

Filmene

»Pretty Baby«

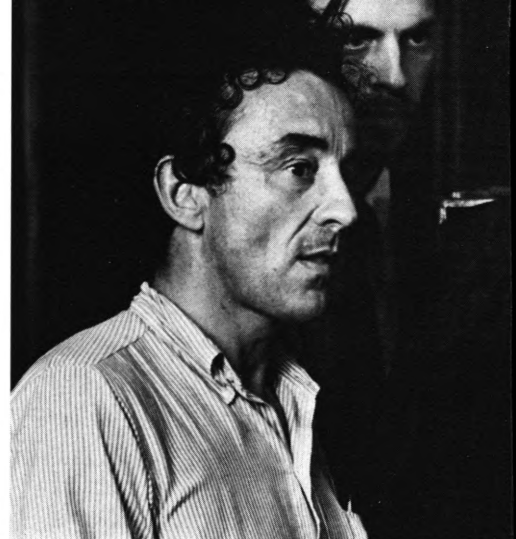
»Coming Home – på vej hjem«

»Sidste nat på Station 13«

»Himlen må vente«

»Midnight Express«

»Høj skræk«



Pretty Baby

Instruktør: LOUIS MALLE

»Pretty Baby«, Louis Malles første amerikanske film, udspiller sig i 1917 i New Orleans og fortæller om den 12-årige Violet, som er vokset op i et bordel i bordeldistriktet Storyville, hvor hendes mor arbejder. Fotografen Bellocq kommer dertil under sin søgen efter motiver og fascineres af pigen, som allerede er blevet oplært i professionen. Da Violets mor får mulighed for via ægteskab at genvinde borgerlig respektabilitet, forlader hun datteren. Violet søger tilflugt hos Bellocq, der gifter sig med hende. Samlivet bliver dog hurtigt problematisk for det umage par, men da moderen og hendes mand til sidst kommer for at hente Violet hjem, har Bellocq indset, at han ikke kan undvære hende, hvorimod hun formentlig udmærket kan klare sig uden ham.

Malle har i sin hidtidige produktion (der omfatter 10 spillefilm og en række dokumentarfilm, jf. *Kosmorama* nr. 129) flere gange fremstået som en kontroversiel skikkelse, hvilket er paradoksalt for så vidt som hans mest fremtrædende egenskab synes at være en evne til at afsensationalisere og modificere kontroversielle subjekter på en så fuldendt behersket og smagfuld måde, at deres kontroversielle karakter i vid udstrækning dækkes. »Les amants« (1958) havde kærlighedsscener, som var dristige efter tidens forhold; »Le souffle au cœur« var en pubertetsskildring, der sluttede med



et incest-forhold mellem mor og søn; »Lacombe Lucien« fremstillede en nazistisk medløbers skæbne. I alle tilfælde har Malles evner for psykologisk nuancering, hans tolerante *intet-menneskeligt-kan-væremig-fremmed*-holdning og stilistiske nobile dæmpet de sensationalistiske ansatser. Tilsvarende behandler Malle i »Pretty Baby« emnet børneprostitution med en ufordømmende tolerance, som selvfølgelig i sig selv kan virke udfordrende. De moraliserende muligheder lader han ligge og fortæller sin historie med al den beherkselse, finfølelse og takt, en amerikansk instruktør næppe vil få lov til at nøjes med. Malle kan nære sig, han nægter at forarges; hans holdning er ikke egentlig køligt regi-

strerende, snarere resigneret tolerant tilsat en ikke helt ringe portion dekadent-æstetisk fascination.

Prisen for den lidt skodesløse tolerance, der forhindrer at filmen udvikler sig til et melodrama, er en overfladiskhed, der også kan tage sig ud som indifferentisme over for personerne og deres skæbne; det får filmen til at tage sig ud som et afdramatiseret melodrama, hvor personerne har svært ved at træde overbevisende og plastisk frem.

Filmens første – og bedste – halvdel foregår udelukkende i bordellet, vist fra Violets point of view. Her fungerer Malles psykologiske nuancering og stilistiske finesse bedst. Personene bevæger sig omkring i en

verden af formidabel uvirkelighed – fantastisk formidlet af (Bergman-)fotografen Sven Nykvists og scenografen Trevor Williams' atmosfæremættede ikonografi med dens tilsigtede mindelser om billeder af Toulouse-Lautrec (der som bekendt også søgte motiver i de prostitueredes verden), Degas (der i øvrigt havde familie-tilknytning til New Orleans) og Vuillard. Bellocqs vege, mystiske person accepteres i sammenhængen. Men da Violet flygter (karakteristisk nok ikke fordi hun har noget imod at prostituere sig, men fordi hun bliver behandlet som et barn), mister filmen den disciplin, som overholdelsen af stedets enhed gav, med det resultat at personernes troværdighed går i stykker, plottets mangel på organisation og de enkelte sceners mangel på relevans ofte træder grelt frem. Flyttet fra bordellets rosa klunke-saloner, hvor den sorte pianist spiller sine melankolske ragtimes, ud i virkeligheden, mister Violet og Bellocq deres mystik og fascination. Vi får syn for sagn af den omgivende sociale virkelighed, som tidligere kun indirekte (men effektivt) afspejlede sig i bordellets mikrokosmos og det virker ikke rigtig meningsfuldt. Sekvensen med demonstrationerne mod bordellerne (der slutteligt lukkes af marinen) fører et moment af social satire ind i filmen, et moment der står underligt isoleret og umotiveret og angriber den intense kammerspilatmosfære, der er opbygget i første del. Særlig mislykket og perspektivløs er også bryllupsfesten i det grønne, hvor det hele blot udvikler sig til

planket luder-skovtur à la Maupassant.

Filmens tematik er ellers hovedsageligt centreret omkring de to hovedpersoner: en pubertetshistorie, et kunstnerportræt. Forbindelsen er – med filmmediets (og virkelighedens) foretrukne dramaturgiske forbindelsesmiddel – kærligheden.

Violet fremstilles først og fremmest som veltilpasset og akklamiseret i denne lidt specielle voksen-verden. Hun er fortrolig med spillets regler og har fuld kontrol over virkemidlerne, da hun skal gøre sin professionelle debut. Det er en pointe i portrættet af Violet, at seksualiteten og deflorationen ikke i sig selv fremstilles som videre betydningsfuld for hende; de voksnes gode råd irriterer hende. Hendes første samleje – med en kunde der har budt højest ved den forudgående auktion – fremstilles ikke som en traumatisk eller i det mindste pinefuld og chokerende oplevelse, sådan som de voksne forestiller sig det, men som en vellystent behagelig omend udmattende erfaring; scenen hvor de tililende voksne, foruroliget over hendes (teater-)skrig, finder Violet efterladt tilsyneladende livløs på sengen, og til deres forbløffelse opdager, at hun har nydt samlet, ligger tæt på en scene i Buñuels »Belle de Jour«, hvor den medlidende hushjælp finder den uerfarne De-neuve i samme situation efter en ret speciel kundes besøg og forundret ser, at hun er godt tilfreds med den behandling, hun har fået.

Over for Violet stilles så Bellocq. Bellocq er en autentisk person. Han virkede som

fotograf i New Orleans, formentlig fra 1895 til sin død i 1949. I 1970 viste The Museum of Modern Art i New York en udstilling af en samling efterladte fotografier, forestillende prostituerede i Storyville omkring 1912, og der blev udsendt en bogudgave. Folk, der kunne huske ham, beskrev ham som en fransk immigrert der talte med sær accent og så ejendommelig ud – »a hydrocephalic semi-dwarf, a good subject for a caricaturist, who cultivated the company of prostitutes«. Åbenbart fotograferede han de prostituerede for sin egen fornøjelse – »the nudes were just for his own. All these pictures he had in a trunk at home«. På billederne sidder pigerne udklædte eller afklædte, smilende eller bedrøvede, men alle sært uskyldige, i deres mørke værelser eller – som det også vises i flere af filmens scener – i gården foran et udspændt hvidt lag. På nogle fotografier er hovederne kradset væk fra den fotografiske plade, et faktum som åbenbart har inspireret Malle til scenen, hvor Violet i jalousi kradser moderens ansigt væk fra Bellocqs fotografi. »In these pictures, Bellocq consummated many love affairs«, gisner udgiverne.

Malles Bellocq er ikke så bizar og Toulouse-Lautrec-agtig som de overleverede skildringer lægger op til. I Keith Carradines fremtoning – en distingveret gentleman, der lidt hemmelighedsfuld skaber forfint kunst ud af det rå liv – bliver han et klart identifikationspunkt for kunstneren Malle. Den smagfulde kunstner, der søger efter motiver i den ikke slet så smagfulde virkelighed, som det faktisk lykkes ham at omforme til smagfuld – men måske ikke lige sandfærdig – kunst.

Denne kunstner-problematik – med dens implikationer af voyeurisme og eskapisme, en tematisering af specielt film-kunstnerens dobbeltbundne virkelighedsforhold – forliges ikke alt for godt med skildringen af Violet og Bellocqs kærlighedshistorie. Her trækker filmen åbenlyst på den klassiske skildring af et forhold mellem en mindreårig pige og en voksen mand, Nabokovs »Lolita«. De 12-årige nymfer, Violet og Lolita, er begge depraveret-uskyldige forførersker, for hvem erotikken ikke betyder noget videre og som tilsyneladende uafvidende formår at drive deres elsker til vanvid. I begge tilfælde nærmer manden sig dem via moderen, og i begge tilfælde er dramaets udgang, at nymfen ubesværet finder vej til borgerlig idyl, mens manden står tvivlrådig tilbage. Humbert Humbert, der fortæller »Lolita« som sine bekendelser, er umiskendeligt en selvbedrager, umiskendeligt fordi Nabokov ikke er det. I »Pretty Baby« kan man derimod godt komme i tvivl om hvem der er bedrager og hvem der er den bedragne. (Pretty Baby – USA 1978).

Peter Schelpern



Til venstre Susan Sarendon som en af de prostituerede, som Malle lader fotografen Bellocq fastholde med sit kamera. Modsatte side: Keith Carradine og Brooke Shields som fotografen Bellocq og barneluderen Violet. Øverst Louis Malle før optagelsen.

Litteratur:

E. J. Bellocq: Storyville Portraits. Photographs From The New Orleans Red-Light District, Circa 1912. The Museum of Modern Art, New York 1970.
 Al Rose: Storyville, New Orleans. University of Alabama Press, 1974.
 S. Schoenbaum: »The passing of Storyville«, The Times Literary Supplement, London 18.8.1978.
 Antonio Chemasi: »Pretty Baby: Love in Storyville«, American Film, Vol. III, nr. 2, New York, november 1977.

Til højre Jane Fonda og Bruce Dern i »Coming Home – på vej hjem«. Næste side Jon Voight og Jane Fonda, der forelsker sig i hinanden, mens Bruce Dern kæmper i Vietnam.

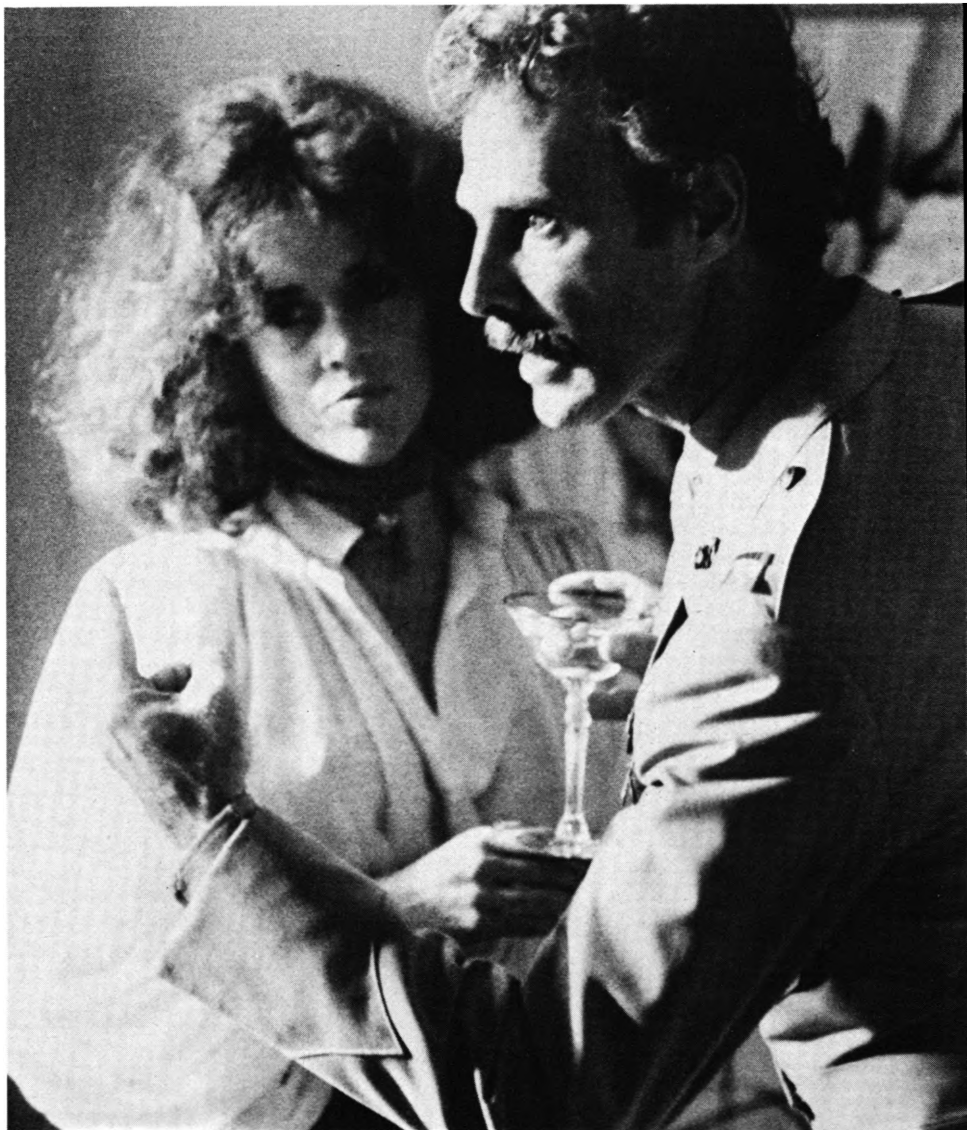
Coming Home – på vej hjem

Instruktør: HAL ASHBY

Fra Hal Ashbys side er man efterhånden vant til at få velinstruerede og sobert lavede film uanset genre eller stil. Så det er betryggende, at *han* har instrueret »Coming Home« – den første, kommercielle, ægte Hollywoodfilm, der omhandler Vietnamkrigen. Enhver kritik eller analyse af en sådan film bør tage dens pionerstatus og emnets prekære natur i betragtning. Så lad det være sagt med det samme: »Coming Home« er en god film. Den lever op til Ashbys renommé. Den er fængslende, undertiden virkelig gribende, mestendels velspillet, og alt i alt rimelig fair og sandfærdig i sin behandling af emnet. Mere kan man vel næppe forvente af en film, som omhandler en begivenhed, der splittede USA mere, end det har været splittet siden Borgerkrigen. Men dermed være ingenlunde sagt, at den ikke er åben for kritik.

I en prolog før forteksterne angives filmens stil og dens indfaldsvinkel på emnet. I en dokumentarisk eller dokumentaristisk scene blandt invalide veteraner etableres filmens tema. Konversationen er svær at følge og overlappende, men pointen er, at invaliderne er mere optaget af spørgsmålet: Hvorfor var vi overhovedet dér? end af deres invaliditet. Veteranernes problem er, at de vil retfærdiggøre de hændelser, de har taget del i, og som har gjort dem til invalider. Dernæst følger tre case-histories. Luke er ved filmens begyndelse allerede veteran og invalid. Hans problem er i første omgang at acceptere sin invaliditet og i anden omgang at acceptere sin deltagelse i krigen. Han gik i krig for at blive helt og vendte hjem invalid og totalt desillusioneret. De andre to er ægteparret Robert og Sally Hyde. Han er officer og vild efter at komme til Vietnam for at blive krigshelt, ganske som Luke engang var. Sally er en typisk officerskone, som blot har fulgt sin mand fra base til base. For at gøre sin indsats for fædrelandet tager hun arbejde på et militærhospital, hvilket i længden bevirker, at hun bliver pacifist. Hun færdes blandt krigsinvalid, som næsten alle er imod krigen, og hun møder Luke, en gammel skolekammerat, som hun bliver forelsket i og lever sammen med, indtil hendes mand kommer hjem. Ved hjemkomsten er Robert imidlertid så desillusioneret, at han begår selvmord.

Filmen har egentlig ingen konklusion, hvilket er en af dens stærke sider. For hvem tør påstå, at USA har taget et endeligt standpunkt til Vietnamkrigen? Filmen slutter med en teleoptaget scene, hvor Sally shopper i et Lucky-supermarked. Hun forlader forretningen og passerer et skilt, hvorpå der



står LUCKY OUT, hvilket må siges at være en rimelig afslutning på filmen og en fair opsummering af USAs holdning til krigen in retrospect.

Som antydnet er filmens stil dokumentaristisk. Dette er tydeligst i underlægningsmusikken, som fint genskaber periodens stemning. Musikken er fantastisk valgt – næsten så valgt, at den tiltrækker tilskuerens opmærksomhed for meget. Mens Robert træner, før han drager af sted, høres »Baby You're Out of Time«. I øvrigt består underlægningsmusikken af gamle Beatles, Dylan og Stones hits som »Hey Jude«, »Just Like a Woman«, »Ruby Tuesday«, og når problemerne rigtig tårner sig op, »Sympathy for the Devil«. Også på handlingsplanet er tidsånden fremherskende. Man ser Sally virkelig splittet i sin loyalitet og man ser demonstranter udenfor en militærbase og hører deres »One, two, three, four, we don't want your rotten war«.

Nittenotteogtresstemningen er fint ramt og giver en god baggrund for det knapt så vellykkede persongalleri. Trods Jane Fondas og Jon Voights glimrende spil forbliver Sally og Luke stereotyper i det meste af filmen. I skolen var hun cheerleader og skulle bare giftes, når hun gik ud, mens han

var leder af fodboldholdet. De er henholdsvis »the all-American girl« og »the all-American boy«. Brugen af disse stereotyper kan dog forsvares, idet Vietnamkrigen totalt forandrer deres skæbner. I tresserne blev the all-American girl ikke husmor, men arbejdede måske på et veteranhospital som Sally, og the all-American boy var i Vietnam og kom måske hjem i en rullestol som Luke, hvis han da ikke allerede var stukket af til Canada eller Sverige. I længden falder dog navnlig Luke tilbage i den vante helterolle. Efter at han har accepteret sin invaliditet, bliver han simpelt hen for godt og forstående et menneske, til at man kan tro på det. Dette er specielt tydeligt i konfrontationen mellem ham, Sally og Robert, hvor Bruce Dern, der ellers er valgt til rollen som Robert, ganske forplumrer den ved sit overspil. Robert er helt ude af sig selv og truer Sally med et gevær, indtil Luke kommer som Jesus Christ Superstar i rullestol og får beroliget ham ved at sige: »I'm not the enemy«. Dette opgør, som er filmens klimaks, fungerer ikke rigtigt. Luke er for rolig og fattet, Robert er for ophidset, og Sally står blot i baggrunden med bævrende læber og armene strakt frem for sig, så man til sidst beundrer Jane Fondas armmuskler

mere end hendes spil. Roberts reaktion efter hjemkomsten er nemlig ellers ret så rimelig og fornuftig efter omstændighederne. Han skammer sig over, hvad han har gjort i Vietnam og ser sin kones utroskab som en naturlig konsekvens af hans egne handlinger. Da hun forklarer ham, at hun var ensom, og at hun stadigvæk elsker ham, svarer han vredt: »I just don't deserve to be your husband«.

Filmens svageste punkt er dog ikke denne delvis mislykkede scene, men manuskriptet. Enhver film er et dokument om den tid, den er lavet i. Skønt »Coming Home« forsøger på at være et dokument om 1968, bliver den i hvert fald i lige så høj grad et dokument om 1977. Vietnamkrigen og militæret levnes nemlig ikke en chance. Ved filmens slutning er Luke inviteret ud på en skole for at tale mod krigen, mens prokrigsstandpunktet repræsenteres af en officer fra the Marines. Vi hører ikke dennes tale

i sin helhed, men blot de sidste par linier, hvor han fortæller, at the Marines styrker én i »body, soul, and mind«. Men vi får hele Lukes foredrag om, hvor uønskede amerikanerne er i Vietnam og om, hvordan krig forråder én, og om, hvor meget sværere det er at overleve psykisk end fysisk. Det antydes at Robert muligvis er en kujon der skød sig selv i benet for at blive sendt hjem. I sidste ende er han naturligvis en kujon, idet han ikke er i stand til at leve med den kendsgerning, at hans krigsindsats var en fejltagelse, i modsætning til Luke, der, skønt han er lam, bliver et helt menneske igen. Den meget smukke og velspillede kærligheds-scene mellem Sally og Luke mister noget af sin charme, når Sally bagefter fortæller, at hun aldrig har fået orgasme med sin mand. Behøver vor lamme helt absolut være en bedre elsker end den krigsgale Robert? Naturligvis kan man ikke forvente, at en film om Vietnamkrigen lavet i dagens USA skulle

Sidste nat på Station 13

Instruktør: JOHN CARPENTER

Første gang, jeg så »Assault on Precinct 13«, var det i et lokale, der klædte filmen: En minimal, tilrøget, londonsk art-cinema, befolket med hjemløse sprittere og søvnløse studerende. Spredt ud på den mausolæum-agtige københavnske premierebiograf, Kinopalæets lærred, virker filmen paradoksal nok mindre.

For »Sidste nat på Station 13« er en lille film, og den er det bevidst. Ligesom de »klassiske« B-film, den stilistisk knytter sig til, har den gjort sin beskedenhed til en dyd, uagtet at dyden er en følge af nødvendigheden: Det (efter amerikanske forhold) skræbede budget på ca. 200.000 dollars. Forbilledernes lykkeligt symbiotiske forhold mellem produktionens og fortælle-mådens stramme økonomi er her genskabt.

Instruktøren, den 30-årige John Carpenter, er uddannet ved University of Southern Californias filmlinie og debuterede i 1974 med science fiction-historien »Dark Star« – en kortfilm (begyndt i 1970), der senere blev udvidet til spillefilmslængde. »Sidste nat på Station 13« er kun hans 2. arbejde og hans første egentlige biografilm, hvad der gør sikkerheden i filmens opbygning så meget mere opsigtsvækkende. Efter en kort, hidsig prolog, hvor en anonym ungdomsbande massakreres af en lige så ansigtsløs politistyrke, præsenteres vi i rolige, overskuelige sekvenser for de personer, der skal mødes i og omkring titlens Politistation 13: Den resterende bande, der sværger hævn over kammeraternes død; politimanden Ethan Bishop (Austin Stoker), der skal afvikle stationens nedlæggelse; Leigh (Laurie Zimmer), der er stationens sekretær; Napoleon Wilson (Darwin Joston), en morder på vej til dødsellen; hans medfange, Wells (Tony Burton); og en ung hr. gennemsnitsamerikaner (Martin West), hvis lille datter rammes af de tilfældigt skydende bandemedlemmers kugler. Faderen tager hævn, forfølges, og søger skjul i den isoleret liggende politistation, der herefter omringes af en stedse større skare af uidentificerede belejrerer, forsynet med et formidabelt arsenal af stjålne, avancerede skydevåben. Carpenter veksler nu effektivt, i en jævnt stigende spændingskurve, mellem action-sekvenser med angrebs- og flugtforsøg, og dialog-sekvenser, hvor persontegningen udvikles. Da de overlevende forsvarere har brugt den sidste patron på en bombe, der decimerer den fremstormende hob, ankommer politiet omsider.

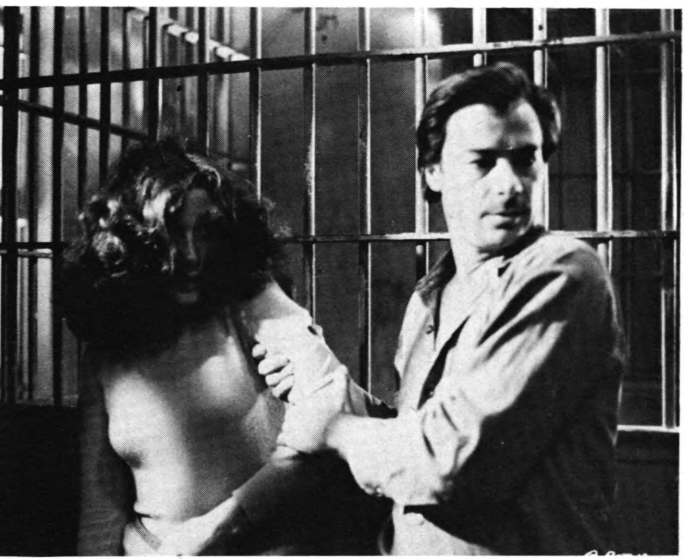
Inspirationen fra western-genren i almindelighed og »Rio Bravo« i særdeleshed er indlysende og selverkendt af filmens skaber. Carpenter, der foruden at have skrevet manuskriptet og komponeret musikken, også har klippet filmen, anvender ved krediteringen af denne funktion pseudonymet »John T. Chance«, hvad der er John Waynes navn i det førromtalte Howard Hawks-hovedværk. De mange reminiscenser fra »Rio



dele sol og vind lige mellem høge og duer, så de ovennævnte små mislyde er måske tilgivelige. Hvad der derimod ikke er tilgiveligt, er, at alle veteraner, man ser i filmen, enten er invalider eller så psykisk skadede, at de begår selvmord. Dette synes mig at være at forråde alle de tusinder af veteraner, som ikke blev sårede, og som ikke blev så psykisk skadede, at de begik selvmord, men som lever og fungerer i dagens USA med erindringen om, at de udkæmpede en krig, de ikke ønskede at deltage i, og som forbundsregeringen ikke engang bakkede helhjertet op. Den eneste af filmens tre hovedpersoner, der i længden er vedkommende, er Jane Fondas Sally. Hendes udvikling fra uartikuleret høg til højrøstet due opsummerer en udvikling, som en stor del af USAs befolkning har gennemgået; og i den henseende er »Coming Home« emotionelt dokumentarisk og en værdifuld film – uanset dens andre kvaliteter og mangler. (Coming Home – USA 1978).

Ul Jørgensen

Herunder: Laurie Zimmer og Darwin Joston i »Sidste nat på Station 13«. Til højre de slagne angribere, og nederst Austin Stoker som politimanden.



Bravo« fører dog ikke til påtrængende epigoneri eller skælmsk *hommage*-uddeling: Indflydelsen fra Hawks er godt assimileret og giver sig ikke mindst udtryk i den humoristiske, stærkt pointerede dialog, med dens brug af repetition og ellipse, samt i filmens hovedtema, den gryende, gensidige respekt mellem en uhomogen gruppe mennesker, der er indbyrdes afhængige af hinanden. Men Carpenter går længere end den gamle mester, og er nok nærmere på tidsånden, ved sin anvendelse af det groteske, f.eks. i scenen, hvor den lille pige nonchalant nedskydes – tværs igennem sin isvaffel; eller scenen, hvor beskydningen af stationen med lyd-dæmpede våben bringes til at ligne en mareridts-udgave af Det muntre Køkken.

Ingen tvivl om, at vi i Carpenter har fået en fortrinlig fortæller, selv om han endnu har det lidt med at fremhæve sine dramatiske højdepunkter så drastisk, så han i nogen grad bryder handlingens rytme. Der er også tidspunkter, hvor Laurie Zimmers *cool* nærmest ligner katatoni, og hvor den heroisk rette rygstilling, Darwin Joston antager, er ved at få ham til at kæntré bagover. Men til gengæld udstråler Austin Stoker som politimanden en ubesværet anstændighed, der er lige så bemærkelsesværdig, som den er sjælden.

Filmens egentlige kup er nok, at dens – måske ubevidste – kombination af western-myten med skrækfilmens *zombie*-myte resulterer i et uhyggeligt rammende billede på storby-paranoia: At være belejret af selvmorderiske, levende døde midt i en by, midt i et civiliseret land, uden at nogen kommer til hjælp. Jeg skal ikke nægte, at jeg finder filmens vision urovækkende i mere end én forstand: En skildring af et elitært, isoleret VI, der gør det af med et bogstaveligt talt udenfor-stående, anonymt myldrende DEM, rummer simpelthen lidt for mange ubehagelige overtoner. (Assault On Precinct 13 – USA 1976). Peter Nørgaard



Himlen må vente

Instruktion: WARREN BEATTY & BUCK HENRY

For god ordens skyld: »Himlen må vente« er ikke et remake af Lubitsch-filmen »Heaven Can Wait« fra 1943. Den er derimod bygget på Alexander Halls »Here Comes Mr. Jordan« fra 1941, der igen bygger på et skuespil af Harry Segall betitlet »Heaven Can Wait«. Hall benyttede i øvrigt samme forlæg for sin 1947-musical »Down to Earth«, der på dansk fik den morsomme titel »Fra Himlen til Broadway«. Jeg har ikke set nogen af disse film, så læseren skal blive forskånet for sammenligninger.

»Himlen må vente« er Warren Beattys tredje produktion. Den første var den legendariske »Bonnie and Clyde«. Den anden var »Shampoo«, der blev solgt som Warren Beattys film med en temmelig tydelig understregning af, at instruktøren, Hal Ashby, kun havde spillet en underordnet rolle på produktionen. Det er muligt, at denne påstand var korrekt, men da historieskrivning jo altid koncentrerer sig om kongernes navne fremfor arkitekternes, står »Shampoo« allerede nu, et par år efter sin pre-

miere, som Hal Ashbys –i øvrigt vellykkede –film. Denne gang har Beatty selv instrueret (sammen med Buck Henry), han har selv produceret, og han har selv lavet manus (sammen med Elaine May). Han spiller også selv hovedrollen. Det er en foretagsomhed, der imponerer selv Hollywood, og Beatty fik da også sit kontrafej på forsiden af »Time«, en ære, der ikke bliver mange filmfolk til del.

»Himlen må vente« handler om football-spilleren Joe Pendleton (i »Here Comes Mr. Jordan« var hovedpersonen bokser), der kommer ud for en ulykke og af en ivrig himmel-eskorte bliver ført op til de højere sfærer. Her viser det sig uheldigvis, at mandens

tilbage, og da han forelsker sig i en dejlig engelsk pige (Julie Christie), der er kommet for at brokke sig over, at hans multinationale firma har kondemneret hendes landsby i England for at bygge en fabrik på stedet. Uheldigvis kan Joe ikke blive permanent i sin nye krop. Han må atter forlade den efter endnu et vellykket mordforsøg fra konens og sekretærens side, men hans sjæl får lov at vandre videre, og han bliver både football-stjerne og får sin engelske pige.

Det er en god komedie-intrige, Beatty og Elaine May har haft at bygge på, og de har da også udnyttet den ideelt. »Himlen må

der aldrig malkes tørre. 'Gammeldags' er måske nok et ord, der falder én i pennen, men det skyldes naturligvis, at filmen arbejder i en tradition, der havde sin bedste tid i amerikansk film for 30–40 år siden. »Himlen må vente« er ikke en moderne, sociologisk anlagt komedie som »Shampoo«. Det er en film med temmelig entydige personer og temmelig entydig intrige, men med et overskud i afviklingen, der tillader filmen at blive både screwball og romantisk uden på noget tidspunkt at overskride sine egne grænser. Eller sagt med andre og enklere ord: indenfor de rammer, filmen selv afstikker, er »Himlen må vente« en perfekt film.

Der er naturligvis mange grunde til, at filmen er blevet så vellykket. Man har ikke sparet på anstrengelserne, og måske er billedet af skuespilleren, instruktøren og producenten Warren Beatty ikke helt tydeligt endnu, men ét kan man roligt sige: han er perfektionist, og »Himlen må vente« er en perfektibel film. Der spilles umådeligt overbevisende i alle filmens roller. Jeg ved ikke, hvad det kræver af sjæl at for spille denne form for komedie, men det kræver i alle tilfælde en betydelig teknik, som alle skuespillerne er i besiddelse af.

Men alle pladser på holdet er besat med gode kræfter. Co-instruktøren og co-forfatteren, hhv. Buck Henry og Elaine May, har jo begge en dræbende sikker hånd i komedie-spillet, og man kan da kun være glad for, at den foretagsomme Beatty ikke bliver så egensindig, at han undlader at indkalde ekspert-bistand. Paul Sylberts production design har samme mål af farcegalskab som resten af filmen, og William Fraker har som sædvanlig overgået sig selv i billederne. Der er ingen bevidst tung nostalgi i filmen, og selv om den hviler ganske tungt på en tradition, der havde sin bedste tid for mange år siden, er »Himlen må vente« ikke en film, der klynkende rækker bagud til »de gode gamle dage, da man virkelig kunne lave lystspil«. Tværtimod beviser filmen, at lystspil af denne type altså stadig kan laves. (Heaven Can Wait – USA 1978).

Ib Lindberg



Til venstre Charles Grodin og Dyan Cannon. Herunder Julie Christie og Warren Beatty. Nederst Beatty i instruktørrollen.



død er en fejltagelse, og for at holde orden i det himmelske bogholderi må han sendes tilbage til Jorden. Imidlertid har man brændt hans afsjælede legeme, og Joe får i stedet plads i kroppen hos en industrimagnat, der netop er ved at blive myrdet af sin kone (Dyan Cannon) og sin mandlige sekretær (Charles Grodin). Han udfylder sin nye rolle så akavet, at hans omgivelser bliver kendetligt foruroligede, men Joe har det fint. Helt godt bliver det, da han via sine mange penge kan købe sin gamle plads på football-holdet

vente« er blevet et særdeles kontant lystspil, der ofte driver sine situationer ud i den rene farce, og som afvikles i et utrolig hurtigt tempo. Ved gennemlæsningen af et handlingsreferat kan man godt få den tanke, at et lystspil af denne type ville være en ren anakronisme i en tid, hvor mange lystspil er helt naturalistiske. Når »Himlen må vente« styrer fri af denne fornemmelse af déjà vu, skyldes det ikke mindst manuskriptets umådelige overskud af idéer og dets smagfulde udnyttelse af sine egne indfald,



Midnight Express

Instruktør: ALAN PARKER

Selvom »Midnight Express« langt fra er noget mesterværk, så kan man godt undre sig lidt over den lidt vrantne modtagelse, som filmen har fået i f.eks. »Monthly Film Bulletin« (nr. 534, juli 1978), hvori John Pym finder, at filmen er »loose, glossy and curiously apolitical«. Ganske vist bliver historien om den unge amerikaner Billy Hayes aldrig rigtig tragisk – som den vel burde – men filmen er ganske stramt komponeret, og at betragte det som en fejl, at den er »apolitical« er – selv i ordets løseste betydning – urimeligt.

Filmene er baseret på en selvbiografisk bog af William »Billy« Hayes (skrevet sammen med William Hoffer). Der berettes om, hvordan den uheldige Billy Hayes i 1970 bliver fængslet i Tyrkiet efter at han har forsøgt at smugle hash ud af landet, og filmen fortæller derefter detaljeret om de skræppe fængselsår. Hayes idømmes fire års fængsel, og han indstiller sig på at gå tiden ud, selvom han opfordres til flugt og fristes af tilbudet. Senere ændres dommen fra de fire år til livsvarigt fængsel, idet de tyrkiske myndigheder tilsyneladende ønsker at statuere et eksempel, så landets renommé kan forbedres i den vestlige verden. Rimeligt nok beslutter Billy Hayes derefter at forsøge at flygte, og filmen slutter med at det lykkes.

I forhold til selvbiografien er der ændret en del i detaljerne i filmens historie, men forfatteren har intet at indvende mod Parkers version af historien. Da Hayes for et par måneder siden var i Danmark fortalte han, at filmens version ligeså godt kunne have været sand. Han var villig til at acceptere filmskaberens poetiske frihed. Det forekommer slet ikke urimeligt, thi som Alan Parker har skabt filmen, er der til en vis grad tale om at det er et moderne eventyr, vi står overfor. Sådan da.

Det er Alan Parkers fortjeneste, at han har evnet at give filmen en for engelsk film ganske sjældne vitalitet. Den fysiske realisme fungerer bedre og mere nærværende end i nogen anden nyere engelsk film, jeg kan minde, og det turde først og fremmest

være denne egenskab, der giver filmen dens kvalitet. Den er hele tiden nærværende, og selv når begivenhederne udarter, så styrer Alan Parker med sit indlysende talent begivenhederne, så filmen aldrig kører af sporet.

Det skyldes ikke mindst skuespillerne, at det lykkes for Parker. En ting er, at det tyrkiske fængsel er genskabt med en sikker autenticitet, der godt kan få en til at tro på, at filmen virkelig er indspillet *on location* (hvad den ikke er), men uden Parkers evne til at få skuespillerne til uniformt at spille overbevisende, ville selv den største detailrealisme i dekorationer ikke være nok. Brad Davis, der spiller hovedrollen som Billy Hayes er næsten hele tiden rigtig. Kun i en scene i en tyrkisk retssal, hvor han erfarer, at hans dom er blevet ændret fra fire år til livsvarigt, evner han ikke at spille sig overbevisende igennem, men det skyldes først og fremmest, at manuskriptet insisterer på, at lade Billy Hayes holde en flammende tale, hvori alt tyrkisk trædes under fode. Talen virker som en overflødig verbalisering af de visuelle informationer, som vi allerede har modtaget.

Men endnu bedre end Brad Davis i hovedrollen er egentlig Randy Quaid (der også var så god i »Den hårde straf«) og – især – John Hurt som to af Billy Hayes' fængselskammerater. Den første som en til enhver tid utilpasset, den anden som en flegmatisk og stof-forbrugende englænder, der ved alt om fængselsforholdene og har lært sig at leve med sine omgivelser.

På omslaget til bogen kaldes historien for at være i »the great Papillon tradition«, hvilket er noget regulært sludder. Kun fængselsopholdet er fælles, men hvor Billy Hayes' skæbne i virkeligheden er ret uinteressant, så var »Papillon«s skæbne også af symbolsk kraft. Også selvom filmen ikke helt evnede at give Papillons virkelighed den tragiske dimension, som var tilsigtet. Den baggrund af indignation ejer »Midnight Express« ikke, og derfor bliver den aldrig andet end et hele tiden talentfuldt melodrama om et menneskes evne til at klare sig frelst igennem et menneskeskabt helvede. (Midnight Express – England 1978).

Per Calum



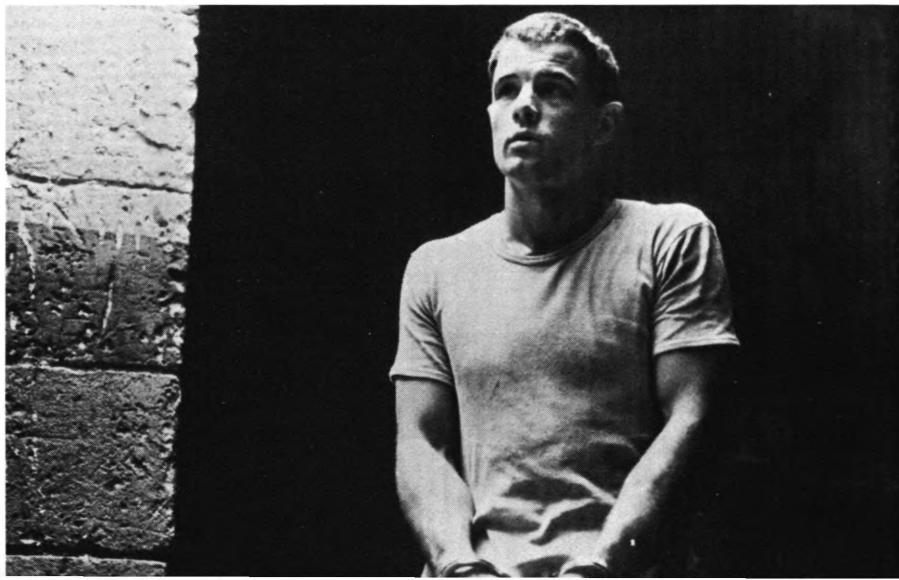
Mel Brooks parodierer Sinatra

Høj skræk

Instruktør: MEL BROOKS

Brooks har dediceret »High Anxiety« til Alfred Hitchcock, »the Master of Suspense«, og han har talt meget om sin respekt for og kærlighed til alle de mange Hitchcock-film, han gennem årene har frydet sig over, men respekten, kærligheden, beundringen har dog ikke stimuleret Mel Brooks' fantasi og komiske geni nær så sikkert – eller nær så meget – som det var tilfældet med »Young Frankenstein«. Det hænger nok delvis sammen med, at opgaven denne gang ikke er så relativt enkel som det var tilfældet med den tidligere film, hvor parodien kun skulle ramme en enkelt film. Og det hænger vel også sammen med, at det er nemmere at parodiere noget, der i forvejen er, om ikke ude i parodien, så dog så synligt fjernt fra enhver ydre virkelighed. I modsætning til Hitchcocks film, hvor det fantastiske ganske vist også eksisterer, men hvor det er camoufleret bag en overbevisende realisme. Og så hjælper det ikke meget, at Brooks og hans fotograf og hans manuskriptforfattere pligtskyldigt skaber referencer til let genkendelige scener i alment kendte Hitchcock-film som f.eks. »Fuglene« og »Menneskejagt« (scenen i Golden Gate Park, hvor Brooks aftaler med Madeline Kahn, at de skal mødes ved North by Northwest hjørnet, hvorefter han må flygte for en stadigt voksende dueflokk, der ender med at overklatte ham). Eller at Brooks lader sin fotograf lave samme kameraindstilling ved Golden Gate broen som Hitchcock gjorde det i »Vertigo« og senere refererer til samme films klimaks, når han bliver svimmel og bange i et tårn. Eller at kvælnings-scenen i »Frenzy« repeteres. Eller at der gøres grin med mordscenen i »Psycho«. For nu at nævne de mest nærliggende eksempler. Scenerne synes at have været nok i sig selv for Brooks, og i det hele taget bærer filmen præg af, at Brooks først og fremmest har koncentreret sig om en række enkeltscener, hvoraf nogle er præcise og af og til morsomme (Brooks' parodi på Frank Sinatra i et natklubnummer er f.eks.

Brad Davis i »Midnight Express«



fremragende), mens andre falder overraskende matte ud. Generelt gælder imidlertid, at de enkelte scener ikke tjener helheden.

Selve rammehistorien – med Brooks som psykiater og nyudnævnt leder af The Psycho-Neurotic Institute for the Very, Very Nervous, hvor der foregår mystiske ting – tjener ikke andet formål end at holde sammen på de enkelte referencer til Hitchcocks film, men der forekommer slet ikke at være tale om nogen indre, nødvendig sammenhæng, og det er måske især denne mangel på præcision i parodien, der gør filmen så utilfredsstillende.

Bevares, der er skægge detaljer undervejs, så filmen ikke keder, og der er generelt megen vitalitet i spillet – både Brooks' egen psykiater og Harvey Kormans sadomasochistiske forhold til Cloris Leachmans meget germanske Nurse Diesel. Men prisen går dog til Madeline Kahn, der nok engang overrumpler med sit veloplagte spil, også når hun som her er udstyret med blond paryk for at kunne optræde som en af Hitch-

cocks mystiske heltinder. Hendes entre i historien er et kup, og ene af alle de medvirkende evner hun filmen igennem at fastholde en tydeligt parodierende og dog fantastisk præcis spillestil, der ejer netop det *touch* af galskab under den normale facade, som så aldeles mangler i både i Mel Brooks' egen figur (der kun bliver morsom, når Brooks træder udenfor rollen) og i Cloris Leachmans meget grovkornede spil, der intet rummer ud over, hvad der er (over)tydeligt for enhver.

Skønt »Høj skræk« således er slående nær ved at være en svipser i Brooks' produktion, så nærer jeg ingen frygt for at komikerens frodige kraft er forbi. Dertil er der trods alt nedfældet for meget talent og vitalitet i filmen, og selv når Brooks kikser, vil jeg hellere overvære hans misforståelse end en Gene Wilders vegeterende spil og iscenesættelse i en film som »Verdens største elsker«, der hverken rummer tilløb til fornyelse eller blot overskud til at livgive klicheerne. (High Anxiety – USA 1977).

Per Calum

ikke matcher med hans ambitioner. Filmen repræsenterer en for amerikansk film typisk ideologisk balancegang: arbejderne fremstilles i hovedsagen som sympatiske og gode, arbejdsgiverne som onde. For så vidt følger den de stereotyper, som er fastlagt i f.eks. Eisensteins »Strejke«. Men selvfølgelig kan en kommerciel amerikansk underholdningsfilm ikke komme til samme slutresultat som en ortodoks kommunistisk propaganda-film: gennem påvisning af den ubestridelige forbindelse mellem arbejderbevægelse og mafia i USA kommer filmen beklagende, men uundgåeligt frem til den konklusion, at når arbejderbevægelsen kun kan få gennemført sine for så vidt oprindeligt helt respektable og retfærdige synspunkter med mafiaens hjælp, så er det alligevel bedre at forhandle sig til rette med de stygge privatkapitalister. Disse har ganske vist også tvivlsomme bagmænd, men så holder arbejderne i det mindste idealistisk deres sag ren! (F.I.S.T. – USA 1978).

P.S.

COMA

Instruktør: MICHAEL CRICHTON

Denne læge-gyser må indledningsvis løfte en tung arv fra forrige års kønspolitiske overskudslager. To solbrændte Hollywoodansigter diskuterer meget længe, hvem af dem der er mest udkørt, hvem der skal sætte maden over, og hvem der har fortjent det første styrtebad. Crichton fortsætter derefter opportunt med Genevieve Bujold i den ellers traditionelle mandshelterolle som intelligent, stædig og mistroet individualist på sporet af den store intrige, men filmen løfter sig først op over den blanke professionalisme, da historien henvælges til Jefferson Institute. Her begynder og slutter det egentlige mareridt med de op-hængte coma-patienters venten på, at deres indre vitale organer bliver bortauktioneret til den højstbydende lægebank i Europa. (Coma – USA 1977).

M.B.

»Leo the Last« og Formans »Taking Off«. (Semi-Tough – USA 1977).

P.S.

CHRISTA KLAGES ANDEN OPVÅGNEN

Instruktør: MARGARETHE VON TROTТА

Skuespilleren Margarethe von Trotta, der er gift med Volker Schlöndorff (i hvis »Strohfeuer« hun spillede, og hvis »Die verlorene Ehre der Katharina Blum« hun assisterede) debuterer som selvstændig instruktør med denne beretning om en mor, der laver et bankkup for at redde sin datters børnehaven fra lukning og som angiveligt (jf. titlen) modnes gennem de genvordigheder, dette medfører. Filmen præsenterer sin naive og skematiske historie med store kvanta ideologisk selvretfærdighed og fremstår som et ikke videre intelligent debatindlæg om terrorismen: Baader, Meinhof & Co. synes ikke at have interesseret sig nævneværdigt for børnehaver, og intet tyder for den sags skyld på, at de »kæmpede for venlighed« (sådan som Braad Thomsen, med et Brecht-citat, hævder i program-teksten). (Das zweite Erwachen der Christa Klages – Vesttyskland 1978).

P.S.

BOSSEN

Instruktør: NORMAN JEWISON

Der knytter sig en vis forhåndsinteresse til en Hollywood-film, der sætter sig for at behandle fagforeningernes tilknytning til mafiaen; men resultatet er ikke i sig selv blevet interessant. Jewisons film er et tungt patetisk pseudo-drama, der trækker på alle forhåndenværende filmklicheer og støtter sig kraftigt til Kazans »On the Waterfront«, Ritts »The Molly Maguires«, Welles' »Citizen Kane« og Coppolas Godfather-film, men som især bærer præg af at skulle være vehikel for Sylvester Stallone, hvis talent

GREASE – FED MUSIK

Instruktør: RANDAL KLEISER

Ligesom i »Saturday Night Fever« er historien i »Grease« ikke meget andet end en undskyldning lagt til rette for John Travoltas blødt pomadiserede hår som toppen af den etniske kransekage, Hollywood nu præsenterer os for i trivialfilm efter trivialfilm. Men modsat John Badhams ganske stilsikre instruktion i »Saturday Night Fever« er Randal Kleiser alt for tydeligt hængt af sin TV-fortid (eller er det ganske enkelt mangel på talent?), og »Grease« er derfor kun et billigt og uendelig rodet opkog på den halvtredser-nostalgi, der begyndte så smukt med »The Last Picture Show« og voksede til noget endnu bedre, da George Lucas skildrede de tidlige tressere i »American Graffiti«. »Grease« holder sig til nogle enkle udvendige symboler, først og fremmest anderumprefrisurerne og læderjakkkerne, musikken æltes sammen af diverse elementer, som ikke var en kendsgerning i den nære California-fortid filmen

Kort sagt

Filmene set af
Peter Schepelern (P.S.)
Michael Blædel (M.B.)
Per Calum (P.C.)

ALLE KNEB GÆLDER

Instruktør: MICHAEL RITCHIE

Jill Clayburgh bor i platonisk boligfællesskab sammen med fodboldspillerne Kris Kristofferson og Burt Reynolds. Kristofferson, der har fattet eksistensens gåde takket være en bestemt mirakel-kur, vinder i første omgang Clayburgh, hvorefter Reynolds, der indser at han også er forelsket i hende, starter en intrige for at lokke hende fra Kristofferson. Ritchie, der har lavet film fra sportsverdenen før (»Downhill Racer« om skiløb, »The Bad News Bears« om baseball), fortæller, under udfoldelse af en temmelig primitiv humor, sin trekants-historie, der synes tænkt som en updating af 30'ernes screwball comedies. De tre hovedskuespillere spiller i en permanent højtgearret stil, der åbenbart skal dække over, at de godt er klar over, at resultatet ikke funkler af vid i det omfang, der lægges op til. Parodier over de pseudo-psykologiske terapystemer, som amerikanerne har en faible for, er altid taknemmeligt stof, men her er det ikke så vittigt som i Mazurskys »Bob & Carol & Ted & Alice«, Boormans