

Kosmorama



I dette nummer artikler om bl.a.

Eric Rohmer – Robert Benton – Patrice Chéreau
Raoul Walsh – Francis Ford Coppola – Roland Joffé
Mario Camus – Bo Widerberg – Federico Fellini –
Bille August – Stephen Frears – Francesco Rosi –
Norman Jewison

KOSMORAMA

171 – 31. årg. maj 1985 – kr. 35,00 – ISSN 0023-4222

5

Det indre teater
Jan Kornum Larsen analyserer
Eric Rohmers »Fuldmånenætter«

9

Krigens æstetik
Kaare Schmidt

14

En plads i mit hjerte
Per Calum

16

Samtale med Robert Benton
Per Calum og Asbjørn Skytte

21

Patrice Chéreaus sårede mand
Inger Hvidtfeldt

25

Raoul Walsh –
en gudbenådet fortæller
Ebbe Villadsen

35

Francis Ford Coppola
og de frugtbare eksperimenter
Carl Nørrested

39

Historien om den
genfundne Jeanne d'Arc
Marguerite Engberg

43

Mario Camus om
De hellige enfoldige
Jens Thomsen

46

Manden fra Mallorca
Steen Salomonsen

48

A Soldier's Story
Annette Wernblad

51

Tro, håb og kærlighed
Ulla Bo Halvorsen

53

Hævnens time
Jan Kornum Larsen

55

Og skibet sejler ...
Steen Salomonsen

57

Carmen
Henrik Lundgren

Redaktion: Jan Kornum Larsen (ansvarsh.) & Per Calum (produktion og layout). 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 604 67 38. Produktion: Rosendahl-Esbjerg.

CLOSE UP

GODARDS ALLERSENESTE

»Détective« hedder Jean-Luc Godards nye film med Johnny Hallyday – den franske rocksanger – Nathalie Baye, Jean-Pierre Léaud og Claude Brasseur i hovedrollerne. Handlingen lyder godardsk nok: en mand elsker en kvinde og hun forlader ham. Og det forlyder, at Godard som sædvanligt har terroriseret sine skuespillere og teknikere. Claude Brasseur har således beskrevet sine oplevelser på følgende måde: »I femten år har ingen turdet sige til mig at jeg var dårlig. Nu, når vi ser *rushene* igennem, understreger Godard konstant, at jeg ikke længere kan spille og at jeg siden »Bande à part« fra 1965 – min første film for Godard – har været færdig.

Hvilket selvfølgelig er stimulerende.

Jean-Luc Godard – diabolisk præcis.



Og får nervesystemet i gang igen. Godard tvinger os til at arbejde som sangere: teksten eksisterer, men man må altid lytte efter musikken. I en klassisk film ville jeg sige »jeg elsker dig« til en pige, jeg godt kunne lide. Hos Godard skal jeg sige »vil du ha' en øl« – på en måde så hun forstår hvad jeg mener.

Efter disse optagelser, er jeg ihvertfald blevet mere opmærksom på de omgivelser jeg spiller i.

Måden man taler på afhænger af stedet, vejret og kameraets rytme. Selv om Godard er i besiddelse af en diabolisk præcision når han instruerer skuespillere, og selv om intet bliver improviseret, tillader han sig altid friheden til at optage den og den scene på det og det tidspunkt. Og situationen kan skifte radikalt fra et øjeblik til et andet. For eksempel ved jeg ikke om jeg i morgen bliver smadret af filmens mafiosi'er, eller om det bliver mig, der skal tæve dem. Det afhænger af solen.

Er der mon nogen, der tror, at sådan noget er let!»

JEAN-PIERRE RASSAM ER DØD

Kun 43 år gammel er en af de mere betydningsfulde og farverige producenter i fransk film, Jean-Pierre Rassam, død. I begyndelsen af halvfjerdserne havde han sin store periode hvor han skabte økonomisk fundament for film som Godard »Tout va bien«, Bressons »Lancelot du Lac«, Pialats »Nous ne vieillirons pas ensemble«, Marco Ferreris »La grande bouffe« og Jean Eustaches »La Maman et la putain« – og lidt senere også Polanskis »Tess«.

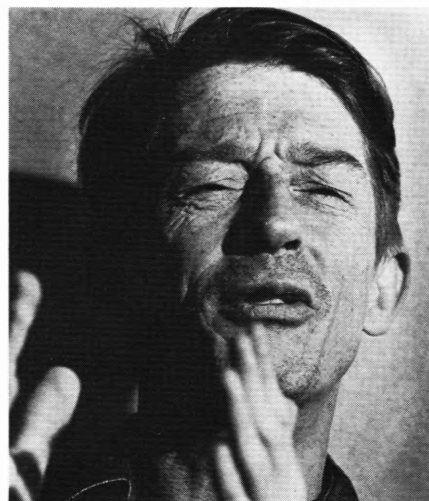
Rassam brugte megen energi på at kritisere det franske produktionssystem og lagde sig blandt andet ud med det allesteds nærværende »Gaumont« – som han på et tidspunkt var lige ved at købe.

Desværre gik han i stedet i hundene. Drak for meget, tog for mange piller og stoffer – Polanski beskriver dette indgående i »Roman by Polanski«, lidt ærgerlig fordi han gerne ville have haft Rassam til at producere »Pirates« – men nåede dog lige at få come-back som producent i august 1984 med Dino Risis »Dagobert«.

Den 28. januar døde han af en overdosis.

JOHN HURT OM »GANDHI«

I et interview med det franske film-tidsskrift »Première« fortæller John Hurt om sine følelser overfor Richard Attenboroughs film, hvor Hurt selv var på tale til titelrollen: »Jeg blev kontaktet med henblik på at spille Gandhi. Men lykkeligvis stod det efter make-up prøverne klart, at jeg mere lignede en gallisk rugbyspiller end ikke-voldens fader. Jeg var lettet. Selvfølgelig er det ikke noget, man egentlig kan tillade sig at nægte som skuespiller. Og jeg ville ikke have afvist at spille rollen, hvis jeg havde



John Hurt.

troet, at jeg kunne spille den. Når jeg nu siden har set den færdige film, fortryder jeg ingenting.

Hele filmen klinger falsk, bortset fra at alle nærbilleder burde have været totaler – og omvendt. Det er en af de film, man burde vise på filmskoler som det perfekte eksempel på hvordan man ikke skal gøre...«

Lynch på Klit

På baggrund af David Lynch's foregående film, den fremragende, stilrene og bevægende »Elefantmanden«, kan hans nye film, »Dune«, ikke undgå at virke som en stor skuffelse.

Til grund for filmen ligger Frank Herberts science-fiction-roman fra 1965 (udkommet på dansk under titlen »Klit«), som med årene er blevet genstand for uhemmet kultdyrkelse blandt genrens tilhængere. Der har i mange år været forskellige planer i gang om at filmatisere den, men først da den havnede på Dino de Lauren-

tiis' skrivebord, kom der for alvor skub i projektet. De Laurentiis' første valg som instruktør var Ridley Scott, men da han sprang fra, kom Lynch ind i billedet.

Det, der først og fremmest skuffer, er, at »Dune« ikke på nogen måde hæver sig op over genrens gennemsnit. Den har en filosofisk-spirituel overbygning (som stammer fra Herbert), der stræber imod de samme seriøse planer som »2001«, men eftersom dens elementer i øvrigt ligger på samme dregebogsniveau som f.eks. »Star Wars« og »Flash Gordon«, og dens personer er omvandrende, stivbenede klicheer, er den allerede i sit udgangspunkt et håbløst foretagende. Når dertil lægges, at et enkelt milligram af humor sættes op imod 117 tons selvhøjtidelighed og pseudo-dybsindigt sludder, bliver den alt i alt en kedsommelig og træls affære at stå igennem.

Hvad i al verden ville Lynch dog på denne Laurentiis-galej? Det var der lejlighed til at spørge ham om, da han i januar besøgte København forud for filmens danske premiere.

Lynch forsikrede om, at bortset fra de restriktioner, som man altid kommer ud for, når man laver film, blev han aldrig tvunget til at lave noget på en måde, som han ikke kunne gå ind for. »Jeg har den teori, at hvis man skal instruere en film, så må man engagere sig i hvert eneste aspekt af den, ellers kommer den ikke til at hænge sammen. I dette tilfælde var der så mange ting at tage sig af – flere end normalt på en film – at det i nogle tilfælde var meget frustrerende, fordi man kun ser dele af det endelige resultat, og når man så har det hele, er det for sent rent tidsmæssigt at ændre på det«, forklarede Lynch. Mange scener blev sammensat af op til 25-30 enkelte elementer, »og det er en sindssyg måde at arbejde på, men også meget fin, fordi lige meget hvad man finder på, så er der en måde at løse det på«.

Lynch elsker de mekaniske effekter, men understregede, at han ikke følte sig fortabt, fordi der var mange prøver og diskussioner omkring filmens storyboards, før man overhovedet gik i gang. Efter at man så var begyndt, kunne der kun ændres ganske lidt. »Når man har optaget to eller tre elementer, bliver man mere og mere fastlåst, og de andre elementer skal indpasses som brikker i et puslespil. Så jo længere man kommer, jo mere er man fanget – men det er en overordentlig interessant proces«.

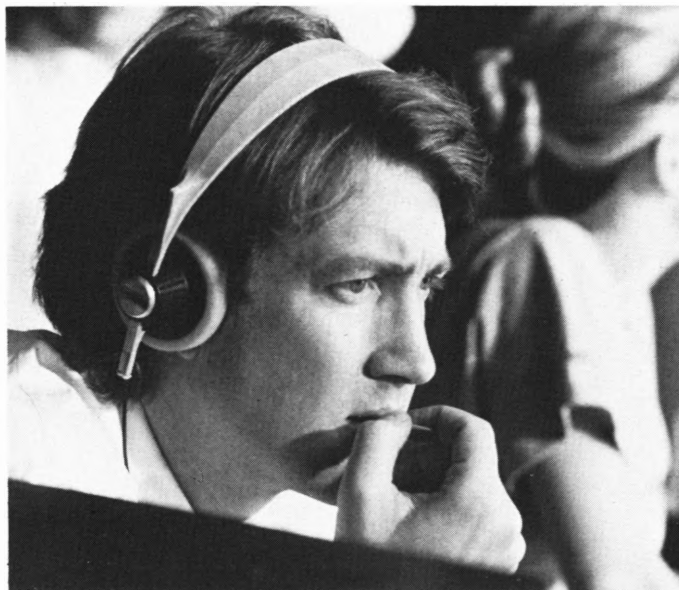
Selv om Lynch ikke specielt bryder sig om science-fiction-genren, sagde han straks ja til projektet, efter at han havde læst Herberts roman. Han blev fascineret af det spirituelle indhold. »Jeg kunne godt lide den idé, at en person kan være mere vågen, end han er, at han kan opleve en bevidsthedsudvidelse. Og jeg kunne godt lide den idé, at en drøm kunne rumme andre drømme i sig. Midt i eventyret er der plads til drømme, og filmen afvikles på en bestemt måde (normal eller unormal), hvor alt kan skifte. Vi kan rejse ud i rummet og ind i en persons bevidsthed. Vi kan drømme, lave montage, skabe mærkelige væsener, og det er fantastisk i én og samme film«.

Lynch's første film »Eraserhead«, som han kalder sin »Philadelphia Story« (og selv ligner han slående den

unge James Stewart i denne film), blev til for næsten ingen penge, mens han endnu var student på Det amerikanske Filmakademi, og den vakte så megen opmærksomhed, at han fik mulighed for at lave »Elefantmanden«.

Nu håber han på at få mulighed for at lave filmen »Ronnie Rocket«, et helt personligt projekt, som han allerede havde klar dengang, og som næsten nåede at komme i gang hos Coppola, før hans Zoetrope-studio gik ned og hjem. Den handler om en detektivs forsøg på at redde en lille fyr, Ronnie Rocket, som har fysiske problemer – han er kun omkring en meter høj og har rødt hår. Selv karakteriserer Lynch denne film som »en historie om elektricitet og musik i en absurd verden«.

A.S.



David Lynch lytter til playback af musikken til »Dune«.

Bogen bag filmen

Hvis man går fra filmen og undrer sig en smule over, hvorfor Frank Herbert er blevet så berømt på »Dune«, så er det forståeligt nok. Filmen forkorter, forenkler og forgrover, hvor Herbert nuancerer og giver begivenhederne mening, som man så kan tro på eller ej, lide eller ikke. Bogen er i hvert fald en helhed, der ikke uden grund er blevet sammenlignet med Tolkien. Begge forfattere har evnet at skabe helt deres eget univers, og det er mere, end man kan sige om David Lynch.

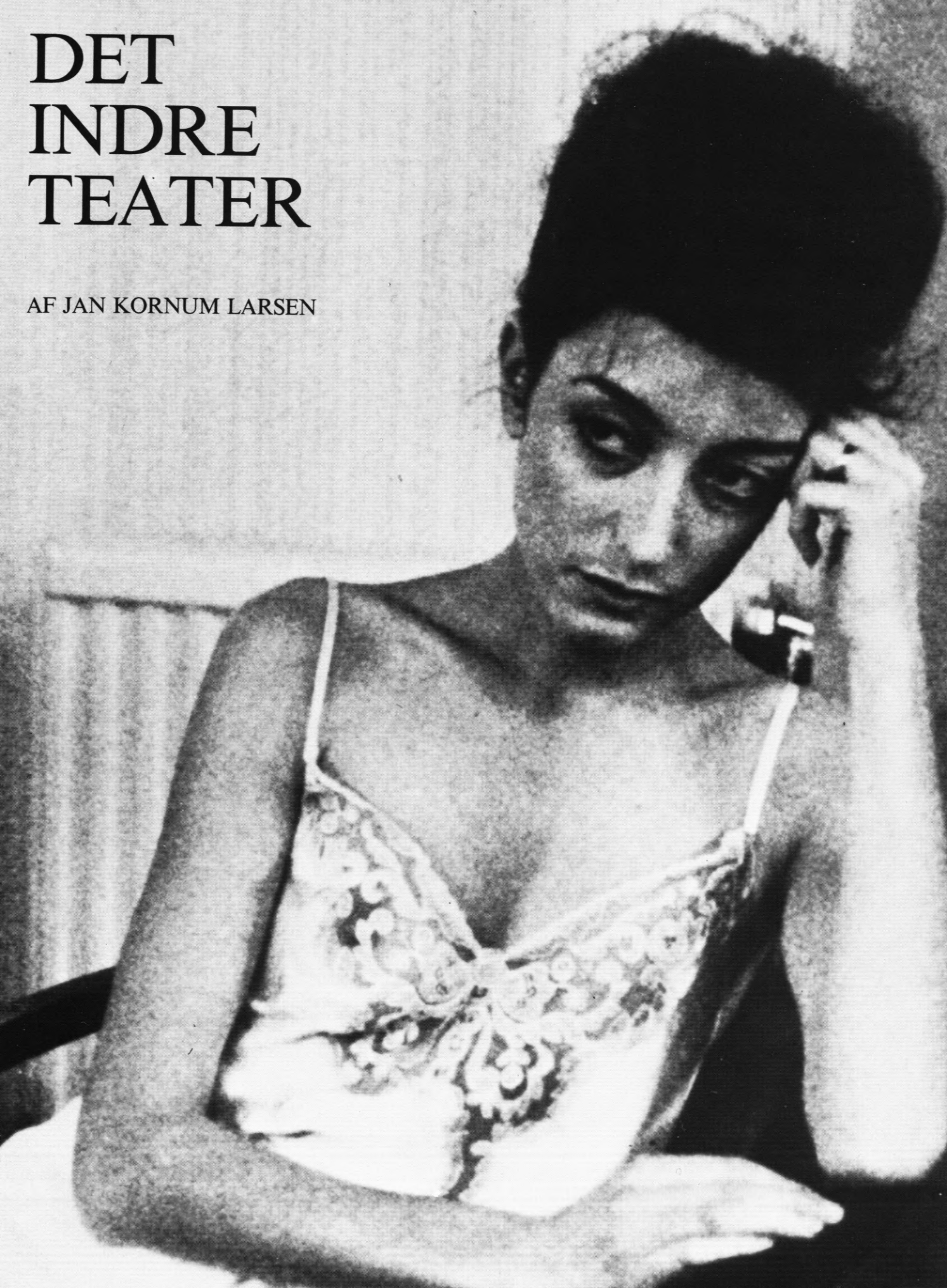
PS. Romanen er udsendt på dansk af Borgens Forlag.

Pascale Ogier død

I modsætning til hvad man måske kunne tro, når man ser hende i rollen som Louise i Rohmers »Fuld-månenætter«, var Pascale Ogier et meget målbevidst menneske. Hun ønskede først og fremmest at blive skuespiller. Ligesom sin mor Bulle Ogier – bl.a. Alain Tanners »Salamanderen« – og sin bedstemor. Og hun nåede det. Men kort blev karrieren unægtelig. Pascale Ogier døde af et hjertetilfælde natten til den 25. oktober 1984.

DET INDRE TEATER

AF JAN KORNUM LARSEN



»Jeg tror på fantasien. Det er den, der mangler i vort århundrede. Fantasien er ikke ved magten, således som man har ladet os tro,« har Rohmer sagt. Og en sådan udtalelse – fra netop ham – kan formodentlig nok få en og anden til at studse en smule. Ikke desto mindre er fantasien, variationen og de uendelige muligheder just hvad den fjerde og hidtil seneste episode af »Comédies et proverbes« drejer sig om. Nøjagtig ligesom Rohmers øvrige filmiske arabesker.

1 »Les Nuits de la pleine lune« – fuldmånenætter – begynder med en langsom panorering over et nybebygget forstadslandskab. Marne-la-Vallée udenfor Paris. Hverken særligt pænt eller specielt grimt. Tomt, nærmest. Afventende... og foruroligende for filmens hovedperson, dekoratøren Louise (Pascale Ogier). Allerede det første billede hun optræder i, viser hende i færd med at arrangere og træffe aftaler. Som den ærke-rohmerske skikkelse hun er, har hun talrige ideer om hvordan hun skal afhjælpe den kritiske fase af sit liv, som hun for øjeblikket befinder sig i.

Hun prøver at realisere disse ideer, sætte liv i scene i den hensigt at nå frem til en ligevægtstilstand. Hun tror på friheden. Tror hun. Og udbreder sig om livet og kærligheden med en skråsikkerhed så imponerende uafslappet og fordringsfuldt egoistisk, at det nødvendigvis må ende galt. Som i alle »Komedier og proverber«, åbenbart.

Fordi hovedpersonerne i deres iver efter at føre det spil til ende, som de har indledt, helt glemmer at orientere sig undervejs. Ikke uligt den blændede Don Quijote, man så et billede af i starten af »Le Genou de Claire«.

Og Rohmer morer sig fortræffeligt med at føre sine marionetter frem til det punkt, hvor de pludselig begynder at leve og derfor med ét også kan virke foruroligende på tilskueren.

Isenesættelser.

»Der mangler så lidt i at vi er lykkelige«, siger Louise til sin ven Octave – om sit forhold til arkitekten Rémi, som

hun bor sammen med i Marne-la-Vallée. Det er dette *lidt*, hun søger at råde bod på. Spillet er i gang og det er ikke småting Louise er i stand til at overbevise sig selv om:

Eftersom hun føler sig utilpas i Marne-la-Vallée – i modsætning til Rémi, der som en anden *pioner* vælger at koncentrere sin tilværelse på dette sted – beslutter Louise at beholde sin lejlighed i Paris. Mens hun har boet sammen med Rémi har hun ellers lejet den ud, men da den nu er blevet ledig, bestemmer hun sig for at bruge den igen, engang imellem. Alene for at forbedre sit og Rémis forhold, naturligvis.

Siden hun var femten år har hun nemlig boet sammen med skiftende fyre, hvoraf den ene altid er fulgt lige efter den anden. Hun har således aldrig for alvor prøvet at være *ensom* og måske er det i virkeligheden det, hun har brug for. Endvidere anser hun det for praktisk, at hun, der i modsætning til Rémi har så stort et behov for at gå i byen med sine venner fra Paris, på denne måde kan overnatte i sin lejlighed og derved undgå dels at måtte bede Rémi om at agere chauffør midt om natten, dels at komme til at vække ham, hvis hun kommer hjem med det første morgentog.

Lutter betænksomhed overfor deres respektive vaner og karakterer, altså. Den totale frihed, tilsyneladende. Og jo flere teorier, Louise opstiller, jo mere gribes hun af spillet der må spilles for at gøre dem til virkelighed og jo længere ud i periferien forsvinder alt andet – og alle andre. Indtil *illusionen* til slut brister totalt, da det viser sig, at hun har fejlbedømt situationen fuldstændigt, idet Rémi i mellemtiden har fundet en anden.

Rohmersk ironi i renkultur.

2 Men filmen er naturligvis ikke kun en elegant-ironisk psykologisk *miniature*. I Marne-la-Vallée lejligheden hænger en overordentlig dominerende Mondrian-reproduktion, der på mange måder illustrerer hvad det hele handler om. Mondrian søgte virkeligheden bag motivet og mente, at man bagved den tilsyneladende kapriciøse virkelighed kunne finde en art plastisk udtryk hvis forskellige bestanddele indgår i et nærmere definerbart forhold, eller som Gombrich udtrykker det: »Mondrian was something of a mystic and wanted his art to reveal immutable realities behind the everchanging forms of subjective appearance.«¹⁾ Og det er ikke så forskelligt endda fra den klassicisme, som Rohmer altid har bekendt sig til.

Louise (Pascale Ogier) i færd med at fordrive sin ensomhed ved telefonen.





Louise og Octave (Fabrice Luchini) i hendes lejlighed i Paris.

Men »Les Nuits de la pleine lune« er selvfølgelig ikke kun Mondrian og klassicistiske idealer. Den er først og fremmest film. Hvilket indebærer, at der – foruden personernes umiddelbare handlinger, som ikke-rohmerianere undertiden forveksler med selve filmen – er lyd, lys, farver, bevægelse og rum. Og det er i *samspelet* imellem disse forskellige elementer, at det virkelige udsagn kommer til udtryk.

Lad os et kort øjeblik gå tilbage til Rohmers overvejelser om maleriet. Han har sagt om moderne kunst: »Jeg tror bestemt, at alle den moderne kunsts bestræbelser er affødt af et intenst behov for at indkredse selve tingenes kerne. Manet, Impressionisterne, Van Gogh, Cezanne, Fauvisterne, Kubisterne, Paul Klée; har de ikke alle efterstræbt en stadig større sandhed? Maleren André Lhote sagde således, at tallerkenen der står på et bord hverken er en cirkel – således som et barn ville fremstille den – eller en ellipse – således som man lærer det i skolen. Den er derimod en kurve, der er mere eller mindre hvælvet alt efter hvordan den strejfer overfladerne, der er mere eller mindre rige på farve eller lys.«²⁾ Det er måden at se på, der ændres. Blikket. Og ikke verden selv. Og netop fordi filmens realisme i så høj grad kan forveksles med virkeligheden, er det ved hjælp af *konstruktionen*, kunstgrebet, abstraktionen, at man får det særlige frem, som filmen kan sige om den verden, vi lever i.

Filmen, den urene kunstart.

3 Maleriet er en *del* af dette urene univers. Rohmer nævner f. eks. at Leonardo da Vinci udgjorde en inspiration i »Ma nuit chez Maud«, Ingres citeredes i »L'Amour l'après-midi«, Gauguin i »Le Genou de Claire«, Matisse og farverne blå, hvid og rød i »Pauline à la plage«. Og grønt, blå og gult dominerer i »La femme de l'aviateur«, brunt, rosa og rødt i »Le Beau Mariage« – og gråt, blå, hvidt og rødt i »Les Nuits de la pleine lune«. Disse farver spilles konstant ud mod hinanden, som indikatorer for sindsstemninger f.eks. i »Les Nuits...« har Louise således en forkærlighed for blå og grå farver, der afslører hendes kølige egoisme på det hjemlige plan. Kun når hun *går ud* bærer hun sit røde tørklæde.

Bevægelserne og rummet er en anden del af universet. Noget Rohmer har eksperimenteret meget med lige fra sin allerførste film. Han underlægger altid sit plot den virkelige



Louise og Rémi (Tchéky Karyo) i Marne-la-Vallée. Bemærk Mondrian-billedet på væggen.

verden, forstået på den måde, at det er stedets topografi, der ofte bestemmer hvad der sker. »Ma nuit chez Maud« er eksempelvis særligt *bestemt* af Clermont-Ferrand, »Le Genou de Claire« af Annecy, »L'Amour l'après-midi« af Paris, »La Femme de l'aviateur« ganske særligt af Buttes-Chaumont parken, og »Les Nuits...« af Paris og Marne-la-Vallée. Ekstremerne i denne henseende er kortfilmen »Place de l'Etoile« som er en studie i hvordan det dagligdags trykke kan blive til ren groteskhed i det øjeblik, der hænder et eller andet uventet, og »Le Signe du Lion«, Rohmers første spillefilm, som desværre aldrig har været vist offentligt herhjemme. (Filmmuseet har vist filmen). Heri spiller Jess Hahn en musiker, der mister en forventet arv – igen er det den uventede begivenhed, der vender tingene på hovedet – og følgelig kommer til at strejfe rundt i Paris hele sommeren, mens de venner der ellers ville have kunnet hjælpe ham er på ferie. Hahn er på samme tid fuldstændig fri og aldeles indfanget af sine omgivelser. Han bevæger sig konstant, men føler sig alligevel lukket inde i helt ekstrem grad. Et forhold der iøvrigt gælder for næsten alle Rohmers personer: de farer meget omkring, men er, når alt kommer til alt fanget i deres egne begrænsninger. Også Louise i »Les Nuits...« er typisk i denne henseende. Hun mener jo f.eks. at løsningen på hendes eksistentielle problemer, fornemmelsen af indestængthed, kan løses ved at hun får *to* boliger, hvilket filmens falske proverbs ironisk kommenterer: »Qui a deux femmes perd son âme, Qui a deux maisons perd sa raison«. Og her er det nok værd lige at nævne, at pointen i disse proverbs ligger i, at det modsatte utvivlsomt også kunne være tilfældet. For et andet menneske, i en anden situation.³⁾

I Louises tilfælde er det karakteristisk, at hendes to boliger henholdsvis er *åbne* – lejligheden i Marne-la-Vallée er lys, har udsigt og er omgivet af alt den plads, man kan ønske sig – og *lukkede* – lejligheden i Paris er nærmest en kokon; man ser aldrig noget vindue, erfarer kun på grund af en replik, at den ligger et par etager oppe. Og Louise påstår, at hun føler sig utryk i Marne-la-Vallées tomhed, men tryk ved at vide, at der udenfor hendes pariser-domicil er muligheder og mennesker. Distractioner, kort sagt. Hvilket imidlertid ikke gør hende synderlig mere tilfreds, når det kommer til stykket.

Den linie, Louise mener vil føre hende nærmere til Rémi, fjerner hende i stedet fra ham. Hendes ideelle forslag om frihed for begge parter, fører til det stik modsatte.

Louise farer kort sagt vild i den labyrint, hun forvilder sig ind i, i den tro at det var den lige vej til lykken. Undervejs går hun glip af det vigtige, på nøjagtig samme måde som François i »La femme de l'aviateur«.

Mellem virkeligheden og hypoteserne.

Vennen Octave, derimod, repræsenterer en meget mere åben holdning overfor sin omverden – selv om også han er noget af en egoist. Han »holder mere og mere af *upersonlige* steder, cafeer uden stamgæster« fordi han har et formål med det hele og fordi han hviler i sig selv med sit skrivi. Det er således ham, der intuitivt fornemmer, at pigen som dukker op i cafeen samtidig med Rémi, er én han har set tidligere. Hvorpå Louise straks fortolker det så det passer ind i hendes forestilling – hun mener, at det kun kan være hendes veninde Camille. Tanken om at det skulle være en person, som hun slet ikke kender og som slet ikke deltager i det spil, Louise mener at have nogenlunde styr på, er hende totalt fremmed.

Angsten for det åbne og tiltrækningen af det lukkede. Igen.

4 Og derved opstår filmens mesterlige spil imellem tomhed og fylde, åbenhed og lukkethed, dét der sker i centrum og dét der passerer i periferien. Abstrakter, der fremkommer ved mødet imellem Rohmers *iscenesættelse* – som f. eks. når den pige, der senere bliver Rémis nye bekendtskab forekommer totalt uinteressert i ham, samtidig med at vi dybest set burde mistænke, at deres fælles passion for tennis kunne føre dem sammen – den *realisme*, der gøres så meget ud af at respektere både i store sammenhænge som f. eks. når Rohmer nægter at snyde med lokaliteternes indbyrdes placering, og i det mindre med omhuen for de små detaljer – samt endelig også ved Rohmers brug af serieprincippet, *variationerne*, der vel skal ses som en bestræbelse på at gøre sin virksomhed til en viljesakt og tvinge sig selv til at udtømme et lille område i stedet for at foretage sporadiske udflugter til mere eksotiske mål, som måske nok kunne være tiltrækkende, men derfor også forførende og distraherende i forhold til det væsentlige, nemlig at finde sammenhænge og principperne *bag* det tilsyneladende. Så enkelt som det er muligt.

Det er forskellen imellem Rohmer og personerne i hans film.

Op imellem Don Quijote og fantasi.



NOTER:

- 1) Gombrich. E.H. »The Story of Art« p. 464. Phaidon Press, London 1972.
- 2) Le celluloid et le marbre: Le siècle des peintres. p. 11. Denne artikel er en del af et større essay om filmens forhold til de andre kunstarter. Cahiers du Cinéma nr. 49, 1955.
- 3) I »Le Monde« 30/8 1984 udtaler Rohmer om proverberne: »I »Comédies et proverbes«-serien er moralen selve proverbet – og på samme måde som i La Fontaines »Fables« og i Mussets eller Shakespeares proverber, er det i virkeligheden blot en undskyldning for noget andet. Der er det tydelige proverbe og det skjulte, og selv om jeg tager det alvorligt, er det sande proverbe ikke det, der bliver sagt i begyndelsen.

FULDMAÑENÆTTER

Les Nuits de la pleine lune. Frankrig 1984.

P-selskab: Les Films du Losange/Les Films Ariane. **P:** Margaret Ménégoz. **P-sup:** Amira Chemakhi. **P-leder:** Jean-Marc Deschamps. **Instr:** Eric Rohmer. **Manus:** Eric Rohmer. **Foto:** Renato Berta (farve). **Klip:** Cécile Decugis. **Ark:** Pascale Ogier. **Kost:** Dorothee Bis, Marie Beltrami. **Musik:** Elli, Jacno. **Tone:** Georges Prat, Dominique Hennequin.

Medv: Pascale Ogier, Tchény Karyo, Fabrice Luchini, Virginie Thévenet, Christian Vadim, Laszlo Szabo, Lisa Garneri, Mathieu Schiffman, Anne-Séverine Liotard, Hervé Grandsart, Noël Coffman.

Længde: 101 min.

KRIGENS ÆSTETIK

EN MESTERLIG BERETNING OM EN GLEMT KRIG
KAARE SCHMIDT SKRIVER OM »THE KILLING FIELDS«



Cambodianeren Dith Pran er på flugt gennem sit krigshærgede og ødelagte land. I et betagende smukt billede vandrer han på et dige mellem vanddækkede rismarker med palmelunde og bjerge i baggrunden. Pludselig forsvinder han ned gennem bunden af billedet. Da kameraet med en velberegnet »forsinket« reaktion finder ham igen på vej op af et mudderhul, ser vi, hvad han ser. Diget er et mudderspor, som kun nødtørftigt dækker menneskeknogler og kranier, der strækker sig så langt øjet rækker.

»The Killing Fields« er egentlig ikke en krigsfilm. Det er ikke en film om slagmarker men om »aflivningsmarker«, et folkemords efterladenskaber.

»I fotos, taget ved fronten, oplevede jeg skønhed, men det var en ond skønhed. . . Det kunne være en solnedgang, hvor alting pludselig får en klarhed og en fremmedhed som besjælet af en ond ånd, der udtrykker sig med en iskold skønhed. . . Mit første indtryk af et af fotografierne var landskabets usædvanlige skønhed. Og det tog 15 sekunder før jeg opdagede, at de små pletter i rismarkerne faktisk var døde soldater. Det chokerede mig. Det forekom mig at vise en sandhed«. Roland Joffé.¹⁾

Dith Pran (Haing S. Ngor) på flugt gennem sit ødelagte land – en tidligere rismark, nu »aflivningsmark« – med knogler og kranier i muddret.

HISTORIEN

Det lykkedes fyrst Sihanouk at holde Cambodia nogenlunde fri af krigen i Indokina indtil 1970, hvor han blev væltet af den USA-støttede Lon Nol. Så fulgte amerikansk økonomisk hjælp, militære rådgivere og B-52 bombemaskinerne, mens Nixon forsikrede verden, amerikanerne og kongressen om det modsatte. I Cambodia samlede Khmer Rouge, den kommunistiske partisanbevægelse, modstanden, for i 1975 at drive amerikanerne ud og vinde militær sejr. I 1978 invaderedes landet af vietnameserne, der i 1980 indtog hovedstaden Phnom Penh og som i 1985 er ved at nedkæmpe de sidste rester af Khmer Rouge.

Sydney Schanberg, udenrigskorrespondent for »The New York Times«, ankom til Cambodia fra Vietnam i 1972. Frem til 1975 dækkede han begivenhederne med hjælp fra sin lokale assistent Dith Pran. Da USA trak sig tilbage umiddelbart før Phnom Penhs og Lon Nols fald, var Prans familie med i den sidste helikopter. Pran og Schanberg samt enkelte andre vestlige journalister blev tilbage og oplevede starten på Khmer Rouges rædselsregimente. Pran reddede Schanbergs liv, men Schanberg kunne ikke hjælpe





Roland Joffé, instruktør af »Killing Fields«.

Pran, da de sidste vesterlændinge, forsamlet i den franske ambassade, blev sendt til Thailand, mens alle cambodianere måtte blive tilbage i det ragnarok, der fulgte. Landets grænser blev hermetisk lukket, og Khmerrepublikken Kampuchea, som det nu hed, forsvandt fra nyhedsmediernes bevågenhed – indtil den vietnamesiske invasion.

I mere end fire år prøvede Schanberg forgæves at efterspore Pran, der på sin side prøvede at undgå henholdsvis sultedød og henrettelse, som tilsammen kom til at koste tre af hans syv millioner landsmænd livet. Omsider i 1979 lykkedes det Pran at flygte til Thailand, og i 1980 kunne »New York Times Magazine« offentliggøre Schanbergs beskrivelse af sin egen oplevelse af Cambodias sidste dage og Prans oplevelse af cambodianernes skæbne i Khmerrepublikken.

»Dette er en beretning om krig og venskab, om et ødelagt lands pinsler og om et menneskes vilje til at overleve«. Sådan indledes artiklen »The Death and Life of Dith Pran« med undertitlen »A Story of Cambodia«. Den danner grundlaget for filmen »The Killing Fields«. ³⁾

Det er en god film. Efter min mening er der ting, der ikke fungerer, men over for kvaliteterne reduceres indvendingerne til petitesseer.

FORTÆLLEREN

Der fortælles tre historier. Om storpolitik, om et folk og om to mænds venskab. I Schanbergs artikel vokser de ud af hinanden, hænger uløseligt sammen. Det er den personlige oplevelse, fortalt i første person, der giver den ætsende kritik af storpolitikens konsekvenser for et folk sin uhyggelige vægt. Filmen følger artiklens beskrivelser ret nøje, men den har en anden »fortæller«. Fra at være vidner gennem hvis øjne begivenhederne ses, er Schanberg og Pran blevet personer, vi følger udefra.

Den spillefilm-debuterende Roland Joffé er englænder med baggrund i teater og TV, medier hvor *skuespillerne* traditionelt trækker en større del af læsset end på film. Desuden er det almindeligt, især i amerikanske og engelske film, at tilskuerne involveres i handling og tema gennem

identifikation med *hovedpersonerne*. Begge dele skulle trække i retning af bibeholdelse og måske endda styrkelse af artiklens jeg-fortæller som hovedperson, typisk med en *box-office* superstjerne som succesgarant (tænk f.eks. på Redford og Hoffman som de to sagesløse journalister fra »Washington Post« i »Alle præsidentens mænd«). Joffé er gået den modsatte vej. Sam Waterston er næppe en publikumsmagnet, og hans rolle som Schanberg er snarere en funktion af handlingen end dens udgangspunkt.

Fortælleren er kameraet, der fungerer som om det var subjektivt – som en person midt i begivenhederne uden at være en person i handlingen. De to hovedpersoner er blot den røde tråd gennem de (ellers) kaotiske begivenheder.

I en vis forstand er det en nødvendig ændring, dikteret af filmmediets »objektive« billeder og samtidighed med fortællingen, hvor forsøg på at gengive Schanbergs tilbageblik gennem flashbacks, fortællerstemme eller lignende nok ville virke klodset og unødvendigt. Ændringen har imidlertid nogle konsekvenser, gode og dårlige. Det dårlige er, at historien om de to mænds venskab nærmest kommer til at virke påklisset og overflødig. Det gode er, at den faktisk er overflødig, fordi filmen har noget andet og væsentligere at fortælle om.

»New York Times« anmelder var temmelig forbeholden overfor filmen. »Mr. Waterstons Schanberg er på lærredet det meste af tiden, men kameraet kikker forbi ham til krigspanoramaet bagved i stedet for at overbevise os om, at det ser begivenhederne gennem hans øjne«. ⁴⁾ Efter min mening lykkes det netop derved *filmisk* at gengive essensen af de oplevelser, som Schanberg *litterært* formidler så mesterligt. Hans skildring af venskabet med Pran er delvis et virkemiddel til at involvere læserne i beretningen om Cambodia/Kampuchea, men et virkemiddel, som filmen ikke behøver. Desuden forekommer venskabet i sig selv hos Schanberg noget patetisk, hvad det også gør i filmen, men her har det meget mindre vægt.

Både Pran og Schanberg har udtalt, at det afgørende for dem ved filmatiseringen af deres oplevelser var udbredelsen af kendskabet til de historiske og aktuelle forhold i Kampuchea. Det samme siger Haing S. Ngor, der spiller Pran og selv er flygtning fra Kampuchea. ⁵⁾ Han har aldrig før stået foran et kamera, men han har gennemlevet det samme som Pran, og adskillige scener er baseret på hans og ikke Prans erfaringer.

Haing Ngors udstråling af ægthed er med til at bære anden halvdel af filmen, hvor Schanberg er hjemme i New York og næsten ude af historien. Det er ganske modigt at lade en ukendt asiat være den eneste gennemgående person så længe (og helt i tråd med filmen i øvrigt), kun kan det ærgre, at han skal fungere sammen med Sam Waterston i første halvdel. »...vi var enige om fra starten, at realisme skulle være grundtonen. Hver gang jeg gav Roland noget, der blot mindede om skuespil, tog vi det om«. Påstår Waterston. ⁶⁾ Alligevel disker han gang på gang op med våde hundøjne og mimrende læber i sin sædvanlige overspilning af det åh, så *følsomme*. Han har endda prøvet en lignende rolle før, i den fremragende TV-film »Friendly Fire« (1980), hvor han spiller en journalist, der prøver at finde sandheden bag en amerikansk soldats død i Vietnam under beskydning fra sine egne. Waterston spiller som om det udelukkende var Schanberg, det drejede sig om, men det er det ikke.

Mike Oldfields musik lider under samme problem. For en gangs skyld er musikalsk helt originalt lydspor, og så prøver det at samle opmærksomheden om sig selv i en film, der burde være helt uden underlægningsmusik. En orien-

talsk befolkningsdødsrædsel underlagt et vestligt operaudtog med nærmest sakral effekt, jamen venner dog!

Både Waterston og Oldfield ser ud til at have regnet med, at Schanberg var fortælleren. Filmen i øvrigt benytter kameraets subjektive vidnerolle, der involverer tilskueren direkte – som var man på stedet, helt uafhængigt af Schanberg.

TEMATIKKEN

Historien om de to mænds venskab viger for den væsentligere historie om det cambodianske folks tragedie på baggrund af kynisk stormagtspolitik. Stormagterne, der gøres ansvarlige, er på den ene side de kommunistiske, der støtter Khmer Rouge (og senere Vietnams invasion af Kampuchea), og på den anden side USA, som får læst og påskrevet.

I begyndelsen af filmen afslører Schanberg og Pran luftvåbenets *cover-up*, da en B-52 ved en fejltagelse har udslettet en cambodiansk landsby. Senere ekspliciteres kritikken flere gange: da Schanberg hjemme i New York tavst ser et videobånd, hvor Nixons påstande om USAs rene hænder krydsklippes med optagelser af amerikanernes krigsindsats i Cambodia; da Schanberg i sin takketale ved modtagelsen af Pulitzerprisen for sine Cambodia-reportager direkte anklager regeringen; og da Schanberg, konfronteret med journalisterne og sin egen undervurdering af Khmer Rouges blodtørst, skærer igennem: *hvem* kan forudse, hvordan mennesker reagerer, når de i årevis er blevet dænget til med bomber!

USAs (med-)ansvar for katastrofen i Cambodia/Kampuchea forklares som dobbelt. For det første får USA bragt et ellers neutralt land ind i sin krig (i Vietnam, mod kommunismen) uden hensyn til befolkningens skæbne, da amerikanerne derefter trækker sig ud igen. For det andet skaber selve USAs krigsindsats en så umættelig hævnthirst hos offeret, at resultatet bliver folkemord.

Men stormagtspolitikken er immerhen kun baggrundshistorien. Væsentligere er historien om folkemordet, der er

ekstra chokerende, fordi den ikke er almindeligt kendt. USAs krigshandlinger og Nixons løgne er trods alt velkendte, omend anklager mod Guds eget land stadig er hård kost i den amerikanske offentlighed, hvor selv amerikanere, der var imod vietnamkrigen, er bitre over at de europæiske allierede (og Jane Fonda) »svigtede«. Men blodbadet i Kampuchea blev aldrig hverdagskost på alverdens TV-skærme, sådan som Vietnam, Mellemamerika og Mellemøsten blev det. Konsekvenserne af den velkendte optakt forblev ukendt, udspandt sig bag lukkede døre. »The Killing Fields« er en film om konsekvenser.

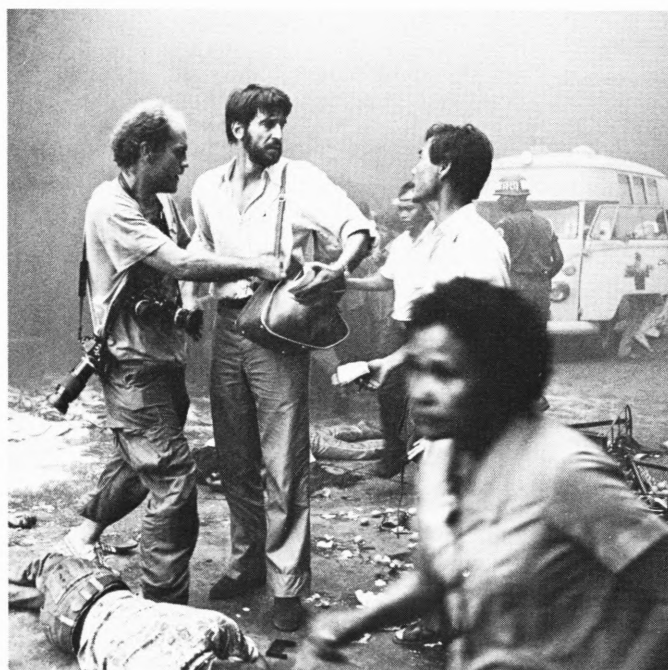
ÆSTETIKKEN

Det er ikke kun en film om historiske konsekvenser. Også i selve sin skildring af volden er det fokuseringen på konsekvenserne, der bibringer indtrykket af ægthed, oplevelsen af volden som autentisk.

En del af Joffés forarbejde angik denne oplevelse. Han talte med krigskorrespondenter, så på fotos og nyhedsfilm »...og prøvede at finde ud af, hvordan vold foregår og hvad konsekvenserne er. Filmen drejer sig hele tiden om konsekvenser. De fleste film viser manden, der trykker på aftrækkeren, i disse klip: fingeren på aftrækkeren, musklerne strammes, klikket fra hanen. Vi ønskede det omvendte, så man altid ser øjeblikket *efter* trykket på aftrækkeren«. Tilskueren er aldrig i stand til at forudse, hvad der vil ske, en effekt Joffé begrundet i virkelighedens oplevelse af vold: »...under de omstændigheder træffer man altid beslutninger, når det er for sent. Ligegyldigt hvor hurtigt, man beslutter sig, har alting ændret sig. I det øjeblik, man får chancen til at tænke på noget, er øjeblikket forpasset. Alt er så hektisk. Anspændelsen og nervepresset er enorm.«¹⁾

I en scene, hvor journalisterne er taget til fange af Khmer Rouge soldater og ikke ved, hvad der skal ske, ses i baggrunden (!) en soldat, der går frem og tilbage foran nogle fanger og stikker sin automatriffel lige op i ansigtet på dem. Da det er sket nogle gange, slapper vi af, ligesom journalisterne og til en vis grad fangerne. Anspændelsen er for stor

To scener fra »Killing Fields«: til venstre Schanberg og Pran under Phnom Penhs sammenbrud. Til højre John Malkovich, Sam Waterston og Haing S. Ngor på jobbet.



til at kunne opretholdes mere end et kort øjeblik. Netop da skyder soldaten en fange i hovedet. Filmen fortsætter som om intet var hændt. Mordet var tilfældigt, uforudsigeligt for alle parter.

Hovedparten af filmen er en mosaik af sådanne øjeblikke, hvor man oplever at være midt i begivenhederne i et kaos af uforudsigelighed, som ingen krigsfilm har forbedret os på (faktisk kan jeg kun nævne John Hustons »The Battle of San Pietro« (1944) som filmeksempel på noget lignende. Og det var en autentisk krigsreportage, optaget i forreste linie på slagmarken – og i øvrigt sat på hylden, fordi den blev vurderet som for barsk). Samtidig har man fornemmelsen af så at sige at stå udenfor sig selv, som iagt-tager af sin »egen« oplevelse, fordi man som tidligere nævnt ikke involveres gennem personidentifikation og actionklipping men gennem »identifikation« med kameraet og konsekvensklipping. Sceneopbygning i flere samtidige planer, billedafskæring midt igennem begivenhederne, handlingers abrupte rækkefølge, lyde lokaliseret helt udenfor billedet (via stereo) er nogle af de virkemidler, der benyttes, så tilskueren oplever de *fragmenter* af et forløb, som man ville kunne nå at registrere, når noget foregår uventet, uoverskueligt og forskellige ting på én gang. Afvekslende med øjeblikke af pludselig stilstand, hvor man kan spørge sig selv, hvad der egentlig skete, og hvorfor.

Man har lige så meget fornemmelsen af, at det virkelig foregår som i håndholdt TV-reportage æstetik. Men desuden sikrer den mesterlige udnyttelse af filmens illusionsteknik i detaljemåttede billeder oprulningen af det store menneskelige drama. Vi er vidne til sitrende øjeblikke af liv og død, og man må ofte knibe sig i armen: folkemængder på flugt og 15-årige Khmer Rouge soldater med kolde, mistænksomme øjne *er* statister, sønderskudte landsbyer i junglen *er* efterlavet. Alt er taget on location (i Thailand), og det er egentlig lidt skræmmende, at man i fredelige omgivelser kan iscenesætte krig så autentisk – omend det naturligvis er mere skræmmende, at virkelig krig kan være så flot og så afskyelig på en og samme tid. Det er filmens store styrke, at den kan fortælle om det sobert og engagerende, uden blot antydningen af billige effekter.

HOLDNINGEN

Selv om filmen retter sine anklager mod både vest og øst, er det naturligvis Khmer Rouge, der især står for skud. Journalisterne blev tilbage i Phnom Penh, fordi de troede, de skulle dække fredens indtog. Men rækkevidden af deres fejltagelse, katastrofens omfang, er beskrevet ud fra flygtningenes oplevelser. Anklagen mod Khmer Rouge er disse flygtninges, og *de* (in casu Pran og Ngor) ser USA som helten og den mulige redningsmand. Med blandt andet vietnamkrigen i baghovedet kan man nok blive lidt betænkelig ved det perspektiv.

Filmen forsøger ganske vist også i personkarakteristikken at nuancere. Schanberg er vist som noget ubehagelig, næsten negativ som et »hvidt overmenneske« over for Pran i starten. Skiftet midtvejs fra Schanberg som iagttager til Pran som offer tjener perfekt til at føre tilskueren fra det forventede journalistdrama (som »I skudlinien« og »Lev farligt«) – vi vesterlændinge kikker på verden – til den lokale befolknings virkelighed, som almindeligvis er unddraget både vore nyhedsmedier og vore fiktionsmedier. Men når vi så glimtvis ser Schanberg hjemme i USA plaget af skyld overfor sin asiatiske ven tilbage i Kampuchea, er distancen til »den gode amerikaner« pist væk.

Sagen er, at det simpelt hen er svært at *vide*, hvor langt man kan solidarisere sig med filmens holdning. På den ene side bør man nok være lidt skeptisk overfor endnu en amerikansk beretning om kommunisternes ondskab. På den anden side er venstrefløjens revolutionsromantik lige så ideologisk belastet, når man tænker på de blodsudgydelser, som flertallet af de kommunistiske revolutioner har ført med sig.

Khmer Rouge forsøgte ganske som ayatollahmafiaen i Iran at udrense ethvert spor af moderne (vestlig) livsform og indflydelse ved at genindføre tidligere tiders »ubesmittede« bondesamfund. Midlerne var tvangsforflytning af befolkningen (Phnom Penhs indbyggere blev simpelt hen evakueret til landdistrikterne), opsplitning af familier (for at sikre total loyalitet overfor staten), disciplinær indoktrinering (specielt af børn og unge), henrettelse af alle uenige, uddannede eller på anden måde mistænkelige (med stokkeslag eller plasticpose over hovedet, når der skulle spares på kuglerne).

Man kan sympatisere med forsøget på at frigøre sig fra påvirkning og indflydelse udefra, og man kan prøve at finde den psykologiske forklaring på den voldelige fremfærd. Men er det løgn, at de nævnte ting foregik og tre millioner, næsten halvdelen af befolkningen, omkom som følge af en fejlslagen politik eller ved direkte henrettelse? Næppe. Og så når »The Killing Fields« ind til den etiske kerne. Intet aldrig så idealistisk mål kan berettiggel folke-mord.

NOTER

- 1) Michael Ventura: The Macabre Beauty of Violence – An Interview with *Killing Fields* Director Roland Joffé i L. A. Weekly, 7. årgang, nr. 1, 30. november-6. december 1984, s. 16-20.
- 2) Sydney Schanberg: The Death and Life of Dith Pran – A Story of Cambodia. i The New York Times Magazine, 20. januar 1980 (15 5-spaltede sider).
- 3) I 3. ombæring er det blevet til en roman, bygget over filmen.
- 4) Vincent Canby: Tale of Death And Life of Cambodia i The New York Times, 2. november 1984. (anmeldelse).
- 5) Dale Pollock: His Role As A Torture Victim in Cambodia Was Not An Act. i Los Angeles Times, Calendar Section, 15 november 1984 (artikel om og interview med Haing Ngor).
- 6) Roderick Mann: Sam Waterston Makes His Mark With »Killing Fields«. i Los Angeles Times, Calendar Section, 18. november 1984 (artikel om og interview med Waterston).

KILLING FIELDS

The Killing Fields. England 1984.

P-selskab: Goldcrest Films and Television. An Enigma (First Casualty) production. **P:** David Puttnam. **As-P:** Iain Smith. **P-sup:** Robin Douet. **P-sam-ordnere:** (Thailand) Barbara Allen, (Canada) Diane Chittell. **P-ledere:** (Thailand) Barrie Melrose, (Phuket) Phil Kohler, (Bangkok) Claude Hudson, (Toronto) David Coatsworth. **Instr:** Roland Joffé. **Instr-ass:** Bill Westley, Sompol Sundkawess, Gerry Toomey, David Barron, David Brown, Buranee Rachjaibun, Charles Hubbard, (Toronto) Alan Goluboff, Howard Roth-schild. **Manus:** Bruce Robinson. **Foto:** Chris Menges. **Farve:** Eastman. **2nd unit foto:** Ivan Strasberg, Tony Breeze, Tom McDougal, Robbie Race. **Kamera:** Mike Roberts. **Klip:** Jim Clark. **P-tegn:** Roy Walker. **Ark:** Roger Murray Leach, Steve Spence. **Dekor:** Tessa Davies, (Toronto) Jacques Bradette. **Sp-E:** Fred Cramer (sup), Andrew Overholtzer, Allan Bryce, Melvyn Pearson. **Kost:** Judy Moorcroft. **Garderobe:** Keith Denny, Norman Dickens, Keith Morton, (Toronto) Marc O'Hara. **Musik:** Mike Oldfield. **Arr:** David Bedford. **Sange:** »Imagine« af og med John Lennon; »Band on the Run« af Paul McCartney, Linda McCartney, med Paul McCartney and Wings. **Musik-uddrag:** »Nessus dorma« (fra »Turandot«) af Giacomo Puccini, med Franco Corelli. **Musik-kons:** John Gale. **Tone:** Ian Fuller, Peter Compton, Eddy Joseph, Clive Winter, Bob Taylor, Bill Rowe. **Medv:** Sam Waterston, Doctor Haing S. Ngor, John Malkovich, Julian Sands, Craig T. Nelson, Spalding Gray, Bill Paterson, Athol Fugard, Graham Kennedy, Katherine Kragum Chey, Oliver Pierpaoli, Edward Entero Chey, Tom Bird, Monirak Sisowath, Lambool Dtangpaibool, Ira Wheeler, David Henry, Patrick Malahide, Nell Cambell, Joan Harris, Joanna Merlin, Jay Barney, Mark Long, Sayo Inaba, Mow Leng, Chinsure Sar, Hout Ming Tran, Thack Suon, Neevy Pal. **Længde:** 142 min. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 22.2.85 – Dagmar + Palads.

EN PLADS I MIT HJERTE

AF PER CALUM



Med blot fem film bag sig er Robert Benton ved at indtage sin plads som firsernes svar på Frank Capras tredivepopulisme. Det er selvfølgelig med film som »Kramer mod Kramer« og nu »En plads i mit hjerte«, at sammenligningen rimer, thi hverken debutfilmen »Bad Company« (Westens vilde drenge, 1972), Robert Altman-produktionen »The Late Show« (Godt skudt, du gamle, 1976) eller »Still of the Night« (1982) rører meget andet end anonym kvalitet. Med først »Kramer mod Kramer« og nu »En plads i mit hjerte« fremstår Robert Benton som amerikansk films store følelsseskildrer.

Han gør det med sin portrættering af den stærke enke Edna, som Sally Field spiller så smukt og bevægende. Kun i filmens begyndelse ligner hendes præstation en repetition af den engagerede fagforeningskvinde Norma Rae. Og kun undtagelsesvis tangerer følelserne i filmen den sentimentalitet, der kan være så uudholdelig klæg. Faktisk er det netop en af filmens usædvanlige sider, at Robert Benton kan strikke en historie sammen, der til en vis grad kan virke som et helt katalog over, hvad den type film medtager – jeg greb i hvert fald flere gange mig selv i at tænke: »Åh, nej, skal vi også have den kliche med?« – hvorefter Benton med stilfærdig stædighed varierer klichepræget, så det ofte kommer til at fremstå som noget ægte. Hvad det selvfølgelig også burde, al den stund, det er egne familie-oplevelser, som Benton fortæller om.

Filmen begynder med bøn, og den ender i kirken, hvor levende og døde mødes i en sært fascinerende gudstjeneste. Ind imellem sker der følgende:

I en lille by i Texas (Waxahachie hedder byen, og det er netop der, Robert Benton er født) bliver den stedlige sherif kaldt ud for at arrestere en stor negerdreng, der i fuldskab (men uden ondskab) fyrer en seksløber af ud i det blå. Da han tror, der ikke er flere skud i revolveren, peger han den legende mod sheriffen og trykker igen på aftrækkeren, og katastrofen indtræffer. Der var endnu en kugle i revolveren, og sheriffen dør. Drengen lynes. Om aftenen samles familie og venner hos den unge enke og hendes to børn, og dagen efter melder hverdagen sig med sine pågående krav, thi Edna er blevet enke i de grumme tredive, da den store depression hærgede.

Underdirektøren i den lokale bank melder sig hurtigt for at gøre det klart for Edna, at hendes eneste mulighed for at klare sig er at sælge gården, få de to børn i pleje og selv finde et eller andet arbejde. Så vågner Edna op. Hun beslutter med foragt for realiteterne, at det aldrig skal blive nødvendigt for hende at sende børnene bort. Bistået af en sort omstrejfer, Moze, planter Edna bomuld, og med hjælp fra både den sorte Moze (der ved, hvad der er værd at vide om bomuldsdyrkning) og bankmandens blinde svorger, Mr. Hill, som bor til leje hos hende (det er prisen Edna må betale for at få modstræbende hjælp fra bankmanden) samt børnene og fremmed hjælp klarer Edna sig. Hun bliver den første, der høster bomuld og får derfor en præmie, og den samt betalingen for bomulden gør det muligt for hende at klare den første termin.

Robert Benton fortæller denne historie med et væld af detaljer, der ikke blot uddyber portrættet af Edna og hendes nærmeste. Også miljøet er rigtigt skildret i Nestor Almendros' nøgterne billeder af mennesker i landskaber. Og ganske upåtrængende lykkes det for Benton at formidle den religiøse holdning, der også var en del af disse menneskers styrke. Skønt overfladen er blid, er der muskler og sener under, og selv når den kønne salme »Blessed Assurance« svøber sig om billederne hen imod filmens slutning er der fortsat en råstyrke lige under, der får i hvert fald mig til at

tænke på, hvor godt Thelonious Monks piano-version af salmen (under titlen »This is my story, this is my song«) også ville have passet til helheden.

Konkret får det religiøse i filmen først og fremmest karakter af en mystisk oplevelse på et højere plan, så at sige uden for tid og sted, og til en vis grad uforklarligt for mig, var det først og fremmest erklæret ateist som Buñuel, scenen fik mig til at tænke på, helt præcist slutningen i Buñuels lidt oversete mesterværk »Nazarin« (Tro og liden-skab, 1958), hvor den forfulgte præst hen over alle barrierer oplever den følelse af samhørighed, som han ikke en eneste gang har oplevet, mens han prædikede sin frelste lære.

I Bentons film sluttes der i den lokale kirke, hvor levende og døde pludselig er samlet, som om instruktøren ville sige, at på tværs af alle modsætninger, så skal vi en dag stå foran den samme dommer, og *det* fællesskab er vi bundet sammen i, som Benton så lader kameraet vise os det i en indviklet kameramanøvre, der var nøjagtig så besværlig at lave, som den ser let og ubesværet ud.

Af og til bringer »En plads i mit hjerte« en film som John Fords »Vredens druer« i erindring, men den afgørende forskel mellem de to film, og de to instruktørers temperament, viser sig trods ligheder i historien og de menneskelige følelser i, at hvor John Ford ublufærdigt tvinger os til at leve de følelser, han skildrer, der bremser Benton i sidste øjeblik op i sin skildring af følelserne. Og i vor tid, hvor følelser på film modtages med (kritiker) skepsis (fordi mange er bange for ikke at kunne skelne mellem sentimentalitet og ægthed?) er Bentons metode nok at foretrække.

Et andet særkende ved Bentons film er, at den essentielt er en historie om mennesker, der vil det gode. Selv når ondskenen viser sig i filmen – som i scenen, hvor Ku Klux Klan viser sine kutterklædte medlemmer frem for at skræmme den kløgtige Moze bort fra Ednas gård, men selv bliver skræmt på flugt af den blinde Mr. Will, bankmandens svoger, der genkender flere af klanens medlemmer på stemmerne – er det med en tro på, at det onde kan overvindes. Den tro kan man have eller ej, og udviklingen i verden giver ikke mig synderlig grund til at have den, men den harmonerer med filmens indre ro og værdighed, som den kommer til udtryk i menneskeskildringen filmen igennem.

EN PLADS I MIT HJERTE

Places in the Heart. USA 1984.

P-selskab: Tri-Star. **Ex-P:** Michael Hausman. **P:** Arlene Donovan. **P-leder:** Richard Brick. **Instr:** Robert Benton. **Instr-ass:** Joel Tuber, David Dreyfuss. **Stunt-Instr:** Paul Nuckles. **Manus:** Robert Benton. **Foto:** Nestor Almendros. **Kamera:** Dan Lerner. **2nd unit-foto:** Don Reddy, Phil Pfeiffer. **Sp-visuel-E:** Bran Serren. **Klip:** Carol Littleton. **P-tegn:** Gene Callahan. **Ark:** Sydney Z. Lotwak. **Dekor:** Lee Poll, Derek Hill. **Rekvis:** Jack Eberhart. **Kost:** Ann Roth. **Garderobe:** Silvio Scarano, Mort Schwartz. **Musik:** John Kander. **Supplerende musik:** Howard Shore. **Koreo:** Ken Rinker. **Sp-E:** Cal Accord. **Tone:** James Pilcher, Richard Cirincione, Lou Cerborino, Peter Odabashian, Tom Fleischman.

Medv: Sally Field, Lindsay Crouse, Ed Harris, Amy Madigan, John Malkovich, Danny Glover, Yankton Hatten, Gennie James, Lane Smith, Terry O'Quinn, Bert Remsen, Ray Baker, Jay Patterson, Toni Hudson, Devoreaux White, Jerry Haynes, Lou Hancock, Shelby Brammer, Norma Young, Bill Thurman, Jim Gough, Cliff Brunner, Arthur Pugh, Matthew Posey, Shanna Shrum, Greg Brazzell, Lynn Covey, Randy Fife, Voernon Grote, Ned Dowd, Paul Nuckles, Lynn D. Lasswell, Jr., J. C. Quinn, Robert Schenckan, Trey Wilson, Bascom Newman, Paul Goodwin, Connie Grandell, Sharon Schaffer, Robby Porter, William J. Welch.

Længde: min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 15.3.85 – Dagmar.

SAMTALE MED ROBERT BENTON

PER CALUM OG ASBJØRN SKYTTE

Det første, der slår en, når man ser Deres nye film – ud over at den er meget smuk og meget bevægende – er, at den er en god gammeldags humanistisk film inden for den etablerede Hollywood-tradition.

Ja, den er en gammeldags film. En af de ting, der er begyndt at optage mig mere og mere, jo ældre jeg bliver, er det at lave en vellavet film. Da jeg begyndte, var jeg dybt påvirket af Den nye Bølge, og Den nye Bølge var frem for alt, som jeg ser den, en reaktion mod den vellavede film, eller i hvert fald mod en særlig form for vellavet film.

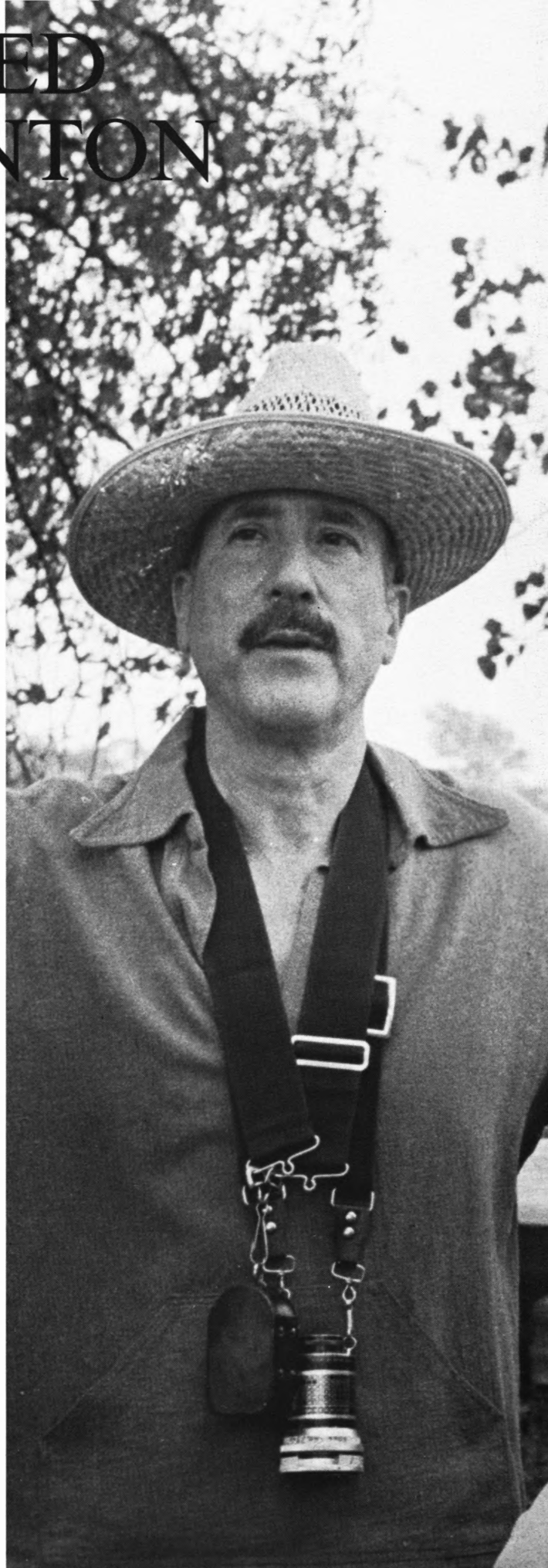
Den første gang jeg så »Rio Bravo«, gik jeg midt i den. Anden gang jeg så den, var efter at jeg var begyndt at se film af Truffaut og Godard og Chabrol, og efter at jeg var begyndt at læse om film, og anden gang syntes jeg den var et mesterværk, og det synes jeg stadig. Essentielt er »Bonnie og Clyde« en europæisk amerikansk film, en ikke-vellavet film. Det betyder ikke, at den ikke er en virkelig god film, men den er ikke en god film i traditionel forstand. Det forekommer mig, at siden da har jeg afgjort ikke været særlig konsekvent, og jeg har radikalt ændret holdning med hensyn til den vellavede films betydning. »Places in the Heart« er et seriøst forsøg på at lave netop den form for film.

Man kan sige, at det er den normale måde at lave film på i USA, virkemidlerne skjules bag handlingen, »kunsten skjuler kunsten«, som Truffaut har formuleret det engang.

Ja, det er rigtigt. På et tidspunkt i 60'erne var jeg lige så påvirket som alle andre af Godard, og til dels af Fellini. Den påvirkning er gået under jorden – i hvert fald for tiden.

Men når man tænker tilbage på Deres første film som instruktør, »Bad Company«, så husker man den da ikke som en ikke-vellavet film.

Da jeg lavede den, vidste jeg ingenting om at instruere film. Jeg havde forstand på at se John Ford-film, og jeg besluttede mig for, at jeg ville lave en Ford-western. Og hvad jeg lærte af den film – selv om der er ting i den, som jeg er glad for – er, at ingen kan lave en Ford-western som John Ford, og at jeg derfor skulle holde op med at prøve på dét. Det forklarer den klare ændring af tone og stil fra den til »The Late Show«. På den ene side min erkendelse af denne forfærdelige vildfarelse, og på den anden side min tilknytning til Robert Altman, som løsnede op for en masse ting. Før havde jeg den traditionelle forfatterholdning, der sagde: når jeg har skrevet det, og nogen har købt det, må det være godt, men Altman lærte mig, at en films tilblivelsesproces i langt højere grad er et spørgsmål om at give og tage, om at samarbejde med skuespillerne og de andre mennesker, der bidrager til filmen. Altman havde en utrolig stor indflydelse på mig, langt større end jeg er i stand til at formulere. På en måde lærte han mig at omgås andre mennesker.





»The Late Show« virkede i højere grad som en bevidst leg med »private eye«-genrens konventioner.

Ja, i virkeligheden tog vi jo bare »Ride the High Country« af Peckinpah og overførte den til en anden genre, og under den proces skiftede indflydelsen fra Ford til Hawks, fordi den mere lignede en Hawks-film, og fordi jeg opnåede en højere grad af sympati ved at bruge Hawks frem for Ford som referenceramme.

De har tidligere sagt, at De oprindeligt ikke havde ambitioner om selv at blive instruktør.

Ja, det er rigtigt. Jeg arbejdede i et makkerskab med David Newman, og jeg var meget lykkelig i det samarbejde – vi fungerede meget, meget fint sammen. Men efter at vi havde skrevet »There Was a Crooked Man«, som Joe Mankiewicz instruerede, kom David og sagde, at han ville instruere. Vi havde altid været nære venner, og vi røg ud i det eneste skænderi, vi nogen sinde har haft, og som sædvanlig i den slags slagsmål tabte jeg. I et hysterisk øjeblik sagde jeg: »OK, hvis du vil instruere, så vil jeg også instruere!« Vi havde hver sin idé til et manuskript, som vi så hver især skulle instruere, og ved et tilfælde blev et selskab interesseret i mit først. Men jeg sværger på, at hvis David ikke havde været til stede den dag, ville jeg aldrig have så meget som luftet ideen om, at jeg selv skulle instruere.

Jamen, hvorfor egentlig?

Fordi jeg slet ikke havde lyst til at blive instruktør. Min ambition var dengang – og til en vis grad stadig – ganske enkelt at være i stand til at skrive, hvad jeg havde lyst til at skrive, og ikke bruge min tid på at skrive noget, som jeg ikke troede på. Hvis nogen kom i morgen og sagde: du kan ikke længere få lov at instruere, men du kan skrive, hvad du vil, så ville jeg stadig være lykkelig. Det ville jeg hellere end instruere film, som jeg ikke kunne gå ind for.

Men har De nu valgt at fortsætte med at instruere for at sikre Deres materiale undervejs til lærredet?

Nej, egentlig ikke. Som I ved, var det oprindeligt planen, at Truffaut skulle instruere »Kramer vs. Kramer«, men på grund af hans andre planer endte det med, at jeg gjorde det. Vi havde også planer om at lave en film om Howard Hughes' sidste dage; vi havde sikret os rettigheder og var i gang med research'en, og vi var klar til at gå i gang, men så kom Jonathan Demmes »Melvin and Howard«, hvorefter Truffaut ringede og sagde, at så syntes han ikke, vi skulle lave den lige nu. Jeg har et andet manuskript, som jeg ikke føler, at jeg selv er i stand til at instruere, og jeg forhandler med en anden instruktør om, at han skal lave den.

Faktisk er der en lang række bedre instruktører end jeg, og det er ikke falsk beskedenhed. Jeg tror, Truffaut kunne have lavet en meget bedre film ud af »Kramer vs. Kramer«, end jeg gjorde. Til gengæld tror jeg afgjort ikke, at nogen anden instruktør kunne have lavet »Places in the Heart« – i hvert fald ikke som jeg ville have den, fordi den har så meget at gøre med mine personlige erindringer.

»Kramer vs. Kramer« startede en bølge af følelsesmættede film i USA, den bølge, der foreløbig er kulmineret med »Terms of Endearment«.

Robert Benton (t.h.) får gode råd af sin stjernefotograf Nestor Almendros.

Ja, den er uden tvivl skyld i en lang række tvivlsomme produkter. For mig var den et forsøg på at tale om den periode, hvor vores søn, som nu var blevet tolv, var femseks år gammel. På samme måde handler »Places in the Heart« om min egen barndom. Det er perioder i mit liv, hvor jeg ikke opfattede, hvor smukke de var, mens jeg var i dem, og som jeg på denne måde forsøger at få tilbage. Det er en stor luksus at få lov at lave den slags film. Jeg forlod min hjemby (Waxahachie i Texas, red.) for mere end tredive år siden. Det var som en drøm at vende tilbage og bo der i tre-fire måneder sammen med mine gamle venner og min familie, ikke alene det at vende tilbage til stedet og få penge for det, men samtidig få lov til at skruer tiden tilbage til min barndom og insistere på, at hele stedet skulle bringes tilbage til den tid, at huset skulle bringes til at se ud nøjagtigt som det hus, jeg voksede op i. Til tider var filmholdet ikke sikker på, om vi lavede en film eller bare betalte mig løn for at få et nervesammenbrud. Jeg stillede ind imellem nogle krav, som forekom vilkårlige og ubegrundede for de andre.

Den ligger altså så tæt på Deres egen barndom?

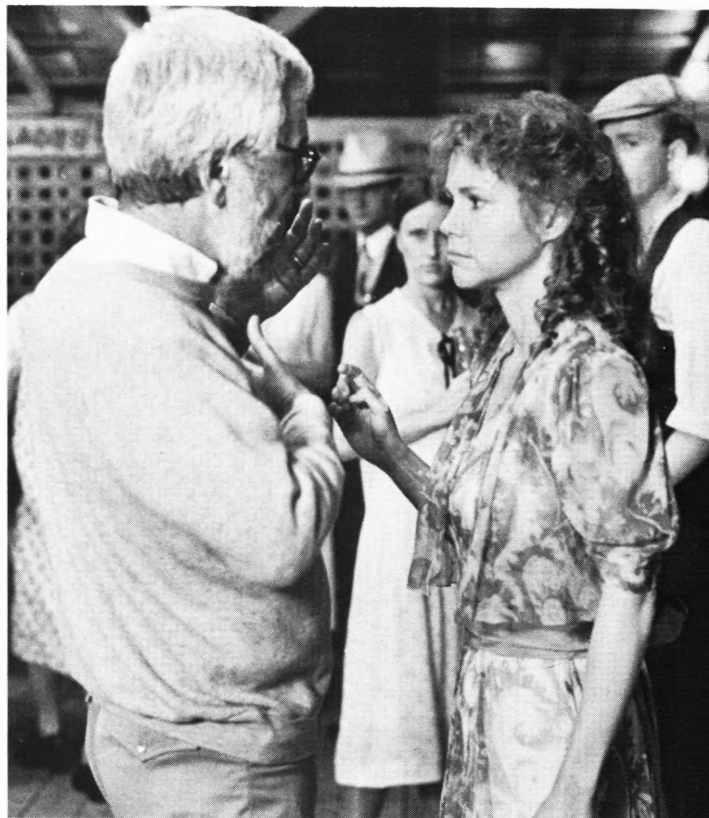
Ja, til dels. Selve historien i filmen er min oldemors. Hun blev enke og klarede at overleve med hjælp af en sort dag-lejer ved navn Moze. Hun havde fire børn, men jeg var bange for, at jeg ikke kunne klare fire barneskuespillere på én gang. Men i øvrigt er Sally Fields rolle baseret på en kombination af bestemte træk fra min mor og bestemte træk fra min kone. Siden jeg blev gift, har jeg ikke lavet en eneste film, som ikke på en eller anden måde bruger min kone som model. Jeg har aldrig kendt min oldemor, hvorimod Mr. Will er en fiktiv udgave – med visse ændringer – af min grandonkel, som boede hos min bedstemor. Jo mindre jeg digter, jo bedre er jeg stillet under optagelserne, har jeg fundet ud af.

Hvordan kommer man igennem med at lave den slags film i vore dage? Det må være svært at overbevise en producent om, at der er penge at tjene på den.

Den blev vraget af tre selskaber, og jeg havde sagt til min producer, Arlene Donovan, at nu lagde jeg den tilbage på hylden. Jeg ønsker ikke at være en af de instruktører, der tilbringer år af sit liv med at knuse sit hjerte mod en stenmur. Lad os gå videre til det næste projekt. Arlene mente, at vi skulle prøve en sidste gang, og til alt held gik hun til Tri-Star Pictures. Så jeg er i stand til at lave den slags personlige film, fordi jeg har en producer, som insisterer på at lave anderledes film, og fordi jeg har en agent, som står stærkt. I vore dages filmverden er de mest magtfulde personer en håndfuld agenter. De har i en vis forstand erstattet de gamle studiebosses, og det er i realiteten dem, der bestemmer, hvilke film der bliver lavet. Men da vi så omsider fik lov at lave den, skulle vi lave den meget billigt.

Havde De i den sammenhæng valgt Sally Field helt fra starten? Hun spiller rollen fremragende, men er det ikke samtidig »type-casting«?

Det handler om en kvinde fra en anden tidsepoke, fra landet, uden uddannelse, som har tilbragt hele sit liv med at være datter og hustru og moder, og som pludselig kastes ud



Denne side øverst: Robert Benton instruerer Sally Field. Derunder Danny Glover som Moze. Næste side øverst: Sally Field fortæller børnene om faderens død. Derunder filmens plakat, og nederst John Malkovich som den blinde Mr. Will.



i livets barske realiteter. Jeg ville ikke have en skuespiller, som mødte op med en fastlagt attitude og maniereret bravourspil. Jeg ville have en skuespiller, som kunne gøre for denne film, hvad Robert Duvall gjorde for »Tender Mercies« – forsvinde helt ind i rollen. Så i en vis forstand var det *type-casting*, men på den anden side var det en overordentlig vanskelig rolle for Sally Field, fordi det er første gang hun har spillet en rolle, som ikke rummede vrede. Hvis I ser på »Norma Rae« eller »Sybil« eller de andre film med hende, så vil I se, at hun hele tiden har haft sit afsæt i en eller anden form for vrede, men her blev hele denne emotionelle motor, som hun er vant til, taget fra hende. Hun skulle spille en, der er god og sød, men som har stolthed. Den passer til Sally, fordi hun har et særligt talent for at fremstille helt almindelige mennesker, men den passer ikke til hende med hensyn til den vrede, hun plejer at fungere på.

Det er noget, der i det hele taget er specielt ved denne film. Ikke kun Sally Field, men hele filmen er uden vrede.

Ja, jeg tror, at jeg selv har en meget høj vredesterkel. Jeg har mange andre dybt foruroligende træk, men vrede synes ikke at være et af dem, og derfor er de film, jeg har lavet indtil nu, det heller ikke. »Kramer vs. Kramer« var mere aggressiv, men det skyldes, at en film ikke kun er instruktørens; det er en kollektiv indsats. Og Dustin Hoffman får også gang i adrenalinen på en eller anden form for vrede. Der skete det, tror jeg, at Dustins naturlige vrede og mit naturlige et-eller-andet, som altså ikke er vrede, gjorde den til en mere aggressiv film end »Places in the Heart«, men mindre aggressiv end Dustins film normalt er. Jeg tror, jeg har en beroligende virkning på skuespillerne – som et afslappende varmt bad.

Er det dette temperament, der får Dem til at vælge at lave film i den mindre målestok – uden de sædvanlige udstyrseffekter?

Ja, min oprindelige uddannelse var som maler. Jeg ville være kunstmaler og kunne så sikkert have forsørgt mig selv ved at undervise i kunsthistorie. Jeg trækker tit paralleller til malerkunsten, og i den sammenhæng har jeg altid følt mig mest beslægtet med en maler som Chardin – og stilleben-genren. Jeg er en, der reducerer.

Hvad betyder samarbejdet med Nestor Almendros for Deres visuelle stil?

Altman sagde en gang, at ingen film bliver til bag skrivemaskinen; de skrives alle i kameraet, og det har han ret i. Gennem mit samarbejde med Nestor Almendros på tre film har vi udviklet et yderst frugtbart kreativt forhold. Han forstår nu, hvad det er, jeg prøver på at lave, og han tilpasser sig det. Og jeg ved, at han efterhånden kender alle mine svage punkter og forstår at omgå mange af dem.

Men det er tillige vigtigt, at klipperen og fotografen er i overensstemmelse. Hvis ikke, kan klipperen ødelægge fotografens arbejde, uanset hvor meget de kan lide hinanden og hvor godt de kommer ud af det sammen. Hvis ikke man klipper Nestors arbejde på en måde, der giver det lov til at tale, ikke kun fremhæver skønheden, men bruger hans sprog, hans helt specielle håndskrift, så ødelægges man det. Carol Littletons samarbejde med Nestor forløb meget fint. Hun valgte generelt at holde hans indstillinger længere, end f.eks. Jerry Greenberg ville gøre det, og hun brugte i høj grad vores two-shots. Det tilfører filmen en næsten forskudt kvalitet. Der er meget få close-ups i den; det meste af filmen

afvikles på en næsten umærkelig halvdistance, nogle få stærke close-ups undtaget.

Når man ser filmen, har man denne rare fornemmelse, som man kun får ved de specielt gode film, at den afvikler sig af sig selv, at den er autonom.

Det er den fineste kompliment, en instruktør kan få, og det er vidunderligt at høre. Og hvis det er lykkedes, skyldes det samarbejdet – de forskellige bidrag fra Nestor Almendros, Carol Littleton, Arlene Donovan og mig selv. Vi var fælles om den samme vision. Det var en forrygende oplevelse. Det er virkelig kollektivet, der har æren af denne film.

De sagde, at Nestor Almendros forstår at omgå Deres svage punkter. På hvilken måde?

Mit svageste punkt er sandsynligvis en tendens til at blive opslugt af nuancer, som ikke har nogen betydning for andre end mig selv. Ved at vælge en meget klassisk komposition tvinger Nestor mig til ikke at blive det; han tvinger mig til at anskue scenen i en bredere kontekst, ved at trække kameraet på afstand, ved ikke at anbringe mig i en situation, hvor jeg i det uendelige bliver optaget af krydsklipning mellem ansigter. Han tvinger mig ud i en bredere synsvinkel, hvor jeg må give afkald på detaljen.

Da vi begyndte denne film, skete der noget interessant under det første møde med Nestor, Carol Littleton, art director'en, kostumieren og mig selv. Vi diskuterede filmens »look«, og Nestor sagde: »Jeg synes ikke, det skal bero på valget af råfilm, optik eller filtre; jeg synes vi bare skal fotografere den så visuelt enkelt som muligt, og at dens atmosfære skal komme fra ophobningen af detaljer«. Fra da af var det denne fornemmelse for detaljen – ikke detaljen i fokus, men detaljen som filmens tekstur, hvad enten den kunne ses eller ej – der havde overordnet betydning for os alle. F.eks. bestemte vores kostumier, Ann Roth, at hver eneste pige i filmen skulle gå med hofteholder. Man ser den ikke, men den ændrer på en kvindes måde at gå på og på hendes krops bevægelser. Oprindeligt føjede jeg hende bare for at glæde hende, men jeg kan forsikre jer om, at der er en optagelse i filmen, hvor en af kvinderne ikke har hofteholder på, og jeg kan se det. Alle disse detaljer skaber faktisk en fornemmelse af mættethed, som beriger filmens tekstur.

Men undervejs drillede jeg Nestor, når han gjorde klar til en optagelse. Jeg blev ved med at sige: »Nestor, det her er din sovjetiske indstilling. Efter den her film giver de dig en æresparade i Havana«. Selv vores plakater er en sovjetisk plakater!

Vi vil gerne tale om slutningen. Hvordan fik De den vidunderlige idé at samle alle filmens personer, også dem, der er døde eller rejst bort undervejs, til den sidste gudstjeneste?

Den kom til mig en dag, hvor jeg netop sad i kirken efter en sådan gudstjeneste. Den dukkede bare op, og det forekom mig, at det var det, hele filmen handlede om. Den er klart inspireret af Bergman og til en vis grad af Buñuel. Oprindeligt tænkte jeg på at lave nogle andre scener, der forberedte tilskueren på den, men det droppede jeg igen.

Det tog os en hel dag at få den scene i kassen. Bortset fra tornadoen var det den vanskeligste scene i hele filmen. Vi var nødt til at bygge en rampe, sådan at det så ud som om de enkelte rækker af personer var lige bag hinanden i optikken. Men Sally Fields fødder er faktisk halvanden meter over jorden, og folk måtte dukke sig, lige så snart de var ude af billedet, mens kameraet kørte kontinuerligt frem og tilbage på dollyen, samtidig med at det blev hævet og der blev skiftet fokus. Der var en million ting, der kunne gå

galt, og det gjorde de næsten allesammen. Det tog os indtil kl. 10 om aftenen, og jeg nåede et punkt, hvor jeg sagde, at vi ikke kunne lave den, og vi måtte løse det gennem en række overblændinger, men både Nestor og Carol forsikrede mig om, at vi var tæt på, og at den ville være hjemme inden for et kvarter, og de havde ret – det lykkedes.

Denne slutning understreger filmens karakter af erindring, af fortid.

Ja, her går den over til at være film igen, tror jeg, fra blot at være naturalisme. Og jeg kan forsikre jer for, at dette skift fra at være en naturalistisk instruktør til at bruge andre virkemidler er meget, meget svært. Jeg prøvede det også i »Still of the Night«, og det er noget af det vanskeligste – i hvert fald for mig – at regne ud, hvordan man laver. Jeg beundrer det meget i andres film, denne frihed til at gøre sådan noget.

Men denne slutning bringer os fra filmens nutid over i en slags flydende tid. Det er tanken, at den skal skubbe filmen ud i et bredere perspektiv, og præcis i det øjeblik, hvor det går op for tilskueren, hvad det er, der sker, skal den slutte – hvis vi ellers har *timed* det rigtigt.

Vi synes afgjort, at det er lykkedes. Synes De også den slags brud fungerede i »Still of the Night«?

Det var mit første forsøg på at bryde ud af den filmiske naturalisme, og det var jeg meget interesseret i efter »Kramer vs. Kramer«. I en vis forstand er »Still of the Night« en meget personlig film om min frygt for kvinder og min følelsesmæssige afhængighed af dem, men den er også et formelt eksperiment. Jeg har altid haft den opfattelse, at film er nært beslægtet med tegneserier; jeg synes de virkelig gode tegneserier er meget filmiske, og de anvender den samme klippeteknik, ikke kun moderne folk som f.eks. Mobius, men også klassiske serier som »Little Orphan Annie« og »Dick Tracy«. Det var den ene indflydelse. Den anden er, at der også eksisterer et stærkt slægtskab mellem film og musik med hensyn til brugen af tema, variation og repetition. Og disse elementer arbejdede jeg meget bevidst og hårdt med i »Still of the Night«, for at se om det var muligt at få det til at fungere, at give mening. Jeg kunne ikke have lavet den slutning i »Places in the Heart«, hvis jeg ikke havde lavet »Still of the Night« først, og jeg tror ikke, jeg er færdig med disse ting og med at prøve at regne ud, hvordan jeg kan bryde fri af den form, jeg er låst fast i. Jeg har en erkendelse af, at der er et eller andet sted jeg gerne vil hen i mine film, som jeg åbenbart endnu ikke kan formulere særligt præcist.

Er det også her indflydelsen fra Buñuel kommer ind? Af en eller anden grund kommer man til at tænke på »Nazarin«, når man ser »Places in the Heart«?

Det tror jeg til en vis grad skyldes, at der er en religiøsitet i begge film – og, håber jeg, en mystisk kvalitet. Det jeg holder mest af ved »Nazarin« er denne fornemmelse af dobbelthed og mystik. Faktisk var »Still of the Night« allerede blevet lavet fremragende af Buñuel, da han lavede »Begærets dunkle mål« med to forskellige skuespillerinder i den samme rolle. Hvis jeg havde været i besiddelse af tilstrækkelig genialitet til at gøre det samme, ville »Still of the Night« være blevet en stor film. Han havde allerede gjort det, og det er forbløffende. Men jeg tror, at jeg er klar over denne påvirkning, og når jeg taler om at bryde realismen, er det nok det, jeg stiler frem imod.

PATRICE CHÉREAU'S SÅREDE MAND

AF INGER HVIDTFELDT



Patrice Chéreau er først og fremmest kendt som teater- og operainstruktør. Herhjemme har vi haft lejlighed til at se hans opsætning af Alban Bergs »Lulu« (TV 1979) og hans spændende fortolkning af Wagners »Ringene« opført i Bayreuth 1976-80 (TV 1983).

Men det er bestemt ikke som teatermand, Patrice Chéreau har lavet sin tredje film »Den sårede mand« (L'Homme blessé. 1982). (Tidligere film »La Chair de l'orchidée« (1975) og »Judith Therpauve« (1978)). Chéreau har udtalt, at en af grundene til at han (også) føler sig tiltrukket af filmmediet er, at man kan komme utroligt tæt på personer. Det er indlysende, at man ved hjælp af nærbilledet skaber en vis grad af fortrolighed med personen. Men Chéreau benytter sig også i høj grad af personernes bevægelser, af rummet og den realistiske beskrivelse til at skabe en fornemmelse af fysisk og psykisk intimitet.

Chéreau har skrevet manuskriptet til filmen sammen med Hervé Guibert og det er blevet udgivet sammen med notater fra de foregående 6 år. Når man læser disse private noter, er det som at se et røntgenfoto af et maleri. Den overmalede hånd understreger hvor perfekt det endelige resultat er. Det der først slår én, er den forenkling, der er sket. Dels er der en tydelig indsnævring i tid og rum. (I de første notater er der en afstand på 8 år mellem nogle af scenerne, og desuden inddrages flere byer). Betragter man yderligere den udvikling, der er sket fra selve manuskriptet og til filmen, vil man se, at replikker er udeladt og lavet om, således at personerne i højere grad blot *antydes*. F. eks. siger Jean (Vittorio Mezzogiorno) på et tidspunkt, hvor Henri (Jean-Hugues Anglade) vil kysse ham »Det går ikke« og »Jeg er ikke bøsse« i manuskriptet, mens filmen kun har bibeholdt »Det går ikke«, som kun indeholder en afvisning. (Jeg skal senere uddybe dette punkt nærmere).

Denne reducering af replikker er ikke så uvæsentlig endda. Den peger på billedsidens betydning, men understreger også en vis grad af mystificering. Og netop det uudtalte og udeladte, *fraværet* spiller en stor rolle i filmen.

Det centrale element er Henri's *kærlighedslængsel* og denne skaber sammen med *objektets fravær* nerven i den narrative struktur. Henri stræber mod en forening med Jean, der skiftevis er nærværende og fraværende og således skabes en stadigt voksende frustration.

Fysisk og psykisk kommer Henri på den ene side tæt på

miljøet, men holdes alligevel hele tiden på afstand af hans egentlige ønsker. Den næsten klaustrofobiske intimitet kommer frem på billedsiden. Filmen vælger Henris synsvinkel. (Vi ved ikke noget, han ikke ved). Vi følger ham i hans søgen på banegården, ned ad trapperne og på de underjordiske toiletter. Vi fornemmer smerteligt hans længsel ved konfrontationen med rummene, der kun altfor tydeligt signalerer Jeans fravær.

Samtidigt følger vi miljøets påtrængenhed gennem den uhyre realistiske fremstilling af lokaliteterne. Mørke, snavsede gange. Pissoirer, der oser af sex. Kameraet går tæt på de små rum, hvor de seksuelle udfoldelser foregår, den underjordiske gang, toiletterne, hotelværelset, rummet i bordellet.

Nærvær og dog fravær, som Bosmans (Roland Bertin) forsigtige forfølgelse i begyndelsen af filmen, der bedre end ord udtrykker hans blandede følelser af tiltrækning og angst. Han er til enhver tid rede til tilbagetog.

Handlingen

Historien er i sig selv meget enkel. Den 16-årige Henri følger sammen med sine forældre sin søster, der skal på sommerferie i Tyskland, til stationen. Her konfronteres han med det homoseksuelle, sado-masochistiske miljø, helt konkret i form af filmens to andre hovedpersoner, lægen Bosmans og Jean, der øjensynligt tjener sine penge på alle mulige måder i dette miljø, fra tyveri og alfonseri til at være stikker for politiet.

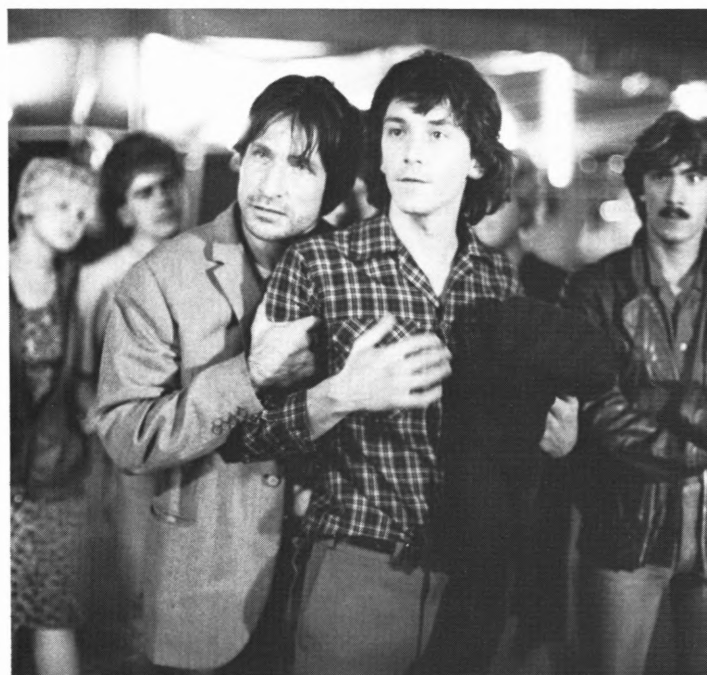
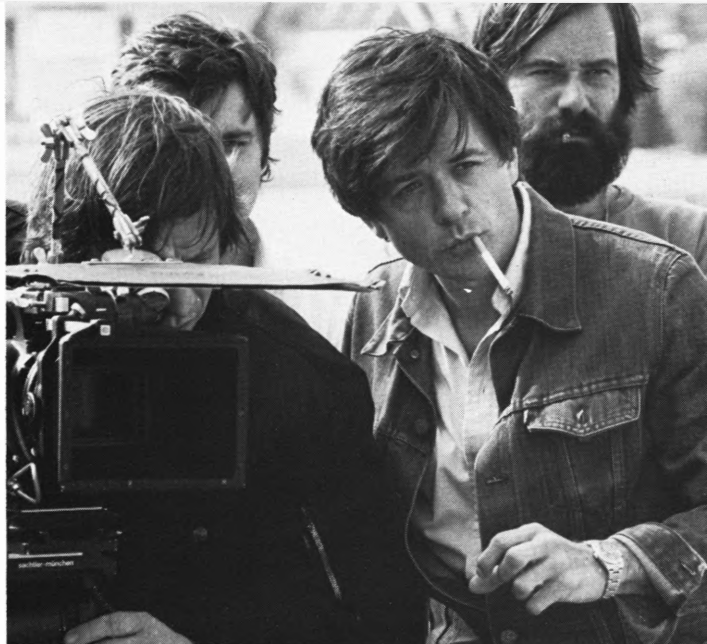
Henri drages af denne verden og ikke mindst af Jean, der bliver objekt for hans totale kærlighed, hvorfor han gentagne gange vender tilbage til banegården for at opsøge ham. Denne skifter mellem venskabelig beskyttelse og forræderi overfor Henri. Han forsøger at holde ham borte fra miljøet for i næste øjeblik at sende ham på hotel med en kunde (imponerende spillet af Claude Berri, der som bekendt bl. a. har instrueret »Den gamle mand og drengen«). Bosmans, der for Henri kommer til at fungere som mellemled til Jean, er ligeledes medvirkende til at indføre Henri i underverdenens hemmeligheder.

Henris baggrund

På trods af filmens barske realistiske miljøbeskrivelse, går historien også ud over dette helt realistiske plan. Vi ser i begyndelsen Henri pakke en kuffert. Som søsteren Jacqueline skal han ud at rejse, omend der er tale om en anden form for rejse, en mental rejse. De tre uger af Henris liv, filmen skildrer bliver en initiering til kærligheden og et andet liv.

Filmen gør en del ud af beskrivelsen af det miljø, Henri kommer fra og det har to aspekter. Dels forklarer det Henris længsel, men forældrene bliver også *repræsentanter* for den ydre sociale verden i filmen. Karakteristikken af dem er samtidig en karakteristik af det »normale« samfund. Alle personer i filmen er på denne måde *figurer*, de har ganske vist deres individuelle personligheder, men samtidigt er de afhængige af kræfter, der ligger uden for dem selv, og de bliver derfor bærere af egenskaber der er mere almene.

Øverst Patrice Chereau under indspilningen af »Den sårede mand«. Derunder to scener fra filmen.



(Hvilket kun gør filmens triste udsagn endnu mere uafvendeligt).

Henris hjem er uden kærlighed endsige kommunikation, og på grænsen til en social kliché. Faderen siger ingenting, moderen for meget, og kun ligegyldigheder. Hun er uinteresset i børnenes egentlige ønsker. F. eks. ignorerer hun, at Jacqueline ikke vil have det stykke stramaj, hun har syet. Når børnene får penge, understreges det, at faderen ikke må vide noget, og da Henri begynder at blive væk om natten, er de øjensynligt ligeglade, og vil ikke høre, hvad han har foretaget sig. Ja, de foretrækker egentlig at være fri for ham; de blomstrer pludseligt op, drikker champagne og går i seng sammen igen.

Henri er altså uden kærlighed og forældremæssig tilhørsforhold (identitet) og venskab. Han fortæller på et tidspunkt Jeans kone om en ven han har haft, som nu er rejst. Denne var søn af en fængselsbetjent og havde derfor tremmer for vinduerne i sit værelse. Når det nævnes i filmen, er det selvfølgelig for at illustrere, at Henris længsel også er en længsel efter *frihed*. (Man kunne også opfatte Henris søgen og længsel som en søgen efter *sandhed*. Han søger netop en *hel* verden. Han forsøger at forene sit natteliv med livet hos forældrene.)

To uforenelige verdener

Næsten alle scener i filmen foregår om natten. Logisk nok, for det Henri drages af, kunne man passende kalde for livets natteside, og det står på alle måder i modsætning til det almindelige pæne og tilpassede liv, han kommer fra. Det liv, der foruden forældrene repræsenteres af Jeans kone, og hvor Jean og Bosmans også har en fod indenfor. Dette liv karakteriseres af renhed, (fyldt badekar i forældrenes lejlighed), »normal« seksualitet mellem forældrene og Jean og hans kone, arbejde om dagen, (Jeans kone, Bosmans), penge og magt.

Overfor dette har vi *underverdenen*, hvor de fremherskende træk er *snavs*, (Henri bliver mere og mere snavset) forrædderi, homoseksualitet og sado-masochisme, trækkeri og vold. Stedet er banegården og det nærliggende bordel, der kommer til at stå som et mystisk *symbol* for den inderste sandhed. Henri ved instinktivt, at det er her, det foregår, men han forhindres i at komme ind. Rent visuelt understreges mystikken af, at bordellets indgang består af to mørke glasdøre, en slags mørkt hul, hvor man bliver opslugt. Jean kan tage ham med herind, d.v.s. føre ham ind i denne verden, men han vil beskytte ham og tager ham i stedet for med hjem til konen. (Henri kommer senere ind ad bagvejen). Og hermed blander han for første gang sine to verdener sammen, hvilket fra samfundets side er uacceptabelt. Jeans kone ender med at smide ham ud. Parallelt med Henris forældre, der ikke vil høre noget om, hvad han foretager sig om natten. Prostitutionslivet på banegården accepteres ligeledes, så længe det ikke er for synligt. Da Henri på et tidspunkt vil betale sig til et kys, bliver han og hans partner jaget væk fra perronen og må tage tilflugt *under jorden*. Det er ikke tilfældigt, at de får lov til at være i fred her nede. Netop ved hjælp af lokaliteterne fremkommer en symbolladet bevægelse i filmen. De seksuelle scener, hvor Henri får et vist udbytte foregår alle *under jorden*. Det første kys fra Jean får Henri på de underjordiske toiletter. Og hans endelige forening med ham sker i et værelse i *kælderen* inde i bordellet.

I modsætning hertil står scenen, hvor Bosmans viser Henri parkeringspladsen, der formelig summer af »nor-

male« seksuelle udfoldelser. Bosmans og Henri skal tydeligvis køre en del *opad* for at nå hertil. Disse placeringer fører ikke blot tanken hen på den samfundsmæssige normplacering, men også på bevidsthedens lag. Samfundets afstandtagen overfor hele denne verden er altså i sidste instans en frygt for kræfter og følelser i hvert enkelt menneske, kræfter, der for ikke at blive for synlige er skubbet pænt ned i underbevidstheden.

Forholdet Henri – Jean – Bosmans

Det er egentlig også dette konfliktforhold, der bliver bestemmende for Jean og Henris forhold. Henri søger som allerede nævnt kærlighed, identitet og venskab. Ved det første møde med Jean giver denne ham en sodavand, en ven-skabelig gestus.

Henri frasiger sig mere og mere sit tidligere tilhørsforhold og påtager sig Jeans identitet. Denne giver Henri endnu en gave som symbol på sine følelser for ham. Nemlig en kniv, på en gang et seksualsembol og et middel til vold, og med den i hånden bliver Henri Jeans forlængede arm. Når han i begyndelsen bruger den i voldsituationer er det typisk som en *imitation* af Jean eller for dennes skyld. Således skaffer han sig penge hos sin mor ved hjælp af kniven, for at bevise sin trofasthed overfor Jean. Da han står i den underjordiske gang sammen med trækkerdrengen, truer han ligeledes med kniven, omend han egentlig får hvad han ønsker. Til ham fortæller han desuden, at hans forældre er døde, og på et tidspunkt siger Jean, at Henri er hans *bror*. Et indlysende tegn på identifikation er det selvfølgelig også, at han tager Jeans tøj på i stedet for sit eget. Hans identitetskort spiller ligeledes en løbende rolle. Jean smider det væk, og Henri genfinder det hos forældrene.

Kærligheden. Forræderi og fravær

Venskabet og identifikationen er dog sekundære i fortællingen i forhold til Henris kærlighed. Efter at Jean ved deres andet møde har tvunget Henri til først at sparke en mand og i næste øjeblik kysse ham, bliver han genstand for Henris grænseløse fysiske og psykiske stræben. Henri vil, som han siger, gøre alt for Jean og giver ham da også mange beviser, kun for hver gang at blive *forrådt* af Jean. Han sparker til manden på de underjordiske toiletter, og opdager at Jean er forsvundet. Han slår til boksebolden, så han slår sit ansigt, men Jean er atter borte. Dette symbolske sår, der giver filmen dens titel, går igen flere gange. Manden uden for bordellet, der venter på sin kone, lader sig ligeledes såre, og hans ydmygelse og lidelse synes kongruent med hans kærlighed. Mindre iøjnefaldende er det, at også Jean såres. Da Henri finder ham i Bosmans villa er hans læbe svulmet op, og det viser, at også han er offer for sine følelser for Henri.

Henri finder sig *passivt* i Jeans fravær og forrædderi lige indtil scenen i Bosmans villa, hvor Jean fingerer et samleje med ham for øjnene af Bosmans – mod betaling naturligvis. Denne undladelsessynd er imidlertid for meget for Henri, og efter denne scene forandres hans følelser. Hans kærlighed formindskes ikke, men han bliver mere aktiv og hermed kommer *aggressionen* også ind i billedet. Henri spørger bagefter Jean, hvorfor han spillede komedie, og altså ikke gennemførte et egentlig forhold, og kræver derefter halvdelen af pengene – som han dog ikke får. Da de

senere tager hen til bordellet, beder Henri Jean om et kys, og da denne nægter ham det, begynder han at slås med ham og tvinger ham til at tage ud for at stjæle. Den seksuelle frustration gør Henri til den *aktive* part.

Jean – magtens stik-i-rend-dreng

Hvor personen Henri er relativ enkel, forekommer Jean mere sammensat og kompliceret. Han er dybt involveret i miljøet på banegården og efter Bosmans udsagn det værste udskud. Men han har et ben i hver lejr: Han har en kone, som han har et seksuelt forhold til, og han er politisk stikker. I virkeligheden får vi ikke rigtigt noget at vide om hans homoseksuelle liv. På den ene side er han tydeligt tiltrukket af Henri, men undslår sig alligevel gentagne gange. Man får derfor en mistanke om, at Jean egentlig ikke accepterer denne side af sig selv, han er på mange måder blot en stik-i-rend-dreng for magten og derfor underlagt disse normer. (Henri har derimod ikke dette negative forhold til sin homoseksualitet. Han vil ikke skjule sig, eller forstille sig). Jeans forhold til de homoseksuelle kunder tyder på, at hans seksualitet i denne forbindelse er blevet erstattet af vold. Da han skal forklare Henri hvordan han skal opføre sig sammen med en kunde siger han: »Regel nummer et er had, det er det eneste, der kan redde dig«.

Bosmans. Masochisme og magt

Bosmans figuren belyser dette nærmere. Han lever som læge om dagen (han taler til Henri om en vagt) og har haft et almindeligt familieliv med kone og børn. Bosmans normer er også de borgerlige normer, hvilket kommer klart frem i to scener. Først og fremmest scenen på parkeringspladsen, hvor Bosmans erklærer, at lyden af de »normale« par lyder som *musik*, og at han elsker at komme der og lytte. På et andet tidspunkt fortæller han, at han er skabt til et aristokratisk liv, men at folk som Jean trækker ham ned.

Sammen med dette har vi scenen på banegårdsrestauranten. Bosmans vil vise Henri nogle billeder af sine børn, men får fat i et billede af en palme, taget i Afrika. Bosmans kommentar er: »... et dumt billede, der er ikke engang en person på det, ... jeg kan ikke slippe af med det.« Af samtalen fremgår det, at Bosmans har haft homoseksuelle bekendtskaber med i Afrika og billedet symboliserer altså hans egen homoseksualitet. Bosman betragter ligesom Jean sin homoseksualitet som noget forkert. Samtidig har han lært at elske denne afsky. Når han henført lytter ved parkeringspladsen er det fordi han føler sig anderledes og ydmyget. Bosmans seksualitet er uløseligt forbundet med selvhad (og had) og hermed er den også blevet masochistisk (og sadistisk). Man må, som han siger, elske *lidelsen* for at kunne være lykkelig.

Skønt Bosmans er den ydmygede person er han også *magtens* repræsentant; han har pengene og han er den, der betaler. Han ejer på en vis måde Jean, der både bor i hans villa og får penge af ham. Egentlig er det også først og fremmest ham, der involverer Henri i miljøet. Samlejeforestillingen i villaen er tydeligt iscenesat og det er ikke første gang. Der behøves blot et stikord (at han ringer til U.S.A.). Jean bedyrer, at det er for hans egen skyld, men komediespillet viser tydeligt, at her er det pengene der bestemmer. Det er også Bosmans, der »generøst« kan give Jean til Henri i slutscenen.

Seksualiteten

Filmens miljø er homoseksuelt og som sådan handler den selvfølgelig om homoseksualitet, men eksistensen af den anden »sårede« mand antyder at den har et bredere sigte. Han er en tydelig parallel til Henri. Formatet af hans kærlighed driver ham ud i ydmygelser – indtil en vis grænse. »Man skal ikke tirre mig for meget ... Jeg er i stand til at gøre forfærdelige ting« siger han på et tidspunkt. Den kærlighed eller seksualitet, Henri møder er i alle tilfælde forbundet med *vold* og *penge*.

Kysset fra Jean ved deres andet møde forbindes med de spark Henri giver den masochistiske kunde. Da Henri går på hotel med en kunde for Jeans skyld, ender det ikke med sex. I stedet bliver Henri voldelig for at slippe væk, fordi Jean ikke som lovet kommer til hjælp.

Selv under den for Henri positive oplevelse, hvor han betaler sig til et kys, trækker han kniven frem. Alligevel ender han med at betale til sidst. Henri får på intet tidspunkt penge, (undtagen fra forældrene). Han er den udnyttede part.

Den eneste scene, der adskiller sig fra dette mønster er slutscenen, hvor Bosmans ved at give Jean væk eliminerer pengespørgsmålet. Men for sent.

Denne slutscene er både den første og den endelige forening mellem Jean og Henri. Det antydes iøvrigt, at det også er Henris første samleje i det hele taget. Jean er halvsovende på grund af sovepiller og altså total passiv i Henris arme. Henri er som allerede nævnt efter det fingerede samleje, der klart illustrerede Jeans fejhed og angst for kærligheden, med en stigende frustration blevet stadig mere aktiv og aggressiv i deres forhold. Rollerne er byttet om. I det endelige samleje kipper Henri over, kærligheden bliver destruktiv – forening bliver til død. Og hermed er han blevet initieret til et liv, hvor kærlighed og vold går hånd i hånd. Efter at have dræbt Jean tager Henri nogle piller og skyller dem ned med spiritus. Hermed har han overtaget Jeans identitet også på dette punkt. Selvdestruktionen.

Henris kærlighed er i begyndelsen sund. *Eros* – kønnenes forening, seksuallyst, kærligheden – dominerer over *Thambatos* – dødsdrift, hadet og den destruktive impuls.

Men i sammenstødet med den magtdominerede verden, i form af personen Jean frustreres kærligheden. Den kan ikke tilfredsstilles i sin nuværende form og skifter karakter. Hadet og destruktionen bliver dominerende.

Kærligheden kan ikke eksistere som en løsrevet størrelse, hvad enten den vil finde sin tilfredsstillelse i den ene eller den anden verden er den altid underlagt *magten* og dens normer. Og det er filmens endelige udsagn, at en *konflikt mellem kærligheden og disse normer resulterer i en pervertning af seksualiteten*. Og dermed lades der ikke meget håb tilbage af denne knugende film. Paradoksalt nok er der alligevel noget oplivende og stimulerende i filmen, hvilket skyldes den formidable kontrol og konsekvens, hvormed Chéreau styrer sit labyrintiske marionetspil.

DEN SÅREDE MAND
L'Homme blessé. Frankrig 1983.

P-selskab: Partner's Production/Renn Productions/Oliane Productions/Azor Films/FR3. **P:** Ariel Zeitoun, Marie-Laure Reyre, Claude Berri. **P-leader:** Armand Barbault. **Instr:** Patrice Chéreau. **Instr-ass:** Ronald Ariel Chammah, Serge Ménard, Pierre Romans. **Manus:** Hervé Guibert, Patrice Chéreau. **Foto:** Renato Berta. **Klip:** Denise de Casablanca. **Ark:** Richard Peduzzi. **Tone:** Michel Vionnet.

Medv: Jean-Hugues Anglade, Vittorio Mezzogiorno, Roland Bertin, Lisa Kreuzer, Armin Müller-Stahl, Claude Berri, Gérard Desarthe, Annick Alane, Hammou Graïa, Sophie Edmond.

Længde: 109 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 14.1.85 – ABCinema.

RAOUL WALSH – EN GUDBENÅDET FORTÆLLER

EBBE VILLADSEN

1 Nogle bestemte Hollywood-instruktører har altid fascineret mig i særlig grad. Det er de veteraner, der blev født samtidig med filmens fremkomst, som allerede var i gang med at lave film under 1. verdenskrig og som vel at mærke fortsatte støt hermed, så deres seneste værker endnu var at se omkring 1960, da jeg selv for alvor begyndte at gå i biografen. Der er ikke mange af dem. John Ford skal naturligvis nævnes først og fremmest, men dertil kommer en håndfuld instruktører, man ikke plejer at henregne til den store, seriøse filmkunst, men hvis værker anerkendes som dygtig, begavet og vital underholdning. Det er solide professionelle som Henry King, Allan Dwan, Michael Curtiz og King Vidor. Særlig typisk er endvidere Raoul Walsh, der var aktiv i Hollywood fra filmbyens grundlæggelse og som instruerede sin sidste film som 77-årig i 1964.

Det er netop som prototypen på en Hollywood-instruktør, Raoul Walsh især er interessant. Gennem et halvt århundrede leverede han tidstypiske gangsterfilm, westerns, krigsfilm, adventure-film, melodramaer, farcer og musicals, film, der er uprætentiøse og handlingsmættede. Han begyndte sin karriere som skuespiller og kom siden til selv at instruere en række af Hollywoods store stjerner. Han ydede sit bedste netop ved den tid, det klassiske Hollywood nåede sin kulmination, og da det sidst i halvtredserne gik tilbage for Hollywood, gik det også tilbage for Walsh.

Walsh blev 94 år og kom på sine gamle dage ud for at blive opdaget som kunstner og ligefrem af visse franske kritikere at blive lanceret som auteur. Et godt eksempel på den entusiastiske franske kritik er Michel Marmins bog om Walsh, hvor der ofres lige megen gallisk veltalenhed på de gode og på de jævnt ligegyldige film. Uanset at Walsh i sin høje alderdom var æresgæst ved arrangementer, der viste retrospektive serier af hans film og holdt seminarer over dem, så har han sikkert selv altid kun arbejdet med henblik på, at et biografpublikum skulle underholdes i den kommende sæson. At betragte hans mange film som en auteurs værk er ikke rimeligt, for efter stumfilmperioden var han afhængig af andres manuskripter, ligesom han tilpassede sig skiftende årtiers smag og produktionsselskabernes politik. Det er i perioden fra 1939 til 1951, hvor Walsh er tilknyttet Warner Brothers, han laver sine bedste film, men disse film er netop også typiske Warner-film fra den pågældende periode.

Det er naturligvis et problem ved vurderingen af Walsh, at ingen i dag har set hele hans produktion.

Mange af hans tidlige film er gået tabt, og filmene fra tyverne og trediverne er svære at komme til at se, så de fleste omtaler af Walsh er faktisk baseret på hans karrieres anden halvdel, som indledes med ansættelsen hos Warner i 1939. Men hvad stiller man op, når f.eks. Manny Farber i et udmærket essay om Walsh udnævner »Me and My Gal« fra 1931 til hans bedste film? Den er ikke behandlet andre steder, omtales overhovedet ikke af Walsh selv og har i øvrigt aldrig gået i Danmark.

I 1974 udsendte Raoul Walsh sine fornøjelige erindringer under titler »Each Man in His Time«. Han gav også flere



interviews på sine gamle dage, ligesom man får et godt indtryk af hans personlighed i Richard Schickels portrætfilm fra serien »The Men Who Made The Movies« (1973, som bog 1975). Portrættet af Walsh er måske ikke seriens mest saglige, men til gengæld det mest underholdende. Walsh elskede at fortælle anekdoter, og anekdoterne blev ofte til rene skipperskrøner. Dette gør også »Each Man in His Time« til aldeles pragtfuld læsning. Bogen rummer en masse interessant stof om det gamle Hollywood, men må som filmhistorisk kilde benyttes med forsigtighed. Fortegnelserne over Walsh' film er naturligvis mangelfulde for de tidlige års vedkommende, men selvbiografien kan godt give en fyldig omtale af en film, som slet ikke lader sig verificere i nogen forudgående filmografi. I øvrigt kommer den 87-årige forfatter aldrig med teoretiske betragtninger over sine film, han vil hellere fortælle sjove historier om deres tilblivelse og om de mange spændende mennesker, han har arbejdet sammen med. Men det er unægtelig problematisk, at meget af det, han fortæller om f.eks. barndom og ungdom, er i modstrid med oplysninger, han selv har givet andetsteds.

Det skulle ligge nogenlunde fast, at Raoul Walsh blev født i New York i 1887 i en ret velhavende irsk-amerikansk familie. Barndommens glade New York skulle han siden kærligt genskabe i film som »The Bowery« (»Liv og glade Dage«) eller »The Strawberry Blonde«, ligesom adskillige film viser hans forkærlighed for irsk-amerikanske miljøer. Selvbiografien giver en levende skildring af en omtumlet ungdom. Walsh kom ud at sejle som 15-årig, men også det gamle wild west nåede han lige at opleve. Han fik arbejde som cowboy i Mexico og hævder at have været med til at drive kvæg op til Montana, hvad hverken John Ford eller Howard Hawks kunne prale med. Om byen Butte i Montana fortæller han Richard Schickel: »That was a wild town. There was plenty of shootings, plenty of hangings«, og i selvbiografien serverer han også drastiske historier fra sin tid i Butte, der var beboet af »the toughest guys in the whole wide world«. Det er altså meget spændende, og det er næsten synd at gøre opmærksom på, at Walsh i et interview med James Childs fra 1973 nødtvungent indrømmer at have gået på college, omend han forsikrer, at han aldrig fik nogen eksamen. Dette kolliderer desværre tidsmæssigt med selvbiografiens cowboy-karriere, men til gengæld skulle han ifølge samme interview være opvokset i Texas! Fremdeles mener visse håndbøger at vide, at Walsh tilbragte et par år med teaterstudier i Europa, men det bekræftes intetsteds af ham selv. Hvad skal man tro?

Hvorom alting nu er, så ser det ud til at have været Walsh' færdigheder som rytter, der omkring 1908 bragte ham i kontakt med show business. På det tidspunkt fik han et job hos en teatertrup, der rejste rundt med en dramatisering af Thomas Dixons reaktionære roman »The Clansman«. Hver aften red han over scenen udklædt som Ku Klux Klan-mand med brændende kors. Da truppen nåede New York, havde han fået blod på tanden og opsøgte et teateragentur. Da man hørte at han kunne ride blev han straks spurgt, om han ville have noget imod at arbejde inden for *motion pictures*. »No, I'd love it. Where are they?« skal Walsh have svaret. Han vidste knap, hvad det var for noget, men sådan kom han til filmen.

2 Raoul Walsh startede sin karriere som skuespiller hos det franske Pathé-selskabs New York-afdeling, hvor han debuterede i melodramaet »The Banker's Daughter«. Ridefærdigheden blev først udnyttet i den tredje film, hvor han spillede Paul Revere. Under optagelserne påpegede han det uheldige i, at man kunne se sporvognsskinnerne på vejen, når historien skulle foregå i 1775. »Hvem helvede instruerer den her film?« snurrede instruktøren. Walsh hævdede siden, at det var ved den lejlighed, han besluttede selv at blive instruktør.

Takket være et bekendtskab med Christy Cabanne blev Walsh snart efter ansat som skuespiller hos Biograph, hvor selveste D.W. Griffith lagde mærke til ham. Det var i slutningen af 1910, hvor filmfolk netop var ved at opdage Californien, og Walsh var blandt dem, Griffith bad komme med derud. Således kom han til at medvirke ved selve etableringen af Hollywood. »The Clansman« var han ikke færdig med, for da Griffith fire år senere filmatiserede romanen som »En Nations Fødsel« og dermed skabte epoke i filmhistorien, var Walsh blandt filmens instruktørassistenter (sammen med bl.a. Erich von Stroheim og W.S. Van Dyke). Tillige spillede han Lincolns morder, John Wilkes Booth. Han havde nær brækket benet, da han skulle springe ned på scenen fra præsidentlogen i det rekonstruerede Ford's Theater, men den virkelige Booth kom jo også til skade, så det blev en særdeles realistisk sekvens.

Imidlertid var Walsh allerede inden da debuteret som selvstændig instruktør på opsigtsvækkende vis. Han var af Griffith blevet sendt til det revolutionshærgede Mexico, hvor det lykkedes ham at få kontakt med oprørslederen Pancho Villa. Ved smiger og erlæggelse af 500 dollars i guld om måneden fik Walsh og hans folk lov til at følge med Villas tropper og filme krigshandlingerne. Det bliver yderst farverigt skildret i selvbiografien. Walsh kunne ikke altid komme tæt nok på kampene, men han fik nogle af de revolutionære til bagefter at iføre sig dræbte regeringssoldaters uniformer, og til ære for kameraet blev slaget så genopført. Det kostede som regel yderligere døde! Hjemme indgik de



Til højre Raoul Walsh under indspilningen af »The Roaring Twenties«. Næste side to scener fra »The Bowery« – øverst med George Raft, nederst med Wallace Beery.

autentiske optagelser i en spillefilm om Pancho Villas liv, instrueret af Christy Cabanne og med Walsh i rollen som den unge Villa. Der er desværre ingen kopier bevaret af denne sikkert ret interessante film.

I 1915 forlod Walsh Griffith til fordel for Fox, og for dette selskab instruerede han sin første længere spillefilm, »The Regeneration«, et socialrealistisk gangsterdrama, der blev en stor succes. Herefter virkede han mest som instruktør, bl.a. af et par film, der var med til at opbygge Fox-stjernen Theda Baras image som The Vamp. Han ser ud til at have været velanskrevet hos Fox og var overordentlig produktiv.

I 1916 blev Walsh gift, men om dette første ægteskab har han kun følgende få linier i selvbiografien: »The ill luck fell upon me – a mercenary witch roped me, hauled me off to the preacher, and made me say I do. Money was her god. I eventually bought back my freedom, but the price was high – the bitch wanted all or nothing«. Walsh nævner ikke engang damens navn, men det drejer sig faktisk om den på det tidspunkt ret fremtrædende filmstjerne Miriam Cooper, der medvirker i atten af hans egne film! Hun huskes dog måske bedst i rollen som Margaret Cameron i »En Nations Fødsel«. Da de blev skilt i 1926, havde hun trukket sig tilbage fra filmen, og det er vist nok et faktum, at hun i godt fyrré år levede af de enorme underholdsbidrag, Walsh måtte af med. De lå endnu i retsstridigheder herom i 1940.

Walsh arbejdede regelmæssigt for Fox til op i trediverne, men havde også instruktøropgaver for andre selskaber. Det var således hos United Artist, han i 1924 i samarbejde med Douglas Fairbanks fik sit egentlige gennembrud med den prægtige eventyrfilm »The Thief of Bagdad« (»Tyven fra Bagdad«). Skønne prinsesser, snedige slavinder, flyvende tæpper, magiske skrin, William Cameron Menzies' overdådige dekorationer og navnlig Fairbanks pågående charme og atletiske udfoldelser gør filmen til en nydelse den dag i dag. Succes fik Walsh også i 1926 med »What Price Glory?« (»Rivaler«), hvor Victor McLaglen og Edmund Lowe kæmper om Dolores Del Rios gunst. To rivalers stræben efter samme kvinde var et tema, han skulle vende tilbage til i film efter film i både munter og alvorlig udgave. Hans sidste stumfilm var »Sadie Thompson« (»Regn«) med Gloria Swanson i hovedrollen og som producent. Ifølge Walsh ønskede Miss Swanson udtrykkeligt, at han instruerede og tilføjede spillede en af rollerne. Walsh skrev også manuskript på grundlag af Somersets Maughams beske novelle om den prostituerede og missionæren. Filmen vakte berettiget opsigt, og Walsh kan i sine erindringer citere fanbreve fra prostituerede verden over. Han citerer dog også et brev fra en vred dame i Philadelphia, der havde set den fem gange og fundet den lige »disgustingly shameful« hver gang. Damen giver filmen følgende for så vidt helt korrekte karakteristik: »As so frequently happens in such pictures, the underlying suggestiveness is much more lubricious than what meets the eye«. Gad vide, hvad hun har sagt, hvis hun nogle år senere har set genindspilningen med Joan Crawford?

Normalt er »En Nations Fødsel« og »Regn« de eneste muligheder, man har for at opleve Walsh som skuespiller. En dum ulykke satte en stopper for denne del af hans virke: Hans chauffør påkørte en kanin, der blev slynget ind gennem forruden og sammen med en regn af glassplinter ramte Walsh i hovedet, så højre øje bagefter måtte bortopereres. Resten af livet gik han rundt og lignede en sørøver med klap for øjet.

Trediverne er en svag periode i Walsh' produktion. Ved årtiets begyndelse instruerede han godt nok det visuelt stor-



slæde westernepos »The Big Trail« (»Mod Lykkens Land«), men det blev ikke nogen publikumssucces. Filmens 23-årige hovedrolleindehaver måtte vente ni år endnu på sit gennembrud. Walsh pralede siden af at have opdaget denne unge skuespiller og fundet på hans kunstner-navn, der såmænd var John Wayne! I de følgende år ser Walsh ellers ud til at have taget de opgaver, der bød sig hos Fox eller Paramount, men show-film og society-historier var ikke lige hans gebet. Det skal noteres, at han instruerede en af filmene med Mae West, men »Klondyke Annie« hører nu ikke til hendes allerbedste, selv om den rummer fornøjelige udfald mod moralens vogtere. Derimod er »The Bowery« fra 1933 værd at fremhæve blandt Walsh' film fra før Warner-perioden (når man altså ikke kender »Me and My Gal«).

I »The Bowery« tager Walsh os med tilbage til Manhattans Downtown i halvfemserne og skildrer det hektiske liv omkring den folkelige forlystelsesgade The Bowery, der allerede dengang var ved at få et ilde ry (og i dag hører til det værste slum). I episodisk form fortælles om den stadige rivaliseren mellem to ejere af forlystelsesetablissementer på kanten af loven. Det er den næsehornsagtige Wallace Beery over for den elegante George Raft, og begge har de deres flok af rygklappere. Stilen er sort-humoristisk, komikken til tider absurd. Vi underholdes af de grove practical jokes, de udsætter hinanden for, af drabelige værtshusslagsmål og af buttede korpiger. Miljøet fremstår med stor akkuratess og mange sjove detaljer, og det er tydeligt, at filmen er lavet før Hollywood strammede selvcensuren i 1934. Ind med firetoget kommer den yndige og uskyldige Fay Wray, som

Wallace Beery ædelt redder fra at komme ud i storbyens ufare, men som George Raft naturligvis bagefter render af med. Desværre er den afskyelige barneskuespiller Jackie Cooper også indlagt i historien, men bortset fra det er der alt i alt tale om en herlig film for den, der ikke er for sart.

3 Det var som sagt i 1939, Raoul Walsh kom til Warner Brothers. Jack Warner havde længe gerne villet sikre sig hans håndelag og blev ikke skuffet. Walsh lagde ud med mesterværket »The Roaring Twenties« (»De, der kom tilbage«), der fulgtes op med »They Drive by Night« (»De kører om Natten«). I 1941 instruerede han hele fire vidt forskellige, men hver især fortræffelige film: »High Sierra«, »Manpower« (»Højspænding«), »The Strawberry Blonde« og »They Died With Their Boots On« (»De døde med støvler på«). Walsh imødekom til fulde selskabets krav om effektivt fortalte genrefilm, optaget på beskedent budget og leveret til aftalt tid. Til gengæld havde han de mange solide skuespillere fra Warners stab at arbejde med. Jack Warner lever i mangt og meget op til det traditionelle billede af en despotisk Hollywood-tycoon, men han var aldrig bange for at give ret frie hænder til instruktører, han havde fidus til og hvis kunstneriske ambitionsniveau ikke gav anledning til uro, så Walsh fik snart samme status hos Warner Brothers som Michael Curtiz.

»The Roaring Twenties« er en af de bedste gangsterfilm, der er lavet. Den følger trofast genrens normer, men i sin skildring af de brølende tyvere kan den se tingene i et bredere historisk perspektiv end gangsterfilm fra tredivernes begyndelse som »Little Caesar«, »The Public Enemy« eller »Scarface«. På den anden side er der endnu langt til det nostalgisk tilbageskuende. Fingerede newsreelindslag og en speakerstemme gør perioden nærværende uden på nogen måde at sinke handlingen, tværtimod hjælper disse elementer til en klar og økonomisk afvikling af en historie, der strækker sig over ca. sytten år. Det er her, Walsh har sin force. Der er aldrig døde punkter i hans film. »The Roaring Twenties« har det hele, fra tidens populære melodier til

voldsomme skudopgør mellem gangsterne. Der er ikke tale om en sociologisk analyse, men arbejdsløshed og spiritusforbud udpeges dog klart som årsager til gangstervældets opkomst. Mon noget demokratisk land nogensinde har vedtaget en tåbeligere lov end det amerikanske spiritusforbud? Og så netop det land, der mere end noget andet sværger til privat initiativ og fri konkurrence!

»The Roaring Twenties« er dog først og fremmest James Cagneys og Humphrey Bogarts film. Cagney har en af sine helt store roller som Eddie, den på bunden flinke fyr, der hjemvendt fra 1. verdenskrig ikke kan finde hæderligt arbejde, men efterhånden svinger sig op som spritsmugler i den store stil i samarbejde med speakeasy-værtinden Panama, for så i tredivernes atter at miste alt. Bogart er veloplagt skurkagtig som den aldeles samvittighedsløse gangster George, Eddies gamle krigskammerat, der siden bliver hans partner, men selvfølgelig falder ham i ryggen. Der er vel ingen, der som Bogart kan sikre den enkle replik »I don't like that!« med en betoning og et minespil, så vi straks ved, at indtil flere personer hurtigt vil lide en voldsom død. Rollerne er fastlagt fra filmens start, hvor vi møder Eddie og George i skyttegravene i 1918. Her er også en tredje mand, Lloyd, der siden bliver Eddies sagfører, men bakker ud af foretaget igen. Han er den gode og retsindige, der ikke vil have blod på hænderne, og han spilles farveløst af Jeffrey Lynn. Walsh interesserer sig typisk nok slet ikke for denne person. Lloyd sigter mod tyskernes linier, men sænker atter geværet. »Herregud, knægten derovre kan ikke være mere end femten!« Så skyder George, og vi får det bogartske ulvsmil: »Hæ, hæ, nu bliver han aldrig seksten!«

Filmen er imidlertid også historien om Eddies kærlighed til korpigen Jean, som han får lanceret som sangerinde i Panamas speakeasy. Scenerne mellem Eddie og Jean veksler mellem det pudsige og det ægte smukke og lyriske, og de er fint afbalancerede i forhold til de barske optrin gangsterne imellem. Walsh er lige så interesseret i kærlighedshistorien, og det gør også filmen til en anderledes gangsterfilm end genrens tidligere værker. Eddie mister pigen til sidst: Hun vælger den kedelige, men hæderlige Lloyd. Vi

Humphrey Bogart og James Cagney i en scene fra »The Roaring Twenties«.



andre er ikke overraskede, vi har hele tiden fundet hende meget sød, men ikke voldsomt spændende. Og her er netop Priscilla Lane et godt valg til rollen! Hun optræder bl.a. med den mest usexede udgave af »My Melancholy Baby«, jeg mindes. Til gengæld spilles Panama så af den aldeles dejlige Gladys George. Vi andre kan straks se, at den loyale og varme Panama passer som hånd i handske til Eddie. Han kunne blot have rakt ud efter hende, men det går aldrig op for ham. Her er vi ved et tema, Walsh har en sær forkærlighed for.

Som James Cagney fremstiller Eddie, tror vi på, at denne gangster inderst inde bevarer sin uskyld. Til gengæld kan Walsh ikke dy sig for at lade Humphrey Bogart stjæle billedet, hver gang han dukker op som skurken George. I filmens slutopgør skyder Eddie George og hindrer dermed et planlagt mord på Lloyd, som nu arbejder for myndighederne. Eddie bliver selvfølgelig selv skudt af Georges folk, men han dør ikke i rendestenen som andre gangstere, næh, han synker sammen på en kirketrappe. Denne symbolik har mange gode amerikanere sikkert sat pris på, og det har Walsh ikke haft noget imod at tage hensyn til. Vi vil derfor også sluge det bastante symbol, for det opvejes af Panamas flegmatiske slutreplik til den tililende betjent: »That's Eddie. He used to be a big shot«.

Det har ofte været påpeget, at man hos Warner Brothers var alt for længe om at opdage Humphrey Bogarts stjernemuligheder. Skal vi tro Walsh, var det ham, der sørgede for at Bogart fik sin første hovedrolle, nemlig som den ædle gangster Roy Earle i »High Sierra«. Paul Muni og George Raft havde sagt nej tak til rollen. »High Sierra«, der har manuskript af John Huston og W.R. Burnett, er roligere og mere melankolsk i tonefaldet end »The Roaring Twenties« uden dog at forråde genrens krav til action-sekvenser. Gangsteren er her blevet en romantisk anakronisme, men er ikke genstand for moralsk fordømmelse, tværtimod er han de gammeldags dyders mand, hvorimod samfundet hænges ud som depraveret. Den aldrende Earle bliver løsladt efter et langt fængselsophold og planlægger sit sidste kup, men det forkuldres af hans unge hjælperes manglende

professionalisme. Inden han til slut falder for politiets kugler oppe i de High Sierra-bjerge, vi allerede under fortekskerne har set hæve sig truende mod himlen, er hans penge fra røveriet imidlertid blevet brugt til, at en ung invalid pige kan få sin fod opereret og komme til at gå normalt.

Gangsterens skæbne er fastlagt fra begyndelsen. Det er dog hans umulige kærlighed til den invalide pige Velma og ikke hans på forhånd dødsdømte kamp mod samfundet, der for mig at se gør Earle til en tragisk helt i klassisk forstand. Velma og hendes jævne bedsteforældre repræsenterer drømmen om en tilbagevenden til barndommen på landet, til uskyldens tid, men Earle må til sidst erkende, at Velmas operation er blevet hendes adgangsbillet til venner på hendes egen alder og til en moderne middelklasse, hvis normer er ham fremmede. Men også i »High Sierra« er der en kvinde, som er anderledes på bølgelængde med helten, nemlig den på én gang koldblodige og følsomme Marie, fængslende spillet af Ida Lupino over for Joan Leslies ordinære Velma. Det er Marie, der forstår Earle, men det indser han først, da hans tid er ved at være løbet ud.

I 1949 vendte Walsh tilbage til gangsterfilmen med den dynamiske »White Heat«. Her er ingen melankoli, og gangsteren er nu blevet ren psykopat. Det er James Cagney, der helt bærer filmen som den gale bandeleder Cody Jarrett med den fatale moderbinding, og historien afvikles i et tempo, der ganske tager pusten fra os. Walsh er imidlertid ikke den psykologiske analyses instruktør, så Codys åbenbart nedarvede galskab bliver ikke nærmere diskuteret. Filmen kom på et tidspunkt, hvor kriminalgenren var begyndt at orientere sig mod *film noir*, men det blev aldrig Walsh' afdeling. Alligevel vil den nok have et større publikum i vore dage end »The Roaring Twenties« og »High Sierra«, og »White Heat« er absolut en af Walsh' betydelige film, men det er generende, at man ikke rigtig kan sympatisere med nogen af dens personer, heller ikke Edmund O'Brien som politiagenten, der infiltrerer Codys bande.

»They Drive by Night« og »Manpower« handler ikke om gangstere, men foregår blandt almindelige lønarbejdere. Den første skildrer realistisk lastbilchaufførers hårde daglig-

James Cagney som den moderfikserede gangster i to scener fra »White Heat«.



dag, den anden foregår blandt kraftværksarbejdere, der i al slags vejr må op i højspændingmasterne og reparere ledningsbrud. Begge film er gode eksempler på Walsh' fine fornemmelse for at skildre muntert kammeratskab, men også ægte loyalitet.

I »They Drive by Night« er George Raft og Humphrey Bogart to brødre, der arbejder for et transportfirma, og filmen viser uden omsvøb, hvorledes firmaet groft udnytter sine chauffører. Billeder af tilværelsen bag rattet, hvor der tit kan ske ulykker, fordi man ikke har fæst søvn nok, veksler med afslappede scener fra landevejscafeerne, hvor chaufførerne får deres kaffe og hvor man kan møde Ann Sheridan som pragtfuld rapkæftet servitrice. I filmens anden halvdel ændrer historien karakter og bliver et melodrama, hvor chefens kone forelsker sig lidenskabeligt i George Raft og myrder sin mand. De kritikere, der fremhæver den samfundskritiske tendens i første halvdel, vil gerne rynke på næsen ad anden del, men det er nu lidt synd. I hvert fald er slutscenen i retssalen, hvor det bliver tydeligt for alle, at mordersken er sindssyg, fremragende. Det var her, man for alvor blev opmærksom på Ida Lupino, hvad der førte til hendes rolle i »High Sierra«.

Hvad nu det samfundskritiske angår, var det måske på sin plads at gøre opmærksom på, at filmen helt bæres af en privatkapitalistisk ideologi. Det drejer sig om at tjene så meget, at man kan få sin egen lastvogn, blive selvstændig og måske engang selv arbejdsgiver. I øvrigt interesserer Walsh sig slet ikke for politiske og ideologiske spørgsmål. Hans film handler om mennesker, og disse menneskers miljø skildrer han så autentisk som muligt. Den sociale kritik, der vitterligt stikker hovedet frem i Warner-film fra disse år, vil man som bekendt også snarere tilskrive manuskriptforfatterne, f.eks. Jerry Wald, manuskriptforfatter på »They Drive by Night«.

Manny Farber antyder i sit allerede nævnte essay, at Walsh' forståelse for at skildre jævne folk skyldes den kendsgerning, at han til syvende og sidst selv var en almindelig arbejder inden for Hollywood-systemet. Det virker

Raoul Walsh yndede at frekventere de rette sociale cirkler – her er han fotograferet sammen med Marion Davies i 1937.



ærlig talt temmelig søgt. Tænk blot på, at Walsh fra trediveerne var en god bekendt af bladkongen og millionæren W.R. Hearst, noget, han gør et stort nummer ud af i sine erindringer! Farber fremhæver derimod med rette, at Walsh' evne for at indføre scener fra almindelige menneskers dagligdag i ellers typiske genrefilm adskiller ham fra andre action-instruktører som f.eks. Hawks eller Curtiz. Videre hedder det: »A good director of homeliness, innocence, vulnerability, Walsh can be amazingly direct, forthright, clear, rhythmic, dedicated-to-folk«.

Den citerede karakteristik passer fint på »Manpower«, hvor Marlene Dietrich er en natklubsangerinde med blakket fortid (har Marlene Dietrich ikke en blakket fortid i næsten alle sine film?), der kommer imellem de to arbejdskammerater George Raft og Edward G. Robinson. Det kommer der et trekantdrama, der slår gnister, ud af, men filmen rummer også larmende komik, og Walsh har endvidere dristighed til at vise Marlene Dietrich stå i køkkenet med forklæde på og bage kager. Walsh er en fortræffelig personinstruktør, og derfor måske alligevel ikke så ringe en psykolog. Han kan få det optimale ud af de rigtige skuespillere, og man kunne f.eks. godt have ønsket, at han havde lavet flere film med Marlene Dietrich.

4

Manny Farbers citerede karakteristik passer imidlertid også på en ellers helt anderledes film, nemlig »The Strawberry Blonde«. Jeg kaldte »The Roaring Twenties« et mesterværk, og det er nok den eneste af Walsh' film, man kan bruge det ord om, skønt også »High Sierra« og »They Died With Their Boots On« trænger sig på. Skulle jeg imidlertid fremhæve en personlig favorit-film, må det ubetinget blive »The Strawberry Blonde«. Denne søde charmerende historie fra halvfemsernes New York, der på underfundig vis blander det muntert-ironiske og det ægte nostalgiske, er noget af det mest personlige, Walsh har lavet, en lille ren og klar perle blandt barske gangsterfilm, krigsfilm og westerns.

James Cagney har denne gang en af sine mest sympatiske roller som tandlægen Biff Grimes, et lille energibundt, der altid roder sig ind i slagsmål, og alligevel en rar, lidt naiv fyr: Den rødhårede skønhed, titlen hentyder til, er Virginia, der tilbedes af alle kvarterets unge mænd, men mest af Biff. Hun spiller kraftigt op til ham, men vælger så at gifte sig med Barnstead, der har bedre fremtidsudsigter. Den unge Rita Hayworth, som Walsh såmænd også tog æren for at have opdaget, spiller Virginia, en rigtignok særdeles attraktiv dame, som vi dog snart afslører som både egoistisk og beregnende. Biff vedbliver at være forgabt i hende, men må tage til takke med hendes veninde Amy, der bliver ham en god og trofast hustru, der pænt venter med maden, når han render sin vej, fordi der er slagsmål henne på værtshuset. Og her viser Walsh igen sin evne for raffineret drilleri med personkonstellationerne, for Amy spilles af den altid søde Olivia De Havilland, der imidlertid i denne film er fuldkommen vidunderlig og totalt stjæler billedet fra Rita Hayworth. Scenerne, hvor de unge piger opvartes af deres kavalere i parken om aftenen, er ubetalelige. Når de er alene, forarger Amy Virginia ved at lufte moderne synspunkter om kvinders ligestilling og lignende, ja, truer endog med at begynde at ryge på offentlige steder, men vi bliver hurtigt klar over, at det heldigvis alt sammen bare er noget, hun siger for sjov.

Barnstead giver Biff et job i sit entreprenørfirma. Det sker på Virginias foranledning, for hun lægger stadig an på Biff, når familierne ses. Det går dog hen over hovedet på



den uskyldige Biff, hvad Amy ved, hun trygt kan regne med! Biffs job består blot i at sidde på kontoret og læse avis og af og til skrive nogle papirer under. Desværre bliver han ved disse underskrifter den formelt ansvarlige for byggesjusk, der medfører en alvorlig ulykke, og han bliver idømt en lang fængselsstraf. Filmen fortæller historien i et tilbageblik en søndag mange år senere, hvor Biff praktiserer som tandlæge i en anden bydel. Han bliver bedt om at tage en patient med voldsom tandpine uden for åbningstid, og patienten viser sig at være Barnstead. Det er mens Biff venter på den hadede rival og gør tængerne og lattergassen klar, hans tanker går tilbage! Da Barnstead kommer, har han Virginia med, og jordbærblondinen har udviklet sig til den værste rappenskralde, der totalt underkuer manden. Tandudtrækningen bliver ikke smertefri, men det gamle nag er forsvundet hos Biff, og bagefter kan han gå søndagstur med sin smukke, kloge og tålmodige Amy, som han nu indser altid har været hans sande kærlighed. Jo, det er skam en rigtig historie.

»The Strawberry Blonde« er en nydelse fra først til sidst. Alene Olivia De Havilland er hele filmen værd, men der optræder også en række fornøjelige bipersoner, f.eks. Biffs fordrukne far, spillet af Alan Hale, der i øvrigt er med i næsten alle Walsh' film fra disse år. Også Jack Carson er fin som Barnstead, stor, dum og brovtende, men ikke egentlig ond. Tidsbilledet rummer samme rigdom på pudsige detaljer som »The Bowery«, og det hele er garneret med dejlige melodier fra tiden. Walsh genindspillede i øvrigt filmen som musical i 1948. Der laves ikke længere sådanne film, for det er den triste kendsgerning, at vor kolde tid intet publikum har til dem.

5 Walsh kom også til at instruere den sidste i rækken af de film, Olivia De Havilland og Errol Flynn lavede sammen. »They Died With Their Boots On« skulle egentlig have været instrueret af Michael Curtiz, der havde tegnet sig for parrets hidtidige store succeser, »Captain Blood«, »Robin Hood«, »Dodge City« etc. Forholdet mellem Errol Flynn og den diktatoriske Curtiz var imidlertid nået bristepunktet, så Jack Warner overdrog Walsh opgaven. Det var en lykkelig disposition, for ikke alene blev filmen den bedste med det smukke stjernepar, den blev også indledningen til et samarbejde mellem Flynn og Walsh, der resulterede i noget af det fineste, Flynn har ydet som skuespiller. Walsh forstod Flynn, vidste hvordan han skulle håndtere ham, han var selv samme fändenivoldske irer. Efter alt at dømme har Errol Flynn privat været en ganske ansvarsløs og ret usympatisk fyr. Det er især grimt at tænke på, at han ikke var spor rar ved Olivia De Havilland. Men Flynn er også en af de tragiske skikkelser i Hollywoods historie, en stjerne, der blev ædt af sit eget image. Walsh behandler ham tolerant i sine erindringer og har mange saftige anekdoter at byde på. I Flynn's selvbiografi hører man derimod ikke meget om Walsh, for denne pralende og selvmedlidende bog handler kun om Errol Flynn. En enkelt episode har Flynn dog ikke glemt: Da hans soldebror John Barrymore var død, lånte Walsh liget hos bedemanden og anbragte det i Flynn's dagligstue, mens han ikke var hjemme! Det er vist kun en nær ven, man udsætter for sådan en practical joke.

Tre scener fra »The Strawberry Blonde« – øverst James Cagney og Olivia De Havilland, i midten Rita Hayworth, Olivia De Havilland, James Cagney og Jack Carson, og nederst Cagney og De Havilland.

»They Died With Their Boots On« er en skildring af den legendariske general Custers liv og tillige en storslået western. Vi følger Custer som kadet på West Point, følger hans lynkarriere under borgerkrigen, oplever, hvorledes inaktivitet tager på ham efter krigen, indtil han så i spidsen for 7. kavaleriregiment får kommandoen over Fort Lincoln i Dakota-territoret. Her genopretter han disciplinen og får slutted fred med indianerne, hvis forhold og krav han har stor forståelse for. Tåbelige og intrigante politikere i Washington ødelægger imidlertid hans arbejde. Indianerstammerne rejser sig igen, og Custer og alle hans mænd falder i heltemodig kamp mod overmagten i slaget ved Little Big Horn. Som de fleste vil vide, er denne version af Custers liv og gerning ikke ganske i overensstemmelse med historiske kendsgerninger, selvom det bør understreges, at Arthur Penns negative billede af Custer i »Little Big Man« sandelig heller ikke er historisk korrekt. Men USA stod for at skulle indtræde i 2. verdenskrig, og Walsh har genskabt et stykke amerikansk historie, som det burde have taget sig ud. Det er den ægte kunst, 140 herlige minutter, hvor skolelærere ikke får lov til at blande sig.

Filmen rummer imponerende slagscener fra borgerkrigen og medrivende skildringer af kampene mod indianerne, men Walsh ville ikke være Walsh, hvis den ikke også havde været fuld af morsomme episoder og af romantik. Flynn er perfekt i sin portrættering af mytens Custer, både når han ankommer som den sorgløse, charmerende spradebasse til West Point, og når han i filmens sidste del fremstår som den myndige, ansvarsbevidste og ædle officer. Det er dog scenerne mellem Flynn og Olivia De Havilland, man især husker. Custer ser sin kommende hustru første gang, da han som kadet på West Point går straffevagt på grund af slagsmål. Hun spørger om vej, men han har ikke lov at stå stille, så den lille dame må trippe ved siden af ham og finder ham meget uhøflig. Mrs. Custer bliver siden mandens trofaste støtte, det er hende, der skaffer han kommandoen over Fort Lincoln og som efter hans død afslører politikernes intriger. Finest er sekvensen, hvor Custer tager afsked med hustruen aftenen før slaget ved Little Big Horn. Hun ved ikke, at han kender hendes bange anelser fra hendes dagbog. »I must go. I'm an officer in the United States Army«, kan Flynn på dette tidspunkt sige, uden at det lyder hult. Han har med vilje ødelagt sit ur og beder hende få det repareret, til han kommer tilbage. Hun lover ham dette, og først da han har forladt hende med ordene »Walking through life with you, ma'am, has been a very gracious thing« ihukommende deres første møde, først da besvimer hun. Scenen har sin parallel i »The Strawberry Blonde«, hvor politiet er kommet efter Biff. Til Amy siger han, at de blot vil drøfte noget velgørenhedsarbejde med ham hende på stationen. Hun lader som ingenting, og først da han er ude ad døren med ordene: »You'll wait for me?«, synker hun om på køkkengulvet. Og kan nogen mon besvime så yndefuldt som Olivia De Havilland?

6 1941 var højdepunktet i Walsh karriere. Mange film fulgte, og i alt har han vel instrueret næsten hundrede. Det er umuligt her at gennemgå andet end et udvalg. Da han efter 1951 ikke længere var fast knyttet til Warner Brothers, blev filmene nok svagere, og mod

Øverst og i midten Olivia De Havilland og Errol Flynn i »De døde med støvlerne på«. Nederst Walsh's version af »Custers last stand«. Næste side øverst Errol Flynn i »Objective Burma!« og derunder Gregory Peck i »Kaptajn Hornblower«.





slutningen af karrieren kom der noget slemt bras, men »A Distant Trumpet« (»Fort Delivery«) fra 1964 er en nogenlunde værdig afslutning på Walsh' arbejde. Det er de realistiske genrer, han gør i. Man kan ikke forestille sig Walsh instruere science fiction eller horror. Sjovt nok har han heller ikke nogen heldig hånd med deciderede genreparodier. Lad os igen give Manny Farber ordet: »The melancholic fact about this natural, unsophisticated humanist is that he is often alone in playing straight rather than cynical (Hawks), surrealist (Farrow), or patronising (Huston) with genre material«.

Farber mener, at Walsh undervurderede sin egen styrke, da han forlod chaufførernes cafeer og andre ydmyge steder for at kaste sig ud i storstilede adventure-film som »Captain Horatio Hornblower« fra 1950, men her bør man huske, at filmstudiernes politik ændrer sig på denne tid, bl.a. under indtryk af konkurrencen fra fjernsynet. Det er svært at følge Farber, når man er en barnlig sjæl, der sluger »Kaptajn Hornblower« råt. En pragtfuld technicolor-film med en charmerende Gregory Peck som søhelten fra napoleonskrigenes tid og en dejlig Virginia Mayo som hans dame. En amerikansk hyldest til den britiske flåde efter oprettelsen af NATO (Hov, undskyld!). Og frem for alt et fint eksempel på Walsh' »playing straight with genre material«.

Det blev til syv film med Errol Flynn. Overalt – også i Flynn's selvbiografi – fremhæves »Gentleman Jim«, en biografi af bokseren James J. Corbett. (Jeg har desværre ikke haft mulighed for at se den). Fremragende er imidlertid også »Objective Burma!« (»Junglens Musketerer«), en intens krigsfilm fra 1945 om en lille gruppe amerikanske faldskærmsjægere i aktion bag japanernes linier. Errol Flynn har sjældent været mere sympatisk end i rollen som gruppens leder. Hans afdæmpede spil er milevidt fra den fandenvoldske charmør, vi husker fra tredivernes swashbucklers. Den spændte atmosfære i flyet, lige før faldskærmsjægerne skal kastes ud, er mesterligt forplantet til tilskueren. Jeg husker kun at have set noget tilsvarende i Milestones »A Walk in the Sun« (»Den blodige Vej«), der kom året senere. Her drejer det sig om stemningen i landgangsbådene, lige inden man i daggryet når kysten.

»Objective Burma!« har samtidens autenticitet. I halvtredserne lavede Walsh et par flotte, men yderst gumpetunge film om stillehavskrigen, »Battle Cry« (»Læderhalsene«) og »The Naked and the Dead« (»De nøgne og de døde«) efter romaner af henholdsvis Leon Uris og Norman Mailer. Her begynder man at mærke, at tiden er løbet fra ham, trods cinemascope og enorme tekniske opbud. Walsh kan godt lide krig og soldaterliv, det må man sluge! Han har en barnlig glæde ved at se tanks rulle frem i vanskeligt terræn, men faktisk har han tilsyneladende god forstand på militærstrategi, og strategiske manøvrer er noget, filmen ene af alle kunstarter kan fremstille. Bortset fra sit besøg hos Pancho Villa har Walsh vist aldrig selv været i krig, og det kan måske være grunden til hans holdning. Han meldte sig straks, da USA i 1917 kom med i krigen, men som de fleste filmfolk blev han sat til at lave propagandamateriale hjemme.

Allerede da han var assistent på »En Nations Fødsel«, var det kampscenerne, han tog sig af. »What Price Glory?« var baseret på et pacifistisk skuespil, men det mærker man ikke meget til hos Walsh. Hvor historisk ukorrekt hans Custer-biografi end er, så er den afsluttende skildring af terræforholdene og indianernes taktik ved Little Big Horn troværdig nok. Og »Kaptajn Hornblower« rummer nogle af de mest fantastiske søslag, der nogensinde er opført på film. Og samtidig får vi et ganske klart billede af, hvorledes man



Gregory Peck og Raoul Walsh under indspilningen af »Kaptajn Hornblower«.

manøvrerer en fyrre-kanoners fregat i den situation! I »De nøgne og de døde« giver Walsh os fin mulighed for at overskue kamphandlingerne på en lille stillehavssø og forråder dermed Mailers roman, hvor det er en pointe, at krigen er uoverskuelig for både menige og befalingsmænd. På denne baggrund er det ikke overraskende, at den amerikanske hær i mange år brugte »Objective Burma!« som instruktionsfilm.

7 Alene Custer-biografien ville have gjort Walsh til en stor western-instruktør, men han har ydet mange andre fine bidrag til western-genren. »Pursued« (»Forfulgt«) fra 1947 omtales gerne som den første psykologiske western og er også en for Walsh usædvanlig kompleks film. Den er imidlertid ikke dybsindig, selvom den har affødt vidtløftige fortolkninger, for også her er det handlingsplanet, der interesserer Walsh. Robert Mitchum er valgt som hovedpersonen, der martres af erindringsbrudstykker fra barndommen, hvori forældrenes død har en vigtig, men uklar rolle. Filmens stærkeste scene er nok Robert Mitchums og Teresa Wrights bryllupsnat. Hun har giftet sig med ham, skønt han har dræbt hendes bror, for hun vil hævne drabet, og revolveren ligger ladt under hovedpuden. Men da han træder ind i soveværelset, kapitulerer hun over for sine følelser og falder om halsen på ham. Det er selvfølgelig psykologi, men det er psykologi på handlingsplanet, for det er den eneste måde, historien kan komme videre på. Når man har kaldt filmen »psykologisk western«, er det nok nærmest fordi plottet har form af en kinesisk æske.

En overset western er »The Lawless Breed« (»Det vilde Blod«), hvor Rock Hudson spiller John Wesley Hardin. Manuskriptet bygger på denne berømte outlaw's selvbiografi, som Walsh tager for gode varer. Filmen er en opvisning i stram, økonomisk fortælle teknik, den opruller Har-

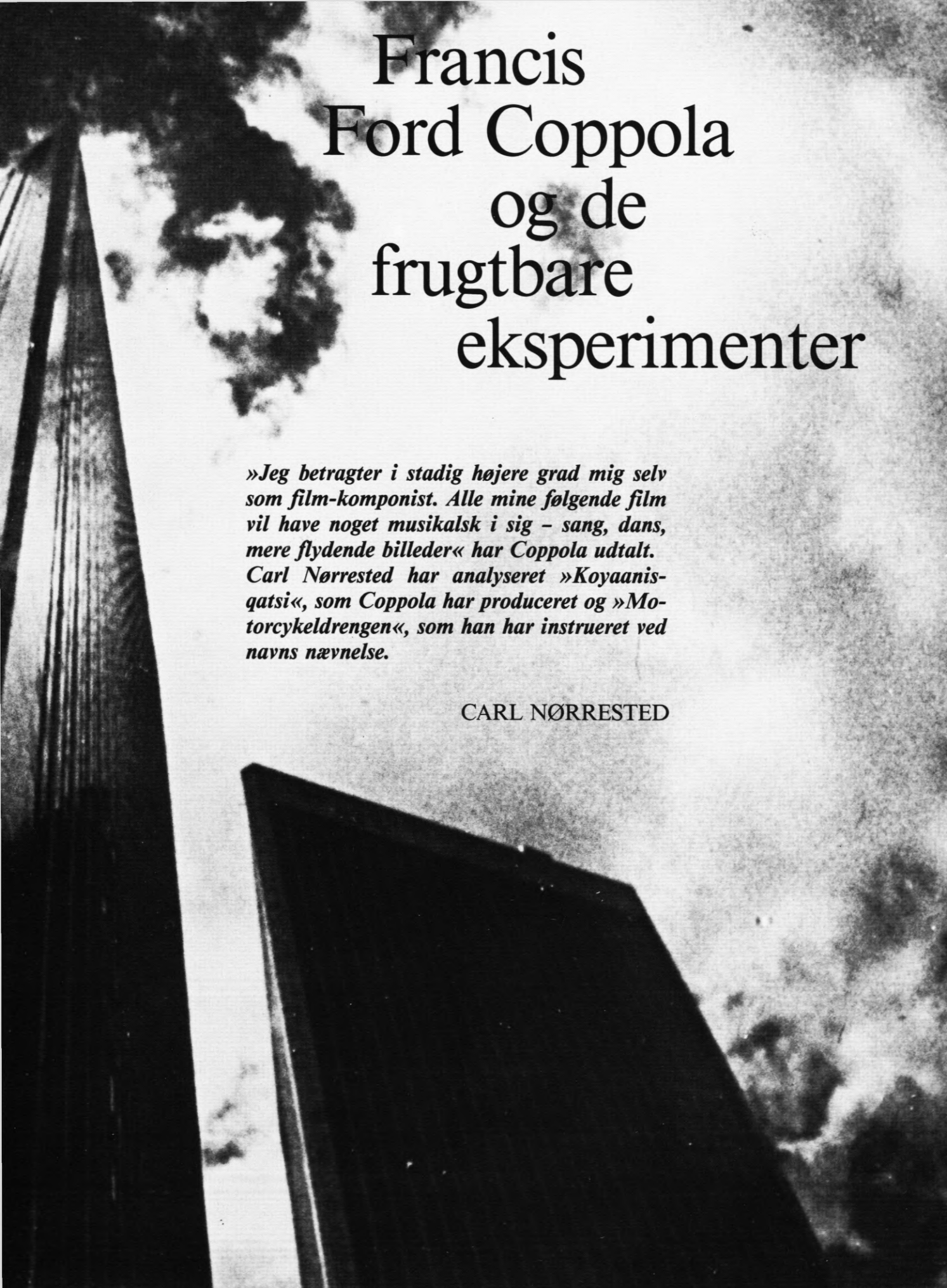
dins liv på 83 veloplagte minutter. Walsh har også genindspillet et par af sine tidligere film som westerns. »High Sierra« blev i 1949 til »Colorado Territory«, og den nye udgave af historien er ved at være lige så god. Dens tonefald er imidlertid langt mere lidenskabeligt. »Objective Burma!« blev til »Distant Drums« (»Fjerne Trommer«) i 1951, men denne remake er ikke særlig spændende. Det er synd, fordi det er den eneste film, Walsh lavede med Gary Cooper. Med Clark Gable lavede han tre film i halvtredserne, men de er ikke blandt denne stjernes store ting. Bedst er »The Tall Men« (»Mellem to Mænd«), formelt en western, men i virkeligheden et trekantdrama mellem Clark Gable, Jane Russell og Robert Ryan. Afslutningsfilmen »A Distant Trumpet« er en indianerwestern og Walsh' svar på John Fords »Cheyenne Autumn« (»Indianerne«). Den er helt på indianernes side. Billedet af indianerne i »They Died With Their Boots On« havde været meget konventionelt, så Walsh havde ligesom Ford noget at råde bod på.

Den markante kritiker Andrew Sarris citeres ofte for følgende sammenligning: »If the heroes of Ford are sustained by tradition, and the heroes of Hawks by professionalism, the heroes of Walsh are sustained by nothing more than a feeling for adventure«. Til det er at sige, at mange af Walsh' personer dog først og fremmest er besjælet af en ubændig frihedstrang. Howard Hawks er nok ellers den instruktør i vægklassen lige oven over, Walsh mest ligner. Mange af hans kvinder kunne også optræde i film af Hawks, og professionalismismen hyldest lige så tit hos Walsh. Men Walsh er helt anderledes romantisk i sin fortælle måde, og her ligner han meget mere John Ford. Lad os lytte videre til Sarris: »The Walshian hero is less interested in the why or the how than in the what. He is always plunging into the unknown, and he is never too sure what he will find there.« Her er vi også ved et forsøg på at gøre Walsh til auteur, som ikke rigtig holder. Det vil man hurtigt finde ud af, hvis man tålmodigt gennemgår hovedpersonerne i de enkelte film. James Childs forelægger Walsh udtalelsen i sit interview og får følgende kommentar: »Everyone has his own impression of things. Maybe the guy was drunk«.

Walsh har ry som instruktør af mandfolkefilm, men det er langt fra hele billedet af ham. Jeg har i det ovenstående søgt at vise, hvor vigtige de scener er, der fik os til at råbe »Ismand!« som børn. Men frem for alt er Walsh fortæller af guds nåde, og det lige ud ad landevejen. Når den berusede Jane Russell falder om på Clark Gables seng i »The Tall Men«, og Gable så tager sin store kniv frem og skærer hendes korset op, ja, så er det for at hun bedre kan få vejret, og der skal absolut ikke lægges freudianske eller andre undertoner ind i en sådan scene. Og det er da helt hyggeligt med den slags filminstruktører ind imellem.

LITTERATUR:

- Kingsley Canham: The Hollywood Professionals 1: Michael Curtiz, Raoul Walsh, Henry Hathaway. 1973.
James Childs: Can you ride the horse? An interview with Raoul Walsh. Sight and Sound, Winter 1972-73.
Manny Farber: Raoul Walsh. He used to be a big shot. Sight and Sound Winter 1974-75.
Errol Flynn: My Wicked, Wicked Ways. 1959.
Phil Hardy (ed.): Raoul Walsh. 1974.
Michel Marmin: Raoul Walsh. 1970.
William R. Meyer: Warner Brothers Directors. 1978.
Andrew Sarris: The American Cinema. Directors and Directions. 1969.
Richard Schickel: The Men Who Made the Movies. 1975.
Raoul Walsh: Each Man in his Time. The Life Story of a Director. 1974.

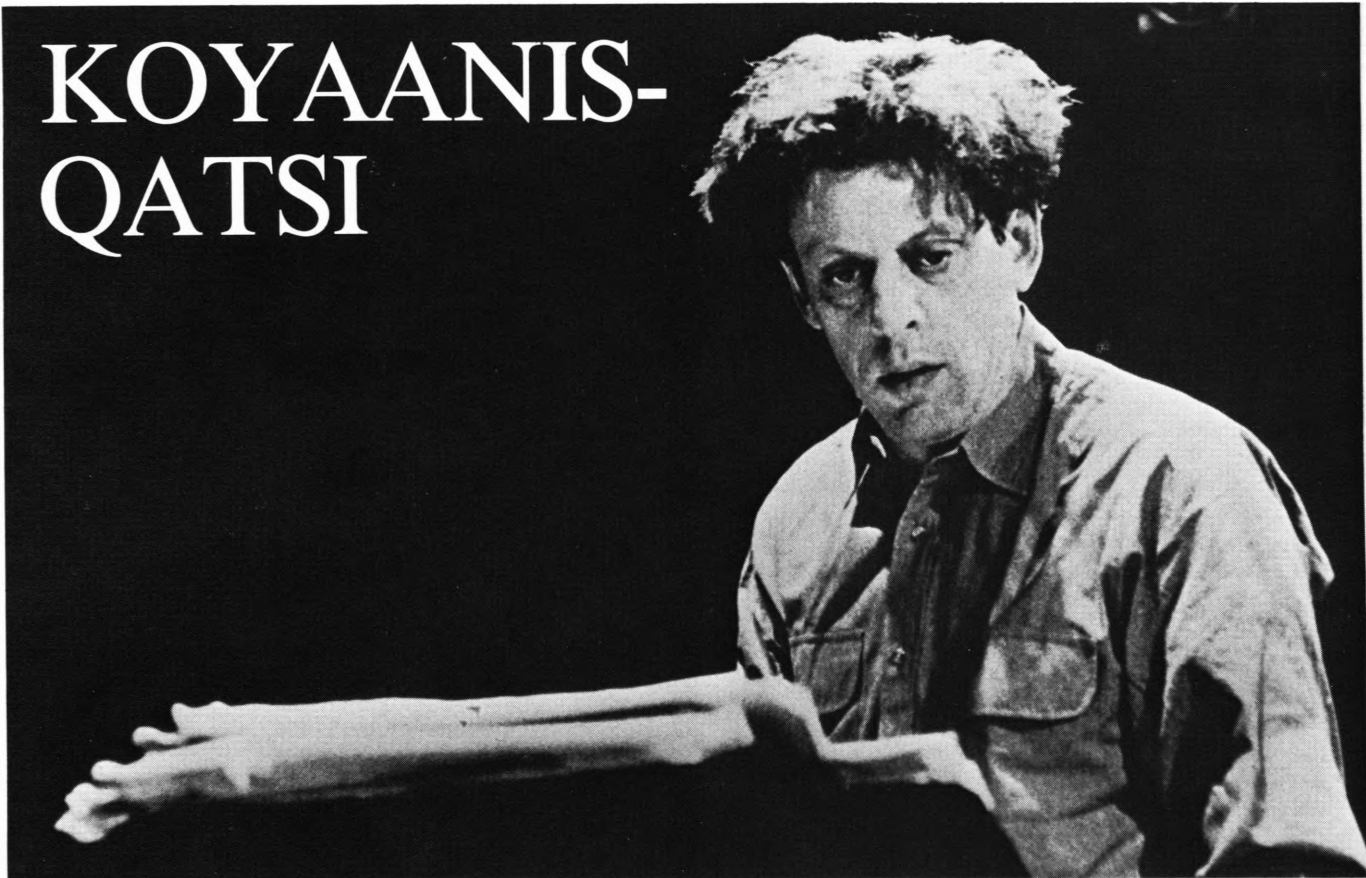


Francis Ford Coppola og de frugtbare eksperimenter

»Jeg betragter i stadig højere grad mig selv som film-komponist. Alle mine følgende film vil have noget musikalsk i sig – sang, dans, mere flydende billeder« har Coppola udtalt. Carl Nørrested har analyseret »Koyaanisqatsi«, som Coppola har produceret og »Motorcykeldrengen«, som han har instrueret ved navns nævnelse.

CARL NØRRESTED

KOYAANIS-QATSI



Philip Glass, der har komponeret musikken til den symfoniske film »Koyaanisqatsi«.

»Koyaanisqatsi«s aner i filmhistorien er de såkaldte »Symfoniske film« og – i mindre grad – »filmdigte«.

Vi skal langt frem i filmsprogets udvikling før filmkunstnere begiver sig ud i den slags paralleller til de deciderede sanse- og følelesesbetingede lyriske og musikalske traditioner. Den praksis fordrede, at man kunne arbejde med et ret avanceret teknisk apparat med en adækvat billedtekstur, for både at kunne påstå og fornemme, at filmmediet endelig var kommet i besiddelse af et billedligt (monteret) primat. Da var tiden inde for en mediespecifik filmteori.

Hermed være ikke sagt, at den fortællende film ikke i de foregående tyve år havde gennemgået en rivende udvikling, men den havde ligesom haft nok i at legitimere sin foreløbige (teoretiske) status indenfor de institutionaliserede litterære beskrivelseskategorier (med enkelte markante undtagelser – vægtigst Ricciotto Canudo).

Man kan påstå at et af de tidligste forekommende »filmdigte« som Dziga Vertovs »1/6 af jorden« (»Schestaja tschastj mira« fra 1926 – af ham selv kaldet »faktadigt«) er – i og med der er tekster – mere forankret i tekst- end i billedinformation. Billedteksterne er voldsomme og deklamatoriske i Majakovskijsk og Walt Whitmansk tradition – ja, undertiden er sætningssekvenser spaltet op i enkeltordsbilleder: »I/ alle/ ejere/ af/ den/ sovjetiske/ jord... t.ex. Om end der nok oprindeligt har været fremført musik til denne film, har den ikke været en nødvendig forudsætning for konceptionen. Det har den heller ikke været for Walter Ruttmanns »Berlin, die Sinfonie der Grosstadt« (1927). Den kan Ruttmann dog med en vis teoretisk ret udnævne til en »symfonisk film«, idet montagen og billedkompositionerne i forløbet er arrangeret tematisk og satsopbyggede

(1). Som en vag afglans af handlingsplan, følges dagens rytme.

Den franske avantgardefilm-bevægelse, der kom frem i midten af 20'erne med begreberne »cinéma integral« og »cinéma pur« havde de samme ideer: At film for at åbenbare kunststartens »inderste væsen«, totalt måtte udelukke handlingsplanen og kun operere med billedfladen og montagen for at skabe en abstrakt fortolket ækvivalens til musik. Med den franske avantgarde gik de filmiske eksperimenter som gruppemanifestation for alvor ned i »undergrunden«. Det er nok værd at notere sig at f. eks. den tyske ekspressionisme (hvor handlingsplanen ganske vist aldrig var opgivet), udelukkende opererede indenfor den tyske filmindustri.

Opfindelsen af lydfilmen var naturligvis forudsætningen for den totale integration mellem lyd og billede. Men lydfilm var så kostbar, at dens eksperimenter kom til at ligge indenfor industriens rammer som en slags sponsorfilm. Således lavede Ruttmann f.eks. for Hamburg-Amerika Linien »Melodie der Welt« (1929) – en begejstret hyldest til den – via den moderne teknik – sammenhængende verden. En montage af indtryk og lyde af menneskelige aktiviteter over hele kloden (med musik af Wolfgang Zeller).

Det var oftest tilfældet at ikke-fortællende film blev hymner (f.eks. »Triumph des Willens« (1935)) – ofte betingelsesløse bekendelser til det industrielle fremskridt, i overensstemmelse med at filmmediet selv var et avanceret teknisk produkt.

Billedfladen blev atter opdyrket indenfor *filmbranchen*, da Cineramaformatet blev reetableret i kampen mod dagligstue-mediet TV af Louis de Rochemont fra 1954. Samtidig blev CinemaScope, Twentieth Century-Fox' gevaldigt levedygtige tekniske pift til den fortællende film. Cineramaformatet blev en vulgarisering og en æstetisk regression in-

denfor en selvdød travelogue-tradition. Formatet frembragte kun selvimponerede, suggererende fænomenologisk funderede præstationer (f.eks. »The Windjammer« (57), »South Seas Adventure« (58)), der ligesom 3-D søgte at fortrænge alt andet end intense oplevelser og medleven.

Først med Stanley Kubricks »2001: A Space Odyssey« (1968) kom der en vis balance mellem storformatet, refleksion og eksperiment – en hel afdeling ('star gate corridor') var ligefrem 'expanded cinema'. Samtidig blev 70 mm-formatet af rentable grunde opgivet indenfor den kommercielle films rammer.

Kulturpessimisme er et sjældent fænomen i den anførte type film, men der findes dog nyere fortillfælde i USA indenfor den fiktionsprægede dokumentarisme. Ben Maddow, Sidney Meyers og Joseph Strick fremviste et menneskeligt depraveret Los Angeles i »The Savage Eye« (»Øjet« (1959)). For at motivere disse depravationssekvenser fra strip-tease miljøer til faith-healers, havde man lavet en løs rammehistorie, hvor en fraskilt kvinde fik indsigt i denne storbyens bagside, netop fordi hun var frarøvet familien beskyttelse. Hendes selvmorderiske nøgternt iagttagende 'jeg' fik kvindelig indre monolog og hendes poetiske konstruktive 'overjeg' – mandlig ditto (i den danske version hhv. Astrid Villaume og Kjeld Jacobsen, patetisk versioneret af Svend Kragh-Jacobsen).

Der er et stort spring fra denne personligt motiverede verdensanskuelse til »Koyaanisqatsi«s almene kulturkritik. Den kunne opnå de rette æstetiske rammer dels via tilskud fra Institute of Regional Education i Santa Fe, dels fordi Francis Ford Coppola var inde i en elektronisk eksperimentel fase, hvor han til forskel fra Lucas og Spielberg søgte at forvalte Hollywoods resterende 'human interest' fremfor genreffekterne.

Selvom billede og lyd skal tale direkte til sanserne (2), skal helhedsindtrykket ikke være uoverskueligt som Cineramas/Todd AOs totale suggestion. Tilskuerne er faktisk istand til at overskue de lange udtømte widescreen-forløb, der næsten er kemisk rensset for tekniske skavanker og uperfekte billedkompositioner. Sekvenserne spænder fra hengliende flyoptagelser af eroderede naturharmonier (vulkaniske fænomener er bandlyste) til stationære ultrarapide optagelser af storbyens aktiviteter – endog med lange præcise panoreringer, hvor tilskueren kan koncentrere sig om personer rammet ind bag skyskrabernes spejlglassruder samtidig med at han oplever forlygters jagen ind mod city og baglygters røde kæde mod udfaldsvejene, hektisk radbrækket af færdselsfyr. Billedfladen ligefrem fordrer udforskning med indbygget simultan foranderlighed, som det ikke er forundt mennesket at opleve, skønt det er en selvfølgelig del af vores hverdag.

Det er de største eksistentielle spørgsmål der ruger i kontrastmontagerne af disse billedforløb, men vi kommer aldrig på andet menneskeligt plan end demonstrativ afspejlet armød. Filmens indhold er sanseligt fremfor begrebsmæssigt – ja, begrebsmæssigt ligefrem ufordøjeligt. Den kan rubriceres som et værk decideret konciperet som expanded cinema (3) indenfor den kommercielle films konsumrammer, uden at være synderlig eksperimentel. Philip Glass' musikforløb er totalt integreret i instruktøren Godfrey Reggios og cheffotografen Ron Fricke billedforløb. Glass arbejder intenst i minimalistiske næsten sangbare skalaløb med intense rytmeforskydninger og afvekslende instrumentation. Det er en minimalisme, der er radikalt anderledes end Terry Rileys irritable monotoni. Indledningen har karakter af liturgi med et indiansk hulemaleri og filmens eneste verbale udsagn (= filmens titel) der udsynges helt nede

i bassen på 5 ens toner. Vi skal helt frem til filmens slutning med en eksplosionsbrændende, slowmotiondalende rumkapsel for at få forklaringen som fodnote og en udlagt patetisk hopi-profeti om den femte verdens opståen (»En lille beholder med noget, der er mindre end støv vil falde fra himlen«).

Hele filmen er et langt symfonisk stykke, markeret opdelt i fire satser, der rytmisk harmonerer med billedkomposition og billedforløb. Reallyde er faktisk næsten fraværende bortset flagermus- og fuglelyde i indledningens huler og vinde over Grand Canyon. Menneskets pludselige optræden efter afvekslende harmoniske landskaber, sker ved en chokerende sort detonation, der afføder tæmmede landskabsbilleder med kraftværker, højspændingsmaster osv. Resten af filmen er et varieret crescendo, der kulminerer i storbyen, hvor der næsten ikke optræder et direkte billede i sol, men meget neon (»grand illusion«) og en ubeskrivelig smuk fuldmåne. Uanset om byen vises i ultrarapid eller slowmotion, er den et uoverskueligt inferno, hvor Reggio griber til såre enkel attraktionsmontage fra subway i myldretid til pølsemaskine. Først hen mod slutningen optræder egentlig mystifikation på billedsiden med et varmemestrålingsbillede af New York, der umiddelbart associerer til både chips, kultiske vævemønstre og indledningens hulemaleri – for atter at fremmane liturgien.

Men »Koyaanisqatsi« opfordrer ikke til at gå stjerneskæv i biografen. Hvert billedforløb er knivskarpt, iskoldt beregnet uden nogen former for (elektroniske) fiksfakserier. For en nøgtern iagttagen skal musik og billede kombineret åbne for en fortrængt slugt af handlingsmæssige (også metafysiske) overvejelser til en løsning af firsernes depressive verdensbillede.

NOTER:

- 1) Den tyske komponist Edmund Meisel, der 1926 havde haft succes med sin musik til Sergei Eisensteins »Panzerkrydseren Potemkin« (1925), skrev et partitur til »Berlin...«, der fungerede som markerende underscoring. »Berlin...« blev i København opført med Meisels originalmusik på Forsøgsscenen 19.4.1929.
- 2) Jvf. Godfrey Reggios interview til udgiverne af den store programbog til filmen (p. 51):
Fenris: Ligger der ikke en indre modsigelse i at du bruger det bedste af det 20. århundredes teknologi til at formidle dine synspunkter og modstand mod teknologien? Og i et af de mest kommercielle massemedier der findes – film?
Reggio: Umiddelbart måske, men jeg prøver at tale det sprog folk taler og forstår. Mennesker oplever og forstår nemmest i kategorier de allerede kender – det er en måde at åbne dialogen på. Folk bruger det medium. De går i biografen, de ser film for at slappe af og for at opleve noget. Millioner af mennesker verden over har et brugsforhold til mediet. Jeg mente, at hvis jeg havde noget andet og nyt at sige om den hverdag de kender, så ville det mest passende sted være ved de vandhuller, eller åndehuller, hvor de kommer, hvis man kan tillade sig at sige det på den måde. Det er simpelthen det mest effektive og funktionelle medium.
In Stig Thorsohn: »Koyaanisqatsi«. Fenris 1984.
- 3) Gene Youngbloods definition af expanded cinema (p. 41): »When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest consciousness outside of his mind, in front of his eyes«. In Gene Youngblood: »Expanded Cinema«. New York 1970.

KOYAANISQATSI – EN VERDEN UDE AF BALANCE

Koyaanisqatsi. USA 1983.

P-selskab: IRE Productions. **P:** Godfrey Reggio. **As-P:** Lawrence S. Taub, T. Michael Powers, Alton Walpole, Roger McNew, Mel Lawrence. **Instr:** Godfrey Reggio. **Manus:** ron Fricke. **Dramaturg:** Walter Bachauer. **Kns:** Bradford Smith. **Foto:** Ron Fricke, Hillary Harris, Louis Schwarzberg, MacGillivray-Freeman, Christine Gibson. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Alton Walpole, Ron Fricke, Anne Miller. **Klip-kons:** Dennis Jakob. **Musik:** Philip Glass. **Dir:** Michael Riesman. **Musik-kons:** Walter Bachauer, Marcia Mikulak. **Supplerende musik:** Michael Hoenig. **Orgel-solist:** Michael Riesman. **Tone:** Kurt Munkacsy, Steve Maslow. **Lyd-E:** David Rivas.

Længde: 84 min. (stopur). **Udl:** Fenris Film. **Prem:** 9.11.84 – Klaptræet.

MOTORCYKEL-DRENGEN



Matt Dillon i »Motorcykeldrengen«.

Der er et stort kvalitativt spring fra Coppolas ret konventionelle filmatisering af Susan E. Hinton's ungdomsroman »Outsideren« (»The Outsiders«, 1983) til hans filmatisering af samme forfatters forlæg »Motorcykeldrengen« (»Rumble Fisk«, samme år). Mens »Outsideren« er periode-orienteret – den foregår i Tulsa, Oklahoma 1966, er »Rumble Fish« futurisk og ekstremt stiliseret.

Ganske vist havde Coppola med »The Outsiders« planer om at forsøge sig med 'japansk formalisme', men cheffotografen Stephen Burum og Coppola enedes om at opgive forsøget og hengive sig til Tulsas virkelighed – en smule forarbejdet. De uundgåelige samuraikonnotationer havde rimeligvis gjort filmen unødigt grotesk. Filmen blev dog konventionel heroisk som et stærkt farvet *modbillede* til »Dommedag nu« (»Apocalypse Now«, 1979), der motive-rede sin sære defaitistiske ekspressionisme i Vietnam-krigens stofferfaringer.

I »Rumble Fish« skal alle indhøstede erfaringer sættes til søs for at se om de kan bære – fra »One From the Heart« elektroniske eksperimenter til »Koyaanisqatsi« ekstreme billed-lydæstetik – med tilføjet 'human interest'. Det lykkes egentlig over al forventning. Filmen bliver ikke kun et paradenummer, selvom den i ekstreme indstillinger sætter næsten samtlige teenage-tegneserierammers grafiske kompositioner til vægs.

Handlingen er spinkel. Den legendariske Motorcycle Boy (Mickey Rourke) vender tilbage til sit område og sin bror Rusty James (Matt Dillon), der beundrer ham blindt. Mo-

torcycle Boy er enten tilbudt (en rottefænger fra Hameln, 'born leader', men uden mål) eller frygtet. Men hans syn er af bandekampe svækket til sort-hvid og hans horelse er subjektiv, psykisk begrundet (»som et sort-hvid TV med lyden skruet ned«). Derfor arbejder Coppola og Stephen Burum denne gang i sort-hvid. Motorcycle Boys udsyn dominerer fortælling og omgivelser – den eneste farve- og konturløse graffiti der ses, er foruden filmens titel »The Motorcycle Boy Reigns«. Ungdomstilholdsstedet Benny's Billard Saloon har totalt nøgne, enormt høje sprækkede vægge, der næsten er svedende som ungdommen, der hektisk lever fra et tidløst, blindt højdepunkt til det næste. Med god grund kan Coppola kommentativt integrere de ultrarapide drivende skyer og vandrende skygger à la »Koyaanisqatsi« og umærkeligt kombinere skyerne med allestedsnærværende dampudslip. Storbyen er næppe siden Murnaus »Sunrise« (1927: v. Rochus Gliese) designet (Dean Tavoularis) og koreograferet (Michael Smuin) så æstetisk alkymistisk som her.

Mens Carmine Coppolas musik primært søgte at ramme tidsstemning og heroisme i »The Outsiders«, arbejder The Pistols multi-instrumentalist Stewart Copeland i »Rumble Fish« med et totalt integreret lyd-billede. Reallyde fungerer ofte som rytmiske elementer – undertiden subjektive. Det er mere interessant som klangbund end den almindelige *underscoring*, som også forefindes.

Motorcycle Boy har kun et symbolsk mål i livet tilbage, at sætte nogle siamesiske kampfisk fri. De er så aggressive, at de angriber deres eget spejl-billede. Det er hans faste overbevisning, at dyrene kun har dette reaktionsmønster i fangenskab. Han må derfor slippe fiskene ud fra den lokale *Pet Store* til floden så de kan nå moderhavet. Det er næppe tilfældigt at fiskene som filmens eneste farvede objekter har Stars and Stripes' grundfarver. Undsætningsmanøvren starter på den legendariske motorcykel med broderen på bagsædet – ikke for ingenting geares der op i hjertepuls. Missionen forhalet af den totalt tilknappede lokale betjent (William Smith), der med fryd skyder Motorcycle Boy ned. Rusty James fortsætter aktionen og ser pludselig (aggressionsfri) sit eget spejl-billede i panserens bakspejl – filmens eneste egentlige farvebillede. Han bryder op på broderens motorcykel til havet.

Plottet er tyndt og anstrengt, men »Rumble Fish« arbejder raffineret med transformation af indædte klicheer.

Mens Walter Hill kører på en raffineret action-æstetik, har Coppola til gengæld rum for refleksion. En tiltro til det unge billed- og lydkræse publikum. Et tilbud som vistnok bliver honoreret.

MOTORCYKELDRENGEN

Rumblefish. USA 1983.

P-selskab: Hot Weather Films. For Zoetrope Studios. **Ex-P:** Francis Coppola. **P:** Fred Roos, Doug Claybourne. **As-P:** Gian-Carlo Coppola, Roman Coppola. **P-samordner:** Teri Fettes. **I-leder:** Thomas M. Hammel. **Inst:** Francis Ford Coppola. **Instr-ass:** David Valdes, Mark Radcliffe. **Manus:** S. E. Hinton, Francis Coppola. **Efter:** Roman af S. E. Hinton. **Foto:** Stephen H. Burum, (effekter) Robert Primes. (Delvis i Technicolor). **Kamera:** Bokhof. **Sp-visuel-E:** Marty Bresin, Robert Spurlock. **Klip:** Barry Malkin. **P-tegn:** Dean Tavoularis. **Dekor:** Robert Oldstein, Mary Swanson, Carl Carlson, Don Elblad, Sue Belknap. **Kost:** Marge Bowers. **Garderobe:** Ernie Misko, Kathleen L. Gore. **Sp-E:** Dennis Dion, Ralph S. Winiger. Musik: Steuart Copeland. **Musikbånd:** Robert Randles. **Koreo:** Michael Smuin. **Tone:** Edward Beyer, Maurice Shell, Michael Jacobi, C. J. Appel, Randy Thom, David Parker, Richard Beggs, James Austin. **Lyd-E:** Allan Bever, Randy Thom, Doug Hemphill.

Medv: Matt Dillon, Mickey Rourke, Diane Lane, Dennis Hopper, Diana Scarwid, Vincent Spano, Nicholas Cage, Christopher Penn, Larry Fishburne, William Smith, Michael Higgins, Glenn Withrow, Tom Waits, Herb Rice, Maybelle Wallace, Nona Manning, Domino, Gio, S. E. Hinton, Emmett Brown, Tracey Walter, Lance Guercia, Bob Maras, J. T. Turner, Kevva Clayton, Kirsten Hayden, Karen Parker, Sussannah Darcy, Kristi Somers.

Længde: 90 min. **Org.længde:** 94 min. **Udl:** Constantin. **Prem:** 1.2.85 – ABCinéma + Palads.

HISTORIEN OM DEN GENFUNDNE »JEANNE D'ARC«

MARGUERITE ENGBERG



Carl Th. Dreyers film »Jeanne d'Arc« fra 1928 er Danmarks berømteste film. Ingen tvivl om det. Men ikke nok hermed, den er desuden en af de berømteste film i hele verden; overalt hvor filminteresserede mødes, kan denne film den dag i dag samle fulde huse.

Fornylig gjorde Det danske Filmmuseum et stort fund: Det fandt en dansk originalkopi af »Jeanne d'Arc«. Nu kan vi igen se filmen, sådan som den så ud, da den kom frem i 1928. For en udenforstående kan det synes mærkeligt, at vi ikke altid har haft en komplet kopi af dette klenodie af en film. For at forstå dette, må vi gå tilbage til 1928 og prøve at følge filmens, d.v.s. filmnegativernes og filmpositivernes vej op gennem årene, en snoet, men ikke usædvanlig vej for en filmstrimmel.

»Jeanne d'Arc« blev produceret af et mindre, fransk filmselskab: Société de Films, i Paris. Produktionstiden blev lang: først tre måneders forberedende arbejde, derefter begyndte filmoptagelserne i maj 1927, og først i april 1928 lå filmen klar til udsendelse. Det blev en kostbar produktion, så kostbar, at den var en medvirkende årsag til, at selskabet gik fallit kort efter premieren på »Jeanne d'Arc«. Som en gestus overfor Dreyer bestemte selskabet, at filmen skulle have sin urpremiere i Danmark. Der blev fremstillet to kopier med danske mellemtekster. Man havde håbet, at kopierne kunne være færdige den 1. april, men de kom først til Danmark omkring den 20. På denne dag blev den første kopi censureret, den næste dag den anden. Kopierne var på 2210 meter og gik gennem censuren uden nogen form for beklipping. Urpremieren fandt sted i Paladsteatret, den 21. april 1928, klokken 20.15. Paladsteatret, eller som det hed i folkemunde: »Filmens kongelige Teater«, var dengang byens fornemste biograf. Det var en ærgerrig biograf, der på forskellige måder søgte at tage kampen op med det »rigtige« teater. Således rådede Paladsteatret over et stort orkester, der dels sørgede for ledsagemusik under selve filmene, dels spillede et musikstykke før forestillingen og under pausen. For ligesom teatrene havde Paladsteatret en pause under forestillingen for at give publikum lejlighed til at spadserer frem og tilbage i foyeren og hilse på venner og bekendte. Man klædte sig om for at gå i Paladsteatret; ved premierer var det ikke ualmindeligt, at mænd mødte op i smoking og kvinder i lange kjoler. På endnu et punkt lignede Paladsteatret de rigtige teatre: Der blev kun givet én forestilling hver aften.

Premieren på »Jeanne d'Arc« blev en af sæsonens store begivenheder. Lad os citere »Politiken«s anmelder dagen efter premieren:

»Det var altsaa Verdenspremiere, og selvfølgelig var der røde Lygter foran Palads Teatret og nogle flere Smokinger i Fauteuillerne end sædvanlig. De to Hjørneloger var smykket med Trikoloren! i den ene sad den franske Gesandt med Frue og Medlemmer af Legationen; i den anden Mlle Falconetti, Jeanne d'Arcs Fremstillerske, og den hertugelige Præsident for »Société Générale de Films«. Hr. Carl Th. Dreyer holdt sig et eller andet Sted i Baggrunden.«

Jacob Gade, orkestrets dirigent havde arrangeret et musikprogram, der blev spillet under filmen, og som forspil havde han, som der stod i Paladsteatrets program, valgt at spille Ouverturen til »Jomfruen af Orleans«. Dette musikstykke var komponeret af den svenske 18. hundredtals



Carl Th. Dreyer (t.v.) under indspilningen af »Jeanne d'Arc«.

komponist Johan August Söderman. Dets oprindelige titel var »Några timmar på Kronobergs slott«, men eftersom det i 1867 havde været anvendt som ouverture ved opførelser af Schillers skuespil »Jeanne D'Arc« på Dramaten, havde det skiftet navn. Desværre fortæller Paladsteatrets program ikke, hvilken musik Jacob Gade havde valgt som ledsagemusik under filmen. Det har dog næppe været den musik, som senere blev anvendt ved den franske premiere, eftersom denne musik var et korværk med solister og kor, og noget sådant ikke omtales i de danske anmeldelser.

Filmene gik 12 gange i Paladsteatret, én gang hver aften indtil udgangen af april, plus to søndage om eftermiddagen. Dette tal har fået nogle til at mene, at »Jeanne d'Arc« var en fiasko. Men det var ikke tilfældet. Det var ikke usædvanligt, at en film kun blev vist 12 gange i Paladsteatret. Husk, det var en stor biograf med 1930 pladser. To tidligere Dreyer-film »Glomdalsbruden« og »Du skal ære din Hustru« havde hver kun gået otte gange. Bevares, en topsucces som Chaplins »Guldfeber« gik 42 gange, og en tidligere Dreyer-film »Der var engang« gik 32 gange. Men vigtigere i denne sammenhæng er, at filmen ikke kunne gå mere end de 12 gange, fordi Paladsteatret ligesom de rigtige teatre lukkede i sommermånederne, og sæsonen sluttede den 30. april. Som yderligere bevis på, at filmen ikke var udspillet i København den 30. april tjener, at filmen omkring den 15. maj blev taget op på en anden københavnerbiograf, »Odeon Teatret« på Fælledvej, hvor den gik en uges tid.

Kritikken i Danmark var ikke udelt rosende. En kritiker skrev: »Er Filmen et Mesterværk? Nej, det er den ikke. Noget er kunstlet, som naar f.eks. Hovederne drejes og vendes under alle Synsvinkler som Filmsmannequiner paa en Drejeskive. Men Filmen er et interessant Forsøg paa Fornyelse«. Filmen vakte imidlertid stor interesse i de hjemlige kredse. Det er bladet »Københavneren« et eksempel på. Kort efter premieren havde dette blad en dobbeltsides enquete om filmen.

I Frankrig fik »Jeanne d'Arc« premiere den 25. oktober 1928 i Marivaux-biografen i Paris. Forud for premieren var gået lange og besværlige forhandlinger. Sagen var, at Jeanne d'Arc var aktuel, var »in«. Efter århundredlange besværligheder var det endelig – i 1924 – lykkedes at gøre hende til helgen. Efter sigende havde en vigtig hindring i hendes kanonisering været, at det var vanskeligt at bevise, at hun var jomfru. Men nu var det endelig lykkedes at kanonisere hende. Og så stod man overfor en film om hende, en film, skabt af en kætter, protestanten Carl Th. Dreyer. For at sikre sig det katolske publikum, besluttede filmens producer, at vise filmen for den parisiske gejstlighed ved en særforestilling inden premieren, for at få kirkens accept af filmen. Paris' ærkebiskop var blandt de indbudte, og ifølge den franske filmhistoriker Jean Mitry forlangte han visse beskæringer, før filmen kunne blive godkendt. Først og fremmest skulle den scene klippes bort, hvor man så Jeanne blive åreladet. Man årelader jo ikke en helgen! Denne scene var for jordnær, for realistisk. Efter den kirkelige censur kom turen til den offentlige statscensur. Også den forlangte visse beskæringer. Men endelig kom den 25. oktober, og filmen blev forelagt offentligheden. Til at ledsage filmens billeder havde man bestilt en musik af to franske komponister, Léon Pouget og Victor Alix. De komponerede et symfonisk digt i 13 dele for orkester, kor og solostemmer.

Filmen blev en succes i Frankrig, dog især blandt filmkritikere og kunstnere.

I Tyskland fandt premieren af »Jeanne d'Arc« sted i begyndelsen af 1930, i Gloria Palast i Berlin. Også her blev den en kritikersucces. En af de førende tyske aviser »Vossische Zeitung« skrev blandt andet:

»Vi har aldrig før oplevet Jeannes tragedie på en måde som her, end ikke hos Shaw eller hos Schiller. Hun, der er stærkere i troen end alle de andre, torteres til døde både åndeligt og fysisk af præsterne – af politiske grunde.«

I England blev filmen forbudt. Først forlangte den britiske censor, at bålscenen skulle forkortes, derefter udvidede han sine krav til, at der også skulle foretages store beskæringer i midten af filmen, for endelig helt at forbyde filmen, som værende i strid med engelske følelser.

I Sverige blev filmen censureret den 10.9.1931. Dens længde var før censureringen 2.161 meter, altså lidt kortere end den danske udgave (2.210 m.). Ialt 57 meter blev skåret fra af den svenske censor: Forevisningen af torturinstrumenterne i begyndelsen af filmen, nærbilleder af åreladningen, og fra bålscenen flere nærbilleder af Jeannes ansigt og nogle brutale scener med soldaterne. Først herefter blev filmen tilladt, dog med klausulen: Forbudt for børn under 15 år. Det tog imidlertid mere end et halvt år, før filmen fandt en biograf i Sverige. Først den 7.5.1932 får den premiere under titlen: »En kvinns martyrium«.

I Norge blev filmen slet ikke vist.

I U.S.A. havde filmen premiere i marts 1929 i »Little Carnegie Playhouse« i New York. Den ledende amerikanske filmkritiker ved New York Times, Mordaunt Hall, giver den 31. marts 1929 en firspaltet anmeldelse af filmen, hvori han bl.a. kommer ind på det engelske forbud og samtidig begrundet sin begejstring for filmen med følgende ord:

»De scener, hvor Jeanne til sidst føres til bålet på la Place du vieux Marché i Rouen er smertefulde i deres enestående realisme, og dette er selvfølgelig en af grundene til, at England har forbudt »Jeanne d'Arc«. Men hvad England går glip af, nyder vi fordel af, for som filmkunst står denne film over alt andet, der hidtil er blevet produceret. Den får tidligere tiders værdifulde film til at se ud som godtkøbskram. Den fylder en med en så intens beundring, at alle andre film forekommer trivielle i sammenligning.«

Store ord af en landsmand af Griffith, Stroheim og Chaplin. I december 1928 indløb imidlertid en alarmerende meddelelse: Originalnegativet var gået op i luer. Uden et negativ kunne der ikke fremstilles flere kopier, for i 1928 kunne man ikke som i dag fremstille kopier fra et dupnegativ trukket fra en eksisterende positivkopi. Opfindelsen af dupnegativet blev ganske vist gjort af Kodak i 1927, men denne opfindelse skulle perfektioneres, før den kunne tages i brug, hvilket først skete i 1937. Dreyer og hans klippeassistent fru Oswald gik derfor i gang med at rekonstruere filmen. Ud fra endnu eksisterende negativmateriale, fra klip og lignende, lykkedes det dem at genskabe »Jeanne d'Arc«. Helt den samme film, som den oprindelige kunne det ikke blive, men dog et negativ, som Dreyer kunne acceptere.

I 1929 meldes igen om en brand på filmlaboratoriet, en brand under hvilken negativ nr. 2 skulle være gået til. Nu var det umuligt at fremstille et nyt negativ. Det kan synes, som om Dreyers mesterværk i særlig grad var forfulgt af en ond skæbne, men film blev dengang fremstillet på den brandfarlige, ja eksplosionsfarlige nitratbasis, og filmbrande forekom ofte.

Hvor mange positivkopier, man nåede at fremstille af »Jeanne d'Arc« inden ildebrandene, vides ikke, men vi ved, at brandene satte en stopper for yderligere kopiering. Dette var dog ikke den eneste grund til filmens begrænsede udbredelse. En stor omvæltning indenfor filmverdenen, ja den største vel i filmens historie fandt sted i disse år: Filmen fik lyd. Det begyndte i efteråret 1927 med premieren på »Jazzsangeren«, udsendt af Warner Brothers. Denne film blev en enorm succes; publikum var begejstret og ville se flere lydfilm. Resultatet blev, at inden der var gået et par år, havde produktionsselskaberne omstillet sig til produktion af lydfilm, og biograferne blev indrettet med tonefilmudstyr. Med et slag var stumfilm, gode såvel som dårlige, passé – film, som ingen gad se. Der var heller ikke rigtig nogen, der gad bevare de gamle film for eftertiden. Filmmuseer fandtes endnu ikke, og filmenes store brandfarlighed bevirkede, at filmselskaberne ikke sjældent destruerede både positivkopier og negativer af udspillede film. Man regner med, at kun godt 5 procent af alle stumfilm er bevaret i dag. Resten er gået til. I tilfældet »Jeanne d'Arc« spiller det også ind, at produktionsselskabet gik fallit kort tid efter premieren. Så skete det, man ofte har set: Når der ikke længere er nogen til at forsvare en films rettigheder, forsvinder den. Det er f.eks. tydeligt indenfor dansk filmhistorie, at der procentvis er bevaret flest film fra de to længelevende filmselskaber Nordisk Films Kompagni og Palladium.

Omkring midten af 1930'erne sker der noget nyt på filmfronten: Filmmuseerne begynder at dukke op. Det begyndte så småt i Sverige allerede i efteråret 1933; i 1934 kom det tyske filmmuseum, i 1935 det engelske og det amerikanske. Samme år grundlagde to unge filmentusiaster Henri Langlois og Georges Franju, en filmklub i Paris, der i 1936 bliver til Det franske filmmuseum, la Cinématèque Française. Disse to franskmænd er dygtige til at snuse gamle film op, og en dag finder Langlois en positivkopi af »Jeanne d'Arc«. Filmen indlemmes i samlingen som en af dens topstykker. Det var ganske vist en noget slidt og ukomplet kopi, men Langlois finder hurtigt ud af, at det er den eneste kopi, der har overlevet det store ragnarok.

Da krigen kom, og tyskerne besatte Frankrig, gemte Langlois efter sigende »Jeanne d'Arc« i sit badekar, der alligevel på grund af rationeringer ikke kunne bruges til det formål, det var bestemt for. Her lå så »Jeanne d'Arc« mellem koks og brændestykker indtil 1945, og undgik på denne måde at blive konfiskeret af tyskerne.

Efter krigen kom filmen frem igen og blev ved talrige lejligheder vist i Avenue de Messine, nr. 7, filmmuseets daværende tilholdssted. Nu var det som tidligere nævnt muligt at trække nye kopier via et dupnegativ. Som den første her i landet fik Ebbe Neergaard, direktør for Statens Filmcentral, en sådan kopi, som Det danske Filmmuseum, der var grundlagt i 1941 igen fik en kopi af.

En forespørgsel i forbindelse med denne artikel angående »Jeanne d'Arc«s skæbne i U.S.A. har givet følgende oplysninger:

»The release version«, d.v.s. den kopi, der blev vist ved premieren i 1929, findes ikke længere. Denne kopi havde ifølge »Variety« en spilletid på 85 minutter; da den blev forevist med talefilmshastighed, som alle film i U.S.A. i 1929, indebærer det, at dens længde var ca. 2.300 m.

I 1939 erhvervede Det amerikanske Filmmuseum en kopi trukket fra Langlois' kopi. Denne kopi blev i 1939 målt til at være på 2.355 m – om det var med eller uden mellemtekster kunne Eileen Bowser, lederen af det amerikanske filmmuseum ikke oplyse. Når Det amerikanske Filmmuseum allerede i 1939 erhverver en kopi fra Langlois, må det så vidt jeg kan se indebære, at den amerikanske release version allerede på det tidspunkt var forsvundet.

Denne Langlois-kopi har været moderkopien for senere kopier trukket i U.S.A., og såvidt Eileen Bowser ved, er det kun denne version, der findes i U.S.A.

I 1952 sker der et nyt fund. Den franske filmskribent Lo Duca finder et negativ af »Jeanne d'Arc« hos filmselskabet Gaumont. Det viser sig at være negativ nr. 2, det negativ, som man havde troet også var gået til ved en brand. Lo Duca får fremstillet en positivkopi, og har nu en kopi, der dels er længere, det vil sige mindre ukomplet end Langlois' kopi, dels af en bedre billedkvalitet. Desværre havde Lo Duca ikke megen pietetssans eller smag: Han udstyrede filmen med tekster, anbragt på fotografier af imiterede kirkeruder, for, som han sagde, at give filmen et præg af Middelalder – som om dette ikke lå i billederne selv. Disse kirkerudetekster skurrede slemt mod den stil, som filmen fra Dreyers side fremstod i. Ydermere havde Lo Duca forsynet filmen med en lydside, en tyk suppe af underlægningsmusik, der på ingen måde passede til filmens rytme. Denne »nye« kopi blev vist ved Biennalen i Venedig i 1952, hvor den vakte nogen opsigt, især på grund af billedkvaliteten. Dreyer blev lamslået, da han så og hørte Lo

Ducas udgave af »Jeanne d'Arc« og forsøgte at forhindre udbredelsen af denne kopi, men forgæves. Gaumont, der havde rettighederne, lod fremstille mange kopier, der blev solgt overalt i verden, og denne maltrakterede udgave af Dreyers mesterværk, har indtil i dag været den udgave, de fleste har set filmen i. Det danske Filmmuseum har dog ikke vist Lo Ducas kopi. Derimod har det de steder, hvor Lo Ducas kopi har scener, der ikke fandtes i Langlois' kopi, suppleret museets kopi hermed. Museets kopi er således kommet op på en længde, der næsten svarer til originalens længde. Men længden er ikke i sig selv nok. Spørgsmålet har hele tiden været: »Er disse scener sat rigtigt sammen, er dette i overensstemmelse med originalen«. Ingen har kunnet besvare disse spørgsmål, heller ikke Dreyer selv.

Derfor er det et stort fund, museet har gjort for nylig, da det fandt en positivkopi fra 1928. Nu endelig ved vi helt sikkert, hvordan Dreyers film så ud, da den blev vist i Paladsteatret i april 1928. Og alle kopier, der måtte findes, og som ikke er i overensstemmelse med denne kopi, vil kunne fejles af bordet, som værende forkerte.

Fundet blev gjort i Norge i 1981 på et hospital udenfor Oslo. Her havde filmen ligget siden 1928. Her blev den fundet i 1981 under en oprydning. Men det tog lang tid, inden Det danske Filmmuseum blev informeret om fundet. Det var et ejendommeligt findested for en af filmhistoriens store film. Når kopien havnede i Norge, skyldtes det, at en mand, der var overlæge på dette hospital i 1928, havde en glødende interesse for fransk historie. Det var lykkedes ham, uvidst hvordan, at få sendt en kopi af »Jeanne d'Arc« op til sig. Derefter har han glemt at sende filmen tilbage, eller den, der har lånt ham filmen har glemt at kræve den igen.

Da »Jeanne d'Arc« blev fundet, lå den stadig i sit oprindelige indpakningspapir, et dansk censurkort fra den 21.4.1928 lå i en af spolekasserne, og filmen havde danske mellemtekster. Disse mellemtekster bærer præg af at være lavet i Frankrig, på maskiner, der ikke har bogstavet æ, men må erstatte det med ae. På den anden side er der ingen grammatiske fejl i teksterne, så der må være læst korrektur på dem af en dansker, enten det så har været Dreyer selv eller en af hans assistenter, Poul la Cour eller Ralph Holm. Censurkortet og de danske mellemtekster er i sig selv et bevis på, at denne kopi er en af de to kopier, der i april 1928 blev sendt op til Danmark, altså en kopi trukket fra det originale negativ – i modsætning til Lo Ducas kopi fra negativ nr. 2. Kopien er i en ypperlig stand. Filmen blev i sin tid optaget på det lysfølsomme, pankromatiske filmmateriale, der netop var kommet frem i slutningen af 20'erne. Denne type råfilm valgte Dreyer for at de mange nærbilleder af usminkede ansigter skulle fremstå klarere og skarpere. Dette kommer tydeligt til sin ret i den nyfundne originalkopi.

Nu er vi således i den lykkelige situation ikke blot at have en originalkopi af Dreyers »Jeanne d'Arc«, men desuden en kopi med de oprindelige danske mellemtekster. Dette sidste er også noget nyt, for indtil fundet i Norge har vi måttet nøjes med oversatte mellemtekster.

I en samtale med den franske filmhistoriker Lotte Eisner i »Cahiers du Cinéma« nr. 48, 1955 udtrykker Dreyer ønsket om, at man engang måtte finde en originalkopi af »Jeanne d'Arc«. Dette ønske er nu gået i opfyldelse, 16 år efter Dreyers død.

MARIO CAMUS OM »DE HELLIGE ENFOLDIGE«

JENS THOMSEN



En scene fra den spanske film »De hellige enfoldige« som Mario Camus har iscenesat.

I løbet af sin 25-årige karriere har Mario Camus lært sig lidt af hvert. Han startede som drejebogsforfatter på Carlos Sauras »Los golfos« (Gadedrengene), instruerede siden et par seriøse film, for derefter i en lang årrække at hengive sig til bestillingsarbejder hvor hovedformålet var at lancere en sanger eller skuespillerinde. Nu ser det ud til at han er vendt tilbage til sit udgangspunkt med trilogien »Fortunata y Jacinta« (Fortunata og Jacinta, TV-serie vist over svensk fjernsyn for nogle år siden), »La Colmena« (Bikuben), og »De hellige enfoldige«. Trilogi har man kaldt det fordi alle tre er baseret på forlæg af kendte spanske realister; det være sig Pérez Galdós, der mellem 1873 og 1912 skrev sin marathon-romanserie »Episodios nacionales«, for TV-seriens vedkommende; eller Miguel Delibes, der kun er blevet filmatiseret tre gange før, sin store produktion til trods, for filmen »De hellige enfoldige«s vedkommende.

»Hvorfor skal man tale om sig selv? Det ender med at man kommer med nogle dårligt formulerede vagheder – det udtrykkes aldrig med den samme klarhed som det tænkes. Det er bedre at tale om objektive emner. Lad os ikke tale om mit arbejde, men om livskraften i spansk film, om den proces den i øjeblikket er inde i, om den genklang den har vundet hos publikum, der følger den med interesse.

For tyve år siden så det meget sort ud for spansk film, for når man havde lavet en film kom man aldrig længere end til første runde, d.v.s. til den private forevisning hvor vennerne lykønskede hinanden og hvor man udtrykte glæde over at en sådan film eksisterede. Men publikum blev for det meste i periferien. I dag synes folk heldigvis at interessere sig for hvad der sker i deres eget land.

Dengang havde filmkunsten trange kår. Filmene var ikke – og er det iøvrigt stadig ikke – i hænderne på instruktørerne. Det var distributørerne og biografjerne, der bestemte, og i sidste ende publikums smag. Et publikum der kun var interesseret i at se gammelkendte, veldefinerede genrer. I dag er publikum anderledes. Jeg tror forandringen kom med »Krybskytter«, José Luis Boraus film. For den så man filmene af Bardem eller Berlanga,¹⁾ men i langt mindre grad. »Krybskytter« var den der forårsagede et boom. »Asignatura pendiente« (The final examination), af Garcí, var senere en anden der ændrede stilen i spansk film: på denne måde var den revolutionerende. Indtil da havde spansk film været mere alvorlig og dyster. Sidenhen kom »Opera prima« (vist 5.7.84 i TV som »På vej til succes«) og de andre; de foreslog en mere afslappet og munter tone.

I de senere år har det i spansk film været efterkommerne af Buñuel – som Carlos Saura – efterkommerne af Berlanga

– som José Luis Garci – og efterkommerne af Bardem. ²⁾ Jeg henregner mig selv til denne sidste gruppe – vi trækker til samme side. Vi er interesserede i det sociologiske aspekt i filmen og omstændighederne. Og vi laver realisme, eller neorealisme, kritisk realisme, social realisme – naturalisme om man vil. Det er derfor vi dykker ned i romaner af f. eks. Galdós, Cela ³⁾ og Delibes. Vi dykker ned i den spanske realisme, i Spanien som problem.

Det er næsten uundgåeligt, når en journalist interviewer mig, at han spørger hvorfor jeg laver roman-filmatiseringer. Det overrasker mig – som om jeg var den eneste. Det virker som om man mener at der kun kan laves auteur-film, som dem fra den franske *nouvelle vague*. Næsten al udenlandsk film lader sig inspirere af romaner eller teaterstykker, men hvis vi gør det her i landet bebrejder man os det.

Jeg har været temmelig flittig med filmatiseringerne, men alligevel synes jeg godt man kunne gøre det endnu mere. De spanske roman-forfattere er i høj grad realister, og det passer som fod i hose til filmen. Disse forfattere er professionelle, men i Spanien har vi ikke nogen professionelle manuskript-forfattere. Når man laver original-manuskripter griber man normalt fat i sine egne private visioner. I en romans udgivelses-proces, på den lange vej fra nedskrivningen til udgivelsen, er der en lang række afståelser, en ren-selse. Når romanen når ud til publikum har den allerede gennemlevet en historie. Når jeg, for mit vedkommende, skriver et originalmanuskript, ryster jeg af skræk fordi det drejer sig om en af mine egne ideer, om en personlig historie, og så instruerer jeg meget usikkert. Når jeg bearbejder en tekst ryster jeg ikke så meget, for så støtter jeg mig til allerede gennemprøvede psykologiske strukturer, karakter-tegninger, og handlingsforløb, som har vist sig at fungere og have en relevans.«

Mario Camus valgte, da han afsluttede sine studier på film-skolen, at forholde sig loyalt til den officielle spanske film-industris interesser. Han stod i opposition til mange af sine jævnaldrende kolleger, idet han mente at vejen frem måtte være at gå ind på nogle præmisser opstillet fra officielt hold, og arbejde for en mere sund og sand spansk filmkunst indenfor disse rammer, og ikke prøve at bekæmpe de eksisterende strukturer udefra.

»Idet man går ud fra at filmskolen trods alt havde en smule indflydelse på spansk filmproduktion, var det vigtigste at man opretholdt en aktiv deltagelse i denne, det må man være opmærksom på. Således kunne vi placere os et sted hvorfra vi ville have mulighed for at føre kampen for en bedre filmkunst. En mulig forklaring på at f.eks. Angelino Fons og Miguel Picazo løb ind i en blindgyde, selvom de havde talent, er at de virkelig troede vejen frem var den de skitserede med deres første film. Jeg for min del havde ikke lyst til at gå i stå i denne frelsthed. Hvis jeg var fortsat ad den vej jeg påbegyndte med »Los farsantes« og »Young Sánchez«, var jeg også havnet i en blindgyde.

I dag er jeg ligeglad med om jeg får god eller dårlig kritik, men før i tiden kunne det give mig søvnløse nætter. At lave film i Spanien er som at være center-forward i et land af

dommere. Sidste år genså jeg min første film (Los farsantes) og jeg syntes faktisk den var god, selvom censuren i sin tid klippede det meste fra og kritikken ikke just opfordrede mig til at fortsætte.

I min næste film, »Young Sánchez«, er der en sjov scene som ikke eksisterer i forlægget af Ignacio Aldecoa (endnu en realist), og som jeg i dag ser som en slags forsvarstale, eller retfærdiggørelse af den forbrydelse jeg skulle til at begå: at acceptere at lave en anden slags film. En relativ forbrydelse, det er klart, for jeg kan godt lide tanken om at have været en luder, der tog tusindvis af holdninger til sig, især i sådan et panorama af fiseformemme instruktører. Jeg tror det var nødvendigt for mig, for det bedste af det jeg laver nu, støtter sig faktisk på hvad jeg lærte dengang. Men altså, i »Young Sánchez«, som er en film om en ung fyr der bliver bokser for at komme væk fra det fattigkvarter han er vokset op i, er der en scene hvor han, overfor sin familie, må forsvare sit valg. Han siger: »Jeg går ikke med jer hjem. Jeg vil frem, ud af dette kvarter, blive noget. I kan ihvertfald ikke give mig det jeg vil have. Træneren snyder mig, men han giver mig noget til gengæld. Jeg tager med ham, og dermed basta, vi har ikke mere at tale om.« I dag synes jeg denne monolog må have været en slags varsel om forbrydelsen, denne prostitution, som jeg nu synes har været mig til gavn. Det svarede til en stillingtagen: den med at være eller ikke være. Jeg har ingen form for samvittighedskvaler.



Azarias (Francisco Rabal) – den hellige enfoldige.

Jeg kastede mig dengang ud i hvad som helst, for jeg skulle jo spise. Jeg var nødt til at lære et håndværk som jeg ikke kunne, jeg ledte efter en udtryksform. Jeg lagde hårdt ud, og jeg må sige at selvom jeg ikke skammer mig over det, så tog jeg fejl på mange områder. På hvilken måde – hvordan skal jeg sige det? – jo, jeg kastede mig for helhjertet ud i nogle filmprojekter som i virkeligheden ikke fortjente det; jeg så ikke de film de andre lavede, og jeg ødelagde mine egne produktioner ved at overdrive alting, helt ude af proportioner. Jeg fes rundt i alle retninger.

Da jeg læste »De hellige enfoldige« blev jeg overvældet af dens styrke og af den evne Miguel Delibes har – noget der iøvrigt er fælles for de spanske forfattere fra 50'erne: en uovertruffen evne til at lytte. Når han lader sine personer tale, forvandles de til genkendelige væsener. De er sandfærdige, autentiske. Når du får en skuespiller til at sige sådan en tekst, konstaterer du at den er troværdig.

Det var forfattere der lyttede fabelagtigt, til folk rundt omkring i barerne, på gaden, på markerne Alt dette er gået tabt. Det var en generation af skribenter der ikke opfandt de ting de skrev om. De havde hørt dem i forvejen, oven i købet oplevet dem.

Jeg er meget tilfreds med denne film, meget taknemmelig, men også forbavset. For jeg havde alle elementerne: Delibes' roman, personerne og deres forskellige historier, som Larreta, Matji og jeg har udvidet for at give filmen den

struktur den har, og sidenhen viser det sig at det hele bliver levende, at *man* ikke laver en film, men at den laver sig selv, og at den udvikler en kraft som var den en slags kunstigt skabt levende væsen, og man står forskrækket tilbage.

Under indspilningerne begrænser jeg mig til at optræde som kritisk tilskuer.«

I de spanske filmtidsskrifter fra perioden, som siden har fået det for os lidt besynderligt klingende navn »de hårde tressere«, kan man læse at den eneste udvej for spansk film er at tale om Spanien: »om jordens farve, menneskenes ansigter, tårernes styrke«. Og selv om det lyder lidt vel højtspændt, har historien vist at det nok ikke var så dumt endda. For det er netop hvad »De hellige enfoldige« gør. I en lavmælt, underspillet stil uden nogen dikkedarer, leverer instruktøren Mario Camus en række »dossiers«, mærkede med hovedpersonernes navne. Familiemedlemmerne hos Paco el Bajo og Régula, undersätterne i denne skildring af herskab og tjenestefolk i 60'ernes feudale Spanien (Extremadura), bliver således i fortællingen ligestillede, men det er alligevel Azarias, den aller enfoldigste, der er den egentlige hovedperson. For han er i al sin hellige enfold den eneste der mander sig op til en reaktion på herskabets urimelige, sadistiske opførsel. Azarias bryder på denne måde det urgamle mønster. Quirce og Nieves, børnene hos tjenestefolkene, bryder mere stilfærdigt med dette mønster. Vi befinder os i en afsondret del af et samfund hvor analfabetismen er en uvelkommen sandhed, men det er, alle uhyrligheder til trods, 60'ernes Spanien, og de to unge søger væk fra landstedet, ud af middelalderens mørke, for at blive integreret i det spanske samfund.

Det kunne nemt være blevet en flæbende og grum forestilling, afskyvækkende forenklet og spektakulær som så mange af de rurale dramaer vi har set. Men det er Mario Camus' fortjeneste at filmen forbliver sober, p.g.a. personinstruktionen der aldrig bliver patetisk, men også fordi effektfulde elementer, som herskabets voldelige eller seksuelle overgreb, antydes eller vises, men aldrig udpensles.

»De hellige enfoldige« viser at man nu i Spanien er i stand til at fortælle om spanierne – ikke som i 40'erne i en forløjet folkloristisk espagnolade-stil; ikke som i 50'erne i et krampagtigt forsøg på at lave spansk neorealisme; ikke som i 60'erne og starten af 70'erne i en kryptisk og dunkel, hermetisk og symboltung stil; ikke som i årene omkring Francos død med nogle historisk dokumenterende, politisk indignerende chock-film – men i en uhøjtidelig ligefrem stil, der langt overgår megen anden national filmkunst.



NOTER:

- 1) De to B'er i spansk film debuterede sammen i 1951 med filmen »Esa pareja feliz«
- 2) Bardem og Berlanga gik efter et par år hver sin vej. Bardem blev den seriøse, reflekterende instruktør af socialt indignerende spanske nutidsdramaer, mens Berlanga forblev tro mod den humoristiske iscenesættelse af folkekomedier, der dog aldrig mistede et vist socialt polemisk vid og bid.
- 3) Camilo José Cela (f. 1916) skrev i 1942 den senere forbudte roman »Pascual Duarte«, som i 1976 blev filmatiseret af Ricardo Franco, en film der vakte utrolig stor opsigt p.g.a. dens utilslørede politiske tilhørsforhold og dens afslørende skildring af magthavernes brutalitet i et totalitært samfund.

MANDEN FRA MALLORCA

STEEN SALOMONSEN

Efter den vistnok noget mislykkede og ikke herhjemme viste »Victoria« (1978), en filmatisering af Knut Hamsuns ungdomsroman af samme navn, som fik en meget negativ modtagelse på Cannes festivalen 1979 og som Bo Widerberg i øjeblikket skulle være i gang med at omredigere, er Widerberg tilbage i den realistiske *politithriller*, den genre han effektivt udnyttede i Sjöwall og Wahlöö-filmatiseringen, »Mannen på taket« (Manden på taget) fra 1976. Faktisk er lighedspunkterne mellem denne film og hans nye så mange, at det hele godt kan tage sig ud som lidt af et déjà vu: »Mannen från Mallorca« (Manden fra Mallorca) udspiller sig indenfor det samme stockholmske politimiljø som »Mannen på taket«, flere af skuespillerne – Sven Wollter, Thomas Hellberg og Håkan Serner – er gengangere, stilistisk er filmen båret af samme form for rendyrket hverdagsrealisme, som den Widerberg manifesterede sig med i »Mannen på taket«, og til grund for filmen ligger en roman, »Grisfesten«, af Leif G. W. Persson, der er skrevet med et lignende samfundskritisk og -engagerende sigte som intention, som det der lå til grund for Sjöwall og Wahlöös tibindsromanserie, »Historien om ett brott«. Og ligesom Sjöwall og Wahlöö gjorde det, har Widerberg i »Mannen från Mallorca« benyttet sig af kriminalgenrens muligheder for at formidle samfundskritisk indhold i en form med bred publikumsappeal.

Filmen indskrives sig mere åbenbart end »Mannen på taket« i den amerikanske politifilms etablerede handlingsmønstre, hvor der fokuseres på den enkelte politimand – samfundets korsridder, som politifilmens særlige foretagssomme hovedfigur ofte er blevet kaldt – og ligesom i genrens kendteste værker som eksempelvis Yates' »Bullitt«, Friedkins »French Connection«, Siegels »Dirty Harry« eller for den sags skyld »Strømer«, Anders Refns vellykkede forsøg på at tilpasse genren en dansk sammenhæng, så stadfæster Widerbergs film den efterhånden bundfældede mistro til det demokratiske samfundsystems evne til at forvalte sit retfærdighedsbegreb. I »Mannen på Mallorca« handler det om magtmisbrug og korruption.

Filmen starter med et postrøveri. To civile betjente, Johansson og Jarnebring, der er på et tilfældigt overvågningsjob i nabolaget, tilkaldes, og når lige tidsnok frem til at optage forfølgelsen af røveren, der imidlertid undslipper. Under det efterfølgende opklaringsarbejde rettes mistanken mod en af deres kolleger fra det hemmelige politi, der har været livvagter for justitsministeren. Mistanken bliver efterhånden til vished, men så affærdiges sagen. De to betjente er imidlertid overbeviste om, at de har fået i den rette gerningsmand. Trods advarsler om ikke at spille helte, begyn-

der de mere eller mindre på egen hånd at undersøge sagen, der viser sig at have forgreninger ind i de inderste politiske cirkler med justitsministeren som forgrundsfigur, og at involvere nogle af det hemmelige politis transaktioner. Det lykkes de to politifolk at fremskaffe klare beviser, men sagen modarbejdes – et par vidner mister også livet undervejs – så den til sidst fortøner sig. Med en resigneret konstatering fra de to politimænds chef om, at det er noget svineri, det der foregår, går røveren fri, mens ihvertfald den ene af betjentene ender derude, hvor tvivlen om sagens mere dybtgående sammenhæng sætter ind.

Widerberg har med sine to kriminalfilm arbejdet sig hen imod en meget konkret, virkelighedsafsøgende billedstil, der står som en modsætning til hele den poetiske dimension, hans værk har været gennemstrømmet af, og som fik sit mest rendyrkede udtryk i hans succesfulde romantiske kærlighedstragedie, »Elvira Madigan«. Men – og som fremhævet af Søren Kjørup (i artiklen, »Lyrikeren Widerberg? Nej hverdagsrealisten Widerberg«, KOSMORAMA nr. 133, 1977), så har den egentligt bærende dimension hos Widerberg været hverdagsrealismen, fastholdelsen af at personer, miljø og intrige er forankret i en hverdagslig virkelighed. Det er med denne hverdagsrealisme, at især »Kvartret Korpen« (Ravnekvartret), »Ådalen 31« (Oprøret i Ådalen) og »Mannen på taket« har kunnet fremstå med en vis politisk slagkraft, og det er med hverdagsrealismens pågængelighed, at Widerberg i »Mannen från Mallorca« søger at formidle en oplevelse af aktuelt nærvær overfor det miljø og de mennesker, filmen skildrer, og det magtmisbrug og den korruption filmen afdækker.

Den hverdagsrealistiske skildring var også indeholdt i de visioner, Widerberg udfoldede helt tilbage i 1962, og det er interessant, at han i denne sammenhæng, hvor han polemiserede imod den svenske, »Bergmanbelastede« filmtradition, tog den amerikanske underholdningsfilm i forsvaret: »Den amerikanske filmen har oftere än man kanske tänker på sin intrig förankrad i någon fylligt skildrad sektor av amerikanskt liv, så att vi jämsides med konflikten får sidor av Amerika. Ljuger den ofte i centrum, så är den för det mesta sann i sin periferi« (Bo Widerberg: *Visionen i svensk film*, Stockholm, 1962, p. 16). Som karakteristik betragtet forudskikker Widerberg her noget om »metoden« i den hverdagsrealisme, der udfoldes i hans kriminalfilm.

Hermed ikke sagt at filmene lyver, d.v.s. at de forfalder til eskapisme indenfor deres centrum, der udgøres af handlingsintrigen, skønt forløbet i »Mannen från Mallorca« – i højere grad end i »Mannen på taket«, forekommer det mig – er omsat i en meget dynamisk afviklende, handlingsstyret fortællelemåde, der ved sin blotte medrivenhed bringer det umiddelbare underholdningsaspekt helt frem i forgrunden. Men – og for nu at fastholde Widerbergs egen terminologi – Widerberg virker meget bevidst om periferiens effekt i en samfundskritisk sammenhæng, for denne er i politifilmene så fremhævet, at den kommer til at fungere som en lige så meningsbærende dimension som selve handlingsintrigen og de temaer, der her afsættes. Med periferi tænkes på alle de små detaljer og ofte reelt motiverede scener, som ikke direkte er integreret i handlingens logik, og som heller ikke samler sig til at blive bærere af sidetemaer. Der er således hele den lille episode om den unge fyr, Rogge, et af vidnerne til røveriet, der prøver at stjæle pengene fra røveren. En episode der indikerer noget om utilpassethed gennem scenerne, hvor Rogges sociale situation betones. Der er scenen, hvor Johansson tilbringer en pinagtig juleaften sammen med sine børn, sin fraskilte kone og dennes nye mand,

der er en højerestående politimand. Med en tidligere scene i erindring, hvor Jarnebring indigneret fortæller om, hvordan vennens kone skred til fordel for en mand, der rangerer højere oppe i hierarkiet, får Widerberg, hvor banalt dette så end kan lyde på tryk, kommenteret de samfundsskabte prestigenormer og de omkostninger, der knytter sig hertil i privatlivet.

Endvidere er der detaljerne, eksempelvis de oplysninger man efterhånden får om røveren: den dyre bil, det dyre tøj og de mange damebekendskaber fra de natlige diskoteksbesøg. Det er med disse scener og detaljer, hvor sociale problemer og livssituationer antydes, at filmen søger at underbygge troværdigheden i sit virkelighedsudsagn og levere et samfundssignalement.

Når filmen så ikke virker særlig tilfredsstillende, hænger det sammen med, at hele den aura af velmenende samfundsengagement, der lyser ud af den, unægteligt forekommer at virke med nogle års forsinkelse. Der kan være mange grunde til at lave advarende film som »Mannen från Mallorca« netop nu og ud fra det radikale politiske ståsted, filmen betegner: diskussionen om »forbuds-Sverige« og ubådssparanoiaen på svensk grund eller i mere generelt orienteret vestligt regi reaganismens fremmarch i USA, og selvfølgelig kan korruptionens eksistens og politiets selvstændiggørelse som magtinstans ikke påpeges ofte nok. På den anden side så ved vi jo efterhånden også bare godt, at velfærdssamfundet har produceret uoverskuelige sociale problemer, at korruption er et faktum og at der foregår en masse skidt og møg oppe i toppen af hierarkiet. Den virkelighed Widerberg her søger at dokumentere har dokumenteret sig selv i den faktiske virkelighed, og politifilmens tematisering eller focusering på kløften mellem idealiteterne og realiteterne i samfundets virke kan, med denne genrens etablering i 70'erne, tages som et indicium for, at den før omtalte mistro til systemet har sat sig i den kollektive bevidsthed, omend denne bevidsthed så har udmøntet sig i forskellige politiske positioner. På den baggrund virker Widerbergs film blot som en gentagelse af en allerede konsolideret erkendelse – omend der er tale om en flot komponeret gentagelse. Filmen kan måske bekræfte den enkelte i hans (eller hendes) apati overfor systemets overgreb, men byder

sig så ellers til for at blive set for sin underholdningseffekt snarere end for sit samfundssind.

Hertil kommer, at filmen ikke kan sige sig helt fri for at havne i det eftertrykkelige og skematiske. Scenerne med de to betjente, der spilles glimrende af Tomas Von Brömssen og Sven Wollter, er fremstillet med troværdig miljøindforståethed og med et engagement i persontegningen. Som kontrast hertil står så de – ganske vist få – scener med »bagmændene«, der virker helt uintegrerede i forløbet. De bringer en noget stereotyp fremstilling af magtens fysiognomi, og den abrupt intonerende afslutningssekvens, hvor kontorchefen og justitsministeren taler om at dække det hemmelige politis mere fordækte udgiftsposter ind via tilskuddene til børnehjælpsbyggeri, forekommer at være en lige lovlig letkøbt måde at blotstille korruptionen på.

Widerbergs film lægger op til refleksioner over, hvorvidt den stærke betoning af virkelighedsforankring i en samfundskritisk sammenhæng og som her på den instrumentelle underholdningsfilms præmisser ikke er ved at være passé. Om ikke realismen i forbindelse med filmmediet har selvstændiggjort sig så meget som æstetisk udtryksform, at den simpelthen ikke længere opleves med samme virkelighedsforankrende eller dokumenterende effekt som tidligere. Ihvertfald virker »Mannen från Mallorca«, hvor vellavet den så i øvrigt er, ikke videre perspektiverende. – Den mangler noget af lyrikeren Widerberg.

MANDEN FRA MALLORCA

Manden från Mallorca. Sverige/Danmark 1984.

P-selskab: Drakfilm – Svensk Filmindustri – Svenska Film Institutet – Sveriges Television, SVT 2 – Filmhuset KB/Crone Film Sales. **Ex-P:** Göran Lindgren. **P-leder:** Brita Werkmäster. **P-samordnere:** Claes Gestrin, Fredrika Berghult. **Instr:** Bo Widerberg. **Instr-ass:** Harald Hamrell. **Manus:** Bo Widerberg. **Efter:** Roman af Leif G. W. Persson: »Grisfesten«. **Foto:** Thomas Wahlberg. **Farve:** Eastman. **Klip:** Bo Widerberg. **Ark:** Jan Öquist. **Rekvis:** Johan Husberg, Mats Geschwind. **Kost:** Karin Sundvall. **Musik:** Björn Jason Lindh. **Tone:** Björn Gunnarsson, Stefan Ljungberg, Bernt Frithiof, Kjell Westman.

Medv: Sven Wollter, Tomas von Brömssen, Håkan Serner, Ernst Günther, Ingvar Hirdvall, Thomas Hellberg, Tommy Johnson, Sten Lonnert, Tord Nordlund, Margreth Weivers, Nina Gunke, Niels Jensen, Marie Delleskog, Gun Karlsson, Karin Bergstrand, Carl-Olof Alm, Ole Ränge, Hans Villius, Ann-Christin Santesson, Johan Widerberg, Rico Rönnbäck, Gert Fylking, Mona Lis Hasselbäck.

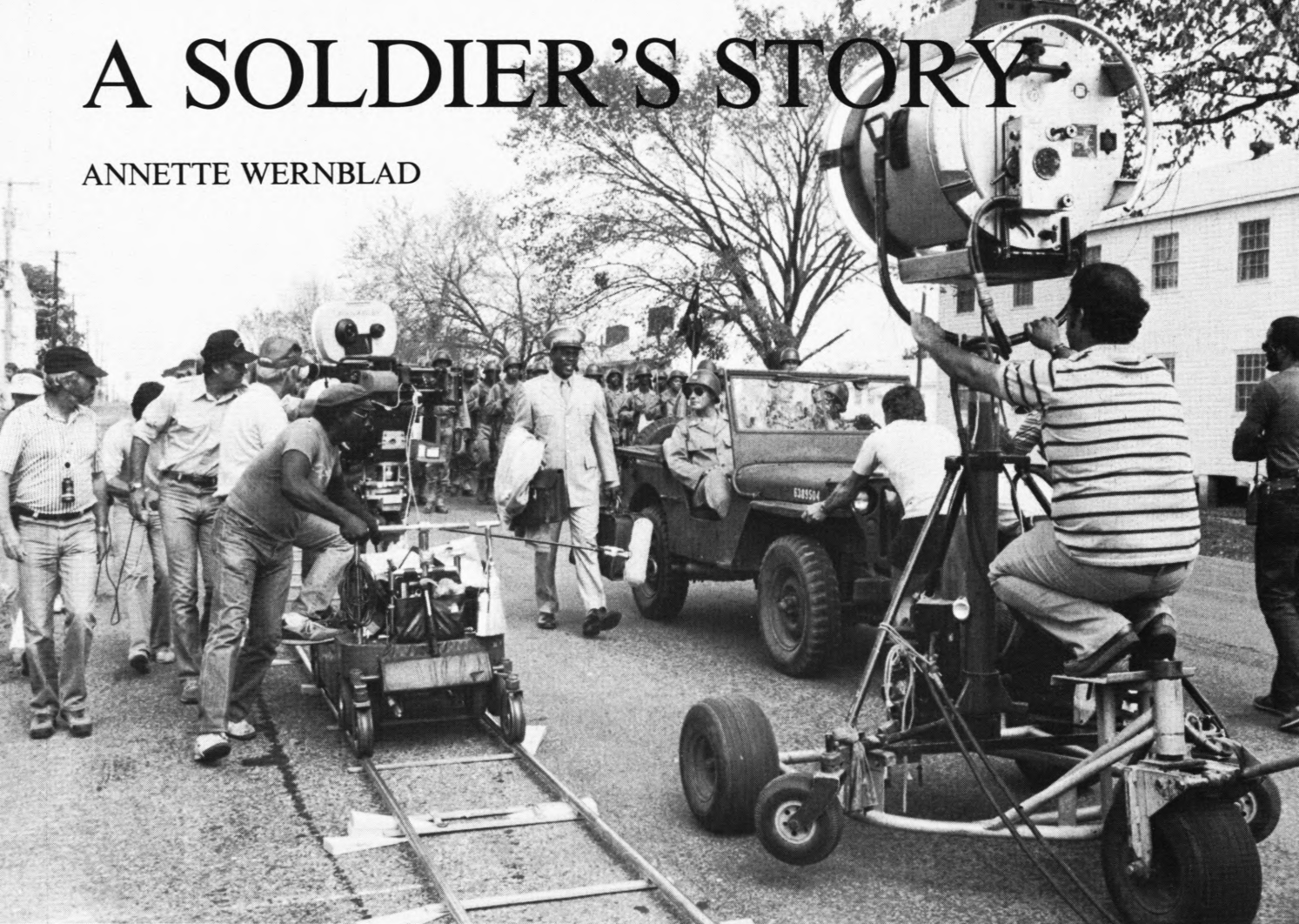
Længde: 104 min., 2925 m. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 15.2.85 – Dagmar + Klaptæet + Palads (Århus).

Tomas von Brömssen i en scene fra Widerbergs thriller »Manden fra Mallorca«.



A SOLDIER'S STORY

ANNETTE WERNBLAD



Norman Jewison (t.v.) instruerer Howard E. Rollins, Jr. under indspilningen af »A Soldier's Story«.

Da Howard E. Rollins Jr. i 1981 fik sin filmdebut som Coalhouse Walker i *Ragtime*, spåede næsten samtlige amerikanske kritikere ham en fremtid som stjerne. At der skulle gå mere end tre år før denne lovende sorte skuespiller indspillede sin næste film, var en ligeså stor overraskelse for Rollins selv som for hans publikum. I et interview prøvede han at forklare denne stilhed: »Der er ikke særlig megen interesse for majoritetskulturens vedkommende i at udnytte minoritetskulturens talenter. Hvis der var, ville jeg lave ligeså mange film som Timothy Hutton.«

Nu er han her imidlertid igen: Rollins har hovedrollen i Norman Jewisons nyeste film, »A Soldier's Story«. Jewison er velkendt for at benytte underholdningsfilm til at udtrykke sociale og politiske interesser, og »A Soldier's Story« følger denne tradition op. Den er bygget over Charles Fullers drama, »A Soldier's Play«, som vandt en Pulitzer Prize i 1982. Ligesom dramaet koncentrerer filmen sig om Captain Davenport (Rollins), som i 1944 bliver sendt fra Washington til Fort Neal i Louisiana for at opklare mordet på sin racefælle Sergeant Waters (Adolph Caesar), som ledede et kompani af sorte soldater. Davenport afhører en række af soldaterne og er ligesom de overbevist om, at Waters har været offer for Ku Klux Klan, og at den hvide Captain Taylors (Dennis Lipscomb) modvilje imod hans opklaringsarbejde skyldes racisme. Langsomt og modvilligt ændrer han dog sin opfattelse og, efter først at have mistænkt to hvide militærpersoner, må han indse, at den skyldige nok findes blandt de sorte soldater.

»A Soldier's Story«, som Fuller selv har skrevet drejebog til, er i den amerikanske presse blevet sammenlignet med Jewisons »In the Heat of the Night« (»Nattens hede«), der i 1967 vandt fem Oscars, blandt andet for bedste film. Begge foregår i et varmt og fortættet sydstatsmiljø, begge deres hovedpersoner er sorte mordekspertes, som man på grund af deres race forsøger at forhindre i at gøre deres job, Howard E. Rollins er nogenlunde samme fysiske type som Sidney Poitier, og musikken (i den gamle film af Quincy Jones, i den nye af Herbie Hancock) og den måde den er anvendt på har visse lighedspunkter. Men med disse ret overfladiske sammenligninger ender parallelterne, og de dybereliggende konflikter i »A Soldier's Story« minder i virkeligheden mere om visse temaer i Rollins' forrige film. Henimod slutningen af »Ragtime« har den stolte Coalhouse, efter at have måttet ty til terroristmetoder, næsten fået opfyldt sit krav om oprejsning fra den racistiske brandmand, der på det groveste forulempede ham. På foranledning af den hvide politichef prøver de sortes store forbillede, Booker T. Washington, at tale ham til fornuft: »Hele mit liv har jeg tålmodigt og håbefuldt arbejdet for et kristent broderskab. Jeg har måttet overbevise den hvide mand om, at han ikke behøvede at frygte eller myrde os, fordi vores eneste ønske var at få bedre kår og fredeligt forene os med ham i at nyde frugterne af det amerikanske demokrati. Tusinder af hæderlige, flittige sorte kan ikke ud-

slette den skade, en eneste af din slags forvolder. Du har sat vores race så langt tilbage, at det ikke kan måles». Denne problemstilling – med hvilke midler kan en sort mand bedst forbedre sin races vilkår – er den motiverende kraft i »A Soldier's Story«. Filmen handler nemlig ikke primært (som »In the Heat of the Night«) om forholdet mellem sorte og hvide; det er ikke egentlig en film om raceproblemer, og dens hovedkonfrontationer er mellem de sorte indbyrdes.

Ligesom Fullers drama interesserer filmen sig for de sortes nedarvede problemer og modsætningsforhold. De, der repræsenterer de gamle sydstatsstereotyper sættes således op imod den nye nordstatsneger, der gør voldsomt og smertefuldt oprør imod denne figur. Filmen beskæftiger sig med de sortes egne mangetydige og forvirrende følelser af stolthed og ydmygelse, frihed og frustration, nedværdigelse og foragt; emner, der er uendeligt mere komplicerede end de sædvanlige konflikter mellem den sorte og den hvide race. Sjældent (eller aldrig) har man i en hvid instruktørs film set en gruppe af sorte fremstillet så tvetydigt og komplekst, så meget på deres egne præmisser, og med så meget spillerum til at være inkonsekvente: filmens »skurk« viser sig således også at være dens offer. De sorte får her en sjælden mulighed for, som Rollins har udtalt, at fremstå som mennesker, og ikke som funktionelle typer.

»A Soldier's Story« handler med andre ord om, hvad det vil sige at være sort: hvem – når vi ser et sådant væld af

dig længere«. Den mindre hektiske Davenport tvivler derimod på sin egen ret til at bedømme andre sorte for deres opførsel. Da han til slut finder Waters' morder og denne forsvarer sin gerning med Waters' ondskabsfuldhed overfor sine mænd, svarer Davenport ham: »Hvem har givet dig ret til at dømme, hvem der har lov til at kalde sig neger, og hvem, der ikke har?«

I modsætning til sin forgænger Virgil Tibbs (Sidney Poitier) i »In the Heat of the Night«, som tydeligvis var de hvide »rednecks« overlegne i enhver henseende, er Davenport mere tvivlsom i sit eget forhold til Captain Taylor. Denne viser sig ikke at have de racistiske motiver, Davenport først antog som en selvfølge. Således ser vi ham (i et flashback) i sin fryd over, at det enestående sorte baseballhold har vundet over det hvide, begejstret udbryde: »Vi bliver det første sorte hold, der kommer til at spille mod the Yankees« (min understregning). Ligeledes er Davenports endelige sejr, da han opklarer mordet mere tvivlsom end Tibbs' og muligheden foreligger, at Taylor havde ret, da han i starten sagde, at Davenports racefæller ville være bedre tjent, hvis han lod sagen ligge og den hvide befolkning tro, at Ku Klux Klan stod bag.

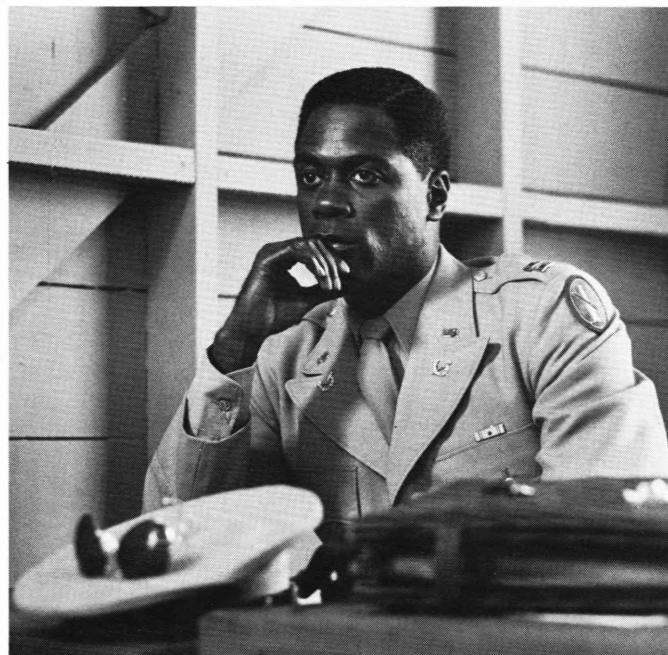
Men det er ikke kun hvad angår indhold, at Norman Jewisons nyeste film viser en overraskende kompleksitet. Hvor »In the Heat of the Night« er fortalt i den fuldstændig simpel og ligefrem stil, indeholder »A Soldier's Story« billedkompositioner, versatil brug af fokus og klippeteknik, som man ellers ikke ville mene Jewison i stand til. Dens atmosfære er overvældende fysisk og sanselig og er tydeligvis præget af fotografen Russell Boyd, bedst kendt for sit arbejde for de to australske instruktører Peter Weir og Bruce Beresford. Skønt flashback-teknikken til tider virker en anelse klichéagtig (dette er nok uundgåeligt på film), er den øvrige overførsel fra teater til film smukt gjort. Jewison har til fulde udnyttet filmmediets muligheder, mest imponerende i scenen, hvor Waters i den lokale bar for sorte for første gang udtrykker sin afsky for den optrædende C.J. Brugen af monolog, en enkel spot, som fokuserer på den talende, og mørklæggelse af omgivelserne minder med overlæg om samme scenes opførsel på teateret, men den efterfølgende brug af zoom, kameravinkel, belysning og spejle underminerer denne effekt stærkt og subtilt.



Herover Art Evans, Larry Riley og Adolph Caesar i en scene fra »A Soldier's Story«. Til højre Howard E. Rollins, Jr. i en scene fra filmen.

vidt forskellige personer – har den sande definition på, hvordan en sort mand er, og hvordan han bedst kan tjene sin race? Filmen opsætter mange modsætningsforhold. Den strenge ærgerrige Sergeant Waters bliver respekteret, men også hadet af sine soldater. Den geniale baseballspiller og musiker, C.J. (Larry Riley), beundres af sine kammerater for sine færdigheder og foragtes af Waters for dem. Sluttelig må publikum, sammen med Davenport, indrømme, at hvide Captain Taylor muligvis kunne have tjent den sorte race bedre end Davenport gjorde.

Men den primære modsætning finder vi mellem Sergeant Waters og Captain Davenport. Waters prøver med had og frygt at udrydde de gamle nigger stereotyper, for at blive accepteret af de hvide. Han går endog så langt som til at sige til en af sine racefæller: »den sorte race har ikke råd til



Jewison havde store problemer med at få et filmselskab til at finansiere »A Soldier's Story«. Man mente ikke, at dens emne ville kunne give kommerciel succes. Efter adskillige forsøg lykkedes det ham at få et minimalt budget på 6 millioner dollars fra Columbia. Dette betød, at alle involverede, inklusive skuespillerne og Jewison selv, har måttet arbejde for en løn, der er betydeligt mindre end, hvad de er vant til. Men netop på grund af filmens emne, har alle været villige til at gøre dette. Det er jo ikke så tit, som Jewison har udtalt, at sorte får tilbudt roller som andet end voldtægtsforbrydere eller komiske roller, der går ud på at løbe rundt udklædt som høne.

Det bliver interessant at se, om filmen slår an herhjemme. »A Soldier's Story« er en sjælden film. Den er højt hævet over Jewisons bedste film og (selvfølgelig) uendeligt højt hævet over gennemsnitsfilmen om sorte amerikanere. Ud over dens emne og smukke form bør også den inciterende musik og dens fremragende skuespil fremhæves. Howard E. Rollins Jr.'s præstation har bestemt været værd at vente på. Han udviser stor alsidighed og hans Davenport er milevidt fra Coalhouse Walker. Rollins' talent går langt ud over sorte roller, han er andet og mere end blot Sidney Poitier's efterfølger. Desværre bliver det nok vanskeligt for ham at opnå den status på højde med De Niro, Pacino og Hoffman, som han nok kunne fortjene. Adolph Caesar har for sin rolle som Waters på Off Broadway fået adskillige priser, og han overfører rollen til filmmediet med samme høje kvalitet. Også Denzel Washington og Larry Riley i birollerne som soldaterne Peterson og C.J. viser anlæg, der får én til at håbe, at Hollywood i fremtiden vil »udnytte minoritetskulturens talenter« til fulde.

I et interview for nyligt udtalte Jewison, at han er begyndt at føle sig gammel og derfor vil gøre noget særligt ud af de få film han »har tilbage: »Jeg kan ikke lave film om rumskibe – jeg vil lave film, der betyder noget for mig; film, der afslører min egen personlige frygt og glæde, fordi udover mine børn, er de det eneste, jeg efterlader mig«.

For tiden arbejder han på endnu en teatersucces »Agnes of God«, med Anne Bancroft, Jane Fonda og Meg Tilly (fra »The Big Chill«). Lad os se om Norman Jewisons behandling af kvinder bliver ligeså kompleks og nuanceret som hans behandling af sorte.

SOLDIER'S STORY

A Soldier's Story. USA 1984.

P-selskab: Columbia-Delphi Productions. A Norman Jewison Film. **Ex-P:** Charles Schultz. **P:** Norman Jewison, Ronald L. Schwary, Patrick Palmer. **As-P:** Charles Milhaupt. **I-leder:** Gerald R. Molen. **Instr:** Norman Jewison. **Instr-ass:** Dwight Williams, Warren Gray. **Manus:** Charles Fuller. **Efter:** Eget skuespil – »A Soldier's Play«. **Foto:** Russell Boyd. **Kamera:** Ralph Gerling. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Mark Warner, Caroline Biggerstaff. **P-tegn:** Walter Scott Herndon. **Dekor:** Tom Roysden. **Rekvis:** Ray F. Mercer, Jr. **Kost:** Thomas S. Dawson, Chuck Velasco, Robert Stewart. **Musik:** Herbie Hancock. **Arr:** Ed Bland. **Sange:** »Pourin' Whiskey Blues« af Patti LaBelle, James Ellison, Armstead Edwards, med Patti LaBelle; »Low Down Dirty Shame« af Larry Riley, med Patti LaBelle, Larry Riley; »Bright Red Zoot Suit« af og med Larry Riley; »C. J.'s Lament« af og med Larry Riley; »Don't Sit Under the Apple Tree (With Anyone Else But Me)« af Lew Brown, Charlie Tobias, Sam H. Stept, med The Andrews Sisters. **Musik-mix:** Dennis Sands. **Tone:** Charles M. Wilborn, Robert J. Litt, Kevin F. Cleary, Elliott Tyson, Walter A. GestEmile Razpopov, Dessie Markovsky, Catherine Shorr, Linda Dove, Michael Tomack, Gib Jaffe. **Sp-E:** Dennis Dion. **Medv:** Howard E. Rollins, Adolph Caesar, Art Evans, David Alan Grier, David Harris, Dennis Lipscomb, Larry Riley, Robert Townsend, Denzel Washington, William Allen Young, Patti LaBelle, Wings Hauser, Scott Paulin, John Hancock, Trey Wilson, Patricia Brandkamp, Carl Dreher, Vaughn Reeves, Robert Tyler, Pat Grabe, Terry Dodd, Warren Clements, James W. Bryant, John Valentine, Ronald E. Greenfield, Anthony C. Sanders, Traftin E. Thompson, Roy Wells, Tommy G. Liggins, Greg Elam, Melvin Jones, Calvin Franklin, Kevin T. Mosley, Michael Williams, David Ashley, Thomas Howard, Bobby McGaughey, Rick Ramey, Lacarnist Hiriams. **Længde:** 2765 m, 99 min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 22.3.85 – Palladium + ABCinema.





HÅB OG KÆRLIGHED

AF ULLA BO HALVORSEN

Guldcharms til konfirmationsarmbåndet – kors, anker og hjerte. Touperet hår, tolv af hver og poesibøgers åndrigheder er toner, som denne filmtitel slår an. I tyve år har det været *for* corny, men rock'n' roll-nostalgien er nået til tresserne og The Beatles, filminstruktørerne er blevet femogtredive, og perioden kan nu være eksponent for det charmerende, befriende og optimistiske. Det viser »Tro, håb og kærlighed«, og biografer i København og provinsen har måttet melde udsolgt flere gange – den går lige hjem.

Det traditionelle pubertetspublikum elsker »Tro, håb og kærlighed« fordi den handler om at opleve en masse ting for første gang. Specielt fordi filmen leger med disse alvorlige sager og distancerer sig fra dem ved at bruge tidsbilledet som gimmick. De lidt ældre falder for den, fordi den handler om deres ungdom, som – hov – faktisk er ved at være et overstået kapitel. Og pensionisterne, der på grund af Dagmars særpriser strømmer til, finder den langt mere sympatisk end de senere års film set i fjernsynet. Og når denne når skærmen, vil de midaldrende nok også finde den sympatisk. Med andre ord: vi har med en ægte succes at gøre.

To historier er skåret i det fuldstændige og perfekt rekonstruerede tidsbillede. Der er en historie og en pige til husarnerne: Bjørns forelskelse og Anna – og der er en historie og en pige til feinschmeckerne: Eriks frigørelse og den tidsbundne Kirsten. Men drengene er aksen, hvormed alting drejer.

De går i realen i det Brønshøj, der også var universet i »Zappa«. Kirsten og Bjørn er personer fra »Zappa«, to år senere. I Bjørns tilfælde med samme familie helt ud til onkler og tanter, men *uden* bevisstheden om begivenhederne fra den tidligere film. Ingen Mulle, intet drab på Steen. Det er da også igen Bjarne Reuter, der sammen med instruktøren Bille August har skrevet manuskript, denne gang løseligt bygget over Reuters »Når snerlen blomstrer«.

Adam Tønsberg og Camilla Søeberg i en scene fra »Tro, håb og kærlighed«.

Erik hørte ikke til i »Zappa« (1983), men han er i slægt med Bille Augusts andre skæbner på film og TV-film. Han er følelsesmæssigt stækket af sine omgivelser som Jens i »Honningmåne« (1978), som drengene i »Et par dage med Magnus« (1978), og i »Verden er så stor så stor« (1980) og med pigen i »Maj« (1982) – (se i øvrigt Kaare Schmidts gennemgang af Bille Augusts produktion i Kosmorama 164). Varme og humor som i »Busters verden« (1983) skinner igennem »Tro, håb og kærlighed«, hvis drenge Erik og Bjørn udvikler sig langt mere positivt end deres forgængere. Der er tro, håb og kærlighed forude.

Bille August er oprindelig uddannet på dokumentarfilmskolen i Sverige. Derefter som fotograf på Den Danske Filmskole. Det er måske denne fortid, der giver ham en så udpræget fornemmelse for situationer. Han kan fange situationer og stemninger på kornet: De små ting, den næsten - glatte overflade, og han kan lade billedet stå. Han trænger på denne måde igennem tidsbilledet i situationer som hvor Bjørn inviteres til at drikke te med Eriks mor, der »har fået det lidt bedre«. Eller hvor Kirsten såret og stød, men med overklassepigens autoritet, klapper festdeltagere sammen til pindemadsspising. Det er især i forbindelse med Erik, at alt det udsigelige alligevel bliver sagt. Hvor han lidt fuld sværger evig kærlighed til Bjørn såvel som til Kirsten, og hvor han adlyder sin far men alligevel – med en pipfugls trods – får sagt: »snart spærrer du vel også mig inde«.

Ved at krydsklippe mellem de to handlingstråde opnår August foruden parallelliseringen (Bjørn med Anna under satinlagner, Erik med Kirstens røde alpehue som fetish) også at kontrollere den enkelte situation uden at bryde dens stemning eller tema. Det er ved en veludviklet sans for timing, at »Tro, håb og kærlighed« får Hollywood-filmens glathed og lethed i fortællingen, og så endda uden at den drukner i det overfladiske eller det banale. Man når ikke helt at krumme tæer ved det banale, før alpehuen har perspektiveret såvel Bjørns lykke som Eriks hæmning og længsel. Modlys og skovsøer er ved at få overtaget i Bjørns forselseshistorie, men det farlige reddes af fin timing.

Kun Bjørns fantasier om Anna i Svendborg – en for handling og tema fuldstændig overflødig sekvens – ligger udenfor enhver redning. Den er så tydeligt skruet på til husarerne for at vise lidt lækker lammesteg i netstrømper. Selvom folkekomedieelementer også tidligere er dukket op – især i forbindelse med Bjørns familie og specielt med lillebroderen, *the comic relief* – så er disse elementer bygget ind i filmens realplan på en mere rimelig måde end Svendborg-fantasien. Og netop den sekvens bygger op til den første store ændring i drengenes liv – tabet af uskylden. En sammenligning med Riffbjergs Tore og Janus er nærliggende, selvom kortene blandes anderledes end i »Den kroniske uskyld«. Erik og Bjørn er mindre artikulerede end drengene i Riffbjergs bog i forholdet til pigerne og verden. Hverken Bjørn eller Erik er entydigt fortællerens alter ego som Janus var, og ingen af dem er »larger than life« som Tore.

Men som hos Riffbjerg anerkender Erik fuldt og helt Bjørns førsteplads hos Kirsten og vil »gå vagt udenfor døren med et stort, flammende sværd« som Janus vil i »Den kroniske uskyld«. Janus er forelsket i Tore og Helle, Erik er forelsket i Bjørn og Kirsten. Mest i Kirsten, for Bjørn er ikke som Tore af heltestof. Han er helt almindelig. Og det er ikke som man skulle forvente Bjørn, men Erik, der som Tore er tæt knyttet til moderen.

Erik hører til denne verdens »uskyldige«, – det er ikke kun seksuelt, at han ikke har spist af kundskabens træ. Derfor er der drama i ham. Uforløst, latent eksplosion og pinefuld udvikling. Bjørn ser verdens genvordigheder lidt efter lidt, indretter sig efter dem og kommer nogenlunde hel ind i voksenverdenen. Eriks klassetilhør giver ham andre muligheder end vold og selvdestruktion, som de fleste af halvfjerdsersfilmpersonerne så som udvej, men hans figur rummer det ekstreme. Netop derfor er det lavstemtheden, der filmen igennem virker bedst, der bliver et dramatisk virkemiddel.

Bjørn og Erik bliver udtryk for tresserne på hver deres måde. Bjørn er tidens form – den som nutidspublikummet opfatter som sød og smart på trods af beatles-hår og -udstyr. Han er visuel og i sine gebærder ikke langt fra nutidens unge, selvom han kører Velo Solex og ikke ti-gears-racer. Han er ikke bundet til familie i særlig grad. Når identifikationen lykkes og øjeblikkelig trænger igennem stilen, så bliver han som figur tidsløs. Kun formen er anderledes, tøj og hår og musik.

Erik er derimod bundet af sin tid i såvel påklædning som høflig og hæmmet optræden. Han bliver eksponent for tidens ånd, for frigørelsesprocessen i tresserne. Hans frigørelse fra faderen er langsommelig, er tressernes tagen afstand til de normmæssigt kvælende halvtredserne. Men også er frigørelse fra barndommen, som nutidspublikummet efterhånden genkender og kan gå op i.

Eriks far er skurken. Han er ikke bare Eriks snærende bånd, men også og især Eriks mors bøddel. Det fremgår efterhånden, at han har holdt hende i en fødselspsykose, hvor selve hendes identitet har været under angreb. Hendes følsomhed, hendes smag for »sær« litteratur og hendes »unaturlige« interesser er defineret af og fordømt af faderen. Takket være Bent Mejding undgår figuren at blive en flad karrikatur. Figuren er lovlig skurkagtig og endimensionel. Et eller andet sted i hans opblæste selvretfærdighed må der engang have været et kærligt udgangspunkt, et forhold til moderen, som har betydet noget for ham, som kan forklare ham. Uden den dimension ville Eriks opgør være uden betydning. Hvem kan ikke forlade en ren idiot. Opgørets kulmination er da heller ikke den lidt tåbelige udveksling af synspunkter hos fredagsluderen, men Eriks erkendelse af, hvad det er, faderen har gjort ved moderen. Hans svig om fredagen er ikke den primære svig, men den illustrerer kun hans dobbeltmoral og selvgothed. Erik kunne få en god portion skyldfølelse ud af at være årsag til moderens sammenbrud. Men den altfavnende skyldfølelse undgås, og Erik tager ansvaret for moderen væk fra faderen. Han handler frit, voksent. Hans konflikt eksploderer ikke – den løses med et vist format på trods af sit latent eksplosive indhold. Hans uskyld bliver ikke kronisk, selvom han ikke får løst sit problem med pigerne.

Aнна er den blide og bløde urkvinde, som i modsætning til Kirsten slet ikke skal ligne en pige fra tiden. Hendes hår og påklædning er så nutidig, at hun kunne gå ned af Larslejsstræde den dag idag uden at nogen ville løfte et øje. Som det hør og bør sig for urkvinder, så er hun statisk. Hun er, hun gør ikke. Endnu mere end Bjørn er hun tidløs, eller rettere nutidig. Hendes illegale abort og hendes afskedsbrev til Bjørn er prisgivet plottet, det er ikke en person, der ytrer sig. Annas hjem er uden far og næsten uden mor, indretningen eksotisk og alt andet end teaktræ. Anna er omtrent så blottet for udtryk, som nogen fremtræ-

dende karakter kan være. Det er tilskueren, der skal farve Bjørns forelskelse og fylde i karakteren.

Kirsten har til gengæld fået en vis del eget liv. Hun er barn af tresserne i ydre og indre. Der er fortællemæssigt og tematisk mere kraft i hende end i Anna. Hun handler, hun smider Bjørn og Anna ud fra festen – uden pindemadder, hun tinger sig til en weekend med Bjørn, da han skaffer penge til Annas abort hos hende, hun går i seng med Bjørn i teltet med lukkede øjne og stort mod mere end lidenskab. Der er ingen kvindelig naturlig urkraft i Kirsten. Han handler ud fra sin tids normer, hun er tiden på samme måde som tøjet, sporvognen eller Rubber Bands musik. Det er synd, at hun kun skildres negativt, for der var vel formodentlig noget charme i tidens kønne overklassepiger uanset hvor meget, de stræbte efter forlovelsesringe og tolv af hver. Hun udleveres næsten så meget som sin søster, der danser ballet til svogerens komediebeundring. Det er *meningen*, at det skal være latterligt og bliver det.

Derfor er det lidt svært at forestille sig Bjørn tiltrukket af det på nogen måde, hverken ødegård på Kullen, guldringe eller kæmpevilla. Kirsten er *for* corny for det unge publikum. Hendes drømme latterliggøres og sættes dermed ikke i noget forhold til nutidens pæne borgerlige fremtidsdrømme. Og det er jo ikke et problem for Bjørn at slippe hende – det er nærmest som at slippe fra Mrs. Robinson i »Fagre voksne verden«. Han opgiver ikke noget, for det, at Erik står og beder ham om hjælp er som en *deus ex machina*, der kunne være hvad som helst. Ak ja, i historiens logik udvikler han sig, gør det rigtige, vælger selv imod konventionspresset, men dramaturgisk fungerer det ikke rigtigt sådan.

Det er således de enkelte situationer, timing, stemning, nuancer, der er filmens force. Dramatisk og tematisk fungerer »Tro, håb og kærlighed«, men adskiller sig ikke fra andre film med overvældende vægt. Det er godt håndværk, der ind imellem løfter sig ud over håndværket, det er næsten det danske svar på en dyr Hollywood-produktion, men også kun næsten. Den undgår dreng-møder-pige-formulærens sidste del, hvor dreng-genfinder pige, den undgår eksplosionen i vold eller sindssyge i Erik – og den store forløsning samtidig. Og uanset hvor meget Bountyland, der er i den simple kærlighedshistorie, så er det ikke det vigtigste og eneste i verden.

Arbejdstitler var »Twist and Shout«, epokens formelle udtryk. Processen er gået fra det formelle til det indholdsmæssige, og det har filmen kun vundet ved. At den så stadig ikke er »en desperat nødvendighed«, det er en anden sag.

TRO, HÅB OG KÆRLIGHED

Danmark 1984.

P-selskab: Per Holst Filmproduktion/Palle Fogtdal. I samarbejde med Det danske Filminstitut og Danmark Radios coproduktionsfond. **P:** Per Holst. **I-leder:** Janne Find. **P-leder:** Ib Tardini. **Instr:** Bille August. **Instr-ass:** Tove Berg. **Manus:** Bille August, Bjarne Reuter. **Foto:** Jan Weincke/**Ass:** Søren Berthelin. **Lys:** Søren Sørensen/**Ass:** Thomas Neivelt. **Grip:** Jimmy Leavens. **Farve:** Eastman. **Klip:** Janus Billeskov Jansen. **Ark:** Søren Krag Sørensen. **Rekvis:** Thomas Heinesen, Søren Gam. **Kost:** Fancoise Nicolet, Manon Rasmussen. **Musik:** Bo Holten. **Tone:** Niels Bokkenheuser/**Ass:** Erik Bjergfeldt. **Scripter:** Stine Monty. **Makeup:** Birte Christensen. **Stills:** Rolf Konow. **Medv:** Adam Tønsberg, Lars Simonsen, Camilla Søberg, Ulrikke Juul Bondo, Thomas Nielsen, Lone Lindorff, Arne Hansen, Aase Hansen, Bent Mejding, Malene Schwartz, Troels Munk, Helle Spanggaard, Kurt Ravn, Grethe Mogensen, Elga Olga, Willy Jacobsen, Ingelise Ullner, Bent Biran, Jytte Strandberg, Nina Christoffersen, Rubber Band. **Længde:** 104 min., 3142 m. **Udt:** Kærne Film. **Prem:** 26.12.84 – Palads + Tivoli + Dagmar + Grand + Amager Bio + Husum Bio + Lyngby Bio + Bio Trio + Royal (Århus) + Scala (Aalborg) + Fønix (Odense) + Palads (Vejle) + Teater Bio (Esbjerg) + Bio (Silkeborg) + Fotorama (Viborg) + Grand (Randers) + Palæ (Horsens) + Scala (Holstebro) + Kino (Kolding) + Bio (Herning) + Bio (Næstved) + Kino (Roskilde) + Kosmorama (Hillerød) + Biografen (Helsingør).

HÆVNNENS TIME

AF JAN KORNUM LARSEN

»Stagefright, Willie?« spørger hovedpersonen i Stephen Frears' »The Hit« med slet dulgt sarkasme, da han tilsyneladende uforstyrret sætter sig til morgenbordet og fortsætter den fordybelse i en roman, som har optaget ham hele natten. Visseligt er det heller ikke ligefrem intens læsning, man normalt ville forvente fra en person der er anklagemyndighedens kronvidne og som netop står at skulle angive sine medskyldige. For selv at slippe for straf.

Skarpt bevogtet føres Willie (Terence Stamp) derpå til en retssal, hvor det går op for én, hvor velanbragt bemærkningen om sceneskræk i grunden var. Iført nålestribet jakkesæt og storknudet, lyst slips leverer Willie nemlig en skuespillerpræstation, der, med hensyn til selvfølelse og overdreven diktation, nærmest kan sammenlignes med Richard Burtons – når denne var mest krukke.

Sceneskræk. Ikke spor. Willie lever godt med sine roller.

Gangstervennerne idømmes ti års fængsel og bryder, idet de føres bort, ud i sang. »We'll meet again, don't know where, don't know when. . .« hvilket med nogenlunde præcision angiver den tid, Willie har til at iscenesætte sin næste rolle. Mødet med døden.

Denne *prolog* fortæller Frears i en mærkelig blanding af realistisk krimi og overdreven komedie, hvilket formentlig er grunden til at filmen herhjemme først og fremmest er blevet rubriceret som underholdning. Den er imidlertid mere end blot underholdende. Og instruktøren Stephen Frears er mere end blot en instruktør af gennemsnittet. Han startede som assistent for Karel Reisz (Morgan: A Suitable Case for Treatment, 1965) og Lindsay Anderson (»If. . .«, 1968), begyndte så at instruere TV-film, men fik i 1971 lejlighed til at lave spillefilmen »Gumshoe« for Albert Finneys nystartede produktionsselskab. Finney spillede selv hovedrollen som en bingoudræber, hvis fantasier om at blive privatdetektiv pludselig bliver til virkelighed – eller hvordan man nu skal se de film-noir inspirerede situationer, han vikles ind i. »The Big Sleep« og andre klassikere citeredes hyppigt i denne film.

»Gumshoe« blev en pæn – og fortjent – succes, men besynderligt nok er det først nu, med »The Hit«, at Frears har fortsat sin karriere som spillefilminstruktør. I de mellemliggende tretten år har Frears manifesteret sig som instruktør af fremragende TV-film, oftest i samarbejde med manuskriptforfatterne Peter Prince – som har skrevet manuskriptet til »The Hit« – og Alan Bennett, som jo er noget af en notabilitet efterhånden. Og ofte med den formidable Chris Menges (»Local Hero« og »Killing Fields«) som fotograf. Som regel resulterede dette i følsomme, meget engelske betretninger om hverdagsmennesker i lidt bizarre situationer – når Bennett skrev manuskriptet – eller mere action-præ-

gede, men ikke mindre britiske historier – når Prince stod for manuskriptet. I sidstnævnte tilfælde gerne med baggrund i *organised crime*, hvilket også synes at have været udgangspunktet for det projekt, som Frears planlagde sammen med forfatteren Neville Smith og som efterhånden blev til »Gumshoe«. Herom har Frears udtalt: »In »Gumshoe« Neville and I set out to make »Bullitt« but after a time we had a sort of joke about it – that if you tried to make a film like »Bullitt« in this country it would end up being called »Pellet«! (*Pellet* betyder »lille kugle« eller »hagl«) We wanted to have some machine-guns and every now and then Neville would write a violent scene – but it was just daft. He couldn't put his heart into it, and then he would write these wonderful comic scenes about someone dreaming about it all. (...) So you are half making up a dream sequence and half trying to make it realistic. In England that combination rarely comes off, but the French and people like Wim Wenders seem to be able to pass through the curtain. They pass through it and reach an area that they believe in.«¹⁾

Dermed er vi fremme ved det, jeg mener at »The Hit« egentlig drejer sig om: Problemet med at tage sig selv alvorligt og kaste den distance over bord, som altid er nødvendig, når man spiller roller og indtager positioner – således som englændere måske mest af alle gør det. Problemet med at gå igennem dét, der skiller én fra de ting, man virkelig kan tro på. Skuespillerens problem i virkelighedens teater.

Næste gang vi møder Willie er ti år efter, i 1983. Han har søgt tilflugt i en lille by i baskerland og har indrettet sin idylliske *finca* med stabelvis af bøger, et komfortabelt sted at skrive samt – over sengen – et billede af John Lennon, der klart angiver den skæbne, han forventer vil blive hans. Han har tydeligvis arbejdet hårdt med sin rolle i de forløbne år og har skiftet sin cockney-slagfærdige stil ud med en hel enkleagtig apparition. Hvidklædt og afslappet cykler han rundt i sin landlige idyl og tager tilmed så løst på det, han har beredt sig på, at han drillende fortsætter, da politimanden, han har fået tildelt som beskyttelse, får maskinuheld med sin cykel.

Uheldigvis. For da han når hjem, viser det sig nemlig, at *tidspunktet* er kommet. Willie bortføres af fire spanske *hoodlums*, der fører ham til den engelske lejermorder Braddock (John Hurt) og hans ungdommelige assistent Myron (Tim Roth) – som takker spanierne for deres hjælp ved at give dem en bombe i stedet for de aftalte penge, hvilket fører til at tre af dem dør! Noget som efterlader Willie totalt uberørt. Hans holdning overfor bortførerne er nemlig bestemt af den meditativt filosofiske afklaring, han mener at have nået. Han er beredt og forlanger kun at tingene sker nogenlunde som han har forudset at de skulle ske.

De gør det bare ikke.

Længe klarer Willie sig godt i kraft af sin indstilling, der mildest talt forbavser Braddock. Ofte er normalt angst. Og Willie benytter sig af sin slagfærdighed og sit kendskab til gangstermiljøet så snart han øjner en chance for at drille *The executioner and his assistant*, som han benævner dem. Men netop denne lyst til at spille spillet i stedet for blot at koncentrere sig om det, som det egentlig burde dreje sig om, nemlig døden, betoner skuespilleriet. Og den tvivl der tilfældigvis er hos alle de tre involverede med hensyn til hvem de egentlig er, giver plads for personlighedsforskninger fra alle sider. Braddock er veteran, men har efterhånden ikke meget mere end træt rutine at trække på, og Myron er, således som Willie hurtigt afslører det, en ren novice på feltet. Faktisk er det hans første job.

Ud af dette får Frears og hans tre aktører et oplagt, stimulerende – og aldeles vittigt – kammerspil. Med mange hip til gangstergenrens forskellige normer. Men selve det grundliggende mønster: *ofret*, der har beredt sig til sin rolle ad filosofisk vej, *lejermorderen*, der er begyndt at tvivle lidt på sin *métier* og *lærlingen*, der ikke rigtigt er klar over hvem af de to han i grunden skal efterligne; alt dette peger i retning af en total opløsning og balancerer lige på grænsen af den komedie, som »Gumshoe« gerådede ud i. Af tvivl på sig selv.

Alvoren får først overtaget, da Maggie (Laura del Sol) kommer ind i billedet. Hun repræsenterer dyriskheden og den ægte vilje til at overleve. En veritabel *naturkraft*, som til fulde forstår at pirre de spekulative englændere.

Selvfølgelig hedder hun i virkeligheden ikke Maggie, men derimod et eller andet meget langt og for englændere utvivlsomt alt for fremmed. Og når Braddock tager hende med i stedet for at skyde både hende og hendes australske elsker – som er kommet til at *låne* en lejlighed, der tilhører Braddocks chef – skyldes det vel at han simpelthen tiltrækkes af hende og begår den fejl at give efter for sin mere animalske side. Det viser sig, efterhånden som rejsen skrider frem, at Maggie fuldt ud forstår at honorere de forventninger, Braddock mere eller mindre bevidst har til hendes formåen. Imellem dem udvikler sig et forhold af nærmest sadomasochistisk art og Braddock vågner så småt op af den døs, som hans tvivl har hensat ham i.

Og da han til sidst beslutter at eksekvere sine dødsdomme, er det Willie – som trods al sin forberedelse alligevel bliver bange, fordi tingene ikke sker helt som han havde forudset – og Myron, der må dø. Uden megen værdighed, tør man roligt sige. Maggie, derimod, kæmper imod af alle kræfter og efter en kamp af udpræget samlejeagtig karakter, beslutter Braddock at efterlade hende bevidstløs, mens han selv iklæder sig basker-mundering og prøver at slippe over grænsen fra Spanien til Frankrig.

Hvilket ikke lykkes.

Maggie står nemlig parat og udpeger ham for politiet. Braddock dør, men i modsætning til Willie dør han med manér. »The exit, where's the exit« råber han, da han er fanget i en lagerbygning og efter at han er blevet skudt ned af Guardia Civil-folk, er det ham der finder det naturligt at tænke på Willies tilkæmpede opfattelse af døden:

Death is just a stage on the road.

It's just a moment.

We're here and then we're somewhere else.

It's as natural as life.

Why should we be scared.

HÆVNENS TIME

The Hit. England 1984.

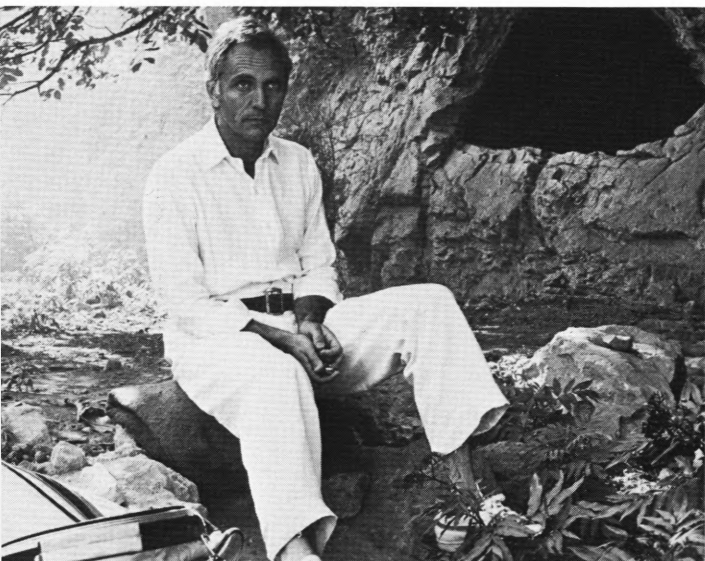
P-selskab: Zenith Productions. For Central Productions. I samarbejde med the Recorded Picture Company. **P:** Jeremy Thomas. **As-P:** Joyce Herlihy. **P-sub:** Denise O'Dell. **P-leder:** Jesús Gargoles. **Instr:** Stephen Frears. **Instr-ass:** Carlos Gill, Steve Harding, José Luis Berlanga, Michael Hook. **Manus:** Peter Prince. **Foto:** Mike Molly. **Kamera:** Bob Smith. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Mick Audsley. **P-tegn:** Andrew Sanders. **Ark:** Julio Molina. **Dekor:** Jack Carter (kons), Luciano Arroyo. **Kost:** Marit Allen. **Garderobe:** Andres Fernandez. **Sp-E:** Alan Whibley. **Musik:** Paco De Lucia. **Fortekst-musik:** Eric Clapton. **Tone:** George Akers, Paul Le Mare, Peter Maxwell. **Medv:** John Hurt, Tim Roth, Laura Del Sol, Terence Stamp, Bill Hunter, Fernando Rey, Lennie Peters, Bernie Searl, Brian Royal, Albie Woodington, Willoughby Gray, Jim Broadbent, Manuel De Benito, Juan Calot, Freddie Stuart, Ralph Brown, A. J. Clarke, Quique San Francisco, Joaquin Alonso, José Luis Fernandez, Camilo Vilanova, Carlos Lucena, Miguel Garmendia, Carlos Zabala, Eneko Olazagasti, Patxi Barko, Xavier Aguirre, M. Carlos Tristancha. **Længde:** 98 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 22.2.85 – AB Cinema + Kino (Odense).

Øverst John Hurt og Laura del Sol, og i midten Terence Stamp i en scene fra »The Hit«. Nederst en scene fra Fellinis »Og skibet sejler ...«.



OG SKIBET SEJLER . . .

STEEN SALOMONSEN



Fellini har siden sin stort anlagte selvransagelse, »Otto e mezzo« (8½) fra 1963 stort set kun lavet film, der handlede om ham selv. Filmene har haft åbenlys karakter af introspektion og nærmest fremstået som de rene rekonstruktioner af subjektivt farvede barne- og ungdomserindringer og af underbevidsthedens fantasiliv. Kulminationen nåede han med sin foregående film, »La città del donne« (Kvindebyen), hvor han i en sand visuel eufori gav sit fascinationsyn på kvinderne. Med sin seneste film synes han imidlertid at have lagt det helt private bag sig.

I forhold til de foregående kvindeexcesser virker »E la nave va«, der herhjemme vises i en engelsk version med titlen »And the Ship Sails On«, betydeligt mere neddæmpet og kunstnerisk disciplineret. Ganske vist præsenteres vi også her for et broget persongalleri, fremstillet med de lige dele af karikatur, misantropi og fascination, som til sammen giver filmen dens umiskendelige Fellinipræg. Bl.a. møder vi en russer, der hypnotiserer en høne, vi møder en sært udseende, nærmest androgyn hertug, en meget følsom og overordentlig virkelighedsfjern greve, en fellinisk uskyldskvinde, og vi konfronteres med et par vittigt udleverede operatører, hvis indbyrdes forfængelige kappestrid i med stemmepragts volumen at overgå hinanden, udgør et af filmens højdepunkter. Men først og fremmest er der journalisten Orlando, spillet af Freddie Jones fra »The Elephant Man« (Elefantmanden), der er filmens noget miserable fortæller. Desuden figurerer der også et næsehorn, et sygt næsehorn ovenikøbet, som vi ret uventet præsenteres for et stykke inde i forløbet. Trods operasangere og næsehorn forekommer filmen imidlertid at hænge godt sammen.

Filmen udspiller sig blandt et begravningselskab ombord på en oceandamper i 1914. En berømt operasanger er død og skal her ledsages ud på sin sidste rejse, hvis mål er en lille øgruppe ud fra hvilken asken af de jordiske rester skal spredes for alle vinde. Orlando er sammen med en fotograf med for at afdække det rituelle begivenhedsforløb. Den første del af filmen skildrer personerne i forskellige situationer og er fortalt i Fellinis vanlige løststrukturerede stil, hvor den ene episode mere eller mindre afløser den anden. Et vendepunkt indtræffer imidlertid, da en gruppe flygtende serbere kommer ombord. Selskabet reagerer både med utryghed og irritation overfor denne fremmede indtrængen, men efterhånden også med interesse. Et forsøg på at isolere parterne mislykkes, istedet indleder nogle fra selskabet en form for kommunikation med flygtningene, den unge pige på båden bliver forelsket i en af serberne, og det hele kulminerer med en forening af parterne gennem sang og dans. Så viser der sig et truende krigsskib i horisonten. Flygtningene kræves udleveret, og mens selskabet er stillet op i pro-

cession for at tage afsked med den afdøde, sejler flygtningene over til krigsskibet. Men som en slags besegling af kærligheden til pigen, der er taget med, kastes en granat mod krigsskibet. Det svarer igen med at skyde oceandamperen i sønk. Selskabet forkynnder deres undergang ved at bryde ud i højstemt operasang.

Ligesom Fellinis foregående værker er »And the Ship Sails On« en ren studiekonstruktion bestående af et skib der gynger en del, men ellers ikke rører sig videre ud af stedet, og som sejler på et stykke bølgender cellofanpapir, der ikke ligefrem underbygger virkelighedsillusionen. Sceneriet bærer snarere et præg af det fantastiske, naivt som i en tidlig stumfilm, og billederne, der ud fra en fellinisk målestok kan karakteriseres som stilerede, fremstår med en form for surreal nøgternhed, der kan lede tanken hen på Magritte. Den historiske aktualitet, Europa i brændepunktet omkring første verdenskrigs udbrud, sættes herved i et på én gang distancerende og eventyrligt lys.

Fellini mener selv, at filmen har relevans i relation til nutidige forhold, idet han har prøvet på, at overføre »the feeling of anguish which arises from an excess of information about the reality that surrounds us, and which in fact creates a wall between people and reality« (citeret fra »Sight and Sound«, forår 1983, p. 80). I hvertfald handler filmen med skibsurejsens klare symbolik om isolationen fra en ydre virkelighed. Og med kulisselandskabets billedside får Fellini, der atter viser sig som en temmelig enestående billedmager, formidlet indtrykket af dette virkeligheds fravær, og i de betydningsmættede billeder får han givet udtryk for den længsel og det håb, filmen rummer om, at den katastrofe, som den eventyrlige rejse styrer hen imod, vil bryde isolationen.

»Otto e mezzo«, der nok er den af Fellinis film, der mest utvetydigt giver oplysninger til forståelse af drivkraften bag Fellini's kunstneriske proces, handler også om længslen efter at bryde ud af en isolation, omend der her er tale om et enkelt individs neurotiske isolation. Filmens berømte indledning gengiver alter egoet, instruktøren Guidos klaustrofobiske mareridt, hvor han ser sig selv spærret inde i sin bil og kæmper for at komme fri mens en bizar omverden passivt kigger på. Filmen skildrer Guidos frigørelsesproces fra den indespærring som berømmelse, opdragelse, kunstneriske og sociale normer, angst og skyldfølelse har fastholdt ham i. Efter det selvransagende forløb kan han til slut forenes med sit liv, som det sker i den symbolske manegsekvens, hvor han slutter sig til repræsentanterne for hans tilværelses modsætninger. Han kommer ikke til nogen direkte løsning, men lærer at acceptere modsætningerne som en del af sig selv, som noget han ikke skal flygte fra. Med alle klædt i hvidt i manegen udtrykker filmen et håb om, at Guidos ransagelse vil føre ham videre.

Det kunstneriske projekt filmen afstikker for Guido synes Fellini at have taget til sig. Med »Otto e mezzo« som tilkendegivelsen af et etableret kunstnerisk ståsted, har han siden konfronteret sig selv med uudforskede sider af bevidsthedslivet og opsoget sine kulturelle, symbolske samt erindringens »arketyper« for tilsyneladende gennem en filmisk rekonstruktion af disse og ved at give fantasierne frit spil, at kunne frigøre sig fra dem.

Befriet for dette private felttog, der af forståelige grunde ofte har været til stor irritation for Fellinis kritikere, men åbenbart nødvendigt for ham selv, er Fellini med »And the Ship Sails On« havnet i det metafysiske.

I modsætning til katastrofefilmene á la »The Poseidon Adventure« (SOS – Poseidon kalder), »The Towering Inferno« (Det tårnhøje helvede) og »Earthquake« (Jord-

skælv), hvor katastrofen udgør det igangsættende kaos, som personerne gennem vilje, moral og gode evner skal bringe orden på, så det normale kan genoprettes, så er det kaotiske hos Fellini selve den eventyrlige rejses mål. Katastrofen fremstår som udfrielsen fra isolationen og udgør en vision om mødet med den u håndgribelige virkelighed, som livet, kærlighedens forløsning – pigen og flygtningens forelskelse – og dødens universalisering – asken der spredes ud over havet – har bragt i stand. Og ud af dette sammenstød, hvor skibet bogstavelig talt oversvømmes af den ydre virkelighed – det er rigtigt vand, ikke cellofanpapir – bliver isolationen brudt, erkendelsen af virkeligheden opstår, og her åbenbares da også den uomtvistelige sandhed: kameraet trækker sig til tilbage og blotstiller den effektfulde vision som en ynkelig studieteknisk effekt. Kameraet kører videre ud i filmstudiet for til sidst at ende i linsen på et andet kamera bag hvilket man aner Fellinis imponante skikkelse. Denne scene skal næppe forstås som et simpelt illusionsbrud, men derimod som Fellinis måde at tilkendegive, at sandheden ikke findes i virkeligheden, men er noget som skabes gennem kunsten.

I relation hertil er det værd at bemærke, at den eneste ombord på skibet, som end ikke ænser katastrofen i dens perspektiverende omfang er den virkelighedsferne greve, der er helt opslugt af sin yndlingsbeskæftigelse: at se film. Tårevædet kigger han på sine kærlighedslængsels imaginære mål, de romantiske heltinder på lærredet, mens vanden stiger omkring ham – måske en kommentar fra Fellini rettet mod hans egen filmiske selvforydelse.

Filmens refleksioner over forholdet mellem erkendelse og virkelighed omfatter også kommentarer til massemedierne og deres monopol på virkelighedsinformation. I hvertfald fremtræder Orlando med sin centrale rolle, hvor han er skudt ind som det formidlende led mellem filmens handlingsplan og publikum i biografalen, som en klar pendant til tv og dets placering i samfundet. Det er måske omkring Orlando-figuren at filmens aktualitet i relation til nutidige forhold skal søges. Orlandos særstatus som sandhedsvidne markeres gennem hans explicitte fortællerrolle, men pointen er, at han ikke samtidig hermed er olympisk hævet over begivenhederne omkring ham. Han forstyrres derimod og overraskes hele tiden under fortællersituationen. Virkeligheden er ikke til at få styr på ad den vej, og efterhånden bliver Orlando selv mere og mere en del af begivenhederne. Filmens sidste billede viser Orlando som den eneste overlevende ombord i en redningsbåd. Med sig har han næsehornet. Der bliver noget at forklare, når han kommer hjem.

OG SKIBET SEJLER . . .

E la nave va. Italien/Frankrig 1983

P-selskab: RAI – Vides/Gaumont. **P:** Franco Cristaldi. **As-P:** Aldo Nemmi. **P-sup:** Pietro Notarianni. **P-leder:** Lucio Orlandini. **I-ledere:** Roberto Mannoni, Massimo Cristaldi. **Instr:** Federico Fellini. **Instr-ass:** Giobanni Arduini. **Manus:** Federico Fellini, Tonino Guerra. **Tekst til opera-sekvenser:** Andrea Zanzotto. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Farve:** Technicolor. **Kamera:** Gianni Fiore. **Klip:** Ruggero Mastroianni. **Ark:** Dante Ferretti. **Dekor:** Nazareno Piana, Massimo Razzi, Massimo Tavazzi, Francesca Lo Schiavo. **Kost:** Maurizio Millenotti. **Garderobe:** Mario Russo. **Koreo:** Leonetta Benti-voglio. **Musik:** Gianfranco Plenizio. **Pianosolist:** Gianfranco Plenizio. **Musik-kons:** Paolo Ghirlinzoni. **Tone:** Abio Ancillai, Piero Vendittelli. **Medv:** Freddie Jones, Barbara Jefford, Victor Poletti, Peter Cellier, Elisa Mainardi, Norma West, Paolo Paolini, Sarah Jane Varley, Fiorenzo Serra, Pina Bausch, Pasquale Zito, Linda Polan, Philip Locke, Jonathan Cecil, Maurice Barrier, Fred Williams, Janet Suzman, Bernadette Lucarini, Bruno Beccaria, Colin Higgins, Umberto Zuanelli, Antonio Vezza, Domenico Pertica, Elizabeth Kaza, Vittorio Zarfati, Claudio Ciocca, Alessandro Partexano, Christian Fremont, Marielle Duvelle, Helen Stirling. **Stemmer:** Mara Zampieri, Giovanni Baviglio, Nucci Condo, Elizabeth Norberg Schulz, Boris Carmeli, Carlo di Giacomo. **Længde:** 128 min. **Udl:** Bellevue. **Prem:** 29.4.85 – Grand + Delta.



HENRIK LUNDGREN

CARMEN

Mon hun kan holde til det, Carmen – eller ender hun med at være den mest forslidte af musikdramaets heroiner? Stolprende ind på scenen på sine snart krumbøjede flamenco-ben. Uendelig dødsens træt af disse tilbedere, der ikke vil lade hende i fred, men aften efter aften fordrer de samme zigeuner-numre: De forførelseriske dansetrin, spådomskortene osv. Mantillen hænger lidt skævt, rosen er falmet for længst, tungen belagt af de dårlige cigaretter. Surt skuler hun ad Micaëla; *Hun* kan i det mindste gå hjem efter tredje akt – en anden stakkel er nødt til at afvente festtummel og tyrefægtning samt endnu et uendeligt jealousyopgør inden det befriende dolkestød. Om dog bare Merimée var rejst til Lofoten i stedet for Spanien, sukker hun over et sidste glas af Lillas Pastias klustersøde *manzanilla*.

Først kom Peter Brooks »Carmens tragedie« – på gæstepil i Gasbeholderen, sendt som film (i svenskTV) og senest som pladeindspilning (på HMV). Efter repremieren på Premingers gamle »Carmen Jones« viste Grand Carlos Sauras »Carmen«-film med Laura del Sol og Antonio Gades – sidstnævntes ballet over emnet turnerede samtidig i Europa (med filmens strenge dueanna Cristina Hoyos i titelpartiet) og er nu nået til Amerika. Samtidig – efteråret '83 – udsendte Herbert von Karajan sin seneste pladeversion (Deutsche Gramophon) med Agnes Baltsa i titelpartiet: Den dertil svarende sceneopstilling præsenteres i Salzburg såvel påsken som sommeren '85. Så fulgte Jean-Luc Godards i Venedig prisbelønnede »Fornavn Carmen« på

Delta. Pladeselskabet Erato udsendte lydsporet til Francesco Rosis »Carmen«-film, der nu har haft premiere på Grand: Et større antal af sangerne var overlappende med Lorin Maazels samtidige Wiener-version, eksempelvis toreadoren Ruggero Raimondi og Faith Esham som Micaëla. Også svenskeren Claes Fellbom lavede en »Carmen«-film og i foråret '84 præsenterede Patrice Montagnon sin »Carmen«-ballet på Berliner-operaen. Her var fortællestrukturen den samme som i Piero Faggionis nyopsætning af operaen på La Sciala i december: handlingen anskuet i flashbacks af Don José fra hans fængsel. Hvad der peger hen mod Prosper Merimées novelle fra 1845 som det fælles forlæg.

Skal man påpege en tendens i disse års 'Carmen-bølge', er dette i hvert fald en markant bestræbelse: man nærmer sig Bizet via Merimées originale novelle. Det var det, Peter Brook sammenfattede så udmærket i sin introduktion til »La tragédie de Carmen«, når han talte om skrælningen af et monument ('Carmens kærlige skrælning'). Man må tilbage til den virkelighed, Merimée observerede på sin rejse i 1830 – og som endnu ved operaens premiere i Paris 1875 forekom anstødelig. »På et familie-teater,« gispede Opéra Comiques direktør Adolphe de Leuven, da han blev præsenteret for projektet, »et teater, hvor der hver aften bliver købt loger udelukkende for at bringe forlovelser i stand!« Blandingen af mord og hor, smuglere og zigeunere var ikke lige det, man tog sine giftefærdige døtre med til. Og legenden vil da også vide, at premieren blev en eksempelløs fia-

sko, som på det nærmeste tog livet af Bizet. Først da den krasse cocktail var blevet mildnet, ved at Bizets trofaste medarbejder Ernest Guiraud havde forvandlet den talte dialog til gennemkomponerede recitativer, var helheden blevet så rimeligt 'opera-agtig', at publikum kunne læne sig nydende tilbage i stolen. Det var denne 'monumentalisering' af »Carmen«, Brook protesterede imod, da han fik Jean-Claude Carrière (Buñuels manuskript-forfatter) og Marius Constant til at udarbejde en kammer-version af operaen, hvor hver eneste note af Guiraud var strøget. Og makkerskabet Francesco Rosi/Lorin Maazel har (som Karajan) valgt at gå bag om Guiraud til den version af operaen (med talte dialoger), Fritz Oeser udgav i 1964. I øvrigt en version, som ikke er uangribelig, for så vidt den i sin bestræbelse for at rekonstruere Bizets *oprindelige* partitur også ser bort fra de rettelser, Bizet *selv* foretog under indstudieringsarbejdet på Opéra Comique i 1875.

At man går bag om Bizet til Merimée, er en karakteristisk tendens i den nuværende Carmen-bølge. Men dermed har man selvfølgelig ikke svaret på, hvad det egentlig er, der fascinerer ved Carmen-myten lige nu.

Spiegel, som sjældent er i bekneb for et hastigt svar, mente at have fundet formlen i sin *coverstory* 12.9.83: Interessen for Carmen betyder det store publikums »Rückkehr zur Erotik« – folk er trætte af sex og porno, nu vil de have den ægte vare. Som om »Carmen« ikke handlede om sex.

Personlig tror jeg virkningen på det brede publikum – ikke på den enkelte kunstner – ligger et andet sted. Hverken Godard eller Brook kan forklares ud fra noget så forslidt som opbrudte kønsrolle-mønstre. Men når »Carmen« gør sin virkning på kryds og tværs, her en halv snes år efter det store gennembrud i kvindefrigørelsen, har jeg en lumsk mistanke om, at myten er kommet til at virke mod sin oprindelige hensigt. Da Merimée skrev sin novelle, var Carmen en gåde, en udfordring, en provokation – på sin zigeuner-dialekt udtalte hun, hvad Bizet senere skulle komponere som selve operaens højrejsende kulmination: »*Libre elle est née, et libre elle mourra!*« Eller med novellens oprindelige formulering: »Carmen vil altid være fri. Hun er født zigeuner og vil dø zigeuner.«

Men hvad er det for en frihed, Carmen repræsenterer for dagens publikum? – Måske i kvindeøjne friheden til at være sig selv. I mandeøjne friheden til at være promiskuøs. Således bliver hun i disse tider en mytologisk skikkelse, der tilfredsstiller begge fronter – såvel de kvinder, der i disse år føler restriktionerne mod deres frihedstrang, som de mænd, der er dødt trætte af de nye kønsrollemønstre og længes tilbage efter den gode, gamle, trygge tosomhed. Når José giver Carmen kniven til slut, skal der i hvert fald nok være en del af de herrer på tilskuerpladsen, som føler, at han genopretter troskabens truede balance.

Eller for at sige det meget bastant: Jeg er bange for, at »Carmen« for øjeblikket mindre fungerer som en *forstyrrende* end som en *bekræftende* myte.

Rosi kan ikke ganske sige sig fri for anklage, selv om han har gjort meget for at indkredse den 'snævdede' virkelighed, der ligger bag Bizets opera. Visuelt er det Gustave Dorés illustrationer til Jean Charles Davilliers »L'Espagne« fra 1874, som danner forbillede: de høje himle, de blege mure, spillet af lys og skygge mellem de mørklødede fysiognomier. Om det så er de klippevægge, smuglerne bestiger sidelæns på Dorés tegninger, har Rosi fundet dem frem ved lokale kræfters bistand. Og hverken i Gades' koreografi eller Enrico Jobs kostumer er der tilløb til at gøre operaen eksotisk, varieté-agtigt dekorativ.

Men der mangler dybde i Rosis figurskildring og dermed

farlighed. Plácido Domingos Don José er godt ved huld og lidet mobil. Som han sidder på træstammen over for Faith Eshams kuldslåede spidsmus af en Micaëla, mistænker man ham for at have fået korsettet i klemme. Og Julia Migenes Johnsons udfordring af hans borgerlighed er mindre skæbnsvanger end beslutom: en pige med håndfaste gestus, når hun ikke har hænderne solidt plantet i siden – mere liderlig end forførerisk og med en stemme, der bliver skingert raspende af lutter anstrengelser. Men overhovedet synges der for dårligt i denne opera-film: af Raimondi som en Escamillo med kontant scene-præsens og klemt mellemleje, og af Faith Esham som slet ikke har sans for farvelægningen af det sproglige udtryk. Smukkest som rent vokal manifestation er Domingos Blomster-arie, sunget ret op og ned, med ryggen halvt vendt mod Carmen og publikum.

I virkeligheden er det nok her, man bliver mest skuffet over Rosis – billedskønne og miljø-karakteristiske – opera-film: I manglen på defineret stillingtagen til genren. »Carmen« er indspillet af produktions-giganten Gaumont, der inden for de sidste fem år har foretaget tre større fremstød på denne front: Loseys »Don Giovanni«-filmatisering, Syberbergs »Parsifal« og Rosis »Carmen«. I alle tre tilfælde har man arbejdet ud fra *playback*-systemet, hvor aktørerne mimer til allerede eksisterende lyd (idet Losey dog valgte at lade recitativerne til Mozarts opera indspille på stedet). Men hvor både Losey og Syberberg arbejder med stærkt *stiliserede* udtryk – Losey ofte fortænkt, Syberberg undertiden rablende egensindigt i sine visuelle associationer – er Rosis bud på sagen et maksimum af *realisme*. En realisme, som hyppigt er umusikalsk: Der er intet som helst belæg for at kombinere Carmens skæbnemotiv i ouverturen med en religiøs procession. Og en realisme, som gang på gang støder sammen med nærbilledernes grimasser. I virkeligheden fungerer Rosis film bedst, hvor han kan gå i totalbilleder: Eksempelvis når han trækker kameraet tilbage fra Carmen under kort-terzetten, så hun fremstår som en sortklædt skikkelse tyngt under skæbnens klippemur – eller i de episoder, hvor der ganske enkelt ikke bliver sunget, så han kan tillade sig at klippe frit i sin billedmosaik.

Hvad man tager med sig ud af biografen, er *miljøet*. Fornemmelsen af, aldrig at have været Carmens landskaber så nær som her. Støvet, de kalkede mure, den stikkende sol, bålene som gør ansigtskulører og skygger dybere. Til slut arenaens ødsle pragt og den tomme valplads mellem José og Carmen, da han som en tyrefægter dolkede hende til døde. Hvad Rosi giver, er virkelighedsgrundlaget for Carmens tragedie: historien *bag* Carmen snarere end historien *om* Carmen – hvad der selvfølgelig også er interessant.

CARMEN

Carmen. Frankrig/Italien 1984.

P-selskab: Gaumont – Production Marcel Dassault/Opera Film Production. **P:** Patrice Ledoux. **P-ledere:** Alessandro von Normann, Franco Ballati, Guy Blanc, Modesto Perez Redondo. **Instr:** Francesco Rosi. **Instr-ass:** Antonio Verdager, Rogelio Amigo, Isabelle Partiot. **Manus:** Francesco Rosi, Tonino Guerra. **Efter:** Opera af Georges Bizet efter fortælling af Prosper Mérimée. **Foto:** Pasqualino de antis. **Kamera:** Franco Bruni, Noel Very. **Farve:** Eastman. **Klip:** Ruggero Matroianini, Colette Semprun. **Ark:** Enrico Job, Gianni Giovagnoni, Pierre Thevenet. **Kost:** Enrico Job. **Koreo:** Antonio Gades. **Tone:** Dominique Hennequin (mix), Harald Maury, Hugues Darmais, Guy Level (opera). **Medv:** Julia Migenes Johnson, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi Faith Esham, Jean-Philippe Lafont, Gerard Garino, Susan Daniel, Lilian Watson, John-Paul Bogart, François le Roux, Julien Guiomar, Accursio di Leo, Maria Campano, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jimenez, Enriwue el Cojo, Santiago Lopez, Aurora Vargas, Carmen Vargas, Concha Vargas, Esperanza Fernandez, Lourdes Garcia, Maroa Gomez, Pilar Becerra, Compagnie Antonio Gades.

Længde: 152 min. **Udl:** Constantin. **Prem:** 1.2.85 – Grand.



Herover Don José og Carmen (Plácido Domingo og Julia Migenes Johnson).



