyld lidt omstændelige lejrskolescene, hvor madmoren til børnenes skrækblandede fryd lader forskellige slimede, ulækre genstande cirkulere under bordet!).

Omsorgen for autenticitet og komprimering finder vi allerede med den omhyggelige rekonstruktion af perioden, der i sit psykologiske klima ikke adskiller sig afgørende fra skribentens egen pubertet omkring 1970, men som på filmværket lever i kraft af sine egne lyde og lugte.

Tidens gang aflæses ikke blot i kroppenes og frisurerens forvandling, men særlig i skuespillernes blikke og tonefald. Malmros' sans for børnefysiognomier overgås kun af hans berømte evne til at få de unge medvirkende til at »virke« foran kameraet. Hans arbejde med professionelle skuespillere lader intet tilbage at ønske - Lars Junggren var f.eks. glimrende som den vege, ironiske øjenspillende voksen-Ole i »Drenge« - men personinstruktionens originalitet ligger naturligvis i børnepræstationerne. Alle medvirkende er perfekt *typecastede*, som f.eks. Elins veninde Anne-Mette, der forlener sin skinsyge med det rette, let klagede tonefald og flakkende blik. Figurer som hende og medintriganten Helges er langt skarpere tegnet end Elin og navnlig alter egoet Niels-Oles. Sidstnævnte er angiveligt klassens leder og dominerende personlighed, hvad der overhovedet ikke fremgår af handlingen, men som ikke desto mindre er gjort til en af John Mogensens hovedpointer i hans elementært indførende, men også ret overfladiske bog »Kundskabens træ - En film bliver til« (4). Heri fremgår det, at Niels-Oles afledte opmærksomhed fra Elins person og klassen væsentligt medvirker til hendes fald, men i så fald er Niels-Oles figur mildt sagt ofret i Malmros' balancegang mellem gruppeskildring og enkeltportrætter. Som selvportræt er det mere forelsket end dybdyborende og knytter snarere overfladisk an til

den blufærdigt iagttagende Ole i »Drenge«.

Malmros' frygt for at være bagklog eller nedladende præger ikke blot hans persontegn, men også kameraets ydmyge brug af statiske hel- og halvtotale. I tilfældet Willy Bonde indfanges hans fjollede knickers i knæhøjde og hans kejtede dansesko-leentré med en kranbevægelse, men den slags humoristiske effekter er en sjælden luksus for den implicite fortæller. Normalt nøjes kameraet med at indstille og eventuelt bevæge sig efter personernes egen blikretning. Ikke mindst drengenes, som når en tiltning op ad Elins torso eller en fiksering på Maj-Britt, der kærligt nulrer en hund, gengiver deres våde betagelse på fem skridts afstand.

På samme måde klipper Malmros, inden noget bliver alt for betydningsladet: efter en vits (Willys »numre« i indledningsafsnittet), eller en skjult episk pointe (Niels-Oles henholdende »jeg skal lige være færdig...«, da han første gang får øje på Maj-Britt). Stort set foretrækker Malmros at klippe frem for at bevæge kameraet. De unge ler og bevæger sig i statiske gruppebilleder, men replikkerne opstykkedes nøjsommeligt fra talende person til replicerende efter den indbyrdes blikretning. De mange, korte indstillinger forudsætter instruktørens særlige præcision og kontinuitetsfornemmelse i den på forhånd fastlagte klipperytme. De er bl.a. til for at camouflere den kejthed, som amatørskuespillernes manglende improvisation og eventuelt ringe indfølelse medfører, og de gør montagen til et valg mellem ofte fremnarrede ansigtsudtryk.

Tempoets grundige pointering er med Malmros' eget udsagn hans »psykiske udtryk«, og det udgør sammen med lydanvendelsen en stilisering, der ligger langt fra en Cassavetes' impressionistiske flimmer. Her som i tidligere film fremstår personerne kun i et nøje omfang i det kaos af støj, fysiske indfald og henkastede bemærkninger, der omgiver børn.

Skuespillernes særlige århusianske toneleje, som Malmros så perfektionistisk plejer med lydets eftersynkronisering, er på sin egen måde en lille kulturpolitisk provokation i et københavnerblaseret provinshul som Danmark. Men først og fremmest medvirker dialekten og den nøje fastlagte, monotone hverdagsdialog til at identificere personerne som følsomme, men følelsesmæssigt uartikulerede danskere. Lydsporet er renset for



Brian Theibel og Nils Malmros under indspilningen af »Kundskabens træ«

distraherende eller sentimentale udenomsværker som underlægningsmusik, men pointerer distinkt replikker, danse musik, stemmer i overgang og de få, sanseligt stemningsskabende realløse: dynamolygten på skøjtebanen eller bregnerens susen ved branddammen og gummistøvlernes slupren i »Drengene«.

Reallydene er ligesom den indirekte belysning og de bløde, gulbrune farver med til at svøbe bøgivenesshederne i et mildt og anelsesfuldt fortidsskær, der bevidst lader den alt for gamle hverdagsrealisme i stikken. Fotografen Jan Weincke, der tidligere har filmet den atmosfæreforladte »Rend mig i traditionerne«, har hermed demonstreret, at han mildt sagt kan andet og mere end blot orientere. Hans mange halvmørke eks- og interiørbilleder med deres indlagte kulørte lamper, stearinlys og søvnige stuelampetter angiver præcist Malmros' tematiske hovedpointe: følelseslivets vantrivsel for »drenge i mørke« (for nu at citere »Drengenes« arbejdstitel).

Det turde være indlysende, at Nils Malmros' filmtrilogi om skyldens opståen og dens konsekvenser ligger langt fra temperamentsfulde børn-for-voksne-film, som Jan Troells »Ole Dole Dorf« eller Kay Pollaks »Barnets Ø«. Den hviler derimod i sin klassiske enkle visualisering af »stemninger og fornemmelser«, der umuligt ville kunne lade sig omplante til et andet medium (jvf. Branner eller Rifbjergs litterære mytologiseringer af barndommen).

Instruktørens næsten maniske frygt for kunstighed eller frelsthed i det kunstneriske udtryk kan man dog ikke - selv med Rifbjergs indvending i mente - slå i hartkort med vores hjemlige, såkaldte køkkenrealister. Hertil er hans film netop for ukunstige! Hvor førstnævnte forholder sig beno-

vede, ja, næsten undskyldende i forhold til den åh-så trivielle virkelighed, formår Malmros at hæve hverdagsrealismen med sin bevidste selvorientering og lakoniske uhøjtidelighed.

Det er næppe nogen tilfældighed, at det eneste åndsbeslægtede i dansk film, jeg har kunnet komme i tanke om i forbindelse med Malmros, er Rifbjerg og Kjærulff-Schmidts mesterværk »Der var engang en krig« fra 1966. Deres version af den tidlige pubertets skyldkomplekser er nok en smule mindre tilbageholdende i sin stilisering og solidariske synsvinkel, men i øvrigt omgås den fortiden med en høj grad af Malmros' fornuftige fortidsfryd.

Selv med et vrønt bureaukrati som Det danske filminstitut i hælene, er der da heller ikke noget der tyder på, at han foreløbig rystes i sin kunstneriske særposition. Man tør ikke gætte på, om hans film formår at udløse en veritabel subgenre om nervøse, århusianske borgerbørn i 50'erne, men man kan sætte sin lid til, at Henning Ørnbak og Jens Aarkrogs billige provins-TV-opkog, »Johan og Johanne«, ikke frister til efterfølgelse!

Selv forholder Malmros sig efter sigende kun til udenlandske instruktører. En kosmopolitisk indstilling, der meget gerne må udløse fornyet mod (og farlighed?), når han forhåbentlig inden længe går i gang med sin første »rene« voksenfilm - om hvorfor han går i søvne! Foreløbig kulminerer han tre af den klassiske, borgerlige kritiks yndlingskriterier: han er personlig som en Jytte Rex, alment vedkommende som en Morten Arnfred og elementært underholdende som en Erik Clausen.

Men summen er mirakuløs og helt hans egen!

NOTER

1. »Levende Billeder«, nr. 2, marts 1977.
2. »Weekendavisen«, BERLINGSKE AFTEN, 13-19 november 1981.
3. Interview i »MACGUFFIN«, nr. 21/22, febr. 1977.
4. John Mogensen: »Kundskabens Træ - En film bliver til«, CENTRUM, 1981.

KUNDSKABENS TRÆ

Danmark 1981. **P-selskab:** Per Holst Filmproduktion/DR. Med støtte (Kr. 2,9 mill.) fra Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone og konsulent Sven Methling. **P-leder:** Ib Tardini. **P-ass:** Kirsten Kjær Jensen. **Instr:** Nils Malmros. **Instr-ass:** Søren Kjær Nielsen. **Manus:** Nils Malmros, Fred Cryer. **Scripter:** Hannah Lowy. **Foto:** Jan Weincke/**Ass:** Bjørn Blixt, Uffe Thomsen, Frits Schrøder, Jens Schlosser. **Farve:** Eastman (?). **Lys:** Ove Hansen, Leif 'Barney' Fick/**Ass:** Jimmy Leavens, Jan Gulbrandsen, Eg Norre. **Stills:** Torben Stroyer. **Klip:** Merete Brusendorff, Janus Bille-skov Jansen. **Rekvis:** Finn Richardt. **Kost:** Fran-coise Nicolet/**Ass:** Anne Margrethe Halle. **Make-up:** Britta Broholt. **Tone:** Per Assentoft, Niels Arild. **Medv:** Eva Gram Scholdager (Elin), Jan Johansen (Niels-Ole), Line Arlien-Søborg (Anne-Mette), Marian Wendelbo (Elsebeth), Gitte Iben Andersen (Lene), Lone Elliot (Maj-Britt), Astrid Holm Nielsen (Ina), Brian Theibel (Willy), Bo von der Lippe (Jørn), Marin Lysholm Jepsen (Helge), Morten Nautrup (Flemming), Anders Ørgård (Gert), Dan Rørmand Brøgger (Torkild), Lars Spang Kjeldsen (Søren Roland), Nicolaj Flensborg (Kaj), Hanne Sørensen (Mona), Anne-Mette Brinch Andersen (Gås), Anne-Mette Kjølner Warlo (Joan), Malene Darre (Loppe), Lars Hjort Frederiksen (Carsten), Erno Müller (Særlang), Karen Møller (Fru Andreasen), Jørgen Nygaard (Rektor), Merete Voldstedlund (Anne-Mettes mor), Karin Flensborg (Elins mor), Knud Andreasen (Elins far), Arne Ringgaard (Danselærer), Thorkild Tromholt (Pianist), Rikke Malmros (Gymnastiklærerinde), Uffe Bak (Gymnastiklærer), Norman Nissen (Fru Scheel), Sven Schmidt-Nielsen (Skovfoged), Birgit Rafman, Margit Due, Jeanette Hede, Christian Svendsen, Per Cortes, Jørn Bjerre Andersen. **Længde:** 110 min., 3005 m. **Udl:** Kærne. **Prem:** 13.11.81 - Dagmar + Tivoli + Biografen (Århus) + Scala (Aalborg) + Biocenter (Odense).

Jan Johansen, Gitte Iben Andersen, Brian Theibel, Lone Elliot og Marin Lysholm Jepsen i »Kundskabens træ«



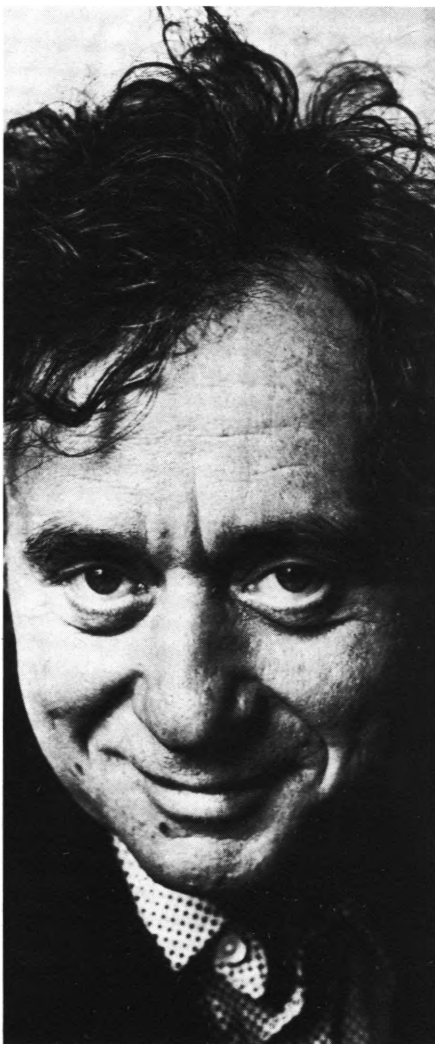
En introduktion til Frederick Wiseman

Ib Monty skriver om den amerikanske dokumentarfilmskaber Frederick Wiseman, der for længst er blevet en mester på sit felt, men som herhjemme er næsten ukendt

Frederick Wiseman har lavet 14 film i de sidste 15 år og er for længst blevet placeret som en mester på sit felt - den dokumentariske virkelighedsskildring. Pauline Kael, der altid er god for en slaglinie, har karakteriseret Wiseman som »probably the most sophisticated intelligence to enter the documentary field in recent years«. Men det er der ikke mange herhjemme, der har kunnet konstatere ved selvsyn. Kun en lille kreds omkring Den danske Filmskole, som Wiseman besøgte i januar 1976 og i januar i år, har haft lejlighed til at se alle Wisemans film. Et par af filmene har man kunnet se på svensk TV, hvorimod dansk TV kun har vist en enkelt film. Men i forbindelse med hans seneste besøg vist fire af Wisemans film offentligt i »Delta Bio« uden dog at trække noget stort publikum. Dette skulle være anledning nok til også at introducere Wiseman for læserne af »Kosmorama«, der heller ikke hidtil har viet ham nogen opmærksomhed. Der er måske derfor grund til at begynde fra bunden af.

Frederick Wisemann er født i 1930 og uddannet som jurist ved Yale Law School. I 1955-56 var han i hæren og derefter i to år advokat i Paris. Fra 1958 underviste han ved juridiske og sociologiske fakulteter på amerikanske universiteter. I 1963 havde Wiseman sin første kontakt med film. Han producerede Shirley Clarkes »The Cool World«, der foregik i Harlem, og som var et af forsøgene fra de uafhængige filmfolks side på at skabe et alternativ til Hollywood-produktionen. Men Wiseman var ikke tilfreds med rollen som producent. Han ville have fuld kontrol over sine film og havde i øvrigt et klart defineret sigte med, hvad han ville bruge film til. Hans film er da også blevet en ganske enestående serie om amerikanske institutioner, »idet jeg med institutioner mener en serie aktiviteter, som finder sted inden for et afgrænset geografisk område med en mere eller mindre ensartet gruppe mennesker som deltagere«, som han selv har sagt.

Den første i denne serie var »Titicut Follices« fra 1967, der er en dokumentarfilm om Bridgewater State Hospital i Massachusetts. Det er et hospital for psykisk syge kriminelle, og Wiseman havde ofte taget sine studenter fra Boston Universitys juridiske fakultet derhen for at vise dem, hvordan nogle af deres senere »klienter« ville ende.



Frederick Wiseman

Netop på grund af sin nøgterne registrering af en rædselsfuld tilværelse blev filmen et chok for mange. Den kunne ikke afvises som sensationalistisk eller dramatiserende journalistik, men som en næsten klinisk rapport. Højesteret mente da også, at filmen var uegnet for det almindelige publikum, og den er stadig henvist til kun at måtte vises for særlige grupper af fagfolk. Filmene skabte øjeblikkelig interesse omkring Wiseman og i 1969 lavede han »High School«, der indfangede livet i en lavere middel-klasse-skole.

Samme år fulgte »Law and Order« (»Lov og orden« - da. TV 2.8.76) om betjentenes dagligdag i en stor amerikansk by, og i »Hospital« fra 1970 var det patienter og personale på et stort by-hospital, som Wiseman fokuserede på. Året efter kom »Basic Training«, der følger et kompagni af rekrutter gennem ni uger af elementær militær uddannelse. I »Essene« fra 1972 gik Wiseman inden for murene i et munkekloster og viste, hvorledes ordensbrødrene var underkastet de samme regler og mønstre med hensyn til arbejde, fritid og forholdet til hinanden som man er i samfundet udenfor. »Essene« er imidlertid specielt i den forstand, at Wiseman her foretager en undersøgelse af en institution, der så at sige eksisterer *per se*, med sig selv som det egentlige formål i modsætning til de offentlige institutioner, Wiseman ellers skildrer, der er institutioner, hvis formål ligger uden for sig selv. Filmene kan derfor i Wisemans produktion ses som en refleksion over selve begrebet institution, ligesom den senere »Model« er en refleksion over en anden måde at bruge kameraet på end Wisemans egen.

»Juvenile Court« fra 1973 viser os arbejdet i en ungdomsdomstol i Memphis i Tennessee, og den indicerer på flere måder en ny retning i Wisemans filmskaben. For det første er filmen væsentlig længere (138 min.) end de foregående, der har spillet mellem 75 og 90 minutter. For det andet bruger Wiseman for første (og eneste?) gang to kameraer, idet han har et kamera, der konstant følger dommeren. Filmen koncentrerer sig også om få sager, der til gengæld følges længe.

Året efter kom »Primate«, der er optaget på Yerkes Primate Research Center i Atlanta, hvor videnskabsmænd studerer den fysiske og mentale udvikling hos aber. I 1975 viste Wiseman i »Welfare« hvad der foregår på et bistandskontor i Upper Manhattan, og hans tiende film »Meat« (1976) beskriver, hvorledes kvæg og får forvandles til forbrugerprodukter på et af USA's største slagterier. I »Canal Zone« fra 1977 (optaget i 1976) udvider Wiseman definitionen på en institution, idet filmen skildrer den amerikanske koloni i Panama, der kommer til at fremstå som et Amerika en miniature. Det er også et amerikansk samfund, fjernt fra Amerika, han beskriver i »Sinai Field Mission« fra 1978 om de 163 eksperter, der er stationeret i Sinai-ørkenen i en stødpudezone mellem Is-

rael og Egypten. I 1979 vender han tilbage til det militære etablissement i »Manoeuvre« om et amerikansk tank-kompagni under en Nato-øvelse i Vest-Europa. Og i 1980 laver Wiseman da sin hidtil sidste film, »Model«, om fotomodellernes og modefotografernes verden i New York.

Med denne registrerende opremsning af Wisemans film har jeg kun kunnet give stikord med hensyn til, hvad filmene handler om. Thi for alle filmene gælder det, at den lille og afgrænsede verden, der er filmenes subjekt, er en afspejling af en større verden, og en skildring af de forskellige institutioner er også en skildring af den verden, de er en del af. For at karakterisere Wisemans særlige form kan vi se nøjere på de fire film, der blev vist i biografen i januar, men først er der måske grund til at sige lidt om Wisemans metode, der stort set er den samme i alle filmene, i hvert fald er der ikke i en sådan introduktion plads til at gå ind i en detaljeret analyse film for film.

Møder op uden forudfattede meninger

For Wiseman er udgangspunktet altid en fuldstændig åben holdning til de institutioner og fænomener, han har sat sig for at vise os. Han søger at møde op uden forudfattede meninger om det emne, han går i gang med, og han afstår f.eks. fra at gøre nogen forstudier. Han betragter sig selv som en opdagelsesrejsende og institutionerne som en slags spor, samfundet har afsat. Han følger sporene og sætter dem ind i en større sammenhæng. Han søger at være fair og at undgå enhver form for manipulation. Han er ideologisk ubelastet og er ikke på jagt efter en sandhed. Han ved, at der er mange sandheder, og han har en usædvanlig respekt for tilværelsens kompleksitet. Hans film har derfor også vanskeligt ved at blive taget til indtægt af anklager eller forsvarere af de institutioner, han behandler. Det har naturligvis givet anledning til, at Wiseman af visse er blevet anklaget for neutralitet og holdningsløshed. Da Wiseman i 1976 besøgte Den danske Filmskole, som på det tidspunkt var inficeret af tidens modebetonede vulgærmarxisme, måtte han således stå til regnskab over for elever og etableret »kontroversielle« dokumentarister som f.eks. Poul Martinsen og Maj Wechseltmann, der fandt, at Wiseman gik samfundets ærinde, når han ikke i »Law and Order« fremstillede betjente, der kunne hengive sig til politibrutalitet, som de rene svin. Wiseman har naturligvis vanskeligt ved at tage til genmæle over for en sådan enøjlet kritik. Hans film kombinerer en stærk følelse (og medfølelse) med en intellektuel redelighed, der er ret usædvanlig, og som vi i hvert fald stort set ikke kender herhjemme. Sandhederne er altid besværlige, og den mangfoldige virkelighed er der ikke rigtig plads for i de film, som fremfor alt vil være kontroversielle. Wiseman er en pragmatiker, der ikke nærer nogen illusioner om, at hans film vil ændre verden. Det er der ingen film, der gør. Men det er ikke det samme som at være defaitist. For at ændre verden må man kende verden, og det, Wiseman vil med sine film er at vise

os verdener, vi hidtil ikke har haft indsigt i for at få os til at tænke selv. Kvalificerede meninger opnås kun på et kvalificeret grundlag. Det er besværligt, og Wisemans film er heller ikke nemme at gå til. De er ikke indsmigrende, de kan ofte være trættende i deres fastholden ved en triviel virkelighed, men de er intellektuelt dybt tilfredsstillende, og de er fængslende, fordi de viser os »Life in the Raw«.

Hvordan han når frem til denne tilsyneladende helt selvfølgelige afspejling af virkeligheden og hvorledes han får mennesket til helt at glemme, at de filmes, er Wisemans kunst. I alle sine film, der er i sort/hvid og optaget på 16 mm, har Wiseman brugt meget hurtig film, hvilket har betydet, at han ikke har skullet bruge kunstigt lys. Han er alene sammen med sin fotograf (oftest William Brayne) og passer selv båndoptageren. Der er således ikke noget stort postyr om optagelserne. Folk værner sig til, at de to mænd er til stede. Til gengæld anvender han naturligvis aldrig skjult kamera. Folk skal vide, at de bliver filmet, og derefter glemme det. En afgørende faktor for filmen er det, at Wiseman optager på steder, hvor folk ikke er private. Han går ikke ind i hjemmene, men filmer f.eks. på et bistandskontor, hvor såvel kunderne som de ansatte ved, at de bliver iagttaget selvom der ikke er en fotograf til stede. Folk optræder som de ønsker andre skal se dem, og en fotografs tilstedeværelse ændrer ikke meget ved denne opførsel. Her til kommer, at Wiseman filmer folk, når de er optaget af noget. På bistandskontoret af at søge hjælp eller af at hjælpe. Og da de ofte går stærkt op i det, de beskæftiger sig med, glemmer de at tænke på at tage sig ud for fotografen.

Essentielt at tingene skal tale for sig selv

Wiseman bruger aldrig speakerkommentar. Det er essentielt for hans metode, at tingene skal tale for sig selv, og at publikum ikke skal føle sig påduttet et bestemt syn fra en altidvende kommentator. Wiseman bryder sig ikke om den didaktiske film, og hans film er lige så fjernt fra den officielle statspropaganderende dokumentarfilm, som vi kender så godt herhjemme, som fra dens modsætning, den provokerende, kritiske »kæmpende« dokumentarisme. Af og til, når det er på sin plads med konkret information, kommer han ganske fermt om ved problemer. Som f.eks. i »Canal Zone«, hvor han filmer den guide, der over for turister redegør for, hvorledes Panama-kanalen fungerer. Han slår to fluer med et smæk. Får fortalt os om kanalen, og får vist, hvorledes kanalselskabet sælger sig selv. Mangelen på kommentar er således et meget væsentligt træk i Wisemans måde at lave film på. Man tvinges til at være opmærksom, og derigennem til en mere aktiv medleven i filmen.

Det første umiddelbare indtryk af filmene kan godt være, at de er lunser af livet, og at der råder en vis tilfældighed i sammenstillingen af de enkelte sekvenser.

Men det er naturligvis langt fra tilfældet. Wiseman bruger gerne 40-50 dage til selve optagelserne, men derefter 6-7 måneder i

klipperummet, og det er her han strukturerer sit stof til meget gennemtænkte mosaikker. I klipningen af filmene stryger han først og fremmest de optagelser, hvor de skildrede viser alt for stor grad af kamerabevidsthed. Og derefter stræber han efter at skabe en forbindelse mellem scenerne, som vi ikke altid umiddelbart opfatter, når vi ser filmene, men som selvfølgelig er til stede. Ligesom Wiseman under optagelserne søger at finde den mest naturlige synsvinkel og undgår alle ekstreme kameragange, søger han også ved klipningen at undgå enhver effekt, der kan minde om montage. Meningsunderstregende kontrastklip vil man lede forgæves efter. Man kan sige, at Wiseman end ikke underkaster sig princippet om »art conceals art«, men, at han går endnu videre, således at det færdige resultat ser ud, som om det overhovedet ikke har været nogen kunst at skabe filmene.

Der kan ikke være nogen tvivl om, at Wisemans film rent journalistisk rangerer meget højt. Hvad han præsterer er en form for indsigtfuld, fair og sandhedstro reportage, som i dag er yderst sjælden indenfor den filmiske journalistik, og som f.eks. er et ukendt fænomen i Danmark. En nøjere analyse af hans film, som der ikke her er plads til, vil imidlertid sikkert også vise, at hans film også som film byder på en meget original approach. Og der er næppe tvivl om, at også spillefilmen ville kunne lade sig inspirere af hans metoder. Rent umiddelbart er den eneste spillefilm, man kan komme i tanke om, som viser »wiseman'ske« træk, Robert Altmans »Nashville« med sin blanding af kollektiv og individuel karakterskildring.

Forudsætningerne for Wisemans særlige filmstil skal man naturligvis søge i cinéman-vérité-stilen og dens amerikanske aflæggere, cinéma direct, candid camera etc. Men i modsætning til f.eks. den social-satiriske Emile de Antonio og de rapporterende Maysles-brødre og Richard Leacock er Wiseman ikke interesseret i personligheder, berømttheder eller populære fænomener. Hans film handler om de anonyme, og om forholdet mellem klienter og personale på de institutioner, han giver sig i kast med. Og de institutioner, han opsøger, er centrale og vigtige institutioner i samfundet, ikke de specielle, der kunne give anledning til bizarre og entydige beskrivelser. Det er i disse centrale institutioner, han møder de modsætninger, der drager ham, og som giver ham lejlighed til at vise os mangfoldigheden, bevægeligheden og kontrasterne i livet. Det er også her, man kommer tæt ind på livet af forholdet mellem individ og stat. Selv vil han gerne have sine film opfattet som påvisninger af de afgrunde, der er mellem det demokratiske samfunds teorier og dets praksis.

Han har selv betegnet sine film som *reality fiction*, idet han mener, at han på grundlag af et virkelighedsstof, som han respekterer, skaber sammenhænge, som han selv er ansvarlig for, og man kan godt forstå, at han betragter den klassiske roman som et af sine forbilleder. Netop fordi hans interesse omfatter mennesker både som bestanddele i et kollektiv og som individer, kan man også



»Juvenile Court«

»Model«



forstå, at han bevæger sig henimod spillefilmen. I sine senere film, måske først og fremmest fra og med »Juvenile Court«, har han således klippet på en måde, der har gjort sekvenserne længere, hvilket har betydet, at vi har fået gjort enkeltskæbner i filmene

»Juvenile Court«

De fire film, der blev vist offentligt i København, er illustrerende eksempler på Wisemans særpræg. »Juvenile Court« og »Welfare« er arketyperiske Wiseman-film. I »Juvenile Court« får vi lejlighed til at følge arbejdet i en ungdomsdomstol ved at få indblik i nogle sager. Og disse indblik skal bl.a. tjene til at nuancere vores opfattelse af ret og retfærdighed, skyld og straf. Filmen efterlader en nok med respekt for dommere, jurister og specialister ved domstolen, der synes at gøre et stort arbejde for at vurdere de enkelte sager på så omfattende og nuanceret et grundlag som muligt. Men den efterlader en også med en dyb og frugtbar tvivl om, hvorvidt det overhovedet er muligt at træffe fair afgørelser. I en sag ser vi således en 15-årig dreng anklaget for at have gjort tilnærmelser til en lille pige, mens han har været babysitter. I optrævelingen af omstændighederne omkring anklagen får man den stærkeste mistanke om, at det er den mor, der har anmeldt drengen, som er manisk fikseret på beskyttelsen af sine børn og som har et højst problematisk forhold til seksualiteten. Og i en anden sag står en 17-årig dreng anklaget for at have deltaget sammen med en 19-årig kammerat i et væbnet røveri af en »Kentucky Fried Chicken«-café og en købmand. Drengen er formelig grebet på forsk gerning. Der er derfor ingen tvivl om, at han har deltaget i røveriet. Men han erklærer sig uskyldig, fordi han påstår, at han er blevet truet til at medvirke af den ældre kammerat. Lyver han, eller taler han sandt. Hvem kan afgøre det? Fastholder han, at han er uskyldig, skal hans sag for en kriminalret og han risikerer 20 år i fængsel. Tilstår han, kan han slippe med at blive anbragt i et reformeringscenter på ubestemt tid, dvs. at hans egen opførsel bestemmer, hvor længe han skal blive der. Skal han indrømme sin skyld, selvom han har ret i at han blev tvunget, og slippe billigere, eller skal han fastholde sin uskyld, og risikere 20 år. Det er en sag, der rejser vidtgående perspektiver omkring individets selvrespekt og ansvar for sine gerninger. Og som sådan er sagen mere end blot en juridisk sag ved en ungdomsdomstol. Det er en sag om individet over for samfundet. Således udvider Wiseman, med udgangspunkt i det konkrete, billedet til at handle om fundamentale menneskelige problemer.

»Welfare«

I »Welfare« skildres det daglige arbejde på bistandskontoret, der former sig som lidenskabelige dueller mellem klienter og personale. Personalet er ofte sat på umulige opgaver, fordi det nødvendigvis skal forsvare love og forordninger, der er urimelige og ugenomtænkte, og som afstedkommer grotesk bureaukrati. Samtidig er personalet ikke en

grå og anonym masse. Det består af individer, der har højst forskellige opfattelser af, hvad deres opgave er. De kan ofte være ret kritiske over for hinandens afgørelser. Over for dem står da klienterne, der heller ikke er en abstrakt mængde. Der er dem, der trænger, og dem, der prøver at snyde. Der er kværuanter og der er sagtmødige, fightere og slagne, de selvmedlidende, dem, der ikke kan forstå noget som helst, og dem, der ikke vil forstå noget som helst. Det er denne slagmark, som »Welfare« registrerer, og hvorfra den også henter mennesker, der bliver andet end tilfældige kunder på kontoret. Wiseman lader således længe sit kamera hvile på en krigsveteran, der er gået helt i spåner, og som nyder foran kameraet at diske op med ufordøjede og usammenhængende racistiske synspunkter, der imødegås med knusende ro af en af bistandskontorets sorte vagtmænd. Her fortælles i en enkelt situation den lille forurettede mands ukvalificerede sammensurium af underlødigt politisk dilettantisme. I »Welfare« vil man også finde et af de meget sjældne eksempler på, at Wiseman i en enkelt kamerabevægelse udtrykker en stærk og entydig kritisk kommentar. Næmlig en scene, hvor en ung pige i telefonboksen fortæller venen eller veninden i den anden ende af røret, at hun er helt på bar bund. Wiseman sænker sit kamera og viser, at hun om armlæddet har flere armbånd. Hvad der forstås ved eksistensminimum er ikke det samme i dag som det var f.eks. i 30'erne, siges der i denne lille detalje.

Mens »Juvenile Court« og »Welfare« hol-

der sig helt inden for institutionerne, forlader Wiseman i »Canal Zone« og »Model« institutionsverdenen. »Canal Zone« er en rapport om dagligdagen, især uden for arbejdstiden, for den amerikanske koloni i Panama. Der går et tydeligt skel mellem det militære etablissement og den civile del af de udstationerede, men de er fælles om håndhævelsen af amerikanske middelklasseideal og normer. Netop fordi det lille samfund er et stykke Amerika uden for Amerika, forstærkes den amerikanske nationalisme, og i denne understreget af ritualerne omkring klubliv, kirkeliv, militære mindehøjtideligheder, nationale festdage, skoleafslutninger osv. fremtræder det samfund, filmen beskriver, som et skarpt markeret billede på middelstands-Amerika i al almindelighed. Skønt Wiseman bestræber sig på ikke at udlevere sine landsmænd, er karikaturen så at sige indbygget i den virkelighed, der skildres, og »Canal Zone« kan derfor ikke undgå at blive en af de Wiseman-film, hvor satiren trænger sig på.

Det er næsten også uundgåeligt, at en skildring af fotomodel- og reklamefotografverdenen ikke bliver en satire. For mange er denne verden en narre-verden. Den er ude på at narre os, og den er befolket af narre. Skønt Wiseman sin vane tro bestræber sig på at registrere så nøgternt og redeligt som muligt, undgår hans film, der måske er hans mest underholdende, da heller ikke at appellere i højere grad til vores humoristiske sans end til vores trang til objektiv indsigt. Ganske vist gør Wiseman til sidst det kup - efter i

et par timer at have præsenteret os for selvoptagne og selvforelskede krukker - at tage fotomodellernes parti under en modeopvisning. Pludselig forvandles de narcissistiske piger til suveræne professionalister, da de paraderer de mere eller mindre fortænkte kostumer for et publikum, der nu indtager narrenes rolle. Alligevel kan man undre sig over, hvad Wiseman vil i denne artificielle og selvproducerende verden. En forklaring kan måske søges i den omstændighed, at Wiseman her får lejlighed til at trænge ind i en verden, der anvender film og foto til diametralt modsatte formål end Wiseman. Hvor Wiseman vil afdække virkeligheden søger modefotograferne og deres modeller at skabe en virkelighed, der intet har med den omgivende virkelighed at gøre. En stereotyp og næsten rituel klicheverden, der materialiserer de mest banale ønskedrømme om succes, elegance, feminin mystik og maskulin machofremtræden. Netop en reklamefilminstruktørs endeløse hersen med en ubegavet model, der skal gå ned ad en trappe på en sexy måde, står i den mest skærende kontrast til Wisemans spontane affilmning af livet omkring os. Måske vil Wiseman vise os, at ligesom livet er mangfoldigt er der også mangfoldige måder at filme på, og måske har han haft brug for at lave »Model« som et afsæt ind i spillefilmen. I hvert fald forlyder det, at Wisemans næste film bliver en spillefilm. Og filmen »Seraphita's Diary« bygger på en fotomodels dagbog. Det skal blive meget spændende at se, hvorledes Wiseman vil gerere sig i den rene fiktions verden.

Scene fra
»Model«.
Til højre Klaus
Maria Brandauer
i »Mephisto«





Den djævelske kunst

Peter Schepelern skriver om Klaus Mann, Gustaf Gründgens, István Szabó og »Mephisto«

Hvis man ved en nøgleroman forstår en roman, der med fiktionens frihed fremstiller personer, der uden større besvær lader sig genkende af offentligheden som portrætter af autentiske personer, så er Klaus Mann »Mephisto«, der nu er blevet filmatiseret, unægtelig en nøgleroman.

Da den i efteråret 1936 udkom i Amsterdam på et tysk emigrantforlag, var det ikke vanskeligt for samtidens læsere at finde mindelser om en række af tidens kendte skikkelser, specielt fra teatrets og litteraturens verden. I bogens store persongalleri mente datiden således med større eller mindre modifikation blandt andre at kunne skelne den store teaterinstruktør Max Reinhardt bag betegnelsen Der Professor, prima-donnaen Elisabeth Bergner bag Dora Martin, instruktøren og teaterlederen Erich Ziegel bag Oskar H. Kroge, den kommunistiske skuespiller Hans Otto bag Otto Ulrichs, dramatikeren Carl Sternheim bag Theophil Marder, skuespillerinden og fru ministerpræsidenten Emmy Sonnemann-Göring bag Lotte Lindenthal, skuespilleren Heinrich George bag Joachim, digteren Gottfried Benn bag Benjamin Pelz, dramatikeren Ferdinand Bruckner bag Herr Katz, dramatikeren Hanns Johst bag Cäsar von Muck, skuespillerinden Pamela Wedekind bag Nicoletta von Niebuhr, Thomas Mann bag geheimeråd Bruckner, Erika Mann bag Barbara Bruckner, sågar Klaus Mann bag ynglingen Sebastian, og dertil selvfølgelig Hermann Göring bag portrættet af ministerpræsidenten, Joseph Goebbels bag propagandaministeren, Adolf Hitler bag føreren. Men først og fremmest var det dog klart for enhver med kendskab til tidens kulturliv, at bogens hovedperson, skuespilleren Hendrik Höfgen, hvis historie bogen fortæller, var et portræt, frit - men ikke meget frit - tegnet efter skuespilleren, instruktøren, teaterchefen Gustaf Gründgens¹.

Klaus Mann tog dog selv afstand fra betegnelsen nøgleroman. Det hedder i selvbiografien »Der Wendepunkt« herom:

»Mephisto er ingen »nøgleroman«, som man vel har kaldt den. Den ryggesløst brilante, kynisk hensynsløse karrieremager, der står i centrum for min satire, kan have visse træk fra en vis skuespiller, som virkelig har eksisteret og som, således som jeg har fået forskret, virkelig stadig eksisterer. Er statsråden og intendanten Hendrik Höfgen, hvis roman jeg skrev, et portræt af statsråden og intendanten Gustaf Gründgens, som jeg som ungt menneske kendte godt? Dog ikke ganske. Höfgen adskiller sig i mange henseender fra min tidligere svoger. Men selv om vi antager, at romanfiguren lignede originalen mere, end det er tilfældet, kunne Gründgens alligevel ikke af den grund betegnes som bogens »helt«. Det drejer sig i dette tidskritiske forsøg overhovedet ikke om enkelttilfældet, men om typen. Som eksempel kunne en anden lige så godt have tjent mig. Mit valg faldt på Gründgens - ikke fordi jeg anså ham for særlig slem (han var måske endda snarere bedre end så mange andre af Det tredje Rigets honoratiories), men simpelthen fordi jeg tilfældigvis kendte ham særlig nøje. Netop i betragtning af vores tid-

ligere fortrolighed forekom mig hans forvandling, hans frafald så fantastisk, kuriøst, utroværdigt, fabelagtigt nok til at man kunne skrive en roman derover«.²

Forklaringen er selvmodsigende: Klaus Mann hævder, at han ikke har skrevet en nøgleroman, men alligevel er bogen bygget over Gründgens' tilfælde. Faktisk fik Mann da også impulsen til romanen fra kollegaen Hermann Kesten, der i et brev direkte opfordrede ham til »at skrive romanen om en homoseksuel karriererytter i Det tredje Rige, og dertil foresvæver mig en figur, som De (så vidt jeg ved) allerede har behandlet kunstnerisk, hr. statsteaterintendant Gründgens«³. Hvad den uklare passage i selvbiografien vel i virkeligheden vil protestere mod er, at romanen gennem prædiketet nøgleroman reduceres til en hævn-gerrig pam-



Gustaf Gründgens

flet, rettet mod en tidligere bekendt, hvor den altså skal forstås som en generel fremstilling af den politisk opportunistiske karrierekunstners type.

Klaus Mann (1906-1949) var søn af Thomas Mann, og når man ønsker at slå sig igennem i den litterære verden, er det selvsagt ikke noget let udgangspunkt at være søn af tidsalderens største tyske romanforfatter. Kritikeren Reich-Ranicki har træffende formuleret det således: »Han var homoseksuel. Han var narkoman. Han var Thomas Manns søn. Han var således den trefold slagne«.⁴

Han var vokset op i Mann-familiens velhavende München-hjem, siden barndommen omgivet af tidens store ånder, et sart, gammelklogt barn. Som 19-årig fik han ud-

givet sin første bog, novellesamlingen »Vor dem Leben« (1925). En strøm af artikler, rejsebøger, skuespil, romaner fulgte. Det blev til 27 bøger, foruden tidsskrifter og antologier. De små skuespil »Anja und Esther« (1925) og »Revue zu viieren« (1927) skrev han til Ziegels Hamburger Kammerspiele, og de fire hovedroller blev spillet af ham selv, hans søster Erika, Pamela Wedekind (som han en kort tid var forlovet med) samt Gustaf Gründgens (som 1926-27 var gift med Erika), der også instruerede.

Ved den nazistiske magtovertagelse valgte han eksilet. Efter nogle år i Paris og Amsterdam flyttede han i 1937 til USA, gik siden ind i den amerikanske hær og var med ved befrielsen af Italien og Tyskland. Hans sidste år var præget af desillusion og et stadig stærkere stofmisbrug. I maj 1949 begik han selvmord på et pensionat i Cannes.

Hans forfatterskab handler om utilpassede, rastløse mennesker, om dem uden fædreland, eksilerede fordi de politisk, socialt og også seksuelt ikke kan tilpasse sig omgivelsernes normer, eller fordi de med deres kunstneriske sensibilitet uvægerligt må føle sig hjemløse i den rå verden. Tjajkovskij-romanen »Symphonie pathétique«, fortællingen »Vergittertes Fenster« om Ludwig II af Bayern og emigrant-romanen »Der Vulkan« handler om sådanne rodløse mennesker. De er homoseksuelle og ender med at vælge selvmordet. Her udgør »Mephisto« ganske vist en undtagelse: Höfgen er ikke homoseksuel, og han dør ikke. Men det er som om virkeligheden her træder korrigerende til: Den homoseksuelle, stofafhængige Gründgens døde af en overdosering på Filippinerne under en rejse i 1963!

Klaus Mann, der i de sidste ti år er blevet genopdaget og genudgivet, er vel ingen stor kunstner. Bedst er den smukke »Kindernovelle« og barndomserindringerne »Kind dieser Zeit«, men ellers er hans fiktionsprosa ret så vulstig og sprogligt overbroderet med et præg af tung underholdningslitteratur over sig.

Personen og hans skæbne er imidlertid bestemt ganske fascinerende. Med forbløffende klarsyn indså den 26-årige, straks i 1933, konsekvenserne af den nazistiske magtovertagelse, og han, der havde fremstået som den borgerligt-dekadente kultur-playboy i Weimarrepublikkens hektiske cabaret, gik i eksil, fulgt af søsteren, og organiserede en omfattende kulturel modstandsbevægelse, centreret omkring tidsskrifterne »Die Sammlung« (Amsterdam) og senere »Decision« (New York). På et tidspunkt, hvor faderen endnu troede at kunne ride stormen af med upolitiske betragtninger og fordybelse i forberedelserne til kæmperomanen om den gammeltestamentlige »Josef og hans brødre«, var sønnen i fuld gang med at samle den eksilerede tyske kulturs stemmer i et kor af protester. Det var også symptomatisk, at Klaus Mann med »Mephisto«-romanens brug af den Faust'ske djævelpagt som symbol på Tysklands nazistiske syndefald faktisk foregreb det symbol, som faderen anvendte i sit store opgør med Det tredje Rige et tiår senere, »Doktor Faustus« (1947).⁵

Det er i dette perspektiv, romanen »Me-

phisto« må ses. Med forståelig bitterhed betragtede emigranterne, der hutlede sig igennem i det fremmede, dem, som blev tilbage og som måske ligefrem gjorde karriere netop i kraft af den enorme talentudvandring, der havde fundet sted fra alle dele af tysk kulturliv og videnskab.

Om sin romanperson har Mann fortalt: »Den skuespiller, som jeg præsenterer her, har ganske vist talent, men ellers ikke meget, der taler til hans fordel. Især mangler han de moralske egenskaber som man oftest sammenfatter under begrebet »karakter«. I stedet for karakter findes der hos denne Hendrik Höfgen kun ærgerrighed, forfølgelse, berømmelsestørst, virketrang. Han er ikke et menneske, kun en komediant.«⁶⁾ Til sammenligning kan anføres, hvad han og søsteren nogle år senere skrev om den levende model: »We had followed very closely the career of our old friend Gustaf Gründgens. We knew that his utterly cynical ambition was the most powerful trait in his rather complicated character.«⁷⁾

Og Gustaf Gründgens (1899-1963) var utvivlsomt en sammensat person. Han kom fra småborgerlige provinskår, brød igennem i Hamburg, kaldtes efter en tid til Berlin, og stod på tærsklen til en stjernekarriere, da nazisterne tog magten. Göring, der havde fået Berlins Staatstheater under sig, overværede i april 1933 en »Faust«-opførelse, hvor Gründgens spillede Mephistopheles, og udnævnte ham året efter til intendant, senere generalintendant, utvivlsomt drevet af lyst til at overgå rivalen Goebbels, under hvem teater- og det meste af kulturlivet i det hele taget ellers sortererede. Det blev indledningen til et venskab, som Gründgens siden gjorde en del ud af at pointere ensidigheden i. Da Göring f.eks. udnævnte Gründgens til Staatsrat, kom det således helt bag på Gründgens, forsikrede han senere.⁸⁾

Med de største sceneinstruktører, Max Reinhardt og Leopold Jessner, i eksil blev Gründgens på kort tid den tyske scenes topkikkelse, selv om også prominente skuespillere som Emil Jannings, Werner Krauss og Heinrich George havde foretrukket at blive hjemme.

Gründgens iscenesatte en række store klassikerforestillinger, ofte med ham selv i hovedroller, og hævdede siden dermed at have bevaret og vogtet over tysk teaters kunstneriske traditioner midt i det nazistiske barbari.⁹⁾ Han forsvarede dog ikke den tvivlsomme præmis, at de tyske teatertraditioner fra Goethe og Schiller overhovedet burde bevares side om side med Dachau og Buchenwalde.

Det er et faktum, sådan som det også fremgår både af Manns roman og Szabós film, at Gründgens i vid udstrækning benyttede sine direkte forbindelser til magthaverne til at holde hånden over både ansatte ved teatret og personlige venner, som ellers i kraft af jødisk herkomst eller kommunistisk overbevisning var hjemfaldne til forfølgelse. Han forklarede siden dette som grunden til, at han ikke var blevet i udlandet, hvor han tilfældigvis opholdt sig i begyndelsen af 1933: »Hvorfor blev jeg nødt til at vende tilbage? Fordi jeg på dette tidspunkt var an-

svarlig for fem menneskers ve og vel.«¹⁰⁾ Det faldt ham åbentbart ikke ind, at han, ved at virke som galionsfigur for den nazistiske kulturs hæslige og synkefærdige skude, lod sit store talent tages til indtægt for en politik, der gik ud over millioner af menneskers ve og vel. »Skulle jeg forøge emigranternes elendighed med endnu en unyttig brødspiser? Jeg var hverken jøde eller kommunist, og så vidt jeg vidste, var der i det mindste i begyndelsen kun beskeden hjælp mulig. Hvem ville have bekymret sig om mig? Måske Klaus eller Erika Mann?«¹¹⁾ Man kan være tilbøjelig til at mene, at det flæbende hyklery i denne passus alene er nok til at fortjene Klaus Manns perfide portræt.

Gustaf Gründgens' forhold specielt til filmen bør ikke negligeres i denne sammenhæng.¹²⁾ Han er krediteret for i alt 31 film,



Gustaf Gründgens som Mephistopheles

havde således små, men prægnante roller som forbryderkonge i Fritz Langs »M« (1931) og som baronen i Max Ophüls' geniale »Liebelei« (1933), var også en markant Robespierre i Hans Behrendts »Danton« (1931) over for Fritz Kortner i titelrollen.

I nazitiden spillede han professor Higgins i Erich Engels »Pygmalion« (1935), den engelske Lord der konfronteres med fortiden i Hans Steinhoffs Oscar Wilde-adaption »Eine Frau ohne Bedeutung« (1936), revolutionær skuespiller i samme Louis Philippe-satire »Tanz auf dem Vulkan« (1938), titelrollen i Traugott Müllers komponist-biografi om Bach-sønnen »Friedemann Bach« (1941), og Lord Chamberlain i Steinhoffs berygtede infamitet om Boerkrigen, »Ohm Krüger« (1941).

Selv instruerede han svindlerkomedien »Die Finanzen des Grossherzogs« (1934, en remake af Murnaus 1923-film), komedien »Capriolen« (1937), den vistnok betydelige »Der Schritt vom Wege« (1939), baseret på Fontanes roman »Effi Briest« som jo også Fassbinder siden har filmatiseret, samt lystspillet »Zwei Welten« (1940).

Efter krigen medvirkede han i en enkelt film, Helmut Käutners »Das Glas Wasser« (1960) efter Scribes klassiske farce. Og i 1961 kom »Faust I«, arrangeret af adoptiv sønnen Peter Gorski, ikke egentlig et værk der tilhører filmmediet, men en filmisk registrering af Gründgens' teaterhistorisk betydningsfulde »Faust«-opsætning med ham selv i glansrollen som Mephistopheles.

Straks efter krigens slutning blev Gründgens fængslet og undersøgt af forskellige afnazificeringsmyndigheder. Han blev forholdsvist snart erklæret *clean*.¹³⁾ Mens Jannings, George og Krauss aldrig blev rigtig rehabiliteret, kunne Gründgens, naziteatrets superstjerne, uden nævneværdig forskning fortsætte sin karriere, bl.a. som fejret teaterleder i fødebyen Düsseldorf og i Hamburg, hvorfra han med Deutsches Schauspielhaus tog på turneer, bl.a. til Italien, USA og USSR.

Romanen om »Mephisto« udkom i DDR i 1956, men en München-forlægger, der ville have udsendt den i Vesttyskland i slutningen af 40'erne, fik kolde fødder. Mann skrev et hånligt brev tilbage, få dage inden sin død. Gründgens kommenterede aldrig romanen offentligt.¹⁴⁾ Men i 1965, to år efter Gründgens' død, da et vesttysk forlag som led i en samlet udgave af Klaus Manns værker ville genudsende bogen, blev den stævnet for retten af adoptiv sønnen Gorski. Udgivelsen (ud over det allerede udsendte oplag) blev standset, bogen forbudt ved dom. Først med Rowohlts billigudgave i 1981 er bogen officielt udgivet i Vesttyskland, omend det juridiske forbud teoretisk stadig står ved magt. Når det har kunnet ske, er det dels fordi Gründgens omsider anses for at høre til fortidens historie, og derfor må finde sig i frit fortolkende portrætteringer, lige som så mange andre historiske personer må, dels fordi den franske teaterleder og dramatiker, Ariane Mnouchkine, med sin stort opsatte dramatisering af romanen, udgivet som manuskript i Vesttyskland,¹⁵⁾ allerede i praksis havde gennemhullet forbudet.

Mnouchkine, som uden for Paris er mest kendt for filmudgaverne af sine gigantiske forestillinger (herhjemme har vi set »Molière«, og »1789« ventes hertil senere), har i sit stykke udvidet stoffet til et panorama over tidsalderen, centreret om temaet: kunstneren i den totalitære stat, anskueliggjort gennem opportunisten Höfgen og hans modstykke, den idealistiske kommunist Ulrichs.

István Szabó har selv erklæret, at han har set bort fra nøgle-perspektivet, hans film er angivelig ingen »nøglefilm«. ¹⁶⁾ Men selv om filmen, ligesom romanen, først og fremmest rummer en principiel debat om kunstnerens ansvar, er det dog klart, at Szabó også har skelet til de levende – eller efterhånden døde – modeller. Først og fremmest er Klaus-Ma-

ria Brandauer i hovedrollen åbenlyst markeret som Gründgens, ligeså åbenlyse er portrætterne af Max Reinhardt (Der Professor), Heinrich George (den tykke skuespiller Joachim) og Hermann Göring (ministerpræsidenten). Desuden har Szabó tilføjet en ny nøgleperson til listen, nemlig billedhuggerinden, der laver kolossale figurer af ariske idealmænd til magthavernes store begejstring. Det er helt evident, at hun - der til overflod kaldes Lenie - er et portræt af filminstruktøren Leni Riefensthal, der med sine visuelle virtuosopvisninger i propaganda-filmgenren, »Triumph des Willens« og olympiade-filmen »Olympia«, bød på den kunstnerisk mest overbevisende lancering af de ariske marmormænd, som nazikulturen kunne opvise, hvilket duperede selveste Hitler. Men nogle- aspektet er naturligvis her, ligeså lidt som i Manns roman, af primær interesse. Filmen er først og fremmest en intelligent diskussion af spørgsmålet om kunstnerens forhold til magten, retfærdigheden, anstændigheden.

Det er den gamle historie om kunsten og samvittigheden, der fortælles. Kan man kræve andet af kunstneren end netop - kunst? Kan man også kræve, at han overvejer de moralske og politiske betingelser, hvorunder han laver den?

I de senere år har bl.a. Thorkild Hansens suggererende Hamsun-forsvar genoplivet denne principielle debat. Men problematikken er også lyslevende til stede, omend naturligvis officielt uerkendt, i de totalitære staters kulturliv. For så vidt er det første og det sidste spørgsmål, som eksempelvis en hvilken som helst østeuropæisk kunstner i dag må stille sig selv, om man skal føje sin kunst efter magthaverne og i sidste ende korrumpes, eller om man skal føje sig efter moralen og i sidste ende være tavs.

Under sit besøg for nylig, i forbindelse med den københavnske premiere, blev Sza-

bó spurgt om den østeuropæiske kunstners situation kunne sammenlignes med den nazityske kunstners. Naturligvis måtte instruktøren, der har lavet sin film inden for sit totalitære hjemlands (og i samarbejde med det lige så totalitære broderland, DDRs) normale system, officielt stille sig helt uforstående over for en sådan sammenligning. Et eksplicit svar er da heller ikke nødvendigt. Filmen selv er et utvetydigt, omend implicit, svar. For hvis denne problematik ikke havde relevans for Szabó, hvorfor skulle han så ofre så megen kraft på at realisere fremstillingen af en eller anden nazikunstners fortidige tilfælde?

Filmens Hendrik Höfgen - der i filmen med hysterisk forfængelighed insisterer på, at hans fornavn er Hendrik, ikke Henrik, på samme måde som Gründgens ville kaldes Gustaf og ikke Gustav, som han ellers var døbt - fremstilles som en eksalteret, anmassende, charmerende, klynkende, brovtende, excentrisk, fræk, sårbar og først som sidst seivoptaget kunstner - med stort K. Østrigeren Klaus-Maria Brandauer (som vi i forvejen kender fra titelrollen i den franske TV-serie efter Romain Rollands »Jean-Christophe«) spiller ham med lidt for overdreven indlevelse.

Höfgen er den geniale kunstner, som føler, at hensynet til hans kunst kommer før et hvilket som helst andet hensyn, der måtte være at tage. Han karakteriseres gennem det masochistiske forhold til mulatpigen Juliette (Klaus Manns noget tvivlsomme metafor for homoseksualiteten og de dyriske drifter), gennem konfrontationen med den rent *onde* personlighed (østtyskeren Rolf Hoppe som en formidabel Göring) og med den rent *gode* personlighed (polakken Krystyna Janda, hvis maniererede spil vi ellers har fået vel rigeligt af i de senere Wajda-film, som Barbara Bruckner alias Erika Mann).

»Mephisto« er István Szabós syvende film. Den Truffaut'ske debut »Almodozások kora« (1964) blev vist under titlen »Drømmen om i morgen« af TV i 1966. I 1968 viste TV »Apa« (1966) under titlen »Far«. Den fortæller om en ung mands forestillinger om den afdøde far. »Szerelmes film« (dvs. Kærlighedsfilm), 1970, er den eneste af hans tidligere film, der har haft regulær biografdistribution i Danmark. Alexandra viste den i 1971 under titlen »Drømmen om Katia«: En ung mand drømmer om og tænker tilbage på barndomsforelskelsen i Katia, som flygtede til vesten. »Tüzoltó utca 25.« (på engelsk: 25 Fireman's Street), 1973, en historie om beboerne i et hus, deres drømme og fantasier, har ikke været vist herhjemme. »Budapesti mésék« (1976), om en allegorisk sporvogn i efterkrigstidens Budapest, blev vist af TV samme år som »Budapest-fortællinger«. Ved de ungarske filmdage i foråret 1981 kunne man se krigskammerspillet »Bizalom« (1979) under den engelske titel »Confidence«. Hans film har altid haft et følsomt, nostalgisk-poetisk, men også lidt kraftesløst præg.¹⁷⁾

»Mephisto« er ikke et stort dybsindigt kunstværk, men et kompetent arbejde, der på effektiv vis sætter problemer under debat. Svaghederne ligger i det overtydelige, som stedvis skæmmer både spil, manuskript og instruktion. Höfgens udvikling fra salonkommunist til opportunistisk nazist, markeret via parallelle scener, hvor han taler om nødvendigheden af det totale teater, er lidt facilt fremstillet. Sex-scenen hos mulatpigen får ikke for lidt. Göring skal naturligvis påduttet bemærkningen om, at »Når jeg hører ordet kultur, afsikrer jeg min revolver« (selv om det faktisk er en replik fra et skuespil af den væmmelige nazidramatiker Hanns Johst, der i øvrigt ligger bag figuren Cäsar von Muck). Og slutningen, hvor Höfgen, jaget af ministerpræsidentens projektører i det tomme stadion, siger sin centrale relik, »Was wollen sie? Ich bin nur ein Schauspieler!«, er unødigt tung i sin symbolik.

Når filmen alligevel er blevet et interessantere og mere nuanceret værk end romanen, skyldes det nok, at hvor Klaus Mann fortalte sin historie fra emigrantens frelste position, befinder Szabó sig i en meget mere kompliceret relation til problemet. Som kunstner, der arbejder i en totalitær stat, har han selvsagt et mere delikat forhold til emnet end Klaus Mann, der med fordømmende pegefinger hudflettede en kunstnerkollega, der havde handlet anderledes end han selv. I samtalen i Paris mellem emigranten Barbara og opportunisten Höfgen - en scene som ikke forekommer i romanen - får Höfgen, og Szabó, lejlighed til at forsvare dem, der bliver tilbage: »Et helt folk kan jo ikke flygte ...« Szabó synes da også, at have større forståelse end Mann for, at de dømmelige bestanddele i Höfgens - og enhver kunstners - kunst, gør kunstneren særlig svag over for de djævelske magters forførelse.

»Mephisto« er et overraskende åbenhjertigt vidnesbyrd om, at også de totalitære staters kunstnere tør stille sig selv spørgsmålet om, hvem de tjener med deres kunst.

Krystyna Janda og Klaus Maria Brandauer i »Mephisto«



NOTER

1. Om romanens nøgle, se Werner Riecks artikel »Hendrik Höfgen. Zur Genesis einer Romanfigur Klaus Manns«, WEIMARER BEITRÄGE 4/69, samt kapitlet »Mephisto« i Curt Riess' biografi Gustaf Gründgens, Hamburg 1965.
2. Klaus Man: Der Wendepunkt, Frankfurt a.M. 1953, pp. 357-358. Jf. også Manns samtidige kommentar til romanen i Berthold Spangenberg: »Zur Veröffentlichung dieser Ausgabe«, forord til Rowohlts 1981-udgave af romanen, pp. VIII-IX.
3. Klaus Mann: Briefe und Antworten, I, München 1975, p. 238.

Karin Boyd og Klaus Maria Brandauer i »Mephisto«



MEPHISTO

Mephisto. Ungarn/Vesttyskland 1981. **P-selskab:** Mafilm, Studio Objektiv/Manfred Durnick Productions. **P-sup:** Lajos Óvári. **P-samordner:** József Marx. **P-ledere:** Sándor Mórocz, Péter Rajczy, József Pleskonic. **Instr:** István Szabó. **Instr-ass:** Mara Luttor. **Manus:** Péter Dobai, István Szabó. **Efter:** Roman af Klaus Mann. **Dramaturg:** János Rózsa. **Foto:** Lajos Koltai (farve). **Klip:** Zsuzsa Czákány. **Ark:** József Romvári. **Dekor:** Eva Marton. **Kost:** Agnes Gyarmathy. **Komp/Arr:** Zdenko Tamássy. **Tone:** György Fék. **Medv:** Klaus Maria Brandauer (Hendrik Höfgen), Ildikó Bácsági (Nicoletta von Niebuhr), Krystyna Janda (Barbara Bruckner), Rolf Hoppe (Generalen), György Cser-

4. Marcel Reich-Ranicki: »Klaus Mann, Der dreifach geschlagene«, Nachprüfung, 2. udg. 1980, p. 317.
5. Om Klaus Mann, se desuden Wilfried Dirschauer: Klaus Mann und das Exil, Wiesbaden 1973 (med bibliografi); samt, på dansk, Jørgen Knudsen: Tysk Litteratur fra Thomas Mann til Bertolt Brecht, København 1966.
6. Der Wendepunkt, p. 357.
7. Erika & Klaus Mann: Escape to Life, Boston 1939, p. 111.
8. Om Gründgens' forhold til Göring, jf. Curt Riess, pp. 122 ff.
9. Jf. Curt Riess, p. 127.
10. Curt Riess, p. 121.
11. Curt Riess, p. 122.
12. Om Gründgens og filmen findes et temmelig rodet essay af Friedrich Luft i samleværket Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theater-

13. Jf. »Die Entnazifizierung«, Hans Daiber: Deutsches Theater seit 1945, Stuttgart 1976.
14. Jf. Gustaf Gründgens: Briefe Aufsätze Reden, Hamburg 1967, pp. 76 og 422.
15. Ariane Mnouchkine: Mephisto, München 1980.
16. Jf. BERLINGSKE TIDENDE 18.11.1981.
17. Om Szabó (født 1938), se Graham Petrie: History Must Answer to Man. The Contemporary Hungarian Cinema, Gyoma 1978; Claude B. Levenson: Jeune Cinéma Hongrois, Premier Plan no. 43, Paris 1966; István Nemeskürty: World and Image. History of the Hungarian Cinema, Budapest 1968; Antonín & Mira Liehm: The Most Important Art. East European Film After 1945, Berkeley 1977; Karen Jaehne: »Istvan Szabo: Dreams of Memories«, FILM QUARTERLY, Fall 1978.

halmi (Hans Miklas), Péter Andorai (Otto Ulrichs), Karin Boyd (Juliette Martens), Christine Harbort (Lotte Lindenthal), Tamás Major (Oskar H. Kroge), Ildikó Kishonti (Dora Martin), Mária Bisztrai (»Heltinde«), Sándor Lukács (Rolf Bonetti), Agnes Bánfalvi (Angelica Siebert), Judi Hernádi (Rahel Mohrenwitz) Vilmos Kun (Knurr), Ida Vesényi (Fru Efeu), István Komlós (Böck), Sári Gency (Bella Höfgen), Zdzislaw Mrozewski (Professor Bruckner), Stanislava Stobachova (Generals kone), Karoly Ujlaky (Sebastian), Martin Hellberg (Professor), Katalin Sólyom (Frk. Bernhard), György Banffy (»Faust«), József Csör (»Joachim«), Christian Grasshof (César von Mack), Hédi Temessy (Bankmandens hustru), David Robinson (Davidson, teaterkritiker), Géza Kovács

(Müller-Andrea), Teri Tordai (Billedhugger), Hans Ulrich Laufer (Radig), Margrid Hellberg, Kerstin Hellberg (Sangerinder), Irén Bordán (Filmskuespillerinde), Oskár Gáti (Filmskuespiller), Tamás Balikó, Odón Rubold, István Palóai, Bertalan Papp (adjudanter), Rozsa Balogh, Bazsa Kiss, Mónika Bognár, Géza Laczkovich, Bela Bolykovszky, György Lencz, Erzsébet Czeglédi, József Lukácz, János Dömölky, Nándor Majoros, Maria Fekete, Rita Máté, Tamás Fésüs, Lejos Mezey, Katalin Fráter, Vilmos Mosóczy, István Karsai, Péter Tihangi, Gizella Ramschorn, Tamás Tóth, Erzsébet Vidor Török, András Sebestény, Katalin Varga, Csilla Strébelly, Imre Suoronics, Mihály Szacszy, János Xanfus. **Længde:** 144 min., 3931 m. **Udi:** Constantin. **Prem:** 19.11.81 - Grand.

A black and white photograph of a man in a cowboy hat and western attire holding a handgun, standing in a room with a woman on the left and a body on the floor.

Når mænd hader - 20 år efter

Asbjørn Skytte skriver om Marlon Brandos sen-western, der både opsummerer halvtredsernes brydning og introducerer elementer, der siden gjorde, at genren mistede sin levedygtighed



F orteksterne præsenteres med en solbadet mexicansk mur som neutral baggrund. Den første egentlige indstilling i Marlon Brandos instruktørdebut »One-Eyed Jacks« er et nærbillede af en bananskæl, der skødesløst kastes på en vægtskål, hvorpå der allerede ligger én i forvejen. Der panoreres – forbi en højre hånd med en seksløber – til den venstre, der holder den afskrællede banan. Kameraet trækker sig langsomt bagud og viser hele rummet – og Marlon Brando, der sidder og spiser bananer på skranken i en mexicansk bank, som han og Karl Malden er i færd med at plyndre. Straks fra starten bliver det således understreget, at denne western fra 1960 er noget ud over det sædvanlige.

Da filmen havde premiere herhjemme for 20 år siden, fik den også en yderst blandet modtagelse af anmelderne, hvoraf de fleste var enige om at påpege, at den – trods åbenlyse kvaliteter – var bizar og tung og prætentøs. To af de betydeligste dengang, Bjørn Rasmussen og Erik Ulrichsen, var endda direkte afvisende og så filmen som den egocentriske, forkælede og forfængelige superstars ultimative, parodiske selvudlevering af alle sine værste Actors' Studio-manerer, og det blev indledningen til en generel nedvurdering i 60'erne af den førhen så forgudede Brando. Det manierererede og krukke over-spilleri blev et næsten ubrydeligt dogme, og det førte til en kunstnerisk nedtur, som end ikke hans geniale spil i Arthur Penns »The Chase« (1966) kunne rette op på. Det var først i begyndelsen af 70'erne – med de emnente præstationer i »The Godfather« og »Sidste tango i Paris« – at Brando fik vendt bøtten og igen triumferende kunne slå fast, at han er en af filmhistoriens betydeligste skuespillere, ja, Arthur Penn har endda betegnet ham som den vigtigste amerikanske skuespiller i dette århundrede overhovedet.

Bortset fra det forstår man udmærket den splittede holdning til »One-Eyed Jacks«, for den er en ganske uegal, om end uophørligt fascinerende, kolos af en film, og forklaringen på dette kan mestendels findes i dens turbulente tilblivelseshistorie. Planlægningen startede allerede i 1958, da Paramount tilbød Brando hovedrollen i filmatiseringen af Charles Neiders roman, »The Authentic Death of Hendry Jones«. Det første manuskript blev skrevet af en dengang endnu ukendt Sam Peckinpah, og Stanley Kubrick var engageret som instruktør. Men Brando var ikke tilfreds med manuskriptet, og det blev skrevet om flere gange – af mindst syv andre forfattere, har Peckinpah siden fortalt. Tiden gik, og til slut var Kubrick blevet så utålmodig, at han trak sig ud af projektet. I mellemtiden var Brando gået med ind som producent med sit nye selskab, Pennebaker Productions, og han fik nu gennemtrumfet, at han selv skulle instruere filmen. Omsider kom så optagelserne igang. Der var afsat 12 uger, men det blev til et halvt år. Manuskriptet, som på den færdige film er krediteret Guy Trosper og Calder Willingham, blev til stadighed bearbejdet og ændret undervejs, Brando kunne bruge oceaner af tid på selv de korteste scener – og Paramounts ledelse var ved at gå til i bekymring, mens det planlagte

budget på 1,8 mill. dollars voksede til nær de seks. I den første tilklipping varede filmen fem timer, hvorefter Brando overgav sig og overlod den til Paramounts professionelle klippere, som skar den ned til den endelige version på to timer og tyve minutter.

Konventionel historie usædvanlig stil

Denne besværlige og i bogstaveligste forstand langtrukne forløsning kan naturligvis ikke have undgået at påvirke filmens stil, og det er netop i sin stil, at »One-Eyed Jacks« er noget ud over det sædvanlige. Dens handling er nemlig helt konventionel.

Den unge Rio (Brando) og den ældre Dad Longworth (Malden) plyndrer som allerede nævnt en mexicansk bank. Efter en nat med et par mexicanske skønheder overraskes de af politiet og strander i ørkenen med kun én hest. Ved lodtrækning afgøres det, at Dad skal ride efter hjælp, men han vælger i stedet at svigte venen og stikke af med byttet. Rio tages til fange af de forfølgende *rurales*, og først efter fem år i blyminerne lykkes det ham at flygte sammen med en mexicansk medfange, Modesto, og slippe tilbage til USA. De danner en ny bande sammen med Bob og Harvey, som har planer om at røve banken i en lille californisk kystby. Her træffer Rio igen Dad, som nu lever en respektabel tilværelse som byens sherif sammen med sin mexicanske kone og hendes voksne datter, Louisa. Dad bilder Rio ind, at han i sin tid forsøgte at komme tilbage med friske heste; Rio påstår, at han aldrig blev fanget – og skjuler sit had og sin hævnthirst. Under byens årlige fiesta næste dag lokker Rio Louisa med ned på stranden, hvor han forfører hende og bagefter kynisk afslører, at han kun har gjort det for at hævne sig på hendes stedfar. Næste morgen finder Dad ud af, hvad der er sket, og da Rio under et værts-husslagsmål skyder en mand i selvforsvar, benytter Dad dette drab som påskud til offentligt at piske Rio på byens torv, hvorefter han knuser hans højre hånd og jager ham ud af byen.

De næste måneder tilbringer Rio i et lille fiskerleje, hvor han stædigt genoptræner sin *gun hand*. Han opsøges af Louisa, som fortæller, at hun er gravid, og som forsøger at tale ham fra hævnen over Dad. I mellemtiden er Bob og Harvey blevet trætte af at vente på Rio, og de rider tilbage for at plyndre banken. Undervejs myrder de brutalt Modesto, men under bankrøveriet bliver de selv skudt ned af Dad og hans folk.

Rio har nu besluttet at opgive sin hævn, men på vej ind til byen for at hente Louisa bliver han arresteret som medskyldig. Under røveriet er en ung pige og bankkasseren (hvem anden end Elisha Cook?) blevet dræbt, og man begynder at opføre en galge. Louisa forsøger at smugle en pistol ind til Rio i fængslet, men afsløres. Det lykkes ham alligevel at få fat i den og overrumple den sadistiske vicesherif, Lon. Og dermed er der gjort klar til det afsluttende opgør mellem Rio og Dad omkring fontænen på byens torv, et opgør som Rio vinder. På flugt ud af byen mødes han med Louisa, han lover at sende bud efter hende, når han er kommet i sikker-

hed, og rider ensomt bort i horisonten.

Filmhistorien rummer righoldige eksempler på western-fortællinger, der har hævnthirst som dramatisk drivkraft. I sin glimrende strukturalistiske analyse af genren, »Sixguns and Society« (University of California Press, 1975) – hvor netop »One-Eyed Jacks« bruges som narratologisk eksempel – fremhæver Will Wright, at det vigtigste moralske budskab i en hævn-western er, at helten undervejs tales fra at fuldbyrde sin hævn – oftest som her under påvirkning af kærlighedens lokkende spire, men at han alligevel tvinges ud i det afsluttende (og forløsende) opgør, som hævnthirsten tidligere havde drevet ham frem imod. Det onde skal uundgåeligt nedkæmpes, men først skal vor helt manifesteres som det godes repræsentant. På handlingsplanet er »One-Eyed Jacks« således en ganske traditionel film.

med, at helt og heltinde sammen i foragt vender samfundet ryggen og forlader det. »One-Eyed Jacks« fuldfører denne udvikling og viser vej direkte ind i den moderne western, som Wright kalder den professionelle western, hvor den ensomme retskafne helt afløses af en gruppe hovedpersoner, som ofte er lovløse og bekæmper autoriteterne, som foragter det moderne, korrupte samfund, som er selvtillstrækkelige i det alternativ, de har fundet i gruppens sammenhold, men som også ofte går til grunde i kampen mod det stærke og militante samfunds totale overmagt. Hovedværkerne i denne kategori er »The Professionals« (1966), »The Wild Bunch« (1969) og »Butch Cassidy and the Sundance Kid« (1969).

I 70'erne stammede de tunge skygger over idealerne fra den meningsløse Vietnam-krig og Nixons Watergate-skandale, og den mo-



Marlon Brando og Karl Malden i »Når mænd hader«

Wright påviser endvidere, hvorledes den klassiske western i løbet af 50'erne skifter karakter, bl.a. påvirket af McCarthys heksejagt og Koreakrigen. Den sidste klassiske western »Shane«, der blev udsendt i 1953, var så rendyrket i sin klassicisme, at den næsten virker parodisk. Samtidig peger værker som »High Noon« (1952) og »Johnny Guitar« (1954) frem mod nye normer. I den første ser et fejt og handlingslammet samfund passivt til, mens helten ene mand må bekæmpe de truende skurke, og i den anden er skurkene lig med samfundets mest indflydelsesrige personer med den kvindelige bankdirektør i spidsen. Begge film ender

derne western afspejler klart dette skisma. Hvis man skal gætte på, hvor Rio rider hen, da han rider bort til slut, kan det kun blive mod et sådant nyt elitært sammenhold, uafhængigt af sociale relationer uden for gruppefællesskabet og i foragt for den korrupte ordensmagt.

Men »One-Eyed Jacks« markerer også en stilistisk drejning af genren. I 1960, altså samtidig med Brandos film, lavede John Sturges »The Magnificent Seven« – en trofast transplantation til westernmiljø af handlingen i Kurosawas »De syv samurai-er«. Den japanske samuraifilm, som i sin form er tydeligt influeret af den amerikan-

ske western, begyndte således nu at smitte tilbage på sin inspirationskilde. Det markante gennembrud skete med Sergio Leones dollartrilogi med Clint Eastwood, af hvilke den første, »En nævefuld dollars« igen var en westernudgave af en Kurosawa-film, den gang »Yojimbo«.

»One-Eyed Jacks« er fuld af lange, dvælende stillestående totalbilleder og nærbilleder af ansigter, ladet med en rugende tavshed – en stilhed før stormen bryder ud i heftigt energiske voldsudladninger. Det er stiltræk, der findes hos Kurosawa, og som af Leone føres helt ud i rendyrket form i »Den gode, den onde og den grusomme« (1967) og »Vestens hårde halse« (1968). Og lige som hos Leone er »One-Eyed Jacks« fyldt med »urene« elementer: Brando går ikke med revolveren i hylster, men har den stukket inden for bæltet, og han bærer (mexicansk)

Charles Neiders roman er baseret på Billy the Kid-legenden, og selv om Brando har omskrevet handlingen efter behag (i bogen dør Rio til slut, f.eks.), er der stadig tydelige reminiscenser fra de oprindelige figurer: Rio kaldes hele tiden »Kid«, Longworth har mange træk fælles med Pat Garrett, og hans sadistiske vicesherif, Lon, svarer nøje til virkelighedens Ollinger.

I en artikel i »Sight and Sound« (Spring 1973) har Jan Aghed påvist, at Peckinpah ingenlunde havde glemt Neiders bog, da han lavede »Pat Garrett and Billy the Kid«. Ikke kun det centrale motiv: den evindelige kredsen omkring dødens kompromisløshed, men hele replikker er hentet næsten direkte fra den. »Bonney killed Bell,« råber folk, mens Ollinger kommer løbende op til fængslet. Han standser og ser direkte op i sit eget geværløb, som Billy har rettet mod ham, og

ningsfuld birolle i »Pat Garrett and Billy the Kid«.

Charles Lang Jr.s fremragende Vistavision-billeder (der dengang var noget af den mest imponerende farvefotografering, man endnu havde set) indvarsler smukt Lucien Ballards billeder for Peckinpah.

I hele sin grundstemning og ikonografi er »One-Eyed Jacks« således en Peckinpah-western i svøb – og det er ikke noget, der blot er opstået ved et tilfælde i klippebordet.

Dermed sluttes cirklen. Med »Pat Garrett and Billy the Kid« kører western-genren ned i sort og lukker sig om sig selv. Betydelige westers siden den kan tælles på én hånd: Kirk Douglas' »Posse« (1975), Clint Eastwoods »The Outlaw Josey Wales« (1976), Don Siegels »The Shootist« (Waynes værdige exit i 1976), Alan J. Pakulas »Comes a Horseman« (1978) og Walter Hills »The



Marlon Brando – fængslet i »Når mænd hader«



Karl Malden og Marlon Brando – opgørets time

kappe – lige som Eastwoods »man with no name«; det mexicanske miljø i filmens start var ingenlunde sædvanligt for 20 år siden, og at resten af filmen foregår ved kysten, var noget helt nyt.

Støvet, snavset og volden skildres med en realisme, som først for alvor slår igennem i løbet af 60'erne. Den hidsige staccato-vold, som er perfekt matchet med Brandos skuespillertemperament, var stærk kost for 20 år siden, i særlig grad piskescenen, men også den var allerede introduceret af Kurosawa, og blev sidenhen et almindeligt fænomen, ikke mindst i Peckinpahs smertefulde døds-skildringer i slow-motion.

munler: »Yeah, and he's killed me, too,« samtidig med at Billy trykker på aftrækkeren og udløser en salve tyndtslebne tidentmønter. »Keep the change, Bob.«

»One-Eyed Jacks« har den samme fandeni-voldsk ironiske distance flere steder, bl.a. i scenen, hvor Rio møder Bob og Harvey første gang. Harvey er opsat på ballade, men standses af Bob, der fortæller ham: »You're gonna get yourself killed by a kid named Rio.«

Bob spilles af Ben Johnson, og Slim Pickens spiller vicesherif Lon. Begge blev sidenhen faste fysiognomier i Peckinpah-land. Katy Jurado (Dads kone) havde en betydelig

Long Riders« (1980). Er der flere, der er værd at tale om?

»One-Eyed Jacks« er langt fra noget mesterværk, men den står centralt placeret i vadestedet før den sene western. Den er vigtig at huske, fordi den dels opsummerer 50'ernes brydning, dels introducerer en lang række af de elementer, der blev fremherskende i genren i løbet af de næste 10 år. Fra den går den snørklede, men uomtvistelige vej frem til mødet i solnedgangen mellem Leones rene form og Peckinpahs dødsdrift i slow-motion, hvor genren – i hvert fald indtil videre – mistede sin levedygtighed.

Opgør med western-genrens mytologi

Kaare Schmidt analyserer og rehabiliterer Michael Ciminos »Heaven's Gate«, der ligner en western uden egentlig at være det

» ... ingen af os, der var med til at lave filmen, er i tvivl om, at vi har deltaget i et af de mest betydningsfulde filmprojekter i nyere tid.«

Sådan skrev fotografen Vilmos Zsigmond¹ i et forsvar for »Heaven's Gate« (i branchebladet »Millimeter«, januar 1981), da filmen efter en katastrofal premiere i november 1980 var blevet trukket ud af distribution. Filmens videre skæbne var da ukendt, men veteranen William Reynolds² (forfatter, instruktør, klipper), der oprindeligt kun var ansat til at klippe filmens prolog og epilog (optaget efter resten af filmen var færdig), og instruktøren Michael Cimino³ arbejdede dag og nat ved klippebordet. Ved premieren varede filmen 219 min., men makkerparret vendte tilbage til Ciminos oprindelige 5½ time lange film og begyndte forfra.

De kom ned på godt 2½ time til et nyt premiereforsøg i maj 1981 – og katastrofen gentog sig. United Artists kunne notere et umiddelbart tab på 99,9% af investeringen, der oprindeligt var på ca. 34 millioner dollars, men som med det nye salgsmestød kom op på ca. 42 millioner – over 300 millioner kr.

Publikum og kritikere var enige i afvisningen, og katastrofen – Apocalypse Next – prægede foråret i Hollywood, hvor alle filmfolk benyttede enhver lejlighed til at lægge afstand til extravaganzen.

Jean-Luc Godard på besøg i San Francisco fandt også filmen dårlig men angreb desuden anmelderne: »I interesserer Jer ikke for, hvad »Heaven's Gate« indeholder, kun for om den er genial eller en fiasko. Filmen viser, synes jeg, at Amerika ønsker at være himmelen og langt fra er det. Derfor er det årets mest interessante amerikanske film« (L.A. Times, 23.5.81). Kritikeren Pauline Kael svarede, at hun ikke kunne se det interessante i en 40 millioner dollars fiasko. Og det var kritikernes typiske holdning. »Hæv Titanic« (1980) havde f.eks. været en næsten lige så stor fiasko, som ingen bemærkede. Forskellen var, at ayatollah'en, som Cimino blev kaldt af sit filmhold, ikke havde prøvet at lave en publikumssucces men havde brugt penge som græs på at tilfredsstille egne ambitioner. Efter sin succes med »Deer Hunter« fik Cimino frie hænder af UA, der helt bevidst satsede på outsideren som Wunderkind – og endte med en enfant terrible.

Cimino fik skraldet i pressen, men UA gik ikke ram forbi. Chaplin, Fairbanks, Pickford og Griffiths gamle selskab blev solgt af Transamerica Corporation til konkurrenten MGM et par uger efter den korte versions premiere.

Jeg så filmen første gang til en særforestilling (hvor begge versioner blev vist), arrangeret af filmhistorikeren Arthur Knight, på University of Southern California i Los Angeles. UAs produktionschef Steven Bach, filmens øverste økonomiske ansvarlige, var mødt op. Han havde taget bestik af fiaskoen: filmen var elendig og Cimino sindssyg. Optagelser med hundredvis af statister var rask væk blevet taget om 30 gange, og Cimino krævede altid samtlige optagelser – i stedet for de sædvanlige 1-3 – fremkaldt. Han havde ikke haft noget egentligt manuskript, og havde realiseret alt, hvad der faldt ham ind undervejs. Han havde været totalt afvisende overfor indvendinger, og Bach fortalte, at filmens to premierer i virkeligheden var planlagt af selskabet for at få Cimino til fornuft. Da han ikke ville acceptere beklipping, havde man givet hans lange version premiere og kalkuleret med fiaskoen for at gennemtvinge en kortere version. Ganske udspekuleret (men givetvis løgn).

Opgør med western-mytologien

Bach forstod slet ikke, at man kunne synes om filmen, men da han hørte, at jeg kom fra Europa, lyste han op. Filmens redning ville blive Europa, for europæerne plejede jo at falde for sådan nogle mærkelige film af mærkelige genier. Sluttelig undrede han sig over, hvorfor han ikke selv var blevet fyret. Det blev han en uge efter.

»Heaven's Gate« er filmhistoriens dyreste publikumsfiasko, en handlingssfilm uden *story*, en film om det vilde vesten uden at være en western. I sig selv en skandale, en eksperimentalfilm og et mesterværk på linie med Griffiths »Intolerance«, Stroheims »Greed« og Welles' »Familien Amberson«. Tilføjelsen af prolog og epilog skulle fjerne ethvert indtryk af western (og det lykkes), og nedklipningen skulle gøre filmen mere traditionel. De alt for lange scener (som »Deer Hunter« blev rost for) er blevet beskåret for at gøre persontegningen klarere. Det er ikke opnået, hvilket er til filmens fordel. Det er nemlig ikke lykkedes at ødelægge dens ori-

ginalitet og særpræg, og nedklipningen har til gengæld fjernet en masse overflødig – bl.a. voldsexcesser.

Filmene foregår i western-mytologiens landskab i Wyoming (der endda kaldes »the Cowboy State«). Det var her Butch Cassidy og venner holdt til, og der var her Custer bekæmpede indianerne. Handlingen går på konfrontationen mellem kvægbaroner og fattige *settlers*, mellem professionelle lejermordere og en idealistisk helt, der tøver men til sidst hjælper de små. Det kunne beskrive »Shane – den tavse rytter« (1953) og hele gruppen af westerns om kampen mellem kvægbaroner og småbønder.

I westernfilmen fremstår kampen mellem indvandrere og indianere som historien om USAs rødder – kultivering af vildnisset. Indvandrerne er dog altid hvide angelsaksiske protestanter (WASP), så western'en er egentlig mytologiseringen af disses historiske ret til landet. I det perspektiv drejer »Shane« & Co. sig om den retfærdige indbyrdes fordeling af landet mellem WASP-amerikanere, småfolk og magnater.

Andre rødder er blevet hevet frem og dramatiseret de sidste tyve år (specielt de sorte), og det har givetvis været en af grundene til westerngenrens nedtur. Jo mere andre grupper kommer frem, des mere virker western'ens myteunivers forældet eller reaktionært. Genren har forsøgt at følge udviklingen ved at pille glorien af mytens helte, i TV's udviklingssagaer, med ironisk distance som i »Butch Cassidy & the Kid«, med voldsrealisme som hos Peckinpah, med hverdagsrealisme som i »Will Penny«. Man har endda forsøgt at holde med indianerne (f.eks. »Soldier Blue«) eller bringe sorte ind (f.eks. »Skalpejægerne«). Lige meget hjalp det. For at overholde genrens rammer må man acceptere den skabelsesmyte, som er genrens væsen. Ellers må man lave noget helt andet.

Det er det, »Heaven's Gate« gør. Den handler om det vilde vesten, men den er ikke en western. Lighederne er kun på overfladen, myten mangler. Kvægbaronerne er en del af WASP-overklassen, der også består af hæren, guvernøren og magtcentret »back east«, fra universiteterne til præsidenten selv⁴. Småkårsfolkene er ikke engang blevet bønder. De er de virkelig fattige indvandrere fra Central- og Øst-europa, dem, der kom for sent til inddragningen af nyt land mod vest.



Myten er altså ude, fordi det er en helt anden historie, der berettes. En historie om nationens dannelse godt nok, men om nogle andre rødder, der ikke skabte en have af vildnisset men som blev bombet ned i bunden af klassesamfundet. Det er en grim historie, uden heroisme og uden den fundamentale optimisme, der ligger i den amerikanske fremskridtstro: fremad, videre, bare deruda'.

Denne optimisme findes i selve den amerikanske films hævdevundne fortælleform, hvor temaer fremstilles alene gennem personernes handlinger. Det er essensen af den amerikanske story-film. En god film er en film med en god story, og en god story er nogle klart definerede personer, hvis handlinger udgør begivenhederne. Menneskesynet er individualistisk (filosofisk kan det sammenlignes med eksistentialismen), og i fiktion er handlingsmennesker en styrke, når det drejer sig om få menneskers indbyrdes handlinger (f.eks. en kærlighedshistorie) eller når de kan udtrykke en enkel konflikt (f.eks. mellem godt og ondt, der er western'ens – udtrykt med den hvidklædte helt og den sortklædte skurk, som i »Shane«). Men det er ikke velegnet overfor mere abstrakte strukturer (navne som Ejenstøj, Dreyer og Buñuel turde illustrere forskellen).

Forløb og personer

»Heaven's Gate« drejer sig (bl.a.) om mere abstrakte strukturer. Og den er ikke fortalt som en story-film (hvilket må være den væsentligste grund til dens fiasko i USA). Hovedpersonernes handlinger og skæbne udtrykker ikke filmens handling, sådan som det netop er pointen i »Shane« eller – for at tage en historisk skildring – »Borte med blæsten«. Hvad var Sydens undergang i den sidstnævnte uden Scarlett O'Hara? Hovedpersonen i »Heaven's Gate« hverken repræsenterer eller eksemplificerer noget i de historiske begivenheder, filmens skildrer. Han er vidnet, der som jeg-fortæller samler beretningen og som hovedperson har sine personlige oplevelser, der udgør en fortælling i fortællingen.

Forløbet er opdelt i tre dele, adskilt af tekster med sted- og tidsangivelse: »Harvard College, Cambridge, Massachusetts, 1870«, »Wyoming, 20 years later«, og »Newport, Rhode Island, 1903«. 1. del (prolog), der varer ca. 15 minutter, viser universitetets afslutningsfest, 2. del omhandler kampen mellem immigranter og kvægejerere, og 3. del (epilog), der varer ca. 5. minutter, viser den ældede og bitre hovedperson, der mindes (flash-back) kampens efterspil, hvor hans elskede myrdes ved deres bryllup.

I 2. delen indgår beretningen om hovedpersonerne som en fortælling i fortællingen. De udgør et univers for sig selv, de tilhører ingen af de to kæmpende grupper, og de har derfor muligheden for både at vælge side og vælge helt at holde sig udenfor (rejse væk). Det er deres valg, der tematiseres, et valg der kun har konsekvens for dem selv, da konflikten under alle omstændigheder ruller.

Studiekammeraterne James og Irvine mødes tyve år efter dimissionen som hhv.

lokal sherif og rig druksut i Wyoming, hvor de rige kvægejerere planlægger et angreb med en lejhær på de fattige immigranter. James har ansvaret for lov og orden i et område, hvor de fattige må stjæle fra de rige for at overleve, og hvor de rige nu vil tage loven i egne hænder. Hans nærmeste venner er Jim Bridges, ejeren af immigranternes forlystelsesetablissement »Heaven's Gate«, og kvægejerernes lejemorner Nate Champion, med hvem han konkurrerer om bordelejereren Ella Watsons gunst. Bridges vælger aktivt at støtte immigranterne, Ella gør det samme, og vælger også Nate, der er den eneste, som forsøger at »kultivere vildnisset« (fine tæpper i bjælkehytten udenfor immigranternes mudderby). Nate skifter side i konflikten og dræbes som hævnakt af kvægejerne. Immigranterne går til modangreb, men den uorganiserede masse står foran nederlag, da James i mellemtiden har truffet sit valg og kommer til hjælp.

Alle – udover Irvine – kommer til det moralsk rigtige valg, men de går alle under i de begivenheder, som deres valg ingen indflydelse får på, kampen mellem de to grupper. Forbindelsen til dette næste lag i fortællingen går over James' rolle som lovens håndhæver.

James er den, der advarer immigranterne. Han prøver at få hæren til at lægge sig imellem, han afviser at støtte kvægejerne, men han afholder sig også fra aktivt engagement på immigranternes side. Loven er neutral. Men da Ella voldtages af nogle lejesoldater, skyder han dem og giver dem nogle ord med på vejen: »Det tragiske er, at I formelt havde loven med Jer, men det har I netop smidt væk«. Ved en senere konfrontation siger kvægejerernes leder Frank Canton: »Du blev ansat til at opretholde loven. Vi er loven« – og han henviser til at kvægejerne støttes hele vejen op til præsidenten. James svarer »Skråt op« – og »også skråt op med præsidenten«. »Loven« får nok et grundskud, da en officer i lejhæren viser immigranterne sin bare røv i foragt. Opgivende og ironisk kommenterer James: »Og den mand er en af præsidentens venner!« Han er ved at lede immigranterne til sejr, da hæren – der som ordenshåndhæver ligesom han selv holdt sig »neutral«, da kvægejerne så ud til at skulle vinde – rykker ind og redder lejhæren.

Immigranterne har tabt. James' indsats gjorde ingen forskel, men han har mistet nogle illusioner om loven og retfærdigheden. Baggrunden for disse illusioner fremgår af filmens prolog.

James og Irvine er af »god« (rig) familie og universitetsuddannede. De er opfostret med den unge nations idealer, hvortil hører de uddannedes – og dermed overklassens – rolle i »the education of a nation«, som universitetets rektor slår på i sin afslutningstale. Nationens idealer skal nu realiseres i ekspansionen mod vest. Og overklassen skal sikre sig sin fortsat ledende position. Irvine følger sin klasses slagte vej, men da kvægejerne vil sætte voldelig magt ind, bliver afstanden til idealerne for stor. Han kommer med indvendinger men har forlængst søgt trøst i flasken og beskriver sig selvmedlidende som offer for sin klasse. Han omkom-

mer i det afsluttende slag uden helt at forstå, hvad han er indgået i. Idealerne er kommet til kort overfor realiteterne, fordi de er to sider af samme sag. Det er forskellen på herskerklassens ideologiske og konkrete magtudfoldelse, hvor den ene blot udskiftes med den anden, når der er behov for det.

Kampen mellem kvægejerere og immigranter i Wyoming illustrerer det. Men denne isolerede hændelse får først eksemplets magt i kraft af filmens andet tidsperspektiv, de 33 år fra prologens til epilogens situation. Det sker på to måder. Den ene er filmens forhold til de historiske fakta, og den anden er filmens fortællestruktur.

Historisk periode

Filmens hovedafsnit omhandler en autentisk begivenhed i 1890'ernes Wyoming Territory, »the Johnson county War«. Perioden er rekonstrueret fra hele byer til de mindste detaljer i de støvede interiører, og også billedopbygning og farvetoner er inspireret af billeder fra tiden. Men kun perioden er rekonstrueret, ikke begivenhederne. F.eks. er personerne autentiske, men ikke deres handlinger.

Der er ikke tale om en historisk rekonstruktion men om et tidsbillede, hvis autenticitet tjener det omvendte formål, nemlig at fremhæve en mere almen problematik. Filmen begynder i Øst kort efter borgerkrigen, med dennes baggrund i feudalsamfundet i Syd og det begyndende industri- og masse-samfund i Nord. Tilsvarende udspiller 2. del sig i Vest kort efter at områdets indianerkrige er forbi. Tid og sted har altså indirekte angivet to af de blodigste opgør i nationens dannelse. Forud for filmens 3. del ligger så opgøret med de fattige immigranter. Magt-anvendelse er ikke undtagelsen men reglen, og immigranternes undertrykkelse er blot et af de mindre omtalte eksempler.

Filmen benytter en historisk hændelse og nogle historiske antydninger til at tegne et billede af en nation i splid med sig selv – og hvor lov og orden ikke er et spørgsmål om idealer og retfærdighed men alene om den stærkes ret. Tematisk er det billede ikke særlig almindeligt, men heller ikke nødvendigvis særlig genialt. Det originale ligger i fortælleformen. Den giver for det første tematikken perspektiv, og for det andet giver den historie- og samfundstolkningen *kunstnerisk* udtryk. På det rent tematiske plan kan man jo indvende, at indholdet lige så vel kunne udtrykkes i en faglitterær bog eller et debatindlæg (eller en anmeldelse). Forskellen er, at kunstværket skal kunne formidle en oplevelse (vi kan skelne mellem den umiddelbare oplevelse af virkeligheden, den kunstnerisk strukturerede oplevelse og den sagligt strukturerede forklaring som tre væsensforskellige måder at opnå erfaringer på). Oplevelsen skabes i fortælleformen, der både er kunstens egenart (fiktionen) og det enkelte kunstværks egenart.

Til højre: Sammenstuvet som kvæg ankommer emigranterne med håb om bedre forhold – for siden at erfare, at de lokale kvægbaroner har erklæret dem krig som uønskede



Den nævnte historiske skildring giver en karakteristisk af en samfundsstruktur, på et abstrakt plan. De mennesker, der befolker samfundet er på én gang del af denne struktur og enkeltindivider. Det kommer til udtryk i forskellen på hoved- og bipersoner. Kun for hovedpersonernes vedkommende tematiseres det frie valg. Derved er de udskilt som enkeltindivider i forhold til bipersonerne, der ikke gives muligheden for et frit valg. Bipersonerne indgår på forhånd i en bestemt klasse (filmens terminologi), og de er set som udtryk for deres klasse. Filmen bruger to lange sekvenser på at beskrive hhv. kvægejernes og immigranternes ikke-frie valg (kvægejernes møde, hvor aktionen besluttes, og immigranternes møde efter meddelelsen om truslen). For begge parter gælder at de kun kan vælge mellem at give op uden kamp eller at kæmpe. De kan ikke vælge at holde sig udenfor, sådan som hovedpersonerne kan. De er på forhånd del af en samfundsstruktur, som de derfor ikke kan vælge – og dermed er de udtryk for den.

Beskrivelsen af samfundet som bestående af antagonistiske klasser er ikke noget, der tematiseres i særlig høj grad. Selv om det også fremgår af handlingen. Det er blot noget, der konstateres – det ligger i filmens struktur. Derimod tematiseres forskellen på klasserne. De rige, der må sætte livet ind (eller købe en hær til det) på at bevare magt og ejendom, og de fattige, der må sætte livet ind på blot at bevare livet. Sympatien er naturligvis på de fattiges, på tabernes side. Men udover det afstår filmen fra at »holde med« nogen af parterne. Filmen ser ikke nogen løsning i at den ene part vinder, altså heller ikke om de fattige vandt (Cimino er således ikke ude i et marxistisk ærinde, som nogle anmeldere har påstået). Filmen ser faktisk slet ikke nogen løsning, pessimismen er total. Det fremgår af filmens overordnede cirkelstruktur og heri samspillet mellem James som hovedperson (helt) og jeg-fortæller (vidne).

Cirkelbevægelsen findes både i forløbet og i tre scener, der sammenfatter forløbet i en nøddeskal. De to første scener er dansescener, der udtrykker livsudfoldelsen og det kollektive samvær hos hhv. rige og fattige, mens den tredje er en dødedans, sammenstødet mellem de to grupper. I den første danses der vals til »An der schönen blauen Donau« i ring om det traditionelle træ i universitetets gård ved afslutningsfesten (prologen). James er i sit es og vinder den afsluttende kamp om at komme op i træet. I den anden scene danser immigranterne i ring på rulle-skøjter til centraleuropæisk folkemusik i Heaven's Gate. James står udenfor, og danser derefter sin private dans med Ella. I den tredje scene er lejetroppe (som i *Custer's Last stand* og de traditionelle vogntogsforter) i centrum, som immigranterne i ring udenom kæmper sig ind imod, til de stoppes af hæren. Fra integreret del af overklassen, over tøvende placering udenfor underklassen, kommer James ridende ind i slaget og tilslutter sig underklassen.

Han ændrer slagets gang og står som enkeltindivid som filmens helt. Men han ændrer ikke slagets udfald – selv helte gør ingen

forskel. Scenen slutter med et nærbillede af hans ansigt præget af opgiveness, og det danner overgangen til epilogen. Han har dermed fået vidnets overgribende rolle, og hans samlede historie giver filmen dens cirkelforløb.

Man aner allerede uråd, da filmens første bemærkning rammer James i løb på vej til afslutningshøjtideligheden: »Atter for sent på den, James?!« Og overgangen fra 1. til 2.

Prologens valse-scene er optaget med fem kameraer, der i ensartet hastighed følger de dansendes cirkelbevægelse. I klipningen veksles der mellem kameraernes udsnit i valsens rytme, som markeres visuelt af parrenes rykvise cirkelbevægelse



del etableres med ham som jeg-fortæller på lydsiden: »Alle drog mod vest, også jeg. Jeg troede, jeg kunne yde noget væsentligt – men mit liv blev anderledes«.

Nærbilledet af hans ansigt ved overgangen til epilogen bekræfter hans udsagn. I epilogen er han, 33 år efter prologens optimistiske idealer, tilbage hvor han startede. På sin rigmandsyacht i Newport befinder han sig lige syd for Harvard i netop den overklasse-rolle som jurauddannelsen havde udset ham til. Idealerne, valget og kampen gjorde ikke engang en forskel for ham personligt. Han blev akkurat som Irvine »et offer for sin klasse« (eller snarere for sit samfund), med den forskel at han forstår det og derfor kan berette om det.

Filmens struktur omkring James som helt og vidne gør tragedien og pessimismen fuldstændig. Som helt er han den eneste, der kan ændre begivenhedernes gang, om ikke andet så for sig selv. Men som vidne (fortæller) kender han udfaldet på forhånd og rører det i starten. Denne struktur gør classesamfundet til skurken og enkeltindividet til hel-

ten – men en helt, der ikke levnes nogen chancer.

Stil og modus

Filmens konklusion er, at den højt besungne individuelle frihed er et positivt ideal uden bund i virkelighedens realiteter. I højere grad end i handlingen udtrykkes det ved at sætte to fortælleformer op mod hinanden, hvor individ-story'en simpelt hen opløses i en kollektiv-episk form. I en story-film afgøres sekvensernes rækkefølge af personernes handlinger, så en situation leder direkte over i den næste. Det medfører naturligvis også et klart logisk tidsforløb. I »Heaven's Gate« er personerne ikke begrundet individuelt og psykologisk – lige så lidt som den

historiske udvikling begrundes i sociale årsager og virkninger. Og selv om handlingen foregår inden for nogle få dage (i hovedafsnittet), så er der intet gjort for at klargøre dette tidsforløb. Det kunne være uger, måneder, år. Effekten er oplevelsen af at være fanget i nogle forrygende begivenheders malstrøm – samme oplevelse, som personerne har. Men det er altså ikke den klassiske identifikation med personerne, der giver den »fælles« oplevelse. Tilskuerens oplevelse er skabt i filmens helt originale struktur, stil og modus.

Enhver rimeligt god film har en bestemt tone, der angiver en holdning eller en indfaldsvinkel til stoffet. En sådan *oplevelsesmodus* (eller stemningsleje: f.eks. for gysere er det uhygge) er det fortælle-mæssigt vanskeligste og det oplevelsesmæssigt lettest tilgængelige element. Det er også det vanskeligste at beskrive, fordi det er relativt u håndgribeligt og forudsætter gennemgang af alle lag i fortællingen. Men når filmen opleves i biografen (5) er det dens stemninger, som styrer os ind på handling og tema-

tik. Det gælder også »Heaven's Gate«, blot i langt højere grad end det tidligere er set.

Med filmsprogets stadige forfinelse følger fortælletræk, der overflødiggør tidligere tiders omstændelige forklaringer (ind og ud ad døre etc.). Det giver bl.a. muligheden for at erstatte den fortløbende fortælling med et forløb af sidestillede situationer, bundet sammen f.eks. i en modus. Det er denne fortælle teknik, »Heaven's Gate« udvikler til perfektion.

Opsplitningen i enkelt situationer er en teknik, som har karakteriseret Robert Altman (og delvis John Cassavetes') film op gennem 70'erne, og flere aktuelle film kan tyde på, at den slår igennem i 80'erne (f.eks. »Lykken er lige om hjørnet«, »Melvin & Howard«). De enkelte sekvenser (situationer) fungerer her som næsten afsluttede helheder, hvor det er situationernes stemning eller pointer, der afgør sekvensernes rækkefølge og helhedens indhold, i højere grad end det, der egentlig foregår. I »Heaven's Gate« følger sekvenserne sig til en række næsten uafhængige fortællinger, der afbrydes og genoptages uden umiddelbart at se ud til at gribe ind i hinanden. To af de væsentligste af disse fortællinger har jeg næsten ikke berørt i gennemgangen – fordi de næsten ingen betydning har for forløbet. Filmen bruger en meget stor del af sin tid på at beskrive de to klassers forskellige kultur, særlig immigranternes (jfr. titlen). Beretningen om deres usle dagligliv, fællesskab i fest (rulle-skøjtedansen), modsætninger i krise (borgermødet) og nederlag i kamp (slaget) dominerer handlingen. Men kun pointerne i sekvenserne har betydning for forløbet. Til gengæld motiverer deres fortælling filmens stil (se nedenfor).

Den anden fortælling gælder James' og Ellas kærlighed. Den lever gennem hele filmen men får først tematiske pointer ved voldtægten og i epilogen. Hvert af deres møder udgør en selvstændig, romantisk-erotisk situation, hvor de logisk nok for det meste er alene. Men dermed vises også en isoleret individualitet, som de omgivende klasser (tematisk) hhv. de omgivende scener med kollektiv udfoldelse (fortælle mæssigt) må bryde ind over og udslette. Denne stemning af noget dødsdømt ligger over alle kærlighedsscenerne, og den sammenfattes en poetisk morgen, hvor James forærer Ella hendes ønskedrøm, en gig. Nærbilledet af hendes hengivne ansigt giver andre informationer end hendes hengivenhed. Det viser James' oplevelse og dermed hans minde (han er jo fortælleren, der husker tilbage). Den romantiske stemning opløses i nostalgi, der opløses i tragik: hun skal dø. Det er disse stemningsskift – eller tilstedeværelsen af flere stemninger over hinanden – der fører kærligheden og de øvrige historier sammen i en helhed.

Ovennævnte Altman opnår (efter min mening) kun en afbalanceret helhed i »McCabe & Mrs. Miller« (71), der i øvrigt er en inspirationskilde for »Heaven's Gate«. Denne helhed blev bl.a. skabt gennem billedstilen. Fotografen Vilmos Zsigmond brugte kraftige filtre, så alt virkede som set gennem duggede briller. En lignende distance har han op-

nået i »Heaven's Gate«, hvor alting dog står skarpt (ingen filtre) men kontrastsvagt. Indendørs er benyttet lys fra vinduer, stearinlys og petroleumslamper, der giver et rødbrunt, varmt præg. Udendørs er ofte fotograferet i skumringen, der ligeledes giver et dæmpet, men blåligt, koldt lys. Disse stilelementer støtter stemningsopbygningen. Den konsekvent lave kontrast, forstærket af støv og røg i aldrig før sete mængder, bidrager både til realismen i tidsbilledet og til den overgribende episke bredde, hvor filmens enkeltdele bringes sammen i en romantisk, næsten nostalgisk stemning af en forgangen tid. Billedstilen opløser de forskellige lag i hinanden, og resultatet er en bittersød tone af forspildte muligheder. Denne tone leder så igen over i det nærmest deterministiske præg af tragik, som udspringer af cirkelstrukturens stadigt gentagne varsel om nederlag og undergang.

Som i en musik-klassicismisk rondo følger struktur, stil og modus sig visuelt sammen i en harmonisk helhed. Ciminis overrumplende indsats ligger i udviklingen af den form, som ikke alene gør hans komplicerede og fascinerende beretning mulig, men også gør den til et overvældende symfonisk billedligt af usædvanlig skønhed. Som kunstværk er den enestående; som Amerika-billede er den 80'ernes svar på »En nations fødsel« og »Borte med blæsten«, filmhistoriens to største publikumssuccesser. Hvorfor er den så blevet filmhistoriens største økonomiske fiasko?

Seriøsitet og pessimismen er muligheder, hvor især det sidstnævnte godt kan være vanskeligt at sluge for et amerikansk publikum. Men en anden mulighed er værre. »Heaven's Gate« indeholder fortælle mæssige kvaliteter, der sjældent har set sin lige, men den kommer ud på et tidspunkt, hvor amerikansk film synes at koncentrere sig om rabalderfilm for teenagere og visuelt bovlamme debatfilm for voksne. Danner typiske TV-film som »Kramer vs. Kramer« og »Ordinary People« skole, så sættes en billedtradition over styr til fordel for den europæiske diskussionsfilm. »Heaven's Gate« har både muligheden for at pege fremad og for at komme til at pege bagud. Til trods for – eller i kraft af – sin originalitet er den funderet i Hollywood.

PS: I øvrigt er det fristende at sammenligne beretningen om James med Ciminis rolle i kulturindustrien Hollywood. Cimino har næppe været profetisk mht. »Heaven's Gate«s skæbne, men han har set sig selv som geniet, eneren over alle, der netop er symbolen på den individuelle frihed. Geniets typiske lod er undergang/underkastelse i den amerikanske filmverden (jfr. Griffith, Stroheim, Welles), og Cimino har tydeligvis selvbevidsthed nok til at se sig selv i det perspektiv. Ciminis futile kamp er følgelig Ciminis egen – han står i nederlaget som den, der har gennemskuet og kan fortælle om det.

NOTER:

1. Vilmos Zsigmond er en af USA's mest estimerede fotografer. Han har bl.a. stået for visuelt spændende film som »McCabe & Mrs. Miller«, »Enhjørningen« (72) og »Det lange farvel« (73) – alle af Robert Altman – »Udflugt med døden« (72 – John

Boorman), »Orlov til midnat« (74 – Mark Rydell), »Sugarland Express« (73), »Nærkontakt af 3. grad« (77) – begge Steven Spielberg – »Besættelse« (76), »Døden sletter alle spor« (81) – begge Brian De Palma.

2. William Reynolds har bl.a. klippet »Star!« (68), »Hello Dolly« (69), »Det store, hvide håb« (70), »Godfather« (72), »Sidste stik« (73) og »Skillevejen« (77).

3. Michael Cimino er medforfatter til »Verdens sidste have« (72) og har instrueret »Thunderbolt« (74) og »Deer Hunter« (78).

4. Denne magtstruktur er emne for en del amerikansk samfundsforskning. Arthur Selwyn Miller sammenfatter magtsystemet erhvervsliv, universiteter og regering som en »trojka« i bogen »The Modern Corporate State« (76).

5. A propos Peter Schepelerns artikel om film på TV i Kos nr. 154: blandt det, der har været ved at overleve TV er stemningslejer, fordi mange film kalkulerer det med store mørke rum i deres stemningsskaben.

HEAVEN'S GATE

Heaven's Gate. USA 1980. **P-selskab:** Partisan Productions. For United Artists. **P:** Joann Carelli. **P-samordnere:** Nanette Sigert, Lynda Karjola. **P-ledere:** Denis O'Dell, Charles Okun, Bob Grand, Peter Price. **Instr/Manus:** Michael Cimino. **Instr-ass:** Michael Grillo, Brian Cook, Michael Stevenson, Terry Needham, Dennis Capps, Richard Graves. **Stunt-instr:** Buddy Van Horn. **Foto:** Vilmos Zsigmond. **Kamera:** Jan Kiesser, Paul Pollard, Joseph Steuben, Laxio Regos, Ray De La Motte, Herb Lightman, Kelvin Pike, Doug Digoia, Jeff Gershman, John Harris, Paul Gilbert. **Klip:** Tom Rolf, William Reynolds, Lisa Druchman, Gerald Greenberg. **Ark:** Tambi Larsen, Spencer Deverill, Maurice Fowler. **Dekor:** Jim Berkey, Josie Mac-Avin. **Kost:** Allen Highfill, Laurie Riley, Sandy Berke. **Musik:** David Mansfield. **Anden musik:** »An der schönen blauen Donau« af Richard Strauss Jr., med New York Philharmonic Orchestra, dir. af Leonard Bernstein; »Mamou Two Step« af Doug Kershaw. **Tone:** James J. Klinger, Richard W. Adams, Tom McCarthy, Darin Knight, Buzz Knudsen, Don MacDougall, Chris Jenkins. **Sp-E:** Paul Stewart, Ken Pepiot, Stan Parks, Sam Price, Jim Camomile, Kevin Quibell. **Medv:** Kris Kristofferson (James Averil), Christopher Walken (Nathan D. Champion), John Hurt (William C. Irvine), Sam Waterston (Frank Canton), Brad Dourif (Mr. Eggleston), Isabelle Huppert (Ella Watson), Joseph Cotten (Reverend doctor), Jeff Bridges (John H. Bridges), Ronnie Hawkins (Wolcott), Paul Koslo (Borgmester Lezak), Geoffrey Lewis (Pelsjæger), Richard Masur (Cully), Roseanne Vela (Smuk pige), Mary C. Wright (Nell), Nicholas Woodson (Lille mand), Stefan Scherby (Stor mand), Waldmar Kalinowski (Fotograf), Terry O'Quinn (Kaptajn Minardi), John Conley (Morrison), Margaret Benczak (Mrs. Eggleston), James Knobloch (Kopestonsky), Erika Petersen (Mrs. Kopestonsky), Robin Barthelet (Mrs. Lezak), Tom Noonan (Jake), Marat Yusim (Russisk handelsmand), Aivars Smits (Michael Kovach), Gordana Rashovich (Mrs. Kovach), Jarlath Conroy (Lejesoldat i nyt tøj), Allen Keller (Dudley), Caroline Kava (Stafka), Mady Kaplan (Kathia), Anna Levine (Lille Dot), Pat Hodges (Jessie), Mickey Rourke (Nick Ray), Kevin McClarnon (Arapaho Brown), Kai Wulff (Tysk handelsmand), Steve Majstorovic (Tjekkoslavisk handelsmand), Gabriel Walsh (Zindels kortormand), Norton Buffalo (Menig), Jack Blessing (Emigrant), Jerry Sullivan (Wyomings Guvernør), Jerry McGee, Cleve Dupin, Stephen Bruton, Sean Hopper, David Mansfield, T-Bone Burnett (Heaven's Gate-orkester), David Cass (Lejesoldat med moustache), Paul D'Amato (Lejesoldat med skæg), Peter Osusky (Peter), Ivan Kormanik (Ivan), Michael Christensen (Jonglør), Anatoly Davydov (Bulgarsk emigrant), Nina Gaidarova (Hans kone), Wally McCleskey (Chicken fighter), Gary »Buzz« Vezane (Cantons livvagt), H. P. Everts (Wolcotts livvagt), Bruce Morgan (Lejesoldat), Bobby Fabel (Harvardmand), Judi Trot (Irvines veninde). **Længde:** 149 min., 4100 m. **Opindeligt længde:** 205 min. **Udl:** United Artists. **Censur:** Hvid. **Prem:** 14-10-81 – Grand.

Et farvel til et årligt holdepunkt

Ib Lindberg tager afsked med Egon, Kjeld, Benny og alle de andre deltagere i 13 films alvorlige løjer med Olsen-Banden

Med de to seneste Olsen-Banden film har Balling og Bahs for anden gang sat en definitiv stopper for den folkekære serie. Det er ellers ikke, fordi filmene har lidt af større idénød, og slutningen er trods alt ikke mere definitiv, end at serien kunne genoptages.

Lad gå at Egon ender på 6. Afdeling, men hverken han eller de andre bandemedlemmer er dog kommet af dage, og jeg ved ikke, om jeg føler slutningen helt tilfredsstillende. Jeg synes, en så succesrig og original serie burde have endt mere succesrigt og originalt. Jeg sad også og ventede på et utraditionelt initiativ fra kriminalassistent Jensen alias Axel Strøbye, der til sidst bliver grebet af samme nederlagets galskab som Egon Olsen. Det havde været en smuk idé at lade disse to klartskuende og utilpassede galninge slå pjalterne sammen om at få skovlen definitivt under bagmændene og profitmagerne og politikerne og de kyniske samfundsnassere og de småborgerlige hundehoveder. Når Jensen om kort tid bliver indsat på samme tosseanstalt som Olsen, burde de kunne finde sammen i et nyt og originalt par, der sammen kan sikre verdensfreden.

Ved afslutningen af Olsen-Banden-serien kunne det være rart at gøre en slags status

over serien, men det må vente, til Palads får den indlysende idé at sætte alle 13 film op samtidig eller i hurtig rækkefølge. Omkring film nr. 6, der skulle være den sidste (for første gang), og som derfor bærer det nu meningsløse navn »Olsen-Bandens sidste bedrifter«, skrev jeg noget om seriens udvikling, der ikke lå i hverken det tematiske eller det fortælle-mæssige, men som dels fandtes i personerne, dels i en stadig større idérigdom og stramhed og raphed i afviklingen af de mange gode indfald. I de sidste syv film (eller måske skulle vi sige seks, eftersom de sidste to stykker bør ses og vurderes i sammenhæng) har der ikke været tale om nogen kvalitetsfremgang, selv om filmene har været prægtige og har rummet sekvenser af storslået originalitet. Der har været svage scener imellem, og de har måske sprunget stærkere i øjnene, fordi vi havde vænnet os til film, der var fejlfrie indenfor deres egne rammer. I nr. 13 kunne jeg således godt have undværet hele Scandinavia-sekvensen med de uoriginale bodyguards og de forudsigelige hindbærbrus og Ove Sprogø *en transvesti*, hvad der ikke synes at bekomme ham særligt vel.

I det hele taget er idéen med at dele den sidste film i to ikke helt vellykket. Mange af de opstemte premieregæster til nr. 12 følte

sig skuffede over filmens åbne slutning. Selv fandt jeg den glimrende og var i det hele taget imponeret over denne films utrolige idérigdom og store opbud af alle de lækkerier, man kan håbe at finde i en Olsen-film: originale aktioner, vittig dialog, elegante sløjfer i sammenknytningen af handlingen (der i realiteten ikke var andet end en lang række »Jeg har en plan«-scener) og ikke mindst morsomme birolle-portrætter.

Nr. 13 begynder, til publikums hørlige forbløffelse, også foran Vridsløses port for derefter at gå over til et hastigt og usammenhængende resumé, før vi fortsætter, hvor vi slap med nr. 12. Vi går altså videre med jagten på den famøse røde kuffert, der fra starten kun rummede fem millioner kroner, men som siden kom til at rumme papirer, der havde samme værdi (i pengeafpresning), og som igen kom til at rumme papirer til en værdi af 750 millioner, og som endte med at rumme lunten til 3. verdenskrig. Som ventet lykkes det ikke for Egon Olsen at komme i besiddelse af mappen i det sidste desperate døgn, før den forlader Danmark, og derfor må jagten fortsættes i Paris. Det virker vel for Balling og Bahs som en naturlig slutning af cirklen at lade størsteparten af den sidste Olsen-Banden film udspille sig i Paris, al den stund Olsen-Banden og mange af deres



bedste indfald er kommet til verden i denne by under Ballings og Bahs' manuskript-konferencer her. Deres kærlighed til byen for nægter sig da heller ikke, og jeg havde gerne undværet nogle af de mange 500 mm-prospekter, hvis jeg til gengæld var sluppet for den grimme bagprojektion bag Watt Boolens på elskerindens terrasse. Lad nu det være. Meget vigtigere er det, at jeg i den sidste Olsen-film savner København og Bøffen og den konstante og hyggelige ironiseren over københavnske miljøer og forhold. Det parisiske intermezzo burde have ligget tidligere i filmen(e).

Allerede tidligt fandt Olsen-Banden filmene en fortællestil, der står i stor, men måske ubevidst gæld til tegneseriemediet. Denne stil har Balling plejet skånselsløst og gjort til et varemærke for filmene. Princippet er, at en række nøgle-billeder i filmene rummer flere identifikationsmomenter, ganske som et normalt *establishing shot*, men serveret successivt (som i en tegneseriestrip) indenfor samme skud. Især i nr. 13 drives dette narrative trick til sit yderste. Der zoomes og panoreres og tiltes i én uendelighed, og resultatet tangerer ofte det svimlende. Eller også sad jeg for tæt på lærredet, da jeg så filmen. Det skal medgives, at denne teknik kan skabe billeder af forrygende præcision og stort vid, som da Egon Olsen fører banden op i Eiffeltårnet (hvorfra man kan se alt, hvad der sker i Paris) for at finde Bang-Hansen. Bandens tre karakteristiske silhouetter ses oppe i tårnet, hvorefter der zoomes ud, tiltes ned og zoomes ind på Bang-Hansen, der netop træder ud fra sit hotel som bekræftelse på Egons ellers noget harsderede påstand. Dette ene billede rummer, bortset fra den næsten åbenlyse vanskelighed ved at lave det, al den tekniske ironi, Balling også kan lægge for dagen i disse skud. Og når jeg overhovedet indlader mig på at diskutere fortælleteknikken, er det, fordi denne etiket på filmene netop i de sidste to film, og allermost i Parisafsnittet, er farligt nær ved at udvikle sig til en fejende manér.

Skal man overhovedet tale om billeder og beskæringer og optikker, kan man vel overhovedet sige, at de sidste to film går mere til ekstremer end nogen af de tidligere, lige fra de mægtige telebilleder i Paris til de ultranære billeder omkring Poul Reichhardt. Jeg er næsten overbevist om, at de traditionelle nærbilleder i visse af krydsklip-sekvenserne i de sidste to film er tættere, end vi normalt har set dem, og deri ligger der naturligvis også en holdning, som Godard (tror jeg nok) engang har sagt. Vore hovedpersoner står på en skillevej, og for at motivere sin afsked med figurerne har Balling også måttet intensivere nogle af deres konflikter. Der skal jo lægges op til Egons endelige mentale sammenbrud, som man naturligvis har anet igennem flere film, og der skal sættes streg under Kjelds pompøse og småborgerlige oprør mod de stadigt mere hårrejsende situationer, Egon bringer ham ind i sin monomane jagt efter succes og hævn. Konflikten mellem netop disse to bliver større og større, mens Benny danser sin groteske tranedans mellem dem i forsøg på at få det hele til at glide. Hvis man læser Ballings og Bahs' introduktion til figurerne i forbindelse med den allerførste film, er det forbløffende, så godt den passer på de tre figurer i den 12. og den 13. film. Der er kommet små nye træk til i årenes løb, mens andre momenter er fjernet. Men først og fremmest er de rigtige træk ved figurerne blevet uddybet og forstret i det rigtige tempo og i den rigtige grad. Man kan sagtens påstå, at Egon, Benny og Kjeld er todimensionale figurer, ligesom i øvrigt også Yvonne og kriminalfolkene og bagmændene er, men så glemmer man filmenes præmisser og søger at vurdere dem ud fra en realistisk målestok. Idérigdom, ironi og vid er én ting, men den virkelige kunst i Olsen-Banden filmene er især den, at disse figurer har fået lige præcis så meget af den tredie dimension, at de har kunnet holde interessen fangen og træde levende frem for os gennem 13 film, uden at de nogensinde er blevet belemret med det følelsesfulde. Det er naturligvis en stor fortjeneste hos instruktør og manu-

skriptforfattere, men nok så vigtigt er det, at der ud fra enhver betragtning spilles formidabel god komedie i disse film. Jeg kommer til at minde den gamle historie om den engelske komponist Arthur Sullivan, der ved siden af sine Savoy-operaer også havde en større produktion af symfonisk og sakral musik. Han fik engang ved en middag en borddame, der ilede med at fortælle ham, at hun syntes, at »Mikadoen« var hans musikalske mesterværk. Det blev Sullivan så fornærmet over, at han forlod bordet. Jeg håber ikke, at Sprogøe, Grunwald og Bundgaard forlader bordet, hvis jeg siger, at de i disse 13 film har præsteret noget af det fineste i deres karrierer. Kun de selv ved, hvor svært det har været. Vi andre kan heldigvis ikke se det.

Det er vel en anmeldelses mening, at den skal drage en slags konklusion, så jeg ville ønske, at Balling engang om nogle år ville tage sine sidste to Olsen-film frem og klippe dem sammen til en helafdensfilm, fjerne de åbenlyst svage punkter, der findes i nr. 13, binde nogle flotte sløjfer og lave en tre-timers film, der holder samme tempo og udstråler samme kolossale dynamik som nr. 12. Det er ingen kunst at få publikum til at sidde stille til en helafdensfilm, hvis den bare bruger sine tre timer på at fortælle en historie, som en mindre god instruktør ville bruge fire timer på at fortælle. Jeg kunne også sige, at jeg gerne så flere Olsen-Banden film endnu, men det gør jeg egentlig ikke. Nok må være nok, og alle implicerede kan med tilfredshed påstå, at man sluttede, mens legen var god.

Har jeg brugt for mange ord på en dansk folkekomedie? Sidder Kosmorama's læsere nu og ryster på hovedet? Sidder Balling nu og tænker, at jeg omfatter hans værk med unødvendig alvor? Det gør han næppe. »Det er sgu en alvorlig sag at lave Olsen-Banden (...)«. Og i den ujævne og ofte deprimerende seriøse og selvhøjtidelige danske filmproduktion har de sidste 13 år i hvert fald for mig haft et årligt holdpunkt. Og den slags spørger man ikke med.



Færdig med Korsbæk

Ul S. Jørgensen siger farvel til »Matador« og konkluderer, at serien fik en værdig afslutning

Korsbæk-sagaen er nu med episoderne 19-24 definitivt afsluttet. Og lad det være sagt med det samme: De sidste seks episoder levede vel ikke helt op til de store forventninger, men serien beholdt så absolut skindet på næsen og gjorde alt i alt en værdig sortie.

Der er mange grunde til dette lette kvalitetsfald. For det første gik man i episoderne 19-23 tilbage til ca. 3 kvarters spilletid, hvilket forekommer mig en ret så tåbelig og formodentlig økonomisk disposition. Mens historien og persongalleriet opbygges, passer det fint med forholdsvis korte episoder, så man ikke overbebyrdes med informationer, men i slutningen af serien, hvor alle de forskellige handlingstråde skal videreføres og afsluttes, giver den begrænsede spilletid de enkelte episoder et stakåndet mosaik- eller staccatoagtigt præg.

For det andet er det altid sværere at afslutte en historie end at begynde den, og dette gælder i særdeleshed for en så bred historisk saga som »Matador«, hvor man jo ikke bare kan lade det ende med dødelig udgang for alle hovedpersonerne. »Matador« kræver en slutning, der er så rimelig lukket og definitiv, at seerne kan acceptere den, men som samtidig bevarer en sådan grad af åbenhed, at realismen ikke går fløjten. Og dette lykkes temmelig godt, blandt andet fordi den 24. episode er udvidet til dobbelt spilletid. Ved afslutningen er alle løbende konflikter løst, men samtidig er en lang række nye konflikter antydet. Blot for at nævne et par stykker: Hvordan vil det gå i trekantens Mads – Ingeborg – Carl von Rydtger? Kan Røde affinde sig med i virkeligheden blot at være jordemodermand? Kan Ulrik og Majas ægteskab holde? Vil Vicky i sidste ende vende tilbage til kasernelivet? Og er Ellen omsider ved at blive voksen? Et andet positivt træk ved slutningen er, at mens serien som sådan har beskæftiget sig med historiens og tidens lineære aspekt, drages det cirkulære aspekt ind til sidst. Jeg tænker her på, at Agnes Jensen er på vej til at blive en ny matador, og at Gustav Friis har overtaget Jørgen Varnæs' rolle som konservativ folketingskandidat.

For det tredje er krigens afslutning betydelig vanskeligere at skildre end dens begyndelse. Efter de sporadiske kampe 9. april 1940 fortsatte alt sin vante gang, og kun langsomt begyndte besættelsen at sætte sine spor i befolkningen. Nørgård-Balling skil-

drer også 9. april meget diskret, og lader den ikke få nogen synderlig indflydelse på Korsbæk-borgernes dispositioner. De tilpasser sig blot, så godt de kan. Befrielsen 4. maj 1945 er en begivenhed af langt større dimensioner. Den kollektive historie overhaler individet, og det har Nørgård-Balling også taget højde for. Historien og livets gang i Korsbæk skildres kontrapunktisk, og historien overskygger ganske hverdagen i Korsbæk. Frederik Andersen dør samme dag som Hitler og hans begravelse afholdes 4. maj, så Oscar Andersens forsøg på at undersøge omstændighederne omkring hans lungebetændelse går ganske i glemmebogen under glædesrusen.

Dette er vel tænkt og vel udført. Man får virkelig følelsen af, at lilleverdenen i Korsbæk invaderes af verdenshistorien og ganske overskygges, cp. f.eks. at Kristen og Elisabeth åbenlyst kysser hinanden i det værnæske hjem og til ingens fortørnelse.

Også forholdet til tyskerne omkring befrielsen er vellykket skildret og vidner i høj grad om nytænkning. Her bør fremhæves SS-officeren Godtfredsens besøg hos Mads Skjern. Holger kunne dårligt have ønsket sig en mere værdig sortie. Godtfredsen er myndig og formfuldendt, og spændingen i scenen er interessant: Ingeborg, der af sindelag er modstandskvinde til fingerspidserne, kan acceptere Godtfredsens og hans yderst positive beskrivelse af Holger som en god kammerat og en god soldat, mens Mads Skjern, der har lukreret på besættelsen via

mørklægningsgardiner og sågar tyske militæruniformer, slet ikke kan bære situationen, fordi det drejer sig om Ellens far. Det er en rig scene med dybe psykologiske aspekter.

Ligeledes virker skildringen af dagene omkring befrielsen om nytænkning. Det pointeres direkte, at mange af de yderst aktive frihedskæmpere, der bl.a. arresterer Skjold-Hansen, er så nye i tjenesten, at den gamle trio slet ikke kender dem. Men som sædvanlig henter man den bedste kommentar hos H. C. Varnæs, da han kommer hjem, samtidig med at de to tyske vagtposter fra baghaven »drenge og pensionisten« forlader skansen. Varnæs tager hatten af og siger »Aufwiedersehen«.

På trods af alle disse plusser er der alligevel noget, der halter ved beskrivelsen af befrielsen. Verdenshistorien har som sagt fået overtaget i de første tre af de sidste seks episoder, hvilket yderligere accentueres af den korte spilletid. Men den synes alligevel at have for lidt indflydelse på Korsbæk. Folkekomedien får i for høj grad magt over serien, når Skjold-Hansen undslipper fra frihedskæmperne og dernæst nærmest bliver kanoniseret. Efter min mening kunne han udmærket godt ofres som ægte værnemager, skønt man på den måde heller ikke havde undgået den nye negative pol i Korsbæk, Jessen, hvis eksistens virker noget postuleret, når han første gang optræder i serien i 1945 i en alder af ca. 60 år. Langt mere passende ville det efter min mening have været, om Mads Skjern var kommet i vanskeligheder, og så var sluppet fri ved Katrine, Kristen og ikke mindst Rødes mellemkomst, idet Mads jo skaffede Røde af vejen i 1941.

I det hele taget synes jeg, at de spørgsmål, jeg stillede i Kos. 155-56, på et meget tyndt besvaret. Ganske vist finder Kristen og Elisabeth hinanden på en meget overbevisende måde, men Mads Skjern anklages aldrig for værnemageri, og Skjold-Hansens situation løses ved at reducere ham til den rene folkekomedie. Iben-spørgsmålet er heller ikke løst på en fyldestgørende måde. Jeg skal indrømme, at jeg havde opfattet hendes beklædning som et udslag af tredivernes mode og en overdreven interesse for heste, og faktisk ikke havde tænkt over, at hun kunne være bisexual eller lesbisk. Det skal hun

Katrine og Oluf Larsen (Lily Broberg og Buster Larsen) – burde have været mere fremme i seriens sidste episoder



naturligvis have lov til at være, men derfor kunne hun godt have båret en endnu mere positiv udvikling i de tidlige efterkrigsår.

Der indtræder en tydelig forandring – faktisk en bedring – i episode 22, da verdenshistoriens indgriben i Korsbæk omsider træder i baggrunden, og historien som sådan kan gå sin slagne gang igen. Det er en fornøjelse, når historien igen koncentrerer sig om de velkendte personer og intriger. Men af gode grunde træder netop den unge generation i forgrunden. Bevares, vi er alle opsat på at få at vide, hvordan det går Daniel, Ellen, Ulrik og Regitze. Men er forarbejdet ikke gjort tilstrækkeligt godt? Skønt man brændende ønsker at få at vide, hvordan de udvikler sig, må man erkende, at de faktisk kun har interesse som appendiks til den foregående generation. Seriens yngste »aktive medlemmer« er faktisk Røde og Agnes Jensen. Således begejstres man over at Agnes støtter Maja Ebbesen, da hun får problemer med det varnæske hjem, men på Agnes' vegne, ikke på Majas. Dette er muligvis et resultat af, at Lise Nørgård oprindeligt havde tænkt sig »Matador« som en roman. I litteratur kan man udmærket skildre den unge generations gøre og laden gennem den gamle generations reaktioner derpå og fra den gamle generations point of view. Men det lader sig dårligt gøre på film. Her fanger bordet. Når »Matador« beskæftiger sig med den unge generations problemer, så gør den det virkelig, og det er næsten umuligt at indbringe en point of view-holdning. Følgelig beskæftiger store dele af de sidste tre episoder sig med den unge generation og giver oplysning, som man ganske vist ønsker, men som gives på bekostning af, at den gamle generation falmer. Det er slående, hvor lidt betydning Oluf og Katrine Larsen har i de sidste seks episoder; og det er synd, for de har immervæk været blandt de mest karakterfaste og interessante personer i de foregående 18 episoder.

De sidste seks episoder af »Matador« bærer således præg af, at være afsluttende og af, at man skal have pengene til at gå op i sidste ende, men det kan tilgives. Værre er det, at Lise Nørgård direkte husker forkert. Oluf Larsen stemte faktisk ikke socialdemokratisk i valget i 1947, men derimod venstre, som han altid har gjort. Det er noget nær utænkeligt, at en velstående landmand og grisehandler på Midtsjælland skulle være socialdemokrat i 1947. Venstre, ja, konservativ, ja, sågar radikal ville ikke være helt utænkeligt, men ikke socialdemokrat.

Et bevis på seriens appeal og ægthed er den interesse, jeg har kunnet konstatere for den i sjællandske provinsbyer. Folk hæfter sig ved små detaljer og beviser, at skønt Lise Nørgård er fra Roskilde, så foregår serien i virkeligheden i f.eks. Næstved. Ellers ville Laura jo ikke komme til Vordingborg, da hun falder i søvn i toget 8. april 1940 o.s.v.

ingen kan undre sig over at »Matador« har slået alle rekorder og er det mest set TV-program nogen sinde. Det er velfortjent – stadigvæk. Dog havde jeg hellere set »Dallas« på andenpladsen end udsendelser på folketingsvalgafgifter.



Filmene

William Hurt i
»Eksperimentet«

Eksperimentet

Instruktør: KEN RUSSELL

Science Fiction-genren, med dens definatoriske åbenhed over for så at sige alt hvad fantasien kan hitte på, skulle forekomme så oplagt for Ken Russell, nok nutidens mest hæmningsløse billedfantast, at man kan undre sig over, at han først nu, med sin tolvte film, har forsøgt sig.

Filmen er baseret på et manuskript af den erfarne Paddy Chayefsky efter egen roman af samme titel. Chayefsky, der senest er kendt for film som »The Hospital« og »Network« (om hans filmarbejde i øvrigt, se KOSMORAMA nr. 134, 1977, side 138), har altid haft en tendens til det overlæssede. Da Russell har en notorisk tilbøjelighed til det samme, er deres samarbejde lidt af et eksperiment. Men overraskende nok viser de sig her begge fra en (forholdsvis!) afdæmpet side.

Historien om en lovende ung videnskabsmand, der nede i universitetsskølderen eksperimenterer med, nedsænket i en vandbeholder og påvirket af mystiske indianske narkotika, at genkalde sig fortiden og har så stort held med sine bestræbelser, at han vitterligt bringes tilbage til abemandsstadiet i helt fysisk forstand, har mindelser om alt muligt, vi kender fra genren i forvejen.

Videnskabsmanden, der eksperimenterer med at finde den originale vildmand i sig selv og snart ikke kan holde metamorfoserne under kontrol, leder naturligvis tanken hen på Stevensons »Dr. Jekyll and Mr. Hyde« såvel som dens talrige filmadaptio-

ner. Men allerede tidligt gives stikordet til den litterære skikkelse, der især spørger i historien. »You are a Faust-freak. You want to sell your soul to find The Great Truth!« siger hustruen til vor helt, Eddie.

Han er en Faust, der giver sig den mest djævelske videnskab i vold for at erkende den dybeste, ultimative sandhed om vores eksistens. Allerede baron Frankenstein blev som bekendt bebrejdet, at han havde kigget for dybt i livsmysterierne, og Eddie er da også ved at blive tilintetgjort ved at skue den skrækkelige intethed, hvoraf vi er rundet, i øjnene. Men lige som synderen Faust til sidst reddes fra fortabelsen af kærlighedens ånder anført af den bodfærdige Gretchen, drages Eddie op fra det urtidshav, der truer med at oversvømme laboratoriet under eksperimentet, af den opofrende hustru – som en bogstavelig illustration til Goethes slutfrase: »Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hin-an«.

Endnu en hurdle forestår dog, hvor Eddie momentant må passere gennem skikkelser, der leder tanken hen på såvel Michelinmanden som på tegneseriehelten *The Fantastic Four* og *The Incredible Hulk*, før han endegyldigt reddes af kærlighedens underfulde magt, som nok må antages at være det eneste probate middel imod atavisme, gensplejsning og andre biologiske morsomheder, selv hvor den som her personificeres af den lidt anæmiske hustru, spillet af den kedelige Blair Brown.

Ken Russell om »Eksperimentet«

Forud for premieren på Ken Russells 12. film »Eksperimentet« (Altered States) var den 54-årige engelsk-fødte filmskaber på lynvisit i København for at promovere filmen. Nogle uddrag af samtalen:

Jeg har altid været fascineret af »films of the imagination«, og jeg har ofte i mine personlige film brugt drømmesekvenser, og scener, der har givet udtryk for følelser eller en musikalsk idé. Men jeg har aldrig haft mange penge til disse scener, fordi mine film generelt har været kunstneriske film mere end kommercielle film. Jeg har været heldig overhovedet at være i stand til at lave filmene. Derfor har alle de fantastiske scener, der findes i filmene, aldrig været så fantastiske som de var i min fantasi. Af økonomiske hensyn måtte jeg holde igen.

Jeg vidste, at der i »Eksperimentet« var nogle forbløffende hallucinatoriske oplevelser, der skulle formidles på film, og jeg vidste at budgettet var stort nok til at dække en hvilken som helst drøm, jeg måtte have, at jeg for en gangs skyld virkelig kunne få mulighed for at filme disse fantasier. Og historien, om et menneske, der søger Gud, optog mig.

Der var flere ting, der fascinerede mig. Især at jeg ville få lejlighed til at lære noget om *special effects*, som jeg ikke i forvejen vidste nok om, fordi jeg aldrig havde haft penge nok til rådighed. Desuden har jeg altid ønsket mig at lave film i Amerika, og dette var den første chance jeg har haft.

Arthur Penn skulle egentlig have lavet filmen, og i seks måneder arbejdede han sammen med et hold af tyve special effects-folk og filmarkitekter og fotografer. Problemet var imidlertid, at skønt manuskriptet var yderst velskrevet, når det gjaldt historien, dialogen og personerne, så var det svagt, når det drejede sig om hallucinationerne. De visuelle elementer er ikke Paddy Chayefskys stærke side. Og skønt Mr. Chayefsky opmuntrede andre til at komme med ideer, så kunne han aldrig blive enig med dette (Penns) hold af teknikere om, hvordan scenerne skulle tage sig ud. Han var ikke stor nok til at acceptere andres ideer, og til slut blev holdet fyret.

Da jeg kom til, var hans indstilling stadig den samme, men da var Chayefsky travlt optaget af alt muligt andet end disse hallucinations-scener. Han blandede sig i skuespillernes arbejde, skønt han havde lovet ikke at gøre det - i virkeligheden var der nok en frustreret instruktør i ham, han ønskede at gøre det hele uden rigtig at vide besked om, hvordan tingene skulle gøres - så efter en uges stormfulde scener trak han sig tilbage til New York og overlod til mig at undfangne

hallucinations-sekvenserne i overensstemmelse med personernes udvikling.

Jeg måtte ikke ændre noget i hans manuskript. Da han var en særdeles vigtig forfatter, så var hans kontrakt så stærk, at der ikke måtte ændres så meget som et ord eller et komma eller et punktum, eller for den sags skyld en tankestreg eller et åndedrag uden hans tilladelse.

Jeg måtte optage alt, han havde skrevet, og det gjorde jeg, men selvfølgelig stod der ikke noget i hans kontrakt, om at jeg ikke kunne klippe noget ud af filmen, så jeg har tyndet ud i de enkelte scener, og et par scener er blevet droppet, men stort set er filmen, som Paddy Chayefsky skrev den.

Da han begyndte på manuskriptet forestillede han sig det som en satire, men gradvis blev han mere og mere interesseret i det videnskabelige aspekt og science fiction-elementet mere end i den satiriske side af historien. Jeg synes selv, at historien rummer elementer af satire. Der er selvfølgelig ikke tale om bred satire, men satire *må* det være.

Jeg forsøger altid at være mig selv, at udvikle mine egne ideer, men det bliver stedsvis vanskeligere. Som nævnt, så synes mine emner ikke ud fra en overfladisk betragtning at være meget kommercielle, og generelt er de det heller ikke.

Men selv om der ikke er tale om min egen idé, så vil ens stil vise sig - hvis man overhovedet ejer nogen form for stil.

Meget til min overraskelse var jeg glad for at lave film i USA, for jeg holder virkelig meget af at leve i England. Men der var jeg så, parat til at invadere dette store amerikanske filmstudio for at lave en meget kompleks film og klar til at fortælle alle og enhver, hvad de skal lave, og hvordan vil de så tage det?

I begyndelsen tog de det, som en hvilken som helst gruppe professionelle mennesker ville tage det, de var på vagt over for mig, havde måske fået noget fortalt, om hvor skrækkelig jeg var, men så snart man kan overbevise dem om, at man kan sit job, så har de en passende respekt for en, og som det kan ses, så ved jeg besked om de mange

tekniske problemer, der er forbundet med filmarbejdet. Jeg fik virkelig megen støtte, og der hersker en arbejdsånd i Hollywood, som jeg i hvert fald ikke kan møde i England, hvor man kl. 16,30 ser på klokken, og hvis instruktøren gerne vil fortsætte arbejdet, så skal der først holdes fagforeningsmøder om det, hvor man så beslutter, om man vil arbejde videre eller ikke. Jeg ønsker ikke at glamourisere det, men forskellen er der. Man ejer en tradition i USA - og man ved, at film er forbandet hårdt arbejde og at man ikke altid kan standse kl. 16,30. De får selvfølgelig deres penge for arbejdet, men de er villige til at fortsætte.

Jeg tror også amerikanske skuespillere generelt tager sig selv og deres arbejde mere alvorligt end engelske skuespillere. Om det er godt eller ej - det ved jeg ikke. Jeg ved at William Hurt tog sit arbejde umådeligt alvorligt, men det var hans første film og det var en særdeles svær rolle. Han er bestemt en seriøs fyr.

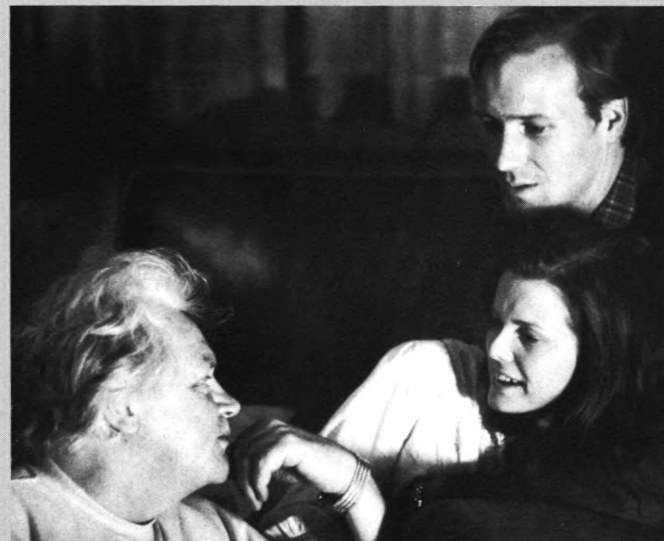
Måske er engelske skuespillere mere sofistikerede. De ved, der er andre ting i livet end skuespilleri. Amerikanske skuespillere ønsker som race at hellige sig skuespilleri.

Jeg tror ikke jeg kunne lave »Eksperimentet« bedre, men man må lade lidt tid gå, før man virkelig kan afgøre det. Der er nogle effekter, der kunne være bedre, men som helhed er jeg tilfreds med filmen. Den er så god, som jeg kunne lave den.

Den er både en filosofisk film og en gyser. Ideelt bør en film rumme elementer både af underholdning og oplysning, og »Eksperimentet« handler bl.a. om faren ved selvcentrering, om de destruktive kræfter, der kaldes frem, når man afviser de kendsgerninger, der stirrer en i møde.

Videnskabsmanden (William Hurt i filmen) kan minde om flere af de mennesker, jeg i tidligere film har skildret. Som dem søger han at overskride grænser og jeg er temmelig opslugt af at udforske dette skyggeagtige grænseland. Ikke for at nå til nogen konkret konklusion, først og fremmest for at aflægge visit i fantasien og mysteriernes land.

Per Calum



Ken Russell, Blair Brown og William Hurt under indspilningen af »Eksperimentet«

Chayefskys manuskript er vel ikke den mest overraskende eller lynende intelligente variation af det klassiske tema, vi har set hidtil, men resultatet er da blevet en flot og stedvis velgørende humoristisk fortælling. De overbroderede, fantasmagoriske visioner har altid været Russells specialitet, også i sammenhænge hvor de ikke var særlig velmotiverede. Her, hvor handlingsgangen unægtelig giver carte blanche til hvad som helst i retning af fantasifuldt nonsens, virker det dog mærkeligt nok som om Russell ikke rigtig har kunnet finde på noget. Der er drømmesyner med lidt sex, død og familiekomplekser i surreal pop-design. Men dybest nede i vandbeholderen finder Eddie – og vi – bare en masse, katalogagtigt præsenterede special effects, der virker som en rodet og temmelig mat imitation af det psykodeliske sluttrip i Kubricks »2001«. Russell, der ellers har kunnet fremmane de utroligste visioner omkring Mahlers og Tjajkovskijs trods alt forholdsvis borgerlige livsforløb, ved pudsigt nok ikke rigtigt, hvad han skal stille op, når han har hele menneskets saga – fra universets første celledeling og frem til nu – at fantasere over.

Så meget desto bedre lykkes de realistiske scener, hvor der fortælles om Eddies forsøg på at overbevise skeptikerne om karakteren af den nærkontakt, han har med forhistoriske tidsaldre og personifikationer. Her fungerer Russells intuitive billedsans. Han kan arrangere sine personer, belyse dem, få dem til at spille. Han kan, med ét ord, instruere. Og William Hurt, som den amerikanske opinion nu (også efter »Eyewitness« og »Body Heat«) er enedes om at anse for det næste store talent, er bestemt interessant i hovedrollen.

Peter Schepelern

EKSPERIMENTET

Altered States. USA 1980. **P-selskab:** Warner. **Ex-P:** Daniel Melnick. **P:** Howard Gottfried. **As-P:** Stuart Baird. **P-leder:** Dave Silver. **Instr:** Ken Russell. **Instr-ass:** Gary Daigler, Peter Schindler. **Manus:** Sidney Aaron (= Paddy Chayefsky). **Efter:** Roman af Paddy Chayefsky. **Foto:** Jordan Cronenweth. **Kamera:** James Glennon. **Sp-Foto:** Lou Schwartzberg. **Sp-visuel-E:** Robbie Blalack, Jamie Shourt, Bran Ferren. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Eric Jenkins. **P-tegn:** Richard McDonald. **Ark:** Jeff Howard. **Dekor:** Thomas Roysden. **Kost:** Ruth Myers, Darryl Athons, Shanan Harrell. **Sp-E:** Chuck Gaspar. **Sp-makeup:** Dick Smith, Carl Fullerton, Craig Reardon. **Musik:** John Corigliano. **Arr:** John David Earnest. **Dir:** Christopher Keene. **Musikuddrag:** »Voile d'Orphée« af Pierre Henry. **Musikbånd:** Don Harris. **Tone:** Michael Colgan, Jay Wertz, Fred Stanford, Don Higgins, Colin Waddy, Willie Burton, Les Fresholtz, Arthur Piantadosi, Michael Minkler, Stephen Katz (kons). **Medv:** William Hurt (Eddie Jessup), Blair Brown (Emily Jessup), Bob Balaban (Arthur Rosenbert), Charles Haid (Mason Parrish), Thaa Penghlis (Echeverria), Miguel Godreau (Urmenneske), Dori Brenner (Sylvia Rosenberg), Peter Brandon (Hobart), Charles White Eagle (Brujo'en), Drew Barrymore (Margaret Jessup), Megan Jeffers (Grace Jessup), Jack Murdock (Hector Orteco), Frank McCarthy (Obispo), Dobarah Baltzell (Skizofren patient), Evan Richards (Ung Rosenberg), Hap Lawrence (Endokrinologisk fyr), John Walter Davis (Laboratorietekniker), Cynthia Burr (Parrish's pige), Susan Bredhoff (Echeverrias pige), John Larroquette (Røntgentekniker), George Gaynes (Dr. Wissenschaft), Ora Rubinstein (ung mediciner), Paul Larson (Charlie Thomas), Eric Forst (Mingus), Adriana Shaw (Dr. Antonini), Martin Fiscoe (Kandidat), Olivia Michelle (Veronica). **Længde:** 102 min. **Udl:** Warner & Metronome.

Du har jo livet for dig

Instruktør: MOSHE MIZRAHI

Den russiskfødte diplomat og succesforfatter Romain Gary (født 1914 som Romain Kas-sef), vakte i årene før sit selvmord i 1980 stor opstandelse i det litterære miljø i Paris. Han anså sig for at være blevet sat i bås af kritikerne og fandt derfor på at spille dem et puds ved at udgive en roman under pseudonymet Émile Ajar. »Gros Câlin« blev en vældig succes og Gary fik således lejlighed til at hovere over den franske (læs parisiske) medieverdens gisninger om Émile Ajars virkelige identitet. Romain Gary nød især at give næring til et rygte om at den kendte libanesiske terrorist Hamil Raja skulle være bogens egentlige forfatter.

Det eneste alle var enige om, var at Romain Gary kunne det ihvertfald ikke være. I en sådan situation kan man ikke fortænke Gary i at fortsætte rækken af Ajar-bøger. Han lod i romanen »Pseudo« sin nevø Paul Pavlowitch være hovedpersonen og antydede hermed, at Pavlowitch var den virkelige Ajar. Dette accepterede medierne. Pavlowitch blev berømt og gav, ovenikøbet i København, et stort interview til avisen »Le Monde«.

Først ved sin død tillod Romain Gary at man udgav et lille skrift »Vie et Mort d'Émile Ajar« (Paris, Gallimard 1981), hvori han fortæller sandheden om sit lille bedrag. Den sidste sætning lyder: »Jeg har moret mig godt. På gensyn og tak.«

En stor del af Romain Garys produktion er blevet filmatiseret. Således »Himlens rødder« af John Huston som »The Roots of Heaven« (1958); »Les Couleurs du Jour« af Nunally Johnson som »The Man who understood Women« (1959); »Lady L.« af Peter Ustinov som »Lady L.« (1966) og den selvbiografiske »Morgenrødens løfte« af Jules Dassin som »Promise at Dawn« (1969). Endelig har Gary også selv følt sig kaldet til at instruere. Romanen »Les Oiseaux vont mourir au Pérou« blev i 1968 til en film med Garys daværende kone Jean Seberg i hovedrollen. Man fik her mulighed for at konstatere, at Romain Garys talent som filminstruktør ikke er af de betydeligste.

Den største succes i rækken af Ajar-bøger er »La vie devant soi« (1975), der allerede i 1977 var solgt til mere end 800.000 eksemplarer. Den jødiske ægyptisk-israelsk-franske instruktør Moshe Mizrahi (f. 1931) fik tilbudt at lave en film over bogen.

Mizrahi kender vi herhjemme fra den glimrende »Rosa, jeg elsker dig« (1972), der sågar er blevet Oscar-nomineret.

»La vie devant soi« – »Du har jo livet for dig«, er historien om en tidligere prostitueret, Madame Rosa, der nu på sine gamle dage ernærer sig ved at tage børn af andre prostituerede i pleje. Hendes lille lejlighed i det ydmyge Belleville-kvarter i Paris, er et mylder af børn, der repræsenterer næsten alle etniske mindretal. Madame Rosa forsøger at opdrage alle disse børn i den tro og kultur, som de fra begyndelsen tilhører, og

filmens lidt facile humanistiske udsagn er man således aldrig i tvivl om: Ingen er født som prostitueret, skraldemand, alfons etc. Hvis vi behandlede hinanden ordentligt og accepterede hinandens små særheder, ville verden blive betydeligt bedre at leve i!

Madame Rosa følger specielt meget for den følsomme fjortenårige araberdreng Momo, hun fik overladt, da han var tre år. Følelserne imellem jødingen Rosa, der under krigen har været i Auschwitz, og arabereren Momo forstærkes af deres fælles angst for isolation og ensomhed. Man følger i filmen, hvorledes forholdets balance ændres i takt med tiden. Rosa er ved at blive gammel og senil, mens Momo er ved at blive voksen. Fra at være



Simone Signoret i »Du har jo livet for dig«

den beskyttede bliver Momo beskytteren. Han sørger da også for at Rosa kan få lov til at dø i sit 'jødeshul', et kælderrum hun har indrettet med sine ikke alt for muntre minder. Muhammedaneren Momo tænder til hendes ære den sværmede lysestage, siger en hebraisk bøn og lægger sig derefter på en sofa ved siden af Rosas lig. Flere dage senere bryder brandmænd ind i rummet og Momo bringes hen til en dame, Nadine, som han tidligere har opsøgt i håb om at finde en potentiel erstatning for Rosa.

Hos sin nye familie, hvor både mand og kone pudsigt nok er beskæftiget indenfor filmbranchen, fortæller Momo sin historie til en båndoptager. Den historie filmen fortæller er således set fra Momos synsvinkel og forklarer filmens lidt naive tone.

Simone Signoret, der efterhånden er blevet et kvindeligt modstykke til Michel Simon som fransk films gamle humanistiske excentriker, leverer et meget overbevisende signoretisk spil som den aldrende ex-luder og Samy Ben Youb er ikke mindre god som Momo. Herudover er der grund til at nævne Claude Dauphin i rollen som en yderst elskelig læge.

Filmens styrke ligger i den sobre, aldrig tårepersende fremstilling af et barns møde med de voksnes verden og man kommer ofte

til at tænke på Berris tematisk beslægtede mesterværk »Den gamle mand og drengen«. Man er lykkeligt fri for underlægningsmusik og »La vie devant soi« giver anledning til endnu engang at nyde Nestor Almendros' billeder. Hans fortræffelige fotografering giver filmens korte scener megen troværdighed.

Der er tale om en umådelig sympatisk film. Det er godt, den er kommet til landet – selv med fem års forsinkelse.

Jan Kornum Larsen

DU HAR JO LIVET FOR DIG

La vie devant soi. Frankrig 1977. **P-selskab:** Lira Films. **Ex-P:** Ralph Baum. **P:** Raymond Danon, Roland Girard, Jean Bolvary. **As-P:** Michèle Lalloué, Alain Depardieu. **Instr/Manus:** Moshe Mizrahi. **Efter:** Roman af Emile Ajar (= Romain Gary). **Instr-ass:** Tony Aboyantz, Emmanuel Foulladosa. **Foto:** Nestor Almendros. **Farve:** Eastman. **Klip:** Sophie Coussein. **Ark:** Bernard Evein. **Kost:** Jacques Fonteray. **Musik:** Philippe Sarde. **Dir:** Hubert Rostaing. **Supplerende musik:** »Dabket Lobman« af Assy Rahbany, Mansour Rahbany; »Timboyo« af Julien Falk, Mansour Rahbany; »Der Rehe Elimelech« af Theodore Pikel. **Tone:** Sylvie Moat, Anita Fernandez, Jean-Pierre Ruh, Louis Gimel, Jean Nèny. **Medv:** Simone Signoret (Madame Rosa), Claude Dauphin (Dr. Katz), Samy Ben Youb (Mohammed, kendt som »Momo«), Gabriel Jabbour (Hamil), Michal Bat Adam (Nadine), Costa-Gavras (Ramon), Stella Annicette (Madame Lola), Mohamed Zinet (Kadir), Elio Bencoid (Moise), Vincent Hua (Michel), Bernard Eliazord (Banania), Bernard Lajarrige (Charrette), Mathe Samba (Walloumba), Ibrahim Seck (N'Da Amédée), Théo Légitimus (Boro), El Kebir (Mimoun), Alain Recoing (Dukkefører, Genevieve Fontanel (Maryse), Nadia Samir (Salima), Jacqueline Rouillard (Skoleinspektør), Vladimir Streiff (»Momo« som 3-årig), Lyonel Maareik (»Momo« som 6-årig), Elisabeth Margoni (Ung prostitueret), Renata (= Renata Birgoleit) (Kvinde i bil), Ghazy Younes, Ghassan Younes, Jacky Belhassan, Fabien Belhassan (Zaoum'erne). **Længde:** 105 min. **Udl:** Klaptræet. **Prem:** 15.1.82 - Klaptræet.

Mellem venner

Instruktør: ARTHUR PENN

»Mellem venner« er Arthur Penns 10. film siden han debuterede for næsten 25 år siden med »The Left-Handed Gun«. Siden da har Penn jo skabt film, der klart har vist ham som en betydelig filmskaber, ikke mindst »The Miracle Worker« (Helen Kellers triumf) fra 1962 og »Bonnie and Clyde« fra 1967, samt den urimeligt oversete »Night Moves« (Skakmat) fra 1975. Det er derfor med en vis forventning, man nærmer sig »Mellem venner«. Også fordi filmen er skrevet af Steve Tesich, der debuterede som manus-forfatter til Peter Yates' glimrende sleeper »Breaking Away« (Udbrud) fra 1979.

Det kan diskuteres om »Mellem venner« er en rigtig Arthur Penn-film, om ikke den fuldt så meget er en Steve Tesich-film. Ganske vist ejer »Mellem venner« et par scener, der i følge Robin Wood (i hans lille bog fra 1967) udgør »the essence« af Penns kunst, nemlig »an intense awareness of, and emphasis on, physical expression«, men det er scener, der står isoleret i sammenhængen. Som i øvrigt så mange scener gør det, fordi Penn og Tesich skal have plads til så umådelig meget inden filmens 115 minutter er omme. Det er nemlig Steve Tesichs af egne

oplevelser stærkt inspirerede beretning om en ung jugoslavisk drengs opvækst i USA, hans møde med det forfættede land, opgøret med den amerikanske drøm.

Drengen hedder Danilo. Han er en følsom sjæl, der som ungt menneske skriver digte til den vidunderlige Georgia og bliver ganske flov, når hun læser dem højt for vennerne Tom og David. For trods drømmen ejer Danilo jordforbindelse, og inderst inde aner han, at hans digte er den forelskede unges mands, ikke udtryk for en kunstner i svøb.

Sådan opfatter Georgia det nok, thi hun mener om sig selv, at hun er født til at være Isadora Duncans arvtager, og vil man ikke tro det om hende, så kan man godt skride. Georgia er bærer af et eksalteret temperament, der kræver samme kompromisløse dyrkelse fra vennernes side som hun selv evner det.

David og Tom er mere anonyme figurer. David er »klassens tykke dreng« udenfor klassen, dømt til en evigt føjelig tilværelse. Han gifter sig med Georgia, da hun skal have et barn med Tom, der ikke ønsker at gifte sig men i stedet drager til Vietnam for at kæmpe og siden vender hjem med en vietnamesisk hustru. Og Georgia forlader David for i filmens slutning at finde sammen med Danilo, som alligevel var og er den eneste, hun nogensinde har elsket. For Georgia er vejen til selverkendelse gået over fattig dansen i New York, og for Danilo over et miserabelt ægteskab. Miserabelt, fordi brudens far på selve bryllupsdagen skyder datteren ned

og sårer Danilo for derefter at begå selvmord. Hellere det end miste datteren, siger han forinden.

Det er altså sammen meget episodisk berettet, og scener af skærende intensitet veksler med rørende og pudselige øjeblikke for så at kamme over i hysteriske minutter uden nogen indre nødvendighed.

Det er som om Steve Tesich og Arthur Penn er så vidt forskellige temperamenter, at filmen ikke kan rumme dem begge. Meget af Danilos opvækst er glimrende skildret. Danilo er i det hele taget filmens eneste gennemførte figur. Hans nedtur efter ægteskabet, der aldrig blev til noget, er i al sin grumme elendighed frysende ægte trods teatraliske udsving, hvorimod den manglende fordybning i Georgias skikkelse gør hende til noget af et teaternummer. Og skildringen af Danilos møde med rigmandsfaderen, der aldrig vil give afkald på noget, han engang har kaldt sit (han spilles i øvrigt glimrende af forfatteren James Leo Herlihy), er mere forskruet end godt er. Og det gennemgående tema om den store drøm, der fuses ud med mordet på Danilos tilkommende (en scene, der i følge Penn skulle paralleliseres med mordet på John Kennedy og Amerikas bratte opvågning) får aldrig den styrke, den i manuskriptet er tillagt.

Penn lader filmen slutte relativt optimistisk, som en spejling mere af den uventede optimisme, han gav udtryk for, da han gæstede København i januar i år, end af noget filmens historie egentlig rummer. At lade Danilo og Georgia finde sammen forekommer ren ønsketænkning. Måske fordi de unge og ganske ukendte skuespillere, som Penn har valgt til rollerne, ikke evner at udtrykke så mange usagte følelser, så meget sigende forvirring, som Penns (og Tesichs) billede af Amerika i halvfjerdserne kræver. Tilbage er en meget sympatisk og meget ujævn lille film, der kun i glimt bærer Penns signatur.

Per Calum



MELLEM VENNER

Four Friends. USA 1981. **P-selskab:** Florin Productions/Cinema 77/Geria Film.. **Ex-p:** Julia Miles, Michael Tolan. **P:** Arthur Penn, Gene Lasko. **As-P/P-leder:** Stephen F. Kesten. **I-leder:** Steven Felder. **Instr:** Arthur Penn. **Instr-ass:** Cheryl Downey, Steven Tranz, Joseph Reidy. **Manus:** Steve Tesich. **Foto:** Ghislain Cloquet. **Kamera:** Ricky Bravo Sr. **Steadicam-kamera:** Garrett Brown. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Barry Malkin, Marc Laub, Jeffrey Wolf. **P-tegn:** David Chapman. **Ark:** Dick Hughes. **Dekor:** Robert Drumheller, David



Til venstre, øverst, Craig Wasson, Jim Metzler og Jodi Thelen i »Mellem venner«. Derunder, Steve Tesich og Arthur Penn under indspilningen af filmen

Weinman, Morris Weinman, Dominic Contursi. **Rekvis:** Michael Bird. **Kost:** Patricia Norris. **Komp/Dir:** Elizabeth Swados. **Arr:** Carolyn Dutton. **Musik-sup:** Norman Hollyn. **Sange:** »Georgia On My Mind« af Hoagy Carmichael, Stuart Gorrell, med Ray Charles; »Theme From 'Bonanza'« af Jay Livingston, Ray Evans, arr. Jack Waldman; »Hit the Road Jack« af Percy Mayfield, med Jodi Thelen o.a.; »Shop Around« af Berry Gordy Jr., William »Smokey« Robinson, arr. Paul Griffin; »Blue Moon« af Richard Rodgers, Lorenz Hart, med The Marcels; »The Third Man Theme« af Anton Karas, med Guy Lombardo and His Royal Canadians; »Rico Vacilon« af Rozanda Ruiz, med the Arthur Murray Orchestra, dir. Ray Carter; »Mr. Blah-Blah« af Ray Barretto, med Ray Barretto; »La Moderna« af Gilbert Lopez, med Ray Barretto; »Please Let Me Provee (My Love for You)« af Timmy Key, med Dave Dudley; »Going Home«. **Tone:** Nat Boxer, Ray Cymoszinski, Stan Bochner, Harriet Fidlow, Dan Lieberstein, Neil L. Kaufman, Anthony Ciccolini III, Lee Dichter. **Koreo:** Julie Arenal. **Sp-E:** Al Griswold. **Medv:** Craig Wasson (Danilo), Jodi Thelen (Georgia), Michael Huddleston (David), Jim Metzler (Tom), Scott Hardt (Danilo som dreng), Elizabeth Lawrence (Mrs. Prozor), Miklos Simon (Mr. Prozor), Michael Kavacs (Nabo), Beatrice Fredman (Mrs. Zoldos), Pier Calabria (Dirigent), Zaid Farid (Rudy), David Graf (Gergley), Felix Shuman (Rektor), George Womack (Mr. Bellknap, Todd Isaacson (Senior Kid), Sharon Kemp (Rudys veninde), Reed Birney (Louie), Harlan Hogan (Announcer), Elizabeth Goldstein (Quiz pige), Julia Murray (Adrienne), Dick Sollenberger (Læge), Lois Smith (Mrs. Carnahan), James Leo Herlihy (Mr. Carnahan), Mercedes Ruehl (Kvinde i taxi), James Maxwell (Hippie), Glenne Headly (Lola), Paul Greco (Biltryk), Petrea Burchard (Glagbrænder), Natalija Nogulich (Vera), Branko Vasic (Serbisk arbejder), Ruzica Markovic (Gammel kvinde på kirkegård), Heln Nogulich (Veras mor), Alice Elliott (Davids kone), Brandon Green (Isador), William Salatch, Ramira Carrillo. **Længde:** 115 min. **Udl:** Columbia-Fox.

tastyret i Grækenland (1967-1974), og filmen vil angiveligt vise, at det kunne ske når som helst og hvor som helst, også herhjemme – jævnfør titlen. Dette videre perspektiv kommer ikke særlig klart frem, men ellers har de to TV-folk skabt et sobert og troværdigt stykke dramadokumentarisme, bestående dels af meget saglige interviews med grækere, som dengang var enten bøddler eller ofre, dels af rekonstruerede skildringer af den moralsk nedbrydende militæruddannelse. Sidstnævnte scener er filmisk lidt ubehjælpelige, og »Din nabos søn« hører mere naturligt hjemme på TV-skærmen end i biografen. (Danmark 1981). E.I.



Scene fra »Ildsjælen«

DØDEN SLETTER ALLE SPOR

Instruktør: BRIAN DE PALMA

Man tager grundideen fra Antonionis »Blow-Up«, tilsætter lige mængder lån fra Pakulas »Klute« og Coppolas »The Conversation« – og vupt! så har man det nye epigonværk fra Brian De Palmas ferme hånd. John Travolta spiller en lydmand, der under ensom, natlig optagelse af vindens susen ved et tilfælde får lyden af en bilulykke med. Bilen kører ud over bolværket på en bro, Travolta redder en ung pige fra druknede, hvorimod dens fører, som er spidskandidat ved det forestående præsidentvalg, omkommer.

Myndighederne forsøger at dysse sagen ned (Ted Kennedys ulykke for nogle år tilbage spøger i baggrunden), men på sit lydbånd hører Travolta tydeligt et skud lige før ulykken, og han starter nu et puslespilsarbejde med at stykke de forskellige brikker sammen, et arbejde der bringer såvel pigens som hans eget liv i fare. Det er rimeligt underholdende, mens det står på, med raffineret fortællekunst og smuk Zsigmond-fotografering, men klicheerne i historien, er så tydelige og firkantede, at man aldrig for alvor bliver engageret i personerne, og filmen bekræfter derfor blot De Palmas position som en udvendig, smart fiduskunstner, der groft nasser på andres væsentligere bidrag til filmkunsten. (Blow Out – USA 1981). A.S.

ILDSJÆLEN

Instruktør: PIRJO HONKASALO og PEKKA LEHTO

Filmens hensigt er at rehabilitere forfatteren Maiju Lassila (1868-1918), der i Finland huskes mest for sine talrige folkelige skuespil, men som også skrev den særprægede romankolos »Brændt jord« samt gjorde sig heftigt gældende som revolutionær aktivist og agitator. I 1904 deltog han i St. Petersburg – hvor han var velhavende forretningsmand og adeligt gift – i attentatet på den russiske indenrigsminister Plehve, siden skjulte han sig som skolelærer i en finsk landsby, indtil borgerkrigen igen kaldte ham på barrikaderne og til slut kostede ham livet. Hans tilværelse var med andre ord omtumlet, splittet og modsætningsfyldt, og det samme er filmen. Dens originale, men ikke ganske vellykkede struktur veksler mellem bratte klip og dvælende passager, meget i Lassilas liv forbliver gådefuldt (og helt ubegribeligt, hvis man ikke kender lidt til Finlands historie), og det samme forbliver i sidste ende manden selv. Men der er passager af sensuel intensitet og smuk patos, billedstilen ulmer og gløder, og debatten om den politiske omvæltnings mål og midler er ikke uinteressant. Så selv om filmens helhed er mindre overbevisende end en række af dens enkelte bestanddele, rummer den i hvert tilfælde et vovemed og et ambitionsniveau, som dansk film hjertensgerne måtte lære lidt af. (Tulipää - Finland 1981). E.I.

ØRKENKRIGENS HELTE

Instruktør: MUSTAPHA AKKAD

Baggrunden er autentisk, stilen er heroisk, og formatet er stort i denne film, der beretter om den ædle libyske frihedshelt Omar Mukhtar og hans beredne beduinpartisaners guerillakamp mod brutale italienske invadører fra 1911 og en snes år frem – indtil man fik fanget og henrettet den gamle Mukhtar, men ikke knægtet beduinerne, for et undertrykt folk har som bekendt altid ret. Den syrisk-fødte, nu i USA bosatte Mustafa Akkad har indspillet filmen med generøs bistand fra Libyens Gaddafi, og man må tydeligvis gerne skimte paralleller til nutidens situation i Mellemøsten. Man behøver nu ikke være glødende pro-israelsk for at finde den sammenligning uholdbar, men man kan sagtens alligevel nyde »Ørkenkrigens helte« som grandios underholdning af den solide, gammeldags slags. Her opereres ikke med subtile nuancer – heltene med Anthony Quinns værdige Omar Mukhtar i spidsen er så gode, som ørkenen er lang, og skurkene er så slemme, at de må spilles af Oliver Reed og Rod Steiger.

Replikkerne er som mejlsede i sand, og psykologisk befinder filmen sig på drengebogsstadiet, men den besidder også en slags nobel, renfærdig naivitet. Og med sine vældige panoramaer og voldsomme slagscenerier er den flot at se på og simpelt hen elementært spændende. (Lion of the Desert – USA 1980). E.I.

Kort sagt

Filmene set af
Ebbe Iversen (E.I.)
Asbjørn Skytte (A.S.)

DIN NABOS SØN

Instruktører:
JØRGEN FLINDT PEDERSEN
og ERIK STEPHENSEN

Her er opskriften på, hvordan man skaber en bøddel, som uden skrupler underkaster politiske fanger pinefuld tortur: Man tager en ung mand uden videre uddannelse og med baggrund i en konservativ familie på landet. Man giver ham uniform på og lader ham gennemgå en »rekruttræning«, der består af psykiske ydmygelser og brutal fysisk mishandling. Bagefter fortæller man ham, at han nu tilhører fædrelandets udvalgte forsvare mod den snigende kommunistiske trussel, og så er han klar til at gå i arbejde. Sådan foregik det i hvert tilfælde under jun-

