tragisk helt. Forfatteren er også usædvanligt godt skikket til at give en indforstået skildring af de organiserede forbryderes handle- og udtryksmåde, da han er Assistant U.S. Attorney og udrustet med både journalistisk og juridisk baggrund. Pudsigt nok for et filmforlæg indeholder bogen et minimum af deskriptive passager og har sin værdi i den velaflyttede, næsten båndoptagerrealistiske dialog.

Producenten og manuskriptforfatteren Paul Monash, der tidligere har skrevet for bl. a. Don Siegel, har været næsten selvudslettende beskeden i sin bearbejdelse: Så godt som al filmens tale er hentet direkte fra forlægget, såvel som det episodisk opbyggede forløb, hvor handlingen viderebefordres på skift af hovedfigurerne i persongalleriet, så den samme skikkelse sjældent dukker op i to følgende afsnit. Ændringerne til drejebogsform består hovedsageligt i udeladelser af hele afsnit og i fjernelse af bipersoner, hvis andel i handlingen kan overføres til hovedpersonerne. Dette medfører, at visse figurer bliver lovligt allestedsnærværende ud fra en sandsynlighedsbetragtning, men til gengæld vinder filmen i overskuelighed.

Peter Yates' bidrag har tilsyneladende mest bestået i at underbygge manuskriptets motiviske og verbale troværdighed med visuel realisme. Hans tidligere film har givet eksempler på en veludviklet miljøfornemmelse, og i »Eddie Coyle« indfrier han fuldt ud forventningerne. Billedkomposition, kameraføring og klipning er overraskende funktionel og diskret, så vi kan nå at engagere os i personerne og opfatte detaljeægtheden i de velvalgte locations. Realismen er ført så vidt, at de fleste indendørsoptagelser er fotograferet ved eksisterende lys, hvilket som regel vil sige med lysstofrør. Det giver farvefilmen et klinisk, grønligt skær, der får de triste barer, banker og bowling-halls til at kontrastere smukt med udendørsbilledernes varme efterårstoner. Netop denne vekselvirkning mellem elegisk ro og kølig dynamik præger hele filmen.

Meget naturligt har Peter Yates ikke kunnet modstå fristelserne i bogens muligheder for traditionelle spændingsafsnit – bankrøverier, arrestationer, o. s. v. Men hvor forfatteren distancerer os fra disse begivenheders fysiske virkelighed ved hovedsageligt at skildre deres afspejling i dialogen, lader Yates på god thriller-vis lange passager udspille sig i absolut tavshed – og hvor orginalen henter sin virkning fra en gennemført nøgen- og nøgternhed, trækker Yates spændingen ud med krydsklipning og anelsesfyldte nærbilleder ... altsammen virkningsfuldt, men velkendt. Yates taber nok mere end han vinder på disse konventionelt ekspressive afsnit, fordi han bryder den besættende enstonighed, der er bogens, og som han andetsteds i filmen gør glimrende rede for. Filmen er netop mest virkningsfuld, hvor den er mest tilbageholdende – som i den næstsidste sekvens, hvor Eddie myrdes: Vi ser kun kuglen knuse et bilvindue og får lov til at forestille os, hvilken virkning, den har haft på Eddie. Herefter følger den genretypiske kran-total med gangsteren liggende død i det fjerne: En øde parkeringsplads i et slumkvarter, sporadisk belyst af en bowling-halls neonreklamer – men Eddie selv ser vi ikke. Hans lig er krøllet sammen i en bil. »Nice car«, bemærker en af hans »venner« anerkendende, før han kører sin vej.

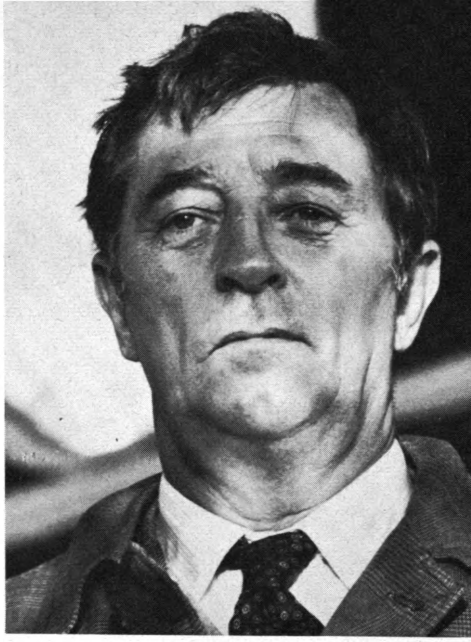
Ved på denne måde at forholde os vores katharsis lader filmen os sidde tilbage med al den sympati, vi har investeret i Eddie Coyle – ikke på grund af hans tragiske statur, for han er egentlig en lille lus, der selv har sat sig mellem de hårde negle – men fordi denne aldrende, udbrændte forbryder er nærmest rørende i al sin menneskelighed. At skikkelsen får denne karakter skyldes først og fremmest Robert Mitchum, der sjældent har spillet bedre end i denne flerstrengede handlings kammerensemble. Han dækker ikke blot rollen vokalt, fysiognomisk og korporligt, men tilføjer den også en forbløffende nuancerigdom. Hans monolog om, hvordan han fik et ekstra sæt knoer: »They shut my hand in a drawer. Then one of them stomped the drawer shut« – er helt mesterlig i sin indfølte gengivelse af den mistænksomme, sårbare stridighed, der præger figuren. Skuespillerne er godt hjulpet af en diskret, musikfattig lydside: Der er intet af den groteske rumlige og niveaumæssige adskillelse mellem stemmer og effekter, der plager så mange af øjeblikkets film.

Peter Yates' udgave af »The Friends of Eddie Coyle« kan måske bedst opsummeres som »hæderlig«. Men ordet har to betydninger – 1: »jævnt pæn, ikke fremragende«, og 2: »ærlig, redelig«. Hvis vi lader det første gælde Peter Yates, kan vi lade det andet gælde filmen som kollektivt værk.

Peter Nørgaard

■ **SKYD, EDDIE**
The Friends of Eddie Coyle. USA 1973. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paul Monash Productions. **P:** Paul Monash. **As-P/P-leder:** Charles Maguire. **Instr:** Peter Yates. **Instr-ass:** Peter Scoppa, Sal Scoppa. **Manus:** Paul Monash. **Efter:** Roman af George V. Higgins: »The Friends of Eddie Coyle«, 1971 (Dansk udgave: »Eddie Coyles venner«, 1973). **Foto:** Victor J. Kemper. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Pat Jaffe, Ron Kalish. **P-tegn:** Gene Callahan. **Dekor:** Don Galvin. **Kost:** Eric Seelig. **Musik:** Dave Grusin. **Tone:** Dick Raguse, Dick Vorisek. **Makeup:** Irving Buchman. **Rollebesættere:** Marion Dougherty, Vic Ramos. **Medv:** Robert Mitchum (Eddie Coyle), Peter Boyle (Dillon), Richard Jordan (Dave Foley), Steven Keats (Jackie Brown), Alex Rocco (Scalise), Joe Santos (Artie Van), Mitchell Ryan (Waters), Peter MacLean (Partridge, bankdirektør – 1. bank), Kevin O'Morrison (Bankdirektør – 2. bank), Marvin Lichterman (Vernon), Carolyn Pickman (Nancy), James Tolkan (Kontaktmand for »The Man«), Margaret Ladd (Andrea), Matthew Cowles (Pete), Helena Carroll (Sheila Coyle), Jane House (Wanda), Michael McMullen (Webber), Judith Ogden Cabot (Mrs. Partridge), Jan Egleson (Pale Kid), Jack Kehoe (The Beard), Robert Anthony (Moran), Gus Johnson (Ames), Ted Maynard (Sauter), Sheldon Feldner (Ferris). **Længde:** 102 min., 2785 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Triangel 22.11.73.

Indspilningen begyndt den 16. oktober 1972 med eksteriøroptagelser i Boston.



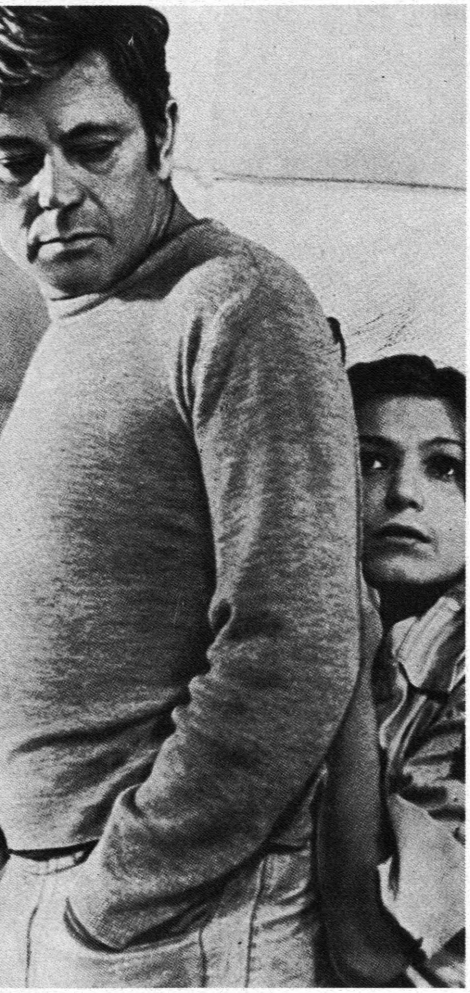
Still/ Robert Mitchum i »The Friends of Eddie Coyle«.

Solaris

Andrej Tarkovskij har i alle sine tre film – »Ivans barndom«, »Den yderste dom« og »Solaris« – arbejdet inden for anerkendte, faste genrer i sovjettisk film: Anden-verdenskrigs-filmen, den historiske film og science fiction-filmen. Det er næppe tilfældigt, at ingen af filmene er nutidshistorier. Det synes at være umuligt at lave betydelige film, som udspiller sig i nutidens USSR og samtidig opfylder de kunstpolitiske krav. De betydelige kunstnere må naturligt søge til andre, mindre skarpt bevogtede genrer.

Science fiction har først for nylig fået et gennembrud i Sovjet. Der var ganske vist i 20'erne værker som Aleksej Tolstojs »Aelita«, som blev godt filmatiseret af Protazanov, og der var Zamjatins berømte – men forbudte – »Vi«, et værk på linie med Huxleys, Čapeks og Orwells advarende utopier; men den egentlige SF-bølge i Sovjet kommer først i forbindelse med det sovjettiske rumprogram og de teknologiske triumfer på dette område. Sovjettisk SF – der er blevet en betydningsfuld trivialgenre – er (ifølge Peter Ulf Møller i »Moderne slavisk litteratur«, 1972, og Ariadne Gromovas introduktion til antologien »Vortex – New Soviet Science Fiction«, 1970) mindre pessimistisk og eskatologisk end den vestlige. Men den har dog givet forfatterne en mulighed for at formulere og udbrede ideer, der ikke er tilladelige i den obligatoriske socialrealistiske romans sammenhæng. Arkadij og Boris Strugatskij kunne i romanen »Den beboede ø«, 1969, filosofere over en fjern planets ensrettede politik på en måde, som var utænkelig i en nutidsroman og alligevel få den udbredt til et massepublikum. Måske Solzhenitsyn skulle skifte genre.

I »Solaris« har Tarkovskij på lignende måde udnyttet fordelene ved at kunne



Still/ Donatos Banionis og Natalie Bondartjuk som henholdsvis videnskabsmand og dennes fantom i »Solaris«.

udtrykke sig i ly af en etableret trivialgenre; og »Solaris« kan opfattes som et allegorisk værk, der fremstiller det sovjettiske samfund som en totalitet af kyniske videnskabsmænd og afmægtige humanister, der går omkring blandt fantomer i en skin-verden, styret af en uforståelig, utilnærmelig, diktatorisk superhjerne.

»Solaris« er baseret på en polsk SF-roman af Stanislaw Lem, der siden 1950 har udsendt en lang række SF-historier, af hvilke romanen »Astronauci« skal være filmatiseret under titlen »The Planet of Death«. Lem ligner som forfatter mest Arthur C. Clarke, der skrev Kubricks »2001«; og de ligheder, der er mellem »Solaris« og »2001«, er mest ligheder mellem Lem og Clarke, ikke mellem Tarkovskij og Kubrick. Både Lem og Clarke behandler gode, fantasifulde ideer i en håndfast, populær-filosoferende, pædagogiserende form, ingen af dem er – som f. eks. Ray Bradbury – blandt genrens poetiske begavelser.

Tarkovskij udtalte i 1972 i Cannes, hvor »Solaris« blev præsenteret, at den kunne betragtes som et svar på Kubricks film, som han havde set ved en privat screening i Moskva. Umiddelbart forekommer »Solaris« også at være et modstykke – ikke et sidestykke – til »2001«; det er helt klart, at »Solaris« slet ikke stræber efter at nå de kubrick'ske højder i special effect-teknisk henseende; men man kan nok mene, at det ikke havde skadet filmens filosofiske lødighed, hvis de lejlighedsvise rumbilleder ikke havde været slet så dilettantiske; optagelserne af boblende havregrød i slow motion illuderer kun nødtørftigt som den sælsomme planets overflade.

Kubrick disponerer »2001« som en suveræn, pædagogisk vision af menneskets udvikling fra for- til fremtid, fremført abstrakt filosoferende i den blændende visuelle stil, der er filmens raison d'être og som kompenserer for, at filmen hverken rummer meget til følelsen eller til fornuften. Tarkovskij helliger sig derimod de sjælelige og psykiske sfærer. Hans udflugt i science fiction-genren kan sammenlignes med hans personers opdagelsesrejse i de kosmiske gåder: Tarkovskij drager ud i rummet og fremtiden og finder en bittert romantisk kærlighedstragedie om menneskets utilstrækkelige evne til kærlighed og kontakt, og videnskabsmændene i »Solaris« prøver at udforske den besynderlige planet, blot for at blive konfronteret med deres egne problemer som privatpersoner.

Både »Solaris« og »2001« har en prolog på Jorden, men hvor Kubrick bruger sit jord-afsnit til at understrege filmens almene evolutionære perspektiv, benytter Tarkovskij sin meget længere prolog (som ikke findes i Lems roman, der ellers følges ret nøje) til at understrege, at det er hovedpersonens individuelle psykiske problemer, der er hovedsagen. »Solaris«' idé med et levende væsen af hidtil ukendt karakter, planetens levende ocean, der lærer menneskene noget om dem selv ved at konfrontere dem med materialiseringer af deres lønligste forestillinger, ligger tæt på den oprindelige, clark'ske idé i »2001« om menneskeheden, der opdrages og fremskyndes i udvikling af en suveræn guddommelig magt fra kosmos (en idé Clarke også behandler i sin bedste roman, »Childhood's End«). Men fra dette kosmisk-religiøse bevæger filmene sig dels i abstrakt race-filosofisk retning, dels i konkret psykologiserende. Hvor den mystiske sorte sten hos Kubrick hjælper menneskeracen til magt og herlighed, koncentrerer Solaris' lige så pædagogiske og temmelig drilagtige levende ocean sig om at udvikle de menneskelige individer. Og det er »Solaris«' simple moralske tese, at mennesket ikke er modent til at underlægge sig universet, når det ikke er modent nok til at administrere sit følelsesliv. »Jeg kan ikke lade mig styre af følelser, kun af kendsgerninger« erklærer psykologen Kris Kelvin, inden han rejser afsted til rumstationen, hvis videre skæbne han skal afgøre. Men da han først er ankommet og er blevet forelsket i oceanets materialisering af hans forlængst afdøde hustru, kopieret efter hans tanker, prøver den kyniske fysiker Sartorius forgæves at overbevise ham om, at »den følelsesmæssige kontakt med et fantom er værdiløs«.

Man kan nok efter behag finde træk i filmen adresseret til det nutidige sovjetsamfund. Mest påfaldende er filmens skeptiske og uentusiastiske forhold til de teknologiske bedrifter. Kris Kelvins første handling efter ankomsten til rumstationen er at falde i sit snørebånd, og rumstationen fremstår som et billede på en teknisk verden i rivende forfald, samtidig med at videnskabsmændenes moral, dygtighed og eksistensberettigelse anfægtes. Filmens syn på erobringen af rummet er dybt tvivlende; hvor Kubrick triumferende kan slutte med menneskets transfiguration til suverænt overmenneske, er »Solaris«' tungsindige hovedperson kun nået til den anden lektion i den psykoanalytiske selverkendelsesbehandling, planeten udsætter ham for. Hvor Kubrick-helten kan se frem til spændende oplevelser efter et storstilet come back som planet-barn, er Kris Kelvin kun nået til at bringe en familie-uoverensstemmelse ud af verden.

Kelvin får mulighed for at repetere lidt af sit liv; Solaris giver ham en chance for at rette fejlene i hans forhold til hustruen Hari, som i virkeligheden, delvis provokeret af ham, begik selvmord, da han ti år tidligere forlod hende. Men den anden chance nytter ikke: Hari begår selvmord igen og igen. På samme måde som selvmorderen der får chancen for at genopleve afsnit af sit liv i Resnais' »Je t'aime, je t'aime« også når til samme resultat som første gang; det er en form for defaitistisk fatalisme, som også kendes fra Sartre-filmen »Les jeux sont faits« og Lagerkvists skuespil om »Han som fick leva om sitt liv«.

Filmens slutning knytter sig til prologen, hvor man har set Kelvin i barndomshjemmet, et smukt landsted hvor faderen og stedmoderen bor: Kelvin er tilsyneladende kommet tilbage, men der er noget forkert: vandet strømmer gennem søgrænsset, men søen er også tilfrosset, og inde i stuen, hvor faderen går rundt, regner det ... Til slut hæver kameraet sig op i en mægtig bevægelse og afslører, at barndomshjemmet og haven og søen ligger som en ø på Solaris-oceanets overflade. Kris Kelvin er ikke kommet tilbage til Jorden (i romanen taler han direkte om, at han må ned og se på overfladen og se de sære figurer, den danner, inden han rejser hjem). Ud af Kelvins tanker skaber planeten nu den livagtige, men ikke helt perfekte model af barndomshjemmet, således at Kelvin kan skaffe sig klarhed over sit problematiske forhold til faderen, på samme måde som Hari-fantomet skulle bringe ham over dette trauma.

Filmen er rig – måske for rig – på motiver og temaer og en række inciterende

allusioner til den europæiske kulturarv: Sokrates, Faust, Ikaros, Don Quixote passerer revy via samtaler eller ransagende udforskning af Brueghel-malerier, og underlagt Bach-musik (koralforspillet til salmen »Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ!« i f-moll), der fører sære referencer til kristen mytologi med sig. Men filmen forbinder sine heterogene motiver i en fascinerende, flydende fortællestil, som virtuost udnytter de snigende kamerabevægelser og de gådefulde, dunkelt betydningsladede billeder.

Peter Schepelern

■ **SOLARIS**
Solaris. USSR 1972. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Andrej Tarkovskij. **Manus:** Andrej Tarkovskij, Friedrich Gorenstein. **Efter:** Roman af Stanislaw Lem, 1964 (Dansk udgave 1973). **Foto:** Vadim Jusov. **Farve:** Sovcolor. **Format:** Scope. **Musik:** Eduard Artemier. **Supplerende musik:** Koralforspillet til salmen »Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ!« i f-moll af Johann Sebastian Bach. **Medv:** Natalia Bondartjuk (Hari), Donatas Banionis (Kris Kelvin), Juri Jarvet (Snauth), Anatoli Solonitsin (Sartorius), Vladislav Dvorjetski (Burton), Nikolai Grinko (Faderen), Sos Sarkissian (Gibarian). **Længde:** 165 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Camera. **Prem:** Camera 25.9.73.

Still/ Aldo Sassi i scene fra »I faderens navn«.

I faderens navn

Hvis man ellers kan vænne sig til den typiske italienske form for asynkron eftersynkronisering – men det er selvfølgelig ikke nemt – er det første, der gør indtryk ved Marco Bellocchios »I faderens navn«, instruktørens eminente iscenesætterkunst.

Det er ikke kun det, at han sammen med fotografen Franco di Giacomo kan lave det ene prægtige billede efter det andet, den ene efter den anden af disse fremragende opsummeringer af alt det bedste og dybeste i italiensk billedkunst. Det er også hans simple logiske arrangementer af personerne i rummene, der imponerer; den monumentale stil i de både simple og monumentale omgivelser; den klare, men dog personligt tolkede inspiration fra en anden operaelskende, marxistisk instruktør, Visconti.

Og det er jo ikke kun den visuelle stil og den grundlæggende holdning, der forbinder de to. Det er også musikaliteten. Der kunne gives massevis af eksempler på den helt præcise udnyttelse af Nicola Piovanis fortrinlige musik i filmen, men lad mig nøjes med ét: Tænk på den måde valsen akkompagnerer den begyndende opløsning i køkkenpersonalets julegilde – og specielt på det »løft« der ligger i musikken nøjagtigt på det punkt, hvor den første flaske er ved at gå på gulvet, fordi den gale »videnskabsmand« skal bruge dugen som kappe.

Alt dette er umiddelbart medrivende, imponerende, fascinerende. Det eneste, der generer på dette plan (udover eftersynkroniseringen), er skiftene mellem den kølige grønne og den varme rødlige helhedstone i billederne, der ikke overalt forekommer lige vel gennemtænkt. Men til gengæld var det først anden gang, jeg så filmen, at jeg begyndte at få has på, hvad den egentlig handler om. Udover at den naturligvis karikerer den katolske kirke og vist heller ikke er nogen stor tilhænger af den borgerlige ungdoms uklare oprørsforsøg.

Bag den bjergtagende overflade og bag alle de overdådige og groteske løjer (med operaparodien og præsten der kryber til ro i den nekromane, men nu rigtigt døde Matematicus' kiste som de to højdepunkter) er »I faderens navn« en deprimerende pessimistisk eller desillusioneret film.

Filmen er formodentlig lagt tilbage til »skoleåret 1958–59«, som forteksterne fortæller os, for at Bellocchio har kunnet trække direkte på sine egne oplevelser. Men der er ikke antydning af, at noget skulle have ændret sig siden. Tværtimod markeres det tydeligt, at det selvsamme skoleår var placeret hen over to pontificater, først Pius XII's, siden hans efterfølger Johannes XXIII's (Johannes dukker op på billeder på væggen, efter at vi har set stumper af den gribende og grotesk forløjede mindeudsendelse om Pius). Bellocchio vil altså tydeligt nok vise, at et sådant meget omtalt skift af den pavelige person og dermed den pavelige stil ikke ledsages af nogen ændringer af realiteterne f. eks. i et katolsk klostergymnasium som det skildrede. Og i det hele taget lader filmen os ikke et øjeblik beholde en antydning af den tanke, at den katolske kirke skulle kunne blive en progressiv drivkraft for samfundets forandringer. Tværtimod har den snarere i sin umådelige fleksibilitet, sin gennemførte repressive tolerance eller tolerante repression (når folk smides ud, får de anbefalingsskrivelser med) et uendelig stærkt konserverende våben.

Nogen større tillid synes Bellocchio at have til den proletariserede arbejderklasse. Karakteristisk er det nok, at selvom klosterskolens køkkenpersonale er mere karikeret, end man husker det tilsvarende fra beslægtede film som Jean Vigos »Nul i opførsel«, Leontine Sagans »Piger i Uniform« (hvis skildring dog kan minde om Bellocchios), eller Lindsay Andersons »If«, så forekommer det dog skildret med en langt større medfølelse og forståelse her end i disse andre film. Men Bellocchios tillid til arbejderklassen er en tillid til, at den engang i fremtiden vil kunne flytte samfundet. Det er i arbejderklassen, man finder filmens Salvatore (»Frelseren« i Lou Castels stærke skikkelse), men endnu formår præsterne at skille ham ud fra de andre og lamme både ham og hans kolleger derved. Man lover at imødekomme hans krav på arbejdernes vegne – men samtidig afskediger man ham, så han ikke kan kontrollere, at løftet virkelig opfyldes.

Det er dog – naturligt nok – skildringen af eleverne der gøres mest ud af. Men det er også denne skildring, der er filmens mest deprimerende. Det er tydeligt nok ikke fra det bedrestillede borgerskabs rebelske sønners side, at man skal vente revolutionen, hvis man skal tro Bellocchio (og det kan man vist roligt) – i hvert fald ikke hvis man ved »revolutionen« forstår en venstreorienteret samfundsændring.

De ubegavede af dem glider simpelthen stille og roligt ind i en stupid normalfascisme – hvis de da overhovedet gør sig tanker om andet end bordtennis og onani. Den højt begavede leder, Angelo Transeunti, derimod, vandrer målbevidst frem mod noget, som han måske selv ville kalde socialistisk, men som snarere har den intellektuelle fascismes hæslige træk. Hans kolde og udspekulerede spil på frygten, autoriteten, og drifterne er urovækkende. Og mindre foruroligende bliver figuren ikke af, at han nok er placeret som filmens hovedperson, men kun for at blive klædt af som dens skurk, og kun ganske langsomt.

Faktisk var det først anden gang, jeg så filmen, at det blev mig helt klart, at nok er Angelo dens hovedperson (det er jo bl. a. ham, der slår løs på sin far i indledningen – og hvis grin slutter filmen), men det er Franco (Aldo Sassi – den bebrillede elev) der er det egentlige identifikationspunkt. Det er Franco, der er identifikationspunktet, fordi han deler den forvirring og den grundlæggende venligt-marxistiske holdning, som er filmens. Han er »franco«, den frejdige, men vel også naive, som det ligger i hans navn. »Il angelo transeunte«,