

Kosmorama

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Kenji Mizoguchi
Sydney Pollack
Nicolas Roeg
Richard Attenborough
Alan Pakula
Morten Arnfred
Bille August



KOSMORAMA

164 - 29. årg. juni 1983 - kr. 35.00 - ISSN 0023-4222

56

Filmen om Gandhi
Ebbe Villadsen

62

Tootsies triumf
Poul Malmkjær

66

Omridset af uopfyldt begær
Esben Høilund Carlsen om »Bad Timing«

70

Kenji Mizoguchi – filmens Shakespeare
Ib Monty

83

Film for litteraturens skyld
Peter Schepelern om »Sophies valg«

88

Film Festspiele Berlin 1983
Jørgen Bonnén Oldenburg

90

Den retrospektive filmfest i Berlin
Anne Jespersen

93

Bille Augusts tabere
Kaare Schmidt

98

Der er et yndigt land
Asbjørn Skytte

100

Otto er et næsehorn
Ebbe Iversen

101

Den lille udbryder
Ulrich Breuning

103

Dommen
Ebbe Iversen

105

Besat af en drøm
Ebbe Iversen

106

Mistænkt
Jan Kornum Larsen

108

Soldatens hjemkomst
Jan Kornum Larsen

109

Frances/Will There Really be a Morning?
Niels Jensen/Kaare Schmidt

110

Tre Brødre
Jan Kornum Larsen

Redaktion: Per Calum (ansvarsh.), Ebbe Iversen og Jan Kornum Larsen. Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum og udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 120,00. Enkeltnumre kr. 35,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i filmmuseets ekspedition. Store Søndervoldstræde, 1419 København K. Tlf. (01) 57 65 00 og (01) 57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 6 04 67 38. Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset A/S, København.

OSCAR-VINDERE I 1983

Bedste film: Gandhi

Bedste instruktør: Richard Attenborough, for »Gandhi«

Bedste skuespiller: Ben Kingsley, i »Gandhi«

Bedste skuespillerinde: Meryl Streep, i »Sophie's Choice«

Bedste skuespiller i birolle: Louis Gossett Jr., i »An Officer and a Gentleman«

Bedste skuespillerinde i birolle: Jessica Lange, i »Tootsie«

Bedste original-manuskript: John Briley, for »Gandhi«

Bedste manuskript-adaptation: Constantin Costa-Gavras og Donald Stewart, for »Missing«

Bedste fotografering: Billy Williams og Ronnie Taylor, for »Gandhi«

Bedste klipning: John Bloom, for »Gandhi«

Bedste underlægningsmusik: John Williams, for »E.T. – the Extra-Terrestrial«

Bedste musik-adaptation: Henry Mancini og Leslie Bricusse, for »Victor/Victoria«

Bedste sang: Jack Nitzsche og Buffy Sainte-Marie (musik) & Will Jennings (tekst), for »Up Where We Belong« fra »An Officer and a Gentleman«

Bedste kostumer: John Mollo, Bhana Athaiya, for »Gandhi«

Bedste lyd: Robert Knudson, Robert Glass, Don Digirolamo, Gene Cantamessa, for »E.T. – the Extra-Terrestrial«

Bedste lyd-effekter: Charles L. Campbell, Ben Burt, for »E.T. – the Extra-Terrestrial«

Bedste visuelle effekter: Carlo Rambaldi, Dennis Muren, Kenneth F. Smith, for »E.T. – the Extra Terrestrial«

Bedste udenlandske film: »Volver a empezar« (Spanien)

Bedste filmarkitekter: Stuart Craig, Bob Laing, Michael Seirton, for »Gandhi«

Bedste korte tegnefilm: »Tango« (Polen)

Bedste kortfilm: »A Shocking Accident«

Bedste lange dokumentarfilm: »Just Another Missing Kid« (Canada)

Bedste korte dokumentarfilm: »If You Love This Planet« (Canada)

BODIL-VINDERE I 1983

Bedste danske film: »Der er et yndigt land«

Bedste amerikanske film: »Tootsie«

Bedste europæiske film: »Den enfoldige morder«

Bedste skuespiller: Ole Ernst, for »Der er et yndigt land«

Bedste skuespillerinde: Tove Mäes, i »Felix«

Bedste skuespiller i birolle: Arne Hansen, i »Der er et yndigt land«

For sin fotografiske indsats tildeltes Jan Meincke en Bodil, for »Kundskabens træ« og »Zappa«

Ole Ernst i en scene fra »Der er et yndigt land«, både skuespiller og film fik en Bodil.



FILMEN OM GANDHI

EBBE VILLADSEN

Herunder Gandhi i spidsen for den store saltmarch, t.h. Ben Kingsley som Gandhi

Hans triumf ændrede verden!« forkynder plakaten for Richard Attenboroughs film »Gandhi«. Det er unægtelig en kraftig overdrivelse, men der kan ikke være tvivl om, at Gandhi er blandt århundredets mest bemærkelsesværdige politiske ledere. Da han i 1948 døde for en attentatmands kugler, efterlod han sig af personlige ejendele kun et lændeklæde, et par sandaler, et par briller, et ur, en skål og et spisebestik, men han blev fulgt til balfærden af halvanden million mennesker, heriblandt statsmænd fra hele verden. Hans liv er absolut et oplagt emne for en film, og man kan undre sig over, at den ikke er blevet lavet før.

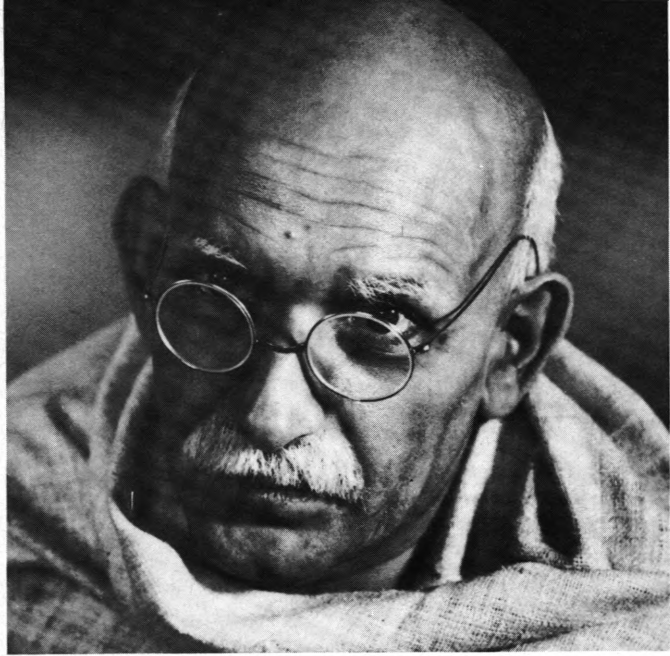
Mark Robsons »Ni timer til Rama« var en ordinær spændingsfilm, der alene handlede om begivenhederne i forbindelse med mordet på Gandhi. Inderne har heller ikke selv turdet gå i gang med opgaven, men ikke desto mindre skal det være faldet indere for brystet, at det nu blev en englænder, der lavede filmen. Den indiske regering har imidlertid ydet Richard Attenborough omfattende støtte. Det er et mere end tyve år gammelt projekt, som allerede fik Nehrus velsignelse, Attenborough endelig har kunnet realisere. Resultatet er en over tre timer lang film, der påstås at have kostet 180 millioner kroner. Selvom der er tale om en engelsk-indisk produktion og selvom vi er langt fra »Gunga Din« eller »Elefantdrenge«, fremtræder filmen om lederen af Indiens frihedskamp dog alligevel i vid udstrækning som en vestlig film.

»Gandhi« er blevet overøst med Oscars og andre hædersbevisninger. De fleste steder i verden står folk i kø for at komme ind og se filmen. Det er skam også en flot og seværdig film, men man forstår, at den tillige skal være et humanistisk budskab til menneskeheden og et bidrag til verdensfreden. Under sådanne forhold tør man jo dårligt nok gå i gang med at kritisere den, men der er nu ingen vej udenom.

Som bekendt er det ikke længere god tone blandt historikere at fokusere på de store personligheder i historien. I Danmark er det f.eks. for længe slået fast, at skolebørnene ikke må høre om Valdemar Sejr og Tordenskjold, men i stedet skal høre om brugsuddelere, andelsmejerister og fagforeningsmænd. Børnene keder sig da også bravt i de få historietimer, der er tilbage på skemaet. Ude i verden er der imidlertid stadig folk, der skriver bøger og laver film om historiens store og knap så store personligheder, og skønt genren er risikabel, ser jeg ingen grund til at tage principielt afstand fra den. Den biografiske indfaldsvinkel til historien rummer indlysende kunstneriske (og dermed pædagogiske) fordele.

Attenboroughs film er en biografisk film, den hedder »Gandhi«, ikke »Indiens Frihedskamp«. Det er derfor urimeligt at kritisere den for, at den først og fremmest koncentrerer sig om Gandhis person og ikke tildeler andre indiske ledere en lige så stor rolle. Derimod kan det nok kritiseres, hvis det





billede, der tegnes af såvel Gandhi som de andre ledere, er fordrejet. Når en film selv ønsker at være traditionel historiefortælling, må dens grad af historisk korrekthed være væsentlig for en samlet vurdering af filmen.

Der er altid en risiko for, at biografier bliver helgenbiografier, som altid er forfærdelige. I tilfældet »Gandhi« har risikoen været særlig stor. Titelpersonen har uden tvivl været et aldeles storslået menneske, hos hvem man fandt en forbløffende overensstemmelse mellem livsform og ideer. For utallige indere var han virkelig en hellig mand, hvis billede hang i de tusinde hjem. Mod sin vilje tildeltes han den religiøse ærestitel Mahatma, ja, han dyrkedes endog som Raghudasmani, en inkarnation af guden Vishnu. Noget af det bedste, der kan siges om Attenboroughs film, er faktisk, at den næsten aldrig får karakter af svulstig helgenbeskrivelse. Som den fremstil-



ler Gandhi, er den hule patos altid holdt på afstand. Men prisen har muligvis været en Gandhi, der er mere europæisk end indisk.

Efter en indledende tekst, der med god grund undskylder at man langt fra har kunnet få alt i Gandhis historie med, begynder filmen med at vise os mordet på mahatmaen og den efterfølgende sørgehøjtidelighed. Og mens radiokommentatorerne opsummerer Gandhis liv og indsats, tages vi 55 år tilbage i tiden, til 1893, hvor den unge sagfører Mohandas Karamchand Gandhi er ankommet til Sydafrika for at føre en sag for et indisk firma. Gandhi, der var født i 1869 i Porbandar i Gujarat, hvor faderen var førsteminister hos den lokale maharaja, havde studeret jura i London fra 1888 til 1891. Af Gandhis selvbiografi fremgår det, at disse studieår har været meget vigtige for ham, men filmen har altså ikke villet medtage dem. Den Gandhi, vi første gang møder i toget i Sydafrika, er en elegant, europæisk klædt ung mand. Hans rejselektüre er åbenbart en bog om religiøse spørgsmål og foranlediger ham til uden videre at indlede en samtale med togetjenten om de kristnes syn på Helvede. En hvid passager dukker imidlertid op og beordrer ham hen på 3. klasse, hvor de farvede hører til. Det hjælper ikke, at han kan fremvise billet til 1. klasse og legitimere sig som M.K. Gandhi, advokat. »Der findes ikke sorte advokater i Sydafrika!« får han kategorisk at vide. Og således for første gang konfronteret med racismens plumpe stupiditet bliver han smidt af toget ved næste station. Det er nok en meget god idé at lade filmen begynde i Sydafrika, hvor der den dag i dag hersker samme umenneskelige raceundertrykkelse som for 90 år siden, da Gandhi kom dertil. Lad os bare blive mindet om det, inden vi går over til beretningen om Indiens vej til frihed.

Mange indere var i slutningen af det 19. århundrede udvandret til Sydafrika. Gandhi blev snart engageret i kampen for deres rettigheder og kom til at virke i Sydafrika i tyve år. Det var allerede her, han udviklede de ikke-voldelige aktionsformer, han senere skulle gøre brug af i Indien.

Filmen skildrer hans første sparsomt besøgte protestmøde, hvor politiet griber ind og gennembanker ham, da han offentligt vil brænde sine diskriminerende legitimationspapirer. Siden overværer vi så et massemøde i et teater rettet mod en ny lov, hvorefter alle indere skal lade sig registrere hos myndighederne og som gør deres ægteskaber ugyldige, medmindre de er kristne. Gandhi, der nu er blevet en betydeligt bedre taler, opfordrer alle til at rejse sig og aflægge ed på ikke at ville lade sig registrere, uanset at konsekvenserne kan blive deportation, fængsel og tab af arbejde. Først rejser en enkelt sig, så endnu en, så flere, indtil hele den vældige forsamling står op. Hvorefter Gandhi, da spændingen er mest intens, begynder at synge »God save the King«. Alle stemmer i, også de tilstedeværende politifolk, der ikke har vidst hvad de skulle gøre af sig selv, kan rejse sig og synge med, og mødet kan slutte i god ro og orden.

Attenborough er særdeles ferm til at afvikle sådanne masseoptrin. Det med nationalsangen er vigtigt. Trods den passive modstand mod uretfærdige love ville Gandhi principielt markere sig som loyal britisk undersåt. Filmen undlader diskret at fortælle, at loyaliteten også førte Gandhi til frivillig deltagelse i såvel boerkrigen som nedkæmpelsen af zuluopstanden i 1906. Filmen går ligeledes let hen over, at han ved udbruddet af 1. verdenskrig opfordrede sine landsmænd til at melde sig til britisk krigstjeneste.

Gandhis aktion mod registreringsloven virkede. General Smuts fremlagde et kompromisforslag, hvorefter registreringen blev frivillig.

Gandhi var blevet fængslet, men Smuts lod ham hente op til

sig, og Gandhi kunne straks tilslutte sig løsningen. Han beskriver selv den kåde stemning, der greb ham. Nu havde han personlig vished for at hans taktik var frugtbar! Filmen får dette frem på en vellykket måde: Smuts meddeler, at Gandhi nu kan betragte sig som løsladt. Gandhi vil dog nødig gå hjem gennem byen i fangedragt. Kan generalen mon låne ham til en vogn? Smuts har ingen penge på sig, han bevarer den formelle maske, men isen er tydeligvis brudt, han er med på spøgen, kalder en desorienteret embedsmand ind og beder denne låne Gandhi til vognen. Forbløffet ser soldater og embedsmænd en grinende Gandhi komme ud fra det kontor, han var ankommet til i håndjern. Er scenen ikke autentisk, så illustrerer den dog smukt den for Gandhi ideelle udgang på en konflikt.

Til gengæld fortier filmen, at han fra mange sider blev voldsomt angrebet for at været gået på kompromis. Det var imidlertid her som siden i Indien hans faste linie altid at vise modstanderen tillid og altid at tage imod en fremstrakt hånd. Kampen skulle føres skridt for skridt.

Da Gandhi som en kendt skikkelse vendte hjem til Indien i 1915, blev han straks indført i lokalpolitiske kredse. Endnu forestillede han sig Indien inden for det britiske rige, men med gradvis øget selvstyre. Han fandt det unfair at drage taktisk fordel af englændernes vanskelige situation, nu hvor der var krig. Efter krigsafslutningen rejstes med stadig større styrke kravet om fuld uafhængighed. Dette krav tilsluttede også Gandhi sig, da modsætningerne var blevet skærpet efter massakren i Amritsar i 1919. Snart var Gandhi den faktiske leder af Den indiske Nationalkongres, selvstyrebevægelsens hovedorgan. Nu kom hans civile ulydighedskampagne til fuld udfoldelse. Der sattes ind med strejker og demonstrationer, med skattenægtelse og med boykot af engelske institutioner og varer.

Vigtig var Gandhis kampagne for hjemmefremstilling af den traditionelle indiske klædedragt. Overalt brændte inderne offentligt deres engelske tøj. Kongreslederne overvågede, at princippet om ikke-vold blev overholdt, men i 1922 afblæste Gandhi til de andres bestyrtelse hele kampagnen efter en episode i den lille by Ghauri Chaura, hvor politistationen blev nedbrændt og en snes politifolk dræbt. Snart efter blev Gandhi idømt seks års fængsel, og selv om han blev løsladt i 1924, var det for en tid lykkedes englænderne at dæmpe gemytterne.

I 1930 indledtes en ny kampagne, da de engelske forslag til selvstyre til stadighed var helt utilfredsstillende. Gandhi gennemførte sin berømte saltmarch. I protest mod englændernes monopol på saltudvinding og skat på salt, gik han i spidsen for sine tilhængere de 400 km fra sin *ashram* i Ahmadabad og ud til havet for selv at hente salt. Snart blev han og de øvrige ledere fængslet, men overalt var folk i gang med selv at udvinde salt. I 1931 kaldtes Gandhi op til vicekongen lord Irwin og der blev sluttet en aftale, hvorefter kampagnen standsede mod løsladelse af fængslede ledere og løfte om nye forhandlinger. Året efter deltog Gandhi i London i en resultatløs konference om Indiens fremtid. Der blussede atter uro op i Indien, Gandhi kom atter i fængsel og Kongrespartiet blev forbudt. Fra midten af trediverne blev Gandhis partipolitiske rolle mindre.

Filmen maler disse historiske begivenheder med bred pensel. Vi overværer massakren i Amritsar i Punjab, hvor general R.E.H. Dyer uden varsel lod sine tropper beskyde en menneskemængde, der var forsamlet på byens muromgivne torv, hvorfra man ikke kunne slippe væk. Ifølge engelske kilder dræbtes 379 og 1137 blev såret. Filmen gør imidlertid ikke rede for de forudgående begivenheder. Der havde været alvor-

lige uroligheder i Punjab og i Amritsar var flere englændere blevet dræbt og en sagesløs engelsk lærerinde var blevet overfaldet og groft mishandlet. Der var udstedt mødeforbud, som dog muligvis ikke var blevet offentligt bekendtgjort. Edward Fox er naturligvis oplagt i rollen som general Dyer. Her er ikke tale om en galning, der går amok, men om en arrogant militærmand, der træffer en velovervejede beslutning om, hvorledes de sorte bedst får en lærestreg, så de opfører sig pænt en anden gang. Ved den efterfølgende afhøring forstår han ikke, at han har gjort noget galt. Dyer blev nemlig stillet for en krigsret, men i filmen ligner det nu en civil domstol, der afhører ham. Vi får ikke at vide, hvordan det gik ham. Han måttede godt nok tage sin afsked, men blev af Overhuset frikendt for at have begået noget kriminelt.

Endnu stærkere virker rekonstruktionen af begivenhederne i Chauri Chaura, som viste Gandhi, at folket endnu ikke var modent til ikke-vold. I faklernes skær ser vi demonstranter bevæge sig gennem byen. Politiet provokerer dem og mængden går amok. Politiet trænges tilbage til politistationen, som demonstranterne sætter ild på. Som i en ond drøm ser vi politifolkene komme ud af den brændende bygning med hænderne i vejret, og mens kameraet trækker sig tilbage og tager afstand fra begivenhedernes udvikling, kaster den nådeløse mængde sig over dem.

Til filmens højdepunkter hører retssagen i 1922, hvor Gandhi var anklaget for tilskyndelse til oprør. Dommeren spilles af Trevor Howard, og et nærbillede af hans hærgede ansigt indleder sekvensen. Som han gransker sagens akter, får vi indtryk af en mand, der ikke længere selv har fidus til det system, han forvalter. Billedet udvides, til vi har overblik over den tætpakkede retssal. Så føres den anklagede ind, og i dette øjeblik rejser dommeren sig op for den lille kronragede mand, der er iført den fattige indiske bondes enkle klædedragt. Kameraet indfanger de forvirrede retsmedsmænd, der skynder sig at gøre som dommeren, og hurtigt står hele forsamlingen op. Som sagt: Attenborough kan bare den slags. Det er først bagefter, man kommer til at tænke på, at scenen egentlig kun stiller britisk imperialisme i et endnu mere absurd lys.

Endelig er skildringen af saltmarchen et af filmens imponerende optrin, hvor vi virkelig føler historiens vingesus. Vi oplever disse begivenheder sammen med den amerikanske journalist Walker, en af filmens få fiktive personer, spillet af Martin Sheen, og hans begejstring smitter af på os, da han under marchen endelig finder en telefon og kan slutte sin beretning til verdenspressen med et »I dag erklærede Indien sig frit!« Nu om stunder, hvor USA er gjort til den store skurk i Den tredje Verden, vil filmen diskret minde om den betydning, den amerikanske offentligheds sympati for Indiens sag til en vis grad havde som pression over for England.

Vi får også en række ikke-voldelige aktioner at se, og filmen tydeliggør Gandhis hyppige understregning af, at disse aktioner kræver nok så megen mod og styrke af sine udøvere som militære operationer. Der er scenen fra Sydafrika-afsnittet, hvor beredent politi stormer frem mod veldisciplinerede demonstranter, der straks lægger sig ned tæt sammen. De ved, at heste ikke træder på liggende mennesker, men hestenes hove er rigtignok kun få centimeter fra deres hoveder.

Senere kommer den store demonstration mod et saltværk, hvor den ene aktionerende efter den anden går frem mod porten og lader sig slå i jorden af politisoldaternes jernbeslædede stokke. Der er her tale om en tilsyneladende virkningsløs aktion, men at sådan jo også forekom, har filmen været nødt til at få med. Den vil derimod næppe rejse det ellers berettigede spørgsmål, om der ikke var en god del masochisme i Gand-

his program. Filmen er aldrig i tvivl om, hvorvidt Gandhis kurs er den rette. Den skildrer virkningsfuldt hans sultestrejker, men lægger ikke op til nogen etisk diskussion af dette pressionsmiddel. Da 2. verdenskrig brød ud, gik Gandhi i modsætning til tidligere imod enhver form for krigsdeltagelse.

Filmen har ikke kunnet komme uden om at lade ham få stillet spørgsmålet, om man også bør bekæmpe Hitler med ikke-vold. Han giver det tyndbenede svar, at en sådan kamp selvfølgelig vil være lang og smertefuld, men at dette jo kendetegner alle krige. (Gandhi skrev i øvrigt til Hitler i 1938 og anbefalede ham at opføre sig pænt. Hitler fulgte ikke hans råd.)

Filmen gør ikke meget ud af det almindelige politiske spil om Indien. Engelske forslag og beslutningsprocessen forud for disse samt de forskellige indiske grupperingers reaktioner bliver der ikke rigtig redegjort for. At Kongresspartiet havde en stor venstrefløj, som konstant kritiserede Gandhi, er helt ignoreret. Filmen finder heller ingen anledning til at beskæftige sig med den kommunistiske påstand, at Gandhi har »forsinket revolutionen«. Derimod tales der flere steder i filmen om terrorisme, og vi ser Gandhi med sørgmodig mine iagttage ofrene for en jernbanesabotage.

Det er for billigt, at terrorismen således fremstår som eneste alternativ til Gandhis kurs. En af de ting, der gav anledning til heftige angreb på Gandhi både fra højre og venstre, var aftalen med lord Irwin i 1931, men Gandhi fulgte også her sine ovennævnte principper for politisk strategi. For ham var det vigtigste, at han og vicekongen for første gang var mødtes på lige fod. Det var det sjovt nok også for Winston Churchill, hovedmodstanderen af indisk selvstændighed i det britiske parlament. Han rasede imod at en halvnøgen fakir bare kunne gå ind og snakke med imperiets hersker som ligemand.

Filmen skildrer mødet mellem Gandhi og lord Irwin som om der her for første gang stillede Indien uafhængighed i udsigt, men det var i virkeligheden slet ikke tilfældet endnu. Er scenen historisk ukorrekt, så er den dog god alligevel. Lord Irwin spilles af John Gielgud, der som altid er fortræffelig. Han dækker politisk snuhead bag en værdig, uudgrundelig mine, men da han efter at have fået forevist nogle filmoptagelser, der viser salt-kampagnens succes, forstår at han helt har undervurderet denne, giver han snerrende ordre til at arrestere Gandhi og minder pludselig mest om en sur gammel skoleinspektør. Da Gandhi endelig står over for ham, er den gamle maske genvundet, men da han tager ordet og siger »Hans Majestæts Regering har pålagt mig at åbne forhandlinger med Dem om en mulig uafhængighed for Indien«, røber tonefaldet det patriarkalske til trods, at han godt forstår, hvilket skelsættende øjeblik det er for manden over for ham. Den lille mand i lændeklæde og sandaler, som vi forinden i meget sigende billeder har set gå op ad den store trappe til vicekongens palads.

At Gandhis efterfølgende deltagelse i konferencen i London var en politisk fiasko, går filmen let henover. Den behandler alene besøget i England som den store mediebegivenhed, det også var. Attenboroughs film er i virkeligheden ikke særligt interesseret i politik.

Det har været indvendt mod Gandhis ikke-voldelige kampform, at den kun er anvendelig mod et så forholdsvis liberalt og humant styre som det engelske. Selv om dette måske mest hævdes af englænderne, er der nu nok noget om snakken. I filmen er englænderne som helhed heller ikke fremstillet som skurke. Der er heldigvis intet af den mondæne engelske selvretelse, som prægede Attenboroughs debutfilm som instruktør, »Åh, sikken herlig krig!«, og som også mærkes i »Broen

ved Arnhem«. Emnet kunne ellers friste til det. I filmens sidste trediedel finder man imidlertid ud af, at historien om Gandhi har sine skurke, nemlig de 22% af det daværende Indiens befolkning, der bekendte sig til Islam og ønskede deres egen stat. Og dermed kommer vi til det alvorligste minus ved en film, der skal forestille at prædike fred og tolerance.

Der var for Gandhi en række sager, der var lige så vigtige som frihedskampen. Hans kamp for landsbyernes udvikling og for de kasteløses og kvindernes sag får filmen lige antydning. Dertil kom hans utrættelige arbejde for et godt forhold mellem hinduisme og Islam. I tyverne var der kommet et godt samarbejde i gang mellem Nationalkongressen og Den muslimske Liga, der ellers i 1906 var blevet dannet på grund af hinduernes dominans i det politiske liv. Som helhed havde muslimerne været mere loyale mod det britiske styre. Gandhi fik dem med i kampen mod at skaffe hindu-støtte til nogle af deres mærkesager. I trediverne opstod imidlertid tanken om en særlig stat af områder med islamisk befolkningsflertal. Man frygtede diskrimination i et kommende uafhængigt Indien, og englænderne pustede naturligvis til frygten. Fra 1938 afbrød Ligaen samarbejdet med Nationalalkongressen og proklamerede oprettelsen af Pakistan som politisk mål.

Filmens fremstilling af Ligaens leder, Muhammed Ali Jinnah, en af de store personligheder i Islams nyere historie, er så perfid som tænkes kan. Jinnah var en velhavende sagfører fra Bombay, en mand af omfattende dannelse, som bl.a. havde sine tanker om folkesuveræniteten fra Stuart Mill. Han var helt igennem europæiseret og talte helst engelsk. Han var religiøst indifferent, for ham var Islam en social størrelse, siden en national, og han var en udpræget pragmatisk politiker. Han var Gandhis klare modsætning. Attenborough gør ham til traditionel filmskurk, for sådan en skal vi have, når vi nu har en helt. Straks da Gandhi hilser på ham i 1915, anerkender vi, at denne mand skal vi passe på. Jinnah var en noget kølig og tilbageholdende type, men her er han en arrogant posør. Han gik faktisk med monokel, men filmen bruger dette til med det samme at lede tanken hen på alle de naziofficerer, vi har set på film. Fremdeles gøres han til en magtsyg stræber, der ville udnytte Gandhi til egne formål. Overdådigheden i hans hjem, hvor flere møder mellem indiske topledere foregår, fremstilles som suspekt. Når Gandhi og hans folk inden en forhandling knæler i bøn, står han demonstrativt utålmodig og venter, og filmens eneste omtale af Gandhis opfordring til krigsdeltagelse i 1914 kommer snedigt nok i form af en hånlige replik fra Jinnah. Når Jinnah videre tillægges en udtalelse som »Jeg vil hellere regeres af indiske end af engelske terrorister!«, så har det ikke så meget at gøre med hans politiske linie i virkeligheden, men skal i filmens sammenhæng distancere ham fra Nehru, der udtaler de kloge ord »Hvordan skal det gå en stat, hvis ledere har været terrorister som unge?« Det er dog rigtigt, at muslimerne aldrig havde den helt store tiltro til Gandhis ikke-volds-aktioner.

Jinnah personificerer Islam i filmen, andre islamiske ledere optræder ikke, og dermed får filmen en klar anti-islamisk undertone, som måske vil falde i god jord sine steder i den vestlige verden. Det er sært, at ingen danske film anmeldere tilsyneladende har hæftet sig ved dette. Pakistanere er naturligvis blevet vrede over filmen. Den fremstiller ideen om et Pakistan som en slyngelstreg uden lige, alene udtænkt for at genere Gandhi og hans venner og ødelægge hele deres arbejde. Argumenterne for en selvstændig islamisk stat får ikke en chance. Man kan heller ikke lade være med at bemærke, at en kongrespolitiker som Sardar Patel fremstår som en rund og

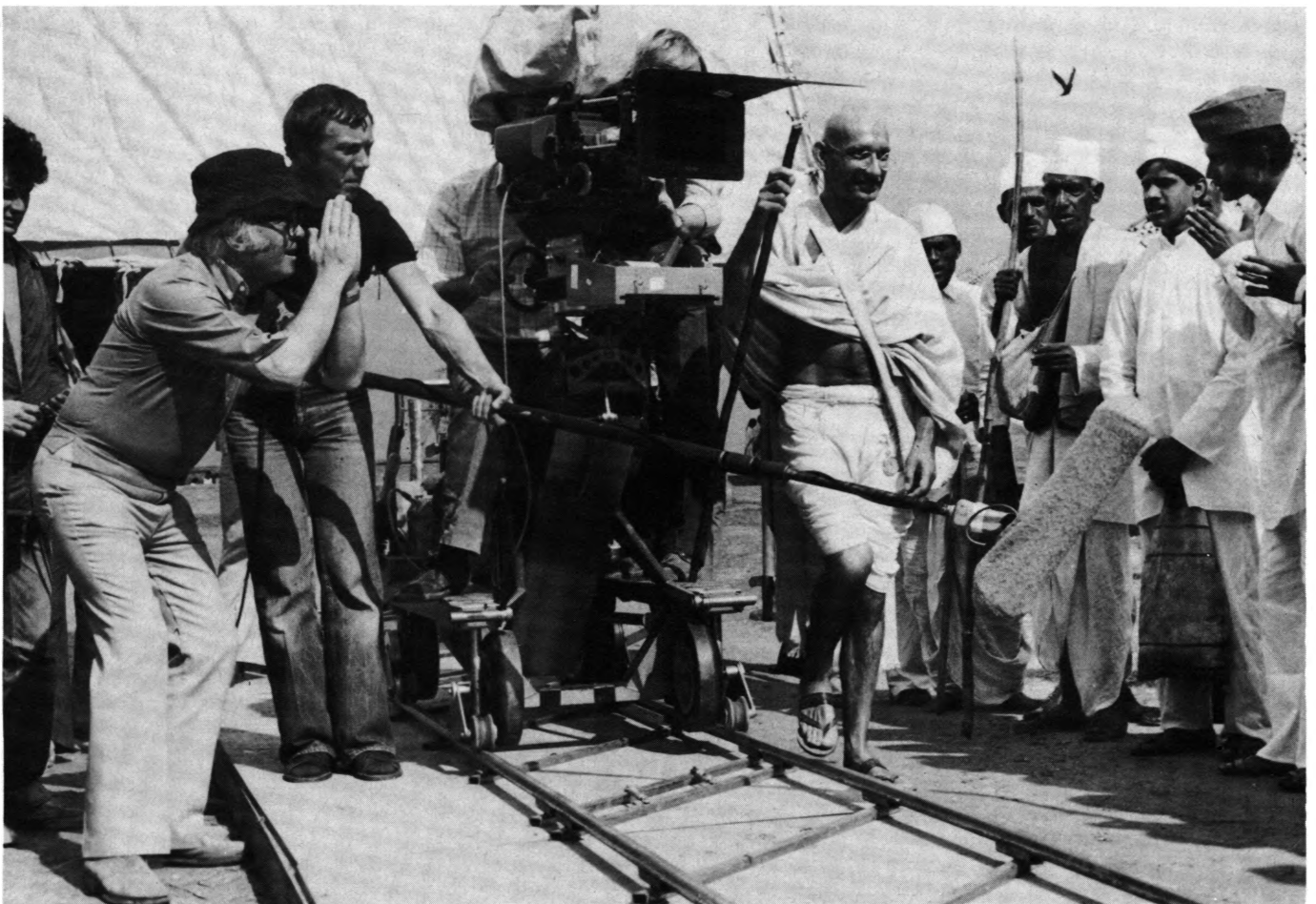
vennesæl mand, der troligt følger Gandhi. Hans politiske linie indebar faktisk en klar favorisering af hinduer!

Da admiral Mountbatten efter 2. verdenskrigs afslutning og regeringen Attlees tiltræden kom til Indien for at lede forhandlingerne om uafhængighed, indså han som bekendt straks, at en deling var uundgåelig. Filmen når omsider frem til 15. august 1947, dagen hvor det britiske imperiums befolkningstal reduceredes med 75%. Union Jack sænkes og i New Delhi går Indiens flag til tops, i Karachi Pakistans. Der klippes til gamle Gandhi, der sidder alene hjemme i landsbyen. For ham er det ingen festdag. Og det er jo nok rigtigt, at det var hans livs største sorg, at Indien ikke kunne forblive ét og at religionerne ikke kunne virke fredeligt side om side. Det ville dog have klædt filmen og nuanceret dens fremstilling, om den også havde vist os Jinnah på denne dag. Den ellers så kølige Jinnah skal med barnlig begejstring have råbt »Isn't it all exciting!«, da han så Pakistans flag gå til tops, det flag, han selv havde designet og hvor den hvide stribe til venstre symboliserer religionerne ved siden af Islam! At denne mand ligesom Gandhi døde allerede året efter var en ulykke for den unge stat.

Selvbiografien, Gandhi skrev under fængselsopholdet 1922-24, hedder på engelsk »The Story of My Experiments With Truth«, og både denne bog og Gandhis øvrige skrifter viser klart, at hele hans virke primært var religiøst motiveret. »Politikeren i mig har aldrig truffet en afgørelse« skal han have sagt. Der er ikke i den omfattende litteratur om Gandhi noget, der tyder på, at han ikke skulle have været oprigtig på dette punkt, og det vil også være en typisk vesterlandsk betragtningsskema at tro, at han blot skulle stå for politisk taktik i religiøs forklædning. Da han afblæste kampagnen i 1922 efter episoden i Chauri Chaura, hævdede han, at beslutningen var politisk forkert, men religiøst rigtigt.

Gandhi spurgte engang en tyv, hvorfor denne stjal. »Jeg skal jo leve« svarede tyven. »Hvorfor det?« spurgte Gandhi. Anekdoten viser, hvor fremmed hans idémæssige baggrund kan være for os. Gandhi hævdede altid, at han var hindu. Han ville ikke bekæmpe kastevesnet, kun dets sociale konsekvenser for de kasteløse. Derudover var han fra tidlig tid grebet af kristendommens tanker, eller i hvert fald de af dem, som bærer bjergprædikenen. At den kristne mission tit kun var imperialismens forlængede arm, indså han dog. Det er mindre påagtet, at han også er meget præget af jainismen, den religion, der sammen med buddhismen har indført *ahimsa*, kravet om konsekvent ikke-vold i indisk tænkning. Buddhismen refererer han sjovt nok sjældent til. Af vestlige tænkere blev han især inspireret af Thoreau, Ruskin og Tolstoy. For Gandhi var der noget sandt at hente i enhver religion, og heraf fulgte hans stærke engagement for forbrødring mellem religionerne. Sin politiske kampform kaldte han *satyagraha*, »holden fast ved sandheden«. Forudsætningen for at kunne udøve *satyagraha* var indøvelse af *brahmacharya*, det gamle indiske ideal om selvkontrol for bedre at kunne erkende gud. Selvkontrollen indebærer især seksuel afholdenhed, men også vegetarianisme.

Det er meget vanskeligt at tage Gandhis lære ud af dens indiske sammenhæng og give den et universelt præg. I øvrigt er der meget i hans tænkning, der må kaldes selvmodsigende. Det image, han anlagde med årene, er naturligvis den traditionelle indiske hellige mands. De mange fupmagere i den vestlige verden får mig til at undgå ordet *guru*. En sådan hellig mand har til kommunisters store irritation vist sig at være den eneste, der kunne aktivisere Indiens fattige masser og give dem håb. For Gandhi stod ånden altid over materien,



og han havde ingen interesse for marxistisk samfundsteori. Hans skrifter viser dog, at han lige så vel som nogen marxist forstod, at imperialismens hovedformål var profit. Selv mente han kun at kunne arbejde seriøst og uafhængigt som politiker, når han totalt havde frigjort sig for materielle behov. Her er noget at tænke over for vore egne politikere.

Richard Attenborough skal have kaldt visse af Gandhis ideer skøre, og det er naturligvis de ideer, der er mest fremmede for filminstruktøren og hans vestlige biografpublikum. Filmens Gandhi er da også blevet en Gandhi, der er tilpasset dette publikum. Gandhi var blevet gift som trettenårig og fik fire sønner, men fra 1906 levede han i cølibat. Han anså i øvrigt ligesom Vatikanet seksuel afholdenhed for eneste tilladelige middel mod overbefolkning. Det skal filmen nok lade være at nævne, og hans cølibat refererer den i øvrigt kun til i form af en vittighed. Hustruen spiller en tilbagetrukket rolle som Gandhis trofaste ledsager. Vi overværer kun et enkelt skænderi mellem dem, da hun på et tidspunkt viser afsky for arbejde, der normalt foreskrives kasteløse. Senere i filmen længes man inderligt efter bare endnu en episode, hvor Gandhi går en lille smule op i sømmene, men skuffes i så henseende.

En ashram er først og fremmest en klosterschule, hvor de religiøse skrifter studeres. Gandhis ashrams var også centre for træning til satyagraha og lagde tillige vægt på praktisk arbejde. Filmens ashrams er kommet til at ligne almindelige landbrugsskolekultiver. Og så skal filmen nok vogte sig for at komme ind på Gandhis indædte kamp mod alkohol og opium. Et toalt alkoholforbud i Indien var et af hans meget vigtige programpunkter. Vi hører ikke noget om hans »tavse mandage«. Om mandagen undlod han at tale for bedre at kunne lytte til guds stemme i sit indre. Tænk om vore politikere ville

Richard Attenborough (længst t.v.) gør klar til optagelsen af saltmarchen

holde kæft bare én dag om ugen! Endelig tør filmen slet ikke vise os den Gandhi, som kort før sin død lovsang guden Rama i Bombays arbejderkvarterer i spidsen for 50.000 kasteløse. Han ville være for fremmedartet.

Kristeligt Dagblad bragte under overskriften »Gud i mennesket at ære« en anmeldelse af »Gandhi« af Johs. H. Christensen. Han slutter en højtidelig lovprisning af filmen med følgende ord: »Uden hævede pegefingre eller overtalende manerer forklarer filmen om Gandhi, at det vigtigste af alt for ethvert menneske er et jævnt og muntert, virksomt liv på jord. Heri rummes vel i grunden al livsvisdom«. Således får anmelderen såmænd asketen Gandhi gjort til grundtvigianer, men det er nu ikke så grinagtigt endda: Filmen kan faktisk siges selv at lægge op til en sådan tolkning.

Der har været almindelig enighed om at rose Ben Kingsleys spil i titelrollen. Her er virkelig tale om indlevelse. Vi følger det brændende engagement og kraften bag det ydmyge væsen. Kingsley er lige overbevisende som den unge og som den ældre Gandhi, omend han nok er pænere end den rigtige. Som nævnt er hans Gandhi ganske fri for vammel sentimentalitet, hvorimod det ikke er nævnt, at Kingsley især får slagfærdigheden frem. Portrættet af Gandhis nære ven og medarbejder, den kristne præst C. F. Andrews er tegnet med samme friskhed. Til gengæld ankommer der på et tidspunkt en ung dame af god familie fra England. Hun har antaget indisk navn og klædedragt og er kommet for at følge mesteren. Under resten af filmen render hun da også i hælene på Gandhi med klare

KFUK-øjne. Hun skal selvfølgelig stå for noget smukt og godt, men for mig legemliggør hun sværmerisk religiøsitet, når den er mest kvalmende. Endelig fremstilles Jawaharlal Nehru som Gandhis discipel og arvtager. Det turde være en tilsnigelse. Nehru agtede Gandhi højt, men har også sagt, at hans mangel på klar tænkning forplumrede det politiske arbejde. At det ikke har været Gandhis politik, der er blevet ført i det nye Indien, er velkendt.

Filmens sidste afsnit fortæller om de blodige uroligheder, der udbrød ved selvstændigheden, ikke mindst i det nu delte Bengalen. Filmen giver ikke noget eksempel på, hvad der konkret kunne få hinduer og muslimer til at ryge i totterne på hinanden, og det er for så vidt i Gandhis ånd. Gandhis sidste sultestrejke for at få parterne til at standse myrderierne er gribende skildret. En samvittighedsplaget hindu kommer til ham. Han har dræbt et barn som hævn for muslimernes drab på hans egen søn og frygter nu at komme i Helvede. Da vi mødte den unge Gandhi i toget i 1893, var han optaget af en kristen forfatters tanker om Helvede. Nu, efter et langt liv, kender han vejen ud af Helvede. Den gamle, afkræftede mand løfter med besvær hovedet og siger: »Find et lille barn på din søns alder, hvis muslimske forældre er blevet dræbt, og tag det så til dig og opdrag det som muslim!« I dette råd samles hele Gandhis livsvisdom, kravet om ubetinget respekt for den fremmede religion, et krav, filmen som påvist ikke selv kan leve op til. Hvor mange af den danske folkekirkes præster ville mon følge Gandhis råd?

Selv om Attenboroughs store film desværre rummer meget som ligner historieforfalskning og selv om ingen nogensinde skal få mig til at acceptere, at et kuntværk godt må være unuanceret i en god sags tjeneste, så er der dog tale om en imponerende oplevelse. Mange tendentiøse historikere har jo været fremragende fortællere, og det gælder også mændene bag »Gandhi«. På intet tidspunkt keder man sig under filmen, og jeg skal gerne indrømme, at en film, der havde interesseret sig mere for politik eller for indisk religionsfilosofi, nok var blevet kedeligere.

GANDHI

Gandhi. England 1982 (P-start: 27.11.80). P-selskab: Indo-British films. I samarbejde med International Film Investors/Goldcrest Films International/National Film Development Corporation of India. Ex-P: Michael Stanley-Evans. Co-P: Suresh Jindal. P-ledere: Alexander de Grunwald, Shama Habibullah. I-ledere: Grania O'Shannon, Gerry Levy, Rashid Abbasi, Devi Dutt. P/Instr: Richard Attenborough. Instr-ass: David Tomblin, Steve Lanning, Roy Button, Kamal Swaroop. 2nd unit instr: Govind Nihalani. Stunt-instr: Gerry Crampton. Manus: John Briley. Foto: Billy Williams, Ronnie Taylor. Kamera: Chic Anstiss, A. K. Bir. 2nd unit foto: Govind Nihalani. Luftfoto: Robin Browne. Farve: Technicolor. Klip: John Bloom. P-tegn: Stuart Craig. Ark: Bob Laing (Sup), Ram Ydeker, Norman Dorme. Dekor: Michael Sierton, Jill Quertier, Nissar Allana, Amal Allana, Aruna Harprasad. Kost: John Mollo, Bhanu Athaiya. Garderobe: Nicholas Ede, Sally Downing. Rekvis: Charles Torbett. Sp-E: David Watkins. Musik: Ravi Shankar. Supplerende musik: George Fenton. Musikindspilning: John Richards. Tone: Simon Kaye, Jonathan Bates, Gerry Humphreys, Robin O'Donoghue.

Medv: Ben Kingsley (Mahatma Gandhi), Candice Bergen (Margaret Bourke-White), Edward Fox (General Dyer), John Gielgud (Lord Irwin), Trevor Howard (Dommer Broomfield), John Mills (Vicekongen), Martin Sheen (Walker), Ian Charleson (Charlie Andrews), Athol Fugard (General Smuts), Gunter Maria Halmer (Herman Kallenbach), Geraldine James, Amrish Puri, Saeed Jaffrey, Alyque Padamsee, Roshan Seth, Rohini Hattangady, Ian Bannen, Michael Bryan, Richard Griffiths, Bernard Hepton, Shreeram Lagoo, Virendra Razdan, John Clements, Nigel Hawthorne, Michael Hordern, Om Puri, Richard Vernon, Harsh Nayyar, Prabhakar Patankar, Vijay Kashyap, Nigam Prakash, Supriya Pathak, Nina Gupta, Shane Rimmer, Peter Harlowe, Anang Desai, Winston Ntshona, Peter Cartwright, Marius Weyers, Richard Mayes, Alok Nath, Dean Casper, Ken Hutchison, Norman Chancer, Gulshan Kapoor, Charu Bala, David Gant, Daniel Day Lewis, Ray Burdis, Daniel Peacock, Avis Bunnage, Caroline Hutchison, John Patrick, Michael Godley, Stewart Harwood, Stanley McGeagh, Christopher Good, David Markham, John Naylor, Wilson George, Rupert Frazer, Dominic Guard, Bernard Hill.

Længde: 188 min., 5145 m. Censur: Grøn. Udl: Columbia-Fox. Prem: 4.3.83 – Grand.

TOOTSIES TRIUMF

POUL MALMKJÆR



Den meget intelligente komedie er blevet en sjælden vare. Jeg tror, at en del af miseren stammer fra tidernes almindelige mangel på uskyld, oprindelig og fintfølning – man kan ikke lave »Han, hun og leoparden« i dag. En anden del må tilskrives oplevelsesstoffet i TV, hvor humoren – når der ikke lige er tale om det guddommelige nonsens, som især engelsk TV har dyrket – er henvist til det sketchagtige, der kan sættes sammen til et 25-minutters format. Og i det format er der sjældent plads til den bund af virkelighed, den ægte genkendelighed, som er så væsentlig for den intelligente komedie. På længere sigt kan en sådan komedieserie have held til at bygge nogenlunde acceptable miljøer og figurer op (eksempelvis »M.A.S.H.« og »Sams Bar«) men hyppigst



Sydney Pollack og Dustin Hoffman i »Tootsie«

er man i oplevelsesøjeblikket nødt til at hægte sin opmærksomhed op på forudsigelige one-liners, kvikke svar på konstruerede oplæg, og iøvrigt i pressede situationer forlade sig på den medfølgende publikumsreaktion, hvis man vil vide, om det var morsomt, det man så og hørte. Filmen og TV har en gensidigt afsmittende effekt. Påvirkningen fra filmen udnyttes af TV – generelt talt – yderst kommercielt med størst mulig effekt på flest mulige personer som gyldent mål. Majoriteten af TV-programmer skal sælge et eller andet (herhjemme endnu kun fred i sindet i en krisetid). Påvirkningen fra TV

bruges af filmen – ligeledes generelt talt – til at peppe tempoet op, skabe kunstige konflikter efter mindst hvert kvarter af handlingen, thi det er publikum vant til fra TV-serierne. Majoriteten af biograffilm skal sælge sig selv, d.v.s. sælge biografbilletter.

Det er ikke en lykkelig udvikling, men jeg tør love, at det bliver ikke bedre.

Så meget mere grund er der til at råbe hurra for den gode filmkomedie, når den viser sig, og hurra for »Tootsie«, der rummer de bedste Hollywood-traditioner parret med et nutidigt livssyn, som komedien kan bære og som kan bære en komedie.

Filmen foregår i New York. Bemærk hvor mange nyere amerikanske film, der har opdaget denne by. Den handler om skuespilleren Michael Dorsey (Dustin Hoffman), der er enerverende og krævende at arbejde sammen med. Står en instruktør overfor valget mellem at få udslet eller at fyre Michael Dorsey, vælger han det sidste. Michaels agent, George Fields (spillet af instruktøren selv, Sydney Pollack), hævder, at Michael har talent. Michael ved, at han har talent. Han deler lejlighed med forfatteren Jeff (Bill Murray), og Michael har svoret at ville sætte Jeffs stykke, »Return to Love Canal«, op i Syracuse. Men dertil kræves en masse penge, og Michaels undervisning giver ikke meget mere end til huslejen. En af hans elever, den usikre Sandy (Teri Garr), skal aflægge prøve til en rolle i en soap-opera på TV, og det – samt den almindelige desperation over ikke at kunne få arbejde – giver Michael ideen til et kup, der samtidig er en gevaldig udfordring til hans talent. Han forklæder sig som kvinde, aflægger prøve og – jubiii – får rollen som hospitalsinspektør Emily Kimberly i daytime-serien »Southwest Hospital«. Herefter er han Dorothy Michaels, hvis rigtige identitet kun kendes af agenten og af vennen Jeff.

Den udfordring, der ligger i rollen, bruger Dorothy/Michael til at tilføre figuren dimensioner, som bryder med den etablerede TV-series trivial-natur, men som på den anden side får navnet Dorothy Michaels på alles læber. Blandt skuespillerne i serien skaber det lidt problemer, men også nyt liv, og først da den livsbekræftende kærlighed, som alle søger i en god komedie, kommer ind i billedet, bliver problemerne tilsyneladende uløselige. Dorothy/Michael forelsker sig i seriens kvindelige stjerne, Julie (Jessica Lange), Julies far forelsker sig i Dorothy/Michael, seriens aldrende frikadelleoverlæge, John Van Horn (George Gaynes) forelsker sig også i Dorothy/Michael, som samtidig har en affære kørende (som Michael) med Sandy, og yderligere kompliceret er det hele på grund af Julies noget sjaskede forhold til TV-seriens instruktør Ron (Dabney Coleman), der er lutter overflade og (derfor?) en effektiv soap-instruktør.

Det er en storartet konflikt med mange muligheder for indirekte »budskaber«, som man kan samle op undervejs, hvis man har lyst til lidt moraliteter, men som man såmænd også kan lade ligge og alligevel få underholdning ud af det. Som altid er det et spørgsmål om, på hvilket niveau man har lyst til at blive underholdt.

Instruktøren Sydney Pollack har ikke haft det nemt, men det ses ikke af filmen, der løber rask og næsten lydefrit afsted. Han overtog et truende fallitbo efter syv manuskriptforfattere, to fyrede instruktører og en satan af en vanskelig Dustin Hoffman, der er filmens egentlige bagmand efter at han havde erhvervet Don McGuires oprindelige manuskript. Det blev skrevet om atter og atter og endte altså med at blive krediteret Larry Gelbart og Murray Schisgal. Den første instruktør, Dick Richards, blev afsat og han figurerer nu som producer sammen med Pollack, mens den anden, Hal Ashby, gled ud af projektet. Det var divergenser mellem instruktørerne og



Dustin Hoffman og Jessica Lange i »Tootsie«.

stjernen, der skilte parterne, og selv om man ikke har en ispinds chance i helvede for at gætte rigtigt på, hvem der havde ret, så tæller det færdige resultat, og det færdige resultat er en smukt opbygget film af Sydney Pollack, konstrueret næsten lige efter dramaturgibogen.

Filmen begynder med en montagesekvens, der løser mange trælse forklaringer på, hvem hovedpersonen er, hvad han er, og hvorfor han er i netop den situation, som er komediens motor. Under forteksterne viser montagen en række korte situationer fra hans arbejde, maskering, kostumering, prøver, undervisningstimer, »opgør« med instruktører, hvor han stiller spørgsmål, er »vanskelig«, går i vrede etc., og da forteksterne er overstået, er vi helt fortrolige med figurens ydre karakteristika. Uddybningen kan så trygt vente til det naturlige tidspunkt i historien, hvor den må dukke op og tilspidse konflikten, nemlig i den vidunderlige scene hos agenten, som provokeres til at konkludere, at Michael overhovedet ikke kan få engagement, at ingen vil hverken eje eller have ham.

På dette tidspunkt har vi netop oplevet Michaels kamp for at føre sine timide elev Sandy frem til prøven, så da Sydney Pollack efter scenen hos agenten klipper til et stærkt telet billede af anonyme mennesker på gaden i New York og en kvindeskikkelse hurtigt kommer i fokus, er vi med. Det kan kun være Michael, der er ude for at modbevise sin agents påstand. Og ganske rigtigt. Vi er så *kloge*.

Men den effekt i den gode komedie skal man ikke kimse ad.

Indledningens montage og ovennævnte gadescene er oplagte eksempler på, hvordan den gode komedie kan holde tempo og gøre tilskueren til medspiller. Det gælder om at skære de kedsommelige forklaringer ned til et minimum og så komme videre med handling og dialog. På det sidstnævnte område er der her næsten tale om en tilbagevenden til det bedste i 30'ernes screwball-komedier med scenen hos agenten som et af flere højdepunkter, der kulminerer med Michaels improviserede »afsløring« af sin forklædning for åben skærm, en afsløring, der kommenteres dels med reaktionsskud – og hvilke reaktioner – på medspillerne, dels med klip til de panikslagne medarbejdere i kontrolrummet.

Den amerikanske humor står i gæld til begrebet »one-liners«, d.v.s. korte replikker, der kan stå alene som kommentarer til situationer, stemninger eller personer, og som aldrig kræver svar. De er humorens udråbstegn. Den aldrende frikadelle, John Van Horn (George Gaynes), har sunget sig op i Dorothy/Michaels lejlighed, hvor han erklærer hende/ham sin kærlighed, men midt i håndgribelighederne kommer Michaels kammerat Jeff hjem, og den forfamskede John Van Horn tror, med stensikker sans for klicheerne, at han er ægte-manden, der nu har overrasket de elskende. Efter sekunders pinlig introduktion siger han noget i retning af: »Jeff, I want

you to understand. Nothing happened here tonight!» – »Thank you, John!» svarer Jeff, der holder masken beundringsværdigt. Da den slukørede John er listet af, vender Jeff sig mod Dorothy/Michael, ser koldt på hende/ham og siger forarget: »You slut!».

Forstillelsen leges videre og en situation, der ellers ville være tømt for komediemuligheder, trumfes med en afrundende, afsluttende »one-liner«.

Jeg har lyst til at fremhæve endnu en scene, som jeg fandt karakteristisk for den måde, den gode komedie arbejder med virkeligheden på, skaber genkendelighed og klangbund, og alligevel får komedie ud af en situation, der ellers lægger op til et valg: enten at blive drama eller farce. Da Julie har inviteret Dorothy/Michael på weekend på faderens gård, er de to veninder nødt til at sove i samme seng i Julies gamle værelse. Dorothy/Michael venter, til Julie er kommet i seng. Men stik mod forventningerne er Julie stadig vågen og har lyst til at småsnakke lidt. Hun bliver lidt vemodig ved tanken om moderen, der døde da Julie var lille, og dette vemod får Michael/Dorothys kærlighed til at vokse i en sådan grad, at han/hun får mod til at stryge Julie over håret. »Sådan gjorde min mor også«, siger Julie og lægger sig til at sove. Michael/Dorothy tager hånden til sig og vender sig også om på siden for at sove, men bevægelsen får parykken med curlerne til at glide ned over øjnene, og scenen afsluttes med et naturligt, stilfærdigt comic relief. Alvoren er lettet uden at være borte – blot med en lille vignet.

Enhver kan uden vanskelighed se, hvilken guldgrube sådan en scene ville være for en farce, og enhver kan se de dramatiske muligheder i denne situation, for en mand er i seng med sin tilbedte uden at kunne erklære sig. Say no more.

I den traditionelle transvestit-farce anbringes en mand i kvindeklæder i en række situationer, der skal enten vise, hvor umuligt det er for en mand at optræde med gratie, eller hvor skægt det altså er, når han skal undslippe amourøse mand-folks stormkure. Min lidt nedladende tone skal tages som udtryk for en vis træthed ved »Charleys Tante«-syndromet, hvor kun den enkelte komikers evner for groteske overdrivelser kan bringe lidt variation i temaet. Ret beset er den type farcer karikaturer på kvinder, groteske forlængelser af ydre attributter og adfærd, og det er tankevækkende, at det modsatte, som i Blake Edwards »Victor – Victoria« med Julie Andrews i mandstøj, kun kan konstrueres som erotisk komedie.

»Tootsie« rummer kun meget få klichéer hentet fra transvestitfarcen. Der er et enkelt vricken om på de høje hæle, en enkelt dvælen ved curler-parykken, en lidt for ekstrem stemmeføring parret med en sydstatsdialekt, der vel er ment som en understregning af Dorothy-figures fasthed og bestemte optræden, men som jeg gætter på er et kløgtigt forsøg på at skjule Dustin Hoffmans besvær med at få gjort sin meget mørke stemme lys nok, samtidig med at hans mund skal rumme en ekstra overmund, som er en del af hans forklædning. Det er i virkeligheden småting. Vi ler måske, når han dybt alvorligt diskuterer sin klædedragt og sit udseende med vennen Jeff, der vel heller ikke kan være helt alvorlig, når Dorothy/Michael hævder, at et klædningsstykke får hende/ham til at se »konet« ud etc., men scener af den slags er udtryk for Michaels professionalisme som skuespiller. Han vil være perfekt i rollen som Dorothy, han lever sig ind i personen Dorothy, som han lever sig ind i Dorothys rolle som Emily Kimberly, hospitalsinspektør. Og også i den rolle bryder filmen klicheerne. Når rollen kræver, at Emily skal lade sig kysse af den gamle buk, overlægen, får vi ikke en pinlig scene med Michaels væmmelse, men derimod Michaels oprør mod klicheen. Han ændrer scenen for åbent kamera og dasker

overlægen i hovedet med en sagsmappe. Et andet eksempel: Da instruktøren efter en optagelse kalder kameramanden John, lydmanden David og regissøren Tom, men kalder Dorothy/Michael for »Tootsie«, gør Dorothy/Michael oprør og insisterer på at blive kaldt ved sit rigtige navn.

Dorothy spiller ikke op, vil end ikke lege med i det traditionelle spil, og det er karakteristisk, at det er soap-seriens kvindelige producent, der først fanges af Dorothy-figures muligheder, og som er den, der hele tiden giver hende/ham lov til at køre sit eget løb midt i klicheernes kliché, en soap-opera.

Disse oprør er manden Michael Dorseys reaktion på at blive behandlet som mindreværdig fordi man tror han er kvinde, på at skulle lægge krop og værdighed til konventionelle nedværdigelser som at lade sig oversnaske, fordi den gamle frikadelle »gets to kiss all the girls on the show«. Og undervejs deles der ikke så lidt ud til højre og venstre, til mænd og til kvinder, der siger ét og gør noget andet, altså forstiller sig – uden at være klædt ud. Julies forlorne drøm om den ukomplicerede kærlighed, som hun betror Dorothy, modbevises eftertrykkeligt, da Michael ord til andet efterlever denne drøm og hun smider et glas vin i hovedet på ham. Men også Julie kommer på prøve i scenerne, hvor hun tror, at Dorothy er lesbisk og trækker sig fri af venskabet, en situation, der modsvares af Julies faders gensyn med Michael (på baren) efter at Michael har demaskeret sig, og af Sandys mistanke om at Michael er bøsse, da hun finder en kærlighedserklæring til ham fra Julies far. Vi kommer skam rundt i verden i »Tootsie«, og endnu flottere bliver det i slutningens samtale på gaden, hvor Michael efter nogen tid opsøger Julie udenfor studiet og igen kommer på talefod med hende, bl.a. ved at fortælle hende, at han havde lettere ved at være mand for hende, da han var klædt ud som kvinde. Så begynder grundlaget at ryste lidt, for dette her er jo lidt alvorligt, venner og veninder. Og at affæren kan fortsætte med friskhed og optimisme understreger filmen fint ved – i endnu et comic relief – at lade de to gå bort i billedet og ud af filmen med en dialog om at måtte låne denne bestemte kjole og nej det må du ikke, for du vider den bare ud, og årh det ku' du nu godt. Rollerne er stadig ikke fastlagte.

Men det er jo bare film.

TOOTSIE

Tootsie. USA 1982. (P-start: 1.4.82). P-selskab: Delphi Productions. A Mirage/Punch production. For Columbia. Ex-P: Charles Evans. P: Sydney Pollack, Dick Richards. I-leder: Gerald R. Molen. Instr: Sydney Pollack. Instr-ass: David McGiffert, Joseph Reidy. Manus: Larry Gelbart, Murray Schisgal. Efter: Fortælling af Don McGuire, Larry Gelbart. Foto: Owen Roizman. Kamera: Bill Steiner. Farve: Technicolor. Klip: Fredric Steinkamp, William Steinkamp. P-tegn: Peter Larkin. Dekor: Tom Tonery. Kost: Ruth Morley (design), Bernie Pollack (Sup). Musik: Dave Grusin. Sange: »Tootsie«, »It Might Be You« af Dave Grusin, Alan Bergman, Marilyn Bergman, med Stephen Bishop. Musikbånd: Else Blangsted. Tone: Les Lazarowitz, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Dick Alexander. Lyd-E: Tom McCarthy Jr, Don Walden.

Medv: Dustin Hoffman (Michael Dorsey/Dorothy Michaels), Jessica Lange (Julie Nichols), Teri Garr (Sandy), Dabney Coleman (Ron), Charles Durning (Les), Bill Murray (Jeff Slater), Sydney Pollack (George Fields), George Gaynes (John Van Horn), Geena Davis (April), Doris Belack (Rita), Ellen Foley, Peter Gatto, Lynne Thigpen, Ronald L. Schwary, Debra Mooney, Amy Lawrence, Kenny Sinclair, Susan Merson, Michael Ryan, James Carruthers, Estelle Getty, Robert D. Wilson, Christine Ebersole, Bernie Pollack, Sam Stoneburner, John Carpenter, Bob Levine, Marjorie Lovett, Willy Switkes, Gregory Camilucci, Barbara Spiegel, Tony Craig, Walter Cline, Suzanne Von Schaack, Anne Shropshire, Pamela Lincoln, Mary Donnet, Bernie Passeltiner, Mallory Jones, Patti Cohane, Murray Schisgal, Greg Norman, Anne Prager, Kas Self, Richard Whiting, Tom Mardirosian, Jim Jansen, Susan Egbert, Richard Wirth, Gavin Reed, Annie Korzen, Ibbits Warriner, Lois de Banzie, Stephen C. Prutting, Carole Holland.

Længde: 116 min. Censur: Rød. Udl: Columbia-Fox. Prem: 11.3.83 – ABCine-ma + Cinema 1-8 + Bio Trio.

NB: Filmens tilblivelseshistorie er mere end almindeligt speget. Både Hal Ashby og Dick Richards har på et tidspunkt været inde i billedet som instruktører, og manuskriptet, hvis første version går helt tilbage til midten af halvfjerdserne, er i den endelige version med bidrag af bl.a. Robert Kaufman, Elaine May, Valeri Curtin, Barry Levison og Robert Garland. En ganske fyldig redegørelse findes i »Film Comment«, March-April 1983.

OMRIDSET AF UOPFYLDT BEGÆR

ESBEN HØILUND CARLSEN





What is it men in women do desire?/The lineaments of gratified desire./What is it women do in men require?/The lineaments of gratified desire«. Det er Art Garfunkel, der liggende på en elskovsforkludret seng læser Blakes ord for Theresa Russel. Han er amerikansk doktor i psykologi på gæsteoptræden i Wien, hun er et internationalt amfibium med en forladt ægteemand i Tjekkoslaviet, og omstændighederne er – udover de indlysende – en film af Nicolas Roeg.

Signalement

»Bad Timing« er den fødte kult-film: skæv og vildt strittende af muligheder, kulørt og potent, fuld af afsæt og ekkoer, manisk, neurotisk og æstetiserende ad infinitum. Et århundredes kulturhistorie orkestreret som melodrama: malerkunst, musik og psykologi udsat for pik og kusse, efterrettningssvæsen og klippebord. En kompostbunke af en film, voldsomt indbydende til underkastelse såvel som øretæver – og den hidtidige modtagelse har været derefter: bandbuller og salmer, hvoraf ingen som bekendt bliver klogere.

Rapport

Forteksterne afvikles over Gustav Klimts maleri »Kysset« (udpenslede, gråbrune ansigter og hænder, mens omgivelserne opløses i abstrakt dekoration), mens Tom Waits med gruset stemme synger om »an invitation to the blues«. (Vi skal ikke *more* os.)

En bro over Donau mellem Tjekkoslaviet og Østrig. En halvgammel Mercedes kører *halvvejs* over. Ud stiger en kvinde, der tager afsked med en noget ældre mand. Der er lidt kludder med en ægtering, nærbillede af en fuglebroche i hendes revers og af en marskandiserlampe i hans bagagerum. »Du ringer?« spørger han. »Det er ikke som at tage rigtig afsked«, svarer hun. »Ikke for dig«, siger han. Hun går mod vest, han vender tilbage til øst.

En ambulance og et hospital. Hun, Milena Vodnic, ligger bevidstløs på en bære, hektisk professionel indsats omkring hende.

Telefon svarer. Han, dr. Alex Linden, lytter til hendes snøvlende afsked. Selvmordsplaner og næsten ingen reaktion hos modtageren.

Et party. Alex møder Milena, som lægger vulgært og dejligt op til ham. Han undslår sig, ironisk og akademisk. Hun er en god taber, fordi hun regner med at vinde en anden god gang.

Politiforhør. Alex er ankommet til hospitalet og udspørges af en klumset politibetjent om sit forhold til Milena. Alex virker arrogant og uinteresseret, fastslår at han kun er hendes »ven«, og at han kun ryger Malboro. Der fokuseres på tidspunktet for hendes opringning. Han kan ikke huske, men efter midnat i hvert fald. Et flash-back røber (for den meget hurtige tilskuer), at klokken var 22:20.

Luschers test. Alex og Milena har mødt hinanden igen. Han køber en popudgave af sin videnskab, en farvetest, og konstaterer under meget fnisen, at Milena lider af »betydelig seksuel appetit«.

Blake. Ordene om det opfyldte begær læses op i en tydelig post-coital stemning. Alex og Milena fortsætter med at efterleve poesien, mens Billie Holliday synger om »the same old story of boy meets girl«.

Theresa Russell og Art Garfunkel
i en scene fra »Bad Timing«

Klimt. De er på maleriudstilling, og vi genser billedet fra fortækssterne. Milena siger: »Se, hvor lykkelige de er«. Han svarer: »Det er, fordi de ikke kender hinanden godt nok endnu«. Vi ser et glimt af et helt andet billede (af Egon Schiele), et desperat, ulykkeligt ansigt.

Sex. Milena spiller sin appetit ud på et værtshus og senere på Freuds egen sofa, og Alex følger gerne.

En ny hovedperson. Politikommissær Netusil (Harvey Keitel) dukker op på hospitalet, rastløs, nysgerrig – ud over det professionelle – lige optaget af normalitets-begrebet, tidspunktet for Milenas indtagelse af sovepiller og nogle billetter til en nyopførelse af »Fidelio« (Beethovens troskabs-opera). Han spreder nervøsitet omkring sig, mens han ryger slanke cerutter.

Spionage som livsholdning. Alex forelæser om, at vi alle – fra Stalin til Freud – er spioner. På en forespørgsel fra et skeptisk auditorium svarer han, at han foretrækker at kalde sig selv for »iagttager« – uden at gøre rede for forskellen.

Ingenmandsland. Det kommer til et første brud mellem Alex og Milena, en stilfærdig aftale, som han er mest ked af. Der trækkes paralleller mellem Alex og Netusil: De har begge »Fidelio« på grammofofonen derhjemme og det samme abstrakte billede på væggen. Netusil tager sit ned og gemmer det væk, før han helliger sig sine pligter som distraet familiefar. På hospitalet skærer lægerne i Milenas hals, direkte ind i luftrøret. En såkaldt TRACHEOTOMI i voldsomme nærbilleder.

Spionage som job. På et NATO-kontor får Alex til opgave at granske nogle dossiers over mistænkelige personer fra en fagpsykologisk synsvinkel. Den yankee-officer, der overlader ham papirerne er ligeglad i begge ender, men det er Alex ikke, da han slår op på navnene Stefan og Milena Vodnic. Tableau.

Research. Alex fører en tåget samtale med en bøsset ven på en café om Milena og hendes tjekkiske mand. Hun opdager dossieret på hans skrivebord, og han ser en fremmed mand på et af hendes private fotografier. Han besøger den tjekkiske ambassade for at forhøre sig om skilsmissebetingelserne derovre. Ambassadefunktionæren sidder i stor overfrakke og småpisser ved sit skrivebord, mens en malet porcelænsdukke af en sekretær stirrer udslukt på gæsten. Hvem har dog brug for sådan en oplysning? En ven, siger Alex. Jamen, så angår det jo ikke dem, svarer Kafkas landsmand bag skrivebordet.

Netusil på sporet. Foran Milenas lejlighed undersøger politikommissæren Alex' bil, der stadig holder der. Det drejer sig

især om bilradioen, der er indstillet på en station, der stopper ved midnat (og Alex har forklaret, at han sad og lyttede til musik, før han gik ind). I lejligheden vibrerer sporhundens næse af professionel opmærksomhed og privat lede ved dette roderi. (Umærkeligt flash til:)

Orden. En gang Alex besøger Milena, har hun uventet ryddet op, men pointen er at karikere den perfekte kone. »Er det ikke sådan du vil have mig?« Han flygter irriteret, men hun løber efter ham og presser ham til et hidsigt knald midt på trappen med tårerne trillende nedad kinderne.

Ferie. Pludselig er Alex og Milena i Sahara. Deres jeep er gået i stå, og hun flirter sig til et lift med en lastbil. Han må sidde på det åbne lad og kigge på, hvordan hun lader de to arabere i førehuset rage på hendes lår, men lige så snart de er fremme ved hotellet, dropper hun surt de to chauffører. Der tones frem og tilbage mellem en sengescene i Marokko og i Wien, påtrængende arabisk musik. Hotellets tag: Alex frier til Milena. Hun henviser til virkeligheden omkring dem, sol, turnusser, slangtæmmere. Han spørger om, hun ikke har hørt, hvad han sagde? Jo, siger hun, men slår ud med hånden. Dansende slanger mod en tilværelse som psykologfrue på Manhattan.

Jalousi. Hjemme igen, Milena er forsvundet, og Alex ringer til Stefan derovre. Denne svarer så vitriolsk, han kan. Alex møder Milena på universitetet med en ny mand – hvorfor er hun dér, hvis hun ikke vil møde ham? De skændes i voldsomt softede billeder med abrupte klip mellem næsten identiske indstillinger af deres ansigter. Hun går.

Første selvmordsforsøg. Han tumler med en fremmed og forstående dame, da Milena ringer til ham og fortæller, at hun har »gjort noget dumt«. Da han når frem, er Milena bare fuld og sminket som lig. Han flygter, beskydt af alle de flasker, hun kan finde. De eksploderer som granater på asfalten omkring ham, mens lysene tændes i de borgerlige vinduer. (Senere viser det sig, at politiet har udførlige rapporter om denne episode).

Andet selvmordsforsøg. Vi ser nu tydeligt, at klokken er 22:20, da Alex lytter til Milenas indtaling på telefonsvareren. Han går på bar, klokken er 23:00. Han sidder i sin bil foran hendes lejlighed, klokken er 23:20.

Gerningsstedet. Netusil har hevet Alex hen til Milenas lejlighed. Han trænger ind på ham både med meninger og iagttagelser. Den officielle grund er at afsløre hullerne i Alex' forklaring, den uofficielle at bringe orden i politikommissær Netusils private verdensbillede. Han aner, at Alex har løjet om tidspunktet – og anklagen lyder på seksuelt overgreb, »ravishment« – men samtidig skal han have afreageret en masse meninger om »denne kloak«, »denne smitsomme sygdom«, »disse unormale, der prøver at trække os andre ind i

Harvey Keitel og Art Garfunkel, mistænker og mistænkt, i scene fra »Bad Timing«



deres konfusion og kaos«. Alex er ikke samarbejdsvillig og gentager, at han aldrig bruger ordet »normal«:

Pointen. Vi ser, at Alex ikke alene trak tiden ud, men også telefonstikket, da han endelig kom ind i Milenas lejlighed. Han venter og venter og voldtager hende endelig, da han føler sig sikker på, at der aldrig kan komme nogen anden elsker efter ham. Netusils anklage for »ravishment« gælder fuldbyr-det nekrofil. Art Garfunkel knepper en næsten afdød Theresa Russell med arabisk musik på grammofofonen og bliver langskægget undervejs.

Finale. Netusil har i den sidste ende ingen beviser og trygler Alex om at tilstå – om ikke andet, så for en ordens skyld – men seancen afbrydes af Stefan, der træder ind og meddeler, at Milena har overlevet. Anklagen for nekrofil er bortfaldet, og alle andre spørgsmål må henvises til Milena selv på et senere tidspunkt. Den uheldige detektiv (sådan betegner Netusil sig selv) går og overlader valpladsen til de to rivaler. »Hvad fik De ud af hende, dr. Linden?« spørger Stefan. Intet svar. »Ikke nok, tror jeg. De må forstå, det er ikke nok at elske en kvinde, hvis hun er kompliceret. Man må elske hende umådeligt, endnu mere end sin egen værdighed. Er De med?« Intet svar.

Epilog. Stefan går, Netusil tager sin armhulepistol af for at indgå i sit velordnede hjem, og Alex genser Milena. Vi er i New York, han stiger ud af en taxa foran Waldorf-Astoria, ud gennem hotellets svingdøre kommer nogle (luder-agtige?) piger, en af dem har et lysende trakeotomi-ar på halsen. Hun negligerer ham og sætter sig ind i hans forladte taxa. Billie Holliday synger igen om »the same old story«, broen over Donau toner frem, og alle efterrationaliseringsekspert slip-pes løs til en konkurrence om den bedste overfortolkning.

Tekniske undersøgelser

Filmen bærer Roegs fingeraftryk på hver eneste blank overflade, fra den enkelte gestus til det store symfoniske kaos. Han har ganske vist ikke en prægnant »stil« i sin personinstruktion, men han skaber et bemærkelsesværdigt »rum« omkring sine spillere. De får tid til at gøre deres ting helt færdige, uden nævneværdige pointeringer i forhold til det overordnede mønster eller til kamera og mikrofon, der er ro til at gøre opdagelser og plads til at udføre dem. (Men som ofte hos Roeg leges der mere stiliseret i birollerne, hvor der ikke søges identitet, men attituder og masker, som scenen i den tjekkiske ambassade, der minder om politiscener i »Rødt chok«. Måske er der direkte tale om »misinformation« i instruktionen?)

Dette altovervejende rolige, realistiske spil aftastes med et nervøst forcerende kameraarbejde, og den kombination er unik. Vinkelen skifter ustandselig, filtre ryger af og på, og ethvert krav om tryghed og overskuelighed er suspenderet. Vi færdes i klaustrofobiske nærbilleder, og ofte med flere på hinanden følgende klip af det samme ansigt. I det centralt placerede opgør i universitetsgården er det således disse »spastiker-klip« og en klat vaseline på linsen, der leverer højspændingen, ikke spillerne.

I klippebordet monteres stumperne så med en stil, der synes inspireret af et elektrisk krydsfelt. Kulørte ledninger trækker forbindelser på kryds og tværs, skaber »preview« og »genhør«, »flutter« og »facing« og sindrige ekkovirkninger. Ambitionen er som altid hos Roeg at forhindre en logisk aflæsning af filmen og i stedet skabe en principielt udechifrerbar, kaotisk oplevelse – i hvert fald hvis vi går ud fra, at de fleste biografgængere kun ser en film én gang. Ord som »mosaik«, »kaleidoskop«, »prisme« byder sig til, når denne stil skal beskrives. Her føjes »krydsfelt« til listen.

Psykologisk udtalelse

Alex Linden, psykologi-læreren der aldrig bruger ordet »normal«, færdes altid i tweed eller i en three-piece-suit, og han forklarer sin sene reaktion på Milenas sidste telefonopringning med, at han først skulle have et slips på! Det står imidlertid klart fra starten, at der er kludder under tøjet, uro i de indre slips.

Vi møder ham som et nervøst og åndsfraværende menneske, hvis forklaringer hverken overbeviser politiet eller os. Milena møder ham som en sleben ironiker, der afparer hendes åbenlyse invitation, men sørger for at holde nysgerrigheden kogende efter sig. Da hun lærer ham nærmere at kende, splittes hun mellem en stærk tiltrækning og en ditto irritation, men hendes anklage er også splittet: I det ene øjeblik bebrejder hun ham, at han kun vil kneppe hende – og ikke have resten – i det næste: »Gid du ville forstå mig mindre og elske mig mere. Gid du ville holde op med at definere mig« – han vil altså have resten, men for meget?

Anklagen bringer vidløs sex og analytisk følelseskulde på samme formel, og det passer faktisk på Alex Linden. Enten voldpuler han hende, eller også studerer han hende, og den elementære opmærksomhed, der færdes mellem de to poler, synes han ikke at eje. Enten er han *på* hende eller *udenfor*, med hende er han aldrig. Han er sygeligt jaloux, og når det kommer til stykket, vil han hellere eje hendes (formodede) døde krop end dele den levende med andre. Et forstandsmenneske i sine følelsers vold, som før set hos Roeg.

Hvis han vil have alting til sin tid, vil hun have alting på én gang. Hun spørger ikke om årsager og forklaringer, men forlanger følelses kvalitet på stedet. Hun vil forstå og forbrænde i aktiv, ikke forstås og forbrændes i passiv, og hun kaster sig selv hensynsløst ud på oplevelsesmarkedet. En uregerlig sum af menneskelig appetit, sat op over for en udspekuleret diæt i et regnestykke, hvor resultatet er givet.

Der er ingen tvivl om, at filmen ses fra Alex' synsvinkel, men heller ingen tvivl om, at sympatien er på Milenas side. Vi befinder os i Wien, og den freudianske symbolik er påtrængende: Det drejer sig om id'et mod over-jeget – det ubevidste mod det kontrollerende element i personligheden – og i vor tid ved alle, hvem de skal holde med. Den intellektuelle fra Amerika er til grin og den undslupne fra Tjekkioslovakiet er til fals for enhver, der i biografmørket kan forelske sig vildt i personer, de ikke kunne klare i 2 minutter uden for illusionen.

Til dette sindbillede af én person i splid med sig selv føjes iagttageren, politikommissær Netusil. Han tegnes, som et spejlbillede af Alex: den samme blanding af faglig perfektionisme og privat passion, det samme billede på væggen, Fidelio-musikken, og til overflod siger han selv, at de to ligner hinanden. Den hypotese han forfølger viser sig at være rigtig, men der er noget galt med arten af hans interesse: den gælder snarere det tomme hul i frimærkesamlingen end mærket selv, og han bliver snydt for sin orden.

Harvey Keitel, der ellers har et sikkert greb om den slags neurotikere, synes ikke helt tilpas i rollen. Han erstatter egentlig gennemlysning af figuren med yderlige manerer – især to evigt strittende pegefingre – og absurde pauseringer i ligeGYldige replikker.

Art Garfunkel er tættere på sin figur. En kløgtig og sikker præstation, som kun hæmmes af visse fysiologiske begrænsninger. De høje tindinger og de nervøse næsefløje fungerer, som de skal, men til gengæld er hans balder knap så veltalende. Det kniber med at forstå Milenas betagelse af ham.

Theresa Russell er id'et for fuld udblæsning. En ung spiller, der behersker et stort register og stiller op med et overrum-

plende nærvær i ethvert af instruktørens påfund – trods distraktion fra evigt skiftende hårknoide. Skønt hun kun har fået et hjørne af sjælen og en enkelt legemsdel at administrere, sætter hun et helt menneske ind, og resultatet er eksplosivt.

Tilståelse

Den tilståelse, som Netusil aldrig får afpresset Alex, må falde her: jeg kan ikke udstå filmen! Fra første færd har den virket som en træt cliché-historie, camoufleret med en masse pseudo-intellektuelt praleri, og irritation er vokset for hvert genemsyn. Al verdens »modernisme« kan ikke gøre den drøm om kvinden som ren, uhæmmet og ubesmittet natur, mindre altmodisch, det fyger med hilsener til vores allesammens »dannelse«, og det knirker generende i det freudianske symbolapparat.

Det forekommer katastrofalt, at den erklæret anti-litterære instruktør igen og igen lader handlingen hænge på flove nøglereplikker som »vi er alle spioner« (fra Stalin til Freud, fra Roeg til biografgængerens), »elsk mig, i stedet for at definér mig«, »mån må elske sådan en kvinde højere end sin ære« etc., afleveret med en gumpetunghed, der er helt uventet hos denne instruktør. Og der er blodig ironi i, at der i det hele taget skal bruges visdomsord til at banke et anti-intellektuelt budskab hjem med.

Der er ikke nær samme billedprægnans i »Bad Timing« som i Roegs tidligere film. Wien er kun en samling grå sætstykker bag personernes martrede ansigter, mens Venedig i »Rødt chok« voksede til et fugtigt, rustens monster med selvstændig eksistens. Hele energien er investeret i klipningen, men illusionerne kører i rundkreds og udvider cirklerne omkring den tynde historie, men bringer os aldrig fremad – endsige ændrer os, som den formålsrettede manipulation i »Rødt chok«. Og visse handlingstræk, som NATOs interesse for ægteparret Vodnic, gives aldrig nogen substans, føres ikke frem til nogen konklusion, og afslører sig dermed som tekniske greb, der blot skal bevise en påstand – in casu at vi alle er spioner.

Jeg har selv tidligere bragt udtalelser til torvs, om at Roegs film var »svangre, fulde af løfter, mens opfyldelsen ikke nødvendigvis var deres sag«, men nu begynder mistanken så småt at komme anklagede til skade. Han arbejder for hårdt på at blive klippebordets Paganini, manisk optaget af hvordan og uinteressert i hvorfor. Omridset af hans drøm om den totale film er stadig synlig, men her opfyldes begæret ikke.

BAD TIMING

Bad Timing. England 1980. **P-selskab:** The Recorded Picture Company. For Rank. **P:** Jeremy Thomas. **As-P:** Tim Van Rellim. **P-ledere:** Aivar Kaulins, Christian Jungbluth. **I-leder:** Detlef Krejci. **Instr:** Nicolas Roeg. **Instr-ass:** Neil Vine Miller, Peter Kohn, Tom Ward, Marijan Vadjia. **Manus:** Yale Udoff. **Foto:** Anthony Richmond (farve). **Format:** Technovision. **Kamera:** Gordon Hayman. **Klip:** Tony Lawson. **Ark:** David Brockhurst. **Kost:** Marit Allen, Shuna Harwood. **Komp/Dir:** Richard Hartley. **Musikuddrag/Sange:** »Incantation for Juno« af og med François Rabbath; »The Köln Concert« af og med Keith Jarrett; »Daphne of The Dunes«, »Delusion of the Fury« af og med Harry Partch; »Fidelio« af Ludwig van Beethoven; »Berceuse« af B. Godard, med Vernon Midgely; »Dreaming My Dreams« af Allen Reynolds, med Billy Kinsley; »Time Out« af Richard Hartley, Nicolas Roeg, med Zoot Money; »An Invitation to the Blues« af og med Tom Waits; »I'll Be Seeing You« af Sammy Fain, Irving Kahal; »It's the Same Old Story« af M. Field, N. Oliphant, med Billie Holiday; »Who are You?« af Pete Townshend, med The Who. **Tone:** Alan Bell, Paul Le Mare, Ken Barker.

Medv: Art Garfunkel (Dr. Alex Linden), Theresa Russell (Milena Flaherty), Harvey Keitel (Inspektør Netusil), Denholm Elliott (Stefan Vognic), Daniel Massey (Affekteret mand), Dana Gillespie (Amy), William Hootkins (Oberst Taylor), Eugene Lipinski (Hospitalpolitimand), George Roubicek (1. politimand), Stefan Gryff (2. politimand), Sevilla Delofski (Tjekkisk receptionist), Robert Walker (Konrad), Gertan Klauber (Ambulancfører, Ania Marson (Dr. Schneider), Lex Van Delden (Ung læge), Rudolph Bisseger (Giovanni), Hans Christian (Tjekkisk konsul), Ellan Fartt (Ulla), Fritz Gublrisk (Beruset mand), Nino La Rocca (Araber i lastbil), Roman Scheidl (Vred student).

Længde: 123 min. **Udl:** Kommunefilm. **Prem:** 18.3.83 – Grand.

IB MONTY

KENJI
MIZOGUCHI
FILMENS
SHAKSPEARE



Kenji Mizoguchi blev i sit hjemland betragtet som den japanske films mester frem for nogen, og det var et smerteligt tab, da han døde i 1956, kun 57 år gammel. »Vi kan ikke længere skabe film med vore hjerter som Mizo gjorde – vi må i stedet for bruge vore hoveder«, som hans yngre kollega Kon Ichikawa sagde om den instruktør, hans landsmænd opfattede som den mest japanske af alle filmkunstnere.

Men i de sidste år af sit liv oplevede Mizoguchi også international opmærksomhed om sine film, efter at »Saikaku ichidai onna« i 1952 havde vundet sølvløven ved filmfestivalen i Venedig. De følgende år kom hans sene mesterværker via Venedig hurtigt til Vesten, og inden sin død var Mizoguchi sikkert placeret som en af filmkunstens største instruktører.

Den første retrospektive serie af hans film blev præsenteret i Venedig året efter hans død, og i 1961 viste Cannes-festivalen hans film. Især i Frankrig blev han i 50'erne og 60'erne kanoniseret. Han blev lovprist af unge franske filmfolk som Godard, Rohmer og Astruc, og franske kritikere sammenlignede ham med Corneille, Racine, Mozart og Callot. »Cahiers du cinéma« beskæftigede sig ofte med ham, bragte filmografi og i nr. 158 (Aug.-sept. 1964) »Le dossier Mizoguchi«, der bragte interviews med hans medarbejdere. Det er også i »Cahiers du cinéma«, at man finder en af de væsentligste tekster til forståelsen af Mizoguchi som kunstner og menneske, nemlig hans manuskriptforfatter Yoshikata Yodas erindringer om ham (der løb i numrene 166/67, 169, 172, 174, 181, 186, 192 og 206, i årene 1965-68). I 1965 udsendte Michel Mesnil en bog, der har en central plads i litteraturen om Mizoguchi. Og den er efterhånden ikke ringe. I Dudley og Paul Andrews »Kenji Mizoguchi. A Guide to References and Resources«, der kom i 1981, og som er et uomgængeligt værk for den, der vil beskæftige sig med Mizoguchi og hans film, er den bibliografiske liste oppe på 652 numre.

Men også i den engelsktalende verden oplevede Mizoguchi at blive hyldet som en mester. Det var naturligvis Donald Richie og J.L. Anderson, der i »Sight and Sound« (efterår 1955) introducerede ham i en større artikel om hans liv og hans film. Senere skrev Robin Wood: »If the cinema has yet produced a Shakespeare it's Shakespeare is Mizoguchi«.

Herhjemme var det Erik Ulrichsen, der fik øje på ham. Først i en festivalrapport fra Venedig (»Perspektiv«, oktober 1953) om »Ugetsu monogatari« og derefter i »Kosmorama 10« (september 1955) i artiklen »Noter om Mizoguchi«. Siden da har man ikke kunnet finde meget stof om Mizoguchi i »Kosmorama« endsige i andre danske filmtidskrifter. Selv har jeg, efterhånden som jeg har fået lejlighed til at se filmene, omtalt 5-6 af dem, men efter museets serie i januar i år skulle der nu være al mulig grund til at ofre Mizoguchi den opmærksomhed, han har krav på.

For en dansker har det sandelig heller ikke været let at skaffe sig et førstehåndskendskab til de 31 af Mizoguchis 85 film, der eksisterer i dag. Kun 2 af hans film har været vist i danske biografier. I 1959 vistes Mizoguchis sidste film, »Aka-sen chitai« (»Skammens gade«), og i 1971 nåede »Ugetsu monogatari« (»En bleg og mystisk månes fortællinger efter regnen«) endelig frem til det store publikum.

Filmmuseet introducerede Mizoguchi i 1965 med »Saikaku ichidai onna« og »Ugetsu«. I 1967 vistes »Chikamatsu mono-

Kinuyo Tanaka som O-haru
i »Saikaku Ichidai Onna«

gatari«. I 1972 fulgte »Sansho Dayu«, »Gion no shimai«, »Zan-goku monogatari« og »Gion Bayashi« og endelig omfattede serien i år yderligere 10 herhjemme hidtil usete Mizoguchi-film + et brudstykke og Kaneto Shindos film om ham. En af filmens største kunstnere kan hermed siges at være blevet placeret i bevidstheden hos et dansk publikum, omend det var bedrøveligt lille.

Mizoguchi begyndte som instruktør i 1922 og i de efterfølgende 36 år gennemløb han forskellige stadier og arbejdede i forskellige genrer og stilarter. Gennem hele sin karriere søgte han at finde en balance mellem tilpasningen til traditionelle genrer og de kulturelle og æstetiske strømninger, som han fulgte nøje. Nogle har kaldt ham et barometer, andre har kaldt ham en opportunist. Givet er det, at der var store modsætninger i hans personlighed. Bag hans ærgerrige, selvhævdende og tyranniske ydre skjulte sig måske en svag mand, således som Yoda, der kendte ham bedre end nogen, har skrevet. Hvad han stræbte efter var en personlig kunstnerisk vision, og Kaneto Shindo, der var hans assistent i 15 år, betragter hans værk som en enorm selvbiografi. Næsten alle sine motiver i de store film, har han hentet i sit liv og i personlige erfaringer, har Shindo sagt. At kende hans levnedsløb er derfor en af nøglerne til en bedre forståelse af hans film.

Kenji Mizoguchi blev født i Tokyo den 16. maj 1898, dvs. da den Meiji-periode, som han skulle beskæftige sig med i så mange af sine film, sang på sidste vers. Hans far var tømrer, og Kenji var det mellemste af tre børn. Under den russisk-japanske krig 1904-05 startede faderen en virksomhed med salg af regnfrakker til militæret. Men forretningen slog helt fejl, faderen kom i gæld, og familien måtte flytte til mindre forhold.

Da Kenji var 7 år bortadopteret af faderen Kenjis 14-årige søster, Suzu. Hun blev senere geisha og gift med en adelig. Kenji tilgav ikke sin far, hvad han havde udsat søsteren for. Han kom til at hade ham, og søsterens skæbne blev et trauma for Kenji. Da han gik i 6. klasse flyttede han hen til en onkel, men som 12-årig flyttede han tilbage til forældrene. Han led under faderens behandling af moderen, der døde i 1915. Som 17-årig flyttede Kenji da med sin lillebror ind hos søsteren, Suzu, der også sørgede for at få faderen anbragt på et alderdomshjem.

Kenji begyndte at studere malerkunst, men Suzu skaffede ham ind på en avis i Kobe. Her tegnede han bl.a. reklamer, men han offentliggjorde også nogle digte. Allerede da var han stærkt optaget af at læse, og hele sit liv forblev han en stor læser, ikke blot af japansk litteratur, men også af vestlig. Han var betaget af de store romanforfattere, Balzac, Stendhal, Dostojevski og holdt meget af Maupassant. Han ville læse hele dagen, da han blev træt af avisen og vendte tilbage til Suzu i Tokyo.

I det hele taget var hans kunstneriske appetit stor. Han begyndte at studere strengeinstrumentet, biwa'en, han gik i teatret og til film. Via en bekendt, der var frisør i Nikkatsu-studierne, lærte Mizoguchi en af skuespillerne at kende, og han præsenterede ham for den progressive instruktør Osamu Wakayama. Mizoguchi fik et job med at transkribere manuskripter for Wakayama, avancerede hurtigt til instruktørassistent, og i december 1922 fik han chancen for at instruere sin første film, »Ai ni yomigaeru hi« (The Resurrection of Love), som censuren klippede stærkt ned på grund af dens »proletariske ideologi«. Filmen udsendtes i februar 1923 og samme år kom der yderligere 10 film af ham. »813« var en filmatisering af en Maurice Leblanc-roman om Arsène Lupin, og den blev

starten på en detektivfilm-genre, »Rupinmono«. Efter den filmede han Eugene O'Neills skuespil »Anna Christie« under titlen »Kiri no minato« (Foggy Harbor).

Den 1. september 1923 filmede Mizoguchi under det store jordskælv, der ramte Tokyo. Mange af optagelserne sendte han til USA, hvor de blev udsendt i en ugerevy. Resten indlagde han i »Haikyo no naka« (In the Ruins). Den handlede om to elskende, der forenes efter et jordskælv, som har adskilt dem. Den udsendtes den 10. oktober og blev en øjeblikkelig succes. Han lavede også en film, »Chi to rei« (Blood and Soul) i den tyske ekspressionistiske maner. Den var inspireret af E. Th. A. Hoffmanns novelle »Das Fräulein von Scuderi«, og den blev til gengæld ingen succes.

Sidst på året sendtes Mizoguchi til Nikkatsus studier i Kyoto og her lavede han »Toge no uta« (The Song of the Mountain Pass) efter et skuespil af Lady Gregory. Arbejdsmæssigt var han ikke så veltilpas i Kyoto-studierne, men personligt havde han det bedre i Kyoto end i det moderne Tokyo. Han brugte megen tid på drukture og på besøg i Gion-kvarterets geisha-huse.

Det kneb med inspirationen, men han arbejdede som en vanvittig. Melodramaer, detektivfilm og filmatiseringer flød fra ham i disse år. Nogle af filmene blev store succeser. »Sami-dare zoshi« (A Chronicle of May Rain) fra 1924 er vistnok den første historiske film, han lavede, og den blev forbudt i Tokyo som blasfemisk, fordi den handlede om en Buddhist-præst, der efterstræbte en geisha.

I Kyoto mødte han en call girl, Yuriko Ichijo, der flyttede sammen med ham. Yuriko brød sig ikke om hans lange arbejdstid, om hans drukture og hans omgang med skuespillerinder, der feterede ham, og en aften i forsommeren 1925 overfaldt hun ham med en barberkniv. Mizoguchi måtte på hospitalet, og historien kom på forsiden af alle landets aviser. Fysisk havde Mizoguchi ikke andet mén af episoden end en række ar på ryggen, men psykisk gjorde den et stort indtryk. Hans venner sagde, at han aldrig blev den samme som før. Han blev fritaget for arbejde et halvt år, og han brugte tiden til at læse og se film. Da han vendte tilbage til arbejdet i 1926 var han optaget af historier om kvinder, der bag et blidt og yndefuldt ydre bærer på mægtige følelser.

Samme år indledte han samarbejdet med den estimerede forfatter Matsutaro Kawaguchi, der var en gammel skolekammerat. Han bearbejdede en spøgelseshistorie af Encho Sanyutet. Filmen »Kyoren no onna shisho« (The Passion of a Woman Teacher) var den første af Mizoguchis film, der blev vist i Europa, hvor den hentede sig en vis succes.

Politisk svingede Mizoguchi hele sit liv mellem højre og venstre, og det gav ham ry for at være en opportunist. I virkeligheden var han næppe nogensinde videre politisk interesseret end sigende politisk moden. I midten af 20'erne var han venstreorienteret og i skarp modsætning til den anden ledende instruktør hos Nikkatsu, Minoru Murata, der var konservativ og nationalist. Murata og Mizoguchi kunne forenes i glæden ved bordelbesøg, men mens Murata, der blev produktionschef på Nikkatsu, producerede militaristiske film, var Mizoguchis domæne socialrealistiske satirer. Mens Murata lavede film om mænd, fik Mizoguchi overladt kvinderne.

I 1926 havde Mizoguchi mødt korpigen Chieko Saga i Osaka, og de giftede sig. Men med Chieko fik Mizoguchi kam til sit hær. Hun fandt sig ikke i hans drukture, og de skændtes og formelig sloges i et ægteskab, der blev lykkeligt på sin egen særprægede facon.

Efter i de første fem år især at have dyrket melodramaet var



Mizoguchis speciale i årene 1928-31 den socialistiske tendens-film, og i 1929 lavede han sine to første virkelige berømte film, »Tokyo koshinkyoku« (Tokyo March), hvoraf er bevaret et brudstykke, og »Tokai kokyogaku« (Metropolitan Symphony). Begge filmene kontrasterer arbejderklasse mod borger-skab i historier, der begge handler om kærlighedsforhold, men som Richie og Anderson har skrevet: »The emphasis in these films is not upon the good proletariat and the bad bourgeois, but upon the good and the bad in both; the films only say »this is the way things are«, never »this is the way things ought to be«.

Efter »Tokai kokyogaku« lavede Mizoguchi sin første tone-film »Furusato« (Home Town) i 1930, men teknikken var ikke god, og filmen blev en fiasko.

I 1931 kom en af hans sidste venstreorienterede film, »Shikamo karera wa yuku« (And Yet They Go) om hvorledes en blid ung pige forhærdes efter at være blevet forført. På dette tidspunkt var det dog først og fremmest det æstetiske, Mizoguchi var interesseret i. Han studerede alt, hvad han kunne komme i nærheden af og begyndte endog at væve og farve sit eget tøj. Det var også i disse år, at han begyndte at udvikle sin *one scene/one shot*-metode, der skulle blive et kunstnerisk signum for ham.

I 1932 lavede han sin sidste film for Nikkatsu og flyttede til Shinko Kinema Uzumasa-studierne i Kyoto. Men den første film for sit nye selskab optog han on location i Mukden og Mongoliet, og den betød et afgørende brud med hans hidtidige linie. »Manmo kenkoku no reimei« (The Dawn of Manchuria and Mongolia) var en bestilt propagandafilm for militær ekspansion, og det fortælles endog, at Mizoguchi nød at lave den, netop på grund af dens politiske natur.

Derefter fulgte »Taki no Shiraito« (White Threads of the Waterfall el. The Water Magician), som var den første i muse-ets nylige Mizoguchi-serie. Forlægget var en roman af Kyoka Izumi, som Mizoguchi længe havde drømt om at filme. Han brugte 40 dage til optagelserne, hvilket var usædvanligt dengang, og filmen blev en stor kritiker- og publikumsucces. Mizoguchi blev fra nu af betragtet som en mester. Filmen handler om en kvinde, Shiraito, der beslutter sig for at hjælpe en ung fattig mand til at blive advokat. Shiraito, der lever af at optræde som vand-magiker med et berømt nummer, vil gerne hjælpe alle i den trup, hun er medlem af, men det skaffer hende i vanskeligheder, og da en mand vil udnytte hende seksuelt, kommer hun ved et uheld til at slå ham ihjel. Hun flygter til Tokyo, men arresteres, og bringes for retten, hvor det viser sig, at anklageren er den unge mand, som Shiraito har hjulpet. Han er i en samvittighedskrise, men må dømme Shiraito til døden. For ikke at give ham skyldfølelse begår Shiraito dog selvmord, men snart efter følger den unge advokat hende i døden. Her finder vi et karakteristisk Mizoguchi-tema: »The saving of a man's soul by a woman's love«, som Richie og Anderson har udtrykt det. Og måden, Mizoguchi fortæller den melodramatiske historie på, viser hans præcision i det visuelle. Især begyndelsens flash back er mesterligt.

I disse år, 1932-35, skabte Mizoguchi især film, der foregik i Meiji-perioden. Med sin næste film, hans 50., »Gion Matsuri« (Gion Festival), der også var et kærlighedsdrama, optaget

Øverst Tokihiko Okada og Yoko Umemura
i »Kami-ningyo Haru no Sasayaki«.

I midten Eiji Nakano og Yoshiko Okada i »Kyoren no Onna-shisho«.
Nederst Tokihiko Okada og Takako Irie
i »Taki-no Shiraito«

under den største årlige begivenhed i Kyoto, sommerfesten, indledte Mizoguchi samarbejdet med Hiroshi Mizutani, der blev arkitekt på over 20 af Mizoguchis følgende film. Mizutani delte Mizoguchis passion for historisk akkuratelse, og han kunne etablere den fysiske atmosfære, som var alfa og omega for Mizoguchi, der yndede at kalde sig selv for »a director of atmosphere«.

I 1934 kom Mizoguchi i økonomiske vanskeligheder, og derfor grundlagde han sammen med Masaichi Nagata og et par andre selskabet Daiichi Films. Fra sidst i 1934 og indtil 1936, da han lavede sine film for sit eget selskab, ændredes hans karriere radikalt. Den første var »Orizuru Osen« (The Downfall of Osen). Ligesom »Taki no Shiraito« var den efter forlæg af Kyoka Izumi, dennegang en novelle, og sujetet var igen en kvindes opofren sig for en mand. Filmen er fortalt i en række flash backs, begyndende en nat på en jernbanestation, hvor en midaldrende læge venter på et tog. Han mindes sin ungdom, hvor han i Tokyo boede hos en korrupt kunsthandler, der misbrugte sin tjenestepige, Osen. Hun og den flinke mand finder sammen, og hun må prostituere sig og begå småtyverier for at de kan opretholde tilværelsen. Hun bliver arresteret og skilt fra den unge mand, der bliver læge. I filmens sidste scene er vi tilbage på stationen, hvor lægen bliver kaldt hen for at hjælpe en bevidstløs kvinde. Det viser sig at være Osen, der konfust fantaserer om sin fortid, men som ikke kan genkende den mand, for hvem hun ofrede og ødelagde sit liv. »Orizuru Osen« er fortalt med artistisk finesse, Mizoguchi har malt med lys og skygge og skabt et overbevisende skæbnesvangert værk inden for genre sombre.

Efter »Orizuru Osen« filmatiserede Mizoguchi Maupasants »Boule de suif«, og derefter lavede han »Gubijinso« (Red Poppy), som vi havde lejlighed til at se i januar uden at den gjorde større indtryk. Den handler om en lærer, der med sin datter besøger en ung mand i Tokyo, som er vokset op med datteren. Den unge mand er splittet mellem lærerdatteren og en anden ung pige, som han underviser i engelsk. Man kan kun give Tony Rayns ret i sin bedømmelse: »Mizoguchi befandt sig ikke så godt med denne historie, der bedre egnede sig for Ozu. Han forsøgte at nærme sig en »europæisk« visuel stil, men den hæmmes af fortællingen, og det lykkes ikke rigtig for Mizoguchi at finde en balance i sympatien over for de to kvinder i den unge mands liv«. Filmen blev da heller ingen succes.

Kritikersucces' er blev til gengæld hans to næste film, begge udsendt i 1936, og begge betragtet som højdepunkter i Mizoguchis karriere i 30'erne.

»Naniwa hika« (Osaka Elegy) foregår i det moderne Osaka og fortæller om en ung pige, der for at skaffe 200 yen for at hjælpe sin familie må prostituere sig. Familien fornægter hende og hun står til sidst helt alene i verden. I en rolig og klar realistisk stil med et væld af detaljer skildrer filmen et korrupt samfund, hvor pengene regerer, og Mizoguchis særlige fornemmelse for den kvindelige psyke viser sig i portrættet af den unge pige. Filmen baserer sig på en serie i et magasin, og manuskriptet er af Mizoguchi og Yoshikata Yoda. Det er første gang, at Yoda skriver for Mizoguchi, men han skulle komme til at skrive yderligere 21 af Mizoguchis efterfølgende 29 film. Det lange samarbejde skyldes ikke blot, at Mizoguchi fandt en forfatter, han kunne tyrannisere. Ganske vist fandt Yoda sig i helt at være underkastet Mizoguchi, der krævede utallige omskrivninger af Yodas manuskripter. I sine erindringer bringer Yoda eksempler på de breve, Mizoguchi skrev til ham med forslag til rettelser, og Mizoguchi kunne være barsk over for Yoda, undså sig ikke for at håne og ydmyge ham. Alligevel respekterede Mizoguchi Yoda, og det var per-

fektionisten i Mizoguchi, der hele tiden drev Yoda til at forbedre sine manuskripter. De var på bølgelængde i deres stræben efter få det visuelt narrative og dialogen til at indgå i en syntese.

»Gion no shimai« (Sisters of the Gion), der foregår i det moderne Kyoto, har tematisk meget til fælles med den foregående film. Dens hovedpersoner er to søstre, der er geishaer, og som helt er underkastet mændenes luner. Den slutter med at den ene af søstrene giver udtryk for sit had til alle mænd og hendes fortvivlelse over at være født til at leve som en kvinde, hvis eneste mission i livet er at være til glæde for mændene. Filmen blev beskåret af censuren, men blev kåret som nummer 1 i tidsskriftet »Kinema Junpo«s liste over årets ti bedste film. »Naniwa hika« og »Gion no shimai« blev kulminationen inden for Mizoguchis socialrealistiske periode i årene 1935-37, og selv betragtede han de to film som begyndelsen til hans seriøse karriere.

I årene indtil 1940 vendte Mizoguchi sig atter mod Meiji-perioden (1868-1911). Hans eget selskab var gået fallit, og han begyndte at arbejde for Shinko Kinema Oizumistudierne i Tokyo. Det blev til tre film. Den første, »Aien kyo« (The Straits of Love and Hate) fra 1937 var en filmatisering af Tolstojs roman »Opstandelse«, hvori Mizoguchi prøvede at ramme atmosfæren fra Josef von Sternbergs film.

Året efter blev han presset til at lave den militaristiske »Roei nu uta« (The Song of the Camp), som han afskyede. Men filmen resulterede i, at Mizoguchi blev udnævnt til national filmkonsulent, og i 1939 deltog han sammen med fem andre instruktører i en officiel rejse til Manchuriet, som japanerne havde okkuperet i 1931. Yoda har berettet, hvorledes Mizoguchi lagde stor vægt på, at han på rejsen fik rang som general med ret til at bære sabel. I modsætning til Mizoguchi, der på det tidspunkt befandt sig politisk til højre, var hans yngre bror i 1930'erne medlem af en idealistisk, filosofisk bevægelse, der var misbilliget af regeringen, som udsatte bevægelsens medlemmer for pression og forfølgelse. Broderen døde i 1938. Men Mizoguchi underkastede sig Japans fascistiske regime. Om det var af ren og skær opportunisme, eller om han følte, at hans interesse for fortiden og dens dyder fandt genklang i den officielle politik, er svært at bedømme.

I 1939 indledte han en trilogi om teatret i Meiji-perioden med »Zangiku monogatari« (The Story of the Last Chrysanthemum), der skildrede livet blandt skuespillere i en kabukitrup, og som var en lang og formelt elegant film. Anden del af trilogien var »Naniwa onna« (The Woman of Osaka) fra 1940. Den foregår blandt Bunraku-spillere, og en af hovedpersonerne er Ochika, en klog, viljestærk og handlekraftig kvinde, der i filmens sidste scene, skjult blandt tilskuerne med stolthed betragter et spil, som hun har været med til at skabe. Ochika var modelleret over Mizoguchis kone, Chieko, og rollen blev spillet af Kinuyo Tanaka, der allerede da var en kendt skuespillerinde, men som senere især skulle blive berømt for sine roller i Mizoguchis film. Kinuyo Tanaka (der døde i 1977) var med i 14 af Mizoguchis film, og det var en offentlig hemmelighed, at Mizo-san nærede en platonisk kærlighed til Kinuyo. Selv afviste hun med charmerende undseelighed denne påstand i interviewet i Kaneto Shindos film.

Teatertrilogien afsluttedes i 1941 med »Geido ichidai otoko« (The Life of an Actor), en dramatisering af skuespilleren Gansiro Nakamuras liv. Rollen spillede af Nakamuras søn, Senjaku.

Fra juni 1941 til februar 1942 var Mizoguchi beskæftiget med sin hidtil største film, »Genroku chushingura« (The Loyal 47 Ronin). Denne legende fra midten af Tokugawa-perioden (dvs. begyndelsen af det 18. århundrede)

er en japansk *standard*, ofte filmet. Det var regeringen, der ønskede at få den lavet, for at holde liv i Bushido-ånden, og Mizoguchi påtog sig opgaven, fordi den ville holde ham beskæftiget i en tid, der både politisk og privat var svær for ham at komme igennem. Førstedelen havde premiere den 1. december 1941, kun nogle få dage før det japanske angreb på Pearl Harbor. Og i samme måned brød Mizoguchis kone, Chieko, sammen, og han måtte anbringe hende på et sindssygehospital. Trods deres stormfulde samliv savnede Mizoguchi Chieko voldsomt. De havde kunnet tale sammen, og hun ydede utvivlsomt stor indflydelse på hans arbejde. Mizoguchi plagedes af selvbekymrelser. Senere flyttede han sammen med Chiekos søster, der havde mistet sin mand i krigen, og han sørgede for hendes to børn.

Mizoguchi helmede ikke førend han havde opnået en historisk akkuratess indtil de mindste detaljer under indspilningen af mammutfilmen, der kostede enorme summer. Og skønt filmen i betragtning af emnet var påfaldende fattig på volds-scener, og nogle antydede, at filmen i stedet for at forherlige var med til at underminere Bushido-ånden, var regeringen godt tilfreds. Mizoguchi var højt respekteret i disse år, og han blev valgt som præsident for instruktørernes sammenslutning. I 1943 blev han sendt til Shanghai for at undersøge mulighederne for at lave en film, der skulle vise venskabet mellem Kina og Japan. Men som så mange andre projekter blev det ikke til noget, og som instruktør var Mizoguchi ikke videre aktiv i disse år. Han syntes kun interesseret i at komme igennem krigen med så lav en profil som mulig, og de to film, han lavede i 1944, påtog han sig først og fremmest for at undgå militærtjeneste.

Mest interessant er »Miyamoto Musashi«. Titelpersonen er en berømt samurai, hvis historie ofte er blevet filmet. Musashi er bl.a. berømt for at have besejret en modstander med en træ-åre i stedet for et sværd. I filmen opsøges Musashi af den unge pige Shinobu og hendes lillebror. Deres far er blevet myrdet, og de vil have Musashi til at lære dem at kæmpe med sværd. Han underkaster dem hård disciplin, og de to unge er da også i stand til at forsvare sig, da de en dag overfaldes. Men lillebroderen bliver dræbt – i en påfaldende afdramatiseret scene – og Musashi påtager sig at duellere med drabsmanden, der er en gammel ærkefjende. Der går et år, inden duellen bliver til noget. Musashi vinder naturligvis. Shinobu har forelsket sig i ham, men Musashi betror hende, at han har svoret aldrig at gifte sig, men at vie sit liv til kunsten og dyden. Musashi ses i scene i begyndelsen i færd med at skære en gudindestatue i træ, og er i det hele taget skildret som en yderst civiliseret samurai. Selv fandt Mizoguchi, at det var en dårlig historisk film.

Den anden, »Meito Bijomaru« (The Noted Sword) er også en film med det formål at prise Bushido-ånden. Den foregår mod slutningen af Tokugawa-perioden og historien roterer omkring en navnkundig våbensmed, der kommer i et loyalitetsdilemma over for regeringen, og som begår selvmord. Hans lærling hævner ham ved at fremstille et sværd til en våbenfører ung kvinde (spillet interessant af Isuzu Yamada), hvormed hun nedkæmper et oprør. Ordenen er genoprettet.

Mizoguchi arbejdede i disse år for Shochiku, et selskab, der havde specialiseret sig i »women's pictures«. Da krigen var forbi, og den amerikanske besættelsesmagt ville demokratisere Japan, var en af bestræbelserne at forandre det traditionelle japanske kvindesyn. Mizoguchi var blandt dem, der påtog sig at lave såkaldte »liberation pictures«, og hans første film efter krigen blev »Josei no shori« (The Victory of Women), der havde premiere i

april 1946. Det er en ret central film i Mizoguchis karriere. For det første fordi den betegner et forsøg på at tillempe sig de nye tider, og for det andet fordi den med sin historie om en kvindes emancipation indledte den serie af indignerende film om undertrykkelsen af kvinden, som kulminerede med mesterværket »Saikaku ichidai onna« i 1952.

Hovedpersonen i »Josei no shori« er Hiroko (spillet af Kinuyo Tanaka), der er en af de få kvindelige advokater i Japan i 1946. Hendes svoger har betalt hendes uddannelse, men som jurister er de modsætninger. Svogeren er feudal og patriarkalsk. Hans hustru er en slave, der f.eks. ydmygt samler hans overtøj op efterhånden, som han lader det falde på gulvet, når han kommer hjem om aftenen.

Hiroko sørger for, at en antimilitaristisk professor, som hun elsker, og hvem svogeren under krigen har dømt, ved sin løsladelse kommer på hospitalet.

Konflikten mellem Hiroko og svogeren tilspidises, da Hiroko skal forsvare en kvinde, som har mistet sin mand og forsøger, og som er anklaget for at have myrdet sit spædbarn.

Svogeren er bange for at blive udrenset og beder Hiroko om ikke at gå for hårdt på mod ham under henvisning til den taknemmelighed, hun bør føle for ham. Hirokos søster prøver også på at appellere til hende. Hendes verden vil styrte sammen, hvis hendes mand mister sin stilling.

Hiroko er splittet mellem hensynet til søsteren og sine ideale krav, men vælger de sidste, bl.a. tilskyndet dertil af den døende professor.

Under retssagen taler Hiroko for en lovgivning, der hjælper mennesker og ikke straffer dem. Men opgøret med den patriarkalske konservatisme, bliver også et forsvar for kvindernes ret til at være sig selv og uafhængige.

Filmens hovedpersoner er kvinder. Foruden Hiroko, søsteren, der beslutter sig til at lade sig skille fra sin mand, og søstrenes mor, der er parat til at sælge sit hus og sine bøger, således at Hiroko kan komme ud af sit afhængighedsforhold til svogeren, og endelig den anklagede kvinde, hvis ulykke skyldes samfundets indretning og politikerne.

Filmene er bestemt ikke tøvende i sin holdning, således som nogle har betegnet den. Tværtimod er den stærk og klar i sine følelser, funktionalistisk iscenesat og nuanceret spillet, også af manden, der er andet end en karikatur.

Ingen vil benægte, mindst af alle ham selv, at Mizoguchi i den visuelle udformning af sine film var stærkt inspireret af den klassiske japanske malerkunst. Han følte sig beslægtet med ukiyo-e-mestrene fra det 18. århundrede, både i deres stræben efter malerisk fuldkommenhed, men også fordi de ligesom filmskaberne arbejdede med en massefremstillet kunst. Kitagawa Utamaro (1753-1806) var en af mestrene inden for træsnit-kunsten og hans speciale var tegninger af kvinder fra alle klasser, og det var Mizoguchis eget ønske at lave en film om ham. Myndighederne gik med til det, fordi Mizoguchi lovede at lave flere moderne »liberation pictures«. Som forlæg for »Utamaro o meguru gonin no onna« (Utamaro and His Five Women) fra 1946 brugte Mizoguchi en roman af Kanji Kunieda, som Yoshikata Yoda bearbejdede, og Yoda gjorde næsten Utamaro til et portræt af Mizoguchi. Filmen fortæller om nogle episoder i kunstnerens liv og skildrer bl.a. hans forhold til hans yndlingsmodel (spillet af Kinuyo Tanaka). Mizoguchi var selv glad for filmen, og det er en af dem, man er meget ked af endnu ikke at have set.

Med »Joyu Sumako no Koi« (The Love of Sumako, the Actress) fra 1947 vendte Mizoguchi tilbage til teatrets verden. Grundlaget var et skuespil, hvis stof var hentet ud af virkeligheden. Hovedpersonen Sumako Mat-

sui (Kinuyo Tanaka) var en af Japans første skuespillerinder i det moderne repertoire. Filmen skildrer hendes forhold til instruktøren Hogetsu Shimamura, der forlader sin familie og sit job for sammen med Sumako at starte et art theatre. De turnerer, men det er et hårdt liv, og det tager på Shimamura, der dør kort tid efter at han er vendt tilbage til et Tokyo-teater. Sumako kan ikke glemme ham, og efter at have prøvet døds-scenen fra »Carmen« om og om igen for at nå det fuldkomne, begår Sumako selvmord på den forladte scene. Filmen er et voldsomt melodrama om forholdet mellem liv og kunst, og den rummer fremragende scener. Indledningen, hvori Shimamura på elevskolen forelæser om Maeterlinck og senere diskuterer Ibsens »Et dukkehjem« og den grandiose og frenetiske »Carmen«-afslutning er flot iscenesatte. Filmen blev lavet af Shochiku i konkurrence med Toho, der netop havde lavet en film om den berømte skuespillerinde, og det var Mizoguchis film, der blev den mest populære.

Mizoguchi var i slutningen af 40'erne influeret af den italienske neorealisme, og »Yoru no onnatachi« (Women of the Night) fra 1948, som vi desværre blev snydt for i serien i januar, skal være et studie i prostitutionen i efterkrigstidens Osaka, baseret på direkte undersøgelser, og med det formål at vise og kritisere de sociale forhold, der skabte de prostituerede. Den var et gruppeportræt af kvinder under pres, næsten udelukkende med kvinder i rollerne, anført af Kinuyo Tanaka. Også hans efterfølgende »Waga koi wa moenu« (My Love Burns) fra 1949 er i den neorealistske stil, men den foregår i 1880'erne og skildrer en af Japans første feministiske politikers liv.

Selv var Mizoguchi ret konfus på det politiske område i disse år. I 1948 var han således formand for en venstreorienteret fagforening. Året efter blev han præsident for den højreorienterede instruktørsammenslutning, og det var han indtil sin død.

Mizoguchi var begyndt at tænke på »Saikaku ichidai onna«, men først skulle han lave tre kvindefilm, fordi Shochiku ikke ville lade ham lave »Saikaku«. De tre film var »Yuki fujin ezu« (A Picture of Madame Yuki) fra 1950, »Oyusama« (Miss Oyu) og »Musashino fujin« (Lady Musashino) fra 1951. Den første var med til at nedbryde nogle seksuelle tabuer i japansk film, selvom Mizoguchi ikke var videre engageret i den. Den foregik i nutiden og hovedpersonen, Madame Yuki, er en gift kvinde, der beundres af en ung pige, som bor hos hende, og gennem hvis øjne vi delvis bliver delagtiggjort i Madame Yukis tavse, tragiske historie. Hun er gift med en brutal ægtemand, der har flere elskerinder, men som stadig ubarmhjertigt kræver sin ægteskabelige ret hos Madame Yuki, der selv har forsøgt at skaffe sig en elsker. Elskeren er imidlertid en alt for sværmerisk, romantisk tilbeder, og Madame Yuki splittes mellem elskeren og ægtemanden, der giver hende den seksuelle tilfredsstillelse, som den følsomme elsker ikke kan give hende. Madame Yuki er en kvinde, der stiller krav til livet, men de kan ikke opfyldes. Hun elsker livet og kærligheden, men kan ikke udholde en tilværelse, hvor hun skal stykke den ud i enten romantisk sværmeri eller vulgær seksuel tilfredsstillelse, og til sidst vælger hun da selvmordet. I pragtfulde plastiske billeder, fulde af sær naturmystik, begår hun selvmord i Biwa-søen, nær Kyoto, en lokalitet, der traditionelt er hjemsted for legender. Mizoguchi synes dermed at knytte heltinden i dette jidai-geki, samtidsdrama, til rækken af lidende kvinder i hans gendai-geki, kostumefilmene.

Toshiro Mifune og Kinuyo Tanaka
i »Saikaku Ichidai Onna«



»Oyusama« var inspireret af en roman af Junichiro Tanizaki, »Ashikari«, og den foregik i Meiji-perioden, og handlede om to søstre, der lever i en ménage-à-trois med en mand, der er bestemt for den yngre søster, men som forelsker sig i den ældre. Men forholdet kan ikke vare, og miss Oyu trækker sig ud, for at lade søsteren leve i et traditionelt ægteskab. Efter at have født et barn, dør søsteren imidlertid, og miss Oyu tager sig af barnet, mens manden forsvinder. Det er en intrikat historie, fortalt med megen takt, en del humor og i visse bevægende scener med stor følelse. Kinuyo Tanaka og Nobuko Otowa spiller meget fint de to søstre, og filmen er smukt fortalt i lange indstillinger af Kazuo Miyagawa, der var Mizoguchis fotograf på 8 af hans sidste 11 film. Især vil man huske indledningsscenen med dens sprøde ironi, da den unge mand kommer for at bejle til sin tilkommende, men forelsker sig i storesøsteren.

»Musashino fujin« foregår derimod i efterkrigstidens Japan, og denne omvæltningens tid er baggrunden for handlingen. Hovedpersonen, Michiko, arver en landejendom efter sin far, og hun gør alt for at bevare den. Hun er gift med en professor, der oversætter Stendhal og som er optaget af sig selv. Og da Michikos fætter vender hjem fra krigen, opstår der efterhånden et kærlighedsforhold mellem dem. Men fætteren forlader Michiko, og da manden også stikker af, sidder hun alene tilbage i huset. Hun føler sig negligeret og har mistet alle illusioner om tidens moral. filmen ender med, at hun begår selvmord. Det er naturligvis Kinuyo Tanaka, der spillede Michiko, og hun fik meget indtrængende portrætteret den blide og sårbare kvinde, der ikke kan tilpasse sig en ny og materialistisk tid.

I 1951 vakte Kurosawas »Rashomon« sensation ved Venedig-festivalen, hvor den fik Grand Prix. Det fik Mizoguchi op på mærkerne. Der var et stærkt træk af rivaliseringslyst i hans karakter og han kunne ikke rigtig bære, at en så meget yngre instruktør som Kurosawa skulle vække opmærksomhed i Vesten. Han udtalte, at man ikke kunne vente sig noget af virkelig værdi af en kunstner, der ikke havde udøvet sin kunst i mindst 30 år. Først efter 1950 skulle man håbe at finde noget af kvalitet i hans film. Og med »Saikaku ichidai onna« indledte han da rækken af mesterværker fra sine sidste år, dem han aldrig vil blive glemt for. »It created the genre which in the last few years, Mizoguchi has made peculiarly his own – a personal drama placed in a historical epoch, reconstructed with great imaginative detail«, som Ritchie og Andersson skrev i 1955.

Det var Yoshikata Yoda, der skrev manuskriptet over Saikaku Iharas pikareske roman »Koshoku Ichidai Onna« fra 1682. Den indeholdt forskellige kærlighedshistorier, og Yoda kondenserede dem ned i fortællingen om O'Haru. Filmen blev optaget i en udbombet park mellem Kyoto og Tokyo, og Mizoguchi skyede ingen anstrengelser under optagelserne. Han brugte endog et urinal, fordi han ikke ville bryde stemningen under optagelserne ved at gå på toilettet. Filmen var under indspilning i månedsvis og kom til at koste 46 millioner yen.

O'Haru er en pige af god familie. Hun har en opvartende kavalier, men en ung mand under hendes stand erklærer hende en dag i et digt sin lidenskabelige kærlighed, O'Haru overvældes af hans lidenskab, men hendes ulykkelige levned begynder, da hun en dag overraskes sammen med sin elskede. O'Haru og hendes elsker har sat sig ud over samfundets love, først og fremmest fordi de ikke er af samme stand. Elskeren halshugges og O'Harus familie berøves alle rettigheder og fordrives fra hjemmet. O'Haru ved, at hun er skyld i den ulykke, der nu rammer familien. Hun vil begå selvmord, men forhindres deri af sin mor. Men hun har en skyld at sone over

for familien, og da en fornem herre, hvis hustru er steril, søger en konkubine, bliver O'Haru den udvalgte. Efter at have født et barn bortvises hun. O'Haru er – skønt stadig ung – allerede blevet nægtet kærligheden og moderskabsfølelsen. Og derefter går det stadig nedad. Hun bliver solgt som kurtisane. En rig kunde løskøber hende, men han viser sig at være falskmøntner, forfulgt af politiet. Efter en forholdsvis lykkelig tid hos en forretningsmand, hvis kone viser hende bort, bliver O'Haru gift med en god mand, men en aften bliver manden dræbt af røvere. Hun kommer til et kloster, men også herfra bortvises hun. Efter nogle år finder vi hende mellem nogle gamle skøger. Hun får mulighed for at se sin søn, der er blevet den fornemme herres arving. Men O'Haru forhindres i at få forbindelse med sønnen. Hun skal ydmyges til det sidste, og filmen forlader hende som en gammel tiggerske. Hendes lidelser er ikke forbi med filmen. Vi forlader hende, men O'Haru lever videre.

Mizoguchi har løftet den melodramatiske historie – fuld af elendighed – op på et tragisk-poetisk plan. O'Haru bliver i denne langsomt skridende, men mere og mere intenst gribende film, et offer og et symbol, men hun mister aldrig sin realitet. Hendes skæbne er underkastet en magt, hun ikke har den ringeste indflydelse på, det feudale system. I »Saikaku ichidai onna« finder vi indbegrebet af det, som vi forbinder med Mizoguchi. Modenheden, den tragiske viden om livets vilkår, om smerten og sorgen, men samtidig en rolig, kontemplativ holdning, der ikke udelukker noget af tilværelsen, men synes at omfatte den i al sin grusomhed og skønhed.

»Saikaku ichidai onna« vandt en pris i Venedig, og Mizoguchis gamle ven, Masaichi Nagata, der havde grundlagt Daiei gav nu Mizoguchi carte blanche, og han gik i gang med den film, der skulle blive hans mest berømte, »Ugetsu monogatari«.

Historien i »Ugetsu« komponerede Yoda sammen af to fortællinger fra »Ugetsu monogatari« af Ueda Akinari (1734-1809), hans hovedværk, der består af ni fortællinger, og Mizoguchi foreslog ham at kombinere dem med Maupassants novelle »La Décoration«. I Yodas erindringer om Mizoguchi er aftrykt en række breve fra Mizoguchi til Yoda med anvisninger under manuskriptudarbejdelsen, der viser hvilken utrolig omhu, Mizoguchi lagde for dagen for at få alting til at stå klart i denne tragedie om drøm og virkelighed.

Filmen foregår i det 16. århundrede, hvor Japan er hærget af borgerkrige. En bonde og en pottemager, der er gift med to søstre, flygter fra deres lille landsby, som trues af omstrejfende soldater. De to jævne mennesker vil realisere deres drømme. Pottemageren drømmer om at blive rig, bonden har en absurd ambition. Han vil være samurai. Men mens de to mænd søger at realisere deres drømme, lider kvinderne. Bondens kone bliver voldtaget af soldater og ender i et bordel, hvor hendes mand finder hende igen. Pottemagerens hustru bliver dræbt. Bonden får for en tid mulighed for at opleve krigertilværelsen, mens pottemageren oplever et mystisk, erotisk eventyr med en genfærdsprinsesse. Til slut vender de to mænd tilbage til deres landsby for at genoptage den daglige tilværelse. Erfaringerne har kostet dyrt, men de to mænd indser, at de skal underkaste sig de vilkår, som tilværelsen byder dem.

I filmen er det kvinderne, der lider under mændenes ambitioner, og dens budskab er, at man skal være tilfreds med det, man har, ellers bliver livet en illusion. Man har opfattet den som Mizoguchis mest selvbiografiske film, med dens tema om kunstneren, der flygter ind i drømmenes og skønhedens verden, mens han er blind over for den krig, som ødelægger dem, der står ham nærmest. Filmens stoiske mora-

le er også tolket som buddhistisk, og det var også på dette tidspunkt, at Mizoguchi gik over til Nichiren-buddhismen, inspireret af sin ven Nagata, men måske også af faderen, der havde tilsluttet sig denne kult efter jordskælvet i 1923.

Kinuyo Tanaka har fortalt, at da hun natten før »Ugetsu« fik pris i Venedig, trådte ind i Mizoguchis hotelværelse, fandt hun ham knælende foran et billede af Nichiren. Han bad hende om at bede sammen med hende, fordi han svor ikke at vende tilbage til Japan uden en pris. Hvor alvorligt dette var ment, kan man kun gisne om. Var hans buddhisme en art åndelig opportunisme?

Når »Ugetsu« ikke bliver nogen filosofisk traktat, skyldes det naturligvis Mizoguchis kunst. I samarbejde med Kazuo Miyagawa har han skabt en af filmhistoriens smukkeste film. Glidende udvikler historien sig. Det voldsomme og det grusomme veksler med helt overnaturligt smukke afsnit. Drøm og virkelighed er vævet sammen til et uendeligt varieret mønster, hvis enkelte dele hele tiden varierer hovedtemaet, menneskenes forfængelige drøm om lykken, en lykke, som de tror ligger uden for deres egen tilværelse.

Daiei forlangte en mindre bitter slutning på »Ugetsu« end Mizoguchi og Yoda havde tænkt sig, og Mizoguchi bøjede sig for kravet. Også i sin næste film, måtte han finde sig i, at selskabet ændrede det oprindelige manuskript. »Gion Bayashi« (Gion Festival Music) fra 1953 handler om, hvordan en ung pige opdrages til geisha, og hvordan hun føler afsky, da det går op for hende, hvilke seksuelle forpligtelser, geishatilværelsen fører med sig. Det er en melankolsk film, der især vil huskes for sit slutbillede, hvor geishaerne resigneret drager af sted for at udføre deres job. Filmen er på kvindernes side i et mandsdomineret samfund, men »Gion Bayashi« er nok den mindst markante af Mizoguchis film fra de sidste år.

Med »Sansho dayu« (Sansho the Bailiff) skabte han imidlertid et nyt mesterværk. Forlægget var en novelle fra Meiji-perioden af Mori Ogai, og Mizoguchi var oprindelig forarget over, at hovedpersonerne var børn. Han havde aldrig lavet film om og med børn, han brød sig ikke om børn, og Yoda har berettet, at han ofte sagde til ham: »Spild ikke din tid med at beskæftige dig med børn. En kunstner bør ikke have nogen familie, hvis han vil hellige sig sin kunst.« Yoda sørgede derfor i sin manuskriptbearbejdelse for, at afsnittet om børnene kun kom til at optage den mindste del af filmen.

»Sansho dayu« foregår i det 11. århundrede, og det er en pessimistisk film om mennesker, der sætter sig op mod uretten og umenneskeligheden. En statholder, der ikke vil underkaste sig urimelige krav fra sin overherre, må drage fra sit hjem og sprede sin familie. Inden familien skilles, siger faderen til sin lille søn, at en mand, der ikke har plads for medlidenhed, ikke er menneskelig, og han maner ham til at være hård mod sig selv, men overbærende over for andre. Dette enkle budskab er filmens. Hustruen og børnene flygter. De er skræmt, og trods Mizoguchis påståede ubehag ved børn skildrer han deres situation med stor følelse. De to børn bliver slaver hos en fyrste, hvor de vokser op. Drengen bliver hård af den grusomme skæbne, men er dog til sidst tro mod faderens ord, da han selv ender som statholder. Søsteren ser han aldrig mere. Derimod genfinder han moderen som en ældet og vanvittig kvinde.

Ligesom »Saikaku« og »Ugetsu« er »Sansho Dayu« fortalt roligt, og menneskene er fuldkommen integreret i det historiske tapet, som Mizoguchi har vævet. Og man husker Kurosawas ord efter Mizoguchis død: »Nu hvor Mizoguchi er borte, er der meget få instruktører tilbage, der ser klart og realistisk på fortiden.«

Med »Uwasa no onna« (The Woman of the Rumour) fra 1954 vendte Mizoguchi tilbage til prostitutionens verden. Filmen foregår i et bordel, hvor bordelværtindens datter forelsker sig i en ung læge, som også elskes af bordelværtinden. Moderen har sparet penge op, således at hun kan hjælpe den unge læge med at starte et hospital, og hun er først rasende af jalousi, da hun opdager, at den unge læge og datteren er forelsket i hinanden. Men efterhånden resignerer hun. Datteren finder dog ud af, at den unge læge er mere optaget af pengene end af hende, og da moderen bliver syg, overtager datteren funktionen som bordelværtinde. Filmen er helt usensationel, nærmest saglig i sin skildring af miljøet. Der er ingen moralsk fordømmelse af moder og datter på grund af deres profession. De er underkastet reglerne i et mandssamfund, og Kinuyo Tanaka og Yoshiko Kuga som moderen og datteren spiller uden mindste overdrivelse.

Samme år lavede Mizoguchi i løbet af 29 dage og i en meget afslappet atmosfære »Chikamatsu monogatari«, der nok er den af hans film, som de japanske kritikere har holdt mest af. Daiei belønnede ham da også med en forfremmelse til en administrativ toppost i september 1955.

Historien i »Chikamatsu monogatari« bygger på en virkelig hændelse, der vakte opsigt i Kyoto i 1683. 33 år efter, at begivenheden havde fundet sted, udformede Monzaemon Chikamatsu (1652-1724), der ofte bliver kaldt »det japanske Kabukispils fader«, historien til et skuespil. Filmens manuskript (af Matsutaro Kawaguchi og Yoshikata Yoda) har dog ændret skuespillets lykkelige slutning, hvori de elskende forenes, til en tragisk slutning, hvilket forstærkede kritikken af det sociale mønster, som personerne er dele af.

Filmen handler om et kærlighedsforhold mellem en velstående og indflydelsesrig Kyotobogtrykkers hustru Osan, og Mohei, der er en af hendes mands undergivne. Mohai har længe i det skjulte elsket Osan, og han prøver at hjælpe hende, da hendes bror kommer i økonomiske vanskeligheder. Osan prøver en nat at afsløre sin mands utroskab, men det mislykkes, og hun og Mohei flygter. Under flugten tilstår Mohei sin kærlighed til hende, og hun genvinder sin livsglæde. Sammen oplever de en kort kærlighedslykke, inden de fanges og straffes for deres utroskab med korsfæstelse, en skæbne, der også er overgået et ungt par, som de betragter i filmens begyndelse.

Stærkere end nogensinde skildrer Mizoguchi her den brutale samfundsorden i det feudale Japan. Det er et stift og livløst samfund, der er baggrunden for de elskendes tragedie, men skildringen af kærlighedsforholdet får dermed en endnu mere intens og poetisk glød. Om filmen har Richie og Anderson skrevet, at man fandt »instruktørens realistiske *period-style* på sit højeste. Både i manuskript og instruktion fremlagdes den nutidige meningsfuldhed i det gamle og traditionelle Kabuki-spil om de undertrykte elskendes flugt, jagten på dem, deres tilfangetagelse og korsfæstelse. Filmen viste Mizoguchis stil i sin mest maleriske form. Indflydelsen fra den grafiske kunst, der altid var stærk i Mizoguchis arbejder, var tydelig, men helt forskellig fra den, som man f.eks. så i Kinugasas »Jigokumon«. I Mizoguchis film er det grafiske blevet fuldstændig »cinematized«. Resultatet var en film af største finhed, med en række sensuelle kærlighedsscener, der ikke så meget som viste, at de elskende kyssede hinanden. I stedet for ser vi de bevægelser, som de foretager i forhold til hinanden, det lille øjekast, der siger så meget mere end omfavnelsen.«

Machiko Kyo og Masayuki Mori
i »Ugetsu Monogatari«







Mizoguchi havde i Venedig set »The Robe« og han var meget interesseret i de nye bredfilmformater, hvad der ikke er underligt. Netop Mizoguchis af klassisk japansk maleri inspirerede billedstil syntes at kunne fordybes og forfines af et billedformat, der kunne yde de horisontale vuer fuld retfærdighed. Før han begyndte på »Yokihi« (Prinsesse Yang Kwei Fei – herhjemme kun vist af TV i december 1976) tog han derfor til Hollywood for at lære alt, hvad han kunne om widescreen (og farver). Han blev især betaget af »White Christmas« på grund af dens VistaVision-format, som han syntes gav bedre mulighed for dybdeskarphed end CinemaScope.

Han fik dog ikke mulighed for at anvende bredfilmformat til »Yokihi«. Derimod brugte han for første gang farver. De navnkundige Shaw-brødre finansierede filmen med 30% og den blev optaget på Formosa fra januar 1955. Det var første gang, Mizoguchi arbejdede uden for Japan, og han var ikke særlig tilfreds under optagelserne. Det var også første gang, Mizoguchi brugte en kinesisk historie. Hele sit liv havde han været meget interesseret i kinesisk kunst og kultur.

Yang Kwei Fei er en legendarisk kinesisk heltinde, en kvinde af ydmyg oprindelse, der bliver kejserens myndling. Han forelsker sig i hende, og de beslutter at gifte sig. Da et oprør mod kejseren bryder ud, forlanger rebellerne, at kejseren skal skille sig af med Yang Kwei Fei. Det nægter han, men hun indvilliger selv i at gå i døden, i håbet om at redde sin elskede. Historien er en lang hyldest til den elskende kvinde, men den undgår ikke helt det ensformige. Richie og Anderson finder den ligefrem temmelig kedelig.

Derefter gik han i gang med sin anden farvefilm, »Shin heike monogatari« (New Tales of the Taira Clan), som vi endnu har til gode. Mizoguchi gjorde sig stor umage med farverne, og indkaldte sin første kunsthøjskolelærer, Mitsuzo Wada, til at overvåge farvekvaliteten. Alligevel påstår Yoda, at Mizoguchi ikke var særlig interesseret i at lave farvefilm. Filmen foregår i det 12. århundrede og handler om politiske intriger. John Gillett fandt (i »Monthly Film Bulletin«, august 1973), at den var lidt vanskelig at følge, men skrev også, at »skuespillerinstruktionen var lige så omhyggelig som kameragangen, med flere eksempler på et af Mizoguchis yndede stilistiske virkemidler: en udveksling af dialog, begyndende i et statisk billede og fulgt af en glidende kamerabevægelse, mens skuespillerne går ind i et andet rum eller udenfor« og Gillett fandt også, at filmen viste, at Mizoguchi kunne være en hurtig, økonomisk action-instruktør, når det var nødvendigt.

Så fulgte »Akasen chitai« (Skammens gade), der skulle blive Mizoguchis sidste film. Det er en samtidsskildring om 5 prostituerede kvinder i bordellet »Dreamland« i Tokyos Yoshiwara-kvarter. Mickey er en ung pige, der har søgt til bordellet for at slippe hjemmefra, og hun skændes regelmæssigt med sin far. Yasumi har brug for penge, således at hun kan skaffe sin far ud af fængsel. Hanaya må opretholde livet for en syg ægteemand, og hun har også et lille barn at tage vare på. Yumeko lever for sin unge søn, der går i en fin skole, og Yoriya sparer op for at kunne gifte sig. Disse fem prostituerede skildres i første række som kvinder, og Mizoguchi udpensler ikke skildringen af deres erhverv. Filmens skurk er bordelejerens, som er en benhård og kynisk forretningsmand, der imidlertid opfatter sig selv som en pater familias, der sørger for sine piger.

»Akasen chitai« er på mange måder udtryk for en tilbagevenden til en tidligere samtidsrealistisk stil. Den undgår nok ikke helt melodramatiske effekter, men den har stort set et smukt og solidarisk forhold til sine kvindelige hovedpersoner. Den viser Mizoguchi som den store kvindeskildrer. Mest iøjnefaldende var naturligvis Machiko Kyo som den amerikanserede Mickey. Særlig mindeværdigt var slutbilledet, hvor en ung og uskyldig pige ankommer for at arbejde i bordellet. Ydmygelsen fortsætter. Men ved at kaste lys over fem skæbner leverede Mizoguchi en usensationalistisk, men ret skarp kritik af de samfundsforhold, der tvinger kvinder ud i udnyttelsen og ydmygelsen. Filmen, der blev en stor publikums succes i Japan, og som blev meget diskuteret, var derfor måske også et bidrag, der var med til at fremkalde det forbud mod prostitution, der kom i 1957. Men da var Mizoguchi død.

I sommeren 1956 blev han indlagt på et hospital i Kyoto. Han led af leukæmi og den 24. august døde han. Indtil det sidste arbejdede han med sit næste projekt, »Osaka monogatari«, om en mand, der elsker penge og som ødelægges af dem. På den sidste side af de noter, han efterlod sig på hospitalet, stod der: »Nu begynder efteråret snart. Jeg glæder mig til så hurtigt som muligt at genoptage arbejdet med hele mit hold.«

Som menneske havde Mizoguchi utvivlsomt store svagheder. »Han interesserede sig kun for penge for at kunne få fat i kvinder. Han forblev barnlig, nysgerrig over for alt og meget egocentrisk. Han var en smule skizofren«, har Kaneto Shindo udtalt. Som den perfektionist, han var, kunne han være en plage for sine medarbejdere. Han forlangte, at alle ydede det ypperste, og opfattede sig selv som en fortolker af de elementer, hans medarbejdere skabte. Han kunne ikke lade være med altid at måle sig med andre. Men det er det billede af ham, som Yoda giver, der sikkert mest sandt viser ham som et menneske med total hengivenhed over for det arbejde, der var livets mening for ham.

Mizoguchi hentede sit stof mange steder fra. Mange af hans film fra Meiji-perioden udsprang af det japanske drama, såvel no som kabuki. Han var stærkt influeret af den gamle japanske kunst. Derimod var han næppe meget inspireret af andre filmskabere. Han holdt af Fords film, især »Vredens druer« og »Grøn var min barndoms dal«, men også William Wyler satte han pris på. Wylers film beundrede han dog især på grund af deres formelle egenskaber, bl.a. Wylers beherskelse af dybdefokus-teknikken.

Mizoguchis stil var i komplet overensstemmelse med hans syn på verden og menneskene. Han anbragte altid sine karakterer i en social sammenhæng. Netop derfor perfektionerede han sin berømte *one scene/one shot*-teknik. Han ville fastholde, hvad der skete med menneskene inden for billedrammen, og udvidede rummet om dem ved at lade dem bevæge sig, indfanget i long shots med statisk kamera. Men han kunne også bevæge sit kamera smukkere end nogen anden, f.eks. i de glidende bevægelser fra én fastlåst position til en ny, på samme måde som i no og kabuki. Klipningen interesserede han sig derimod ikke meget for. Det var på manuskriptstadiet og i optagelserne, han skabte sine film.

Hans evne til at give en syntese af det virkelige og det uvirkelige, af det naturlige og det overnaturlige, af det objektive og det subjektive var mageløs, og gør ham til en af filmens største digtere. Fra Mizoguchis film husker man øjeblikke af fortættet poesi og mættet livsfylde. Den travelling, hvormed han åbner og slutter »Saikaku ichidai onna« er blandt det smukkeste, man mindes at have set. Måden, hvorpå han arbejder med rytmen, hvorledes han bringer spænding mellem O'Harus bevægelse og selve kameraet, og især den fuldstændig sikre fornemmelse for, hvornår kameraet skal stå stille for

at bevægelsen i selve billedet kan fortsætte kameraets bevægelse, rører mesteren. Og hvem vil nogen sinde glemme scenen fra »Sansho dayu«, hvori de to børn skal samle grene til et bål, som man skal varme sig ved om natten i det fri. Børnene begynder at knække grenene af træerne, og pludselig får dette arbejde dem til for et kort øjeblik at glemme deres desperate situation. De leger og ler og mindes en anden tid. Mizoguchi har anbragt kameraet et stykke over børnene. Vi ser ned mod dem i det skumrende lys, og vi hører deres pludren og latter en smule distant. Scenen er ren filmpoesi, et af disse øjeblikke, som man lever med resten af livet. En mesters beretten om lykken midt i ulykken. Med lysets spil over et ansigt eller i dets genskin i en kimono kunne han give udtryk for den permanente tilstand af usikkerhed og tab, har en eller anden træffende skrevet.

Det var først og fremmest kvinderne, Mizoguchis film handlede om. I gendai-geki (de moderne film) er de oprørere mod et socialt system, der undertrykker dem. Og Mizoguchis kritik af samfundet blev altid fremført gennem kvinderne og deres situation. I jidai-geki (de historiske film) er det legender om kvinder, der lider for en kulturel ide, og de tjener derfor som kunstnerens åndelige modeller. I hans film personificerer kvinderne to funktioner, som Mizoguchi værdsatte hele sit liv, det personlige oprør og den kunstneriske vision. Det er kvinderne, der gennemskuer verden, mens mændene for det meste kun følger dens love. Mizoguchi er altid på de undertrykte, og det vil sige kvindernes side. Men oprøret fører i hans film også frem til en slags stoisk kontemplation, som han især i sine sidste film syntes at sætte som tilværelsens mål.

Først og sidst stræbte Mizoguchi efter sandheden og skønheden, som Yoda har skrevet.

Aldrig mere vil vi få så japansk en instruktør, sagde hans landsmænd, da han døde. Aldrig mere vil vi få en sådan instruktør, har vi andre lov til at tilføje.

Billeder venligst udlånt af Kawakita Foundation, Tokio

Kenji Mizoguchi-portræt fra slutningen af halvtredserne



FILM FOR LITTE- RATURENS SKYLD

Peter Schepelern om
Alan J. Pakulas filmatisering af
William Styrons bestseller
»Sophie's Choice«

At en succesrig roman følges op med en filmatisering, er efterhånden etableret som en næsten uomgængelig naturlov i amerikanske medier. Når William Styrons roman »Sophie's Choice« figurerede på de amerikanske bestsellerlister i trekvart år efter udsendelsen i 1979, var det følgelig utænkeligt, at den skulle kunne undgå sin skæbne. For selv om der nok er en generel tendens til, at medierne i det hele taget søger at drage fordel af hinandens succes'er, er det stadig i høj grad filmen, der følger i hælene på litteraturen, snarere end omvendt. Når en succesroman som »Sophie's Choice« filmatiseres, et det karakteristisk nok med en højtanskrevet instruktør og et budget, der lægger op til den store eller i hvert fald den respektable kunst. Når derimod en succesfilm som »E.T.« laves til roman og børnebog, fremstår det som femteklases trivialprodukter, der helt åbenbart kun har til formål at hente nogle nemme ekstraindtægter hjem.

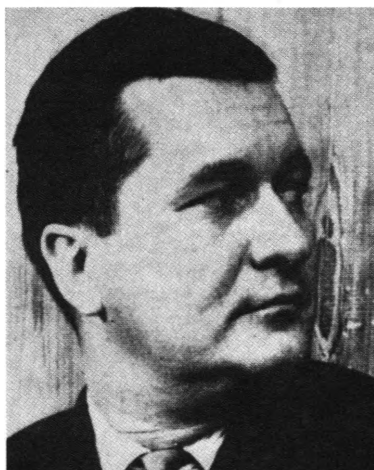
Man kan se noget problematisk i, at filmen således påtager sig rollen som litteraturens støttemedium. I tilfælde som Karel Reisz' »The French Lieutenant's Woman« (efter John Fowles), Milos Formans »Ragtime« (efter E. L. Doctorow) og George Roy Hills »The World According to Garp« (efter John Irving) ser man dog gerne stort på dette, selv om det alle er film, der umiskendeligt lægger sig i forlængelse af en litterær succes. Når det virker betænkeligt i tilfældet »Sophie's Choice«, hænger det sammen med, at Pakulas film ikke er blevet et værk, som der er indlysende behov for, og med at Styrons roman heller ikke forekommer at være ulejligheden værd.

William Styron hører til den generation af forfattere, der brød igennem lige efter anden verdenskrig. Hans debutroman »Lie Down in Darkness« (1951) var en sensation på linie med Truman Capotes »Other Voices,

Other Rooms« (1948), Norman Mailers »The Naked and the Dead« (1948) og James Jones' »From Here to Eternity« (1951) og især bemærkelsesværdig, anskuet fra et teknisk synspunkt. Styron fremtrådte 25 år gammel som en formidabel stilist. Han var det første og stadig mest overbevisende eksempel på en forfatter, der havde uddannet sig til professionen via universitetskurser i *creative writing*.

»Lie Down in Darkness« (på dansk lettere forkortet som »Skjul dig i mørket«) fortalte om den smukke Peytons selvmord i New York og baggrunden i hendes dekadente sydstatsmiljø og tragiske familieforhold, perfekt komponeret i den faulkner'ske tradition med en virkningsfuld flashbackstruktur, prægnante beskrivelser og en flot stream of consciousness, der gengiver selvmorderskens tanker frem til det øjeblik, hvor hun springer nøgen ud af et vindue og knuses mod Fifth Avenue.

Efter denne kraftpræstation kom kun den intense *novelle* »The Long March« (Den lange march), indtil Styron igen havde et mastodont-værk færdigt. »Set This House on Fire« (1960), der var en bredt anlagt eksistentielistisk roman om det gode og det onde, udspillet blandt amerikanske kunstnere og velhavere i Syditalien, blev en bastant fiasko, præcis som James Jones' og Norman Mailers roman nr. to. I 1967 kom så »The Confessions of Nat Turner« (Nat Turner. En oprørers bekendelser), der blev en stor, men kontroversiel succes. Det var en effektiv beretning om det historiske oprør, som blev ledet af negerslaven Nat Turner i 1831. Efter en lang pause kom endelig i 1979 Styrons fjerde roman, »Sophie's Choice« (Sophies valg), der blev modtaget med megen, men ikke udelte kritiker-begejstring og fandt et enormt publikum.



William Styron

Styron har ved flere lejligheder markeret sin interesse for filmmediet. I en enquete i »Cahiers du Cinéma« fra 1966 (nr. 185) udtalte en række romanforfattere sig om deres syn på forholdet mellem film og roman. Styron erklærede her blandt andet, at han var overbevist om, at alle moderne forfattere, bevidst eller ubevidst, er påvirket af filmens fortælleteknik. Han mente desuden, at filmen i høj grad har erstattet andenrangslitteraturen, men at den stadig ikke har fundet evnen til at *åbenbare* på samme måde som de, efter hans mening, største romanværker – Tolstojs »Ivan Iljics død«, Flauberts »Madame Bovary« og Faulkners »The Sound and the Fury«: »Man har endnu ikke opfundet nogen teknik, nogen linse, der er i stand til at gå ned i menneskesjælens dybder sådan som disse værker gør det«.

Han har andetsteds gjort opmærksom på, at strukturen og tematikken i »The Confessions of Nat Turner« til dels er direkte inspireret af »Rosebud«-motivet i Welles' »Citizen Kane« (se Bruce M. Firestones artikel »A Rose Is a Rose Is a Columbine: Citizen Kane and William Styron's »Nat Turner«, »Literature/Film Quarterly« spring 1977, vol 5. no. 2).

Filmen har imidlertid ikke imødekommet ham med en tilsvarende interesse. Hans tidligere bøger har enten ikke fristet filmindustrien eller har ikke kunnet realiseres. I 1968 blev således Norman Jewisons planlagte filmatisering af »The Confessions of Nat Turner« saboteret af sorte protestgrupper. I en annonce fra den såkaldte »Association to End Defamation of Black People« skrev skuespilleren Ossie Davis: »I find this book false to black history and an insult by implication to black womanhood ... Styron's implications about black men and black rebellion is that what agitates the black man is not a search for freedom but a search for white women«, og han udtalte sin foragt for enhver sort skuespiller, der ville »lend his craft, his body, and his soul to such a flagrant libel against one of our greatest heroes«.

Styrons forsøg på et originalt filmmanuskript, »Dead!« skrevet sammen med kollegaen John Phillips (og trykt i »Esquire«, december 1973), er også forblevet urealiseret. Det er baseret på en berømt 1927-mordsag, der endte med, at en kvinde, Ruth Snyder, og hendes elsker blev dømt til døden for mordet på hendes mand. Henrettelsen i Sing Sing vakte særlig opmærksomhed, fordi det lykkedes en reporter ved New Yorker-avisen »Daily News« at fotografere Mrs. Snyder i det øjeblik strømmen blev sluttet i den elektriske stol.

Det har tidligere været Styrons uheld, at hans romaner kom på det forkerte tidspunkt. »Lie Down In Darkness« kom med sydstats-dekadence netop, da denne retning var ved at være passé. »Set This House on Fire« præsenterede tung eksistentielistisk moraldebat, netop da de intellektuelle kredse både i USA og Europa havde fået nok af Sartre og Camus og indstillede sig på 60'ernes alternative livsformer og beatkultur. »The Confessions of Nat Turner«s fremstilling af den religionsbesatte Nat i spidsen for sorte voldsmænd virkede taktløs på et tidspunkt, hvor den hidtil voldsomste uro hærgede storbyernes sorte kvarterer, ligesom filmatiseringsplanerne uheldigvis faldt sammen med mordet på Martin Luther King. Men efter disse tre tilfælde af *bad timing* kom »Sophie's Choice« på det helt rigtige tidspunkt.

Nazisternes koncentrationslejre og masseudryddelser var ellers et emne, som fortrinsvis var behandlet i *europæisk* fiktion. Romaner som Heinrich Bölls »Wo warst du, Adam?« (1951, Hvor var du Adam?), Erich Maria Remarques »Der Funke Leben« (1952, Livets gnist), Bruno Apitz' »Nackt unter Wölfen« (1958, Nøgen blandt ulve) og Rolf Hochhuths »Der Stellvertreter« (1963, Stedfortræderen), der bragte Auschwitz ind på scenen, er tyske eksempler. Dertil kommer danskeren Ralph Oppenhejms »Det skulle saa være« (1945), russeren Mihail Solohovs kortroman »Sud'ba čeloveka« (1956, En mands skæbne), franskmanden André Schwarz-Barts »Le dernier des justes« (1959, Den sidste retfærdige) og spanieren Jorge Sempruns franske »Le grand voyage« (1963, Den store rejse).

Af film om emnet kan nævnes Wanda Jakubowskas polske »Ostatni etap« (1948, Kvindelejren i Auschwitz), der byggede på instruktørens egne oplevelser; Sergej Bondarčuks »Sud'ba čeloveka« (1959, En mands skæbne) efter Solohovs fortælling om en russer i tysk kz-lejr; Konrad Wolfs mesterlige »Sterne« (DDR 1959, Stjernen) om en tysk soldats kærlighed til en jødisk pige i en bulgarsk opsamlingslejr; Gillo Pontecorvos italienske »Kapo« (1960, Kapo – håndlanger for SS); Andrzej

Munks ufuldførte »Pasazerka« (Polen 1962, Passageren), hvor en kapo-kvindes løgnagtige beretninger dementeres af grusomme flashbacks; Frank Beyers østtyske »Nackt unter Wölfen« (1963) efter Apitz' roman om et spædbarn, der reddes af Auschwitz-fanger; Zbyněk Brynychs tjekkiske »Transport z ráje« (1963, Transport fra Paradis) om unge mennesker i Theresienstadt-lejren; den italienske Lilia Cavanis sensationelle »Nightporter« (1974, Natportieren) hvor Dirk Bogarde og Charlotte Rampling genopfriskede det sado-erotiske forhold, de havde dyrket som bøddel og offer i kz-lejren; Sergej Kolosovs »Pomni imja svoe« (1975, Husk dit navn) om en russisk kvinde, der søger efter det barn, der blev taget fra hende i Auschwitz; dertil kommer grovere pornografiske pervertiteter som Don Edwards' canadiske »Ilse, the Shewolf« (1975, Ilse, Hunulven fra SS); samt Lina Wertmüllers groteske farce »Pasqualino Settebellezze« (1975, Syv skønheder), der rummer en sekvens hvor den italienske anti-helt klarer sig igennem dødslejrens bizarre helvede.

I amerikanske medier havde man hidtil undgået emnet. Ganska vist filmatiserede Fred Zinnemann allerede i 1944 Anna Seghers' roman »Das siebte Kreuz«, »The Seventh Cross« (Det syvende kors), med Spencer Tracy som kz-lejrfange, der flygter gennem Tyskland. Men her var masseudryddelserne endnu ikke begyndt, og filmen fremstod kun som en beretning om politiske fangelejr. Emnet blev dog siden strejft i romaner som Irwin Shaws »The Young Lions« (1948, De unge løver), Leon Uris' »Exodus« (1958, Exodus), Edward Lewis Wallants »The Pawnbroker« (1962) og Chaim Potoks »The Chosen« (1967, De udvalgte) samt i film som Edward Dmytryk's »The Young Lions« (1958, De unge Løver), George Stevens' »The Diary of Anne Frank« (1959, Anne Franks dagbog), Stanley Kramers »Judgement at Nuremberg« (1961, Dommen i Nürnberg) og Sidney Lumets »The Pawnbroker« (1963, Pantelåneren).

Men det var først i 1978 med udsendelsen af den syv timer lange TV-serie »Holocaust«, instrueret af Marvin Chomsky efter Gerald Greens manuskript, at emnet direkte blev gjort til emne for filmisk behandling. Den efterfulgtes i 1980 af Daniel Manns TV-film om et kvindeorkester i Auschwitz, »Playing for Time«, med manuskript af Arthur Miller efter en autentisk historie.

Styrons roman kom således på det rette tidspunkt, da TV med alle trivial-melodramaets mest besnærende virkemidler havde vakt massepublikummets interesse for emnet. Der hvor »Holocaust« slap, kunne »Sophie's Choice« fortsætte.

Den unge Stingo, aspirerende forfatter fra en sydstats-familie, kommer i 1947 til New York for at skrive sin roman. Han flytter ind på et pensionat i Brooklyn, hvor han stifter bekendtskab med to særprægede personer: Den jødiske Nathan, der angiveligt arbejder som forskningsbiolog, har fundet den polske katolik Sophie, der knap nok har overlevet Auschwitz, og bragt hende til hægterne igen. Men der er noget galt med deres forhold, snart forguder han hende under udfoldelsen af al sin betydelige charme, snart håner og piner han hende med vanvittige anklager.

Stingo fascineres og drages ind i et venskab *à trois*, der oplever lignende ekstaser og kriser som Nathans og Sophies indbyrdes forhold. Snart priser Nathan Stingos litterære forsøg som geniale, snart fornærmer han ham og anklager ham for at stå i forhold til Sophie. Faktisk er Stingo også erotisk

Meryl Streep og Kevin Kline
i en scene fra »Sophies valg«





Meryl Streep og Peter MacNicol
i en scene fra »Sophies valg«

betaget af den smukke Sophie, ikke mindst fordi hans forsøg på at skaffe sig seksuel erfaring slår fejl.

Efterhånden trænger han dybere ind i disse to menneskers hemmeligheder. Han finder ud af, at Nathan ikke er en genial biolog, men en sindssyg narkoman. Sophies tilfælde er mere kompliceret, men gennem en række betroelser, i begyndelsen til dels forvanskede, giver hun ham gradvis indblik i sin fortid.

Hun er opvokset som datter af en universitetsprofessor i Krakow. Faderen har været blandt de polske tilhængere af den nazistiske *Endlösung* på 'jødeproblemet', men er paradoksalt nok alligevel, sammen med Sophies mand, blevet summarisk henrettet ved en nazistisk terroraktion. Siden er Sophie så blevet arresteret for at smugle kød ind til sin syge mor i Warszawa og sendt til Auschwitz med sine to små børn. Her lykkes det hende at blive sekretær hos lejrkommandanten Höss, som hun prøver at forføre for at redde sin søn. Datteren er allerede ved ankomsten taget fra hende og sendt i gaskammeret.

Til sidst, da Nathan er gået helt amok, flygter Stingo og Sophie fra New York. De tilbringer en hed elskovsnat sammen, men Sophie afviser Stingos frieri. Til forklaring røber hun sin sidste, forfærdelige hemmelighed: Da hun ankom til lejren, blev mange sorteret fra og sendt direkte i gaskamrene. En tysk officer gav hende da et valg – hun skulle selv bestemme, hvilket barn der skulle dø!

Næste dag er Sophie væk, og da Stingo vender tilbage til pensionatet, er der stort opløb og politi. Sophie og Nathan har søgt døden sammen. Men så gryr morgenen over Brooklynbroen, og den unge forfatter kan for alvor give sig i kast med livet og kunsten ...

Romanen fremstår som Styrons største og mest ambitiøse. Denne gang skulle det ikke kunne slå fejl: En stor bog (den føles næsten uendelig) om et stort emne.

Og så er bogen alligevel blevet et af tidens mere ondskede stykker pseudo-kunst, et nyt vidnesbyrd om, hvordan illusionen om *The Great American Novel* rider amerikanske forfattere som en mare. Styron er ved at tegne under byrderne af det forbyggede slagskib, han søsætter, men her hjælper ingen kære mor. Sådan er betingelserne.

Romanen rummer en lille, autentisk følt historie om forfatterspiren, der kæmper med økonomien, kunsten og drifterne i Brooklyn anno 1947 – i stil med Philip Roths kortroman »The

Ghost Writer« og Paul Mazurskys film »Next Stop, Greenwich Village«. Men dette stof har Styron, formentlig korrekt, bedømt til at være for svagt til at bære en 600 siders bestseller. Altså tilføjes to, noget mere eksotiske skæbne-skikkelser. Og hvad kan være mere dragende og gådefuldt end Nathan, der uforudsigeligt jonglerer med semi-genialitet og semi-vanvid? Og Sophie, der er kommet levende tilbage fra verdenshistoriens forfærdeligste dødsrige? Problemet er, at det aldrig fremgår, hvad disse tre mennesker og deres problemer egentlig har med hinanden af gøre. Nathans problemer forsvinder over i psykiatrien og det er så dét. Sophies problemer består i, at hun har været i kz-lejr og at hun nu lever sammen med en gal mand. Stingos problemer er, dels at blive en stor forfatter, dels at slippe af med sin uskyld. Den eneste væsentlige sammenhæng, der etableres mellem disse vidt forskellige personer, er af geografisk og fortællerteknisk art: Alle bor på samme pensionat, og alle fremstilles gennem den samme jeg-fortællers point of view.

Går man ind på selve Sophies valg, som via titlen og talrige ladede forudtænyninger postuleres at være historiens inderste kerne og mest perspektivrige hemmelighed, skal man også skuffes. Da hemmeligheden til sidst afsløres, viser den sig at være irrelevant for det store emne, som historien øjensynlig vil handle om – det moralske valg mellem liv og død. For det grusomme valg, hun foretog i nat og tåge på perronen i Auschwitz, var jo netop ikke hendes valg. Det var den fulde eller psykopatiske officer, der tvang hende til at vælge mellem børnene, og det kan selvfølgelig være slemt nok. Men da initiativet til dette valg udelukkende kom fra tyskeren, kan det ikke anses for moralsk belastende for Sophie – og selvfølgelig bliver hendes 'hemmelighed' og mystiske skyldfølelse til et rent romantrick, et mystifikations-gimmick, der skal gøre personen interessant, men som slet ikke rummer den betydning, romanen tillægger det.

Som en art kunstnerisk camouflage lader Styron sin uendelige ordstrøm flyde over det hele. En mere *overwritten* roman er vanskelig at finde. En lille prøve:

»If Sophie had been just a victim – helpless as a blown leaf, a

human speck, volitionless, like so many multitudes of her fellow damned – she would have seemed merely pathetic, another wretched waif of the storm cast up in Brooklyn with no secrets which had to be unlocked. But the fact of the matter is that at Auschwitz (and this she came gradually to confess to me that summer) she had been a victim, yes, but both victim and accomplice, accessory – however haphazard and ambiguous and uncalculating her design – to the mass slaughter whose sickening vaporous residue spiraled skyward from the chimneys of Birkenau whenever she peered out across the parched autumnal meadows from the windows of the mansard roof of the house of her captor, Rudolf Höss« (Bantam-udg., p. 266).

Man har aldrig kunnet beskyldt Alan Pakula for at lefle for publikum eller at ty til kulørte virkemidler, tværtimod er hans mest vellykkede film – »Klute«, »The Parallax View« (Sidste vidne) og »All The President's Men« (Alle præsidentens mænd) – så neddæmpede og beherskede, at det momentvis bliver for meget af det gode.

I adaptionen af »Sophie's Choice« har den kultiverede instruktør da øjensynlig også først og fremmest set det som sin opgave at dæmpe det hele ned. Lidenskaber og patos, javel, men skruet ned til et niveau, som er passende for den gode smag. F.eks. får den store kærlighedsnat, hvor Stingo omsider indvies i de erotiske fornøjelser af Sophie og angiveligt prøver »everything it is possible to do«, alt hvad den kan trække hos Styron, hvad der er rimeligt nok, da det er den eneste egentlige forbindelse mellem Stingos historie og Sophies. Hos Pakula bliver det derimod kun til en hastig overtoning væk fra Meryl Streep i færd med at afføre sig sin underkjole.

Pakula møder Styrons svulstighed og patetiske ordrabalter med en kølig professionalisme, der forhindrer de værste excesser, men som på den anden side også truer med at dræne filmen for temperament, så den jævnt hen får præg af et nobelt forsøg på at lave lodig kunst, der først og fremmest styrer frem mod Oscar-uddelingen. Hele Styrons overdådige selvoptagethed, den ofte lammende omstændighed og de omsiggribende digressioner er skåret væk, således at kun den enkle – alt for enkle – historie står tilbage.

Pakula, der selv har stået for manuskriptet, har tydeligvis søgt at skabe mere sammenhæng i Styrons sujet. Han har med rutineret hånd filet til og arrangeret, så der kommer mere orden og struktur i historien. Kompositionen er strammet op, blandt andet ved anvendelse af et lille motiv der fermt knytter Sophie og Nathans første møde – som bogen profetisk kalder »cinematic« – sammen med deres fælles død: Hun møder ham på et bibliotek, hvor hun forgæves prøver at låne Emil(y) Dickins(ons) digte; han forærer hende bogen, og til sidst, da de ligger døde på sengen, kan Stingo recitere et Dickinson-digt, de holdt af og som skal kommentere situationen:

Ample make this Bed
Make this Bed with Awe –
In it wait till Judgement break
Excellent and Fair.

Be its Mattress straight –
Be its Pillow round –
Let no Sunrise' yellow noise
Interrupt this Ground–

(»The Complete Poems of Emily Dickinson«, nr. 829)

Men det er typisk, at en sådan tilsyneladende omhyggeligt udarbejdet detalje ikke tåler et nøjere eftersyn. Strengt taget er det jo uforståeligt, at de to døde elskende, der ligger på

sengen, faktisk rammes af klart solskin, når digtet nu netop frabeder sig det. Forklaringen er nok, at Pakula har fundet den dødsfortrolige Dickinsons vers passende til at sprede en finkulturel aura omkring personerne (der jo i det hele taget her har travlt med at lytte til klassisk musik og diskutere højere materier), uden at han egentlig har nogen klar forestilling om, hvad *meningen* er, antagelig i tillid til at publikum respektfuldt vil sluge dybsindighederne.

Og selv om historien vinder i koncentration ved Pakulas behandling, lider også filmen under en påfaldende mangel på dybere sammenhæng. Hele det lange flashback i sepia-tonede farver fra Polen giver forbløffende lidt. Der er stadig ingen logisk forbindelse fra denne *via dolorosa* til Nathans skizofreni og Stingos umodenhed. Flashback'et kommer som et temmelig umotiveret indskud, fortalt underligt lidenskabsløst af Pakula, som om også han har svært ved at se begrundelsen for det. Naturligvis ligger der i Sophies skæbnehistorie et stof, der i sig selv turde være tilstrækkeligt, men Pakula tøver. Og hvis man ikke er parat til at vove sig ud på det helt dybe, bør man nok holde sig væk fra et emne som *holocaust*. Smagfulde scener fra Auschwitz er en meningsløs *contradictio in adjecto*.

De tre hovedskuespillere leverer talentdemonstrationer, som enhver lærer i *method acting* utvivlsomt vil give fineste karakter for. Peter MacNicol som den unge forfatter giver glimrende udtryk for den uskyldiges næsten permanente flovhed. Nathan skal ifølge en af bogens talrige fiktions-referencer ligne Leslie Howard i »The Petrified Forest«, men er heldigvis lidt mere livlig i Kevin Klines talentfulde fremstilling. Og Meryl Streep med gustne kinder, violette øjenhuler og et henført smil har fuldstændig check på, hvordan hun skal tale ubehjælpsomt engelsk iblandet franske ord, udtalt med polsk accent. Men det er præstationer mere end personer, man møder.

Filmens hovedproblem er dog, at den forekommer så overflødig. Her er det i forstemmende grad mediet, der er budskabet: Filmen er der, fordi bogen er der. Selvfølgelig kan Pakula lave film, han er en sensitiv og dygtig kunstner – men netop derfor er det ærgerligt, at han har ladet sig nøje med et værk, der blot markerer filmmediets respektfulde reverens for en tvivlsom litterær succes.

SOPHIES VALG

Sophie's Choice. USA 1982 (P-start: 1.3.82). P-selskab: ITC. Ex-P: Martin Starger. P: Alan J. Pakula, Keith Barish. As-P/I-leder: William C. Gerrity. Instr: Alan J. Pakula. Instr-ass: Alex Hapsas, Joseph Ray, Sergio Mimica. Manus: Alan J. Pakula. Efter: Roman af William Styron: »Sophie's Choice« (1979), da. udg. »Sophies valg«, (1980). Foto: Nestor Almendros. Kamera: Tom Priestley, Dan Lerner. Farve: Technicolor. Klip: Evan Lottman, Trudy Ship. P-tegn: George Jenkins. Ark: John J. Moore. Dekor: Carol Joffe, Hans Swanson. Rekvis: Wally Stocklin, Howard Duff. Kost: Albert Wolsky. Musik: Marvin Hamlisch. Arr: Jack Hayes. Musikbånd: Norman Hollyn. Musikkuddrag: »Eine kleine Nachtmusik K 525«, »Piano Concerto no. 23 in A maj. K 488« af Wolfgang Amadeus Mozart; »Symphony No. 6 in F maj. Opus 68 – Pastoral«, »Symphony No. 9 in D min. Opus 125 – Choral« af Ludwig van Beethoven; »The Water Music: Suite in F maj., »Lieder Ohne Worte, Opus 30, No. 1« af Felix Mendelssohn Bartholdy; »Sleepy Lagoon« af Eric coates; »About Foreign Lands and People« af Robert Schumann; »Voices of Spring, Opus 410« af Johann Strauss. Tone: Christopher Newman, Arthur Bloom, Anthony John Ciccolini III, Stan Bochner, Jay Dranch, Thomas Gulino, Robert A. Hein, Michael Jacobi, Harriet Fidlow, Lee Dichter.

Medv: Meryl Streep (Sophie), Kevin Kline (Nathan), Peter MacNicol (Stingo), Rita Karin (Yetta), Stephen D. Newman (Larry), Greta Turken Leslie (Lapidus), Josh Mostel (Morris Fink), Marcel Rosenblatt (Astrid Weinstein), Moishe Rosenfeld (Moishe Rosenblum), Robin Bartlett (Lillian Grossman), Eugene Lipinski (Polsk professor), John Rothman (Bibliotekar), Joseph Leon (Dr. Blackstock), David Wohl, Nina Polan, Alexander Strotin, Armand Dahan, Joseph Tobin, Cortez Nance, Gunther Maria Halmer, Karlheinz Hackl, Elli Fessl, Melanie Pianka, Eugeniusz Priwieziencew, Krystyna Karkowska, Katharina Thalbach, Neddim Prohic, Jennifer Lawn, Adrian Kalitka, Peter Wegenbreth, Vida Jerman, Irene Hampel, Sandra Markota, Hrovoje Stostaric, Marko Zec, Ivo Pajer, Michaela Karacic.

Længde: 158 min. Udl: UIP. Prem: 4.4.83 – Palladium + Palads + Biografen (Århus).

FILM FESTSPIELE BERLIN 1983

JØRGEN BONNÉN OLDENBURG

I Variety forrlyder det, at München nu for alvor satser på at blive hjemstedet for *den* store tyske filmfestival, og følgelig var »Film Fest Journal« i Berlin optaget af at styrke festivalens leder, Moritz de Hadelns position. De traditionelle anklager imod de Hadeln går ud på, at han bruger for mange penge og skaffer for få gode film til arrangementet.

De anklager rettes formentlig imod hver eneste festivalleder jorden rundt, men småborgerlige kræfter hærger også i Berlin, og de griber med kyshånd muligheden for at kontrollere, nedskære, likvidere. Den mulighed er selvfølgelig størst, når festivalen står svagest. Og den stod sig desværre ikke særlig godt i år; arrangementet var meget imponerende ved sit omfang og sin overskuelighed – men filmene savnede format.

I Berlin er konkurrencefilmene normalt gedigne, snarere end de er inciterende. Man kan være tilfreds, men det er sjældent, man jubler. Og således heller ikke i år. Den spanske vinderfilm, »La colmena« (Bikuben) var et bredt og velspillet litterært stykke, et panorama over det fattigfne borgerskabs tilværelse en vinter i Madrid i begyndelsen af 1940'erne. Personerne er mange, episoderne talrige, billederne kønne – men jeg synes faktisk, Svend Methling løste en tilsvarende opgave betydeligt bedre med »Sommerglæder« i 1940, og man vil heraf forstå, at det ikke ligefrem var chokerende moderne filmkunst, instruktøren Mario Camus her fremviste.

I det hele taget virkede konkurrencefilmene gennemgående ret gammeldags. Selv en så dristig instruktør som Alain Tanner – med sin »Dans la ville blanche« om en mand (Bruno Ganz), der forlader sin velorganiserede tilværelse til fordel for en målløs tilværelse i Lissabon – selv han formår ikke at forløse denne identitetskrise i et udtryk, der ligger mange centimeter over hverdagsprosa.

Eric Rohmer fortsætter sin nye serie, »Comédies et proverbes« med en vignet-agtig historie, »Pauline à la plage«, som skaffede ham sølvbjørnen for den bedste instruktørindsats.

Det var en lille, ganske indtagende, men for langt udtrukket og helt intetsigende komedie om nogle mennesker, der mødes og skilles i omhyggeligt udregnede kombinationer, der alle har det ene formål at illustrere filmens motto: Den, der snakker for meget, skader sig selv. Jovist. Mottoet bliver meget nemt også dommen over denne meget snakkesalige film – men elegant instrueret og fintmærkende spillet var det skam. Bare desværre glemt hurtigere end den sodavandsis, man spiste sidste sommer.

Sohrab Shahid Saless, den iranske instruktør, som efter sine to første film blev tvunget i eksil, og nu arbejder i Vesttyskland, bidrog til konkurrencen med en godt tre timer lang film, hvor prostituerede endnu en gang må holde for som symbolske repræsentanter for os alle sammen i et kapitali-

stisk samfundssystem. Saless får ikke sagt noget nyt, men hans insistensen på at vise alle detaljer i det næsten begivenhedsløse forløb er imponerende – og selvmorderisk.

En stilstandsfilm med betydeligt mere kraft i finder man i Fassbinder-fotografen Xaver Schwarzenbergers debutfilm, »Der stille Ozean«. Den ydre historie om en intellektuel, der vil hele sine sjælesår i landlig isolation, er så vist set før, men Schwarzenberger fortæller med en indlevelse og en autoritet, der fylder beskrivelsen med liv og smerte – og så accepterer man gerne, at både indhold og udtryk føltes temmelig gammeldags.

I Edward Bennetts »Ascendancy« har hovedpersonens sjælesorger givet sig fysiske udslag. En ung kvinde fra Belfasts protestantiske overklasse er bogstaveligt talt blevet lammet af sorg efter sin brors død under Første Verdenskrig. Pigens lammelse kontrasteres med det katolske proletariats aktiviteter, og det hele er lavet med al den litterære sikkerhed og billedmæssige stilsans, man kender fra engelske TV-film – altså for så vidt upåklageligt, men lidt for upersonligt til at man kan begejstres. Juryen var dog imponeret nok til at give Bennetts film førstepræmie, til deling med »Bikuben«.

Sølvbjørnen til den tyrkiske film »En sæson i Hakkari« af Erden Kiral lod sig ifølge dem der så filmen kun udlægge som en rituel hyldest til tyrkisk film her og nu, og prisen til Bruce Dern for hans præstation i Jason Millers skuespilfilmatisering »That Championship Season« kunne vist heller ikke overraske nogen.

Berlin dyrker jo som den eneste vestlige festival de østeuropæiske film, givetvis en ømtålelig diplomatisk affære, der gerne skal give præmiepotte med rimelige mellemrum. På den baggrund må man sige, at skuespillerindepræmien til Eugénija Glusjenko, der havde den kvindelige hovedrolle i den sovjetiske film »Forelsket som aftalt« var velfortjent. Sergej Mikaeljan fortæller en historie, som 30'ernes lystspilforfattere ikke havde behøvet at skamme sig over, om to unge, der for venskabs skyld og med den personlige udvikling som mål, beslutter at optræde som om de var forelskede i hinanden – naturligvis med det uundgåelige resultat. Det var især Glusjenkos spil, der bar filmen, som ikke altid var lige behændigt instrueret, men som dog immervæk gav indtryk af en mindre doktrinær og mindre sorgtyngt russisk hverdag end den vi normalt får præsenteret. Pigens udvikling fra klumpet funktionær til indtagende personlighed blev virkelig fremstillet, så man var helt med på den mandlige hovedpersons kovenning i sine følelser for hende.

Til journalen skal det noteres, at Margarethe von Trottas konkurrencebidrag »Heller Wahn« fik selv trofaste kvindelige beundrere til at ryste mismodigt på hovedet.



Hanno Pöschl er stået af sporet midt i intetheden i Schwarzenbergers »Der stille Ozean«

Så meget om konkurrencefilmene. Blandt de mange dokumentariske og mere eller mindre eksperimenterende film, der præsenteres i »Internationales Forum des jungen Films« var Peter Greenaways raffinerede konversationsdrama »The Draughtsman's Contract« nok det mest ambitiøse, men forfatteren Tankred Dorsts stilfædige »Eisenhans« om forholdet imellem en mand og hans retarderede datter var en finere film, hvor Dorst med megen ømhed for sine lidet heldige personer skildrer en kærlighed, der både er konkret og uhåndgribelig. Smukt var det, men også meget stille og dystert – og derfor selvfølgelig produceret for TV, uden hvis uegennyttige finansielle opbakning bag kommercielt risikable projekter store dele af den vesteuropæiske filmproduktion havde set ganske anderledes og ikke en tiendedel så ambitiøs ud.

Kun to andre af mange tyske film, jeg så, hævdede sig over det banale eller det forkrampede. Den ene var en charmerende, men ikke publikumsleflende historie om et rock-band i Ruhr-distriktet i slutningen af 60'erne. Lavet af Peter Bringmann (hvis grove og grinagtige lastbil-film »Theo gegen den Rest der Welt« vistnok er i dansk distribution i al upåagtethed), fortæller den med masser af skægge, tidstypiske detaljer i virkeligheden ret barsk om disse unge mennesker – alle glimrende portrætterede – og deres bumpede karriere. En gedigen, underholdende tysk komedie – en sjælden begivenhed!

Den anden seværdige tyske film var kompilationsfilmen »Krieg und Frieden« af Heinrich Böll, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff og Stefan Aust, et komplekst og ambitiøst forsøg på i facts og fiction-optrin at formidle situationen i Vesttyskland, nu kort tid inden de famøse Pershing II og Cruise missiler installeres i et land, der allerede har mere end nok af den slags. Det er en udmærket film, aggressiv over for aggressionen, sarkastisk over for magten – men man kan have svært ved at tro på dens betydning i politisk sammenhæng, for den ses formentlig kun af det publikum, som er enig med filmens synspunkter. Ville danske politikere lade sig påvirke? Har man nogen sinde hørt danske politikere referere til andre film end Olsen-banden?

Den største filmoplevelse i Berlin blev derfor gensynet med sidste års store franske succes, Jean-Jacques Beineix' magiske »Diva«, et højspændt drama af en debuterende virtuøs. Handlingen er kompleks, personerne færdes i mildt sagt forskellige lag af samfundet og konfrontationerne er uforudsigelige, men det hele holdes sammen af en suveræn billedformelse og en formidabel målbevidsthed, der fornemmes fra allerførste billede, og som får en til som tilskuer at overgive sig totalt til oplevelsen. Det forlyder heldigvis, at »Diva« nu omsider er købt til dansk biografdistribution. Endelig en film der både er ukonventionel og vellykket.

Hvem er disse festivaler egentlig til glæde for? Det er ret påfaldende, at alt for mange af dem finder sted, uden at der egentlig er det udbud af kvalificerede film, som gør begivenheden nødvendig, programmet spændende og konkurrencen rimeligt fair (hvis man da overhovedet skal acceptere den komiske umulighed, der ligger i at måle og sammenligne vidt forskelligartede kunstneriske værker). Selv Cannes, som jo i hvert fald i det brede publikums bevidsthed er den største og mest betydningsfulde festival, har – hvad enhver Cannes-deltager til sin undren har noteret sig – vanskeligheder ved at finde frem til bare 10-15 konkurrencefilm på et eller andet rimeligt fælles niveau.

Producenternes og instruktørernes begrundelse for at deltage ligger selvfølgelig i håbet om en hel masse gavnlig reklame for deres film, og for de små lande er festivalerne jo oplagte lejligheder til at gøre opmærksom på sig selv og sine herligheder. Men desværre må man generelt sige om de små landes film, at de har svært ved at slå igennem og gøre sig gældende i international sammenhæng. Det virker som om det på en eller anden måde har været for let at komme til at lave disse film. Ikke sådan at forstå, at der ikke er lagt tid og penge og arbejde i produktionerne, men de kommunikerer ikke stærkt nok. Instruktørernes behov for at meddele sig er ikke blevet vitalt nok, formuleringerne savner selvsikkerhedens kraft og nøgenhedens appel – filmene er pænt og ordentligt og redeligt lavet, men savner nerve, en pulserende strøm af liv, der gør det klart for tilskueren, at denne film måtte laves, den var ikke bare en foranstaltning, der gav beskæftigelse til så og så mange filmarbejdere i et vist tidsrum. De små lande har naturligvis en chance for at blive bemærket ved en festival – men de løber en gevaldig risiko for at blive kvalt.

Amerikanernes problem i festivalsammenhæng er det omvendte. Som bekendt har deres film ingen vanskeligheder ved at slå igennem internationalt. Alligevel er Hollywood bange for at en ny film skal blive slagtet af verdenspressen, som det f.eks. skete med Lumets »The Appointment«, der blev grinet og pebet ud i Cannes i 1969. Derfor deltager amerikanerne praktisk talt kun uden for konkurrencen, eller hvis de praktisk talt har fået garanti for en eller anden præmie. »Sophie's Choice« skulle have deltaget i konkurrencen i Berlin (hvor den garanteret havde bjerget en pris), men længe efter den aftales indgåen, blev det besluttet, at filmen i Europa skulle lanceres med en kampagne, som Berlin altså ikke passede ind i, hvorefter tilsagnet blev annulleret. De kommercielle hensyn er de vigtigste. Det er den slags ting, der må gøre det hårdt at være Moritz de Hadeln.

Yderligere er der så sket det, at Manila-festivalen er opstået og i løbet af to, overdådigt støttede, år har etableret sig stærkt i de rejseglatte filmfolks bevidsthed som et nyt og mere spændende opholdssted end et vinterligt Berlin. Manila afholder sin solbeskinnede festival et par uger inden Berlin, den snupper mange attraktioner fra sin ældre konkurrent, og den er efter sigende et godt lanceringssted for amerikanske film i forhold til det enorme asiatiske publikum. Berlin har ikke haft det let. Og nu kommer så München med truslen om en

sommerfestival. Donnerwetter! Berlin har stillet sig i den seriøse filmkunsts tjeneste og gennemgående gjort det godt. Det ville være blodig skam om mere udvendigt popularitets-søgende initiativer skulle få taget livet af den.

DEN RETRO-SPEKTIVE FILMFEST I BERLIN

ANNE JESPERSEN

Den Retrospektive filmserie på Berlin Filmfestivalen havde i år – med start et par uger efter 50-års dagen for nazisternes magtovertagelse – meget passende valgt at vise et udvalg af film med nogle få af de utallige kunstnere der af racistiske eller politiske grunde ikke var plads til i Hitlers Tyskland.

Listen af exil-kunstnere er meget lang, for som Dorothy Thompson udtrykte det i slutningen af 1930'erne: »Practically everybody who in world opinion had stood for what was currently called German culture prior to 1933 is now a refugee.« (1) Ud af de mange, havde Festivalen (i samarbejde med Stiftung Deutsche Kinemathek) valgt seks skuespillere som er blandt de få stadig nulevende, og som man derfor kunne invitere med til festivalen, og derved give denne en ekstra dimension. Man viste 7-8 film med hver af de seks, og havde desuden udarbejdet et nydeligt lille hæfte om hver, indeholdende interviews, kritiske artikler, biografier, filmografier, o.s.v. De seks var: Elisabeth Bergner, Dolly Haas, Hertha Thiele, Curt Bois, Franz Lederer og Wolfgang Zilzer. De virker måske ikke alle som lige oplagte emner (specielt ikke set fra Danmark), men det viste sig at de dækkede et meget bredt spektrum af hvad tysk film var op til 1933, og de seks var desuden absolut værdige repræsentanter for de mange der måtte forlade Tyskland, ofte på højden af deres karrierer, og startede en ny, i et nyt land, på et fremmed sprog, hvilket, især for skuespillerne, kun i sjældne tilfælde rigtig lykkedes. Det særligt problematiske i som skuespiller at skulle emigrere, blev i »Mephisto« af Hendrik Höfgen/Gustaf Gründgens brugt som 'undskyldning' for at blive. For de fleste var emigrationen dog en nødvendighed og ikke et resultat af et valg.

Komikeren *Curt Bois* (f. 1901) var op til 1933 yderst aktiv som teater- og filmskuespiller, og som forfatter (bl.a. sammen med Max Hansen: »Dienst am Kunden«). Han medvirkede i film siden 1909 og hans filmografi tæller over 100 film. I 1934 kom han til New York, og efter med ringe held at have forsøgt at etablere sig på Broadway, fulgte han i 1937 følgende opfordring og tog til Hollywood: »Gehen wir doch nach Hollywood. Etwas Besseres als den Tod finden wir dort allemal.« (2) Her var han (indtil 1950) med i 45 film i mindre roller (e.g. »Casa blanca«, »Arch of Triumph«, »Caught«, »The Lovable Cheat«) – og i modsætning til så mange andre tyske immigranter, var

det ikke hovedsageligt roller i anti-nazistiske film.

Curt Bois vendte i 1950 tilbage til Tyskland, først til Østberlin hvor han spillede teater, bl.a. »Herr Puntilla und sein Knecht Matti« iscenesat af Brecht. I 1954 bosatte han sig i Vestberlin. Han er stadig meget aktiv og kunne fornylig ses i Danmark i »Das Boot ist voll«.

Franz Lederer's exil-karriere var mere præget af de anti-nazistiske film. Han er født i 1899 udenfor Prag, og er vokset op to-sproget. Efter forskellige engagementer på tysksprogede teatre, bl.a. i Prag og Budapest, kom han i 1925 til Berlin og blev hurtigt en meget eftertragtet skuespiller. Bl.a. iscenesatte Max Reinhardt ham og Elisabeth Bergner i en legendarisk opsætning af »Romeo & Julie« i 1928.

Hans filmkarriere startede i 1928 med »Zuflucht« hvor han spillede sammen med Henny Porten (instr. Carl Froelich), og han blev fra starten uvægerligt 'typecast' som 'elskeren' med det charmerende, drengede smil (hans Alwa Schön i Pabst's »Die Büchse der Pandora« har sikret ham mod glemsel).

I slutningen af 1932 kom Lederer til USA og fik hurtigt flere hovedroller, nu som Francis Lederer, e.g. i »Midnight« (1939), instrueret af Mitchell Leisen og med manuskript af Billy Wilder. Fra Hollywoods første anti-nazistiske film »Confessions of a Nazi Spy« (1939, instr. Anatole Litvak), hvori både Lederer og Wolfgang Zilzer spillede med, var Lederer nu ligeså selvskreven i rollen som 'nazi' eller 'nazi-offer' som han tidligere havde været det som 'elsker'.

Da først krigen var brudt ud, blev politisk mistæneliggørelse (ikke kun i USA) dagligkost for mange immigranter, og Lederer måtte i 1940 gøre rede for sine (påståede kommunistiske) synspunkter overfor the House Un-American Activities Committee. Han fik dog stadig adskillige roller, også efter 1945, men var nu ikke længere helt så selvskreven i hovedrollen, og i 1959 opgav han helt sin filmkarriere og driver i stedet en teaterskole.

Hertha Thiele (f. 1908) er først og fremmest kendt for sine to første film, »Mädchen in Uniform« (1931, instr. Leontine Sagan) og »Kuhle Wampe« (1932, instr. Slatan Dudow, manuskript af Bertolt Brecht). For en udførlig analyse af »Mädchen in Uniform«, se Søren Kjærups artikel i Kosmorama nr. 112.

Trods Hertha Thieles medvirken i de to nævnte film, der i nazisternes øjne var så 'utyske' som noget, og trods hendes venstreorienterede sindelag (hun er f.eks. den eneste af de seks kunstnere der nu er bosat i DDR), så forsøgte Goebbels meget tålmodigt at overbevise hende om at hun kunne have en stor fremtid indenfor den nazistiske filmindustri. Med sit blonde udseende kunne hun også nemt leve op til nazisternes kvindeideal, og Goebbels så uden tvivl også det fordelagtige i Hertha Thieles appel hos publikum. Hun var nemlig ikke, som f.eks. Elisabeth Bergner, stjerne og primadonna og feteret af de intellektuelle, men var snarere, med sin ligefremme, sympatiske, lidt anonyme udstråling, den fødte yndling for den brede, fattige del af befolkningen.

Det lykkedes for Hertha Thiele at undgå de nazistiske film, men hun var dog med i en enkelt film, »Reifende Jugend«, lavet lige efter magtovertagelsen, som kun på et hængende hår kan undgå at blive betegnet som nazistisk. To scener i filmen som nazisterne forlangte taget om så der tydeligt blev vist hhv. et billede af Hitler på væggen og et nazistisk flag på et skib, er i den eksisterende kopi der blev vist i Berlin erstatet af de oprindelige 'neutrale' optagelser, men ånden i filmen er helt i overensstemmelse med nazistisk tankegang. Den blev da også i 1945 forbudt af de allierede. Filmens instruktør var Carl Frölich, der var 'kunstnerisk leder' på »Mädchen in Uniform«, og Heinrich George spillede en hovedrolle. Begge de to blev efter krigen interneret af de allierede til afnazificering.



Dolly Haas – værd at genopdage

Efter denne film prøvede Hertha Thiele et stykke tid at fungere 'neutralt' på teatret, men dette er selvfølgelig uholdbart i et totalitært system, og i 1937 emigrerede hun til Schweiz. Først i 1967, hvor hun nu boede i DDR, begyndte hun igen af filme, især TV-film.

Wolfgang Zilzer (f. 1901) var en højt elsket teater- og kabaretkunstner i Berlin, og hans filmkarriere, der startede i 1915, består af en næsten uendelig række (næsten 100) biroller. Godt halvdelen af hans film blev lavet i Tyskland før 1933.

Han spillede ofte en lidt anonym, naiv, rar ung mand. Typisk for ham er hans rolle i »Alraune« (1928, instr. Henrik Galeen). Han havde også nogle få hovedroller, bl.a. i Jacques Feyder's »Therese Raquin« (1928).

I 1933 emigrerede Zilzer til Paris, men vendte i 1935 tilbage til Berlin og engagerede sig i forskelligt kulturarbejde, bl.a. i en forening af 'ikke-ariske' kristne. Men i 1937 måtte han forlade Tyskland og kom til Hollywood. Zillers far havde i 1917 medvirket i en af Lubitschs tyske film, og denne gamle forbindelse sikrede Wolfgang Zilzer hans første Hollywood-rolle i »Bluebeard's Eighth Wife« (1938).

I Hollywood havde han igen et utal af små roller, ofte i anti-nazistiske film (e.g. Douglas Sirks »Hitler's Madman« (1943)), og Lubitsch benyttede ham igen i »Ninotchka« (1939) hvor han er taxa-chaufføren som Garbo spørger om vej til en restaurant, og i »To Be or Not To Be« (1942) hvor han er boghandleren der formidler information for undergrunden.

Zilzer, der i USA skiftede navn til Paul Andor, havde også en enkelt hovedrolle i Hollywood, nemlig som Joseph Goebbels i »Enemy of Women« (1944, instr. Alfred Zeisler). Men da krigen var forbi, mistede exil-skuespillerne med deres underlige tyske accent, deres 'naturlige' roller, og adskillige af dem holdt op med at filme. Zilzer vendte sig i stedet mod teatret, og har siden krigen kun lavet ganske få film. Hans sidste, »A Private Life« (1979, instr. Mikhail Bogin), en smuk lille film om et par immigranter i New York, hvori hans kone, Lotte Palfi-Andor, spiller den anden hovedrolle, blev også vist på festivalen.

Hvis man ikke tilfældigvis har set en film med Dolly Haas (f. 1910), kender man hende sandsynligvis slet ikke. Der er ikke skrevet meget om hende, og hun var derfor, for mange

deltagere i den Retrospektive serie, en ny-opdagelse. Og absolut en af de glædelige.

Hendes 15 film fra Tyskland i perioden 1930-1934 kom med nogle få undtagelser (en enkelt meget vigtig) til at udgøre hele hendes karriere på film. De var gedigne underholdningsfilm, komedier, centreret omkring stjernen Dolly Haas, der »bragte en hvirvelvind ind i Dekadencen« (3). Hun hørte hjemme allevegne og ingen steder, var en ener helt i Chaplins ånd, og gik, ligesom han, løs på problemerne på utraditionel vis med en stor energi og charme. Blandt instruktørerne på hendes tyske film kan nævnes: Wilhelm Dieterle (»Eine Stunde Glück«, 1930/31), Anatol Litvak (»Dolly macht Karriere«, 1930), Fritz Kortner (»Der brave Sünder«, 1930 og »So ein Mädel vergisst man nicht«, 1933) og Hermann Kosterlitz (»Das hässliche Mädchen«, 1933). I sidstnævnte film havde Max Hansen den mandlige hovedrolle, og dette gav, ved premieren 8. sep. 1933, anledning til at alskens nazistiske skældsord og antisemitiske ytringer regnede ned over filmen.

Anmelderne konstaterede dog at, da filmen var lavet mellem februar og april 1933, havde besætningen af roller således fundet sted »før Arier-paragraffen af 1. juli trådte i kraft«. Rent formelt var filmen altså helt lovlig. Ret skal være ret! Denne millimeterretfærdighed virker dog meget absurd når der derpå glædestrålende fortælles om de tysk-følende blandt publikum (»der ikke er bekendt med disse kendsgerninger«) som højlydt og v.h.a. æg og tomater udtrykte den sande tyske indstilling til ikke-ariske kunstnere! (4) [Havde publikum nu kendt til kendsgerningerne omkring filmens data, burde de måske, ifølge denne særlige logik, have undertrykt deres vrede. Oder?]

Den negative stemning var imidlertid ikke vendt mod Dolly Haas, der, som det blev fremhævet i flere af anmeldelserne, er af arisk afstamning, men hendes oplevelser ved denne premiere gjorde det ikke ligefrem sværere for hende, efter endnu et par film i Tyskland, at tage beslutningen om at rejse til England. Her fik hun i 1936 hovedrollen i en re-make af Griffith's »Broken Blossoms« (instr. John Brahm), og hun spiller meget overbevisende (ikke mindst sprogligt) den stakkels mishandlede cockney pige der forelsker sig i en kineser. Flere tyske immigranter var involverede i denne film (e.g. instruktøren, stjernen, fotografen (Curt Courant), m.fl.), og det har uden tvivl medvirket til at racismen som tema er blevet altdominerende og at det er blevet en yderst pessimistisk film. Men hvis filmen var ment som en indirekte advarsel mod nazi-Tyskland, blev den (i lighed med de mere direkte) ikke rigtig taget til efterretning i England. Filmen forsvandt hurtigt ud i mørket.

Dolly Haas rejste til USA i 1936, men fik ingen filmroller, og spillede (indtil slutningen af 1940'erne) teater i New York. Hendes eneste amerikanske film kom først i 1953 hvor hun havde en ikke ubetydelig birolle i Hitchcocks »I Confess«, og det er, i hvert fald indtil videre, hendes sidste film.

Elisabeth Bergner (f. 1897) er uden tvivl den mest kendte af de seks kunstnere. Museet har af og til vist film med hende, senest i januar 1981 hvor »Dreaming Lips« og »Stolen Life« blev vist i serien med kvindelige stjerner. I januar i år viste TV en af hendes mange nyere film: Ottokar Runze's »Feine Gesellschaft – Beschränkte Haftung« fra 1982.

Bergner er opvokset og uddannet i Wien, og kom i 1922, via forskellige teatre i Østrig, Schweiz og Tyskland, til Berlin. Her blev hun hurtigt den altdominerende kvindelige skuespiller, og denne position bevarede hun indtil hun i slutningen af 1932 rejste til England for at filme. Som tingene udviklede sig i Tyskland, vendte hun ikke tilbage.

Tidsånden i den kaotiske Weimar-republik, og specielt i Berlin, havde en fin fortolker i Elisabeth Bergner, der på

mange måder personificerede denne ånd: Nervøs, løssluppen, erotisk, hektisk, dekadent er nogle af de ofte benyttede adjektiver, og det er sikkert at en fyldestgørende beskrivelse af kulturlivet i Berlin i denne periode ikke kan komme uden om Bergner – et faktum som også Bob Fosse synes at være klar over, idet han i »Cabaret« diskret placerer Bergner som en



Elisabeth Bergner – er gensyn værd

faktor i Sally's tilværelse, i Berlin 1931. (Bergner's hovedværk »Ariane« kom netop dette år.)

Hendes første film kom i 1923: »Der Evangelimann« (Instr. Holger-Madsen), og udover denne lavede hun indtil 1939 7 film i Tyskland og 5 i England. De var alle instrueret af Paul Czinner. Måske af denne grund præsenterer filmene ikke et nær så rigt varieret billede af kunstneren Elisabeth Bergner som teaterpræstationerne tilsyneladende har gjort. Filmene er variationer over nogle ganske få temaer, og udgør en interessant enhed der er specielt konsekvent i fremstillingen af Elisabeth Bergners særlige mangesidige kvindetype, der bestemt ikke er umoderne. En yderligere interessant ting ved filmene er at tysk films enestående manuskriptforfatter i perioden fra »Caligari« til Hitler, Carl Mayer, (ifgl. Bergner) var medarbejder på *alle* Bergner/Czinner filmene, uanset om han får credit herfor.

Bergners exil-karriere må siges at være en af de få overhovedet hvor det, for en skuespiller, lykkedes at opnå (næsten) samme position i exil som i hjemlandet. I 1930'ernes London blev hun elsket og feteret, især p.g.a. hovedrollen i »Escape Me Never« – først på teater og senere (1935) på film – en rolle der faldt i englændernes (og senere amerikanernes) smag. (5) Som et særligt element i Bergners og Czinneres karrierer i exil kan nævnes at de lavede en re-make af en tidligere succes: »Der träumende Mund« fra 1932 blev til »Dreaming Lips« i 1937, men den oprindelige version er i alt væsentligt (selvfølgelig) den bedste! (Museet har som nævnt vist »Dreaming Lips«, men i en beskåret version (÷20 min.), idet en særlig Czinner-specialitet, nemlig en ret original integrering af musik i filmen, præcis er det som (af emsige danske udlejere?) er klippet væk!)

Under krigen rejste Bergner til USA (og blev meget upopulær herfor i England). Hun var kun med i én Hollywood film, en antinazistisk film, »Paris Calling« (1941, instr. Edwin L.

Marin). Hun og Czinner (der nu var gift) trivedes absolut ikke i Hollywood. Hun spillede i stedet teater i New York, og arbejdede på film- og teaterprojekter sammen med Brecht, uden at der rigtig kom noget ud af det. Efter krigen vendte hun tilbage til London, men var nu »lagt på is« og har kun haft ganske få opgaver her (men bor stadig i London). Hun har turneret med teater i flere lande (heriblandt Danmark), og begyndte i 1970'erne at filme i Tyskland og her er hun nu, på sine meget gamle dage, virkelig 'in demand' til TV-film. Indenfor det sidste år er det blevet til 4-5 stykker. Hendes vitalitet, som hun i gamle dage, til stor fryd for nogle, og større irritation for andre, kunne vise ved at slå kolbøtter, er endnu forbløffende.

Den Retrospektive serie viste knap 50 film, og de manede (hvis det ellers var nødvendigt) for alvor det indtryk i jorden at tysk film før 1933 kun består af nogle få instruktører og film, som så vises igen og igen. Serien, der netop udmærkede sig ved sin bredde, ville vise at mange andre film, og skuespillerne i dem, også fortjener at blive husket, og den har bestemt sat sine spor: Til langt de fleste film var ASTOR-biografen på Kurfürstendamm fyldt til randen, både af Filmfestival-deltagere og af »almindelige« Berlinere.

Som kuriosum kan nævnes at Festivalen, sikkert utilsigtet, ved sit filmvalg kom til at knytte et både filmhistorisk og historisk bånd fra 1983 til 1933: Festivalen åbnede med Sydney Pollack's film »Tootsie«, om den arbejdsløse mand (Dustin Hoffman) der udklædt som kvinde endelig får sig et job, og i den Retrospektive serie dukkede der så en film op om en arbejdsløs pige (Dolly Haas) der, udklædt som ung mand, får job som page på et hotel: »Der Page vom Dalmasse-Hotel« (1933, instr. Viktor Janson). Der er selvfølgelig utallige film med udklædningsmotiv, og ikke så få netop i den retrospektive serie, men ligheden i disse to films plot var meget slående. Ikke bare vilkårene med høj arbejdsløshed er de samme i 1930'erne og 1980'erne, men en af måderne at løse problemerne på (i hvert fald på film!) er altså også den samme. At filmen fra 1933 nødvendigvis må ende med et bryllup hvor filmen fra 1983 ligeså nødvendigvis »kun« slutter med at de to elskende i fortrolig samtale går ned ad gaden, forstærker kun indtrykket af lighed.

»Der Page vom Dalmasse-Hotel« er filmhistorisk en lille, men yderst underholdende og charmerende film, og det samme kan man vel – når alt kommer til alt, f.eks. om 50 år – sige om »Tootsie«.

NOTER

- (1) Citeret i Erika og Klaus Mann: »Escape to Life« (Boston 1939).
- (2) Instruktøren Max Nosseck til Curt Bois. Citat fra Stiftung Deutsche Kinematheks hæfte om Curt Bois, p. 41.
- (3) Karsten Witte: »Knabenfrau und Krisenkommando«, essay om Dolly Haas, i Stiftung Deutsche Kinematheks hæfte om Dolly Haas, p. 28.
- (4) Filmens anmeldelser er trykt i Dokument-afsnittet i Dolly Haas-hæftet.
- (5) Bergners position på scenen i London fremgår af en artikel i det amerikanske teatertidsskrift »Theatre Arts Monthly«. Den er fra februar 1934 og handler om det aktuelle teaterliv i Europa, og titlen er: »Shaw – Shakespeare – Sherwood – Bergner«, (p. 98).

BILLE AUGUSTS TABERE

KAARE SCHMIDT



Bille August har på få år og med en lille, udsøgt række film- og TV-værker placeret sig som en af vore mest spændende instruktører. Han forener en fortælle-mæssig originalitet og stilsikkerhed med en dybdeborende tematisering af opdragelsens, familielivets og arbejdets psykologiske konsekvenser i de sidste tyve års »normaldanske« hverdag. Det er ikke rare ting, han har at berette, men selv om hans film kan virke deprimerende og selv om de stiller krav til tilskueren, så er de fortalt med en fortættet følsomhed, som gør oplevelsen umiddelbar og stærkt virkende. De appellerer til følelserne, men de lægger også op til, at vi tænker over vore egne følelser og vor egen hverdag.

Bille Augusts første film »Honning Måne« (1978) var et sikkert kunstnerisk gennembrud. Den allerførste scene og den allerførste bemærkning i »Honning Måne« slår den tone og det tema an, som har præget også hans følgende værker. Hovedpersonen Jens er til samtale hos en personalechef, som læser hans ansøgning og siger: »De har skrevet under i dato-rubrikken«.

Adam Tønsberg, Morten Hoff og Peter Reichhardt
i en scene fra »Zappa«.

Tragikomisk skilles taberne fra vinderne. Fra den bemærkning ved vi, at Jens ikke har en chance i denne verden, og at verden nok heller ikke vil give ham en chance. Jens er en taber. Det samme er drengen Magnus i børne-TV-serien »Et par dage med Magnus« (1978), drengen Mads i TV-filmen »Verden er så stor så stor« (1980), den unge kvinde Maj i TV-filmen »Maj« (1982) og alle tre drenge i spillefilmen »Zappa« (1983). Taberne er ofre for nogle normer, der sætter ydre succes højere end kærlighed og tillid, eller helt elementær tid til hinanden. Vinderne er de stræbsomme, der følger spillets regler på arbejdsmarkedet, og som kan bringe konkurrence-miljøets »enhver er sig selv nærmest« med hjem i familien. Kulden slår ind over taberne – og i sidste ende også over vinderne – i historier uden håb, dialoger uden menneskelig kontakt, og frysende billeder, der isolerer personer og fastholder dem som en knude i maven.

HONNING MÅNE (1978)

Filmen følger Jens (Claus Strandberg), der arbejder ved et samlebånd. Jens gør, hvad der forventes af ham, han har ikke nogen konkrete krav til tilværelsen men bærer på en vag drøm om den store lykke, udtrykt i bevidst banale ord og musik i den sang som begynder og afslutter filmen: »Stjerne fortæl mig, hvorhen min vej skal gå/Stjerne fortæl mig, om lykken jeg vil få«. Jens møder biblioteksassistenten Kirsten (Kirsten Olesen), som helt er underlagt forældrenes – specielt den dominerende mors – beskyttende vinger. Jens og Kirsten bliver gift, og for begge parter er det et umodent, uigennemtænkt og lidt desperat forsøg på at stå på egne ben. De har intet at give hinanden, og tomheden får Kirsten til at forsøge selvmord. Hun føres tilbage til moderens kvælende omsorg, mens Jens nu støtter sig til arbejdskammeraten Bjarne (Jens Okking). Bjarne har også et forlist ægteskab bag sig, men til forskel fra Jens prøver han at forstå, hvorfor livet former sig så meningsløst. På et tidspunkt bliver det for meget for ham, og han rejser væk. I sin menneskelige isolation og ensomhed oplever Jens en deprimerende jul og tager hyre på et skib – måske lykkestjernen findes under fremmede himmelstrøg.

Både Jens og Kirsten er tabere i livets lykkejul. De er »stille eksistenser«, der tidligt er frataget enhver indre livskraft, så de intet har at sætte op mod omverdenens dominans og hule værdier. Kirstens mor er en vampyrfigur, der med et jerngreb i familielivet suger selv tilløb til selvstændighed ud ikke blot af datteren, men også af Jens og af sin mand, der ikke engang evner selv at tilkalde ambulancen, da han finder Kirsten bevidstløs. Samlebåndsarbejdet har vampyrfunktionen overfor Jens og Bjarne, mens arbejde og familieliv forenes i velfærdssamfundets statusræs for de opadstræbende (Kirstens mellemlagsfamilie) i jagten på ting og penge til erstatning af den tabte mening med livet.

Ræsets vindere repræsenteres af Kirstens storebror (Peter Schrøder), en fremadstræbende forretningsmand, der altid kommer med smarte bemærkninger om, hvad ting har kostet, og som behandler sin tanketomme hustru som en udelig tjenestepige. Hans modsætning er Bjarne, der ifølge en arbejdskammerat »tænker for meget«. Bjarne har gennemskuet de tomme værdier og er den eneste person, der levnes et vist håb. Han er filmens positive modvægt til billedet af en social og kulturel tomgang, som diskret forbindes til ugebladenes drømmeverden (jfr. filmens plakat og temasangen). Bjarne har fat i drømmene: »Drømmen om fremtiden er vigtigere end selve fremtiden. Vi drømmer, ellers fik de os ikke til at stå ved samlebåndet.« Der er intet tilbage for Jens, da hans flere gange udtrykte drøm er knust: »Jeg tror, hvis man venter længe nok, så finder man den, man allerhelst vil ha!«

ET PAR DAGE MED MAGNUS (1978)

I børne-TV-serien »Et par dage med Magnus« beskrives lidt nærmere den opdragelse af børnene, som kan føre til den menneskelige tomhed, der blev resultatet for Kirsten og Jens i »Honning Måne« – omend Jens er fra et andet miljø end det ambitiøse mellemlag, som i serien og flere følgende værker er i centrum.

Magnus er ca. 5 år, og synsvinklen i serien er hans. Vi ser op på de voksne og oplever bogstaveligt forældrenes talen hen over hovedet på drengen, afvekslende med direkte afvisninger: »...du ved dog, vi har travlt«. Magnus er isoleret i familien. Storebroderen irriteres over den lille rod, lillesøsteren



modtager al forældrenes opmærksomhed, og han selv er en besværlig størrelse, der til hverdag skal skaffes af vejen i børnehaven og i weekenden skal være stille, for da skal far og mor sove længe og have tid til de gøremål, som de ikke kan overkomme til hverdag. Far og mor er søde nok, men interesserer sig bare ikke rigtig for Magnus, kontakten er på vågeblus.

I børnehaven er der heller ingen kontakt, så Magnus' nysgerrighed overfor den omgivende verden tager retning af verden *udenfor*, vist med hans kik ud gennem brevsprækken og hans forsøg på at komme ud og få sat sin drage op i weekenden. Dragen er lavet i børnehaven »fordi Elisabeth sagde vi skulle«, men alligevel symboliserer den drengens udbrudsforsøg. Under en tidlig morgens solotur i de tomme nørrebrogader (lidt »Palle alene i verden«), hvor dragen ikke kan sættes op, identificeres den med Magnus: vil den/han overhovedet komme til vejrs? Ikke hvis det står til forældrene, men en ældre mand i ejendommen kører Magnus ud i Dyrehaven, hvor det lykkes.

Serien er holdt meget tæt på barnets egen oplevelse af fortabthed i familien. Både i den umiddelbare oplevelsessituation foran TV-skærmen og i et videre perspektiv er serien et lille kup, omend dens brug af symboler forekommer mig noget distraherende (fx den ældre mands akvarium, hvor én fisk snapper bidder af de andre fisk).

VERDEN ER SÅ STOR SÅ STOR (1980)

TV-filmen »Verden er så stor så stor« virker som en direkte fortsættelse af serien om Magnus. Drengen er blevet et par år ældre og hedder Mads, og han spilles ligesom Magnus af Mikkel Koch. Mikkel er i begge film et under af ægthed, med en udstråling af sårbarhed, man sent glemmer. Peter Schrøder (der var den smarte forretningsmand i »Honning Måne«) er i begge tilfælde faderen, spillet med en overrumplende blanding af næsten selvudslettende selvfølgelighed i det hverdagsagtige og psykologisk nuancering i faderens tykhudede og ubehjælpsomme afstand til andre mennesker.

TV-filmen drejer sig om psykiske problemer hos drengen som er konsekvens af den negligering, der blev beskrevet i serien. Desuden borer filmen i de forhold, som styrer forældrenes liv og dermed betinger kontaktløsheden.

Mads tisser i sengen og kommer under lægebehandling, hvor det konstateres, at der intet fysisk er i vejen med ham. Så kunne filmen have bragt en psykiater ind i historien. Det sker ikke, og det er måske en svaghed, hvis filmen betragtes som en sygehistorie. Men for den kunstneriske helhed er det en fordel, da tilskueren ikke lades i tvivl om, at problemet er psykisk betinget. Forældrene har ikke tid til Mads. Faderen er karrieremenneske, der lever og ånder for sit arbejde og har nok at gøre med at klare konkurrencen med kollegerne i firmaet, hvor han sælger vaskemaskiner. Moderen har sit at gøre med at følge mandens ambitioner, holde hjemmet og sig selv præsenteret og passe familiens dyre anskaffelser, såsom de nye lædermøbler, som de glædestrålende fortæller Mads om på hospitalet.

Da Mads får at vide, at han skal udskrives, siger han stilfærdigt: »Jeg tror, marsvinet bliver glad, når jeg kommer hjem«. Og forældrene bliver da heller ikke glade. De er i stiveste puds på vej til en firmafest, hvor faderen skal udnævnes til »årets sælger« – hvilket han ikke et sekund er i tvivl

om er den største dag i hans liv. Ved prisoverrækkelsen takker han først firmaet, så den »loyale« familie. Projektøren i salen finder hustruen og den sovende Mads på bageste række til det barske slutbillede: ofrene.

MAJ (1982)

Med TV-filmen »Maj« sluttet ringen tilbage til »Honning Måne«. Maj er som Kirsten (og Jens) ved starten af voksenlivet og gør sig sine første bitre erfaringer. Hun har forladt provinsen og de dominerende forældre (igen en vampyr-mor, så vidt man kan forstå på telefonsamtalerne), og hun arbejder som damefrisør i København. Her falder hun i sin ensomhed for en smart charmør (Søren Pilmark), der som kosmetikselger (!) er bortrejst meget af tiden. I virkeligheden – viser det sig – passer han sit familieliv med kone, børn, vovhunde og villa. Maj er opdraget til at være afhængig og tjenende, så hun prøver af et godt hjerte at gøre det så godt som muligt for sin »tilkommende«. Selv hans ubegrundede og voldelige jalousianfald og hans erstatning af samvær med gaver prøver hun at klare. Indtil han slår hende ned, da hun er højgravid. Hun er stadig motiveret af hensynet til andre, men nu til det ufødte barn, som er en del af hende selv – og derfor evner hun at konfrontere virkeligheden og afsløre elskerens. Hun føder barnet uden ønske om at beholde det. Men efter fødslen accepterer hun det og dermed også sin rolle som enlig mor – og som fuldt ansvarlig for sit eget liv.

Maj er lige ved at ende som Jens og især Kirsten: »Mine forældre har passet sådan på mig. De ligesom håber, det vil gå skidt for mig, så jeg vil flytte hjem til dem igen.« Når det ikke går sådan, er det fordi hun har haft styrke til at tage det første skridt mod selvstændigheden – at flytte fra forældrene – og fordi hun støttes af sine eneste veninde, en midaldrende kvinde, som selv har været turen igennem. Veninden Lily (Kirsten Rolffes) har samme funktion som Bjarne overfor Jens, mens moderen har overtaget også den rolle overfor Kirsten, så alt håb lades ude.

»Maj« er en enkel og stærk film, hvor mange af de nuancer i person- og miljø-tegning, som findes i »Honning Måne« er udeladt. Det mener jeg skyldes en præcis fornemmelse hos instruktøren for forskellen mellem biograf- og TV-oplevelsen, hvor større overskuelighed på alle planer er nødvendig på TV-skærmen. Men »Maj« er på ingen måde en forenklet film. Opdragelsens konsekvenser har blot ikke været så katastrofale som for personerne i »Honning Måne« og som det tegner for børnene i de to andre TV-produktioner. »Maj« viser vej ud af håbløsheden og kontaktløsheden.

ZAPPA (1983)

Med »Zappa« s pubertetsdreng fyldes hullet fra de øvrige film mellem barn og voksen. Tilbage i biografen er der plads til mange nuanceringer, som også findes i filmen, men mest som antydninger. Der er mere *handling* i »Zappa«, og filmens direkte henvendelse til et ungdomspublikum synes at skubbe nuancerne i baggrunden og at gøre psykologien sine steder mere firkantet end godt er.

70'ernes ungdomsfilm lagde ud som et forsøg på at være ung med de unge, endda så ung, at filmene til tider virkede som de unges egne første 8-mm forsøg. Så kom, særligt via Nils Malmros' film, de unge gamles delvis nostalgiske, delvis rekonstruerende tilbagekik på egen ungdom med fnis til skoleballet og tegnestifter på lærerens stol. Og for at få lidt småspænding listet ind er der så det gamle drengebogstrick med

lidt småkriminalitet. For en genrebetragtning er »Zappa« et opkog af hele møllen, bortset fra at den er superprofessionel. Sammen med Morten Arnfreds »Johnny Larsen« er »Zappa« dog også den ungdomsfilm, der kommer længst omkring.

Filmen følger tre ca. 14-årige drenge, som finder sammen til trods for, eller, viser det sig, på grund af, stærke sociale skel. Sten fra det rige hjem negligeres totalt af forældrene, Bjørn fra mellemlagshjemmet negligeres ikke totalt, men der er heller ikke megen kontakt mellem ham og forældrene, og Mulle fra arbejderhjemmet har egentlig engagerede og kærlige forældre, men deres sociale situation tillader ikke så meget.

Der beskrives dermed tre eksemplarisk forskellige opdragelses- og frigørelses-situationer gennem de tre drenge. En med optimale sociale og minimale følelsesmæssige vilkår (Sten), en, der er lige omvendt (Mulle) og en midt imellem (Bjørn). I direkte konsekvens af dette skema bliver to af drengene entydigt tabere – Sten bliver afstumpet og Mulle afskrives som social taber – mens den tredje er mere flertydig. Bjørn frigør sig fra en psykisk blokering (forårsaget af forældrene og Sten), men han gør det voldeligt, hvilket måske fører til et endnu mere blokerende traume.

Socialt er problemstillingen lovlig skematisk, mens hverdagsbeskrivelsen og det psykologiske plan udvikler sig temmeligt dobbeltbundet. Man kan undre sig over, hvorfor Mulle afskrives (i forhold til Augusts tematik i de øvrige film) og hvad Bjørns fremtidsudsigter egentlig bliver. Den sociale skematik og handlingsdynamikken, tilføjet en fed symbolik, kommer til at overskygge de menneskelige aspekter.

Sten reagerer på hjemmets kulde ved at søge at dominere andre, og i mangel af menneskelige kvaliteter i kammeratskabsforholdene benytter han sin overklasse-selvsikkerhed og aura'en af penge, luksus, fornøjelser. Fra blækregningen, som de andre skriver af, går han til det hemmelige broderskab og videre til »broderskabets« småkriminalitet, der finansierer fornøjelser, indtil han kan udnytte banden til et hævnstøgt mod den nu fraskilte fars nye hjem, hvor alt raseres. Bjørn lader sig imponere af det, Sten repræsenterer, som er identisk med forældrenes ambitioner (hans mor ser også hellere, at han holder sig til det »pæne« hjem end til arbejderhjemmet). Men han får hurtigt kvababbelse, da volden og kriminaliteten kommer til. Sten bringer snedigt Mulle ind, både som »stærk mand« og som Bjørns åndeligt underlegne. Mulle er heller ikke glad ved kriminaliteten, men kan ikke gennemskue Sten, med det resultat at Bjørn og Mulle holder hinanden fast, man er vel ikke en bangebuks.

Da der kommer mukken i rækkerne engagerer Sten et par grimme rødder, både til det grove og til at holde sammen på banden. Men Mulle er vant til at slå, så det kan han klare. Han skal alligevel bare ud af skolen og i lære på faderens arbejdsplads, så Sten kan ikke binde ham psykologisk i længden. Det kan Sten imidlertid med Bjørn. Sten bliver bagsiden af medaljen i det statusræs, som Bjørns forældre kører, så Bjørns binding til Sten og sluttelige opgør med ham bliver også en del af eller billede på en frigørelse fra forældrene. Faktisk ender han (vist nok) med at slå Sten ihjel, så det går ikke stille for sig.

Del af eller billede på, skrev jeg. Det kan vel være begge dele, men jeg har et problem med »Zappa«. Det problem, at det meste i filmen kan være del af eller billede på. »Alt i filmen har en mening«, har Bille August udtalt i et interview (Politiken 8.3.83). Men hvilken mening? Det forekommer mig, at August og forfatteren Bjarne Reuter har været bange for, at historien om drengene ikke var nok i sig selv, og så var det om at få banket en dybere mening ind. Som i klassikeren på området, »Fluernes herre«, skal drengeverdenen være billede

på voksenverdenen, på samfundet, og mere universelt på magt(klasse)kamp og på den snigende fascisme i ethvert samfund. Det er så også i orden, men filmen vil samtidig have det psykologiske og det realistiske på plads i drengenes hverdag i Brønshøj anno 1961. De to mål tror jeg ikke helt kan bringes på fællesnævner, og i hvert fald har jeg drøje problemer med at finde ud af, hvornår en detalje skal betyde det ene eller det andet.

Den direkte symbolik er nok det mest problematiske, men i en vis forstand er hele filmen jo symbolsk, så hvor går grænsen? For at tage det mest oplagte, fisken (jfr. »Et par dage med Magnus«). Stens eneste »følelsesmæssige« forhold er til akvarie-rovfisken Zappa. Sten er altså følelsesmæssigt underforsynet, men det får vi jo også udførligt beskrevet gennem forholdet til forældrene. Han er desuden (som fisken) følelsesmæssigt afstumpet, men det får vi jo udførligt beskrevet gennem forholdet til kammeraterne. Fisken må derfor også gribe op over det psykologiske og symbolisere hans fascistiske tendenser, altså pege på symbolikken i hele historien. Men er fisken så alt i alt udtryk for en reel psykisk reaktion hos Sten, eller er den et overordnet symbol? Problemet tilspidises, da Bjørn gør op med Sten. Først dræber han fisken og senere Bjørn selv. Er drabet på fisken et forsøg på at ramme Sten, er det et bevidst (fra Bjørns side) drab på et symbol, eller er det udelukkende i den overordnede tematik et symbolsk drab, tyrannens fald?

Symbolikken er så tæt på handlingsplanet, at det ikke er til at afgøre personernes motiver, deres bevidsthed om, hvad der sker. Så bryder psykologien og hverdagen i filmen sammen, kun det universelle tema er tilbage, og det er unægtelig noget firkantet.

Jeg synes, at »Zappa« er en spændende og meget flot fortalt film, men den fine balance mellem indfølelse og tematisk dybdeborende distance, mellem psykologisk kompleksitet og social karakteristik, som findes i Augusts øvrige film, savner jeg her.

TEMATIKKEN

Bille August skildrer psykisk blokerede mennesker. I det psykologiske univers er blokeringen ofte så total, at det snarere drejer sig om sygdomstilfælde end om almindelige mennesker. Jens i »Honning Måne« formulerer ingen behov og synes ikke at besidde nogen overhovedet. Han gør, hvad der forventes af ham, og hans fundamentale problem bliver blot at tilegne sig de normer, som andre undertrykkes af. Han siger vittigt til Bjarne, at efter weekenden er der kun en uge til næste weekend. Det er det, alle ved samlebåndet siger. Er weekenden da livets mening? Jens ved det ikke. Bjarne tager ham med til alt fra klassisk musik til live show, men intet lader til at gøre noget indtryk på ham. Han hænger bare på, og da der ikke er mere at hænge på, tager han ud at sejle.

Faderen i »Verden er så stor så stor« har tillagt sig nogle værdier, der blokerer for følelser og menneskelig forståelse. Vil Mads på de betingelser overhovedet kunne udvikle sig så langt? Eller vil han blive så hæmmet som Jens – eller så afstumpet som Sten i »Zappa«? Fuldstændig livsuduelig.

Men psykologien og sygdomstilfældene står ikke alene i Augusts film. Den hverdagsrealistiske karakteristik af de sociale betingelser angiver både årsager til den psykiske blokering og drejer tematisk sygdommen fra individet til de sociale normer. Ikke sådan at samfundet i bred almindelighed stemples som sygt. Det gælder nogle ganske bestemte sociale træk. Når filmene ses som en helhed er det iøjensfaldende, at de tidsmæssigt dækker perioden fra velstandssamfundets tid-



Morten Hoff og Jens Okking i en scene fra »Zappa«

lige tid i begyndelsen af 60'erne (»Zappa«, hvor 80'ernes krisebevidsthed så at sige slutter tilbage til den foregående krites afslutning) og frem til i dag (»Hønning Måne« ser ud til at foregå i slutningen af 60'erne, mens de øvrige ikke lægger afstand til i dag). Velstandssamfundet og velfærdsbevidstheden fører konkurrencementaliteten direkte ind i familien, i opdragelsen af børnene, selv om det politiske mål vel var det omvendte.

Trykket på hjemmet fremgår fx af Mads' far, sælgeren, der taler i forretningssprog hjemme og mener, at »Mads har det godt. Han får alt, hvad han behøver. Vi skal da kun være glade for, at han kan lege med sig selv og ikke skal underholdes hele tiden.« De menneskelige konsekvenser udtrykkes af Kirsten på hospitalet (»Hønning Måne«): »Jeg kunne godt tænke mig at blive her. Jeg bliver så bange, når jeg tænker på at skulle ud igen.«

Omkostningerne ses i alle filmene. Mændene er ofre for konkurrencen på arbejdet og for forestillingen om, at succes skal (be)vises i familien med dyre ting i hjemmet. Kvinderne er ofre for mændene og de normer, som de bringer med hjem. Børnene er ofre for forældrene og deres erstatning af kærlighed med ting.

Mænd og kvinder er imidlertid også skildret som psykisk forskellige, delvis på grund af deres forskellige forhold til arbejde og til familieliv. Jens kan overhovedet ikke fatte, at der skulle være noget galt med ham selv eller med Kirsten. Kirsten ved, at der er noget galt og prøver at snakke om det. Uden nogen reaktion fra Jens og uden andre steder at gå hen, bliver selvmordsforsøget eneste udvej. Men det er også et oprørsforsøg. Jens, derimod, forsøger intet oprør.

Jens prøver som den eneste af de mandlige personer *ikke* at finde et livsindhold i sit arbejde. Da han imidlertid heller ikke gør det i privatlivet må det føre til en resignation, som ellers ville være mere oplagt for kvinderne. Maj kan ikke identificere sig med sit arbejde, som bl.a. Mads' far kan. Hun ser ud til at være på vej ud i resignationen, indtil hun satser alt på kærligheden. Mændene, derimod, satser alt på arbejdet, og de tilegner sig derved en bevidsthed, som de ikke kan anvende i nære relationer til andre mennesker, fordi den netop går ud på at være sig selv nok. Drengebørnene opdrages helt tilsvarende i familien, mens kvinderne opdrages til at være noget for

andre. Deres opdragelse til følelsesmæssigt engagement medfører, at de føler det stærkere, når den menneskelige kontakt går i stykker. Det kan føre til større personlige nederlag (Kirstens selvmordsforsøg) men det gør det også umiddelbart muligt at erkende det, når noget er ved at gå galt. I bedste fald kan de ad den vej også komme frem til at gøre noget ved situationen. Kirsten og Mads' mor (antydtes det) er tæt på. For Maj lykkes det.

Bille August synes i sine film at knytte sine spinkle håb til kvinderne. Vejen ud af den psykiske blokering baseres på en ubevidst følelsesmæssig reaktion, som kvinder i kraft af opdragelse og familierolle har bedre forudsætninger for at opnå end mænd. Den følgende bevidste bearbejdning af problemerne ses derfor også hovedsageligt hos kvindelige personer. Undtagelsen er Bjarne, men hans indsigt preller helt af på Jens. Mandesnakken fører ikke så langt, fordi den er distanceret fra følelser. Maj og Lily snakker derimod følelser, og selv om Maj først ikke tror på Lilys advarsler, så er venindeforholdet en afgørende hjælp til forståelsen, da Maj omsider selv fornemmer, at noget er galt. Lily siger midt i filmen om sin tidligere mand, der har fundet en mere »præsentabel« hustru: »Han har altid hadet følelser. Udenpå er han så pæn og korrekt. Indeni er der ikke noget.« Og senere kan Maj så tilslutte sig m.h.t. sin elsker: »Han bliver næsten syg, når man snakker om følelser med ham.«

Bille Augusts film er usædvanlige ved deres opprioritering af følelser og ved deres skildring af forholdet mellem kønnene (af andre film om den kønsspecifikke opdragelse kan vel kun nævnes »Skal vi danse først«). Følelser ses som forudsætning for vejen ud af psykiske blokeringer, mens den traditionelle mandlige hævde af intellektet underkendes gennem beskrivelsen af mandlige situationer, hvor kun intellektet skal sikre et livsindhold. Undtagelsen er Jens, der imidlertid heller ikke kan udfolde følelserne, og så bliver den psykiske blokering total. Man kan ikke gennem intellektet skabe følelser, man ikke har. Men man kan godt udvikle sig intellektuelt på grundlag af følelser (som Maj gør).

Samme filosofi præger filmenes udformning (med »Zappa« som delvis undtagelse). Erstatningen af den almindelige fortællings klare forløb med situationer, hvor de små ting, en ad gangen, skal karakterisere de store ting. Den dæmpede, blufærdige karakteristik, der i sig selv viser de kontaktløse personers stille, passive væsen og væremåde. Og den dermed opnåede intense følelsesmæssige oplevelse hos tilskueren, med indlagte brud, der opfordrer til selv at tænke videre. Det er film tænkt i billeder. Det er på alle måder film, som det er værd at vende tilbage til. Det er filmkunst på et meget, meget højt niveau.

ZAPPA

Danmark 1983. **P-selskab:** Per Holst Filmproduktion. Med støtte fra Co-produktionsfonden FI/DR ved konsulent Jørgen Melgaard. **P-leder:** Ib Tardini. **I-leder:** Janne Find. **Instr:** Bille August. **Manus:** Bille August, Bjarne Reuter. **Efter:** Roman af Bjarne Reuter. **Script:** Stine Monty. **Foto:** Jan Weincke/**Ass:** Søren Berthelin (farve). **Lys:** Ulf Bjørk/**Ass:** Eg Norre, Jan Guldbrandsen. **Stills:** Marcel Berga. **Klip:** Janus Billeskov Jansen/**Ass:** Thomas Gislason. **Ark:** Kirsten Koch. **Rekvis:** Søren Kragh-Sørensen, William Knüttel. **Kost:** Gitte Kolvig/**Ass:** Francoise Nicolet. **Tone:** Niels Bokkenheuser/**Ass:** Erik Bjergfelt. **Make-up:** Birte Christensen.

Medv: Adam Tønsberg (Bjørn), Morten Hoff (Mulle), Peter Reichhardt (Sten), Lone Lindorff (Bjørns mor), Arne Hansen (Bjørns far), Thomas Nielsen (Henning, Bjørns lillebror), Solbjørg Højfeldt (Stens mor), Bent Raahauge (Stens far), Inga Bjerre Bloch (Mulle's mor), Jens Okking (Mulle's far), Elga Olga (Bjørns mormor), Willy Jacobsen (Bjørns morfar), Rikke Bondo (Kirsten), Mette Knudsen (Sisse), Michael Shomacker (Asger), Jonas Elmer (Folke), Søren Frølund (»Kålormen«, klasselærer).

Længde: 103 min., 2812 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Kærne. **Prem:** 4.3.83 – Palads + Tivoli + Dagmar + Husum + Bio Trio + Saga (Århus) + Scala (Aalborg) + Kosmorama (Esbjerg) + Cinema (Herning) + Scala (Holstebro) + Bio (Horsens) + Grand (Randers) + Biografen (Kolding) + Bio (Næstved) + Folketeatret (Odense) + Scala (Roskilde) + Scala (Slagelse) + Scala (Svendborg) + Lido (Vejle) + Fotorama (Viborg).



DER ER ET YNDIGT LAND

Instruktør: MORTEN ARNFRED

Målt med international standard laves der uhørt billige spillefilm i Danmark, men målt med samme standard har dansk film igennem de sidste ti år ofte nået et teknisk og håndværksmæssigt niveau, der er imponerende, når de indskrænkede vilkår tages med i betragtning: de lave budgetter, den korte produktionstid, etc. Vi har efterhånden herhjemme en meget dygtig stab af filmhåndværkere, som med den rette instruktør er i stand til at udfylde de beskedne rammer med entusiasme og omhu.

Vi har ligeledes en betragtelig stribe af talentfulde instruktører, som til trods for at der kan gå to år eller mere mellem hver store opgave (afhængigt af velviljen hos konsulentgruppen på Filminstituttet), ufortrødent arbejder videre med nye projekter.

Men på trods af den høje tekniske kunnen og den store talentmasse har dansk film konstant en indbygget tendens i sig til at blive alt for pæn og redelig (for ikke at sige kedelig) i sin omhyggelige registrering af verden omkring os. Dansk film snørkler sig for ofte af sted i selvoptaget socialrealistisk græsrodshøjde. Der er en generel mangel på dynamik, på provokationer og eksplosioner. Det kunstneriske ambitionsniveau overholder den foreskrevne stuetemperatur. Vi flytter os helst ikke ret langt ad gangen.

Vi kan godt lave dynamiske og underholdende folkekomedier, hvilket både Erik Balling og Erik Clausen har demonstreret, men vi kan sandelig også lave det modsatte (Bertram-filmene). Og vi kan lave hæderlige kriminalfilm som »Strømmer« og »Den ubetænksomme elsker«, men også rene katastrofer som »Attentat«. Løsningen ligger således ikke nødvendigvis i det flotte ydre og de dyre effekter.

Tilbage står så gruppen af registrerende socialrealister, der ofte havner i det ligegyldige og hult forlorne, men som for tiden i forreste række tæller i hvert fald tre instruktører, som har udviklet en personlig stil og demonstreret en selvstændig

holdning: Bille August, Nils Malmros – og Morten Arnfred, som for mig at se er det absolut største talent i den moderne danske film.

Morten Arnfred har lavet tre spillefilm på fem år (jeg tillader mig at se bort fra den ujævne »Måske ku' vi«, som ganske vist har sine to fotografer, Morten Bruus og Arnfred krediteret som medinstruktører, men som først og fremmest var Lasse Nielsens projekt), og han har indkasseret lige så mange Bodil'er. Med sine to første film viste Arnfred, at han bedre end nogen anden dansk filminstruktør formår at tage pulsen på den almindelige danskers hverdag. Arnfred er først og fremmest en fremragende iagttagere af almindelige mennesker omkring sig. Den sædvanlige falske folkelighed, indpakket i professionelle skuespilleres teaterdiktation erstattes af ægte, præcist aftegnede miljøschildringer og en personinstruktion, der lige så præcist fremdrager ægte tonefald og gestik. Aldrig før har det hverdagsdanske klinget så rent fra det hvide lærred, og aldrig før har man set et så velfungerende ensemble spil mellem amatører og professionelt uddannede skuespillere.

Arnfred er tillige en dygtig håndværker og en fin stilist, der er ved at udvikle sine personlige kendetegn som instruktør. I alle hans film finder man omhyggeligt tilrettelagte travellings, der følger en gruppe mennesker fra samme vinkel og i ensartet bevægelse, og især er hans film i udpræget grad båret oppe af en vanskeligere definerbar rytmisk-dynamisk musikalitet, som får i hvert fald undertegnede til at »swinge« med helt ind i filmens inderste stemningsnerve. Arnfred er selv musiker og har stor indflydelse på underlægningsmusikken i sine film.

Dertil kommer, at der er ved at vise sig ansatser til en tematisk kontinuitet hos Arnfred. Alle hans film handler om mennesker, der kommer i klemme i systemet, arbejdssituationen eller familielivet (ofte alle tre ting på én gang), ganske almindelige mennesker i krise, under pres, i valgsituationer. I »Mig og Charly« fokuseredes der på det umage venskab mellem den velsituerede, men ungdomsarbejdsløse Steffen og den utilpassede (adfærdsvanskelige, hedder det på psykopæda-

gog-sprog) behandlingshjemsanbragte Charly, og udviklingen af et solidarisk sammenhold blev nænsomt og vittigt skildret med et præcist indfanget Silkeborg med brugtvognsmekka og idyllisk Gudenånatur som baggrund. I »Johnny Larsen« var det et lige så fint tegnet periodebillede af 50ernes Nørrebro, der dannede baggrund for skildringen af en arbejderdrenge vågnende erkendelse af begrænsningerne i sit eget miljø forkølede ambitioner og lydigt tilrettede konformitet. Johnny indser langsomt, at der gives andre og bedre livsmuligheder, men denne indsigt åbner samtidig vej for en solidaritet med den underkuede fader.

Arnfred fremviser danskheden på lavt blus, men gang på gang bobler hans kærlighed til personerne frem med humor og varme. Begge film rummer nogle af de fineste øjeblikke, jeg har oplevet i dansk film, hvor iagttagelsen bliver fintfølelse og bevægende nærværende med et virvar af modstridende følelser og tanker fanget i ét udtryk, ét billede; hvor alle de mange fine lag af antydninger samles og slår igennem i små betydningsekspllosioner. Der, hvor Steffen og Charly har en vandkamp i brusebadet, og hvor kådheden er lige ved at løse op for deres uforløste, latente seksualitet; der, hvor Steffen og hans mor havner under dynen, og hvor barndommens hyggeleg er lige på nippet til at kamme over i et incestuøst forhold; der, hvor kammeraten Hans i »Johnny Larsen« skråsikkert stolt fortæller om alle de penge, han har tjent som trækkerdreng, men hvor usikkerheden og flovheden konstant lurar lige under overfladen; eller der, hvor et totalbillede af den deserterede Johnny i løb hen over et altopslugende landskab tones ned i sort og afløses af et nærbillede af hans øjne, der skræmte, forvirrede og søgende kigger ind gennem bedste-forældrenes brevsprække. Kort sagt: der, hvor den håndværksmæssigt dygtige, registrerende realisme hører op, og hvor den fabulerende, medrivende kunst begynder.

Dette er blot eksempler. Den slags øjeblikke, som får det til at gippe i én, forekommer i rigt mål i begge film, og gør dem til nogle af de bedste, der overhovedet er lavet i dansk films omskiftelige historie. Det var derfor med højt spændte forventninger, man gik til Arnfreds nyeste opus, »Der er et yndigt land«.

Med sin imponerende ydre flothed er den noget af det mest virtuose, der er lavet herhjemme. På den tekniske side er ambitionerne slået stort op med panavisionformat og dolby stereo. Alene filmens første skud kan tage pusten fra én: fra lav vinkel ser man en bakketop af muld under en karakteristisk dansk sommerhimmel, hvorefter kameraet i en kranbevægelse løfter sig op og inddrager hele kornmarken i billedet; her kommer Ole Ernst kørende i sin orangerøde traktor helt ind i halvnær og på tværs ud af billedfeltet, som nu i stedet drejer med en foderstofbil, der kommer kørende på vejen i det fjerne, og først da den drejer ind ad vejen langs marken, glider kameraet igen ned i halvnær på Ole Ernst, der standser traktoren.

Sjældent har man set en sådan billedopvisning i en dansk film. En lignende suveræn sikkerhed kendetegner resten af filmen og understreger Arnfreds håndværksmæssige sikkerhed. Samtidig demonstrerer den (endnu en gang), at Dirk Brüel kan regnes blandt verdens bedste filmfotografer.

Og filmen er som tidligere hos Arnfred over alt præget af sin ægte tone og sin indforståede menneskeskildring. Ole Ernst har aldrig været bedre på film; de professionelle voksenroller er fint afstemt med børnenes amatørpræstationer. Scene for scene fungerer perfekt i sig selv. Hvorfor så alligevel lidt kedelig og noget af en skuffelse?

Måske fordi den ikke er interessant nok i sit emne.

Historien om svineavleren Knud, der i sine bestræbelser på at fremstille førsteklases varer kommer til at forsømme sin

lærerkone og to søde børn, er sådan set redelig nok, og det er naturligtvis en tilfredsstillelse i sig selv at se Morten Korchs forløjede bonderomantik afløst af en ægte og engageret skildring af den danske landmands hverdag. Vi kan godt acceptere, at økonomisk krise fører til psykisk krak – at kombinationen af bankens vrangvillige udlånspolitik, konens eget liv uden for hjemmet og deraf følgende modvilje mod at blive hjemmegående, og endelig katastrofen i form af en foderstofsforgiftning i bestanden kan få det til at slå klik og føre til irrationel destruktion og opløsning. Vi kan godt forstå, at han vil bevare sin selvstændighed og til det sidste kvier sig ved at opgave gården og i stedet gå i tjeneste hos sin irriterende og hovne storbonde af en svoger, og vi kan godt forstå, at hele hans stressede situation kan medføre den vel egentlig ubegrundede jalousi over for konens tilknytning til lærerkollegien. Men det skematiske og det overtydelige ligger hele tiden på lur i filmens dramaturgiske stillads i langt højere grad end tidligere hos Arnfred. Måske er det først og fremmest en mangel allerede på manuskriptplan, men måske skyldes det også en frygt for at lade følelserne spille helt ud, således at den sordin, der skal holde den hverdagsrealistiske troværdighed i live samtidig kommer til at dæmme op for tilskuerens engagement.

Da ægteparret til slut, efter den rare nabo Vilhelms død, genforenes i en omfavelse på gårdspladsen, og kranen løfter kameraet op i totalbillede, går man fra biografen og ryster filmen af sig med et skuldertræk. »Nå! – og hva' så?«

Da vi interviewede ham her i bladet efter »Johnny Larsen« (KOS 143-144), sluttede Morten Arnfred af med at konstatere, at han »gerne (vil) være én som ligger inde med den viden og den 'feeling' for de ting, der sker under optagelserne, og med evnen til at kunne omsætte nogle ark A-4 til billeder.«

Det gør han jo ganske tydeligt. Med sikker hånd kan han skabe atmosfæremættede stemninger og smukke billeder, og han er måske den bedste personinstruktør i dansk film overhovedet.

Alt dette findes til fulde i »Der er et yndigt land« og gør, at han holder interessen fanget, mens filmen kører. Men det er vel ikke andet end hvad man altid kan kræve af en stort anlagt spillefilm, selv om det så sjældent findes i de danske, og i hvert fald er det ikke tilstrækkeligt til at redde denne tynde historie hjem.

Når disse mavesure indvendinger nu er fremført her, skal det dog samtidig understreges, at de på ingen måde rækker ved det faktum, at jeg stadig med de allerstørste forventninger ser frem til Morten Arnfreds næste opus.

Asbjørn Skytte

DER ER ET YNDIGT LAND

Danmark 1983. **P-selskab:** Metronome Productions. Med støtte fra Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone. **P-leder:** Michael Christensen. **I-leder:** Henrik Møller-Sørensen. **Instr:** Morten Arnfred. **Instr-ass:** Ebbe Nyvold. **Manus:** Jørgen Ljungdahl, Morten Arnfred. **Script:** Lizzi Weischenfeldt/Ass: Linda Wendel. **Foto:** Dirck Brüel. **B-foto:** Fritz Schröder/Ass: Kris. **Farve:** Fujicolor. **Lys:** Leif »Barney« Fick. **Grip:** Jimmy Leavens/Ass: Otto Stenov, Rens Rasmussen. **Stills:** Vibeke Winding. **Klip:** Anders Refn/Ass: Chita Beckendorff. **Ark:** Palle Arrestrup. **Rekvis:** Bjørn Hernes/Ass: John Johansen, Iben Parup. **Kost:** Manon Rasmussen. **Musik:** Ole Arnfred. **Tone:** Niels Arild/Ass: Henrik Langkilde. **Mix:** Niels Arild, Niels Bokkenheuser, Anders Refn, Per Meinertsen. **Make-up:** Birthe Lyngsøe.

Medv: Ole Ernst (Knud), Karen-Lise Mynster (Katrine, lærerinde), Ingolf David (Vilhelm, landpost), Arne Hansen (Poul), Reimer Bo Christensen (Tom, lærer), Ricki Rasmussen (Søren, 10 år), Anna Vallgård (Anna, 5 år), Gyrd Løfquist (Willy, Knuds far), Blanche Funch (Estrid, Katrines mor), Finn Nielsen (Landbrugskonsulent), Stig Hoffmeyer (Bankbestyrer), Erik Thygesen (Karlsen, forretningsfører), Ole Meyer (Svend, chauffør), Hugo Lund, Henning Jensen, Jane Jeppesen, Jarl Fosman, Margrethe Koytu, Lars Olesen, Steen Friis, Esben Højlund Carlsen.

Længde: 110 min., 3010 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 11.2.83 – Dagmar + Palads + Palads (Århus) + Bio 5 (Aalborg) + Kino (Odense) + Cinema (Herning) + Scala (Holstebro) + Kino (Kolding) + Bio (Næstved) + Kinopalæet (Randers) + Lido (Vejle).

OTTO ER ET NÆSEHORN

Instruktør: RUMLE HAMMERICH

»**O**tto er et næsehorn« er en munter, men også melankolsk film. Der går en mild undertone af stilfærdig tristesse gennem den, og selv når der festes i filmen, har man svært ved at tro på glædens holdbarhed. For »Otto er et næsehorn« er en komedie, som først og fremmest handler om ensomhed og længsel.

Det gør ikke Rumle Hammerichs film mindre underholdende eller mindre børnevenlig, men det giver den en sørgmunter substans, som hindrer dens mildest talt besynderlige begivenheder i at degenerere til det rene pjat. Filmen er på én gang loyal over for Ole Lund Kirkegaards roman og helt original i sin håndtering af det litterære grundstof, og i forhold til de to tidligere Kirkegaard-filmatiseringer placerer den sig et sted midt imellem. Den er mindre realistisk end Søren Kragh-Jacobsens »Gummi Tarzan«, men ikke så langt ude i den harmløse, stilerede idyl som Gert Fredholms »Lille Virgil og Orla Frøsnapper«, og den kopierer ingen af de to forgængere. Den er et eventyr, men befolket af genkendelige hverdagsdanskere, og den tager deres følelser alvorligt.

Hovedpersonen Topper, spillet af Kristjan Markersen med fin følsomhed og uden sirupstyk sødme, lever i en verden forunderligt bestående af både helt jordnære realiteter og skinbarlig magi. Hans tilværelse er ligesom Virgils præget af stor selvstændighed og afslappet anarki, men især af konstant længsel efter faderen, der er sømand på langfart (nogen mor optræder eller omtales ikke). Og det er ingen rigtig trøst, at en trylleblyant på visit fra det ydre rum sætter ham i stand til at tegne næsehornet Otto, så det legemliggøres og skaber ikke så lidt ravage i huset i den hyggelige havneby.

For hyggeligt er der nok i filmens bilfri og let surrealistiske univers, men absolut ikke konfliktfrit. Foruden savnet af faderen må Topper døje med sin hemmelige forelskelse i den underskønne Sille, mens viceværten Holm tilsvarende døjer med at få erklæret sin frygtsumme kærlighed til den tunghøre, til stadighed kaffebryggende og aldeles uforstyrrelige fru Flora. Politimesteren døjer med at være politimester, og ikke mindst døjer Toppers ven Viggo med sin diktatoriske og heftigt pengefikserede far, værtshusholderen hr. Løwe.

Viggos resignerede forhold til faderens evige kommandoer hører til filmens morsomste indfald, og Axel Strøbye gør et meget effektfuldt (omend ikke meget overraskende) komisk nummer ud af hr. Løwe, mens den rødhårede og fregnede Erik Petersen er et sandt fund som Viggo – en underkuet, men dog ukuelig og klog dreng, der tager livets brogede tilskikkelser med stoisk ro, og som med poetisk retfærdighed får demonstreret sin mentale overlegenhed over den koleriske far, da denne som en anden troldmandens lærling har sluppet endeløse mængder af øl løs i sin kælder. Grådighed straffes, men det er i overensstemmelse med filmens ikke-idylliserende grundtone, at hr. Løwe næppe for alvor tager ved lære af sin fadølsfadæse.

I det hele taget er der ingen tuttenuttet klæbrighed over »Otto er et næsehorn«, og den taler ikke med vammel velvilje ned til et børnepublikum. Dens voksne er ikke store børn og dens børn ikke små voksne, og den lægger hverken skjul på børns sårbarhed eller på voksnes ufuldkommenhed. Den undgår smægtende sentimentalitet til fordel for venlig satire, og

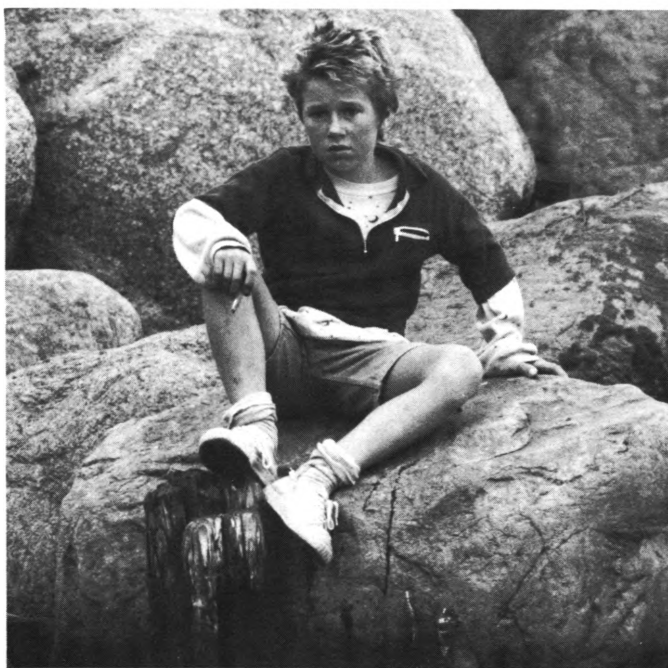
den har ægte sødme i sin blufærdige skildring af den forsigtige romance mellem Holm og fru Flora, glimrende spillet af Egon Stoldt og Kirsten Rolffes. I det hele taget sjuskes der ikke med skuespillerpræstationerne, og det er en sympatisk høflighed over for publikum, at diminutive roller er besat med navne som Birgit Sadolin og Erik Paaske.

»Otto er et næsehorn« fungerer bedst, når den er mest stilfærdig – f.eks. i de kønne billeder af Topper og Viggos samhørighed, når de promenerer den gamle barnevogn – og mindst overbevisende i de larmende farcescener, hvor næsehorn og mennesker dratter fra etage til etage og forårsager støvdækket kaos omkring sig. Jo færre mennesker i billedet, jo sikrere komik. I det hele taget er filmen mere troværdig i de lavmælte vignetter end i den løsslupne livsglæde, og dens styrke er dens lyriske nænsomhed snarere end dens dramatiske timing, også fordi den nu og da er lovligt hårdt klippet.

Otto selv ligner rimeligt nok et kunstigt næsehorn, men er i øvrigt en ganske charmerende skabning med et venligt gemyt og et imponerende tandsæt. Dyret har stort set ingen anden funktion end at sætte begivenheder i gang ved sin blotte tilstedeværelse, og måske kunne den sindrige konstruktion have været udnyttet med større opfindsomhed. Men man tør tro, at Otto er et bekendtskab, som især børn sætter betydelig pris på.

Samme Otto er naturligvis en katalysator også i den forstand, at han repræsenterer fantasiens frigørende funktion. Det er indirekte hans fortjeneste, at Holm og fru Flora omsider får hinanden, at hr. Løwe får sig en tiltrængt forskrækkelse, at politimesteren får et mere afslappet forhold til sin uniformerede værdighed, og at et betragteligt antal mennesker får gratis øl i Løwes værtshus. »Otto er et næsehorn« handler tydeligt nok også om den glade uorden over for den stivnakke-

Kristjan Markersen i en scene fra »Otto er et næsehorn«



de disciplin, om frodigt anarki i kontrast til aggressiv autoritet, og den er en enkel opfordring til at turde nærme sig andre mennesker tillidsfuldt og uden allehånde kølige forbehold. I den henseende er dens virkelige heltinde fru Flora, der hilser ethvert besøg af uventede gæster, også selv om de ankommer gennem et hul i loftet, som en kæmpe anledning til et gemytligt kaffebord. Og man bemærker nok, hvordan politimesteren først begynder at nyde livet, da han har mistet autoritetssymbolerne kasket og lovbog.

»Otto er et næsehorn« er vel ikke helstøbt, og den taber lidt højde godt halvvejs gennem historien. Men den har en smuk sensitivitet i beskrivelsen af de to drenge, der hverken er supermænd eller hængehoveder, og den holder en fin balance mellem eventyr og realisme. Jeg synes, at den er et sikkert og talentfuldt debutarbejde af den 28-årige Rumle Hammerich, født Jens Peter Hammerich, selv om den ganske vist ikke helt er en debut. Rumle Hammerich var teknisk instruktør på Erik Clausens »Cirkus Casablanca«, og trods sin ungdom er han allerede en ganske erfaren mand inden for filmbranchen.

Efter realeksamen var han i et par år professionel musiker sammen med Jacob Groth, der har komponeret den meget velfungerende musik til »Otto er et næsehorn«, hvorefter han udvidede såvel sin horisont som sin viden om film gennem et års ophold i New York. Efter hjemkomsten blev han lysmand på Henning Carlsens dansk-franske »En lykkelig skilsmisse«, hvorpå fulgte en broget række jobs på Risby-studierne, bl.a. som instruktørassistent for Gabriel Axel.

Siden gennemførte Rumle Hammerich frem til 1979 den treårige instruktøruddannelse på Filmskolen, og han var instruktørassistent på Henning Kristiansens »Charly og Steffen«, og Lene og Sven Grønlykkes »Thorvald og Linda«, inden producenten Bent Fabricius-Bjerre foreslog ham en filmatisering af Ole Lund Kirkegaard. Der er altså tale om et bestillingsarbejde, hvad »Otto er et næsehorn« ikke bærer uheldigt præg af, og Rumle Hammerich har skrevet manuskriptet

sammen med Mogens Kløvedal – og i øvrigt mildnet bogens slutning, således at Topper ta'r på tur sammen med faderen i stedet for igen at blive ladet alene tilbage.

Men denne trods alt temmelig vemodige happy ending ændrer ikke ved, at filmens særpræg og kvalitet primært ligger i dens blide sørgmodighed lige under lystigheden – en stemning, som virkningsfuldt sættes i relief af det overjordisk smukke sommervejr, der mætter billederne med lys og varme. Og når man har moret sig færdig over Axel Strøbyes veloplagte rutine, vil man nok længst huske Toppers tåreløse tristhed, når hans far er alt for langt væk, og Viggos trætte tålmodighed, når hans far er alt for tæt på. Hvis komikken i »Otto er et næsehorn« ikke hele tiden er lige mousserende, så er filmen til gengæld rørende uden at være rørstrømsk. Det kræver også talent.

Ebbe Iversen

OTTO ER ET NÆSEHORN

Danmark 1983. **P-selskab:** Metronome Productions. Med støtte fra Det danske filminstitut. **P-ledere:** Lise Lense-Møller, Sanne Arnt. **I-ledere:** Torben Bækmark Pedersen, Thorkild Slesbager, Tove Robert Rasmussen. **Instr:** Rumle Hammerich. **Instr-ass:** Brita Wielopolska. **Manus:** Rumle Hammerich, Mogens Kløvedal. **Konstruktiv kritik:** Søren Kragh Jacobsen. **Efter:** Bog af Ole Lund Kirkegaard. **Script:** Annemarie Aaes. **Animation:** Jørgen Klubien, Jacob Kock. **Foto:** Dan Laustsen. **B-foto:** Jens Schlosser. **2nd unit-foto:** Manuel Sellner. **Farve:** Eastman. **Lys:** Søren Sørensen/**Ass:** Michael Sørensen. **Grip:** Jimmy Leavens, Otto Stenov. **Optisk-E:** Bent Barfod. **Klip:** Niels Pagh Andersen, Vinca Wiedemann. **Ark:** Sven Wickman, Henning Bahs. **Kost:** Lotte Dandanel. **Musik:** Jacob Groth. **Tone:** Morten Degnol, Jan Juhler, Iben Haar Andersen. **Make-up:** Bibi Bergholt. **Stills:** John Johansen.

Medv: Kristian Markersen (Topper), Erik Petersen (Viggo), Axel Strøbye (Hr. Løve), Kirsten Rolffes (Fru Flora), Egon Stoldt (Hr. Holm), Ole Meyer (Erling), Judy Gringer (Faster), Birgit Sadolin (Fru Løve), Jørgen Kiil (Politimester), Leif Sylvestor Petersen (Toppers far), Peter Steen (Brandmester), Henriette Damsgård (Sille), Anthony Michael (Bent, lystfisker), Erik Paaske (Zoo-direktør), Jannie Faurschou (Lærerinde), Jan Zangenberg (Folmer), Johannes Czajkowski, Morten Bjørnholt, Ralf Petersen (Næsehornsartister).

Længde: min. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 25.3.83 – Dagmar + Palads + Tivoli + Bio Trio + Bio 5 (Aalborg) + Palads (Århus) + Kino (Odense) + Cinema (Herning) + Scala (Holstebro) + Kinopalæet (Randers) + Kino (Kolding) + Kino (Roskilde) + Bio (Næstved) + Lido (Vejle) + ABC-teatret (Horsens).

DEN LILLE UDBRYDER

Instruktør: CALEB DESCHANEL

I et stormfuldt, sandpiskende ørkenlandskab ligger en hestestatue halvt begravet. Statuetten forestiller Bukefalos: Hesten, som kun kunne tæmmes af Alexander den Store. I et mørkt drengæværelse glider lyskeglen fra en forbiørende bil over væggen og oplyser en plakat. Den viser udbryderkongen Harry Masters' billede: Masters, den største af sin slags siden den navnkundige Houdini.

To foruroligende filmiske anslag.

Anslag med Bukefalos som mytologisk drivkraft og fadererstatning i elementernes voldsomme rasen og anslag med savnet faderfigur, perfektionist og magiker, i rugende mørke. Det første er fra »Den sorte hingst«, det andet fra »Den lille udbryder«. Begge film signalerer fra starten alvor, omtanke, under- og overtoner, og begge film markedsføres med den noget belastende, udflydende etikette: »Børnefilm«. Og børnefilm er som bekendt ikke nødvendigvis kendetegnet ved omtanke eller tanke overhovedet. Faktisk giver betegnelsen »børnefilm« undertegnede de skrækeligste associationer til lallende, ligegyldige, ufarlige, ha-stemte skabelonprodukter med overfriske colgate-grin, der vader gennem et forløjet smil-gennem-tårer befængt morads af kaniner, katte, hunde,

engle og løver. Men det gælder ikke børnefilmene »Den sorte hingst« og »Den lille udbryder«, der mindst giver de voksne tilskuere lige så store oplevelser som børn og endnu en gang viser, at oftest er gode film for børn også gode film for os, der har barndommens land flere kilometer borte.

Det var netop »Den sorte hingst«, der for alvor åbnede ens øjne for, hvilket mirakel der kunne ske, når filmlandet USA for alvor satte dollars og talent bag film for børn. »Den sorte hingst« banede så at sige vejen, »E.T. – The Extra Terrestrial« cementerede den, og »Den lille udbryder« er foreløbig nyeste sidevej.

Da alle tre film er blevet økonomiske succes'er, omend i meget forskellig målestok, kan vi trygt glæde os til flere af slagsen, selv om det også er givet, at de vil afkaste en syndflod af billige epigonværker. Fælle snævneren for de nævnte film hedder Melissa Mathison, der i alle tilfælde står for manuskriptet. Hendes historier tro på barnets styrke, på fantasiens muligheder i en verden af længsel har bibragt filmene megen nerve og underfundighed. »Den sorte hingst« og »Den lille udbryder« hænger endog yderligere sammen i produktionsledet: De er produceret af og på Zoetrope Studierne, formentlig under skarpt overopsyn af selve mester Francis Ford Coppola. Og fotografen på »Den sorte hingst«, Caleb Deschanel, er debuterende instruktør af »Den lille udbryder«.

Deschanel har givet mere end skævet til oplevelserne med »Den sorte hingst«, da han placerede sig i instruktørstolen. Stemninger og udsagn i »Den sorte hingst« kom mere fra billedernes lyriske forløb med hele og halve antydninger end fra en stram, dramatisk klar, fremadskridende komposition. Og det klædte den mytologisk slørede dreng-hest-historie, mens samme metode faktisk tæller lidt på minussiden i udbryderhistorien om den 12-årige Danny Masters, der vil rense sin far for en svindelanklage. Der er nemlig her et plot af kriminalistisk karakter, som kræver i hvert fald et minimum af fortælle-mæssig klarhed. Deschanel har tilsyneladende troet for meget på fotograferingens afkast af stemningsfulde udsagn og oversat et par oplagte instruktørfunktioner.

Forhistorien i »Den lille udbryder« drejer sig vist nok om, at Danny's far er kommet på sporet af en korruptionssag i en lille by et eller andet sted i USA i en ikke nærmere defineret ikke alt for fjern fortid. Harry Masters fængsles, men da han er udbryderkonge par excellence, kan ingen tremmer spærre ham inde. Han flygter, men nedskydes og dør under forsøget. Sønnen Danny forlades derefter af moderen og opdrages af en bedstemoder, som han til gengæld stikker af fra som 12-årig. Danny's unge liv higer efter to tæt forbundne mål: At blive så god en magiker og udbryder som sin far og at rense faderens minde. Det første må næsten være nået, for det er ikke småting, den knægt kan med spillekort, dirke og genstande i folks lommer. Det andet når han, og det er filmens egentlige hoved-handling, da han frivilligt lader sig spærre inde i fængslet og gentager faderens bedrifter. Uden at blive skudt og med held til at afsløre byens korrupte borgmester.

Det må være evident, at det ikke er ovenstående handling, der har begejstret undertegnede. Og det hele fremstår som nævnt flere gange ganske uklart og diffust. Når der skrives »vist nok« i handlingsbeskrivelsen, er det ikke nødvendigvis undertegnede, der er en famlende usikker iagttagere. Det er filmen selv, der osrer af uforløst fortælleglæde. Men netop glæden og stemningerne er til gengæld gode nok. Og det bærer trods alt filmen nogenlunde frelst gennem de mislykkede skær hen imod det absolut seværdige slutresultat. Selv om den løse form naturligvis vil fremkalde yderligere rynker

på bekymrede klynkepædagogers pander og fluks sende den bulne overdimensionerede pegefinger i vejret. Kan man vise børnen en så sjusket historie, som hverken de eller vi helt forstår? Der er endog lidt uhyggelige scener, og hvad er nu det for noget pjat med udbryderkonger, varieté-stjerner og tryllerier i amerikansk luksusindpakning?

Det er slet ikke pjat. Det er alvorligt nok. Og mange børn i den mellemste og øverste del af samfundets udflydende, slet definerede, massebetegnende »børne«-skala vil givet hente megen oplevelse og stof til granskning hos »Den lille udbryder«. I øvrigt er det noget forbasket vrøvl, at alle børn partout skal kunne lide, hvine og tisse i bukserne over de samme film. Børn er som bekendt meget forskellige. Alle børn vil naturligvis ikke kunne få store oplevelser af »Den lille udbryder«. Men mange vil.

Alvoren hos Melissa Mathison er længsel og helt konkret længslen efter en fader. Den lille, for tidligt voksne, Danny Masters bærer denne længsel med en indestængt heftighed. Han er en slags fætter til Elliot fra »E.T. – The Extra Terrestrial« og broder til Alec fra »Den sorte hingst«, men det vrimler med mere eller mindre nærtbeslægtede familiemedlemmer i mange af tidens børnefilm. Tænk blot på Topper i vor hjemlige »Otto er et næsehorn« eller for så vidt Ivan Olsen i »Gummi-Tarzan«. Men mens Ivan bærer den traditionelle vestlige velfærdslængsel efter en sjov, spændende far med langt mere fritid, er for eksempel Toppers savn stærkere. Faderen er sømand, borte på de syv have.

Hos Melissa Mathison er fædre helt anderledes definitivt borte. Alec's far dør ved et skibsforslis i filmens begyndelse, og Danny's far er død, da filmen begynder. Det vil naturligvis være nærliggende at søge en forklaring på fadersyndromet i manuskriptforfatterens og instruktørernes barndom, men jeg tror også, at det drejer sig om noget langt mere alment. Det vestlige samfund er i dag kendetegnet ved isolering og individualisering. Vi isoleres i små lejlighedsceller med fjernsynsapparater og flere og flere villigt snurrende videomaskiner, og den individuelle kamp for job og overlevelse fører let til narcissisme. Og dette forhold forstærkes alt for nemt, når fader- og moderrollen overtages af TV's seriehelte, når Kojak er forbilledet i stedet for den kødelige og traditionelle faderfigur. Hermed er den splittelse af generationskæden, der for alvor tog fart, da forældrene blev overhalet af børnene og tiden, da børnene i realiteten blev dygtigere til det nye samfund end forældrene, så godt som fuldbyrdet. Fadersymbolet er i vores

Herunder t.v. Kelly Reno og Mickey Rooney i »Den sorte hingst«, t.h. Griffin O'Neal og Raul Julia i »Den lille udbryder«



del af verden ikke mere visdom og styrke. Det er ubehjælpssomhed og forrådnelse.

Men hvilket tomrum, hvilke udsigter. Fritsvævende, answersfri, historieløse, identitetsforvrængende individer. Hvilket savn og hvilken længsel efter andre tider og tilstande ligger der ikke gemt. Det er dette fadertraume, som nu får kunstnerisk form. Mødrene savnes tilsyneladende ikke så voldsomt, men det må andre end jeg give forklaring på. Alle filmdrengene savner far. De søger erstatning, og de fleste finder da også et eller andet. Kunstnerne erkender, føler savnet, men giver endnu håb. Mestendels. Elliott finder E.T. og blikket vendes mod himlen, Alec får hest og fadererstatning, Ivan Olsen får far igen og i tilgift en ekstrafar som den gode kranfører Ole, mens Topper ikke helt får det ønskede. Kun en flig. Det er bemærkelsesværdigt, hvordan alle personerne i »Otto er et næsehorn« søger efter lidt lykke. De får da også alle lidt, men netop lidt, for filmens traurige tone mere end antyder, at den helt store opfyldelse er svær. Længslen fortsætter, sidder fast. Fantasi hjælper, men ikke helt. Slet ikke nok.

Danny Masters' skæbne er endnu tungere. Han er for mig at se den første i drengefamilien, der er helt og ganske alene, klarer alting, næsten, alene. Og forbliver alene. Han søger hjælp hos voksne, hos sin tante og onkel, men hurtigt viser det sig, at han er dem overlegen. Her er ingen hjælp og erstatning. De er alt for desillusionerede til at kunne være noget for Danny.

Endnu værre er det foruroligende had-kærlighed-styrkeforhold mellem Danny og den korrupte borgmesters søn, Stu. Stu er en voksen mand med forkælede spædbarn-manerer. Han har en far, men en slyngel, og er blevet forkrøblet af for mange penge og for lidt kærlighed. En traditionel problemstilling, et klassisk generationsforhold, der står i uhyggelig kontrast til Danny's beundrede, fjerne faderbillede. Til sidst i filmen går Danny bort. Alene. Fra hans skohæl vrimler kunstige blomster. Danny klarede sig denne gang og vil nok også klare sig igen. Og den evige dreng spreder blomster. Men for mig at se er og forbliver de kunstige. Magi, trylleri og fantasi hjælper, men er kun en erstatning. Danny er uden menneskelig kontakt. En lille, sort gralsridder, der har vundet en sejr og som stadig søger det perfekte. Og han er en stærk lille en i sin kompromisløse søgen, men han betaler også prisen. Ensomhedens pris.

Denne historie, historien om den lille ensomme ridder, fungerer smukt og kommer fint igennem i filmens fragmentariske form. Dette kan signaleres i mørke billeder og sigende blikke. Og denne plus-side overskygger og ophæver om ikke helt, så næsten minusserne. Så slæb trygt de større rødder med i biografen til »Den lille udbryder«. Især når det også skal nævnes, at alle ovenstående langhårede overvejelser helt og ganske har undladt at fortælle det meget væsentlige, at filmen er endog meget underholdende og morsom og fuld af spøjse overraskelser, når Danny er i funktion som magiker.

Især er en scene i en spøg- og skæmtforretning helt flot. Indehaveren spilles af en efterhånden ældgammel Jackie Coogan, så der er også plads i denne rige film til en kærlig hilsen bagud. Coogan spillede i 1920 Chaplins plejebarn i »The Kid«. Et uforglemmeligt drengeportræt. Og hvor er Griffin O'Neal, der er broder til Tatum og søn af Ryan, også fremragende. Suveræn gavtyv, men også med et alvorligt, gammelklogt blik, der bliver svært at forandre endsige glemme. For bag det er der en menneskesjæl. Griffin O'Neal som arketypisk fregnet dreng, minder i øvrigt utroligt meget om Kelly Reno fra »Den sorte hingst«. Så meget, at gætteri er om, at Kelly Reno i virkeligheden har været et pseudonym for skuespillersønnen Griffin O'Neal, er dukket op. Det er det nu

ikke, for Kelly Reno spiller igen Alec i fortsættelsen »The Black Stallion Returns«. Men givet er det, at Zoetrope Studierne opfattelse af rigtige drenge tilsyneladende kun eksisterer i én model. Se blot på billederne til denne artikel. Eller hvorfor ikke få rigtigt syn for sagn ved også at gense »Den sorte hingst«. Den rider som trailer til »Den lille udbryder« og varsler en velkommen repremiere. Dejligt er det. Med sådanne to film. For både store og små.

Ulrich Breuning

DEN LILLE UDBRYDER

The Escape Artist. USA 1982. **P-selskab:** Zoetrope. **Ex-P:** Francis Coppola, Fred Roos. **P:** Doug Claybourne, Buck Houghton. **I-leder:** Barrie Osborne. **Instr:** Caleb Deschanel. **Instr-ass:** Michael Haley, Andy Anderson, Mark Radcliffe. **Dialog-instr:** Kathleen Sacchi. **Manus:** Melissa Mathison, Stephen Zito. **Efter:** Roman af David Wagoner. »The Escape Artist«. **Foto:** Stephen H. Burum. **Kamera:** Joe Marquette. **Farve:** Technicolor. **Sp-visuel-E:** Robert Blalack. **Sp-E:** Larry Cavanaugh. **Klip:** Arthur Schmidt. **P-tegn:** Dean Tavoularis. **Ark:** Angelo Graham, James Murakami. **Dekor:** George R. Nelson. **Rekvis:** John Zemansky. **Kost:** Gloria Gresham. **Garderobe:** Agnes Ann Rodgers, Gildo A. Scarano. **Komp/Dir:** Georges Delerue. **Musikbånd:** Curt Sobel. **Musikindspilning:** Armin Steiner. **Tone:** Greg Barbanell, Ron Horowitz, John Leveque, Buzz Knudson, Robert J. Glass, James A. Corbett, James Webb, Chris McLaughlin. **Medv:** Raul Julia (Stu Quinones), Griffin O'Neal (Danny Masters), Desiderio Arnaz (Borgmester Quinones), Teri Garr (Arlene), Joan Hackett (Tante Sibyl), Gabriel Dell (Onkel Burke), John P. Ryan (Vernon), Elizabeth Daily (Sandra), M. Emmet Walsh (Fritz), Jackie Coogan (Ejer af trylleforretning), Hal Williams (Politibetjent i borgmesterkontor), Helen Page Camp (Nabo), David Clennon (Redaktør), Harry Caesar (Saxofonist), Huntz Hall (Turnkey), Harry Anderson (Harry Masters), George Brengel, Carlin Glynn, Isabel Cooley, Tom Signorelli, George Cantero, Harry Cohn, James Howard, R. Wayne Kruse, Margaret Ladd, Tom Mahoney, G.K. Marshall, Doug McGrath, Susi Sherman, Sandy Gimpel, Elizabeth Raines.

Længde: 94 min., 2570 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 18.3.83 – Palads.

DOMMEN

Instruktør: SIDNEY LUMET

Kernen i filmen er klassisk. Den handler om en mand, der er ved at gå i hundene, men som evner at rette sig op, da han konfronteres med en tilpas stor moralsk udfordring – Paul Newman i »Dommen« tæller blandt sine talrige slægtninge så forskellige typer som Dean Martin i »Rio Bravo« og Sylvester Stallone i »Rocky«. Og den handler om den lige så klassiske stædige, ubestikkelige individualist, som nægter at gå på kompromis og uførfærdet tager kampen op mod en tilsyneladende uovervindelig overmagt.

Dermed har Sidney Lumets film sin rod i den amerikanske drøm, at enhver skaber sin egen skæbne. Ydre omstændigheder og andres træskhed kan bringe én ud i uføret, men tager man sig gevaldigt sammen, kommer man op igen. Det er et spørgsmål om målbevidsthed, mod og integritet. Tilværelsen kan naturligvis være barsk, men *you can't keep a good man down*. Retssystemet kan også være en hel del mindre end perfekt, men den hæderlige amerikanske borger har dog retfærdigheden bosat i sit bryst. Det er blot op til den utrætteligt retskafne ener at kalde den frem, som Henry Fonda gjorde det i Lumets »Tolv vrede mænd« fra 1957, og som Paul Newman gør det i »Dommen«.

Det er en livsanskuelse, der på én gang er idealistisk og pessimistisk samt i sidste ende paradoksal. Idealistisk, fordi den tror på det fundamentalt gode i mennesket – vis det sandheden, og det vil handle derefter. Pessimistisk, fordi den er baseret på dyb mistillid til »systemet« – hvis Fonda og Newman ikke havde været så umanerligt stædige i deres respektive film, var grov uret jo blevet begået. Og paradoksal, fordi dette fundamentalt upålidelige system dog er skabt af de

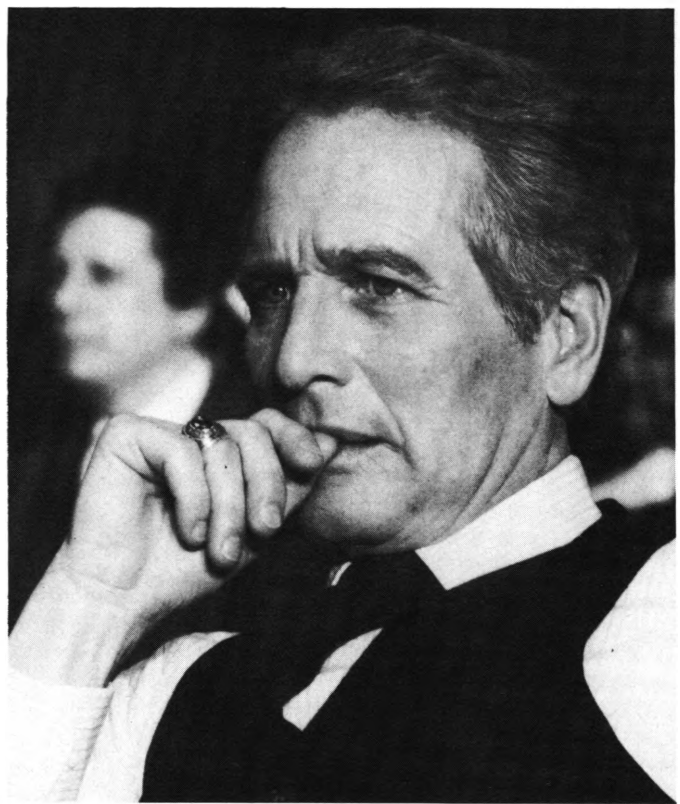
fundamentalt gode mennesker. Hvorfor fungerer det så ikke bedre? Bliver systemets håndhævere også dets forblinde fanger, således at kun outsideren, manden i en marginalposition, kan være bærer af retfærdighedens fakkelt? Er det systemets svaghed, at retfærdigheden kun kan fuldbyrdes på trods af det, eller er det tværtimod dets styrke, at det rummer plads til den egensindige enegænger – og i sidste ende bøjer sig for hans argumenter?

Alt dette handler Sidney Lumets film om, bevidst og ubevidst, men den er ingen særlig dybtgående analyse af magtens mekanismer. Den er snarere en temmelig tungsindig hyldest til magtapparatets modpart, den ramponerede individualist, og den er meget traditionel i sin skildring af denne hærgede helt, Boston-sagføreren Frank Galvin. »Dommen« hører til den type film, der næsten automatisk smykkes med prædikatet *seriøs*, fordi den bevæger sig så adstadigt og alvorstungt afsted. Men man skal være sig for at forveksle seriøsitet med sendrægtighed, og trods sine kvaliteter, især i spillet, er »Dommen« ikke påfaldende engagerende, for slet ikke at tale om rystende, ophidsende, medrivende eller bevægende.

Det skyldes i nogen grad Lumets uddynamiske fortællestil, der giver sig umådeligt god tid, også hvor det strengt taget ikke er tematisk eller rytmisk begrundet. En del af skylden ligger desuden i manuskriptet, forfattet af dramatiker David Mamet, ophavsmand til fermt og lidet dybsindigt konstruerede skuespil som »Et liv i teatret« (herhjemme opført på Betty Nansen Teatret og senest af Jørgen Blaksted Turneen som »Teaterliv«). Hans manuskript til »Dommen« rummer selvfølgelig elementær spænding, sådan da – vil Frank Galvin kunne hamle op med Bostons katolske stift og dets grandiose stab af superadvokater? – og lige så elementært effektfulde dramatiske konfrontationer, men det fortæller sin ret besat meget enkle historie med mange eftertrykkelige forklaringer og slæbende omstændelighed. Flere af dens enkeltscener står skarpt og præcist, men lige så mange af dem tynger og sinker det dramatiske forløb.

Sidney Lumet understreger demonstrativt sine lødige intentioner ved at berette i dunkle, dvælende billeder – solen skinner kun blegt og køligt i dette vintertriste og påfaldende mennesketomme Boston, og skyggerne er lange og tunge. Der er talrige svagt belyste nærbilleder, og ellers placerer kameraet sig enten majestætisk hævet over retssalen eller hjemme hos Galvin helt nede i knæhøjde, så loftet er synligt. Det sidste understreger ganske godt det labyrintiske uoverskuelige i Frank Galvins forhold til den komplicerede retssag, hans klaustrofobiske famlen sig frem i mørke og hans isolerede position, men det ender med også at ligne en maner.

Beretningen om, hvordan Frank Galvin mod alle odds besejrer både det katolske stift, dets magtfulde sagfører Ed Concannon og en mildest talt partisk dommer, og hvordan han dermed får skaffet oprejsning til både sig selv og slægtningene til Deborah Ann Kaye, som lægesjusk under en fødsel har sendt ind i en permanent coma, er naturligvis habilt, hæderligt håndværk, og historien rummer et par effektfulde drejninger. Det gælder især afsløringen af Galvins veninde Lauras forræderi, og samme Lauras dilemma og samvittighedskrise er på sin vis mere interessant end Galvins juridiske kamp, men forbliver underbelyst og kun nødtørftigt skitseret. Charlotte Rampling gør ellers Laura til en gådefuldt fængslende person, og som nævnt er det i det hele taget især spillet, der bærer filmen – Jack Warden som Galvins desillusionerede og dog idealistiske partner, James Mason som den elegant ordjonglerende Ed Concannon og selvfølgelig Paul Newman, der som Frank Galvin igen spiller så præcist og upralende, at præstationen ikke får lov at skygge for rollen. Hans teknik



Paul Newman i en scene fra »Dommen«

består i ikke at vise teknikken, hvorved visse nuancer muligvis underspilles, men stor troværdighed til gengæld opstår.

»Dommen« som helhed kan man vel også godt kalde troværdig, selv om et par lidt for udspekulerede tilfældigheder får afgørende indflydelse på handlingens forløb. Siden den ikke er synderligt dybsindig, kunne man godt have ønsket sig, at den til gengæld var lidt mere emotionelt engagerende – lidt mere temperamentsfuld, lidt mere humoristisk, lidt mindre statisk fordybet i sin tungt henskriddende melankoli. Men man kan da se den med høflig respekt, og interessant er den alene derved, at den forholder sig kritisk til en amerikansk drøm og samtidig selv er produkt af den. Retfærdigheden mishandles, men sejrer.

Ebbe Iversen

DOMMEN

The Verdict. USA 1982 (P-start: 2.2.82). P-selskab: 20th Century-Fox/Zanuck-Brown Productions. Ex-P: Burt Harris. P: Richard D. Zanuck, David Brown. P-leder: Joseph M. Caracciolo. I-leder: Jennifer M. Ogden. Instr: Sidney Lumet. Instr-ass: Burt Harris, Robert E. Warren. Manus: David Mamet. Efter: Roman af Barry Reed. Foto: Andrzej Bartkowiak. Kamera: William Steiner. Farve: Technicolor; DeLuxe-kopier. Klip: Peter Frank. P-tegn: Edward Pisoni. Ark: John Kasarda. Dekor: George DeTitta, David Weinman. Rekvis: Joseph Caracciolo Jr. Kost: Anna Hill Johnstone. Garderobe: Marilyn Putnam, Bill Loger. Musik: Johnny Mandel. Dir: Lionel Newman. Tone: James Sabat, Lou Cerborino, Maurice Schell, Lee Dichter, Joel Moss. Medv: Paul Newman (Frank Galvin), Charlotte Rampling (Laura Fischer), Jack Warden (Mickey Morrissey), James Mason (Ed Concannon), Milo O'Shea (Dommer Hoyle), Edward Binns (Biskop Brophy), Julie Bovasso (Maureen Rooney), Lindsay Crouse (Kaitlin Costello Price), Roxanne Hart (Sally Doneghy), James Handy (Dick Doneghy), Wisley Addy (Dr. Towler), Joe Seneca (Dr. Thompson), Lewis Stadlen (Dr. Gruber), Kent Broadhurst (Joseph Alito), Colin Stinton (Billy), Burt Harris (Jimmy, bartender), Scott Rhyne (Ung præst), Susan Benenson (Deborah Ann Kaye), Evelyn Moore, Juanita Fleming, Jack Collard, Ralph Douglas, Gregor Roy, John Blood, Dick McGoldrick, Edward Mason, Patty O'Brien, Maggie Task, Joseph Bergman, Herbert Rubens, J.P. Foley, Leib Lensky, Clay Dear, J.J. Clark, Greg Doucette, Tony LaFortezza, Marvin Beck, Herb Peterson. Længde: 128 min., 3515 m. Censur: Rød. Udl: Columbia-Fox. Prem: 25.3.83 – ABCinema.

BESAT AF EN DRØM

Instruktør: LES BLANK

»**B**urden of Dreams« er en poetisk, men egentlig ikke særlig præcis titel på beretningen om Werner Herzogs indspilning af »Fitzcarraldo«. For det er jo ikke drømmene, der er en byrde for den vesttyske instruktør – de er tværtimod hans drivkraft, styrke og selve kernen i hans særprægede talent. Det er derimod den konkrete virkelighed, der bliver til en byrde, når den med en mur af praktiske problemer stiller sig hindrende i vejen for drømmenes realisering, det vil sige deres transformation til film.

»Besat af en drøm« er således en bedre titel end den originale, og filmen er i en vis forstand bedre end »Fitzcarraldo«. Hermed menes naturligvis ikke, at den rapporterende Les Blank er en mere spændende filmskaber end den visionære Werner Herzog. Men ironisk nok har han for det første en mere fascinerende hovedperson, nemlig Herzog, og for det andet rummer historien om »Fitzcarraldo«s byrdefulde tilblivelse mere dramatik, dårskab og desperation end »Fitzcarraldo« selv. For både Fitzcarraldos dumdristighed og de problemer, som den skaffede ham, blev langt overgået af Werner Herzog og den dampende virkelighed dybt inde i den peruvianske jungle.

Herzog er jo en kunstner, der synes at få sine kreative impulser bedst stimuleret af helt reelle risici, og som med en art masochistisk frygtløshed bestandigt opsøger de mest frygtindgydende udfordringer. Hvis den caribiske vulkan La Soufrière virkelig var eksploderet, sådan som videnskaben forudså, ville Herzogs film »La Soufrière« fra 1976 ikke have eksisteret – og Herzog heller ikke. Og når Herzog påtager sig at spise sin sko, hvis han taber et væddemål, så gør han det – sådan som netop Les Blank skildrer det i dokumentarfilmen »Werner Herzog Eats His Shoe« fra 1980. Herzog er totalt hensynsløs over for sig selv, og han følger sine visioner med en

stædighed, som ikke tillader nederlag. Hellere dø under en filmindspilning end opgive at fuldføre filmen.

Visionen i »Fitzcarraldo«, den besættende drøm, er billedet af en floddamper, der slæbes over en bakkekam fra en flod til en anden. Med inspiration fra en autentisk tildragelse er det den irske forretningsmand Fitzcarraldo (Klaus Kinski), der i århundredets begyndelse sætter projektet i værk for at kunne fragte gummi fra en fjern plantage i Perus jungle. Gummien skal gøre ham rig, så han i flodbyen Iquitos kan opføre et operahus, hvor Enrico Caruso skal synge. Men skønt båden kommer over bakken, brister drømmen, da hans indianske arbejdere fuldbyrder deres drøm og lader båden kuldsejle i flodens strømhvirvler.

Werner Herzogs drøm var også adskillige gange ved at bryde, hvad der uægteligt i nogen grad var instruktørens egen skyld, fordi han insisterede på at overgå virkeligheden. Hvor den autentiske Fitzcarraldo fornuftigvis lod sin båd skille ad i mindre stykker, inden den blev båret over bakkekammen, bestod Herzogs drømmesyn af en intakt båd på vej op ad skråningen – en båd ti gange tungere end den historiske Fitzcarraldos og en skråning med 40 procents hældning mod virkelighedens 20. Og enhver form for trick-optagelser var naturligvis totalt udelukket. Båden på bakken var for Herzog filmens centrale metafor. Uden den, ingen film.

Det er da også disse scener, der er »Fitzcarraldo«s ubetingede højdepunkt, ja selve eksistensberettigelse – et surrealistisk symbol, et magisk monument over den meningsløse og storslåede handling, en hyldest til den irrationelle heroisme. Det er i den forbindelse ikke vanskeligt at se filmens Fitzcarraldo som instruktørens alter ego. Men som helhed savner den lange film i påfaldende grad den dirrende flertydighed og intensitet, som gjorde den beslægtede »Aguirre« (også indspillet i Peru med Kinski i hovedrollen) så mesterlig. Det hænger sammen med, at størsteparten af handlingen egentlig kun er oplæg til scenerne med flodbåden på landjorden – filmen er hos Herzog født som et billede, ikke som en historie – og det er vel også sandsynligt, at optagelsernes endeløse *Burden of Realities* trods alt har fået Herzog til at ryste en smule på hånden. Sidstnævnte faktor er selvfølgelig »Fitzcarraldo«s tilskuere uvedkommende, men er til gengæld substansen i »Besat af en drøm«.

Det har myldret med myter og modstridende påstande om indspilningen af »Fitzcarraldo«, og man kan ikke påstå, at Les Blanks film definitivt maner myterne i jorden. Man får Werner Herzogs version af kontroversielle begivenheder, af naturlige årsager ikke hans kritikeres. Men kendsgerninger er det, at filmens tilblivelse fra *preproduction* i 1977 kom til at vare fire år, og at 40 pct. af filmen var indspillet med Jason Robards som Fitzcarraldo, da Robards blev syg og måtte rejse hjem til USA. Det forsinkede optagelserne så meget, at også Mick Jagger måtte forlade dem p.g.a. koncertforpligtelser. Hans rolle som Fitzcarraldos ven, en temmelig fjollet skuespiller med talrige Shakespearecitater på læben, blev skrevet ud af manuskriptet, og Herzog udtalte, at tabet af Jagger var det værste, han nogensinde som filmskaber havde lidt.

I »Besat af en drøm« indgår et par sære, fascinerende scener med Robards og Jagger, og med al respekt for Klaus Kinskis veloplagte indsats må man tro, at »Fitzcarraldo« med de to var blevet en ganske anden og nok så spændende film. Men Jason Robards' sygdom var kun den første af en lang række

Werner Herzog (yderst t.h.)
under indspilningen af »Besat af en drøm«



formidable forhindringer, bl.a. affødt af, at Herzog valgte at filme dybt inde i junglen fremfor, som enhver anden ville have gjort, tættere på civilisationen. Det skabte dels forsyningsproblemer, dels psykologiske kvaler hos filmhold og medvirkende – en blanding af kedsomhed og klaustrofobi – hvortil kom alle de tekniske kvaler med at få slæbt den tunge flodbåd op ad den mudrede bakkedråning.

Det sidste skete under regulær livsfare for de indianske statister, og Werner Herzogs forhold til indianerne er beretningens mest uklare kapitel. Det står fast, at fem indianere døde under optagelserne, men det er uafklaret, om de fire af dødsfaldene (den femte druknede) skyldtes fordærvet dåse-mad i filmlejren eller – som hævdet af Herzog – sygdomme, som de indfødte så at sige medbragte hjemmefra. Det står også fast, at flere blev kvæstet og en enkelt indianer livsvarigt lammet ved et flystyrt. Og det er uomtvisteligt, at aguaruna-stammen, hvis medlemmer oprindeligt skulle have medvirket i »Fitzcarraldo«, jog filmfolkene væk og brændte deres lejr ned, så indspilningen måtte genoptages et andet sted og med en anden stamme, machiguenga.

Men denne konflikts årsag er stadig omstridt. Forsøgte Herzog at true indianerne til at fungere som billig arbejdskraft, eller blev filmholdet ufrivilligt katebald for lokale spændinger i forbindelse med aguarunaernes forsøg på at organisere sig mod de kapitalinteresser, der truede dem udefra? Det første påstår organisationen IWGIA (International Work Group for Indigenous Affairs), hvis danske afdeling i en fyldig rapport har anklaget Herzog for at udbytte de indfødte. Det andet påstår naturligvis Herzog selv under henvisning til, at han har været offer for misforståelser samt en stribe løgnagtige påstande i pressen, og at han støtter de indfødte i deres kamp for at bevare deres land fra spekulanter. Les Blanks film betvivler ikke Herzogs ord og er i den henseende et partsindlæg, men den fortier på den anden side ikke spændingerne mellem filmhold og indfødte og undlader heller ikke at beskæftige sig med, hvorfor europæere og indianere blev indkvarteret separat i filmlejren. For at beskytte indianerne mod »smitte« fra europæisk kultur, lyder Herzogs næppe helt overbevisende svar. Dog må tilføjes, at man i filmen sporer en racistisk farvet arrogance hos visse medlemmer af filmholdet, men aldrig hos Herzog selv.

Der er således masser af elementær dramatik i »Besat af en drøm«, som Les Blank med assistance fra Maureen Gosling har indspillet under to besøg på sammenlagt 3½ måned i Peru, og det er stoffet, ikke stilen, der gør filmen så spændende. Og allermest spændende er portrættet af Werner Herzog – ikke et kommenterende og analyserende portræt, men en række neutralt registrerende scener, hvor man ser manden i arbejde eller hører ham fortælle. Det gør han på et glimrende engelsk med et snurrigt ordvalg og et let rablende billedsprog, som f.eks. i dette uddrag af hans lange karakteristiske af junglen:

»I see it full of obscenity. Nature here is vile and base. I see fornication and asphyxiation and choking and fighting for survival and growing and rotting away. The trees here are in misery, the birds are in misery – they don't sing, they just screech in pain«.

Det er klart, at en mand, som *verbalt* formulerer sig således, rummer strejf af både galskab og genialitet – hvad enhver, der har interesseret sig for Herzogs filmproduktion, naturligvis godt vidste i forvejen. Det interessante i portrættet af ham bliver derfor ikke så meget hans egenskab af kompromisløs fantast og hans rabiante fremgangsmåde som filmskaber. Det bliver snarere den anden side af hans dunkle, sammensatte karakter, nemlig hans pragmatiske handlekraft og hans klarhjernede selverkendelse. At han efter »Fitzcarraldo« ikke

mere burde lave film, men i stedet anbringes på en sindssygeanstalt, er Herzogs egen bemærkning og ikke kun et koketteri.

Samtidig er portrættet af Herzog i »Besat af en drøm« ikke statisk. Man følger, hvordan presset fra de endeløse problemer og forsinkelser slider på ham psykisk, og hvordan han på et tidspunkt synes at være på desperationens og opgivelserns rand – bevidst om hybris-elementet i sit filmprojekt og om sit tyngende moralske ansvar for de mange mennesker, hvis liv og død ganske bogstaveligt var afhængig af hans beslutninger. Men pointen er jo, at Werner Herzog ikke gav op, og at han aldrig giver op. Det er det, der gør ham til en så enestående, på én gang beundringsværdig og skræmmende skikkelse, og det er det, der gør »Besat af en drøm« til så enestående en dokumentation. Hvad der skete under indspilningen af »Fitzcarraldo«, sker kun én gang i filmhistorien. Og de absurde billeder af floddamperen som en strandet hval i det knædybe peruvianske mudder er sikre på en varig plads i samme historie, omend muligvis i afdelingen for grandiose rariteter.

Ebbe Iversen

BESAT AF EN DRØM

Burden of Dreams. Arb. titel: Pelicula o muerte. USA 1982. **P-selskab:** Flower Films. I samarbejde med José Koechlin von Stein. **Ex-P:** David Loxton. **P-samordner:** Kathy Kline. **P/Instr:** Les Blank. **Speakertekst:** Michael Goodwin. **Speaker:** Candace Laughlin. **Foto:** Les Blank/**Ass:** Michael Goodwin (farve). **Titelfoto:** Patricia Buchanan. **Klip:** Maureen Gosling. **Tone:** Maureen Gosling, Mark Berger.

Medv: Werner Herzog, Klaus Kinski, Claudia Cardinale, Jason Robards, Mick Jagger, Alfredo de Río Tambo, Angela Reina, Carmen Correa, Elia de Río Ene, David Pérez Espinosa, Miguel-Angel Fuentes, Father Mariano Gagnon, Paul Hittcher, Huerequeque Bohorquez, Evarito Nunkuag Ikanen, José Lewgoy, Laplace Martins, Thomas Mauch, Nelson de Río Cenepa, Walter Saxer, Jorge Vignati, samt medlemmer af Werner Herzogs tekniske stab og medlemmer af Campa-, Machiguenga- og Aguaruna-stammerne.

Længde: 94 min. **Udl:** Kærne. **Prem:** 27.4.83 – Delta.

MISTÆNKET

Instruktør: CLAUDE MILLER

Fransk film er stadigvæk, mere end tyve år efter 'den ny bølge', for de fleste identisk med navne som Truffaut, Chabrol, Rohmer og Godard. Dette skyldes ikke mangel på talent blandt de yngre franske instruktører, men snarere at franskmænd finder det svært at lancere noget, der ikke med det samme kan rubriceres som 'nyt og epokegørende'.

De store armbevægelser finder man visselet ikke hos folk som Bertrand Tavernier, Yves Boisset, Michel Deville, Luc Béraud, Claude Miller etc. Deres film dyrker mere det stille solide end det støjende særegne. Man kan betragte dem som forsøg på at nå tilbage til det punkt, hvor nogle af nybølgeinstruktørerne forlod mennesket for at kaste sig ud i æstetisk-filosofiske fantasier (en yndet fransk beskæftigelse). I hvert fald er det ofte de mere psykologiske aspekter af tilværelsen, der beskæftiger 70'erne og 80'ernes franske instruktører.

Claude Miller (f.1942) har som de fleste af sine jævnaldrende kolleger måttet gå den lange vej for at blive filminstruktør: Først den franske filmskole l'I.D.H.E.C., derefter fra 1965-74 assistent (blandt andet hos Bresson, Truffaut og Godard) og senere instruktør af reklame- og kortfilm. Derpå TV-arbejde og endelig i 1976 kom så hans spillefilmdebut »La meilleure façon de marcher« (vist i dansk TV som »Takten, takten, pas på takten«). Året efter kom Patricia Highsmith-filmatiseringen »Dites-lui que je l'aime« (Den søde syge) og i 1981 »Garde à vue« – »Mistænkt«.

»Mistænkt« foregår en regntung nytårsnat i en fransk provinsby et sted i Normandiet. Maître Jérôme Martinaud (Michel Serrault) er af inspektør Antoine Gallien (Lino Ventura) blevet bedt om lige at smutte forbi politistationen for at kommentere nogle detaljer i et vidneudsagn, som han har afgivet. Den lille by har nemlig været ude for noget så drastisk som voldtægt og drab på to små otteårige piger og advokat Martinaud har fundet et af ligene, da han gik aftentur med sin hund.

Det viser sig, at inspektør Gallien har mere end blot rutinespørgsmål at stille Martinaud. Han mistænker ham faktisk for at være morder. Forhøret afdækker lag efter lag både hos den ansete advokat og hos den moralsk anfægtede inspektør. Intet er, hvad det synes at være. Advokatens smukke hustru (Romy Schneider) har giftet sig med ham på grund af hans penge og anseelse. Lige siden deres bryllup har døren til hendes soveværelse været låst for ham. Han har en vis svaghed for sin lille niece Camille Til sidst har Martinaud indrømmet så mange svagheder og viklet sig ind i så mange selvmodsigelser, at han virker skyldig. Magtkampen mellem den selvretfærdige Gallien og den sarte, lidt feminine Martinaud ender i et tydeligt bøddel-offer forhold.

Martinauds stilling svækkes yderligere, da hans kone ankommer til politistationen for at fortælle, at hendes mand er i besiddelse af to ens frakker, hvoraf den ene, dagen efter mordnatten, har været sendt til rensning. Dermed gennemhulles endnu en af Martinauds forklaringer. Han giver op og tilstår til Galliens store tilfredshed drabene på de to små piger.

Ved et tilfælde afsløres et tredje mord af samme type. Martinaud løslades og hans kone begår selvmord.

Længe er man ganske overvældet. »Mistænkt« forekommer så moden og afklaret, at man næppe tror sine egne øjne. Den ellers så stivnede Lino Ventura er pludselig blevet helt menneskelig som den tre gange skilte inspektør, der ikke aner, hvordan han ellers skal tilbringe sin nytårsaften. Og Michel Serrault viser sig at være en fremragende karakterskuespiller, hvilket må komme som noget af en overraskelse for de danskere, der ellers kun har set ham i »Mød min hr. mor«-filmene. Faktisk har Serrault i en årrække opbygget sin position som fransk films måske mest facetterede skuespiller. Men ikke nok med det. Dette kammerespil er bygget op med en aldeles ufransk, men meget klædelig diskretion. Man aner i begyndelsen knapt nok, at bygningen er en politistation. Alt er lagt til rette for opgøret mellem de to mænd; man skal ikke fra begyndelsen vide, hvem der er stærkest. Med den afslø-

ring, man er vidne til, in mente, virker det meget overbevisende, at stemningen i kontoret er lidt akvarieagtig.

Hvis blot Claude Miller havde ladet filmen slutte efter Martinauds tilståelse, ville »Mistænkt« have været et lille mesterværk. Åbenheden og uvisheden er filmens store dyd. Desværre skal der absolut klistres en melodramatisk slutning på, som både virker malplaceret og psykologisk urigtig. Man ville alligevel have tvivlet på, om Martinauds tilståelse nu også var rigtig, og den detaljerede blottlægning af det martinaudske ægteskabs skræmmende fysiognomi, kan næppe blive mere effektfuld.

Tematisk set er der stor sammenhæng imellem Millers tre spillefilm. Den første »Takten, takten...« foregår i en feriekoloni for drenge og beskriver ligeledes en magtkamp. Den udspilles her mellem to af koloniens frivillige ledere, den hårde sportsdyrkende Marc (Patrick Dewaere) og den følsomme, kunstneriske Philippe (Patrick Bouchitey) med de homoseksuelle tendenser. Magtkampen resulterer i en sejr til Philippe, der under et maskebal klæder sig ud som kvinde og latterliggør Marc, samt antyder en vis latent homoseksualitet hos denne.

Alle Millers film antyder en sammenhæng imellem barnets seksuelle hæmninger og det voksne menneskes anormalitet (hvilket som bekendt ikke er noget nyt i sig selv). I »Den søde syge« er hovedpersonen David (Gérard Depardieu) sygeligt forelsket i sin bandomskæreste Lise, der for længst er blevet gift med en anden. Denne afsporede 'amour fou' ender selvfølgelig i død og ødelæggelse.

Måske er det på baggrund af temaet børn og seksualitet, at man skal se »Mistænkt«. Måske er den hæmmede Martinaud, der er en gang ældre end David i »Den søde syge« og to gange ældre end Marc og Philippe i »Takten, takten...« i virkeligheden skyldig i de to mord?

Jan Kornum Larsen

MISTÆNK

Garde à vue. Frankrig 1981. **P-selskab:** Les Films Ariane/TFI Films. **P:** Georges Dancigers, Alexandre Mnouchkine. **P-sup:** Raymond Leplout. **P-leder:** Michel Bernede. **Instr:** Claude Miller. **Instr-ass:** Jean-Pierre Vergne. **Manus:** Claude Miller, Jean Herman. **Efter:** Roman af John Wainwright: »Brainwash«. **Dialog:** Michel Audiard. **Foto:** Bruno Nuytten. **Kamera:** Gilbert Duhalde. **Farve:** Eastman. **Klip:** Alberg Jurgenson. **Ark:** Eric Moulard. **Kost:** Janine Fauvel, Gérard Blaise. **Musik:** Georges Delerue. **Tone:** Paul Lainé. **Medv:** Lino Ventura (Inspektør Antoine Gallien), Michel Serrault (Jérôme Martinaud), Guy Marchand (Inspektør Marcel Belmont), Romy Schneider (Chantal Martinaud), Didier Agostini (Ung politimand), Patrick Depeyrat, Pierre Maguelon, Serge Malik, Jean-Claude Penchenat, Yves Pignot, Mathieu Schiffman, Michel Such, Elsa Lunghini, Mohammed Bekireche. **Længde:** 88 min. **Udl:** Kærne. **Prem.:** 5.11.82 - Dagmar.



Michel Serrault og Lino Ventura i en scene fra »Mistænkt«

SOLDATENS HJEMKOMST

Instruktør: ALAN BRIDGES

Hvis man tror, at man er enogtyve år gammel og så pludselig, da man ved et tilfælde ser sit spejlbillede i en rude, opdager at man nærmest er midaldrende, må det nødvendigvis give noget af et chok. De fleste af os får i det mindste små forvarslar om alderens uundgåelige fremadskriden, men Chris Baldry (Alan Bates), hovedpersonen i Alan Bridges' meget engelske »Soldatens Hjemkomst«, har i Flanderns skyttegrave pådraget sig et granatchok, der har revet femten år ud af hans liv.

Captain Baldry sendes hjem til sit smukke herresæde, hvor livet er bygget op omkring hans person og forsøger at indrette sig på en tilværelse, der forekommer ham totalt fremmed. Forståeligt nok er hans kone Kitty (Julie Christie) en smule pikeret over at han slet ikke kan huske hende, og det bliver ikke bedre, da han hævder, at hun slet ikke er hans type!

Det varer ikke længe før Chris ikke mere kan holde livet som midaldrende godsejer ud. Han kaster høfligheden bort og forlanger at se den kvinde, som han virkelig elsker: en vis Margaret Allington (Glenda Jackson). Miss Allington er i de år der er gået siden hendes affære med den unge Chris blevet til Mrs. Grey og er, som navnet antyder, falmet en del. Dette afskrækker dog ikke Chris at høre, og han sørger for at hans kusine Jenny (Ann-Margret) afhenter Margaret i familiens Rolls-Royce, hvilket vækker betydelig opmærksomhed i det lavere middelklassekvarter, hvor hun bor. Jenny og Kitty håber naturligvis, at Chris på et tidspunkt vil få sin hukommelse og realitetssans tilbage, men sådan går det ikke. Ihvertfald ikke af sig selv. Da Chris ser Margaret oftere og oftere, tilkalder Kitty en psykiater for at spørge, hvad man kan gøre. Under sine samtaler med de tre involverede kvinder erfarer psykiateren, at Kitty og Chris har haft et barn, der er død i treårsalderen. Denne tragiske hændelse mener han kan bruges til at give Chris hukommelsen tilbage. Spørgsmålet er blot, om man vil rive ham ud af hans tilsyneladende lykke. Det vil Kitty, og hun beder Margaret fortælle ham *sandheden*.

Tematisk set ligner »Soldatens Hjemkomst« i overvældende grad Alan Bridges' debutfilm »Hyreachaufføren« fra 1973: Kærlighed imellem repræsentanter fra over- og underklasse må altid ende galt! I »Hyreachaufføren« forelskede den tidligere soldat, nu hyreachauffør, Leadbitter, sig voldsomt i sin kunde, den fornemme Lady Franklin. Den menneskelige kontakt, der etableres imellem de to mennesker, giver dem selvfølgelig ikke ret til at overskride grænsen imellem klasserne og sandhedens øjeblik ender naturligvis i tragedie.

Tragedien i »Soldatens Hjemkomst« skyldes både klassedelingens umenneskelighed og mere generelle psykologiske problemer. Filmen bygger på en roman af Cicily Isabel Fairfield (1882-1983), som man kender bedre under pseudonymet: Rebecca West. Navnet har hun i øvrigt taget fra Ibsens drama »Rosmersholm«. »The Return of the Soldier« er Rebecca Wests første roman. Den er skrevet omkring slutningen af 1. Verdenskrig, udgivet 1918 og bygger, som man vil kunne ane af hendes Ibsen-betagelse, på teorier om underbevidsthed og fortrængninger iblandet en god portion feminisme.

Fortrængninger er der rigeligt af i »Soldatens Hjemkomst«: Når Chris ikke er lykkelig i sine ellers perfekte omgivelser, skyldes det til dels at han har mistet sin søn, men nok ikke mindst, at han lider af ulykkelig kærlighed til sin egen barn-

dom, hvilket næsten er en engelsk nationalsygdom, hvis man ellers kan stole på litteraturens verdensbillede (jf. »Bridehead Revisited«, for eksempel). Engelske mænd kan bestemt ikke lide at blive voksne, så i Chris' tilfælde er der også mange gode grunde til at underbevidstheden skulle benytte sig af granatchokets ydre undskyldning og kappe et par år af den voksne tilværelses ubehageligheder.

Ved at bygge deres eksistens op omkring Chris skubber de tre kvinder i filmen deres egen personlighed i baggrunden. Det der bliver tilbage, er i alle tre tilfælde ufuldstændige mennesker. Kitty spiller rollen som den neurotiske hystade, der kun har sin klassetildelte værdighed at leve op til. Margaret vælger den lidt konede venlighed og Jenny prøver at gøre sit ydre næsten usynligt. De indordner sig under »virkelighedens« krav og undertrykker således sig selv.

I romanen fungerer Jenny som fortæller, hvilket, da hun er den mest selvudslettende person, giver betydelig spænding. Denne point-of-view teknik har Alan Bridges valgt ikke at benytte. I stedet koncentrerer han sig mere om Chris, der trods alt forbliver en lidt fjern og skabelonagtig figur, som har svært ved at fængsle.

Jennys person forsøger Bridges i stedet at give liv ved at basere den på Ann-Margrets ry som sex-bombe. Han gør denne sensuelle dame så grå og selvudslettende, som det er muligt, og der går rent faktisk nogen tid, før man er sikker på, at det virkelig er Ann-Margret, der gemmer sig i Jennys udvikede gestalt.

»Soldatens Hjemkomst« bevarer romanens tone af understatement. Man ser hele tiden kun den blege afspejling af, hvad der er sket andetsteds. Således for eksempel i slutscenen, hvor Kitty og Jenny fra et vindue betragter Chris' kure-

Ann-Margret og Julie Christie
i en scene fra »Soldatens hjemkomst«



ring. Alan Bridges formår bare ikke at bryde ud af det liden-skabsløse, og man interesserer sig aldrig rigtigt for de passioner, der rører sig under tilpasningens pæne overflade. Man tager sig ofte i at interessere sig mere for personernes omgivelser end for dem selv. Og det var vel ikke meningen, at Stephen Goldblatts smukke billeder skulle dominere den kultiverede beretning om liv og død, kærlighed og krig og klasse-mæssige kalamiteter!

Vitaliteten i »Soldatens Hjemkomst« eksisterer kun i de øjeblikke, hvor psykiateren i den fortræffelige Ian Holms skikkelse er i billedet.

Jan Kornum Larsen

SOLDATENS HJEMKOMST

The Return of the Soldier. England 1982. **P-selskab:** Brent Walker Pictures/ Barry R. Cooper Productions. I samarbejde med Skreba Films. **Ex-P:** Edward Simons, Barry R. Cooper, John Quested, J. Gordon Arnold. **P:** Ann Skinner, Simon Relph. **P-leder:** Redmond Morris. **Instr:** Alan Bridges. **Instr-ass:** Allan James, Peter Waller, Michael Zimbrich. **Manus:** Hugh Whitmore. **Efter:** Roman af Rebecca West (1892-1983): »The Return of the Soldier« (1918), da. udg. »Soldatens hjemkomst« (1940). **Foto:** Stephen Goldblatt. **Kamera:** Peter Mac Donald. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Laurence Méry Clark. **P-tegn:** Luciana Arrighi. **Ark:** Ian Whitaker. **Kost:** Shirley Russell. **Garderobe:** Cath Halloran, Nicolas Ede. **Komp:** Richard Rodney Bennett. **Dir:** Marcus Dods. **Tone:** Bill Trent, Simon Kaye, John Richards, Gerry Humphreys. **Medv:** Alan Bates (Kaptajn Chris Baldry), Ann-Margret (Jenny), Glenda Jackson (Margaret Grey), Julie Christie (Kitty Baldry), Jeremy Kemp (Frank), Edward De Souza (Edward), Frank Finlay (William Grey), Jack May (Brigadier), Ian Holm (Dr. Gilbert Anderson), Emily Irvin (Unge Jenny), William Bookier (Unge Chris), Elizabeth Edmonds (Emery), Hilary Mason, John Sharp, Valerie Aitken, Amanda Grinling, Nicholas Frankau, Robin Langford, Stephen Finlay, Llewellyn Rees, Jeremy Arnold, Alan Corduner, John Lonsdale, Robert Keegan, Pauline Quirke, Sheila Keith, Cathy Finlay, Charles Morgan, Shirley Caine, Gerry Cowper, Patrick Gordon, Larry Noble, Valerie Whittington, Stephen Whittaker, Kevin Whately, Patsy Byrne, Michael Cochrane, Vickery Turner, Dorothy Alison, Norman Mitchell, Martin Ransley, Jane Laurie. **Længde:** 102 min. **Udl:** Regina. **Prem:** 28.2.83 - Dagmar + Palads.

FRANCES

Instruktør: GRAEME CLIFFORD

Mens William Arnold i biografien »Shadowland« (omtalt i Kosmorama 143/44) betoner en perverteret lægevidenskabs og de politiske kræfters betydning for Frances Farmers lod - Hollywoods knusen et hvert tilløb til radikalisme - så anlægger filmen om hende snarere en skæbnebestemt synsvinkel. Det vil en film noir traditionelt gøre, og denne film er langt hen en traditionel film noir. At den er blevet det kan ikke undre. Frances historie har alle genrens ingredienser. Der er mere end nok at tage af.

Så her i den filmiske version er Frances dømt fra starten. En efterårspige i et efterårsland. Skorstensrøgen slår ned over barndomshjemmets våde tag, mens fugten muldner bladene på plænen og tiden står stille. Der er tyst i de klaustrofobiske stuer. Det skrå lys falder sløret ind over nipserierne og sofaens arrangement af dukker med uheldssvangert tomme glasøjne. Her, kamufleret som den tro Marta med nål og tråd, lurker heksen i eventyret. Det er Frances' mødrende ophav. Det store moderdyr, som vil al den fremgang for datteren, hun aldrig selv opnåede, men som også, da den endelig kommer, opædes af dødelig jalousi. Hun er det kærlighedsløse, livs-uduelige monster i centrum for en historie, hvis tragiske heltinde føres gennem den sorte films kendte landskab af forgyldte boudoirer, desillusionerede moteller, forræderiske sanatorier og tomme, naturlige gader.

I en sort film er kvinden altid oplevet enten som dræber eller som offer, og her er begge typer altså klart repræsenterede. Noget syn på Frances Farmer og hendes forudsætninger

hinsides disse klichéer savner filmen imidlertid totalt, hvilket naturligvis gør den utilstrækkelig som biografi. Den har intet indtrængende bud på, hvem pigen selv var, og hvad det var i hendes karakter, som *også* drev hende den vej, der blev hendes. Med disse mangler i manuskriptet har Jessica Lange ingen mulighed for at opbygge en egentlig figur, hvor overbevisende hun end virker i de enkelte afsnit. Men uden egentlig figur heller ingen skæbne med stort S. Så ej heller som sort film slår »Frances« til.

Niels Jensen

Jessica Lange som Frances Farmer i en scene fra »Frances«



FRANCES

Frances. USA 1982 (**P-start:** 12.10.81). **P-selskab:** Brooksfilm. For EMI. **P:** Jonathan Sanger. **Co-P:** Marie Yates. **As-P/I-leder:** Charles Mulvehill. Graeme Clifford. **Instr-ass:** Ed Milkovich, William Scott, Michael Green. **Stunt-instr:** Jerry Wills. **Manus:** Eric Bergren, Christopher DeVore, Nicholas Kazan. **Manus-kons:** Stewart O. Jacobson, Lois Kibbe. **Foto:** Laszlo Kavacs. **Kamera:** Robert Stevens. **2nd unit-foto:** Laszlo Pal. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Wright. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** Ida Random. **Dekor:** Emad Helmei, George Gaines. **Kost:** Patricia Norris. **Musik:** John Barry. **Sange:** »It Don't Mean a Thing« af Duke Ellington, Irving Mills, »Jeepers Creepers« af Harry Warren, Johnny Mercer, »Million Dollar Baby« af Betty Comden, Adolph Green, Jules Stein, arr./med Mood Indigo; »Love is so Terrific« af Sunny Skylar, Artie Shaftel, med Bing Crosby & the Rhythmairs; »This is Your Life«-tema af Alexander Laszlo, L. Wolfe Gilbert. **Tone:** Kay Rose, Victoria Rose Sampson,

Michael Colgan, David Ronne, Dan Wallin, Robert J. Litt, Elliot Tyson, Neil Brody.

Medv: Jessica Lange (Frances Farmer), Sam Shepard (Harry York), Kim Stanley (Lillian Farmer), Bart Burns (Ernest Farmer), Christopher Pennock (Dick Steele), James Karen (Dommer Hillier), Gerald S. O'Loughlin (Læge), Sarah Cunningham (Alma Styles), Allan Rich (Mr. Bebe), Woodrow Parfrey (Dr. Doyle), Jack Riley (Bob Barnes), Darrell Larson (Louellas spion), Jordan Charney (Harold Clurman), John Randolph (Venlig dommer), Keone Young (Kinesisk læge), Jeffrey DeMunn (Clifford Odets), Lane Smith (Dr. Symington), Bonnie Bartlett, Jonathan Banks, James Brohead, J.J. Chaback, Daniel Chodos, Rod Colbin, Donald Craig, Lee De Broux, Jack Fitzgerald, Nancy Foy, Anne Haney, Richard Hawkins, Patricia Larson, Albert Lord, Vincent Lucchesi, Jack Manning, Rod Pilloud, Larry Pines, David V. Schroeder, Helen Schustack, Sandra Seacat, Charles Seaverns, Karin Strandjord, Vern Taylor, Andrew Winner, Biff Yeager, Alexander Sale, Paul Fleming, M.C. Gainey, Roger Galloway, Matthew Goldsby, Paul Keith, F. William Parker, Charles Shull, Teda Bracci, Jan Burrell, Flo de Re, Dods Frank, Patricia Gaul, Robin Ginsburg, Pamela Gordon, Anjelica Huston, Jamie Johnston, Ola Kaufman, Donna LaMana, Sharmagne Leland-St. John, Jane Llig, Alexandra Melchi, Patricia Post, Zelda Rubenstein, Nina Schneider, Marlene Silvers, Vicki Williams, Susan Wolf, Tom Amundsen, Anne Hallsett, Barry Jamesby, Len Lookabaugh, Oceana Marr, Vahan Mooskian, Tom Plett, Eileen T'Kaye, Lila Waters, Charles Prior, Carl Kraines.

Længde: 140 min. **Udl:** Constantin. **Prem:** 18.4.83 - ABCinema + Cinema 1-8.

PS Foruden den her over anmeldte spillefilm-biografi er der også for amerikansk fjernsyn produceret en biografisk skildring af Frances Farmer. Med titlen »Will There Really Be a Morning« blev den sendt den 22.2.83 i USA, hvor Kaare Schmidt så den. Her hans anmeldelse.

Biografiske film trækker ofte på filmlitteraturens uendelige strøm af sladderjournalistiske beretninger om stjernernes karriere og privatliv. Flertallet af disse biografiske film når da heller ikke længere end til at give de velkendte data et akkompagnement af lyd og billede. Man digter ikke om en virkelig succeshistorie, som jo allerede har bevist sin publikumstække. Men for den filmiske fortælling er der en verden til forskel på en mosaik af situationer, hvis eneste indbyrdes forbindelse er, at de rent faktisk har fundet sted, og så en beretning med en overordnet synsvinkel, der kan kæde begivenhederne sammen til et dramatisk forløb. Det aktuelle eksempel på denne forskel er biograffilmversionen og TV-filmversionen af Frances Farmers livshistorie.

»Frances« lever på flot produktion og den fabelagtige Jessica Lange. Men handlingen er en situationsmosaik, kædet sammen gennem en anden person, et »vidne«, der fortæller. Derfor savnes den røde tråd, der kan afdække, hvorfor det går Frances så skidt. Jessica Lange kan holde os tryllebundne, men hun kan ikke besvare det spørgsmål, som filmen ikke stiller.

Til trods for at bioversionen naturligvis er langt den dyreste, så står TV-versionen i dette tilfælde ikke tilbage for den i fortællekunst og spil – og så har den den dramatiske helhed, som biofilmen mangler. Susan Blakely har ikke Langes stjerneudstråling, men i en kunstnerisk lige så sikker præstation forlener hun rollen med en intelligens og en desperation, der får os til at tro på personen som et menneske. TV-filmen bygger på Farmers selvbiografi, og den benytter hendes synsvinkel til at skabe et psykologisk drama om kvinden, der bliver knust mellem personlig og kunstnerisk kompromisløshed og andres udnyttelse af den stjernestatus, der for hende selv er noget ydre og noget falsk.

Hvor moderen i »Frances« skifter uklart mellem det velmenende, det solidariske og det undertrykkende, så er hun her helt gennemført det amerikanske moderdyr (nuanceret og truende i Lee Grants effektivt underspillede fremstilling), der på alle måder prøver at dominere datteren, og dermed betinger både hendes kompromisløse drøm om frihed og hendes fuldstændige nederlag. De øvrige begivenheder spredt sig ud fra denne kerne, og den psykologiske nuancering gør det muligt at tro på Frances som på en gang psykisk stærk overfor en sindssyg verden og psykisk hæmmet i en nærmest skizofren binding til moderen.

Filmen er en stadig dybere afdækning af forholdet mellem mor og datter – Frances' gentagne forsøg på at flygte og komme til at stå på egne ben, og moderen, der indhenter hende efter hvert nyt nederlag og under dække af støtte forstærker sit psykiske greb om datteren. Denne »dobbeltbinding« i et had-kærlighedsforhold til moderen betinger også opgøret med den stjernestatus, som egentlig er moderens ambition, og fører til, at Frances vender hjem og plejer moderen i hendes alderdom, trods sin erkendelse af hendes ødelæggende psykologiske indflydelse og direkte skyld i indespærringen på sindssygehospitalet med elektrochokbehandlinger og psykisk og fysisk nedbrydelse til følge.

Det er en rystende stærk beretning, der er rystende godt fremstillet. Man kan kun håbe, at dansk TV (eller en videoudlejer) tager den hjem.

Kaare Schmidt

WILL THERE REALLY BE A MORNING?

TV-film, USA 1983. **P-selskab:** Jaffe-Blakely Films/Sama Productions/Orion Productions. **Es-P:** Sandy Arcara. **Co-Ex-P:** Stephen Jaffe. **Supp-P:** Richard M. Rosenbloom. **Instr:** Fielder Cook. **Manus:** Dalene Young. **Efter:** Frances Farmers selvbiografi (samme titel, udgivet 1972, to år efter hendes død). **Foto:** Michel Hugo. **Klip:** George Nicholson. **Musik:** Billy Goldenberg.

Medv: Susan Blakely (Frances Farmer), Lee Grant (Lillian Farmer, hendes mor), Royal Dano (Frances' far), John Heard (Clifford Odets), Melanie Mayron (Sophie), Joe Lambie (Bill Anderson).

Længde: 180 min. inkl. reklamer, dvs. ca. 140 min. **Prem:** CBS Network 22.2.1983. Optaget i Toronto og Los Angeles.

TRE BRØDRE

Instruktør: FRANCESCO ROSI

En af mine venner påstår hårdnakket, at Francesco Rosi ikke er kunstner! Rosis tidligere film har da også, set fra et kunstnerisk synspunkt, været tyngt af sensationalistiske emner udtrykt i en flimrende sociologisk stil. Han har beskæftiget sig med bolighajer, oliespekulanter, korruption, mafiagangstere etc. Distancen har altid været Rosis stilistiske særpræg. Han har bevidst prøvet at undgå det alt for emotionelle og personlige, og har derfor fokuseret på samfundsanalysen fremfor på individet, hvilket har resulteret i, at hans film hovedsageligt har fungeret som intellektuel stimulation.

Rosis filmatisering af Carlo Levis berømte bog »Kristus standsede ved Eboli« (vist som TV-serie i dansk TV) udgør imidlertid et vendepunkt i hans karriere. Det er beretningen om den anti-fascistiske Levis forvisning til en fattig, malariahærget landsby i det syditalienske landskab Lucanien. Under sit tvungne exil får Levi øjnene op for andre aspekter af livet, end dem han normalt beskæftiger sig med i sit norditalienske intellektuelle miljø. Levi lærer at se fremfor at tænke. Den nye verden der åbner sig for hans øjne er desto mere underfuld ved oprindeligt at være ment som en straf. Magthaverne i Rom og de andre storbyer kan simpelt hen ikke forestille sig noget mere viderværdigt end at måtte leve i Lucaniens livløse landsbyer.

Angsten for det umiddelbart set begivenhedsløse, det lavmælte og usensationelle deler Rosi tydeligvis med de herrer, der sendte Levi hinsides Eboli. Det har formentlig krævet en del mod at forlade de dagsaktuelle magtstudier til fordel for Levis stilfærdige meditationer. Resultatet er imidlertid blevet så fremragende, at Rosi ligefrem betegner »Kristus standsede ved Eboli« som en slags ny start i sit filmliv.

Splittelsen imellem det rige Norditalien og det fattige Syditalien har hele tiden været afspejlet i Rosi's film. Han stammer selv fra syd, og har med to undtagelser ladet sine film foregå her. I det tilfælde hvor Rosi's film foregår i Norditalien, kommer hovedpersonen sågar sydfra. Men emnemæssigt set har han måttet gå en omvej ad *magten* for at komme til *mennesket* ... og følelserne.

Hvor de tidligere film var komplekse skildringer af en i virkeligheden enkel, omend dunkel, magtstruktur, er både »Kristus standsede ved Eboli« og Rosi's seneste film »Tre Brødre« fra 1981 enkle poetiske skildringer af komplekse relationer.

Den ydre historie i »Tre Brødre« er ikke særlig original: Tre brødre kaldes hjem til deres mors begravelse. Den ældste, Raffaele (Philippe Noiret) er dommer i Rom og plages af mareridt om den skæbne, der meget vel kan ramme en person, der vover at dømme terrorister. Den mellemste bror Rocco (Vitto-



Marta Zoffoli og Charles Vanel i en scene fra »Tre Brødre«

rio Mezzogiorno) tager sig af adfærds vanskelige børn på et hjem i Napoli og den yngste, Nicola (Michele Placido) er politisk aktiv industriarbejder i Torino.

Nicola medbringer yderligere sin otteårige datter Marta (Marta Zoffoli) og personerne spænder således over hele aldersspektret fra Marta over de tre brødre og til den gamle far, der spilles af en næsten halvfemsårig Charles Vanel i overdådig form. Men det er ikke blot generationskonflikter, de fem hovedpersoner repræsenterer. Konfrontationen med barn-domshjemmet fremprovokerer en slags status over det liv, de tre brødre har valgt fremfor at blive på gården. Efter deres uro og mareridt at dømme er resultatet af denne selvransagelse ikke det allerbedste.

Konflikterne bevæger sig endvidere imellem såvel samfundslag (arbejdere/akademikere), som by og land (emigranterne/de tilbageblevne) og nord-syd, hvor fraflytternes problem er, at de nu ikke mere føler sig tilpas nogen af stederne.

Hertil kan filmen meget vel forekomme rigeligt konstrueret og alt for præget af den gamle »analytiske« Rosi. Det er i virkeligheden heller ikke alle disse geografiske og ideologiske konflikter, der gør »Tre Brødre« til en så enestående oplevelse, som den faktisk er. Filmens rigdom ligger i det udtal-

te. Fotografen Pasqualino de Santis' studier i det syditalienske lys for eksempel, hvadenten det bevæger sig hen over faderens pragtfulde gamle gård, hans lige så karakterfulde ansigt eller flimrer igennem egetræet udenfor gårdens port. Med en fotograf som de Santis behøver man ikke at være bange for at se, blikket bliver aldrig slidt, billedet aldrig ordinært.

Den samme dugfriske oplevelse fornemmer man i forholdet mellem den gamle mand og hans barnebarn, der med det samme slutter sig til ham. Mens de tre brødre natten før moderens begravelse ligger fuldt påklædte på deres senge og skiftevis diskuterer, skændes og har mareridt, hviler Marta og den gamle mand sig sammen i indforstået tavshed.

»Tre Brødre« forekommer umiddelbart meget homogen i sit udtryk, med gården, landsbyen og landskabet som samlende element. Filmens facade udtrykker ro, hvilket ikke mindst skyldes de Santis' dvælende kamera. Inde bag denne facade er filmen imidlertid fuld af brud, ikke kun i form af brødrenes konstante mareridt, men også ligefrem i et enkelt tilfælde en eventyragtig utopi om en masse børn, der i en fantasikulisser fejrer verden ren for våben og affald.

Endnu mere besynderlige og foruroligende er de episoder, der ikke skilter med »uvirkelighed«. Således møder Vanel pludselig sin afdøde kone, der beder ham hjælpe sig med at fange en kanin, som de skal have til middag. Samme afdøde hustru hilser, hvis jeg ikke tager meget fejl, på Vanel, da han står under familiens egetræ. Man fornemmer klart, hvor svært Vanel har ved at acceptere, at hans kone igennem formentlig halvtreds år kan forsvinde fra den ene dag til den anden, mens tingene omkring ham forbliver de samme. Man kan betragte disse hændelser som en understregning af den kontinuitet og harmoni, der hersker i landsamfundet. Kontrasten er betydelig mindre i Vanels syn end i f.eks. Raffaeles og døden er langt mindre afskyelig for Vanel end for hans ældste søn, der på et tidspunkt drømmer, at han er blevet dræbt af terrorister og således oplever sin egen død.

»Tre Brødre« adskiller sig altså betragteligt fra Rosi's »politiske« film. Diskussionerne er stadig til stede, uden dem ville Italien næppe være hvad det er; men filmens sande budskab ligger i den stille opdagelse af omverdenen og derigennem af sig selv. Dommeren Raffaele siger på et tidspunkt til sin gamle studiekammerat, der er blevet i landsbyen: »Det er en vanskelig tid!« hvortil der svares: »Har det ikke altid været det i Italien...«. Tingene ændrer sig ikke så meget, som vi undertiden fristes til at tro.«

Rosi forsøger ingenlunde at angive en nostalgisk vendt tilbage-til-landsbyerne stemning. Han undrer sig mere over at vi med en standhaftighed, der er en lemminge-flok værdig, vedbliver at lade os dominere af storbyens fragmentarisme og flygtighed. Rosi er nået frem til, at sensualitet er at foretrække for analyse.

Kunstner? Javist.

Jan Kornum Larsen

TRE BRØDRE

Tre Fratelli. Italien/Frankrig 1981. **P-selskab:** Iter Film/Gaumont. **P:** Giorgio Nocella, Antonio Macri. **P-leder:** Franco Ballati. **Instr:** Francesco Rosi. **Instr-ass:** Gianni Arduini. **Manus:** Tonino Guerra, Francesco Rosi. **Efter:** Novelle af A. Platonov: »Tretjend Syn«. **Foto:** Pasqualino De Santis. **Kamera:** Mario Cimini. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni. **Ark:** Andrea Crisanti. **Kost:** Gabriella Pescucci. **Musik:** Piero Picconi. **Tone:** Mario Bramonti, Romano Checacci. **Lyd-E:** Renato Marinelli.

Medv: Charles Vanel (Donato Giuranna), Philippe Noiret (Raffaele Giuranna), Vittorio Mezzogiorno (Rocco Giuranna/Donato som ung), Michele Placido (Nicola Giuranna), Andrea Ferrel (Dommerens hustru), Maddalena Crippa (Giovanna), Sara Tafari (Rosaria), Marta Zoffoli (Marta), Tino Schirinzi (Raffaeles ven), Simonetta Stefanelli (Den unge Donatos kone), Pietro Biondi (1. dommer), Accursio di Leo, Rosa d'Antonio, Luigi Infantino, Giraldo Marziano, Gina Pontrelli, Ferdinando Greco, Cosimo Milone, Ferdinando Murolo, Maria Antonia Coperto, Francesco Copotorto, Cristofaro Chiapparino.

Længde: 110 min. **Prem:** 2.3.83 - TV.

