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«,

»den forbigående engel« er kun hans forbillede for en kortere stund (som Matematicus har været det). Og det er trods alt ham, som forsøger at solidarisere sig med køkkenpersonalet og Salvatore i forbindelse med det kun halvgjorte oprør.

Men at netop Franco er filmens indre helt (i modsætning til Salvatore, der skildres udefra, så at sige), gør hele denne film-fabel så meget desto mere pessimistisk. For hvor sympatisk denne skikkelse end er (og en del af de pudsige træk ved Franco er klart sympatiskabende: de mange Picasso-reproduktioner på væggene i cellen og hjemme, hans »tak« når han bliver låset ind og ud, o. s. v.), så er dog dens uformåenhed det tydeligste. Han er ud af en familie med bløde håndled, som ikke kan holde noget fast. Hans indgriben i oprøret fører ingen vegne. Han prøver ikke at hindre, at »videnskabsmanden« slår sig ihjel ved at slå hovedet mod muren; han vil blot kontrollere, at han får sin belønning for det. Hans sympati med den afskedigede Diotaiuti (på en måde filmens interessanteste skikkelse, denne øvrighedens hadefulde, flipproletariske hjælper) bliver ikke til mere end et par ord.

Og da han endelig får våben i hånd og virkelig skal handle, skyder han ikke sin mor, men kun hendes spejlbillede.

Søren Kjørup

■ **I FADERENS NAVN**
Nel nome del padre. Italien 1971. **Dist:** Ital Noleggio Cinematografico. **P-selskab:** Vides Cinematografica. **P:** Franco Cristaldi. **P-leder:** Gino Millozza. **P-sup:** Rodolfo Frattaioli. **Instr/Manus:** Marco Bellocchio. **Instr-ass:** Ugo Novello, Ghigo Alberani, Simone Carella. **Foto:** Franco Di Giacomo. **Kamera:** Giuseppe Lanci/**Ass:** Franco Transunto. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Franco Arcalli/**Ass:** Antonio Di Lorenzo. **Ark:** Amedeo Fago. **Kost:** Enrico Job/**Ass:** Benito Persico. **Komp:** Nicola Piovani. **Tone:** Fernando Pescetelli. **Medv:** Yves Beneyton (Angelo Transeunti), Laura Betti (Francos mor), Aldo Sassi (Franco), Lou Castel (Salvatore), Renato Scarpa (Skolelederen, fader Corazza), Marco Romizzi (Camma), Edoardo Torricella (Fader Matematicus), Piero Vida (Bestias), Ghigo Alberani (Diotaiuti), Gerard Boucaron (Bocciofili), Tino Maestroni (Tino), Gisella Burinato (Pigen med pæretræet), Christian Alegny, Luisa Di Gaetano, Claudio Besestri, Livio Galassi, Orazio Stracuzzi, Gianni Schicchi, Guerrino Crivello, Marino Cenna, Rate Furlan, Franca Silvestrini, Riccardo Berlingeri, Salvatore Olivieri, Vittorio Fanfoni, Rossano Jalenti, Ludovico Paveri, Elisabetta Bucciavelli, Stefano Corsi, Tommaso Camuto, Simone Carello. **Længde:** 107 min., 2935 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Dan-Ina for JEK Film. **Prem:** Delta 8.11.73.

Kort fra Danmark

Det mest bemærkelsesværdige ved begrebet Danmarksfilm er måske, at det overhovedet er blevet et begreb i dansk film, omgivet af en vis respekt. Theodor Christensen hævdede i en ofte citeret artikel om »Problemet Danmarksfilm«, at sådanne nationale film var noget enestående for Danmark; men naturligvis har også andre lande produceret banale turistfilm. Den nimbus, der er omkring begrebet, kan helt og holdent føres tilbage til den monumentale fiasko, der ganske uretfærdigt blev Poul Henningsens charmerende og poetisk-svingende Danmarksfilm fra 1935 til del. Den har dannet tradition for, at de egentlige Danmarksfilm bliver lavet af seriøse kunstnere, som imidlertid bliver skarpt kritiseret for deres frastødende billede af fædrelandet. I denne tradition indgik Ørsteds, Brydesens og Rifbjergs »Danske billeder« fra 1971 kun alt for godt; den blev angrebet af forargede turistfolk, og Rifbjerg kunne – med en smule forenkling – fremstå i den flatterende rolle som vor tids Poul Henningsen, hvis film i mellemtiden havde fået klassikerstatus og hvis kritikere således flovt var blevet gjort til skamme af historien.

Danmarksfilmene er emnet for en attraktiv lille publikation, »Kort fra Danmark og andre Danmarksfilm«, redigeret af Torben Agersnap og udsendt af »Nyt fra Samfundsvidenskaberne« med Peter Refns nye Danmarksfilm – den fjerde »rigtige« Danmarksfilm, hvis vi skal tro John Ernsts oversigtsartikel – som den umiddelbare anledning.

Refns film er – ligesom Henningsens og Rifbjergs – lavet på bestilling; men den foreligger i to meget forskellige versioner, fordi sponsor – olieselskabet BP – ikke brød sig om den første versions »sociale« karakter. Refn lavede så én version til BP – den fik titlen »Danske lystbilleder« – og én til sig selv: »Kort fra Danmark«. (Refn redegør for de nærmere omstændigheder i et selv?-interview i bogen). Hvor PHs film var poetisk, og Rifbjergs byggede på kontrasteffekter og lidt halvkvalt patos (det sidste skyldtes især Rifbjergs underlagte digt, som også er aftrykt i bogen), er den generelle holdning i »Kort fra Danmark« den ironiske. Den rampefebrilske viking fra Frederikssund-spillene; turistchefen som mener, at Åbenrås knæhøje siloer ved havnen udgør en Skyline à la Manhatten; grev Preben som forklarer om sin grevetitel, at den »giver den lille placering, som også kan være rar at ha'« fremstår alle som ironiske indslag, ligesom indstillingen der viser Knuthenborgs adelige kameler, der vandrer rundt imellem de danske kæmpehøje. Refn lader også en professor, en rødstrømpe og sågar en filmskribent få ordet. Det er ganske morsomt, men det undgår ikke præget af at være en parade af freaks, vi præsenteres for. Filmen rummer også elegante montager som flintrer hen over ærkedanske motiver som den lille havfrue, Eckersberg, herregårde, husdyr, og også her er det den – måske lidt for nemme – ironiske distance, der er fremherskende. Så er der mere helhed, mere stramhed (omend på bekostning af alsidigheden) i BP-versionen »Danske lystbilleder«, som virkelig rummer billeder, det er en lyst at se på. Den udelader de aggressive og kritiske vidneudsagn, lader kun de harmløse og humoristiske blive tilbage og opnår via Ole Vindings – stedvis udechifrerbare – kommentarer en mere hyggelig, lidt koket humoristisk holdning. Den er præget af en smuk flydende billedstil; i de bedste traditioner fra PH og hans cyklende kamera vises Danmark som en drøm af glidende landskaber.

Peter Schepelern

■ **KORT FRA DANMARK**
Arb.titler: Som landet ligger, Brev fra Danmark. Danmark 1973. **P-selskab:** BP → Peter Refn, hos Teknisk Film Compagni. **P:** Peter Refn. **P-ass:** Ilse M. Haugaard. **Instr:** Peter Refn. **Instr-ass:** Hans Kristensen. **Manus:** Paul Raae. **Efter:** Egen ide. **Foto:** Henning Bendtsen/**Ass:** Leif Hansen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Kai Michelsen, Henrik Carlsen, Christian Hartkopp. **Grafik:** Kai Michelsen. **Musik/Sang:** Stig Møller. **Supplerende musik:** Per Goldschmidt og gruppen Dødens Pølse. Samt Kenny Drew (piano-citat fra kortfilmen »Eftermiddagsgæsten«). **Tone:** Jan Juhler, Troels Orland. **Længde:** 36 min. **Censur:** Ingen. **Prem:** Camera 12.10.73 samt TV 14.10.73.

■ **DANSKE LYSTBILLEDER**
Danmark 1973. **P-selskab:** BP. **Kommentar:** Ole Vinding. **Musik:** Carl Nielsens blæserkvintet. **Længde:** 23 min. **Censur:** Ingen. I øvrigt som på »Kort fra Danmark«. **Prem:** Camera 12.10.73.

Kort sagt

Filmene set af
Per Calum (P.C.)
Peter Schepelern (P.S.)
Henrik Lundgren (H.L.)
Ib Monty (I.M.)
Ib Lindberg (I.L.)
Carl Nørrested (C.N.)

ALLE ELSKER ANGELA

Instruktør: SALVATORE SAMPERI

Historien om tjenestepigen Angela (Laura Antonelli), der kommer i huset hos en siciliansk enkemand (Turi Ferro) og samtidig bliver et eftertragtet objekt for både enkemandens og hans to halvvoksne sønners seksuelle fantasier, er af Salvatore Samperi lavet som en veloplagt let frivol folkekomedie, men filmen har i hvert fald optagetheden af det seksuelle og de fortrængte erotiske fantasier fælles med Samperis debutfilm »Tak tante« (1968). I »Alle elsker Angela« er det dog i langt højere grad, hvad man kan kalde den normale seksualitet, der er hovedsagen, og instruk-