

at bestemme instruktørens indsats i forhold til f. eks. producentens, så er det tifold sværere at finde ud af nøjagtigt, hvor megen *credit*, der bør gå til den enkelte forfatter. I de store produktionsselskabers velmagtsdage, da forfatterne var på ugebetaling og ustandseligt omarbejdede andres manuskripter, kan det være helt umuligt at fastslå, hvem der egentlig har æren for en træffende formulering eller et originalt plot-twist. Aaron Latham har i den udmærkede bog »Crazy Sundays« beskrevet Scott Fitzgeralds erfaringer med netop denne slags skribentvirksomhed ved samlebåndet, så man til fulde forstår de vanskeligheder en sådan author-auteur-forskning må støde på. Men det gør den selvfølgelig ikke mindre tiltrækkende!

J.O.

Richard Corliss: Talking Pictures. Screenwriters in the American Cinema 1927-1973. Overlook Press, Woodstock, New York 1974, 398 sider.

## International Film Guide

Peter Cowies gavmildt redigerede »International Film Guide 1977« er den 14. i rækken – og som de foregående 13 bind er også denne udgave den hurtigste måde til at skaffe sig viden om den hele verdens filmproduktion. Slå op på side 66, hvor afsnittet »World Survey« begynder, så er der godt 200 siders information om nye film og nye filmlande. Ikke alt er dog lige pålideligt, idet adskillige skribenter synes at betragte bogen mere som en mulighed for propaganda end som forum for afbalanceret, kritisk informationskilde.

Mere givtig i så henseende er det ligeledes årligt tilbagevendende kapitel »5 directors of the year«, hvor det denne gang er Woody Allen, George Cukor, Masaki Kobayashi, Claude Sautet og Lina Wertmüller, der hædres med omtale og tilhørende filmografi.

Bogen rummer i øvrigt kapitler om så forskellige emner som film-festivaler, Oscar-uddeling, film for børn, tegnefilm, filmskoler, mulighederne for private filmsamlere, orientering om ny filmbøger, og oversigt over de væsentligste film-tidsskrifter. Der er også afsnit om 16 mm film på udlån, og der er artikler om TV (forståeligt nok er der ikke her nævnt noget om dansk TV-produktion).

Formatet på »International Film Guide« er denne gang ændret. Det er en forbedring, som længe har været påkrævet, idet de seneste årbøger på grund af de mange sider i lille format har været tyk indtil det uhåndterlige. Som årbogen nu fremtræder med sin godt 500 sider er proportionerne rimelige og layout'et kønne.

P.C.

Peter Cowie: International Film Guide 1977. 504 sider, ill. The Tantivy Presse, England/USA 1976. £ 2.50.

# Filmene

»Strømer«

»Blind makker«

»Silent Movie«

»Aguirre, den gale erobrere«

»Duel i Missouri«

»Strisseren og dræberen«

»Bugsy Malone«

»Seksløberen, der blev tavs«

Belgiske film dage

## Strømer

Danske filmfolk er i disse år gevaldigt optaget af vor lokale underverden. Men det samme er formiddagsbladene, hvorfra film- og underholdningsbranchens mennesker vel stort set henter deres viden om omverdenen. En smule lader man sig nok også inspirere af film udefra, og der har været lejlighed til at se ikke så få amerikanske og franske gangsterfilm i de senere år, hvis skrappe handlinger og hårde helte, man uden større held har søgt at omplante til hjemlige forhold.

Anders Refns spillefilmdebut »Strømer« er heller ikke upåvirket af udenlandske forbilleder. Det er »Dirty Harry« og sværmen af ensomme og isolerede *cops*, som kæmper deres egen kamp mod forbryderne og pedantiske, bureaukratiske og korrupte overordnede inden for korpsen, som er forbilledet for den danske strømer, Karl Jørgensen. Men Anders Refns film skiller sig heldigvis smukt ud fra de andre danske i genren, er meget, meget bedre.

Først og fremmest synes Anders Refn ikke, som man kan have hans samtidige kolleger mistænkt for, at have lavet »Strømer« blot fordi han gerne ville lave en film. Nu er det jo så moderne blandt unge mennesker med et kreativitetskompleks at lave film. Ud af »Strømer« lyser der en lyst og veloplægthed, der tyder på, at Refn fantastisk gerne har

villet lave en kontant og spændende film for et stort publikum. Han er ikke så forhippet på at promenerer en række tidsbevidste holdninger, og han er heller ikke trådt frem foran kameraet for at vise, hvem han selv er og dermed skygge for handlingen. »Strømer« ligner ikke et af de sædvanlige egotrip, og Anders Refn har hentet gode råd, hvor han kunne. Ikke mindre end seks forfattere har doktoreret på Refns eget manuskript (det er helt italienske forhold), og han har ladet forskellige klippere kigge på det optagne materiale. Det kunne have resulteret i et stykke syntetisk, kollektivt broderi, men det er det forunderligt nok ikke. Og det kan kun skyldes, at Anders Refn må have den instinktive professionelle fornemmelse for det, han beskæftiger sig med, som så mange andre af dem, der føler sig kaldede, mangler. Filmen er enkel, men ikke for enkel. Den har et klart personligt stempel, og den vil utvivlsomt tilfredsstillende et stort publikums trang til at se en god og spændende historie fortalt uden filosofiske svinkeæringer, og den kan også værdsættes af et mere kræsnt publikum. Hvad kan man i øjeblikket forlange mere af en dansk film?

Filmens store styrke er naturligvis dens hovedperson, og Jens Okkings solidariske og tætte spil som Karl Jørgensen. Han er det faste og urokkelige centrum i de situationer som filmen forløber i.

Karl Jørgensen er et rigtigt dansk rugbrød, og det er Okkings og Refns fortjeneste, at man ganske glemmer Dirty Harry og hans efterfølgere, fordi Karl Jørgensen er blevet solidt plantet i en dansk hverdag. Overskriften til Jørgen Stegelmanns anmeldelse af filmen lød »Panserbasse 1976«, og det er en præcis karakteristik af hovedpersonen i »Strømer«. Inderst inde er Karl Jørgensen en gemytlig og vennelsel mand, der gerne ville have været en gammel-dags panserbasse, som borgerne respekterede og børnene elskede. Men tiden er ikke til de gamle panserbasser. Nu er betjentene blevet strømere, nødvendige, men også kun tålte repræsentanter for en lov og orden, som ingen mere respekterer. Begreberne lov og orden er systematisk blevet forvandlet til skældsord og bruges i ramme alvor kun af folk med tilbøjelighed for en nærmest fascistisk »Ordnung muss sein«-moral.

Det er ikke nemt at være et hæderligt og pligtopfyldende menneske i en foragtet profession. Man kan nemt gå hen at tro, at man har hele verden imod sig, for derefter at forskanse sig i inde-stængt trods. Og det er, hvad der sker med Karl Jørgensen. Han kan ikke tage det mere, og i før-forstekst-sekvensen ser vi, hvorledes han eksploderer i had til en flugtbilist. Scenen har givet Refn lejlighed til at demonstrere, at han kan afvikle en biljagt, komplet med spræng-

ning af en af Dyrehavens røde porte i slow motion. Vi lader os gerne imponere, men er i øvrigt taknemmelig for, at denne ene prøve på det mere konventionelle fællesgods i genren er nok for Refn. I resten af filmen forstår han at nære sig.

Karl Jørgensen får nervesammenbrud, og vi møder ham igen som udskrevet, men næppe som rask. Hans ægteskab er røget, og han må endog se i øjnene, at konen er flyttet sammen med en af de små fisk fra underverdenens brakvand. Det kunne man måske nok have undværet.

Det skal imidlertid tjene til en slags forklaring på, at Karl Jørgensen på egen hånd borer sig ned i en sag, hvor denne konens ven er involveret. Det private og det mere professionelle had til de blakkede løber sammen i Karl Jørgensens sind. Hans anstrengte nerver får det ikke bedre, og et afslappet forhold til den nye værtinde er ikke tilstrækkeligt for ham.

Derefter udvikler filmen sig logisk. Det, der begynder som en tilsyneladende småfidus fra væddeløbsbanen fører op i de højere bagmandskredse, hvor entreprenører, borgmestre og politidirektører samt forgældet bourgeoisie indgår de mest infame alliancer i korrupsionens hellige navn. Karl Jørgensen fører sin sag til ende, men knækkes selv, og slutningen er ikke meget optimistisk.

Historien er logisk gennemført og

uden de store urimeligheder. Nogle svagheder har den ganske vist. Ligesom sine jævnaldrende instruktørkolleger formår Refn ikke at skildre bourgeoisie blot nogenlunde troværdigt. Her er vi på folkekomediens jævne plan. Man kunne godt snart tænke sig at se en film, der skildrede overklassen mere indforstået. Det er muligt, at den er så syg og perverteret, som man gerne vil gøre den, men den er det i hvert fald på en mere sofistikeret måde end de danske film vil bilde os ind.

Den afsluttende scene med de kommunalpolitiske pampere er også lovlig meget ovre i revystilen, og skurrer unødigt mod den øvrige films troværdige miljørealisme. Vi ved godt, at der ikke er grænser for, hvor meget man kan få de folkevalgte til at maje sig ud og blamere sig i publicity'ens navn og til benefice for billedbladene, men hvad der er grotesk i virkeligheden, kan antage uhyrlige former i kunsten. Og ideen med entreprenøren som Christian IV er for iøjnefaldende til at blive taget alvorligt. Her er vi igen ovre i en parodi, der kommer til at mangle slagkraft.

Endelig må det være tilladt at rejse en indvending mod slutningen. Refn har valgt en såkaldt åben slutning, således som det er fashionabelt i den moderne film. Men man snyder sit publikum en smule. Han kunne med større ret have ladet Karl Jørgensen eksplodere en sidste gang. Han kunne have ladet ham knalde de to pampere ned. Det ville der have været en vis poetisk retfærdighed i. Så fik vi da ram på to af dem. Eller han kunne have ladet Karl Jørgensen begå selvmord. Det ville have været udtryk for en mere aktiv pessimisme. Som filmen nu slutter, er det lidt af en fuser.

Men disse indvendinger bør ikke tage glansen af en veltilrettelagt og velgennemført film med indlysende underholdningskvaliteter. Refn styrer apparatet sikkert og får lokket glimrende og uventede præstationer ud af en række fint typevalgte skuespillere. Bodil Kjer i en *cameo*-rolle får endnu engang en til at undre sig over, hvorfor det ikke er muligt at give hende en stor og gennemgående rolle i en dansk film, i stedet for at lade hende kaste smuler i grams fra hendes tilsyneladende så rige bord.

Men over alle stråler Jens Okking. Han har lært sin Karl Jørgensen at kende indefra, og er ham måske ikke helt usympatisk stemt. Hans energi og aggressivitet er dæmmet inde bag et ydre, som synes at blive sprængt. Han er langt fra den skødesløse amerikanske type med den animalske kropsbevidsthed. Jens Okkings Karl Jørgensen er utilpasset og på vagt. Hans tøj sidder ubekvemt på ham. Han er skabt til striketrøje og træsko, og befinder sig skidt i det middelstands Anva-outfit, han fremtræder i. Han befinder sig kort sagt



En scene fra Anders Refns debutfilm »Strømer«.

skidt over for de fleste, og det forklarer ikke så lidt af hans optræden. Jens Okking er fysiognomisk i overensstemmelse med Karl Jørgensen, og har bygget ham op af en lang række små træk. Det indebærer, at han altid er fuldstændig »in character« over for sine medspillende. Det er en beundringsværdig præstation, al den stund det ikke er tit, at man i en dansk film kommer ud for et menneske, der lever så overbevisende. Jens Okking må nok allerede nu begynde at øve sig på en grimasse, der kan passe, når han engang i foråret skal sige nej tak til den »Bodil«, som han næppe kan undgå at få tilbudt.

Ib Monty

## Blind makker

I den tredje Per-film kombineres flere temaer, der allerede er velkendte fra Hans Kristensens tidligere film: den enlige mors situation, venskabet, og sidst men ikke mindst naturligvis Pers person og udvikling. Som fællesnævner for temaerne står Nørrebromilieuet og de undertrykte håbløse kamp mod magtthaverne.

Man kunne vel forvente, at en film, der anvender stort set alle temaer fra Hans Kristensens produktion, ville blive noget gumpetung på grund af sine store ambitioner; men det er alt i alt ikke tilfældet, skønt det til tider kniber med at holde forbindelsen mellem filmens forskellige handlingstråde.

»Per«s force og publikumsappeal berod faktisk udelukkende på Ole Ernsts charmerende præstation som Per, som desværre i den grad dominerede filmen, at dens indhold gik hen over hovedet på publikum. Det var sørgeligt, at se Ole Ernsts klovnerier få folk til at grine filmen til succes på de forkerte præmisser.

I »Blind makker« derimod er Per knap nok hovedperson. Han indgår i et firkløver sammen med Susanne (Lisbeth Dahl), Kasper (Jesper Klein) og den blinde Holger (Claus Nissen), der alle bærer deres del af filmen. Desuden får Per denne gang lov til at udvikle sig en smule i modsætning til i de forrige film, hvilket naturligvis giver Ole Ernst en kærdommen chance for at præstere noget nyt.

Ved filmens begyndelse er Per uden arbejde og bolig. Hans eneste tilknytning er et noget løst forhold til Susanne. Da han fornædres overfor hende, der er en pige fra samme milieu som han selv, men som i modsætning til ham er i stand til at klare sig selv, ønsker han oprigtigt at få fast arbejde og føre en borgerlig tilværelse. På trods af et enkelt sammenstød med »vennerne« fra fortiden ville Per trives ganske godt i sin nye tilværelse, hvis det ikke var for Susanne og naboerne Kasper og Holger. Kasper har opdaget, at den gamle Nørrebroejendom, de alle bor i,

er ved at blive solgt til et stort forsikringsselskab, der har til huse i en moderne ejendom overfor. Han sætter alt ind på at forhindre denne handel, og metoderne, som hemmelige filmoptagelser, skjulte båndoptagere, bilskygning og bombetrusler, henter han fra agentfilmens verden. Kasper skaffer Per et job som dørvogter i forsikringsselskabet for at få en mand i fjendens lejr, og derved opstår miseren. Hjemme blandt sine ligemænd på Nørrebro bliver Pers problemer ironisk nok større end nogen sinde før. Han ønsker dels at være loyal overfor firmaet, der muliggør hans behagelige tilværelse sammen med Susanne, og dels står han i taknemmelighedsgæld til Kasper, der jo har skaffet ham jobbet. Han opgiver midtvejs og forsøger en flugt à la turen til Spanien eller tommelturen i slutningen af »Per«, men denne gang lykkes det ikke, for han er blevet moralsk involveret. Lastbilen, han skjuler sig i, kører ikke til fjerne lande eller blot Korsør, men lodser Per og et læs grus af til brug for forsikringsselskabets bygningsarbejde hjemme på Nørrebro. Hans næste skridt er at forråde Kasper og Holger, men i sidste ende tager han dog deres parti ved at tilbagelevere de værdipapirer, de har stjålet, så Kaspers straf bliver mildere.

På sin vis er »Blind makker« en vanskelig film at vurdere. Den er tydeligvis ment som en afslutning på en trilogi om Pers udvikling fra småforbryder til nogenlunde nyttig samfundsborger, og benytter derfor en lysere og muntere skala end de tidligere film. Den står faktisk den almindelige danske folkekomedie så nær, at folk, der ikke har set forløberne, sikkert opfatter den som en gængs folkekomedie. Skulle der f.eks. mod al forventning komme en fjerde Per-film, kunne man bedst forestille sig den under en titel som »Per møder Olsen-banden«. Men i stedet for at kritisere Hans Kristensen for at være sunket ned i en lavere genre, finder jeg det mere rimeligt at være positiv. Sammenligner man f.eks. de tre Per-film med Truffauts kvatologi om Antoine, vil man bemærke, at de to instruktører, omend der naturligvis kan påberåbes kvalitative forskelle, har gennemløbet en parallel udvikling fra det dystert kritiske til en overbærende, smilende, men stadigvæk kritisk holdning.

Lad mig kort fremhæve de træk, der gør, at »Blind makker« kan fungere som folkekomedie, og dernæst pointere de træk, der gør, at filmen alligevel hæver sig over det jævne.

Parret Kasper og Holger spilles af to af vore populæreste komikere. Skønt de egentlig anvendes som karakterskuespillere, får de rig lejlighed til at udfolde deres komiske talent, og de er udpræget matchet som komisk par i stil med Fyrtårnet og Bivognen. Holger er stor, stiftærdig, sindig og sørgmodig; blindhed, og ikke dumhed eller naivitet, gør ham afhængig af den lille, skarp-

sindige Kasper, der er i stand til at klare næsten enhver situation med sit velsmurte mundtøj. Da de er brudt ind i en rigmandsvilla og er blevet grebet på fersk gerning af værtsfolkene, som truer med at tilkalde politiet, lykkes det ham ved at bruge sine talegaver og spille på Holgers blindhed at få dem til at følge sig til døren og sige pænt farvel. Hans evner til at få penge ud af forsorgen er uovertrufne. Parrets hobby – at gå i biografen – er naturligvis også ment som en morsomhed. Kasper må fortælle handlingen i alle detaljer til Holger, hvilket er til stor gene for det øvrige publikum. Selve historien knytter sig til en lang række danske folkekomedier fra trediverne og helt op til sengekantfilmene – de små og retfærdige slutter sig sammen for at hindre et overgreb fra de store og uretfærdiges side.

Men parret leverer også nogle af filmens mest gribende og ægte øjeblikke. For eksempel scenen, hvor Kasper og Holger står og lægger planer, og Kasper pludselig ser Susanne og Per gå forbi arm i arm. Hans lange blik efter dem og hans svar på Holgers spørgsmål antyder hans forsigtige forelskelse i Susanne og hans sørgmodige resignation. Jesper Klein afslører Kaspers ensomhed og frustration meget fint – også i scenen, hvor Per har sendt dem socialforsorgen på halsen. Forsorgsfolkene ønsker at kontrollere de forhold, Holger lever under. Kasper bliver ingenlunde mundlam overfor dem, men han stammer, gentager sig selv og får flakkende øjne af angst for at miste Holger. Holger har automatisk stillet sig bag Kasper, og hver gang, der opstår en pause i samtalen, kommer han med omkvædet: »Jeg har det godt hos Kasper«.

Ole Ernst får lejlighed til at hæve sin præstation op over det noget stereotyp, den efterhånden var blevet til. Værd at fremhæve er hans forsøg på at vise interesse for Susannes barn, hans uforståenhed overfor Kasper og Holgers verden og hans spil som jaloux ægtemand, da Susanne er blevet væk om natten.

Slutningen adskiller også filmen fra den gængse folkekomedie. Planen om at hindre saneringen mislykkes, Kasper får en fængselsstraf, mens de andre tre flytter ind i et nybyggeri. I slutscenen står Holger som eksponent for dem alle fire. Han går rundt i sin nye lejlighed og forsøger at beskrive, hvad han ikke kan se, til en båndoptager for at sende båndet til Kasper. Til sidst går han ud på altanen. Der zoomes langsomt væk fra huset, og i slutbilledet fylder højhuset hele lærredet. Den blinde Holger ses som en lille bitte figur på en af de øverste etager. En ensom og blind tilværelse på en betonhylde er altså alternativet til den snuskede og halvkriminelle eksistens, Per og hans fæller hidtil har haft. Så kan man spørge sig selv, hvor meget de egentlig har vundet.

Ul Jørgensen



En scene fra  
Mel Brooks'  
»Silent Movie«.

En scene fra  
Hans Kristensens  
»Blind makker«.

## Silent Movie

Mel Brooks' film »Silent Movie« er den morsomste film hidtil i 70'ernes velkomne bølge af komedier og farcer, og så må jeg tilføje, at jeg dermed ikke mener den mest intelligente, eller stilsikre, eller helstøbte, men netop den morsomste. Kontant morskab, der indbefatter alle de fire grader af latter, som James Agee angav i indledningen til sit essay, »Komediens største æra«: fniset, grinnet, skraldergrinet og brølet. Brølet oplevede jeg endda i ultra-udgaven (der giver maveonde), under cafeteria-sekvensen, hvor Liza Minnelli forundret betragter de ødelæggelser, som tre rustningklædte galninge motorisk ukontrolleret forårsager på møbler og inventar. Omhyggeligt koreograferet og Laurel & Hardy'sk roligt, konsekvent og forudsigeligt udvikles katastrofen til tilskuerens stigende fryd langt forbi det punkt, hvor brølet afløses af krampe. Jeg nævner Laurel & Hardy som forbi- lede for sekvensen, men aner, at det snarere skal søges i en af »The Three Stooges« korte farcer, som Brooks selv sætter så højt, og som jeg må beklage, at jeg ikke kender. Alligevel fik jeg ondt i maven. Havde jeg kendt forlægget, var jeg måske kommet på hospitalet. For forlæggene er ofte frydefuld identificerbare, frydefuld fordi farcen sammen med sine overrumplende effekter rummer en ikke ringe grad af fornøjelse ved det anticiperede, ja helt ned til »hvad sagde jeg«-reaktionens lille, selvglade fornøjelse.

Brooks' filmhumor er meget Sennettsk: two-fisted, pågående, tempofyldt og styret af den ene overordnede ide: at få folk til at grine så meget og så højt som muligt. Hans grundmetode er tilsyneladende også Sennettsk, idet han samler idéfolk og kunstnere omkring et fælles udgangspunkt for at få proppet så meget som muligt på, ikke så meget for at få uddybet historien endside øget dens litterære eller psykologiske kvaliteter, som for at udbygge de enkelte indfald og sikre de enkelte sekvensers latterpotentiel.

Udgangspunktet i »Silent Movie« er dristigt tænkt og formuleret, men ske-



llet er tyndt som en two-reeler: tre galninge, instruktøren Mel Funn (Mel Brooks) og hans håndgangne døgenigte, Marty Eggs (Marty Feldman) og Dom Bell (Dom DeLuise) forsøger at stable et umuligt filmprojekt på benene. Det skal dels redde et vaklende produktions-selskab fra at blive opslugt af firma-slagteriet »Engulf & Devour« (ikke at forveksle med »Gulf + Western«), dels give Mel Funn et tiltrængt come-back. Projektet er en stumfilmfarce, men de får først kasseapparat-blikket frem i studiochefens øjne, da de påtager sig at få en række store stjerner til at medvirke i filmen. Og så gælder det da for dem at få overtalt disse stjerner til at medvirke, en genial udbygning af den i forvejen finurlige dramatiske motor, som filmprojektet-i-film er, og en ideel undskyldning for den serie af one- og two-reelers, som filmen reelt er opbygget af.

Engagementet af stjernerne dobbelt-fungerer effektivt, og sekvenserne bliver for fleres vedkommende højdepunkter i filmen. Liza Minnelli-sekvensen er nævnt, og man kan mere sig med at forsøge at finde inspirationen til de øvrige blandt stumfilmens store og måske især mindre komikere. James Caan-sekvensen med boksehandsken er na-

turligvis hentet lige fra Chaplins »The Champion« (en anden Chaplin-inspireret sekvens er væg-sengen, der bringer »One A.M.« i tankerne), men balance-absurditeterne i campingvognen, hvor blot flytningen af en tandstikker får vognen til at tippe, er ren Fatty Arbuckle-filigran. Burt Reynolds-afsnittet, der er smukt gennemarbejdet og afvæbnende selvironisk spillet, voldte besvær, men blandingen af charmør og slapstick pegede alligevel på Charlie Chase, komikeren, der så gerne ville være 'sauve and debonair'.

Den ikke absolut vellykkede rullestol-sekvens med Paul Newman kunne have hentet sin inspiration i en af Billy Be-

vans Tin-Lizzie-two reelers fra midten af tyverne, men en rullestol er ikke en Ford og Keystone Cops var sørgeligt fraværende. Marcel Marceau var naturligvis Marcel Marceau, men vinden og reaktionen var keatonsk, og den også meget gennemarbejdede og vellykkede situation med Anne Bancroft og tangoen bragte minder om mange af Ben Turpins parafraiser, og den blev jo ligefrem 'signeret' med en hommage til Turpins uvurderlige særpræg: den fantastiske vindøjethed. Her triumferer Anne Bancroft som skuespillerinde med fuld beherskelse af mimikken. Hvilken versatilitet.

Imellem disse afsnit er anbragt andre og svagere afgrænsede sketches med især de tre venner (en smagfuld forbytning af en blinde førerhund, en mindst lige så smagfuld hospitalssekvens, der kulminerer med Marty og Doms leg med producentens kunstige hjerte (He died a thousand times), en Hallelujah-drukscene, en drømmesekvens etc.), og med »Engulf & Devour«s nedrige forsøg på at forpurre stumfilmplanerne, ikke mindst ved hjælp af en sex-bombe (Bernadette Peters), som Mel Funn falder pladask for, som driver ham til druk, og som i det hele taget er et stående problem for mange af filmens herrer, selv når de sidder ned.

»Silent Movie« er gennemsyret af en energisk vilje til at være morsom og underholdende helt ud i de ellers neutralt handlingsbefordrende scener, hvor personer bevæger sig fra et sted til et andet eller hvor instruktøren flytter handlingen eller tiden (den gravide kvinde, Marty Feldmans konsekvent fremsatte sjofle forslag til forbipasserende blondiner, inskriptioner og graffiti i »Engulf & Devour«s lokaler (Yea for the rich – poverty sucks!), Szechwan-restauranten med de stærkt krydrede retter, den geriatriske gymnastik, herren, der kommer ud fra semi-skrædderiet (spillet af Harry Ritz fra The Ritz Brothers), den lille hommage til forne tiders Marty Feldman-jokes med »fluen i suppen«, avismanden og avisernes forsider, sygeplejersken på intensivafdelingen, der lysten læser porno mens patienterne på hendes TV-overvågnings-skærme lider alverdens kvaler etc. etc. Aldrig en pause.

Det burde ifølge gældende love fra stumfilmfarcernes dage betyde, at publikum trættedes, at det ville savne de pauser, som de gamle komikere indlagde i deres farcer, men Mel Brooks' humor ligger ikke på et konstant niveau – jfr. hans ønske om at more for enhver pris og med ethvert middel – så der bliver alligevel pauser, hvor man nøjes med et afslappende smil.

En af de væsentligste årsager til at det er lykkedes Brooks at gennemføre stumfilm-ideen er naturligvis, at han har lavet en »moderne« stumfilm, d. v. s. at han har anvendt sig af al den erfaring og al den tekniske landvinding (→ talen), som er gjort siden stumfilmfarcerne. Vel er filmen fyldt med stumfilm-inspirerede gags i stumfilmens ånd, men ikke mindst tegnefilmernes muligheder (det fantastiske, fysisk umulige gag kombineret med reallid) udnyttes med flid som f. eks. producentens kasseapparat-øjne + klingeling-lyd, Engulfs fråde + ulvesnerren, kæmpeflasken, kontorstolens raketfart, måden de tre 'helte' går på etc., og dertil kommer så en række helt moderne gags, som alene af censurgrunde – men også lidt beroende på modefænomener – aldrig ville forekomme i forne tiders film, som direktionsbordets overraskende uro ved præsentationen af Vilma Kaplan, hendes senere strip i restauranten, Marty Feldmans odor-di-femina-besættelse etc.

Mel Brooks er vel et uomtvisteligt godt box-office navn, men »Silent Movie« er et så formidabelt dristigt projekt, at det må have kostet »Fox« svære overvejelser. Selskabet var i forvejen kriseram, men sådan er denne nervøse og tilfældige branche: rygter har siden foråret hævdet, at producenten Alan Ladd Jr. var på vej ud af selskabet. Succes'erne »The Omen« og »Silent Movie« har gjort, at han i dag er præ-sident.

As longa – and that's the way the cookie crumbles. Poul Malmkjær

## Aguirre, den gale erobr

Werner Herzogs »Aguirre, der Zorn Gottes«, som nu har fået Danmarkspremiere i en styg engelsk version, er fra 1972 og altså før den beundrede Kaspar Hauser-film. Ligesom denne fortæller den om begivenheder i et historisk miljø, men hvor »Gåden om Kaspar Hauser« direkte var baseret på det overleverede, autentiske kildemateriale om Kaspar Hauser-sagen, er »Aguirre« kun tilsyneladende en historisk rekonstruktion. Hovedpersonerne er ganske vist historiske personer, men deres indbyrdes forbindelse og hele den historie, filmen fortæller om dem, er ren fiktion. Handlingen, der fortælles med den dagbogskrivende munk Carvajals underlagte kommentarer, er formet omkring en rejse, og filmen knytter sig herved til en etableret genre-variant af *adventure* filmen: strabadser under en farefuld ekspedition i eksotiske egne (jf. film som Buñuels »Døden i junglen«, og Felipe Cazals meksikanske »El jardin de Tia Isabel«, vist af Filmmuseet i 1974).

I 1590 sender Spanien Pizarro en ekspedition ind i Perus jungle i håb om at få lokaliseret det sagnomspundne Eldorado. Ekspeditionen ledes af Ursua (der ledsages af sin kone), med Aguirre (der ledsages af sin unge datter) som næstkommanderende. På store tømmerflåder sejler man ned ad floden gennem sumpede urskove med fjendtlige indianere. Det udvikler sig hurtigt til en katastrofal færd med alle slags vanskeligheder; men da Ursua vil vende om, tager Aguirre magten ved et kup og fortsætter den håbløse ekspedition med Ursua som fange og med den indolente adelsmand Guzman som formel leder og konge over Det nye Spanien, hvis territorium bliver markeret ved denne rejse. Til slut er alle døde af sult eller forgiftede indianerpile undtagen Aguirre, der vanvittig og magtberuset fabler om at gifte sig med datteren og grundlægge et herskerdynasti.

Filmens kan nok – især med den primitive engelske dialog – tage sig ud som et lidt overtydeligt allegorisk værk, der i mytisk form skal demonstrere den vestlige civilisations barbariske fremfærd mod andre civilisationer. Den hvide mands magtgåde, grådighed og brutalitet bliver stillet til skue. Vi ser munken række en bibel frem mod en indianer, der er roet ud til flåden i sin kano. Indianeren tager den, men smider den fra sig igen, da han ikke kan høre den sige noget, og myrdes omgående for denne blasfemi. Munken, der ligesom de andre mænd har vist stor interesse for indianerens guldsmykke, sukker: det bliver ikke let at omvende disse hedninge! Lige så umisforståelige er filmens fremstilling af magtforhold og magtforskydninger i ekspeditionens mikrokosmos. Aguirre (der spilles storartet af tyskeren Klaus



Øverst Klaus Kinski som Aguirre, nederst Marlon Brando i »Duel i Missouri«.



Kinski) er en Hitler-skikkelse, en Richard III, en afsindig storhedsvanvittig hersker, der udøver sit tyranni med en blanding af listighed, forræderi og ufor-tøvet brutalitet.

For så vidt har filmen alt hvad den skal have for at være en moderne progressiv film med de rette synspunkter: satirisk fremstilling af den hvide mands imperialistiske udbytning og undertryk-kelse af andre racer og folkeslag, en politisk-filosofisk kommentar iklædt en eksotisk men letgennemskuelig forklædning som farverigt eventyr, hvor stærke renæssance-personligheder stilles op mod hinanden. Men i modsætning f. eks. til cinema novo-filmene, som ofte er gjort efter lignende opskrift, er Herzog dels helt klar i afviklingen af det fortæl- lende forløb, dels er overtydeligheden i filmens teser modificeret af instruktø-rens eminente og ejendommelige visuel- le flair. Det lykkes ham her – som i »Går- den om Kaspar Hauser« og debutfilmen »Livstegn« (som TV viste i 1970, jf. Kos. 114) – at tilføje den enkle historie en besynderlig, æstetisk medrivende my- stik. Han opretholder en distanceret kølig iagttagelse over for sine personer, men lader sig mere og mere rive med af undergangsvisionens skøn- heds-kvaliteter. Flodens brusende strøm- hvirvler, den fløjtespillende indianer, den maskerede hest, som står ubevæge- lig på bredden, det bizarre fata mor- gana med sejlskibet i trætoppen, de mange små aber, der myldrer omkring på flåden til sidst fascinerer ham efter- hånden mere end dramaets personer. Bag den klare, gennemanalyserede handlingsgang kommer en uforståelig, mystificerende virkelighed til syne.

Peter Schepelern

## Duel i Missouri

Indtil for ret få år siden var der en tyde- lig og gennemgribende forskel på seriø- se amerikanske og europæiske film, som bevirkede, at de amerikanske under ét følte mere urealistiske end de euro- pæiske, der gennemgående oplevedes som mere relevante indlæg i den hu- manistiske debat. Forskellen berøede naturligvis på, at de amerikanske film hørte hjemme i forskellige genrer, der stillede krav om miljøer, karakterer og handlinger af en ganske bestemt art, og alle underordnede et tværgående krav om en god historie – mens de euro- pæiske idiefilm ikke på samme måde havde givne genrer at forholde sig til, og derfor uforbeholdent håndterede personer og begivenheder til gavn for den valgte tematik. Denne generelle forskel medførte, at de amerikanske film i deres lukkede genre-verdener forælde- des mindre hurtigt end de europæiske, der ofte allerede få år efter deres til- blivelse føles gammeldags – knyttede, som de er, til nogle anskuelse og pro- blemstillinger, der ved gensynet for

længst er absorberede, diskuterede, realiserede og forladte. Når genre-fil- mene aldrig var blevet taget alvorligt, havde de til gengæld ingen intellektuel prestige at sætte over styr, men kunne overleve i kraft af den gennemarbejdede kvalitet bag underholdningen.

I takt med instruktørens stigende sta- tus og de store produktionsselskabers forfald er den amerikanske film imid- lertid blevet europæiseret og genrebegre- bet kommet i krise. Robert Altman er det tydeligste eksempel på en instruktø- r, der har sat sig for at sprænge gen- rerne, men navne som Coppola, Rafel- son, Hellman og Mazursky markerer og- så et brud med en amerikansk tradition til fordel for samtidsspejlende »euro- pæiske« film.

Arthur Penn tilhører denne psykologi- serende gruppe, der går bort fra den Hollywood'ske regel om handlingsbetø- nede film. Allerede i sin debut-western »The Left-Handed Gun« fra 1958 var han temmelig uortodoks i sit portræt af Billy the Kid, men tiden var i øvrigt for tan- kevækkende westerns for voksne, så Penns film registreredes ikke som noget egentligt brud med genren. Det kom først med »Little Big Man« i 1970, hvor en række myter blev forsøgt punkteret i en historie, der blev så bredt episk, at filmen faldt fra hinanden. »Night Moves« fra 1975 fulgte i visse hense- ender den klassiske kriminalfilms møn- ster, men i sin beskrivelse af hovedper- sonens totale destruktion er den i langt tættere forbindelse med f. eks. Antonio- ni og »Profession: Reporter« end med f. eks. Polanski og »Chinatown«. I »The Missouri Breaks« er afstanden til årh- dredets populæreste amerikanske film- genre blevet så stor, at det filmen mest af alt påmindes om, såmænd er en spag- hettiwestern, hvor vrangen krænges ud på hele det system, som igennem år- tier var etableret i genren.

Det kan selvfølgelig være både spæn- dende og nyttigt at revidere myterne, og jeg vil ikke engang stille krav om, at der sættes noget andet i stedet, så længe revisionen i sig selv fungerer overbevisende. Men det er det, der er galt med »The Missouri Breaks«. For hvor nemlig Thomas McGuanes manu- skript til »Night Moves« trods alle af- vigelser i forholdet til kriminal-genren faktisk havde konsekvens i både figurer og intrige, dér virker hans manuskript til »The Missouri Breaks« som om det først og fremmest er konstrueret ud fra et ønske om at være anderledes. Efter dårlig påvirkning fra spaghetiwestern'- ens utilfredsstillende dramaturgi, giver McGuane og Penn f. eks. pokker i at levere en blot nogenlunde plausibel for- klaring på, hvorledes Brando som leje- morderen Robert E. Lee Clayton (hvor køket!) sporer de sølle hestetyve, han så metodisk pløkker ned, endsigse an- tyde hvorfor (og hvordan) han medfører sin overdådige garderobe. De forskel- lige iklædninger virker meget godt som

komiske gimmicks – for Brando tager sig naturligvis helt uimodståelig ud som ornitolog med kinesisk stråhat eller som djærv bondekone – men det bliver netop ikke til andet end opsigtsvækkende ind- fald.

Filmene former sig i øvrigt som en række løst sammenføjede sekvenser, hver båret af en enkelt »anderledes« ud- lægning af traditionelle optrin: en hæng- ning (hvor vi først ikke ser hængningen, men tilskuerne), et opgør mellem de to hovedpersoner (hvor den ene er i bad, og den anden derfor er for honnet til at skyde ham), et togrøveri (hvor pen- gene tabes), en kærlighedsscene (hvor det er pigen, der gør tilnærmelser) o. s. v. o. s. v. Resultatet bliver temme- lig rodet, og utilfredsstillende både som western, som antiwestern og som in- tellektuelt udspil.

Alt i alt forekommer det som Penn ikke rigtig har vidst, hvad han skulle stille op med denne film. Han har i et interview indrømmet, at det der trak, var kombinationen Marlon Brando – Jack Nicholson, som var etableret af produ- centen Elliot Kastner med henblik på en komedie à la »Butch Cassidy and the Sundance Kid«. Penn selv blev først til- knyttet projektet ret kort tid før op- tagelserne skulle starte. Filmene er da også blevet stjernernes langt mere end instruktørens, for så vidt som den fak- tisk kun er af interesse, når en af dem er på lærredet – uden at jeg hermed skal forklejne Kathleen Lloyds vittige og intelligente fremstilling af filmens mandbare unge kvinde. Er filmen ikke vellykket som helhed, har den imidlertid en lang række scener, der underholder godt, og selv om man bliver træt af filmens krampagtige modsætningsfor- hold til genren, kan man dog ikke andet end nyde den kreative kraft og den ta- lent-intensitet, der præger filmens en- keltdele. Jørgen Oldenburg

## Strisseren og dræberen

»Flic Story« er en genrefilm, der når de mål, den sætter sig, og fungerer effek- tivt inden for de rammer, dens konven- tioner afstikker. Hvis man ikke underti- den giver sig tid til at anerkende den del af filmproduktionen, tærer man me- get let på sin proportionssans og går måske tilmed glip af en god oplevelse. De store filmindtryk er sjældne, de dår- lige utallige, men det er mellemfilm som »Flic Story«, der sætter de første i re- lief og gør det nemt at identificere de andre. En mellemfilm, der måske ikke er så mellem endda.

Den er instrueret af Jacques Deray, der hører til blandt Nouvelle Vagues marginalinstruktører. Han har aldrig la- vet de meget personlige film, men ar- bejdet solidt inden for den tradition, der ikke var i højsædet i bølgens første tid. Deray fortsætter efter Verneuil og de la

Patellière og dyrker som dem, men mere kontant og mindre oppustet, kriminal – og gangsterfilmen, i lighed med sine jævnaldrende George Lautner («La Pacha») og Yves Boisset («Un Condé»). Han løfter ikke arven efter Becker, men holder sig samtidig fri af det skæbneydyrkende og det ritualistiske, der en tid tog overhånd i film af Melville og Jean Herman.

Skelettet i »Flic Story« er autentisk. Emile Buisson, hærdet gangster, undslap fra en psykiatrisk klinik i 1947, op søgte straks gamle venner og likviderede dem, der stak ham. Efter et par kup og flere drab blev han efter tre års jagt fanget af den ambitiøse politiinspektør Roger Borniche. I 1956 blev Buisson dømt og henrettet. Resten er hentet via Borniches roman »Flic Story« (Udgivet på dansk som »Menneskejagt«) fra kriminalfilmens klicheskuffe, men bearbejdet med omhu og den rutine, der skyldes respekt for håndværket og aldrig er mærket af træthed ved gentagelsen.

Deray kommer meget behændigt omkring i politikontorerne, lader kameraet strøffe de udtrådte cigaretskod foran chefens dør, mærker sig tonen mellem politifolkene, irritationsmomenterne, hakkeordenen, kort sagt hele den trætte arbejdsatmosfære. Ind imellem krydses til gangstermiljøets dunkle barer, lurvede tilflugtssteder, interne opgør og Buissons iskolde drab under kuppene. Til sidst fører Deray Buisson og Borniche sammen i den endelige konfrontation i kroen – en sekvens, som Deray har instrueret med virtuos fornemmelse for rytme: kroværtens gemytlige småpluden om maden, politifolkenes forcerede jovialitet, de ildevarslende pauser og så det forhalende øjeblik, da Buisson fortæller sig i Edith Piaffs »La vie en rose«. Her har man lov til at tænke på »Asfaltjunglen«, det skæbnesvangre minut, da Doc Riedenschneider satte alt over styr i en kort beruselse over den dansende pige ved jukeboksen.

Deray har også arbejdet omhyggeligt med skuespillerne. Jean-Louis Trintignant har i sin fysiognomiske lighed med den yngre Bogart lige det isnende udtryk som gangsteren, der er rollens bærende karaktertræk, og Alain Delon er overraskende varieret som politiinspektøren. Det er to præstationer, der dygtigt balancerer mellem mytologien og autenticiteten. Omkring dem ses den faste stok af gode fjæs, der retfærdigvis burde have været nævnt ved navn, fordi de ikke blev nævnt sidst, de var fremragende, og heller ikke bliver det næste gang. De glider blot ikonografisk ind i en helhed, der også får sit af et diskret, men præcist tegnet tidsbillede. Deray har klogt vogtet sig for demonstrative kuriositeter, men klart sig med en fjern fyrretals musettevals, et par kendte Piaff-melodier, »Djævelen i kroppen« på biograferne, i snesjappede siddegader, de sorte Citroëner og Simcaer



Jean-Louis Trintignant og Claudine Auger i »Strisseren og dræberen«.

som ramponerede udtryk for de første efterkrigsårs uniforme bilproduktion.

Det er faktisk blot politikommissærens koleriske klodian, der disharmonerer lidt med filmens gennemførte indtryk af autoritativ saglighed. Kun håndværk? Måske. Men det er også en hel del. Nok til at gøre »Flic Story« til en meget *tillfredsstillende* film.

Michael Blædel

## Bugsy Malone

»Bugsy Malone« er et af disse filmprojekter (et andet er »Silent Movie«), som aldrig ville være blevet realiseret, hvis filmindustrien helt og holdent blev ledet af fornuftige bankfolk og bogholdere. Projektet ejer næppe på papiret nogen attraktion, og bedømmelsen af det har således udelukkende måttet baseres på tro på instruktørens visioner. Og når så instruktøren hedder Alan Parker og kun er kendt for at have lavet reklamefilm i England, vel nok af en vis standard og i en vis stil, men altså stadig kun reklamefilm, samt for et »Emmy«-belønnet TV-drama, »Evacuces« (der vises i dansk TV den 4. januar 1977), så er drømmen om en gangsterfilm-musical i 1929-stil spillet af lutter børn et flygtigt investeringsobjekt. Men filmindustrien er stadig ikke lutter fornuftige bankfolk og bogholdere, så med økonomisk støtte fra bl. a. Paramount og lidt egenkapital fra instruktøren og producenten Alan Marshall kom 1½ million dollars-projektet op at stå. Og resultatet er blevet et endog meget underholdende divertissement, et filmeventyr for børn og voksne, hvor det kun er en fordel at man er voksen og dermed nogenlunde bekendt med gangsterfilmgenrens klichéer.

»Bugsy Malone« fortæller afvæbnende direkte og skamløst kopierende om ene-

ren Bugsy Malone, der holder til i Fat Sams smugkro og som elsker den Hollywood-fikserede blondine, Blousey. Den stedlige mundrappe, godhjertede pige, Tallulah, er til gengæld lidt varm på Bugsy. Men en rivaliserende bande under ledelse af Dandy Dan, møver sig ind på Fat Sams domæne, bl. a. ved hjælp af et nyt våben, en såkaldt »splurge gun«, men Fat Sam holder skansen ved hjælp af det mere traditionelle våben, lagkagen. Bugsy Malone engageres i striden, men han har i mellemtiden fundet en kandidat til sværvægtstitlen i boksning, Leroy. Denne skal gøre Bugsy rig. Det store opgør er dog uundgåeligt. Det finder sted i Fat Sams bæverding, men trods megen splatten omkring forenes alle til slut i den store, forsonende, sentimentale og iørefaldende Paul Williams-sang »You Give a Little Love«.

Filmen er en virkelig tour de force i genskabelsen (i ½ størrelse) af hele sceneriet, apparaturet og kostumeringen omkring Hollywoods udgave af forbudstidens USA med Scarface, Little Caesar, Lepke, Knuckles, Fingers, Blondie, Hy mie og Herbie og hvad de nu hed. Der er alt, lige fra biljagten gennem laden med hønsene flagrende omkring de sorte limousiner (pedal-drevne), til den vemodige vicevært med kosten, der gemmer på et talent som stepdanser. Og kan man af og til gribe sig i at spekulere på, hvad alle de unger skal i den film, så bortjages tanken snart af beundringen for den præcision der lægges for dagen, hvadenten det drejer sig om korpigernes dans eller om Fat Sams spruttende ærgrelser over sine håndgangne mænds ringe håndelig. Og midt i det hele optræder én professionel, som med garanti ved, hvad hun gør, og som agerer på begrænset instruktion fra Parker: Jodie Foster i rollen som den slemme/gode Tallulah. Hun har da også siden råbet, at hun var noget bekymret ved at arbejde sammen med alle de børn. Hun er langt mere rolig og sikker

på hjemmebane i en rigtig film med voksne.

»Bugsy Malone« er først og fremmest en demonstration af Parkers talent for at underholde mod svære odds. Den kan ikke bruges til noget andet. Men man er alligevel taknemmelig for det overskud, den er udtryk for midt i en rugbrødstid. Poul Malmkjær



Øverst John Wayne og Lauren Bacall i »Seksløberen der blev tavs«, nederst Wayne og James Stewart i scene fra filmen.

## Seksløberen der blev tavs

Det er naturligvis ikke tilfældigt, at vestens sidste revolvermand John Bernard Books søger ly for at dø i fred netop den dag, da avisernes forsider bringer nyheden om dronning Victorias død den 21. januar 1901. Paralleler ad libitum kan trækkes mellem den britiske monark og det billede på patriarkalsk og enevældig selvtilstrækkelighed, der har været John Waynes varemærke i snart 50 år. Ubestrideligt er de begge symboler på epoker i en sidste glansperiode, han ikke mindst som den store gamle Hollywood-stjerne, på film den sidste frontier.

»The Shootist« er filmen om John Wayne. Mens »Rooster Cogburn« uforpligtende og halvhumoristisk førte hans figur ajour fra de senere år, er Don Siegels film en seriøs, kammerspilpræget version af myten Wayne privat og på film i den afsluttende fase. Forment som en nekrolog, der i indledningen retrospektivt bringer en kort montage af fem tidligere Wayne-film, der naturligt fører frem til filmens nutid, the wests møde med det ny århundrede.

De indledende klip er hovedsagelig fra Howard Hawks' Wayne-film, og en enkelt replik senere i filmen refererer direkte til John Chance i »Rio Bravo«: »Jeg har altid været for stolt til at bede

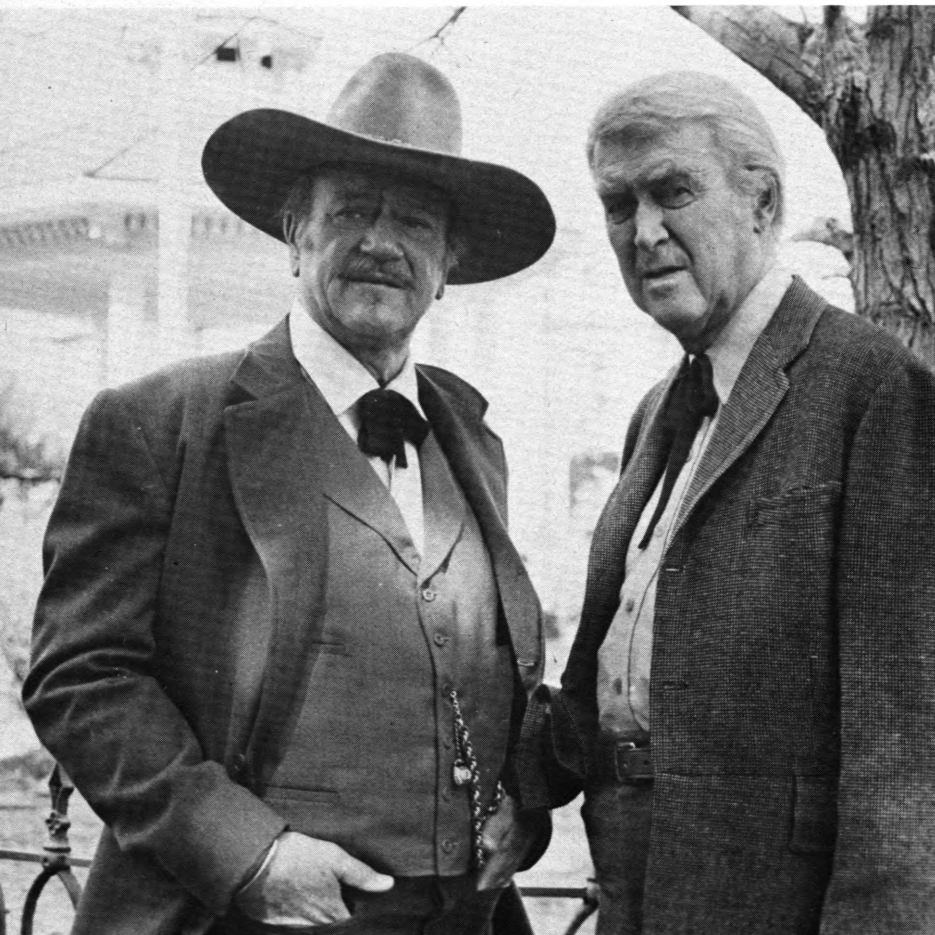
andre om hjælp«. Det er den type, han ofte stod for, og som netop ville søge skjul som et såret dyr, alene. Men »The Shootist« forholder sig ikke kun til billedet af den egenrådige beskytter i Hawks' film, men samler også i mange af replikkerne de splittede, udenforstående mennesker, som Wayne fremstillede i flere af Fords westerns – en type Wayne selv har følt sig i overensstemmelse med jf. et Playboy-interview i maj 1971: »I guess I never was much of a joiner«. Den gamle, dødsmærkede revolvermand, »der har oplevet en hel del ensomhed på det sidste«, er i familie med Nathan Brittles, der red bort mellem klipperne i »She Wore a Yellow Ribbon«, med Ethan Edwards, der aldrig fandt ind i fællesskabet i »The Searchers« og – især – med Tom Doniphon i »The Man Who Shot Liberty Valance«. Ikke blot fordi James Stewart er til stede i begge film og overværer hans død, men fordi han i begge film dør som symbol på de gamle idealers brydning med nye.

»The Shootist« er en melankolsk, intim og meget indendørs western, hvis stemning af resignation og ensomhed kun brydes sporadisk af de gribbe, der slår ned for at udnytte situationen. Det er vinter i filmen, og medicinen, Books indtager for at dulme smerterne, er som solstrefjere i januar, kun »falske spring«. Hans tid er uigenkaldeligt forbi, som hele det image, John Wayne står for, hører fortiden til. Er det privatisme i sentimental panavision? Eller kan der ikke tilkendes skuespilleren samme ret som instruktøren eller forfatteren i sin roman, retten til at identificere sig med sin roman, retten til at identificere sig med sin historie og blive dens væsentligste led. Wayne har i hvert fald aldrig været mere autentisk, mere ægte gribende end i denne afskedsfilm, der tillader ham med fuld ret at blive ét med den karakteristisk, han selv giver af den døde dronning: hun var måske kun et gammelt museum, havde nok overlevet sig selv, men hun døde med stil og værdighed.

Også filmen forsyner den gamle shootist med en værdig død. I eventyret om det vilde vesten fødtes ingen myte af kræftdøende helte, så John Bernard Books får lov at dø med støvlerne på. I et klassisk shoot-out, der er helt i pagt med Waynes private ønske, som han gav udtryk for i det samme Playboy-interview, da han kommenterede sin vellykkede cancer-operation: »I licked the Big C. I know the man upstairs will pull the plug when he wants you, but I don't want to end my life being sick. I want to go out on two feet – in action«.

Som »The Man Who Shot Liberty Valance« blev Fords testamentariske fodnote til The Old West, bliver »The Shootist« John Waynes. En genres og en skuespillers sidste farvel. Privat og universel på samme tid, som selve legendens karakter.

Michael Blædel





## Belgiske filmdage

Det er ikke meget, man kender til belgisk film – heller ikke fra filmhistorien. Det har imidlertid sine naturlige årsager: indtil for ca. 10 år siden bestod belgisk filmproduktion i alt væsentligt af kort- og dokumentarfilm, og da man i midten af 60'erne indledte en spillefilmproduktion, havde man ingen erfaringer eller filmtradition at bygge på, heller ikke hvad angik forholdet til det belgiske publikum. Herhjemme har vi trods alt en national filmtradition, hvor hjemmemarkedspræget og lokal den end er: danske film har et oplagt, trofast publikum af danskere. I Belgien kneb det, i hvert fald til at begynde med, at få publikum til at interessere sig for nationens egne spillefilm. Den ejendommelige situation opstod, at mens produktionen var stadig stigende (i 1970 var den oppe på små 20 film) var distributions- og forevisnings-leddet ret ligegyldigt og passivt over for denne produktion: der kunne gå over et år fra filmens internationale præsentation til den belgiske premiere.

At produktionen under disse omstændigheder overhovedet kunne fortsætte har sin forklaring i sprogsituationen i Belgien: landet er ikke beriget/belastet af et nationalt sprog, men betjener sig af hollandsk og fransk, fælles sprog med andre europæiske lande. Det giver rige muligheder for co-produktion og afsætning af film i udlandet, muligheder som nødvendigvis er blevet udnyttet, F. eks. var Chabrols »Terror« (La rupture) en fransk-belgisk co-produktion, og det er ofte internationale (i hvert fald inter-europæiske) navne, der dukker op i credits for belgiske film: fotografer som Lasally og Aronovitch, komponister som Legrand og Morricone, skuespillere som Jean-Pierre Léaud, Delphine Seyrig m. fl. Spørgsmålet er så i næste omgang, om belgisk filmproduktion har kunnet manifestere andet end de nok så udbredte multi-europæiske rutineprodukter, om der også har været belgiske film med et kunstnerisk og nationalt særpræg.

Det har fra starten ikke skortet på kunstneriske ambitioner (men netop heri ligger måske noget af forklaringen på den svigtende hjemlige publikumsinteresse?). Man var fra starten åben over for internationale instruktørnavne, Skolimowski (»Starten«, »Le depart«), og Vera Chytilova (»Les fruits du jardin«). Belgiens to kulturministerier – det fransk- og det flamsk-sprogede – har hver især bakket produktionen op med kontant støtte, og denne er i stadig højere grad koncentreret om enkelte projekter af kunstnerisk løfterigdom, fremfor at være en ukritisk branchestøtte.

Herhjemme har vi, bortset fra »Starten« og Delvaux' »En aften, et tog« (der oftest kategoriseres efter hhv. den polske instruktør og de franske stjerner –

Yves Montand og Anouk Aimée), kun haft lejlighed til at stifte bekendtskab med belgiske film ved særarrangementer: der var belgiske filmdage i marts 1969 og i september 1973, og i forbindelse med de belgiske kulturdage i København 11.–21. november i år havde filmkritik og branchefolk lejlighed til at se fire belgiske spillefilm. Forhåndsinteressen samlede sig naturligt om de to film, hvis instruktørers tidligere værker, man før havde haft lejlighed til at stifte bekendtskab med: »Malpertuis« (1973) af Harry Kümel og »Belle« (1973) af Andre Delvaux. De to øvrige film var »Een woord van liefde/Louisa« (1972) af Paul Collet og Pierre Drouot og »La cage aux ours« (1973) af Marian Handwerker.

### Malpertuis

Harry Kümels 4. og seneste spillefilm er den 2½ time lange »De komst van Joachim Stiller« (1976). Kümels spillefilmdebut »Monsieur Hawarden« har været vist på Filmmuseet i marts 1960 og marts 1971, og er nok den internationalt berømteste belgiske film. Den opnåede bl. a. den ære at blive valgt af Peter Cowie som en af årets 10 bedste film i International Film Guide 1969. Det var en overordentlig stilistisk raffineret film, ikke uden grund tilegnet Josef von Sternberg. »Malpertuis« bekræfter indtrykket af Kümel som en dygtig stilist med en fascinerende visuel fantasi. Kümel (f. 1940) har lavet film siden 12-års-alderen, først i 8 mm siden i 16 mm. Flere af hans kortfilm, bl. a. »Pandora«, er prisbelønnede, og han har siden 1962 arbejdet for det flamske fjernsyn. Hans 2. spillefilm »Le rouge aux levres« (international titel: »Daughters of Darkness«, 1972) er en regulær vampyrhistorie med Delphine Seyrig som vampyr. »Malpertuis« bevæger sig også på det fantastiske og overnaturliges overdrev – med stort talent. Baseret på en roman af den surrealistiske forfatter Jean Ray er den en intelligent pastiche på klassiske skrækkfilm, konstant mystificerende, men også rigtig underholdende i kraft af en overdådig barok billedfantasi med rige mindelser om Hieronimus Bosch. Filmen udspiller sig (tilsyneladende) i forrige århundrede i en flamsk havneby. »Malpertuis« er navnet på det store labyrintisk-mareridt-agtige hus, hvor størstedelen af filmen foregår. En ung matros, Yan (Mathieu Carriere), går i land og kidnappes til huset, hvor han åbenbart er ventet af sine besynderlige slægtninge og husets tjenestefolk, et galleri af mere eller mindre groteske skikkelser. Alle er de samlet ved husherrens, den despotiske Cassavius' dødsleje for at høre oplæsningen af testamentet. Dets bestemmelser tvinger dem til at blive i Malpertuis for evigt og gør den sidst overlevende til universalarving. Yan bliver besat af tanken om at finde ud af husets hemmelighed, som den gamle tog med sig i graven. Undervejs på hans eftersøgning gennem korri-

dorer og længange myldrer det med rædselsvækkende antydninger af kunstigt fremstillede skabninger, af folk der er blevet til sten, astrologiske og mytologiske kryptogrammer. Hemmeligheden viser sig da også til slut at være, at de sære beboere alle er overlevede græske guder, hidbragt og holdt i live af Cassavius. I tilgift hertil rummer filmen en slutpointe af den slags, der ikke må røbes (men som har været på mode i den type film lige siden »Dr. Caligaris Kabinet«). En række internationale skuespillere forøger nærmest det barokke indtryk: Michel Bouquet som perverst-satanisk fnisende gnier (Mercurius), Jean-Pierre Cassel som en sølle Prometheus, der virkelig til sidst får spist sin lever af en rovfugl, og endelig Orson Welles som overmenneske-despotisk husherre (og især som sig selv). Det lyder afsindigt på tryk, men Harry Kümel har den overmåde stærke stilsans, der skal til for at holde en så vildtvoksende fantasi inden for rammerne af et seværdigt, originalt kunstværk.

### Belle

»Belle« er Andre Delvaux' 4. spillefilm. Hans første »De man die zijn haar kort liet knippen/L'homme au crane rase« (1965) er vist på Filmmuseet maj 1968, nr. 2, »En aften, et tog« (Un soir, un train, 1968), gik en ugestid på Metropol november 1968, og nr. 3, »Rendezvous à Bray« (1971), er vist i Institut Français. Delvaux er født 31.3.1926 og begyndte sin løbebane som lærer. Efter 1956 lavede han kortfilm sammen med sine venner og elever (»Nous etions treize«, 1959). Siden 1960 har han desuden lavet flere udsendelser for det belgiske fjernsyn, bl. a. om Fellini og Jean Renoir, og siden 1963 har han fungeret som lærer ved den belgiske filmskole.

I lighed med hans tre tidligere spillefilm blander »Belle« på en sær, poetisk måde virkelighed, fantasi og drøm. Den fortæller om en forfatter og litteraturhistoriker, Mathieu (Jean-Luc Bideau), bosiddende i Spa, der en dag på sin vej gennem Fagnes (det særpregede landskab langs Ardennerne) møder en mystisk kvinde, der bor alene i en hytte i skoven. De kan ikke kommunikere sprogligt, hun taler næsten ikke, mumler kun nogle uforståelige brokker på et sprog, men de indleder et forhold, og han bliver dødeligt forelsket i hende. Som tiden går søger han stadig mere tilflugt i dette forhold, bort fra sine daglige intellektuelle, dialogrige cirkler – der omfatter kone, giftefærdig datter og den lokale finkulturelt-litterære kaffeklub. En mystisk ung mand (der heller ikke taler noget forståeligt sprog) dukker imidlertid op i hytten og slår sig ned sammen med den ukendte skønhed (som Mathieu har kaldt »Belle«). Belle dræber den unge mand og Mathieu hjælper hende med at skaffe liget af vejen. Siden bryder han sammen og tilstår over for politiet, men liget findes ikke og Belle er

også væk. Er det hele noget, Mathieu har fantaseret sig til? Eksisterer Belle kun i hans hovede?

Delvaux' force er ikke mindst den måde hvorpå han lader natursceneriet spille med i historien, fremstiller et isoleret landskab af en egen kølig skønhed, på grænsen til det psykologisk symbolske. Kritikere med mere forstand på malerkunst end jeg fremhæver i denne forbindelse et visuelt slægtskab med Magritte. Fascinerende og skøn at skue er »Belle« i hvert fald, omend en kende dramatisk stillestående. Delvaux er bestemt ikke noget kedeligt bekendtskab, en samlet præsentation af hans film (på Museet eller andetsteds) ville ikke være af vejen.

### Een woord van liefde/Louisa

Paul Collet og Pierre Drouots hidtidige film har – som undtagelser i belgisk filmproduktion – været publikumssuccesser. Collets første film (uden Drouot) hed »Cash? Cash!« (1968) og deres første film sammen var »L'entreinte« (1970). I 1976 kom »Dood van een non«.

»Een woord van liefde« er, som titlen antyder, en kærlighedshistorie, den udspilles i 1914: Louisa er en ung kvinde af aristokratiet, som i frustration over sin forlovedes (en ung officer) koldsindighed i særdeleshed og miljøets forløjede konventioner i al almindelighed løber bort med to omrejsende ballon-skipperne, Pierre og Paul, og en lille forældreløs pige, de har taget til sig. Det udvikler sig efter begyndende tilbageholdenhed til en ideel trekant, hvor de tre elsker hinanden lige højt og i skøn harmoni, en romantisk boheme-tilværelse, der naturligvis ikke får lov at vare ved. De bigotte borgere forjager dem, 1. Verdenskrig bryder ud, og de må flygte, da Louisas aristokratiske herr fader angiver Paul som desertør. Louisa dør under et gas-angreb, men de to følges med den lille forældreløse pige til havet. Det lyder i referat aldeles banalt, og er det måske også. Hvordan man vil bedømme filmen, er nok et spørgsmål om, hvor ens smag sætter grænsen mellem det banale og det sublime. Jeg fandt, at instruktørerne fortæller deres, indrømmet, ikke originale historie med så prægnant visuel skønhedssans, at det gør den nærværende og overbevisende, i hvert fald konstant værd at følge. Det er nok en ganske romantisk film, der udelukkende har sat sig for at tale til følelserne og gøre det med æstetisk skønhed, og det synes jeg altså, at den gjorde med tilpas gedigenhed – mens flere kolleger fandt filmen et orgie i reklamefilms-lækkerhed! Jeg trøster mig med, at en lignende kritisk uenighed gjorde sig gældende over for f.eks. »Elvira Madigan«. »Een woord van liefde« besad bestemt ikke de to foregående films originalitet, men havde dog sine kvaliteter.

### La cage aux ours

Kvaliteter havde jeg til gengæld ondt

ved at finde i »La cage aux ours«, af en instruktør med det alt for passende navn Handwerker. Det synes endog at være en film, belgierne selv er meget glade for, måske på grund af dens karakter af engageret social-realisme. Dens manuskript modtog også, som det første, en nyindstiftet kontant manuskript-præmie fra det franske kulturministerium. Forventningerne havde måske baggrund i Handwerkers og med-manuskriptforfatteren Paul Paquays 55 min. lange reportagefilm »Poï's-Poï's«. Og belgierne er nok ikke så forvante med film, der skildrer en aktuel social (og politisk) hverdag. Som sådan kan man sige, at filmen har sin mission. De problemer, den skildrer, vil være genkendelige i nogenlunde alle vesteuropæiske samfund i dag: den lille selvstændige erhvervsdrivende i klemme mellem de store koncerner, strejker og demonstrationer, generationskløften mellem en borgerliggjort forældregeneration og politisk aktiv ungdom. Det er ikke den belgiske virkelighed med dens problemer, der er uinteressante, absolut ikke, men filmen svigter dem ved at behandle dem overforenklet og klichéfylt. Dens situationsbeskrivelse er fortærsket: den borgerligt forbenede far, der rystet finder sin langhårede søn under dynen med en veninde, samme søns interesserede lytten til bedstefaderens revolutionære erindringer. Eller faderens resignerede tilflugt fra samfundsproblemerne og kønsens bebrejdelser, i en lille en nu og da, og lidt saligt violinspil! Og filmens engagement udtrykkes på den mest letkøbte af alle måder: en krydsklipning mellem unge engagerede demonstranter, der får tæsk af politiet, og så et borgerligt traditionelt ritual: et bryllup med mange nærbilleder af festklædte borgere, der æder flødeskums-lagkage!

Under kvindofilmfestivalen bliver der yderligere lejlighed til at se en belgisk film: »Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles« med Delphine Seyrig, af den unge instruktør Chantal Ackerman (f. 1950), der har gjort sig bemærket med flere socialt engagerede film, bl. a. »Je, tu, il, elles« (1974).

### P.S.

I forbindelse med udstillingen af belgisk kunst i Rådhushallen kunne man her – foruden de obligatoriske kulturelle film om malerkunst, ballet, etc. – se tre tegnefilm af Raoul Servais (f. 1.5.1928): »Pegasus« (8 min., 1974), som modtog Grand Prix på eventyr-filmfestivalen i Odense 1975, »Chromophobia« (10 min., 1966) og »To speak or not to speak« (ca. 10 min., 1970). Raoul Servais og hans tegnefilm fortjener rettelig en hel artikel for sig selv, og det skal blot nævnes, at disse film i al deres absurde poesi, skarpe sociale satire og dybt originale streg er det nærmeste belgisk film er kommet det virkelig geniale.

Peter Hirsch

## Kort sagt

Filmene set af  
Michael Blædel (M.B.)  
Per Calum (P.C.)  
Ib Lindberg (I.L.)  
Ib Monty (I.M.)  
Jørgen Oldenburg (J.O.)  
Peter Schepelern (P.S.)

### AMULETTEN

Instruktør:  
NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Gabriel er en ung mand, der som barn blev indviet til Umbanda-religionen, hvilket bl. a. indebærer, at han fik sin krop »lukket«. Det vil sige, at han er blevet gjort uimodtagelig for ondskab. I filmen, der blander myte, eventyr og realisme, tolkes lukketheden også rent bogstaveligt. Gabriel er usårlig over for kugler, og har derfor iøjnefaldende fortrin i den gangsterkarriere, han vælger, eller som man vælger for ham, da han flytter fra byen til landet. Men usårligheden bliver gangstercheferne for meget. De søger at fælde Gabriel, der selv kommer til erkendelse af, hvor de onde kræfter er placeret. »Amuletten« er således en let gennemskuelig allegori om det usårlige folk, repræsenteret ved Gabriel, der skal lære sin egen styrke at kende for i godhedens navn at tage kampen op mod ondskab. Som alle allegorier undgår »Amuletten« heller ikke altid det meget firkantede. Men den er væsentlig mere direkte vedkommende og underholdende end de intellektualistisk-symbolistiske film i den cinema novo, som Dos Santos tidligere selv var en af repræsentanterne for, men som han nu fornuftigvis synes at have distanceret sig fra. Filmene er fuld af vold, men kan ikke siges at være voldsdyrkende som f. eks. så mange italienske film er det. Filmene afspejler et samfund, hvori vold spiller en uhyggelig stor rolle ikke blot i forholdet mellem staten og individet, men også i forholdet mellem mennesker, emotionelt og seksuelt. (O Amuleto de Ogum – Brasilien 1975). I.M.

### BUSTER OG BILLIE

Instruktør: DANIEL PETRIE

Georgia 1948. Den populære Buster skal snart giftes med sin skolekammerat, der er klassens kønneste pige. Men hun vil ikke gå i seng med ham, før de er gift. De andre drenge udnytter den ensomme Billie, som aldrig siger nej. Buster forelsker sig i hende, bryder med kæresten og bliver genstand for det lille samfunds foragt. Han oplever en kort lykke