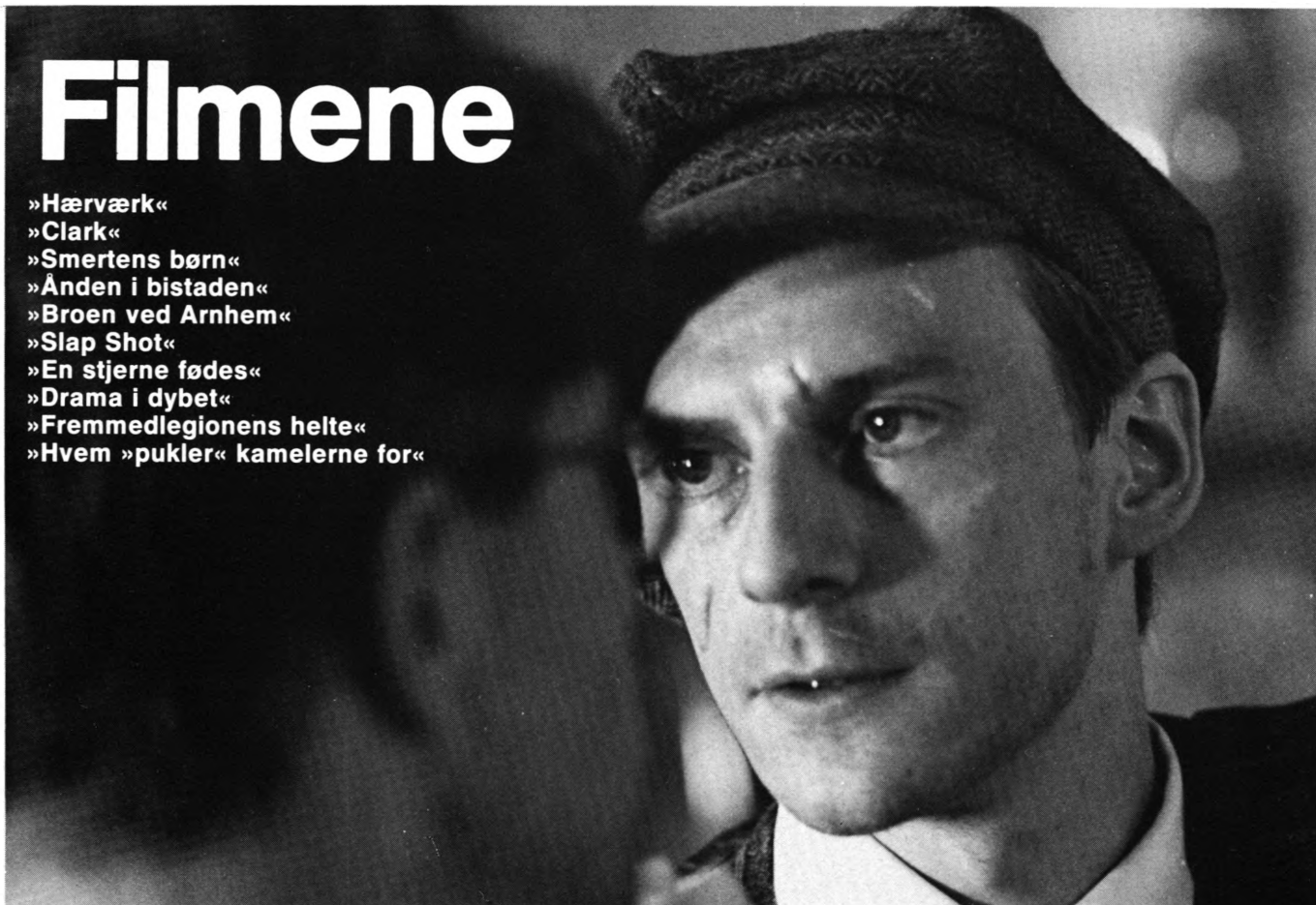


Filmene

- »Hærværk«
- »Clark«
- »Smertens børn«
- »Ånden i bistaden«
- »Broen ved Arnhem«
- »Slap Shot«
- »En stjerne fødes«
- »Drama i dybet«
- »Fremmedlegionens helte«
- »Hvem »pukler« kamelerne for«



Hærværk

Instruktør: OLE ROOS

»Kæfarter er digte, der ikke kan få form«, siger Ole Jastrau – hovedpersonen i Tom Kristensens roman »Hærværk« fra 1930 – i en af indledningskapitlets telefonsamtaler. Spiritus kan med andre ord godt afstedkomme den udvidelse af bevidstheden, den rumfornemmelse, som er betingelsen for, at Jastrau kan fungere produktivt, – men kun momentant og erstatningsmæssigt. »Hvor digtet er det humane jugs monument over sin udfoldelse og objektbeherskelse, er rusen udslættelsen af både skrift og objekt«, fastslår Torben Ditlevsen i den seneste analyse af romanen (i »Analyser af danske romaner«, bd. 2, 1977).

Den film, som Ole Roos har skabt over Tom Kristensens roman, i øvrigt med Klaus Rifbjerg som med-manuskriptforfatter, deler skæbne med de kæfarter, som markerer stationerne på Ole Jastraus vej i hundene, og netop fordi den samler al sin opmærksomhed om selvdestruktionen. Den er meningsfuld, forsåvidt som den stiller meningsløsheden til skue, men den er meningsløs på et trindhøjere niveau, forsåvidt som den ikke forløser den »dybere mening« med den Jastrau'ske dérouté. »Hærværk« er jo nemlig ikke først og fremmest en roman om en kritiker, der med sammenbidt energi drikker sig fra sans og samling. Den er også og ikke mindst en udforskning af et indre landskab, en søgen efter »sjælens uendelig-

Øverst Ole Ernst og Jesper Christensen i »Hærværk«; til højre Jastrau (Ole Ernst) efter en druktur.



hed«. Rigtignok kan filmen ikke beskyldes for at have »overset« denne dimension i bogen, men den postulerer dens tilstedeværelse i stedet for at demonstrere den filmisk. Den forsømmer klarificeringen og fastholdelse af, at Ole Jastraus krise er en digterisk produktionskrise i langt højere grad, end den er en krise i hans forhold til hjemmet og bladet.

Jastrau er – akkurat ligesom hovedpersonerne i de borgerlige dannelsesromaner – placeret »mellem meninger«. Tilmed er det, da han er journalist, en betingelse for hans borgerlige tilfærelse, at han uden større slinger i valsen yder sit bidrag til, at gang- og salgbare meninger kan blive bragt til torvs. Denne krængen livsanskuelse ud til benefice for »Dagbladet«s læ-

sere og ejere er imidlertid uforenelig med Jastraus selvrealisationsmodel, som er af humanistisk-individualistisk tilsnit. Følgelig kan han ikke ret vel andet end give kommunisten Sanders ret i, at »Dagbladet« er et løgneblad, – et sted ikke for selvrealisation, men for selvkompromittering. Med hjemmet, som jo efter den klassiske borgerlige offentligheds teori skulle være følelsernes ly og den kunstneriske udfoldelses basis, forholder det sig ikke meget anderledes. Ganske vist må Jastrau høre for, at han ikke »deler skæbne« med bladet, men kendsgerningen er, at det har usurperet hans hjemmetilværelse. Telefonsens evige kimen understreger, at et lønarbejder-involvement i den ideologiske reproduktion ikke levner plads for »ska-

bende selvvirkomhed«. At den ægteskabelige lykkefølelse må have en familievoktur som funktionsramme er også ganske illustrativt. Negerfetichen på arbejdsbordet, som fascinerer sønnen Oluf og anarkisten Steffensen, repræsenterer en mere og mere umulig drøm. Poesiens blå blomst, som i Tom Kristensens version er en anemone, har ingen ydmyg niche hverken i hjemmet eller på »Bar des Artistes«. Hvad romanen skildrer er først erkendelsen heraf, dernæst en mere og mere desperat jagt langt ud over den borgerlige tilværelses grænser efter den stakkels anemone.

Som nævnt postulerer filmen hele denne problematik, i øvrigt ikke uden opvisning af megen grundighed. Hvad den skildrer er

og altså et radikalt opgør ved det, at alle smutveje spærres af: Den evige Kjær får ikke ført sin afsyngning af Ingemanns salme ud over ordene »og slukkes alle sole«, og hvad angår den billet til Berlin, som han forærer Jastrau, så er den formentlig lige så salgbar som Lille P.s Canada-billet. At Jastrau ankommer til bogens og filmens sidste scene fløjtende »Internationale« er tydeligt nok ikke udtryk for nogen radikalisering på falderebet.

Romanen har sin afgørende styrke i fastholdelsen af den nedadgående bevægelse mod værdisystemets absolutte nulpunkt samtidig med, at den på det æstetiske plan foretager en overskridelse af det Garhammerske dictum, at »gentagelser er helvede«. De mange drikkeorgier medfører

blematisk sammenholdt med Tom Kristensens roman. Filmen er blevet en betydelig, ofte decideret »fængslende« skildring af en drukmås' tilværelse i den bevægede periode omkring hans afsked med det ordnede, forpligtende samfund. Som skildring af det sjælelige hæværk, den afskrælning af lag på lag, der munder ud i den så skæbnesvangre konstatering, at der er nul og nix at komme efter, er den veg og kontruløs.

Romanens godt 400 sider modsvarer filmens 130 minutter. Der har måttet hugges en hæl og klippes en tå, og det må nok erkendes, at resultatet er blevet problematisk også i den forstand, at adskilligt i filmen først falder på plads, når romanen tages til hjælp. Blandt andet er det gået ud over Jastraus søgen efter fikspunkter på det religiøse og det erotiske område. Religionen optræder i bogen såvel som i filmen både som »mening«, nemlig hos pater Garhammer i Stenosgade, som har fod på og orden i universet, og som »følelse«, nemlig i de scener, hvor Jastrau imiterer den »menneskelige« Jesus. Det erotiske optræder i de samme scener og også andetsteds som regulær prostitution (jfr. Jastraus opstykning af sin »livsanskuelse« til »meninger«, der kan komme i avisen). Det optræder også f.eks. som »frue-frustration«, – hvilket jo er det faktiske indhold i Louise Krygers »vildskab« i scenen, hvor hun kopulerer med Jastrau. Filmen har uddyttet bogens associationer til hvide kaniner, men ikke ganske til akvariefisk. I hvert fald panorerer der fra bemeldte samleje over til et akvarium, – som dog ikke indeholder noget modstykke til den perlegrå fisk, hvis uhyggelige ubevægelighed hypnotiserer Jastrau under Tivolibesøget sammen med Anna Marie.

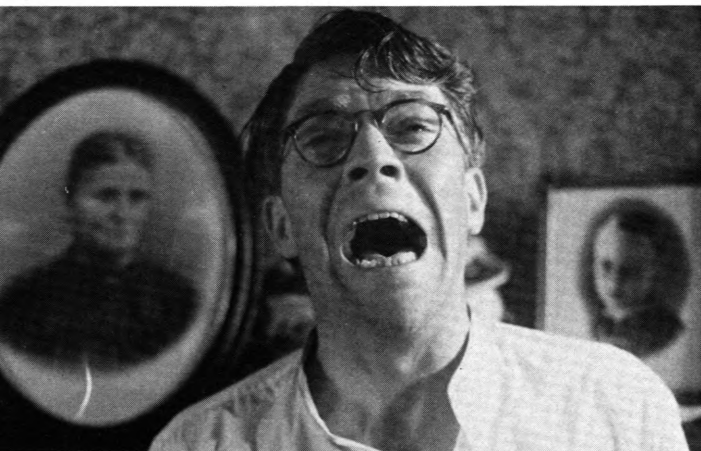
Filmen fritager overhovedet Jastrau for denne Tivolitur, ligesom den ikke lader ham blive inddraget i den kreds af syfilitisk besmittelse, hvis centrum befinder sig bag Sorte Elses mystiske fortræksgardiner. Også lejlighedsbranden er udeladt, – for slet ikke at tale om scenen på Christianshavns vold, hvor hæværket har endestation. Om denne scene skriver Torben Ditlevsen: »Her er en kriseramte individualismes totale frihed i human autenticitet: et subjekt i naturen«, – dog rigtignok med en tankevækkende tilføjelse: »Men er et subjekt stadig et subjekt?«

Man kan stille spørgsmålet, hvorfor Jeppe drikker. I romanen er der som påpeget tale om, at rusen erstatter den produktive rumfornemmelse. Men denne erstatningsfølelse indebærer dog også, at omverdenen bliver holdt på afstand, og at mennesker opleves som mennesker, i deres menneskelighed (som ofte tenderer imod det altformenneskelige). Hvad filmen angår, så må man tage ad notam, at Jeppe drikker, – og netop fordi han »bare« drikker, er den blevet monstrøs, omend altså langthen på en storslået – flot – måde.

Til det mere dubiøst-monstrøse kan tidsbilledet henregnes. Man har ment, at det var bedre at lade Jastrau tumle rundt i tredvernes København end i tyvernes. Og



Ole Ernst og Kirsten Peuliche som Jastrau og hustru.



Jastrau råber sin smerte ud til en ligeglad verden.

det ydre hæværk vendt mod den borgerlige eksistens, hvis dobbelte ramme er hjemmet og bladet. Men den skildrer ikke selvdestruktionen som villet, som en konsekvent og kompromisløs afsøgning af selvet for at det kan komme for en dag, hvad der er »indeni«. Det gør imidlertid romanen. Den dementerer, hvad dannelsesromanen cementerer: forestillingen om, at der inderst i mennesket ligger et kim, som det gælder om at bringe til udfoldelse, i bedste fald i kunstnerisk form. Hvad Jastrau opdager er, at der inderst inde blot er en kanal med plumret vand og liderlighed. Tom Kristensen rører ikke en finger for at relativere dette facit. Romanen er således fra hans hånd et opgør med den borgerligt-humanistiske individualisme, –

ikke, at bogen får en episodisk struktur, – netop fordi det strukturerende princip er et tematisk: subjektopløsningen er, som også Torben Ditlevsen klart gør opmærksom på, »et helt grundlæggende element« i bogens tematiske orden. Og just fordi struktureringsprincippet er knyttet til den bevidsthedsmæssige udvikling, mens den ydre handling fortøner sig, hvad angår væsentlighed, opstår der et fundamentalt, men ikke principielt uløseligt problem, når romanens skrevne ord skal omsættes til et medium, der som filmen har sin evidente styrke i opfangningen og fastholdelsen af det »ydre«, hvadenten det har sit eget værd eller står som udtryk for noget indre, bevidsthedsmæssigt. Det er i hvert fald på dette punkt, at Ole Roos' film bliver pro-

man har ment, at veteranbiler og statister forklædt som medvirkende fra TV's »Good Old Days« måtte være sagen. Det er imidlertid ikke tilfældet.

Hovedrollen som Ole Jastrau spilles af Ole Ernst, – en dygtig præstation, dog med begrænsninger svarende til filmens i forhold til bogen. Ernst går til makronerne (undskyld, sjusserne) med en sammenbidt muthed, som kun tildels overbeviser om, at det er alvor, dette her. Et sted eksploderer han i et brøl, som ikke artikuleres til et råb fra det dybe. Men altså dog, hvad man gerne kalder »en betydelig præstation«!

I øvrigt har Ole Roos med bemærkelsesværdig sikkerhed bemandet en række af filmens mindre roller med kendte (»store«) skuespillere. Poul Bundgaard som Den evige Kjær og Arthur Jensen som Lille P. distancerer sig suverænt fra de forventninger, som publikum måtte medbringe på grund af deres medvirken henholdsvis i Olsen-Banden og Huset på Christianshavn. Og Jørgen Reenberg og Ghita Nørby forsvarer og udleverer på fornem vis henholdsvis den dæmonisk-øretæveindbydende Arne Vuldum og den frustreret-sexhungrende Louise Kryger.

Rollelistens scoop er imidlertid den forholdsvis ukendte Jesper Christensen, der spiller den unge revolutionære lyriker Stefan Steffensen. I al filmens tredive- og/eller tyver-fortidighed lyser han op som en nutidigt vedkommende type. Han er Ole Ernst en stærk og smidig modspiller (og påfaldende nok er Ernst svagest, hvor han må være en stærk modspiller foruden).

Om filmen er i øvrigt at sige, at den er den dyreste herhjemme til dato. Det siger ikke i og for sig noget om dens kvalitet, men derimod noget om, at det er dyrt at ambitionere ud over dansk films normalstandard, – således som »Hærværk« med betinget succes gør det.

Og så bør det i øvrigt ikke undre nogen, om næste udgave af romanen bliver en co-produktion mellem Gyldendal og Lademann: teksten i moderniseret skikkelse illustreret med billeder fra filmen. Hvorom alt er: »»Hærværk« har stadig skæbne i sig«, – som Tom Kristensen udtrykte det, i 1964. (Danmark 1977).

Aage Jørgensen

Clark

Instruktør: POUL MARTINSEN

»Clark« er ikke nogen god film. Næsten ligegyldigt hvilken vinkel man prøver at se den fra, falder den uheldigt ud. Kunstnerisk og filmsprogligt er den hurtigt overstået. Intet nyt. Men den er måske endnu en af de snart mange film, der i stedet kunne være blevet et hæderligt TV-program ud af.

Poul Martinsen, TV-manden, der i kraft af en efter danske forhold original brug af mediet har lavet sensationer ud af næsten ingenting, er det imidlertid denne gang lykkedes at lave næsten ingenting ud af en sensation. Og det synes da også at være hele filmens dilemma.

Det er ikke mindst sensationsjournalistikken, Martinsen er ude efter, men filmen



Mats Nordryd som Clark Olofsson.

fremkalder ustandseligt den tanke, at han vil lave sensation ud af at de andre laver sensation ud af Clark, som angeligt ikke er nogen sensation. Men har han ikke netop valgt Clark Olofsson som emne, fordi hans skæbne er en oplagt sensation stopfyldt med 'filmiske' muligheder, ikke blot i publikums mediefordærvede bevidsthed, men også i Martinsens egen? Eneren på flugt, hurtige biler, skydevåben, blod og masser af politi, er det ikke netop her, at Martinsen har set sine muligheder for at tage det afgørende skridt fra TV over i filmen? Og stinker det så ikke, når man peger fingre ad den svenske TV-nytt's kommentar: – Jagten på bankrøverer Clark Olofsson nåede i aftes et klimaks, der i alle måder lignede en thriller.

Dertil kan Poul Martinsen svare, at han jo netop ikke har lavet en thriller. Nej tak, men genrens publikumsvenlige effekter har han jo moret sig med at bruge tid på alligevel, endog uden at der synes ordentlig dækning derfor, når man tager Martinsens påståede hjerteangivende i betragtning: At tale den kriminelle og især den isolerede langtidsfanges sag i almindelighed.

Den omstændelige fremstilling af den kriminelles onde cirkel kunne være klaret på fem minutter, og spørgsmålet bliver da, om resten af defensoratet lykkes. Der er ganske vist noget mistænkeligt ved an-

melderens blæren, men man må forlange af en film, der lyser langt mindre af kunstneriske ambitioner end af instruktørens bejlen til publikums forståelse og meningsskift i en konkret sag, at dette mål sættes over alt andet. Var filmen »Clark« virkeligt det mest effektive, Poul Martinsen kunne komme i tanke om at gøre for at ændre langtidsfangens tarv? Eller for at ændre det samfund, der skaber Clark Olofsson'er?

Nu er C.O. jo netop ikke et ansigt i mængden blandt groft kriminelle, så selv de udveje, som antydes i filmen – at Clark skulle gives lov til at studere jura ved universitetet – kunne næppe bruges som generel løsning.

Clark udmærker sig jo netop ved en for langtidsfanger usædvanlig viljestyrke og intelligens, men selv denne person lykkes det – som uheldigvis den eneste – ikke at gøre troværdig, skønt Poul Martinsens muligheder for at kommunikere med ham givetvis har været langt større, end hvis han havde valgt en mere almindelig kriminel. Filmen bærer alt for tydeligt præg af, at hverken Martinsen eller Mats Norryd (som Clark) nogensinde har været i situationer, der tilnærmelsesvis ligner Clark Olofssons. Dennes egen lille bemærkning om mest af alt at føle sig til grin, når han træder ind i en bank med en pistol i hånden, fortæller mere end hele filmens virkelige historie.

Martinsen var ganske vist heller ikke til stede, da den rigtige Clark O. vågnede op ude i skoven efter en flugt fra ungdoms-

fængslet og kom i tanke om, at han var fri, men hvis instruktøren selv engang havde prøvet noget lignende, eller hvis han som kunstner havde haft lidt mere indsigt, så havde han vidst, at man ikke jubler og smider grene op i vejret. Men effektivt skal det være, for der klippes direkte til den tunge gang tilbage til fængslet – med politiskorte.

Fornemmelsen af at være definitivt udenfor bliver heller aldrig ekaspereret fra lærer til tilskuer, skønt der snakkes en del om den i de interview-scener, der også nægter at fungere. Mats Norryds stemmeføring klinger med umiskendelig amatørfraseren, og han er født med et næsten muntert smilende ansigt, hvad der må være et dejligt aktiv i mange andre situationer, end når man skal spille nr. 1 på Interpols liste over eftersøgte. Det distraherende smil er det da også næsten lykkedes at bortmane på filmens plakat, som skal gøre det ud for en omhyggelig kopi af Clarks kontrafej i politiets arkiver, men betraget engang nøje originalen (som pryder forsiden af LB nr. 6), og se den himmelvide forskel mellem manden, der sidder i saksen for tiende gang, og ham der kæmper med inspirationen.

Samtalerne med personerne omkring Clark, politifolkene snak på frokoststuen, slagsmålsscenerne i hjemmet og på politistationen og knivstik-optrinet er til gengæld skildret med forbløffende ægthed og blik og øre for hverdagsrealisme, men hvorfor skal Poul Martinsen spolere indtrykket ved nu og da at klippe sine hensigter ud i pap? Det er da at gøre nar af et moderne publikum at lade kameraet dvæle ved politiassistentens pistol, mens Clarks søster gentager, at det er dem og deres razziametoder, der er farlige og ikke Clark.

Og hvor er den originale TV-mands fantasi henne, når han atter og atter trækker os igennem en i forvejen ormstukken klische: bank-kameraets slowmotion optagelse (underlagt nervestrækkende elektronlyde) af røveriet i Svanemøllen? I øvrigt en af filmens fejlagtige rekonstruktioner. Et bank-kamera skifter hverken p.o.v. eller klipper til halvnær, og Clarks skud mod kameraet skal i virkeligheden have fulgt en bane 90 cm over kasserens hoved, en for strafudmålingen ikke uvæsentlig detalje, som Poul Martinsen skader sin egen troværdighed og dermed Clark Olofssons sag ved at lave om på.

Fingerede svenske TV-reportager er der også gjort en del ud af. Man arbejder ihærdigt med raster og sorthvid fotografering, men lige meget hjælper det. For et trænet øje virker det jo ikke. On-the-spot-optagelser af politiudrykninger er så godt som aldrig klare i geografien og fortællerteknisk behændige, det må Poul Martinsen af alle da vide.

Filmens noget nær eneste nativt dokumentariske materiale er så vidt jeg kan se stumpen fra Norrmalmstorget, men skønt det oplyses på forteksterne, at alle 'spillede scener' er fiktion, hvor vil Martinsen have, at publikum skal kunne sætte grænsen mellem politifolk, der 'spiller' i en

sort-hvid rekonstruktion, og dem der passer deres arbejde på en strimmel fra virkeligheden?

»Clark« gør et stort nummer af dokumentarisk, sanddru præg, men brikkerne vælter helt nede i småtingsafdelingen: lige før Clark slår til mod banken i Svanemøllen, klippes der ind til en bankfunktionær, der afslutter en telefonsamtale med at love en kunde gode råd om investering i pantebrevsmarkedet – i sig selv en hamper replik! Den samtale må være én ud af flere detaljer hentet fra instruktørens fantasi, meningen med kontrasten er god nok, og det havde detaljen – omend ikke påfaldende original – også været, forudsat andre præstationer end selveste den stærkt udbasunerede sandhed, eller 'virkelighed'.

Telefonbemærkningen antyder en anden af Martinsens hjertesager: misforholdet i vort syn på skjult og åbenbar forbrydelse, hyperforenklet til modstillingen overklasse-svindel versus underklasse-ran, men selv denne måske nok så relevante kæpheste forvandles til pikante pointer i forbifarten.

Poul Martinsen har haft mange andre muligheder end at bruge 3 mill. kr. på filmen »Clark«. Samfundet, langtidssindsatte og Clark Olofsson i særdeleshed havde nok været bedre tjent med, at han havde sat sig ned og gennemtænkt, hvorledes hans medie kunne bruges til at fremme langsigtet idévirksomhed på området: alternativ behandling af kriminalitet. Han ved jo udmærket, at i kølvandet på »Clark« følger blot en dag eller tos avisdebat, og så er den potte ude. For filmen er hverken fugl eller fisk, og selv den virkelige historie, der ellers nok kunne være blevet en fyrig hingst, er nærmest gået hen og blevet en bovlam krikke. (Danmark 1977).

Jan Eggers Claythorpe

Smertens børn

Instruktør: CHR. BRAAD THOMSEN

Christian Braad Thomsen er den danske filmverdens smertensbarn. Både som debattør og filmskaber er han en af de få, der fremtræder som utvetydigt *engageret*. Det er filmkunstens tarv, der ligger ham på sinde. Her ligger både hans styrke og hans begrænsning. Han kæmper for bedre produktionsvilkår for filmkunsten og han kæmper for en bedre filmkunst. Centralt står kritikken af den kommercielle film, forstået som den uendelige repetition af det velkendte fortællesprog med mere eller mindre tilfældigt og ligegyldigt indhold. Alternativt har Thomsen fået sig placeret i forlængelse af de kvaliteter hos en række særprægede kunstnere, som han selv i en sand malstrøm af artikler har slået fast gennem årene. Godard, Rocha, Fassbinder o.a. er oprørere mod filmkunstens produktionsvilkår, mod spillefilmens typiske dogmer i form og indhold – og det er Thomsen også. Filmen kan bruges til noget bedre. Men hvad?

Her viser Thomsens begrænsning sig. Oprøret er i sig selv det afgørende, og hans bekymring over herskende tilstande gæl-

der først og fremmest *kunstnernes* muligheder for at få udtrykt sig så personligt som muligt. Altså den sædvanlige forestilling om kunstens betydning per se – blot med Thomsens og hans heltes visioner frem for alle de andres.

Denne kunstopfattelse går ud fra, at *publikums* tarv varetages i og med *kunstnernes*. Men det er jo ingenlunde sikkert. I hvert fald afhænger det af, hvem publikum er. Hvis opgøret med den etablerede film i sig selv er det afgørende, så er publikum begrænset til de specielt filmkunstnerisk interesserede. Hvilke interesser er det så, der i øvrigt forfægtes?

Alle hans film drejer sig om retten til at leve og handle, som man vil, og de begrænsede muligheder herfor. I kunstnerportrætterne af Makavejev, Andrade og Fassbinder gælder det selvfølgelig kunstnerne, mens det i »Revolution«, »Slumstormer-trilogien«, »Kære Irene«, »Herfra min verden går«, og »Smertens børn« skematisk sagt gælder hhv. os alle, de unges bolig- og samværsformer, kvinderne og samlivet, landsbybefolkningen – specielt de ældre – og dens livsforms udslettelse, samt børnene og deres undertrykkelse hos forældrene. De første film samler sig specielt om herskende normer, som »afsløres« ved en tematisk og stilistisk samling om illustreringen af normbrud. De knytter sig først og fremmest til ungdomsoprøret og er ganske udtryk for dettes noget uartikulerede men ikke uvæsentlige protest mod lidt af alt.

Med »Herfra min verden går« fornemmes det, at kunstneren Thomsen skal fremvise sig som »voksen« og »moden«. Det er erindringen om hans egen barndom, der er den røde tråd i samlingen af en række menneskers spredte beretninger om personlige oplevelser derude på landet. »Smertens børn« er opbygget på lignende måde. Nu er temaet flyttet fra miljøet til familien med vægten på barndommen og den forkvakling af menneskene der sker med autoritær eller på anden måde kærlighedsløs opdragelse. Thomsen viser her sin samlede funktion som fortæller og sammenkæder af de interviewedes personlige beretninger med rammehistorien om eventyrets uskyldrene børn, der møder den barske virkelighed, hvor Thomsen står som »den gamle eventyrdigters« arvtager. Men selv om interviewene er redigeret og der er indskudt sort/hvide illustrerende tableau-opstillinger af det berettede, så får de interviewede lov til at køre i frigeare i en overvejende uengagerende snakkesalighed. Selve erindringen og oplevelsen bliver overordnet, mens pointen i det egentlige tema, opdragelsen, reduceres til en simpel afstandtagen fra en ukærlig og hård opdragelse.

I hårde tider – som nu – er det vigtigt at søge at forstå oprindelsen til det accelererende korpus af personlige problemer. Men filmen afskærer her problemet ved kun at se på en børneopdragelsesforms betydning for voksenlivet (en person henviser endda som baggrund for sin opdragelse til hans fars lignende opdragelse).

Løsningen på vore personlige problemer i forholdet til andre mennesker bliver da psykoanalysen –

»... man løser ikke sine problemer ved at glemme dem, men snarere ved at huske dem« (fortælleren).

Meget rigtigt, men der må vel også være aktuelle forhold i voksenlivet, der gør, at en dårlig barndom fortsat kan øve indflydelse. De interviewede er jo netop voksne, der i deres *nuværende situation* prøver at bearbejde problemerne. Kun »tennispigen Bente« antyder denne forståelse i sin beretning, mens filmen som helhed er mere optaget af pointer, som den, der med Fassbinders spejl udledes af en tjekkisk kvindes beretning om stedsøsteren, der blev mishandlet af sin nazistiske far og alligevel giftede sig med en nazistisk officer: »Hun lærte at elske sin egen undertrykkelse«. Det er ingen forklaring, det er et postulat. Her, som i det hele taget, nærmer filmen sig noget væsentligt, men i stedet for forståelse tilbyder den kun klicheer.

Thomsen besværer altså ikke sig/os med forklaringer. Vi må blot gå ind på det, der vises, uden noget bud på hvorfor det skulle interessere os. Filmen forudsætter således medlevelse i selve filmoplevelsen uden speciel hjælp fra filmen selv. Uden denne hjælp forudsætter medlevelse at vi kender de præsenterede problemer i forvejen og gør vi ikke det, kan vi altså ikke leve med. I begge tilfælde bliver konsekvensen, at filmen overflødig gør sig selv.

Det ligger i Thomsens interview-teknik: filmen er opbygget omkring forskellige menneskers beretning til kameraet (tilskueren) om diverse oplevelser i deres liv. Denne teknik indeholder et positivt element, som vel er dens begrundelse. Mennesker som ellers aldrig kommer til orde i offentligheden, og som derfor forekommer glemt, får her chancen. Det er den samme pointe som fik Erik Thygesen fyret fra Danmarks Radio. Men forskellen på Thygesen og Thomsen er, at Thygesen benyttede teknikken til at gøre opmærksom på bestemte grupper problemer og krav. Thomsen lader folk fortælle personlige oplevelser, som nok er væsentlige for dem selv og som også kunne vise andre noget om sig selv – *forudsat* at Thomsen i sin film kunne give en idé til *hvad* det skulle vise blandt virkelighedens utallige muligheder. Det må vel ret beset netop være kunstnerens ansvar. Og det er her Thomsen svigter. Konsekvensen af hans synsvinkel er at alt er betydningsfuldt, og effekten bliver at alt egentlig er ligegyldigt. Undtagen selvfølgelig for de involverede personer. Men hermed er filmen også reduceret til aftensnak med fremvisning af lysbilleder i venners kreds.

Filmene er kommet i stand på initiativ af filminstitutets daværende børnefilmkonsulent Fritz Raben ud fra dennes opfattelse af, at der bør laves børnefilm, som angår hele familien. Udmærket initiativ og idé – men det forekommer mig, at hverken børn eller voksne kan få ret meget ud af Thomsens anstrengelser. (Danmark 1977).

Kaare Schmidt

Ånden i bistaden

Instruktør: VICTOR ERICE.

Victor Erice lader os i sin spillefilmdebut se ind i et traumatiseret land: Spanien umiddelbart efter borgerkrigens afslutning. I en øde flække på den castilianske højslette vokser Ana, der vel er en 7 år gammel, op sammen med sin et par år ældre søster Isabel. De bor i et stort hus, hvor de lever i deres egen afsondrede verden – uden synderlig kontakt med deres forældre, der hver for sig flygter fra virkeligheden. Moren skriver nærmest tvangsmæssigt breve til en republikansk soldat (ifølge filmens program, filmen er ikke helt klar på dette punkt). Faren er fuldstændig opslugt af en ligeså tvangsmæssig betragtning af biernes liv, som han om natten filosoferer over i sine skrivelser. Da den lille Ana ser skrækfilmen »El Doctor Frankenstein«, der på rådhuset forevises af et omreisende biografelskab, sættes hendes fantasi i sving, ikke mindst efter at Isabel lader hende forstå at uhyret ikke er død, men kan kaldes frem og være en god ven. Ana tror at ånden holder til i et forladt, øde beliggende hus på sletten, og en dag finder hun virkelig en mand dér – øjensynligt en såret republikansk flygtning – som hun forsyner med farens jakke (og ur). Flygtningen opdages af politiet og skydes (muligvis er det ham der også på et mere bogstaveligt plan er målet for Anas mors breve, i hvert fald brænder hun nogle uafsendte breve kort efter). Anas får tilkaldes uden resultat for at identificere liget, der er anbragt på det gamle rådhus under biografværket. Han får sin jakke tilbage og det ur, der lå deri. Ved hjælp af dette ur afslører han Ana, som stivner da hun pludselig hører den melodi det frembringer når det åbnes. Da hun næste dag ser faren ved det øde hus, hvor den sårede lå, løber hun hjemmefra. I en mareridsdrøm genoplever hun den scene fra Frankensteinfilmen, hvor uhyret (ufrivilligt) dræber en lille pige. Hun findes den følgende dag sovende i en gammel ruin og bringes hjem. Om natten åbner hun soveværelsets franske dør og påkalder ånden.

Scene fra »Ånden i bistaden«
– da børnene i rejsebiografen
overværer »Frankenstein«.



Filmene, der er ualmindelig fortættet i sin fortællestil og sit spil, er ret dunkel. I Anas bevidsthed, igennem hvilken de fleste optrin filtreres, synes alt at kunne forbindes med alt, idet en drømmelogik griber virkelighedselementerne og lader dem glide sammen. Uhyret fra Whale's gamle skrækfilm identificeres med faren, hvis skridt på et tidspunkt skræmmer Ana, der liggende i sin seng – med et Maria-ikon og en legetøjsbænk på natbordet – fantasierer om ånden. Flygtningen i det øde hus bliver tydeligvis en slags erstatning for den fjerne far, hvis tøj han da også udstyres med. I Anas mareridsdrøm er det hendes eget spejlbillede i vandet, der glider sammen med uhyrets.

Anas dragning mod det både lokkende og skræmmende uhyre er forenet med på én gang en længsel efter oplevelsesintensitet og en døds længsel. På samme måde som morens forhåbninger er knyttet til toget, med hvilket hun afsender sine breve, er jernbanen for Ana noget som er forbundet med det fjerne og dragende: det er fra toget at vi ser flygtningen springe ud. Men jernbanen aktualiserer samtidig Anas dødsønske: Isabel må rive hende væk foran det frembrusende tog. Imidlertid synes også Isabels lege at udspringe af lignende, morbide forestillinger.

Ana ses på et tidspunkt sidde og skrive på maskine ved sin fars arbejdsbord. Over hende hænger et gammelt billede af en skrivende mand, hvis ene hånd hviler ved et kranium. Anas far, der er optaget af sine skrivelser, har helt trukket sig tilbage fra verden for i stedet at indtage en iagttagende holdning til livet som han tydeligvis i biernes lignelse betragter som nyttesløs aktivitet. Urets ubarmhjertige gang er i det Maeterlinck-citat som tillægges ham associeret med formålsløsheden i biernes ustandselige bevægen sig omkring hinanden. Han er den til døden trætte, handlingslammede intellektuelle (republikaner?), der om natten lader signaler udefra trænge ind gennem krystalapparatet, men som ellers sidder uvirksom hen bag sine vinduer, hvis ruder er formet som celler i en bikube kun lader svage gulbrune stråler trænge ind.

Alle filmens personer er isolerede i forhold til hinanden. I filmens indledning cyk-

ler moren afsted med brevene til sin – måske indbildte? – elsker. Faren tilser i sin robotagtige beskyttelsesdragt sine bister. Biernes summen går over i en summen fra forevisningsapparatet i rådhuset, hvor Frankenstein-filmen vises. Da faren er nået hjem til sit arbejdsværelse trænger skrækkens dialog op til ham så han bevæger sig hen til den franske dør for at lytte. Personerne lever hver i deres egen fantasiverden, bliver selv uvirkelige: ansigterne moren ser fra jernbaneperronen er stivnede, hvert i sit vindue; børnene der adspredt sig med at springe over et bål antager på dæmonisk vis karakter af små hekse; Ana og hendes fars ansigter kommer umiskendeligt til at ligne uhyret, fantasivæsenet.

De voksne bærer på en fortid, der aldrig får realitet i filmen. Hvad forbinder moren med den melodi hun klimprer på det ustemte klaver? Hvad »handler« egentlig billederne af moren og faren om, som Ana ser i et fotoalbum?

I det klasseværelse, hvor Anas lærerinde lader børnene hænge organer (dog ikke alle!) på den kæmpemæssige papfigur Don José – kalde ham til live så at sige – hænger et billede af general Franco. Han synes også at præsidere over andre »uhyrer« end den sterile og impotente papfigur i og med at filmforevisningen finder sted på byens rådhus, hvor også den dræbte flygtning anbringes. Da lægen har tilset den traumatiserede Ana, erklærer han, at Ana har haft en sindsoprivende følelsesoplevelse og at kun glemslen kan helbrede. Det er uklart om dette i følge filmen også er kuren for det Spanien, der lige har været udsat for et lammende chok. Skal det uhyrlige, som borgerkrigen skabte, og som alle i filmen er præget af, er blevet en del af, bringes til bevidsthed eller manes i jorden? I stedet for at fortrænge fortiden synes filmen snarest med Ana at ville kalde fortidens intensitet frem for at den kan blive produktiv ved at hjælpe med til at hæve den forstenede og monstrøse tilstand, der nærmest er en levende død. Det organ som Ana skænker Don José er netop øjnene.

Det er muligt at filmen ville være meget klarere hvis man med tilstrækkeligt kendskab til spanske forhold kunne gribe de hentydninger den uden tvivl benytter sig af under hensyntagen til den politiske censur. Filmens program er i den forbindelse ikke til megen hjælp. Men noget tyder på at den med sine kunstnerisk-mystificerende analogiseringer mellem alt muligt næppe kan yde sit (under alle omstændigheder) beskedne bidrag til at hæve det traume, den behandler, op i bevidsthedens klare lys. »Ånden i bistaden« er imidlertid en intens filmoplevelse og den viser med stor indlevelse hvordan et barn kan kombinere virkelighedselementer som dem, filmen allerede i sine fortekster viser os gengivet som børnetegninger. At alt dette så kan udnyttes i en i hvert fald tilsyneladende uklar vision af »Francos uhyre« er en anden sag.

Anders Troelsen.



Broen ved Arnhem

Instruktør: RICHARD ATTENBOROUGH.

Slaget ved Arnhem i september 1944 var det store tragiske nederlag midt i sejrserien. Det var – som Richard Schickel skrev i »Time« – helt på linie med klassiske militære *foul-ups* som Den lette Brigades angreb (Krimkrigen) og Gallipoli-aktionen (1. Verdenskrig). Efter Vietnam og midt i en krisetid, præget bl.a. af katastrofefilm dyrker producenten Joseph E. Levine nederlagsstemningen for 25 millioner dollars.

Det er naturligvis blevet spektakulært både teknisk og skuespillermæssigt, men rejser igen det gamle principielle spørgsmål om krigsfilmens forhold til virkeligheden. Et påtrængende spørgsmål, al den stund krig stadig er filmmediets sikreste og mest yndede genre sammen med westerns og kriminalfilm. Genrerne har naturligvis det til fælles, at stoffet giver anledning til hurtig, voldsom og rigelig action, i sig selv en indlysende grund til popularitet. Hertil kommer, at genrerne næsten er født spændende: en klar målsætning, en klar vej til målet og en tidsfaktor undervejs. Næsten en definition på spænding; den lyder nemlig: Al spænding opstår af kapløbet mellem tiden og vejen.

Men hvad med forholdet til virkeligheden?

Her må man skelne mellem krigens daglige blodige virkelighed og den historiske virkelighed. Dokumentarfilm kan være nok så historisk sandfærdige – de har dog en tilbøjelighed til at anlægge et abstrakt Vorherresynspunkt, hvor tilskueren identificerer sig med lande, ideer og anonyme masser, ikke med enkeltpersoner i iildlinien. Gruen bliver et intellektuelt gys, hvilket selvfølgelig også kan øge ens forståelse af krigens to virkeligheder, men alligevel ikke går til bunds. Skole-eksemplet er de mange kompilations-serier i TV. Arnhem-aktionen er for øvrigt også engang blevet skildret dokumentarisk i spillefilm-længde, nemlig i »Theirs Is the Glory« (»Faldskærmsheltene fra Arnhem« – 1946,

genudsendt Nørreport 1964). Det var dog en rekonstruktion, ikke en autentisk kompilation. En kedsommelig og ligegyldig strimmel, hvor den sobre britiske dokumentarfilm-tradition var udvandet i percentlige detaljer uden sammenhæng eller overblik.

Ser vi bort fra de dokumentariske krigsfilm, kan man groft inddele dem i to typer: generalstabsfilm og gruppe- eller individ-film. Langt de fleste er selvfølgelig blandinger, og inddelingen har derfor ikke større praktisk betydning, men teoretisk interesse til belysning af virkelighedsproblemet.

Den måske mest udprægede generalstabsfilm og i én henseende i hvert fald den mest kuriøse krigsfilm, der nogensinde er lavet, hed »Admiralen, der sejrede« om admiral William Halseys planlægning af nedskydningen af Japans søkrigs-geni admiral Yamamoto. Kuriøs og enestående som krigsfilm, fordi man hverken ser eller hører et eneste skud eller bombebrag. Vi er mestendels om bord på hangarskibet, hvorfra flytogtet ledes, men netop ikke med på nævnte flytogt. Ren historisk virkelighed, ren strategi, ren skrivebordskrig. Lidt af det samme så man i Premingers »Første sejr«, hvor der godt nok var skud og bomber, men ellers drejede alt sig om intriger mellem admiraler og generaler – man så knapt nok skyggen af folk under oberst- eller kommandør-rang. Beslægtede hermed var »Patton«, »Lawrence af Arabien« og »Waterloo«, hvor filmenes centrum var den militære topfigur, for så vidt altså generalstabs synspunktet (selv om Lawrence ikke var general), men ellers psykologiske portrætter.

Den modsatte yderlighed – den rene gruppefilm, den rene taktik, krigens hverdag set nedefra i frøperspektiv repræsenteres formentlig mest outreret og mest ægte og levende af Lewis Milestones »A Walk In the Sun« (»Den blodige vej« – 1946, genudsendt Camera 1966). Den har tilmed rimelig kongruens mellem handlin-

gens varighed og filmens spilletid. En deling soldater går i land på Sicilien, og der optræder ingen med højere rang end sergent. De trænger nogle kilometer frem til en tysk maskingeværspækket post, som de erobrer. Et hjørne af krigen set gennem et temperament. Ingen kvinder, ingen civile. En klaustrofobisk skildring af en beskeden opgave, der skal løses. Men i disse timer er den disse menige soldaters hele liv – ikke et fejende flot eventyr, hvor man sprinter gennem tid og rum. Alt uden for delingen – fly, kanontorden, »de andre« – er komplet kaotisk og uforståeligt. Sådan var krigens hverdag givetvis for 99% af deltagerne, men kun 1% af krigsfilmene skildrer den sådan! Eksempler på film, der har koncentreret sig stærkt om en enkelt menig soldats oplevelser, er John Hustons »Red Badge of Courage«, Milestones »Intet nyt fra Vestfronten« og Bondartjuks »En mands skæbne«. Grupper af fortrinsvis menige ses bl.a. i Wajdas »De 63 dage« og den finske »Den ukendte soldat«. Men næppe nogen har været så outreret som »A Walk In the Sun«.

Mellem disse to ekstremer – »Admiralen, der sejrede« og »A Walk In the Sun« – ligger alle andre fiktive krigsfilm. Populariteten og den økonomiske produktionsindsats er koncentreret om midten, de store bredt malende kroniker om et enkelt slag, hvor man kan springe fra top til bund og sågar over i fjendelejren. Det sidstnævnte er kommet vældig på mode i det forløbne tiår, givetvis inspireret af militær-alliancerne efter krigen. De bedste krigsfilm-kroniker er »Panserslaget ved Ardennerne« og »Tora, Tora, Tora«, mindre gode er »Den længste dag«, »Slaget om England« og den sovjetiske »Befrielse II-«. Det er store maskinerier, der ruller for vore øjne. Passive tilskuer-øjne, kølige historiker-øjne.

»Broen ved Arnhem« er en af de bedre kronike-film. Den har det hele, top og bund, ven og fjende, civile og militære. Den har mange realistiske detaljer, bl.a. plages jeg stadig af den visuelle erindring om tarme, der vælter ud af en såret. Tilmeld er der mere strategisk materiale (kort) end i de fleste andre. Alligevel klager mange over det manglende strategiske overblik. Anmeldere og pressesekretæren roder rundt i filmens broer og korps.

Det er måske heller ikke så mærkeligt, hvis man ikke kender det tragiske slag på forhånd. Forhistorien er heller ikke ilde at kende bedre end Liv Ullmans højst summariske og sarkastiske fortale. Den ellers så forsigtige Montgomery, der efter D-dag havde siddet fast foran Caen, var i august måned drønet 300 km nordpå og havde taget Belgien i et snuptag. En succes, der var hans ærkerival Patton værdig, og tyskerne var på sammenbruddets rand. Da udkastede han filmens dristige plan, krigens største faldskærmsoperation for at tage 5 broer i Holland. Broerne kunne passende være nummereret i mellemteksterne. Det ville have lettet forståelsen gevaldig.

Broen over Neder Rijn ved Arnhem var den nordligste, den fjerneste og den vig-

tigste, porten ind til den nordtyske lavstlette og Ruhr. En britisk faldskærmsdivision skulle landsættes her, støttet nogle dage senere af en polsk faldskærmsbrigade (det sidste var ikke særlig klart i filmen). To amerikanske faldskærmsdivisioner skulle tage mellemstationerne. Det 30. britiske panserkorps skulle trænge 94 km nordpå og undsætte faldskærmstroppebro for bro og vel at mærke helst på to døgn. Men der var kun én vej at køre på. Dette er nogenlunde klart i filmen, selv om vi stort set kun får et glimt af et stort kort over den samlede »Operation Market Garden«. Ligeledes er problemet for den fjerneste faldskærmsdivision klart: nedkastning for langt (12 km) fra broen – det diskuteres indgående og vises på et detaljeret bykort.

Men resten af filmen har en udpræget tendens til at opløse sig i enkeltscener – ofte gode og levende – men isolerede. Det gælder erobringen af de første broer og det gælder især selve Arnhem-afsnittene, hvor den katastrofale afskæring af fortroppen (der faktisk når broen) fra resten af divisionen ikke står klar, hvorved alle Arnhem-scenerne bliver diffuse. Det er for så vidt realistisk – Arnhem-virkeligheden var kaotisk. Alligevel forekommer det noget utilfredsstillende: enten større identifikation med en enkelt gruppe (fortroppen) og udeladelse af den omkringfærende general i kaoset eller redegørelse for brigadernes spredte positioner.

I øvrigt var hovedgrunden til nederlaget det utrolige tilfælde, at tyskerne havde trukket to panser-SS-divisioner tilbage til netop Arnhem. Vi ser to hollandske spioner opdage feltmarskal Models tilstedeværelse i Arnhem, men hører ikke et muk om, hvad der bliver af disse oplysninger.

(Det er nogle andre oplysninger, efterretningsmajoren fremlægger for general Browning). Rent faktisk druknede de i det militære bureaukrati, men en så afgørende detalje kunne man godt have vist, som det så udmærket blev gjort med det katastrofalt henlagte telegram i »Tora, Tora, Tora«.

Der er i det hele taget meget, der er mere summarisk, end det behøvede være, selv om der skulle plukkes fra Cornelius Ryans over 500 sider lange bog. Det giver sig udslag i to slags udeladelser og ændringer: de små neutrale og de tendensprægede. Blandt de små kan nævnes, at en vigtig tysk general helt udelades, og hans beundrende replik ved synet af den allierede luftarmada (»Nur einmal so viele Macht zu haben!«) lægges i munden på en anden general. (Mere ubegribeligt, om end ganske ligegyldigt, er det, at Hardy Krügers figur kaldes general Ludwig – han hed faktisk Heinz Harmel. Måske lever general Harmel endnu og skulle beskyttes?)

Mere interessante er selvfølgelig de tendensprægede udeladelser og ændringer. F.eks. udelades mændenes iver efter at komme af sted. Krigsbegejstringen var stor – det var ikke bare generalernes krig. Eller den lille, men karakteristiske detalje med oberstløjtnanten, der beder oppasseren lægge golfkøller og smoking ned i kuffer-



Kendte stjerner i dyr krigsleg:
Øverst og ned – Ryan O'Neal,
Gene Hackman, Sean
Connery og Michael Caine.

ten. I filmen får man indtryk af, at han ville tage den med i flyet til Arnhem. Det ville han – selvfølgelig – slet ikke. Kufferten skulle i virkeligheden eftersendes med anden transport, og det var da en ganske fornuftig disposition – manden kunne regne med at skulle tilbringe resten af krigen og måske noget af efterkrigstiden på kontinentet. Tendensen er klar. Engelsk selvforgat, skrev Anders Bodelsen rammende i Politiken (formodentlig uden at ane noget om denne lille udeladelse). Jeg vil supplere ved at kalde det en af de mest tyskvenlige

krigsfilm, vi har set! Hardy Krügers general Ludwig tegnes næsten i et forklaret martyryls. Han tilhørte dog Waffen-SS, der måske ikke var det samme SS, som bevogtede KZ-lejrene, men alligevel.

Og så er der afsnittet med feltmarskal Model, der overraskes ved frokostbordet af meldinger om landsætninger i nabolaget. For det første bar han i virkeligheden monokel på rigtig arrogant preussisk vis. Det har man nok udeladt for at undgå en filmkliché, der altså in casu ikke var nogen kliché. For det andet udelades hans fuldstændig farce-agtige panikflugt (han taber bl.a. sin kuffert, så indholdet vælter ud på vejen). En oplagt filmscene, der vel udelades for at fremhæve tyskernes snarrådige effektivitet på bekostning af englændernes kluntethed.

Men direkte historieforfalskning af den grove slags er skildringen af general Browning. Et virtuosnummer for Dirk Bogarde, der bolttrer sig i fedtet arrogance og efter nederlaget rammer den opportunistiske slutsalut ud: »Well, you know, I always thought we tried to go a bridge too far.« Dette billede er i absolut modstrid med Cornelius Ryans »A Bridge Too Far«, Christopher Hibberts bog »Slaget ved Arnhem« og general Urquharts erindringer »De kæmpede ved Arnhem«. Helt galt er det med slutreplikken. Det var *ikke* opportunistisk bagklogskab, men det stik modsatte. Browning sagde længe før slaget advarende til Montgomery: »But, sir, don't you think we might be going a bridge too far?« Det står gudhjælpemig fremhævet på en side for sig før forordet i Ryans bog, der angiveligt danner grundlag for William Goldmans manuskript.

Man ser altså, at manuskriptforfatter og typisk nok instruktøren Richard Attenborough (»Åh, sikke en herlig krig!«) har pillet ved den historiske virkelighed til fordel for engelsk selvkritik, forsoning med tyskerne og nutidens nederlagsstemning. På den anden side vil jeg fastholde, at filmen med hele sit massive produktionsapparat, trods retoucheringerne og trods den blandede landhandel, som krønike-formen er, giver et ganske levende billede af krigens virkelighed, hverdagens såvel som den historiske.

Til sidst blot et par fakta. 35.000 mand blev nedkastet. Et ukendt antal rykkede frem på jorden. 18.000 blev dræbt, såret eller fanget i løbet af slagets 9 døgn, heraf 8.000 af de 10.000 ved Arnhem. Tyskernes tab anslås til 10-15.000. Hollænderens civile tab kom måske op på 10.000 eller mere, idet tusinder døde af sult (!) den følgende vinter som følge af tyskernes repressalier. Den hollandske undergrundsbevægelse havde nemlig ydet massiv støtte og en landsomfattende jernbanestrejke var brudt ud for at standse tyske forstærkninger til Arnhem. Det er ikke med i filmen. Det ville for øvrigt have fået vor hjemlige besættelse til at tage sig ud som en skovtur.

Broen ved Arnhem var i september 1944 kun få km væk, men den blev først taget i april 1945. (A Bridge Too Far – USA 1977).

Frederik G. Jungersen

Slap Shot

Instruktør: GEORGE ROY HILL

»Sidste stik« vil ikke rigtig gentage sig for George Roy Hill. »The Great Waldo Pepper« lå i mellemlejet, hvor den ikke helt fik tag på kvaliteterne, og »Slapshot« er nærmest skudt ved siden af, for nu at anvende et billede, der i banalitet ikke står tilbage for mange af filmens.

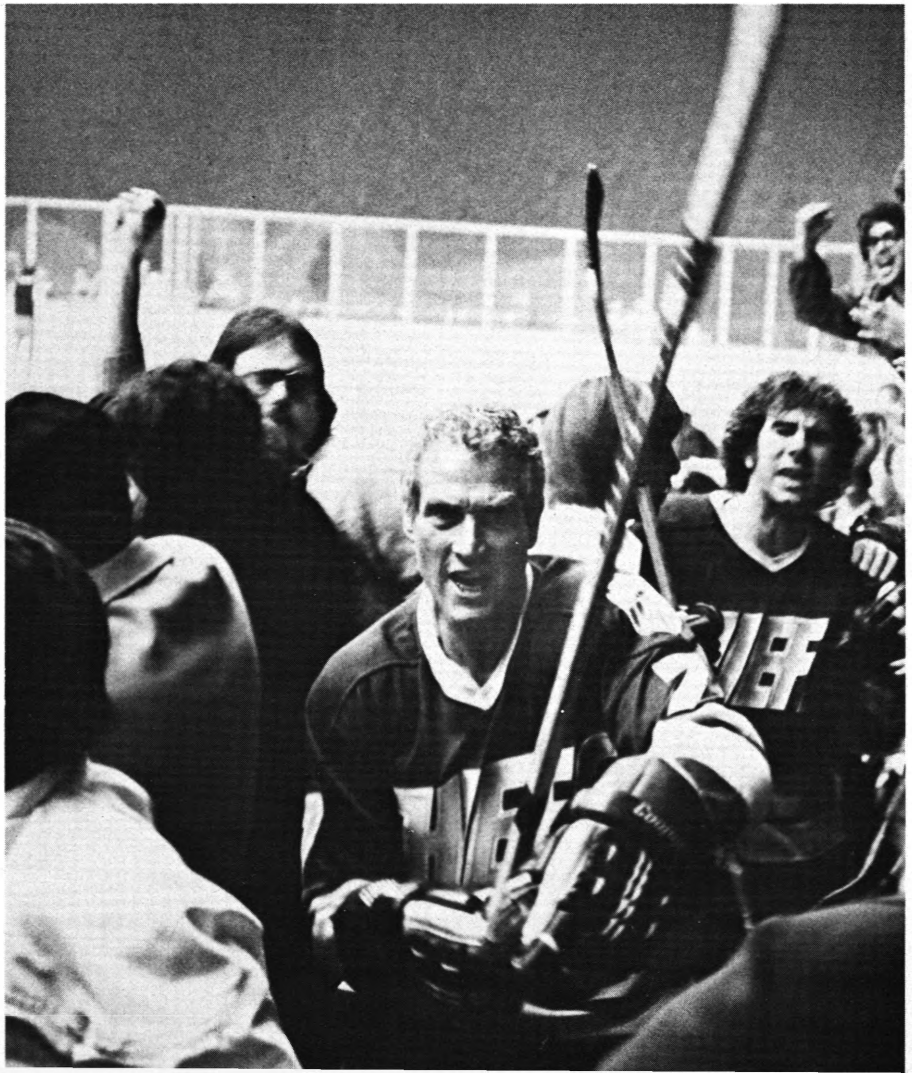
Er det en »Bad News Bears« for voksne, han vil? Er det en peckinpah'sk moralitet på gatis? (der var den igen), eller er det the *reading man's* Disney? Der er alt, hvad der skal være af farver og fart og action og konflikter og spillere og sproglomster, og det forbliver én stor gang power-play uden mål.

Ishockey-klubben »The Charlestown Chiefs« spiller i tsumørket og der er ikke meget udsigt til at den halvgamle spillende, træner, Reggie (Paul Newman), kan få holdet på fode. Han er separeret, og hans kone vil forlade byen. Selv håber han på en genforening. Men det er ishockey, det drejer sig om, og Reggie får tre nye spillere, som klubbens direktør har købt billigt. Da et rygte vil vide, at klubben skal lukke på grund af den store lokale industrivirksomheds lukning, sætter Reggie et andet rygte igang om at en Florida-by vil købe

Paul Newman som voldsom ishockeyspiller i »Slap Shot«.

hele klubben. Ved hjælp af de tre nye spillere, bøller på skøjter, giver han »The Chiefs« en ny stil, et ord der dækker over psykisk og fysisk tyring af modstanderne. »The Chiefs« bliver et hold, man regner med, men holdets stjernespiller siger fra. I mellemtiden finder Reggie ud af, at holdets ejer, en yngre dame, har besluttet at nedlægge holdet af skattetekniske grunde. Det kan slet ikke betale sig for hende at sælge det. I den afsluttende match om mesterskabet, vil Reggie spille »old-time hockey«, men modstanderne har væbnet sig til det modsatte, og det hele ender i skandale og i en pjattet opløsning, der kun løser det ene problem: hvornår skal filmen slutte. Resten er overfladiskhed.

For det første spillet: ved de seneste verdensmesterskaber i ishockey spillede Canada så hårdt, at man talte om skandale og udelukkelse. Canadierne havde næsten konstant spillere i straffeboxen og tabte naturligvis de fleste kampe. På intet tidspunkt under mesterskaberne så man dog grovheder, som man oplever dem i »Slapshot«. En sådan gang »Rollerball« ville have kostet udvisninger, så holdet var lammet. Sporten anvendes – lidt som luftkrigen i Waldo Pepper – til sensationel overdramatisering af uheldige sider ved hvad der i forvejen er et dramatisk fænomen – som at fylde en fodboldfilm med brækkede ben eller en film om svømmere med druknede.





Også Nuser har tilsyneladende set »Slap Shot« og lært af filmen ...

For det andet økonomien: den halvhjertede producent ved godt, at lidt engagement og vrede pepper op. Så kan man filmen igennem drysse lidt antydninger af usympatisk kapitalisme ud. Der nævnes en sammenhæng mellem fabrikken og klubbens lukning, der er spillerens spørgsmål i bussen, »Who owns the club?« som er med til at »vække« Reggie til aktion efter at han i første omgang har slået det hen med: »Who cares? You get your check, don't you?«. Og der er enken, der tjener penge på at gøre dem arbejdsløse. Men hvad kommer der ud af det. Reggie skælder enken ud og siger, at hendes søn bliver nok bøsse! Der fik hun rigtignok den! Og spillernes eneste alternative drøm, at blive købt af en pensionistby i Florida, er en sølle erstatning, der endda ikke bliver til noget. Der er reklamen og radioens telefonprogrammer, der får et par på frakken helt ud i det groteske, men det groteske anvendes ikke satirisk, og igen ser man ikke målet, ja man aner det næppe. Der er så meget, der ligner uden at være.

For det tredje kærligheden: parallelt med Reggies skilsmisse-historie kører en snirklet affære mellem stjernespilleren og hans kone. Han fjumser meget rundt med andre damer, mens hun sjosker af sted i baggrunden iført fritidstøj og brandert. Der lægges op til alvorlig snak om sports»enker«, og man er i en scene som afskeden mellem Reggie og hustruen, der udspilles foran et FOR SALE-skilt på en forretning, lige ved at tro, at der er bid i analysen, men så smutter det hele igen med fjottede komedieindslag som en sjov stor hund i sengen, eller et lige så sjovt monument på byens torv for en anden hund, der i 1938 advarede byen mod oversvømmelsen. Og stjernespillerens hustru møder sammen med Reggies hustru op til den afsluttende kamp klædt og sminket som en ægte sports»enke«. Det ligner igen en blodig sa-

tirisk kommentar, men sammenholder man det med tidligere episoder i filmen, som f.eks. Reggies sengetur med modstanderen Killer Carlsons kone, hvorunder hun fortæller ham om en lesbisk oplevelse, og hans viderebefordring af denne »nyhed« til Carlson under kampen – Carlson går amok og bliver vist ud – så er det blot endnu en nem manuskriptløsning med en happy end. Pigerne kan ikke undvære deres store, dumme drenge.

Filmene er naturligvis rask iscenesat, så rask, at man trods ovenstående bemærkning ikke tør sige ret meget om manuskriptets kvaliteter (Nancy Dowd). De spektakulære ideer er der, lige fra den passerende bus fuld af bare ender til de tre hockey-bøller, der leger med racerbiler på hotelværelset i deres fritid og kulminerende med stjernespillerens strip-tease på skøjter under det afsluttende kæmpeslagsmål, en effekt, der er lige ved at virke, men som desværre også savner et psykologisk rimeligt grundlag. Som filmen iøvrigt. (Slap Shot – USA 1977).

Poul Malmkjær

En stjerne fødes

Instruktør: FRANK PIERSON

Der fødes ingen stjerne i denne tredje version om succes og fiasko, der går hånd i hånd i showbusiness' lunefulde verden. For Barbra Streisand har ikke evnen til at starte langsomt. Hun begynder i *overdrive* og ser sig aldrig siden tilbage. Filmene er hendes blod, sved og tårer, så her er hun, betingelsesløst med venstreprofilen i lækkert Surtees-modlys, med afrohår krøllet af Jon »Shampoo« Peters, med de øjne og det tøj og det smil og den stemme ridende som ørkenbeduin ind i Nevadas solnedgang eller rullende i mudder for krampagtigt charmerende at udtrykke umoden lyk-

kfølelse blandt superstars. Hun arbejder og arbejder og arbejder, og man kan se hende arbejde.

At betragte Barbra Streisand i »En stjerne fødes« er som at beundre en Cadillac med opslået motorhjel. Man har knap nok lov at kalde dette en film. Det er en happening omkring en stjerne med for stor indflydelse og for mange penge, en utæt Mustang i sit livs rodeo, et ego-trip til 6 mill. dollar. »Had mig eller elsk mig. Jeg er forøvrigt ligeglad.«

Handlingen er meget rimeligt flyttet over til det rockmiljø, der hver dag ser stjerner fødes og dø. Frank Pierson åbner lovende med en næsten surrealistisk reportage af rocksangeren i projektørbelyst ensomhed på scenen vendt mod 50.000 skrigende fans. Pierson har oplagt sans for at trænge ind i en hektisk atmosfære og få sceneriet til at leve. Siden er både John Norman og Frank Pierson out og Barbra in. Balancen forskydes, proportionerne forsvinder, historien bliver meningsløs.

Et par gamle nøglereplikker er med god grund strøget. »That Little Something Ex-

Barbra Streisand i »En stjerne fødes«.



tra«, der blev Esther Blodgetts stikord til de første skridt i neonlyset, ville have været en komisk eufemisme i denne sammenhæng, og den patetiske exitline »This is Mrs. Norman Maine« er omredigeret til flad 70'er-feminisme, men det må jo også indrømmes, at den replik ville have krævet et ydmygt geni som Judy Garlands. Den ægte sentimentalitet var hendes gave. Barbras kommer fra det velsmurte samleband. Til gengæld har filmen bevaret hans suicidal kærlighedserklæring: »I Just Wanted To Have One More look at You«. Replikken falder i al sin urimelighed på et tidspunkt, da han *må* have set mere end nok.

John Norman er som alle de andre kun blevet en beundrende statist i solistspillet. Barbra Streisand klippede ifølge Frank Pierson de fleste af Kris Kristoffersons reaction shots ud af Piersons udgave, og det kan meget vel være forklaringen på, at personen er smuldret ind til det uforståelige. Hvis dette er en nedtur, vi overværer, er den tilrettelagt af et helsestudie. I periferien står nu blot en flegmatisk, kernesund vildmand med hæs stemme og et par dårlige sangnumre.

Tilbage af en god, gammel indsigtfuld historie bliver da en karikatur af en film, som en hvilken som helst producer med lidt flair kan klippe op i en halv snes Streisand-highlights og sende som gæsteindslag i et TV-show. Men hun fik sin vilje. (A Star is Born – USA 1976).

Michael Blædel

Drama i dybet

Instruktør: PETER YATES

I et allerede berømt afsnit i sin store roman »Humbolt's Gift« fremsætter Saul Bellow den frapperende tese, at kedsomhed, selve *det kedelige*, er en af de mægtigste negative indflydelser på verdens gang, en af alle tiders mest dominerende faktorer i forholdet mellem mennesker. Som filmanmelder gør man unægtelig også sine erfaringer med det kedsommelige, ja man kan undertiden gribe sig i at anskue hele filmhistorien fra kedsomhedens synsvinkel. Der eksisterer måske nok en speciel grandios og ædel kedsommelighed, som Dreyer, Kubrick, Antonioni og Godard undertiden ikke kan siges fri for, men især er vi jo til desperation fortrolige med den helt uforsonlige, uomsvøbte kedsommelighed, der helt uden idealisme eller ambitioner hjem søger os gennem tidens store såkaldte underholdningsfilm, som med deres bastante pr-budget i ryggen og deres simili-stjerneglans, med foruroligende uafvendelighed kommer brasende med al deres tomhed og *boredom* skamløst stillet til skue, og som med en beslutsomhed, der næsten er imponerende, gennemtvinger en genstridig »succes«, som om publikum, vel vidende at der blot venter to timers glædesløs kommercialisme, alligevel tænderskærende bøjer sig for reklamens magt og modstræbende indfinder sig i tilstrækkelig stor mængde til at en ny blytung dødssejler snart kan søsættes. Reklamen triumferer, kunsten gaber.

I den sidste tid har der været film som »King Kong«, »Marathon Man«, »The Spy Who Loved Me« og nu »The Deep«, der alle er sådanne triste vidnesbyrd om at den moderne filmindustri evner at forcere en dødsens trist, komplet kedsommelig film igennem til en kommerciel succes simpelthen ved reklame og sammenbidt viljestyrke. Som de fleste af disse moderne *kedere* er »The Deep« også komplet meningsløs. For er kedsommeligheden en væsentlig faktor i verden, er de faretruede mængder af nonsens, sludder og vrøvl, der omgiver os til alle sider, næppe mindre dominerende. Det kan heller ikke nægtes, at man ved at skue ud over filmene let kan falde hen i forbløffelse over,



Jacqueline Bisset i »Drama i dybet«.

hvor utrætteligt der – bare inden for dette beskedne menneskelige aktivitetsfelt – produceres nonsens, hvor utroligt meget der er af det og hvor meget der bliver ved med at komme. Hvad angår »The Deep« skal jeg modstå fristelsen til at lave sarkastiske visner om manglen på den dybde, originaltitlen ellers nævner (herhjemme har man håndfast, men mere ærligt valgt den kontante titel »Drama i dybet«) og heller ikke tale om »bundfald«, om at »skrabe bunden« eller lignende dykkersyge dybsindigheder. Forfatteren Peter Benchley fik for nogle år siden stor succes med sin debutromen »Jaws«. Spielbergs forbedrende filmatisering var ikke blot filmhistoriens største kassesucces til dato, men også en ganske hæderlig film. Benchleys næste roman, »The Deep«, er et umiskendeligt jævnt stykke litterært *crap* og måtte

naturnødvendigt blive »a major motion picture«, selv om det ikke var naturnødvendigt at den skulle instrueres af Peter Yates, som netop havde tabt ambulance-farcen »Mother, Jugs & Speed« på gulvet som om det ikke var nok at manuskriptforfatteren allerede havde gjort det.

Filmens handling, der følger bogens i hovedtræk, består af stikord: ungt par, amatør-dykkere ved Bermuda; sunket u-båd fra Krigens tid med heroind ombord; gammel spansk guldskat; stygge farvede; hvide særlinge; hajer og andre rovfisk. Filmen har indtaget det standpunkt, at sådanne sensationelle stikord i sig selv er nok. Mening og sammenhæng er overflødig. Hvad skal vi f.eks. stille op med den dødsyge kidnapningsscene, hvor lastbilen jagter de to knallertkørere? Hvad er meningen med al den skabagtighed, der udfoldes, da heltinden skal smide bh'en for at den grumme og *sorte* skurk kan overbevise sig om at hun ikke har en lille morfin-ampul på sig? Hvorfor kan skurkene ikke selv hente deres morfin på havbunden, når de åbenbart både kan svømme og dykke? Hvorfor tager vore helte ingen modforholdsregler, da det viser sig at der er sprængfarlige håndgranater i skroget? Hvorfor foranstalter skurkene tiltrækning af hajer mens heltene er nede på havbunden, når det også kan skade dem selv hvis heltene ikke kommer op? Hvorfor hænger vagtmanden pludselig død og maltrakteret oppe under loftet, når vi netop så – eller rettere hørte – at han fik gjort kål på sin modstander? Hvad i alverden er ideen med den vrøvlagtige voodoo-voldtægt mod heltinden???

Og så har jeg endda ikke nævnt den mystiske genstand, der rusker i pigens arm i begyndelsen, de interesseløse samtaler om de spanske guldsmykkers *provenance*, den kliché-agtige kamp i elevatorskakten. Hvor tit i filmens løb sender man ikke i tankerne en bøn om at den fæle, glubske ål snart må glide ud af sin mørke hule og spise nogle af disse kedelige, uinteressante og forvrøvede personer, som ikke nøjes med at vade men direkte går til bunds i et hav af sludder og vrøvl! Vi står med andre ord overfor endnu et forbilliget makværk inden for denne specielle moderne opfindelse, den »kedelige underholdning«, et *contradictio in adjecto* så stygt at kun det tyvende århundrede kunne have fundet på det. Men midt i al denne pseudo-spænding og disse pseudo-sensationer er det dog en husvælselse at se på Jacqueline Bisset. Hendes fans genser febrilsk Polanskis »Cul-de-sac« for at se hende sidde med store solbriller på terrassen, hvor hun tørt bemærker det ejendommelige i, at Lionel Stenders gangster bærer Dior-slips. Siden har hun set dejlig ud i en række sædvanligvis ikke særlig interessante film. Hendes skuespil talent har det været svært at koncentrere sig om at opdage, men hendes apparitions blide sensualitet har altid været en billedskøn prydel for filmene, som jo – når alt kommer til alt – bare er billeder. (The Deep – USA 1977).

Peter Schepelern

Fremmedlegionens helte & Hvem »pukler« kamelene for

At den franske Fremmedlegion i tidligere årtier har inspireret til spillefilm, er ikke så mærkværdigt. Siden sin oprettelse i Algier i 1831 har legionen haft ry som stedet, hvor eventyrlystne og mænd med dunkel fortid kunne finde ly i et supermaskulint kammeratskab, en jernhård disciplin og en heroisk kamp mod berbere, tuareger og andre af Nordafrikas svar på det vilde Vestens indianere. Ingen ubehagelige spørgsmål om fortiden blev stillet til rekrutterne, opdagede navne blev accepteret, og Fremmedlegionen havde klang af mandsmod og medaljer.

I dag må legionærernes rolle som mytiskabende mandsideal siges at være udspillet. Fremmedlegionen eksisterer stadig, vist nok med hovedkvarter på Korsika, den omtaltes for nogle år siden i forbindelse med kampene mod oprørerne i det nordlige Chad, og den blev nævnt i forbifarten, da den franske regering i efteråret så småt truede med at sætte tropper ind mod POLISARIO-partisanerne i det tidligere Spansk Sahara. Men dens rolle som romantisk vogter af et imperiums sandblæste grænser er forlængst forbi. Vore dages mest omtalte legionærer er lejesoldater i afrikanske borgerkrige og Grønne Baretter i Vietnam, og den baggrund stemmer vel ikke just til genopstået begejstring for det morderiske mod, som Tricolorens forsvarere formodes at have udvist i Sahara, når rebelske arabere skulle tugtes på hjemmebane.

Samtidig lader klassiske legionær-film som William Wellmans »Tricolorens helte« (»Beau Geste«, 1939) sig nærmest rubricere sammen med sørøverfilm og traditionelle westerns – altså som naivt heroiske og romantiske eventyr for raske drengenhjerner uden moralske funderinger over vold og (mands)chauvinisme som tyngende byrde. Man ved, at sådanne films vajende faner og spejderagtige gå-på-mod dårligt lader sig reproducere her i de mere kyniske, mere kritisk analyserende og mindre enfoldigt entusiastiske halvfjerdser. Hjertets renhed er gået fløjten, og selv om filmvold er så populær som nogensinde, dyrkes i dag den individuelle og hævnende vold (eller den komiske) og ikke den ædelt selvopofrende – en tendens allerede symboliseret i, at Douglas Heyes' 1966-remake af »Tricolorens helte« havde Telly Savalas forrest på rollelisten.

Mærkværdigt er det derfor i 1977 at opleve en film som »Fremmedlegionens helte« (»March Or Die«), der nok har en vis tvetydighed i forholdet til et par af sine hovedpersoner og lader araberne have en god portion ret på deres side, men som

Den effektivt iscenesatte slutscene, da araberne angriber »Fremmedlegionens helte«.



dog i bund og grund stiller sig loyalt og indforstået til tidligere Fremmedlegion-films univers og virkemidler. Udmærkede marcher i ørkenen under en sadistisk sergents kommando, nobelt kammeratskab i nødens stund og kamp til sidste patron er blandt de helt traditionelle elementer, og sågar den selskabsklædte herre mellem de nye rekrutter er halet med fra Wellmans film.

Men Dick Richards' film er ingen pastiche og slet ingen parodi. Tværtimod er den en yderst alvorlig historie, hvis svaghed netop er den højtidelighed, der fylder den med meningsfulde nærbilleder uden særlig megen mening. Som spændingsfilm – og solid spænding må man kunne forvente af en legionær-film, når den ikke anskuer sit emne humoristisk eller kritisk – er den ikke meget bevendt, og først til slut eksploderer den i den dramatik, som der så langt og omstændeligt er bygget op til.

Med handlingens psykologiske aspekter forholder det sig ikke meget bedre. Terence Hills adrætte og godhjertede juveltyv à la Trinity, Max von Sydows fortidsbesatte videnskabsmand og Catherine Deneuves sørgmodige skønhed er skabeloner uden mulighed for nuancerede præstationer, og kun hos Gene Hackmans major Foster og Ian Holms El Krim – modstandere, men af samme støbning og dermed begge modpoler til von Sydows foragtede Marneau – er der mere end én streng at spille på, omend ingen plads til virtuositet (hvad Hackman tilsyneladende har indset, hvorefter han helt har givet op). Foster er den hårde og effektive, men desillusionerede veteran fra verdenskrigens skyttegrave, mens El Krim er den ganske vist barbariske, men dog retfærdigt vrede modstander af, at hans lands historiske skatte ranes af franskmændene for at ende i monter på Louvre.

Således kan man godskrive filmen en kritisk holdning til såvel kontant som kulturel imperialisme, og man kan mene, at den vil skildre krig i almindelighed (optaktens triste og ugloriske soldater-hjemvendt) og den afsluttende kamp i særdeleshed som meningsløs galskab. Men Dick Richards har iscenesat slaget med så flot en flair for det effektfuldt dramatiske, at man her som i filmen overhovedet fornemmer en større trofasthed mod genrens konventioner end mod egne temaer. Fosters og El Krims gensidige respekt kan siges at forene konvention med en vis tematisk substans, men ellers ligger filmens kvalitet primært i den sikre stilfornemmelse, som Dick Richards også – og smukkere end her – demonstrerede i »Støv, sved og skud fra hoften« fra 1972 og »Farvel, min elskede« fra 1975. Sammen med fotografen John Alcott fylder han billederne med udsøgt atmosfære, der sågar gør et legionær-værtshus til en visuel fryd, og hans sans for den udtrykfulde billedkomposition og den medrivende action-sekvens er uomtvistelig. Derfor ville det være trist, om han som en anden Peter Bogdanovich skulle ende som stadig mere stivbenet kunstig genopliver af gamle genrer.

Den skæbne er ingen risiko for Marty Feldman. Også den vindøjede britiske komiker har gravet Fremmedlegionen frem af ørkensandet med sin instruktørdebut »Hvem »pukler« kamelerne for?« (»The Last Remake of Beau Geste«), men hans holdning til stoffet er begribeligvis en noget anden end Dick Richards'. Feldman bruger handlingsskelettet fra »Tricolorens helte«, centrert omkring jagten på den forsvundne Geste-ædelsten og kampen om Fort Zinderneuf, som basis for en rablende farce, der næppe kan kaldes ganske vellykket, men som ikke lover så ilde for eventuelle kommende Feldman-film. Ideerne og energien har han i rigeligt mål, og det, som han har brug for at lære, er begrænsning, disciplinering og frasortering. Foreløbig har han så travlt med ikke at kede sine tilskuere, at han sjældent tør tage sig tid til den rolige gag-opbygning, der er god komiks nødvendige indramning.



Marty Feldman spiller selv en hovedrolle i »Hvem »pukler« kamelerne for?«

Ikke overraskende er Marty Feldmans form for humor i slægt med Mel Brooks' og Gene Wilders, altså respektløs, genre-jonglerende og præget af leg med selve mediet, men uden at være så genialt grovkornet som Brooks eller helt så uskyldigt venlig som Wilders. Dens stadige stilbrud giver tilskueren rig lejlighed til at godte sig over egen indforståethed, hvilket selvfølgelig er en anelse barnligt og dermed ganske i Feldmans ånd, men dens hæsblysende iver gør nu og da både tilskueren og den selv en smule forpustet.

Fra William Wellmans film har Marty Feldman hentet Beau og Digby Geste, men droppet den tredje bror, John. Med glatpøleret og ganske selvironisk veloplægthed er Michael York den ædle Beau – der naturligvis ikke dør i Fort Zinderneuf, men ender på en badestrand sammen med Ann-Margret, oh lykosalighed – og som en hjertensgod dummeperer flintrer Digby efter ham gennem filmen og beviser, at Marty Feld-

man endnu har mere selvdisciplin som skuespiller end som instruktør. På sin vej gennem Gerry Fishers fortræffelige billed-er møder han bl.a. Gary Cooper i en fræk og fiks krydsklipning med en scene fra »Tricolorens helte« samt et broget og bizart persongalleri, stort set morsomt og uærbødigt spillet af gode kendinger som Peter Ustinov, Trevor Howard (mere oplagt end længe), Roy Kinnear, Spike Milligan og James Earl Jones.

Filmens mange henkastede gimmicks og spillen på andre film og genrer er nok af den art, som let kan kamme over og blive til en småpueril demonstration af instruktørens kvikhed og viden. Men i dette tilfælde er indfaldene mere barnligt velfornøjede end barnagtigt selvglade, og skønt en del tabes på gulvet i skyndingen, er der dog ikke så få gedigne grin at hente sig undervejs. At forvandle grinene til den store befriende latter magter Feldman endnu ikke rigtigt på spillefilmsplan, men

han får leget så lystigt med alle legionær-filmenes stereotyper – jovist, også her dukker den selskabsklædte rekrut op, men denne gang kan han identificeres som en vis Jack T. Ripper – at hans film utvivlsomt vil leve op til sin titel og forblive den sidste remake af »Beau Geste«. Efter Feldmans film vil man umuligt længere kunne tage ørkenmarcherne, de attackerende arabere, den tyranniske sergent og den kepi-klædte tapperhed ganske alvorlig, men det kan man ærligt talt heller ikke i Dick Richards' film, selv om den var så heldig at nå vores hjemlige biografer før sin muntre modpart. Selvfølgelig er det urimeligt at slå Richards oven i hovedet med Feldman, men man må have lov til at mene, at sidstnævntes holdning til legionærlivet er mere tidssvarende, mere original og ganske afgjort mere underholdende. (March or Die – England 1977/The Last Remake of Beau Geste – England 1977). Ebbe Iversen