



Fortid og nutid mødes i »Easy Rider« – Peter Fonda og Dennis Hopper på jagt efter det uberørte USA.

gende narkotiserede bevidsthed. Den abrupte fortællestil ophæver tidsfornemmelsen i smuk overensstemmelse med Peter Fondas tidsfornægtende gestus i starten, hvor han smider sit armbåndsur væk. De tilbagevendende afsnit, der skildrer hovedpersonernes kørsel gennem det amerikanske landskab, er sammenstykket af lutter korte optagelser, der aldrig lader tilskueren falde hen i rolig nydelse af sceneriets storhed og skønhed (som for eksempel hos Ford), men bestandigt tvinger ham ind under hovedpersonernes flygtige, fragmentariske virkelighedsopfattelse. Samme tidsopløsende virkning har nogle sceneovergange, der indledes med ultrakorte glimt af den kommende sekvens.

Filmen er en forbløffende moden instruktør-debut af den 33-årige skuespiller Dennis Hopper. Filmen er fuld af inciterende veltidige detaljer, og den betjener sig som oftest af en antydningkunst, der er sjælden hos en så ung amerikansk instruktør. Først mod slutningen krænger filmen over i en noget krampagtig defaitisme. Destruktionen af de to rejsende føles påtvunget, ikke som et uundgæeligt resultat af filmens præmisser. Men uden at besidde det store vingefang er »Easy Rider« endnu et bevis på, at der kan skabes begavet, kontroversiel filmkunst inden for det nye Hollywoods produktionsrammer.

Morten Piil.

P.S.: Hvilken fortræffelig fotograf skjuler sig under navnet Laszlo Kovacs – det navn, man kender fra Chabrols »Elskerinden«, Godards »Åndeløs« og Demys »Lola«?

EASY RIDER (EASY RIDER)  
1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: Columbia. PRODUKTION: Pando Company/Raybert Productions. EXECUTIVE PRODUCER: Bert Schneider. PRODUCER: Peter Fonda. ASSOCIATE PRODUCER: William Hayward. PRODUKTIONSLEDER/INSTRUKTØRASSISTENT: Paul Lewis. INSTRUKTØR: Dennis Hopper. MANUSKRIFT: Peter Fonda, Dennis Hopper og Terry Southern efter ide af Peter Fonda. FOTOGRAF: Laszlo Kovacs. FARVESYSTEM: Technicolor. KLIP: Donn Cambren. ARKITEKT: Jerry Kay. TONE: Ryder Sound Service, Le Roy Robbins. SPECIELLE EFFEKTER: Steve Karkus. SANGE: The Pusher; Born To Be Wild; I Wasn't Born to Follow; The Weight; If You Want to be a Bird; Don't Bogart Me; If Six Was Nine; Let's Turkey Trot; Kyrie Eleison; Flash, Bam, Pow; It's Alright Ma (I'm Only Bleeding); Ballad of Easy Rider. SKREVET og KOMPONERET af: Gerry Goffin, Carole King, Jaime Robbie Robertson, Antonia Duren, Elliott Ingber, Larry Wagner, Jimi Hendrix, Jack Keller, David Axelrod, Mike Bloomfield, Bob Dylan, Roger McGuinn. SPILLET og SUNGET af: Steppenwolf, The Byrds, The Band, The Holy Modal Rounders, Fraternity of Man, The Jimi Hendrix Experience, Little Eva, The Electric Prunes, The Electric Flag, Roger McGuinn. MEDVIRKENDE: Peter Fonda (WYATT), Dennis Hopper (BILLY), Jack Nicholson (GEORGE HANSON), Sabrina Scharf (SARAH), Antonio Mendoza (JESUS), Phil Spector (CONNECTION), Robert Walker, Jr. (JACK), Luke Askew (STRANGER), Luana Anders (LISA), Sandy Wyeth (JOANNE), Karen Black (PROSTI-

TUERET), Warren Finnerty (RANCHER), Tita Colorado (RANCHER'S WIFE), Hayward Robillard (CAT MAN), George Fowler, Jr. (FANGEVOGTER), Keith Green (SHERIFF), Robert Ball, Carman Phillips, Ellie Walker, Michael Pataki, Arnold Hess, Buddy Causey, Jr., Duffy LaFont, Blase M. Dawson, Paul Guedry, Jr., Suzie Ramagos, Elida Ann Hebert, Rose LeBlance, Mary Kaye Hebert, Cynthia Grezaffi, Collette Purpera, Toni Basil, Karen Marmer, Cathi Cozzi, Thea Salerno, Ann McLain, Beatriz Monteil, Marcia Bowman, David C. Billodeau, Johnny David. LÆNGDE: 95 min., 2610 m. DANSK UDLEJNING: Columbia. DANSK PREMIERE: Nygade 6. 10. 1969.

## HIMMEL OG HELVEDE

Umiddelbart må man synes, den engelske titel, »High and Low«, dækker bedre for Kurosawas store kidnappingsfilm end den danske, »Himmel og helvede«. For nok er der dialogscener i filmen, der berettiger til at tale om himmel og helvede, men den engelske titel får den sociale kontrast, som er central i filmen, bedre frem, og den alluderer tillige til heroin-temaet. Ydermere er den bevægelse, som filmen beskriver i tre store afsnit, en bevægelse inden for jordiske afstande. Fra direktør Gondos udfordrende højt placerede villa via politimiljøet – der kan siges at repræsentere en mellemklasse, en også i sine loyaliteter delt samfundsguppe – helt ned til samfundets bund, også geografisk lavt placeret, forlystelseskvartererne i Tokio, heroinbulerne og til slut fængslet og den ventende dødsstraf, vel nok det »dybeste« man kan nå.

Filmen spiller meget bevidst på helt konkrete højdeforskelle. I starten er vi spærret inde på toppen, oppe hvor der er køligt, og man alligevel kan tillade sig den luksus, der hedder air condition. Her oppe får vi af og til gennem direktør Gondos panoramavinduer en udsigt over det varme, snavsede Tokio. Først i filmens midterafsnit præsenteres vi for Gondos villa set nedefra, og vi ser for første gang, hvor udfordrende denne »opkomling«, der har giftet sig til sin position, har anbragt sin villa. I filmens epilog vender vi tilbage til Gondos villa, men nu er den til tvangsguktion, og vi ser, at selv uret, hvis klokketoner interpunkterede filmens første »akt«, er forsynet med en lille prisseddel. Gondo må begynde forfra, med en ganske lille skofabrik, ikke »lavt«, men trods alt på et meget lavere niveau.

Højdeforskellene i den mest konkrete betydning spiller en afgørende rolle for et par af filmens mest spændende scener. Gondo har uforsigtigt bragt sig i risiko ved at placere sig for højt. Andre kan nede fra det anonyme Tokio udspionere ham, en kikkert er alt, hvad der behøves. Selv med en kikkert kan Gondo ikke gengælde denne spionage. Meget af filmens angstvirkning opnås ved, at man – også tilskueren – føler sig iagttaget, og kun, til gengæld, kan skue ud over et millionalt af potentielle iagttagere. Tokio bliver til et fixerbillede. Find kidnapperen, psykopaten! Første gang han røber sig, er et af filmens kup, igen set fra det høje perspektiv: Over den grå anonyme by rejser der sig en mystisk røg – den eneste farveeffekt i en sort-hvid film.

Hvem er denne hr. Gondo, som vi modstræbende identificerer os med; som politiet først forholder sig så ambivalent til, senere omfatter med stadig større loyalitet, fordi han efter først at have forsømt at leve op til situationens udfordring endelig vender om og viser sig at være et hæderligt menneske? Han tilhører ikke den gamle klasse af arbejdsgivere, der traditionelt føler ansvar for sine undergivne. Han er en håndværker, der møjsomt har arbejdet sig op til en position, hvor han er på springet til at overtage »National Shoes«. De indledende forhandlingsscener viser os, at han er en hård og hensynsløs, nok lidt for smart, forretningsmand. Men de viser os også, at hans etik på et afgørende punkt er højere end de kolleger, han er på nippet til at købe ud. Forgængeren hænger i gamle traditioner, han er vokset op med at lave militærstøvler, insisterer på kvalitet, men er ufleksibel, hvor det drejer sig om at fremstille sko, der tiltaler den nye generation af moderne – amerikaniserede – japanske kvinder.

Gondo vil forene det bedste i traditionen og den nye tid. Han vil lave smarte sko, men sko af kvalitet. Han foragter de sko, han har været med til at fremstille de sidste par år, og som han river i stykker for næsen af kollegerne. Hans mål er sympatiske, hans midler forekommer problematiske. »Du er blevet hård,« siger hans kone til ham, hun er i filmens første del endnu klædt i den traditionelle japanske dragt og repræsenterer – for hun tilhører det gamle pengearistokrati – den tradition, der netop også går ud på, at man er ansvarlig over for sine undergivne. Men hun er vokset op i rigdom, og har Gondo måske ret, når han siger til hende, at hun ikke vil kunne leve i fattigdom? Det er logisk, at det er hende, der insisterer på,

at løsesummen skal betales, selv om det er chaufførens søn, kidnapperen ved en fejltagelse har fået fat i. Gondo har imidlertid altid holdt hende uden for, hun kender intet til de transaktioner, han – for hendes penge – har foretaget for at få aktiemajoriteten i »National Shoes«. I filmens sidste scener ser vi hende i moderne tøj og aner, at hun er gjort af så solidt stof, at hun vil kunne overleve det sociale fald, som venter hende.

Gondos hårdhed skildres også i hans forhold til sønnen, som han opfordrer til at »blive en mand«. Og det er næppe helt tilfældigt, at mandsidealet er en amerikansk, revolverskydende cowboy. Gang på gang strejfes amerikaniseringen i dette meget picareske billede af det moderne Japan.

Vi får at vide, at Gondo er hadet af sine kolleger, vistnok ikke særlig populær blandt kontorpersonalet, men afholdt blandt sine arbejdere, dersom han sætter pris på arbejdsmæssig kvalitet. Politiet omfatter Gondo med den respekt, han socialt har krav på, men de mere proletariske typer i korpsen lægger ikke skjul på, at de i hvert fald til en begyndelse ikke bryder sig om manden. En af dem betragter hans villa fra kidnapperens »lave« perspektiv og bemærker, at der er noget udfordrende ved det hus. Men da Gondo endelig beslutter sig for at betale løsepengene, vender politiets holdning sig fra kølighed til en begejstring, der er ganske problematisk. De arbejder systematisk på at gøre ham til en folkehelt og på at starte en hets mod National Shoes, der i mellemtiden har fyret ham. Og de indleder en klapjagt på kidnapperen, der løber aldeles løbsk. Det er ikke nok for dem at få ham knaldet for kidnapping – 15 år, som om det ikke var straf nok for en hvilken som helst forbrydelse – de skal absolut have ham hængt op for mord, og ofrer endnu et helt menneskeliv, for at de bagefter kan se kidnapperen selv dræbt. En af politifolkene erklærer på et tidspunkt, at kidnapperen egentlig burde brændes levende. Igen ser vi, hvorledes det gamle Japan lever videre under en overflade af effektivt amerikanisering.

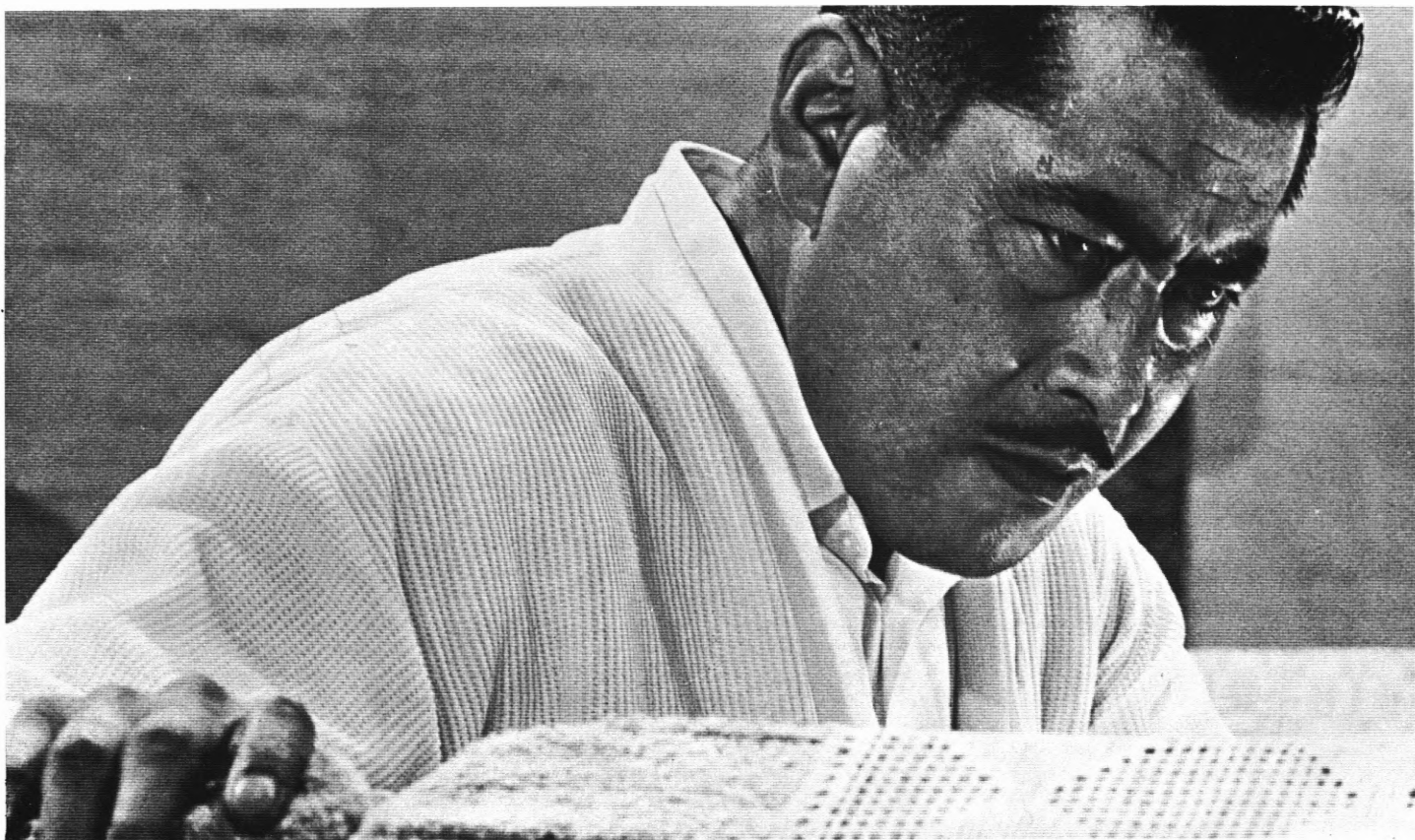
Alt i denne film skildres med en ambivalens, der i sig selv er spændingsbefordrende. Gondos karakter er sammensat af mere og mindre sympatiske sider, man tvinges til en identifikation med ham, og det er pinagtigt at skulle identificere sig med et menneske, der er så længe om at handle »rigtigt«. Man identificerer sig med politiet, fordi det arbejder så snedigt, og opdager kun langsomt, at dets metoder og mål i grunden er ganske suspekter. Man identificerer sig i nogen grad med kidnapperen, når man først har set Gondos hus fra hans synsvinkel og har oplevet ham som det jagede dyr, han er. I filmens sidste scener mødes Gondo og kidnapperen endelig, og det lykkes Kurosawa at få de to mænds ansigter til at mødes i den spejlende rude, som skiller dem. Kidnapperen spørger, om Gondo ikke gerne vil høre noget om kidnapperens elendige sociale baggrund. Man aner, at noget af et tilfælde skiller dem ad, begge har villet klatre opad, den ene har klaret det, den anden ikke. Gondo står tilbage med sin del af ansvaret for, hvad der er sket, og han ved det.

Filmen skildrer, hvad sociale uligheder kan føre til, men nuanceringen i menneskeskildringen synes ofte at trænge den sociale indignation i baggrunden. Kurosawa synes

ikke at mene, at den sociale ulighed retfærdiggør forbrydelsen, og han er meget langt fra at dyrke kriminaliteten som et revolutionært våben. På den anden side kan man ikke beskyldte ham for at tage politiets eller Gondos parti. For nok har Gondo sit »moment of dignity« (som heltene hos Ford), men det kommer betænkeligt sent. Og nok er Kurosawa imponeret af politiets effektivitet og måske også af dets passion, men han skildrer trods alt et stykke politiarbejde, der går over gevind. Ikke mindst i den grove udnyttelse af pressen påtager politiet sig i betænkelig grad at manipulere offentligheden.

»Himmel og helvede« kan ikke tages til indtægt for nogen politisk doktrin. Den skildrer en gruppe mennesker i et dilemma, men løser ikke dilemmaet for tilskueren ved at presse et bestemt samfundssyn ned over personerne. Den er umisanthropisk, for skønt den overvejende skildrer menneskelig skrøbelighed, forsømmer den ikke at dyrke menneskelig værdighed, hvor den kan findes. Filmens smukkeste scene er vendepunktet, hvor Gondo beslutter at betale dusøren, beordrer sin kone at hente værktøjskassen, sætter sig i den gammeldags japanske stilling på gulvet og begynder forfra på sit oprindelige håndværk, idet han egenhændigt syer røgpulveret ind i bunden af tasken, pengene skal afleveres i. Denne respekt for håndværket går igen i mange andre scener: respekt for kidnapperens geniale plan om aflevering af penge og barn. Respekt for politiets træsomme arbejde med at indkredse ham (mindelser om »M«). Respekten for chaufførens egenhændige arbejde på at opspore afpresseren – han tilhører og tror ufravigeligt på den gamle sociale orden, og føler den solidaritet over for Gondo, som Gondo er så længe om at vise over for ham. Ja, selv respekten for manden på forbrændingscentralen, der kan sit job, og for sportvognskonduktøren, der nok kender sin sportvogn, når han hører den på en båndoptager. Disse mennesker er håndværkere, som Kurosawas samuraier er håndværkere, og modpolen til dem er i filmen de nye forretningsmænd, der vil lave sko, som kun holder et par uger. Læg dertil de mange træk af anti-amerikanisme, som er anbragt filmen igennem, og det skulle være muligt at argumentere for, at Kurosawa, skønt han kender til den sociale ulighed som få, er en konservativ – i ordets upolitiske betydning, hvis det har én.

Skønt man kunne sige, filmens problematik er vertikal – jævnfør titlen – er dens billedstil gennemført horisontal. Det er en film, der hele tiden opererer med grupper, først skotøjsforhandlerne, så politiet og Gondos husholdning, så det kollektive efterforskningsarbejde. De store grupper dikterer naturligt scope formatet, som måske aldrig er udnyttet så effektivt. Scope-billedet, der ofte kan virke statisk, fordi det er svært at fylde ud og endnu sværere at panorere med, blir her dynamisk, fordi der hele tiden er handling inden for dets faste rammer. Mesterligt udnyttes det også til de store panoramabilleder af det hede, beskidte Tokio, set fra direktør Gondos udsigtspunkt. Lidt mere mas har Kurosawa med at fylde det ud i heroinbule sekvensen, der også pludselig smager lovligt tydeligt af dekoration. Hvorimod det fungerer glimrende i togsenerne, hvor handlingen koncentrerer omkring bil-



Toshiro Mifune som skotejsfabrikanten Kingo Gondo i Akira Kurosawas »Himmel og helvede«.

ledfeltets midte med den klaustrofobiske trængsel af mennesker, der skal handle åndsnærværende på et minimum af plads og tid.

»Himmel og helvede« er en lang film, hvis tempo helt logisk stadig accelereres. Men allerede under de første sceners ro anes en uro. Gondo åbner i en forhandlingspause sine vinduer, og for første gang høres den svage rumlen nede fra byen, ildevarslende. En fornemmelse af hybris griber tilskueren, det anes, at noget farligt er under optræk. Fra og med kidnappingen øges tempoet systematisk, befordret af de mange rulle-klip, der ofte træder i stedet for den mere nærliggende nedtoning (kan det være en reminiscens af, at den traditionelle japanske bog var en række ruller?).

Forlægget er en amerikansk kriminalroman, og det er givet, at den bedste amerikanske tradition for politifilm (som igen står i gæld til »M«) har spillet en rolle for Kurosawa. Billedstilen er dog fuldstændig fri for det effektsøgende, og tempoet opnås igen og igen inden for et statisk billedes rammer snarere end ved en hidsig kameraføring (skønt kameraet vistnok blir mere mobilt, jo længere frem vi når i historien og jo højere op i tempoet). De billedmæssige chok er få og velmotiverede, det mest opsigtsvækkende af dem er selvfølgelig den røde sky på det sort-hvide billede. Overgangene er kun sjældent udspekulerede, kun en enkelt stemmer velovervejset til eftertanke: præsentationen af kidnapperen via en mærkelig køretur hen over noget mudret vand, ledsaget af en bid af »Forellekvintetten«. Her ironiserer musikken over billedet, mens vi føres fra Gondos airconditionerede verden ned i kidnapperens hede helvede.

Filmens placering i et Japan halvvejs mellem fortid og fremtid accentueres af spillestilen. I Mifunes Gondo mødes to ver-

ner, den gamle hæderlighed og den nye smartness. Under en temmelig tynd fernis af amerikaniseret effektivitet og høflighed aner vi, både hos ham og hos politifolkene, en mere primitiv livsholdning, som skildres med stor ambivalens. Alle disse mennesker er produkter af et samfund, hvor værdierne er i skred, og filmen giver os ikke nogen entydig vurdering af, hvorledes vi skal forholde os til dette skred.

»Himmel og helvede« er en af filmkunstens store politifilm. Jeg har allerede sammenlignet den med »M«, det ville være rimeligt tillige at nævne »Politiets blinde øje«, der også handler om en politimagt, der er ved at gå ud over sine beføjelser i et slags retfærdighedsvanvid, som aftvinger en respekt, skønt man må forkaste det. Ved første gennemsyn er filmen først og fremmest ulideligt spændende. Nye gennemsyn åbner for stadig større perspektiver og for en stadig større respekt for Kurosawas evne til at blotlægge sammenhænge mellem mennesker og samfund uden at stoppe nemme dogmatiske konklusioner ned i halsen på tilskueren.

Anders Bodelsen

■  
TENGO-KU TO JIGOKU (HIMMEL OG HELVEDE) 1963. NATIONALITET: Japan. DISTRIBUTION: Toho. PRODUKTION: Toho/Kurosawa Films Production. PRODUCERE: Tomoyuki Tanaki og Ryuzo Kikushima. INSTRUKTØR: Akira Kurosawa. MANUSKRIFT: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Akira Kurosawa og Eijiro Hisaito efter romanen „King's Ransom“ af Ed McBain (Evan Hunter). FOTO: Asakazu Nakai og Takao Saito. ARKITEKT: Yoshiro Muraki. MUSIK: Masaru Sato. TONE: Hisahi Shimonaga. MEDVIRKENDE: Toshiro Mifune (KINGO GONDO), Kyoko

Kagawa (REIKO, hans kone), Tatsuya Mihashi (KAWANISHI, hendes bror), Yutaka Sada (AOKI, chaufføren), Tatsuya Nakadai (TOKURO), Susumu Fujita, Takashi Shimura, Kenjiro Ishiyama (TAGUCHI, detektiv), Ko Kimura (ARAI, detektiv), Takashi Kato (NAKAO, detektiv), Yoshio Tsuchiyama (MURATA, detektiv), Hiroshi Unayama (SHIMADA, detektiv), Koji Mitsui (JOURNALIST), Tsutomu Yamazaki (GINJI TAKEUCHI, kidnapperen). DANSK UDLEJNING: Palladium. LÆNGDE: 142 min., 3880 m. CENSURFARVE: Hvid. DANSK PREMIERE: Carlton 27.10.1969.

## Z (1)

Kai Friis Møller skriver et sted, at en pøbel er en pøbel, ligegyldig hvor mange der er. Denne individualistiske udtalelse faldt i anledning af en amerikansk journalists begejstring over, at over 100.000 mennesker havde demonstreret i Prag mod kommunismen (det er 20 år siden). Om »Z« kan man på lignende måde sige, at en propagandafilm er en propagandafilm, uanset hvor god en sag, den forfægter. »Z« er effektivt lavet, og man har i premierebiografen Dagmar oplevet det på disse breddegrader helt usædvanlige, at publikum klappede spontant efter forestillingen. Jeg følte mig også pragtfuldt underholdt og blev revet med første gang, jeg så filmen, selv om jeg kunne se dens grovhed. Men anden gang, nogle uger senere, hvor det stadig talrige publikum i øvrigt næsten slet ikke reagerede, tabte filmen meget.

Den mondæne lækkerhed, det næsten mekaniske virtuoseri og folkekomedie-forenk-