af det bedste, jeg overhovedet har set Sprogøe lave). Gangsteren Egon Olsen bliver i Ove Sprogøes tolkning til en kunstner på sit felt, en mand der inden for sit fag arbejder meget idealistisk på bestandigt at perfektionere sine kupplaner og disses udførelse. Og som bestandigt hæmmes af sine to kumpaner (Morten Grunwald og Poul Bundgaard), der i denne film afsløres som et par slemt småborgerlige tyveknægte, hvis egentlige interesser er bajere, flødeskumskager, Mallorca-rejser og som generelt er kedsommeligt materialistiske. Visuelt og verbalt er filmen som helhed god folkelig underholdning med rimelig præcision i afviklingen af de enkelte scener, og med så meget overskud i detaljerne, at filmen også for den kritiske betragter bliver veloplagt komedie. Filmens ene men væsentlige svaghed er, at manuskriptforfatterne Henning Bahs og Erik Balling ikke har formået at udvikle Morten Grunwalds og Poul Bundgaards figurer i samme grad som Sprogøes. (Danmark 1973).

P.C.

SPIONKRIGEN

Instruktør: HENRI VERNEUIL

Med »Scorpio« (»Skorpionen«) og »Le serpent« (»Slangen« – dæknavnene kan bibringe næsten identiske konnotationer) har vi fået to sideløbende indlæg i den efterhånden komplekse koldkrigssituation, der dog stadig kun synes at omfatte USA og USSR; mens etikken i politisk praksis forlængst må anses for at være opløst (bl. a. grundet teknologien) iflg. den amerikanske film »Skorpionen«, så griber den europæiske film »Spionkrigen« længere tilbage i en amerikansk tradition, idet den repeterer USAs almindeligt udtrykte dobbeltholdning til CIA, men tillægger institutionen en vis etik og KGB en mangel på samme. En russisk ambassadefunktionær hopper af i Paris. Franskmændene vil gerne beholde ham, men han insisterer på at komme til USA. CIAs teknologi afslører russeren som løgner, og institutionen sørger for at få ham ekspederet tilbage til Sovjet. Man skal ikke stole på sovjettiske afhoppere fra diplomati eller parti, fordi totalitærstaten aldrig slipper dem som funktionærer, og lader den dem endelig konfronteres med Vestens frihed er hjernevaskningen så fremskreden, at de er blinde for den, og som betinget refleks dækker tillokkende konfrontationer med marxistiske slagord. En fransk agent (= Frankrigs holdning) forbavses over USAs ædelmodighed, da CIA-chefen (Henry Fonda) lader afhopperen (Yul Brunner) udveksle med en amerikansk pilot i Østtyskland. Hårdhed anslås i filmens kvindeløshed (med modifikationer) og anvendelse af atonale klangeffekter, hvorved den stilmæssigt lægger sig op ad »Skorpionen«s mere radikale brutalitet og desillusion (Le serpent – Frankrig/Italien/Vesttyskland 1973).

C.N.

Set i TV

»Ødegårde«
»Målmandens angst . . .«
»Privat vej«

Ødegårde

En landsby tømmes for beboere. Alle flytter andetsteds hen – til byer – tvunget af omstændighederne. Det er ikke mere rentabelt at føre den gamle landsbykultur videre. Et ungt par bliver tilbage sammen med en gammel kone – den sidste fordi det er hendes sidste station, og de to unge er stædigt opsat på sammen at leve videre her på trods af udviklingen.

Filmen tager sit udgangspunkt i denne situation og ønsker med den forladte landsby, og alt hvad den står for af tradition og folkekultur, som baggrund at skildre det unge pars forhold i denne selvvalgte isolation. Deres indbyrdes forholds forandring under påvirkning af de ydre kår. Og der er langt fra indledningssekvensens pjattet-forelskede leg i de grønne omgivelser til slutningens bratte og dramaturgisk konsekvente død.

Miljøet er det væsentligt for instruktøren at indkredse og fastholde i lige så høj grad som persontegningen. De lukkede huse, tomme veje, trøstesløse tilgitringer af vinduer, de monotone lyde – er markante elementer på billed- og lydside. Med nærbilledet som bærende karakteriserende stiltræk, som samtidig markerer instruktørens egen vemodige holdning til stoffet. Holdningen er den samme hos den indlagte fotograf (»med langt hår og kamera«), der tager de »rigtige« billeder af den svundne tids miljø. Den gamle kone med det spændende ansigt og den furede sigende hånd, husene og deres gavle o. s. v., o. s. v. Et etnografisk studium som det ikke kan undgå at blive og i en vis romantisk tone, der er så snublende nær. Instruktøren føler sig ikke involveret men holder hele tiden afstand til sit stof – melankolsk resignerende.

Der er altså ikke tale om et opgør med den moderne verdens drab på den oprindelige folkekultur. Ej heller om nogen falde-på-halen romantik overfor den gamle kultur og dens forfald. Snarere må man karakterisere filmen som et psykologisk drama med de to unge som aktører og med omgivelserne i hovedrollen. Det unge par kommer man nemlig ikke særlig tæt på, på trods af at de to er på billedet filmen igennem.

Længslen efter noget er en følelse, der går igennem filmen. Længslen bort fra den ventende situation de er i. Den gamle kone taler om Canada, hvor hendes søn har slået sig ned og det unge pars søn har drømt om at blive »opdagelsesrejsende i Tibet«. Og det er denne længsel, der er i den unge kone, en uformidlet og ukanaliseret villen væk fra isolationen. Væk fra monotonien, som fylder hendes hverdag og som hun kun føler brudt i de kortvarige øjeblikke, hvor hun er på torvet i byen og hvor hun og manden finder sammen. Ellers er hendes tilstand præget af en stigende desperation og afmagt, som slår akut ud i angstanfald og gråd. Han har kontakten udadtil via sit skovarbejde, men forfalder også langsomt og bliver en hyppig gæst i den forladte vinkælder.

Det monotone formidles tidsmæssigt i hurtige skift fra nat til dag og med gentagelser af situationer: hun med to spande i hænderne, hans hjemkomst, de to sammen i sengen, ved bordet, ved lydsidens gentagende økseslag fra skoven, som de høres af den unge kone.

By-landkonstellationen eller nutid-datidkonfrontationen er tydeliggjort, måske for tydeliggjort. Radioen der bryder landsbyens gader med nymodens musik, Air France-tasken som falbydes på torvet og ikke mindst besøget af de amerikaniserede ungarere, der besøger fødestedet for en meget kort – pinligt kort – bemærkning. Problemkomplekset lægges altså frem, men bruges ikke til noget. For som tidligere nævnt kan filmen ikke opfattes som en modsatrettet opstilling af to kulturer. Som vi ser udgangspositionen for de to unge er deres intention med at leve videre i landsbyen på forhånd håbløs i det sociale intet, der omgiver dem.

Derfor må filmen anskues som et reelt inspireret psykologisk drama om en uigenkaldeligt forladt kultur, hvori to mennesker prøver at leve videre og prøver sig selv. En skrællet situation, hvor et kærlighedsforholds bærekraft sættes på en prøve.

Tue Steen Müller & Kjell Væring

■ **ØDEGÅRDE**
Holt vidék. Ungarn 1972. **P-selskab:** Mafilm Studio 2 (Budapest). **Instr:** István Gaál. **Manus:** István Gaál, Péter Nádas. **Foto:** János Zsombolyai. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** István Gaál. **Musik:** András Szöllössy. **Medv:** Mari Töröcsik (Juli), István Ferenczi (Anti), Irma Patkós (Tante Erzsi). **Længde:** 94 min., 2578 m. **Prem:** TV 30.10.73.

Målmandens angst ved straffesparket

Handlingen: Ved en misforståelse og et øjebliks uopmærksomhed bliver målmanden Josef Bloch skyld i et mål, og han udvises af dommeren efter et korporligt angreb. Han driver omkring på værtshuse og i biografer i Wien, gør damebekendtskaber og tilbringer en nat sammen med kassedamen i en biograf. Da hun den næste morgen vil forføre ham, kvæler han hende. Bloch kører med bussen til en lille by ved østgrænsen, hvor han kender værtinden i et værtshus. Bloch følger de fremadskridende opdagelser i mordsagen gennem aviser, han indkredses mere og mere, bliver mere og mere aggressiv og nervøs, men han er ikke i stand til at flygte. Bloch forholder sig også her som målmanden, der afventende løber frem og tilbage i målet.

I denne anmeldelse vil jeg beskæftige mig med to ting: 1) Instruktørens intention med at filmatisere Peter Handkes bog og at man ikke bør søge en anden mening med filmen end selve billedernes betydning. 2) En forklaring på Josef Blochs handlinger gennem en analyse af det samfund, han færdes i.

Wim Wenders har i et interview sagt: »Det der interesserer mig, var ikke så meget at filme Handkes bog, men derimod historien og hvorledes den beskrives, som f. eks. hvordan en sætning efterfølges af en anden, hvorledes enkeltheder kun optælles, hvorledes man pludselig meget spændt læser videre, fordi hver sætning har sin egen mening, og hvorledes sætningernes rækkefølge pludselig interesserer en mere end handlingens forløb. Det fascinerede mig ved Handkes bog og det er også det, som vækkede lysten i mig til at lave filmen og til at lave den på en lignende måde, d. v. s. med billeder, der efterfølger hinanden som Handkes sætninger.«

Wenders film kan betegnes som en vellykket filmatisering af litteratur. Den for Peter Handke særprægede sprogføring er blevet til en kæde af billeder, som i en rolig rytme fortæller historien om Josef Bloch. Filmen vil aktivere tilskuerens evne til at percipere.

Den vesttyske instruktør Wim Wenders hører til en lille gruppe af instruktører i München, som med en ny stil, som de kalder »Neue Sensibilität« lægger vægt på en puristisk brug af originallyd, musik, skuespillere og handling, på en fotografisk fortællestil i billeder, der ligner stills og som ikke forstyrres af kamerabevægelser eller hurtige klip.

Denne filmens sensibilitet kan ikke tilstrækkeligt spores på TV-skærmen, især ikke på en sort/hvid skærm, hvad instruktøren nok burde have tænkt på, da det er to TV-selskaber, der har været med til at producere filmen.

Imod instruktørens ønske skal filmens betydningselementer analyseres – Josef Blochs sociale situation, som åbenbart ubevidst kom til at eksemplificere en »fremadskridende forfremmelse, et identitetstab efter en pludselig fadæse« (Th. Schamoni). Konflikten på fodboldbanen bringer Bloch helt ud af balance. Han tager til byen for at afreagere, og han flygter ind i knejper, biografer og seksuelle adspredelser og bruger de apparater, som et amerikaniseret industrisamfund stiller til rådighed for at slå fritiden ihjel: musik-bokse, TV, enarmede tyveknægte, radioer. Andre tidstypiske maskiner er fly og biler, som han iagttager. I aviserne læser han kun fodboldsiderne, hans sociale situation er karakteriseret ved sprogvanskeligheder, flere gange oplever vi situationer, hvor Bloch og pigerne taler fuldstændig forbi hinanden. Bloch er fåmælt, han reagerer mere end han agerer.

Sammenstødet med dommeren, Blochs færden i byen, hans omgang med apparaterne og mordet på Gloria er ubevidste vilkårlige handlinger. Pigen blev myrdet ved en fejltagelse, ligesom målet i fodboldkampen var det. Måske var det også pigens seksuelle udfordring, som han følte sig provokeret af. I spillet mellem Gloria og Bloch griber han om hendes hals, ligeså automatisk som han griber en bold på folboldbanen.

Bloch følger mordsagens fremadskridende opklaring i grænsebyen. Han flygter ikke, for flugten over grænsen er umuliggjort ved miner og vagttårne. Fra storbyen truer politiet. Bloch oplever en eksistentiel »grænsesituation«. Kameraets gentagne kredsbevægelser i luften viser, at han er indfanget.

Bloch får en del indsigt i landsbyens tilværelse. Skolelæreren fortæller, at alle børnene i et klasseværelse kun lærer enkelte ord, ikke at danne sætninger, de lærer kun hukommelsesstof udenad. Børnene bliver umyndiggjort gennem uvidenhed for at funktionere som lydige samfundsborgere. Om aftenen kan de unge mænd bedøve sig med alkohol, slagsmål og fritidsmaskiner. Værtinden Hertha tjener godt ved at stimulere deres seksuelle behov gennem en udfordrende sensuel optræden, men det vækkede behov må druknes i alkohol eller afreageres i slagsmål.

Peter Gottschalk

■ **MÅLMANDENS ANGST VED STRAFFESPARKET**
Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Vesttyskland/Østrig 1971. **P-selskab:** Filmverlag der Autoren – PIFDA 1 (München)/Telefilm AG (Wien). **P:** Thomas Schamoni. **P-leder:** Peter Genee. **Instr:** Wim Wenders. **Instr-ass:** Karl Baedekerl. **Manus:** Wim Wenders, Peter Handke. **Dialog:** Peter Handke. **Efter:** Peter Handkes roman af samme titel (1969). **Foto:** Robert Muller. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Jürgen Knieper. **Medv:** Arthur Brauss (Josef Bloch), Kai Fischer (Hertha), Erika Pluhar (Gloria), Libgart Schwaz (Anna), Maria Sardischewski (Maria). **Længde:** 100 min., 2749 m. **Prem:** TV 21.9.73.

Eksteriørscener indspillet i Burgenland, Østrig, i løbet af 7 uger.

Privat vej

Hvad handling og tema angår, er Barney Platts-Mills' anden spillefilm »Private Road« ganske almindelig og ikke videre spændende. To moderne unge menneskers forelskelse overskygges gradvist af forældres utidige indblanding og borgerlighed. Som ung lovende forfatter, der har fået sin første novelle antaget i et dameblad, synes lykken at være gjort for Peter Morrissey, der helt er parat til at hellige sig kærligheden og kildevandet. Det passer ikke Ann i det lange løb, og for at tilfredsstille hende og hendes forældres stadigt voksende krav om at han beskæftiger sig med noget, gør han sig til en del af ræset på bekostning af skriverierne. Han disciplineres og er ved at blive helt tilforladelig, da én af vennerne henter ham tilbage, hvor han hører hjemme.

Det interessante ved filmen er dens fortællestil, der placerer Platts-Mills i første række af unge engelske instruktører. Kameraets få indstillinger understreger intensiteten, mens billedernes enkle kompositioner diskret og alligevel pointerende indfanger det mest kendetegnende for handlingens miljøer – hver gang simplificeret ved en enkelt genstand, f. eks. i filmens begyndelse ved den store bil udenfor pigens hjem, der angiver faderens sociale status – for dermed også at præcisere personernes forudsætninger og placering i forhold til hinanden. Den tætte markering skaber kontrastfyldte situationer, der er med til at afsløre flere karaktertræk hos personerne. Platts-Mills samler dem nøgternt op og genfortæller dem med en næsten demonstrativ knaphed for lige akkurat at formidle det mest typiske, set i snart et emotionelt snart et humoristisk lys. Derved bevares situationernes spontaneitet, uden at der antydes det mindste om det videre forløb. Med sine visuelle kommentarer farver han fortællestilens ellers tørt registrerende og koncentrerede form, så at handlingens konventionelle forløb bliver overskygget af den udtryksfulde billedstil.

Erik Hvidt

■ **PRIVAT VEJ**
Private Road. England 1971. **Dist/P-selskab:** Maya Film Productions, Ltd. **P:** Andrew St. John. **P-leder:** Tim Van Rellim. **Instr/Manus:** Barney Platts-Mills. **Instr-ass:** Tim Lewis. **Foto:** Adam Barker-Mill/**Ass:** Gordon Thornton, David Lenham. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Jonathan Gili. **P-tegn:** Andrew Sanders. **Musik/Sange:** George Fenton, Michael Feast, David Dundas. **Tone:** Rod Holland, Anthony Jackson, Peter Lodger. **Medv:** Susan Penhaligon (Ann Halpern), Bruce Robinson (Peter Morissey), Michael Feast (Stephen), George Fenton (Henry), Robert Brown (Mr. Halpern), Kathleen Byron (Mrs. (Halpern), Patricia Cutts (Erica Talbot), Trevor Adams (Alex Marvel), Susan Broderick (Sylvia Halpern), Paul Harper (Clarke), Catherine Howe (Iverna), Roger Hammond, John Keogh, Robert Sessions (Reklamefolk), Pamela Moiseiwitch (Mrs. Talbots sekretær), Julia Wright (Sygeplejerske). **Længde:** 89 min. **Prem:** TV 25.10.73.