

# Filmene

- »Harry og Tonto«
- »112 kærlige dage«
- »Professor Rossinis tvungne ferie«
- »Vinden og løven«
- »Gåden om Kasper Hauser«
- »Mørkets blomster«
- »Rødkæg«
- »Idioten«
- »Kun sandheden«
- »Natportieren«
- »Johnny Got His Gun«

## Harry og Tonto

Paul Mazurskys seneste film »Harry and Tonto«, der handler om en gammel mand, Harry, og hans kat, Tonto, er ved første øjekast en underlig, ubestemmelig film, fordi den synes at trodse alle genrer. Selv så vide genrebegreber som tragedie, komedie, farce, drama og melodrama levner ingen plads for »Harry and Tonto«. Den kunne måske kaldes en »comedy« eller »tragedy of manners«, da den udleverer forskellige sider af USA; en anden mulighed var at sammenligne den med en »bildungsroman, idet den handler om en person, der gennemløber en udvikling; men Harry er immervæk omkring 70, og filmen omhandler kun ca. et halvt år af hans liv. Det er nok mere givtigt at rubricere den i en helt ny genre.

I de senere år er der fremkommet en hel del film, der har gamle mennesker som hovedpersoner (»Den gamle mand og drengen«, »Harold og Maude«, etc.), så der kan vist være mening i at tale om en »pensionist«-genre inden for filmen. I en tid, der er præget af ungdomskult, viser disse film, at gamle mennesker da kan være lige så gode som unge, enten fordi de, skønt de egentlig er forældede, har deres egne kvaliteter, eller fordi de, trods deres høje alder, udmærket kan følge med tiden. I denne genre kunne »Harry and Tonto« anbringes.

kvartret, snakker lystigt med alle og synes i det hele taget at være godt tilfreds. Han har to nære venner: en gammel polsk immigrant, der deler bænke med ham i parken, og en arbejdssky neger, der bor i samme ejendom som Harry. Når han ikke snakker med folk på gaden, snakker han med sin kat; og emnet er altid det samme: fortiden, som han langt foretrækker for nutiden. Men Harrys nostalgiske verden er langt fra rosenrød, for kvartret er hærget af vold, og han må have fire yale-låse for sin dør. Fire gange indenfor et år er han blevet angrebet på gaden, og da han fortæller dette til en gammel dame, svarer hun ganske uden ironi: »You must live in a nice neighborhood!«

Den største trussel mod Harry er dog, at hans hus skal saneres. Han nægter at flytte, bliver fjernet med magt og kommer til at bo hos sin ældste søn og dennes familie i en soveby. Det går imidlertid slet ikke. Sønnen og konen hører til den arbejdende, stressede generation, og deres sønner er henholdsvis en uopdragen, brovtende karl og en guru-tilhænger og vegetar, der har svoret evig tavshed og derfor er vanskelig at kommunikere med. Skønt de gør deres bedste, bliver Harry og Tonto endnu et problem for dem, så han finder selv på at flytte rundt mellem sine tre børn i lighed med King Lear, med hvem han ofte identificerer sig. Da han smides ud af sin lejlighed, brøler han: »Blow winds, and crack your cheeks! Rage! Blow!«, og om sig selv siger han, at han er blevet »driven from his estate« som

Harry (Art Carney) sættes af politiet ud af sin lejlighed



King Lear. Men parallellen kan ikke gennemføres, for Harry er ikke en gammel, forblødet idiot, der mishandles af en samling snu og skrupelløse slyngler. Det fremgår derimod tydeligt at Harry egentlig er klogere og mere kulturel end de mennesker, han møder på sin vej. Sønnen forstår slet ikke Harrys hentydninger til »King Lear«, og mens resten af familien ganske kommer til kort overfor den tavse søn, er Harry i stand til at kommunikere med ham. De andre forstår ikke Harrys verden. Et besøg af hans arbejdssky negerven bliver en fiasko, og da den gamle polske immigrant dør, ønsker Harry ikke at indblende familien. Harry derimod kan dog klare sig i de andres verden. På ét punkt vil han blot ikke lege med. Når flyselskabet, der skal transportere ham til Chicago, behandler Tonto som et stykke bagage, og når Tonto er utilfreds med Greyhound-bussernes toiletter, vælger Harry at købe en gammel bil og rejse på egen hånd med sin kat.

På turen tværs gennem USA møder Harry og Tonto alskens godtfolk: en pige, der er løbet hjemmefra, og som er på vej til en hippie-koloni i Rocky Mountains, en omvandrende natur-doktor, der synes beslægtet med fortidens medicin shows, og i detentionen, hvor rejsen også fører ham hen, en gammel indianer. Det er et meget blandet selskab; men de er alle repræsentanter for USA. At de har en fællesnævner vises ved, at de alle kender »Ironsides«. I filmens begyndelse fortæller en grønthandler Harry om gårsdagens »Ironsides«, og næsten alle, han møder på sin vej, omtaler denne TV-serie, selv den gamle indianer, der har set i den tro, at Ironsides måtte være navnet på en indianer. For Harry bliver turen en udviklingsrejse. Han møder mennesker, miljøer og landskaber, der er helt nye for ham; men det er alligevel en underlig form for udviklingsrejse, for Harry er på ingen måde et ubeskrevet blad ved rejsens begyndelse. Han har egentlig haft et godt liv. Hans ægteskab var lykkeligt, han holdt af lærergerningen, han har dyrket musik i stort omfang, og engang i sine unge dage havde han en affære med en danserinde i Isadora Duncans trup. Han forstår da også at klare sig i enhver situation og at få det bedst ud af de mennesker, han møder. Og skønt han nok lærer noget af dem, er han selv en større og klogere personlighed. Den, der er mest jævnbyrdig med ham er datteren; mens Harry accepterer, at hippie-pigen er løbet hjemmefra, får datteren moralske opstød af det. Harry behøver dog blot minde hende om, hvilket rod hendes eget liv med fire forliste ægteskaber er. Også hans anden søn, som han træffer på vestkysten har haft et mislykket liv, facaden er flot nok, men han er gået fallit. For Harry betyder denne selvbekræftende rejse, at han får sin ungdom tilbage og sågar sin manddomskraft, hvilket en

society-hooker dog må hjælpe ham med. Den genvundne ungdom er den dramatiske årsag til at hans alderdoms ledsager, Tonto, dør. Harry får nu chancen for at begynde et nyt liv i den moderne verden, han netop har gennemrejst, idet en ældre dame tilbyder ham ægteskab. Harry afviser hende ikke, men da der viser sig en rød kat i horisonten, er Harry ikke i tvivl: han foretrækker en ny Tonto.

Som pensionist-film betragtet er »Harry and Tonto« fantastisk konservativ. Vore dages verden kan simpelthen ikke friste Harry med hans fortidige verden. Han har bevist, at han kan klare sig i den, men han forkaster den. Det eneste lyspunkt i den nutidige verden er Hippie-kolonien, hvor pigen og i øvrigt også Harrys Guru-barnebarn, der har fået mælet tilbage, er søgt hen. Men det er svært at tro på dem, da de filmens igennem virker lidt småkomiske.

Filmen bliver straks mindre pessimistisk, hvis den betragtes som en allegorisk, moderne western – og det synspunkt mener jeg kan forsvares. Harry er et symbol på USA. Med efternavnet Comes er han tydeligvis af angel-saksisk herkomst og står således for det oprindelige USA. Han er efterhånden gammel i gårde og er ikke rigtig klar over, hvor vejen går henad nu. Ved filmens begyndelse er han meget europæisk af sindelag og kultur: han citerer Shakespeare og Shelley, er helt igennem kunstnerisk orienteret og synes at hvile i sig selv. Pludselig rives han løs og drives, dels af ydre omstændigheder, dels af indre trang, mod vest som sine forfædre. Hvor han kommer frem udviser han pionerens åbenhed og forståelse, men så snart noget viser forfald eller stagnation, som for eksempel hans egen familie eller ungdommens danserinde-veninde, drager han videre, men uden at håne eller afvise dem og uden sentimentalitet. Efterhånden, som han kommer længere vest på, antager han i højere og højere grad cowboy-karakteristika så som skægstubbe og stetsonhat. Som kattens navn antyder, bliver han »the Lone Ranger«, da han får sin bil, der er blå – troskabets farve. Og Harry forbliver jo også tro mod sin Tonto – selv da han når nået vestkysten og den gamle »frontier« ikke mere eksisterer. At han vælger en ny Tonto i stedet for damen betyder i allegorien, at han er rede til at møde »the new frontier«s udfordringer, hvad hans forhold til negre, indianere, immigranter og mennesker i al almindelighed filmen igennem også bekræfter.

Ul Jørgensen

## 112 kærlige dage

»Jeg tror, at man skal tage håbet fra folk« ... I »112 kærlige dage« har Alain Tanner demonstreret, at han mente, hvad han sagde (i interview, Kos. 114).

Rimeligt nok, for kan man forestille sig et for en schweizisk kunstner mere påtrængende ærinde end at revoltere imod den schweiziske nationallast – denne udfordrende massive småborgerlige selvtilfredshed? Der er meget, man kan være godt tilfreds med, når man lever i Schweiz – i »le milieu du monde«, hvor urene går enestående præcist. Får man alligevel på et tidspunkt en fornemmelse af, at man har stillet sig for hurtigt tilfreds – man kan f. eks. være så heldig, at en udenlandsk pige dukker op, og at denne pige på sit værelse præsenterer en for verdens sande midtpunkt – så kan man opdage, at bordet fanger: at man har sat uoverskridelige grænser for sig selv. På Tanner'sk: håb fødes, »normaliseres« og dør.

Med ægte schweizisk præcisionssans angiver Tanner den nøjagtige levetid for de håb, der fødes i hans kærlighedshistorie, altså 112 dage. Undervejs afbryder han jævnligt fortællingen for ved hjælp af datoskilte at gøre det klart, hvor langt vi er nået. Til yderligere afstivning af kronologien er der indskudt landskabsbilleder, som gør rede for årstid. Afbrydelserne har endnu en funktion, og den er vigtigere – som rytmiske elementer, hvormed Tanner kan accentuere forskellige nøglesceners følelses- eller idéindhold. Måske har Tanner oprindelig villet skatte til det »distance-skabende« hokuspokus, der er på mode, men så opdaget, at pauserne kunne tjene et noblere formål. I en kærlighedshistorie, der fortælles i Tanners koldsindigt registrerende stil, er rytmen særlig betydningsfuld. Når slutkommentaren, der resumerer filmens »filosofi«, virker stødende – endskønt den dog i princippet (og uden tvivl i manuskriptet, som John Berger har været med til at udarbejde) udgør en »passende« afrunding – er det først og fremmest, fordi den bryder rytmen.

Koldsindighed er på sin plads, når en instruktør er så rasende »engageret«, som Tanner må formodes at være. Filmens mandlige hovedperson Paul (Philippe Léotard) er den typiske »alt-er-i-bedste-orden«-nutidsschweizer – et håbløst tilfælde altså? Lad os se – roligt og nøgternt: se ham og høre ham. Han er ingenlær og tilknyttet en fabrik i Saint-Claret. Der har han også sit hjem, en smuk villa. Han har en køn kone og et stk. barn, Paul, der er født på egnen, i landsbyen Eligoz – bondeslægt – har opnået en vis position her, således mener »betydende kredse«, at han har en fremtid for sig som kommunalpolitiker. Han er blevet opstillet, og under valgkampagnen taler han en dag i den lille naboby Moruz. Her er det, han ser Adriana (Olimpia Carlisi), en vel nogleogtyveårig italienerinde, der arbejder som servitrice i stationscafeen. Paul forelsker sig i Adriana, som, da hun er ensom og måske lidt smigret over opmærksomheden, går ind på hans forslag om, at de skal ses hver dag.



Adriana, gæstearbejderen, fremstår som en kvinde-personlighed af den støbning, »kvindebevægelsen« ikke vil kendes ved, men som intelligente mænd knytter deres forhåbninger til. Hun, der har haft det svært hjemme i Italien, har fået dette et eller andet i sit væsen, som gør det ligegyldigt, om hendes intelligenskvotient er høj eller lav. Paul, der er nærmest frygtindgydende intelligent, er da også villig til at, som man siger, »sætte karrieren på spil« for hendes skyld – til at give afkald på »position« og »orden«. Blot må man selvfølgelig finde frem til et praktisk arrangement, så deres tilværelse kan blive »overkommelig«, og for en mand med hans intelligenskvotient skal det blive en smal sag at løse denne opgave. Noget af en omvæltning bliver det jo for ham – men et opbrud? »Normaliserede« håb. I sine kalkulationer har han desværre glemt at tage hensyn til, at Adriana er »fremmed«, og efter henimod 112 dage ikke blot i den forstand, at hun er udlænding, men fremmed for de normer, hun skal tilpasse sig. Med rette foreholder hun ham, at han slet ikke kender hende. Så gør hun det forbi og rejser bort. »Adriana vidste måske kun«, siger slutkommentaren formentlig rigtigt og afgjort overflødig, »hvad hun ikke ville«.

Tanner har for sit vedkommende vidst, hvad han ville. Imponerende sikkert markerer han normaliseringsprocessens faser gennem fine psykologiske nuanceringer i portrætterne af de to, hvis færden han »nøjes med« at følge. Og kærlighedshistorien får karakter af advarsel, således at der ikke skulle kunne opstå tvivl om nans begrundelse for at »tage håbet fra folk« – den, som han har givet med sit Ramuz-citat: »Schweizerne kommer aldrig til at foretage sig noget, så længe de ikke i tilstrækkelig grad er blevet bragt til fortvivlelse«.

Albert Wiinblad

Gæstearbejderen Adriana, der måske kun vidste hvad hun ikke ville (fra »112 kærlige dage«)

## Professor Rossinis tvungne ferie

Den italienske originaltitel til »Professor Rossinis tvungne ferie« er »La villeggiatura«, hvilket betyder »Sommerferieopholdet«. Det er en både ironisk og præcis titel. Filmen behandler nemlig et af de største forræderier i dette århundrede – fascismens voldtægt af Italien og det italienske folk – som det afspejles fra en tilsyneladende idyllisk ø lige uden for fastlandet mellem Rom og Napoli.

»Professor Rossinis tvungne ferie« udspilles i begyndelsen af 30'erne, efter fascisternes er kommet til magten i Italien. I 1931 udfærdigede regeringen et dekret, som påbød alle universitetslærere at underskrive en loyalitets-ed overfor det fascistiske regime. Kun 13 i hele landet nægtede. Professor Rossini underviser i historie og kunne have været en af disse 13.

I filmens første billeder ser vi ham, sammen med andre fanger, ankomme til den ø, der er stedet for titlens ironiske »Sommerferieophold«. På øen har man indrettet en lejr, og der har man samlet de mennesker, som betragtes som regimets fjender: kommunister, anarkister, arbejderorganisationernes og fagforeningernes ledere. Ligeledes nogle af de samvittighedsfulde intellektuelle, som i lighed med Rossini har nægtet at underkaste sig fascisternes krav og påbud.

Udefra set holdes dette kollektiv sammen via dets opposition mod fascismen. Men for Rossini er loyaliteten og den fælles kamp ikke lige så livsvigtig som for de andre fanger i lejren. Rossinis

protest er et stilfærdigt standpunkt, der går ind for de demokratiske og menneskelige rettigheder til at kunne tænke og handle frit.

Rossini er privilegeret. Han er veluddannet og har penge. Han holder sig heller ikke tilbage, da det viser sig, at han kan udnytte sin stilling. Kommandanten på øen, som har været elev hos Rossinis far, tilbyder ham at leje et hus privat. Efter et stykke tid får Rossini også tilladelse til at tage sin hustru og datter til øen. Med øvrighedens hjælp får han også sine bøger og et klaver. Han kan beskæftige sig med sin forskning og sin musik. Rossini får tilbudt et veritabelt »Sommerferieophold«.

Filmens instruktør Marco Leto har også påpeget, at »Professor Rossinis tvungne ferie« er en beskrivelse af »en moralsk ferie, for hvilken det er let at finde alle de nemme og hensigtsmæssige alibier for her igennem at kompromittere sig selv og opgive kampen«. Rossini holder ferie fra al reel politisk standpunktstagen. Det er fristende at føre den over på et rent intellektuelt diskussionsplan uden at tage direkte ansvar.

Via Rossini anskueliggøres nogle af de problemstillinger, som gør sammenholdet inden for venstrefløjens så kompliceret. Rossinis holdning overfor de andre i lejren er aristokratisk: han giver arbejderne lektioner i historie, men har svært ved at se og opleve de historiske konflikter fra deres synsvinkel under de efterfølgende diskussioner. Arbejdernes opfattelse er urokelig. Historien er en række klassekampe: herrefolk mod slaver, undertrykkere mod de undertrykte, arbejdsgivere mod de arbejdende.

En central del af filmens første halvdel består af de samfundshistoriske lektioner og diskussioner som Rossini har med de arbejdere, som på en mere aktiv måde har kæmpet for deres rettigheder i det præ-fascistiske Italien.

Rossini går i sine forelæsninger ud fra Giolitti, den politiske reformator, der omkring århundredeskiftet gennemførte almindelig valget, og som var med til at udvikle Italien til et industriland. Rossini betragter Giolitti som en af demokratiets forgrundsfigurer og som en politiker, der forsøgte at udvide den folkelige medindflydelse på de offentlige og statslige institutioner. Men hans tilhædere – først og fremmest den militante kommunist Scagnetti – nægter at godkende dette historiesyn. Scagnetti opfatter Giolitti som konservativ og opportunistisk, en som hjalp med til at opbygge velfærd for mindretallet, en kapitalismens medløber og en klassekampens fjende og modstander. Hvor Rossini betragter økonomiens mekanisme som en slags naturlov, ser Scagnetti korrekt kapitalen som det, der adskiller klasserne og holder arbejderne fast i deres slavetilstand. Når Rossini beskriver udviklingen som en uundgåelig historisk nødvendighed, svarer Scagnetti:

»Hvorfor skrives historien altid på vores bekostning?«.

Efter en tid tvinges Rossini til at opgive disse sammenkomster. Han protesterer, men sættes skarpt på plads af kommandanten: »De kan jo indgive en formel ansøgning«. Og kommandanten lukker af for alle forsøg på diskussion: »Demagogi tjener intet formål. Enhver skal passe sit og kende sin plads. Bonden på bondegården, arbejderen på fabrikken og læreren på skolen. Studier skal tjene systemet, ikke de subversive kræfter. Ellers opstår der kaos«. Og han tilbyder Rossini dennes bøger og anbefaler ham at kaste sig over sin forskning. Men Rossini afviser: »Jeg er blevet tvunget til at tage ferie, og i min ferie arbejder jeg ikke«.

Rossini trækker sig tilbage. Han holder ferie med sin kone og lille datter og skyder ansvaret og problemerne fra sig. Men da kommandanten atter opsøger ham, har han svært ved at afvise dennes høflige opfordring til en samtale. Rossini har let ved at diskutere på niveau med den belevede og veluddannede kommandant, som både er belæst og musikkyndig. Her opstår og formuleres filmens

at flygte fra øen og deltage aktivt i kampen, svarer Rossini: »Du fatter ingenting. Saint Just var aristokrat. Lenin var af borgerskabet. Det har altid været overløbere, der har ledet revolutionerne«.

Filmen slutter med en kort tekstepilog. »Der er to datoer for Franco Rossinis død. Den første er i 1936 under den spanske borgerkrig. Den anden er den 18. april 1948 efter modstandskampen i Italien«. Den sidste dato henviser til den dag, det italienske venstre tabte valget til de Kristelige Demokrater, som, da de overtog magten, genindsatte en mængde tidligere forrædere i deres stillinger. Lejrkommandanten var rimeligvis en af dem, der med nyvaskede hænder kunne genindtage sin plads i systemet.

Herved formulerer »Professor Rossinis tvungne ferie« sin aktualitet. Der kunne opgives andre datoer for Rossinis død. Historien har alt for ofte gentaget sig. Samme forræderi som filmen beskriver har vi set slå det indonesiske folk, grækerne og chilenerne ned, for blot at tage de mest blodige og oprørende overgreb fra vor nutid. Samme slags koncentrationslejre som i »Pro-

og en spillefilm for TV »Donnarunna all'assalto« (dansk TV 28.8.75).

»Professor Rossinis tvungne ferie« er et næsten fredeligt konversationspil. Filmen udspilles langt fra de dramatiske begivenheder, der forvandlede Italien i 30'erne. Filmens rygrad er de samtaler der føres mellem Adolfo Celi som den diskrete lejrkommandant og Adalberto Maria Merli som den pacifistiske tænkner, filmens hovedperson. Under deres forræderisk tilforladelige og oftest høflige diskussioner afsløres og tilspidses de to modsatte ideologier. Det fascistiske menneskes foragt for mennesker og absolutte tro på magtens hierakiske mønster (»Fascismen er staten«). Og den humanistiske liberalist som endelig vågner op og erkender sit ansvar.

Filmens billeder vises i en ræsonnerende stil. De er rolige og åbne, og instruktøren vælger oftest at betragte skuespillerne med en vis distance. Den sort/hvide fotografering bidrager også til at give skildringen et større præg af realisme og historisk autenticitet.

Marco Leto har sagt: »Filmen er fortællingen om en mands opbrud fra et brud med en klasse. Filmen slutter i det øjeblik alting begynder for ham«.

»Professor Rossinis tvungne ferie« er spændende, lærerig og vigtig. Den er væsentlig, fordi den lærer os at være opmærksomme, at tvivle og selv finde svarene på de presserende spørgsmål. »Professor Rossinis tvungne ferie« angår os. Nu.

Stig Björkman

(Oversat af Claus Hesselberg).

## Vinden og løven

John Milius er til stadighed entusiastisk optaget af den amerikanske histories personligheder og myterne omkring dem. Som manuskriptforfatter har han bl. a. lavet »Jeremiah Johnson« (»Manden der ikke kunne dø«), »The Life and Times of Judge Roy Bean« (»Vestens blodige dommer«) og »Dillinger« (Kos. 125), som også blev hans debut som instruktør. Det er ballader i klassiske genrer, virkelighed og løgn blandet med rund hånd i dynamiske kapitler om USAs fortid. Hans forudsætning er ikke den velfriserede kostskolehøflighed, der sænker historiebøgenes patina over film som f. eks. Attenboroughs Churchill-portræt, men legende og folkesange, fortolket med vulgær, men ofte medrivende energi. Og godt det samme. Skal man blande løgn og sandhed i en overordnede idé, er Milius at foretrække for den stive overløbes sammenbidte respektfuldhed.

»The Wind and the Lion« (»Vinden og løven«) er i den henseende en typisk Milius-film med en historisk person som centrum i en fiktiv historie, der, skønt den udspilles for 70 år siden, er en kritisk kommentar til Amerikas aktuelle mellemøst-politik. Det handler om Theodore Roosevelt, som filmen opsøger i det vig-



centrale konflikt. Fjenden (fascismen) har mange ansigter. Der er ikke kun den åbne vold og undertrykkelse. Fjenden har andre og farligere udtryk. Han skjuler sig bag et mere poleret ydre, som kan vildlede den, der ikke er sig de sproglige nuancer bevidst.

Rossinis standpunktstagen lader vente på sig. Ikke før Scagnetti, leder af et eventuelt oprør i lejren, koldblodigt myrdes, vælger den stilfærdige professor parti. Han påtager sig ansvaret for at lede den direkte kamp, men erkendelsen af sin egen privilegerede stilling svigter ham trods alt ikke. Da en arbejder og medfange mistroisk sætter spørgsmålstegn ved hans beslutning om

Scene fra »Professor Rossinis tvungne ferie«

fessor Rossinis tvungne ferie« er blevet indrettet ud for Indonesiens, Grækenlands og Chiles kyster. Undertrykkelsen og torturen er blot blevet mere brutal.

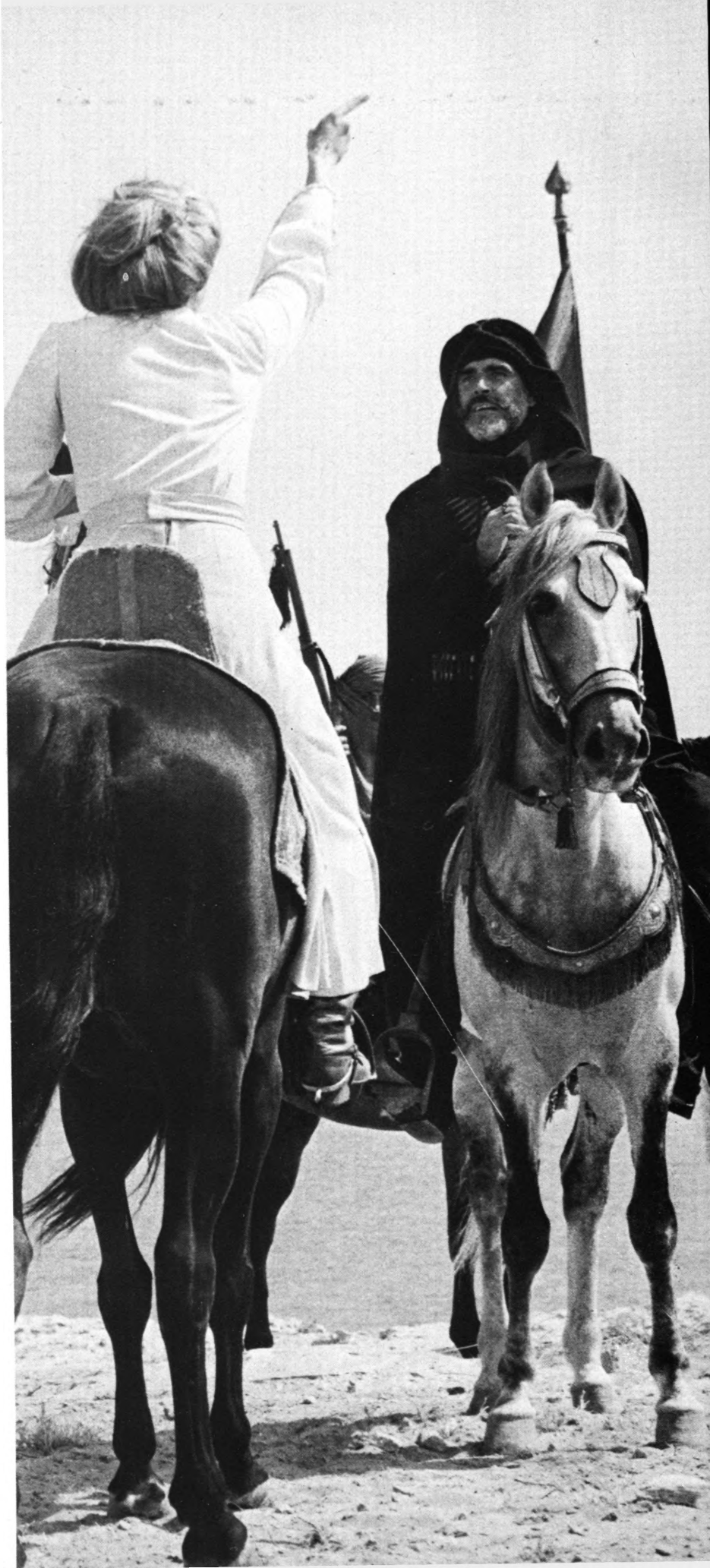
»Professor Rossinis tvungne ferie« er lavet af den debuterende instruktør Marco Leto. Han er omkring 40 år, forhenværende advokat og filmkritiker, og har i en årrække arbejdet som instruktør-assistent og forfatter (bl. a. sammen med Mario Monicelli og Franco Rosi). Inden sin første biograffilm leverede han en del TV-film, blandt dem en række dokumentarfilm om fascismens historie

tige år 1904, da han var på valg til sin 2. periode og både indadtil og udadtil var travlt beskæftiget, ikke mindst med genoptagelsen af byggeriet på Panamakanalen. I overleveringen kendes Roosevelt som den »folkekære patricier«, men filmen viser ham bag murene som den arrogante, krigsglade poseur, så kluntet (og farlig) som den gråbjørn, han ønsker at erstatte nationalsymbolet med, og som bliver hans eget ironiske spejlbillede. Hans berømmelse som skytte, erhvervet under den spansk-amerikanske krig på Cuba som anfører for »The Rough Riders«, bliver i filmen vurderet i sætningen »Jeg skyder ingen tilfældigt. Jeg har brug for stemmerne«. Kidnapningshistorien, der er filmens dramatiske drivkraft, bliver blot et opportunt element i valgkampagnen, et alibi for USAs krigslyst.

Roosevelt og imperialismen er titlens »vind«, og den »vind der blæser overalt og griber ind i naturens orden« (et tvivlsomt symbol, da vinden vel kan hævdes at være en del af »naturens orden«). Over for denne demaskering af den amerikanske præsident, som Milius foretager med utvungen malice og godt bistået af Brian Keiths farlige gemytlighed i Roosevelts rolle, opbygges en myte omkring hans modstandere, den stolte berberfører Raisuli, halvt dannet, halvt barbar, titlens »løve«, der kæmper for sit territorium, aldrig for at erobre. Det legitime forsvar over for Roosevelts maksime »Hvorfor ødelægge skønheden i et slag ved at hæfte sig til reglerne«. Raisuli er en romantisk figur hentet fra adventuregenrens typegalleri og naturligvis på plads i den eventyrspændingshistorie, som Milius med vekslende held integrerer sine politiske kommentarer i. Men ligesom i »Dillinger« har Milius et problem med at finde balancen mellem digt og virkelighed, hvor det første skal uddybe det andet, og hvor processen uundgåeligt medfører, at en ny løgn skabes ved afsløringen af en gammel. Og genren løser ikke problemet. Selv hvor filmen forsøger mest larmende at ligne en Hathaway-Walsh-historie fra 30'erne, ved vi jo, at det handler om noget helt andet. Uskylden er gået tabt. Naiviteten tilhører en anden tid.

Bliver »The Wind and the Lion« politisk mere populær i Casablanca end i Det Hvide Hus, søger den dog, som den underholdningsfilm, den først og fremmest er, sit publikum ved flittig brug af rekvisitter, der hører stilen til. Og mens stuntmændene med velkendt kompetence indtager de marokkanske ørkenlandskaber, forsvinder næsten enhver rimelig menneskeskildring i støvet. Det må da blive lidt af en temperamentssag, hvormeget man imponeres af eksotiske sultanpaladser, anonyme rytterslag og barbariske ritualer, som de to kidnappede børn med peckinpahsk inspiration betragter med åbenlys fryd. En svag bi-

Candice Bergen og Sean Connery  
i »Vinden og løven«



rollebesætning ter sig tilsyneladende, som den finder det for godt, og det udvendigt flotte får et nemt overtag.

Det er et paradoks i Milius' instruktion, at han efter scenernes længde at dømme er glædest for de overvældende masseopbud, men har mest held med de sekvenser, der rummer få grupperinger. Der er solid styrke i billederne, når Sean Connerys Raisuli egenhændigt går til angreb i drabelige sabelduelleer med mindelser om forbilledet Kurosawas samuraikampe, og Milius viser også evne for den præcise ironiske pointering, da en amerikansk diplomat med den ene hånd hilser fremstormende marinesoldater, mens den anden hånd værdigt er anbragt på ryggen – fattet om en pistol. En scene, der modsvares i Roosevelts fødselsdagselskab, da præsidenten puster lysene ud på lagkagen, hvis glasur danner et chokoladekort over den amerikanske verdensdel. Det er næppe heller tilfældigt, at enkelte stroter i Goldsmiths musik grangiveligt lyder som »Stranger in Paradise«.

Har Milius mon selv følt komparseriet som lidt af en klods om benet? I hvert fald har han i sit nyeste manuskript »Apocalypse« vendt sig mod nutiden for at fortælle om USAs intervention i Vietnam. Måske lykkes det ham her at præcisere, hvad der er uklart i »The Wind and the Lion«. Coppola skal instruere.

Michael Blædel

## Gåden om Kaspar Hauser

Det er en stærk, men jo ikke spor forunderlig fascination de forskellige historier om »vilde børn« udøver. Som Faust og Don Juan kan Kaspar Hauser bruges som myte – historien kan fortælles igen og igen, og den enkelte tid eller den enkelte fortæller kan bruge historien og lægge sine egne tolkninger ind i den.

Disse myter er jo rene skeletter, der netop kun får kød og blod gennem tolkninger. Der er den om fyren, der sælger sig til den Onde for at få virkelig indsigt (eller et enkelt lykkeligt øjeblik). Der er den om den amoralske, morderen og forfæreren, der i overmod inviterer monumentet over et af sine ofre til middag og som trækkes til helvede. Og så er der altså den om fyren, der pludselig kommer til verden i voksen alder og forsvinder igen, lige så usporligt som han kom.

Werner Herzog vil tydeligt nok langt mindre fortælle Kaspar Hausers historie end f.eks. François Truffaut ville fortælle om Victor fra Aveyron (og så handlede Truffauts film endda egentlig slet ikke om Victor, men om hans formynder, lægen Dr. Itard). Store dele af filmen handler ikke om Kaspar – ikke direkte, i hvert fald. Egentlig kan man vel med en del ret hævde, at det rigtigt væsentlige i filmen ikke er Kaspar-hi-

storien, men det som man måske er tilbøjelig til at tage som udenværker, men som ret beset udgør både ramme og en meget væsentlig bærende struktur i filmen: drømmene, naturbillederne, musikken. Og på en måde fortegner den danske titel »Gåden om Kaspar Hauser« filmens egentlige oplæg, for det er ikke specifikt, men generelt, svarende til originaltitlens citat fra en sidebemærkning i »Macunaima«: »Enhver for sig selv, og Gud imod alle«.

Mere herom senere, men lad os lige se lidt mere på selve Kaspar-historien. Skelettet er det nødvendige: en ung mand dukker op på torvet i den lille biedermeier-by, registreres, vises frem, tages i huset hos en velmenende herre – og myrdes (man må dog mildest talt undre sig over, at Herzog – der netop udnytter natur og årstid så slående – ikke har holdt fast ved den meget spektakulære historie om mordet på virkelighedens Kaspar: en historie om fodspor – først af to, siden af en – og blodspor i sneen). Og Kaspar skal naturligvis lære alt det, man nu engang må kunne i sin rolle som menneske: at spise andet end brød og drikke andet end vand, at håndtere kniv og gaffel, at tale, at skrive, at tænke, at tro, at spille klaver. Vi følger socialisationsprocessen – som Herzog på visse punkter forstår at gøre meget håndgribelig og »korrekt«: der er Piaget i situationen med det tomme og det fulde krus, og der er morsom sprogteori i nogle af de scener, hvor børnene lærer Kaspar, hvad tingene i verden hedder.

Men allerede her ser vi en meget væsentlig forskel mellem Herzog og Truffaut. Truffaut havde jo lavet sin film på grundlag af Itards dagbogsnotater om sin myndling, og det gav Truffauts film en meget inciterende og tankevækkende spænding mellem datidens reaktionære opdragelsestanker og menneskebillede, datidens progressive tanker, som Itard står for, og så vor tids tanker om opdragelse, om mennesket, om socialisation. Jeg skal aldrig glemme den uhyggelige scene hvor datidens atomiserende og kategoriserende bevidsthedstænkning får Itard til specifikt at efterprøve om Victor er i besiddelse af egenskaben »retfærdighedsfølelse« ved at begå en bevidst, grov uretfærdighedshandling imod ham.

Herzog har kun i ringe grad fordybet sig i samtidige kilder (han hævder dog at have læst Anselm v. Feuerbachs – altså Ludwig Feuerbachs retslærde far – afhandling om Kasper), og har slet ikke forsøgt at rekonstruere samtidens tænkning i andet end det ydre. Prøverne i tænkning og tro og cirkusforestillingen hører vel mere eller mindre datiden til, men er alligevel kun ydre træk. Den væsentlige forskel mellem Truffauts åndshistoriske film og Herzogs mere – forsøgt – »almengyldige« kan man f.eks. se i forskellen mellem den progressive, men for os uhyggeligt strenge

Itard og Herzogs Kaspar-formynder, den vege, moderne idealistiske Daumer. Herzogs film handler om en tidløs situation. Det vigtige for Herzog er ikke at skildre f.eks. bestemte konfrontationer mellem Kaspar og hans omgivelser. Det vigtige er at skildre noget, der for Herzog står som eviggyldigt.

Herzog vil fortælle en myte om det rene menneske, der tvinges ind i samfundet, og om dette menneskes rene lidelser i det såkaldt menneskelige, men i grunden umenneskelige samfund. Det er de ideelle størrelser »Mennesket« og »Samfundet« der stilles op mod hinanden, og resultatet bliver »Lidelsen«. Og dette lykkes for så vidt ganske udmærket. Vi forstår at angst og forbehold og regler alt sammen er noget, der hører samfundet til, og at det at socialisere Kaspar til livet i dette samfund i grunden er at ødelægge ham.

Den oprindelige Kaspar er ikke bange for noget, i hvert fald ikke for de ting, vi er bange for (som mænd med kårder). Den oprindelige Kaspar kan ikke tale, men hvad er det man bruger sproget til i samfundet? Til tåbelige protokoller og argumentationer, til ytring af trossætninger og fortællinger om delikate ferieeventyr, til tomme komplimenter og skrål i kirken. Kaspar reagerer med sund afsky overfor dette, og selv bruger han sproget (på sin enestående studse måde der svarer så godt til hans bevægelsesmønster og hans stirrende øjne) til at stille fornuftige spørgsmål (om kvindens stilling, f.eks.), til at gennemhulle andres forstille og tillærte ræsonnementer, og til at udtrykke sin ensomhed og sin smerte.

Kaspars egentlige sprog er ikke verbalsproget, men drømmenes sprog, billedsproget – man havde nær sagt filmsproget: på en måde gøres Kasparmyten her også til en myte om filmen, og glorificeringen af Kaspar gøres til en glorificering af det mangetydige, poetiske billed/lydsprog på bestoning af det skråsikre verbalsprog. Hvor billederne, der bærer selve historien, har en vis stivhed (selv i billederne af den fuldstændig vidunderlige have, som Herzog i øvrigt ikke anlagt specielt til filmen), har drømmebillederne en poetisk frihed, der dels ligger i motiver og kompositioner, dels i den mærkelige laboratoriebehandling (16 mm-film blæst op til 35 mm på en særlig måde), dels, endelig, gennem musikledsagelsen: Orlando di Lassos rekviem, Pachelbels Kanon, Albinonis (som Pachelbel) noget fortærende Adagio – og altså Mozarts »Tryllefløjte«-arie.

»Indenfor« historien har kun fortællingen om tiden før Kaspar dukker op på torvet med sit brev i hånden denne karakter – men denne del hører jo netop heller ikke rigtigt med i historien; her er Kaspar endnu ikke blevet presset ind i halsbindet og rollen som samfundsborger. Udenfor disse rammer finder man på den poetiske (og mytiske)

fremstilling af Herzogs ideal, det rene menneske i pagt med den besjælede natur (Kaspar opfatter jo netop naturen som besjælet, f. eks. æbler som begavet med vilje), inden det som løvfrøen (og frøen er vel delvis en slags symbol for Kaspar) gylpes ned af samfundstorken.

Det er en drømmenatur med mange elementer, der ikke alle er lige let tolkelige, og som vel heller ikke skal tolkes, men snarere opleves. En drømmenatur der – som det hedder hos Mozart ved filmens begyndelse – er »et billede af fortryllende skønhed, som endnu intet øje har set«. En drømmenatur, en følelse, der – som det hedder hos Mozart til sidst – »måske kunne være kærlighed«. Men også en drømmenatur hvor man – som ved filmens begyndelse – kan spørge hen over rugmarken: »Hører I da ikke det frygtelige skrig, som man sædvanligvis kalder stilheden«?

Indenfor sine egne rammer er Herzogs film i det store hele overordentlig vellykket og overbevisende. Noget andet er imidlertid, at den menneske- og samfundsoptagelse Herzog så »overbevisende« udtrykker med sine billeder og sin historie forekommer mig at være fuldkommen uholdbar. Man har måske anet, at jeg fandt Truffauts måde at fortælle en tilsvarende historie på mere fascinerende, og jeg kan tilføje, at jeg personligt ville have foretrukket en Kaspar Hauser-fortælling, der tydeligt forankrede hittebarnet og dets oplevelser i en helt konkret historisk situation. Men at sidde her og forlange, at Herzog skulle have lavet en helt anden film er jo ikke så givtigt.

En vis interesse kan det derimod have at fremhæve det uholdbare i Herzogs fuldstændig ahistoriske tænkemåde og den mangel på historisk og dermed materiel fornemmelse, der ligger bag Herzogs ideer som bl. a. udtrykt i filmen. I det interview, der er aftrykt i filmens fortrinlige program, udtaler Herzog bl. a., at filmen foregår i en periode, hvor det borgerlige samfund endnu ikke var påvirket af noget, men fremtrådte i sin mest rendyrkede form. Og han taler også om det som filmen så tydeligt viser, nemlig at Kaspar skal forstås som et rent væsen, der udsættes for den rene lidelse gennem den påtvungne tilpasning til samfundet. Men sådanne »renheder« findes ikke, og at tro på dem er netop at ligge under for en af det borgerlige samfunds myter.

Tyskland i restaurationstiden var ikke noget »rent« borgerligt samfund (jeg gad i øvrigt nok vide, hvad Herzog mener det senere borgerlige samfund er »påvirket« af. Konkurrencen? Industrialiseringen? Monopolkapitalerne? Imperialismen?). Faktisk var det så langt fra at være »rent« og »borgerligt« som vel muligt, al den stund det var et senfeudalt samfund i sine sidste krampe-trækninger – et overgangssamfund, altså.

Og den følelse og fornuft som Herzog tilskriver den »rene« Kaspar som »medfødt«, bliver mennesket ikke født med. Følelse og fornuft er egenskaber, der netop tilegnes under socialisationsprocessen, altså under opvæksten i og »tilpasningen« til samfundet. Herzog sætter det »rene« menneske overfor samfundet; han ser mennesket som noget, der eksisterer »før« samfundet (»før« i logisk forstand) og som perverteres af dette. Jeg ville se situationen omvendt: samfundet findes »før« mennesket, og mennesket bliver først menneske netop i og gennem samfundet, altså gennem samværet med andre mennesker.

Herzogs standpunkt er en slags idealistisk borgerlig anarkisme. Han antyder at om vi blot kunne afskaffe samfundet, ville alle kunne udfolde sig som de »rene« mennesker de egentlig er, i pagt med naturen. Men for det første kan samfundet jo ikke sådan afskaffes; vi er nu engang ret mange mennesker forsamlet her på jorden, og vi er nu en

gang nødt til at have visse sociale relationer til hinanden. Og for det andet, så har det jo for længst vist sig, at Herzogs grundborgerlige tanke om den fuldkomne »laissez faire« netop ikke fører til et menneskeværdigt samfund. Netop skabelsen af et menneskeværdigt samfund (og dermed menneskeværdige socialisationsbetingelser) må være idealet – ikke afskaffelsen af samfundet overhovedet. Herzogs standpunkt at samfundet som sådant er umenneskeligt, må netop stille sig i vejen for et forsøg på at skabe et andet og mere menneskeværdigt samfund – og det vil derfor i realiteten være et forsvar for det eksisterende samfund.

Lad det blive ved disse antydninger, som mange måske allerede vil opfatte som alt for hårde befamlinger af et ubestrideligt fascinerende kunstværk som Herzogs film. Selv om de nu langt fra er for hårde. For at tage Herzog alvorligt som kunstner må vel blandt andet også gå ud på at tage de ting alvorligt som han tydeligt nok vil sige os. At tage stilling til dem. Og om fornødent sige fra. Søren Kjærup.

Scene fra »Gåden om Kaspar Hauser«



## Mørkets blomst

Enhver film (sådan da) fra Japan er herhjemme sikker på megen kritisk opmærksomhed, simpelthen fordi vi fortsat er underforsynet med japanske film. Det gælder også en afgjort lille film som »Mørkets blomst«, hvis eksotisme nok har fået en del til at se mere i filmen end den reelt rummer. Men uden interesse er filmen dog ikke.

Filmens historie udspilles i Tokyos underverden uden at filmen af den grund minder om gangsterfilm, som vi kender genren. Den nærmeste reference er måske Jean-Pierre Melvilles rituelle gangsterfilm, men megen lighed er der dog ikke, skønt også den japanske film gør meget ud af ritualer. Meget nærmere er »Mørkets blomst« nok Norman Mailer, både essayisten (»The White Negro« i samlingen »Advertisements for Myself«) og romanforfatteren (mest udpræget nok med »An American Dream«). Karakteristisk for Mailers romaner er, at hovedpersonen ofte »acts existentially, manufacturing his values in a world whose standards he largely rejects« (Eric Mottram).

Sådan også hovedpersonen i »Mørkets blomst«, den fra fængslet netop løsladte gangster Muraki (Ryo Ikebe). I filmens indledende billeder fra Tokyo høres kun forbryderens stemme, hvor han med megen foragt taler om det normale samfund og dets mennesker. Gangsteren har i det hele taget ikke meget tilovers for nogen eller noget, en pige han i filmens begyndelse er sammen med (hun er en veninde fra tiden før fængselsopholdet) nærmest voldtager han, omend han dog senere viser så megen forståelse for hende, at han råder hende til at finde en almindelig mand at blive gift med.

Murakis interesse synes først og fremmest at være hasardspil, som han dyrker med noget der ligner lidenskab, men først da han møder den mystiske overklassepige Saeko (Mariko Kaga), der deler hans interesse for højt spil, synes han at fatte interesse for et andet menneske. Mærkværdigvis ikke seksuelt, skønt pigen er dejlig – den ene gang, de sammen havner under dynen under en flugt fra politiet, spiller de kort.

Saeko og kortspil synes for Muraki at udgøre en enhed, en stærkt kontrolleret lidenskab, der imidlertid hen imod filmens slutning må vige for en endnu stærkere lidenskab i Muraki: trangen til at myrde. Ligesom Norman Mailer engang har skrevet om, hvordan man kan skabe sig en ny identitet ved at dræbe synes Muraki i al sin livsledelse at gribe til mordet som en sidste udvej for at ryste både Saeko og sig selv løs fra en ellers gennemgående passiv foragt for og lede ved omgivelserne. Muraki påtager sig frivilligt at dræbe en gangster fra en konkurrerende bande.

Muraki ender på ny i fængslet, hvor han senere fra en medfange hører, at

Saeko er død. Muraki hvisker for sig selv: »Når jeg hører Saeko er død ... længes jeg ... med krop og sjæl«. Kun døden synes at røre ved ikke helt kontrollerbare følelser i Muraki.

Instruktøren Masahiro Shinoda, der herhjemme er ukendt, men som ifølge programnoterne har lavet godt en snes film, fortæller denne sære og ubehagelige historie med megen formel dygtighed, med grafiske billedkompositioner og en lidt irriterende brug af elektroniske lyde, ligesom han – indenfor de snævre rammer, som historiens udformning giver – arbejder sikkert med skuespillerne. For meget er dog uklart i filmen – i hvor høj grad mener instruktøren, vi skal opfatte gangsteren som et isoleret tilfælde, som et sygdomstilfælde, eller som et symptom og hvor meget betyder den mystiske Saeko i øvrigt, og hvor meget er blot et udtryk for Murakis fatalisme? Og hvor meget af det er udtryk for instruktørens uformåen.

Per Calum

## Rødskæg

Der eksisterer film, hvis kunstneriske mesterskab er så selvindlysende, at en anmeldelse må virke som en stor anbefaling til blot at gå ind og se filmen og opleve den selv. Til disse sjældne film henregner jeg Kurosawas »Rødskæg«. Den foregår i 1800-tallets Japan og beskæftiger sig bl. a. med datidens sociale forhold, men kan opleves ganske forudsætningsløst, uden kulturhistorisk ballast af nogen art. Den er nemlig universel i sit følelsesregister og sit »budskab«, på samme måde som de bedste John Ford-film, og den fortæller sin historie i en klassisk filmstil, enkel og usofistikeret, men med en egen gennemtrængende overbevisning, en egen selvfølgelighed bag hvert billede. Dens fotografering, de sort/hvide cinemascopobilledkompositioner er i virkeligheden uhyre raffineret, men netop så raffineret, at raffinementet aldrig springer i øjnene. Sådan – og kun sådan – kan dens situationer og scener udspille sig og vises, stilen udspringer konsekvent af indholdet.

Filmens fortæller – kort sagt – om fattiglægen Rødskæg og hans virke ved et japansk fattighospital i 1800-tallet. Den anden hovedperson er en ung, nyuddannet læge, der under sin påtvungne ansættelse ved hospitalet modnes og udvikles – under indtryk af netop denne Rødskæg, den frygtede og elskede overlæge med de uortodokse metoder, såvel hvad angår medicin som praktisk psykologi. Gennem hans øjne oplever vi Rødskæg, og gennemgår sammen med ham udviklingen fra egoisme, selvovervurdering og arrogance frem til medmenneskelighed og en naturlig ydmyghed over for lægegerningen. Filmens fremstår således som en hyldelse til det humanistiske ideal, der er personificeret i Rødskægs skikkelse: en fundamental respekt for mennesket, for hvert enkelt individs menneskeværd og -værdighed. Det er en traditionel værdi, et



Øverst Ryo Ikebe i »Mørkets blomst«,  
nederst Toshiro Mifune i »Rødskæg«





*klassisk ideal*, men hyldesten bliver aldrig en salvesfuld banalitet, måske først og fremmest takket være den helt uundværlige, forløsende egenskab: humoren. Kurosawas og Mifunes portræt af manden er befriet for al forløren højtidelighed, Mifunes skikkelse udstråler al den naturlige og utvungne autoritet, der overhovedet gør figuren plausibel (hans idelige fingren sig over sit skæg er en gestus, der må gå over i filmhistorien på linie med f. eks. Ricky Nelsons gniden sig over læben i »Rio Bravo«). Men det hører med til billedet af denne Rødskaeg, at han er i besiddelse af en klædelig selvironi og blufærdighed, der slår koldt vand i blodet og bremser lærlingen – og os – hvergang beundringen tenderer den usunde dyrkelse. Så bringer en brysk replik om menneskets fejlbarlighed proportionerne på plads og minder om, at det ikke er manden, men idealet, der bør fremholdes og dyrkes.

Og denne fremholdelse er ganske storslået i sin ægthed og troværdighed. At søge en mere specifik forklaring i filmens stil på denne ægthed og troværdighed kan jeg næppe gøre udtømmende, men lad mig nævne blot endnu en egenskab, der nok rummer meget af »hemmeligheden« bag denne film: rytmen. Eller mere almindeligt sagt, den omstændighed, at instruktøren tager sig tid til at fordybe sig, til at lade situationerne udvikle sig ganske uforceret. Den langsomme rytme forekommer simpelt hen selvfølgelig. Det lyser ud af filmen, at instruktøren virkelig tror på de situationer og mennesker, han skildrer. Interessen og respekten for dem ophører således med at være et postulat eller et tomt ideal, men gestaltes netop i kraft af denne fordybelse i de enkelte menneskers skæbner og indbyrdes relationer.

Som sagt: jeg har vanskeligt ved at finde indvendinger over for dette værk, hvori en afgrund af livsvisdom (i bedste forstand) er nedlagt.

Se den!

Peter Hirsch

## Idioten

»Hvis man spurgte mig om, hvilken af mine film, jeg synes bedst om, ville jeg svare »Idioten«, for i den har jeg forsøgt at investere hele min kunstneriske bevidsthed«, forklarer Kurosawa i et interview (fra 1952) med kritikeren Chiyota Shimizu. Selv fornemmer instruktøren en udvikling hen mod Dostojevskij i sit *oeuvre* frem til »Idioten«, der er en »passion, som har afsløret sig lidt efter lidt. Hvad jeg læste for lang tid siden, er begyndt at vise sig ubevidst«. F. eks. i »Yoidore tenshi« (»Den drukne engel«), en film, der med Kurosawas ord er præget af hans »kærlighed til Dostojevskij«. Hvad han oplever hos lægens figur i dette værk, er netop den selvopførelse,

som i hans øjne er en del af kernen i Dostojevskijs univers:

»Jeg betragter ham som en meget enkel forfatter. Efter min opfattelse er ingen forfatter som han gennemtrængt af godhed og sympati. Kraften af hans deltagelse overstiger det almindelig menneskelige grænser. Til trods for vort ønske om at udvise medlidenhed vender vi blikket bort fra alt for store ulykker: men ikke han. Han lider med dem, der lider. Fra den synsvinkel er han mere end et menneske: der er hos ham træk af det guddommelige«.

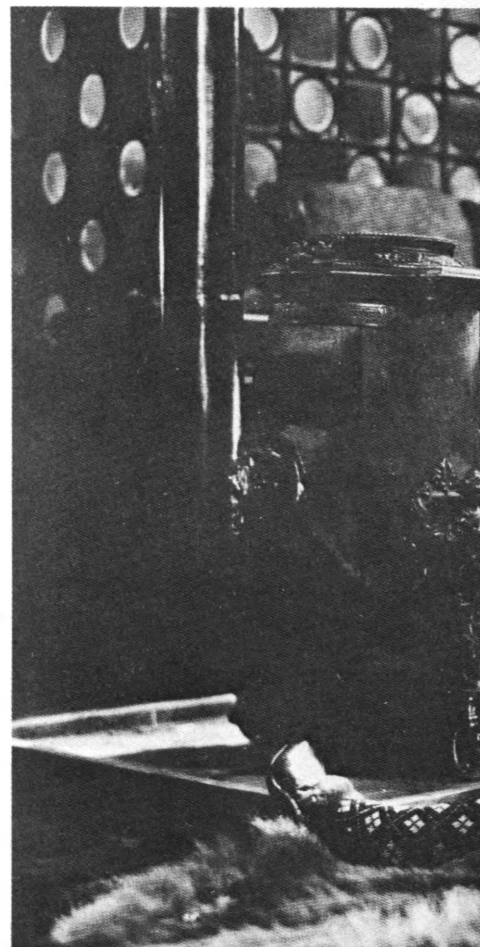
Det er ud fra samme oplevelse, Kurosawa betragter hovedpersonen i »Idioten« – Dostojevskijs fyrst Mysjkin, i filmen kaldet Kameda. Som helhed følger instruktøren nøje bogens udredninger (omend det er føleligt, at Kurosawas originalversion er beklippet med henved 100 minutter af produktionsselskabet), men netop i fremlægnngen af denne figurs baggrund har han klart accentueret sin oplevelse af Dostojevskij som i første række en *medfølelsens* digter. I romanen betragtes fyrstens sygdom (en art epilepsi) som medfødt. Men Kurosawa har (ud fra Mysjkins beretning i bogen om en henrettelse, han overværede i Frankrig) givet Kamedas anfald en direkte foranledning: han var dømt – på falsk grundlag – som krigsforbryder og vidste, at han skulle dø. Fra den stund (forklarer han den unge pige Ayako) blev han grebet af en dyb kærlighed til sine medmennesker, »folk blev pludselig betydningsfulde for mig«, og han svor, at hvis han blev benådet, ville han være god mod alle. Tanken om at han ikke kunne nå at ændre sig, fordi han skulle dø, fik ham »næsten til at miste forstanden«. Og da han under denne følelse af ansvar for sine medmennesker modtog sin frifindelse umiddelbart før eksekutionen, brød han sammen.

Forklaringen er i virkeligheden typisk for Kurosawas film, som lider under ét afgørende brist: at ville være mere »dostojevskijsk« end forfatteren selv. Kurosawa sætter til stadighed romanens autoritet over sin egen. Han har valgt de mest »russiske« lokaliteter, han kunne finde i Japan (vinterøen Hokkaido). Og han har forsøgt at skildre figurene ud fra sin grundoplevelse af psykologien i Dostojevskijs univers (fortsat ifølge interviewet med Shimizu): »Dostojevskij forsøger at vise, hvordan mennesket opfører sig, når det er anbragt i en rendyrket, ekstrem situation«. Det vil sige: Kurosawas film bliver en serie vildt oppiskede sammenstød og følelseseksplorationer – han fremhæver selv, at han med denne film »tog skridtet til en ny form for japansk melodrama« – hvor virkningen af de emotionelle højdepunkter hos Dostojevskij (f. eks. oprindelsen, hvor Nastasia slænger sin friers »købesum« i ilden) ikke mindst er bestemt af baggrundsmiljøets elegant pointerede konservationstone.

Ud fra samme »melodramatiske« synsvinkel er bipersonernes realistisk skildrede galleri hos Dostojevskij reduceret mest muligt, og de fire centralfigurer stillet over for hinanden i et distinkt sort-hvidt mønster (der yderligere fremhæves af billedstilens skarpe kontraster mellem lys og mørke og den fortsatte fotografering fra »dyb« vinkel, hvorved personerne opnår en nærmest overmenneskelig »heroisk« statur). Setsuko Hara er den »fatale« Taeko Nasu (bogens Nastasia), der kaster sig bort til desperadoen Akama (Toshiro Mifune). Yoshiko Kuga er den uskyldige unge pige Ayako (romanens Aglaja), hvis kærlighed er streng og retlinet (»ja, hvis vi blot kunne elske mennesker, som han gjorde – uden had«, klager hun ved Kamedas død). Han – offerlammet – fremstilles af Masayuki Mori med en hjertets renhed, et barnesind, hvis manglende evne til at vælge og såre grænser til apati.

I virkeligheden er det vel denne figur, der udgør filmens egentlige problem fra Kurosawas side (at det ikke er skuespilleren, der svigter en mere kompleks koncept, fremgår af instruktørens udtalelser f. eks. i det citerede interview). Nogen grund til at sammenligne med

En scene fra Kurosawas trofaste filmatisering af »Idioten«.



Georges Lampins franske filmatisering af »Idioten« (fra 1946) forekommer i øvrigt ikke – som Sadoul meget rigtigt har bemærket er det Dostojevskij omsat til Balzac – men Gérard Philipe har i hvert fald én afgørende kvalitet i titelrollen: i selve hans udstråling ligger der en magnetisme, som forklarer, at mennesker fascineres, forlader deres afstukne kurs – at de kan føle trang til at vende blikket indad og angre deres fordærv. Philipe giver figurens »messianske« aspekt – hvor Moris stillestående naivitet savner såvel fortryllelse som indre styrke: i kølvandet af hans kurs gennem det sneomsuste Hokkaido spirer ikke grebthed, men irritation, hos visse af figurerne med en direkte undertone af det mopsede.

At Kameda kommer til at virke så ubetydelig, hænger naturligvis sammen med strygninger i bifigurerne og optrin (f. eks. scenen hvor fyrst Mysjkin redder Nastasia fra at blive overfaldet af en officer). Men det afgørende er nok, at Kurosawa med denne hovedperson går uden for sit eget naturlige domæne. Det er indlysende, at han ser det som en specielt »dostojevskijsk« pointe at have en passivt lidende helt (på en af de tidlige mellemtekster kalder han filmen den »tragiske historie om en mands ødelæggelse«). Og når Kurosawa skal forklare hensigten med sine film, sker det i reglen i termer, der læg-

ger op til en sådan »passiv« skildring – f. eks. i interviewet med Shimizu, hvor han angiver sit tema: »Jeg siger altid kun én ting, den samme ting: hvorfor kan menneskene ikke leve i fuldkommen forståelse, i fred, under udfoldelse af mere gensidig godhed?« (dette er, hvad intervieweren betegner som Kurosawas »dostojevskijske humanisme«). – Men hvad man ikke bør overse, er, at tanken i næsten alle Kurosawas værker fører til en aktivt indgribende hovedperson. De film, instruktøren selv har omtalt som dostojevskijske (»Den drukne engel«, »At leve«) – og den, Donald Richie betegner som »the most »Dostoevskian« of them all«, nemlig »Rødsæg« – har alle hovedpersoner, der kæmper for deres sag (de to læger samt kontormanden, der får gennemtrumfet parken med legepladsen). Hvis man med Richie vil se medlidenheden (»compassion«) som den bærende følelse i instruktørens univers, er det i hvert fald væsentligt at understrege, at der i de store Kurosawa-film altid er tale om en handlekraftig medlidenhed. Kamedas søvn-gængeragtige figur bidrager afgørende til det stivnede, næsten forkrampede præg, som hviler over denne udgave af »Idioten«.

Henrik Lundgren

PS: Chiyota Shimizus interview med Kurosawa er optrykt i Etudes cinématographiques no. 30-31 (udgivet af Michel Estève, 1964).

## Kun sandheden

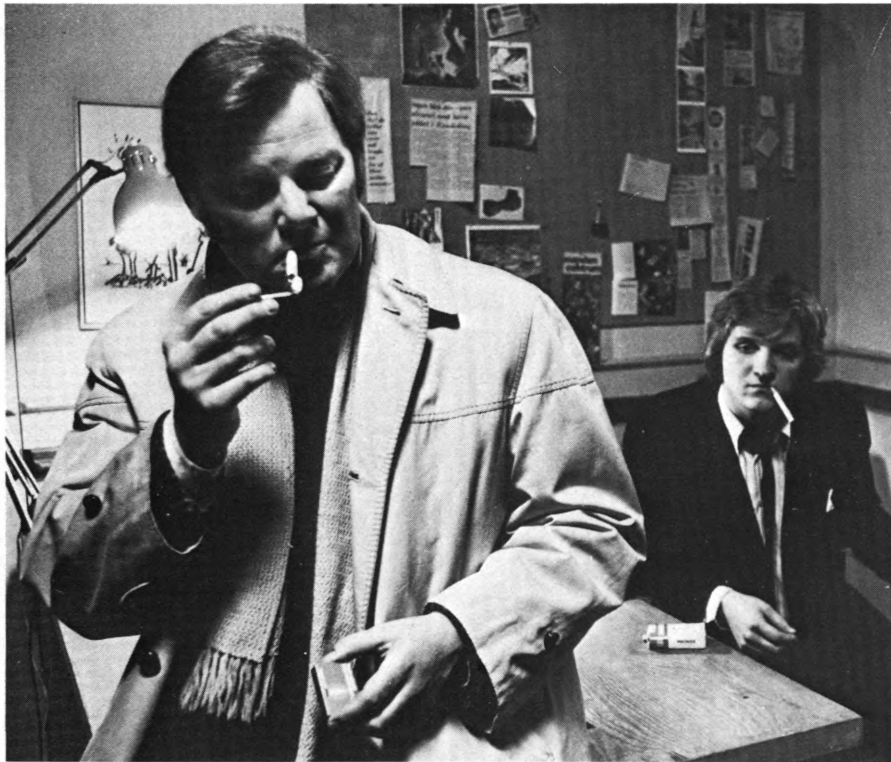
Det skal ikke nægtes, at »Kun sandheden« er et stort skridt fremad for Henning Ørnbak efter de gyselige Leif Petersen-filmatiseringer »Det er nat med fru Knudsen« og »Nu går den på Dagmar« og de pinlige Dirch Passer-farcer »Mig og mafiaen« og »Mafiaen – det er osse mig«. Men hvad ville ikke være det? I »Kun sandheden« er der nogle stygge visuelle floskler, og spillet rangerer uegalt fra Frits Helmuths og Steen Springborgs intense, afdæmpede præstationer til Bent Mejdings uhammede frikadelleri, men der er tydeligvis arbejdet med psykologisk persontegning og naturalistisk miljøskildring. Når filmen alligevel ikke kan betegnes som bare nogenlunde vellykket, hænger det sammen med instruktørens problematiske fortælletekniske dispositioner.

Filmen er baseret på en kriminalroman fra 1974 af Poul Ørum, og den har et temmelig indviklet plot. Det virker særlig indviklet, fordi mysteriet aldrig når til nogen tilfredsstillende løsning. Handlingen udspiller sig i Fåborg. Så meget ligger fast. Journalist Magnussen findes myrdet i havnen. Han er ansat ved Fyns-posten, som ejes af finansmanden Jørgen Brehmer, hvis kone, Ilse, som det fremgår af filmens indledning, ser Magnussen kort før og kort efter han myrdes på avisens redaktion. To københavnske kriminalbetjente, Mørck og Ejnarsen, ankommer for at løse sagen. Men selv om de finder spor, der peger mod Brehmer (Magnussen havde noget på ham), mod Ilse (Magnussen pressede hende for penge), mod lægen Arntoft (Ilse er hans elskerinde), mod avisens forretningsfører Alf Rasmussen (han kunne ikke med Magnussen), kan de ikke få det til at hænge sammen. Til sidst skyder Brehmer sig og tager således skylden på sig; men fru Brehmers svage smil i slutableau'et antyder, at den fulde sandhed endnu ikke er kommet for en dag.

Romanen, der ligger til grund, er lang og træls, men forholdsvis konsekvent konstrueret: indledningen redegør for mordet ud fra Ilse Brehmers point of view og for fundet af liget i en neutral objektiv skildring; derefter følges i hele resten af romanen konsekvent politimændenes point of view. Derved bliver det til en historie om nogle politimænds besvær med at opklare en mordsag. Ud fra dette realistiske synspunkt legitimeres mordsagens mysterier og uforklarede momenter.

I Ørnbaks film forkludres det point of view-mæssige udgangspunkt med ret fatale følger for fortællingen. Filmen har nemlig forladt princippet om at lade politimændenes point of view være styrende. Filmen viser således scener, som ligger hinsides dette point of view, deriblandt Alf Rasmussens entré på kontoret morgenen efter mordet (en scene, der indeholder flere dunkle og uforklarede





Frits Helmuth som politimanden  
i »Kun sandheden«

momenter), en kort samtale mellem Brehmer og Ilse i hans bil, og en samtale mellem Ilse og lægen i hendes soveværelse. Dermed markerer filmen, at fortællerholdningen er, om ikke alvidende, så dog tilstrækkeligt overskuende til at der kan springes suverænt rundt mellem forskellige handlingstråde og forskellige relevante situationer, hvis sammenhæng kun kan forstås ud fra en overordnet fortællers styring. Men derved bliver filmens mysterium også uacceptabelt og urimeligt. Man kan nemlig godt acceptere, at romanen ikke kan præsentere mysteriets løsning, når det begrundes med politimændenes utilstrækkelige opklaring – det er både sandsynligt og troværdigt; men når filmen kan redegøre for hændelser, der ligger uden for betjentenes point of view, og alligevel ikke kan løse mysteriet, kan der, så vidt jeg kan se, kun være to mulige forklaringer: enten er instruktøren krukket eller også kan han heller ikke løse kriminalintrigen, og det er altid problematisk, når instruktøren åbenbart ikke kender den historie, han er i færd med at fortælle. Måske spørger der også nogle pretentive ideer om en dansk »Rashomon« (i Fåborg!), hvori sandhedens flygtige, udslippende karakter skal demonstreres.

Ørnbak fordunkler intrigen unødigt. Hvordan kan Mørck f. eks. med nogen rimelighed formode, at rengøringskone vil reagere ved synet af ambolten, mordinstrumentet? Og hvordan kan Ilse Brehmers reaktion på synet af den forklares? Da hun, under den afsluttende rekon-

struktionsscene, ser ambolten i skuffen i kontoret, udbryster hun hysterisk: »Nej, den kan ikke være der! Det kan den ikke!«, hvilket klart markerer, at hun med sikkerhed må vide, at den befinder sig et andet sted. Men i indledningsscenen, som var fortalt fra hendes point of view, kunne man objektivt konstatere, at hun ikke bragte den af vejen eller overhovedet observerede den. Og hvis det endelig skal være, må hun jo også vide, bedre end Mørck, at disse ambolter bruges af Jernstøberiet som gaver og at der altså eksisterer adskillige eksemplarer. Hendes reaktion kan således kun forklares som ren og skær mystifikation.

Howard Hawks' filmatisering af Raymond Chandlers »The Big Sleep« er herostratisk berømt for sin komplicerede kriminalintrige, og Hawks har lidt koket hævdedet, at der er et af mordene, han stadig ikke rigtig begriber, hvem begik. Men i Hawks' film, som holdt sig inden for en veletableret genre og hvori detektiven var point of view-personen, var intrigens nærmere detaljer (som for øvrigt godt kunne udredes) uden videre betydning. I »Kun sandheden« er spændingsmomentet og genretilhørsforholdet uklart. Filmen er øjensynligt først og fremmest tænkt som en psykologisk blotlægning af provinsborgerskabet à la Chabrol i »Slagteren« og »Det blodrøde bryllup«. Men netop derfor virker det uantageligt, at filmen, dvs. Ørnbak, åbenbart ikke véd, hvem af personerne, der har hvilken andel i forbrydelsen. En psykologisk afsløring, som ikke kan afsløre en morder blandt de personer, den angiveligt går så tæt på, er ikke meget værd. Og først og fremmest er det svært

at interessere sig for den. Og det er så afgjort den alvorligste indvending, man kan rette mod Henning Ørnbaks nye film: at den er så svær at interessere sig for.  
Peter Schepelern

## Natportieren

Sado-masochisme (S/M) er in på film. Først var der Buñuels »Dagens skønhed«, siden har vi set det gennemsyre bl. a. »Den natlige gæst« (Marlon Brando binder og pisker guvernante), Berlangas »Naturlig størrelse« (Michel Piccoli køber en dukke) og så naturligvis Bertoluccis »Sidste tango i Paris«. Der er egentlig ikke noget mærkeligt i det. Det har næppe noget at gøre med den eskalerende voldsmentalitet f. eks. (hvis den da er eskalerende), men er snarere en logisk følge af den øgede frisprogethed og oplysning. S/M har selvfølgelig altid eksisteret.

Homoseksualitet – fortidens store tabu-eme – er kommet frem i dagens lys og falmet som sensationsstof. Hvad er så mere naturligt, end at det næste tabu-eme – S/M – dukker op efter at have ligget nedenunder og presset på? Det er ikke stedet til en dybdepsykologisk forklaring af fænomenet – interesserede henvises til S/M-kapitlerne i Poul M. Færgemans »Perversiteter, pornografi og forargelse« og Anthony Storrs »Seksuelle afvigelser«. Maria Marcus' »Den frygtelige sandhed« er naturligvis også god at få forstand af, men handler kun om masochisme.

Men hvad skal man så stille op med »Natportieren«? En film om en kvindelig KZ-fange, der i 1957s Wien møder sin tidligere bøddel, der nu lever en bogstavelig talt lyssky tilværelse. Tøvende, langsomt, men sikkert og frivilligt går hun ind i det gamle herre/slavinde-forhold. Det engang brutalt uafvendelige er nu blevet ønskværdigt. Hun har fået en fiktion. Hvad i ungdommen man nemmer, man ej i alderdommen glemmer. Vi får almindelige S/M-fænomener som bondage og fellatio, men ingen spanking, kun et par lussinger. Senere går det over i det vilde med glasskår. Indimellem er der balletdanser-ekshibitionisme og andre udskjelset fra nazitiden.

At nazisme og sex kan have noget at gøre med hinanden synes almindelig anerkendt. Men det er mindst talt forbløffende, at instruktøren Liliana Cavani (i et ikke-offentliggjort interview med Astrid Pade) mener, at hun som den første har leveret en dybtgående freudiansk analyse af nazismen indefra. Alle andre skulle kun have angrebet den udefra på marxistisk grundlag.

Filmen smager ærlig talt af spekulation – på en kultiveret måde, bevares. Den har alle den seriøse kvalitetsfilms ydre kendetegn. Spillet er kultiveret-depraveret, uden at Dirk Bogarde har den samme farlighed som i Loseys »Snylte-

ren«. Farvefotograferingen er kultiveret-stiliseret, klipningen ligeså (abrupte flash-backs). Og man ser da også den sensationelle sygehistorie med pirrende nyfikenhed – til at begynde med. Længe inden slutningens klamt-romantiske død i skøn samdrægtighed er man følelsesmæssigt hoppet af.

Frederik G. Jungersen

## Johnny got his gun

»Ånden er den eneste og varige virkelighed; mennesket er ikke materie men ånd«, forkynnder en af åndens tjenere i »Johnny got his gun«, en film der er én lang desperat protest mod dette udsagn. Jo, svarer den, mennesket er også krop og sanser, ben til at gå på og arme til at favne med.

Desværre får filmen aldrig selv den krop, hvis ret til liv den taler for. Historien om soldaten, der lemlæstes totalt og tilbringer resten af tilværelsen som en torso under et lagen uden andre sanser end de nerver i musklerne, der mærker vibrationerne i gulvet, når nogen træder på det, eller et andet menneskes finger på brystet, er allerede fra starten – som er en roman – et postulat, en idé mere end et stykke ekstensiveret virkelighed. Idéen er pacifistisk inspireret – bogen hører til mellemkrigstidens antimilitaristiske litteratur, der udsprang af første verdenskrigs erfaringer – den er generel og proklame-

rer hen over alle forbehold og indvendinger krig som noget svineri.

Vanskeligheden for ophavsmanden har været at give sin idé dramatisk liv. For at gøre det har han måttet binde den op på en individuel skildring men har ikke formået at gøre denne så indtrængende, at den når ud over sig selv og ind i det almene. Især filmversionen – som forfatteren Dalton Trumbo på sine gamle dage med imponerende uforfærdethed selv har iscenesat – demonstrerer tydeligt, hvorfor det går galt.

På intet tidspunkt lykkes det instruktøren at forene de brogede tilbageblikksbileder af et ungt menneskes lykkelige provinsliv med de strenge, grafiske optrin på militærhospitalet, hvor torsoen ligger i sit lagentelt. Filmens tidsplaner får ingen organisk sammenhæng, og Johnnys liv blir således aldrig til skæbne. Tragedien får aldrig tyngde. Den blir bare noget man nikker ja til i stedet for en henvendelse, der ikke er til at ryste af. For netop som sådan, som en makaber skulptur i slægt med de japanske, Hiroshima-inspirerede af vansirede og dehumaniserede organismer kunne Trumbos idé få virkning og blive et sandere krigsmindesmærke end de fleste: Et menneske spærret inde og lukket ude af sin egen forkrøbling og fysiske lidelse. Den er et skrig, et monument, plakatagtig. Et fortættet, insisterende udbrud. Ikke den historie med pyntelige detaljer og pudsige digressioner, den er blevet.

At filmen så yderligere skrider ud i en vrimlende stilforvirring, der bevæger sig fra naturalistiske miljøskildringer over militærkarikaturer, Felliniske fantasise-

kvenser med optog i flagrende gevandter og surrealistiske tableaux, hvor enhjørningen græsser mellem antikkens brudte søjler, frem til en undersøisk dance macabre, gør naturligvis sit til at sprede opmærksomheden og forflygtige ærindet.

Netop fordi filmen er fantastisk i sit udspring – ekstrem – var det vigtigt at holde den i det konkrete. Det er den ikke blevet. Tværtimod, den er endt som en fantasi over sit motiv og er dermed mislykket.

Niels Jensen

**PS** Dalton Trumbo (født 1905) er forfatter til en række bøger, bl. a. »Washington Jitters« (1936), »The Devil in the Book« (1955), »Night of the Aurochs« (1961), skuespillet »The Biggest Thief in Town« (1949) og romanerne »Eclipse« (1935, da. overs. »Den store Mand«, 1944), »The Remarkable Andrew« (1940, filmatiseret 1942 af Stuart Heisler) og »Johnny Got His Gun« (1939, da. overs. 1974), publiceret samtidig med Anden Verdenskrigs udbrud, bragt som føljeton i det kommunistiske dagblad The Daily Worker og belønnet med National Booksellers Award. Fra 1936 arbejdede Trumbo som manuskriptforfatter i Hollywood og har skrevet manus til mere end 70 film; i tiden indtil Krigens slutning skrev han bl. a. »Kitty Foyle«, »A Guy Named Joe« og »Thirty Seconds Over Tokyo«. I oktober 1947 blev han sammen med en række andre filmfolk indkaldt til afhøring hos HUAC, House Un-American Activities Committee, som havde sat sig for at afsløre kommunister og kommunist-sympatisører i filmbyen. Trumbo – og ni andre – nægtede at udtale sig om deres forhold til kommunismen og beholdt sig til lovens »fifth amendment«, der sikrer borgernes ytringsfrihed mod statsmagtens overgreb. Men alligevel blev både han og hans ni kolleger, »The Hollywood Ten«, der desuden omfattede Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner, John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott og Alvah Bessie, dømt for »refusal to testify before a duly constituted committee of Congress«. Trumbo fik i maj 1948 en dom på ét års fængsel (af hvilken han afsonede nogle få uger) og en bøde på 100 dollar. Derefter var han blacklisted i Hollywood, men skrev adskillige manuskripter under pseudonym, bl. a. »The Brave One«. 1960 blev han rehabiliteret og skrev siden manus til bl. a. »Spartacus«, »Exodus«, »Lonely Are The Brave« og »The Fixer«. Trumbo har skrevet om afhøringerne i »The Time of the Toad« (1948) og i den store brevsamling »Additional Dialogue, Letters of Dalton Trumbo, 1942–1962« (1970). Andre vigtige værker om sagen er Alvah Bessies »Inquisition in Eden« (1965), Eric Bentley's »Thirty Years of Treason« (1971) og Stefan Kanfers »A Journal of the Plague Years« (1973). »Johnny Got His Gun« (1971) er den eneste film, Trumbo har instrueret.

P.S.

Scene fra »Johnny Got His Gun«

