Shirley Knight (Natalie) og Robert Duvall (betjenten) i »Flygtig som regnen«.

FLYGTIG SOM REGNEN

Måske forekommer det trivielt, men lad mig alligevel repetere: Francis Ford Coppola er blandt Hollywoods nyeste, yngste og mest lovende filmskabere.

At hans fjerde og seneste film, »The Rain People«, er mislykket, rokker ikke ved konstateringen, men føjer tværtimod det nye til, at Coppola foruden at være ung og ny og lovende også er meget ambitiøs. Så ambitiøs endda, at filmen umiddelbart kan forekomme at være hans svageste hidtil. »The Rain People« ejer ikke den medrivende opfindsomhed og vitalitet, der i flere sekvenser gjorde »You're a Big Boy Now« usædvanligt vedkommende trods stilistisk usikkerhed, og den ejer slet ikke den smukt kontrollerede følelse for genre, miljø og mennesker, der næsten konstant gjorde »Finian's Rainbow« til en nydelse, og til et bestillingsarbejde, som Coppola holdt af at lave.

»The Rain People« er Coppolas personlige ambition, en film han *måtte* lave, før han overhovedet kan komme videre, og skønt der for filmforbrugeren kan være et vist irritationsmoment i over en længere periode vedblivende at skulle betragte en talentfuld instruktør som blot lovende, så er »The Rain People« så kompleks, at ordet lovende i Coppolas tilfælde får ny mening.

Forståeligt nok taler han selv i interview med Joseph Gelmis (i bogen »The Film Director as Superstar«) imod tendensen til efter et par film at placere en instruktør enten som det helt store nummer eller – ingenting. Hvorfor, siger Coppola, er der aldrig nogen der siger: »Han er en lovende fyr, og han er rimeligt intelligent, og han prøver virkelig, og måske vil han om ti år virkelig være noget . . .«, hvorfor er der aldrig nogen, der siger det?, spørger Coppola.

I samme bog giver Coppola en indfaldsvinkel til forståelse af filmen. Instruktøren fortæller om sin første og aldrig færdiggjorte 16 mm film (han solgte sin bil, så han kunne købe apparatur og råfilm, filmtosset har han alle dage været). Projektet var en stærkt subjektiv skildring af en kvinde, en mor, der en dag tager sine børn med på en udflugt i naturen for at vise dem alt det smukke, de ikke til daglig ser i byen. Senere falder hun i søvn i en frugtplantage, og da hun vågner, er børnene borte. Så skifter billedet, naturen, alt det skønne omkring hende, er pludselig blevet hæsligt og truende, thi med ét udgør naturen en mulig fare for hendes børns liv. Hensigten var, siger Coppola, at eksperimentere med dette: at se den samme ting fremstillet på to vidt forskellige måder.

I »The Rain People« er naturen konstant smuk, vist i en række – ironiske? – postkortskønne tableauer, mens det er kvinden Natalie, der skifter. I filmens begyndelse viser Coppola os begivenhederne, som Natalie ser dem. En tidlig morgen vikler hun sig fri af ægtemandens omfavnelse og begiver sig på en rejse mod ukendt mål. Hendes nylige graviditet er kun det ydre påskud. Efter en tids kørsel ringer hun hjem for at berolige manden, og hun siger til ham, at før ægteskabet vidste hun, at dagen var hendes egen. »Nu er det din dag«, hævder hun. Under den videre kørsel samler hun en blaffer op (»Killer« Kilgannon hedder han med en lidt håndfast navnesymbolik), der viser sig at være en hjerneskadet eks-college-rugbyspiller, nu med åndsevner som et lille barn. De overnatter på et motel, og her indtræder skiftet i Natalies personlighed. I nogle grumt insisterende supernære billeder ser vi Natalie i forvrænget og hæslig version, mens hun ved spejlet smører en alt for stærkt rød læbestift på. Derefter viser Coppola, hvordan hun en stund nyder at hundse med blafferen, inden hun atter bliver sig selv, som vi fra starten har oplevet hende: en i og for sig sympatisk middelstandskvinde, der søger at finde sig selv. Men allerede efter denne lange indledning er historien ved at tage magten fra Coppola. Han har uden større besvær introduceret en række hver for sig komplekse temaer: 1) ægteskabet som en spændetrøje (startens billeder af Natalie, der vikler sig fri af mandens omfavnelse, er skildret som en tyst kamp), 2) Natalies søgen efter sig selv (hendes flugt fra mand og hjem, der er skildret som noget uafvendeligt), 3) menneskets Jekyll/Hyde natur (billederne af Natalie ved spejlet, hendes hundsen med Kilgannon), og 4) begyndelsen til et medmenneskeligt forhold, der kalder på hendes ansvarsbevidsthed (trods manglende lyst påtager hun sig, i starten ubevidst, at sørge for, at der ikke sker den åndssvage noget ondt), men Coppola kan ikke på tilfredsstillende vis holde temaerne sammen. Der er også antydning af andre temaer, i hurtige tilbageglimt viser Coppola, hvordan Kilgannon på universitetet er blevet pacet frem som rugbyspiller, er blevet presset til at yde mere, end han kan holde til, og derefter hvordan universitetet skaffer sig af med ham, da han er blevet slået i stykker for universitetets skyld. Og i Natalies senere møde med en motorcykelbetjent vises, ligeledes i hurtige tilbageglimt, hvordan forholdet ikke kan blive til noget, fordi han er hæmmet, måske ovenikøbet impotent, fordi han ikke kan frigøre sig for sit had/kærlighedsforhold til den døde hustru (hun indebrændte).

Efter den subjektivt fortalte begyndelse, hvor alt er set med Natalies øjne, skifter Coppola til en nogenlunde neutral registrering af begivenhederne, med »Mus og mænd«-temaet som det bærende. Men skiftet klares ikke uden besvær, og filmens manglende styrke findes nok først og fremmest i, at Coppola ikke har evnet at karakterisere Natalie tilfredsstillende. Er hun en relativt almindelig New York-pige eller har hun hørt hjemme blandt de mere vågne? Hvordan var hendes miljø før ægteskabet? og hvordan i ægteskabet? Alt for mange spørgsmål forbliver efter indledningens løst skitserede karakteristik ubesvarede, skønt Natalie er både udgangspunkt og samlepunkt.

Dette har så tvunget Coppola til at foretage sære dramaturgiske kunstgreb, der i filmens sammenhæng aldrig legaliseres, men hele tiden fornemmes som krampagtige nødløsninger, der skal få historien til at glide. Både skildringen af Natalies forhold til Kilgannon og til betjenten bærer præg af konstruktion, og filmen bliver til sidst billig melodramatik. For at skabe en konflikt, der ligesom kan give filmen en slags slutning, sørger Coppola for at konfrontere Kilgannon og betjenten med hinanden, og under et slagsmål mellem de to (om Natalie, der således bliver portrætteret som både moder og dragende sex-objekt), ender det med, at betjentens datter med faderens pistol dræber Kilgannon.

I detaljer viser Coppola sit talent. Begyndelsen er flydende fortalt, mødet mellem Natalie-Kilgannon og en familie, som tidligere feterede ham (før han blev slået i stykker), er pinefuldt præcist, og der spilles gennemgående godt i filmen både af Shirley Knight (Natalie), James Caan (Kilgannon) og Robert Duvall (betjenten), men Coppolas eget uafklarede forhold til *kvinden* har ikke gjort det muligt for ham at skildre kvinden Natalie, og filmen bliver derfor episodisk og uvedkommende, trods de vægtige temaer.

Per Calum

■ THE RAIN PEOPLE (FLYGTIG SOM REGNEN), 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION/PRODUKTION: Warner Bros.-Seven Arts. PRODUCERE: Bart Patton og Ronald Colby. INSTRUKTØR/MANUSKRIPT: Francis Ford Coppola. FOTO: Wilmer Butler. KAMERA: Ralph Gerling. FARVESYSTEM: Technicolor. FORMAT: Widescreen. KLIP: Blackie Malkin. ARKITEKT: Leon Ericksen. MUSIK: Ronald Stein. TONE: Nat Boxer og Walter Murch. INSTRUKTØRASSISTENTER: Richard Bennett og Jack Cunningham. ASSISTENTER: John Blair, Sharon Compton, Joel Cox, Tony Dignman, Ken Gagnon, Tom Gavin, Marcia Griffin, Chuck Hanawalt, Richard Marks, William Neil, Tom Ryan, James Sabat, Sully Sullivan, Fred Talmage, Stewe Wilson. MEDVIRKENDE: Shirley Knight (NATALIE), James Caan (»KILLER« KILGANNON), Robert Duvall (GORDON), Marya Zimmet (ROSALIE), Tom Aldredge (MR. ALFRED), Laurie Crewes (ELLEN), Andrew Duncan (ARTIE), Margaret Fairchild (MARION), Sally Gracie (BETH), Alan Manson (LOU), Robert Modica (VINNY). LÆNGDE: 101 min., 2785 m. CENSUR: Gul. DANSK UDLEJNING: Warner & Constantin. DANSK PREMIERE: Carlton 17.4.1970.
»The Rain People« er indspillet under en tre-måneders tur gennem en række amerikanske stater. Indspilningen startede 2.4.1968. Budget: $ 750.000.

SIDSTE SOMMER

Frank Perrys film er interessant fordi den viser, hvordan en instruktør kan udnytte Hollywoods nye bølge af frisind i reaktionens tjeneste. Hvordan det ungdomsdyrkende kan vendes til det ungdomsfjendske.

Som i »David og Lisa« fortæller Perry om purung ubeskyttet uskyld i en grov, nådeløs verden. Uskylden repræsenteres af en intelligent, lidt gammelklog pige, der lærer tre mere glamourøse teenagere – to drenge og en pige – at kende på et øde feriested, hvor de er overladt til sig selv af deres (selvfølgelig) uforstående forældre. Trioen holder symbolsk en syg fugl i fangenskab – deres driftsliv kontrolleres kunstigt, og lidt fjaset *petting* giver kun midlertid udløsning uden tilfredsstillelse.

Den gammelkloge pige repræsenterer et mere romantisk kærlighedssyn, som underforstået også er filmens. Hun vil naturligvis befri fuglen, men da det ikke lykkes, nøjes hun med at fotografere den. Hun er betragter og analytiker, trioens moralske målestok. Til slut går det hende ilde – hun voldtages af den mest liderlige af drengene. Det er den alt for fine og følsomme skæbne i denne verden, konkluderer filmen.

Filmen arbejder altså med et gammel-romantisk, reaktionært grundskema: følelsesmennesket sat over for driftsmennesket, der her ovenikøbet drikker øl og ryger hash. Men værst er det, at det ikke følger naturens love og lader sin drift få udløsning i normalt samleje – det nøjes med petting, leger kun med erotikken.

Frank Perry er så dygtig en personinstruktør, at det ret nuancerede spil til en vis grad tilslører filmens egentlige hensigter. Men man behøver ikke grave ret dybt i filmens idé-kompleks for at opdage, hvor groft og letkøbt den udleverer tre af sine fire hovedpersoner til en moralsk fordømmelse, der er lige så bedstefaderlig som den er mondæn.

Morten Piil

■ LAST SUMMER (SIDSTE SOMMER), 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: Allied Artists. PRODUKTION: Alsid Productions – Francis Productions. PRODUCERE: Alfred W. Crown og Sidney Beckerman. ASSOCIATE PRODUCER: Joel Glickman. PRODUKTIONSLEDER: Phil Goldfarb. INSTRUKTØR: Frank Perry. MANUSKRIPT: Eleanor Perry efter roman af Evan Hunter: »Last Summer«. FOTO: Gerald Hirschfeld. FARVESYSTEM: Eastmancolor. FORMAT: Widescreen. KLIP: Marion Kraft. ARKITEKT: Peter Dohanos. MUSIK: John Simon. TONE: Chuck Federmack og Nat Boxer. INSTRUKTØRASSISTENT: Terry Donnelly. MEDVIRKENDE: Barbara Hershey (SANDY), Richard Thomas (PETER), Bruce Davison (DAN), Cathy Burns (RHODA), Ernesto Gonzales (ANIBAL), Ralph Waite (PETERS FAR), Peter Turgeon (MR. CAUDELL), Conrad Bain (DANS FAR), Eileen Letchworth (DANS MOR), Maeve McGuire (UNG KVINDE), Ed Stevlingson (SIDNEY), Lydia Wilen (SERVITRICE), Glenn Walker, Lou Gary, Andrew Krance og Wayne Mayer. LÆNGDE: 97 min. CENSUR: ingen. DANSK UDLEJNING: Alliance. DANSK PREMIERE: Imperial 6.3.1970.
»Last Summer« er indspillet *on location på* Fire Island (ved Long Island), N.Y. Indspilningen startet 9.9. 1968. Budget: $ 1.000.000.

SATYRICON

Fellini, som altid plejer at lægge en umådelig veltalenhed for dagen, når han taler om sine film, sagde efter premieren på »8½«: »Jeg har altid haft lyst til at filme '1001 nats eventr' eller nogle smukke eventyr fra middelalderen – og nu gør jeg det. Jeg tror, man må kunne nå til en slags kvasifysiologisk animalsk ro uden derfor at miste sit indhold. Men hvis man vil det, må man ikke mere tænke på sig selv som skyldig, syndig og fuld af fejl ... Man må gøre sig fri af arvesynden« *(Express,* 25.4.1963).

»Satyricon« er ikke noget smukt eventyr fra middelalderen. Fellinis hensigt med at filmatisere den har imidlertid været den samme, nemlig at prøve på at glemme alle de tankevaner og normer af både moralsk, religiøs og social art, som den vestlige civilisation er bygget på. Han vil på en vis måde finde tilbage til det oprindelige, fra før den første synd kom ind i verden. »Da jeg filmede '8½', havde jeg klistret en seddel på mit kamera, hvor der stod: Husk, at det er en komisk film, jeg er ved at optage. Og da jeg filmede 'Satyricon', skrev jeg: Jeg kender ikke noget som helst til kristendommen« *(Express,* 15.9.1969). Resultatet af dette forsøg er blevet en overvældende og provokerende film, på en gang en drøm og et mareridt, et langt visuelt kvad, kvælende og knugende, befolket med en flok uhyrer, en slags fosforiserende mødding, hvor alle laster gror, og et samfund går i opløsning.

Som ramme omkring denne opdagelsesrejse har Fellini nøje holdt sig til Petronius' »Satyricon«. Det er som bekendt formentlig kun en tiendedel af bogen, der har overlevet og er kommet os i hænde – løse afsnit, som man med stort besvær har føjet sammen, så der er kommet en vis sammenhæng ud af det. Resten er definitivt gået tabt. Det er grunden til, at handlingsforløbet i filmen mange steder virker overraskende og gør indtryk af at være kommet ud af kurs. Man vandrer gennem zoner af uigennemtrængeligt mørke fra den ene episode til den anden. Der er dog mulighed for at følge den røde tråd ved hjælp af filmens to hovedpersoner, Encolpius og Ascyltus, idet Petronius gennem dem har påtaget sig at udforske hele sin samtids moralske fordærv: orgier, perversiteter, religiøse udskejelser, overtro, mærkværdige adfærdsmønstre, udbytning osv.

Men her hører lighedspunkterne op. Petronius bruger sin bog til at hudflette sine samtidige. Han ironiserer over »det søde liv« og driver gæk med det. Og han afslører erotikken og pengene som de to drivkræfter, der holder denne samling af parvenuer, havarerede digtere, gamle fede hetærer og unge kæledægger i gang. Det er groft, undertiden morsomt og i alle tilfælde harmløst og overbærende. Det, vi her bliver præsenteret for, er kun dyr, der basker omkring i total frihed. Det er kroppe uden sjæl. De har hverken begreb om godt eller ondt.

Petronius finder dette søde liv en lille smule latterligt og ikke altid æstetisk forsvarligt. Adskilligt stempler han som værende i modstrid med det skønne. Men et egentligt »synds«-begreb eksisterer overhovedet ikke i hans bog. Etikken i den er en blanding af sorgløshed og letsind.

Fellinis film er til gengæld præget af en knugende mørk atmosfære. Den er et tusmørkeværk, hvor menneskelige larver, sminkede kadavere, furier og kødbjerge bevæger sig imellem hinanden i et svovlgult lys og en stemning som i et dampbad. Kødet er i denne film ikke bare fantasiløst og kedeligt, – det er stinkende uappetitligt. Det er ikke bare uskønt, men direkte frastødende (bortset fra den herlige scene, hvor de to unge venner møder den unge afrikanske slavinde). De adspredelser og forlystelser, man her får indblik i, ligner snarere pinsler end nydelse. De dominerende farver i filmen er mørkeblåt, rødt, askegråt og løvbrunt. Aldrig et glimt af grønt, – ikke så meget som et træ. Det er, som om alle bevæger sig i en underjordisk verden, som er fuldstændig blottet for ilt. Selv havet er sort, og dagslyset er glansløst og skumringsagtigt. Himlen, der gang på gang dækkes af tordenskyer, ligner et tyngende låg. Tilsyneladende er det ikke så meget Petronius, men snarere Dantes »Helvede«, Fellini her har filmatiseret.

Vil det så sige, at den italienske instruktør uden selv at vide af det ikke har opnået, hvad han ville, og imod sin egen hensigt har lavet en »kristen« film? Det hele er nu i virkeligheden mere subtilt end som så. Man kan nemlig ikke uden videre betragte dette filmværk som en »historisk« film. Den rejse gennem tiden og rummet, Fellini her har foretaget, er bare et påskud. Det, han har villet skildre, er hverken svundne realiteter eller arkæologiske sandheder. Denne »Fellini-Satyricon« har større lighed med Fellini selv end med Petronius' bog. Den er ligesom »Giulietta degli spiriti« et portræt af instruktørens egen underbevidsthed og en genspejling af hans drømme. »Antikken,« siger han, »rører ved noget i os, inderst inde, allerinderst inde, noget, der er flygtet ned i underbevidstheden, hvor de helt personlige drømmebilleder lever« *(Express,* 15.9. 1969). Og disse drømmebilleder er det, Fellini graver frem. »Satyricon« afspejler endnu en gang hans egen indre splittelse og den konflikt, der nager ham, og som allerede kom til udtryk i »La dolce vita«. Det er den konflikt, der i det latinske menneske udspiller sig mellem den hedenske arv og de kristne normer. Hedenskaben er muligvis blevet fortrængt af evangeliet og af 2000 års kristendom. Men er den tæmmet, – er den besejret? Det ser ikke rigtig ud til, at den er det. I denne film, hvor det hedenske samfund fremstilles som mørkt, uskønt og kvælende, føler man alligevel stadig dens tiltrækning og tillokkelser bryde igennem. Fellini har ganske vist ikke formået at finde tilbage til den oprindelighed, han først havde drømt om, – den blide uskyld fra før arvesynden blev til. Men alligevel lykkes det ham ikke helt at tage afstand fra den verden, hvor folk allerede dengang næsten revnede af deres overflod. Fellini, romeren af i dag, står på en gang ængstelig og tryllebunden, frastødt og fuld af misundelse over for det antikke Rom af i går.