

hun automatisk udstødt af sin egen familie.

Da vi senere møder parret og deres to børn i toget på vej bort, følger en anden af filmens stærke sekvenser: Mehmet og hans kone må liste sig ind på toilettet for endelig at kunne være alene sammen, men de bliver opdaget, og deres i vore øjne ringe forseelse giver ikke blot anledning til en pinlig stemning, nej den skaber et fuldstændig hysterisk raseri blandt alle de rejsende i toget. Ægteparret må bringes i sikkerhed i konduktørens kupé. Her er vi virkelig i en helt fremmed verden. Og lige som der så er faldet ro over gemytterne og dermed med dobbelt chokvirkning – dukker konens anden bror op, en halv voksen dreng, som er fulgt efter dem fra Diyarbakir. Han skyder søsteren og hendes mand ned og har dermed skaffet familien hævn.

Den anden af mændene, Seyit, skal hjem til en kone, der ikke har vist sig helt så trofast som Mehmet. Hun har forsøgt at stikke af fra Seyits familie, men er blevet opsporet på et bordel. Seyits familie bor et gudsforladt sted i bjergene helt ovre mod grænsen til Sovjetunionen. Da han efter svære strabadser når frem, finder han hustruen i stalden, hvor hun i månedsvis har været lænket og kun har fået vand og brød. Nu venter familien bare på, at han skal slå hende ihjel! Han vælger dog at tage hende med sig tilbage, men på den vanskelige tur over det sneklædte fjeld bukker hun under for anstrengelserne, så resultatet bliver i sidste ende det samme som hvis han havde brugt den revolver, han på udturen var nødt til at skyde sin udmattede hest med.

Mehmet og Seyits historier virker stærkest. Den tredje historie handler om Ömer, en ung kurder fra en by lige ved grænsen til Syrien. Hans familie ernærer sig ved smugleri, og han kommer hjem, netop som militærpolitiet foretager en razzia i landsbyen. Det mere end antydes, at myndighederne med særlig nidkærhed slår ned på en etnisk minoritet som kurderne. Da Ömers bror bliver dræbt af politiet, forventes det, at Ömer efter gammel skik gifter sig med broderens enke. Han kan således godt glemme den unge pige, han har haft et godt øje til.

Endelig fortæller en fjerde historie om Mevlüt, der under sit besøg i hjembyen kun kan være sammen med sin forlovede, når der er andre til stede, hvorfor hans naturlige behov må tilfredsstilles på et bordel. Inden han siger farvel til sin forlovede, holder han ikke desto mindre en lang moralprædiken for hende. Han forventer, at hun ikke så meget som ser efter en anden mand. »Ih, hvor du taler godt! Har du lært det i fængslet?« siger pigen og ser beundrende på ham. Jeg er faktisk ikke klar over, om denne replik skal forstås lige ud ad landevejen eller om den rummer subtil ironi. I øvrigt er skildringen af bordellet helt barok, så man nærmest kommer til at tænke på Fellini.

Måske kan man indvende, at vi ikke for alvor når at komme ind på livet af nogen af disse mænd. Der er ikke mulighed for identifikation, dertil er deres situation for fremmedartet for et vestligt publikum. Det samme gælder kvinderne, men det er trods alt signalementet af kvindeundertrykkelsen, der er filmens stærkest virkende element. Selvom det er mændene, der slår hinanden ihjel, er det kvinderne, der er de egentlige ofre i en kultur, hvor familiesolidaritet er drevet ad absurdum. Blandt de medvirkende gør Halil Ergün størst indtryk i rollen som Mehmet, men man bør ikke indlade sig på en karakteristik af personinstruktionen, når man ikke forstår dialogens sprog. Der er givet en masse, man går glip af i »Yol«, når man ikke kan tyrkisk. Man skal måske også vogte sig for at vurdere historien efter de fortælle-mæssige konventioner, vestlig film følger, men når der i begyndelsen introduceres en femte person, er det utilfredsstillende, at denne forsvinder ud ad historien igen. Det drejer sig om den lille Yusuf, der mister

sine legitimationspapirer og derfor arresteres på orlovens første dag. Han virker ellers mest sympatisk, og der er ligesom lagt op til, at han skal være historiens morsomme mand. Det er ham, som ikke kan lide, at man har fået ham til at ligne en morder på billedet i hans udgangstilladelse. »Hvad er du dømt for?« spørger de andre, og Yusuf svarer med et svedent grin »Mord!« Atter tør jeg ikke afgøre, om denne vits skal opfattes lige ud ad landevejen, eller om vi skal forstå det sådan, at Yusuf er offer for en politisk fingeret anklage, hvorved det også bliver en tør kommentar til manuskriptforfatterens egen skæbne.

»Yol« rummer mange billeder, man vil huske fremover, f. eks. Seyit, der slæber sin udmattede hustru gennem sneen. Deres søn går foran og er vist nok ilde berørt over faderens blødsødenhed. Den »faldne« hustru er i bogstavelig forstand en byrde, som kun døden kan lette ham for. Til sidst må far og søn slå løs på moderen med en rem, for at hun ikke skal blive liggende og fryse ihjel. På udturen har vi set Seyit være nødt til at behandle sin hest på samme måde. Parallellen er tydelig nok, måske for tydelig efter vestlig smag. I forbindelse med Ömers historie vil man huske billederne af kvinderne, der sidder tavse om natten i de små, sparsomt oplyste hytter og lytter til skudvekslingen mellem deres mænd og politiet.

Yilmaz Güney og Şerif Gören præsenterer med deres billeder af Tyrkiet naturligvis en virkelighed set gennem et temperament. Vi har også herboende tyrkeres ord for, at deres film langt fra er hele sandheden om Tyrkiet. Om filmen eventuelt kan styrke visse fordomme her i landet skal jeg lade være usagt, men jeg tror, at den med sin ærlighed først og fremmest udvider det tænkende publikums horisont. Principielt skal man altid være forsigtig med at måle en fremmed kulturs moralnormer, kønsroller o. lign. ud fra hvad der er gængs inden for ens egen kultur, men til gengæld bør man lytte ekstra opmærksomt til den fremmede kulturs egne kritiske røster. En fiktionsfortælling som »Yol« siger langt mere end selv den allerbedste reportage om Tyrkiet i TV-Aktuel. Vi har følgelig til syvende og sidst mere brug for »Yol« end for diverse smarte film om små gummidukker fra fjerne planeter.

Ebbe Villadsen.

## CUTTER'S WAY

Instruktion: Ivan Passer

Ivan Passer, der debuterede med det intense kammerespil »Intimní osvětlení« i Tjekkoslovakiet i 1965, forlod sit hjemland efter den russiske invasion og rejste ligesom landsmanden og partneren Miloš Forman til USA, hvor han siden har lavet film. Han har dog ikke kunnet omstille sig til en anden kultur med samme held som Forman, hvilket måske er forklaringen på, at flere af hans film handler om utilpassede personer.

Hovedpersonen i hans bedste amerikanske film, »Born to Win« (1971) med George Segal, er således en tragikomisk småsvindler, der trods den ironiske titel helt åbenbart er en født taber. Passers bidrag til 70'ernes bølge af politi-film, »Law and Disorder«, var typisk nok en historie om to uheldige selvbestaltede betjente, der ikke magtede opgaverne i de kaotiske amerikanske storbyer.

Hans nye film, »Cutter's Way« (1981), fortsætter udforskningen af rast- og rodløse eksistenser i det moderne forfaldsprægede USA og ligesom i »Law and Disorder« med makker-skabet som indfaldsvinkel.

Som Passers øvrige film – med den skrækkelige sort-komedie »Ace Up My Sleeve« med Omar Sharif og Karen Black som undtagelsen – er også »Cutter's Way« ganske interessant og vellavet, men underligt uforløst.



De tre hovedpersoner i »Cutter's Way« – fra venstre John Heard, Jeff Bridges og Lisa Eichhorn

Passer har angiveligt haft betydelige problemer med distributionselskabet (United Artists) og filmen er blevet trukket tilbage og genudsendt under ny titel. Oftest sigter de omredigeringer, panikslagne selskaber foretager af film, der varsler fiasko, mod enten at gøre filmene mere konforme eller at præsentere dem som noget eksklusivt.

Passers film, som allerede lider under en vis glathed, er blevet gendistribueret som en specialitet, og har i det mindste via den yderst begrænsede distribution opnået at få status som lidt af en *cult movie* i USA og England.

Filmens hovedproblem er imidlertid – hvad der fremstår særlig grelt når filmen sammenlignes med det litterære forlæg – at ingen kan tage anstød af den. Ligesom Marco Ferreri i »Tales of Ordinary Madness« søger – og har held til – at gøre pornografen Bukowskis obsceniteter pæne og salonfåhige, er det lykkedes Passer ud af en ret væmmelig og bitter historie at lave en nydelig, lidt konventionel og lidt kedelig film. Det er jo ikke ualmindeligt – vel snarere reglen end undtagelsen – at et litterært forlæg afdæmpes i filmatiseringen. Et eklatant eksempel er den første filmatisering af Lillian Hellmans skuespil »The Children's Hour« (1934): Stykket handler om de løgnagtige beskyldninger mod to skolefrøkener for at stå i forhold til hinanden. Den ene af kvinderne tager til slut livet af sig, fordi hun indser, at anklagen *kunne* have været sand.

Da William Wyler i 1936 filmatiserede stykket (under titlen »These Three«), mente man, at det, som teaterpublikummet kunne goutere, ville være for stærkt for filmpublikummet. Følgelig kom filmen til at handle om løgnagtige beskyldninger mod skolelærerinderne for begge at stå i forhold til den enes forlovede, og det hele sluttede med en happy ending. Først da Wyler i 1962 genfilmatiserede stykket (under den originale titel), kunne handlingen gengives i den oprindelige form.

»Cutter's Way« er baseret på en roman fra 1976 af Newton Thornburg, »Cutter and Bone« (som filmen også hed i sin første version). Det er en thriller, der prøver på lidt mere end bare at få afviklet plottet.

Filmens historie drejer sig om en forhutlet, forkrøblet og lettere psykopatisk Vietnam-veteran, Alex Cutter (John Heard), der lever sammen med den kønne, sjælfulte og noget drikfældige Mo (Lisa Eichhorn). Vennen Rich Bone (Jeff Bridges), der har en svaghed for Mo, holder også til i det noget kaotiske hus i Santa Barbara nord for Los Angeles. Han er stukket af fra en borgerlig eksistens og klarer sig igennem mest som gigolo. En nat ser Bone en mand stoppe noget i en skraldespand og køre bort. Det vise sig at være liget af en ung, maltrakteret pige. Bone har ikke set mandens ansigt, men mener alligevel senere at kunne genkende en af byens rige mænd, matadoren J. J. Cord, som morderen. Trods Mos advarsler og Bones forbehold går Cutter i gang med at opklare sagen, derunder at blackmaile Cord, assisteret af den myrdede piges søster, Valerie. Da Mo indebrænder, ser Cutter det som en advarsel fra Cord, og filmen slutter med at han og Bone *gate-crasher* et fint party hos Cord og skyder ham.

I bogen gøres der meget ud af at fremstille Cutters almindelige ækelhed og forsumpelse. Han skal fremstå som en personifikation af hele USAs politiske og eksistentielle undergang. I præsentationsscenen brækker Cutter sig – og det er blandt hans foretrukne aktiviteter bogen igennem – og ellers holder han orgier med ludere, terroriserer naboerne og udnytter sin krøblinge-status (minus et øje, en arm, et ben) til at håne og tirre sine afmægtige omgivelser. Bogens Cutter er en moralsk korsridder i skikkelse af en pervers krøbling – det er den dialektiske kerne i hele fortællingen. En idealist, der vælter sig i uappetitlighed, bræk og obscenitet.

I filmen er Cutter i John Heards skikkelse blevet gjort ufarlig. Han drikker lidt, kører vildt med bilen, og tager Valerie på knæene. Men det er også det hele. Han er neddæmpet til en noget krampagtig handicappet, hvorved historien mister sin *raison d'être*.

Bogen slutter med en besk à la »Easy Rider«: Bone, der er på vej væk, skydes ned af Cords folk og får derved endelig sikkerhed for, at det faktisk var Cord, han så den nat.

I filmen dør Cutter heroisk og overlader til Bone at optræde

som enfoldig morder, der fælder den onde mand. Slut.

Ud af en historie om USAs nederlag – med Vietnam som det samlede psykiske og politiske trauma-symbol – kommer en pæn lille film om *the good guys* og *the bad guys*.

Passer har ladet plottets sammenhæng fortone sig lidt i mystik. Der er mange åbne spørgsmål: Hvad er det, der driver Cutter til at engagere sig i felttoget mod Cord, hvis skyld han strengt taget ikke kan vide noget om? Hvorfor holder den dejlige Mo sammen med den skrækelige Cutter? Hvorfor går Bone hele tiden sin vej? Passer har omhyggeligt fjernet de forklaringer, romanen giver. Han vil åbenbart noget dybere og dunklere. De mange hvide heste, der bevæger sig omkring i filmen, kommer ikke fra romanen, men formentlig netop fra instruktørens allegoriske overdrev. Problemet er, at mystifikation, der ikke fascinerer, blot – irriterer. Der kan naturligvis være en vis sport i – som John Caughie & Gilia Skirrow i en artikel i SCREEN september 1982 – at prøve at tolke filmen som en subtil variation over Melvilles »Moby Dick« (som Cutter direkte refererer til et sted). Men det er ikke helt nok.

Filmens største aktiv er Lisa Eichhorn. Hendes umærkelige udstråling og udemonstrative nærvær giver scenerne intensitet. Hun får en figur ud af Mo. At det så slet ikke er klart, hvad Mo egentlig laver i den historie, er ikke Eichhorns, men Passers – og filmens problem.

Peter Schepelern

## STORM

Instruktør: Paul Mazursky

Den midaldrende mands emotionelle og intellektuelle krise, som er hovedtemaet i Paul Mazurskys »Storm«, er bestemt ikke noget nyt emne på film. Blandt de mere notable er »Profession: Reporter«, »Den amerikanske ven«, »All That Jazz« og så selvfølgelig række af Woody Allen-film eller den Pandurianske bølge herhjemme. Godt nok, for vi modne mænd er jo nok så attraktive og vore problemer nok så relevante som de teenagers, vi møder på film, og som nok – ligesom de midaldrende – ikke synes at have andet end sex og død i hovedet, men som forholder sig helt anderledes kontant, hvad angår midler og mål.

Problemerne er de samme, men den stil, hvormed de løses er forskellig i en grad, der kaster et drastisk lys over de tyve års generationsafstand. Faktisk må man næsten røres over, at disse krise-film stadigvæk produceres, for de forekommer jo ikke umiddelbart vedkommende for det unge publikum, der fortrinsvis indfinder sig i biograferne, og alt i alt må man vel sige, at genrens eksistens kun kan forstås ud fra den omstændighed, at film ofte skrives, instrueres og produceres af mænd i netop den alder og den krise, filmene beskriver. At problemerne er presserende for ophavsmændene er dog desværre ingen garanti for at følelsen af almengyldighed og væsentlighed forplanter sig til selv et publikum, der er jævndrende med filmens personer. Det sker heller ikke rigtigt i »Storm«.

Mazursky griber ellers sit forehavende sympatisk dristigt an. Det havde givetvis været let for ham at lave en slags mandligt sidestykke til »En fri kvinde«, en letløbende og underholdende beskrivelse, hvor betydningsfulde optrin førte frem til en ret overfladisk konklusion. Men Mazursky har villet orkestrere sit tema rigere og dybere, og derfor låner han frimodigt meget af historien og det meste af rollelisten fra Shakespeares mangetydige alderdomsværk »Stormen«. Det tør man sige er et udgangspunkt af de mere skræmmende, men Mazursky gør heldigvis ikke for meget ud af den sag (Shakespeare er ikke en gang med på credits). Han lader blot

sin film fremstå som et moderne eventyrspil, hvor det ikke bør forundre nogen, at hovedpersonen står i direkte kontakt med vejrguderne, at en enfoldig græsk gedehyrde taler engelsk, eller at hans gedehjord kan stille op som en anden chorus line, når bjergskrånningen på magisk vis genlyder af Liza Minnellis »New York, New York«. Alt kan ske.

Det meste er bare ret trivielt. Phillip, succesrig arkitekt kørt fast i ægteskab og arbejde, flygter til en græsk ø, ledsaget af sin teen-age datter, Miranda. Der lever de et års tid, kun med selskab af den liderlige hyrde Kalibanos og den kærlighedshungrende Aretha, en omstreffende og attraktiv amerikansk pige. Men livet i paradisisk enkelhed er ikke let. Phillip spæger sit kød, men kan ikke sublimerer sin seksualdrift til meget mere end vilde spekulationer over base-ball rekorder gennem tiderne. Til sidst bringer et stormvejr, Phillip har fremmanet, personerne fra hans fortid til øen, og i løbet af et natligt festritual finder de rigtige sammen, så Phillip kan vende hjem til New York med kone og datter. Forestillingen er forbi, og de medvirkende kommer frem og tager imod bifald.

Det er en uafklaret historie, og det er en ujævn film. Skarpe præcise scener som det Bergmanske opgør imellem Phillip og hans kone veksler med uinteressante optrin fra hoffet omkring Phillips onde ånd, finansfyrsten Alonzo. Og ind i mellem skal der så være grovkomiske scener omkring Kaliban, eller bare ren lykke, som når far og datter og de to tjenende ånder på den græske ø kaster sig ud i folkedans på værste Zorba-måner. Laver man en film med så mange forskellige stilelementer i sig, er det afgørende, at hver enkelt sekvens står helt mættet og overbevisende. Her bliver for mange af dem blot mellemscener, der hverken driver historien eller tilskuerens interesse videre frem. Og der burde være nok at interessere sig for, for i modsætning til de fleste andre krise-film prøver Mazursky at vise, ikke kun hovedpersonens desperation, men også den måde, hvorpå andre påvirkes af hans adfærd og med eller mod deres vilje drages ind i hans konflikt. Igen: Bestræbelsen er sympatisk, men målet forløses ikke. Det kan være svært nok at identificere sig med John Cassavetes' overgearede fremtoning i hovedrollen, men de andre personer er for størstepartens vedkommende så unuanceret fremstillede, at man er ret ligeglad med deres skæbne. Men også i sin konklusion er filmen sært statisk. Dens cirkelbevægelse indledes med en solopgang i det græske øhav, hvor den rosenfingrede dagning kaster sit sarte lys på Phillips enkle residens, akkompagneret af moderne kling-klang. Da »Storm« slutter vender vi tilbage til New York i en dragende flyvetur hen imod byen, der ses i et lige så flatterende lys, nu dobbelt så attraktiv ved Dinah Washingtons gengivelse af »Manhattan« på lydsporet. Der er ingen tvivl: udflugten til Arkadien kan nok være både smuk og fornyende, men den egentlige tilværelse og den virkelige fortryllelse finder man i sin hverdag. Og den storm, der bringer orden i Phillips tilværelse, havde han lige så godt kunnet have tryllet frem i Greenwich Village som på en græsk klippeø. Eventyret har kun været nødvendigt, for at han kan forstå og værdsætte virkeligheden.

Efter min mening er Mazurskys prisværdige ambitioner kommet til at stå lidt i vejen for det, der er hans egentlige talent, nemlig evnen til vittigt og varmt og psykologisk dækkende at fremstille moderne menneskers vanskeligheder ved at finde frem til, hvad det er, de vil. Det var det, der udmærkede »Bob og Carol og Ted og Alice« og »Harry og Tonto« og »Next Stop Greenwich Village« og »En fri kvinde«, mens de to seneste »Willie og Phil« og nu »Storm« på en eller anden måde rammer ved siden af målet i forsøget på at anlægge større perspektiver i hovedpersonernes liv. Det må ikke forstås som at »Storm« er en totalt mislykket film, eller Mazursky en