

tur, bestemt praktisk at have stående blandt filmhåndbøgerne. En begrænsning i dens anvendelsesmuligheder er, at den stort set kun omfatter engelsksprogede bøger.

William F. Van Wert: *The Film Career of Alain Robbe-Grillet* (Redgrave, New York 1977) er tredje bind i en serie udførlige filmografier og bibliografier. Her får man så biografiske data, et godt essay om Robbe-Grillet's forhold til filmen, en udførlig filmografi med credits og synopsis samt en 145 siders anoteret bibliografi over »Writings about Robbe-Grillet«. Et meget vellavet stykke videnskabelig research ligger bag denne bog, som der naturligvis ikke er så forfærdelige mange, der vil have glæde af.

I den engelske bogserie *Film in Sweden* (udgivet af Jörn Donner & Peter Cowie på Tantivy Press i samarbejde med det svenske filminstitut) er der nu kommet en oversættelse af Maria Bergom-Larssons ideologikritiske analyse af Bergman, *Ingmar Bergman and Society* (London 1978). Den internationale interesse for Bergman er jo tilsyneladende uopslidelig, så det er sikkert en god idé at lade den store verden få et begreb om, at den store og grænseløst beundrede Ingmar, trods alle fortjenester, lader meget tilbage at ønske i ideologisk henseende. Bergom-Larssons påvisning af Bergmans borgerligt reaktionære patriarkalskhed og kunstnerrollefiksering er bestemt ikke til at spøge med.

Peter Schepeleern

Dansk film i trediverne

Filmvidenskaben nærmer sig kun forsigtigt dansk film (og da ikke mindst tonefilmen). Derfor er der stadig plads til Chris Brøggers nu snart fem år gamle specialeopgave til magisterkonferens om »Tredivernes danske spillefilm«, som nu med bistand fra Statens humanistiske Forskningsråd er blevet genoptrykt med små rettelser. Det tørt skematiske præg af universitetetsgave er der ikke gjort noget ved, og bogen, eller skriftet, får på den måde næppe mange læsere. Der er samlet mange facts om periodens danske film og mændene bag filmene, men en dybtgående analyse må åbenbart vente. Brøggers opgave er først og fremmest brugbar som opslagsværk: hvilke film, hvilke folk, hvordan blev filmene modtaget af samtiden etc. Bogen koster 25 kr. og forhandles i filmmuseets ekspedition.

Filmene



Luna

Instruktør: BERNARDO BERTOLUCCI

For nylig redegjorde Bergman for, at det ikke er let at være en berømt koncertpianistindes datter. Nu kommer Bertolucci og fortæller os, at det skam heller ikke er let at være en berømt operasangerindes søn. Man tror dem gerne, men man kan godt komme lidt i tvivl om nytten af denne indsigt.

Efter sin pompøse kraftpræstation som opbyggelig marxist med »1900« er Bertolucci her tilbage i rollen som fascineret hudfletter af det dekadente borgerskabs udsejlsel som i gennembrudsfilmen »Medløberen« og »Sidste tango i Paris«.

I »1900« fik han gennem de marxistiske briller rigtig øje på de klasse-sociale strukturer i Parma-distriktets agrar-samfund. I »Luna« har han iført sig de freudianske briller og ser, ikke overraskende, liderlige mødre, forsvundne eller døde fædre og kompleksredne sønner. Sådan må det være. Had/kærligheds-forholdet mellem mor og søn i »Luna« er lige så bogstavtro som konflikten mellem hjertelige socialister og bestialske fascister i »1900« var. »1900« var det store samfunds-panorama om klassekampen, »Luna« er kammerstykket om drifterne.

Hvad vi får i dette kammerstykket er freudianisme i romersk kulisse, et tungt bergmansk familie-drama om en mors sønne-binding og en søns far-binding.

Jill Clayburgh er en amerikansk, internationalt fejret sopran, der efter sin mands pludselige død, lever i Rom med sin 15-årige søn Joe. Hun har et eller andet ret ubestemmeligt og halvhjertet gående med en lesbisk veninde og en homofil ven.

Matthew Barry er Joe, som lider under sin mors overfladiske omsorg, der skal kompensere for generel negligering. Savnet af en far har gjort ham rodløs og nihilistisk, og på et tidligt tidspunkt i filmen opdager moderen, at han er blevet stiknarkoman.

Resten af filmen drejer sig om konflikten mellem mor og søn. Både Clayburgh og Barry er, med deres sensitive spil, interessante, men tematisk føles det snart som tomgang, måske fordi skikkelserne virker lidt for konstruerede til formålet. Efter Bergmans »Persona« og Cassavetes' »Opening Night« griber man sig i at være dødtæt af at høre om skuespillerinder, der har kunstneriske kriser.

Der er noget uendeligt banalt ved Joes psykologiske tilfælde, sådan som Bertolucci skildrer det. Da Joe savner en far og hans mor er for optaget af sin karriere til at tage sig af ham, søger han trøst for sin deraffølgende nihilisme i narkotiske stoffer. Sammenkoblingen af selvoptagen kunstnerinde i teatrets simli-verden og værdinihilistisk narkoman er ikke givtig. Hvis vi skal gå ind på problematikken, virker det absurd, når Bertolucci vil have os til tro, at en *hooked* narkoman kan komme over sin aktuelle stofhunger gennem sin mors omsorgsfulde onanering af ham.

Intrigen fører omsider frem til en genforening af far og søn, og det viser sig, at den

Det er svært at være en berømt operasangerindes søn – Matthew Barry og Jill Clayburgh i »Luna«

forsvundne far slæber rundt på en mor-binding (til en klaverspillende Alida Valli!).

Lydsiden trækker meget på Verdi-musik, åbenbart for at monumentalisere dramaet. Men ét er Verdi og operagenrens emotionalitet, noget andet er det opstyltede melodrama, som Bertolucci har valgt som sluteffekt. Personernes genforening i sol- og månelys til »Maskeballet«-s toner. Det underlødige melodrama, som ligger i den genfundne italienske fars bævende smil til sønnen – med alt hvad det rummer af kitsch-agtige løsninger på personernes problemer – er svært at sluge.

Cinematografisk er Bertolucci noget nær suveræn. Storaros formidable billeder, der pulser af atmosfære og skønhed, er næsten nok. Der er sekvenser, der vidner om Bertoluccis kunstneriske vitalitet – de første Rom-scener på gaden og i biografen, teater-skildringen, den fotograferende læge. Men som helhed skæmmes filmen af, at instruktøren prætenderer, at hans elaborerede, vulgær-psykologiske melodrama i virkeligheden er en mangetydig og mysterios dybsindighed.

Peter Schepelern

LUNA

La Luna. Italien 1979. **P-selskab:** Fiction Cinematografica S.p.A. **P:** Giovanni Bertolucci. **P-leder:** Mario Di Biase. **I-ledere:** Sandro Mattei, Augusto Marabelli. **Instr:** Bernardo Bertolucci. **Instr-ass:** Gabriele Polverosi, Clare Peplow, Jirges Ristun. **Dialog-Instr:** Idalah Luria. **Manus:** Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci, Clare Peplow. **Eng. adapt:** George Malco. **Foto:** Vittorio Storaro. **Kamera:** Enrico Umetelli. **Ass:** Giuseppe Alberti, Giovanni Mozzi, Marco Profeta, Mauro Marchetti. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Gianni Silvestri, Maria Paola Maino. **Ass:** Ferdinando Giovannoni. **Dekor:** Beatrice Caracciolo, Luigi Marchione. **Rekvis:** Luciano Bispori, Gregorio Simili, Bruno Carlini. **Kost:** Lina Tuviani. **Ass:** Anna Cecchi. **Garderobe:** Maura Zuccheroni. **Sp-E:** Franco Celli. **Musik:** Ennio Morricone. **Tone:** Mario Dallimonti. **Frisurer:** Jole Cecchini. **Makeup:** Giuseppe Banchelli. **Ass:** Antonio Maltempo. **Medv:** Jill Clayburgh (Caterina Silveri), Matthew Barry (Joe, hendes søn), Fred Gwynne (Douglas Winther), Elisabetta Campeti (Arianna), Julian Adamoli (Julian), Veronica Lazar (Marina), Peter Eyre (Edward), Enzo Siciliano (Dirigent for opera-orkestret), Jole Silvani (Påklæderske), Jole Cecchini (Frisør), Nicola Nicoloso (»Il trovatore«-tenor), Mario Tocci (»Il trovatore«-grev di luna), Shara di Nepi (Concetta, Caterinas tjenestepige), Roberto Benigni (Møbelpolstrer), Mimmo Poli (Flyttemand), Massimiliano Filoni (Lille dreng), Franco Citti (Mand i bar), Francesco Mei (Bartender), Franco Magnini (Læge), Stephane Barat (Mustafa), Rodolfo Lodi (Maestro Giancarlo Calò), Liana del Balzo (hans søster), Renato Salvatori (Kommunist i bil), Pippo Campanini (Krovært), Carlo Verdone (Leder af Caracalla Operaen), Alessio Vlad (Dirigent), Tomas Milian (Giuseppe), Alida Valli (hans mor), Ronaldo Bonacchi. **Længde:** 140 min., 3885 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 12.11.79 – Dagmar. Der bringes i »Luna« klip fra den amerikanske film »Niagara« (1953), instrueret af Henry Hathaway med Marilyn Monroe og Joseph Cotten i hovedrollerne.

Molière

Instruktør: ARIANE MNOUCHKINE

Ariane Mnouchkines stort anlagte film om Molière stræber efter at fungere på flere planer på én gang. Den skal dels være en biografisk film (om personen Molière), dels en periode-film (om Solkongens Frankrig), dels en teaterhistorisk rekonstruktion (af fransk teaterhistories mest strålende periode) og en-

delig en refleksion over kunstneren som magthavernes tjener, om kunsten, kærligheden og døden.

Men så tager det også over fire timer, før vi er nået til enden, og undervejs får vi både for lidt og for meget – for meget tidsbillede og tung rekonstruktion, for lidt fortællende fremdrift. Men selv om filmen er ujævn, selv om det er svært ikke i førstedelen at gribes af nogen utålmodighed, danner dens mægtige panorama dog en fængslende gobelin med fremragende detaljer.

Biografisk fortæller filmen historien om den parisiske tapetserer-søn Jean Poquelins vej til at blive verdenslitteraturens uovertrufne komediedigter Molière.

Der vides ikke så meget om Molières biografi, han efterlod sig ikke breve eller optegnelser. Men det meste af det, man mener at vide eller blot antager om hans liv, er med i filmen: det gode borgerlige fædrene hjem, moderens død da han er 10 år, hans studietid i Orléans, hans dragning mod teaterlivet, hvordan han sammen med den lidt ældre Madeleine Béjart og hendes søskende danner teatertruppen *L'illustre Théâtre* hvilket imidlertid efter nogen tid sender ham i gældsfængsel, faderens modstræbende hjælp, de mange års turné-virksomhed i provinserne hvor han begynder at udvikle et talent for at skrive farcer og komedier og hvor han mere og mere kommer til at indse nødvendigheden af at have højststående protektorer, hans genembrud ved hoffet, intrigerne imod ham, Kongens beskyttelse af ham, hans ægteskab med den purunge Armande Béjart, muligvis Madeleines datter (muligvis hendes meget yngre søster: filmen går ud fra den første antagelse), hans død af blodstyrning efter en opførelse af »Den indbildt syge« med ham selv i titelrollen.

Som så mange filmiske periode-skildringer, der fremmaner fjerne tider, lider filmen under en langsom og omstændelig. Det obligatoriske europæiske renæssancetids-gadebillede med råbende gadehandlere, skump-lende vogne og baskende fjerkræ er blevet en periodefilmisk stereotyp, jævntør TV-serien om Shakespeare, Demys »The Pied Piper« og utallige musketer-film. Den museale fremvisning af interessante (og uinteressante) enkeltheder ved fortidens sæder og skikke virker hæmmende på den kunstneriske dynamik i fortællingen og truer, især i første del, under tiden med at få det hele til at gå uhjælpeligt i stå. Men det løbske teater, der, drevet af vinden, ruller af sted gennem landskabet i slutningen af første del, er – ud over i sig selv at være et ret så frapperende skue – også et velkomment signal til, at andendelen vil bevæge sig med større flugt.

Førstedelens mest udbyggede sekvens er det store afsnit om karnevallet i Orléans, der synes at skulle sammenfatte fantasmagoriske visioner med en militær/kirkelig intrige. Men scenen, der åbenbart skal lukke op for og til dels allegorisere den teater-kontra-magthaverne-problematik, som ligger direkte på handlingsplanet i andendelen, fungerer ikke rigtig her, nok fordi Molière ikke er overbevisende inddraget i handlingen, men blot er en tilskuer til den.

I andendelen slutter filmen sig til den teater-



historisk rekonstruerende genre, en tradition, der også rummer film som Oliviers »Henrik den Femte«, Renoirs »Guldkarret«, Bergmans »Ansigtet«, Carnés »Paradisets børn« og Stangerups »Jorden er flad« (den sidste nævnt uden et *sans comparaison* – for selv om den danske Molières omplantning til det brasilianske ikke var nogen helt lykkelig operation, var det dog, bl.a. i forhold til den ret så kultiske dyrkelse, »Molière« mange steder er blevet genstand for, urimeligt, at den blev jorden så eftertrykkeligt som det var tilfældet, dels fordi en så nedsablende kritik sikkert allerede har fået negative konsekvenser for Stangerups fremtidige filmvirksomhed, som der vel ikke, trods et mislykket værk, er grund til at give afkald på, dels fordi en så tiltægtende modtagelse, efter dansk tradition, let kan resultere i dannelsen af en myte om, at filmen i virkeligheden var et uforstået, miskendt mesterværk. At en lidt nænsommere kritik muligvis også kunne have sparet dansk litteratur for »Fjenden i forkøbet« er unægtelig også en tankevækkende hypotese. – Digression slut).

Ligesom i hollywood'ske karriere-historier følger vi, med genre's indbyggede bagklogskab, Molières uafvendelige vej til succes. Han søger at tækkes den herskende klasse, først prinsen af Conti – en ækelt degenereret aristokrat, som desværre på et tidspunkt bliver hellig og dermed føler sig foranlediget til at forlade teaterunderholdning – derpå Monsieur (Kongens bror) og endelig Kongen selv, som ved en særlig lejlighed i 1659 bliver så begejstret for Molière-truppens komiske ekstra-nummer, at han lader den spille fast ved Petit-Bourbon teatret og siden kalder den til det nybyggede Versailles, hvor Molière, bl.a. sammen med komponisten Lully, varetager hoffets underholdning.

Hoflivet med dets pittoreske kostumer og ritualer gengives levende og med velberesket ironi. Ludvig den Fjortende går omkring i sin verden som den uanfægtede guddom, der kræver uafbrudt skamrosende tilbedelse, men lige udtryksløs, hvad enten han er nådig over for sine skuespillere, eller han, som en komet i natten, drager forbi med sit fakkeltog uden at værdige »Tartuffe«s provokerende digter et blik.

I de senere afsnit af filmen, hvor der med visuel prægnans skabes visioner af Solkongens Frankrig, dvs. hoflivets overdådighed (ikke ubeslægtet med tilsvarende scener i Ken Russells »Djævlene«), kommer vi efterhånden frem til det tematiske hovedmotiv: at fremstille kunstneren som den herskende klasses betalte nar, men alligevel en nar som holder på sin værdighed. Det er den bergman'ske kunstnerparasit, som her gør sin entrée, splittet mellem sin materielle afhængighed af de besiddende og sin oprørstrang og sandhedstørst. I 1660'erne kom Molière – først og fremmest på grund af »Tartuffe«s udfordrende skildring af den religiøse hykler – til at fungere som kasterbold i den politiske magtkamp mellem de verdslige og de gejstlige magthavere. Af dette stof former filmen, med noget besvær, en kunstner-skikkelse, hvis in-

Scene fra »Molière« – til højre Philippe Caubère som Molière

tegritet både trues udefra og indefra, så den fremstår med et vist tragisk format.

Filmen gaber over meget. Den er stedvis usammenhængende og uegal. Den prøver, moderigtigt, også i farten at få noget med om modsætningerne i det franske klassesamfund (hestespisningen!). Den prøver at overkomme lidt erotisk intrigekomedie, standser pludselig op med en psykologisk bærende scene (Madeleines reaktion på, at Molière, efter deres ca. 20-årige bekendtskab, nu vil gifte sig med hendes datter), uden at der i det forudgående er skabt dækning for en sådan scene. Filmen glemmer i det hele taget at fortælle ret meget om personernes psykologi, man får ikke meget at vide om, hvad der foregår i Molière (selv om den unge Philippe Caubère ellers leverer en imponerende præstation i rollen). Filmen hengiver sig foruden til umådeholden bredde, også til eklatante scener – karnevallet, det flyvende teater, gondolerne der fragtes over alperne, den døende Molière der (i løb på stedet) bæres op ad trappen – der har rigeligt præg af 'stur, stur nummer' over sig.

Men filmen tør realisere sin teatraliske vision, den byder overbevisende på teatraliske kraftpræstationer af en visuel effekt, som filmen også har brug for. Den prøver på noget stort, og indimellem lykkes det.

Peter Schepelern

MOLIÈRE

Molière ou la vie d'un honnête homme. Frankrig/Italien 1978. **P-selskab:** Les Films du Soleil et de la Nuit – Claude Lelouch Films 13 – Antenne 2/R.A.I. **P-leder:** Nicole Carmet. **I-leder:** Michel Bernède. **Instr/Manus:** Ariane Mnouchkine. **Instr-ass:** Elie Chouraqui, Claire Lusseyran. **Foto:** Bernard Zitzermann. **Kamera:** Jean-Paul Meurisse/**Ass:** Eduardo Serra, Gérard Sterin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Françoise Javet, Georges Klotz. **Dekor:** Guy-Claude François. **Rekvis:** Pierre Roudeix, Raymond Lemoigne. **Kost:** Daniel Ogier. **Musik:** René Clemencic. **Anden musik:** Lully, Rameau, Monteverdi, Purcell. **Tone:** Alix Comte, Jean-Pierre Bessnard. **Medv:** Philippe Caubère (Molière), Joséphine Dérénne (Madeleine Béjart), Birgitte Catillon (Armande Béjart), Claude Merlin (Joseph Béjart), Jean-Claude Bourbault (Louis Béjart), Marie-Françoise Audollent (La Forest), Françoise Jamet (Geneviève Béjart), Louba Guertchikoff (Marie Hervé), Serge Coursan (Dufresne), Daina Lavarrenne (Madame Dufresne), Lucia Bensasson (Thérèse), Nicole Felix (Catherine de Brie), Rémy Carpentier (Edmé de Brie), Norbert Journo (Gros-René du Parc), Clémence Massart (Marotte Ragueneau), Jonathan Sutton (La Grange), Armand Delcampe (Père Poquelin), Odile Cointepas (Marie Cresse Poquelin), Jean Dasté (Grand-Père Cressé), Jean-Claude Penchenat (Louis XIV), Roger Planchon (Colbert), Frédéric Ladonne (Molière som barn), Julien Maurel (Mollier), Sonia Ballerini (Jean), Arnault Thébault (Nicolas), Mario Gonzales (Scaramouche/Lulli), Gérard Groce (Politimænd), Christian Collin (Descartes), Fabrice Herrero (Mazarin), Mdrilu Marini (Dronningen), Raphaële Penchenat (kongen som barn), Maxime Lombard (Maïme), Sarah Donzenac-ploquin (Armande Béjart som barn), Hélène Cinque (Armande som ung), Antoine Brassat (Kongen som ung), Gerard Hardy (Charles Coypeau d'Assoucy), Patrice Thomeré, Maurice Chevit, Christophe Allwright, Geneviève Rey, Myrrha Donzenac, Jacques Delon, Yves Courville, Daniel Mesguism, Anna Demeyer, Georges Bonnaud, Marc Berman, Vinca Prost, Roger Weber, France Trentin, Louise Maillard, René Zosso, Hubert Gignoux, Roland Amstutz, Philippe Cointepas, Mathieu Rongier, Alexandre Ferran, Thomas Félix-François, Michel Hart, Alfred Simon, Jean-Pierre Dougnac, Claude-Emile Rozen, François Rozier, Michel Toti, Jean Brassat, Josette Boulva, Jacqueline Staup, Elisabeth Ollier, Marie-Ange Dutheil, Jacques Ebner, Marc Godard, Yves Gaffrey. **Længde:** 251 min. **Udi:** Alliance. **Prem:** 23.11.79 – Grand.

Skal vi danse først

Instruktør: ANNETTE OLSEN

Styrken i Annette Olsens sympatiske og følsomme danske debutfilm er, at den ligner virkeligheden så godt. Og svagheden er, at den ligner virkeligheden lidt for godt.

Filmens omhyggelige realisme er en styrke, fordi den gør handlingens småborgerlige københavnske forstadsmiljø troværdigt i alle detaljer, og fordi den gør personerne til flerdimensionale figurer, som man både kan identificere sig med og holde af. Historien om den 16-årige Susanne og hendes uønskede graviditet er ingen sindrig konstruktion, men en jordnær episode hentet direkte ud af et stykke genkendelig nudansk hverdag.

At realismen samtidig bliver til en svaghed, skyldes paradoksalt nok en principielt prisværdig holdning hos Annette Olsen og hendes to medmanuskriptforfattere Marie Louise Lauridsen og Katia Forbort Petersen. Det har været dem så magtpåliggende at undgå netop det konstruerede, det opstyltede og fortænkte, at de i nogen grad også har givet afkald på selve den dramatiske konstruktion, der er det bærende element i ethvert episk værk – selve det skelet, som man beklæder

Her under: Annette Olsen. Næderst scene fra »Skal vi danse først«



med observationer, anskuelser, følelser etc.

Det betyder simpelt hen, at filmen forlader sig så meget på autenticiteten i miljø, personer og situationer, at den forsømmer at strukturere disse enkelte bestanddele i et klart fremadskridende forløb. Troen på, at affotograferede (omend naturligvis fiktive) stumper af virkeligheden i sig selv er så interessante, at man ikke behøver arrangere deres kontinuitet med udspekulerede fortælletekniske finesser, er i og for sig tiltalende. Men med mindre stumperne har en helt usædvanlig intensitet, som f.eks. hos John Cassavetes, svækkes de i længden af fraværet af overordnet episk fremdrift.

På den måde bliver »Skal vi danse først« titlen film, hvor mange enkeltscener fungerer glimrende, men hvor helheden har tendens til at lukke sig i statisk koncentration omkring sin egen minutøse hverdagsafspejling. Bortset fra de to nøglescener, hvor Susanne henholdsvis besvangres og ufrivilligt aborterer, fornemmer man, at en række scener uden skade kunne have byttet plads, og at det tilsvarende ikke ville have gjort væsentlig forskel, om filmen havde været længere eller kortere. Modviljen mod dramatisk manipulation har skadet dynamikken, afkaldet på tematiske kunstgreb har svækket handlingsforløbets afrunding.

Det er den dokumentarliggende og let asketiske arbejdsmetodes omkostninger, men de positive resultater er absolut ikke uvæsentlige. Annette Olsens skildring af såvel de halv voksne som deres forældre er fintmærkende, følsom og præcis. Susannes alderstypiske blanding af sårbar forvirring og rebelsk trodsighed virker umådeligt ægte, også fordi filmdebutanten Lene Gürtler er perfekt i rollen, og hendes forældres meget konventionelle ægteskab med dets problem-skyende kaffebordsmentalitet er skildret uden bedrevidende malice. Frits Helmuth og Kirsten Rolffes forlener rollerne med bundsolid og ukrukket livagtighed, men de hjælpes også af, at manuskriptet ikke reducerer dem til komiske papfigurer eller til uforstående tyranner på den forkerte side af generationskløften.

I det hele taget behandler Annette Olsen samtlige filmens personer med varme og ven-

lighed, inklusive Erik Wedersøes sølvmed, der på det nærmeste voldtager Susanne. Han er ingen sex-gal slyngel, men en ensom og desperat mand, som overfortolker Susannes småflirtende koketteri. Når kløfter og konflikter alligevel opstår i dette skurkeløse univers, skyldes det primært manglende evne til at kommunikere. Susannes forældre skubber problemer fra sig ved at negligere dem og i stedet tale om noget harmløst (en typisk dansk afværgemekanisme?), og Susanne selv er heller ikke alt for god til at formulere sig, bl.a. fordi hun ikke rigtigt ved, hvad det er, hun vil formulere. Hendes reaktion på graviditeten er også et udpræget miljøbestemt flugtforsøg, hvormed filmen blidt får konstateret, at den unge generation midt i al sin obstination bærer de borgerlige konventioner videre med sig.

Dermed står generationerne heller ikke så langt fra hinanden, som de bilder sig selv og hinanden ind, og »Skal vi danse først« slutter kønt med en ny og ordløs forståelse mellem Susanne og hendes mor. Den kærlige tolerances nødvendighed bliver således udgangsbudskabet i en film, der ellers ikke vifter med pegepinde, men som ved at vise os nogle meget almindelige mennesker og deres meget almindelige problemer vil have os til at forstå og måske endda holde af. Det gør filmen i en nænsomt stilfærdig stil, der hellere antyder følelser end taler højt om dem, og den gør det i kønne billeder (fotograferet af Dan Laustsen), som med stor fortrolighed indfanger kolonihaven, middagsbordet og badeudflugten. Det er godt, og hvis det episke fundament nedenunder havde været lige så godt, ville filmen have været opsigtsvækkende. Nu er den lovende, og det er jo heller ikke så ringe endda.

Ebbe Iversen

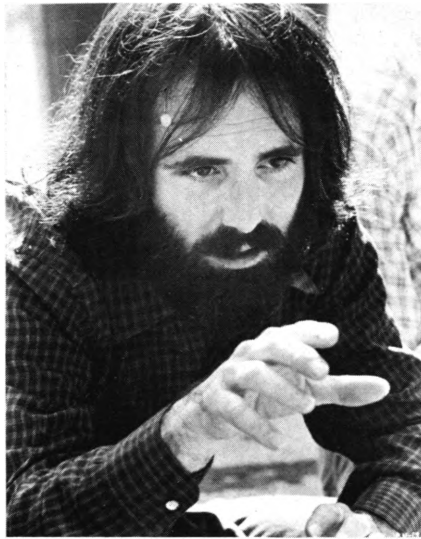
SKAL VI DANSE FØRST

Danmark 1979. **P-selskab:** Kosmorama Film. **P-leder:** Gerd Roos. **I-leder:** Katrine Nyholm. **Instr:** Annette Olsen. **Manus:** Annette Olsen, Marie Louise Lauridsen, Katia F. Petersen. **Foto:** Dan Laustsen. **Farve:** Eastmancolor. **Lys:** Svend Bregenberg. **Klip:** Janus Billeskov Jansen. **Ark:** Søren Skjær. **Rekvis:** Tore Bahnsen. **Kost:** Jette Termann. **Tone:** Morten Bøttzauw. **Medv:** Lene Gørtler (Susanne), Karen Berg (Pernille), Benny Dahl (Peter), Erik Wedersøe (Sølvsmeden), Kirsten Rolffes (Susannes mor), Frits Helmuth (Susannes far), Hanne Uldall (Hanne, Susannes søster), Claus Bue (Svogeren), Rita Angela (Peters mor), Birgit Brüel (Bodil), Fleming Dyjak (Klubleder), Jørgen Beck (Nabo i kolonihaven), Jørgen Sperling (Fotograf). **Længde:** 96 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** Cinema Film. **Prem:** 21.12.79 – Saga + Nygade (København), Saga (Århus), Saga (Holstebro), Kino (Silkeborg), Palæ (Aalborg), Fønix (Odense), Bio (Viborg), Bio (Kolding), Scala (Næstved).

Husk mit navn

Instruktør: ALAN RUDOLPH

Den lige så flittige som talentfulde Robert Altman's velsignelsesrige virke udstrækker sig til mere end instruktion. Fra hans produktionsselskab, Lion's Gate, er udgæet film som Robert Bentons »Godt skudt, du gamle«, »Nashville«-forfatteren Joan Tewkesburys »Old Boyfriends«, »Alambrista!« – instruktøren Robert M. Youngs »Rich Kids«, og nu har han



Øverst instruktøren Alan Rudolph, nederst Geraldine Chaplin og Anthony Perkins i »Husk mit navn«

produceret sin gamle drejebogsforfatter og instruktørassistent, Alan Rudolphs, 2. film, »Remember My Name«.

Det er næppe ren bagklogskab at læse Altman's indflydelse i filmen. Berettelsen er episodisk flimrende, stemningen kafkask, persontegningen mangetydig og motiverne sammensatte. Som Altman har haft det for vane, vender Rudolph vragten ud på en genre: Her »løsladt fange terroriserer familie« – dramaet. Men den løsladte fange er en kvinde, Emily (Geraldine Chaplin), og chikeneringen af hendes tidligere ægtemand, Neil (Anthony Perkins) og dennes ny hustru, Barbara (Berry Berenson), er temmelig uskyldig, omend grovkornet. Filmens spænding opstår til at begynde med ved uberegneligheden i Emilys figur. Hvad har denne kvinde gjort, og hvad kan hun finde på at gøre? Senere, da man i nogen grad accepterer og identificerer sig med hendes skikkelse, vender upersonlig spænding sig til sympatisk bekymring: Vil hun afstå fra eller gennemføre sin hævn mod den

mand, hun mener har svigtet hende? Først langt henne i filmen får vi at vide, at Emily (vistnok) har ombragt sin mands elskerinde i sygelig jalousi, og det er grunden til hendes 12 års ophold i fængselet.

Geraldine Chaplin har sjældent været mere virtuos end i rollen som Emily. Hendes lynhurtige stemningskift, den hårfine balance mellem det farlige og det patetiske, det tryglende og det truende, er både indfølt og kærligt-ironisk skildret. I det hele taget er filmen et smukt stykke balancekunst. Scenerne med Emilys forfølgelse af ægtemanden er fint afvejet med scener, hvor hun desperat søger at skabe sig en ny tilværelse. Og der veksles glimrende mellem lurende uhygge og befriende humor, som i den centrale scene, hvor Emily uset jagter Barbara gennem dennes hus. Da de to endelig konfronteres, er det Barbara, der er parat til at anvende en køkkenkniv mod den ubudne gæst, men Emily

trækker på samurai-maner et tilsvarende våben frem... hvorefter hun roligt fastslår, at man intet opnår ved vold. Emilys endelige hævn over manden består blot i, at det trods hans undvigelsesforsøg lykkes hende at forføre ham, hvorefter hun kan kassere ham igen og befriet for sit fortidstraume kan køre bort i solnedgangen, iført det udstyr, hun har købt på de kreditkort, hun stjal fra manden, mens han sov. Denne lille sejr drukner dog helt i filmens skildring af den frivilgne fange Emilys verden som en commercialismens, forfaldets og isolerethedens jungle. De eneste positive værdier findes i de indlagte sange af den gamle blueskunstner Alberta Hunter, anvendt som en slags anerkendende kommentar til Emilys livsvilje og udviklingsevne.

Men i stedet for at disse sange, fulde af deres udøvers dyrt betalte erfaring og hårdt tilkæmpede selvstændighed, trækker filmen op på deres eget plan, henviser de den sluttelig til småtingsafdelingen, får den til at virke facil. Hvor vittig og velformet »Remember My Name« end er, kan Rudolph endnu ikke, som en Robert Altman, skabe det store, frysende

perspektiv i de små detaljer og overbevise skeptikere om lødigheden af sin vision.

Peter Nørgaard

HUSK MIT NAVN

Remember My Name. USA 1978. **P-selskab:** Lion's Gate Films. **P:** Robert Altman. **As-P:** Scott Bushnell, Robert Eggenweiler. **P-samordner:** Victoria Barney. **Instr:** Alan Rudolph. **Instr-ass:** Tommy Thompson, Peter Bergquist, Bill Cosentino. **Manus:** Alan Rudolph. **Foto:** Tak Fujimoto. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Thomas Walls, William A. Sawyer. **Kost:** J. Allen Highfill. **Musik:** Workin' Man a/k/a I Got Myself a Workin' Man; You Reap Just What You Sow; The Love I Have for You; I've Got a Mind to Ramble; My Castle's Rockin'; Downhearted Blues (+ L. Austin); Some Sweet Day; Chirpin' the Blues (+ L. Austin); I Begged and Begged You; alle sange komponeret og sunget af Alberta Hunter, spillet af Gerald Cook (p), Al Hall (b), »Doc« Cheatham (tp), Vic Dickenson (tb), Wally Richardson (g), Budd Johnson (ts), Connie Kay (dm). **Tone:** Sam Gemette, Bob Gravenor, Chris McLaughlin, Richard Portman. **Makeup:** Monty Westmore. **Fortekster:** Pat Ryan. **Medv:** Geraldine Chaplin (Emily), Anthony Perkins (Neil Curry), Moses Gunn (Pike, vicevært), Berry Berenson (Barbara Curry), Jeff Goldblum (Mr. Nudd), Timothy Thomerson (Jeff), Alfre Woodard (Rita), Marilyn Coleman (Teresa), Jeffrey S. Perry (Harry), Cabé Brown (Rusty), Dennis Franz (Franks), Terry Wills (tjener), Ina Gould (kunde), Jette Seear (ekspeditrice), Belita Moreno (nabo), Barbara Dodd (Barbaras mor), Jim Thalman (Detektiv), Tom Oberhaus (Politimand), Diana Daves, Maysie Hoy, Herb Kerns, Steve Mendillo, Richard Wahl, George Walsh (spekere). **Længde:** 93 min., 2580 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 22.11.79 – Alexandra.

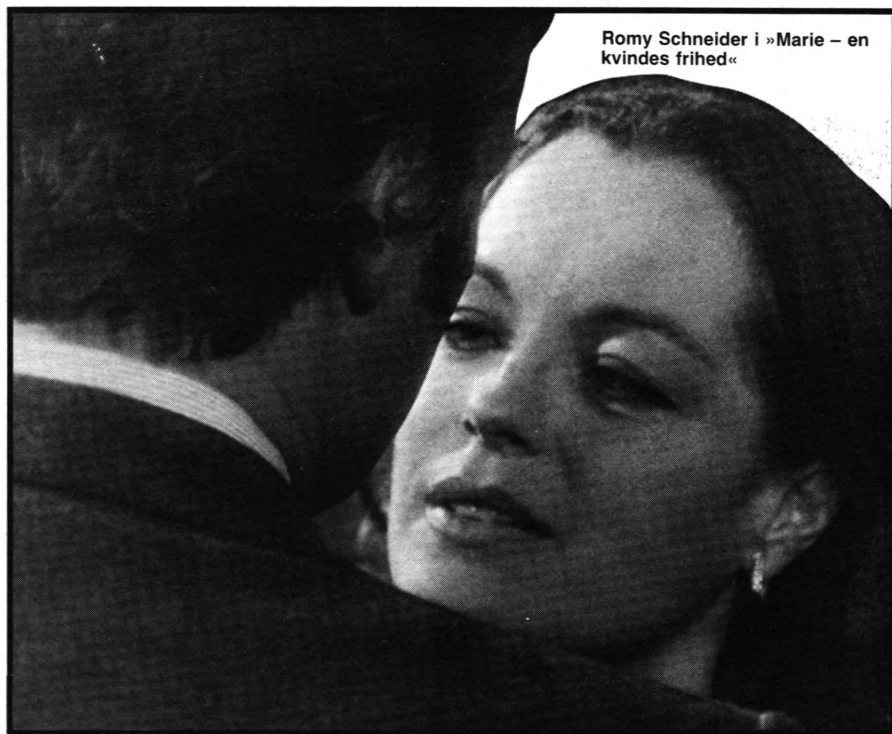
Marie – en kvindes frihed

Instruktør: CLAUDE SAUTET

»Marie« er blevet en måske uventet, men fortjent stor succes i Danmark, en undtagelse fra udlejningsselskabernes tommelfingerregel om, at franske film er box office poison.

Nu kan det naturligvis have sine grunde, at franske film i de sidste adskillige år har haft svært ved at trække publikum til de danske biografer. Sandheden er sagtens den, at franske film ikke er, hvad de har været, og der er i dag meget få instruktører, der kan bære den dyre arv fra tresserne, hvor fransk film var toneangivende. Claude Sautet er en af de franske instruktører, der støt har udviklet sig i de 18-20 år siden sin debut, og han står i dag i mine øjne som den væsentligste instruktør i fransk film ved siden af Truffaut. Gensynet på TV for nylig med »Max og Lily« bekræftede filmens fornemme persontegning og godt spundne intrige, og selv om jeg i sin tid selv lidt patroniserende kaldte filmen for en B-film, underforstået at det var en lille og uprætentøs produktion, må jeg nu sige, at Sautet i kraft af sin miljøtegning og sin formidable personinstruktion er og altid har været en A-instruktør.

»Marie« er en horisontal fortælling om nogle måneder i en 39-årig kvindes liv. Historien er ikke uden dramatiske effekter og følelsesmæssige eksplosioner – ja, faktisk er det primært en film om følelser – men det er som sædvanlig lykkedes Sautet at integrere disse højdepunkter så organisk i sin historie, at »Marie« kommer til at fremstå som et hver-



Romy Schneider i »Marie – en kvindes frihed«

dagsudsnit, en fortælling uden egentlig dramatisk forløb, som en ganske enkel historie.

Andre af Sautets film har deres effekt i en kløgtigt tilrettelagt intrige; nogle virker ved deres næsten pågående naturalisme i instruktionen – især i de tætbefolkede afsnit, som Sautet er en mester i at styre. Jeg kan ikke lige i øjeblikket komme i tanker om nogen anden instruktør – bortset fra russeren Nikita Mikhalkov – der i den grad evner at styre et stort komparseri af skuespillere og dagligdags gøremål. Forskellen mellem de to er imidlertid den, at Mikhalkov foretrækker at lade sit velstyrede kaos udspille sig i totalbilleder, hvor Sautet usvigeligt sikkert lader sit bevægelige kamera udvælge de følelsesmæssige brændpunkter i disse massescener. Denne teknik var næsten eneherkende i den virtuose og næsten genialt konstruerede »Vincent, Francois, Paul et les autres«. I »Marie« dukker den jævnlige op, men hvor man i flere af Sautets tidligere film skal finde en kommenterende handling i baggrundsspillet, har han i »Marie« koncentreret sin handling i det forreste plan, i den nærmeste person så at sige, i nærbilledet, som han i øvrigt bruger med diskretion og stor dramatisk effekt.

»Marie« er imidlertid ikke en case history som »Max og Lily«, den er ikke et desillusioneret gruppe-portræt som »Vincent ...«, og det er ikke et virtuoso-nummer om erotiske originaler som »César et Rosalie«. »Marie« er først og fremmest en realistisk film, og det hverdagsagtige understreges af Sautet i sammenkædende pausebilleder – oftest ubevægelige totaler – fra Maries arbejdsplads, fra hendes hjem, fra hendes daglige gøremål; billeder fra den hverdag der omgiver den enkle historie og det personlige drama, som Marie oplever i løbet af de par måneder, filmen udspiller sig over.

Det nuancerede i Sautets persontegning bevirker, at alle filmens personer kommer til at fremstå sympatisk. De er naturligvis ikke

allesammen lige elskelige, men de er – i øvrigt uden nogen form for tilbeskuende, uddybende monologer – tegnet så nuanceret, at deres væsen og deres adfærd i alle tilfælde er forklaret og dermed, i overensstemmelse med hele filmens stil, forsvaret. I den type film, der er uden dramatisk historie, er det naturligvis altafgørende for filmens indre spænding, at personerne er troværdige i mindste gestus og i enhver replik. Sautet har altid været en drønsikker personinstruktør, og selv om han denne gang har stillet sig selv en vanskeligere opgave end nogensinde tidligere, lykkes det formidabelt. En enkelt samtale mellem Marie og hendes søn, et par replikker af Brasseurs, en enkelt af Maries kolleger på arbejdspladsen undgår ikke helt præg af postulater, men derudover er det hele så eventyrlig rigtig og jordnært og præcist. Der skal også nok være dem, der finder det kedeligt, men det kan vi naturligvis ikke diskutere. »Marie« er for mig en rigtig film, og det er på mange måder den film, jeg netop selv ville have lavet, hvis ikke Sautet var kommet mig i forkøbet.

Endelig må det siges, at »Marie« er en film om kvinder – især én kvinde – uden at den vel derfor er en kvinde-film. Denne holdning demonstreres helt enkelt og tydeligt i den kendsgerning, at Marie og filmens andre kvinder optager langt den største part af filmens billeder. Selv i klassiske krydsklipsamtaler hviler kammeret langt den største del af tiden på kvinden, og selv om »Marie« ikke udelukkende handler om Marie, er dog så godt som enhver scene og handling i filmen filteret gennem Romy Schneiders ansigt, der med fabelagtig følsomhed registrerer de mindste udsving i historiens følelsesmæssige kurve. Både ansigt og krop udstråler en sjælfuldhed og en skønhed, der går langt ud over, ja faktisk helt eliminerer enhver form for klassisk skønhedsbegreb.

Ib Lindberg

MARIE – EN KVINDES FRIHED

Une histoire simple. Frankrig/Vesttyskland 1978. **P-selskab:** Renn Productions – Sara Films – F. R. 3/Rialto Film. **Ex-P:** Pierre Grunstein. **P:** Alain Sarde. **P-feder:** Michel Choquet. **Instr:** Claude Sautet. **Instr-ass:** Jacques Santi. **Manus:** Claude Sautet, Jean-Loup Dabadie. **Foto:** Jean Coffely. **Kamera:** Jacques Renoir. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacqueline Thiédot. **Dekor:** Georges Lévy. **Kost:** Corinne Jory. **Musik:** Philippe Sarde. **Tone:** Pierre Lenoir. **Makeup:** Michel Derville. **Medv:** Romy Schneider (Marie), Bruno Cremer (Georges), Claude Brasseur (Serge), Arlette Bonnard (Gabrielle), Sophie Daumier (Esther), Francine Bergé (Francine), Eva Darlan (Anna), Roger Pigaut (Jérôme), Madeleine Robinson (Maries mor), Jacques Sereys (Charles), Jean-François Garreaud (Christian), Yves Knapp (Martin), Nicolas Sempé (Maurice), Vera Schroeder (Françoise), Aavier Gélin (Dennisold), Jean Deschamps (Chenal), Nadine Alari (Læge), Blanche Ravallec (Blanche), Patricia Francis (la caissière), Pierre Forget (le delegue syndical), Peter Semler (Patrick), Michel Debost (Michel). **Længde:** 108 min. **Udl:** Obel. **Prem:** 24.9.79 (fransk filmuge) Grand.

Nådeskuddet

Instruktør: VOLKER SCHLÖNDORFF

Baltikum har fra middelalderen været et stridsfelt mellem germanske og slaviske ambitioner. Mellem 1200 og 1600 koloniseredes landstrækningerne af Teutonerridderne, der delte jorden imellem sig i store godser og gjorde indbyggerne til livegne. Senere kom Hanseaterne og til sidst industriens folk og gennem dem blev også handel og produktionsmidler bragt over på tyske hænder. Disse fremmede langt borte i hine fjerne egne blev aldrig assimilerede, sådan som f.eks. vikingerne blev det i England og Normandiet. Selvom de var ganske få vedblev de at føle sig som prøjsere forpligtede gennem deres Deutschtum til at forvalte den urgamle germanske Drang nach Osten. De oprindelige indbyggere hadede dem men på grund af trykket fra den store østlige nabo, som indtil revolutionen var Czarens og derefter kommunisternes Rusland, blev befolkningen og det tyske adelskab alligevel bundet sammen i et anspændt og mistillidsfuldt skæbnefællesskab.

I 1919 flammer krigen op især i det lettiske område. Snart kæmper tyskere og letter indbyrdes og snart står de sammen overfor de invaderende russere, hvad enten disse nu er zaristiske nationalister eller bolschevikker. Og snart blander også vestmagterne sig i konflikterne. De støtter, hvor de kan, de nationale og reaktionære kræfter med våben og det, der i vore dage hedder rådgivere. Blandt de mest fremtrædende af disse var den irsk/engelske Jarl af Caledons søn Harold Alexander. Den senere øverstbefalende for den anden verdenskrigs allierede styrker i Middelhavsområdet var den gang en syvogtyveårig Lieutenant-Colonel, som i breve hjem til sin familie har givet et fremragende billede af den verden, han var draget ud for at forsvare:

»Vi er på grænsen mellem Letland og Rusland i et meget smukt landskab. Egner er temmelig bakket og oversået med små fyrreskove og søer. Man kan let gå en tyve-tredive km om dagen. Efter vor første offensiv er bolschevikkerne blevet temmelig tamme. Jeg og fire andre officerer red op til en af deres landsbyer og de stod bare og så på os uden

så meget som at fyre et skud. Vi venter bare på fuldmåne så vi kan komme på ulvejagt.

Sommetider tager jeg til Riga. Militærmissionen holdt bal på Ritterhaus. Forsamlingen var international. Balter, letter, russere, polakker og englændere. Denne her form for krig er ideel. Tænk en gang den ene dag kæmper man i sneen, og atfener en man midt i en strålende fest for næste dag igen at være ved fronten! Jeg kunne forfærdelig godt tænke mig at komme tilbage og se til jer alle, men jeg vil prøve, om ikke jeg kan rejse til Kaukasus. Hvilke muligheder for eventyrlystne folk! Jeg føler virkelig, at jeg er blevet født på det rette tidspunkt.

Jeg har her set mænd tjene som almindelige menige soldater under de forfærdeligste vilkår. Folk som før krigen var utrolig rige og som ejede slotte og tusinder af tønder land. Men det blev altsammen ødelagt i den store krig og senere af kommunisterne. Fantastisk! De samme fyre holder humøret højt nu, men efter at have været i dette land forekommer England så lille, så samlet og smukt civiliseret.«

Den verden Alexander her beskriver er for så vidt hele det 19. århundredes feudale samfund, sådan som dette oplevedes af aristokratiet. I dansk litteratur kender vi det loyalt beskrevet af Karen Blixen, mens det i moderne film har fået sin betydeligste kritiske men også dybt fascinerede karakteristisk i Luchino Viscontis mesterværker, hvoraf »Leoparden« og »Den uskyldige« må fremhæves. Viscontis blik tilbage er båret både af intens betagelse af en verden, som satte skønhed og stil over lighed og komfort, og af en kold-sindig indsigt i dette samfundslags kynisme og tomhed. Han fremmanede fortiden for bedre at kunne forstå nutiden. Han var italiener og kom altså fra et land, hvor reminiscenserne af det feudale stadig har magt, som de også har det i en anden af de europæiske stater – Vesttyskland – som først sent er blevet omskabt i en moderne demokratisk form, og som ligesom Italien ikke er blevet det ved en langsom og gradvis udvikling men pludseligt og gennem sejrherrenes diktat efter en tabt krig. For sådanne nationer er det naturligt helt afgørende at få forklaret, hvoraf man er kommet, fordi forståelsen ikke ligger indbygget i en kontinuerlig udvikling. En af de bedste måder at nå til indsigt på er naturligvis gennem kunsten. Og mens opgaven i Italien altså mest fremragende er forvaltet af Visconti og måske Fellini (?), så er det i Tyskland Rainer Werner Fassbinder og Volker Schlöndorff som vedholdende og bevidst har forvaltet den.

I bogstavelig talt hele sin produktion fra »De unge Tyranner« i 1965 til »Bliktrommen« fra sidste år har den politisk skolede og venstreorienterede Schlöndorff taget den tyske fortid op til behandling, fordi den, som han siger, »lige netop stadig er vort problem«.

»Nådeskuddet« (1976) foregår præcis i den verden Harold Alexander i 1919 skrev hjem til sin onkel og tante om. Den gør sig skyld i stærke forenklinger af den spægede politiske baggrund, men den kendsgerning vedgår instruktøren sig sikkert gerne. Forkortningen er hans princip og filmen er tænkt som et lærestykke. Entydigheden, siger han i det

fortræffelige program, der er trykt til filmen, vil blive honoreret af publikum, med mindre det søger en, som vil give alle ret. »For så vidt er »Nådeskuddet« en af mine mest entydige og konsekvente film«. Drejebogen er en bearbejdelse af en roman af Marguerite Yourcenar, som er foretaget af Genevieve Dormann, Jutta Brückner og Margarethe von Trotta – Schlöndorffs hustru – der også spiller hovedrollen som Sofie von Reval. Skuespillerinden har altså von'et til fælles med sin figur, så fortidsopgøret er muligvis helt eksistentielt for hende. Det gennemføres i alt fald med megen energi og vilje men er iøvrigt kun sagens ene side. Den anden er kvindekampens. »Nådeskuddet« er også et bud blandt tidens mange portrætter af kvinder, som kommer til erkendelse og frigør sig.

Sofie von Reval er sidst i tyverne. Hun tilhører den baltisk/germanske landadel og bebør godset Kratovice, som borgerkrigen nu nærmer sig. Selv er hun splittet mellem parterne. Omgang med en ung marxistisk håndværker i landsbyen har fået hende til at forstå, at kun en socialistisk revolution kan føre landet ind i en sundere fremtid, samtidig med at hun indser, at hendes (undertrykte) stilling som kvinde er en konsekvens af det feudale samfund hun er barn af. »Det er bemærkelsesværdigt, at man i de historier, som er blevet skrevet af vemodigt tilbageskuende baltere, finder, at det altid var kvinderne, der gik over på den anden side. Hvis en kvinde dengang skulle se en fremtid for sig som kvinde, så var det nu engang på de rødes side«, fortæller Margarethe von Trotta. Og netop sådan går det Sofie von Reval. Hun er – i det små – en slags Alexandra Kollontaj, som der iøvrigt også henvises til i filmen. Begge må de vælge mellem deres klasses interesser og deres egne, deres køns. Men for Sofies vedkommende vanskeliggøres valget af en forelskelse. Blandt de soldater, der nu som krigen nærmer sig Kratovice, samles på slottet er officeren Erich von Lhomond. Han betager hende dybt, selvom han helt og fuldt identificerer sig med det milieu, Sofie ser på med stadigt større skepsis. På trods af sit klare loyalitetsforhold er Erich ikke desto mindre et billede på det trøskede i den livsform han inkarnerer. »Venskab er mere pålidelig end kærlighed«, siger han men demonstrerer samtidig ved sine handlinger en håbløs tørst efter sidste. Håbløs fordi evnen til kærlighed er knægtet i ham. Von Trottas og Schlöndorffs film er også et opgør med alle steders og alle tiders knudemænd. Og Prøjsen har givetvis fostret mange. Ægtemanden i Fassbinders »Effie Briesf« er nok den mest udførlige portrætteret af typen. Det er mennesker som uniformeringen, disciplinen og Pflicht und Treue har fastfrosset så de hverken forstår at give endelige modtage kærlighed.

Men for Sofie går det anderledes. Kærlighed gør blind, siger man, men det kan selvfølgelig med lige så fuld ret hævdes, at den gør klarsynet. At den øger ikke bare livsfølelsen men også forståelsen, og det er just hvad der sker vor frøken von Reval. Og når det så er ægteparret von Trotta og Schlöndorff, der fortæller historien, så er forståelse og indsigt det samme som politisering. Gennem rent private erfaringer kommer Sofie von Reval til politisk

Lige i stødet

Instruktør: STANLEY DONEN

»This is not the picture. Not yet. Not so far«, kommer George Burns frem og fortæller efter »Movie Movie«s indledende credits, »I'm not in the picture. This is me saying a few words before the picture starts. They asked me to be in it, but I didn't come in until half way ... and I hate to come in the middle of a movie.«

Og dermed er tonen angivet for Stanley Donens seneste film, som er den nyeste og vel nok hidtil mest bizarre af de mange film der i de senere år nostalgisk har dyrket det gamle Hollywood. »Movie Movie« er på een gang både en parodi og en pastiche – baseret på det specielt amerikanske begreb »the double feature«. I de gode gamle dage i 30'erne og 40'erne kunne filmselskaberne regne med helt faste indtægter fra familien Amerika, der gik i biografen mindst een gang om ugen og ofte havde sin faste »bank night«. I 1929 solgte man på det amerikanske marked alene omkring 110 mill. biografbilletter om ugen, og helt frem til slutningen af 40'erne kom man aldrig under 80 mill. Sidenhen kom TV og ødelagde det hele. Billelsalget faldt efterhånden katastrofalt, hele branchen var rustet, og den gamle studiestruktur gik i opløsning.

Men tilbage i »de gyldne dage« kørte filmene som en »double feature«, d.v.s. en fortløbende forevisning af to forskellige film, den første som regel »low budget«, med reklamer, tegnefilm, trailers og ugerevyer ind imellem.

I »Movie Movie« har Stanley Donen med sikker hånd rekonstrueret dette fænomen med to film »Dynamite Hands« og »Baxter's Beauties of 1933« med en trailer for den kommende krigsfilm »Zero Hero« i pausen.

De to film er i billedstil og fortælle teknik perfekte rekonstruktioner (pastiche) på 30'ernes måde at lave film på. De tilhører begge den slags genre-film, hvor intrigen er så banal og selvløsende at man allerede efter to minutter kan gætte sig til handlingsgangen.

»Dynamite Hands« er en boksefilm med indlagt gangsterintrige: For at skaffe penge til sin søsters nødvendige øjenoperation i Wien indgår den unge Joey Popchik, der ellers vil være jurist, en professionel boksekontrakt med manageren »Gloves« Malloy, og for at fremskynde indtjeningen kommer han i kløerne på gangsteren Vince Karlowe og forføres af dennes dulle Troubles Moran, så han ganske glemmer den lille bibliotekar Betsy, som han ellers er forlovet med. Da han omsider når frem til hovedkampen i Madison Square Garden, ignorerer han Vincens krav om at han skal tabe og slår sin modstander ud. Efter kampen finder han ud af at søsteren er blevet gift med en af Vincens håndlangere, som er i stand til at betale for operationen. Vince hævner sig ved at myrde Gloves, og Joey færdiggør med lynets hast sine jurastudier og blir den offentlige anklager der får Vince sendt i den elektriske stol. Og til slut kan han slå fast at det ikke er loven, men kærligheden der besejrede Vince.

Donen fortæller historien straight på billedsiden, hvorimod dialogen tager tykt gas på



Scene fra »Nadeskuddet«

erkendelse. Bekendtskabet med landsby-marxisten har beredt hende og den skuffede kærlighed forandret hende, så hun en skønne dag forvandles fra tilskuer til deltager i det der foregår omkring hende. Hun frasiger sig sin oprindelse, går over til de røde og vinder sig selv. Som et stolt menneske, der har erobret en gyldig selvfølelse møder hun i filmens kulmination igen Erich von Lhomond. Hun er nu blandt hans og Landeswehrs fanger, og krigen har på det tidspunkt nået et stadium, hvor den slags blir skudt. I programmets interview med filmens skabere bliver Margaretha von Trotta spurgt, hvorfor Sofie kræver, at Erich selv skal skyde hende, og hun svarer: »Hun kræver ham til ansvar. Hun vil ikke tillade, at han fortsat løber fra de ting, andre under hans kommando udfører. Derved tvinger hun ham ikke bare til at acceptere sin personlige skyld, men også sin historiske. Dertil kommer, tror jeg, at hun ikke er hørt op med at være besat af ham. Der udspiller sig endnu en kamp mellem de to. Da hun tvinger ham til at gribe pistolen er det også hendes personlige triumf, fordi hun ved, at hun dermed fornægter ham.«

Det er filmens svaghed at dens voldsomme og modstridende psykologi ikke får en overbevisende fremstilling. Personernes handlinger og indstillinger gennemlyses ikke indefra i karakteristikkene af dem og blir derfor stående som postulater. Det blir ikke indlysende for tilskueren, at det må gå som det går. Det er jo en historie om en pasion så stærk at den brænder igennem alt endog sit eget mål for i stedet at blive til en politisk og historisk indsigt. Der skal måske en Visconti til for at forløse et så ambitiøst tema. Politik og historie kan tale en vis forenkling uden at ende som ren kliché, men en psykologisk udviklingshistorie tåler ikke at nuancerne går tabt. Og det gør de for Schlöndorff. Sofies forandring, væksten i hende, er noget filmen pucker på men ikke noget den viser.

Måske »Nadeskuddet«s hemske har været, at dens skabere ingen hengivenhed over-

hovedet ejer for det svundne og tabte. De ser kun hulheden og foragter afstumpetheden så intenst, at de ikke blir i stand til at fremstille netop det grænseland mellem det svundne og det kommende, mellem det bundne og det frigjorte, hvor Sofie befinder sig. Filmen er da også bedst længst borte fra sin kerne. I historiens periferi, hvor den vanskelige psykologi svinder til fordel for fortegningerne og generaliseringerne. Der er en gammel kvinde, Sofies tante, som med sit pudrede vinteræbleansigt, sin slappe krop og forkroblede lemmer har hele sin klasses degeneration legemliggjort i sin latterlige figur. Og der er landskabet omkring begivenhederne fastholdt i klare, grafiske billeder.

Vinterskovene, det trøstesløse birke-land, de forkomne småbyer og det forfaldne, derangerede Kratovice, hvor kulden kryber længere og længere ind i salene mens vodkaen synker i pokalerne og lysene brænder ud i prismekronerne over festens sidste gæster.

Der er nok at se på og filmen er seværdig. Den savner temperament men den har engagement, og den fortjener en bedre skæbne end et kort liv på nogle få biografer. Ned med den på 16 mm og ud med den til de rette forsamlinger.

Niels Jensen

NÅDESKUDET

Der Fangschuss/Le coup de grâce. Vesttyskland/Frankrig 1976. **P-selskab:** Bioskop-Film (München)/Argos Films (Paris). **P-leder:** Herbert Kerz. **I-leder:** Eberhard Junkersdorf. **Instr:** Volker Schlöndorff. **Instr-ass:** Alexander von Eschwege. **Manus:** Genevieve Dormann, Margarethe von Trotta, Jutta Brückner. **Efter:** roman af Marguerite Yourcenar. **Foto:** Igor Luther (sort-hvid). **Argu:** Peter Arnold. **Klip:** Jane Sperr, Annette Dom, Henri Colpi. **Ark:** Hans Jürgen Kiebach. **Kost:** Ingrid Zoré. **Musik:** Stanley Myers. **Tone:** Gerhard Birkholz, Willi Schwadorf. **Medv:** Matthias Habich (Eric Lhomond), Margarethe von Trotta (Sophie), Rudiger Kirschstein (Conrad), Mathieu Carriere (Volkmar), Valeska Gert (Tante Prascovie), Marc Eyraud (Dr. Paul Rugen), Frederic Zichy (Franz von Aland), Bruno Thost (Chopin), Henry van Lyck (Borschikoff). **Længde:** 95 min. **Udi:** Dan-Ina. **Prem:** 22.11.79 – Biografen i Huset.

alle flosklerne, der som regel er drejet en halv omgang over i det totalt ironisk-absurde. »I can see?« siger søsteren efter operationen, »with one eye tied behind my back!«

De samme principper styrer hovedfilmen »Baxter's Beauties of 1933«, som naturligvis er baseret på Busby Berkeleys Golddiggerfilm. Den berømte Broadway-producer Spats Baxter får at vide at han er dødsmerket af sygdommen »Spencer's Disease«, der kun rammer showbiz-folk og er uhelelig, og Spats sætter sig for at opsætte et sidste hit show, som skal sikre tilværelsen økonomisk for den datter han ikke har set siden hun var tre år gammel. Og denne datter er naturligvis den unge Kitty der er heldig at få plads i dansegruppen, og som siden er i stand til at redde forestillingen økonomisk med de penge hun igennem årene anonymt har modtaget fra Spats. Og til slut, da den utålelige og fordrunkne primadonna brækker foden, overtager hun med et øjeblikks varsel hovedrollen og blir stjerne med et slag. Alle intrigens andre brikker falder på plads, og Spats udånder til slut på scenen i lykkelig forvisning om at fremtiden er sikret for hende. En rigtig solstrålehistorie.

Igen smyger dialogen sig elegant omkring

flosklerne, som f.eks. i indledningsscenen hos lægen:

Dr. Bowers: »Spats, you've got six months to live.«

Spats: »Six months from now?«

Dr. Bowers: »From your last visit – That was five months ago.«

Spats: »Four weeks to live? Tst! Thirty days.«

Dr. Bowers: »This is February, Spats.«

Men det der først og fremmest er interessant ved denne backstage-musical, er naturligvis at Stanley Donen her vender tilbage til den genre, som han mestrede i 40'erne og 50'erne med hovedværkerne »On the Town«, »Singin' in the Rain« og »Seven Brides for Seven Brothers«. I »Baxter's Beauties of 1933« har han i samarbejde med veteran-koreografen Michael Kidd (der i øvrigt spiller Joey Popchiks far i den første film) fået skabt et par udmærkede sangnumre, men forventningerne indfries først til fulde i det store finalenummer, der i sin overdådige ødselhed i farver, masseoptrin og dekorationer helt er på højde med Busby Berkeleys i 30'erne.

De medvirkende skuespillere lever flot op til rollernes fine balancegang mellem kliché og parodi. De vigtigste af dem er med i begge film: Red Buttons, Eli Wallach, Trish Van De-

vere, Art Carney og naturligvis George C. Scott, der tidligere i film som »Dr. Strangelove« og »The Flim-Flam Man« har demonstreret sit rige komiske talent. I begge film har han en stor patetisk-beåndet dødsscene: »Funny, isn't it?« siger den døende Spats Baxter, »One minute you're standing in the wings, the next minute you're wearing them.«

»Movie Movie« er en film for de indviede, i sin billedstil en smuk pastiche på en filmtype, der er uddød (og i øvrigt fotograferet af Charles Rosher, Jr. og Bruce Surtees, begge sønner af veteranfotografer fra dengang), og i sin spillestil og replik en kærlig parodi. Man skal nok have det samme indforstående kendskab til det klassiske Hollywoods konventioner for som tilskuer at få det fulde udbytte af den, men så er den til gengæld utroligt morsom og storlået underholdning.

Den danske titel er det rene nonsens, og tyder netop på at man fra udlejningsselskabets side ikke rigtig har vidst hvordan man skulle lancere den. Og det er synd – den fortjener et stort publikum.

Asbjørn Skytte

To scener fra »Baxter's Beauties«-sekvensen i »Lige i stødet«



LIGE I STØDET

Movie. USA 1978. **P-selskab:** ITC. **Ex-P:** Martin Starger. **P-samordner:** Teresa Stokovic. **P-leder:** Jonathan Sanger. **Eksteriør-leder:** Vahan Moosekian. **P/Instr:** Stanley Donen. **Instr-ass:** Jonathan Sanger, Mark Johnson, Lorraine Senna. **Manus:** Larry Gelbart, Sheldon Keller. **Foto:** Chuck Rosher, Jr. (»Dynamite Hands«), Bruce Surtees (»Baxter's Beauties of 1933«). **Farve:** Eastmancolor (kun 2. del). **Klip:** George Hively, Wesley John McAfee. **Ark:** Jack Fisk. **Dekor:** Chris Horner (Set design), Jerry Wunderlich. **Musik/Arr/Dir:** Ralph Burns. **Vokal-arr:** Buster Davis. **Sange:** Ralph Burns, Buster Davis (komp), Larry Gelbart, Sheldon Keller (tekst). **Kost:** Patty Norris. **Koreo:** Michael Kidd (»Baxter's Beauties of 1933«). **Tone:** James Webb, Jr., David Dockendorf. **Lyd-E:** William Wistrom. **Makeup:** Del Acevedo, Ed Butterworth, Joseph McKinney, Michael Germain. **Fortekster:** Dan Perri. **Stunt-instr:** Denver Mattson. **Stunts:** James Winburn, Bud Evans. **Medv:** (»DYNAMITE HANDS«) George C. Scott (Gloves Malloy), Trish Van Devere (Betsy McGuire), Red Buttons (Peanuts), Eli Wallach (Vince Marlowe), Harry Hamlin (Joey Popchik), Ann Reinking (»Troubles« Moran), Jocelyn Brando (Mama Popchik), Michael Kidd (Pop Popchik), Kathleen Beller (Angie Popchik), Barry Bostwick (Johnny Danko), Art Carney (Dr. Blaine), Clay Hodges (Sailor Lawson), George P. Wilbur (Tony Norton), Peter T. Stader (Barney Keegle), James Lennon (Announcer), Charles Lane (Dommer), Dick Winslow (Journalist), Brendan Dillon (Formand for juryen), John Hudkins, (Robert Herron, Chuck Hicks, George Fisher (Forbrydere), Denver R. Mattson (boksepartner), James Nickerson (Freddie Fox), Harvey G. Perry, Wally Rose (Kampdommere), Fred Scheiwiler (Keegles manager), James J. Casino (Keegles sekundant), John R. McKee, Gary Stokes (Tidtagere), Garth Thompson (Irish Goldberg), Clifford Happy (K. O. Brown), Terry L. Nichols (Kid Gale), Larry Hayden, Patrick Omeirs (Boksere), Michael Rodgers (Tiger Barnes), Thomas Morga (Killer Wales), Clarence Beatty (Zito Prima), Charlie Murray, Evelyn Moriarty, June McCall, Jack Slate, Michael Lansing (Fans); (»BAXTER'S BEAUTIES OF 1933«) George C. Scott (Spats Baxter), Barbara Harris (Trixie Lane), Barry Bostwick (Dick Cummings), Trish Van Devere (Isobel Stuart), Red Buttons (Jinks Murphy), Eli Wallach (Pop), Rebecca York (Kitty Simpson), Art Carney (Dr. Bowers), Maidie Norman (Gussie), Jocelyn Brando (Mrs. Updike), Charles Lane (Mr. Pennington), Barney Martin (Motorcykelbetjent), Dick Winslow (Tinkle Johnson), John Hudkins, Robert Herron (Flyttemænd), Sebastian Brook (Fritz), Jerry von Hoeltke (arbejdsmand i teater), Paula Jones (Korpige), John Henry (danser i kor), George Burns (Konferencier). **Længde:** 106 min. **Udi:** Obel. **Prem:** 11.1.80 – Grand.