Fra oven og ned: Barry Lyndon (Ryan O'Neal) og Nora (Gay Hamilton) umiddelbart før deres endelige brud/ Militærlivet er ikke, hvad Barry ynder, og han overvejer at rømme/Han havner i den prøjsiske hær og belønnes/Borte fra militæret er Barry Lyndon blevet gift med en rig enke (Marisa Berenson)/Barry Lyndons stedsøn (Leon Vitali) anklager Barry Lyndon for svindel, og Barry går amok og vækker skandale.

I slutteksten giver Kubrick os måske den eneste antydning af, hvad han har villet, hvad der har fængslet ham, bortset naturligvis fra den formelle udfordring i at overføre et litterært værk til en filmisk form på en noget anden måde end vi er vant til at se.

Om 100 år ville alle disse mennesker være lige, hedder det, underforstået, at menneskets kamp og stræben til syvende og sidst er meningsløs. Intet bliver tilbage. Set i dette lys bliver »Barry Lyndon« en stor tragisk film om menneskets kamp, med sine omgivelser og med sig selv.

Barry Lyndon er en ægte anti-helt. Han er en mand, der efterhånden har alle laster, undtagen fejheden. Han er på engang et produkt af sin tid og sit miljø, og nærmest a-historisk, en mand til alle tider. Det går ham ilde, men til det sidste bevarer han modet til livet. For dette skal meget tilgives ham. Og selvom man nok kan finde Kubricks menneskesyn pessimistisk, kan man ikke beskylde ham for at være en kynisk misantrop. At døden sletter alle skel, skal ikke hindre en i at kæmpe og stræbe, mens man lever. Den af Kubricks tidligere film, som »Barry Lyndon« ligner mest er nok »Paths of Glory«, der også var nådeløs i sin menneskeskildring.

Men når »Barry Lyndon« er så forskellig fra »Paths of Glory« skyldes det naturligvis den formidable ramme omkring hovedpersonen. Kubrick har genskabt en tid og dens mennesker med en historisk realisme, som vi ikke er forvænt med. Dette har han ikke alene opnået ved at optage alt on location, i den irske og den engelske natur, hvis former, farver og lys spiller med i John Alcotts utroligt sensible foto. Rekonstruktionen af dragter, interiører og omgangsformer er beundringsværdig. Men det beundringsværdige ligger deri, at Kubrick har fundet frem til tidsbeskrivelsen gennem kunsten. Det er jo bl. a. det, vi har den til. Fortiden lever mest intenst og nærværende for os i den samtidige kunst, og det er den, der er den stadige inspiration i »Barry Lyndon«. Den er naturligvis ikke brugt pedantisk. Kubrick blander inspirationerne med den indforståede kunstners sikre sans for den rette detalje i det rette øjeblik. Interiører, kun oplyst ved naturlige lyskildler, bringer os tilbage til the stately homes, og genkalder samtidig i erindringen tidens billeder. Landskaberne med de vældige skyformationer er på engang påmindelser om billeder af Reynolds og Gainsborough og samtidig evige indtryk af den engelske natur, som den stadig ligger der.

Universaliteten i det dramatiske stof parallelliseres af universaliteten i de synsindtryk, filmen formidler.

Filmens kup er balancen mellem fjernhed og nærvær, der er til stede i hver eneste scene. Fjernhed, fordi det er en historie fra fortiden, nærvær, fordi mennesket i følge filmen er uforanderligt i sine drømme og sin stræben, i sin kamp mellem selviskhed og idealisme.

Og fortælleteknisk er »Barry Lyndon« forbilledlig. Thackerays ordrigdom er afløst af ordløst spil, der karakteriserer personerne gennem deres holdning, den måde, de holder hovedet på, kroppens rejsning, det vekslende lys i øjnene o. s. v. o. s. v. Farverne er brugt med en frapperende sans for deres evne til at karakterisere. F. eks. bemærker man, hvor meget, der siges om en person alene gennem hudens kulører.

Stanley Kubricks »Barry Lyndon« er ikke blot en af den slags sjældne film, som man kunne blive i, langt ud over de 184 minutter den spiller. Det er også en film, der sætter en helt ny standard for den fortællende film, der omplanter et litterært værk til dramatisk-visuelt sprog. »Barry Lyndon« ligner en klassisk film, og jeg er ikke i tvivl om, at den vil blive det. Den har mesterværkets selvfølgelighed. Ib Monty

Nashville

For Robert Altman må »Nashville« være en drøm, der omsider gik i opfyldelse. For enhver eksperimenterende kunstner må der komme et tidspunkt, hvor man for at komme videre må se alle sine ideer og forsøg samlet i én præstation, der både sammenfatter alle processerne og bekræfter og forklarer, hvad der er gået forud. »Nashville« er det mål, Altman har arbejdet frem imod med hver tidligere film som forsøg på vejen. Og her, da han er gået længere end nogen sinde, genfindes alle hans stiltræk og alle hans temaer samlet i en overbevisende, virtuost disponeret helhed. »Nashville« er alt det, de andre aldrig blev – den definitive Altman-film.

Det er karakteristisk for Altmans personskildring, at den altid går i bredden som en del af en samlet miljøskildring. Personerne defineres ikke gennem replikker, men gennem handlinger og omgivelser, og her tager Altman den fulde konsekvens og præsenterer med generøs hånd op imod 24 hovedpersoner, der dukker op og forsvinder igen med mellemrum, men alle med en præcis funktion i helheden og alle fast knyttet sammen på den kurve, der trods utallige digressioner uundgåeligt fører fra indledningssekvensen i pladestudiet til den endelige katastrofe. Med »Nashville« har Altman skabt noget, der kunne kaldes for episk impressionisme.

Hvorfor tog Altman overhovedet til Nashville? Her hvor Tex Ritter synger »I Pledge Allegeance to the Flag« og Kris Kristofferson om friheden, der blot er et andet ord for ikke mere at have noget at miste, hvor Tammy Wynette med rodfæstet antirødstrømpefølelse forkynder »Don't Liberate Me« og Tom T. Hall kalder det »America, The Ugly«.

Fordi Altman i denne modsætningernes musikhovedstad finder alle de karaktertræk, der inkarnerer den amerikanske livsform og den amerikanske drøm. Og »Nashville« er en desperat humoristisk metafor om drømmen, der er ved at være et mareridt.

Derfor er Altmans personer også de samme, hvadenten man møder dem i Houston, Texas, i Kansas i trediverne, i Los Angeles i 70'erne, i et westernlandskab eller – i Nashville 1975. Det er en ajourføring af usle skæbner, der er lukket inde i små cirkler uden evner til rigtig kontakt med andre. Han har vist det i små grupper i »Det lange farvel« og »Tyve som os«, og her gør han det i indledningen i et gigantisk harmonikabilsammenstød, der samler alle de medvirkende i en altlarmende fellinisk tumult, som ingen kan gøre noget konstruktivt ved. Siden optræder i en stadig spændt kontrast til den ydre larm de lukkede verdener i forskellige variationer: Tom, der altid elsker til sin egen musik og ringer efter en ny dame, inden den forrige er gået; Albuquerques sangdebut på racerbanen, hvor ingen kan høre en lyd; Nashville-stjernernes møde med Julie Christie (var hun ikke en, der steg af toget i sneen?); Sueleens striptease til pamperfesten, hvor drømmen om at stå på Parthenon ved siden af Barbara Jean fortrænger virkeligheden om hendes ydmygelse. Men helt overrumplende og instrueret med stor ømhed i den korte sekvens med de to døvstumme børn, der med fagter forsøger at trænge igennem til den ydre verden.

Den ydre verden defineres først og fremmest gennem to rammepersoner, der præger atmosfæren, men aldrig de implicerede. Den ene er politikeren Hal Philip Walker fra »The Replacement Party«, der aldrig ses, men hvis propaganda bestandig høres gennem højttalerne. Der er bare ingen, der hører efter, for ingen i Nashville interesserer sig for politik siden Kennedy'erne døde. Den anden er BBC-reporteren Opal, der aldrig fatter denne sandhed. Det er pointen i det sataniske portræt af den uopslideligt energiske reporter, der som Altmans guide omkring i byen afslører alt for os, men selv intet forstår, skønt hun spørger og fortolker. Endda bilkirkegården som overflodssamfundets bjerghøje skrotbunker animerer hende kun til poetiske udladninger. Når hun kommer hjem til England, sælger hun myten om Vorherres eget land til TV.

De mange personer med deres små »numre« minder mest om artister i en cirkusforestilling, og »Nashville« er da også tilrettelagt som et kæmpeshow med pludselige chokvirkninger og henkastede sidehandlinger, der foregår både foran og bagude i manegen, ofte samtidig og med en dialog, der hele

Albuquerque (Barbara Harris) synger »It Don't Worry Me« i slutscenen i »Nashville«.

tiden mixes sammen med larmende realyde, så man aldrig ved, hvem man skal høre efter, eller om de involverede kan eller gider lytte til hinanden. Det er det komplicerede lydarbejde fra »California Split«, der her er sophisticeret til en sådan perfektion, at kun det bedste apparatur kan yde det retfærdighed, men selv hvis det ikke er til stede, arbejder det til filmens fordel og forstærker det gennemgående indtryk af uigennemtrængelighed.

Musikken i Altman-sammenhæng er til gengæld ny. »Nashville« er ganske vist ikke en film *om* country & western-musikken, men i høj grad en film *med* den, den moderne, kommercialiserede cityblues, der, når den er bedst, er enkel og poetisk smuk, men også kan være patriotisk svulmende og stupidt reaktionær. Altman har tydeligvis ikke været ude i musikalsk satirisk ærinde i sin brug af musikken, men har lyttet sig ind på den i alle dens nuancer og anvendt den både som kommentarer til personer og scener og som regulær sceneunderholdning. Det er imponerende, hvordan han og mange af de medvirkende, som selv har skrevet musikken, har truffet stilen præcist. I særklasse Henry Gibsons »We must be doing something right to last two hundred years«, foredraget med flagstang på stemmebåndet som en introduktion til filmen, Ronnee Blakeleys forudsigende afskedssang »My Idaho Home« og Keith Carradines ballade »I'm Easy«. Hvem Haven Hamilton, Tom Frank, Barbara Jean og Connie White fremstiller af de kendte Nashville-stjerner, er det omsonst at finde ud af. De er ingen af dem, og de er dem alle.

Til gengæld er de fleste af skuespillerne lette at identificere fra Altmans tidligere film, og det er næppe sandsynligt, Altman kunne have gennemført »Nashville«s komplicerede fortællestil med et hold, der ikke var så fortrolig med instruktørens intentioner. Men også på en anden led fik Altman brug for deres loyalitet, for der var ingen producent, der i starten ville sætte penge i »en film om Nashville«, og først da filmen var klippet færdig (oprindelig i en over tre timer lang version), fik Altman en distributør og skuespillerne deres honorar.

Men sammen skabte de 70'ernes formelt mest dristige, indholdsmæssigt mest tragikomiske Americana-billede, og det måtte som de fleste af Altmans tidligere film slutte med kaotisk død. En skinger finale i Nashville Parthenon i Centennial Park, hvor templet som Athenes på Akropolis skulle minde om den store fortid. På baggrund af Stars and Stripes og Hal Philip Walkers banner spændt ud mellem søjlerne bæres Barbara Jeans lig bort, ud i kulissen forbi Sueleen, mens Albuquerque griber mikrofonen og *sin* chance og synger »It Don't Worry Me«, og stemmen stiger og stiger på lydsporet båret frem af det store gospelkor, endnu længe efter lærredet er blevet sort. For showet fortsætter, i Nashville, Tennessee; i Altmanville, USA.

Michael Blædel

Hester Street

»Hester Street« er Joan Micklin Silvers spillefilmdebut efter et par tv-film og tre kortfilm, og jeg viger ikke tilbage for at kalde den det mest overrumplende debutarbejde, amerikansk film har budt på

Carol Kane
som immigrantkonen i »Hester Street«.

i mange år. Dette ikke være sagt som nogen nedvurdering af amerikansk film i al almindelighed. Netop gennem 1970-erne har amerikansk film oplevet en kunstnerisk renaissance i en vanskeligt definerbar men markant (og herhjemme hovedsagelig upåagtet) »ny bølge« af film. En række film, der – uden på nogen måde at flippe ud i det modernistisk handlingsløse og abstrakte – kendetegnes ved en mindre stærk *story-line,* et mindre mål af dramatisk dynamik end den Hollywood'ske fortælletradition byder det, men som til gengæld bruger tiden til at fordybe sig i situationer, stemninger, miljøer – og så mennesker. »Hester Street« er således først og fremmest et folkelivsbillede, af østeuropæiske jødiske immigranter i New York omkring århundredskiftet. Dens historie er enkel og kort fortalt: En ung kone Gitl kommer med sin lille søn til byen, til sin mand, der allerede har boet i det ny land et stykke tid og har tillagt sig dets vaner og skikke. Hun har derimod svært ved at kaste fædrenes traditioner overbord til fordel for »the american way of life«, det byder – især til at begynde med – hendes traditionsbundne velanstændighed imod. Forholdet mellem ægtefællerne efter den længere adskillelse går dårligt og ender med skilsmisse. Han gifter sig igen med den veninde, han lige fra sin græsenkemandstid har dyrket, og hun, den forsagte, utilvante (men slet ikke så naive) hustru udviser pludselig en ny og forbløffende selvstændighed og frier til parrets logerende, den skriftkloge Bernstein, der også kun modvilligt har underkastet sig de ny betingelser.

Filmen beskriver indgående det »lille« kultursammenstød i immigranternes situation, deres gradvise assimilation ind i det ny samfund og dets mønster. Assimilationen omfatter dog hovedsagelig sædvaner og levevis (bl. a. også i kønsrollerne), men ikke en virkelig social integration: Den smarte, amerikaniserede ægtemand erklærer, at han som jøde kan gå rundt blandt amerikanerne og føle sig (så god) som en af dem. Hvortil Gitl naivt-kløgtigt spørger om, hvor de andre amerikanere egentlig er henne? Thi hele Hester Street-kvarteret er befolket af jøder og vel egentlig kun en mere human variant af hjemlandets ghetto.

Som det nok fremgår af ovenstående er det nærliggende at se en række temaer i filmen, der rækker ud over den fortid, den så præcist beskriver, motiver med en aktuel adresse. Der er det altid relevante spørgsmålstegn ved den amerikanske drøm, ved myten om lykkens og de ubegrænsede muligheders land, hvor alle er lige (og naturligvis dette lands materialistiske, altopslugende kultur). Der er også det feministiske motiv med sekelskiftekvindens gryende udvikling til et selvstændigt tænkende og handlende væsen. Men filmen er ikke bare disse motiver. Den er mere. Den er først og fremmest ægtheden, autenticiteten i genskabelsen af dette miljø, ægtheden ned til de mindste detaljer: Hester Street, gaden, danseskolen, skrædderiet, lejekasernerne, lokaliteterne, miljøet lever og ånder og »lugter« på en næsten fysisk nærværende måde – og (hvilket jo er hovedsagen) det samme gør de mennesker, der befolker dem. Det er fristende nærliggende at sammenligne med »Godfather, II«s rekonstruktion af et lignende miljø, New Yorks italienerkvarter ca. 1910, netop en meget rost dekoratør-indsats – som tager sig aldeles Hollywood-pittoresk og atmosfæreforladt ud ved siden af »Hester Street«s sort/hvide stemningsmættethed.

Når man så endelig husker at nævne, at »Hester Street«s billeder tillige lyser af en naturlig, utvungen poesi (der også må få skaberen af »Joe Hill« til at skamme sig), kan man nok have lov at spørge: Hvad mere kan man forlange af en film, for at man må have lov at kalde den for et mesterværk? Peter Hirsch