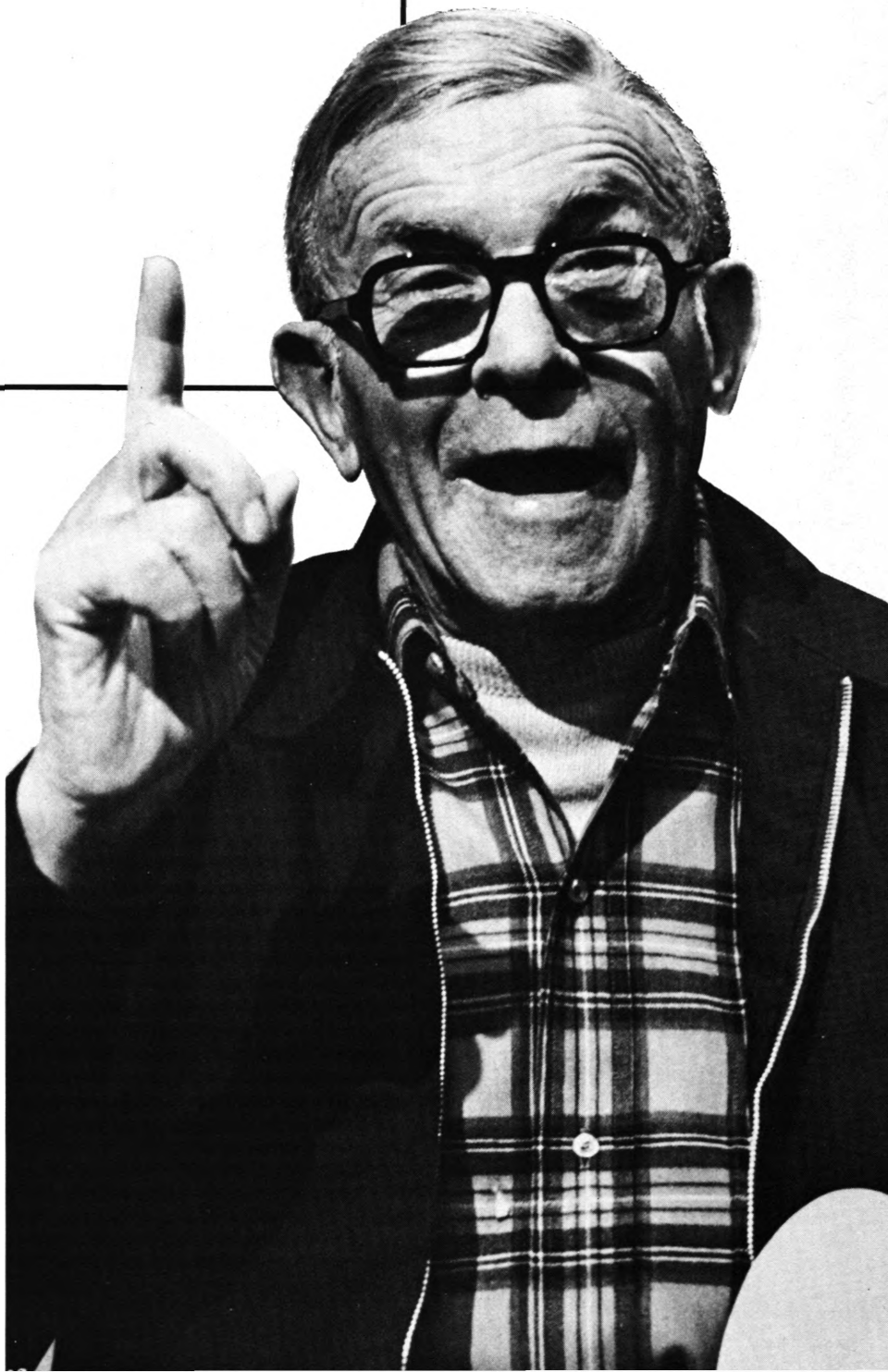
Filmene

Herunder: George Burns i »Oh, God!«. Modsatte side: Teri Garr og John Denver i scene fra »Oh, God!«. Yderst th. forklarer Carl Reiner en scene for John Denver

Åh, Gud!
Picassos eventyr
Giliap
Girlfriends
Så gode venner var vi vist
Bernard og Bianca
92 minutter af i går
Duellanterne
Hvor er Amerika?



Åh Gud!

Instruktør: CARL REINER

Jerry er førstemand i et supermarked, gift med den fornuftige Bobby, med hvem han har en søn og en datter. Jerry er en samvittighedsfuld og vellidt person, der bekymrer sig om den verden, han skal videregive til sine børn. Men han er ikke fanatiker, bare sådan almindeligt fornuftig. Det er nok derfor han en dag får et brev med en yderst kort besked: »God grants you an interview«, og så tid og sted.

Vi har inden da oplevet Jerry i supermarkedet, og hans snak med Bobby hjemme kører videre i forbruger-cirkler, så ingen bliver forbavsede over Bobbys afvisning af brevet: »Det er en reklame«.

Men det er altså ikke en reklame, og den i enhver henseende tvivlende assistant manager of Food World, Tarzana, California, hører Guds ord – og, da det ikke er nok (»seeing is believing!« som Bobby udtrykker det), møder ham i egen høje person: en lille, gammel mand i blå arbejdsbukser, vindjakke med lynlås, rødternet skjorte, hornbriller, og en af den slags kasketter, man kan se hos amerikanske lystfiskere eller svenske tankpassere. Der er ikke noget særligt guddommeligt over ham, men der er en jævn, indtrængende styrke i hans enkle ord og stilfærdige insisteren på, at Jerry er hans udvalgte, og da han er så venlig at lave et mirakel – han skaber regnvejr *inde* i Jerrys bil, for ikke at ødelægge dagen

for alle de andre – er Jerry solgt. Han bliver en ny Moses, men uden tavler. Moses' hukommelse var lidt af et problem, forklarer Gud, og det er den slags uteologiske sidebemærkninger, der er karakteristiske for Larry Gelbarts dialog, som instruktøren Carl Reiner med garanti har bidraget livligt til. »Åh Gud!« er en komedie, der knytter sig til forne tiders film om besøg fra det høje som »Her kommer Mr. Jordan«, »Biskoppens kone« eller »Hytten i Himlen«, men hvor disse ikke satte mange spørgsmål ved religionen, tager »Åh Gud!« ligefrem afstand fra den gennem sin titelperson, der til Jerrys indvending om at han overhovedet ikke er religiøs svarer, at han selv aldrig har interesseret sig for begrebet religion. I det hele taget er det også på andre måder en lidet glamourøs Gud, der står for os. Han indrømmer en del fejl i skabelsen såsom tobakken, strudsen, avocadoen (den fik for stor sten) og skammen. Han forklarer sin manglende evne til at få sin stemme registreret på bånd med at Dracula jo heller ikke kan ses i et spejl! Han er ikke meget for det med at skabe mirakler. »Hollywood!« kalder han det, og mest forbløffende af alt: han kan ikke se ind i fremtiden, men han er meget god til det, der er sket, som han udtrykker det.

Og hans budskab, som Jerry skal formidle? Det er så enkelt, at alle, selv Bobby og børnene, må tro, at Jerry er blevet småtosset. Det går ud på, at Gud vil minde os om, at han gav os det hele, og hvis vi tænker os lidt om og kan lære at enes, så skal det nok gå. Gud har set, hvad der er ved at ske med Jorden, men alle hans økologiske observationer, al hans indignation over krige og uretfærdigheder, fører kun frem til budskabet: »You can make it!« Men naturligvis er det ikke budskabet, det drejer sig om, men en smålun, småfilosofisk debat om gudsbegrebet og et lille forsvar for det guddommelige i det enkelte menneske. Undervejs får netop begrebet religion et par på frakken. I et afsnit, som må være klippet stærkt ned, sættes Jerry på en prøve af en gruppe kirkefædre, som tvivler på, at han har set Gud og talt med ham. De låser ham inde i et hotelværelse og beder ham besvare 50 spørgsmål, som kun teologer kan stille og Gud besvare. Gud kommer Jerry til hjælp med vise ord, men sekvensen, der har Donald Pleasance blandt de medvirkende (1½ replik er alt, hvad der er tilbage af hans indsats), bruges kun til en ubegribelig overgang til Jerrys angreb på en Billy Graham-type, der lokker penge ud af folk i religionens navn.

Jerrys chef, direktøren for supermarkeds-kæden, som har »knælet i bøn med tre præsidenter og bedt bordbøn med Pentagons stab«, fyrer ham, og selv børnene vender ham ryggen. Men han kommer i TV med sit enfoldige budskab, først i nyhedsudsendelserne, senere i The Dinah Shore Show, hvor hans 'nummer' kommer efter en lille Carl Reiner-hommage til Carl Reiner, hvor denne mindes sine unge debutantdage som komiker ved at demonstrere, hvordan han spillede Dorian Grays billede; altså billedet, ikke Dorian Gray, som der jo ikke skete noget med.

Men Jerry går igennem det hele stærk i bevidstheden om at kende sandheden. Også selv om ingen tror på, at det visitkort, han viser frem, er fra Gud, selv om der klart og tydeligt står GOD på det. Folk kræver beviser, myndigheder og institutioner kræver beviser. Og beviser nægter Gud at give dem. Selv da han kommer Jerry til hjælp under den afsluttende retssag og vidner til fordel for ham (»I swear to tell the truth, the whole truth and nothing but the truth, so help me me!«), er der ingen beviser. Stenografens strimmel har ikke registreret hans svar og båndoptagelsen er ligeså fuld af huller, hvad der får en advokat til at udbryde, at der er lavet numre med båndet. »Nobody erases tape any more!« vrisser dommeren.

Hverken offentligheden – i form af TV – de etablerede kirkesamfund, eller loven kan stille noget op med Jerrys Gud, der snart er havemand, snart taxichauffør, snart piccolo, men som aldrig ligner det billede, som Michelangelo malede liggende på ryggen under loftet i det sixtinske kapel, og som er det, han egentlig selv synes bedst om i et pludseligt og uventet udbrud af forfængelig stolthed.

Carl Reiner har iscenesat »Åh Gud!« med vægten på spillet, det veltimede spil mellem den suveræne veteran-komiker, George Burns, og den lovende nye *nice guy*, sangeren John Denver, hvis rundbrillede drengeansigt danner så slående en kontrast til den tvivlende omverden. I iscenesættelsen savnes klart en rimelig overgang fra kirkefædrenes prøve til Billy Graham-prædikanten, ligesom den første store scene mellem Gud og Jerry (i Jerrys badeværelse) bliver noget lang og programerklærende. Gud er ellers blevet præsenteret med en flerdobbelt spejleffekt, som var det en Orson Welles-entre, vi var vidne til. Det lykkes heller ikke at holde helt sammen på Jerrys familie. Børnene dukker op halvvejs ind i filmen og bortset fra Teri Garrs skønne forsvar for hustruens tvivl, mistro og omvendelse fungerer familielivet skidt i filmen. Det bør dog måske noteres, at filmsproget har fået endnu en metafor for det seksuelle samvær: den tomme, tændte TV-skærm med hyletone. Den må sige nutidens publikum langt mere end de rullende bølger, det svajende søgræs eller de forrevne skyer.

»Åh Gud!« er en hyggelig, sympatisk film, der ikke når helt derhen, hvor den gerne ville, måske fordi den er lidt for pæn og anstændig. Men det er rigtigt set, at Gud går med gennemsigtig plasticregnfrakke. Man skal jo kunne se, at der er et menneske indenunder. (Oh, God! – USA 1978).

Poul Malmkjær

Picassos eventyr

Instruktør: TAGE DANIELSSON

I Hasseåtages verden er de gode barnlige og de onde barnagtige. Jo flere traurige voksenegenskaber en person står for – magt- og pengestræb, pedanteri eller snobberi – jo mere pinligt infantil virker han på os. Som nu herr Volkswagener, den skurkagtige jordspekulant i »Æblekrigen«, der behandler den dejlige natur i Änglemark som et sæt byggeklodser, et potentielt Deutschneyland, men som dukkes eftertrykkeligt af sognets barnlige miljøbeskyttere og Naturens egne tryllekunster. Eller tag den lallende infantile fængselsinspektør i »Slip fangerne løs...« der stirrer sig blind og døv på ordensreglementet, mens de barnligt uskyldige resocialiseringstilhængere slipper de lige så barnligt uskyldige straffefanger løs fordi det er forår. Hasseåtages »helte« er intuitivt begavede nissevæsener. De lever i naiv forståelse med naturens og kunstens underværker, men de trues bestandig af de andre, de barnagtige magthavere, som ejer møgungernes primitive frækhed, men mangler de uspolerede legebørns generøsitet og poesi.

Picasso i »Picassos Eventyr« er en af Hasseåtages romantiske nisser. Halvt en klovn og halvt en troldmand. Et intuitivt geni i alt for store shorts, der trisser rundt med opmærksomme barneøjne og laver komiske ulykker og pludselig kunst på samme sensationelle måde som den harpespillende Harpo i Marx Brothers. Vi følger ham gennem hans 92 leveår i lyst og nød og i tilfældigt selskab med andre af kulturhistoriens livskraftige tosser – lige fra en vantestrikkende Hemingway til van Gogh med løst plastikøre – men også i mere eller mindre ufrivillig kontakt med åndløse kunstkapitalister og jubelsnobber. Picassos far og p.r.-chef, den nævenyttige og opportunistiske Don Jose, hører til sidstnævnte kategori. Han arbejder målrettet på at gøre en mekanisk guldfugl af sin nattergalesøn. Det lykkes ham næsten. Til slut sidder Pablo og fremstiller Picassoplatter på samlebånd i sit og faderens forretningsimperium, »Picasso Inc.« – indtil den gode fe træder til. Den dejlige Dolores med duen, hans ungdoms muse, inspirerer ham til en sidste kraftanstrengelse: han lægger sig til at dø – i protest – for at overleve som kunstner. Don Jose derimod er ikke til at kule i jorden. Han sælger ufortrødent billetter ved sønnens lit de parade og udgør symbolsk en ligeså permanent fare for menneskenes børn som de skiftende jordspekulanter i »Æblekrigen«.

Denne velvillige tematiske placering af filmen skal ikke tilsløre, at jeg synes »Picassos Eventyr« er en mere pjattet og mindre satirisk stringent og poetisk komedie end flere af parrets tidligere film. Danielsson og Alfredson har gjort den »rigtige« Pablo Picassos ord til deres om kunsten som »en ædel leg« og »en løgn der viser virkeligheden«. Men der er dog mere leg end noblesse i parrets spanske eventyr, og de satiriske pointer falder for spredt og for usammenhængende til at de kan hæve sig over deres egen politiske naivitet. Tilbage er selvfølgelig parrets vildt galoperende crazy-humor, som blomstrede i fuldt flor i skærgårdsfarcen »Om at lægge til ved en badebro«. Her tager den sig ud som et stundom inspireret, men i det store og hele langtrukket og groft usorteret sortiment af studentikose vitser og ellevilde parodier og karnevalspåfund.

Når jeg har hæftet mig ved filmens morale, er det ikke desto mindre fordi Hasseåtages hyldest til det barnlige og intuitive reflekteres mere eller mindre utilsigtet i filmens egen form. Hasseåtage er legebørn af både adfærd og overbevisning, og når de skal fortælle en historie bliver det nemt hulter til bulter i en stakåndet og digressionsrig form: og så... og så... men så... Det er deres styrke og svaghed, og det er derfor i vid udstrækning et individuelt spørgsmål om humor og temperament, om man kan goutere en så slet gennemtænkt og upoleret fortælleøkonomi som i dette tilfælde. De af filmens gags, der forekommer for *far out* (den franske præsident arriverer som rød ballon!) kan have været vanvittig morsomme på idé- og tilblivelsesstadiet, men så snart de isoleres i revy-sketchens form (Hasseåtages foretrukne) og underlægges tilfældige skuespilleres improvisatoriske udfoldelser, går resultatet nemt hen og bliver anstrengende for andre end de mest euforisk indforståede. Tendensen rammer f.eks. Hasse Alfredsons charmerende, men ikke just kontrollerede præstation som Picasso sen., mens mama Picasso alias Margaretha Krook ejer den strikte skamløshed som den spanske spanierinde fra Spanien, der bider Pablo i næsen af lutter maternel hengivenhed! Helt perfekte »timere« er de engelske skuespillere Bernard Cribbens og Wilfred Brambell som det mandhaftige litteratpar Gertrude Stein og Alice B. Toklas. Groteske typer af et langt mere satirisk veldefineret stof end den poetisk udflydende Picassofigur. Gösta Ekmanns spil i titelrollen er enkelt og konsekvent som hos den tidlige filmfarces anti-helte, men hans »villede« naivitet forekommer mig mere pudsig end egentlig rørende.

Alfredson og Danielsson har kaldt deres film for »tusind kærlighedsfulde løgne«, og den frit fabulerende eventyrlighed indrammes på det mest indtagende af Per Åhlins indlagte tegnefilmsekvenser. Lige siden »Svenska Bilder« har han jævnligt ydet animerede bidrag til parrets film, og i »Picassos eventyr« har han både malet Picasso-pasticher, dekoreret Henri Rousseaus fortryllede urskov og genskabt dekorationer og kostumer til balletten »Parade« (hvor der i øvrigt fjertes så længe og sammenbidt, at selv Regensens nytårsrevyer må være overgået i studentikost »vid«!). Under hele filmen kommenteres begivenhederne af en gammeldags alvidende fortæller og ræsonnør (i den danske version af en mådeholden Ove Sprogøe). Han skal holde sammen på det springende handlingsforløb – Madrid, Paris og New York i den samme nødtørftigt udrustede, postkortagtige kulisse! – og i øvrigt fungere som tolk for de agerende, der pludrer løs på deres hjemmelavede svensk-udenlandske. Først og sidst er han filmens skolemester, der bestandig skuffes i sine idealistiske forestillinger om Den Store Kunster. »Hvem er så ensom som et geni?« lyder det højstemt, hvorefter kameraet viser os vor helt med uglet hår, just løsrevet fra en dejlig piges favntag!

Trods gode indfald, fortællerinstrukser og Åhlin-poesi er der som sagt ikke rigtig hold på »Picassos eventyr«. Men sådan er det med raske drenge. Man bør besinde sig på Flemmingbøgernes ord om kærlighedens stærke arm og guldkornene på bunden af drengesindet. Hidtil har vi udvundet meget af det ædle metal i Hasseåtage, så der er ingen grund til at blive utålmodig. (Picassos äventyr – Sverige 1978).

Søren Birkvad

Scene fra »Picassos eventyr«

Scene fra »Giliap«

Giliap

Instruktør: ROY ANDERSSON

Jamen, det må da være muligt at skildre kedsommeligheden uden at det bliver kedsommeligt – plejer man at sige til hinanden når man forlader biografen efter endnu en af disse velmenende, men mislykkede film om »hverdagen« og »de almindelige mennesker«. Men det har ikke været let at finde på eksempler. Nu kan man så henvise til »Giliap«.

At det for Roy Andersson lykkes at fortælle en detailrealistisk hverdagsagtig ikke-historie om en ikke blot ikke-helt, men en næsten både stum og handlingslammet hovedperson *uden* at det bliver kedsommeligt, skyldes først og fremmest den utrolige omhu hvormed filmen er lavet. Manuskript, dekoration, fotografering, lyd, klipning, skuespillerpræstationer – alt sammen har en utrolig præcision, der bliver så meget desto mere nødvendig og imponerende som filmen holder en sjældent sindig rytme. Men uden at det nogen sinde bliver kedsommeligt.

En mærkelig film er det til gengæld blevet. Det nærmeste jeg kan finde på at sammenligne den med er »Tågernes kaj« fra 1938 af Prévert og Carné. Det er undergangsstemningen, fastlåstheden, den tomme udlængsel (havneromantikken), og det centrale trekantforhold mellem ung pige, ung mand og dæmonisk lidt ældre mand der peger tilbage. Men Roy Andersson er en bedre instruktør end Marcel Carné. Og i hvert fald i dette tilfælde en bedre manuskriptforfatter end Jacques Prévert. Mere vedkommende i dag.

»Kan man behandle et anstændigt menneske på den måde?« råber fulderikken der smides ud fra Hotel Busarewski i åbningsbillederne. Og det er vel filmens centrale motiv – bortset fra at der ikke er nogen »man« der »behandler«, ligesom man altså heller ikke konkret ser den eller dem der smider fyren ud. Der ligger en eksistensfilosofisk pointe i de billeder, som de følges op af filmens helhed derefter: Mennesket er kastet ind i verden, en verden som mennesket omfatter som uretfærdig – men det har ingen at rette sin harme over uretfærdigheden imod.

Og denne filosofiske pointe følges straks op af en anden, der udtrykkes lige så konkret i filmens sprog: Mennesket er på konstant vandring, vil altid være nødt til i hvert fald at bilde sig selv ind at det er på vej andetsteds hen, selv om det kan være strandet i almindeligheden. Det tilbagevendende spørgsmål til den ny tjener på Busarewski er: »På gennemrejse?« – og det tilbagevendende svar (som de tilbagevendende selvbeskrivelser) er bekræftende.

Filmen igennem fortsætter denne række af konkrete, præcise billeder, der på én gang er markante i det visuelle, rige i detailrealismen, og filosofisk fyldte. Fra indledningens begravelsesmiddag med dens ritualisering både af gæsternes sorg og af opdækning, servering og musikledsagelse – og det hastige skift i klientel og musik da regningen er betalt. Over de talrige småepisoder og enkeltbilleder – som den fine gæst, kaptajnen, der aldrig får den besked han ventede på og først selv ville lade vente, som hotelpersonalet må vente forgæves på ejerne, eller de første billeder af vor navnløse hovedperson på sit værelse hvor livlinen trænger sig frem på billedfladen. Videre over Greven og hans bandes barnagtigt tilrettelagte og ynkeligt mislykkede forsøg på at befri den geniale Svenne, og præsentationen af Annas »hjem«, hvor det viser sig at familiebillederne på kommoden er billeder af fremmede, anonyme mennesker. Og frem til den atter og atter gentagne slutning med sommerens sidste dans, nedskydningen af Anna og afskeden ved toget der alligevel ikke rigtigt bliver til en afsked.

Og hele forløbet er da garneret med både sigende og komiske detaljer. Komiske som de lårkorte sørgekjoler og begravelsesgæsten (»Evert er død!«) der dukker op bag sofaen næste dag langt henne i en *plan-sequence* med en samtale mellem Anna og hotellederen, eller manden der ikke når sit tog fordi Greven spørger ham om vej. Og med disse sigende replikker og detaljer, som nok i min gengivelse kan lyde overtydelige, men som altid i filmen selv er indflettet så man ikke – som ellers – kommer til at sidde og krumme tæer og tænke at detteher *har* man forstået for længst: »Fejlen er at vi ikke holder sammen.« »Jeres dage er talte.« »Vi er undergangsmennesker.«

Og den helt centrale: »Hemmeligheden ved mig er at jeg ikke har nogen hemmelighed« – vor navnløse hovedpersons sande beskrivelse af sig selv. Det er utroligt at en sådan figur kan lykkes. Utroligt at det kan lade sig gøre på én gang at have en person uden navn, uden handlinger, uden replikker i centrum for en film, og dog karakterisere ham så publikum hænger ved ham og således at det bliver rimeligt og sandsynligt at han trods alt gør et sådant indtryk på sine medfigurer at de må reagere på ham, som f.eks. i den tidlige scene med de andres genert-hysteriske latter. Her forstår man virkelig hvor stor en skuespiller Thommy Berggren er – og hvor stor en personinstruktør Roy Andersson er. Og omkring den figur bliver samtidig instruktørens grundidé helt klar: At de eksistensfilosofiske problemer ikke nødvendigvis behøver behandles i et intellektuelt miljø hvor figurerne selv kan formulere dem verbalt, men også blandt almindelige, uformulerede mennesker. Og at følelsen af fortabthed naturligvis kan være lige så stærk for dem der ikke selv kan gøre sig den klart, og ikke selv formulere den, som for dem der kan snakke om den hele tiden.

Det er fristende at gennemgå filmen scene for scene, figur for figur – så rig er den på motiver og sammenhænge og mærkværdigheder, Men lad mig afslutningsvis blot pege på det musikalske aspekt. Som Roy Anderssons debutfilm, »En kærlighedshistorie« fra 1970, ved siden af alt det andet den var ikke mindst var en reallydsfilm, er hans anden film, den hele fire år senere »Giliap«, en musikfilm.

I »En kærlighedshistorie« var det lige ved at blive for meget – i hvert fald for mig. Men også flot og indholdsrigt med disse syvogtyve lydspor hvor replikker og rømmen og hosten og knitren med papir og plimren på en violin på væggen og vinden og fluer og en pige der spiller på blokfløjte langt borte osv. osv. blev blandet som man aldrig har hørt det før eller siden. Men i »Giliap« er brugen af musik perfekt. Og der er musik praktisk talt overalt, og næsten hele tiden den samme drønbanale melodi, som man alligevel ikke når at blive træt af. Når vi ikke er midt i larmen i restauranten, så hører vi alligevel hele tiden fra det fjerne denne melodi – og, som det jo er i virkeligheden, ikke mindst bassens dum-dum, der går igennem og trænger sig på. Blandt mange andre ting er ikke mindst musikken – og dens sjældne afløser, den fuldkomne stilhed – med til at få denne enestående film til at hænge sammen. (Giliap – Sverige 1975).

Søren Kjørup

Girlfriends

Instruktør: CLAUDIA WEILL

Efter at de københavnske biografer i sidste sæson blev oversvømmet af amerikanske 'kvindefilm' produceret af mænd (Zinnemanns »Julia«, Mazurskys »En fri kvinde«, Richard Brooks' »Hvor er Mr. Goodbar«) har vi nu lejlighed til at se et af de første amerikanske eksempler på en gennemført kvindefilm, en film produceret af kvinder, om kvinder og deres erfaringer.

Hovedtemaet i Claudia Weills »Girlfriends« er i flg. titlen venskab mellem kvinder. Fotografen Susan og digteraspiranten Anne bor sammen, men Anne gifter sig efter en kortvarig forelskelse og lader Susan alene tilbage i deres lejlighed. Susan gennemgår alle ensomhedens kvaler, og kontakten til Anne bliver tyndere og tyndere. Efter at have fået et barn begynder Anne at betragte Susans fri liv som idealet. De to gamle veninder tager et opgør, hvor der bliver sagt mange rigtige ting om vanskeligheden ved at acceptere folk, der lever på en anden måde end en selv. Da Anne en tid senere gennemgår en krise på grund af en uønsket graviditet og en påfølgende abort, er Susan den, der forlader sin egen vernissage og sin boy-friend for at være hos veninden i nødens stund. Men slutningen er ikke – som det stod i pressemeddelelsen og derfra er sivet over i anden forhåndsomtale – udtryk for den store forsoning. Susan hører til den slags trofaste mennesker, der nærer størst hengivenhed over for dem, hun har kendt længst; hun sætter venskabet til Anne over parforhold og karriere, mens Anne i sidste instans prioriterer den socialt acceptable tilværelse som ægtehustru højst. Da hun hører mandens bil, flyver hun af sted efterladende Susan til hendes egne betragtninger.

Jeg ved ikke, hvad det skal gøre godt for at sælge en film ved at pådutte den en ideologisk 'korrekt', men på enhver måde harmoniserende og psykologisk forkortet slutning. Den måde, de to veninder reagerer på i slutscenen er den logiske forlængelse af den karakteristik, der er opbygget filmen igennem, og en forsoning ville gøre resten af filmen utroværdig. Derimod forekommer Susans loyale og tålmodige venskab over for Anne og hendes sorg, da hun bliver forladt, svagt underbygget i Annes skikkelse. Vi får for lidt at vide om venskabet, før Anne flyttede, og hele hendes forkælede og selvoptagne person gør det svært at tro på, at det nogen sinde har eksisteret.

Oprindelig var »Girlfriends« tænkt som en semi-dokumentarfilm om room-mate forholdet, en institution i amerikansk kvindeliv, men da filmen blev klippet, stod man tilbage med de 10 minutter, der danner indledning til den endelige film, som snarere handler om den enlige kvindes situation i et samfund, hvor den dominerende livsform er parforholdet, og den giver et noget andet billede af hendes liv end den idyl og skrækfantasi, som man kunne beskue i henholdsvis »En fri kvinde« og »Hvor er Mr. Goodbar«. I en række rammende situationer beskriver den Susans ensomhed, hendes kontaktforsøg, små særheder og hendes kamp for at bevare sin uafhængighed. Det er fint oplevet og skildret både af instruktøren og Melanie Mayron, som spiller Susan. I sin beskrivelse af de miljøer, Susan færdes i, er filmen præcis og afslørende. Den scene, hvor hun besøger de nygifte efter bryllupsrejsen er en studie i ægteskabets psykologi; usikker, som man er, forsøger man at stable et værn af anskaffelser og fælles oplevelser på benene og søge bekræftelse hos omgivelserne.

Filmen handler også om en kvindes kamp for at få mulighed for at udfolde sig inden for en profession. Det er en trang og ydmygende vej, som mere består i at henlede opmærksomheden på sin person end på sit arbejde. Ved filmens begyndelse ernærer Susan sig som festfotograf ved jødiske bryllupper og konfirmationer, men hun lærer nogle kneb af en mere hårdkogt veninde, og et enkelt frækt scoop bringer hende i kontakt med en kvindelig galleriejer, som giver hende lejlighed til at udstille.

Claudia Weill startede selv sin løbebane som fotograf, og fotografering som middel til at fastholde og bearbejde situationer er et tema i filmen. Som en af personerne siger: »Intet varer evigt, undtagen måske billeder«.

Til trods for at kvinderne har været i overtal i de tekniske og administrative funktioner bag filmen, viser et blik på creditlisten, at mændene stadig sidder i den centrale position som fotografer. Almindelig fotografering var et fag, hvor kvinder tidligt fik adgang og har nået store resultater. Men åbenbart er filmfotografering et utilgængeligt land for kvinder. Jeg mener på ingen måde, at det skæmmer filmen som kvindepolitisk manifestation, at den ikke også er

Instruktøren Claudia Weill (yderst tv.) fotograferet under indspilningen af »Girlfriends« sammen med den nye stjerne Melanie Mayron

fotograferet af kvinder. Tværtimod kan det betragtes som en kønspolitisk landvinding, at mænd går ind i et samarbejde, hvor det er kvinderne, der har det afgørende ord.

Hvis nogen spørger, hvad forskellen er mellem »Girlfriends« og de mange kvindefilm af mænd, vil jeg sige, at der ikke forekommer det ringeste spor af objektivering af de kvindelige medvirkende, hvilket bl.a. er et resultat af den måde, kameraet bliver ført på. Her er ingen dvælen ved eller udstilling af kvindelige legemsdele. Kameraet bliver brugt til nøgtern og humoristisk fortælling og ikke til at skabe stemning.

Claudia Weill har tidligere arbejdet for The Public Broadcasting System, det eneste alternativ i USA til det kommercielle TV. Her har hun produceret dokumentarfilm og 20 film i serien »Sesame Street«, der især henvender sig til farvede børn. »Girlfriends«' tilblivelseshistorie og dens fortsættelse er en parallel til Susans historie og typisk for det samfund, den udspringer af: 10.000 dollars i offentlig støtte, lån og hjælp fra venner og bekendte. Den færdige film er taget i distribution af Warner, som også har engageret Claudia Weill til at instruere to nye spillefilm. En beskeden, upretentiøs film, produceret med stort besvær, viser sig salgbar, og karrieren er sikret. Fornyelse skal åbenbart ske i hård kamp fra bunden og ikke som initiativer fra oven, et godt, gammelt liberalistisk princip. Historien om Claudia Weill er en bekræftelse af den amerikanske myte om fighterens ubegrænsede muligheder. Men at hovedpersonen er kvinde giver den unægtelig en anden dimension, og filmen viser, at Claudia Weill har en klar bevidsthed om, hvad hun gør. Lad os håbe, at hun må bevare den. (Girlfriends – USA 1978).

Susanne Fabricius

Så gode venner var vi vist

Instruktør: ETTORE SCOLA

»Så gode venner var vi vist« er en folkekomedie efter en velkendt italiensk recept, der, hvis doseringen er rigtig, kan give pæne resultater. Ettore Scola har imidlertid ikke blot brugt de rette mål af situationskomik, sentimental patos, teaterskaberi, alvor en kende på skrømt, kærlig ironi og knap så kærlig satire, men fordelt dem efter sit eget hoved med en kunstfærdighed, der er meget udspekuleret, men virker aldeles uanstrengt, hvorfor hans resultat er ekstraordinært godt. Kun måtte der også denne gang gerne have været lidt mindre af den Scola-specialitet, Pauline Kael har karakteriseret som *slapstick tragedy*.

Man tør gætte på, at denne film har fået mange til at slå op under Scola i KOSMORAMAs leksikon vedrørende italiensk film (KOS 138). Han har været flittig, og de tre Scola-film, som er nået til Danmark, kan ikke siges at udgøre et repræsentativt udvalg, omend det i betragtning af hvad man i øvrigt forholder os af betydelig filmkunst er overraskende stort. I hvert fald er det tilstrækkeligt til at give en et indtryk af hvad der særligt interesserer Scola og af den særlige måde, hvorpå han interesserer sig for det.

Det er vigtigt at tage alle tre film i betragtning. Den første, der kom hertil – for 8 år siden – »Drame della gelosia« blev kun set af få, færre end normalt for en komedie med Marcello Mastroianni og Monica Vitti, fordi den lanceredes med den fjollede titel »Jalousi' det med blomster«. Den prægede sig i øvrigt næppe synderligt dybt i de fås erindring. For mit vedkommende huskede jeg den som en lovlig smart fortalt »moderne komedie«, hvori Monica Vitti var Vitti-dejlig og Mastroianni – han blev præmieret i Cannes for denne præstation – sjov og rørende som manden, der så gerne vil have dejligheden for sig selv. Først efter at have set de to følgende film har jeg kunnet genkalde mig den virtuositet, hvormed Scola forcerede filmens tempo, og den irritation, filmens lidt for »fikse« overgange og andre fortælletekniske bravour-numre, fremkaldte hos mig. Nu ser jeg disse numre som tilløb til – og måske forudsætning for – det artistiske kræs i »Så gode venner var vi vist« og i optakten til »En ganske særlig dag«. Og man kan få en mere nuanceret forestilling om karakteristiske stiltræk gennem kendskab til, hvordan de tog sig ud, før de var fuldt udviklede.

Også indholdsmæssigt peger »Drama della gelosia« frem imod de senere film. Den kvindelige hovedperson, blomstersælgersken Adelaide, drømmer om den store kærlighed, som hun kender den fra ugebladene. En dag beslutter hun at forelske sig i mureren Oreste. Denne er midlertid gift, og hans hustru beder Adelaide om at holde sig fra ham. Da Adelaide tror, at damen, der giver hende denne henstilling, er Orestes mor, bliver der ballade. Men Oreste har tabt sit hjerte til den skønne Adelaide og forlader kone og børn. Adelaide og Oreste er meget lykkelige sammen, indtil hun falder for en bagersvend med melankolske øjne (Giancarlo Giannini). Hun elsker dem begge, så: mere ballade, voldsom ballade. Komedien får den tragiske udgang, der måtte til, hvis filmen skulle slutte nogenlunde naturligt.

Komedie, der egentlig er tragedie – i »En ganske særlig dag« (KOS 137), lavet syv år efter, sætter det tragiske ind nærmest umiddelbart efter at komedien er kommet i gang. Vist er der komiske elementer – man må i hvert fald formode, at det er det, de skal være – i beretningen om den homoseksuelle mands forgæves forsøg på at modstå den trætte, men akut ømhedstørstende husmors forførelseskunst. Men de kommer kun til at bekræfte, hvad man hurtigt aner – at komedien, der egentlig er tragedie, egentlig heller ikke er tragedie.

Med ganske anderledes held blander Scola elementerne i »Så gode venner var vi vist«, der er fra 1974. Her er det egentlig, som i livet, både-og. Det går de tre venner, filmen fortæller om, som vi alle ved det kan gå. Trist, men sandelig skægt ind imellem, eller, for den ukuelige, skægt og bare lidt trist nu og da. Alle, der danser med, er en smule, noget mere end en smule eller temmelig meget til grin. Det går vel ikke i almindelighed retfærdigt til i denne verden, men det kan dog hænde, at det går den bedste godt og den værste skidt. Man kan dumme sig på to måder – ved at være lidt for dum eller ved at være lidt for klog.

De tre mødes inden for den kommunistiske modstandsbevægelse: kammeratskab, den samme politiske holdning, fælles udgangspunkt så at sige. Krigen slutter, nu skal der ordentlig leves. Hvordan blev det så for de tre i løbet af de følgende 30 år?

Gianni øjner en mulighed for pludselig at sikre sig social position. Han svigter sine idealer og den pige, han elsker. Han gifter sig med en rigmandsdatter, og sætter alle kræfter ind på og alle hensyn til side for at udmanøvrere sin svigerfader. Det lykkes, for Gianni bærer sig klogt ad. Klogt? Han må betale prisen – ender i bitter ensomhed.

Nicola er højt begavet, klogere end de fleste – men med en uklog tilbøjelighed til at insistere på sin klogskab. Han fyres fra sit job som lærer, efter at han rasende rethaverisk har belært sine overordnede om, at de Sicas »Cykeltyven« er et mesterværk. Siden søger han en genvej til lykken ved at deltage i en TV-quiz. Atter bliver »Cykeltyven« hans skæbne. Det afgørende spørgsmål drejer sig om, hvad der fik lille Bruno til at sætte sig på kantstenen og græde. Fordi man puttede et brændende cigaretskod i hans lomme, svarer Nicola, hvad der er rigtigt, men ikke det svar, juryen ønsker. Nicola kommer aldrig over dette nederlag. Han må sidenhen slå sig igennem som – ak! – underbetalt filmkritiker.

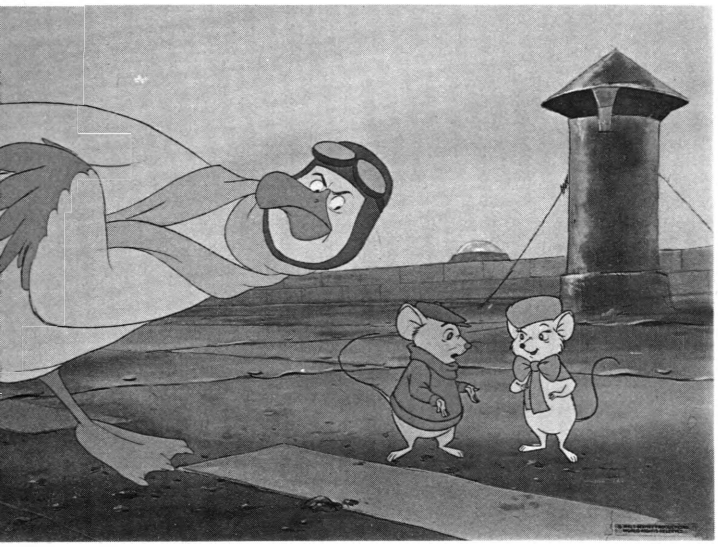
Antonio, endelig, elskværdig og ligetil af gemyt, vil gerne være med til at forandre verden, men han er meget for rar til, at nogen tager ham alvorligt. Han udmærker sig just ikke ved stræbsomhed, er og forbliver portør ved et hospital, men svigter i det mindste ikke idealerne. Scola og hans manuskriptforfattere belønner ham på det smukkeste: det er ham, der bliver gift med den pige, de tre venner efter tur forelskede sig i.

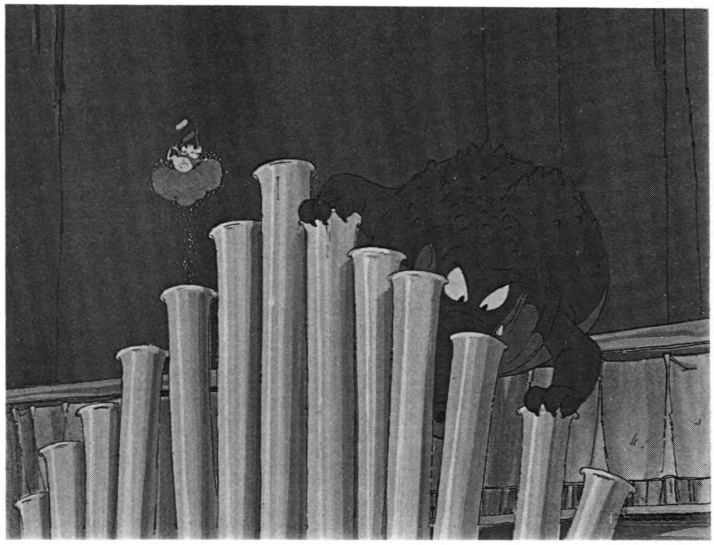
Når det kan udnyttes så suverænt som her, er det et højst charmerende indfald at markere afsnittene i det stykke Italienshistorie, filmen godt kan siges at udgøre, ved hjælp af citater eller mildt parodierende »lån« fra periodens film. Neorealismen i de første efterkrigsår, siden Fellini under optagelserne af »Det søde liv«, og Giannis hustru, der gennemlever en krise af den slags, Antonionis film i 60erne henledte opmærksomheden på. At tilføre en folkekomedie sådanne raffinementer er dristigt; at gøre det uden at det virker som krukkeri eller stilbrud er en bedrift.

Hvad der dog først og fremmest gør filmen charmerende – og har skaffet den usædvanlig publikumsyndest – er det umådelig sikre spil af Vittorio Gassman, Stefano Satta Flores, Nino Manfredi og Stefania Sandrelli i de fire hovedroller.

Det er i øvrigt en vigtig del af den karakteristik, man på grundlag af de tre herhjemme viste film kan give af Scola: han er en eminent personinstruktør. (C'eravamo tanto amati – Italien 1974).

Albert Wiinblad





Scener fra den nye Disney-film. Til venstre albatrossen Orville sammen med Bernard og Bianca. Til højre krokodillen Nero, der søger efter Bernard, der har gemt sig i orglet

Bernard og Bianca

Instruktør: WOLFGANG REITHERMAN,

Walt Disney Productions er i dag 100 gange mere rentabelt end det var på noget tidspunkt i Walts levetid. Årsagen er først og fremmest tema-parkernes succes og det enorme opsving i merchandising, men der er selvfølgelig også en anden og mere indlysende grund. Der er ikke længere tårnhøje udgifter til nye, umulige pioner-projekter af den slags, som Walt elskede, og selve grundpillen, tegnefilmproduktionen, har været kraftigt på retur siden halvtredserne.

At WDP alligevel ikke er nogen Sleeping Beauty på tegnefilmfronten beviser »Bernard og Bianca«, Wolfgang Reithermans nyeste lange tegnefilm for studiet, og den bedste i mange år. Filmen er ikke blot en tour-de-force for Reitherman og hans animationsstab (der præsterer animation, så både Bakshi og franskmændene kan pakke sammen!), den markerer også flere vigtige og glædelige nyheder. »Bernard og Bianca« er et vellykket forsøg på at bringe den gamle stil frem igen, uden at give afkald på den nye streg, og det er jo netop, hvad man savnede i både »Aristocats« og »Robin Hood«. Historien er bygget op i den gamle to-plansstil, så der er mulighed for at både børn og voksne kan få udbytte, og filmen er fyldt til randen med vink til alle de gamle. Der er både tørresnoren fra »Lady og Vagabonden«, ønskestjernen fra »Pinocchio«, og lignende korte, men, for tegnefilm-freaks, let genkendelige hilsner. Samtidig byder filmen på nye variationer over gamle venner: krokodillerne er med garanti sønner af den fra »Peter Pan«, Medusa ligner Cruella fra »Hund og hund imellem« (Reithermans bedste film) og Mr. Snoops er en efterkommer af Mr. Smee (»Peter Pan«).

Derudover er »Bernard og Bianca« fyldt med nye, strålende figurer. Albatrossen Orville (verdens eneste one-bird airline), hvis styrtdyk fra toppen af en New York skyskraber giver tilskueren det sus, man husker fra Peter Pans flyveture, og den tapre guldsmed Evinrude, der fungerer som påhængsmotor på musenes sumpbåd. Og så naturligvis hovedpersonerne. Bernard, portner i The Rescue Aid Society, utrolig overtroisk, men alligevel en rigtig helt, og den sexede miss Bianca, der med sin charmerende ungarske accent og fantastiske selvsikkerhed finder en løsning på alt.

»Bernard og Bianca« er ydermere en smuk tegnefilm. Med enkelte undtagelser (et par meget Scooby Doo-agtige baggrunde) er der stemning og atmosfære i hvert enkelt shot, og de romantiske omgivelser omkring den gamle flodbåd i Floridas sumpe passer Reithermans animatorer og deres figurer perfekt. Der er ikke tilløb til det overromantiske, men der er på den anden side ingen forsøg på at undgå det eventyragtige og ægte romantiske, som Disney-filmene, de fleste i hvert fald, altid indeholdt i gamle dage. Historien bygges roligt og sikkert op til et par strålende højdepunkter, og tempoet er hele tiden stigende. Klimaks er den lange scene, hvor pigen Penny skal hente en diamant op fra en underjordisk klippehule – dens mareridtsagtige uhygge er fyldt med den slags rædsel, som kun de klassiske Disney-features indeholder, og situationen er fortalt med en animationsteknisk suverænitet, som kun Disney-studierne er i stand til at frembringe.

Til de mere afslappede scener hører hovedpersonernes besøg på børnehjemmet og de mildt humoristiske scener fra mødet i Rescue Aid Society.

»Bernard og Bianca« bibeholder hele vejen igennem den rytme, som har været kendetegnende for kun de bedste Disney-film. Der er konstant afveksling, hele tiden nye påfund og det vel at mærke uden storymæssige ophold. Det hele kører flydende og naturligt frem mod den lykkelige slutning; og den *er* lykkelig, både for historien og dens personer – *og* for Wolfgang Reitherman og hans stab. »Bernard og Bianca« er nemlig ikke kun et skridt fremad. Et forsøg på at lave gode tegnefilm igen. Det er også et farvel fra Reitherman, hvis sidste Disney-film, det er, et farvel til alle de store klassikere, men ikke et farvel for good – nye mennesker skal til, og »Bernard og Bianca« markerer skillelinien mellem det gamle og det nye. Den er hyldest til den gamle stil – og et varsel om nye tider, nye eksperimenter og nyt talent. Disney-studierne er nemlig i gang med at opbygge en helt ny stab, der ganske vist skal arbejde efter samme høje kvalitetskrav som før, men som også skal have lov til at prøve nye ting.

For mens de sidste 10 års Disney-film har været kogen suppe på samme ben, har Walt Disney Productions officielt besluttet at vende tilbage til det gamle – ved at lave noget nyt. En erkendelse af, at det gamle kun var godt, fordi der hele tiden skete noget nyt, og at selve livsnerven i Disney-filmene er glæden ved eksperimentet, lysten til at gå i lag med det umulige. Og selv om Walt Disnye Productions måske falder et par point hos »Dow Jones«, kan det endnu en gang stige op på toppen af tegnefilmproducenternes rangstige. Og det kan virke fjollet at sige det, men det er jo ikke løgn: »Walt would have liked it that way!« (The Rescuers – USA 1977).

Jakob Stegelmann

92 minutter af igår

Instruktør: CARSTEN BRANDT

Ikke alene titlen er prætentiøs. Undertegnede værdsætter prætentioner og ambitioner og ikke kun fordi det kræver knyttede næver. Men hvorfor er der så mange kuldsejlede prætentioner i Danmark? Det er nok fordi næverne ikke er så knyttede endda – og er de knyttede, står de alligevel og blafrer hid og did... Posthusets oplæg har været mig noget parfumerede, men de er jo så flinke på Posthusteatret. Med beundringsværdig møje og besvær har de fået stablet et miljø på benene i en vis snobisme for kunst – med stort P(khunsth). Det være dem tilgivet – miljø er væsentligt og behovet er større end nogen sinde.

Roland Blanche i scene fra »92 minutter af i går«

Carsten Brandt og Mogens Elkow har sat sig for at lave en 'absolut film' og de ambitioner står ikke for fald, ja de *køres* endog frem uden de helt store faldbelader. Man kunne frygte mange flere 'Ih hvor er vi dygtige'-pointeringer. Der skal f.eks. ikke stopur og skalpel til overensstemmelse mellem fortælletid og det fortaltes tid (men det kan jo på den anden side også være fordi det er ligemeget), men viljen er og bliver 'absolut' – det være sig både æstetisk og ideologisk. Men der er hverken *push* eller *fist* på det ene eller det andet plan. Æstetisk, visuelt er den jo egentlig ganske vellykket – umiddelbart fascinerende og glidende – ja, helt konkret på skinner! Netop den glidende æstetik befordrer det ukonkrete, men er den villet antydende – nej!

Det er for mig en fundamental fejl. Et kørende kamera, der så at sige befordrer filmens fortællemæssige rammer (toget, der ankommer i lyd + begyndende kørsel fra parret ved båden til det anlagte Sct. Hans bål og afsluttende kørsel tilbage fra gløder i asken til båden hvor Strandberg informeres af politiet + lyden af toget der afgår) implicerer ligefrem genrekonventioner og de forekommer i fremtrædelsesformen ikke tilstrækkeligt gennemtænkte, kun for så vidt at man søger at demonstrere *undgåelse* af *fortælle*mæssige konventioner. Når man er dérude, må man gøre sig klart, at man i virkeligheden laver en meta-film og helt præcisere hvor man sætter grænserne.

Det søgende ukonkrete passer nemlig med mystifikationen og den *endeløse* afdækning, men filmen igennem *pointeres* der vitterligt i forhold til ideologiske/æstetiske konventioner. Carsten Brandt ved udmærket hvor faldgruberne for en 'fransk' film i dansk regi ligger (det blev for nylig glimrende anskueliggjort med Carlsens kvarter i Chabrol-land – det blev trods alt »En lykkelig skilsmisse«) og undgår også manererne i »Cleo fra 5 til 7«. Hermed være ikke sagt at filmen er uden manerer – de er en del af dens væren. Rent idémæssigt må Roland Blanche bl.a. derfor *ikke* være den traditionelle følsomme, spirituelle franskmand i forhold til den lidende danske kvinde hvis følelser forsmægtes på fantasiløse pædagokker i overalls, men på den anden side er det svært at se hvordan en Tati'sk handelsrejsende med et helt umuligt husgeråd (kombineret radio, shaver, digital-ur, lighter, dåseåbner) skal kunne fascinere Tine Blichmann selv om det opsøgte miljø mere antyder at han faktisk rejser med stoffer. Denne underforståede 'farlighed' gør ikke kontakten sandsynligere. Fællesfølelsen opstår ved ensklingende substantiver – indtil man når til »knage« (en af de få sekvenser med betydende dialog), selv om det ganske vist sker for nedrullede gardiner, blandt nedpakket nostalgia (fra foldemænd til 'gamle breve') og delvist styret af »Ruslan og Ludmilla« (mens mere afslappede passager incidentalt klares af husgerådets radio). Næ, umuligheden i kontakten påstås at ligge i rammens selvmordssituation, og veksler Carsten Brandt netop i denne sekvens mellem farce og drama, så virker det som et demonstrativt forsøg på at overskride genrebarrierer, for ved et sammenstød mellem farce og melodrama at opnå det sublime – den form for 'dialektik' forekommer ikke overbevisende.

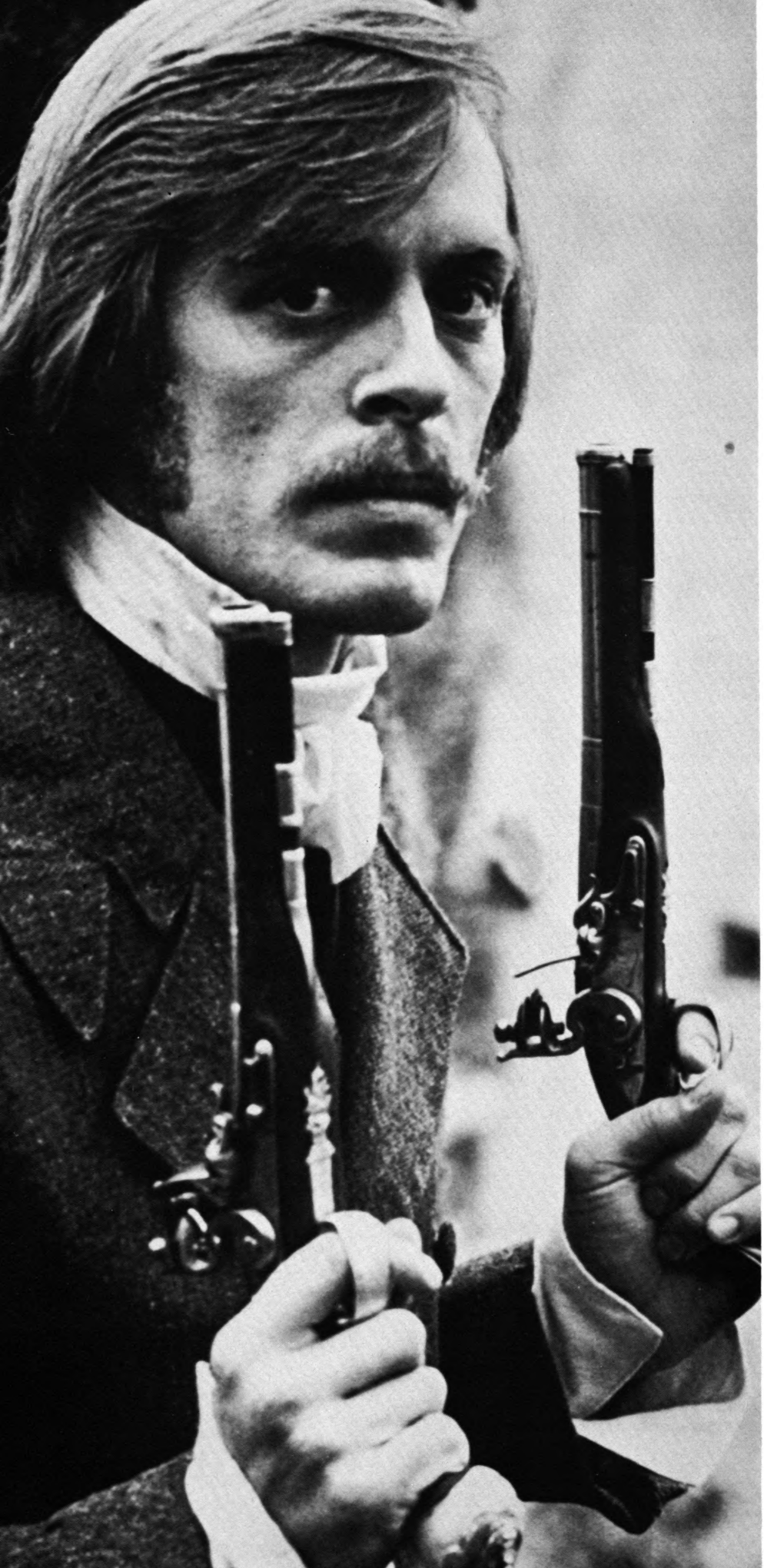
Men skal man finde aner i den nyere danske film er det til gengæld svært at se hvor genreeksperimenter er lykkedes. Peter Refn bumpede f.eks. hårdere på i de egentligt beslægtede »Eftermiddagsgæsten« (jvf. Strandvejsvillarammen) og sensationalismen i »Violer er blå«.

For at vende tilbage til 'mystifikationen'. Der er umiddelbare fordele i den 'glidende æstetik', kreativ geografi vekslende med sære tematiske indstillinger (allermest ejendommeligt, 'spændende' – en gammel Ginge-reklame (barberblad!) på en husgavl samt en fjern oplyst vinduesramme med et elskende(?) par i forskellige etaper) – det 'fremmedgjorte' lydbillede: Sct. Hans-vise (forskellige instrumentationer), vagtparader, »Ruslan og Ludmilla«-lydspor, men er disse lyde befordrende for anslag af stemning (Sct. Hans-visen) og decideret mystifikation (»Ruslan og Ludmilla«) ja, så konkretiseres Kremls klokker og den russiske dialog jo i et klip til en nærliggende biograf. Således er der mange fortællemæssige pegefingre som skulle undgås hvis en egentlig mystifikation skulle bibringes. Den opretholdes netop nogenlunde ved den gennemførte 'kreative geografi' og drejning af klicheer – egentlig allerbedst ved et par flyttemænd, som netop i dansk film er inkarnationen af tumpethed og uformuleret-hed, der faktisk her i filmen bliver den eneste mulighed for sammenhængende kommunikation!

Jeg mener også at finde ambitionen omkring et Danmarksbillede af krisen, men især dette forbliver anslag og får som sådan mindre på hjerte end »Honningmåne« – som i sin kleinkunst er ligefrem præcis. Der er beklagelse, afmagt og ironi over denne vemodets Sct. Hans anno 'de sene halvfjerdsere' – overklassetristesse, kommunikationskløfter og andet mundlamt, der egentlig står som en kontrast til den patos der er over den kultiske Sct. Hans – med åbninger til det fælles ubevidste: dybt nede anslag til ekstase, naturbesættelse og heste, der pisker ud i Vesterhavet. Så er det med vemodig effekt at alt fra opgør til selvmord er flegmatisk og kun den akulturelle vildskab ligger tilbage i bålflammerne, der kun ses som gløder i den kultiverede overklassehave, randet af skinner – lydligt med sisken, nattergal (og for ikke at blive for firkantet sættes tudselyd ud af funktion ved 1. tilbagekørsel langs havebassinet). Det hjælper ikke på overblikket over den danske midsommeraften – der jo egentlig er tilskrevet al den lidenskab og sødme vi kan opleve her i det ellers så kolde nord – at kameraet stedse hæver sig i en kranbevægelse, for dybt dernede i sommernatten er der alligevel kun par, der har det skidt.

Delvist lykkede ambitioner skal ikke fejes af bordet, de er langt at foretrække for den trummerum, der præger resterne af den etablerede danske film og det sjusk alternativerne har udviklet sig til (mest udpræget inden for ungdomsfilmen – »Vil du se min smukke navle«). »Honningmåne« og »92 minutter af igår« hævder trods alt en *kunnen.* (Danmark 1978).

Carl Nørrested



Duellanterne

Instruktør: RIDLEY SCOTT

Med »Rumrejsen år 2001« forårsagede Stanley Kubrik en bølge af rum- og science fiction film og lagde samtidig en meget høj teknisk standard for bølgen. At dømme efter »Duellanterne« synes »Barry Lyndon« at have indvarslet en lignende udvikling indenfor den historiske genre. De to film foregår på nogenlunde samme tid, og den minutiøse, detaljerede periodegenskabning, man finder i »Duellanterne«, kan ikke undgå at lede tanken hen på Kubricks pionerarbejde på dette felt. Som historisk atmosfærebillede indtager »Duellanterne« sammen med »Barry Lyndon« sin plads blandt mesterværker som Dreyers »Jeanne d'Arc«, Oliviers »Henry V« og Borowczyks »Blanche«. Alle kulturhistoriske detaljer er naturligvis totalt overbevisende, men desforuden er billedstilen, som i de bedste historiske film, tydeligt inspireret af fortidens malerkunst. Inspirationskilderne spænder over et temmelig vidt og varieret register, så man kan undre sig over, at det i den grad er lykkedes, at få dem til at gå op i en højere enhed. Eksteriørbillederne går fra turner'ske lyseksplosioner over mere afdæmpede engelske »hunting prints« til dunkle, sublime billeder á la Salvatore Rosa, interiørbillederne spænder fra det hogarth'ske karikerede til stillebener og tableauer i Vermeers stil, og filmens two-shots og halvnære optagelser minder af gode grunde ofte om Davids portrætkunst. Teknisk og stilistisk må »Duellanterne« siges at være stort set fejlfri. Dette gælder også lydsiden, hvor duelscenerne, som kun akkompagneres af metallisk bragen, navnlig bør fremhæves. Man får et levende indtryk af, hvordan en to-kilos kavalerisabel fungerer i praksis. Hvis man ikke bliver dræbt eller hårdt såret af en træffer fra sådan en krabat, bliver man i hvert fald slået omkuld af den inerti, der er i et hug med et så tungt blankvåben. Den eneste stilistiske mislyd er brugen af ultrakorte associations-flashbacks, som i øvrigt er indholdsmæssigt helt overflødige, og som forekommer helt malplacerede på den ellers så vellykkede billedside.

Desværre kan filmens indhold ikke rigtigt leve op til denne flotte indpakning, så helhedsindtrykket bliver knapt så positivt, som min indledning antyder. Filmen er bygget over en af Joseph Conrads senere og ret ukendte noveller. Jeg er ikke bekendt med forlægget, så jeg skal spare læseren for en sammenligning, og blot konstatere, at den monomani, filmens hovedpersoner lægger for dagen, er ganske i Conrads ånd.

Ved filmens begyndelse befinder vi os i år 1800. Feraud, en ung officer i Bonapartes hær, dræber en højtstående borger i en duel. Af hans general sendes en anden ung officer, d'Hubert, hen for at arrestere ham. Feraud opfatter dette som en fornærmelse, da han havde en god grund til at duellere, nemlig at borgeren havde talt nedladende

Keith Carradine i scene fra »Duellanterne«

om Bonaparte. Han ender med også at udfordre d'Hubert til duel. Skønt denne udmærket godt kan se det absurde i at duellere med en mand, som skal arresteres for at have duelleret, har han ingen mulighed for at undslå sig. Visse æresbegreber omfattes tydeligvis hverken af de civile eller de militære love. Det lykkes ham at påføre Feraud et let sår og derved at få afbrudt duellen. Hermed har d'Hubert nærmest ved en tilfældighed fået sig en fjende for livet. Han rådes af en ven til i fremtiden altid at være stationeret et andet sted end Feraud og til at stige hurtigere i graderne end denne, idet der kræves samme rang for at kunne duellere. Han følger dette råd og synes derved at forkaste Ferauds æresbegreber. Ud fra Ferauds begreber er han følgelig fej. Det hænder imidlertid adskillige gange i løbet af Napoleonskrigen, at de mødes og har samme rang, og d'Hubert har igen ingen mulighed for at undgå at duellere. En gang såres han hårdt, så kampen må afbrydes, én gang kæmper de i timevis og falder tilsidst om i hinandens arme, begge helt udmattede og slemt forslåede, og én gang såres Feraud i en duel til hest i en fantastisk indtagende scene. Under tilbagetoget fra Moskva mødes de igen, men denne gang bliver der ingen duel. Sammen slår de med rytterpistoler et kosakangreb tilbage, og d'Hubert foreslår sarkastisk, at de næste gang skal bruge pistoler.

Denne serie af dueller optager ca. halvdelen af filmen, og var det ikke fordi filmen er så køn at se på og selve duellerne så flotte og dramatiske, ville kedsomheden have meldt sig i noget højere grad, end den gør. I denne første halvdel af filmen er personudviklingen så at sige lig nul. Feraud defineres omgående som Napoleonstilhænger og en slagsbroder, der uden at tænke nærmere over det blot følger de æresbegreber, der gælder inden for hæren. D'Hubert er en smule mere nuanceret. Han er en dygtig karriereofficer, der ikke ønsker at miste livet i en duel om ingenting. Når han møder Feraud, har han imidlertid ingen mulighed for at undgå at duellere, og i virkeligheden ønsker han det heller ikke, idet hans æresbegreber ikke adskiller sig så meget fra Ferauds, som man skulle tro. Da han er blevet hårdt såret spørger hans soldaterpigesamleverske, hvad det er for en ære, han kæmper for. D'Hubert kan kun svare, at ære er »indescribable ... unchallengeable«.

Efter folkeslaget ved Leipzig vender d'Hubert hjem til sit gods og bliver forlovet med naboens datter. Da Napoleon vender tilbage fra Elba opfordres han til at gå i tjeneste igen, men han nægter. Feraud derimod kæmper naturligvis ved Waterloo. Skønt d'Hubert i modsætning til sin modstander har formået at omstille sig til de nye politiske og sociale forhold, har han ikke kunnet bortkaste sine gamle æresbegreber. Under Fouchés regime er den kejsertro Feraud kommet på den sorte liste, men d'Hubert går i forbøn for ham og får ham slettet af listen. Han accepterer således ikke at den meningsløse strid mellem dem skal afgøres af tilfældighedernes spil. Når han igen udfordres af Feraud er det således fuldstændig hans egen skyld. De duellerer på pistoler, og da Feraud har affyret begge sine skud, og ingen af dem er blevet ramt, står d'Hubert tilbage med endnu ét skud. Han vælger ikke at skyde, idet han håber at kunne få Feraud til på den måde at acceptere sine æresbegreber. Det ser således ud som om en strid mellem to sæt æresbegreber er endt med, at d'Hubert har sejret. Men det er yderst tvivlsomt, om dette faktisk er tilfældet. Det forekommer mig nemlig, at d'Hubert hele vejen igennem følger sin modstanders æresbegreber, omend han ikke selv er helt klar over det. Når han er i stand til at skåne Feraud til sidst, er det fordi denne efter sine egne æresbegreber må anse striden for afsluttet og sig selv som besejret. Filmens egentlige konflikt er altså ikke mellem d'Hubert og Feraud, men i d'Huberts sind under hans udvikling fra kejsertro soldat til fredelig samfundsborger. Og denne konflikt lades i stikken i filmen, idet den ikke giver tilskueren tilstrækkelig indblik i d'Huberts sjæleliv.

Trods sin umådelig flotte form er »Duellanterne« en underlig ufærdig film. Strukturelt falder den i to klart adskildte dele: den dramatiske men noget indholdsløse serie dueller under Napoleonskrigen, og det noget famlende forsøg på at give de to hovedpersoners skæbne et psykologisk indhold. (The Duellists – England 1977).

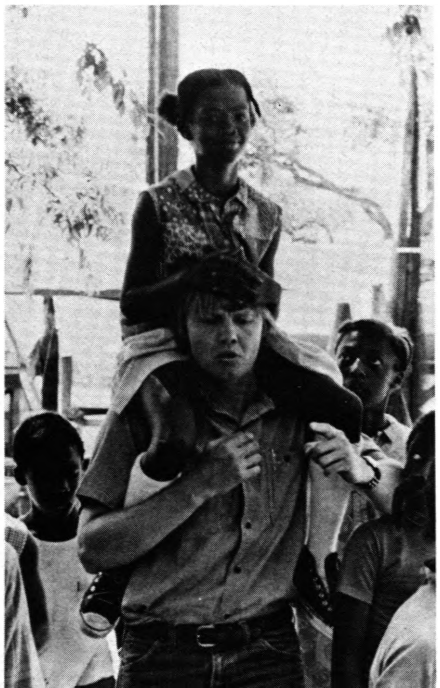
Ul Jørgensen

Hvor er Amerika?

Instruktør: MARTIN RITT

Martin Ritts »Hvor er Amerika?« er en på mange måder meget sympatisk film om raceproblemer i dagens USA. Den er oprigtig og velmenende, nok lidt vel sentimental på sine steder i sit ihærdige forsøg på at understrege budskabet om lige ret for alle.

Jon Voight i »Hvor er Amerika?«



Under alle omstændigheder er den venlig, og det er også ud fra den vinkel, Ritt har valgt at betragte forløbet, som tegnede til at blive en solstrålehistorie, hvis ikke det uundgåelige indtraf, nemlig at det konservative magtapparatur trumfede sin vilje igennem og kvalte et behjertet forsøg på at omsætte nogle idealistiske tanker til praksis. Historien er den, at en ung hvid lærer trænger til at lette sin dårlige samvittighed. Han føler, at han altid har behandlet negrene skidt, og nu vil han gøre bod ved at søge stillingen som lærer på en lille ø, hvor der kun bor sorte. Børnene er komplet uvidende. Deres almene kundskaber er så beskedne og deres evne til at modtage undervisning så begrænset, at der må tages helt anderledes utraditionelle metoder i brug, hvis læreren skal gøre sig håb om, at bare en smule lærdom bliver siddende. Han tager udfordringen op og underviser dem ikke blot i skolefagene, men forsøger også at putte lidt selvrespekt ind i dem, lade dem forstå, at de har samme rettigheder og i det mindste bør have samme muligheder, som de hvide. Ethvert menneske uanset hudfarve har krav på at blive respekteret. Alt går planmæssigt fremad, men den stokkonservative skoledirektør inde på fastlandet reagerer imod lærerens pædagogiske udskejelser og får ham til sidst fyret.

Resultatet af konflikten mellem læreren og skoledirektøren er hurtigt så forudsigeligt, at Ritt måtte finde et spændingsmoment et andet sted i historien, hvis filmen skulle bevare en dramatisk effekt, men det gjorde Ritt ikke. Indholdsmæssigt fusede filmen underligt ud, fordi han ikke gik tilstrækkeligt i dybden i sin beskrivelse af børnenes og de øvrige øboeres egentlige problemer. Man lærte dem aldrig rigtig at kende. De forblev redskaber i den hvide lærers hånd. Hans menneskelige varme og store engagement skulle al retfærdiggøre filmens budskab, men når navnene på store baseball-spillere og lignende uvæsentlige ting sneg sig ind imellem to-tabellen og tre-tabellen, afslørede filmen sig samtidig som naiv. Hvad glæde har børnene af denne række ligegyldigheder, og er baseballsporten alfa og omega for børnene fra et lille isoleret øsamfund, hvis de skal klare sig bare nogenlunde rimeligt fremover i det store pulveriserende amerikanske samfund? Næppe, og man kan i et enkelt satanisk øjeblik godte sig over, at læreren fik sparket, fordi han fyldte sine uvidende elever med sådan en gang vrøvl.

Filmen var derfor mere historien om en lærer, end en fremlæggelse af nogle aktuelle raceproblemer. Jon Voight i hovedrollen havde gejsten. Han sled med humor og overskud med børnene. Man troede på hans personlige kamp, fordi det spontane overbeviste og de følelsesmæssige konflikter retfærdiggjordes. Hans præstation supplerede Ritts rolige og afbalancerede fortællestil udmærket. Derfor virkede filmen som helhed så sympatisk, men går man lidt tættere på, efterlader den mange ubesvarede spørgsmål. (Conrack – USA 1974).

Erik Hvidt