

PIGEN FRA PETROVKA

Instruktør: ROBERT ELLIS MILLER

En sær blanding af »frisk« komedie, gammel satire og – ikke mindst – en sob story, der har haft »Love Story« i tankerne. Elementer skal holdes sammen af Goldie Hawn som en impulsiv sovjetisk pige, der oplever en kærlighedsaffære med en amerikansk journalist udstationeret i Moskva (han spilles af Hal Holbrook). Hun er forelsket i ham, og hun er forelsket i selv de fattigste reminiscenser af vestlig forbrugerkapitalisme (hun er vild med hans afdøde kones gamle tøj), og det er bl. a. i denne forbindelse filmen forsøger sig med satire, men hverken dette eller andet lykkes for instruktøren. (The Girl From Petrovka – USA 1974). P.C.

SKYLDIG – IKKE SKYLDIG?

Instruktør: ANDRÉ CAYATTE

André Cayatte er en af de ukueligste professionalister i den såkaldte kvalitetstradition i fransk film. Efter gennembruddet med Romeo og Julie-historien »Les amants de Vérone« (Een sommers lykke), som var den prævert'ske poetiske realismes sidste krampetrækning, har han stædigt instrueret omstændelige, firkantede, problembehandlende debatfilm om f. eks. nævninge-systemet (»De syv der dømte«), amoralsk ungdom (»Før syndfloden«) og skilsmisse (»Han og hun«). Måske har hans film engang – i 50'erne – følt relevante (men næppe faktisk været det). Under alle omstændigheder virker hans film fra de senere år – narko-filmen »Vejen til Katmandou« (1969), »Kærlighedens pris« (1970) om lærerinde/elev-kærlighed og det politiske bagvaskelsesmelodrama »Ingen røg uden ild« (1973) – helt anakronistiske. I den nye film er Sophia Loren en mor, som kæmper med alle midler for at redde sin mordanklagede søn. Hun kidnapper dommer Jean Gabins hustru for at kunne lægge pres på dommeren, hvis afgørelse da også falder ud til gunst for den unge mand, som imidlertid er skyldig. Forinden har den kidnappede begået selvmord, og moderen ser heller ikke anden udvej til sidst. Emnet er altså mulighederne for påvirkning af retsmyndighedernes afgørelser gennem voldelige handlinger; altså et emne, som virkeligheden også tærsker en del langhalm på, men som netop derfor fordrer en behandling, der ikke blot er en opvisning i banale og melodramatiske cliché-effekter og tomt stjernespil. (Le verdict – Frankrig/Italien 1974). P.S.

SORTE DIAMANTER

Instruktør: RALPH NELSON

Temaet: en sort og hvid, afhængige af hinanden, og på flugt, fører automatisk tanken tilbage til Kramers »Lænken«

(ikke mindst fordi den sorte i begge film spilles af Sidney Poitier), men skulle man endelig vælge mellem de to film, ville man nok foretrække Kramers deklamatoriske patos fremfor hans selvbestaltede efterfølger, Ralph Nelsons fidus-tolerance. Filmen foregår i Sydafrika, men startens apartheid-motiv forflygtiges snart til fordel for ordinære spændingseffekter. Og den psykologiske modsætning mellem den sorte – idealisten – og den hvide – opportunisten, som filmen skitserer i begyndelsen, udviskes gesvindt efter at den hvide engagerer sig mere og mere i de sortes sag. Til sidst er vi da tilbage i den vulgære og facile vulgær-liberalisme, der er det mest karakteristiske i Ralph Nelsons film. (The Wilby Conspiracy – England 1974). I.M.

SUPER-STUDENTEN

Instruktør: JAMES BRIDGES

En meget spinkel historie om en jurastuderende (Timothy Bottoms), som strøgler sig igennem det første år på Harvard Law School. Det er udklækningsanstalten for landets bedste hjerner, og mange bukker under, især på grund af den skrappe lærer i kontraktret, professor Kingsfield. Super-studenten prøver med vekslende held at vinde professorens anerkendelse, forelsker sig i professorens datter og opnår sluttelig højeste karakter, men er vistnok blevet kureret for sin værste strøglermentalitet. Der er et underholdende foreldret præg over filmen, og produceren John Houseman (som bl. a. har produceret Minnellis »Illusionernes by« og Mankiewicz' »Julius Caesar«) får en figur ud af sin debutrolle som professoren. (The Paper Chase – USA 1973). P.S.

1001 NAT

Instruktør: PIER PAOLO PASOLINI

»1001 Nat« er Pasolinis sidste mil på den tragiske vandring fra Boccaccio over Chaucer til det udsigtsløse land Trivialia, hvor alle vandrehistorierne dør af mangel på originalitet i genfortællingen, hvor alle eventyr mister deres magi og bliver reduceret til personlige traumer og rituelle gentagelser af bisætninger. Gode locations gør det måske til et på overfladen smukt land, men indbyggerne er zombier, der forsøger at tale, eller rent typevalgt tandbehandlingspotentiell, der gør Nino Davolis evigtglade grin til en anmassende og utidig reklame for overdreven tandteknik. Jeg finder næsten ingen formildende omstændigheder ved denne sjuskede og urimeligt floromvundne røvrending af eventyrene. Det er filmpoesi på karsestadiet. Og nu forlyder det at Pasolini skal i gang med at ud- og (øde)lægge de Sades filosofi med »Les 120 journées de Sodome«. Uffa! (Il fiore delle mille e una notte – Italien/Frankrig 1974) P.M.

Set i TV

»De stjålne kroppe«
»Ministeren«
»Fuglemanden«
»En lovende ung mand«
»12 stole«

De stjålne kroppe

At »Invasion of the Body Snatchers« blev til, skyldes først og fremmest Walter Wanger. At den blev til, hvad den er, nemlig en klassiker indenfor science fiction/gyser-området, er også i høj grad Wangers fortjeneste.

Dette eksemplar af arten »den kreative producer« er ejendommelig ved at være ikke blot positivt, men direkte venskabeligt omtalt af tidligere medarbejdere. Hans kreativitet bestod ikke i – som en Thalbergs eller Selznicks – at tvinge sin egen opfattelse igennem overfor kunstnerne, men at vælge sit materiale og sine medarbejdere med omhu.

Det ville være synd, om Wanger kun blev husket som manden, der brækkede halsen på »Cleopatra«, før Zanuck overtog ledelsen. Som selvstændig producent lagde han navn til en lang række udmærkede B-film, samt til velkendte værker af kultiveret tilsnit som Fords »Diligencen« og »Den lange vej hjem«, Langs »Du lever kun een gang« og »Gaden med de røde lygter«, Hitchcocks »Udenrigskorrespondenten« og Ophüls' »Angstens timer«. Det var også liberaleren Wanger, der stod bag »Blokade«, den pro-republikanske almanakhistorie fra den spanske borgerkrig.

Og det var Wanger, der så mulighederne i Jack Finneys føljeton »The Body Snatchers« og købte rettighederne til den. Han samarbejdede på det tids-

punkt, hvor vor fortælling foregår – 1956 – med produktionsselskabet Allied Artists, en prestigeafdeling af B-foretagendet Monogram, der ellers er bedst kendt for seriefilm om »Mr. Wong« og »Charlie Chan«, samt fra dedikationen i Godards »Andeløs«.

Instruktørstolen overlod han til Don Siegel, som han 2 år tidligere havde været producer for på fængelsdramaet »Opør i Blok 11« – den første af sine da syv film, Siegel selv var tilfreds med. Faktisk engagerede Wanger i den grad Siegel i stoffet, at sidstnævnte en tid rejste rundt og holdt foredrag om straffeforhold.

Manuskriptarbejdet tilfaldt Daniel Mainwaring, forfatter til den meget antologiserede novelle »Fruit Tramp« samt mindst 13 romaner, bl. a. (under navnet Geoffrey Homes) historierne om privatdetektiven Humphrey Campbell. Han havde i 1949 skrevet »Et kæmpekup« for Siegel og skulle senere skrive en af instruktørens bedste film, »Baby Face Nelson«. Hans navn findes også på Looney-filmen »Den lovløse by«, men langt de fleste af hans over 40 credits tilhører volds-underholdningen.

En sidste afpudsning af manuskriptet blev foretaget af en debutant, Siegels nyrehvervede dialog-instruktør og protegé, en herre ved navn Sam Peckinpah.

Filmen følger sit forlæg ret tæt: Den

Don Siegel instruerer Kevin McCarthy og Dana Wynter.

unge læge, Miles, vender hjem til den kaliforniske småstad Santa Mira efter at have deltaget i en medicinsk kongres. Der har meldt sig mange patienter under hans fravær, men ingen af dem møder op. Derimod begynder der at optræde noget, der ligner en massepsykose: Mange af byens indbyggere påstår, de ikke kan kende deres egne slægtninge – de ligner nok sig selv rent fysisk, men der mangler noget i dem ... Både Miles og byens psykolog slår fænomenet hen som noget forbigående.

En aften, hvor Miles er ude med sin veninde Becky (byens natteliv er ellers næsten gået i stå), bliver han tilkaldt af en gammel ven, forfatteren Jack. Han har fundet et ejendommeligt væsen – en tilsyneladende livløs krop, med et hovede, hvis ansigtstræk er besynderligt ufærdige, nærmest henkastede. Mens Miles undersøger skabningen, antager dens træk større og større lighed med Jacks. Selv et sår i hånden, som Jack i nervøsitet pådrager sig, bliver perfekt reproduceret. Og da dobbeltgængeren et øjeblik er ladt ene, forsvinder den.

Miles opdager ved et tilfælde, hvor disse foruroligende dubletter kommer fra: I et drivhus finder han nogle kæmpemæssige frøkapsler, der er ved at åbne sig. Deres geléagtige indhold tager form som mennesker, og et af disse bævrende fostre begynder endda at ligne ham selv. Han flår dem i stykker med en høtvy.

Det går op for Miles og Becky, at hele det lille samfund er overtaget af disse »frøhoveder«, der tilsyneladende først duplikerer en persons krop og derefter overtager hans/hendes tanker, når vedkommende sover og er mest sårbar, for derefter at destruere originalen. Det er umuligt at vide, hvem der er venner, og hvem der er dobbeltgængere. Alle forsøg på kontakt med omverdenen mislykkes, og til sidst må Miles og Becky flygte til fods, forfulgt af samtlige byens beboere, der vil gøre dem til »en af vores«. De søger skjul i en grotte, og da Becky falder i søvn, mens Miles er borte, bliver også hun »overtaget«. Det lykkes Miles at undslippe og nå en motorvej, hvor han forgæves søger at standse en af bilerne. Han kravler op i en lastvogn, men opdager, at den er fyldt med de uhyggelige frøkapsler og springer af igen.

Filmen skulle egentlig have sluttet med et ultranær af Miles, der midt mellem de forbisusende biler skrider: »They are here already! YOU ARE NEXT!« Imidlertid forlangte selskabet, at historien blev forsynet med en ramme, som Siegel instruerede under protest: En prolog og epilog, hvor en hysterisk Miles først forgæves og siden med held prøver at overbevise læger og politi om, hvordan forholdene er i Santa Mira. Alarmen går igang – »måske er det ikke for sent«. Endvidere fjernede selskabet en del humoristiske scener, der skulle kontrapunkttere rædslerne – tilbage er kun sporadiske islæt som det kuk-ur, der med formidabel virkning falder ind midt i undersøgelsen af den først påtrufne »grøntsag«.

Don Siegel fortæller historien med overbevisende nøgternhed. Filmsproget er stramt, funktionelt, kun højet i få sekvenser. Nogle af de mest nøgterne billeder har endda den stærkeste effekt, som det store total i fugleperspektiv af byens torv, hvor alle beboerne samles på én gang. Langsomt, målbevidst fylder de billedfladen: Som en ring, der strammes. Miljøskildringen er slående autentisk, både i eksteriører og interiører. Den detaljerede baggrunds virkelighedspræg er netop med til at gøre de fantastiske begivenheder sandsynlige og vedkommende.

For en gangs skyld i en Siegel-film er der fremlagt en »morale« til direkte beskuelse (eller aflytning). Miles siger til Becky, da de søger skjul på hans klinik: »Hvis vi lukker øjnene, kan vi risikere at være ændret, når vi vågner« ... »Jeg har set folk langsomt miste deres menneskelighed, uden at tænke over det. Vi bliver allesammen hårde og ufølsomme med tiden«. Og da de for en stund er dobbeltgængernes fanger, får de tilbuddet: »Slut jer til os ... I en verden uden kærlighed, længsel, ambition og tro, vil livet være så let«. Plantefolkene står for en fredfyldt, vegetativ, ja, vegetabilsk levevis. Overfor dette stiller Miles åbenhed, ømhed, accept af lidelse



og begær: En tilværelse, der er mod-sætningsfuld, d. v. s. meningsfuld. Don Siegel har selv givet udtryk for dette manikæiske synspunkt i talrige interviews.

Filmens tema er altså u-menneskeliggørelse. Dette placerer den solidt indenfor gyserfilmens emneområde, samtidig med at dens allegorisk-didaktiske karakter og dens »fare fra verdensrummet«-motiv hidfører den til science fiction-filmen. Handlingsforløbet rummer også mindelser om *Zombie*- og vampyrmysterne (nærbilledet af den vågnende Becky i grotten), såvel som om en anden type væsen uden sjæl: robotten. Fusionen af gyser- og sci-fi-motiver går igen i titlen. »Invasion« tilhører science fiction (»Invasion U.S.A.«, 1952, »Invaders from Mars«, 1953), og »Body Snatchers« tilhører gyserne (»The Body Snatcher« af R. L. Stevenson, filmet 1943 af Val Lewton).

Set i sin historiske sammenhæng får »De stjålne kroppe« et videre perspektiv. Den er af de mange amerikanske science fiction-film, der er præget af den McCarthyistiske periode. For et tilstrækkeligt indoktrineret amerikansk publikum har umenneskeliggørelse sikkert stået som et specielt russisk fænomen, så filmen er blevet aflæst som blot endnu en anti-kommunistisk fabel. Den er imidlertid væsensforskellig fra de fleste af tidens film i samme genre, der oftest hylder gruppementalitet og konformisme. Den verdensfjerne videnskabsmand (de intellektuelle) kan kun besejre »truslen udefra« ved forbrændingen med militæret (statsmagten). Herimod har Don Siegels personer altid stillet Empsons ord: »Who so would be a man must be a non-conformist« – et traditionelt synspunkt i amerikansk åndsliv, men ilde hørt i den kolde krigs rustning-år. Det skal for en ordens skyld nævnes, at Siegels film giver afkald på romanens chauvinistiske slutning, hvor Miles, efter at have afbrændt en hel mark fuld af de invaderende planter, giver sig til at citere Churchill: »We shall fight them in the fields, and in the streets ...« etc.

For mig at se kan filmen tolkes som en rædselsvision af konformismen i det (datidige?) amerikanske samfund. Miles' oplevelser er en symbolsk skildring af et tilfælde af »alienation« – et i denne sammenhæng særlig lykkeligt udtryk. I sin bog om »Det ensomme menneske« beskriver D. Riesman tilstanden som spændingen mellem individets realiserings-forsøg og samfundets krav. Under betegnelsen »anomi« giver E. Durkheim definitionen: »En sindstilstand, hvor individets fornemmelse af social sammenhæng er brudt, eller afgørende svækket«. Miles er en personifikation af den frustrerede vilje til engagement, der slår ud i paranoia: En naturlig reaktion i et samfund, hvor den perfekte tilpasning medfører total apati. En typisk titel fra litteraturen om perioden er Daniel

Bells: »The End of Ideology: The Exhaustion of Political Ideas in the Fifties«.

Siegels eget titel-forslag til filmen var et manende citat fra »Macbeth«: »Sleep No More«.

Peter Nørgaard

Ministeren

Hovedpersonen i Jarl Kuller instruktør-arbejde nr. 2, som han også selv har skrevet manuskript til efter John Einar Åbergs roman, er den seksårige dreng Mats-Peter (Mats Ahlfeldt). Hans familiære relationer klarlægges straks i filmens første scener: faderen (Kulle selv) er minister og fuld af pæne, intetsigende floskler. Moderen (Margaretha Krook) er børnelæge og en velmenende dame, men begge har de særdeles travlt med deres arbejde, og kun mellem Mats-Peter og den frodige barnepige Nenna (Anne Nord) er der munter fortrolighed.

Da faderen holder et af sine mange foredrag for sønnen over en stor globus (som han først som en anden Atlas bærer på ryggen og siden får fingeren i klemme!), kan han ikke definere begrebet kultur, men Nenna ved, hvad det er: fint tøj. Og kontrasten mellem barnepigen og forældrene udbygges, da familien er taget til sommerhuset i skærgården. Mens forældrene alvorligt taler og taler i baggrunden, bader Nenna og Mats-Peter nøgne sammen og løber siden omkring i sol, latter, swingende ledsagemusik og masser af svensk sommer-idyl. Her er naturlighed og spontan livsglæde, så det batter. Natur over for kultur med sympatien klart placeret.

Men så forsøger Nenna (topløs, naturligvis) at redde en dreng fra at drukne og omkommer selv. Det får Mats-Peters latente oprør mod forældrene til at bryde ud i lys lue, eller rettere først i stum og grådløs trods. Når faderen læser op af avisen om politik, holder sønnen sig demonstrativt for ørerne, og på egen hånd tager han ud til kapellet, hvor Nenna ligger, for at sige farvel. Her forsøger han at brænde sig selv (det gør indiske enker, har han fået fortalt), men opnår kun at brænde sin hånd, så også han må have forbindelse på – faderen som resultat af globus-uheldet under for ivrig belæren, sønnen som følge af en spontan, emotionel reaktion.

Mats-Peters oprør forstærkes herefter. Han fortæller rent ud faderen, at denne er dum, og da ministeren søger at modbevise det ved at påpege, at han dagligt løser vanskelige politiske problemer og endda sidder i kongens råd, gør det begribeligvis intet indtryk på sønnen. Men faderen fortsætter med sine fraser selv ved Nennas begravelse, hvilket får sønnen til at fylde kirkerummet med højlydt latter i en næsten buñuelsk scene, der bryder med filmens realistiske tone.

Nennas død kalder også kønsrolle-problematikken frem, for hvem skal nu blive hjemme og passe drengen? For faderen står det klart, at det skal mode-

ren, såvel som hun skal støvsuge, mens han læser avis. Men hun vil ikke opgave sit arbejde, og så må Mats-Peter være alene hjemme, for børnehaven duer ikke. Den stikker han af fra for at spise fisk sammen med en landstryger, som den tililende mor naturligvis straks belønner med penge.

I sin ensomhed bliver drengen venner med det muntre postbud og hans invalide kone, der læser højt for ham om Don Quixote (et symbol på ministeren, der også overser realiteterne og slås med vejrmøller?). Forældrene »glemmer« imens at fortælle drengen, at familien skal flytte til Afrika (»ned at hjælpe et u-land«), og det får ham til at gå til forældrenes advokat-ven og forlange skilsmisse fra sin far og mor. Den kloge sagfører tager sagen, for »den stærke har magten, den svage har retten – som altid«. Det indser forældrene nok i teorien, men ikke i casu, så sønnen stikker af igen og går i en robåd tilsyneladende både til søs og til bunds (som Nenna), mens en natlig eftersøgning i dramatisk krydsklipning sættes ind. Men drengen narrer alle og lever, og nu vinder han – forældrene beslutter modstræbende at rejse til Afrika uden ham, selv om faderen til det sidste spørger, hvad folk dog vil tænke.

»Ministeren« handler altså primært om travle forældre, der forsømmer deres barn og trods god vilje og endnu bedre indtægter erstatter forståelse med teori, intuition med konvention. Men ind i mønstret væves flere sidetemaer – politisk floskelsnak, kønsproblematik og natur versus kultur, det spontane og livsnære over for det indtørret korrekte. Det er karakteristisk, at den positive pol, Nenna, kommer af dage ved en både ufornuftig og uselvisk handling, og at netop dette bliver katalysator for Mats-Peters oprør – der i videre fortolkning både er den fremmedgjorte borgers oprør mod statsmagten og dens repressive tolerance, følelsernes revolte mod fornuften og en tilbage-til-naturen-protest mod en insensitiv civilisation.

Det er næppe overfortolkning, for filmen har meget travlt med at udvikle sine temaer, undertiden via lovligt demonstrative symboler som de indbundne hænder. Det kan gøre den en anelse skematisk og – af alt i verden – teoretisk i sin konstruktion. Mens faderens belærende finger kommer i klemme i globusen, prikker filmen sommetider distraherende huller i handlingens realistiske overflade, og fortælle-måden bliver noget ujævn.

Det er dog ikke katastrofalt, for stort set er symbolikken naturligt integreret i handlingen, og lykkeligvis er filmen langt fra lutter pegepinde, men rig på humor og charme. Morsomme og rent ud rørende detaljer er uanmassende og med sikker hånd drysset over handlingsforløbet, og kun den vrisne vil hævde, at de er glasuren, som skal få de didaktiske piller til at glide lettere ned.

Jarl Kuller film har klare kvaliteter både i sine originale indfald (f.eks. drengens skilsmissebegæring), i sine præcise psykologiske observationer, i sine ofte meget autentisk klingende dialogstumper og i sin gennemtænkte visuelle stil. En indvending her må det ganske vist være, at nok er fortællestilen dygtig, men der er nørket så meget med den, at det hist og her resulterer i unødigt komplicerede scenekonstruktioner og en lidt påtrængende »filmiskhed«. Der gøres flittigt brug af fugle- og frøperspektiver og betydningsladede nærbilleder, og det kan sammen med den hektisk hvileløse klipning og den ihærdigt kommenterende musik tangere det fortænkte eller overkvikke.

Konklusionen må alligevel blive, at filmen trods sin store iver efter dels at fortælle os vigtige ting med brede perspektiver, dels efter at gøre det i en uhyre gennemarbejdet og umiddelbar fortællestil, immervæk rummer så megen varme, humor og menneskekundskab, at den ikke ender som et rent dementi af sine egne synspunkter. Intelligent er den, dens emne/emner er vedkommende, og først og fremmest har den i Mats Ahlfeldt en barneskuespiller så naturligt agerende og så uimodståelig, at man dårligt kan andet end tage hans parti i opøret mod forældrene. Og dermed er i hvert tilfælde filmens vigtigste pointe gået sikkert i hus.

Ebbe Iversen.

FUGLEMANDEN

Mange seere er sikkert blevet yderst forvirrede, da de opdagede, at Brewster McCloud ikke stammede fra Taos, New Mexico, men derimod fra Dallas, Texas; og hvis de alligevel har set filmen til ende, er deres forvirring næppe blevet mindre. Men seere med åbent sind, humoristisk sans, livlig fantasi og ikke for store krav til logikken har i hvert fald haft en munter aften.

Skønt Robert Altman aldrig er konform, plejer hans film at kunne henføres til en eller anden genre, omend de som oftest sprænger dens rammer. Også »Brewster McCloud« sprænger sine rammer, blot synes den umiddelbart ikke at tilhøre nogen genre. Filmen virker noget diffus – den kunne måske kaldes en samfundssatire med Brewster McClouds korte og lykkelige liv som det samlede element – men den har tydelig relation til en del fortrinsvis amerikanske genrer, som den forholder sig satirisk til. Brewster er ynglingen, der gør op med forældregenerationen og al dens råddenskab, som man vel bedst kender i James Deans eller Dustin Hoffmans fortolkning, historien omkring detektiven, der er tilkaldt fra Californien for at opklare Brewsters forbrydelser, er en meget vittig satire over agentfilmen – måske navnlig Michael Caine må stå for skud her – også biljagten, der blev så populær efter »Bullitt«, bli-

ver latterliggjort, specielt i scenen hvor tre biler gumper over svellerne på en jernbanebro i takt til en melodi a la »Baby Elephant Walk«. Men biljagten leder måske snarere tankerne hen på stumfilmsfarcen, som der også refereres til i scenen, hvor mangemillionæren racer ud ad en motorvej i en rullestol til stor gene for trafikken i lighed med Snub Pollard i sin magnet-bil. Endelig har fugle-temaet og Brewsters bevingede ambitioner mindelser om skrækfilm af Frankenstein slagen.

»Brewster McCloud« lader sig bedre indkredse ved en sammenligning med andre film. Dens amatøragtigt løst komponerede samfundssatire har f.eks. mindelser om Hagen Hasselbalchs »Panik i Paradis«, men størst lighed har den med Hal Ashbys »Harold and Maude«. Begge film handler om en ung mand med temmelig sære ideer, der bekæmper et samfund, som truer med at kvæle ham, og i begge film personificeres den ungdommelige særling af Bud Cort. Blot er der den forskel, at Hal Ashby er optimist, mens Altman nærmest synes at være nihilist.

Brewster McCloud er en ung mand, hvis store ønske er at kunne flyve. Han er i færd med at konstruere et par vinger og træner sig op til at kunne betjene dem. Noget ubegrundet begår han et antal mord på folk, der enten generer ham eller på en eller anden måde afslører en negativ indstilling til fugle. Fælles for hans ofre – en mangemillionær, en excentrisk, rig gammel dame, der synger slagsange pibende falsk ved sportsstævner, en civilklædt betjent fra narkotikapolitiet, en racerkører og en politiker – er, at de alle er repræsentanter for det etablerede amerikanske samfund. I alle sine forehavender hjælper han af sin skytsengel i bogstavelig forstand – hun bærer tydelige ar efter vinger på skulderbladene – der mærker hans ofre med en fugleklat. Det lokale politi og den hidkaldte mesterdetektiv kommer ganske til kort over for Brewster og hans skytsengel, så længe han er hende tro. Men Brewster svigter hende ved at indlade sig med en pige og mister sin dyd. Englen forlader ham, pi-

gen forråder ham, idet hun i virkeligheden er i ledtog med samfundet og sågar har en politiker-boy friend, og skønt Brewster får realiseret sin drøm og flyver rundt som en fredsdue, foregår det i en kæmpemæssig hal, under skarp bevogtning af politistyrker, der vil skyde ham ned. Brewsters succes er kun kort, han mister kræfterne og falder ned og knuses.

At Brewster, hans flyvegalskab og endeligt, symboliserer ungdommens visioner om frihed, der frustreres af et gammelmandssamfund, og at vi skal være på Brewsters side, kan ikke betvivles, så morsom og rammende er samfunds- og filmsatiren. Mesterdetektiven, som en politiker forsøger at købe for at få den lokale sherif smidt ud, tror, han kan løse mordgåden ved at analysere fugleklatterne på ofrene. Men laboratoriet meddeler ham nøgternt: »It's birdshit, sir!«, og sheriffen, der ikke giver en døjt for moderne politimetoder, hånler med sydstatsaccent: »I'm fed up with this birdshit-shit!« Filmen er i det hele taget stærkt præget af ordet »birdshit« og andre fuglehentydninger, der også ytrer sig i visuelle vittigheder som skytsengels bilnummer, der er BRD SHT, og Brewsters symbolske bilnummer DUV (= dove, Too-Too-Too). Alligevel er filmens holdning uklar. Man skulle forvente, at alt, hvad der har med fugle at gøre, var godt og positivt; men det er langt fra tilfældet. Som ledsagende kommentar til filmen holdes et foredrag af en ornitolog, formidabelt spillet af Rene Auberjonois, der burde have fået en Academy Award for best supporting budgerigar (undulat!). Fuglenes adfærd, som den beskrives i foredraget, paralleliseres gentagne gange med filmens personer, f.eks. har en løbende, overfed politibetjent iklædt bobby-hjelm en slående lighed med en kasuar, så fuglene synes ikke at være højere væsner end de latterlige mennesker. Ligeledes er Brewsters damebekendtskaber problematiske, skønt de er fremstillet

Robert Altman instruerer Bud Cort før fuglevingerne prøves.



flade som tegneseriefigurer. Den sex-hungrende Hope i sin barnlige påklædning er tydeligvis ufarlig og skal stå i kontrast til forførerersken Suzanne, hvis sminke og øjenvipper straks afslører hendes upålidelighed. Men selv med eventyrets bud om prinsens kyskhed in mente er det svært helt igennem at sympatisere med skytsenglen Louise, når hun forlanger, at Brewster skal holde sig fra damer og helt hellige sig sin fugle-drøm. Og skønt Suzanne er ond, når hun til sidst forråder Brewster, er det tydeligt, at hans kærlighed til hende er en del af hans bevingede drøm. I opgøret mellem Louise og Brewster bekender Altman ikke kulør; det står hen i uvished, om Louise egentlig er en engel eller en heks. Så ved slutningen lykkes det ikke rigtigt at få symbolikken til at gå op, måske fordi filmen har villet have for meget med. Altman distancerer sig i stedet fra dens tematik ved at lade alle filmens medvirkende præsentere i en cirkusforestilling til sidst.

Men trods den noget skuffende slutning er det endelige indtryk af »Brewster McCloud« meget positivt, simpelt hen fordi dens satiriske scener, og dem er der mange af, er overordentlig underholdende.

Ul Jørgensen

En lovende ung mand

Et dilemma: en lovende ung mand, indisk af fødsel og opdragelse, vestligt (engelsk) påvirket i levevis og tankegang, nu eksportchef i et stort firma og med god udsigt til snarlig forfremmelse, opdager, at et parti allerede solgte varer ikke svarer til kvalitetskravene. Hvis ordren ryger, så ryger måske også forfremmelsen. Hvad da?

En løsning: skab uro på arbejdspladsen, smid eventuelt en bombe eller to blandt arbejderne, sørg i hvert fald for at arbejdet nedlægges på en sådan måde, at arbejdsgiveren har ryggen fri og kan undskylde sig overfor kunden med at der er tale om force majeure. Så annulleres eksportordren ikke. Så ryger muligheden for en snarlig forfremmelse ikke.

Sådan er den lidt primitive historie i Satyajit Rays film »Seemabaddha« fra 1971, men trods Rays udtalelser om, at hans film er blevet mere politiske, så er der i virkeligheden blot tale om en facade, thi kernen er den samme som altid. Det er modsætningen mellem indisk og europæisk kultur, det drejer sig om. På et moralsk plan.

Den moralske krise, som Ray finder i en forslugen indisk accept af alt engelsk, her personificeret i eksportchefen Shyamal, er skildret som en uerkendt identitetskrise, der bliver til en samvittighedskrise, og som i eventyret om Pinocchio introducerer Ray derfor Shyamals

Jesper Fårekyling. Shyamals samvittighed er svigerinden, der uventet kommer på besøg.

Barnligt stolt introducerer Shyamal sin vestlige verden for svigerinden. Han er ukritisk begejstret for sin position, der giver ham adgang til at leve som den tidligere engelske overklasse levede: rar, moderne lejlighed, sønnen på kostskole, selv medlem af the country club, besøg på vædeløbsbanen, dyre restauranter, natklubber.

Hun er forberedt på ikke at bryde sig om statussymbolerne, og hun overraskes, thi hun føler spændingen ved at overvære hestevæddeløbet, nyder lidt skyldbetonet den behagelige materialisme. Og det er hende der, i spøg, giver Shyamal ideen til, hvordan han klarer sit problem med de mangelfulde varer. At Shyamal uden videre accepterer spøgen som alvorligt ment og gør den til alvor ophæver fortryllelsen og får svigerinden til at rejse hjem.

Det politiske i filmen indskrænker sig stort set til at være den baggrund, på hvilken Rays samvittighedskonflikt kan udspilles. Og hvor han er subtil i skildringen af forholdet mellem Shyamal og svigerinde, der er han humoristisk tydelig i skildringen af livet i eksportfirmaet og indlysende banal i sammenstillingen af svigerinden og lydbandets momentvise akkompagnement af bombeeksplosioner, der fra Bombays centrum kun svagt høres i Shyamals velhaverkvarter – og som endnu kan negligeres, når blot vinduerne lukkes i lejligheden.

Målt med Rays standard er det en lille film. Men en god film.

Per Calum

12 Stole

Romanen »12 stole« er skrevet 1927 af et forfatterteam, pseudonymerne Ilja If og Jevgenij Petrov, som opnåede enorm succes med deres humoristiske romaner og fortællinger i tyvernes og tredive-ernes sovjetiske litteratur, som i forvejen ikke var for rig på satiriske humorister. Romanen er formet som en klassisk, pikaresk skælmeroman og handler om en ung charlatan, Ostap Bender, som sammen med bedemanden Hippolit drager rundt i tyvernes Sovjetrusland, på jagt efter tolv stole, i en af hvilke nogle kostbare diamanter er skjult (If og Petrov har muligvis hentet intrigen og flere handlingstræk fra Arthur Morrisons »The Green Eye of Goona«, 1904, der handler om jagten på tolv flasker Tokayer, i en af hvilke en kæmpemæssig grøn diamant er skjult).

Den pikareske handlingsstruktur giver forfatterne en kærkommen lejlighed til at præsentere et broget persongalleri i et alsidigt udvalg af miljøer, hvad der giver satiren og komikken gode udfoldelsesmuligheder. Og selv om satiren jævnlige er en ufarlig harcellering over det detroniserede borgerskabs laster,

anbringes der undervejs også en del stikpiller til Sovjetsamfundets allerede fuldt etablerede bureaukratisme, og man tillader sig sågar at antyde, at landets produkter ikke holder den tidligere – og udlandets – kvalitet, jfr. følgende passus om den sidste stol: »For hans øjne åbenbarede sig fjedrene, ualmindeligt smukke engelske fjedre og stopningen, den bemærkelsesværdige stopning af førkrigs-kvalitet, som man ingen steder finder nu om stunder«.

Da romanen udkom på dansk i foråret 1945 (og blev en stor succes), skrev Jacob Paludan: »Romanens idé er virkelig glimrende og får straks en til i tanker at kalde på en filminstruktør«. Der er da også flere instruktører, som har følt sig kaldet. I begyndelsen af 1960'erne lavede Tomas Gutiérrez Alea en cubansk version; i 1970 kom Mel Brooks' amerikansk-jugoslaviske co-produktion, »The Twelve Chairs«, som for tiden vises i Sverige under titlen »Det våras för svärnor«.

Leonid Gajdajs russiske filmatisering følger romanen i hovedtræk.

Filmen er (ligesom bogen) meget lang – 155 minutter – og føles meget lang, måske fordi tolv er mange stole at interessere sig for på skift. Gajdaj har lavet mange komedier, af hvilke »Ivan den Grusomme vender tilbage« (1973) blev vist ved den sovjetrussiske filmuge i Alexandra-biografen sidste år (jfr. Kosmorama 121). Denne films hektiske, forcerede forfølgelseskomik og konfrontations-satire præger også »12 stole« (især i scenen hvor Benders tykke kone – han har giftet sig med hende, fordi hun havde en af stolene – forfølger ham i varehusets labyrintiske trappesystem), men som helhed er der nok en smule mere kontrol over tingene her, blandt andet fordi de komiske optrin er noget mere fantasifulde.

Næsten alle personer i filmen er karikaturer – hvad der i længden føles lidt trættende. De er alle fremstillet som asociale egoister. Den fælles holdning er grådigheden; og selv om der absolut markeres sympati-nuancer mellem vor »helt«, Bender, og »skurke« som hans ledsager Hippolit (der myrder Bender til sidst) og præsten (der også er på jagt efter stolene), så tager de sig dog alle ud som groteske, griske, latterlige. De første 2½ times hensynsløse amoral, snuethed, malice og gavtyvecharme opvejes – knap nok – af fem minutters godt, uegennyttigt, kommunistisk samfundssind i den moralske pointe, hvor det afsløres, at en brav håndværker, som har ombetraktet den sidste stol og fundet skatten, har brugt den til at finansiere et stort klubhus til håndværkerne. I filmens hårdt oppumpede finale transformeres klubhuset til biografen, hvor lykkelige sovjetborgere strømmer til for at se filmen om de tolv stole. Det ferske, moralske samfund må søge underholdning i fortidens farverige umoral.

Peter Schepelehn