

# Set i TV

## Gensyn med Brideshead

Charles Sturridge & Michael Lindsay-Hogg

I den lille roman »The Ordeal of Gilbert Pinfold« (1957), der tegner forfatterens selvportræt som midaldrende, skriver Evelyn Waugh: »His strongest tastes were negative. He abhorred plastics, Picasso, sunbathing, and jazz – everything in fact that had happened in his own lifetime«. Mærkeligt nok synes Waugh dog ikke at have været fuldstændig uforstående overfor et 1900-tals fænomen par excellence som filmen. Han kalder den faktisk et sted for »the one vital art of the century«, og der kan da også observeres flere kontakter mellem den store katolske satiriker og filmverdenen.

I 1924, da han var 21 år gammel, medvirkede Waugh i en amatørfilm, som en af hans Oxford-venner, Terence Greenidge, optog i Waughs fædrene hjem med den unge og endnu ukendte Elsa Lanchester i den kvindelige hovedrolle. I 1936, da han havde fået status som en af tidens skarpeste penne, blev han opfordret af Alexander Korda, engelsk films store magnat, til at skrive et filmmanuskript. »Went to Korda's studio and was told plot of vulgar film about cabaret girls which he wants me to write«, hedder det i dagbogen. Han tegnede siden kontrakt med Kordas selskab, men der kom aldrig nogen film ud af det, og efter krigen købte MGM ham ud af kontrakten igen.

Pudsigt nok havde Waugh allerede inden sine personlige erfaringer med filmindustri-

en skrevet en vittig satire over miljøet, novellen »Excursion in Reality« (fra samlingen »Mr. Loveday's Little Outing«, 1936). Den handler om en forfatter, der får til opgave at skrive ny dialog til »Hamlet« (!) og snart kommer til klarhed over, at »the written word was dead – first the papyrus, then the printed book, now the film«.

Da »Brideshead Revisited« blev en bestseller i USA, inviterede MGM Waugh til Hollywood for at drøfte mulighederne for en filmatisering. Waugh var vistnok lettet over, at filmen aldrig blev til noget, men under sit besøg i februar 1947 (hvor han også traf Chaplin og Disney, »the two artists of the place«) fandt han stof til sin ondsksfulde satire over *the American Way of Death* blandt Hollywoods to- og firbenede »The Loved One« (1948), der blev filmatiseret af Tony Richardson i 1965 (dansk titel: Stemningsfuld begravelse).

Ellers har filmindustrien hidtil ikke vist Waughs ting den store interesse. I 1968 kom John Krish' ujævne filmatisering af debutromanen, »Decline and Fall« (på dansk: Nedenom og hjem), mens Ken Russells plan om en filmatisering af mesterværket »A Handful of Dust« hidtil er forblevet urealiseret.

At samtiden først og fremmest så filmatiseringsmulighederne i »Brideshead Revisited« var ikke overraskende. Bogen, som Waugh skrev under en orlov i 1944, blev et eminent gennembrud hos det store publikum ved udgivelsen i maj 1945. Åbenbart var romanens blanding af aristokratisk nostalgi og sentimental katolicisme i delikat skønskrift lige, hvad det europæiske og amerikanske publikum tørstede efter ved kri-

gens slutning. Hans tidligere romaner – først og fremmest »Decline and Fall«, »Vile Bodies«, »Black Mischief«, »A Handful of Dust« og »Scoop« – var alle virtuose tidssatirer, der funkede af kynisme og veloplagt perfidi.

Med »Brideshead« forsøgte han sig for første gang med en stor seriøs og emotional roman, hvilket – efter hans eget udsagn – »lost me such esteem as I once enjoyed among my contemporaries and led me into an unfamiliar world of fan-mail and press photographers«.

Waugh lagde selv vægt på, at romanen i mindre grad skal læses som en bog om 20'erne og 30'erne, hvor den hovedsagelig udspilles, men mere som et udtryk for den kritiske tid, hvor den blev skrevet: »It is very much a child of its time. Had it not been written when it was, at a very bad time in the war when there was nothing to eat, it would have been a different book. The fact that it is rich in evocative description – in gluttonous writing – is a direct result of the privations and austerity of the times«.

Der er blevet gisnet og gættet en del på, hvem i de celebre cirkler, hvor Waugh færdedes, der har stået model til hvilke af romanens personer. For selv om Waugh afviste, at bogen skulle være en nøgleroman – jf. den advarende Author's Note: *I am not I; thou art not he or she; they are not they* – så rummer bogen dog talrige og næppe helt tilfældige mindelser om virkelige personer og begivenheder.

Evelyn Waugh tilhørte dekadente homoseksuelle og kunstneriske kredse i studietiden. Han forsøgte sig oprindeligt som tegner. Han forelskede sig i en hel familie – gik på Oxford med broderen, kurtiserede søsteren. Han var kortvarigt og ulykkeligt gift (første gang) med en kvinde, der lå syg under en lang rejse og iøvrigt bedrog ham. Han foretog rejser blandt andet til Sydamerika og Nordafrika. Han konverterede til katolicismen. Han gjorde krigstjeneste som officer i Anden Verdenskrig. Alle disse forhold, som er beskrevet i Waughs selvbiografi, dagbøger, breve, i Christopher Sykes' autoriserede biografi og diverse andre memoire-værker, genkendes uden besvær i historien om Charles Ryder, hvis »sacred and profane memories«, bogen består af, ligesom kendere af perioden og miljøet har kunnet finde træk af skønånderne Harold Acton, Alastair Graham og Brian Howard, der var Waughs nære venner fra Oxford-årene, i personerne Sebastian Flyte og Anthony Blanche, samt identificere den fiktive Marchmain-familie med den autentiske Lygon-familie (inklusive overhovedet Lord Beauchamp) og Brideshead-slottet med Lygon-familiens Madresfield Court.

I sin dagbog fortæller Waugh et sted, juli 1955, hvordan han går i biografen og ser filmatiseringen af vennen Graham Greenes roman »The End of the Affair«, en anden af engelsk efterkrigslitteraturens store katolske romaner, hvis tema – et bizart trekantdrama om en kvinde splittet mellem elskerken og Vorherre – har ligheder med »Brideshead«s. Han går straks derpå hjem og genlæser bogen og konstaterer med misbilligelse, hvor

meget filmen (der var instrueret af Edward Dmytryk og vist i Danmark under titlen *Enden på legen*) afviger fra bogen: »Hardly a sentence from it occurs in the film«.

Med dette in mente kan man næppe tvivle på, at Waugh, der døde i 1966, ville have set med den største sympati på den respekt for originalværkets ånd og bogstav, der fuldstændig behersker det engelske TV-selskab Granadas televisering af »Brideshead Revisited«, som med stor succes blev udsendt i England i efteråret og her og i USA i foråret.

Denne 12½ time lange TV-fortælling, fordelt over 11 afsnit, er først og fremmest en af billedmediehistoriens mest trofaste adaptationer af et litterært værk, et enestående eksempel på, hvor tæt en adaption kan ligge op ad det originale værk.

Gennem hele film- og TV-historien, hvor adaptionen af litterære værker har været reglen oftere end undtagelsen, har der sædvanligvis hersket en mere eller mindre ekstrem uoverensstemmelse mellem filmens og romanens fortællelid i den forstand, at langt de fleste romaner fremstod i stærkt forkortet skikkelse i filmadaptionen. Med de store TV-adaptioner er situationen helt ændret. Hvor biograffilmene hidtil normalt har kunnet råde over 1½ til 2 timers fortællelid – undtagelsesvis måske op til 3-4 timer, har TV-serien helt anderledes god tid. King Vidor måtte klare Tolstojs 1400 siders »Krig og Fred« på tre timer i sin »War and Peace«, mens BBCs televisering kunne disponere over 15 timer. Thomas Manns 700 siders slægtskrønike, »Buddenbrooks«, blev filmatiseret i 1923 og 1959 i biograffilmversioner à ca. 2 timer. Franz Peter Wirths nylige TV-version strakte sig over 10 timer. Og således er der kommet en hel række TV-adaptioner, som under alle omstændigheder må formodes at have tid nok til at dække romanens materiale i al væsentlighed, serier som Fassbinders 15 timers version af Döblins »Berlin

Alexanderplatz«, Jens Ravns 6 timers »Fiskerne« efter Hans Kirk, Per Sjöstrands 8 timers »Raskens« efter Vilhelm Moberg, Maurice Cazeneuve's 9 timers »Splendeurs et misères des courtisanes« efter Balzacs »Kurtisanerne«, Basil Colemans 8 timers »Anna Karenina« efter Tolstoj. Og nu altså Charles Sturridge & Michael Lindsay-Hoggs 12½ times televisering af Waugh's ca. 350 sider lange roman.

TV-serien reproducerer bogen næsten side for side, overtager den meste dialog uændret, fastholder – gennem den underlagte jeg-fortæller der gennemstrukturerer billedforløbet – romanens fortæller-position og overspringer ikke noget af betydning (men når der f.eks. i niende afsnit, som handler om slutningen af Charles' og Julias affære på oceandamperen og Charles' udstilling i London, er 50 minutter til rådighed for 21 romansider, skulle der jo heller ikke være tidnød). Resultater er da også, at oplevelsen af roman og TV-serie forekommer noget nær identisk.

Følgelig er man også tilbøjelig til at opfatte instruktørernes arbejde som sammenligneligt med butlerens. Ligesom den altid diskrete Wilcox umærkeligt varetager Marchmain-familiens materielle fornødenheder, sådan arrangerer Sturridge & Lindsay-Hogg alt som loyale stedfortrædere for Waugh. Til forfatterens nostalgisk-vellystige genkaldelse af den tabte tids dekadente luksus og overflod svarer instruktørernes udnyttelse af britisk TVs hidtil største budget – næsten seks millioner pund – til at skabe en generøs materialisering af denne åndelige historie. Thi selv om man midt i al den verdslige overdådighed, der manifesterer sig så overvældende med slotte og besiddelser, tjenerskab, måltider, rejser, garderober, fester og æstetisk nydelse, godt undertiden kan glemme det, så drejer det sig faktisk om ånden og sjælen.

Historien om Charles Ryder, der bliver et delvis impliceret vidne til den strålende Marchmain-families forfald og undergang og selv ender på et slutpunkt, hvor han erklærer sig »homeless, childless, middle-aged, loveless«, insisterer Waugh på at se i et religiøst perspektiv.

Han formulerede selv romanens tema som »the operation of divine grace on a group of diverse but closely connected characters«, og slutningen, hvor Charles øjensynlig har mistet alt, der ellers er værd at leve for, men fundet troen, skulle markere dette – sådan som TV-serien også loyalt fremstiller det.

For de mindre stærke i troen kan »Brideshead Revisited« dog også læses og ses som en historie om følelsernes fallit, om meningsløs forsagelse, om spild – som selv ikke den guddommelige nåde kan opveje. (Brideshead Revisited – England 1981).

Peter Schepelern

#### GENSYN MED BRIDESHEAD

Brideshead Revisited. England 1981. **P-selskab:** Granada Television. **P:** Derek Granger. **P-leder:** Craig McNeill. **Instr:** Michael Lindsay-Hogg, Charles Sturridge. **Manus:** John Mortimer. **Efter:** Roman af Evelyn Waugh. **Foto:** Ray Goode. **Kamera:** Mike Lemmon (farve). **Klip:** Tony Ham. **P-tegn:** Peter Phillips. **Kost:** Jane Robinson. **Tone:** Phil Smith. **Medv:** Jeremy Irons (Charles Ryder), Anthony Andrews (Sebastian Flyte), Diana Quick (Julia Mottram), Phoebe Nichols (Cordelia Flyte), John Gielgud (Edward Ryder), Claire Bloom (Lady Marchmain) Laurence Olivier (Lord Marchmain), Stephane Audran (Cara), Mona Washbourne (Nanny Hawkins), John Le Mesurier (Fader Mowbray), Charles Keating (Rex Mottram), Nicholas Grace (Anthony Blanche), Anna Quayle (Nancy Tallboys), Geoffrey Chater (Konsulen), Jonathan Coy (Kurt), Jeremy Sinden (Boy Mulcaster), Bill Owen (Lunt), Stephen Moore (Jasper), Kenneth Cranham (Block), Roger Millon (Wilcox), Simon Jones (Brideshead), John Grillo (Mr. Samgrass), Jane Asher (Celia Ryder), Ronald Fraser (Rødhåret mand), Joseph Fraser (Chefpurser), Michel Gough (Dr. Grant), Niall Toibin (Fader Mackay), Jenny Ruanacre. **Prem:** 21.3.82 og følgende 10 søndage i dansk TV. **NB:** Meget hurtigt efter at produktionen var gået i gang blev Michael Lindsay-Hogg afløst af Charles Sturridge som instruktør.

Mennesker i en TV-serie. Fra venstre Diana Quick, John Gielgud, Claire Bloom, Laurence Olivier samt Anthony Andrews og Jeremy Irons



## Reds

Instruktør: WARREN BEATTY

Som alle romantiske elskende elskede de hinanden med en kærlighed som var større, stormfuldere og mere svanger af skæbne end andres. De mødtes, skiltes og mødtes igen. I St. Petersburg på en stor duvende dobbeltseng forenedes de påny, mens revolutionens fyrværkeri ejakulerede over himmelhvælvet og arbejder- og bonderepublikken fyldte czarismens mausolæum med håb og nyt liv.

Historien om journalisterne John Reed og Louise Bryant, der var de første som bragte beskrivelsen af Sovjetstatens fødsel i den gamle verden over havet til den nye er – selvom det dér aldrig har været comme il faut at være rød – et oplagt emne for Hollywood. Filmens yndlingstema siden Griffiths dage har bestandig været krig og kærlighed. Og det er netop hvad »Reds« først og fremmest handler om.

Warren Beattys film er ikke en beskrivelse hverken af den russiske revolution eller den amerikanske venstrebevægelse, hvilket titlen jo ellers nok kunne tyde på. Den er derimod en love story mellem to amerikanske outsiders udspillet på baggrund af de rødes batalje i henholdsvis Sovjet og USA. Og sådan er den til forargelse for puritanerne og til glæde for romantikerne. Skal der endelig dømmes om hvilke af disse der er mest i deres ret til reaktionen på filmen – puritanerne eller romantikerne – forekommer det mig klart at være de sidste.

For det første toner filmen rent flag fra starten og dens røde farve er som sagt ikke kommunismens men kærlighedens. Og for det andet så var også virkelighedens John og Louise romantikere før noget andet. »Romantic Revolutionary« kalder Robert A. Rosenstone sin biografi – den grundigste om emnet – over John Reed. Warren Beatty og hans medforfatter på manuskriptet Trevor Griffiths har møbleret noget rundt på kronologien og foretaget de nødvendige forkortelser i biografien for at nå, hvad de ville. Men romantikken har de ikke behøvet tilføje. Den er modellernes mest iøjnefaldende præg.

»I think I've found her at last. She's wild, brave and straight – and graceful and lovely to look at«, skrev virkelighedens John Reed om Louise, tandlægens smukke, livshungrende kone, som han traf på en rejse til sin hjemby Portland i det fjerne og provinsielle Oregon.

Og Louise var noget særligt. Det var hun i det virkelige liv, og det blir hun i filmens. Her takket være Diane Keatons intense og uafsladeligt omskiftelige portrættering. En egocentrisk og hengiven, utålmodig og vedholdende, impulsiv og beslutsom, frivol og trofast, romantisk og skeptisk kvinde med en betagende undertone af fortabelse bag al dristighed og vovemod. Det *kan* ikke bære i længden, vi aner det. Og det gik da også galt til slut. Louise Bryant kunne hverken styre, hvad hun havde af forstand eller talent – og af det sidste havde hun mere end filmen lader ane – og hun var aldeles i sine følelsers vold, hvilket til gengæld tydeligt fremgår.

## Filmene

- »Reds«
- »Time Bandits«
- »Ærens vej til Gallipoli«
- »I god tro«
- »U-båden«
- »Kort, men godt?«
- »En amerikansk varulv i London«
- »Grænsestrømer«

Helt til det tragiske endeligt som alkoholiseret og morfinsøgt vrage på et parisisk sidegadehotel (efter et forlist ægteskab med William Bullet, senere USA's ambassadør i henholdsvis Frankrig og Sovjet) følger filmen hende dog ikke. Som den historie, den er, må den slutte, hvor kærligheden kulminerer, og for Louises vedkommende gør den det så helt og aldeles med John Reed.

Hun havde ganske vist mange andre forhold. Mest gny stod der om det til dramatikerne Eugene O'Neill, der var vild med Louise og forgudede hende. Tilnærmelser vovede han dog ikke. Hun var jo Johns. Men den slags kunne Louise aldrig stå for, så hun blev hans. Hvis virkelighedens O'Neill har været lige så hjælpeløs i sin nådeløse og nådesløst kærlighedsafslørende sarkasme, som en mere formidabel Jack Nicholson end han længe er set her gør ham til, så må alt andet end eftergivenhed også have været hartad umuligt for den eftertragtede. Da episoden gik op for John pinte jalousien ham, omend han ikke selv var absolut monogam. Så blev de gift John og Louise. Et strindbergsk ægteskab. Rivaliseringen sled i dem på mange fronter. De var begge ærgerrige, begge skribenter og begge egenrådige. Stærkere end uafhængighedstrangen var dog i dem driften mod hinanden.

Louise var klart den sangvinske og melodramatiske af de to. Mens hun f.eks. ved høringen i senatskomiteen for undergravningen af virksomhed efter hjemkomsten fra Sovjet vel sagtens har følt sig som en blanding af Jeanne d'Arc og Mata Hari, var han anderledes selvforglemmende og aldrig særlig rollebevidst. I alt fald ikke i Warren Beattys fremstilling, der gør ham til en naiv, godtroende, idealistisk, kammeratlig og storsindet fyr, som er alt for god til den sag, han i stigende grad kommer til at identificere sig med. En åben og uforfærdet afviser af både de klamme overvejelser og de uomtvistelige skuffelser. For selvfølgelig kommer skuffelserne også til denne storøjede amerikanske journalist på rejse i det hellige land Sovjet. Og de kommer som hagbyger af den slags, der ikke varslers forår, men er efterårets sidste inden vinterens stille, frose død.

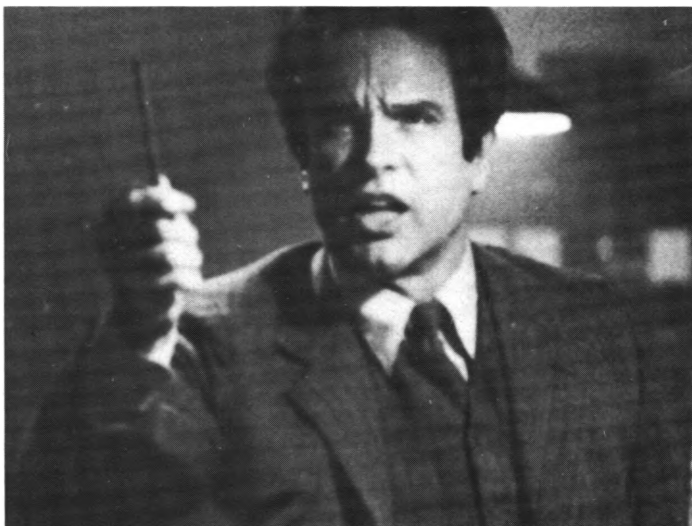
Efter at revolutionen har sejret vender John Reed tilbage til USA for der at samle venstrefløjen til enig optræden. Men igen komplicerer rivaler ham tilværelsen, og denne gang er de politiske. »Hvad kan det nytte«, sukker han og hentyder til sin stærkeste modspiller i den kommunistiske bevægelse, den italienske indvandrer Louis Fraina (Paul Sorvino): »Han er udlænding og vil som sådan aldrig kunne lede revolutionen her til lands«. Det er Louise han udvikler sine tanker for, og hun svarer ham ved at spørge: »Revolutionen – i dette land! Hvornår? Til jul?«. For at få løst op for kævlerierne fraktionerne imellem rejser John illegalt tilbage til Sovjet. Guruerne der må udpege den vej, der skal gåes.

Turen blir den store nedtur. De begejstrede møders og flammende talers tid er forbi, og der drages ikke længere gennem gaderne med flyvende bannere i martialske silhouetter à la Eisenstein og Pudovkin. Altsammen er det afløst af koldsindige komiteer og for-

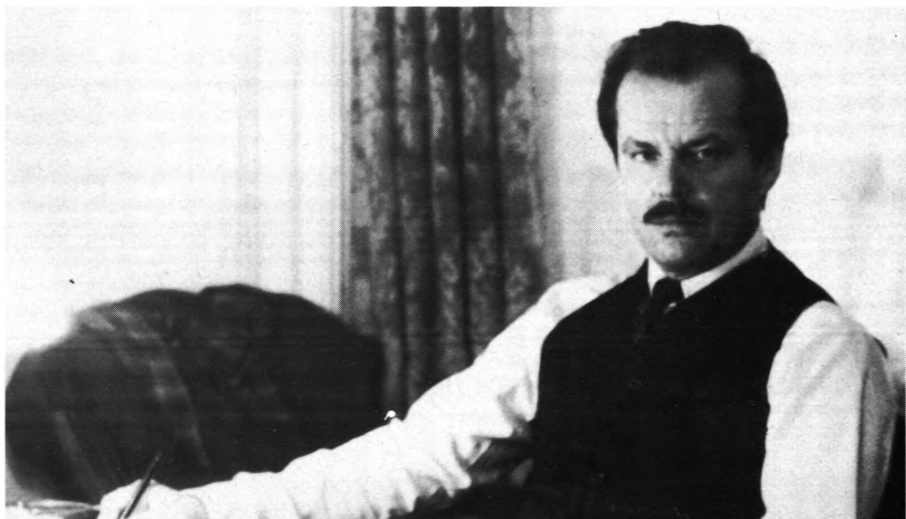
komne brødkøer. Det er i enhver henseende blevet mandag morgen. I en glimrende sekvens op søger John værelset, hvor han og Louise i de lykkelige dage mødtes i en rus af elskov og revolution. Og mens han står i det tomme, kolde rum toner frem på lydsporet »Internationale« som et ekko af dengang. Og som et sådant får det lov at stå. Som en ren henvisning uden hverken sentimentale eller bitre undertoner. Først i næste billede kommer ovenpå erindringens intense øjeblik den egentlige kommentar til udviklingen, visuelt præcis og uden doceren. Der klippes m.a.o. fra det private til det politiske. Efter besøget i det stille værelse skal John til møde i nok en komité. Han går ned ad en lang korridor og ser imens halvt i tanker ud af de høje vinduer ned i gården, hvor soldaterdelingerne marcherer forbi i lukkede, tavse kadrer. Sådant stivner på film minuttet og i to indstillinger en verden af dionysisk forventning og bliver til apollinsk orden. »Reds« sidste del lader John Reed blive et af de første ofre herfor, selvom det rent faktisk er sygdom han bukker under for. Nyresvigt har allerede længe plaget og på en propagandarejse til Baku inficerer han med tyfus. Men samtidig tærer det nye systems kommissærer med den prikøjede og spidsblyantede Grigory Zinoviev (Jerry Kosinski) i første geled på ham. Mere og mere føler han sig magtesløs over for opportunismen, manipulationen og sandhedsmåderne. Kun

håbet om at gense Louise holder ham i live. Og så mødes de da endnu engang – på banegården i de fremmedes vrimmel og i sløret af dampen. Alle store melodramatiske films yndlingssceneri. I sin bog »The Last Days With John Reed« har Louise Bryant beskrevet John som han da var: »Ældre, mere bedrøvet og sølsomt blid og æstetisk«. Virkeligheden når den er lige til at filme. Og her sluttes der så. I en seng på hospitalet. Med døden på lærredet og de duggede blikke i salen. Her er ingen overraskelser men heller intet svigt. Vi ved de kan det, og de har gjort det igen. En Oscar til Beatty for årets iscenesættelse. På flimmeren vi så hvordan – til tonerne af »Internationale« og med tak til investorerne »Gulf and Western«!

Undervejs i den lange og undertiden noget sendrægtige film er der indlagt interviews med en stribe mænd og kvinder, som har kendt de virkelige figurer bag melodramet. Og disse autentiske optagelser – lavet som portrætfotograferinger på fløjls mørk baggrund – tilføjer paradoksalt nok filmen dens egentlige poetiske og sanselige dimension. Billederne af disse skrøbelige oldinge med deres porøse hukommelse og sarte erindringer får den samme virkning som de smuler af tobaksaske mellem siderne eller et glemt postkort brugt som bogmærke i en bog lånt engang til en nu længst forsvunden ven kan have. De dukker op som de sidste sanselige tegn fra en tid der er borte. Med al deres ædle



Warren Beatty som John Reed. Nederst Jack Nicholson som O'Neill



forfald og humoristiske overbærenhed demonstrerer de interviewede her, at det liv filmen fortæller om er levet, og at den kun er en eftergørelse. Man kunne tro, at det igen ville tage pippet af fortællingen. Men tværtimod. Interviewene bliver til en smuk indramning, der loyalt fastholder historien som den hollywoodske gendigtning den er. Det er modigt gjort af Beatty, at vove denne distance, og modet belønnes. Han gør et kup!

En usikrere styring kunne have forfaldet til at bruge de interviewede som pejlemærker og tage bestik efter dem. I samme øjeblik havde man da sat sin frihed over styr. Så var filmen helt blevet deres og kunne nemt have endt som et holdningsløst dokudrama af den mest fortærskede TV-type. Men Griffiths og Beatty har ikke ladet sig distrahere. Henry Miller mener således, at John Reed slet og ret var et menneske, der flygtede ud i verdens problemer, fordi han var for meget af en kujon til at tage vare på sine egne. Det er ikke »Reds« konklusion. Ej heller antyder den – selvom den er klart antikommunistisk – at Reed endte med at tage afstand fra kommunismen, sådan som hans anarkistiske veninde Emma Goldman (Maureen Stapleton) gør det.

Filmen siger to ting om John Reed, der lyder selvmodsige, men som nok alligevel hører sammen i forståelsen af ham. For det første portrætterer den ham som en anelse ubetydelig, noget studentikos. I alt fald vanskeligt at bestemme. Og for det andet bestemmer den ham som ét med revolutionen.

Walter Lippmann, der kendte Reed i ungdomsårene Greenwich Village før verdenskrigen, skrev allerede dengang, at det ville være det samme som at få fejl af John Reed at betragte ham som enten journalist, digter eller revolutionær. »Han er i hvert givet øjeblik nøjagtig det han tror han er«. En Proteus, en Mangemand. Men siden kom Den russiske Revolution, og den troede John Reed på i en sådan grad, at den blev drivkraften i hans liv. Det der samlede hans muligheder og gjorde ham til det ene for hvilket han huskes: Forfatteren bag »10 Dage der rystede Verden«.

I sine sidste år blev John Reed en bekræftelse på nogle ord af en anden angelsaksisk venstreintellektuel, der i de forhenværende kommunisters bekendelses-antologi »The God That Failed« skriver om kommunismen, som nok kan skutte sig ved de metoder, hvorved man farer frem, men som immervæk accepterer dem i forventning om, at et klaseløst, proletarisk samfund i morgen vil spire af de enge, det proletariske diktatur pløjer op i dag. »Det er tydeligt, at der er elementer af mysticisme i denne tro«, mener Spender. »Og faktisk tror jeg, at det er det, som drager den intellektuelle mod kommunismen. At tro på politiske handlinger og økonomiske kræfter, som vil udløse ny energi i verden, er en udløsning af energi i en selv«.

På love storyens og masseunderholdningens betingelser lykkes det »Reds« at fortælle en god del om det (lidet) John Reed betød for revolutionen og det (meget) den betød for ham.

Det i sig selv er noget af en bedrift.

Niels Jensen

## REDS

Reds. USA 1981. **P-selskab:** Paramount. **Ex-P:** Simon Relph, Dede Allen. **As-P:** David L. MacLeod. **P-ledere:** Nigel Woolf, Vicente Escrivá Jr., Kaj Holmberg, Jack Terry, Alex Ho. **I-leder:** Toivo Lehmusvirta. **P/Instr:** Warren Beatty. **Instr-ass:** Simon Relph, Michael Green, Peter Waller, Michael Zimbrich, Kuki Lopez Rodero, Enrique Gabriel, Carl Mesterton, Lauri Torhonen, James J. Quinn, Robert Birnbaum, Thomas Seidman, Joseph Kontra, Alan Hopkins, Bobby Warren. **2nd unit-instr:** Craig R. Baxley. **Manus:** Warren Beatty, Trevor Griffiths. **Foto:** Vittorio Storaro. **Kamera:** Enrico Umetelli. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Dede Allen, Graig McKay, Katherine Wenning, Sam Fine, David Reibman, Angelo Corrao, Brian Peachey, Richard Hiscott, Gerald Greenberg, Richard Marden. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** Simon Holland, Fernando Gonzalez, Vesa Tapola. **Dekor:** Thomas Roysden, Paul Heffernan, Michael Seirton. **Kost:** Shirley Russell. **Sp-E:** Bob Dawson, Ian Wingrove, Antonio Parra. **Musik:** Stephen Sonheim. **Supplerende musik:** Dave Grusin. **Dir:** Paul Gemignani. **Musikbånd:** Ted Whitfield, Michael Tronick. **Arr:** Jonathan Tunick. **Sange:** »You're a Grand Old Flag«, »Over There«, »Yankee Doodle Boy« af George M. Cohan; »Onward Christian Soldiers« af S. Baring-Gould, A. Sullivan; »Waiting for the Robert E. Lee« af L. Wolfe Gilbert, Louis F. Muir; »Liebesfreud« af Fritz Kreisler; »I Don't Want to Play in Your Yard« af H. W. Petrie, Philip Wingate; »Oh, You Beautiful Doll« af A. S. Brown, Nat D. Ayer; »America the Beautiful« af Katherine L. Bates, Samuel A. Ward; »St. Louis Tickle« af Barney, Seymour, Glen Snelgrove; »Dill Pickles« af Charles L. Johnson; »Rattlesnake Rag« af Louis F. Bush, Eddy Hanson; »Stop Your Ticklin' Me« af Jack Little, Walter Hirsch; »The Crazy Otto Rag« af Edward R. White, Maxwell A. Wolfson, Luigi Creatore, Hugo E. Peretti; »Cartoon Rag« af Mivhael Karp; »Country Club Ragtime Two-Step« af Scott Joplin; »Just a Little Love Song« af Joseph Young, Samuel M. Lewis, Joe Cooper; »Internationale« af Pierre Degeyter, Eugene Pottier; »The Red Army is the Most Powerful of All«, »The Engine« med Moskva Radios Kor. **Tone:** Richard Cirincione, Lou Craborino, Maurice Schell, Kate Hirson, Peter C. Frank, David Ray, Dan Lieberstein, Stan Bochner, Jay Dranch, Harold Levinsohn, Marjorie Deutsch, Peter Odabashian, Simon Kaye, Bruce Bisenz, Al Mian, Frank Kulaga, David Allen, Des Edwards, Dick Vorisek, Tom Fleiselman. **Medv:** Warren Beatty (John Reed), Diane Keaton (Louise Bryant), Edward Hermann (Max Eastman), Jerzy Kosinski (Grigory Zinoviev), Jack Nicholson (Eugene O'Neill), Paul Sorvino (Louis Fraina), Maureen Stapleton (Emma Goldman), Nicolas Coster (Paul Trullinger), M. Emmet Walsh (Taler i »Liberal Club«), Ian Wolfe (Mr. Partlow), Bessie Love (Mrs. Partlow), MacIntyre Dixon (Carl Walters), Pat Starr (Helen Walters), Eleanor D. Wilson (Mrs. Reed), Max Wright (Floyd Dell), George Plimpton (Horace Whigman), Harry Ditson (Maurice Becker), Leigh Curran (Ida Rauh), Kathryn Grody (Crystal Estman), Brenda Currin (Marjorie Jones), Nancy Duiquid (Jane Heap), Norman Chancer (Barney), Dolph Sweet Big Bill Hayward), Ramon Bieri (Politidirektør), Jack O'Leary (Pinkertonmand), Gene Hackman (Pete Van Wherry), Gerald Hiken (Dr. Lorber), William Daniels (Julius Gerber), Dave King (Allan Benson), Joseph Buloff (Joe Volski), Stefan Gryff (Alex Gomberg), Denis Pekarrev (Tolk), Roger Sloman (V. I. Lenin), Stuart Richman (Trotsky), Oleg Kerenisky (A. Kerensky), Nikko Seppala (Ung bolsjeviksoldat), John J. Hooker (Senator Overman), Shane Rimmer (MacAlpine), Jerry Hardin (Harry), Jack Kehoe (Eddie), Christopher Malcolm, Tony Sibbald (C.L.P. medlemmer), R. G. Armstrong (Agent), Josef Sommer (Embedsmand), Jan Triska (Karl Radek), Ake Lindmand (Skandinavisk fører), Pertti Weckstrom (Finsk læge), Nina Macarova (Russisk sygeplejerske), José De Filippo (Russisk læge), Andreas La Casa (Lille dreng), Roger Baldwin, Henry Miller, Adela Rogers St. Johns, Dora Russell, Scott Nearing, Tess Davis, Heaton Vorse, Hamilton Oleg Kerenisky, Emmanuel Herbert, Arne Swabeck, Adele Nathan, George Seldes, Kenneth Chamberlain, Blanche Hays Fagen, Galina Von Meck, Art Shields, Andrew Dasburg, Hugo Gellert, Dorothy Frooms, George Jessel, Jacob Bailin, John Ballato, Lucita Williams, Bernadine Szold-Fritz, Jessica Smith, Harry Carlisle, Arthur Mayer. **Længde:** 196 min. **Udl:** UIP. **Prem:** 29.3.82 – Palads.

## Time Bandits

Instruktør: Terry Gilliam og Michael Palin

Som »Jabberwocky« (»Stakkes Dennis«) er »Time Bandits« lavet af Terry Gilliam og Michael Palin, og derfor er det ikke en rigtig Monty Python-film og bør ikke betragtes som en sådan. Naturligvis indeholder den typiske pythoniske indslag som f.eks. forteksterne, der blot siger »HandMade Films Presents«, men allerede med »Jabberwocky« nedprioriterede Gilliam og Palin i nogen grad det absurde, satiriske og fandenivoldske og koncentrerede sig om det poetiske og om at fortælle en form for sammenhængende historie. Denne linie fortsætter de i »Time Bandits«, der trods sin meget episodiske karakter har en helt klar og fremadskridende historie.

For eventuelle nonpythonophile bør det vel oplyses, at Michael Palin i Monty Python's Flying Circus er den pæne unge mand eller John Cleese's »stooge«, og at Terry Gilliam (der ikke er englænder men amerikaner, og som er det senest tilkomne medlem af gruppen) er manden bag de primitive, men festlige animerede indslag så som gruppens velkendte symbol: den nedtrampende fod.

Handlingen i »Time Bandits« er i korthed som følger: Kevin er en ca. niårig, opvakt og historisk interesseret dreng, hvis forældre er totalt optaget af TV og tekniske hjælpemidler til husholdningen. En aften, da han er kommet i seng, kommer en middelalderlig ridder i fuld rustning galoperende ud af hans klædeskab og forsvinder på forunderlig vis gennem væggen. Næste aften kommer en flok dværge på samme måde og forsvinder på samme forunderlige måde, dog medbringende Kevin, der kun når at få sit polaroid-kamera med. Disse dværge viser sig at være *time bandits*. De er gamle som universet og har været ansat hos »den almægtige«, da verden blev skabt. »Den almægtige«, som Kevin identificerer som Gud, skabte dyr og mennesker, men overgav planterne til disse dværge, der, da de skabte den 300 m høje indiske »pink bunkadoo«, blev afskediget p.g.a. inkompetence. Gud havde kun syv dage til at skabe verden i, så det kan næppe undre nogen, at hans værk er ufuldstændigt og indeholder visse fejl. Disse fejl, »time holes«, blev optegnet på et kort, og da de arbejdsløse dværge måtte forlade de højere sfærer, stjal de kortet, hvilket er årsagen til, at de – inden for begrænsning af disse tidshuller – kan rejse rundt i verdenshistorien. Kevin og dværgene besøger Napoleon ved slaget ved Castilione, Robin Hoods England, Mykene på Agamemnons tid, »Titanic« netop som den synker, sagnverdenen, samt, hvad der kaldes »the fortress of darkness«, altså djævelens bolig, og til sidst vender Kevin naturligvis tilbage til den nutidige verden.

Rejsen giver anledning til mange pythoniske kommentarer til historiens gang. Napoleon er således udelukkende optaget af sin egen begrænsede størrelse. Mens byens borgere nedslagtes, sidder han og ser på en mester jakelforestilling, som behager ham, netop fordi dukkerne er så små. Derfor kan det



En scene fra »Time Bandits«

naturligvis ikke undre nogen, at dværgene begejstrer generalen ved at optræde med et rigtigt song & dance-nummer, »Me and My Shadow«. Det lykkes de griske dværgene at stjæle alle Napoleons rigdomme og slippe bort gennem et tidshul, så de dumper ned i Sherwood skoven, hvor de møder Robin Hood. I dette selskab må de desværre aflevere alle deres rigdomme til de fattige. Robin Hood spilles iøvrigt af en meget fjoget og britisktalende John Cleese. Ved den næste tidsflugt bliver dværgene og Kevin skilt fra hinanden, og han dumper alene ned i Mykene, hvor han hjælper Agamemnon med at nedkæmpe et uhyre. Han bliver meget gode venner med Agamemnon, som udnævner ham til tronarving og søn, da han selv ingen har. Ved en fest arriverer dværgene dog som optrædende artister, hvilket er en uhyre morsom scene. Publikum ved nemlig, at dværgene er kommet for at berøve Agamemnon og bortføre Kevin. De vil opføre et trylle-nummer og skal bruge alle de tilstedeværendes smykker samt Agamemnons krone i nummeret. Dernæst skjuler de sig sammen med Kevin bag et forhæng – og er så pist borte, d.v.s. forsvundet gennem et tidshul. Næste stop på »Titanic« bliver af gode grunde kortvarigt, men midt i Nordatlantens iskolde vand fristes de – vel p.g.a. deres griskhed – til at forsøge på at stjæle verdens største rigdom, som befinder sig i »the fortress of darkness«. For at komme did skal de dog en tur gennem »sagnverdenen«, hvor de må strides med en sø-trold, der p.g.a. sin voldelige adfærd har problemer med sine hugtænder og rygsmærter. Troldens kone spilles af Katherine Helmond (Jessica fra »Soap«), som gør troldeverdenen meget nutidig og velkendt. Derfra går tidsrejsen videre til Djævelens bolig, hvor den store kamp mellem det gode og det onde udkæmpes, indtil »den almægtige« griber ind og løser problemerne.

Alt dette lyder utvivlsomt som en typisk pythonisk »and now for something complete-

ly different«-affære og har da også store ligheder. Men filmen forsøger på og er faktisk også mere end det. Filmen har således i al sin forvirretthed en hel klar holdning. »Den Onde« (David Warner) pointerer således adskillige gange, at når han kommer til magten og får fat i tidshulkortet, vil han lave verden om, så der ikke er 127 forskellige og overflødige *species* af sommerfugle, fisk og pattedyr. Han er kun interesseret i at finde ud af, hvad computere, »chips«, dypkogere, og TV-apparater er for noget. Kevin bebrejder til stadighed dværgene, at de er så griske, og Kevins forældre med deres hypermaterialistiske verdenssyn er klart i ledtog med Djævelen. Og da Gud omsider gør sin entré er det helt klart, at filmen – for at udtrykke det meget populært – har et tydelig anti-teknologisk og pro-naturbeskyttelses-synspunkt. Men så simpelt er det nu heller ikke, bl.a. fordi filmens afsluttende scener, hvor al dette bliver klarlagt, er blandt dens bedste. Den manifesterede Almægtige er en højst uventet, men meget overbevisende Gud. Han har hverken hvide gevandter eller stort hvidt fuldskæg, men er derimod spillet af en ældre, småtyk, og helt skaldet Ralph Richardson, der nærmest virker som en effektiv virksomhedsleder. Han er barsk, retfærdig og effektiv, og fortæller således dværgene, at han udmærket godt vidste, at dværgene stjal tidshulkortet, idet han ønskede at efterprøve sit univers. Desuden tilbyder han dem genansættelse, dog ikke mere som ansvarlige for alle jordens planter, men i »the undergrowth department« og med et »19 pct. wage-cut since the beginning of time«.

Verden med Ralph Richardson som Gud er nok ikke den mest spændende verden, man kunne håbe at leve i; tænk blot, hvis Laurence Olivier havde spillet Gud, sikke en interessant og sprudlende verden, vi ville have haft, eller John Gielgud, som ville kunne have garanteret os en tør, barsk, hårdfør og »no nonsense« verden (læseren kan selv fort-

sætte med John Wayne, Marlon Brando ... eller Woody Allen).

Det er karakteristisk, at filmen er fuld af detaljer, der viser, at det hele er betinget af Kevins fantasi, der støder an mod den fantasiløse verden, han lever i. Der er således mængder af legetøj i hans værelse, som peger hen mod de oplevelser, han har sammen med dværgene, verdenshistorien, Gudfader og Djævelen. Og det hele synes da også at falde på plads, da han vågner op i røg og damp i sin seng efter sidst at have været i Djævelens palads. Ligeledes viser den brandmand, der redder ham, sig at være identisk med Agamemnon, der jo gjorde ham til sin arving og blev en far for ham. Men Kevin har stadigvæk alle de polaroid-fotografier, han har taget på sin tidsrejse, og da hans forældre efter branden kun er bekymrede over deres tabte statussymboler, bliver de lige så stille fjernet af Gudfader, tør man formode. Virkelighed og fantasi er således omhyggeligt ikke adskilt, og Agamemnon-brandmanden blinker da også konspiratorisk til Kevin, da han køres bort.

»Time Bandits« kan meget let blive opfattet som en yderst blandet affære, der består af en samling opkog på »Star Wars«, J.R. Tolkien, og Monty Python-humor tilsat lidt milieubevidsthed. Men den kan også opfattes som et omend beskedent, så dog underholdende, poetisk og i høj grad anderledes indlæg i 80ernes politisk-filosofiske debat. Personligt er jeg af sidstnævnte opfattelse.

Ul S. Jørgensen.

#### TIME BANDITS

Time Bandits. England 1981. **P-selskab:** Hand Made Films. **Ex-P:** George Harrison, Denis O'Brien. **P:** Terry Gilliam. **As-P:** Neville C. Thompson. **P-leder:** Graham Ford. **Instr:** Terry Gilliam. **2nd unit-instr:** Julian Doyle. **Stunt-Instr:** Peter Brayham, Terry Yorke. **Instr-ass:** Simon Hinkley, Guy Travers, Mark Cooper, Chris Thompson. **Manus:** Michael Palin, Terry Gilliam. **Foto:** Peter Biziou. **Kamera:** David Garfath. **Farve:** Technicolor. **Model-foto:** Julian Doyle. **Klip:** Julian Doyle. **P-tegn:** Millie Burns. **Ark:** Norman Garwood. **Sp-E:** John Bunker (sup), Ross King. **Kost:** Jim Acheson, Hazel Coté. **Koreo:** Tom Jobe. **Dukkeshow:** John Styles. **Musik:** Mike Moran; Ray Cooper; Trevor Jones. **Dir:** Harry Rabinowitz. **Tone:** Stanley Fiferman, Mike Hokins, Dino Di Campo, Garth Marshall, Paul Carr, Brian Paxton. **Lyd-E:** André Jacquemin. **Medv:** John Cleese (Robin Hood), Sean Connery (Kong Agamemnon), Shelley Duvall (Pansy), Katherine Helmond (Mrs. Ogre), Ian Holm (Napoleon), Michael Palin (Vincent), Ralph Richardson (Den almægtige), Peter Vaughan (Ogre), David Warner (Ondt geni), David Rappaport (Randall), Kenny Daker (Fidgit), Jack Purvis (Wally), Mike Edmonds (Og), Malcolm Dixon (Strutter), Tiny Ross (Vermin), Craig Warnock (Kevin), David Baker (Kevin's far), Sheila Fearn (Kevins mor), Jim Broadbent (Compere), John Young (Reginald), Myrtle Devenish (Beryl), Brian Bowes (Husar), Leon Lissek (1. flygtning), Terence Bayler (Lucien), Preston Lockwood (Neguy), Charles McKeown (Teaterdirektør), David Leland (Dukkefører), John Hughman (Den store Rumbozo), Derrick O'Connor (Røverhøvding), Declan Mullholland (2. røver), Neil McCarthy (3. røver), Peter Jonfield (Mand der lægger arm), Derek Deadman (Robert), Jerold Wells (Benson), Roger Frost (Cartwright), Martin Carroll (Baxi Brazilia III), Marcus Powell (Horseflesh), Winston Dennis (Kriger), Del Baker (Græsk kriger), Juliette James (Græsk dronning), Ian Muir (Kæmpe), Mark Holmes (Troll Father), Andrew MacLachlan (Brandmand), Chris Grant (Stemme – TV-oplæser), Tony Jay, Edwin Finn. **Længde:** 113 min. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 16.4.82 – ABCinema + Bio Trio + Cinema 1-8.

# Ærens vej til Gallipoli

Instruktør: PETER WEIR

Gallipoli-felttoget var en af de allieredes store mislykkede operationer i Første Verdenskrig. Det var først og fremmest den unge Winston Churchill, First Lord i admiralitetet, og den autoritative krigsminister Lord Kitchener, der stod fadder til planen om gennem denne operation at bringe krigssituationen ud af det dødvande, som den europæiske skyttegravskrig allerede i slutningen af året 1914 var kommet i, trods tab af næsten en million mand på hver side.

Det var englændernes plan at erobre Dardaneller-strædet og Konstantinopel fra tyrkerne, som var allieret med tyskerne, og således få direkte passage til deres egen allierede, Rusland, hvis flåde så ville kunne forlade Sortehavet og komme til nytte i Middelhavet. Man forestillede sig også, at man ad denne bagvej ville kunne invadere Østrig og Tyskland sydfra.

Den 18. marts 1915 gjorde den britiske flåde et forsøg på at trænge gennem strædet, men trak sig tilbage, da den mødte større modstand end ventet. Denne tøven blev fatal for hele felttoget, for mens flåden nu ventede på at få bragt hærenheder ned i Ægæerhavet, fik de tyrkiske styrker, til dels under tysk ledelse, deres forsvar bedre forberedt. Da britiske, australsk/new zealandske og franske tropper derfor den 25. april omsider invaderede den nordvestlige side af den ufremkommelige, smalle Gallipoli-halvø, der ligger ud til Dardaneller-strædet nordside, lykkedes det kun lige akkurat at erobre nogle kyststrækninger og bjergskrænter, hvorfra de i de følgende otte måneder forgæves prøvede at komme videre.

Et nyt storstilet forsøg blev gjort den 6. august, invasionen ved Suvla, men også den mislykkedes. Til gengæld blev de betydelige tropestyrker evakueret i al hemmelighed uden tab i december og januar. Men da havde operationen også kostet dyrt. De få kilometers bevægelse ind i det barske klippelandskab kostede de allierede 252.000 dræbte og sårede eller ca. halvdelen af de implicerede soldater. Tyrkerne led lige så store tab.

Fiaskoen bragte en overgang Churchills politiske liv i fare, men felttoget blev siden vurderet som et dristigt tænkt og tappert realiseret forsøg på at bringe krigen til snarligt ophør. Når det mislykkedes så eklatant, skyldtes det ikke kun dårlig planlægning og militær ukundighed, men også ugunstige geografiske, klimatiske og strategiske omstændigheder.

Gallipoli-tragedien fik naturligvis også sit litterære og kunstneriske eftermæle. Blandt de vigtigste vidnesbyrd er Churchills skildring af den politiske baggrund, »The World Crisis« (1939) og den øverste general Hamiltons »Gallipoli Diary« (1920). Forfatterne John Masfield og Compton Mackenzie skrev hver deres førstehåndsberetning (1916 og 1929). Digteren Rupert Brooke, der havde skrevet nogle af tidens bedste krigsdigte, døde på vej til Gallipoli, og hans sidste

digtfragment handler om de ventende mænd ombord på troppeskibet, han ser dem som bristende bobler – »perishing things and strange ghosts – soon to die«. To romaner vakte opsigt: A.P. Herberts »The Secret Battle« (1919) og Ernest Raymond's »Tell England« (1922), der siden blev efterfulgt af en sequel, »The Quiet Shore« (1958), om en veterans gensyn med stedet 40 år efter.

»Tell England« dannede grundlag for den fremragende intense film, som den unge Anthony Asquith lavede i 1930. Men han havde også andre kilder at øse af: Hans far havde deltaget i felttoget, og hans farfar var – i sin egenskab af Englands daværende premieminister – ansvarlig for det.

Peter Weirs film om Gallipoli (der henter materiale blandt andet i en nyere australsk roman, Bill Gammages »The Broken Years«) er ikke egentlig en film om den militære operation, men om baggrunden for det australske engagement. De såkaldte ANZAC-tropper (ANZAC står for Australien and New Zealand Army Corps) spillede en stor rolle i hele operationen, sådan som man kan læse om i den australske Alan Mooreheads bog (*Gallipoli*, 1956).

Weir forsøger ikke at analysere Gallipoli-affæren, men skildrer den subjektivt/impressionistisk gennem et par typiske skæbener. Filmen begynder i Australien: Den 17-årige Archy Hamilton (spillet af Mark Lee, en australsk Michael York) er, trænet af sin bedstefar, ved at udvikle sig til en fænomenal løber. Han har igen vundet et amatørløb, i hård konkurrence med den noget ældre Frank Dunne (Mel Gibson). Aviserne er fulde af beretninger om Gallipoli – vi skriver foråret 1915 – og trods bedstefarens protester beslutter Archy, der er oplasket med den kipling'ske imperialism, at melde sig til kavaleriet. Da det bliver afsløret, hvor ung han er, afvises han, men Frank, som er blevet hans ven, foreslår ham at tage til Perth, hvor ingen kender ham, og bliver hvervet der. Frank, der ikke kan se nogen mening i at australiere skal kæmpe mod tyskere i Tyrkiet, vil dog ikke selv melde sig, men Archy får ham efterhånden overtalt.

I filmens anden del følger vi træningen i Ægypten, hvor Archy og Frank, der er skilt, mødes igen og kommer i kompagni sammen. I sidste del – filmens sidste halve time – er vi på Gallipoli-stranden, hvor Weir i en række korte scener skildrer krigens hverdag. Det er en surrealistisk picnic på slagmarken, hvor arkadisk badeliv afbrydes af bombe-regn og pludselig død. Aktionen til sidst, hvor Archy og Frank lige forgæves udnytter deres løber-evner, er åbenbart en fiktiv fremstilling af den offensiv, ANZAC-styrkerne indledte til støtte for englændernes invasion i Suvla-bugten den 6. august.

Her i slutepisoden søger filmen at markere sit pacifistiske standpunkt mere eksplicit, mere indigneret. I et forsøg på at storme de tyrkiske stillinger kikser officerernes tids-synkronisering. Alligevel insisterer ledelsen på operationens gennemførelse med det resultat, at det ender i et futilt blodbad. Med denne sluttelige belysning af krigens fundamentale irrationalitet, dens karakter af krig for principets skyld, lægger Weirs film sig

ind i traditionen af andre film om Første Verdenskrig som Milestones »All Quiet On The Western Front«, Kubricks »Paths of Glory«, Loseys »King and Country« og Attenboroughs »Oh What a Lovely War«.

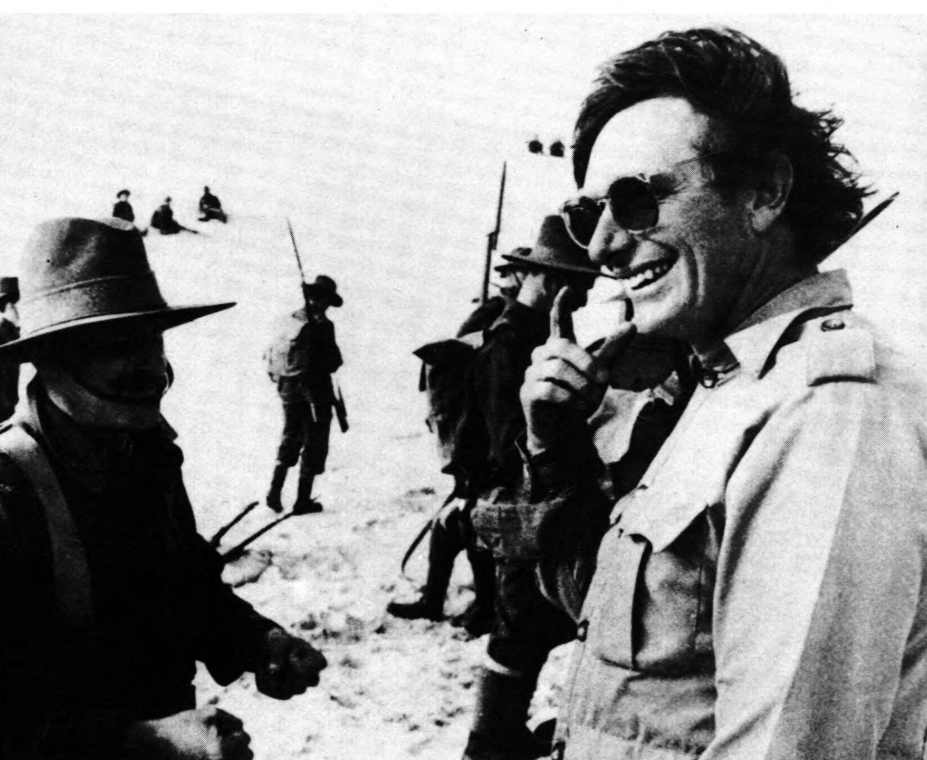
Weirs tidligere film – novellefilmene »Homesdale« (1971), en skræk-komedie, spillefilmdebut'en »The Cars That Ate Paris« (1974) om en lille by der på det uhyggeligste lever af biluheld, »Picnic at Hanging Rock« (1975), gennembrudsværket – også for moderne australsk film overhovedet – om den viktorianske pigeskole på okkult udflyt i den fortrængte seksualitets hemmelighedsfulde landskaber, »The Last Wave« (1977), om Sydney-sagføreren der opdager, at han er synsk dommedagsprofet, og »The Plumber« (1979) om den tvivlsomme snyltegæst der maser sig ind på det frustrede akademikerpar – er alle sære, mere eller mindre overnaturlige beretninger om det fantasmagoriske indtrængen i den reelle verden.

»Gallipoli«, derimod, er en afklaret og enkel fortælling uden mystifikationer. Den kan måske, netop på baggrund af de andre films inciterende mystik, forekomme lovlig enkel og fersk. Dens manuskript er heller ikke en intellektuel genistreg af dialektisk analyse, sådan som manuskriptet til en anden film om australsk hjælpetjeneste i en forfælet britisk militæroperation, Bruce Beresfords fremragende »Breaker Morant« om boerkrigen.

Men netop fordi det mystiske og det dialektiske er fraværende, fremstår filmen som et smukt og indtrængende stykke humanistisk kunst. Weir fortæller sin historie roligt og behersket, lidt omstændeligt i det ægyptiske afsnit, men lader konkvent fortællestilen dikteres af sin hovedpersons idealistisk-uskyldige point of view. Den unge løber er filmens gennemgående skikkelse. Løbepræstationen bruges som symbol på ungdommens ideale ydeevne ligesom i Hugh Hudsons nylige »Chariots of Fire« og Tony Richardsons ældre »The Loneliness of the Long Distance Runner«.

Set i relation til Weirs øvrige produktion kan man måske nok i »Gallipoli« se tendens til en vis 'normalisering'. De tidligere film havde alle karakter af helt egenartede, personlige visioner. I »Gallipoli«, hvormed Weir har taget skridtet over i den stort anlagte, bekostelige udstyrsfilm med mange statister og locationoptagelser i fremmede omgivelser, er det personlige i nogen grad trængt i baggrunden af hensynet til genrens vægt på at fremvise miljø og seværdigheder, sådan som der er tradition for i den spektakulære dramatiske periodefilm om eksotiske krigsventyr à la David Leans »Lawrence of Arabia«, Basil Deardens »Khartoum« og Tony Richardsons »The Charge of the Light Brigade«.

Øverst Mark Lee og Mel Gibson som soldater før afrejsen til fronten i »Ærens vej til Gallipoli«. I midten besøger Davis Argue, Robert Grubbs, Tim McKenzie og Mel Gibson pyramiderne, og nederst konfererer Mel Gibson og Robert Grubbs med instruktøren Peter Weir



Også musikanvendelsen forekommer rigelig konventionel. Anvendelsen af den såkaldte *Albinonis Adagio* på de tragiske højdepunkter tilføjer filmen en unødvendig tone af billig filmpatos. Denne 'klassiske' popmelodi præsenteres oftest som »Adagio for orgel og strygere, g-mol« af den venetianske barokkomponist Tomaso Albinoni (1671-1750), men er ikke autentisk. Musikforfatteren Remo Giazotto, der i 1945 havde skrevet en romantisk monografi om Albinoni, udgav i 1958 dette stykke, der er hans pastiche over Albinoni, angiveligt baseret på en udgivet generalbasstemme.

Det er typisk for en bestemt holdning til den klassiske musiks betydningsmæssige konnotationer, at dette velklingende falsum i særlig grad er blevet benyttet i filmsammenhænge som indbegrebet af den klassiske musiks både højtidelige og emotionelle dybsindighed, jf. også brugen i Orson Welles' Kafka-filmatisering »The Trial«.

Men selv om Peter Weir har sat noget af sin originalitet over styr i springet fra den intime myte til det stort anlagte epos, er »Gallipoli« alligevel blevet en smuk film om historiens bitre facit: Så megen entusiasme og ildhu spildt så meningsløst for så lidt! (Gallipoli - Australien 1981).

Peter Schepelern

#### ÆRENS VEJ TIL CALLIPOLI

Gallipoli. Australien 1981. **P-selskab:** Associated R and R Films. **Ex-P:** Franci O'Brien. **P:** Robert Stigwood, Patricia Lovell. **As-P:** Martin Cooper, Ben Gannon. **P-leder:** Su Armstrong. **I-ledere:** Philip Hearnshaw, Phillip Hurst, Tim Sanders. **Instr:** Peter Weir. **Stunt-Instr:** Dennis Hunt, Vic Wilson. **Instr-ass:** Mark Egerton, Steve Andrews, Marshall Crosby, Robert Pendlebury. **Manus:** David Williamson. **Efter:** Idé af Peter Weir, inspireret af »The Broken Years« af Bill Gammage samt krigsfortællinger af C. E. W. Bean. **Foto:** Russell Boyd. **Kamera:** John Seale. **Undervandsfoto:** Ron Taylor. **Farve:** Eastman. **Klip:** William Anderson. **Ark:** Herbert Pinter. **Dekor:** Nick Van Roosendaal, Jenny Miles. **Kost:** Terry Ryan. **Sp-E:** Mont Fieguth, Chris Murray, David Hardie, Steve Courtley, Bruce Henderson. **Musik:** »Adagio in G Minor for Strings and Organ« af Tomaso Albinoni, spillet af Jean François Paillard Chamber Orchestra; »Oxygene« af og med Jean Michael Jarre; »The Pearl Fishers« af Georges Bizet; »Tales From the Vienna Woods« og »Roses from the South« af Johann Strauss; »Centone di Sonata No. 3« af Niccolò Paganini; »It's a Long Way to Tipperary« af Judge, Williams; »Australia Will Be There« af Skipper Francis. **Supplerende musik:** Brian May. **Tone:** Don Connolly, Greg Bell, Peter Fenton. **Medv:** Mark Lee (Archy Hamilton), Mel Gibson (Frank Dunne), Bill Hunter (Major Barton), Robert Grubb (Billy Lewis), Tim McKenzie (Barney Wilson), David Argue (»Snowy«), Bill Kerr (Onkel Jack), Ron Graham (Wallace Hamilton), Harold Hopkins (Les McCann), Charles Yunupingo (Zac), Heath Harris (Stockman), Gerda Nicolson (Rose Hamilton), Brian Anderson (Angus), Reg Evans (Official), Jack Giddy (Official), Dane Peterson (Udråber), Paul Linkson (Rekrutteringsofficer), Jenny Lovell (Servitrice), Steve Dodd (Billy Snakeskin), Harold Baigent (Stumpy), Robyn Galwey (Mary), Don Quin (Lionel), Phyllis Burford (Laura), Marjorie Irving (Gean), John Murphy (Dan Dunne), Peter Ford (Gray), Diane Chamberlain (Anne Barton), Ian Govett (Læge), Geoff Parry (Sayers), Clive Bennington (1. engelske officer), Giles Holland-Martin (2. engelske officer), Moshe Kedem (Ægyptisk butiksindehaver), John Morris (Oberst Robinson), Kiwi White (Soldat på stranden), Paul Sonkkila (Snigskytte), Peter Lawless (Observatør), Don Barker, Saltbush Baldoock, Les Dayman, Stan Green, Max Wearing, Graham Dow, Peter R. House. **Længde:** 111 min. **Udl:** United International Pictures. **Prem:** 21.5.82 - Grand.





## I god tro

Instruktør: SYDNEY POLLACK

Dagspressen har altid selv været godt stof, set med filmfolks øjne. Det kan naturligvis være smigrende for journalistikkens udøvere, men dog primært ud fra den velkendte betragtning, at dårlig omtale er bedre end ingen omtale. For film, der anskuer journalisten som sandhedens uforfærdede og ubestikkelige fakkelbærer – som f.eks. Alan Pakulas »Alle præsidentens mænd« – har unægtelig været sjældnere end film med et anderledes negativt syn på pressefolk som hensynsløse sensationsmagere – som f.eks. Billy Wilders »Forsidesensationen« og »Ryd forsiden«, Frank Capras »En gentleman kommer til byen«, Alexander Mackendricks »Magtens sødme« eller Volker Schlöndorffs »Katharina Blums tabte ære«. Det har sjældent været den seriøse del af pressen, man har set skildret på film, men den er selvfølgelig heller ikke nær så underholdende at beskæftige sig med som den kulørte (hvormed diskret søges antydnet, at film om pressen selv kan have en vis tendens til det kulørte. Man mindes, hvordan kvikke filmfolk i slutningen af tresserne fandt på at lave dokumentarfilm om pornobranchen og dermed jo dårligt kunne undgå at få en del pornografiske scener med i deres film).

Sydney Pollacks »I god tro« placerer sig i traditionen for et kritisk syn på pressen, og i sig selv er denne tradition selvfølgelig meget sund. Pressen ser kritisk på resten af verden, og så skal der også være nogen, som ser kritisk på pressen. Et problem, som heller ikke Pollacks film formår at løse, er imidlertid, at presseetik både juridisk og individuelt moralsk er et temmelig kompliceret emne, der ikke lader sig behandle særlig tilfredsstillende i en film, som samtidig gerne vil være bredt underholdende. Skal emnet gøres interessant for andre end journalister og jurister, er det nærliggende at forenkle, popularisere, beskæftige sig med markante undtagelsestilfælde eller grove misbrug, og her er det så, at filmen kan risikere at gøre sig skyldig i samme form for virkelighedsforfalskning – eller i hvert tilfælde disproportionering – som den presse, den kritiserer.

Det er uomtvisteligt, at der rundt omkring på en vis type dagblade med mellemrum begås utilgivelige brud på god presseetik, og at der bør reageres mod sådanne brud. Det er også klart, at der findes journalister, som uden skrupler ofrer hvad som helst for den opsigtsvækkende nyhed. Men for en journalist kan det være en anelse nedslående at se, hvordan sådanne begivenheder på film gerne gøres til reglen snarere end undtagelsen, skønt det rent faktisk forholder sig

omvendt. Journalister i al almindelighed ligner andre mennesker derved, at de gerne vil gøre deres arbejde bedst muligt og så hæderligt som muligt, ikke nødvendigvis på grund af høje idealer, men fordi det nu engang er det sjoveste og mest tilfredsstillende. Og den mest påtrængende diskussion om pressen drejer sig ikke om enkelte journalisters tvivlsomme moralske habitus, men om den beklagelige kendsgerning, at de mere sensationsdyrkende aviser altid kan være sikre på større oplag end de mere seriøse. Det vil altid være The Times, der kæmper for livet, ikke News of the World.

Sådanne tanker gør »I god tro« sig ikke, og dens egentlige skurk er strengt taget slet ikke journalisten, men derimod en FBI-mand, som helt bevidst planter en falsk nyhed hos reporteren Megan Carter fra avisen Miami Standard. Nyheden drejer sig om, at spiritusgrossisten Michael Gallagher – der er så uheldig at være nevø til en lokal mafioso – er under mistanke for at have myrdet en forsvunden fagforeningsleder, og formålet med at få denne fejlinformation offentliggjort er at få fremskaffet nye oplysninger i en politietterforskning, som ellers er gået totalt i stå. Politiet tror, at Gallagher muligvis besidder sådanne oplysninger og nu vil spytte ud med dem for at rense sig selv.

Det er temmelig beskidt gjort af FBI, og selvfølgelig er det heller ikke synderlig pris-

værdigt, at Megan Carter først stikker næsen i, hvad hun må opfatte som fortroligt materiale, og derpå skriver sin historie uden at gøre seriøse forsøg på at indhente en kommentar fra Gallagher. Her rører filmen ved et centralt journalistisk dilemma: hvor stor en indsats skal man gøre for at få verificeret en god nyhed, når denne indsats kan medføre, at nyheden holder op med at være god? Hvor mange gange skal man forgæves have søgt at ringe til en person for at få en kommentar, før det kan kaldes en seriøs indsats? Skal begge parter i en sag altid høres *samtidigt*? Hvor store menneskelige hensyn skal reporteren tage til et menneske, der med føje kan formodes at være impliceret i lyssky aktiviteter – uanset om vedkommende nu hedder Gallagher eller Bonde Nielsen? Og hvor langt skal man gå for at beskytte sine kilder – især hvis disse kilder viser sig at have givet usande oplysninger?

De ideelle krav i sådanne situationer er lette at formulere, hverdagen på en redaktion under redaktørens og et dead-line pres kan undertiden stille divergerende krav, og emnet er særdeles vedkommende. Men af frygt for at kede sit publikum med for mange teoretiske overvejelser tør »I god tro« hverken gå i dybden med det eller gennemspille det konsekvent, og i stedet gør den to ting for at poppe det op. Den glamouriserer det med en pinagtigt forudsigelig love-story mellem Megan Carter og Michael Gallagher, og den dropper det presseetiske tema for i stedet at koncentrere sig om Gallaghers snedigt utænkte hævn over den statsadvokat og den FBI-mand, som med den falske nyhed har ødelagt hans virksomhed og drevet hans veninde til selvmord.

Paul Newman har naturligvis ingen problemer med at gøre Gallagher til en gæv guttermand, og den lille Bob Balaban har smidt fuldsækaget for at gøre FBI-manden Elliott Rosen til indbegrebet af målrettet nederdrægtighed. De er begge endimensionale personer, så den mest interessante figur bliver kvinden i midten, journalisten Megan Carter, der misbruger andre og selv bliver misbrugt. Sally Field er glimrende i rollen, udadtill på én gang hårdkogt og sårbar, smart og naiv, og hun er lige ved at få denne reporter til at virke mindre hensynsløs, end hun faktisk er. Men også kun lige ved, for ved bare en smule eftertanke kan man umuligt tro på, at Megan Carter, som filmen vil skildre som et rimeligt begavet og ikke amoralisk menneske, aldrig stopper op bare et sekund for at overveje sin professionelle adfærdsmoralske og menneskelige konsekvenser. Alt, hvad der siges til hende i dyb fortrolighed, får hun omgående bragt på tryk, og en sådan opførsel kan kun afspejle enten stor kynisme eller stor dumhed, hvilket her kan være hip som nap. Hvis hun virkelig sådan, bliver hun alligevel uinteressant, og hvis hun er mere nuanceret end som så, hvilket filmen postulerer, bliver hun en inkonsekvent og utroværdigt tegnet figur.

I øvrigt er hele den journalistiske problematik, så længe filmen nu tør beskæftige sig med den, fra starten sat meget på spidsen – selv den omhyggelige, samvittighedsfulde journalist vil have yderst vanskeligt ved at gardere sig mod den manipulation, der ligger i en plantet, falsk nyhed, når denne kommer fra den – i den givne sammenhæng – mest autoritative kilde. Hvis chefen for bagmandspolitiet siger, at nu går bagmandspolitiet igang med at efterforske dette eller hint, hvor mange journalister vil da spontant føle det påkrævet at gå andetsteds for at få bekræftet oplysningen? Og hvor?

Således strejfer »I god tro« adskillige relevante spørgsmål og lader dem falde igen, hvilket man først og fremmest kan bebrejde Kurt Luedtkes manuskripts manglende dristighed. Sydney Pollack har, som man forventer af ham, instrueret det meget professionelt i en velfungerende, effektiv og lidt glat og blank stil, og han giver os spændende billeder af et amerikansk dagblads misundelsesværdigt avancerede teknik samt enorme, overfyldte, larmende, rædselsfulde redaktionslokaler. Her dyrker filmen den fra andre film velkendte amerikanske journalistjargon – rapkæftet, desillusioneret, galgenhumoristisk og smart – og sådan griber »I god tro« lidt for ofte til den bekvemme banalitet. Den er ikke dårlig underholdning, men den er heller ingen god film om pressen, og størst indtryk på mig gjorde egentlig den stumme scene, hvor Melinda Dillon som Gallaghers katolske veninde i den årle morgen går fra forhave til forhave for at sikre sig aviserne med den fatale artikel om hendes abortrejse til Atlanta. Her var i et kort øjeblik en stor fortvivlelse i et gribende koncentrat, og således kan man med en vis græmmelse konstatere, at ét billede stadig kan udtrykke mere end nok så mange ord. Ebbe Iversen

#### I GOD TRO

Absence of Malice. USA 1981. **P-selskab:** Mirage Enterprises. For Columbia. **Ex-P/P-leder:** Ronald L. Schwary. **P/Instr:** Sydney Pollack. **Instr-ass:** David McGiffert, Rafael Elortegui. **Manus:** Kurt Luedtke. **Foto:** Owen Roizman. **Kamera:** James Glennon. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Sheldon Kahn, Louis Freeman. **P-tegn:** Terence Marsh. **Dekor:** John Franco Jr. **Kost:** Bernie Pollack, Bob Moore, Rita Salazar. **Musik:** Dave Grusin. **Musikbånd:** Else Blangsted. **Tone:** Gordon Davidson, Chester L. Slomka, Robert A. Reich, Neil Burrow, Bert Hallberg, Dan Wallin, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Tom Dahl. **Medv:** Paul Newman (Michael Gallagher), Sally Field (Megan Carter), Bob Balaban (Elliot Rosen), Melinda Dillon (Teresa), Luther Adler (Malderson), Barry Primus (Waddell), Josef Sommer (McAdam), John Harkins (Davidek), Don Hood (Quinn), Wilford Brimley (Wells), Arnie Ross (Eddie Frost), Anna Marie Napotes (Nickie), Shelley Spurlock (Sarah Wylie), Shawn McAllister, Joe Petruccio (Gangstere), Rooney Kerwin (Walker), Oswaldo Calvo (John), Clardy Malugen (Donna), Sharon Anderson (Sekretær), Jody Wilson (Derangeret dame), Ilse Earl (Nonne), Alfredo Alvarez Colderon (Rodriguez), Pat Sullivan (Meersma), Bill Hindman (Præst), John Archie, Timothy Hawkins, Ricardo Marquez (FBI agenter), Patricia Matzdorff (Susan), Diane Zolten, Kathy Suergui, Jeff Gillen (Journalister), Ted Bartsch (Forvalter), Sugar Ray Mann, Richard O'Feldman, Chuck Lupo, John DiSanti, Laurie V. Logan, Jack McDermott, Mark Harris, Bobbie-Ellyne Kosstrin, Lynn Parraga, Lee Sandman, Barry Hober, Gary Van Auken. **Længde:** 116 min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 26.3.82 – ABCinema + Cinema 1-6.

## U-båden

Instruktør: WOLFGANG PETERSEN

Lothar-Günther Buchheim, som man har kunnet stifte et festligt bekendtskab med i en af TV's månedens-forfatter-udsendelser, var oprindeligt kendt som forfatter af kunstbøger, kunstforlægger, kunstsamler (med hovedvægt på tyske ekspressionister), samt almindelig excentriker. Med udgivelserne af »Das Boot«, 1973, og det kommenterende billedbind »U-Boot-Krieg«, 1976 forandredes Buchheims image ganske, og han kom for alvor i offentlighedens søgelys.

Under 2. Verdenskrig var Buchheim krigskorrespondent med grad af løjtnant i marinen, og i 1941 foretog han et togt med en u-båd, som endte med, at båden i beskadiget tilstand gik på grund på bunden af Gibraltar-strædet. Det lykkedes imidlertid at få båden flot igen, så den kunne humpes hjem til sin base. Det er naturligvis disse oplevelser, der ligger til grund for romanen »Das Boot«, der anses for at være den hidtil bedste og mest sandfærdige u-bådsroman. Den opleves gennem en uidentificeret førstestepersonsfortæller, der fortrinsvis registrerer og kun sjældent kommer med referencer til sin egen tilværelse på land eller de andre besætningsmedlemmers gøben, laden og følelser, bortset fra det rent arbejdsmæssige.

»Das Boot« er naturligvis en anti-krigsroman. Men i stedet for at tage de kraftige virkemidler i brug, dvs. krigens grusomhed i alle detaljer, sentimentalitet og »human interesse«, er Buchheim strengt saglig. Anseelige dele af romanen bruges til at beskrive geografien i en tysk u-båd af typen VIIc. Han forsøger således at bibringe læseren en klar fornemmelse af, hvordan det er at tilbringe et par måneder i en u-båd under krigsforhold. Så læseren ved efterhånden instinktivt, at når man agterud fra kommandocentralen, kommer man ind i officersmessen, og fortsætter man, kommer man til maskinrummet, osv. Ligeledes bliver proceduren ved dykning og uddykning, betjening af torpedorørerne og vagtskifte ren rutine for læseren. Man føler sig således som fuldbefaren u-bådsgast, inden de egentlige krigshandlinger indtræffer og gør romanen anderledes nervepirrende.

Filmholdet under ledelse af instruktøren og manuskriptforfatteren Wolfgang Petersen er gået yderst detaljeret til værks og har tydeligvis haft til hensigt at holde sig så tæt som muligt til Buchheims roman i såvel form som indhold. Dog er de egentlige krigshandlinger komprimeret en smule, og et møde med en anden beskadiget u-båd på hjemvejen fra Gibraltar er udeladt, hvilket blot er helt naturlige ellipser i handlingen. De har klogelig indset, at u-båden selv faktisk er hovedpersonen i historien, og har derfor valgt at anskaffe sig en ægte type VIIc. Da der ikke mere eksisterer u-både af denne type (den sidste blev udrangeret af den norske marine i 1965), måtte man bygge en, hvilket blev til to rekonstruktioner i fuld størrelse – en fuldt sødygtig og en til indendørs optagelser, samt tre skalamodeller til trickoptagelser, hvoraf den ene var radiosty-

ret og sågar kunne dykke! Nogle vil måske mene, at dette var en unødigt udgift. Kunne man ikke bare have anvendt den anden ubåd? Det er nok yderst tvivlsomt. For det første er standarden med hensyn til autenticitet i krigsfilm i de senere år blevet meget høj; jeg tænker her på film som »The Battle of Britain« og »Tora, Tora, Tora«, og for det andet er en type VIIc i lige så høj grad indbegrebet af slaget om Atlanten, som en Spitfire er indbegrebet af slaget om England.

Disse ubådsattrapper er anvendt med meget stor effekt. Her bør navnlig brugen af indendørsmodellen i fuld størrelse fremhæves. Modellen var konstrueret som et dukkehus med aftagelige sider, men Wolfgang Petersen valgte klogeligt ikke at anvende denne finesse, men i stedet at optage alle inden-



Wolfgang Petersen

dørs scener »on location«. Resultatet er at tilskueren meget overbevisende oplever den todimensionale verden inden i båden. Man kan bevæge sig op i tårnet, og man kan bevæge sig frem og tilbage gennem bådens snævre skrog. Indendørs-scenerne er således præget af utallige »tracking-shots« frem og tilbage gennem båden; f.eks. når båden skal lyndykke, og hele besætningen stormer gennem skot efter skot ud i forreste torpedorum for at give ekstra meddrift. Den eneste sideværts bevægelse fra et rum til et andet, man kan foretage sig, at er gå ud på det diminutive toilet – og der er sikkert optaget, da der kun er ét lokum til 48 mand. I det hele taget gøres der faktisk en hel del for at få

formidlet ubådsfolkernes situation, men det er også højst nødvendigt. Der er jo ikke meget grin ved at høre en masse spektakel, og så se besætningen sidde og se nervøs ud; tilskueren må have en reel mulighed for at følge med i, hvad der egentlig foregår, og det får vi da også. For det første forstår man ret hurtigt, at det er meget ensformigt at sejle rundt i en ubåd og foretage sig ingenting. På den anden side set er alternativet, som man ivrigt ser hen til, at angribe en konvoj, og det betyder modangreb, som er yderst ubehageligt. Proceduren, der gør denne situation dramatisk, er klart vist og forklaret. Først hører ubådens lyttegast, at et skib nærmer sig, så kommer det nervepirrende »ping« fra det fjendtlige skibs Asdic-system, dernæst hører Asdic-pinget op – Asdic fun-

omend man kunne have ønsket sig den gjort endnu tydeligere: at sejle ind i Middelhavet er farligt, men muligt, idet strømmen går den vej; men at komme ud er simpelt hen umuligt, idet båden da må gå på fuld kraft mod strømmen og derved vil støje så meget, at fjenden ikke kan undgå at opdage og sænke den.

Også hvad angår ubådens indre miljø, holder filmen sig tæt til Buchheim og virkeligheden. For at undgå John Wayne-effekten (eller burde den kaldes Hans Albers-effekten?) består besætningen af en omhyggeligt udvalgt styrke af ukendte skuespillere med gode karakteristiske ansigter, der faktisk alle leverer gode til fuldt ud acceptable præstationer. Kun kaptajnen spilles af en kendt skuespiller, Jürgen Prochnow, som også er



U-bådskaptajnen (Jürgen Prochnow) ignorerer nazihilsen

gerer nemlig ikke på kort afstand – så stiger motorlyden fra det angribende skib, og på dette tidspunkt er det muligt for ubåden at tage modforholdsregler, dvs. båden bevæger sig op eller ned, til højre eller til venstre så hurtigt som muligt, som en ål, der snoer sig. Denne sidste del af angrebet er en traditionel duel mellem ubådens kaptajn og eskortefartøjets kommandant. Hvad vil ubåden gøre, og hvor vil den angribende kaptajn indstille sine dydbomber til at detonere? Alt dette bliver formidlet, og formidlet så godt, at også ikke-søkrigskyndige har en rimelig chance for at følge med i mekanikken.

Også mekanikken i forbindelse med Gibraltar-gennemfarten er nogenlunde klar,

ganske overbevisende. Men pudsigt nok er netop ønsket om at forblive tro mod Buchheim årsagen til filmens desværre lidt for svage side. Wolfgang Petersen har uheldigvis valgt at have en krigskorrespondent som filmens hovedperson, naturligvis en klar pendant til Buchheim selv. Men denne figur er totalt unødvendig. I romanen er Buchheims førstepersonsfortæller jo netop blot et kamera, der registrerer, hvad der foregår i og omkring båden. Og det er jo ret beset den rolle tilskueren har i filmen, hvilket da også gør, at den unge krigskorrespondent virker som en påklistring.

I det hele taget er balancen mellem båden og dens besætning et svagt punkt. Man erfa-

rer en del om forskellige besætningsmedlemmer, maskinmesteren, 2. maskinmesteren, den unge gast, der er forlovet med en fransk pige, der sågar er gravid, osv. Men det er halve skæbner; man får aldrig rigtig gået i dybden med dem. Dette er igen i overensstemmelse med romanen, men i den er det hele jo netop oplevet gennem fortælleren, hvis tanker læseren deler, og som tilskueren i filmversionen burde indleve sig i. I filmen sidder man blot og er vidne til en del »halvkvalte« vises, som giver én en fornemmelse af, at filmen halvhjertet forsøger at efterligne en sentimental Hollywood-krigsfilm. Netop her er det, filmen fejler; det er, som om Wolfgang Petersen ikke helt har turdet tage konsekvenserne af den strålende teknik, det gode forlæg, og de velvalgte skuespillere,

punktet, hvor alle de store »esser«, der personligt havde sænket fra 150.000 til 250.000 tons, så som Günther Prien, Joachim Schepke og Otto Kretschmer, blev sænket eller taget til fange. »Herr Kaleun« er netop at opfatte som et af disse esser, der ansås for at være u dødelige, men som alligevel bukkede under på den ene eller den anden måde. Nazismen tages der generelt afstand fra, dog ikke så meget af politiske årsager, men derimod fordi dens propaganda og oplysninger er uvderhæftige, og det har båden og dens besætning ikke råd til at tro på. På den anden side set er der ingen direkte anti-nazisme, thi for u-bådsbesætningen er professionalismen det altoverskyggende.

Således hilser man glædestrålende Kpt. Thomsen, der er glødende nazist, da denne

vel tænkes, at det er denne indirekte anerkendelse af fjendens overmagt til søs, som Wolfgang Petersen ønsker at få med i filmen ved hjælp af »Tipperary«. I denne forbindelse er det sikkert også korrekt, når besætningen langt bedre kan lide franskmænd – og navnlig franske kvinder – end italienerne. I den pressede situation, som en krig naturligvis er, er en soldat loyal over for det, han kender, og ser med stor skepsis på det ukendte – og så skal det heller ikke glemmes, at der for en tysk u-båd ingen udvej var fra Middelhavet.

Forholdet til fjenden er respektfuldt. Og det er da også en talende detalje, når »Hr. Kaleun« på broen af U-96, da den slipper ud af Gibraltar-strædet, råber: »Not yet, Tommies, not yet« – et udtryk for at man i krig blandt soldater kan komme til at føle en form for solidaritet med sin fjende.

»Das Boot« er en troværdig, spændende og god krigsfilm, skønt man må ærgre sig over, at den har fået disse unødvendige hollywoodske tendenser, og Buchheim og Petersens budskab om krigens heltemod, absurditet – og menneskelighed – på Atlanterhavets bund kommer absolut igennem på en forsvarlig måde.

Men når såvel Buchheim i sin strålende roman som Petersen i sin gode film nævner, at af 40.000 tyske u-bådsfolk vendte 30.000 ikke tilbage, så glemmer de at nævne, at de alle var frivillige. Ulf S. Jørgensen



Øverst et eksempel på underholdning i u-båden (scenen er fraklippt). Nederst anspændt lytten efter britisk destroyers

men forfalder til »human interest« og flot underlægningsmusik, hvilket ikke ligefrem afkræftes af den nydelige farvefotografering.

Hvordan forholder filmen sig så til sit netop prækære emne: krigen – u-bådskrigen – set fra tysk side? Igen i bund og grund i overensstemmelse med romanforlægget. Så kan man naturligvis undre sig over, at Buchheim og filmen udviser en sådan nederlagsstemning, da det hele jo foregår så tidligt som 1941. Men dette er faktisk ikke ukorrekt. I slaget om Atlanten svingede krigslykken frem og tilbage alt efter teknologiens udvikling; men netop i 1941 havde u-bådene deres første modgangsperiode. Det var tids-

vender hjem fra et togt, mens man konstant gør grin med bådens unge nazistiske officer, fordi han konstant kommer med irrelevante men reglements-mæssige oplysninger.

Det virker dog nok noget underligt på de fleste tilskuere, at besætningens slagsang er »Tipperary«, og jeg skal gerne indrømme, at jeg også fandt det lidt pinligt. Der ligger dog nok mere bag dette end blot den kendsgerning, at fjendens sange altid er de bedste, som Tom Lehrer så klogt siger. I Buchheims roman er u-bådsmiljøet nemlig pudsigt anglofil, på den måde at forstå, at de fleste slangudtryk og mange maritime udtryk er på et fortykket engelsk, der må forklares i et glossarium bag i bogen. Det kunne meget

#### U-BÅDEN

Das Boot. Vesttyskland 1981. **P-selskab:** Bavaria Atelier. I samarbejde med Radiant Film. **P:** Günter Rohrbach. **Co-P:** Michael Bittinns. **P-ledere:** Jürgen Bieske, Kurt von Vietinghoff. **Instr:** Wolfgang Petersen. **Instr-ass:** Georg Borgel, Maria-Antoinette Petersen. **Manus:** Wolfgang Petersen. **Efter:** Bog af Lothar-Günther Buchheim. **Foto:** Jost Vaccano. **Supplerende foto:** Wolfgang Treu, Egil S. Woxholt, Peter Maiwald, Gerhard Fromm, Ernst Stritzinger, Leander Loosen, Ernst Schmid. **Farve:** Fujicolor. **Miniature-foto:** Ernst Wild. **Optisk-E:** Jörg-M. Kunsdorff, Rudolf Roemmelt, Sebastian Schwerte. **Klip:** Hannes Nickel. **P-tegn:** Rolf Zehetbauer. **Ark:** Götz Weidner. **Dekor:** Rolf Zehetbauer, Götz Weidner. **Sp-E:** Karl Baumgartner, Max Gretmann, Willy Neuner, Michael Strohofer, Nick Middleton, Fritz Kirschke. **Kost:** Monika Bauert. **Musik:** Klaus Doldinger. **Musikbånd:** Alan Willis. **Tone:** Mike Le-Mare, Eva Claudius, Illo Endrulat, Milan Bor, Trevor Pyke, Werner Böhm, Heinz Schürer, Karsten Ullrich, Stani Littera, Albrecht von Bethmann, Tommy Klemt. **Lyd-E:** Hans-Walter Kramski, Mel Kutbay, Peter Bond, Peter Horrocks, Karola Storr. **Medv:** Jürgen Prochnow (Kaptajnen), Herbert Grönemeyer (Løjtnant Werner), Klaus Wenneman (Maskinmester), Hubertus Bengsch (Løjtnant), Martin Semmelroge (Løjtnant), Bernd Tauber (Kvartermester), Erwin Leder (Johann), Martin May (Ullmann), Heinz Hönig (Hinrich), U. A. Ochsen (Bosun), Claude-Oliver Rudolph (Ario), Jan Fedder (Pilgrim), Ralph Richter (Fressen), Joachim Bernhard (Præst), Oliver Stritzel (Schwalle), Konrad Becker (Bockstiegel), Lutz Schnell (Dufte), Martin Hemme (Brückenwilli), Rita Cadillac (Monique), Otto Sander (Thomsen), Günter Lamprecht (Kaptajn på »Weser«), Roger Barth, Thomas Boxhammer, Christian Bendomir, Günther Franke, Albert Kraml, Norbert Gronwald, Peter Pathenis, Jean-Claude Hoffmann, Christian Seipoldt, Arno Kral, Ferdinand Schaal, Helmut Neumeier, Rolf Weber, Wilhelm Pietsch, Lothar Zajicek, Dirk Salomon. **Længde:** 128 min. **Org. længde:** 149 min (NB: filmen er nedklippet af instruktøren). **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 26.3.82 – Dagmar + Bio Trio + Palads (Århus) + Bio 5 (Aalborg) + Kosmorama (Helsingør) + Kino (Kolding) + Imperial (Odense) + Lido (Vejle)

# Kort, men godt?

Instruktør: JIŘÍ MENZEL

Jiří Menzel var blandt de førende i den tjekkiske tøjbrudsfilm i 1960'erne. Hans første spillefilm »Ostre sledované vlaky« (Skarpt bevogtede tog) 1966 - der kom efter hans bidrag til episodefilmene »Perličky na dně« (dvs. Perler på bunden) og »Zločin v dívčí škole« (dvs. Forbrydelse i pigeskolen), begge fra 1965 - var en international succes.

Menzel nåede at lave endnu tre film, inden de politiske begivenheder i 1968/69 ændrede arbejdsbetingelserne for det tjekkiske kulturliv. Det var den charmerende »Rozmarné léto« 1967 (vist som »Lunefulde sommer« af dansk TV 1970), satiren »Zločin v šantánu« 1968 (dvs. Forbrydelse i natklubben) og i 1969 »Skrivánci na niti« (dvs. Lærker på tråden). Den sidstnævnte blev dog aldrig udsendt og samme år rejste Menzel til Vesttyskland, hvor han lavede en teateropsætning af Machiavellis klassiske komedie »Mandragola« i Mannheim. Han gentog forestillingen for svensk TV II i oktober 1971, men da var han ellers vendt tilbage til ČSSR.

Efter en pause kunne han genoptage filmarbejdet. I 1974 kom »Kdo hledá zlaté dno?« (dvs. Hvem søger den gyldne bund?) Året efter kom »Na samotě u lesa« (i dansk TV 1978 som »Et hus på landet«), en venlig satire over by/land-konflikten. I 1978 kom komedien »Báječní muži s klikou« (dvs. Prægtige mænd med håndsving) om tjekkisk films barndom ved århundredets begyndelse.

»Postřiziny«, 1981, der nu under titlen »Kort, men godt?« har haft dansk premiere, er hans seneste film.

Den store succes, som »Ostre sledované vlaky« - en tragi-komedie om en ung mands debut i erotikken og jernbanesabotagen under krigen - fik, skyldtes ikke mindst det fremragende manuskript, som Menzel havde lavet i samarbejde med det litterære forlægs forfatter, Bohumil Hrabal.

Hrabal, der er født i 1914, kom først under 60'ernes litterære tøjbrud frem med sine originale folkløstisk-fantastiske fortællinger, der svinger mellem farce og tragedie. På dansk findes udvalget »Expresbaren Kosmos« (1968). Det var også en række af Hrabals noveller, der lå til grund for episodefilmen »Perličky na dně«, hvortil næsten alle de vigtigste tøjbrudsinstruktører bidrog (foruden Menzel - der debuterede med historien »Smrt pana Baltisbergra«, dvs. Hr. Baltisbergers død - også Chytilová, Passer, Němec, Schorm, Jireš, Herz; nogle episoder blev dog udskudt fra den endelige version). Efter succesen med »Ostre...«, der bygger på en kortroman af Hrabal (oversat til engelsk og tysk), samarbejdede Menzel og Hrabal videre med den forbudte »Skrivánci na niti«, der byggede på stof fra Hrabals novellesamling »Pábitelé«.

Menzel (i modsætning til nybølgeinstruktører som Forman, Passer og Němec) efter en kort afstikker til Vesten kom pænt tilbage til Husáks ČSSR og deltog i etableringen af det 'normaliserede' kulturliv, ind-

tog Hrabal såvel som de fleste betydelige forfattere en mere eller mindre passivt oppositionel holdning, med det resultat at han fik publiceringsforbud og kom på index. Som så mange andre var han pludselig ikke-eksisterende i det officielle litterære liv, og hans nye værker kunne kun cirkulere i nogle få maskinskrevne eksemplarer. I 1975 fremkom han dog med en loyalitetserklæring til systemet, hvorefter hans værker igen kunne udkomme. Det første værk efter hans genopdukken i det officielle establishment var netop kortromanen »Postřiziny« (1976), som Menzels film er baseret på.

Det er en humoreske om forfatterens egen familie i fiktiv bearbejdelse, om dens liv i tiden op til hans udfangelse. Faderen er en ung ingeniør og bryggeri-leder i en lille provinsby i 20'erne, moderen blænder alle ved sin skønhed, sin sensuelle udstråling og ikke mindst ved sit prægtige hår. Da farbroderen, onkel Pepin (som er en gennemgående skikkelse i Hrabals produktion) dukker op, afstedkommer denne original med sin uskyldige anarkisme endeløse komplikationer, ligesom han både irriterer og fascinerer omgivelserne med sin evindelige, højtråbende strøm af vanvittige anekdoter. Originaltitlen, der egentlig betyder Tonsurklipping, hentyder til 20'ernes pludselige korte mode (både i kjoler og frisure), der skaber furore, da den omsider når frem til den tjekkiske provinsidyl.

Scene fra »Kort, men godt?«



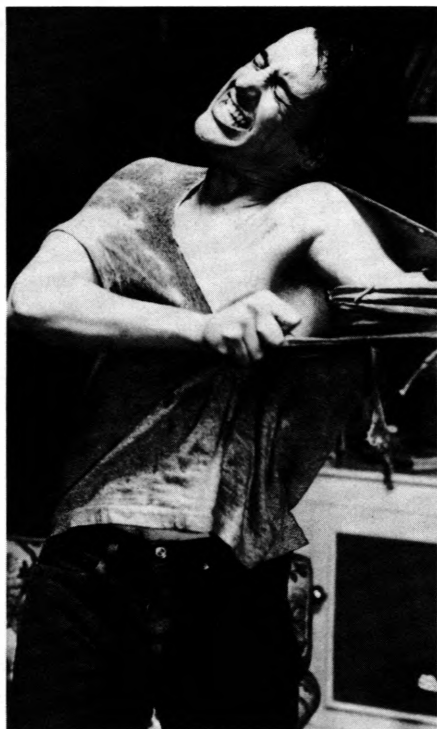
Menzels film er lavet som naivistisk-raffineret folkekomedie, en collage af pudsigheder, nostalgiske og groteske detaljer, fulde af underfundighed, lune og poesi. Spillet - Magda Vašáryová, Jiří Schmitzer og Jaromír Hanzlík i hovedrollerne - er superb. Det er en charmerende og veloplagt spøg, serveret med en venlig fortælleglæde.

Derfor ville det være utaknemmeligt at afvise filmen, blot fordi den samtidig til overmål vidner om, at den normaliserede Menzel og den normaliserede Hrabal har fundet hinanden igen i et helt ukontroversielt samarbejde, hvor de er ved at overgå hinanden i behagesyg ufarlighed. (Postřiziny - Tjekkioslovakiet 1981).

Peter Schepelern

## KORT, MEN GODT?

Postřiziny. Tjekkioslovakiet 1981. **P-selskab:** Filmové studio Barrandov. **Instr:** Jiří Menzel. **Instr-ass:** Milan Klacek. **Manus:** Bohumil Hrabal, Jiří Menzel. **Dramaturg:** Václav Nývlt. **Foto:** Jaromír Šofr; Karel Hejsek. **Ark:** Zbyněk Hloch. **Kost:** Theodor Pištěk. **Musik:** Jiří Sust. **Tone:** Karel Jaroš. **Medv:** Magda Vašáryová (Maryška), Jiří Schmitzer (Francin), Jaromír Hanzlík (Pepin), Rudolf Hrušínský (Dr. Gruntorád), Oldřich Vlach (Ružička), František Řehák (Vejvoda), Miloslav Stibich (Bernádek), Alois Liškuřín (Sefl), Pavel Vondruška (Lustig), Rudolf Hrušínský (čeledin), Oldřich Vizner (Doda Cervinka), Petr Cepek, Miloslav Donutil, Josef Vondráček, Jaroslav Vozáb, Zdeněk Podskalský, Václav Kotva, Zdeněk Kozák, Avel Wurser. **Længde:** 98 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 23.4.82 - Grand.



En vampyr bliver til – to scener fra »En amerikansk varulv i London«. Til højre John Landis.



## En amerikansk varulv i London

Instruktør: JOHN LANDIS

To amerikanske college boys iført Levi's, sneakers, dynejakke og den nyeste model i letvægtsrygsæk farer på en vandretur over den engelske hede vild og finder først sent om aftenen frem til en ensomt beliggende kro.

Denne optakt kunne næppe være mere hverdagstidstypisk tilforladelig, men straks derefter letter John Landis' nyeste film fra virkelighedens trygge fodfæste og begiver sig ud i overtroens fantasiverden. Til trods for de utilnærmelige, ja ligefrem skumle, landsbyboeres advarsler begiver de to flinke fyre sig nemlig videre ud over den fuldmånebeskinnende Dartmoor-hede. Her overfalder de af en kæmpeulv, som straks sønderriver den ene, hvorimod den anden slipper med nogle overfladiske skrammer, idet de lokale indvånere alligevel har forbarmet sig og når frem i tide til at skyde bæstet – som i dødsøjeblikket forvandles til en nøgen mandsperson.

Resten af filmen følger nu vor overlevende helt, David, fra han vågner på et London-hospital. Han har nu arvet varulveforbandelsen – thi en sådan var det naturligvis, der overfaldt dem. Og medens han rekonvalescerer og bliver forelsket i sin sygeplejerske (spillet af den bedårerne Jenny Agutter), hjemses han af den afdøde ven, som så mindeligt beder ham om at begå selvmord. Så længe David videregiver forbandelsen, er venen nemlig henvist til en skyggetilværelse som *undead*.

Og dermed når vi hastigt frem til næste fuldmåne, hvor forbandelsens metamorfose fuldbyrdes: David bliver til en varulv, der raserer millionbyen London – med en stribe

af *undead* ofre til følge – inden han til slut, som ulv, skydes og udfries.

Det mest påfaldende ved »En amerikansk varulv i London« er alt det, den formår at være på én gang. Den er både en gyser og en komedie, og den mixer det ægte gys med en utroligt vittig replikkunst. Landis balancerer med imponerende behændighed langs den grinagtighed, der altid har ligget gemt bag det udspekulerede gys. Der er jo ingen af os, der for alvor tror på vampyrer og varulve, og Landis ved – som Hitchcock – at vi til enhver tid er parate til at lade »suspensen«, gruen, forløse sig i det brede hjertelige grin.

Og det er forbløffende, at Landis kan holde sin dristige balancegang på klicheerne kørende med tungen lige i munden – i et hæslæsende tempo. Efter at have set den havde jeg fornemmelsen af kun at have siddet den halve tid i biografen. Helt fra starten bombarderes vi med vittige replikker fra et præcist tegnet persongalleri, og det er karakterisk for filmens æteriske tone, at David er den eneste, der ikke tror på varulve. Alle andre tager dette fænomen som en ganske given og helt naturlig ting.

Og som sædvanlig spiller musikken en særlig rolle i en Landis-film. Den lidt dystre fuldmånestemning i filmens start blødes straks af en smægtende udgave af »Blue Moon« på lydsporet; Van Morrisons smukke »Moon Dance« akkompagnerer de unge elskende i sengen, og transformationen fra menneske til ulv sker til »Bad Moon Rising« med Creedence Clearwater Revival.

Dertil kan lægges, at filmens fotografering (ved Robert Paynter) i sin stil præcist indfanger de forskellige stemningslejer, samt at dens »special effects« er gedigent udført – fra vennens »lig«, som for hver gang det dukker op er nået et trin længere ud i forrådnelsen, over et forrygende trafik kaos på Piccadilly Circus, frem til selve forvandlingen til var-

ulv, hvor vi i effektive nærbilleder kan følge hver enkelt kroppsdel forandring.

Man kan indvende, at Landis' film er en bagatel, en lille, uforpligtende leg med genrekonventioner og publikums forudfattede forventninger, men mens den står på, er det perlede veloplagt underholdning af bedste slags. Asbjørn Skytte

### EN AMERIKANSK VARULV I LONDON

An American Werewolf in London. England 1981. P-selskab: Lycanthrope Film. For Polygram Pictures. Ex-P: Peter Guber. Jon Peters. P: George Folley Jr. P-leder: Joyce Herlihy. Instr: John Landis. Instr-ass: David Tringham, Mike Murray, Russell Lodge. Manus: John Landis. Foto: Robert Paynter. Kamera: David Garfath. Farve: Technicolor. Steadicam-foto: Robin McDonald, Malcolm McIntosh. Klip: Malcolm Campbell, Simon Battersby. Ark: Leslie Dilley. Dekor: Simon Wakefield. Kost: Deborah Nadoolman, Ian Hickinbotham. Sp-Makeup-E: Rick Baker. Musik: Elmer Bernstein. Spillet af: The royal Philharmonic Orchestra. Sang: »Blue Moon« af Richard Rodgers, Lorenz Hart, med Bobby Vinton, Sam Cooke, The Marcels; »Moondance« af og med Van Morrison; »Bad Moon Rising« af John Fogerty, med Creedence Clearwater Revival. Musikbånd: Michael Clifford. Tone: John Poyner, Don Sharpe, Ivan Sharrock, Gerry Humphreys. Medv: David Naughton (David Kessler), Jenny Agutter (Alex Price), Griffin Dunne (Jack Goodman), John Woodvine (Dr. J. S. Hirsch), Brian Glover (Skakspiller), Lila Kaye (barpige), David Schofield (Dart-spiller), Paul Kember (Sergent McManus), Frank Oz (Mr. Collins), Don McKillop (Inspektør Villiers), Joe Belcher (Lastbilchauffør), Rik Mayall (2. skakspiller), Sean Baker (2. dart-spiller), Paddy Ryan (1. varulv), Anne-Marie Davies (Susan Gallagher), Colin Fernandes (Benjamin), Albert Moses (Portør), Kermit the Frog (Kermit the Frog), Miss Piggy (Miss Piggy), Michele Brisigotti (Rachel Kessler), Mark Fisher (Max Kessler), Gordon Sterne (Mr. Kessler), Paula Jacobs (Mrs. Kessler), Claudine Bowyer & Johanna Crayden (Afskyelige unger), Nina Carter (Uartige Nina), Geoffrey Burridge (Harry Bertram), Brenda Cavendish (Judith Browns), Christopher Scouler (Sena), Mary Tempest (Seans kone), Cynthia Powell (Søster Hobbs), Sydney Bromley (Alf), Frank Singuineau (Ted), Will Leighton (Joseph), Michael Carter (Gerald Bringsley),

Elizabeth Bradley (Kvinde i zoo), Rufus Deakin (Dreng med balloner), Lesley Ward (Hans mor), George Hilsdon, Gerry Lewis, Dennis Fraser, Alan Ford, Peter Ellis, Denise Stephens, Christine Hargreaves, Brenda Bristols, Lance Boyle, Chris Bailey, Georgia Bailey, Linzi Drew, Lusienna Morgan, Gypsy Dave Cooper, Susan Spencer, Bob Babenia, Ken Sicklen, John Salthouse, John Altman, Keith Hodiak, John Owens, Roger Rowland. **Længde:** 97 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 22.2.82 - Palads + Tivoli.

## Grænsestrømer

Instruktør: TONY RICHARDSON

I halvtredsernes England var der en gruppe instruktører, der forsøgte at lancere en ny slags film under etiketten *Free Cinema*, et navn som Lindsay Anderson havde fundet på og som betegnede frihed i forholdet til den kommercielle film samt til at være så subjektiv som overhovedet muligt. Det var dermed et opgør med de stereotyper, som indtil da havde domineret engelsk film. Med den nye bevægelse blev vægten lagt på det 'almindelige' menneskes ualmindelighed.

Lindsay Andersons energiske forsøg på at promovere et teoretisk grundlag for den ny filmstil resulterede imidlertid ikke i et gennembrud for *Free Cinema*-gruppen, der foruden Anderson selv talte instruktører som Karel Reisz og Tony Richardson. Frustrationen over ikke at kunne få et større publikum i tale førte Anderson og Richardson til teatret. Således blev Tony Richardson tilknyttet *The Royal Court Theatre* og fik i 1956 sit gennembrud som instruktør af John Osbornes epokegørende skuespil »Ung Vrede«, der i de følgende år forårsagede en bølge af vrede unge mænd af især arbejderherkomst i engelsk dramatik. Hvad det også indirekte fremavlede var en stor del af de forfattere og dramatikere, der kom til at præge engelsk litteratur og teater i det næste årti. Bl.a. navne som Harold Pinter, John Braine, David Mercer og Alan Sillitoe, der alle har haft en betydning også i filmsammenhæng.

Tony Richardson (f. 1928) blev i 1958 tilbudt at instruere filmudgaven af »Ung vrede«, hvilket han accepterede under besynderlige omstændigheder. Producenten Harry Salzman flikkede et budget sammen, hvis absolut største post var en udgift på 125.000 dollars til hovedrolleindehaveren Richard Burton. Hvad der blev tilovers til resten af produktionen var minimalt og medførte at Richardson faktisk instruerede filmen gratis.

»Ung vrede« fik gode anmeldelser, men blev noget af et økonomisk flop. Den sikrede dog Tony Richardson en position som filminstruktør og satte ham i stand til, tresserne igennem, at lave så glimrende film som »En duft af honning« (61), »Sejr eller nederlag« (62), »Tom Jones« (63) samt »Den lette brigades angreb« (68).

Halvfjerdsenerne blev kunstnerisk set et magert årti for Tony Richardson, og det er derfor med spænding man ser hans nyeste, amerikanskproducerede film »The Border«, der på dansk har fået den imbecile titel »Grænsestrømer«. Filmen er blevet et comeback både for Tony Richardson og for Jack

Nicholson, der i nogen tid har holdt en lav profil.

»Grænsestrømer« handler om den californiske politimand Charlie Smith (Jack Nicholson) der beskæftiger sig med at håndhæve en horribel indvandrerlovgivning, men som meget hellere ville leve et stille liv som parkbetjent. Han overtales af sin ambitiøse kone Marcy (Valerie Perrine) til at flytte til El Paso i Texas, ved den amerikansk-mexikanske grænse. Det er meningen at de skal dele et *duplexhus* med Marcys veninde fra high-school tiden og hendes mand Cat (Harvey Keitel), der er grænsevagt.

Charlie Smiths nye kolleger tjener lidt ekstra ved at lukke øjnene for den organiserede menneskesmugling, der skaffer indvandrere over grænsen til det forjættede Amerika. Han tilbydes at få del i bestikkelsespengene, men afslår først som det anstændige menneske han er.

Marcys ekstravagante indkøb og det faktum at de fleste af hans kolleger åbenbart betragter bestikkelse som en dagligdags og livsnødvendig foreteelse, får dog Charlie Smith til at modtage tilbuddet. Han involverer

de barn, forsøger at komme til drømmelandet Amerika. Hendes tilværelse sætter det middelklassestræbende liv, som Charlies kone og kolleger søger at værne om, i perspektiv. Under nogle små udflugter som Charlie foretager til den anden side af grænsefoden Rio Grande, får han et indblik i det usle liv der leves i skyggen af den amerikanske rigdom. Her er mennesket en vare og usselheden en vane, hvilket understreges, da Marias barn stjæles til brug for videre salg til en amerikansk familie.

Den dårlige samvittighed, der spirer så kraftigt hos Charlie Smith, volder problemer for Charlie selv, såvel som for hans kolleger, der betragter den som en trussel mod deres livsform.

Cat sørger for at arrangere et *set-up*, for at skaffe sig magt over Charlie. Det lykkes fuldt ud, men fører alligevel til at Charlie giver sine bestikkelsespenge til Maria, så hun kan komme over grænsen. Under et forsøg herpå sker imidlertid det uheldige, at hendes bror skydes og at den lastbil Maria skjuler sig i, standses af nogle ærlige politifolk.



Jack Nicholson og Valerie Perrine i »Grænsestrømer«

res således i den absurde forestilling det er, at lade nogle immigranter passere, fordi de har betalt de rette folk, og at stoppe andre, der har været så uheldige at betale rivaliserende grænse-smuglere med mindre gode politiforbindelser.

Charlie Smith kommer i kontakt med en mexikansk pige Maria (Elpidia Carrillo) der under et jordskælv har mistet sin mand og som nu, med sin mindreårige bror og sit spæ-

Charlie bringer for alvor uorden i systemet, da han tvinger kidnapperen af Marias barn, der tilfældigvis også er Cats mexikanske kontaktmand, til at afsløre, hvor barnet befinder sig. På vej tilbage med barnet falder Charlie i et baghold, som Cat og den ligeledes korrupte politichef har lagt for ham. Han vinder det næsten klassiske opgør og overlader med et mildt strøg af patos midt i Rio Grande barnet til dets moder.

Tony Richardson skildrer denne lille sejr for anstændigheden og selvspekten i en atmosfærefyldt og lavmælt stil, der vækker minder om film som f.eks. Bob Rafelsons »Five Easy Pieces«, hvor Jack Nicholson ligeledes spiller en utilpasset outsider. Den grænse der nævnes i filmens originaltitel er i høj grad anstændighedens grænse. At den overskrides af størstedelen af filmens personer er fuldt ud i overensstemmelse med den lidt dystre toneart, filmen fortælles i. Der indføres en tragisk dimension fordi almindelige og egentlig ikke særlig ondskabsfulde mennesker spiller rollerne som skurke. De lader sig blot føre med af strømmen. Cat er således et offer for nogle falske idealer snarere end et egentligt dårligt menneske. Charlies kone Marcy er da heller ikke en ondskabsfuld karikatur af en amerikansk kvindetype, faktisk er hun på alle måder velmenende i sin ugebladsromantiske småborgerlighed, rørende i sin uforstand.

»Grænsestrømer« er et velgørende gensyn med Tony Richardson og ikke mindst med Jack Nicholson som man, bortset fra hans fremragende Eugene O'Neill-figur i »Reds«, så længe kun har set i mere og mere maniererede og monstrøse vanvidsroller. Han er en fornøjelse at skue når han som her er dæmpet ned.

Men »Grænsestrømer« er i sin tone meget langt fra halvtredsernes individuelle oprørskhed. Resignationen ligger lige om hjørnet.

Jan Kornum Larsen

#### GRÆNSESTRØMER

The Border. USA 1981. **P-selskab:** Universal/RKO. **Ex-P:** Neil Hartley. **P:** Edgar Bronfman Jr. **P-leder:** Mack Bing. **Instr:** Tony Richardson. **Instr-ass:** Irby Smith, Richard Espinoza. **2nd unit-instr:** Robert K. Lamber. **Stunt-instr:** Alan Gibbs. **Manus:** Deric Washburn, Walon Green, David Freeman. **Foto:** Ric Waite. **Kamera:** Frank Miller, Lito White. **Farve:** Technicolor. **Supplerende foto:** Vilmos Zsigmond. **Klip:** Robert K. Lambert. **P-tegn:** Toby Rafelson. **Ark:** Richard Sawyer. **Dekor:** Barbara Kreiger, Robert Zilliox. **Kost:** Vicki Sanchez. **Sp-E:** Jerry Williams. **Musik:** Ry Cooder. **Sange:** »Across the Borderline« af Ry Cooder, Jim Dickinson, John Hiatt, med Freddie Fender; »Too Late«, »Skin Game« af Ry Cooder, Jim Dickinson, John Hiatt, med John Hiatt; »Palomito«, »No Quiero« af og med Sam Samudio; »Texas Bop« af og med Jim Dickinson; »Building Fires« af Jim Dickinson, Dan Penn, Johnny Christopher, med Brenda Patterson. **Musikbånd:** Else Blangsted. **Tone:** Charles L. Campbell, Louis L. Edemann, David Pettijohn, Richard Franklin, Sam Crutcher, John Stacy, Arthur Rochester, Robert L. Hoyt, John J. Stephens, Stan Polinsky. **Medv:** Jack Nicholson (Charlie Smith), Harvey Keitel (Cat), Valerie Perrine (Marcy Smith), Warren Oates (Big Red), Elpidia Carrillo (Maria), Shannon Wilcox (Savannah), Manuel Viescas (Juan), Jeff Morris (J.J.), Dirk Blocker (Beef), Mike Gomez (Manuel), Lonny Chapman (Andy), Stacey Pickren (Luder), James Jeter (Frank), William Russ (Jimbo), Gary Sexton (Slim), William McLaughlin (Donny), Floyd Levine (Lou), Alan Fudge (Hawker), Gary Grubbs (Honk), Billy Silva (George), David Beecroft (Kevin), Esther Sylvey (Sekretær), Luis Mejia (Gadefejjer), Roberto Rivera (2. gadefejjer), Jay Thurman (Timmy), Craig Terry (Sælger), Juan Ramirez (Angel Dominguez), Adalberto Cortez (Doper Coyote), Concepcion Palmare (Gammel kvinde), Juan Salas (Dreng i Shantytown), Norma Mayo (Gæst ved Big Reds selskab), Paula Ruiz, Carlos Bruno Villanueva, Ronne Drummond, Richard Watts, Bernice E. Shamaley, Kenna Espersen, Glenda Meadows, Joe Zizik, Maria Delgado, Lupe Ontiveros, Francisco Farias, Edmundo Alonzo, Alan Gibbs. **Længde:** 108 min. **Udl:** UIP. **Prem:** 31.5.82 - ABCinema + Cinema 1-8 + Bio Trio.



Arnold Schwarzenegger som barbaren Conan

# Kort sagt

Per Calum (P.C.)  
Ib Monty (I.M.)  
Michael Blædel (M.B.)  
Ebbe Iversen (E.I.)  
Jan Kornum Larsen (J.K.L.)

## CONAN BARBAREN

Instruktør: JOHN MILIUS

Milius er en instruktør, jeg nok har større sympati for, end hans film egentlig berettiger til. Fordi der i alle hans film er intense øjeblikke, hvor følelse og intellekt bliver ét, hvor myten opstår. Der er dansescenen i »Dillinger« (se Kos. 125), der er de fornøjelige »filosofiske« samtaler mellem Sean Connery og Candice Bergen i »Vinden og løven« (se Kos. 128), og der er Den store Dag i »Big Wednesday« (se Kos. 140), da de tre halvvoksne knægte oplever deres store sejr, den dag, da bølgen endelig kommer. Og der er den storslåede introduktion til »Conan barbaren« (den danske titel kunne trænge til en tankestreg), der rummer så megen flot inspiration fra både Kurosawa og Eisenstein – og hvor resten desværre kun undtagelsesvis lever op til starten. Filmen er blevet til efter de fortællinger, som Robert E. Howard skrev i begyndelsen af trediverne, men den egentlige årsag og inspirationskilde er helt givet de geniale tegninger, som Frank Fazzetta har skabt til forsider af de genoptrykte romaner. Hverken Arnold Schwarzenegger som Conan eller Milius som kunstner kan måle sig med Fazzetta i det u-udtalte, det truende, det blot antydede. Milius er så di-

rette som Conan, når denne i filmen uden betænkning gør kort proces med sine fjender. Men filmen er såmænd ganske fornøjelig.

lig, hvis man elsker bevægelige tegneserier. Ellers er den ofte lumsk kedelig. En blot lidt mere sammensat figur end Conan ville skærpe interessen, og den besættende hævnlyst, som driver Conan frem, er blot et postulat i forhold til Milius' inspiration, nemlig John Waynes Ethan Edwards-figur i Fords »Førfølgeren«. (Conan the Barbarian – USA 1982). P.C.

## BYE BYE BRASIL

Instruktør: CARLOS DIEGUES

Det er længe siden, at Carlos Diegues var en af førerne inden for den cinema novo-bevægelse, der nu også tilhører filmhistorien. Det var i 60'erne, da Diegues var i 20'erne, at han opfattede film som guerillavirksomhed. Nogle vil nok mene, at han er faldet til patten i Brasilien. Andre at han er blevet kloge-re med alderen. Megen revolutionær ånd finder man i hvert fald ikke i »Bye Bye Brasil«, som Diegues selv har kaldt en film om et

En scene fra »Bye Bye Brasil«

