Diane Keaton i »Hvor er Mr. Goodbar«

Hvor er Mr. Goodbar?

Instruktør: RICHARD BROOKS

Det er snart et velkendt faktum, at der i kølvandet på den ny kvindebevægelse både i USA og Europa er fulgt en bølge af kvindekulturprodukter. Det har især været inden for de beskedne medier, litteratur og billedkunst, men i Europa har der i de senere år også været eksempler på, at kvinder har »fået lov« til at udfolde sig som filminstruktører i større stil, mens de i USA stadig er henvist til skuespillerfaget og mere servicebetonede hverv bag kameraet. Jeg har i hvert fald kun hørt om én kvindelig instruktør, der har arbejdet i den etablerede, amerikanske filmindustri fornylig (Joan Darling med »First Love«). Det kunne se ud, som om kvinder har sværest ved at trænge igennem der, hvor de største kapitalinteresser er involveret.

Men det marked for kvindekultur, som er opstået, kan den amerikanske filmindustri ikke lade ligge. Der har efterhånden været produceret en del film af denne type, hvor Fred Zinnemanns »Julia« er et af de seneste eksempler, vi har set herhjemme. For kvinder, som gør deres hoser grønne inden for filmproduktion, må det være bittert at se, at mændene også tager brødet ud af munden på dem på dette område. For det kvindelige publikum er det lidt mere speget; det er trods alt mere tilfredsstillende at se film, der handler om kvinder, end altid at være henvist til behandlinger af mere eller mindre subtile/stupide mandskonflikter, men man sidder ofte tilbage efter forestillingen og spørger sig selv, hvordan den samme film havde set ud, hvis den havde været instrueret af en kvinde.

At mange af disse film er seværdige skyldes for en stor del, at de er baseret på bøger af kvindelige forfattere. Det gælder også Richard Brooks' »Looking for Mr. Goodbar«, der bygger på Judith Rossners roman af samme navn, som hører til den ny kvindelitteratur. Brooks har tidligere vist interesse og indsigt i »kvindeproblemer« med »Happy Ending«, som var produceret før det store kvindeboom. Den handlede om en midaldrende, hjemmegående husmor med spiritusproblemer, som tog sig sammen til at bryde ud af sit trygge middelklasseægteskab.

»Looking for Mr. Goodbar« tager fat på en helt anderledes kvindesituation. Hovedpersonen Terry er en ung New Yorkerpige, som netop er i færd med at fuldføre sin uddannelse til lærerinde for døvstumme børn. Hun er vokset op i en katolsk og udpræget patriarkalsk familie og har til det tidspunkt, da filmen begynder, bevaret den af katolikker (og andre) højt feticherede jomfrudom. Hun er forelsket i en af sine lærere, som hun uden betænkning lægger an på. Han har den gifte mands sædvanlige valne betænkeligheder, og efter en tid bliver hun afskediget på gråt papir. For Terry, der til trods for sine spontane initiativer hele tiden har været plaget af skyldfølelse, står deres forhold i den øjeblikkelige situation som den store og eneste kærlighed, men hun finder hurtigt ud af, at seksualitet ikke er en mangelvare i en by som New York.

Første gang, hun bliver ude en hel nat, hvilket i øvrig sker i al uskyldighed, har hun et voldsomt opgør med sin far, hvorefter hun pakker sin kuffert og flytter ind hos søsteren, en flyvsk blondine, som lever i et »frigjort« ægteskab. Samtidig har hun fået arbejde og står nu som en fri fugl med egen indtægt og bolig. Den frihed benytter hun dels til at gøre en dygtig og kærlig indsats for sine elever, dels til at samle mænd op på en stambar i kvarteret, hvor hun bor. Via sit arbejde kommer hun i kontakt med en jævnaldrende socialarbejder, ligeledes af katolsk herkomst; han forelsker sig i hende til henrykkelse for familien, som straks øjner en mulighed for at få hende anbragt i et solidt og passende ægteskab. Terry er ikke interesseret i den ferske og trivielle ungersvend, men til trods for, at hun ikke lægger skjul på sine natlige meriter, forfølger han hende overalt. En nytårsnat, hvor han opsøger hende på stambaren, søger hun tilflugt hos en ung mand, som lige har haft en frustrerende oplevelse i et homoseksuelt forhold. Hun tager ham med hjem, men da potensen svigter i første forsøg, bliver han desparat, gennemfører en voldtægt og stikker hende ihjel med en kniv.

Filmen beskriver det skred, der er ved at ske i den tidligere så fasttømrede familie og rigide seksualmoral i USA, fra det indelukkede omegnsparcelhus til døtrenes små bylejligheder. Men frigørelsesprocessen er ikke så vidt fremskreden, at Terry kan forene sine to tilværelser, og derfor bliver den ene side, nattesiden, så smudsig. På et tidspunkt er de to verdener ved at mødes, da et af hendes bekendtskaber, en mandschauvinistisk, småkriminel vietnamveteran, opsøger hende på skolen for at presse penge ud af hende. For Terry bliver det et stadigt genkommende mareridt, at hendes natteliv skal komme op i dagens lys, og hun må bestandig være på vagt over for den vold og potentielle livsfare, som hendes ubekendte sengepartnere repræsenterer. Og til sidst må hun da også lade livet.

Her ligger en realistisk skildring af den dom, som stadig fældes over seksuelt løsslupne kvinder. Det liv, Terry lever, kan enhver mand tillade sig uden risiko for omdømme, liv eller lemmer. Men samtidig er splittelsen et udtryk for nogle dybtliggende myter i vores kultur, madonna-luderdikotomien af katolsk oprindelse, og den myte, som siger, at kærlighed for kvinder er en affære med dødelig udgang. I dette tilfælde drejer det sig ikke om den store, åndeligt-sublimerede kærlighed, men Terry nærer en stor kærlighed til mandkønnet i al abstrakt almindelighed. At elske – en eller alle – opfattes åbenbart stadig som et livsfarligt forehavende. Realismen til trods kan filmen have nogle negative konsekvenser ved at bekræfte en sado-masokistisk behovsstruktur. Hvad ønsker kvinder, der går i lag med hvem som helst? Er det ikke blot spænding og vold?

Små ting i instruktionen og spillet peger i modsat retning. I sine første forhold sø-

ger Terry sine partneres mund og ansigt, mens de er helt genitalt fikseret. Hendes første elsker, collegelæreren, udtrykker klart og tydeligt, at snak eller berøring med en kvinde, han lige har været i seng med, er vederstyggelig. Terry annammer gradvis denne lære; hun finder behag ved det upersonligt genitale og delvis voldspræge de, og den grusomhed, hun udsætter sin katolske tilbeder for, overgår langt den, hun selv led under i sit første forhold. Hun påtager sig en mandsrolle på et punkt, hvor mændene må lægge sig efter en kvindelig oplevelsesmåde, hvis ikke seksuel frigørelse skal ende i vold, destruktion og total egoisme.

Meget af dette kommer til syne i de fint vibrerende registreringer af hovedpersonens reaktioner i Diane Keatons spil. Men i sin endegyldige forklaring på Terrys udskejelser kommer filmen til kort. Fordi hun lider af en arvelig lidelse, der invaliderede hende som barn og har lagt andre familiemedlemmer i graven, ønsker hun ikke at stifte familie. Samtidig postuleres det, at det er den første kærlighedsskuffelse, der har sendt hende ud på »skråplanet«. Den første forklaring er helt individuel og kunne fratage filmen enhver almen interesse. Den anden har større psykologisk gyldighed, men begge giver filmen et sentimentalt anstrøg, som er i modstrid med den humor, som ellers præger den. Arvelighedsteorien er endda en tildigtning i forhold til romanen, hvor Terry som barn har lidt af polio, som bliver brugt som led i forklaringen af hendes kompleksede generthed, som bestandig driver hende til at søge mænds billigelse og attrå.

I det hele taget kommer romanen længere og dybere i sin beskrivelse af en bestemt kvindelig bevidsthedsform, som blokerer for en reel frigørelse, men filmen har alligevel i sin nødvendige simplificering truffet det centrale i romanen, splittelsen mellem de små børns beskytter, Sankt Teresa, og Terry, nattens dronning. Ved at gøre hende til døvstummelærer frem for almindelig lærer og ved at lade hende være på stoffer har filmen sat polariseringen i Terrys liv på spidsen og opnår derved en dramatisering og præcisering, som bidrager til anskueliggørelsen. Samtidig lægger den en større vægt end romanen på et interessant aspekt af forløbet, generationsopgøret. Både roman og film står stærkt i miljøskildringen, men modsætningen mellem det småborgerlige, katolske hjem og New Yorks natteliv kommer helt til sin ret i filmens billeder.

Filmen glipper især i nuanceringerne af en kulturskabt kvindelig oplevelsesmåde. Jeg tror ikke, at hverken kvinder eller mænd er afskåret fra at sætte sig ind i det modsatte køns situation, og filmen viser en stor evne til at beskrive ting, som instruktøren ikke kan kende fra egne erfaringer. Men på vejen fra (en kvindes) roman til (en mands) film er en væsentlig indsigt gået tabt, og det er ikke blot et resultat af de to mediers forskellige udtryksmuligheder. (Looking For Mr. Goodbar – USA 1977).

Susanne Fabricius

Den alvorlige leg

Instruktør: ANJA BREIEN

»Den allvarsamma leken« fortsætter den linje, der blev afstukket af Bergman i hans TV-serie »Scener fra et ægteskab« og som blev fortsat af Kjell Grede i »En dåres forsvarstale«. Som disse tv-produktioner er filmen en psykologisk beskrivelse af faser i et problematisk kærlighedsforholds udvikling igennem en længere årrække, og som dem ser den med pessimisme på menneskers mulighed for at indrette sig på en måde, der tilfredsstiller såvel deres karrieremæssige som deres følelsesmæssige behov. »Den alvorlige leg« føjer ikke væsentligt nyt til denne debat, men hvor serierne nærmest havde karakter af dialoger, inddrager filmen flere momenter og flere personer i sit forløb, og prøver derigennem at nuancere problematikken og udvide horisonten – uden desværre at opnå andet end at udviske konturerne og sprede opmærksomheden.

Anja Breien overtog – som formentlig bekendt – projektet med ret kort varsel efter sin landsmand (og medarbejder på debutfilmen »Voldtægt«) Per Blom. Dette kan måske forklare, at filmen forekommer temmelig uengageret fra instruktørens side og nærmest indtager en koldsindigt refererende holdning til de stærke lidenskaber, den formodes at skildre. Breien har i sine to tidligere film, især i »Hustruer«, demonstreret en ganske anderledes medlevende optagethed af sin historie og sine personer, men med denne films kønne genrebilleder lykkes det hende ikke at klargøre, hvorfor det har været nødvendigt for hende at lave denne film og at det for publikum er nødvendigt at se den.

Dermed ikke være sagt, at filmen bærer præg af overfladiskhed, snarere tværtimod. Breiens iscenesættelse er omhyggelig, grænsende til det pedantiske og det upersonligt smagfulde. I sin holdning til personerne bestræber hun sig på at øve ret og skel til alle sider. Situationerne er gennemtænkte og ingen udleveres eller fremhæves utilbørligt. Det er meget sobert, men det er ikke meget spændende, og det lykkes ikke filmen at nå op på det tragiske plan, hvor ulykken og ensomheden fremstår som den uundgåelige konsekvens af stort set ordentlige menneskers stort set anstændige optræden. Den kuldslåede tragedie om fællesskabets umulighed, som Antonioni dannede skole med i »L'Avventura«, er åbenbart det forbillede, Breien har valgt sig frem for de følelsesmæssigt intense svenske feuilletoner, men hendes billedsprog er ikke udtryksfuldt nok til at kompensere for handlingens monotoni og personernes tilbageholdenhed. Slutningen er i denne henseende karakteristisk. Som Inger Christensen gør opmærksom på i den smukke artikel, hun til filmens program har skrevet om dens tematik, har slutningen en utvetydig litterær formulering hos Söderberg, mens den i filmen står åben for flere fortolkninger. Der sker det, at Lydias og Arvids forhold endnu en gang er ophørt. Han rejser ud af landet og i afskedsgave forærer hun ham en lommekniv. I romanen siges det ligeud, at kniven er symbolet på den fjendtlighed, der vil opstå imellem de tidligere elskende, men i filmen genfortælles blot romanens afslutning i en saglig lidenskabsløs billedprosa, der ikke lader ane, hvor definitivt bruddet imellem Lydia og Arvid denne gang er. Der er heller ingen musikalsk tilfredsstillelse ved denne afslutning, ingen fornemmelse af at have gennemlevet et forløb, en række variationer over temaet om samlivets umulighed, det tema som nu for sidste gang skulle spilles igennem og afsluttes med en grundakkord. Filmen holder simpelthen bare op på et tidspunkt.

Når disse klager er fremført, må det dog også understreges, at selv om »Den alvorlige leg« ikke er blevet helt så væsentligt et udspil, som man havde kunnet forvente, så er Breien dog stadigvæk en instruktør, hvis arbejder har krav på mere end almindelig interesse. Det er f.eks. bemærkelsesværdigt, hvorledes hun undlader at give efter for fristelsen til at fremstille Lydias person i det idealiserende eller medynkvækkende lys, som en mere kommerciel og opportunistisk instruktørtype end Breien kunne have udnyttet kønsrolledebatten til. I det hele taget har Breien tydeligvis bestræbt sig på at undgå såvel indsmigrende romantik i kærlighedshistorien som populær nostalgi i tidsskildringen. Hun ønsker at koncentrere opmærksomheden om det principielle – og derfor det for nutiden relevante – i dramaet, hun vil engagere publikum intellektuelt i de eksistentielle problemer, hendes personer mere eller mindre frivilligt bliver fanget af. I denne vilje til at bruge mediet til at skabe en engageret debat om væsentlige problemer ses den overordnede intention, der knytter »Den alvorlige leg« til hendes to tidligere film. Det er for Breiens lødighed som debattør, hendes seriøsitet som kunstner at denne film bør ses og værdsættes, også selv om hendes stof og hendes udtryksform denne gang ikke fandt sammen til en overbevisende helhed. (Den allvarsamma Leken – Sverige/Norge 1977).

Jørgen Bonnén Oldenburg

Den spanske ravn

Instruktør: CARLOS SAURA

Kærligheden danser en langsom vals eller en hurtig polka med døden: den unge, nøgne kvinde favner i sine foldede hænder et lig i fremskreden forrådnelse, de knoklede hænder, som kærtegner hendes blonde hår, vækker en særlig blanding af glæde og nødvendighedens smerte i hendes – trods alt – grædende ansigt. Tableauet er romantikkens, mytologien er det romantiske borgerskabs, men eftersom vores bevidsthed altid er »bagefter« den virkelighed, vi lever, er den også levende i dag: den får bl.a. og på en helt moderne måde tematisk og politisk form i noget så sjældent på disse kanter som en spansk film, Carlos Sauras »Cria Cuervos«, »Den spanske ravn«, fra 1975.

Umiddelbart knyttes forbindelsen mel-

lem døden og Eros ret tilfældigt i »Den spanske ravn«, nemlig via noget så utilregneligt som et barns bevidsthed, hos Ana, 7 år, mellemste barn i en af det militære Madrid-borgerskabs bedre familier. Hun beherskes af den »tvangstanke«, at hun hersker over liv og død i kraft af et mærkeligt pulver. Hun har endvidere morbide lyster, fordi hun bruger den indbildte magt til at dræbe enhver (voksen), som rører ved det erotiske: i indledningsscenen dør hendes far – tror hun: for hendes hånd – i en inderlig erotisk situation med en vens imposante kone; senere forsøger Ana at dræbe en tante, der er blevet hendes opdragerske, fordi hun er set i en sen aftermiddagsomfavnelse med en repræsentant for det militære kleresi; endelig tilbyder Ana døden til sin bedstemor, da denne en dag fra sin lamme og stumme position i en kørestol bryder ud i tårer ved synet af postkort og andre prospekter af en tabt, romantisk fortid. Når tingene ser sådan ud i Anas hovede, er det fordi hendes (elskede) mor døde ung, objektivt set af en sygdom i underlivet (dødslejet skildret med gru og skrig, en reverens for Bergman), subjektivt set, fordi hun af det spanske borgerskabs forkvaklede forhold til det erotiske (en don-juanistisk ægtemand, en lam svigermor) til enhver form for følelseskontakt overhovedet, som social funktion var reduceret til underliv! Skal der overhovedet sættes voksenlogik i Anas hovede, må det være denne: det erotiske har givet hendes (elskede) mor død, derfor vil hun give død til det erotiske.

»Den spanske ravn« er imidlertid for en stor dels vedkommende netop en skildring af den »sære«, irrationelle (altså: ikke-voksent-logiske) barneverden og -bevidsthed, vi så sjældent ser eftersøgt og studeret på film; den er et forsøg på at spore en eller anden form for »logik« bag barnets udefra set så »morbide« »tvangstanker«. Set i dén dimension er filmens største og oplagte fortjeneste en fabelagtig loyalitet over for netop barnet. Alle film om børn laves i vor aktuelle virkelighed af voksne, og når det drejer sig om film som »Den spanske ravn« også til voksne – og voksne biografgængere stiller oftest de mest morbide krav til en films underholdende og spændingsskabende kvaliteter. Det betyder oftest, at filminstruktøren ofrer barnets oplevelser og synspunkt til fordel for andre handlingstråde af mere logisk-underholdende art. Saura undgår med elegance og (som sagt) af loyalitet denne misdannelse i sin film: han lader systematisk hånt om skildringen af et ellers oplagt kriminalistisk-erotisk-pikant spil i voksenverdenen omkring Ana og følger lige så konsekvent og stædigt hendes og hendes søskendes færden. Mest synligt er dette i en scene ude på landet, hvor tanten og opdragersken aflægger besøg hos Anas fars elskerinde og hendes mand: man brænder af lyst til at høre nærmere om forhistorien forud for faderens død, men kameraet følger Ana og hendes søskende, da de jages ud at lege, så de voksne kan snakke! Til gengæld skildrer Saura i børnenes leg ude på græsplænen i en billedlig-irrationel dimension *Anas* oplevelse af og reaktion på det, der foregår inde i stuen.

I Spanien har det (i alle tilfælde indtil nu) – som det iøvrigt meget oplysende og enkle program fortæller – ikke altid været let at lave politisk kritiske film; man (inklusive Saura) har sådan måttet skjule det politisk kontroversielle stof en smule for censurens til gengæld altid kun konkrete, firkantede øjne. I »Den spanske ravn« træder det klart politiske stof frem som den kendsgerning, at Saura ikke alene skildrer et barns bevidsthed, men at han via skildringen af dannelsen af det unge menneskes bevidsthed i en konkret materiel og politisk virkelighed (hvor beskrivelsen er diskret, men fast) faktisk skildrer bevidsthedsdannelsens vilkår og konsekvenser overhovedet. Og hovedargumentet i så henseende er netop, at vores bevidsthed på én gang er »bagefter« den konkrete virkelighed vi lever aktuelt, og at den rækker ind i fremtiden.

Formelt – fortælleteknisk – illustrerer Saura dette ved at lade den billedlige skildring af Ana, 7 år i 1975, være et flash-back: i filmens fortløbende, principale handling er indklippet billeder af Ana, 27 år i 1995, der på rød, stillestående baggrund i en interview-lignende situation fortæller om barndomsoplevelserne. Og for nu at understrege meningen (med rød streg), spilles Ana, 27 år, af samme skuespillerinde (Geraldine Chaplin – og umanérligt dårligt hele vejen igennem, skønt rollerne er vanskelige) som Anas mor: situationen fra borgerkrigens slutning (bedstemoderen), over den periode, der i det øvrige Europa var en opgangs- og *i visse henseender* en frigørelsesperiode i forhold til (efter) krigstiden (hvori Annas mor opgav sin kunstneriske karriere til fordel for mor- og hustrurollen), frem til 20 efter Francos død (hvor Ana stadig bærer på og martres af barndomshjemmest oplevelser), er der (vil der) ingen forandringer (være) sket i det spanske borgerskabs bevidsthed om det erotiske. Og det erotiske, det vil sige det, Engels i sin tid kaldte den katolske, patriarkalske familie, og som Wilhelm Reich senere har vist betydningen af som mere generel, repressiv-politisk faktor.

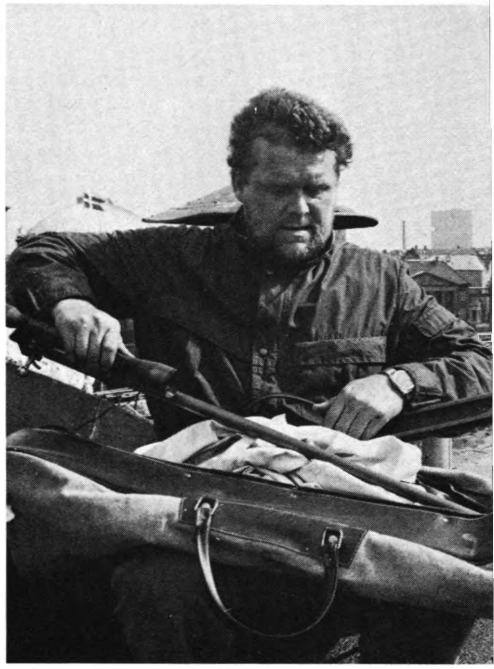
Med andre ord: Franco er død, så godt som alle i Spanien i dag er enige om, at hans ære også skal være det. Men midt i den optimisme, det letsind, som specielt præger moderate og udenlandske betragtere af udviklingen siden november 1975, dukker Sauras film (hvis titel »Cria Cuervos« er et spansk ordsprog, der begynder »Opdræt ravne«, og som i traditionen fortsætter »... og de prikker dine øjne ud«, er ironisk samtidig med, at den antyder generations-transporten af bevidsthedsstørrelser) op med en passende påmindelse om, at den spanske bevidsthed stadig har lig i lasten, at den moderne Eros i et nyt Spanien for en tid endnu må danse enten polka eller tango med døden. Hvor mange spaniere skal endnu – erotisk som på anden måde – ende lamme og stumme? (Cria Cuervos – Spanien 1975). Jesper Tang

Skytten

Instruktør: TOM HEDEGAARD

Usædvanligt for et værk af dansk herkomst rummer »Skytten« problematik nok til flere film. Måske er det derfor, der ikke er kommet en hel film ud af det. Den vil gerne være en rigtig, voksen *thriller,* og den vil gerne konfrontere os med væsentligt og nutidigt debatstof som atomkraft, mediepåvirkning og terrorisme. Men den forfladiger emnerne og snubler i sine egne ambitioner.

Handlingens udgangspunkt er et TV-interview med journalisten Niels Vinter (Peter Steen), der provokeres til at udtale, at for at hindre atomkraftens indførelse kan det være forsvarligt at gribe til vold. Disse



Jens Okking i »Skytten«

bemærkninger gør et så stort indtryk på den anonyme »Skytte« (Jens Okking), at han bestemmer sig for at skyde et menneske om dagen, indtil man standser den forestående igangsættelse af det første danske atomkraftværk (filmen foregår et par år frem i tiden). Han holder journalisten underrettet om sine planer og betingelser pr. tilsendte kassettebånd, og det er via disse optagelser, det lykkes politiet at spore ham, efter han har ombragt 1 stk. hund og 3 mennesker.

Journalistens kone organiserer en børne-demonstration på vejen til atomkraftværket, og da den første bil med kærnebrændstof kommer kørende, lægger hun sit nyfødte barn ned blandt de andre små demonstranter. Zoom-ind på en af børnenes farverige vindmøller og nedtoning.

Ejendommeligt nok, eftersom manus er signeret Anders Bodelsen og Franz Ernst, er det ikke mindst filmens konstruktion, der vakler. F.eks. er introduktionen og afviklingen af de personer, der bliver Skyttens ofre, påfaldende usmidigt integreret i filmens helhed. Men hertil kommer en katastrofalt ringe personinstruktion. Lige

bortset fra den altid kompetente Jens Okking og Peter Steen, der må slås med en fisk af en rolle, virker samtlige skuespillere aldeles hjælpeløse. De stive replikker falder som betonklodser, og en håbløst atmosfæreforladt lydside gør dem ikke lettere. Filmen er visuelt karakterløs, når undtages instruktøren Tom Hedegårds uforklarlige mani for nærbilled-køringer.

Alt dette var imidlertid til at bære, hvis filmens debatniveau var acceptabelt. I stedet er det ikke-eksisterende. Der fremføres ikke et eneste fornuftigt argument for eller imod atomkraft. Terrorist-problematikken kommer ikke ud over formuleringen af skinproblemet »Skal man dræbe liv for at redde liv?« Spørgsmålet om journalistens ansvarlighed bliver kun berørt, ikke behandlet. Motivationer er uforklarede, miljøtegningen utilstrækkelig.

Det værste ved filmen er næsten, at dens fiasko vil kunne få andre til at afholde sig fra yderligere forsøg på en filmisk behandling af atomkraft-problemet. (Danmark 1977). Peter Nørgaard

Bang!

Instruktør: JAN TROELL

Der er ikke noget at sige til, at Jan Troell efter at have lavet de store episke værker insisterede på at få lejlighed til at lave en »personlig« film – den film, som han i årevis havde i tankerne – og i hvilken han mente sig i stand til at udtrykke hvad han havde størst behov for at udtrykke. Og selv hvis man – i modsætning til Troell – mener, at hans kunstneriske begavelse i højere grad kommer til sin ret i film som »Her har du dit liv« og »Udvandrerne« – der visselig ikke kan kaldes upersonlige – end i en »intim« film som »Bang«, så anerkender man dog gerne, at »Bang« er en både original og betydelig film, og at Troell gennem sine visioner, der ofte er af høj poetisk rang, har fundet udtryk for noget, som absolut var værd at udtrykke.

Hvad der kan få en til at føle, at »Bang« kunstnerisk står lidt tilbage for Troells episke film, er, at visionerne i »Bang« ikke kan siges at komme til at udgøre en helhed, at de knap nok er »meningsbærende« ved deres forhold til hinanden, at de ikke – eller næsten ikke – indpasses i historien.

Troell har forsvaret kompositionen med, at filmen skulle kunne opleves, som man oplever et musikstykke. Dette lader sig gøre – man er henvist til at gøre det – men der er immerværk en historie i filmen – en historie, som man bliver overordentlig interesseret i, og som, føler man sig berettiget til at synes, forsømmes noget. Mange af visionerne virker som afbrydelser af historien. F.eks. når hovedpersonen drømmer Troells drømme – og ikke sine egne. End ikke hovedpersonens egne drømme er der indlysende brug for i historien, men da skildringen af dem inspirerer Troell til filmens mest poetiske afsnit, afstår man fra indvendinger over for dem.

Hovedpersonen er den godt 40-årige gymnasielærer Magnus Hinder – et elskværdigt menneske, vellidt af alle, bl.a. fordi alle kun kommer i meget overfladisk kontakt med ham. Selv længes han efter kontakt, men er ængstelig for at påføre sig forpligtelser – til samvær med andre, når han har brug for at være alene, og det har han for det meste. Han er passioneret musikelsker og anvender en stor del af sin fritid til at indsamle lyde, der skal indgå i den »altomfattende« symfoni, han er i færd med at komponere – hans livsværk: nu skal det være, hvis det skal være. Med sin kollega, tegnelærerinden Rosita, har han en lille affære, men hun er en forstyrrende cellist, der gæster Sverige – en drømmepige, d.v.s. hun gør entré i hans drømme.

Scene fra »Bang!«

Håkan Serners portræt af Magnus Hinder er vidunderligt fint og følsomt, og ens optagethed af ham er nok hovedårsagen til, at man kan blive lidt utålmodig over for afbrydelserne, visionerne, endskønt nogle af dem ubestrideligt rummer filmens højdepunkter. Det er en film med to næsten lige vigtige sider, der ikke er fri for at modarbejde hinanden en smule – dog heldigvis ikke så meget, at nogen af dem tager alvorligt skade. (Bang! – Sverige 1977). Albert Wiinblad

Bilitis – den første kærlighed

Instruktør: DAVID HAMILTON

Den franske forfatter Pierre Louÿs (1870-1925), der var ven med Gide og Valéry, skrev vovet erotisk *fin de siècle*-litteratur. Til dansk er oversat romanerne »Kong Pausole« (1901) og »Aphrodite« (1896), i hvis fortale forfatteren priser »grækernes store sanselighed (...) fordi sanseligheden er den hemmelighedsfulde, men nødvendige og skabende betingelse for al åndelig udvikling«. Hans roman »La Femme et le Pantin« (1898) er blevet filmatiseret af Jacques de Baroncelli (29), Sternberg, (35), Duvivier (58) og senest af Buñuel (77): »Cet obscur objet du désir«.

I 1894 publicerede han en samling prosa-digte, »Les chansons de Bilitis«, udgivet for at være skrevet af en veninde til den græske digterinde Sapfo. Det er dette værk, englænderen David Hamiltons første film er baseret på, om end den stort set kun har overtaget Louÿs' »filosofi«. Hamilton (født 1933) var *art director* ved London-magasinet »Queen« og Paris-varehuset »Printemps«, før han brød igennem som fotograf ved »Photokina«-udstillingen »Erotische Fotografie« i Köln 1970 (hvor en anden dekadent erotiker, Alain Robbe-Grillet, hyldede ham i programmet »Vier Meister der erotischen Fotografie«). Hans fotografier, samlet i bøgerne »Dreams of a young Girl«, »Sisters«, »Le danse«, »Private Collection«, kan siges at tilhøre porno-bølgens dekadent-æstetiske finkultur. De viser blonde, let- eller slet ikke påklædte smånymfer, der beskuer sig selv eller hinanden i idyllisk natur eller romantiske interiører. Som sine fotografkolleger Just Jaeckin og Francis Giacobetti (med henholdsvis »Emmanuelle« og »Emmanuelle 2«) har Hamilton nu forsøgt sig som filminstruktør. »Bilitis« handler om en skolepige, der gør diverse lesbiske erfaringer på kostskolen og under et sommerferiebesøg, men ikke tør indlade sig på et forhold til en ung mand. Filmen foregår i Hamiltons sædvanlige univers, hvor seksuelt ladet jomfruelighed, antydet lesbianisme og uforstilt Lolita-fascination forenes med dekadent soft focus-æstetik. Men Hamilton har desværre ikke nævneværdigt talent for at fortælle en historie. Han nøjes med voyeuristisk at forfølge sine delikate piger med den samme blanding af resignation og stædig vedholdenhed som den, hvormed Fernando Rey i Buñuels film følger efter den kapriciøse pige. (Bilitis – Frankrig 1977). Peter Schepelern

Mr. Klein

Instruktør: JOSEPH LOSEY

Losey har accepteret at give opvisning i en bestemt fransk manér. Hans franskproducerede »Mr. Klein« imødekommer nærmest demonstrativt det franske »intellektuelle« publikums smag for symboltunge, referencespækkede, labyrintiske kriminalfilm. Selvfølgelig brillerer virtuosen. Hans mystifikationsteknik er intet mindre end superb. Jo mere man analyserer den, jo mere imponeret bliver man. Men både mens man ser filmen og når man siden analyserer, er det umuligt at finde andet at interessere sig for i den end denne superbe teknik. Også symbolerne og referencerne er blot mystifikationstekniske elementer.

Af dette iskolde virtuosnummer ville man måske være villig til at lade sig underholde, hvis filmens emne var mindre alvorligt. Men med indledningsscenerne, hvori en kvinde er genstand for en lægeundersøgelse, der bestemmer hendes racetilhørs-

forhold – jødisk eller ikke – har Losey forpligtet sig til andet end blot at underholde. Tonefaldet er filmen igennem alvorligt nok, men også det er kun mystifikation. Handlingen udspiller sig i okkupationstidens Frankrig. Robert Klein, en yngre kunsthandler, udnytter de muligheder, som en diskret opportunist havde i 1942. Han kommer i besiddelse af herlige værker til overkommelige priser – visse kunder er nødt til at være føjelige. En dag bringer posten ham en jødisk publikation. Da han ikke ønsker at blive blandet ind i noget, henvender han sig prompte til publikationens udgiver, der ikke kan gøre noget for ham, fordi politiet har beslaglagt abonnentkartoteket. Han går til politiet, der, forekommer det ham, tager lidt underligt på hans problem. Åbenbart er der en anden Robert Klein – politiet eftersøger ham, men har intet signalement. Kunsthandleren beslutter sig til selv at finde frem til sin navnefælle – og fanges i mystifikationsnettet.

Loseys periodeskildring er, som man kunne vente, yderst omhyggelig. Spærretidsmulm udnyttes sindrigt og effektivt som en vigtig del af mystifikationsteknikken. Men da denne tekniks eneste formål er at befordre en vidtløftig kriminalintrige og Alain Delon får lov til at spille den efterhånden alt for velkendte Alain Delon-figur, ligner »Mr. Klein« betænkeligt en »kommerciel« fransk kriminalfilm – bedre fortalt, men ikke stort mere interessant end de fleste af slagsen. (Mr. Klein – Frankrig/Italien 1976). Albert Wiinblad

Hitler – en karriere

Instruktører: JOACHIM E. FEST & CHRISTIAN HERRENDOERFER

Da jeg september 1977 i Tutzing syd for München gik i biografen for at se Joachim C. Fests (og Chr. Herrendoerfers) Hitler-film, var det med bange anelser, på baggrund af den kraftige debat for (og især mod) filmen der havde været i Tyskland. En af mine reaktioner efter at have set filmen var en vis lettelse – jeg oplevede den som en sobert lavet film og der var for mig ingen tvivl om producentens »reelle« hensigter: dette var ikke et i videnskabeligt klædebon indhyllet forsøg på at drive propaganda for nationalsocialismen, men et forsøg på en nøgtern, afmytologiseret skildring af en central politisk figur i det tyvende århunderedes historie. Jeg noterede mig endvidere, at en række af de »klassiske« fejl i anvendelsen af filmmaterialet fra Hitlertiden var undgået, og at der var medtaget enkelte optagelser som ikke tidligere har været brugt i dokumentarfilm om Hitler og hans tid. På speakersiden havde jeg kunne notere mig flere træffende, ja ændrige kommentarer – men samtidig også en række væsentlige mangler, som jeg siden skal vende tilbage til.

Hvad der imidlertid i første række skuffede mig ved filmen var den lidet analytiske brug af de ofte velvalgte udsnit af nationalsocialistiske film. Det var som om filmskaberne manglede evnen til at hæve sig op over deres kildemateriale og bruge det som andet end et visuelt akkompagnement til kommentaren. At noget sådant kan gøres viser film som Swastika (Lutz Becker) og »Deutschland, Erwache!« /dö för Hitler (Erwin Leiser, vist i svensk TV 2 sidste efterår) – for slet ikke at tale om russeren Mikhail Romm's fremragende Obyknovennyj fasjizm (Den almindelige Fascisme). Det må formentlig tilskrives Fest's litterære udgangspunkt, at filmens indholdsmæssige tyngdepunkt kommer til at ligge i den i hovedsagen skriftsprogligt udformede kommentar i stedet for i billedmaterialet.

Dette leder over til en af filmens væsentligste (og af flest kritikere påpegede) svagheder: dens personcentrering. Dette gælder ikke blot i tilfældet Hitler, men også bl.a. for Churchills vedkommende. Personcentreringen medfører helt naturligt en skævhed i årsagsforklaringerne, ikke mindst i spørgsmålet om drivkræfterne bag den nationalsocialistiske bevægelse og senere det nationalsocialistiske regime. F.eks. burde Hitlers forhold til storindustrien være trukket frem – det havde endda været muligt at finde billeddækning heraf. Og selv om filmen som sit udgangspunkt har at skulle give en Hitler-biografi, kommer den altfor let hen over de faktorer, der bevirkede at det aldrig lykkedes at sætte noget effektivt forsvar for Weimar-republikken op over for de truende højrekræfter i begyndelsen af 30-erne. Den korte optagelse af Gustav Stresemanns begravelse gør i denne forbindelse mere skade end gavn: endnu engang bliver opmærksomheden koncentreret om en enkeltperson i stedet for bredere fænomener i samfundet.

Det har næppe været filmskabernes mening, at filmen skulle virke som en undskyldning for det tyske folks accept af Hitler som dets leder, snarere at den skulle fungere som en forklaring heraf. Som en undskyldning – og en dårlig sådan – virker det imidlertid, når det påstås, at også udlandet accepterede Hitler-regimet i en sådan grad, at også de udenlandske sportsfolk anvendte Hitler-hilsenen (den opstrakte højre-hånd) ved indmarchen på det olympiske stadion i 1936. Leni Riefenstahl's Olympia-Film viser imidlertid tydeligt, at kun visse nationer (heriblandt franskmændene) fulgte opfordringen til at bruge Hitler-hilsenen, mens andre (heriblandt danskerne) undlod det; så massiv var opbakningen fra udlandet altså trods alt heller ikke. På dette punkt er både billedudvælgelse og kommentar mildest talt kritisable.

Af andre påfaldende forsømmelser skal nævnes:

1) at man ikke har nævnt det for Hitlers udenrigspolitiske metoder så karakteristiske skinangreb på radiosenderen Gleiwitz (hvor tyskere iklædt polske uniformer angreb andre tyskere), hvilket gav det udløsende påskud til angrebet på Polen 1939) (at der ikke findes filmdækning af episoden kan efter min mening ikke tjene som undskyldning) – 2) at de menneskelige lidelser forårsaget af angrebet på Polen forbigås (her havde det faktisk været muligt at finde materiale i tyskernes egne film) – 3) at kun de tyske tab ved Ruslandsfelttoget opregnes: 90.000 faldne, 190.000 taget til fange, heraf kun 5.000 vendt hjem efter krigen (!), mens det kolossale tal af ofre for den tyske invasion og besættelse ganske forbigås (også her havde billeddækning været mulig). Det vil nok gå for vidt at anse dette som bevidste fortielser, men det er i hvert fald nogle højst uheldige udvalgskriterier, der her er anlagt!

En udeladelse, der direkte virker som en bekræftelse på en hårdnakket myte, er den uden nærmere forklaring foretagne præsentation af autobanerne som Hitlers værk, idet man ikke får at vide, at planerne for en autobane fra Hamburg til Basel (Hafraba) lå færdige allerede i 1926, men at projektet dengang strandede p.g.a. manglende trafikgrundlag. Det havde været vigtigt at få draget dette forhold frem, så man ikke holdt liv i opfattelsen af, at det først var med Hitler, de store planer kom på bordet.

Endelig er det bemærkelsesværdigt, at filmskaberne omhyggeligt har undgået at vise filmoptagelser, der virkelig kunne give et indtryk af Hitler-skikkelsens personlige udstråling – antagelig for ikke at blive anklaget for at drive nazistisk propaganda; således er de mest effektfulde momenter i Leni Riefenstahl's Triumph des Willens ikke medtaget, f.eks. det blik, hvormed Hitler ser hver enkelt fanebærer ind i øjnene ved faneindvielses-ceremonien ved partidagen i Nürnberg 1934, noget der ikke blot havde betydning for de SA-ere, der udsattes for dette blik, men også for de mange tusinder af biografgængere, der gennem filmen blev vidne til det. Ved at skære disse aspekter væk forbliver det et dybest set uforståeligt fænomen, hvorledes denne tilsyneladende så ordinære person har kunnet være udstrålingspunkt for en massepsykose af så gigantiske dimensioner. Man havde til en vis grad kunnet forsvare det, hvis Fest havde centreret om andre årsager til nazismens gennemslagskraft i Tyskland og havde vurderet Hitlers person som en sekundær faktor, men det er jo netop ikke tilfældet i denne film.

Heller ikke teknikken i den propagandamæssige opbygning af Hitlers image bliver anskueliggjort (hvordan dette kan gøres kunne f.eks. konstateres i en tysk fjernsynsudsendelse Das Auto, afsnit 5, produceret af R. Wagner og R. Lohberg for det Sydtyske fjernsyn og udsendt maj 1974 i det sydtyske program 3; her behandledes som led i bilens historie i Tyskland under nazismen den konsekvente anvendelse af dette moderne kommunikationsmiddel som et prestige/potens/triumf-symbol for Adolf Hitler både før og efter magtovertagelsen). Og igen er problemet ikke mangel på dækning i det visuelle kildemateriale, men ganske enkelt et alt for snævert udgangspunkt.

Denne film gør ingen til nazister. Men den giver på den anden side heller ingen virkelig indsigt i forudsætningerne for personen Hitlers politiske førerstilling, og hel-

ler ikke et tilstrækkeligt indblik i hans politisk-ideologiske »Weltanschauung« og de måder, hvorpå den gav sig udtryk i praktisk politik. Der er næppe mange unge i Tyskland, der gennem filmen har fået en klarere forståelse af, hvorfor den ældre generation kunne hoppe på Hitlers vogn (hertil er de originale film i deres helhed uden tvivl langt bedre egnet, forudsat de er indsat i en passende pædagogisk kontekst). Filmens eneste positive betydning ligger for mig at se i, at den både i Tyskland og udlandet har givet anledning til en intens og spændende debat. (Hitler – eine Karriere, Vesttyskland 1977).

Karsten Fledelius

Kort sagt

filmene set af
Ib Monty (I.M.)
Michael Blædel (M.B.)
Ib Lindberg (I.L.)
Albert Wiinblad (A.W.)
Poul Malmkjær (P.M.)
Peter Schepelern (P.S.)
Morten Piil (M.P.)

HVORDAN MAN NARRER SIN KONE ... OG SLIPPER SKIDT FRA DET

Instruktør: YVES ROBERT

De midaldrende mænd i den seksuelle panikalder fylder godt op i den moderne film. I denne Yves Robert-farce animerer tre kammerater ihærdigt hovedpersonen til at foretage det obligate erotiske sidespring, der tilsyneladende betragtes som uafvendeligt i det miljø, han tilhører. Etienne, der er embedsmand i højere stilling, har været en eksemplarisk ægtemand i 17 år, og han er ingen Casanova. Han skal derfor gennem mange anfægtelser, inden han gør sit forfejlede spring ud på det dybe. Etienne er som filmens andre mænd produkt af et samfund, der på én gang dyrker materialismen og som nærer pubertetsagtige, romantiske drømme om erotisk fribytteri. Yves Robert er dog ikke synderligt interesseret i at analysere disse konventionelle, naragtige og ynkværdige mandfolk, der klynger sig til overleverede mandsroller. Yves Robert har villet lave en komedie på kanten af farcen. At den rummer adskillige velturnerede og morsomme scener, og at Jean Rochefort spiller veloplagt i hovedrollen, formår dog ikke at tilsløre filmens let kyniske og udleverende holdning. (Un élephant ca trompe énormément-Frankrig 1976). I.M.

DEN SOMMER JEG FYLDTE 15

Instruktør: KNUT ANDERSEN

Efter en roman fra 1972 af Knut Faldbakken fortæller Knut Andersen nydeligt og følsomt den gamle historie om en dreng på grænsen mellem barndommen og de voksnes verden.

Filmen dækker sig ind med både drama og humor, fortæller lidt om sladder i den lille by, og skildrer den sommerlige, norske natur med henrykkelse. Filmen er kort sagt en køn og naiv hverdagsskildring af en instruktør, som nordmændene selv sætter højt, og som repræsenteredes ved de nordiske filmdage i København i marts med den mere ambitiøse »Karjolsteinen«. (Den sommeren jeg fylte 15 – Norge 1975). I.M.

PANSER-NÆVEN

Instruktør: CLINT EASTWOOD

Instruktøren Clint Eastwoods problemer med skuespilleren Clint Eastwood er ikke påtrængende i »Panser-næven«, der lader den fascistoide enspænder vige for en elementær beskrivelse af outsiderens overlevelseskamp og flytter tyngdepunktet fra hans person til pigen. I imponerende tableauer fra Arizona og med en rekord af projektiler lykkes det denne ærkeromantiker at fastholde balancen mellem det mytiske og den kontante virkelighed, og der er format over slutsekvensens surrealistiske show, da den pansrede greyhound som et kæmpeuhyre kører spidsrod mellem hele Phoenix' politistyrke, mens dialogen handler ømt om det lille hus på landet. På lydsporet høres »Just a Closer Walk With Thee« som akkompagnement til de stadig tydeligere konturer af The Eastwood Touch. (The Gauntlet – USA 1977). M.B.

KONRAD STEINERS PLUDSELIGE ENSOMHED

Instruktør: KURT GLOOR

Blandt de efterhånden ikke så få skildringer af de gamles verden i den ny tid hævder et par schweiziske film sig smukt. Den nye schweiziske films rolige afsøgning af virkeligheden har også inddraget de ældre. Og i sin spillefilmdebut knytter den 35-årige dokumentarist Kurt Gloor sig fint til forgængerne. Hans portræt af den 75-årige Züricherskomager Konrad Steiner, der mister sin kone, sin lejlighed og sit værksted, men som nægter at lade sig stuve af vejen på et alderdomshjem, giver ikke blot et indsigtsfuldt og grundigt dokumenteret billede af pensionisternes verden, men afspejler også med subtil psykologisk forståelse og fin kunstnerisk balance en stædig og kantet individualist. Gloors film bliver derfor aldrig en tør traktat om sociale problemer. Den er tværtimod en levende, loyal og ofte vittig film, holdt i den sene alders lidt adstadige tempå. Den 70-årige Sigfrit Steiner spiller fremragende i den rolle, der er skrevet for ham, men han sekunderes fint af Silvia Jost som en socialrådgiver, der endnu ikke er blevet tæmmet af det apparat, som hun er en del af. (Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner- Schweiz 1976). I.M.

EMIGRANTERNE

Instruktør: CLAUDE LELOUCH

Claude Lelouch's film har ikke forandret sig meget i årenes løb. De har stadig en vældig flot facade og ikke ret meget inden i. Man føler sig en lille smule hjælpeløs overfor en film som »Emigranterne«. Når instruktøren netop har bygget en kolossal og velsmurt scene op med masser af statister og dekorationer og imponerende kamerature og en uhørt præcision i koreografien, tværer han den første takt af Skæbnesymfonien ud over det hele, og så er alt ødelagt. Lelouch stræber på en eller anden måde efter at blive vor tids udgave af Max Ophüls, men han mangler det løft, der kan gøre kolportagehistorien til kunst. Hans endeløse indstillinger og fuldstændige fornægtelse af nærbilledet gør personerne uvedkommende på en utilsigtet måde. Her drejer det sig om en ny udgave af »Manden og kvinden«, udspillet i det prøjsisk belejrede Paris og siden i Midtvesten i USA. Det er vældig snedigt udtænkt og meget uinteressant, og selv om James Caan og Geneviève Bujold spiller sympatisk, formår de kun dårligt at trænge igennem instruktørens manerer. (Un autre homme, une autre chance = Another Man, Another Chance, Frankrig/USA 1977 I.L.

EN GANSKE SÆRLIG DAG

Instruktør: ETTORE SCOLA

Denne film af Ettore Scola er blevet beundret, og den har da også beundringsværdige kvaliteter. Den er kompetent instrueret, Pasquale de Santis' fotografering er både smuk og raffineret og Sophia Lorens og Marcello Mastroiannis spil er rutineret i bedste forstand. Men den savner et eller andet, hvorigennem den kunne blive – noget ganske særligt. Kvaliteterne pynter blot på en historie, som er og bliver ordinær. Karakteristisk nok er »prologen« til historien – en festlig satirisk reportage om Hitlers besøg i Rom den 6. maj 1938 – filmens bedste afsnit. Efter at historien er kommet i gang, kan man en kort stund tro, at filmen skal blive den satiriske komedie, som optakten syntes at love. Satiren forsvinder dog næsten omgående, komedien kort efter, og i stedet for følger en sentimental beretning om en forslidt husmor, der på denne dag, da hendes mand og seks børn er til den store parade, lærer sin genbo at kende og bliver varm på ham. Han er imidlertid homoseksuel, og da hun indser, at hun ikke kan gøre sig håb om at blive forført af ham, prøver hun at forføre ham. Hvilket efter diverse misforståelser og megen ikke synderlig interessant konversation lykkes, hvorved dagen for dem begge bliver en ganske særlig dag. (Una giornata particolare – Italien 1977). A.W.