



Raul Julia, Susan Sarandon, John Cassavetes og Molly Ringwald i en scene fra »Storm«

instruktør på retur. Tværtimod synes han nu at kunne håndtere et stilelement, han tidligere uden held har taget op. Jeg tænker på hans kærlighed til den felliniske form. Et af krisegenreens hovedværker, »8½«, inspirerede ham til den diskutabile manegefinale i »Bob og Carol og Ted og Alice«, og samme film fik ham til at begå den efter alle udsagn at dømmehelt forfejlede beskrivelse af en Hollywood-instruktørs trængsler, »Alex in Wonderland«. Også »Storm« har en fellinisk allemand-på-scenen-i-en-runddans-finale, indvarslet af en tango, der holdes i umiskendelig Nino Rota-stil. Men i modsætning til tidligere får Mazursky denne gang brugt sit forbillede, så det ikke virker som en udvendig efterligning, men som en gedigen hyldest, en værdig og vellykket afslutning på en kaotisk historie. Sådan er der mange smukke detaljer og virkningsfulde løsninger i løbet af filmen, og er den ikke det storværk, som kombinationen af »Stormen«, »8½« og Mazurskys hidtidige produktion kunne få en til at se frem til, så er det dog en film med et dristigt bud på en fornyelse af krisegenre, og derfor værd at se – i hvert fald for de midaldrende!

Jørgen Bonnén Oldenburg

LYSÅR HERFRA

Instruktion: Alain Tanner

I filmens start ses den ene af de to hovedpersoner komme kørende i en ramponeret lastbil med påskriften »Yoshka Poliakov. Emergency Service«. Han er åbenbart på vej et eller andet sted hen med hjælp. Stedet han kommer frem til er en

storby (Dublin), og det viser sig at det ikke er en nødstedt bilist der trænger til hjælp, men intet mindre end en nødstedt sjæl der skal frelles.

Yoshka Poliakov (Trevor Howard) er en særling, en eneboer, der af sine omgivelser betragtes som skør, men som man også ser på med en vis ærbødig nysgerrighed: Hvori består hans hemmelighed? Ved han noget vi ikke ved? Myten om den flydende grænse mellem de skøre og de geniale lever i bedste velgående, også i år 2000 hvor filmen foregår. Tidspunktet har ikke medført ændringer af de fysiske omgivelser: bilernes udseende, slogans malet på væggene osv., er umiskendeligt fra omkring 1980, men årstallet 2000 har andre funktioner.

Det er et passende tidspunkt at begynde forfra på en ny måde, måske starte en ny tidsregning? og år 2000 refererer desuden direkte til en foregående Tannerfilm, »Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000« (1976), hvori det blev forudsagt at drengen Jonas, født 1975, ville dukke op i en ny verden i år 2000. Og det er netop en 25-årig Jonas (Mick Ford) som Yoshka først møder på en pub og siden opsøger på hans værelse. Jonas' nysgerrighed bliver i den grad vakt at han uden videre opgiver sin tilværelse i byen – en tilværelse han betegner som »fri som en fugls« – for at opsøge Yoshka på hans ældgamle benzintank fjernt fra verdens vrimmel.

Yoshka udnytter og ydmyger Jonas, fodrer ham som et dyr, og sætter ham til de mest meningsløse opgaver, f.eks. at prøve at lave orden i skramlet på bilkirkegården eller stå ved benzintanken skønt der sjældent kommer en bil forbi, og da det endelig sker, viser det sig at tanken er tom. Der er her klare mindelser om det absurde, ikke mindst Beckett'ske teater.

Jonas bliver mere og mere frustreret, vandrer stereotypt frem og tilbage som et rovdyr i bur, men han accepterer dog det hele som prøvelser, han må gennemgå for at kvalificere sig. Han skal vise sin styrke og beslutsomhed overfor Yoshka. Man kunne her spørge om overdragelse af viden fra lærer/guru til elev, fra én generation til den næste *nødvendigtvis* skal indeholde ydmygelser og vold? I hvert fald går det her så galt, at Jonas nær omkommer ved en brand før han bogstaveligt talt bliver lukket ind i varmen og opnår Yoshkas fortrolighed.

Det viser sig at Yoshkas »hemmelighed«, og det som hele hans tilværelse drejer sig om, er at realisere drømmen om at flyve ved egen kraft. Han studerer fugle, tilegner sig på mystisk vis deres sjæle, og har også konstrueret et kæmpe sæt vinger som skal kunne frigøre ham fra livet på jorden. Hans drøm er dels ved hjælp af tankens magt at ophæve den fysiske realitet (jf. de tibetanske munke der ophæver tyngdekraften), dels bogstaveligt ved hjælp af vingerne at bringe sig lysår væk herfra.

Jonas bliver Yoshkas lærling, og han skal skaffe en ørn som skal bruges i projektets sidste fase. Dette lykkes, og den store dag oprinder. Yoshka flyver væk på sine vinger efter at alle fuglene (undtagen ørnen, der slipper væk) er blevet slået ihjel for at han kunne »bade« sig i deres sjæle.

Rent fysisk må flyvningen betegnes som mislykket. Yoshka bliver dagen efter fundet 30 km væk, død og med øjnene hakket ud. Ørnen, der sidder i nærheden, må, ifølge Jonas, have generet flyvningen og bagefter hakket Yoshkas øjne ud, men i filmens slutscene ser Jonas dog pludselig en anden sammenhæng. Hans opfattelse så at sige drejer 180°, idet han, efter kort forinden at have set Yoshka iagttage sig, pludselig jublende råber »I see you«, og derpå kigger hen på ørnen der betragter ham fra toppen af benzinpumpen. (Sammenhængen mellem disse elementer bliver diskret skåret ud i pap på lydsiden!) Ørnen har overtaget Yoshkas sjæl, og Yoshka har alligevel opnået det uopnåelige, at blive virkelig fri som en fugl.

I filmen mindes vi hele tiden om naturens tilstedeværelse. De imponerende irske scenerier, med skyer der hænger helt nede ved jorden, er »med« i de fleste scener som derfor får et fugtigt, koldt præg. Filmens centrale drøm om frihed indeholder da også samtidig et ønske om at gøre sig til ét med naturen, en evne som mennesket efterhånden helt har tabt. Krybskytten der hjælper Jonas med at fange ørnen, siger således: »...long ago, nobody had to study at all. They just *knew* everything... Nowadays, they have to study everything. They write books about everything. But for me the birds and the animals are life. Not books.«

Men foruden drømmen om frihed i pagt med naturen, handler filmen også om rent praktisk at skabe sig en tilværelse hvor man overhovedet er i stand til at forfølge sine mål og realisere sine drømme. Det kræver dels planlægning og dels at man på munke-vis giver afkald på penge, luksus, den moderne civilisation (hvis tilbud om frelse og lindring er på niveauet »Have a Guinness tonight!«).

Kvinder er der helle ikke plads til. Kærlighed til dem må til enhver tid komme i anden række. Som bificurer optræder der to kvinder, som begge beskrives som værende ganske stærke og harmoniske, men som må lades tilbage mens mændene fokuserer på de højere mål. Yoshka har måttet overvinde sin kærlighed til Betty fordi hun blev for besværlig og begyndte at snage i hans affærer: »Men can't share everything. – Anyway, women don't want men to fly«. På tilsvarende vis forlader Jonas til sidst natklubdanserinden for at tage ud til benzintanken og dér fortsætte, hvor Yoshka slap. Pigen får dog tilbuddet om at tage med, men betakker sig: hellere være

slave på natklubben hver aften end slave for Jonas 24 timer i døgnet!

Det er filmens postulat at geniale tanker, realisering af frihedsidealer og vilde drømme ikke kan trives side om side med kærligheden. Og det er og bliver et postulat, men filmen er bestemt mere end det, og Tanners fabel har det som andre gode fabler, at den uanset den så tydeligt lægger op til store filosofiske fortolkninger, og uanset om man kan godtage dens »budskab«, så er selve dens historie, hvor mærkelig den end er, konstant fængslende og velfortalt, og ikke mindst fængslende ved at den så stædigt (og ikke ulig Yoshka) insisterer på at fuldføre et forehavende der i den grad falder udenfor den store hob.

Som belønning for denne indsats fik Alain Tanner Juryens Specialpris i Cannes 1981.

Anne Jespersen

FORTÆL MIG EN GÅDE

Instruktør: Lee Grant

Efterkrigsperioderne – såvel efter første som efter anden verdenskrig – så frembruddet af en kunst, der var abstrakt i formen og transcendent af indhold. Det gjaldt malerkunsten så vel som litteraturen. Men ikke filmen. Efter 1945 havde de levende billeder ligget døde under fascismen eller været i beredskab hos demokratiet så længe at selve det, at skildre virkeligheden nært og nøjagtigt var en stærkere inspiration og en større udfordring end noget andet. Man blev realister og så på jernindustriens faktiske forhold. Abstraktionerne og metafysikken fik stå hen. Helt hen til halvtredserne. Men så meldte det sig også. Det metafysiske gys slog igennem i beretningerne hos en Rossellini og en Bergman, mens Godard og Alain Resnais tog sig af bruddet med den klassiske form. »Hiroshima – min elskede« blev afgørende for en filmisk skildring af det splittede sinds livsoplevelse. Umuligheden af at forvalte – end sige forene – en forfærdelig fortid af krig og forfølgelse med efterkrigstidens rolige strøm af hverdage. Pigen som i et glimt ser sin døde ungdoms kærlighed i en tilfældig bevægelse hos sin nuværende elsker. Hun er heltinden som offer, nedstyrtet i svælget mellem i går og i dag. Resnais film var gravitetisk, glidende og grafisk. Et stykke filmisk retorik i den store stil. Egentlig en slags modernistisk melodrama. Senere fulgte i Resnais spor andre film af andre instruktører. Således Sidney Lumets »Pantelåneren« om manden, der trækker sig tilbage fra verden, fordi han har set for meget af dens gru. Hvor Resnais var højstemt retorisk, er Lumet sensationalistisk og skinger. Men principielt fortæller begge film på samme måde. De bygger på associationer. Hos Lumet blir subwayen til transportvognene på vej mod Auschwitz og en strip-bar til kz-lejrens bordel. Henvisninger som hele tiden er filmisk overbevisende. Men også sande. I Erwin og Vera Leisers TV-program »De Overlevende« taler en interviewet netop om de bestandige erindringer og de evindelige associationers tyranni. Enhver skorstensrøg er *altid* en mindelse om røgen fra lejrkræmatoriet. Og således er fortiden bestandig en trussel mod nutiden. Som en rovflugt uafsladelig parat til at slå ned og hugge til. »De Overlevende« – titlen er bitter ironi. Den henviser til dem, der for evigt fik frarøvet livets gave.

Som også kvinden i »Fortæl mig en Gåde«, endnu en associationshistorie i Resnais forstand, har fået det, selvom det i hendes tilfælde ikke er nazisterne, der er de skyldige, men en noget tidligere periodes bøddler. Det er dog det samme. Også for hende kan ingen nutidig godhed besværges gammel ond-