Kosmorama

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

146
filmtidsskrift
26. årg.
marts '80
kr. 15.00

Robert Benton
Lise Roos
Clint Eastwood
Fred Schepisi
Peter Yates
R. W. Fassbinder
Robert Kaufman

Kosmorama-essay:
Det fri kamera

Kosmorama

146 – 26. årg. marts '80

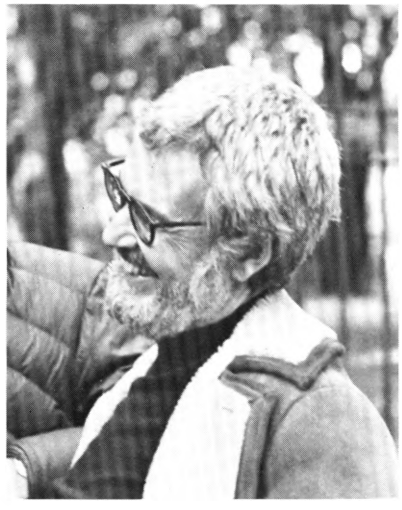
Redaktion: Per Calum (ansvarsh) og Ebbe Iversen. Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum. Kosmorama udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 75.00. Enkeltnumre kr. 15.00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i filmmuseets ekspedition, Store søndervoldstræde, 1419 København K. Tlf. (01) 57 65 00 og (01) 57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18,30-21,30 eller på giro 6 04 67 38.
Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset A/S, København.

48
Kramer mod Kramer

Ebbe Iversen anmelder Robert Bentons film om far, mor og barn. Et følelsesstærkt drama om hvem af forældrene, der er mest egnet til at få forældreretten, når ægtefællerne går fra hinanden, »en film uden andre skurke end retssystemet« konkluderer anmeldelsen.

50
Interview med Robert Benton

I en samtale med Ebbe Iversen afviser Robert Benton, at »Kramer mod Kramer« skulle være ude af trit med virkeligheden, som det er blevet hævdet i USA.



52
Samtale med Lise Roos

Asbjørn Skytte har interviewet Lise Roos i anledning af premieren på hendes tredie spillefilm »Sådan er jeg osse...« der fortsætter, hvor »Hej Stine« og »I din fars lomme« slap.

56
Kosmorama-essay: Det fri kamera – på vej mod en ny æstetik

Mads Egmont Christensen redegør for, hvordan en stadig mere højt udviklet teknik giver filmskaberen øget frihed og dermed baner vejen for en ny æstetik.

59
Jimmie Blacksmith – en overset film

Ebbe Villadsen analyserer den fængslende og smukke australske film »The Chant of Jimmie Blacksmith«, der ikke fik en ærlig chance i København.

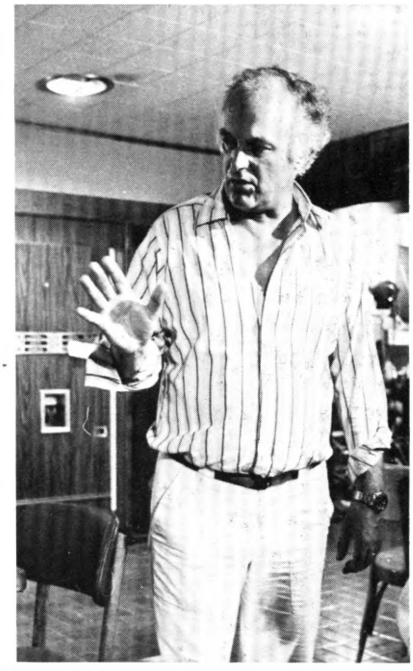
Forsiden: »Kramer mod Kramer«
Bagsiden: »The Electric Horseman«

62
Clint Eastwood: Superstar

Asbjørn Skytte fortæller om instruktøren, skuespilleren, producenten og fænomenet frem for nogen i halvfjerdsernes (og firsernes?) amerikanske film.

71
Filmene

Dracula
Udbrud
(Møde med Peter Yates)



The Wanderers
Maria Brauns ægteskab
Den sidste nadver

76
Kort sagt

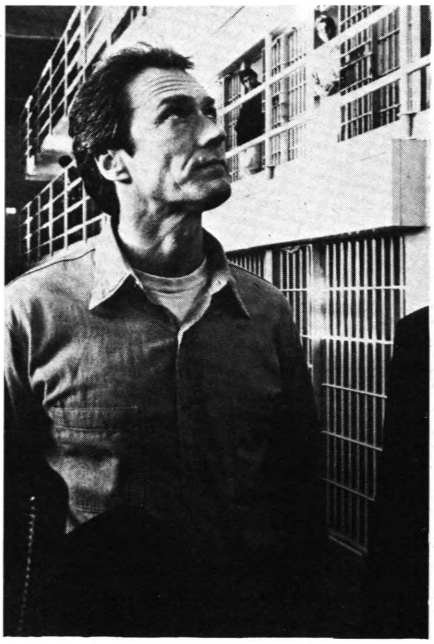
Er du gal mand?
Hjernevask
Meteor
Paradise Alley
10
Zombie

77
Bøger

Luis Buñuel
Jean Cocteau

78
Nekrologi 1979

Årets bedste (?) film



Herunder scene fra »Manhattan«, th. scene fra »Flugten fra Alcatraz« og nederst th. en scene fra »Himlen på jorden«.

Sammenslutningen af danske filmkritikere har, som foreningen har for vane, skændtes, manipuleret og komprosmisset sig frem til en kåring af, hvad man kalder årets 10 bedste film – i biograferne. Hvortil kommer tre film fra TV. Listen ser således ud:

»Manhattan« (Woody Allen)
»Træskotræet« (Ermanno Olmi)
»Dommedag Nu« (Francis Coppola)
»Kina Syndromet« (James Bridges)
»Marie – en kvindes frihed« (Claude Sautet)
»Johnny Larsen« (Morten Arnfred)
»Den uskyldige« (Luchino Visconti)
»Knive i ryggen« (Paul Schrader)
»Det grønne værelse« (François Truffaut)
»Bliktrommen« (Volker Schlöndorff)

Hvortil kommer filmene fra TV, nemlig:

»Roseland« (James Ivory)
»Mellem linierne« (Joan Micklin Silver)
»Spørg Irene« (Jaime de Arminan)

Umiddelbart en pæn liste, ikke sandt? Respektabel som bare helvede. Humlen er blot, at mange andre titler trænger sig på. Først og fremmest selvfølgelig fordi der laves så få mesterværker. Til gengæld laves der masser af gode film, og listen over de udkårne film kan mageligt forlænges, eller ændres. Nogle vil endda mene med fordel.

Hvad blev der f.eks. af Billy Wilders »Gådefulde Fedora«? eller Don Siegels »Flugten fra Alcatraz« eller Werner Herzogs »Nosferatu – vampyren« eller Terrence Malicks »Himlen på jorden« eller »Ridley Scotts »Alien«? Eller for den sags skyld af Walter Hills »Krigerne« og Michael Ciminos »The Deer Hunter«, eller Martin Ritts »Norma Rae«, Milos Formans »Hair« og Wim Wenders' »Den amerikanske ven«! Alle fuldt på højde med de fleste af de kårede 10 film, af hvilke Woody Allens »Manhattan« – måske – er det eneste indiskutable mesterværk. For et flertal af de øvrige film gælder, at nok er de gode, interessante og fængslende hver på sin vis, men man kan også nok engang imellem få den kætterske tanke, at sympatien er løbet af med den og den film mere i kraft af sympati for emne eller instruktør end i kraft af filmens kvaliteter som film.

F.eks. er det slående, nok en gang, at genrefilm slet ikke kan finde nåde for sammenslutningens samlede smag. At listen ikke omfatter film som f.eks. Siegels »Flugten fra Alcatraz« eller Werner Herzogs »Nosferatu – vampyren«, for nu blot at nævne to film, der begge vedkender sig deres genre – men som samtidig udvider deres respektive genre, tyder på at mange filmskribenter fortsat begår den samme fatale fejl, som man begik f.eks. i halvtredserne og fyrrerne, når man negligerede en instruktør som Howard Hawks.

Respekten for enten det etablerede kunstnernavn eller den »rigtige« mening er nok fortsat for stor for mange. Hvorfor ellers medtage f.eks. Paul Schraders film »Knive i ryggen« som en af årets 10 bedste film? Indrømmet, historien er god, emnet fængsler, og filmen er socialt bevidst. Der spilles også godt. Helheden er med andre ord sympatisk. Kan det virkelig være nok? Er der ikke langt mere talent gemt i en film som »Alien«, hvis man ellers gider finde det. Og er en billedvital og talentfuld film som »Himlen på jorden« ikke fuldt på højde med Viscontis også smukke (men også noget afkræftede) »Den uskyldige«? Er der ikke blot tale om at man vælger det sikre i sådant et tilfælde – Visconti ved man da, hvad er. Alle hans foregående film trækker med op, hvorimod Terrence Malick er ny og ukendt og så bliver betragtet med skepsis. Men hvorfor har man så ikke også medtaget Billy Wilders »Gådefulde Fedora«? Eller kan foreningens medlemmer generelt ikke lide »gammeldags« film, som Wilder laver dem. Slående er det i hvert fald, at filmen herhjemme med få undtagelser fik vrisne anmeldelser og derefter faldt med et brag, mens den både i England og Frankrig høstede ros. 3 stjerner (ud af 4) i »Sight and Sound« f.eks.

Sådan kan man blive ved: hvorfor ikke Ciminos »The Deer hunter« i stedet for Coppolas »Dommedag nu«? Hvorfor ikke Herzogs »Nosferatu« i stedet for »Bliktrommen«, hvorfor ikke »Norma Rae« i stedet for »Marie – en kvindes frihed«?, etc., etc., etc.

For en ordens skyld: De valgte film har bestemt kvaliteter, men adskillige ikke valgte har fuldt så mange. Hvorfor så ikke i stedet stemme om mesterværkerne, de ubestrideligt geniale film, og derefter lave en liste over alle de andre 20-30 film og nævne at »they also ran«. Det ville være mere fair. P.C.

Kramer mod

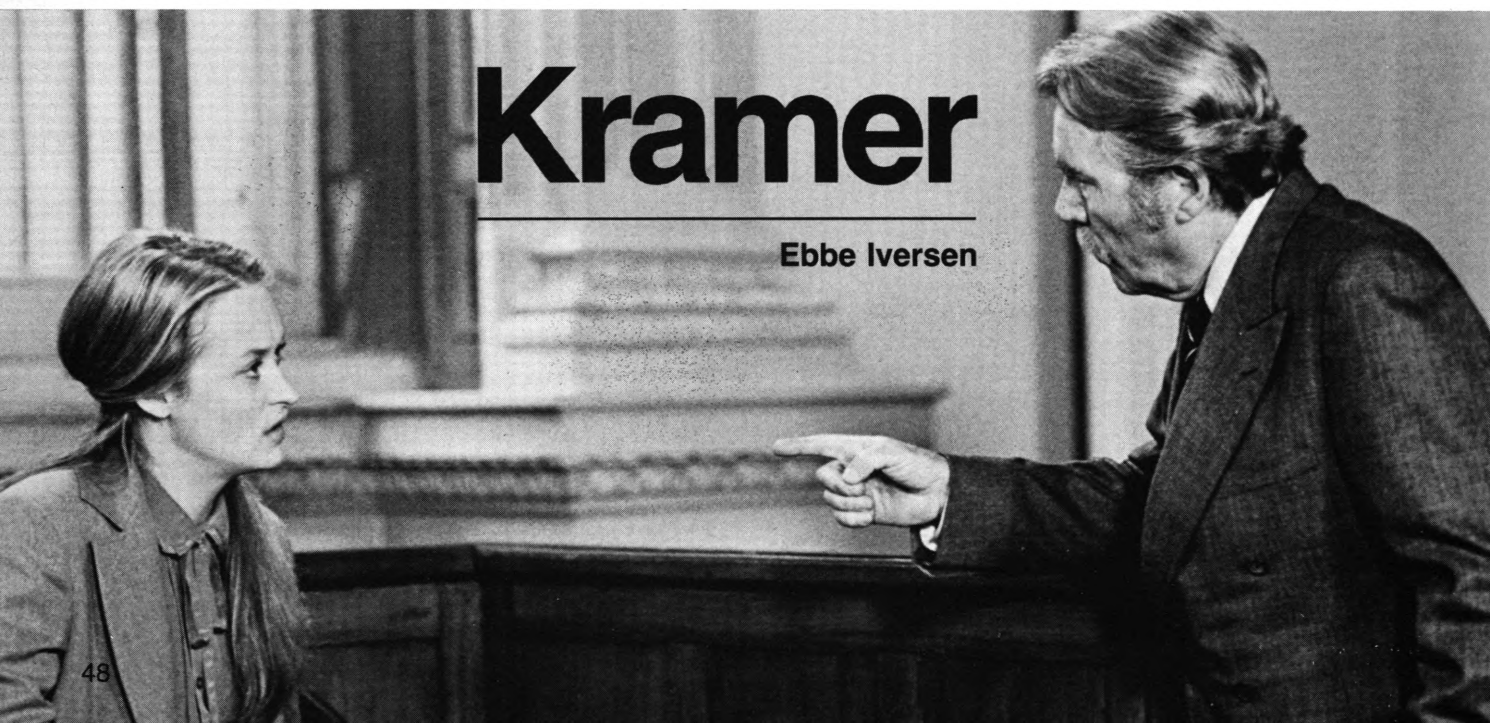
Det er blevet fremhævet om »Kramer mod Kramer«, at dens sande dramatiske mesterstykke består i følgende: på trods af, at filmen efter ganske få minutter lader den frustrerede Joanna forlade mand og barn uden forklaringer og dermed sender hende næsten ud af handlingen, og på trods af, at hun først langt henne i handlingen dukker op igen som en trussel mod far og søns møjsommeligt opbyggede varme fællesskab, lykkes det alligevel i de afsluttende retsscener at fordele sympatien ligeligt mellem Joanna og eks-ægtemanden Ted. Man forstår dem begge og føler med dem begge i deres nerveflænsende kamp om sønnen.

Naturligvis er det rigtigt, at man begriber begges motiver, for hvem forstår ikke et menneske, der gerne vil have sit eneste barn hos sig? Men selv om Robert Benton i disse retsscener giver Joanna Kramer god tid til at forklare sig og meget velvalgte ord at gøre det med, og selv om Meryl Streep forsvarer figuren meget følsomt, har jeg ikke desto mindre vanskeligt ved at se, at sympatien kan fordele sig ligeligt. Det er mig umuligt ikke at knytte næverne på Teds vegne, især fordi han med sin nyvundne forståelse – og vel på grund af ikke helt rustet gammel kærlighed – ikke gør det selv, og midt i min sympati for Joanna, når hendes tilkæmpede fatning krakelerer og tårerne pibler frem, føler jeg en umiskendelig irritation over, at hun ikke forblev ude af handlingen, da hun først havde forladt den så abrupt.

Det kan for det første skyldes, at det er min onde skæbne at være en af disse mandlige anmeldere, som ifølge Hanne Dam i Information ikke forstår sig en tøddel på noget, der har med kvinders liv at gøre. Det kan for det andet hænge sammen med, at der rent faktisk omkring den tilbagevendte Joanna er et lidt fersk skær af det selvmedlidende og rethaveriske, en slags renskuret og påståelig insisteren, som ægger til modsigelse, om ikke ligefrem modvilje. Og for det tredje kunne årsagen måske være, at filmen slet ikke ønsker at lægge op til en millimeterdemokratisk afbalancering af sympatien, hvor dramaturgisk genialt dette end ville være i lyset af den forudgående handling.

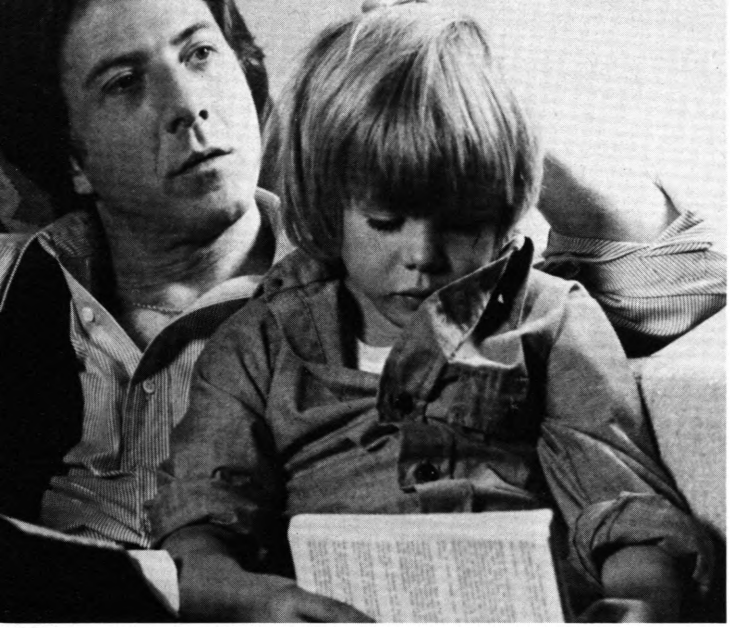
Det er indlysende, at den detaljerede skildring af Teds modning fra karrierestræbende reklamemand til kærlig og tålmodig far – en skildring, der dominerer filmen såvel tidsmæssigt som tematisk – allerede har givet ham et gevaldigt forspring, hvad vores sympati angår, da Joanna dukker op igen bag cafeteria-ruden over for sønnen Billys skole. Det er lige så klart, at Robert Benton som en tænksom og nuanceret menneskeskildrer gør sig betydelig umage for at gøre Joannas følelser og bevæggrunde klare og acceptable for os i filmens sidste del, at give hende fair play, og at ingen bare kan afvise hende som indlysende urimelig. Men tilbage står alligevel, at filmen (for mig at se) bliver til et varmt forsvar for den enlige fars funktionsduelighed og dermed en kritik af retssystemets favorisering af moderen, og at Joanna således trods alle nuancer kommer til at stå som dramaets negative pol. Ikke en skurk, men en katalysator for urimelige juridiske tilstande.

Måske ville denne følelse have forskubbet sig, hvis filmen i starten havde fortalt mere om de ægteskabelige vilkår, der tvang Joanna til



Kramer

Ebbe Iversen



at flygte fra hjemmet, om hendes voksende og særdeles forståelige frustration i et traditionelt mandsdomineret parforhold. En sådan skildring findes i Avery Cormans roman, som filmen er baseret på. Men havde Robert Benton taget den med, var »Kramer mod Kramer« blevet en anden historie med et andet, eller i hvert tilfælde et modificeret, budskab. Som den er nu, står den stærkt i sit defensorat for den enlige far, og det forekommer mig egentligt at være mere interessant og mere modigt end en minutiøs fordeling af sympatiskabende faktorer hos begge forældre. Filmen siger ikke, at Joanna ingen moralsk ret har til Billy, fordi hun gik sin vej, men den siger, at Ted har en tungtvejende ret, fordi han gik den modsatte vej – fra den store verden til den lille, fra karrieren til opdragerrollen.

»Kramer mod Kramer« forsøger ikke at pådutte os et generelt budskab om kvinders og mænds respektive egnethed i denne sammenhæng. Den fortæller en konkret historie og tager diskret stilling til *den,* ikke til alt muligt andet, og selv om den ender med at fungere som en debatfilm, er det ikke for debattens skyld, at man holder af den. Det gør man, fordi den på et niveau hinsides de kønspolitiske skemaer scene efter scene fungerer med en sjælden psykologisk præcision og lydhørhed, og fordi den engagerer sig i sine personer og deres dagligdag med den form for usentimental følsomhed, der får én til at fælde tårer uden flovhed.

Disse voksne og uprætentiøse kvaliteter skyldes ikke mindst, at både Dustin Hoffman som Ted, Justin Henry som den syvårige Billy og Meryl Streep yder præstationer så indlevede, at det teatralske ligger meget langt væk og den nuancerede, uberegnelige og udadtil uheroiske hverdag meget tæt på. Det skyldes også, at Nestor Almendros' vågent opmærksomme kamera med sine halvnære og nære indstillinger i dæmpede efterårsfarver gør filmen til et intimt kammerspil, hvor netop nuancerne kommer til deres ret, og hvor der hverken er plads til smarte stilistiske fiksfakserier eller store og svulstige armbevægelser. Og så skyldes det naturligvis, at Robert Benton har instrueret med intelligens, takt og en usædvanlig evne til at indfange hverdagslivets karakteristiske detaljer og de små menneskelige reaktioner, så der både episk og emotionelt opstår et upåtrængende præg af autenticitet.

Adskillige scener kunne nævnes som eksempler på instruktionens psykologiske akkuratesse, men man kan indskrænke sig til eksempelvis at fremhæve Billys isspisende provokation under middagen med den efterfølgende forsoning i soveværelset og Teds hviskende og selverkendende forklaring på, hvorfor Joanna gik sin vej. Man kan også fremdrage Teds og Joannas første møde efter 15 måneders adskillelse, hvor de begge er beslutsomt indstillet på at være venlige og imødekommende, men samtidig usikre bag smilene og tydeligt *en garde.*

De to parallelle køkkenscener med Teds og Billys forberedelse af French toast er måske lige ved at være for håndfaste i deres symbol-

Øverst Dustin Hoffman og Justin Henry i to scener fra »Kramer mod Kramer«. Nederst tv. Hoffman og Henry, th. Hoffman og Meryl Streep

ske demonstration af, hvordan Ted har udviklet sig fra febrilsk akavet til velfungerende far, og hvor tæt og selvfølgeligt fars og søns indbyrdes forhold er blevet. Men de fungerer alligevel meget kønt, og ligesom den humoristiske natlige scene, hvor Teds nøgne sengeveninde møder den høfligt konverserende Billy i korridoren, giver de realismen et lille løft uden at sprænge dens rammer. Det tjener desuden til Robert Bentons uvisnelige hæder, at den lille Justin Henry i disse som i alle andre scener agerer med en frisk og usukret naturlighed, som dementerer bange anelser om endnu et overnuttet amerikansk filmbarn med kække fregner på næsen.

Man kan mene, at Joannas afsluttende erkendelse af, at Billy trods retssagens udfald bør blive hos Ted, ofrer logik og konsekvens til fordel for en elementær følelsesmæssig tilfredsstillelse. Men det er kun en beskeden indvending mod en film, der ellers er tilfredsstillende på et meget dybere niveau. »Kramer mod Kramer« er en film uden andre skurke end retssystemet og dets ufølsomme håndlangere, men den handler om det sande heltemod, der består i at prioritere følelser og familierelationer højere end den stræbsomme klatren op ad successamfundets effektivitetskrævende trappestige. Og så får filmen altså uden demagogi fortalt, at lige så lidt som kvinder skal finde sig i ægteskabelig umyndiggørelse, skal mænd acceptere at blive betragtet som biologisk diskvalificerede til på egen hånd at give deres børn en tryg tilværelse.

KRAMER MOD KRAMER
Kramer vs. Kramer. USA 1979. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Stanley Jaffe Productions. **P:** Stanley Jaffe. **As-P:** Richard C. Fischoff. **P-leder:** David Golden. **P-ass:** Dan Heffner. **Instr/Manus:** Robert Benton. **Efter:** Avery Cormans roman. **Instr-ass:** Thomas John Kane, Yudi Bennett. **Foto:** Nestor Almendros, Joe Coffey. **Kamera:** Tom Priestley/**Ass:** Vinny Gerardo, William Gerardo. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Jerry Greenberg/**Ass:** Bill Pankow. **P-tegn:** Paul Sylbert. **Dekor:** Alan Hicks. **Rekvis:** Tom Saccio. **Kost:** Ruth Morley. **Garderobe:** Marilyn Putnam, Al Craine. **Musik:** »Sonata for Trumpet and Strings«, »Adagio«, »Presto. The Gordian Knot Untied«, »Rondo Minuet« af Henry Purcell. **Adapt:** John Kander. **Dir:** Paul Gemignani; »Concerto in C Major for Mandolin and Strings«, »Allegro« af Antonio Vivaldi. **Adapt/Dir:** Herb Harris. **Musikbånd:** Erma E. Levin. **Tone:** Sanford Rackow (Sup), Stan Bochner, Katherine Wenning, Jack Jacobsen, Jim Perduc, Dick Vorisek. **Frisurer:** Joe Coscia. **Makeup:** Alan Weisinger. **Fortekster:** Henry Wolf. **Rollebesættere:** Shirley Rich, Joy Todd, Inc. **Medv:** Dustin Hoffman (Ted Kramer), Meryl Streep (Joanna Kramer), Jane Alexander (Margaret Phelps), Justin Henry (Billy Kramer), Howard Duff (John Shaunessy), George Coe (Jim O'Connor), Jobeth Williams (Phyllis Bernard), Bill Moor (Gressen), Howland Chamberlain (Dommer Atkins), Jack Ramage (Spencer), Jess Osuna (Ackerman); Nicholas Hormann (Interviewer), Ellen Parker (Lærer), Shelby Brammer (Teds sekretær), Carol Nadell (Mrs. Kline), Donald Gantry (Kirurg), Judith Calder (Receptionist), Peter Lownds (Norman), Kathleen Keller (Servitrice), Ingeborg Sorensen (kvinde ved julegilde), Iris Alhanti, Richard Barris, Evelyn Hope Bunn, Joann Friedman, Quentin J. Hruska, Joe Seneca (julefest-deltagere), Dan Tyry (Retsbetjent), David Golden (Købmand), Petra King (Petie Phelps), Melissa Morell (Kim Pehlps), Frederic W. Hand, Scott Kuney (Gademusikanter). **Længde:** 105 min./2875 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 7.3.80 – AB Cinema + Bio Trio.

Interview med Robert Benton

Ebbe Iversen

Dustin Hoffman, produceren Sam Jaffe og instruktøren Robert Benton i pause under indspilningen af »Kramer mod Kramer«

At Robert Benton med »Kramer mod Kramer« har manifesteret sig som en instruktør, hvis arbejde i fremtiden vil blive fulgt med den største interesse, skyldes faktisk en række af tilfældigheder, hvis man da skal tro den gråskæggede og meget venlige instruktør selv. For det første ville Robert Benton tidligere i sin filmkarriere slet ikke have været instruktør. For det andet var det oprindeligt slet ikke meningen, at han skulle have instrueret »Kramer mod Kramer«. Og for det tredje var det i starten slet ikke hensigten, at Meryl Streep skulle have haft rollen som Joanna.

Robert Benon, der stammer fra Texas, var oprindeligt art director på bladet Esquire og skrev samtidig børnebøger, som hans kone Sally illustrerede. Sin filmkarriere indledte han som manuskriptforfatter sammen med David Newman, et samarbejde, hvis kendteste resultat er Arthur Penns »Bonnie og Clyde«. Men faktisk tog det Benton og Newman fire år at få solgt manuskriptet, så derfor ser han den dag i dag med skepsis på manuskripter, som det er udpræget nemt at få solgt. I en samtale med Kosmorama fortæller han:

»Da »Bonnie og Clyde« omsider blev udsendt, resulterede det i, at David Newman og jeg fik en kontrakt med Warner om at skrive seks film, hvoraf den første blev Joseph Mankiewicz' »There Was a Crooked Man«. Dermed fik David og jeg for første gang en fast indtægt, men så besluttede David at bryde Warner-kontrakten for at instruere selv, og i tre dage skændtes vi bravt, skønt jeg ellers er et roligt gemyt. Vi endte med at lave den aftale, at vi ville skrive to manuskripter og så instruere ét hver. Mit blev til filmen »Bad Company« (Westens vilde drenge) i 1972, men helt ærligt troede jeg ikke, at man nogensinde ville turde lade mig instruere, og jeg gjorde det faktisk mest i protest mod David Newman. Den morgen, da optagelserne skulle begynde, var simpelt hen det mest skrækslagne øjeblik i mit liv«.

Selv om »Bad Company« blev en god film, og selv om Robert Benton siden fortsatte sin instruktørkarriere med detektivfilmen »Godt skudt, du gamle« (»The Late Show«) med Art Carney og Lily Tomlin, opgav han ikke af den grund sit arbejde som manuskriptforfatter. Producenten Stanley Jaffe hyrede ham til at skrive et manuskript baseret på Avery Cormans roman »Kramer vs. Kramer«, og François Truffaut skulle instruere filmatiseringen. Men da Truffaut blev stærkt optaget af sine to franske film »Det grønne værelse« og »Kærlighed på flugt«, overtog Robert Benton instruktionen, hvilket kun de færreste formodentlig vil beklage i dag.

»Det havde ellers længe været min drøm at skrive et manuskript for Truffaut, som jeg beundrer meget«, siger Robert Benton. »Men at jeg overtog instruktionen fra ham, betød samtidig, at jeg også overtog hans fremra-

gende fotograf Nestor Almendros, og det fik stor betydning for filmen. Meget af det gode spil i »Kramer mod Kramer« skyldes, at Nestor kunne sætte lys på kun 15 minutter, og dermed opstod aldrig så lange pauser under optagelserne at skuespillerne kom ud af stemning og koncentration. Derfor var det pengene værd at have Nestor, selv om en amerikansk fotograf efter fagforeningskrav måtte ansættes til samme løn uden at skulle foretage sig noget«.

Mens Robert Benton er fuld af begejstring for både Nestor Almendros og de medvirkende i »Kramer mod Kramer«, ser han med mindre entusiasme på den generelle standard hos manuskriptforfatterne i amerikansk film. Han siger:

»Der findes masser af gode instruktører i USA, men vi mangler gode manuskriptforfattere. Det forekommer lidt uretfærdigt, at instruktøren altid får hele æren for en film, når forfatteren faktisk har gjort lige så stor en indsats, og derfor vil alle manuskriptforfattere efterhånden være instruktører. For en instruktør er det meget vigtigt at opbygge et godt samarbejdsforhold til manuskriptforfatteren, som f.eks. Billy Wilder og Howard Hawks havde det til deres forfattere. Men færre og færre forfattere har forstand på god *storytelling* – jeg har det heller ikke selv – og de gode amerikanske manuskriptforfattere kan i dag tælles på halvanden hånd. De fleste manuskripter mislykkes ikke i dialogen, men i historiens konstruktion og i personskildringen. Problemet er, at forfatterne får så mange smarte ideer, som i virkeligheden er ganske forfærdelige«.

Selv skriver Robert Benton for øjeblikket på manuskriptet til sin kommende film »Stab«, en thriller, som gerne skulle blive en både morsom og uhyggelig kærlighedshistorie. Det foregår på den måde, at han skriver et udkast, lægger det til side, tager det frem igen, kasserer det og begynder forfra. Om manuskriptet til »Kramer mod Kramer« siger han:

»Vi holdt os temmelig tæt på Avery Cormans roman, men udelod visse ting, og vi arbejdede især meget med Joannas figur. Det var vigtigt for mig at sørge for, at Joanna hele tiden var til stede i filmen, også når hun ikke var på lærredet, og kun en fremragende skuespillerinde som Meryl Streep kunne skabe den effekt. Først var den populære TV-skuespillerinde Kay Jackson fra serien »Charlie's Angels« udvalgt til rollen, men det var flot af Columbia at acceptere Meryl Streep i stedet for. Hun skrev selv sit afgørende indlæg under filmens retssag om, og vi brugte hendes version, ikke min egen, på nær nogle få sætninger, for der var ting i den, som ingen mand kunne have skrevet. Meryl Streep er den mest vidunderlige skuespillerinde, jeg har oplevet, og hun har ægte *star quality*«.

Kosmorama: »Avery Cormans roman rummer en ret detaljeret beskrivelse af Teds og Joannas ægteskab, så man måske bedre forstår, hvorfor hun pludselig forlader familien. Hvorfor har De udeladt denne beskrivelse i filmen?«

»Fordi Ibsen har gjort den slags meget bedre i »Et dukkehjem«, og fordi det også havde gjort filmen for bogstavelig. Jeg finder det selv spændende, at Joanna i starten af filmen er lidt mystisk – og jeg holder meget af scenen, hvor hun står i cafeen over for skolen. Først troede jeg, at det var et Hitchcock-billede, men nu kan jeg se, at det er mig, der hylder Truffaut, som hylder Hitchcock«.

Udover Truffaut holder Robert Benton også meget af Woody Allen, og han taler med begejstring om Peter Yates' nye film »Udbrud« og især om Ermanno Olmis »Træskotræet«, som han kalder de seneste ti års største film. Den vigtigste nulevende instruktør er dog efter Bentons mening Buñuel, som han betegner som »måske filmhistoriens vigtigste overhovedet næst efter Renoir«. Og så sætter Benton også pris på Robert Altman, som producerede »Godt skudt, du gamle«:

»Ja, han producerede den, men jeg tror nu ikke, at han nogensinde læste manuskriptet. Han kom kun med nogle vage bemærkninger om, at det var da udmærket. Alligevel var han en dejlig producent, men vi havde vore problemer, og Altman fyrede og genansatte mig ustandseligt. Allerede dengang ville jeg gerne have brugt Nestor Almendros, og Gordon Willis var også på tale, men vi fik ingen af dem i sidste ende. Men Gordon Willis sagde noget rigtigt, nemlig at »Godt skudt, du gamle« burde have været indspillet i sorthvid, som en gammel Warner-film. Når jeg ser den i dag, kan jeg se alle de dumme fejltagelser, jeg lavede dengang – f.eks. at man ikke på forhånd kender de mennesker, der bliver dræbt i løbet af filmen. Det gør den mindre spændende«.

Om »Kramer mod Kramer« siger Robert Benton med en antydning af koketteri, at den efter hans mening er »blevet en pæn, gammeldags film. Personerne bor ikke i SoHo, de tager ikke narkotika etc., så det er faktisk helt antikt«. Men mere alvorligt fremfører han, at det ikke primært har været hans hensigt at rører og bevæge publikum. Derimod vil han gerne have folk til at fundere over en skilsmisses menneskelige omkostninger, som især børnene må betale. Robert Benton synes, at det i dag er for let at blive skilt, og at mangt og meget i det moderne samfund, inklusive mulighederne for at ødelægge sig selv, er alt for let.

Derudover vil Robert Benton nødigt tale i generelle vendinger om mænds og kvinders respektive egnethed som enlige forældre, for han siger, at han har svært nok ved at styre sit eget liv, og hvordan så fortælle andre, hvorledes de bør styre deres? Han foretrækker at fremlægge problemer fremfor at komme med løsninger, men mener dog, at en udmærket form for »mandefrigørelse« ville være, at fædre begyndte at interessere sig noget mere for deres børn. Man kan få skilsmisse fra sin ægtefælle, men aldrig fra sit barn, fremhæver han.

Til rollen som barnet i »Kramer mod Kramer«, den syvårige Billy, blev masser af børn prøvefilmet, og de fleste af dem var ifølge Benton rædsomme. Nogle af dem insisterede f.eks. på at lave stepdans, andre blev klart nok pacet frem af deres forældre. Men så fandt filmens *caster* Justin Henry, og det viste sig, at han og Dustin Hoffman gik meget fint i spænd, og at drengen hurtigt lærte en masse fra den voksne skuespiller. Robert Benton siger:

»Justin fik ikke lov at læse manuskriptet, og han vidste aldrig, hvad der skulle optages den følgende dag. Vi filmede hele hans rolle *in sequence,* så han kunne udvikle den naturligt. Da vi skulle optage den sidste morgenmadsscene i filmen, hvor Billy skulle græde, sad Justin helt alene i et tomt værelse og forberedte sig, som han havde set Dustin Hoffman gøre det. Imens stod 40 voksne mænd og ventede, men da Justin endelig var klar til at græde, blev resultatet helt perfekt. Vi brugte den allerførste optagelse, og alle applauderede«.

Robert Benton siger, at det var meget anstrengende at lave filmen, fordi det var en følelsesmæssigt meget intens oplevelse, men at det var udbytterigt at samarbejde både med Meryl Streep og med Dustin Hoffman, en meget begavet og givende skuespiller. Tidligere havde Robert Benton et andet syn på skuespillere:

»Som manuskriptforfatter følte jeg, at de var mine fjender. Hvis jeg skrev en rolle à la James Stewart, insisterede skuespilleren på at spille den à la Montgomery Clift. Men Robert Altman lærte mig, at mens forfatteren og instruktøren konstruerer en løgn, er det skuespilleren, der kan forvandle den til sandhed, og det er vores branches eneste sande heroisme. Hvis man stoler så meget på en skuespiller, at man er villig til at give ham en rolle, må man også lytte til ham på andre tidspunkter end lige dem, hvor han står foran kameraet«.

Robert Benton afviser stort set en kritik, der har været fremført i magasinet Time om, at filmens retsscener skulle være ude af trit med virkeligheden. Han erkender, at i det virkelige liv ville dommeren nok have ladet en psykolog interviewe det barn, som hele retssagen drejer sig om, men ellers fremfører han, at han havde fem sagførere som konsulenter på disse scener, at moderen stadig får forældremyndigheden i 90 pct. af alle sådanne retssager, og at han desuden ønskede at forholde sig loyalt til den filmatiserede romans skildring af den retslige konfrontation.

Til gengæld var der andre scener, han var mindre tilfreds med. F.eks. blev der optaget en scene, hvor Dustin Hoffman som Ted søger en barnepige til Billy og interviewer en række unge piger, men den droppede Benton igen, fordi den blev for ondskabsfuld. De eneste ondskabsfuldheder, han ønskede i filmen, skulle være vendt mod sagførerprofessionen, for den skal nok klare sig under alle omstændigheder. Også filmens allersidste scene blev lavet om:

»Oprindeligt havde vi lavet en slutscene, hvor Joanna og Ted tager op med elevatoren sammen. Denne scene blev imidlertid ødelagt i laboratoriet, og da vi skulle genoptage den – i øvrigt på et tidspunkt, hvor Meryl Streep var blevet gravid, uden at det dog kunne ses – besluttede vi at lade Joanna tage alene op med elevatoren, for at publikum ikke skulle tro, at hun og Ted genoptog deres forhold«.

Siger Robert Benton og kaster sig så ud i en begejstret redegørelse for, hvorfor »Træskotræet« er så fremragende en film, og hvorfor Buñuel er så spændende. Det siger også noget om Robert Benton, men det er en anden historie.

Samtale med Lise Roos

Herunder: Lise Roos sammen med klipperen Edith Toreg. Modsatte side: Lise Roos omgivet af sine nærmeste medarbejdere under indspilningen af »Sådan er jeg osse...«

Asbjørn Skytte

»Sådan er jeg osse...« er Lise Roos' tredie spillefilm – og samtidig den tredie film om pigen Stine (spillet af Stine Sylvestersen). Første gang man mødte hende var som 9-årig i »Hej Stine« (1969), anden gang som 12-årig i »I din fars lomme« (1972). I den nye film er Stine blevet 18, og Lise Roos følger hende i en periode lige efter at hun er gået ud af skolen, og skildrer hendes mas med at få hold på sig selv som person – i forhold til veninderne, til fyrene, til arbejde, til forældrene (der er blevet skilt siden sidst) og ikke mindst til drømmene om tilværelsens videre udvikling.

Filmen anviser ingen nemme løsninger; den fungerer først og fremmest som en art »dokumentation« over Stine her og nu (i en stil der er nøje forbundet med Lise Roos' arbejdsform).

Denne samtale med Lise Roos fandt sted i hendes hjem i begyndelsen af februar. Få dage forinden havde vi sammen set »Sådan er jeg osse...« i klippebord ude på Nordisk Film, hvor Lise Roos og hendes norske klipper, Edith Toreg, stadig sad midt i arbejdet med at pudse filmen til, lægge musik og lyd osv. Bl.a. derfor kom snakken først og fremmest til at dreje sig om teknik og arbejdsmetoder.

Hvordan går du til værks, når du tilrettelægger en spillefilm?

Jeg skriver et grundlag, og jeg arbejder med en historie, men somme tider er den ikke afgrænset af noget som helst. Ofte er det bare nogen stemningsmæssige ting omkring nogle personer – det var det da Stine var 12 år. Der fyldte mit manuskript over 20 sider som grundlag for hele den film. Anker og jeg udarbejdede ud fra det historien i praktisk forstand, men det var fordi han var billedmager samtidig, og derfor kunne bestyre den sammenhæng. Denne gang har jeg haft en meget strammere historie – på 98 sider – og så har jeg skåret i den historie, som var alt for omfattende, og selv lagt rammen.

Den visuelle udformning kommer altså først til, når du står derude under optagelserne?

Nøjagtigt, jeg udarbejder aldrig noget på forhånd, og jeg forbereder mig i virkeligheden kun indvendigt, og for professionelle almindelige mennesker kan det godt virke forurolige at arbejde på den måde. Jeg fyrer rask væk den ene 4 minutters kassette af efter den anden i en enkelt indstilling, fordi somme tider

ved jeg at styrken først kommer et stykke inde i scenen, og det kræver et enormt fleksibelt kameraarbejde, og det kan være svært at komme igennem med. Jeg synes det er lykkedes meget godt, men det er nu nok kun fordi scenerne lever så stærkt i sig selv. Jeg skal have mennesker omkring mig der går ind for ideerne, men osse et menneske der kan sige: »Det der kan du altså aldrig få til at hænge sammen i klipningen.«

Næste gang skal jeg have Edith med, en klipper og billedmager som hele tiden kan holde rede på de ting, for jeg følte mig somme tider *lost,* når jeg selv stod med det.

Når man arbejder i en så super-følsom sammenhæng, er det nødvendigt at sørge for at skuespillerne – og hovedskuespilleren ikke mindst – føler sig tillidsfulde og rolige og trygge og ikke er bange for at gå på scenen. Derfor skal de mennesker jeg arbejder sammen med være i besiddelse af en veludviklet humor og selvironi.

Det med trygheden omkring skuespillerne rejser det sædvanlige spørgsmål om amatører og professionelle og de problemer der opstår når man sætter dem sammen?

Min spilleform egner sig jo sådan set godt for amatører, mest af alt børn og unge, men osse f.eks. hende der spiller lærerinden, som er en af mine veninder. Og f.eks. kan man tage Gitte, der spiller Stines beundrende veninde. I meget af det stof der er taget ud, kan man se hvor meget hun svinger i udtryk og altid støtter sig til Stine.

Min næste film, som jeg gerne vil skrive sammen med Edith, skal handle om en kreativ pige over de 40 med halvstore børn, og alene af hensyn til de børn vil manuskriptet og indspilningsformen atter blive på samme måde. For øvrigt mener jeg at det er min stil og min måde at arbejde på, som karakteriserer disse ting. Folkekomedier som »Rend mig i traditionerne« og »Vinterbørn« er ikke noget jeg kan lave, og jeg har heller ikke spor lyst til det.

Hvornår kommer din dialog ind i billedet, og hvordan?

Det kan jeg bedst belyse med nogle eksempler. I opgørsscenen mellem moderen og pigerne var der ikke på forhånd planlagt nogen dialog. Den blev gennemspillet tre gange. Den første gang optog vi den ikke. Anden gang er den man ser i filmen, men der sagde de at hun var uskarp i sidste billede, så vi lavede den tredie gang, og der kom de i et så gevaldigt håndgemæng alle tre at den slet ikke lykkedes.

Og den dialog mellem Avi og Stine på værtshuset kom helt af sig selv efterhånden.

Der var dialogforslag *en masse* i mit manuskript, som jeg bare ikke gjorde brug af. Jeg måtte endda bede skuespillerne om helt at se bort fra det, for det kunne jeg ikke bruge til noget. Jeg bar ikke noget manuskript på mig og så det overhovedet ikke under optagelserne.

Der er vi ved kernen i hele din arbejdsform. Er det du laver en »arrangeret virkelighed«?

Ja, det kan du da godt kalde det, men du kan stille mig et andet spørgsmål: hvad er det egentlig jeg vil have frem i den enkelte scene og efterhånden i en fremadskridende handling, og så vil jeg svare: autenticitet. Alt hvad der ikke virker autentisk, får det til at vride sig i mine sko. Mine konkylieøren tåler ikke nogen form for skurren. Mange danske film er utroligt dygtigt drejede, men autentiske er de kraftedeme ikke. Spørgsmålet er så om man skal dirigere en skuespiller igennem en replik 8-9-10 gange. Jeg siger i stedet: nu må I gøre sådan og give de reaktioner I kan komme med, vi tager det første gang, og hvis det er i orden, så får jeg de ansigtsudtryk som jeg vil have, samtidig med at jeg får det autentiske.

Selv hos en så disciplineret skuespiller som Preben Kaas får du nogle pudse-løjerlige udtryk frem, som han simpelthen ikke kan tilrettelægge på forhånd, og som han aldrig var nået frem til, hvis det ikke havde været på denne måde.

Jeg synes at det er imponerende at Avi og Stine kan gå i køkkenet og lave mad og dække bord, og at de to andre børn skiftevis kommer hjem og spiser og forlader bordet igen i én og samme scene – uden klip og uden at den føles tung. Og det er ikke for at lave »arrangeret virkelighed«. For mig er det et maleri, et familiebillede, ganske enkelt, et maleri der taler og siger nogle ting. Alle er klar til at rykke ud med dele af deres egne erfaringer, men anvendt i mit maleri.

Giver denne specielle arbejdsform så til

gengæld ikke nogle problemer under klipningen?

Den giver bl.a. de problemer at hvis man vil krydsklippe mellem to forskellige optagelser af en scene, så har de ikke samme indhold, og så skal man være en klippekunstner som Edith, der f.eks. har klippet scenen mellem Rasmus og Stine i pizzeriaet af fire forskellige optagelser, der så absolut ikke hang sammen, og sluppet virkelig levende fra det.

Jeg fik det råd af Sven Methling at lave nogle »lyttebilleder«, og det lavede vi f.eks. i scenerne på Carlsberg, men de røg hurtigt ud igen, fordi de arrangerede billeder og spontaneiteten stødte sammen og gjorde det stift. For ligegyldigt hvordan de ser ud, så er vi tilbage i Matador-stilen, og det går absolut ikke.

Men problemerne opstår så, når du skal til at korte ned i scenerne?

Ja, men der har jeg den fordel at jeg elsker at lege med den indre virkelighed, og Stines drømme om at være skuespiller, om at give en mand en skideballe osv. kan jeg jo netop bruge til at skære ned med eller skære ud med eller bare anvende. Således kan en scene blive kortere af at blive delt op med noget, uden at den metermæssigt bliver kortere.

Det er en anden side af din stil, at du bryder den ydre virkelighed med drømmebilleder og indre monologer.

Ja, man kan tegne en indre virkelighed, samtidig med at man tegner den helt kontante ydre virkelighed. Det sker på mange planer, f.eks. i scenerne omkring arbejdsformidleren: hun øver sig forinden og spiller sin egen lille komedie, og hun vil jo gerne blive noget stort, men hun bliver nærmest fejet ud igen, og så går hun hjem og fremstiller det fuldstændig anderledes over for veninden. Men på alle planer er det autenticiteten der tæller, og det er det eneste der interesserer mig.

Det er din tredie spillefilm, og de har allesammen handlet om Stine. Var du klar over det allerede da du lavede »Hej, Stine!«?

Nej, men da jeg lavede »I din fars lomme«, stod det mig klart at jeg nok ville prøve hende en gang til, for da vidste jeg at der var tale om et regulært talent. Udtryksmæssigt var hun jo fantastisk i »I din fars lomme«, og endnu mere fantastisk er hun jo i denne film, og langt mere varieret. Fra det der mutte barn er hun blevet langt mere venlig og åben og smilende.

Jeg har haft planer om en ny film i mange år, men jeg er gået forgæves til de konsulenter der har siddet siden da – det er igen problemet med de manglende manuskripter. Nu vidste jeg at det var i sidste time, for nu var Stine ved at blive voksen og midt i en identitetssøgen, som jeg var interesseret i, og så skrev jeg et kort brev til Sven Methling og foreslog ham at komme og se mine film. Det ville han gerne, og jeg havde alle mine film liggende, men vi startede med »I din fars lomme«, og efter den sagde han: »Jamen, du skal bare lave film.« Og så begyndte jeg at skrive. Siden kom hele den trælse kamp for at skaffe pengene, hvor fjernsynet kom til at blokere, fordi de ikke ville gå op fra 500.000 til 750.000 kr. Så kom Saga og endelig Just Betzer ind i billedet, og det endte jo med at vi fik den største støtte der endnu er givet – på 1,9 mill.

Det interessante i hele den historie er, at jeg nægtede at blive bedømt på mine litterære kvaliteter, for det er ikke dem jeg laver film ud fra, og det ville være et falsum at skrive og fremlægge en drejebog, for den ville bare komme til at spænde ben for mit arbejde med filmen.

Hvad var præcist Ankers rolle på »I din fars lomme«?

Han forestod hele billedsiden, men blandede sig overhovedet ikke i personinstruktionen, og det er meget nødvendigt med en sådan kompetencefordeling i et sådant topersoners arbejde.

I den film er der sekvenser der meget frit i klipningen springer mellem forskellige optagelser. Det er der ikke i »Sådan er jeg osse...«

Nej, men det var Anker. Han havde tilrettelagt hele klipningen på forhånd.

Men på »Sådan er jeg osse...« har du fundet dig en klipper, som du er helt på linie med?

Ja, vi føler og tænker ens, og jeg ved at det har været en stor udfordring for Edith, for det har været helt anderledes end noget hun tidligere har sat en saks i. Klippeperioden har været længere, fordi intet var bestemt på forhånd.

Næsten alle dine film handler om børn, men du laver ikke film for børn?

Jeg tilsigter ikke noget børnepublikum, men når jeg arbejder med og omkring børn, er det for det første fordi jeg synes det er fantastisk vigtigt, for det andet fordi jeg synes børn har rimelige krav på at få nogle identifikationsmodeller, og det får de jo ikke af at se Walt Disney. For det tredie mener jeg at man må kunne lave film for i hvert fald lidt større børn som kan ses af både børn og voksne. »Sådan er jeg osse...« er ikke nogen ungdomsfilm, men en film om et ungt menneske. Jeg har ikke trang til at være den underholdende fortæller og få noget til at swinge og millionerne til at klinge, men jeg har derimod en meget stor trang til at fortælle noget om pigers specielle virkelighed.

Du undgår alle de sædvanlige problemer med graviditet og abort?

Ja, og det er selvfølgelig dybt overlagt, bortset fra veninden på Carlsberg, der har en lille dreng. Ellers er det helt undgået. Om Stine beskytter sig, eller drengene gør det, må man selv digte sig frem til. Og det hænger sammen med at naturligvis har hun nogle forhold gående – hun er faktisk ret livlig – og skal afdække sin erotiske virkelighed lige så vel som på alle andre planer, men når vi bliver fremstillet som dem der kun kan realisere sig gennem en mand – ulykkelig kærlighed eller et barn eller angsten for at blive gravid – så mener jeg virkelig ikke vi er nået nogen vegne.

Er der en sammenhæng mellem dit portræt af Stine og dig selv som kvindelig kunstner?

Ja, det er da helt klart, fordi, om jeg udtrykker mig om en pige på 12 eller 18 år, eller om en kvinde på 40 eller 80 år, det er for så vidt ligegyldigt. Min drøm er at lave fire spillefilm, og i mine øjne er de første to lavet – ikke at jeg ikke står ved »Hej, Stine!« men den er så udpræget et debutarbejde. Men denne kvadrologi er en beskrivelse af et 12-årigt pigebarns oplevelse af det tomrum som man kalder præpuberteten, hvor man slet ikke er noget, men alligevel river sig løs fra det hjemlige og begynder at kigge på de modeller der er omkring en, og af den 18-årige pige, der har fundet sine egne græsgange og sine egne rødder, og som nu skal til at udforme denne omvandrende problemdynge til noget mere samlet, og af de vanskeligheder der ligger for piger i vores samfund ved at gøre det.

Så vil jeg lave en film om en moden, kreativ kvindes dans med det her samfund, og *det* ved jeg noget om, lige som jeg ved noget om at være 18 år og outsider. Og fjerde del skal handle om en gammel kvinde der overlever med sin identitet i behold, selv om hun er gået så gruelig meget ondt igennem. De fire film vil jeg vanvittigt gerne lave, men formen vil blive den samme, og det kan måske blive svært at komme igennem med. Men jeg synes egentlig, når jeg ser tilbage, at det er lykkedes meget godt i de 12 år der er gået siden jeg lavede min første film på fjernsynet uden at vide hvordan man gjorde det.

Dette er min 38., og jeg har det mål, at når jeg om halvandet år fylder 40, så ville det jo være flot om man havde lavet 40 film. Men foreløbig holder jeg en pause med spillefilm, for det er en umådelig opslidende proces. I to måneder skal du holde på dig selv og på hat og handsker og holde dig indenfor i en rutsjebanevogn, som suser op og ned i et væk rundt på den der bane. Det er som at være gravid i sidste fase.

FILMOGRAFI

TV-PRODUKTIONER:

1968: Sofus (børnefilm)
1968: Det halve menneske
1969: Hvordan så han ud? (børnefilm)
1969: Røde sodavander (børnefilm)
1973: Handicappede børn (4 portrætter)
1973: Enhedsskolen (4 film)
1975: 2 film om boligformer
1975: 1 spil om kønsroller (Manus: Torben Lange)
1976: 2 film »om at bo«
1976: Et menneske bliver til (3 film)
1976: Børn og mobbing (2 film)
1977: Voksnes handicap (2 film)

KORTFILM:

1967: Trommen (I: Sune Lund-Sørensen)
1969: Hva' laver du? Ingenting.
1971: Pigen Silke
1971: En fødsels forløb
1972: Kan vi være dette bekendt?
1972: Eline – de første 16 måneder
1975: Hendes verden
1977: Mit land – og dit...
1978: Det er *mit* liv
1978: Tre uger med film i 6. klasse

SPILLEFILM:

1969: Hej Stine
1972: I din fars lomme (Med-instr: Anker)
1980: Sådan er jeg osse...

6 scener fra »Sådan er jeg osse...« Øverst tv. Stine Sylvestersen og Gitte Schödt; th. Stine Sylvestersen og nederst th. Stine sammen med Maria Taglioni og Avi Sagild; tv. og ned, Preben Kaas, Stine, Eline Roos og Annelise Gabold; Søren Thomsen og Stine; Michael Gad og Stine.

Det fri kamera – på vej mod en ny æstetik

Mads Egmont Christensen

I forbindelse med en omtale af Jørgen Leths film om Peter Martins lagde en anmelder vægt på, at Leth i flere sekvenser havde anbragt sit kamera stationært og direkte foran de dansende. Man fik, tror jeg, argumentet var, lejlighed til at nyde bevægelserne i eet uklippet forløb.

Tanken er – i et filmteoretisk perspektiv – unægteligt interessant. For naturligvis opleves ballet optimalt fra et bestemt synspunkt, som vi er vant til det fra teatret. Men gælder det samme for *filmet* dans? Det er jo netop ved hjælp af kameraets placering på overraskende steder, gennem kameraets bevægelser og dets vinkler, at en given ting *opleves filmisk.*

Sagen er imidlertid næppe så enkel. De tidligt formulerede krav til filmen om at tilstræbe en så naturtro gengivelse som muligt – at det vi registrerede på biografl ærredet med lyd, farver, cinemascope og hele molevitten VAR virkeligheden – har som vel vides været bestemmende for filmoplevelsen. For det var ikke alene det, der foregik på lærredet, der skulle være realistisk. Fra begyndelsen skulle det synspunkt, vi iagttog filmen fra – som i Leths film – tilnærmes vores dagligdags måde at anskue verden på. Kameraets objektiv var vores øjne – og man ser immervæk ting bedst, når man står stille.

FILM ER BEVÆGELSE

Idag skelner man i grove træk mellem tre forskellige former for bevægelse på film. For det første selve kunstartens forudsætning: bevægelser i billedet. For det andet: bevægelse mellem billederne. Eksempelvis tilvejebragt ved klip, gradvise klip som toninger etc. Og for det tredje: kamerabevægelser. Netop fordi filmkunstnerne i en række vidt forskellige situationer har set bort fra realisme-kravene og ind imellem stædigt har fastholdt retten til at gå nye veje, er der meget der tyder på, at filmens hidtidige rolle som kommunikationsmiddel og meningsbærer, er ved at blive afløst af en filmkunst, hvor oplevelsen opstår ved et subtilt samspil mellem de nævnte bevægelsesformer og det synspunkt, vi inviteres til at iagttage filmbilledet fra.

Et af de simpleste – og måske netop derfor praktisk anvendelige – bud på filmens forhold til bevægelser, er givet af Slavko Vorkapich i en artikel i »Film Culture« fra 1959. Vorkapich påviser, at i forholdet til den konstante projektion på lærredet eksisterer der kun fire muligheder for bevægelses-variationer mellem kameraet og det, det fotograferer – subjektet. Stationært kamera og stationært subjekt, stationært kamera og bevægeligt subjekt, bevægeligt kamera og stationært subjekt og endelig bevægeligt kamera og bevægeligt subjekt. Det er, hævder Vorkapich, i filmkunstnerens beherskelse af de tre sidste variationer og i vekselvirkningen mellem dem, at filmoplevelsen opstår.

Vorkapich fremsætter sin teori under overskriften »Towards True Cinema«, og forsøgene på at nå frem til denne *ægte* film kan ses som et led i frigørelsesprocessen fra de litterære og dramatiske bindinger, der til stadighed har været og er en klods om benet på filmkunsten. Ved at gøre brug af synspunkt og bevægelses-variationer kan filmen anbringe sit publikum i en situation, hvor oplevelsen ikke kun er resultatet af det, vi ser, men tillige er afhængig af den synsvinkel vi ser fra, og det synsplan vi ser på. Dette er en udnyttelse af bevægelsesformerne, som ingen andre kunstarter bare tilnærmelsesvi kan tilbyde. I denne forbindelse er det interessant at notere, at Søren Kjørup i en artikel i *Kosmorama* 94 opererer med begreberne *synspunkt, synsvinkel* og *synsplan.* Kjørup konkluderer, at det er kamerabevægelsens mulighed i forhold til synspunktterminologien der muliggør eksistensen af et filmisk rum. Fordi kameraet kan flytte sig – enten abrupt ved et klip – eller ved at bevæge sig – og hele tiden kan skifte synspunkt i forholdet til tilskuerens faste plads i biografen foran lærredet, *...er filmen det, man ser, uafhængigt af hvordan det er fremstillet – og det er af alle de kendte og indlysende grunde i hvert fald ikke virkeligheden, man ser oppe på lærredet.*

MUSICAL'EN

Filmmusical'en nævnes ofte – sammen med den animerede film – som et eksempel på *ægte* film. Dette kan hænge sammen med, at musical'en aldrig har set det som sin opgave at genskabe virkeligheden. Tværtimod har den ifølge sin natur og oprindelige form kunnet bevæge sig frit indenfor sit eget opdigtede univers. Følgelig kom man da også tidligt igang med at eksperimentere med kameraets bevægelsesmuligheder. Busby Berkeley's

Busby Berkeley var blandt de første instruktører der – indenfor musicalgenren – forstod at frigøre kameraet, th. instruerer han en scene til »Golddiggers of 1933«

Golddigger-serie er den dag i dag mildest talt overraskende i sin billedmæssige opbygning. Hvis man ser bort fra kameraets mobilitet i stumfilmens sidste år, markerer disse kaleidoskopiske kavalkader det første stadium på vej mod et frit kamera.

Også det næste stadium opstår i forbindelse med musical'en, hvor udviklingen fortsatte op igennem trediverne med Ginger Rogers og Fred Astaires samarbejde. Man indså, at koreografien kunne fremhæves hvis kameraet bevægede sig med ind i dansen. En egentlig integreret partner blev kameraet imidlertid først i Donens og Kellys musicals. Man taler om, at Donen *koreograferede* med sit kamera. Under planlægningen af et nummer indgik en ligeså minutiøs afprøvning af kameraets »trin« som af dansernes.

Donens ideer og ofte pudsige opfindsomhed kom i første række ikke til at sætte præg på kameraarbejdet uden for genren, skønt der for eksempel kan findes tydelige reminiscenser i en film som Lester's »A Hard Day's Night«, men den tekniske formåen, man havde opnået, og som kom konkret til udtryk i et formidabelt udbud af kraner, skinner, kameravogne, avancerede ophæng og meget andet godt, skulle på lidt længere sigt vise sig at få indflydelse på den samlede æstetik. Først i USA, men siden også rundt omkring i resten af verden.

HITCHCOCK OG BEGREBET »PURE FILM«

Mens eksperimenterne indenfor Hollywood-musical'en næppe var udsprunget af noget målrettet ønske om at forny filmens udtryksmidler, men snarere som nævnt var traditionsprægget, findes der en række eksempler på innovatorer, der ud fra en helt bevidst holdning arbejdede med de muligheder, der lå i kameraets øgede mobilitet.

Som altid – fristes man til at sige – er det Hitchcock, der skiller sig mest markant ud fra denne gruppe. Næsten alle hans film er spækket med eksempler på overraskende og effektfuldt kameraarbejde. Hitchcock indså allerede tidligt, at filmens afgørende fortrin var at finde i den måde, man oplevede billedforløbet på. I det spændende – og i denne forbindelse meget relevante – interview med Truffaut fortæller han i forbindelse med diskussionen om »Psycho«, at det var en utroligt tilfredsstillende iagttagelse, at publikum blev påvirket af *ægte film*. »Pure Film«, som han kalder det.

Hitchcock's ægte film opstår først og fremmest, fordi hans kamera ikke er bundet af de konventionelle regler om et realistisk synspunkt. Hans mål er ikke at betragte en begivenhed gennem kameraet. Det er omvendt at gøre det, han betragter, til en begivenhed ved hjælp af kameraet. Set under denne synsvinkel er netop badeværelsesscenen i »Psycho« et fremragende eksempel, fordi den er stykket sammen af 40 hver for sig så godt som intetsigende indstillinger i bedste russiske montagestil. Det, der aldrig lykkedes for hverken Eisenstein eller Pudovkin, er faktisk her udført heldigt. Men ligeså overraskende er kameradækningen af mordet på detektiven i samme film. Scenen starter i en total med detektiven på vej op ad trappen i det uhyggelige hus. I samme øjeblik han er helt oppe på afsatsen, klipper Hitchcock til en ny indstilling set direkte oppefra. Detektiven bliver stukket ned og rutscher baglæns ned ad trappen igen. De to særprægede indstillinger – selve drabet og dolly'en ned ad trappen – former den filmiske oplevelse til trods for, at de begge er ekstremt urealistiske i relation til det synspunkt, de anskues fra. Men scenen virker, fordi de begge er resultatet af ganske bevidste overvejelser omkring, hvordan bevægelserne mellem indstillingerne, kameraets placering og dets bevægelser bedst kan arrangeres i et effektfuldt filmisk forløb.

Hitchcock's suveræne beherskelse af kamerasynspunktets fleksibilitet er mærkværdigvis nok et noget overset aspekt i de mange og forskelligtartede analyser, der indtil nu er fremkommet af hans film. Givet er det imidlertid, at summen af hans værker har haft en afgørende betydning for udviklingen af et friere kamera.

DEN NYERE TID

Amerikansk film i almindelighed og Hitchcocks i særdeleshed nød i særlig grad bevågenhed i Frankrig hos folkene omkring den ny bølge. At Truffaut fik en samtale i stand med Hitchcock, kan ikke overraske, hvis man forstår han kærlighed til filmen, sådan som den eksempelvis beskrives i »Den amerikanske nat«. Kameraet blev faktisk en pen i hånden på en række mget kompetente filmfolk – og eksperimenterne fortsatte. Lange køreture, motiverede indstillinger fra kran og håndholdt kamera hørte ikke længere til sjældenhederne, men begyndte at få en udstrakt anvendelse. Filmene blev simpelthen mere spændende at se på.

Men helt nemt har det ikke været. I Chabrols »Slagteren« finder vi for eksempel en lang travelling på op mod fem minutters varighed, som først »kom i kassen« efter en horribelt masse besvær. Sammenholder man nu denne snart femten år gamle film med Woody Allens »Manhattan«, der i perioder ligner én eneste lang kamerabevægelse, siger dette noget om det sidste stadium i udviklingen. Noget tyder nemlig på, at de tekniske landvindinger, der tidligere gik i retning af det virkelighedsgenskabende, nu i stedet synes at komme det fleksible kameraarbejde til gode. Den situation, som Chabrol måtte bruge en tung dolly til, har Allen løst ved at anvende film-teknikkens sidste nye opfindelse – det såkaldte steadi-cam.

STEADI-CAMETS MULIGHEDER

På trods af navnet er der ikke tale om noget nyt kamera, men derimod om et hydraulisk ophæng, som kan fastspændes på brystet af *an athletic camera-operator,* som stillingsannoncerne i Variety forklarer. Ophænget kan tilpasses både 16 mm og 35 mm kameraer, naturligvis afhængigt af hvor sportstrænet kameramanden er. Det helt revolutionerende ved opfindelsen består i, at kameraet altid sidder urokkeligt stille, uanset om bæreren for eksempel løber op ad trapper eller springer hen over et ujævnt terræn. Kameramanden, som naturligvis ikke kan kigge i søgeren på selve apparatet, ser billedet på en lille videomonitor, som er anbragt på ophænget.

Steadi-camet blev første gang præsenteret offentligt under Oscar-uddelingen i 1977, hvor opfinderne modtog en særlig pris. Det havde imidlertid allerede været så småt i brug før denne begivenhed. For eksempel i »Rocky« i scenen hvor Stallone løber op ad trapperne foran Philadelphias rådhus. Virkningen var særdeles effektfuld, men den bar ikke præg af at være resultatet af æstetiske overvejelser. Det gør en anden tidlig anvendelse derimod. I en sekvens i Ashbys »Landet der er mit« overskuer vi på et tidspunkt en trist lejr, som tilflytterne har fået anvist i Californien. Kameraet er anbragt på en kran, som langsomt bevæger sig ned. I samme øjeblik som kranturen er afsluttet, begynder kameraet i samme indstilling en længere spadseretur gennem lejren lige i hælene på David Carradine. I dette tilfælde, hvor steadi-camet faktisk binder en krantur og en travelling sammen, er effekten forbløffende, fordi vi på én gang både overskuer og er midt i elendigheden.

Også Bertolucci har med held benyttet steadi-cam i den sekvens i »Luna«, hvor sønnen forsøger at slippe væk fra sin mor. Den uheldsvangre mangel på kontakt mellem de to fornemmes gennem det bestandigt bevægelige kamera, der cirkler rundt om personerne – snart foran, snart ved siden af og snart bagved.

»MASKERNES NAT«

John Carpenters »Maskernes nat« er det foreløbigt første eksempel på en konsekvent anvendelse af steadi-camet i relation til synspunktterminologien og filmoplevelsen. Allerede fra filmens begyndelse bliver vi konfronteret med et subjektivt kamera – blot med den hage at vores synspunkt er identisk med den sindsforvirrede morders. Gennem resten af historien behøver Carpenter blot at bevæge kameraet på den for os genkendelige facon, og vi er parate og på vagt. Tag for eksempel sekvensen, hvor de to piger spadserer intetanende på fortovet. Kameraet bevæger sig baglæns foran pigerne et stykke tid. Men pludseligt fjerner det sig ud mellem to træer og iagttager pigerne, mens de passerer, for derefter atter at nærme sig i en slags forfølgelse. Gennem sin fuldstændige kontrol over kameraets mindste bevægelser lykkes det Carpenter at skabe et filmisk rum, der i god overensstemmelse med horror-filmens karakteristika, er af en sådan natur, at hvadsomhelst kan dukke op hvorsomhelst og nårsomhelst.

Efter denne sporadiske gennemgang af enkelte stadier i den udvikling der særligt har kendetegnet det bevægelige kamera, kan vi vende tilbage til det udgangspunkt, der antydningsvis blev formuleret i spørgsmålet om filmoplevelsens natur. Det er min overbevisning, og denne artikels pointe, at den realismetradition der har fået så meget fodfæste i dansk filmkunst, at man laver en film om en danser, hvor dansen filmes med fast kamera, kun kan afhjælpes, hvis man erkender, at filmen er det, man ser på lærredet – og at dette ikke er virkeligheden, men derimod et eget univers, som dels formes af det bevægelige kamera og dels af alle de øvrige filmiske virkemidler.

Jimmie Blacksmith – en overset film

Ebbe Villadsen analyserer den fængslende og smukke australske film »The Chant of Jimmie Blacksmith«, der blev svigtet af publikum

Det er endnu kun få prøver på den efterhånden omfattende australske filmproduktion, der er nået til vore breddegrader. Af de seks film, der i 1977 blev præsenteret ved den australske filmuge i København, kom kun den smukke »Picnic at Hanging Rock« i almindelig distribution herhjemme, men blandt de øvrige, som i det mindste københavnerne kunne stifte bekendtskab med, var »The Devil's Playground«, instrueret af Fred Schepisi. Det var en overmåde kompetent skildring af miljøet på en katolsk drengekostskole i begyndelsen af halvtredserne, og det var Schepisis første arbejde af spillefilmslængde. Filmen var en kommerciel succes i sit hjemland.

»The Chant of Jimmie Blacksmith« er Schepisis anden film, og den er Australiens hidtil dyreste produktion. På Cannes-festivalen var den flagskibet blandt de hele 16 film, Australien mødte frem med i 1978. Nu har idealistiske mennesker importeret filmen til Danmark, hvad der er særdeles rosværdigt.

Som tilfældet var med »The Devil's Playground«, er »Jimmie Blacksmith« produceret af Schepisis eget selskab og har også Schepisi som manuskriptforfatter. En meget læst australsk roman af Thomas Keneally (født 1935) er manuskriptets forlæg. Romanen bygger på virkelige begivenheder, der fandt sted år 1900 i New South Wales, hvor en indfødt australier gik amok og dræbte fire kvinder på den gård, hvor han arbejdede. Siden terroriserede han egnen i månedsvis, indtil politiet fangede ham og han blev hængt. Filmen fortæller, hvad der satte disse grumme begivenheder i gang. Racismen er hovedtemaet.

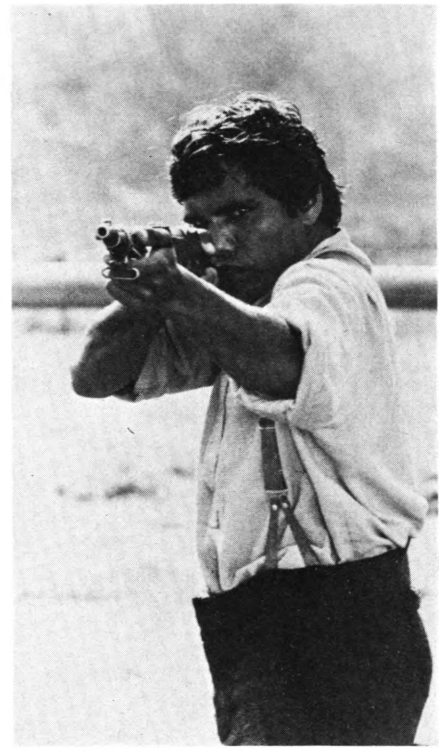
Den omstændighed, at den oprindelige befolkning i Australien og Amerika ikke kaldes australiere og amerikanere, men at de hvide indvandrere tværtimod har givet sig selv disse betegnelser, er et stærkt udtryk for den skæbne, urbefolkningerne har lidt. Folkedrabet på indianerne er et sort kapitel i Amerikas historie, men den lod, der er blevet Australiens urbefolkning til del, er lige så uhyggelig.

Kampene mellem indianere og hvide blev hurtigt taget op som spændende tema i amerikansk litteratur og film, men noget tilsvarende skete ikke i Australien. Her satte urbefolkningens materielle kultur den ikke i stand til at øve modstand mod de hvide i et omfang, der kunne afgive stof til spændingsfilm. De senere års mange indianerfilm, der klart fordømmer de hvides adfærd, synes nu så småt at begynde at få paralleller i australsk film. Kritik af de hvides behandling af »the aboriginals« er til stede i Peter Weirs »Den sidste bølge«, selvom denne film først og fremmest skal bruge de indfødtes magi som udgangspunkt for okkulte gys. Man har dog i Danmark taget højde for publikums manglende interesse for den slags og netop lanceret filmen som en historie om uraustraliernes undertrykkelse. »Jimmie Blacksmith« er imidlertid den film, der hidtil kraftigst har taget til orde mod racismen i det australske samfund.

Skønt filmen foregår år 1900, er dens problemstilling stadig aktuel. De elendige forhold, vi ser de indfødte leve under, er ofte kun en smule forbedrede i dag, hvad der fremgår af såvel autentiske reportager som af en film som »Den sidste bølge«. I »Jimmie Blacksmith« holder den billige indfødte arbejdskraft til i »nigger camps« uden for de hvides byer. Rekonstruktionen af dette miljø taler stærkere end nogen af filmens verbale udsagn. Her bor man i usle skure og telte, hvor drikkeriet florerer og mændene lejer deres koner ud til hvide, der kommer luskende om natten. Filmens titelperson er formodentlig frugten af et sådant forhold, for Jimmie er halvt hvid. Han er opdraget i hjemmet hos en præst, og hans eneste ønske er at blive integreret i de hvides samfund. Dette samfund klassificerer ham imidlertid kun efter hans hudfarve. Jimmie arbejder for forskellige farmere, der alle behandler ham skidt og snyder ham for retmæssig betaling. Alligevel bevarer han sin venlighed og høflighed. Han optræder aldrig provokerende. En overgang er han ansat som oppasser og »tracker« for den brutale politimand Farrell, men dette job forlader han dog, da han har oplevet Farrell slå en fange ihjel, en indfødt, Jimmie godt nok selv har været med til at arrestere.

Jimmie Blacksmith bliver særdeles sympatisk fremstillet af Tommy Lewis, der ligesom de fuldblods uraustraliere blandt filmens medvirkende er amatør. Fred Schepisi bringer os dog aldrig virkelig ind på livet af ham, og det er til syvende og sidst utilfredsstillende, selvom det kan forklares ved instruktørens ønske om via Jimmie at demonstrere en etnisk gruppes skæbne mere end et enkeltindivids. Er Jimmie således et symbol på sin races sørgelige lod, er han også et menneske fanget mellem to kulturer. Allerede inden forteksterne ser vi ham ude i bushen gennemgå de indfødtes rituelle indvielse til mand. Han er stukket af fra præstehjemmet ved denne lejlighed, og da han vender tilbage igen, må han pænt trække bukserne ned, mens præsten henter spanskrøret frem! Sådanne kontraster præsenteres vi for filmen igennem. Der er ikke plads til Jimmie i de hvides samfund, men han er tillige kommet på afstand af sin indfødte arv. Når hans bror Mort og hans gamle onkel, begge fuldblods aboriginals, dukker op på de gårde, hvor han arbejder, bliver de årsag til at han fyres eller får mindre i løn under henvisning til, at familien sinker arbejdet. Farmerne frygter, der skal opstå »nigger camps« på deres ejendomme. Den omstændighed, at Jimmie gifter sig med en hvid pige, medfører hovedrysten blandet med ondsindet nysgerrighed hos de hvide, men gør også hans onkel meget betænkelig. Han føler stadig, at familien er bundet af de indfødtes strenge og komplicerede regler for, hvorledes de enkelte stammeklaner skal giftes ind i hverandre. Onkelen opsøger Jimmie for at give ham en hellig sten, der skal beskytte mod følgerne af tabukrænkelsen. Jimmie kaster først arrigt stenen fra sig, men samler den derpå op igen.

For pastor Neville, der har opdraget Jimmie, ligger de indfødtes mulighed for redning åbenbart udelukkende i assimilation. Han har



Tommy Lewis som Jimmie Blacksmith

understreget for Jimmie, at hvis han gifter sig med en hvid kvinde, vil deres børn kun blive ottendedels aboriginals. Det lykkes virkelig Jimmie at finde en villig hvid pige, Gilda. En scene, hvor Jimmie og Gilda elsker i en stald, er afviklet næsten klinisk og uden mindste erotik. Også i denne sammenhæng bliver Jimmie imidlertid taget ved næsen, for da Gilda føder et barn, viser dette sig at være helt hvidt. Angela Punch bør fremhæves i rollen som Gilda. I begyndelsen optræder hun med en underlig blanding af skyhed og frækhed, men gradvist formår hun som den eneste af filmens personer at vinde vor fulde sympati. Da hun fortæller Jimmie, at hun faktisk troede, han skulle være far til barnet, er det lige før, vi tager hendes ord for gode varer, og da hun siden i et af filmens meget vellykkede optrin afviser en opfordring til at forlade manden med en instinktiv henvisning til de kristne kulturnormer, de hvide ellers bruger til at lægge afstand til de indfødte med, kommer der ikke så lidt værdighed over hende.

Opfordringen til at forlade manden kommer fra familien Newby. Jimmie arbejder på deres farm og har her tilsyneladende fået nogenlunde venlige arbejdsgivere. Newbys stiller materialer til rådighed, så han kan bygge en beskeden hytte til sig og hustruen, Gilda får endda lov at føde barnet i farmerfamiliens hus. Da familiens kommende svigerdatter, lærerinden Miss Graff, tilbyder Gilda en plads, så hun og barnet kan forlade Jimmie, er det naturligvis også ment som en venlighed, men tillige som et forsøg på at redde Gilda tilbage til civilisationen. Jimmie bliver rasende, da han hører om tilbuddet, og da Mr. Newby vil snyde ham for nogle varer, han har betalt for, og i det hele taget efter barnets fødsel og de indfødte slægtninges opdukken begynder at optræde mere ubehageligt, indtræffer katastrofen: Jimmie og onkelen dræber Mrs. Newby, hendes to døtre og Miss Graff. Kameraet har gennem hele filmen henledt opmærksomheden på mulige mordvåben, lige fra den flintekniv, der anvendes under ritualet i indledningen, til den økse, Jimmie holder i hånden, da han hører det nyfødte barn skrige inde i huset. Da voldshandlingen indtræffer, er vi forberedte, den indtræffer som en logisk konsekvens af det hidtil skete og øger i og for sig ikke filmens rolige fortælletempo. Mordscenen formår at fremtræde i al sin gru uden at være unødvendigt udpenslende. Kameraet undgår at vise os drabsmændene, indfanger i stedet i korte glimt de skrækslagne kvinders ansigter og dvæler længe ved billedet af nogle æg, der falder på gulvet, hvor det røde blod løber sammen med den gule æggeblomme. Den irrationelle vold får nærmest et skær af absurditet over sig, ikke mindst, da Jimmie til sidst giver Newbys mindste barn, der har overværet det hele, et stykke kage fra køkkenbordet.

Jimmie har erklæret det hvide samfund krig. Han har tidligere apropos Boerkrigen fået at vide, at »to declare war« betyder, at man har lov at slå folk ihjel. Onkelen arresteres, og et af filmens stærke øjeblikke er da den gamle mand efter at være blevet dødsdømt får ordet i retten og erklærer, at han nu har lært, det kun tager nogle sekunder at blive morder. Broderen Mort er rystet, ikke så meget over at Jimmie har myrdet, men over at det er kvinder, han har myrdet! Han følger ham dog på flugt i bushen og tvinges på et tidspunkt til selv at skyde på en kvinde. Jimmie dræber yderligere tre mennesker. Når først volden er brudt frem, lader den sig ikke kontrollere. Da brødrene tager en skolelærer som gidsel, får denne overtalt Mort til at forlade Jimmie. Mort bliver siden skudt af en patrulje, mens Jimmie fanges og dømmes til galgen.

Filmens sidste replik er lagt i munden på bøddelen, der erklærer, at hængningen nok skal forløbe uden problemer, skønt Jimmie har en kraftigere hals end de fleste farvede. Den slags overtydelige replikker er der desværre alt for mange af i filmen. I øvrigt må en hovedindvending være, ikke at filmen siger tingene tydeligt, men at den siger dem tydeligt syvogtyve gange. De fleste anmeldere har også med rette været irriterede over de socio-

logiske foredrag, den kidnappede skolelærer holder. Filmen levner ikke de hvides samfund en chance. Arten af dette samfund er bidsk karakteriseret ved, at det arbejde, Jimmie oftest udfører for farmerne, består i at sætte hegn omkring deres ejendom. Han kan ovenikøbet på offentlige kontorer få udleveret pjecer om hegnskonstruktion. Farmerne ses næsten altid til hest eller siddende oppe på verandaen foran deres hus. De taler i bogstavelig forstand ned til Jimmie. Det er i et kloster, den jagede Jimmie har søgt tilflugt til sidst, men nonnerne tilkalder politiet, straks de opdager ham, mens den tornekronede Jesus bedrøvet kikker ned fra væggen. Filmens ironi bliver gang på gang alt for bastant, f.eks. også da de myrdedes efterladte sidder og taler om, hvor godt de ellers altid har behandlet de farvede. Mere subtil er den ironi, der ligger i de hvides optagethed af den netop udbrudte

også fotograf på »The Devil's Playground« og hører i dag ved siden af Russell Boyd til Australiens bedste. Hans billeder er suggestive og dog holdt i neddæmpede toner. Tidsbilledet er overbevisende genskabt, og der var ingen glade farver i New South Wales anno 1900. Der mærkes en inspiration fra lokal malerkunst, f.eks. er en scene, hvor fårene bliver klippet, et direkte lån fra Tom Roberts (1856-1931, en ledende skikkelse ved etableringen af en national australsk kunstretning). Skildringen af de indfødtes boliger er nævnt, men vi bliver også mindet om, at de hvide farmeres kår var beskedne. Stuerne er snævre, og de små vinduer eller petroleumslamperne giver kun et sparsomt lys. Steriliteten i pastor Nevilles hjem er godt indfanget, men omvendt er familien Newbys køkken forlenet med en vis travl hygge til at begynde med. Siden er det dér, massakren finder sted.

Angela Punch og Tommy Lewis i »Jimmy Blacksmith«

krig i Sydafrika. Britiske politikere solgte som bekendt Boerkrigen bl.a. ved hjælp af historier om, hvordan boerne tog på søndagsjagt efter buskmænd. Som en indvending mod filmen må det endelig anføres, at Schepisis manuskript partout har villet have alt med fra bogen. Når vi f.eks. overværer et skænderi mellem Newbys sønner, da de har brugt endnu en dag med forgæves jagt på Jimmie, og det her kommer frem, at Miss Graffs tilkommende ikke var voldsomt begejstret for hende, er der pludselig taget hul på en helt ny historie, som der blot ikke er tid til at gøre mere ved.

Når »The Chant of Jimmie Blacksmith« trods disse forbehold er en meget seværdig film, skyldes det især den fornemme fotografering og den omstændighed, at kontrasten mellem handlingens understrøm af uro og billedernes ro og omhu er lykkedes. Ian Bakers Panavision-billeder er en nydelse. Baker var

Over den bræddehytte, Jimmie har bygget til sig og Gilda, er der noget uendelig ensomt, som den ligger ude på den øde mark og ser ud til at kunne blæse omkuld når som helst.

Som i mange andre australske film gør udendørsscenerne flittig brug af landets enorme åbne strækninger og deres særprægede natur. Bevidst er Jimmies person aldrig naturligt indføjet i billedkompositionerne, hverken når han bevæger sig over de opdyrkede marker eller eller er på flugt gennem regnskoven. Bushen er skildret i dystre, blågrå farver og mest i regn eller tåge. Det er et sted, hvor man for en tid kan gemme sig, men hvor der er klamt og koldt og ingen virkelig tryghed. Og dog er det de oprindelige australieres naturlige miljø. Deres intime kontakt med naturen, religiøst manifesteret ved fænomenet totemisme, henledes vor opmærksomhed på under Jimmies og Morts flugt ved de tilbagevendende nærbilleder af planter og smådyr, såvel in natura som i form af indfødtes afbildninger på klipperne. Filmens afsluttende billede af fugleflokke, der letter, skal måske også tolkes i denne retning.

Det hvide Australiens historie er kort, men måske netop derfor så ivrigt dyrket af australske filmfolk. Forbundsstaten, der hele tiden tales om i »Jimmie Blacksmith«, blev en realitet fra 1. januar 1901. Filmen er fuld af eksempler på de hvides usikkerhed på egen national identitet, man har f.eks. travlt med at distancere sig i forhold til englænderne. Kun de farvede kan man enes om at se ned på. Ved at skildre racismen på baggrund af politisk usikkerhed i undertrykkernes egne rækker minder »Jimmie Blacksmith« om en amerikansk film som Abraham Polonskys »Jagten på Willie Boy«. Den kunne også ses som en kommentar til vor egen tid. Hvor de fleste australske film, vi har set herhjemme, foregår i akademiske miljøer, hvor der tales pænt engelsk, så er det rigtig australsk-engelsk, der tales i »Jimmie Blacksmith«, et sprog, der minder os om, at mange hvide nedstammer fra deporterede straffefanger! Filmens stærkeste billede af et kultursammenstød er dog scenen, hvor Jimmie, Mort og deres gidsel besøger et ældgammelt indfødt helligsted oppe i bjergene. Nu er det ødelagt, forbipasserende har smidt skrald allevegne og har skrevet »John was here« o.lign. på de hellige klippemalerier. Mort forsøger at udbedre skaderne og skolelæreren hjælper ham ud fra den dannedes almindelige pietetsfølelse over for kulturminder. Jimmie sidder passivt og ser til. Her får billederne lov at tale for sig selv.

JIMMIE BLACKSMITH
The Chant of Jimmie Blacksmith. Australien 1978. **P-selskab:** The Film House. Med støtte fra The Australian Film Commission/The Victoria Film Corporation/Hoyts Theatres. **P:** Fred Schepisi. **As-P:** Roy Stevens. **P-samordner:** Andrea Way. **P-leder:** Richard Brennan/**Ass:** Paul Seto. **Instr:** Fred Schepsisi. **Instr-ass:** Ken Ambrose, Greg Allen, David Tayles. **Manus:** Fred Schepisi. **Efter:** Roman af Thomas Keneally. **Foto:** Ian Baker. **Farve:** Eastman Colour. **Klip:** Brian Cavanagh. **P-tegn:** Wendy Dickson. **Dekor:** Mark Rochford, Jill Eden. **Kost:** Bruce Finlayson. **Musik:** Bruce Smeaton. **Spillet af:** National Philharmonic Orchestra. **Tone:** Bob Allen, Gerry Humphreys, Peter Burgess, William Anderson, Dean Gawen. **Makeup:** Deryck De Niese. **Kons:** Howard Creamer, Ray Kelly. **Medv:** Tommy Lewis (Jimmie Blacksmith), Freddy Reynolds (Mort), Ray Barrett (Farrell), Jack Thompson (Pastor Neville), Angela Punch (Gilda Marshall), Steve Dodds (Onkel Tabidgi), Peter Carroll (McCready), Ruth Cracknell (Mrs. Heather Newby), Don Crosby (Jack Newby), Elizabeth Alexander (Petra Graf), Peter Sumner (Dowie Steed), Tim Robertson (Healey), Ray Meagher (Dud Edmonds), Brian Anderson (Hyberry, slagter), Jane Harders (Mrs. Healey), Julie Dawson (Martha Neville), Jack Charles (Harry Edwards), Arthur Dignam (Manden, der forhører slagteren), Robyn Nevin (Mrs. McCready), Greg Apps (Smith), Jillian Archer (Ung nonne), John Bowman (Mullett), Bryan Brown (Shearer), Michael Carman (J. C. Thomas (Timmy Newby), Marshall Crosby (Peter Newby), Ian Gilmour (Eddie), Ken Grant (Wilson), Alan Hardy (Carmichael), John Barrett (Michaels), Mirvin Drake (Kelly), Carlene Rogerson (Pige i Brentwood), Kevin Myles (Knoller), Thomas Neneally (Kok), Katie Lillie (Vera Newby), Rosie Lillie (Jane Newby), Terry McDermott (MP), Ray Marshall (Politimand i fængsel), Zac Martin (Beruset australneger), Justine Saunders (Nancy), Alexandra Schepisi (Baby Healey), Rob Steele (Claude Lewis), Richard Ussher (engelsk kontorist), Barbara Wyndon (Mrs. Morgan), Aileen Corpus, Zona Dixon, Phemise Jonas, James Keneally, Hagar Laikburner, Lorraine Mafi, Wesley Williams. **Længde:** 122 min. **Udl:** Canis. **Prem:** 28.1.80 – Alexandra.

Clint Eastwood: Superstar

Asbjørn Skytte

»I know what you're thinking, punk. You're thinking he has fired six shots or only five. Now to tell you the truth, I forgot it myself in this excitement. But being as this is a 44 Magnum, the most powerful handgun in the world, that will blow your head clean off, you gotta ask yourself a question. Do I feel lucky today? Well, do you – punk?«

Ordene er Harry Callahans, politimand i San Francisco, og de er sammen med den omtalte 44 Magnum rettet mod en såret bankrøver, som ligger på fortovet, og som ydermere tilhører det sorte mindretal i USA. Få øjeblikke forinden er Harry midt i sin frokost-hot-dog fra den anden side af gaden blevet opmærksom på at bankrøveriet var under optræk, og med ordene »Oh shit!« og det sidste stykke hotdog i munden har han med sin Magnum forvandlet hele gadekrydset til totalt kaos: adskillige biler er kørt galt, og midt i det hele holder flugtbilen sønderskudt med to døde bankrøvere op mod en brandhane som sender store kaskader af vand ud over hele sceneriet. Den sårede neger tør ikke møde udfordringen, så Harry samler hans pumpgun op og begynder at gå over mod bilen, men kaldes tilbage af negeren: »Hey, man, I gotta know!« Harry går tilbage, sigter direkte mod hans hoved og trykker af. Revolveren klikker.

Scenen er typisk for sin superstar. Dette er Clint Eastwood på toppen af sin udfoldelse – manden med fuldstændig kontrol over sig selv og sine omgivelser. Samtidig er den et stort anlagt shownummer: spektakulært medrivende og spændende, morsom i sin brutale humor, i bedste forstand underholdende. Endelig ligger hele filmens centrale konflikt i al sin enkelhed indkapslet i den: lov og ordenhåndhævelsens metoder og deres omkostninger i og for det moderne, teknologisk kolde, fremmedgjorte og korrupte USA. Eastwoods »Dirty« Harry er et kontant og provokerende bud på en klar løsning, men som scenen her, og hele filmen i øvrigt, viser, er den slet ikke så enkel og entydig endda.

DEN NYE HELT

Historien om Clint Eastwoods vej til toppen er fortalt i flere biografiske værker – og også glimrende på dansk af Michael Blædel i »Sunset Boulevard« nr. 18: Fra seje, slidsomme år som bi-birolleskuespiller hos Universal via TV-stjernestatus i western-serien »Rawhide« igennem otte år frem til det uventede internationale gennembrud i Sergio Leones Dollar-trilogi. Eastwoods figur i disse spaghetti-westerns skulle vise sig at være epokegørende. »The man with no name« var den koldeste, mest usympatiske og umoralske helt man nogensinde havde set på film, men han slog an hos den mest betydningsfulde af alle kritikere: det internationale publikum. De professionelle kritikere, filmskribenterne, kunne i starten afvise både ham og filmene som en noget ubehagelig spekulation i dette publikums dårlige smag og manglende kvalitetssans – enhver kunne jo se at »En nævefuld dollars« var en billig og dårlig efterligning af Kurosawas mesterværk »Yojimbo«, ikke sandt? – men det skulle vise sig at vel var den europæiske western (som senere karate- og diskofilmene) en forbigående døgnflue –

Eastwood derimod var kommet for at blive, og æren for at han ikke forsvandt sammen med denne genrevariant er først og fremmest hans egen.

Der havde været mange ansatser til denne kolde helt – senere døbt en »macho« (som betyder handyr på meksikansk): Yul Brynner lagde an til det i »Syv mænd sejrer«, Marlon Brando havde udforsket typen på sin egen mascchistiske facon i »One-Eyed Jacks« og »The Appaloosa«, og Sam Peckinpah (der selv er en »macho« i det virkelige liv) var godt i gang med at finde ud af, hvordan den kunne placeres og udnyttes i en kunstnerisk frugtbar sammenhæng. Men det var Eastwood der udkrystalliserede typen i sin helt rene udgave, og i modsætning til sine nærmeste konkurrenter – Charles Bronson, Steve McQueen, Lee Marvin, James Coburn – har han forstået dels at fastholde sit image uden totalt at stagnere i klicheerne, dels at tilpasse det i et udviklingsmønster, og frem for alt har han formået at opbygge et produktionsimperium, der giver ham fuldstændig kontrol over sine film og sin karriere.

I deres fremragende bog »Clint Eastwood, All-American Anti-Hero« præciserer David Downing og Gary Herman Eastwoods macho-helt hos Leone således:

»Det er ikke svært at forstå hvorfor disse film blev lavet i 60'erne, eller hvorfor de viste sig at være så populære. Det var oprørets årti, klemt inde mellem 50'ernes falske optimisme og 70'ernes ubønhørlig pessimisme. Der var mange grunde til dette oprør, men et gennemgående træk var helt klart en voksende følelse af at det enkelte menneske langsomt var ved at miste kontrollen over sit eget liv. Og det kom til udtryk på mange måder: to af dem var indiskutabelt dyrkelsen af ligegyldigheden, en »cool« stil, og brugen af revolutionær vold. I en sådan social situation er det vanskeligt at forestille sig en mere passende helt end »the man with no name«, som har fuld kontrol over sit liv og sine omgivelser, som smiler bedrevidende og ikke bøjer af for nogen, som ser godt ud og holder sig fri af snærende bånd, og som dræber med følelseskold artistisk præcision. Det var et *image* der til en vis grad lignede Che Guevaras, med den undtagelse af Guevara var bundet til en drøm om fremtiden, til en højere moral og en historisk teori. »No Name« er Guevara uden bindingerne, uden en fremtid, en permanent revolution der aldrig risikerer statsdannelsens korruption«.

Eastwood havde fået 250.000 dollars for sin sidste rolle hos Leone i »The Good, the Bad, and the Ugly« samt 10% af overskuddet, hvilket gjorde ham til mangemillionær så at sige fra den ene dag til den anden, og han foretog sin karrieres mest betydningsfulde handling: han dannede sit eget produktionsselskab, Malpaso.

De næste fire år brugte han til at slå sit image fast. Han sagde ja til at medvirke i superproduktioner som »Ørneborgen« (»Where Eagles Dare«), en stort og tomt buldrende

Karakteristisk Eastwood-figur i tre tidlige film: »Hævn for dollars«, »Den gode, den onde og den grusomme« og »Kellys helte«

Alistair McLean-film efter Navarone-skabelonen som Eastwood kalder »Where Doubles Dare«. Den efterfulgtes af western-musicalen »Paint Your Wagon«, som afslørede Eastwood som en habil sanger, men til gengæld ikke blev set af særligt mange. Den tredie – og vigtigste – var »Kelly's Heroes«, endnu en superkrigsfilm, der ligesom »Ørneborgen« var instrueret af Brian G. Hutton, men med den afgørende forskel at den gjorde mod krigsfilmgenren hvad Leones film havde gjort mod western-genren. Kelly og hans soldaterbande rykker under de allieredes invasion i Europa ind bag fjendens linier for at finde en skjult ladning guldbarrer – ikke for at fremskynde sejren, ikke for at genere tyskerne, men udelukkende for egen vindings skyld. Anden verdenskrig er således reduceret til ren staffage med lidt lokalkolorit. Ikke noget med krigens gru eller de tyske udryddelseslejre – det er Vietnam-krigens meningsløshed der spøger, og det er en dybt umoralsk film – der blev en gigantisk succes.

MALPASO OG SIEGEL

Parallelt med denne karriere-manifestation udviklede Eastwood sit eget selskab, og en kontrakt med Universal bragte ham i forbindelse med Don Siegel, hvilket skulle vise sig at være en særdeles frugtbar og lykkelig konstellation. Siegels karriere var på vej ned i B-filmens og TVs anonymitet, og havde derfor brug for en stjerne som Eastwood – der på sin side havde lige så stor brug for en actioninstruktør. Siegel blev for Eastwood, hvad John Ford var for John Wayne: en instruktør der kunne fortolke og tøjle det særprægede talent og bruge det i sin visuelle og tematiske sammenhæng.

I deres første film »Coogan's Bluff« fik »the man with no name« et navn og blev overflyttet til en moderne storby-sammenhæng (det var som bekendt denne film der var grundlaget for McCloud-serien): En Arizona-vicesherif i New York. Frem for alt begyndte Siegel at give Eastwood-figuren en seksualitet (noget der slet ikke forekom i Dollar-filmene) – Coogan udvikler sig imod en større forsonlighed under påvirkning af en kvindelig socialrådgiver.

I deres anden film »Two Mules for Sister Sara« bragtes han til en direkte konfrontation med det andet køn. Filmen åbner i bedste Leone-stil med Eastwood som den ensomme gunman, Hogan, der kommer ridende gennem den meksikanske ørken og kontant og suverænt gør det af med tre mænd i færd med at voldtage en kvinde, der viser sig at være nonne. Hun bliver et skæbnesvangert bekendtskab for den ensomme og selvtilstrækkelige Hogan, idet hun drager ham med ind i den meksikanske revolutionskamp, pådrager ham et ansvar og endda til slut ægteskab – i virkeligheden er hun luder og brugte kun nonneklæderne som skalkeskjul. Filmens slutbillede er næsten parodisk: de rider bort sammen, hun i fuldt udstyr med lyserød parasol, han sammenbidt bagefter med et muldyr læsset med hatteæsker.

Downing og Herman skriver: »Hvis man vil vide hvorfor »No Name« aldrig havde en kvinde, så er svaret her. Han kan overleve enhver trussel, ethvert angreb, undtagen en

beslutsom kvindes overfald. Han begår én fejl, indrømmer én svaghed – han går med til at hjælpe en kvinde – og så er det sket med ham. Det er i dybeste forstand et kønsracistisk synspunkt, ikke fordi det nedgør kvinder, men fordi det ser dem som en overdreven trussel mod maskuliniteten. Eastwoods personer opfatter alle personlige tilknytninger som potentielt farlige, fordi de skaber sprækker i en privat rustning. De opfatter seksuelle forhold som kastrerende. Hogan får endda lov til at begå sin fejl, fordi han tror Sara er nonne – d.v.s. en ikke-kvinde. Her ser man hvordan overflader kan snyde! Her ser man hvordan gunfighteren må leve efter en *code* der er højere end den blotte virkelighed!«

Efter denne løsslupne eventyrfilm gik parret i gang med deres mest bizarre film, »The Beguiled«, som Siegel kalder sin bedste film, og som Eastwood kalder sin eneste fiasko. Det er historien om en såret nordstatssoldat, der under den amerikanske borgerkrig søger tilflugt på en afsondret pigeskole i syden. Hans ankomst vækker en fortrængt seksualitet til live – ikke kun hos de to kvinder der driver skolen, men også hos deres teenage-elever, og han begynder at spille dem ud mod hinanden og forfører dem på stribe. Men det hævner sig: den ene af lærerinderne skubber ham ned ad en trappe i et hysterisk jalousi-anfald, han brækker benet og får det amputeret (kastreret), og da det ikke engang kan standse hans aktiviteter, forgiver de ham til slut og begraver ham. Det er en kompliceret freudiansk fortælling om seksualfortrængning og sammenhængen mellem seksualitet og fysisk smerte, og man forstår godt at Siegel er stolt over den, for det er en af hans smukkeste og mest præcist gennemførte film. Universal, derimod, vidste slet ikke hvad de skulle stille op med den og lancerede den i vanligt Eastwood-mønster, hvilket klart nok bragte skuffelse hos hans inkarnerede tilhængere, der blev lokket i biografen under falske forudsætninger. Producer Jennings Lang udtrykte det på denne lakoniske måde: »Det kan være, der er en masse mennesker, som ikke bryder sig om at se Clint Eastwoods ben blive skåret af«.

Eastwood tog straks ved lære af fiaskoen, og tiltvang sig nu fuldstændig kontrol over sine film ved at udbygge Malpaso med en fast medarbejderstab, og i den fjerde tilm med Siegel vendte han tilbage til sikker grund med »Dirty Harry« der samtidig fik passet hans heltetype ind i en troværdig nutidig sammenhæng, men – som filmen klart viser – ikke på nogen måde tilpasset ham til denne sammenhæng. Rollen ligger slet ikke så langt fra »the man with no name« – Harry Callahan er også en kold professionel dræber, og Eastwood antyder endda i sin fremstilling af ham en vis perverteret fryd derved, som det bl.a. fremgår af den tidligere citerede scene. Den væsentligste forskel mellem denne jæger og hans bytte, den psykopatiske massemorder, Scorpio, er at Harry Callahan er ansat af samfundet til at opretholde lov og orden. Siden sin

Øverst Shirley MacLaine og Eastwood i »Two Mules for Sister Sara«, nederst Eastwood i »The Beguiled«.

fremkomst er filmen blevet diskuteret i mange sammenhænge, og adskillige kritikere har afvist den som fascistisk, men som Downing og Herman påpeger, er det at misbruge sproget og et forsøg på at fortrænge den moderne verdens komplekse realiteter. Harry Callahan er en klassisk (western)heltetype, en ægte amerikansk individualist der i sin dybe bekymring over den sociale og politiske udvikling tager lovens ord bogstaveligt, men hvis idealisme efterhånden er blevet udhulet til desillusioneret bitterhed. Harry kæmper ikke kun mod forbryderne, men i lige så høj grad mod sine overordnede og samfundets politiske ledere, der alle er mere eller mindre korrupte, og for denne forbenede korsfarer er ethvert kompromis et skridt på vej mod denne korruption. Og han er bestemt ikke noget lykkeligt individ, tværtimod! Han tilhører som Peckinpahs aldrende helte en uddøende og utilpasset race, hvis metoder er blevet forældede og udemokratiske, og da han til slut kaster sit politiskilt ud i floden, opgiver han sin status, sin legitimitet. Det er karakteristisk at Eastwood og Siegel var dybt uenige om denne slutning, som Siegel gennemtvang som den eneste konsekvente. Eastwood derimod er en skuespillertype der kun kan spille roller som han kan forsvare, og han var ikke villig til at lade Harry Callahan i stikken på denne måde og bragte ham derfor tilbage i to *sequels,* »Magnum Force« og »The Enforcer«, og brugte i hvert fald den første til at give alle sine kritikere svar på tiltale. Men ingen af dem havde en instruktør af Siegels format, og ingen af dem er i virkeligheden nær så provokerende. »Dirty Harry« har mesterværkets stempel: Siegels mesterlige fortælleteknik og visualitet, og som alle andre hovedværker i kriminalfilmgenren afspejler og ransager den det amerikanske samfund og dets ideologiske splittelse, men overlader de endelige og entydige svar til os der ser på, tilskuerne.

EASTWOOD SOM INSTRUKTØR

Allerede tilbage i »Rawhide«-perioden udviklede Eastwood en dyb interesse for alle forhold i en films tilblivelsesproces, og i 1971 fik han med Siegels hjælp medlemskort til »The Directors' Guild« og gik – mens Universal bekymret så til – i gang med at instruere sin første film, »Play Misty for Me«, en psykologisk gyser. Han spiller selv rollen som en *disc-jockey,* der er et populært navn i den lokale natradio, og som hver nat får en opringning fra en kvinde, der beder om at få spillet Erroll Garners »Misty«. Senere samler han hende op på en bar og tilbringer natten sammen med hende, men ved endnu ikke at hun er den dedicerede fan. Hvad han regner med er en »one-night stand«, opfatter hun som begyndelsen til et fast forhold, og hun intimiderer ham mere og mere: dukker op hjemme hos ham, under en forretningsfrokost osv., og det bliver efterhånden klart, både for ham og for os, at hun er bindegal, psykotisk. Hun raserer hans hjem og sårer hans husholderske med knivstik, og bliver anbragt på en anstalt, men snart løsladt igen. I mellemtiden har han genoptaget et forhold til en tidligere kæreste,

Øverst scene fra «Coogan's Bluff«, nederst fra »Dirty Harry«

som han i filmens sidste scener netop når at redde fra en voldsom død.

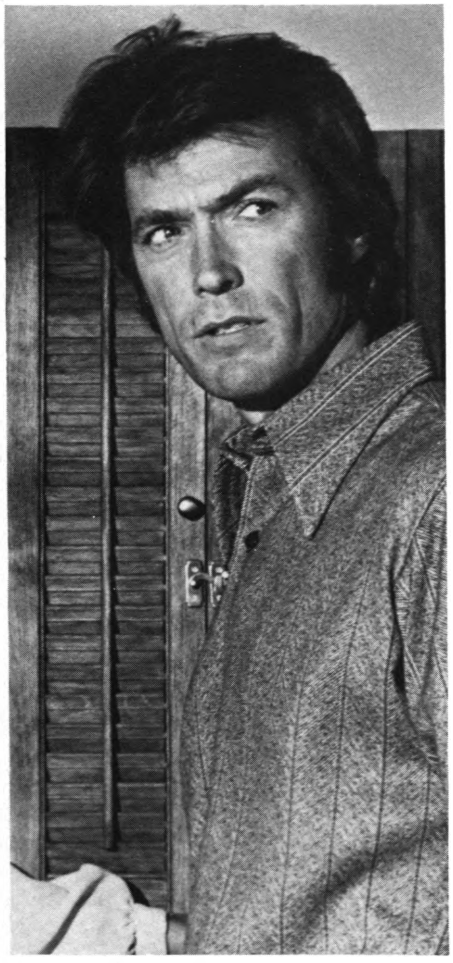
Eastwood giver her i gyserens svøb nogle beske kommentarer til kønsrolledebatten: at fuldstændig afhængighed af et andet menneske kan vise sig at være fuldstændig dominering, hvorimod total uafhængighed kun ligger en hårsbredde fra total underkastelse.

Filmen er et for en instruktørdebutant imponerende sikkert drejet værk med den kvindelige hovedrolle genialt spillet af Jessica Walter. Eastwood fulgte den op med endnu en kærlighedshistorie, som han ikke selv spillede med i (man ser ham dog forklædt som statist i et par scener). »Breezy« handler om kærligheden mellem en midaldrende forretningsmand og en 17-årig hippie-pige og dens udformning. Det er første gang man har set en sådan lille westernby placeret ved en sø.

I midten af 70'erne holdt Eastwood sig til de sikre »entertainments«: de to Dirty Harry-follow-ups, i 1973 og 1976, bankrøverfilmen »Thunderbolt og Lightfoot« i 1974 og »The Eiger Sanction« i 1975, en bjergbestiger- og spionhistorie, som han p.g.a. de komplicerede optagelsesforhold on location valgte selv at instruere.

Ellers begyndte der at tegne sig et mønster for Malpasos produktioner. Eastwood var i færd med at opbygge et fast team af medarbejdere og var ikke bange for at give uprøvede kræfter en chance. Michael Cimino debuterede som instruktør med »Thunderbolt and Lightfoot«, og Eastwoods egen assistent, James Fargo, fik lov at tage instruktøransvaret på »The Enforcer«. Fotograferne Bruce Surtees, Frank Stanley og Rexford Metz har alle haft deres første arbejder som cheffotografer hos Eastwood.

Problemet var i denne periode helt tydeligt at finde det rette materiale på manusplan. Det kom i 1976, da indianerforfatteren Forrest Carter sendte sin roman til Eastwood. Det var »The Outlaw Josey Wales«, en blodig fortælling fra borgerkrigens sidste dage. Eastwood spiller selv titelrollen, en sydstatsfarmer, hvis kone og barn bliver dræbt, hvorefter han tilslutter sig en omstrejfende guerilla-bande. Ved krigens slutning undgår han at overgive sig, en klog beslutning, for hele banden bliver brutalt henrettet, og han drager vestpå i selskab med en gammel indianer (som vanligt fremragende spillet af Chief Dan George). Senere slutter en ung indianerpige sig til dem, og senere igen en gammel kone og hendes unge niece, som Josey Wales indleder et kærlighedsforhold til. Filmen strækker sig således over et langt episk forløb, og er ofte for lang og stillestående, men der kompenseres rigeligt med mange fremragende detaljer, flot opsatte gunfights og en vittig dialog. F.eks. indhenter en ung dusørjæger på et tidspunkt Josey og opsøger ham på en gudsforladt saloon i en lille by, men efter at have betragtet sit bytte et øjeblik bakker han beskæmmet ud gennem svingdørene for dog at komme tilbage igen et øjeblik efter og med et opgivende skuldertræk sige: »A man's gotta do something for a living«. Josey ser roligt på ham og fremhvæser iskoldt: »Dying ain't mucn of a living, boy«. Det må være 70'ernes bedste filmreplik.



Tre scener fra Eastwoods instruktør-debut »Play Misty for Me«

Frem for alt betyder »The Outlaw Josey Wales« et markant moralsk skred for Eastwoodpersonaen. Downing og Herman skriver:

»No Name's svar på universel korruption er at flygte ind i nihilistisk isolation og overleve gennem en selvbevidsthed der grænser til narcissisme. Han er en fantasi-figur – en der siger en hel masse om hvad der er galt med samfundet, men intet som helst om hvordan mange kriser i konfrontationen af deres to miljøer. Også denne film er overordentligt smuk at se på, og yderst velspillet af William Holden og Kay Lenz, og Eastwood giver den endda en dristig lykkelig slutning. »Breezy« floppede desværre publikumsmæssigt. Eastwood var forinden som instruktør vendt tilbage til gamle græsgange med den bizarre, metafysiske western »High Plains Drifter« om en mand der tager en grusom og blodig hævn over en lille by, hvis indbyggere så passivt til mens hans bror, sheriffen, blev myrdet – eller er det den afdøde selv der vender tilbage? Eastwood er tilbage i »no-name«-antrækket, koldere end nogensinde, og filmen er på mange måder en ubehagelig oplevelse, men af og til endog frapperende flot i sin visuelle

man kan rette det ... Josey Wales søger et positivt alternativ. Som de fleste af Eastwoods helte sidder han fanget i gabet på den sociale afsporing; hans nordstatsgeneraler svarer til Harrys borgmestre og offentlige anklagere, hans comancheros til Harrys psykotiske mordere. Men i modsætning til No Name, der ikke søger efter et, og Harry der gør, finder Josey et svar. Andre mennesker«.

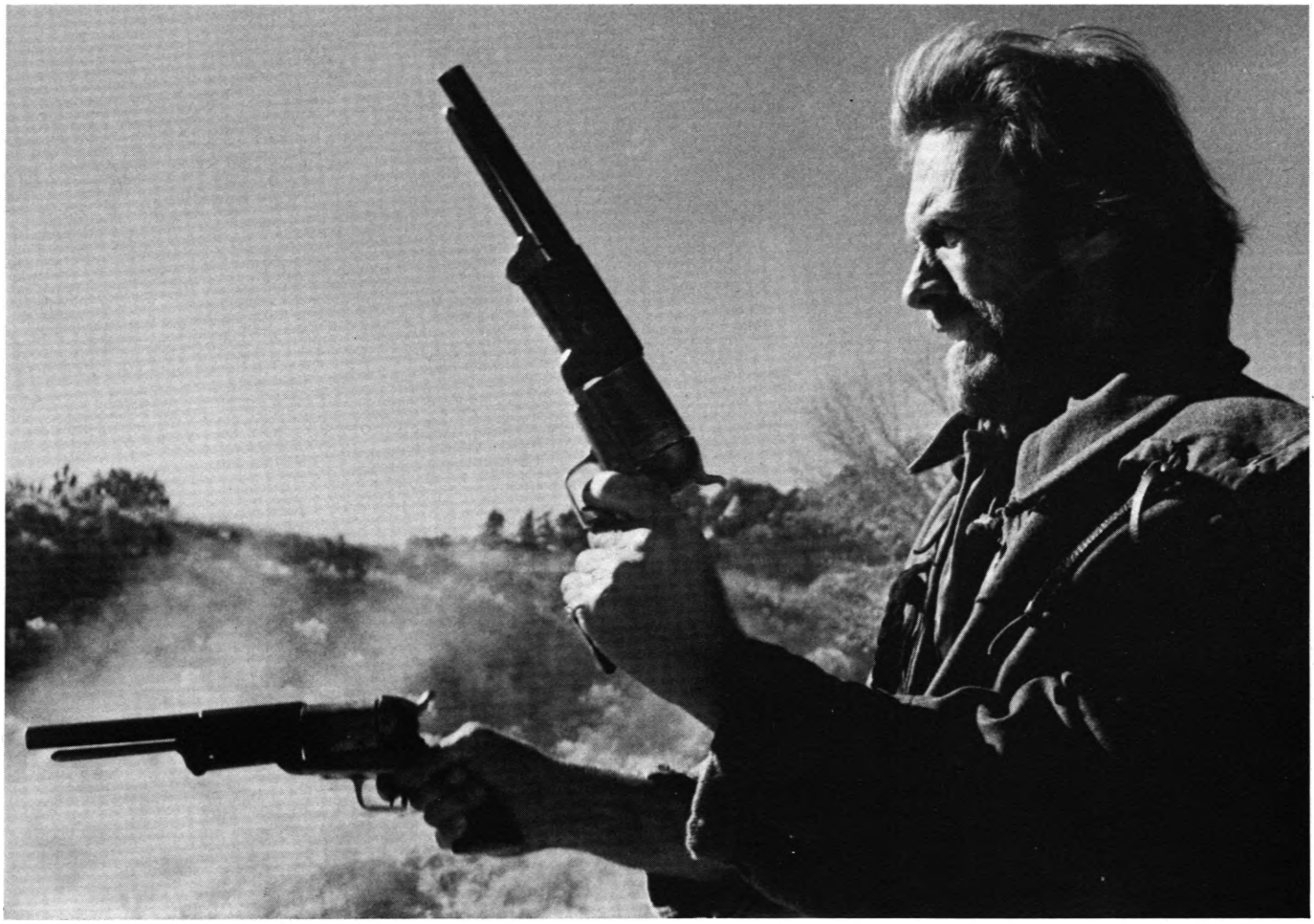
For første gang oplever vi en Eastwoodhelt der frivilligt påtager sig ansvaret for andre menneskers liv og tilværelse, og som antyder en ny positiv social løsning, om end af alternativ art, nogle træk der går igen i de næste to »entertainments«, »The Gauntlet« fra 1977 og »Every Which Way But Loose« fra 1978, som begge lige som »Josey Wales« har og mere klart at skal han sammenlignes med nogen tidligere *star,* er det John Wayne, der presser sig på. Begge fremstiller benhårde pragmatikere, handlingens mænd med et umiddelbart instinkt for hvad der er rigtigt og forkert. Begge er primært vrisne og sure i deres fremtoning og dybt skeptiske over for personlige tilknytningsforhold, de er utilpassede løsgængere, og begge har det med at blæse autoriteterne en lang march.

Som Wayne kunne det, kan Eastwood med et enkelt skarpt blik udtrykke sine kommentarer til begivenhederne. Fængselsdirektøren på Alcatraz bliver ved med at fortælle ham at

Scene fra »The Outlaw Josey Wales«

bundet af at skulle kunne gå ind for rollen, men de er helt klart superprofessionelle foran kameraet.

Eastwood har tilkæmpet sig en unik position som filmskaber. Aldrig før har man oplevet en superstar med så fuldstændig kontrol over image og karriere. Der er på alle planer en nøje overensstemmelse mellem de personer han fremstiller og manden privat. Frem for alt er han gennemført professionel på alle områder. Han holder sin snart 50-årige krop i topform med daglige træningsprogrammer og sund kost, og det er typisk at han så vidt muligt udfører sine egne stunts – et spring fra en bro til en kørende bus i »Dirty Harry«, f.eks. – ikke for at vise sig frem, men for at højne den filmiske autenticitet. Da han beslut-



Sondra Locke i den kvindelige hovedrolle. Der er for alvor ved at komme sprækker i den private rustning.

Med »Escape from Alcatraz« var Eastwood sidste år tilbage på sikker grund – med Siegel i instruktørstolen, og i et lukket mandsunivers, og den hører klart hjemme blandt hans allerbedste film (se Per Calums anmeldelse i sidste nummer af Kosmorama). Her er der igen tegn på optøning af figuren i relation til medfangerne: gamle »Doc«, Lithmus med musen, den halte neger-bibliotekar og de to brødre som han flygter sammen med.

EASTWOOD OG WAYNE

Eastwood blev ved sit gennembrud udråbt som vor tids Gary Cooper, men det står mere

han umuligt kan flygte fra stedet. Han svarer aldrig direkte på det, men vi er – ud fra hans blik alene – aldrig i tvivl om at naturligvis kan han da det! Det var vel næppe heller tilfældigt at Wayne i slutningen af sin karriere begyndte at imitere Eastwood med politifilmene »McQ« og »Brannigan«. Det var det samme publikum de henvendte sig til. Endelig bliver Eastwood – som Wayne blev det – konstant beskyldt for at være en dårlig skuespiller, som kun kan spille sig selv. Påstanden er naturligvis rigtig i den forstand at ingen af dem kunne spille store sceniske roller på den klassiske teaterscene, men samtidig totalt forvrøvlet med hensyn til deres evner som filmskuespillere – med tryk på film.

Vel er de begge bundet af en bestemt type,

tede sig for at lave »The Eiger Sanction« (oprindelig et Paul Newman-projekt), gik han straks i gang med at dyrke bjergbestigning, og det *er* faktisk ham selv der hænger dér i flere hundrede meters højde og konstant livsfare under optagelserne, og naturligvis på det rigtige Mt. Eigers farlige nordside.

På samme måde fungerer han med hensyn til filmenes tekniske problemer. På »Josey Wales« var han hver dag på laboratoriet for at kontrollere at lys og farver matchede i fremkaldelserne.

Som John Wayne var bedst, når han blev styret af John Ford og Howard Hawks, således har Eastwood også to instruktører, der forstår at udnytte ham optimalt som skuespiller. Den ene er helt klart Don Siegel, Den an-

den har vist sig at være instruktøren Clint Eastwood.

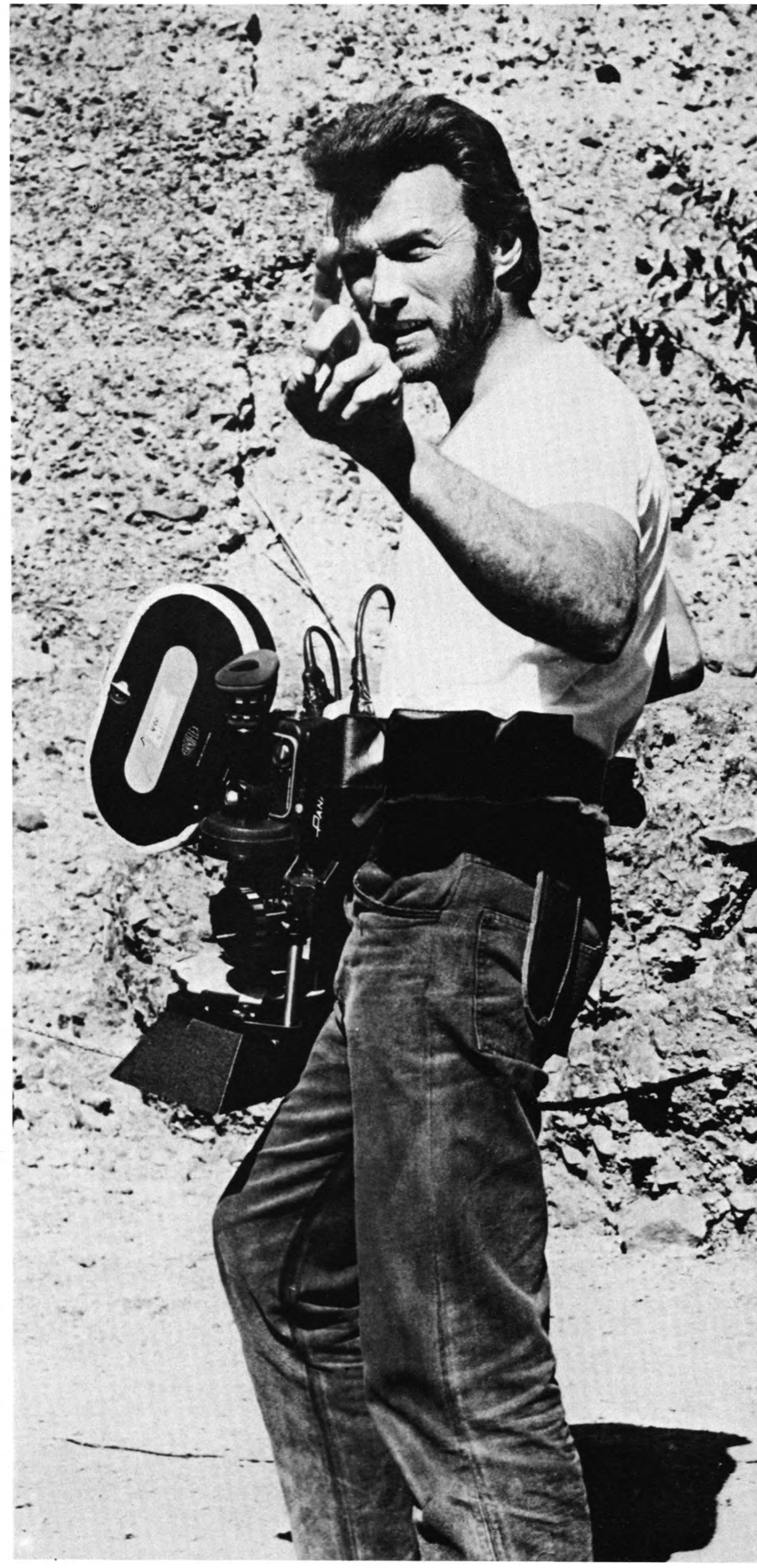
De kommende år vil vise om han er i stand til at fastholde og udvikle sin position, og frem for alt om han kan videreudvikle sig som én af den nye amerikanske films mest intelligente og interessante kunstnere. Men der er sikkert ingen grund til bekymring: He's no quitter, og millionerne bliver ved med at strømme ind på film efter film, på 15. år i træk!

Litteratur om Eastwood:
David Downing og Gary Herman: Clint Eastwood, All-American Anti-Hero (London/New York 1977)
Stuart M. Kaminsky: Clint Eastwood (New York 1974)
Patrick Agan: Clint Eastwood, The Man Behind the Myth (New York 1975)
Peter Douglas: Clint Eastwood, Movin' On (Chicago 1974)
samt Michael Blædel i Sunset Boulevard nr. 18.

Interviews:
Dewitt Bodeen: A Fistful of Fame (Focus on Film 9, 1972)
R. Thompson og F. Hunter: Clint Eastwood, auteur (Film Comment, jan.-feb. 1978)

Filmografi:

1954: Revenge of the Creature/Uhyrets hævn (Jack Arnold)
Francis in the Navy/Halløj i marinen (Arthur Lubin)
Lady Godiva (Arthur Lubin)
Tarantula/Tarantula! Kæmpeedderkoppen (Jack Arnold)
1955: Never Say Goodbye/Sig aldrig farvel (Jerry Hopper)
The First Travelling Saleslady (Arthur Lubin)
Star in the Dust (Charles Haas)
1956: Escapade in Japan/Forsvundet i Japan (Arthur Lubin)
1957: Ambush at Cimarron Pass (Jodie Copeland)
1958: Lafayette Escadrille (William A. Wellman)
1964: Per un pugno di dollari/En nævefuld dollars (Sergio Leone)
1965: Per qualche dollari in più/Hævn for dollars (Sergio Leone)
1966: Il buono, il brutto, il cattivo/Den gode, den onde og den grusomme (Sergio Leone)
1967: Le streghe/Heksene (episode – Vittori de Sica)
1968: Hang 'Em High/Klyng dem op (Ted Post)
Coogan's Bluff/Coogan's Bluff (Don Siegel)
1969: Where Eagles Dare/Ørneborgen (Brian G. Hutton)
Paint Your Wagon/Hvor guldfeberen raser (Joshua Logan)
1970: Kelly's Heroes/Kellys Helte (Brian G. Hutton)
Two Mules for Sister Sara/Han kom, han så, han skød (Don Siegel)
1971: The Beguiled/Een mand – syv kvinder (Don Siegel)
Play 'Misty' for Me/Mørkets melodi (Clint Eastwood)
Dirty Harry/Dirty Harry (Don Siegel)
1972: Joe Kidd/Joe Kidd (John Sturges)
High Plains Drifter/En fremmed uden navn (Clint Eastwood)
1973: Breezy/Hun hed Breezy (Clint Eastwood)
Magnum Force/Dirty Harry går amok (Ted Post)
1974: Thunderbolt and Lightfoot/Thunderbolt (Michael Cimino)
1975: The Eiger Sanction/Kold hævn (Clint Eastwood)
1976: The Outlaw Josey Wales/Øje for øje (Clint Eastwood)
The Enforcer/Dirty Harry renser ud (James Fargo)
1977: The Gauntlet/Pansernæven (Clint Eastwood)
1978: Every Which Way But Loose/Bankekød til slemme drenge (James Fargo)
1979: Escape From Alcatraz/Flugten fra Alcatraz (Don Siegel)
1980: Bronco Billy (Clint Eastwood)



Filmene

»Dracula«
»Udbrud«
»The Wanderers«
»Maria Brauns Ægteskab«
»Den sidste nadver«

Dracula

Instruktion: JOHN BADHAM

Selv i vore dages instruktør-fikserede kritik sker det, at talent bliver overset. John Badham forekommer mig at være et eksempel, og årsagen er næppe svær at finde – den eksempelløse succes, som Badhams foregående film »Saturday Night Fever« fik, har givet rystet en og anden, derefter er den blevet gjort til en Travolta-film og sat i bås med et makværk som »Grease«, skønt der jo netop er instruktøren til forskel. Badham har selv sagt det sådan: »I think it's just the occupational hazard for a director in this particular case to be overlooked...«

Ovenstående ikke være nævnt for derefter at postulere, at John Badham er noget exceptionelt talent. Langt fra. Man han besidder en teknik og en visuel sans som er imponerende. Den er også, endnu i hvert fald, for effektsøgende, men efter blot tre film (samt nogle udmærkede TV-film) vil det være forkasteligt at affærdige John Badham. Ikke mindst når man tager i betragtning, hvad han har formået at gøre ved historien om Dracula. Er nogen historie slidt, så er det den, men alligevel lykkes det for Badham – sammen med skuespilleren Frank Langella – at fascinere os (mig). Ligesom »Saturday Night Fever« ejer »Dracula« en undertone af hæmningsløs og derfor truende erotik, blot er det i »Dracula« langt bedre tilpasset historien (måske fordi Badham på denne film har haft langt friere hænder – »Saturday Night Fever« overtog han med kort varsel efter uenighed mellem producenten og instruktøren John Avildsen).

I grundtrækkene følger John Badham pænt Bram Stokers ikke meget spændende roman fra 1897. Fra sit hjemland kommer grev Dracula til England, hvor han har købt en gammel slotsruin, som han vil bosætte sig i. Straks efter ankomsten inviteres han til middag hos sin nærmeste nabo, Jack Seward, der leder den ensomt beboede egns galehus. Her charmerer han både Sewards datter Lucy og veninden Mina. Kort efter dør Lucy, tilsyneladende en kvælningsdød, men dog med sære og uforklarlige sår i halsen. Lucy føler sig samtidig mere og mere tiltrukket af Dracula og bliver forført af greven. Derefter ankommer Minas far Van Helsing, der efter omfattende studier konkluderer, at der må være en vampyr på spil. Da Lucy derefter stikker af sammen med Dracula, optager Van Helsing, Seward og Lucys forlovede Jonathan Harker forfølgelsen og finder det romantiske par liggende i en kiste ombord på et skib. Under den efterfølgende kamp dør Van Helsing, og måske også Dracula, da han rammes af solens stråler...

I Bram Stokers roman er der, gemt under den tunge om omstændelige prosa (romanen er skrevet i dagbogsform), megen lidenskab, men Victoria-tidens moral krævede sit (Stokers måske også), så først i Badhams film får seksualtraumerne, besættelsesmotivet og ofrenes dragning mod undertrykkerne lov til at rumstere nogenlunde frit, når man da ikke medregner diverse spekulationsfilm.

Dermed ikke været sagt, at man skal tage Badhams film alvorligt som andet end ekstravagant underholdning. Men helheden er flot. Der er ofret, hvad dekorationer og bagprojektiner koster for at virke, og Badham styrer sine skuespillere og sit kamera præcist midt imellem det teatralske og det vulgære. Først og fremmest er Frank Langella overraskende god i rollen som Dracula (ikke noget med hugtænder og skinnende røde øjne i hans fremstilling af figuren), men også Donald Pleasence (evigt gumlende filmen igennem) er god som Seward. Pigerne er mindre spændende, og man forstår ikke helt Draculas forelskelse i Lucy som hun fremstilles af Kate Nelligan, men når nu der ikke er andre piger i nærheden, så lad gå. Kun Laurence Olivier – nu med hollandsk accent – evner ikke helt at tilpasse sig denne nye version af eventyret om Dracula. Hans præstation er mere camp end godt er, og det undgår Badham lykkeligt i filmen i øvrigt.

Per Calum

DRACULA
Dracula. USA 1979. **Dist:** Universal. **P-selskab:** The Mirisch Corporation, A Walter Mirisch-John Badham Production. **P:** Walter Mirisch. **Ex-P:** Marvin E. Mirisch. **As-P:** Tom Pevsner. **P-leder:** Hugh Harlow. **P-ass:** Joyce Turner. **Instr:** John Badham. **Instr-ass:** Anthony Waye. **2nd unit instr:** Gerry Gavigan. **Manus:** W. D. Richter. **Efter:** Skuespil af Hamilton Deane & John L. Balderston, baseret på Bram Stokers roman fra 1897. **Foto:** Gilbert Taylor. **Kamera:** Roy Ford/**Ass:** Peter Taylor, Roger Berner. **Supplerende foto:** Leslie Dear, Harry Oakes. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Bloom/**Ass:** Chri-

stopher Ridsdale. **P-tegn:** Peter Burton. **Ark:** Brian Ackland-Snow. **Dekor:** Peter Young. **Rekvis:** Andy Andrews. **Kost:** Julie Harris. **Garderobe:** Brenda Dabbs. **Sp-E:** Roy Arbogast. **Sp-visuel-E:** Albert Whitlock. **Visuel-kons:** Maurice Binder. **Koreo:** Jan Francis. **Musik:** John Williams. **Arr:** Herbert Spencer. **Spillet af:** London Symphony Orchestra. **Tone:** Robin Gregory, Gerry Humphreys, Jonathan Bates. **Makeup:** Peter Robb-King. **Frisurer:** Susie Hill. **Rollebesætter:** Mary Selway. **Medv:** Frank Langella (Dracula), Laurence Olivier (Van Helsing), Donald Pleasence (Seward), Kate Nelligan (Lucy), Trevor Eve (Harker), Jan Francis (Mina), Janine Duvitski (Annie), Tony Haygarth (Renfield), Teddy Turner (Swales), Sylveste McCoy (Walter), Kristine Howarth (Mrs. Galloway), Joe Belcher (Tom Hindley), Ted Carroll (Sømand på »Scarborough«), Frank Birch (Havnefoged), Gabor Vernon (Kaptajn på »Demeter«), Frank Henson (Sømand på Demeter«), Peter Wallis (Præst). **Længde:** min., 2990 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 7.2.80 – Kinopalæet (København), Kosmorama (Århus), Scala (Aalborg), Kino (Odense), Palads (Vejle). Location optagelser foretaget i Cornwall, interiøroptagelser i Shepperton Studio Centre og Twickenham Studios.

Udbrud

Instruktør: PETER YATES

Nogle film er som et varmt karbad efter en lang dag: På én gang luksuriøst afslappende og frydefuldt opstrammende. »Udbrud« (Breaking Away) er sådan en film, en smilende komedie om klasseskel og ungdom i op- og udbrud. Når den er bedst, og det er den oftest, er den uimodståeligt charmerende. Let uden at være overfladisk, seriøs uden at være tung, sødmefyldt uden at være klæbrig, og kærligt indforstået uden at være patroniserende.

Filmens hovedperson er den 19-årige Dave (Dennis Christopher), der netop er blevet færdig med skolen. Han bor hjemme hos forældrene i Blooomington, Indiana, og han er af forældrene blevet lovet et friår, så han kan finde ud af, hvordan han ønsker fremtiden skal forme sig. Fritiden tilbringes oftest borte fra hjemmet, enten på racercykel eller sammen med tre kammerater: Mike (Dennis Quaid), Moocher (Jackie Earle Haley) og Cyril (Daniel Stern). Det er Cyril, der i filmens begyndelse formulerer deres dilemma. »When you're sixteen, they call it sweet sixteen. And when you're eighteen you get to drink and vote and see dirty movies. What the hell do you get to do when you're nineteen?«

I filmens sammenhæng peger spørgsmålet frem mod den ubesværet præcise skildring af både identitetssøgen, generationsmodsætninger og klasseskel, som filmen diskret forlyster med. Cyril, Moocher, Mike og Dave tilhører Bloomingtons lokale befolkning. Deres fædre har alle haft arbejde i de stenbrud, der engang var byens kilde til velstand, men som nu oftest ligger øde. Men stadig kaldes lokalbefolkningen for 'cutters', stenhuggere, af stedets universitetssøgende ungdom, der næsten alle kommer til Bloomington som tilrejsende og føler sig bedre end den lokale ungdom der til gengæld føler et mindreværd overfor de universitetssøgende, og en skjult misundelse overfor den formodet ubesværede og problemløse tilværelse, som den boglige lærdom vil give. Som Mike, gruppens 'skrappe' dreng, en dag bittert udbryder:

»Here I am, I gotta live in this stinkin' town and I gotta read in the newspapers about some hotshot kid, new star, on the college team. Every year there's gonna be a new one – and I'm just gonna be Mike. Twenty year old Mike. Thirty year old Mike. Old mean old Mike. These college kids out there, they're never gonna get old – or outta shape. Those new ones come along every year – they're gonna keep calling us cutters«.

Filmen bruger dog ikke megen tid på hverken Mike, Moocher eller Cyril. Det gør den derimod på Dave, der ligner en ganske almindelig knægt på 18-19 år og også er det – bortset fra en midlertidig og voldsom passion for alt italiensk. Når han er ude og ikke er sammen med kammeraterne kører han på cykel og drømmer om at være italiensk cykelrytter. Når han er hjemme, fylder han huset med italienske operatoner. Huskatten har han omdøbt til Fellini, han kalder faderen for 'papa', og han har overtalt moderen til at servere, hvad faderen med foragt og væmmelse kalder 'ini-food' – »zucchini, and ... linguini and fettuccini«. Også i ungdommelig forelskelse giver Dave rollen som italiener. Da han møder den skønne Katherine (Robyn Douglass, der i filmen selvfølgelig kører på Vespa Scooter) bilder han hende ind, at han stammer fra Italien, og senere synger han serenader under hendes vindue.

Når Dave er ude diskuterer moderen og faderen ham, og Steve Tesichs dialog er her som andre steder utroligt præcis, både i det rørende og det komiske. Ikke mindst i en snak, der nok gælder Dave, men fuldt så meget vidner om faderens egne frustrationer:

Han: I thought he was gonna go to college.

Hun: I thought you didn't want him to go to college.

Han: Well, why should he go to college? I never went to college! When I was nineteen I was working in the quarry ten hours a day.

Hun: Most of the quarries have closed.

Han: Yeah, well, let him find another job.

Hun: Jobs are not that easy to find.

Han: Well, let him look at least. Let him come home tired from lookin'. He's never tired, he's never miserable.

Hun: He's young.

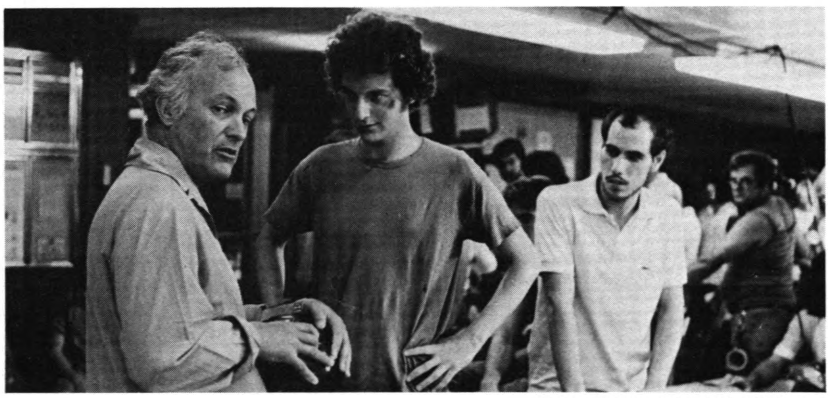
Han: When I was young I was tired and miserable.

En væsentlig del af filmens kvalitet består nemlig i, at filmen ikke udelukkende er en ungdomsfilm. Tesich og Yates har i fællesskab formået at gå om bag det komisk karikerende, der hele tiden er til stede i skildringen af Dave, hans familie, hans venner, hans miljø. Følelsen er også med i filmen, en kærlighed til og en forståelse for disse mennesker, der har så svært ved at finde ud af, hvordan de skal forholde sig til dit og dat.

Da faderen en dag irriteret kræver, at Dave begynder at arbejde, så bøjer Dave sig og begynder at vaske biler i faderens brugtbilsforretning. Da en kunde en dag kommer og insisterer på at få sine penge retur, fordi den bil han er blevet prakket på ikke er noget værd, så insisterer den naivt idealistiske Dave på, at faderen selvfølgelig må holde sit

Dennis Christopher og Robyn Douglass i »Udbrud«

Møde med Peter Yates



Peter Yates under indspilningen af »Udbrud«

Skønt der ikke er noget egentlig upersonligt over Peter Yates' bedste film er det alligevel svært at finde en samlende personlighed bag så forskelligartede film som »Bullitt«, »John og Mary«, »Fire uheldige helte«, »Skyd, Eddie« og »Udbrud«. Fra den præcist karakteriserende *action* i »Bullitt« over den lidt vege charme i »John og Mary«, den humoristiske tyvekomedie »Fire uheldige helte« og den dybtborende psykologiske skildring af smågangsteren i klemme mellem storgangstere og politi i »Skyd, Eddie« til den underfundigt boblende komedie »Udbrud« er vejen så bugtet, at i hvert fald jeg ikke kan finde anden sammenhæng end den professionelle filmmands alsidige kompetence. Og Yates selv synes ikke stemt for at tale om filmene i en større sammenhæng. Han finder selv, at »Skyd, Eddie« er den bedste film, han har lavet. Og han holder mest af »Udbrud« – røbede han under et besøg i København forud for filmens premiere.

Ideen til filmen var gammel, gik hele otte år tilbage, fortalte Peter Yates. Et tilfældigt møde med forfatteren Steve Tesich resulterede i en aftale om, at de i fællesskab skulle skrive en film. Men andre projekter kom i vejen, og først for godt to år siden begyndte det egentlige forarbejde på »Udbrud«. Steve Tesich havde skrevet flere udkast til manuskriptet, og hver for sig rummede de gode kvaliteter, sagde Yates. »Og ingen af dem var gode nok«. Så fik Yates den idé, at Tesich skulle kæde to forskellige manuskriptudkast sammen, og så var historien pludselig som den burde være.

Efter amerikanske forhold er filmen billig indtil det uanseelige. 2,4 millioner dollars har den kostet, og den er indspillet i løbet af kun seks uger.

»Jeg planlægger mine film meget grundigt«, fortalte Yates, »derfor kan det lade sig gøre«.

Planlægningen er ikke så minutiøs som f.eks. Hitchcock er berømt for at foretage den, efter Yates' mening løber man så en alt for stor risiko for at miste det spontane udtryk, som han finder så væsentligt. »Tænker man for meget og for længe risikerer man også, at man begynder at tage hensyn til, hvordan ens kolleger vil reagere, så bliver det hele alt for bevidst, og det ender med at man glemmer det væsentligste: publikum«, forklarer den 50-årige engelsk-fødte instruktør om sin holdning.

Han mener også, at en afgørende forskel mellem hans ungdomsfilm og andre af samme art er, at han som europæer kan tilføre filmen nogle menneskelige kvaliteter, som amerikanske instruktører ikke kan. Efter 12 års ophold i USA (Yates er bosat i det kosmopolitiske New York) finder han amerikanere som helhed meget naive, og den brovtende selvsikkerhed, som amerikanske turister i Europa ofte har demonstreret, bunder efter Yates' mening oftest i en dyb usikkerhed, i mindreværdskomplekser over den amerikanske kultur. Karakteristisk nok finder Yates, at den bilkultur, der præger en ungdomsfilm som »Sidste nat med kliken« trækker ned og gør filmen mindre almen, og han har overbevist sig selv om, at »Udbrud« i kraft af hans europæiske tilhørsforhold, og i kraft af, at manuskriptforfatteren Steve Tesich er jugoslavisk født, netop adskiller sig fra andre ungdomsfilm i form af en grundlæggende skepsis, som amerikanere ikke ejer. Ligeledes mener Yates, at hans opvækst i England har givet ham et blik for klasseskel, også de mere subtile, der ikke findes i amerikanere.

Peter Yates' næste projekt bliver også til i samarbejde med Steve Tesich. Historien kaldes foreløbig for »The Janitor Doesn't Dance«, og Yates fortæller, at titlen dækker over »a mystery«, ikke et gammeldags engelsk krimi-mysterium, men derimod en film i stil med Hitchcocks klassiske film, hvori mystik og humor blandes. Det bliver Yates' 13. film siden instruktørdebuten i 1963 med »Summer Holiday«.

Per Calum

PS. I Bjørn Rasmussens Filmens H-H-H, IV, opgives Yates' debutfilm til at være »City of Spades« fra 1962, men i følge Yates blev den film aldrig til noget.

ord. Faderen får et hjertetilfælde og må holde sengen.

Endnu mens faderen er syg skal Dave deltage i et lokalt cykelløb, som han har set frem til. Fire vaskeægte italienere skal nemlig deltage. Og Dave har virkelig talent og kan holde sig fremme i forreste felt sammen med de professionelle ryttere – indtil en af dem bogstaveligt stikker ham en kæp i hjulet, så Dave vælter. Da han kommer hjem er faderen oppe fra sygelejet, og Dave erkender, at han har lært nok en lektie i den svære modningsproces. »Everybody cheats. I just didn't know«, fortæller han rystet sin far. Ligesom det også går op for Dave, at han selv har snydt, når han har bildt den dejlige Katherine ind, at han er italiener. I en rørende scene går han til bekendelse for hende. Måske er oplevelsen det nærmeste Dave vil komme en lærestreg. Filmen slutter i hvert fald så optimistisk, men dog ægte, som den hele vejen igennem har været det.

I et afsluttende cykelløb, som universitetet arrangerer, deltager Dave og hans kammerater, skønt kun Dave har begreb om at sidde på en cykel. Og skønt det går galt undervejs – Dave styrter – så kommer han igen i sadlen og gennemfører løbet som vinder. Hvorefter filmen kan slutte med en kærligt drilagtig sløjffe, der lader Dave begynde på universitetet, hvor han møder en fransk pige og straks er han parat til at blive ligeså fransk-tosset, som han tidligere var skør med alt italiensk.

Trods det humoristiske tonefald er filmen skam seriøs nok. Der er god mening i historien, og personerne er alle klart trukket frem og indsigtsfuldt karakteriseret. Dave kan nok i starten forekomme fjollet på en egen indtagende måde, men cykelkørsel er mere end blot en dille for ham, og med rimelighed lader Yates og hans manuskriptforfatter cykelløbet være det, der giver Dave en begyndende mening med tilværelsen. Sejren sætter ham i stand til at bryde med sit eget miljø i den forstand at han får mod til at begynde et universitetsstudium, så han dermed har overskredet den usynlige linie, der hidtil i en misforstået solidaritet har fået ham til at klynge sig til sine egne.

Det kan nok indvendes mod filmen, at den er lovlig løs i det og nogle gange kan forekomme blot at være en samling glade vitser, men den underliggende sandhed i personernes reaktioner giver filmen en indre styrke, der forhindrer den i at degenerere i lutter selvtilfredshed. Også miljøskildringen er en umådelig gevinst for filmen, tilføjer filmen en frished, der også findes i de medvirkendes præstationer. Der er intet nedslidt og klichepræget i hverken situationerne eller personerne, som Peter Yates beskriver dem.

Per Calum

UDBRUD
Breaking Away. USA 1979. **Dist/P. selskab:** 20th Century-Fox. **As-P/P-leder:** Art Levinson. **P-samordner:** Elise Rohden. **P/Instr:** Peter Yates. **Instr-ass:** Mike Grillo, Bill Beasley. **Stunt-instr:** Conrad E. Palmisano. **Manus:** Steve Tesich. **Foto:** Matthew F. Leonetti. **Kamera:** James Glennon. **Farve: Klip:** Cynthia Scheider/**Ass:** Jonathan Cohen, Jonathan Day. **Ark:** Patrizia von Branden stein. **Dekor:** Lee Poll. **Rekvis:** Mark Wade. **Sp-E:** Ira Anderson, Jr. **Kost:** Betsy Cox. **Musik:** Uddrag af »Marta, Marta« af Friedrich von Flotow, »Figaro«, »Il barbiere di

Siviglia« af Giacchino Rossini, »Symphony No. 4« af Felix Mendelssohn, »Una Jurtiva lagrima« af Gaetano Danozetti; »The Star Spangled Banner« af Francis Scott Key; »Indiana Fight Song« af Russell P. Harker, K. L. King. Opera-arier sunget af Val Stuart. **Musik-adapt:** Patrick Williams. **Arr:** Herbert Spencer. **Dir:** Lionel Newman. **Musikbånd:** Len Engel. **Musik-mix:** John Neal. **Tone:** Bud Alper (mix), Ted Soderberg, Paul Wells, Douglas O. Williams (re-mix), Dan Sable, Michael Moyse (ed)/**Ass:** Neil L. Kaufman. **Makeup:** Marvin Westmore. **Rollebesættere:** Mike Fenton, Jane Feinberg. **Medv:** Dennis Christopher (Dave Stohler), Dennis Quaid (Mike), Daniel Stern (Cyril), Jackie Earle Haley (Moocher), Barbara Barrie (Daves mor), Paul Dooley (Daves far), Robyn Douglass (Katherine), Hart Bochner (Rod), Amy Wright (Nancy), Peter Maloney (Læge), John Ashton (Mikes bror), Lisa Shure (fransk pige), Jennifer K. Mickel (en pige), Pamela Jayne Soles (Suzy), David K. Blase (Cykelløbsstarter), William S. Armstrong, Howard S. Wilcox (hjælpere ved cykelløb), J. F. Briere (Mr. York), Carlos Sintes, Eddy Van Guyse (Italienske cykelryttere), Alvin E. Bailey, Harold Elgar, Floyd E. Todd, Robert Woolery, Russell E. Freeman (Stenhuggere), Jimmy Grant (sort studenterleder), Gail L. Horton (tilskuer ved slagsmål), Woody Hueston (ejer af bilvask), Jennifer F. Nolan (forsanger), Nora Owens (en kvinde), Douglas Rafferty (cykelløb-kommentator), Bill Ringgenberg (cykelløbsstarter), Dr. John W. Ryan (universitetsrektor), Morris Salzman (blond fyr), Tom Schwoegler (holdleder), Mike Silvius (bilkøber). **Længde:** 100 min., 2780 m. **Censur:** Rød. **Udl.** Columbia-Fox. **Prem:** 15.2.80 – ABCinema + Cinema I-VI. Locationoptagelser i Bloomington, Indiana.

The Wanderers

Instruktør: PHILIP KAUFMAN

Det forløbne år har bragt en bølge af amerikanske film om ungdomsbander. Emnet dyrkedes også i halvtredsernes amerikanske film, og blandt filmene fra dengang virker Nicholas Rays »Rebel Without a Cause« i dag hul og skabagtig, mens Don Siegels »Crime in the Streets« stadig står stærkt. Philip Kaufmans nye film, »The Wanderers«, skal være et projekt, han længe har arbejdet på, så den er næppe lavet for at følge den aktuelle bølge op. Annoncerne kalder »The Wanderers« en blanding af »Krigerne« og »Sidste Nat med Kliken«, og denne karakteristik rammer nogenlunde. Dog er der nok flest ligheder med sidstnævnte film, for »The Wanderers« er fuld af både den følsomme og den grove humor. Det er som om, vi trænger til at se ungdomsbanderne under en humoristisk synsvinkel efter film som »Krigerne«, »Boulevard Nights« og »Bandebrødre«. »Krigerne« var en fortræffelig film, det fik man endda forklaret de svenske filmcensorer, men den var jo ikke ligefrem til at dø af grin over. Og dog kan der være noget komisk over disse ungdomsbander, skønt de ser barske ud og tæver hinanden og nogen gange tillige os andre.

Af Philip Kaufman har vi i Danmark tidligere set »The Great Northfield Minnesota Raid«, en bizar udgave af Jesse James-historien, og »Invasion of the Body Snatchers«, en selvstændigt fortolkende og derfor nogenlunde vellykket genindspilning af Don Siegels gyser fra 1956. Derimod er vi blevet snydt for »The White Dawn«, skønt James Hustons tilgrundliggende roman er både oversat og bogklubdistribueret. Den handler om konflikter mellem amerikanske hvalfangere og eskimoer. Kaufman skulle også have instrueret »The Outlaw Josey Wales«, men den overtog stjernen Clint Eastwood selv.

Kaufman er selv sammen med hustruen Rose manuskriptforfatter på sine film. Det kan være nyttigt at vide, at den bog af Richard Price, manuskriptet til »The Wanderers« bygger på, er en samling løst sammenhængende noveller. Det kan forklare filmens episodeagtige karakter og lidt løse, for ikke at sige rodede struktur.

Vi er i New York, i bydelen Bronx, i året 1963. Filmen er altså tilbageskuende og lægger sig også på dette punkt nærmest op ad »Sidste Nat med Kliken«. Kaufman vil helst have den betegnet som »a coming of age movie«, og ordet »bande« er nok for stærkt at bruge om filmens unge »wanderers«, der er netop snarere tale om en klike. De har taget navn efter Dions rock-hit »The Wanderer«, der året forinden lå nr. 1 på hitlisterne, og som Dion er de af italiensk afstamning (Dion var i øvrigt også født og opvokset i Bronx, og hans gruppe, The Belmonts, havde navn efter denne bydels hovedstrøg). Den ledende wanderer er Richie, der altid er på jagt efter piger, en anden er den splejsede Joey, der får sin nye ven og nabo Perry, et Sylvester Stallone-agtigt brød, ind i kliken. Filmens øvrige kliker er også etnisk bestemte, The Del Bombers er negre, The Wongs er asiater o.s.v. En rigtig bande er derimod The Baldies, som man skal passe på at lægge sig ud med. Under filmens fortekster samles The Baldies på gaden. De opnår præcis, hvad de har villet med at klippe sig skaldede: Vi lægger mærke til dem i menneskemylderet. Filmens personer færdes nemlig altid blandt en hel masse andre mennesker, ikke i »Krigerne«s mennesketomme storby. Lederen af The Baldies hedder Terror, han ser ud til at veje 200 kg og ligner i profil grangiveligt en orne. Han spilles af en bryder, der gudhjælpemig hedder Erland Van Lidth de Jeude! Hans pige, der når ham til knæene, spilles af Linda Manz. Hun var ellers så sød i »Days of Heaven«. Disse to er filmens sjoveste indslag, men de er rene karikaturer. Det samme gælder Joeys muskelopsvulmende far. Mere realisme er der over The Ducky Boys, som bruger springkniv og er rigtig ondskabsfulde, men som man normalt først træffer på, når man vover sig uden for sit eget kvarter.

Tiden går med bandestridigheder og i øvrigt med at hænge på gaden, hvor man ved et uheld kan komme til at støde ind i forbipasserende piger og tage dem på brysterne. Man går endnu i skole, men timerne dér spiller ingen større rolle. Disciplinen er næsten lige så dårlig som i en dansk gymnasieklasse i dag. Vi overværer, hvorledes en lærer, der næppe kan have set Glenn Ford i »Vend dem ikke ryggen«, forsøger at diskutere raceproblemer med eleverne. Det ender i slagsmål mellem de forskellige etniske grupper og en aftale om det helt store opgør førstkommende lørdag mellem The Wanderers og The Del Bombers.

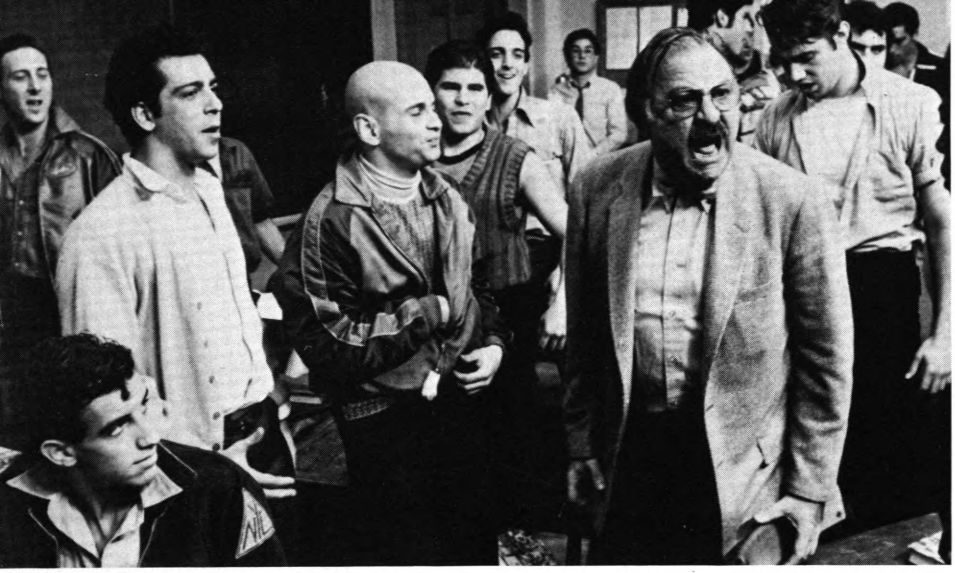
En enkelt tragisk person er Turkey, der egentlig er medlem af The Wanderers, men hellere vil høre til The Baldies og har klippet sig skaldet. Da The Baldies lader ham i stikken, bliver han jaget af Ducky Boys og slået i hjel. Denne sekvens er fortalt i en mareridtagtig stil, som ikke rigtig passer til filmens øvrige tone, men er ganske virkningsfuld. Næste dag ser vi Turkeys plads i klassen stå tom, og da der derefter klippes til en kvinde, der sidder og græder på gaden, tror vi først, det har noget med Turkeys død at gøre, men så ser vi flere grædende mennesker foran et butiksvindue, hvor fjernsynet meddeler, at præsident Kennedy er blevet myrdet. Det er en af filmens ret vellykkede scener. Her får Kaufman alvoren og noget, der skal vise sig at blive et vendepunkt i USAs historie, bragt naturligt ind i fortællingen.

Hovedpersonen Richie bliver gift til sidst i filmen. Han har gjort en datter af den lokale mafiaboss gravid, så der er ingen vej udenom. Svigerfar er dog villig til at optage ham i firmaet. Da Richie et øjeblik har forladt bryllupsselskabet, får han øje på en anden pige, han engang har truffet til en fest. Han følger efter hende, til hun forsvinder ind i et lille røgfyldt lokale, hvorfra der lyder en musik, der ikke ganske svarer til den tidlige rock'n' roll, filmen ellers er underlagt med. I halvmørket sidder hvad vi dengang herhjemme kaldte en folkesanger og synger »The Times They Are A-Changing«. I dag er denne sang og dens forfatter allerede ved at være kulturhistorie. Richie vover sig ikke indenfor, han vender tilbage til sin bryllupsfest og synger »I Am A Wanderer« sammen med kammeraterne. Men det er lige, hvad han ikke længere er. Richie vil aldrig komme løs fra sit miljø. Anderledes med Joey og Perry. Da Joey har slået sin far bevidstløs med en flaske og Perrys mor er kommet på drankerhjem, beslutter de to venner, at det er tid at sige farvel til det hele. Sammen kører de mod Californien.

Får filmen således et vist perspektiv hen ad vejen, ønsker den dog først og fremmest at underholde os, og er man ikke alt for surt-sociologisk indstillet, er der meget at more sig over. Der er ikke tale om nogen rekonstruktion af miljøet i Bronx anno 1963, og selvfølgelig slet ikke om nogen samfundsanalyse. Det er snarere én, der var ung dengang, som i dag fortæller om det på den måde, han foretrækker at huske det og synes det er sjovt at fortælle det. Noget er altså overdrevet og noget er løgn. Man kan henvise til Perrys entré i filmen: The Baldies har jaget et par ofre op i en krog i en baggård, da en vældig skygge lægger sig over baggården, og de gribes af rædsel for dernæst at blive gennembanket allesammen på én gang af Perry. De skaldede ungdomsforbrydere bliver også ekspederet ud af filmen på fornøjelig vis. Da de en aften har drukket sig kanonfulde og står og taler om al den dejlige vold, de nu skal ud at begå, hører en officer fra hærens hvervekontor dem, og i løbet af nul komma fem er de indrullerede i marinekorpset, selvom de dårligt kan stå på benene, mens de tages i ed og sværger på ikke at være kommunister. Filmens slagsmål, også det store endelige opgør med Ducky Boys, er ganske stiliserede og tit ligefrem skildret med lune. Tantepædagogerne kan vist sove roligt.

Kaufman er en dynamisk, omend uegal fortæller. Han viser sig i »The Wanderers« som

Tre scener fra »The Wanderers«. Øverst dagligdag i skolen, derunder strippoker mellem Toni Kalem, Ken Wahl, John Friedrich og Karen Allen, og nederst Ken Wahl, John Friedrich og Linda Manz i scene fra filmens slutning.



en fin personinstruktør, og de unge, ukendte skuespillere er overbevisende ægte. En scene, hvor der spilles strippoker, er f.eks. afviklet så uskyldigt, at kun et enkelt politisk parti i Danmark vil kunne forarges. Knirker helheden, så er filmen dog så rig på gode detaljer, at vi må holde godt øje med Philip Kaufman fremover. Ebbe Villadsen

THE WANDERERS
The Wanderers. USA/Holland 1979. **P-selskab:** PSO (Los Angeles)/Polyc International (Amsterdam). A Film Finance Group Presentation. **Ex-P:** Richard R. St. Johns. **P:** Martin Ransohoff. **As-P:** Fred C. Caruso. **P-samordnere:** Susan Danzig McMahon, (Musik) Phill Sawyer. **P-leder:** Fred C. Caruso. **Eksteriør-leder:** David Streit. **Instr:** Philip Kaufman. **Instr-ass:** Alan Hopkins, Laurie B. Eichengreen. **Manus:** Rose Kaufman, Philip Kaufman. **Efter:** Roman af Richard Price. **Foto:** Michael Chapman. **Kamera:** Edward Gold. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ronald Roose, Stuart H. Pappé, Craig McKay. **Ark:** Jay Moore. **Dekor:** Thomas Tonery. **Musik:** »Adagio and Fugue in C« af Johann Sebastian Bach (organist: Chuck Ward); »Stranger on the Shore« af Mel Martin (dir: Jim Dunkey). **Sange:** »Walk Like a Man«, »Big Girls Don't Cry« af B. Crewe, B. Gaudio, »Sherry« af B. Gaudio – sunget af the Four Seasons; »Ya Ya« af Lee Dorsey, C. Lewis, M. C. Robinson, sunget af Lee Dorsey; »My Boyfriend's Back« af R. Feldman, G. Goldstein, R. Gotther, sunget af the Angels; »Baby It's You« af Burt Bacherach, M. David, B. Williams, »Soldier Boy« af L. Dixon, F. Green – sunget af The Shirelles; »Pipeline« af B. Spickard, B. Carman, sunget af Chantays; »You Really Got a Hold on Me« af W. Smokey Robinson, sunget af Smokey Robinson og The Miracles; »Wipe Out« af og sunget af The Surfaris; »Stand By Me« af Ben E. King, Jerry Leiber, Mike Stoller, sunget af Ben E. King; »Shout« af R. Isley, O'Kelly Isley, sunget af the Isley Brothers; »Do You Love Me« af B. Gordy, sunget af The Contours; »Runaround Sue« af D. Di Mucci, E. Maresca, »The Wanderer« af E. Maresca, sunget af Dion; »Tequila« af C. Rio, sunget af The Champs; »I Love You« af W. Ewing, E. Newson, sunget af The Volumes; »Stranger Girl« af Jim Younger, sunget af Ken Wahl; John Friedrich, Tony Ganios; »La Femina« sunget af Terri Peppi; »Granada« sunget af Placido Domingo; »The Times They Are a-changing« af og sunget af Bob Dylan. **Kost:** Robert De mora (design), Warren Morrill (Sup). **Koreo:** Linda Artuso. **Makeup:** Robert O'Bradovich. **Tone:** Nat Boxer, Bill Varnye, Tex Rudloff, Steve Maslow. **Lyd-E:** Sam Shaw. **Stunts:** Victor Magnotta. **Medv:** Ken Wahl (Richie), John Friedrich (Joey), Karen Allen (Nina), Toni Kalem (Despie Galasso), Alan Rosenberg (»Turkey«), Jim Youngs (Buddy), Tony Ganios (Perry), Linda Manz (»Peewee«), William Andrews (Emilio), Erland Van Lidth de Jeude (»Terror«), Val Avery (Mr. Sharp), Dolph Sweet (»Chubby« Galasso), Michael Wright (Cimino), Burtt Harris (Rekrutteringsmand), Samm-Art Williams (Roger), Dion Albanese (Teddy Wong), Olympia Dukakis (Joeys mor), George Merolle (»Puppy Dog«), Terri Perri (Terri Perri), John Califano, Richard Price (Bowlingfinansierere), Linda Artuso (Buddys pige), Earle J. Butler III, Rafael Cabrera (Del Bombers), Brian Colleary (Dommer), Rosemary DeAngelis (Servitrice), Lorna Erickson (Gloria Galasso), Ken Foree (sort spiller), Sally Anne Golden (Grædende kvinde), Leon Grant (»Boo Boo«), Adam Kimmel (Folkesanger), Jerry Hewitt (Bowler), Tara King (Sød pige), Faith Minton (Kraftig kvinde), Bruce Nozick (Doshie), Michael Pasternak (Georgie), Sheryl Posner (Despies veninde), Burt Samuel (»Mau Mau«), Konrad Sheehan (»Ducky Boy«), Frank Ferrara, Paul Lisotta, Thomas H. Larusso, Anthony Pleskow, Steven Santillo, Billy Stulberg, Victor Terry, Frank Vitolo (»Wanderers«), Harry Benjamin (»Pharaoh«-leder), Alan Braunstein (»Ducky Boy«-leder), Mark Lesly (2. »Ducky Boy«), Farrell R. Tannenbaum (»Ray«-leder), Antony Trico (»Executioner«-leder), Vinnie De Carlo (Albert Galasso), Dom De Prospo (Dom Galasso), Tony Munafo (Tony Galasso), Michael J. Raffaele (Mike Galasso), Danny Aiello III, Michael Amato, John Devaney, Terrence George, Nicholas J. Gianguilio, Eddie Horre, Dennis M. Lee, Ralph Mazzella, Peter Potulski, Jimmy Scagnelli, Jim Zimmardi (»Baldies«). **Længde:** 113 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 28.1.80 – Tivoli + Nygade.

Maria Brauns ægteskab

Instruktør: R. W. FASSBINDER

Det har altid ligget Fassbinder på sinde at pege på forbindelsen mellem følelser og penge. Film efter film belyser det enkelte menneskes ufrihed inden for rammerne af et samfund, hvor al spontaneitet og følsomhed mellem mennesker fryser til i kolde ejendomsforhold. Samfundssynet bevæger sig mellem to grader af pessimisme. En, hvor mennesker synes reduceret til viljeløse dukker i egne og andres spil (»Den tredie generation«) og en anden, hvor instruktøren trods alt lader sine personer ane undertrykkelsens væsen og dermed åbner for forandringens mulighed (»Petra von Kants bitre tårer«, »Angst æder sjæle op«). Selvom man som jeg vånder sig under det ofte mekanisk følelsesløse og stilistisk skabagtige i afviklingen af disse temaer, må man lade Fassbinder, at hans gode film argumenterer intellektuelt klart – og dermed konstruktivt – for deres nymarxistiske sortsyn. Ligesom man i en politisk sammenhæng må erkende verfremdungs teknikkens brud med Hollywoods tradition for at sukre kontroversielle emner ind i det ekspeditte og individualistisk sødladende.

Ikke desto mindre tilhører »Maria Brauns ægteskab« en kategori i Fassbinders produktion, hvor han mere eller mindre halsbrækkende forsøger at kombinere sine høje, germanske kuldegrader med det ukomplicerede og følelsesfulde i især Douglas Sirks Hollywood-film. Den nye film intenderer således som hans øvrige en altomfattende samfundsfortolkning, men inden for rammerne af et enkelt melodrama. Maria Braun er ikke blot skildret som »fri kvinde« og som heltinde i den patetisk kærlighedshistorie, men skal på sine spinkle skuldre bære essensen af det tyske folks erfaringer fra krigssammenbruddet i '45 over Wirtschaftswunder til Helmut Schmidt.

Maria Braun oplever som krigsbrud kun en halv dag og en nat med sin elskede Herman, da han sendes til fronten og siden meldes dræbt. Hun klarer sig gennem den første ydmyge efterkrigstid som amerikanerpige med desillusioneret selvopholdelsesdrift og sans for tuskhandel. På baren og i sengen trøster hun sig med en sort, amerikansk soldat, som hun spontant slår ihjel, da den alligevel overlevende ægtemand en dag står i døren. Herman går i fængsel for mordet, og Maria sætter sig for med alle midler at gøre karriere for mandens og deres forholds skyld. I ly af den begyndende højkonjunktur og en affære med den ældre forretningsmand Karl Oswald skaber hun sig en topstilling i Oswalds firma. Det rabler imidlertid for hende, da endnu en udskydelse af ægteparrets forening – mandens udlandsrejse efter løsladelsen »for at finde sig selv« – viser sig at være en del af en studehandel mellem Herman og Karl Oswald. Den dødssyge direktør har tilsyneladende testamenteret parret hele sin formue på den betingelse, at Herman gav afkald på sin kone i Oswalds sidste levetid. Da Herman og Maria til slut finder sammen under oplæsningen af

Hanna Schygulla i scene fra »Maria Brauns ægteskab«

det fatale testamente, »kommer Maria til« at lave en gaseksplosion i køkkenet, hvorved hele huset springer i luften!

»Jeg er ekspert i forstillelse«, siger Maria efter at have tyret nogle fagforeningsfolk, og hun leverer dermed den vigtigste af filmens mange retoriske nøglereplikker om materiel opstigning og indre armod. Nemesis for Maria og for efterkrigshistoriens Tyskland er ifølge Fassbinder, at når følelserne og friheden hele tiden udsættes og deponeres af hensyn til velstandsudviklingen, må det hele ende i en voldseksplosion af skuffet, følelsesmæssig energi. Kærligheden kan mod forventning ikke holdes fri af de kapitalistiske markedskræfter, som finansluderen Maria ellers behersker med så kynisk dygtighed og handlekraft.

I forlængelse af Marias hårdt pumpede selvsikkerhed har Fassbinder skabt et fysisk rum af hektisk aktivitet omkring hende. Den nationale udvikling fra bogstavelig ruin over amerikanisering til rigdom og genoprustning er aftegnet i grelle farver og prangende kostumer. Især lydsiden bidrager til tidsbilledet med skarpt ekspressionistiske collager af larm fra trykluftsbor, radiomuzak og momentan gysermusik, der bevidst blokerer for publikums muligheder for identifikation.

Selvom Fassbinder denne gang har valgt en traditionelt, handlingsmættet, omend sindig, fortælleform, vrimler det altså med de sædvanlige stiliseringer i virkelighedsbilledet. Det er blevet til en spøjs blanding, i sin helhed noget anstrengt, men flot i billeder og analyse og mere elementært underholdende end sædvanligt (jvf. filmens internationale succes).

Filmens væsentlige brist er, at den postulerer en psykologisk udvikling, der ikke er dækning for. Maria som figur aftegner kun en ydre, materiel dynamik. Figuren skal repræsentere så meget, at den i takt med filmens historiske forløb tager på i symbolsk vægt, men taber i social præcision og psykologisk interesse. Hanna Schygulla dækker fint i den altdominerende hovedrolle, men præstationen er sine steder hæmmet af Fassbinders overinstruktion. Personinstruktionen er i øvrigt et stilistisk kørsammen af filmisk naturalisme – Ivan Desnys fintmærkende præstation som forretningsmanden – og det kendte, småkomiske marionetspil med lange, uudgrundelige øjenfikseringer, stive opstillinger og overpointerede bevægelser.

I et land som Danmark, hvor køkkenbordsrealismen længe har lumret i den politiske kunst, er Fassbinder en kærkommen hystade. Hans bidrag til samfundsdebatten er udogmatiske og opvakt provokerende, og hans stil kan mere end bare være eksotisk. Det, der i mine øjne er begrænsningen – udover manererne – ved ham, men som andre ser som hans politiske brugbare verfremdung, er den berørte følelseskulde – uanset om den er tilsigtet eller ej. Fassbinders film er enten bevidst tørre eller destruktive, eller også falder deres »følsomhed« alt for ofte ud i firkanter og sentimentalitet.

»Maria Brauns ægteskab« har sat sig mellem de berømte stole. Den vil godt være melodrama og patetisk nervespændt, men virkningen overhales hele tiden inden om af filmens egne effektdæmpende effekter. Resultatet er trods alt blevet politisk væsentligt og jævnt underholdende, men ikke spor ophidsende.

Søren Birkvad

MARIA BRAUNS ÆGTESKAB
Die Ehe der Maria Braun. Vesttyskland 1978. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Albatros Filmproduktion-Trio Film Duisburg-WDR-Filmverlag der Autoren. **P:** Michael Fengler. **P-leder:** Martin Häussler. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder. **Manus:** Peter Märthesheimer. **Foto:** Michael Ballhaus. **Farve:** Fujicolor. **Klip:** Juliane Lorenz. **Ark:** Norbert Scherer. **Tone:** Jim Willis. **Medv:** Hanna Schygulla (Maria Braun), Klaus Löwitsch (Hermann Braun), Ivan Desny (Oswald), Gottfried John (Willi), Gisela Uhlen (moderen), Günther Lamprecht (Wetzel), Elisabeth Trissenaar (Betti), George Byrd (Bill), Isolde Barth (Vevi), Peter Berling (Bronski), Sonja Neudorfer (Røde Kors-søster), Lieselotte Eder (Fru Ehmcke), Volker Spengler (Schaffner), Karl-Heinz von Hassel (Statsadvokat), Hark Bohm (Senkenberg), Dr. Horst-Dieter Klock (Mand i bil), Michael Ballhaus (Advokat), Christine Hopf De Loup (Retssekretær), Günther Kaufmann (Amerikaner i tog), Bruce Low (Amerikansk forretningsmand), Rainer Werner Fassbinder (Handlende), Claus Holm (Læge), Martin Häussler (Journurnalist), Anton Schirsner, Hannes Kaetner, Norbert Scherer, Rolf Bührmann, Arthur Glogau. **Længde:** 120 min., 3285 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 18.12.79 – Grand + Rialto.

Den sidste nadver

Instruktør: TOMAS GUTIERRAZ ALEA

På Haiti – eller San Domingo som det dengang kaldtes – lykkedes det i begyndelsen af 1790'erne de sorte slaver at gennemføre et oprør mod de franske herskere, og et par år senere så Robespierre sig nødsaget til at handle i den franske revolutions ånd og erklære slaveriet for ophævet. Da Napoleon genindførte slaveriet og lod den idealistiske negerleder Toussaint omkomme i et fransk fængsel, foranstaltede den grumme negergeneral Dessalines, kort efter århundredeskiftet, massakrer på den hvide befolkning (sådan som læsere af Heinrich von Kleists effektfulde novelle »Forlovelsen på San Domingo« vil vide) og gjorde Haiti selvstændigt i 1804. Her som på naboøerne havde man ved hjælp af en stor, fra Afrika importeret negerslave-befolkning opbygget verdens vigtigste sukkervirksomheder, som de specielle krav til klimatiske og jordbundsmæssige forhold kun muliggjorde ganske få steder på kloden. Revolten vakte forståeligt nok ængstelse hos de herskende på de andre caraibiske øer, således også på Cuba, der snart placerede sig som den førende sukkerproducent.

Det er disse begivenheder, der er baggrunden for Aleas nye film, der foregår på en cubansk sukkerplantage kort efter den haitiske revolte i 90'erne. En adelig godsejer fra Havana besøger i påskeugen sin plantage, der til daglig styres af en brutal forvalter, ikke uden knas med den svage præst og den effektive ekspert, Don Gaspar, der arbejder på at industrialisere produktionen.

Fra først af synes greven at være en mere human person end sin forvalter (hvad der heller ikke skulle volde større anstrengelse) og endda mere konsekvent i sin kristentro end præsten. Han insisterer på at invitere tolv slaver til 'nadver', deriblandt også en slave som har fået et øre skåret af efter sit sidste mislykkede flugtforsøg. Greven vasker og kysser slavernes fødder, og slaverne bespises overdådigt ved hans bord. Næste morgen, da han er rejst igen, vil de ikke gå i arbejde. Det er langfredag, og de har fået opfattelsen af, at greven anerkender, at der ikke skal arbejdes på denne dag. Da forvalteren alligevel insisterer, bryder oprøret ud.

Filmens hovedtema er denne religiøst/verdslige konflikt, hvor pointen – lidt for forudsigeligt til rigtigt at interessere – er, at grevens holdning er hyklerisk dobbelt-moralsk. Han drømmer naturligvis ikke om at blande religion og forretning på en måde som kan være til skade for forretningen. Hans bizarre nadvermiddag med slaverne er dikteret af rent egoistiske motiver, nemlig ønsket om at fremstå som en from mand, så han med så meget større koldsindighed kan forfølge sine materielle mål. Han repræsenterer et samfund, som generelt søger at holde funktionerne adskilt. Der hersker en hver-ting-til-sin-tid-holdning.

Da slaverne ikke forstår dette, men i fortsættelse af nadverens forbrødring med greven tror, de kan forvente en mere kristen behandling fra forvalteren og myrder ham, da dette viser sig ikke at være tilfældet, er der ingen ende på grevens hykleriske fortørnelse, og han beordrer alle de tolv nadvergæster indfanget og myrdet. Til sidst kan han for eksemplets skyld fremvise tolv pæle. På de elleve er spiddet hovederne af de formastelige, men den tolvte pæl er tom. Én er det lykkedes at undslippe, og i filmens sidste billeder inkarnerer han den ukuelige frihedstanke – et tema, der synes inspireret af en lignende kristen symbolik i en berømt marxistisk roman, »Det syvende kors« (1942), hvor én af de syv flygtede kz-fanger ikke indfanges igen, hvorfor også et af de syv trækors, som lejrkommandanten har ladet rejse til at ophænge de flygtendes kroppe på, forbliver ubenyttet. Romanen er skrevet af den nu østtyske Anna Seghers, som for øvrigt også (i novellerne »Brylluppet på Haiti« og »Genindførelsen af slaveriet på Guadeloupe«) har behandlet de caraibiske slave-oprør i fiktiv form.

Filmens konflikt mellem religion og verdslighed gentages i nogen grad i fremstillingen af konflikten mellem politisk forsigtighed kontra produktionsmæssig effektivitet. Den franske ekspert – en biperson, som Alea selv (i et interview i CINEASTE, Summer 77) erkender fortjente en mere spændende behandling, end han faktisk får i filmen – advarer mod at koncentrere for mange slaver på plantagen, men indrømmer samtidig, at en industriel effektivisering forudsætter en forøgelse af arbejdsstyrken. I denne konflikt er det selvsagt også griskheden, der sejrer, for det er åbenbart udbytternes eneste ægte passion.

Alea, måske den væsentligste skikkelse i cubansk film – især berømmet for »Minder fra underudviklingen« (1967), fortæller sin historie, der har mindelser om Pontecorvos »Queimada« og Stangerups »Jorden er flad«, uden falbelader. Der er ikke *cinema novo*-bevægelsens mystifikationer og krukkerier, der er ikke Buñuels dialektiske ironismer à la »Viridiana«, hvis berømte nadverscene næsten er for indlysende en forudsætning for Aleas. Historien fortælles roligt og enkelt, men ikke uden præg af déjàvu. Det virker så velbekendt og er ikke formet med den personlighed eller prægnans, der får os til at spidse ører. Den enkle lektie fra de cubanske historiebøger – historien om hvordan kapitalen med kirken og våbenmagten på sin side undertrykker og udbytter arbejderne og alligevel søger at stå med renvaskede hænder, når det hele ender i blodigt kaos – er lidt for uproblematisk.

Og dog er der måske alligevel en dobbeltbund i Aleas tilsyneladende ideologiske simplicitet. Under den store – og noget sendrægtige – nadverscene fortæller en af slaverne en legende om løgnen og sandheden – om hvordan løgnen engang skar hovedet af sandheden, sådan at sandheden der i blinde søgte efter sit hoved fik fat på løgnens hoved og siden er gået omkring med det, med det resultat at vi altid vil være i tvivl om det er løgnen der taler gennem sandhedens mund eller omvendt.

Filmen er selv ikke synligt i tvivl om, hvad der er løgn og sandhed, men legenden, der fortælles af den slave der som den eneste undslipper og således peger frem mod den moderne cubanske revolution, giver et perspektiv til en film, der er skabt i *det* moderne Cuba, som omsider har frigjort sig for fremmede magthaveres undertrykkelse og som samtidig selv er i stand til at sende militære styrker til Afrika for at påvirke den politiske udvikling i slavernes originale hjemland, hvor befolkningen ikke altid bliver rådspurgt først og måske også kan have svært ved at afgøre om det, den møder, er løgnen gennem sandhedens mund eller sandheden gennem løgnens.

Peter Schepelern

DEN SIDSTE NADVER
La ultima cena. Cuba 1976. **P-selskab:** ICAIC. **P:** Santiago Llapur, Camilo Vives. **Instr:** Tomás Gutiérrez Alea. **Instr-ass:** Constante Diego, Zita Morriña, Roberto Viña. **Manus:** Tomas González, María Eugenia Haya, Tomás Gutiérrez Alea. **Efter:** Fortælling af Alea. **Foto:** Mario Garcia Joya (farve). **Lys:** Carmelo Ruíz. **Sp-E-Foto:** Eusebio Ortiz. **Klip:** Nelson Rodriguez. **Ark:** Carlos Arditti/**Ass:** Guillermo Mediavilla. **Sp-E:** Roberto Migueli. **Musik:** Leo Brouwer. **Dir:** Manuel Duchesne Cuzán. **Kost:** Jesús Ruíz. **Tone:** Germinal Hernández. **Makeup:** Magdalena Alvarez, Marta Rosa Vinent. **Medv:** Nelson Villagra (Greven), Silvano Rey (Præsten), Luis Alberto García (Don Manuel), José Antonio Rodriguez (Don Gaspar), Samuel Claxton (Sebastián), Mario Balmaseda (Martin Sanchez), Idelfonso Tamayo, Julio Hernández, Tito Junco, Andrés Cortina, Manuel Puig, Francisco Borroto, Alfredo O'Farrill, Mario Acea, Peki Pérez, Mirta Ibarra, Elio Mesa, Luis Salvador Romero, Leandro M. Espinosa, Miguel Guerra, José Diaz. **Længde:** 120 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 11.2.80 – Grand.

Scene fra »Den sidste nadver«

Kort sagt

Ebbe Iversen (E.I.)
Peter Schepelern (P.S.)
Peter Nørgaard (P.N.)

ER DU GAL, MAND?

Instruktør: FRANK RODDAM

Med rockgruppen The Who's 1973-LP »Quadrophenia« som basis fortæller filmen om ungdomsbanderne mods (slips og scootere) og rockers (læderjakker og motorcykler), der i begyndelsen af tresserne dukkede arrigt ud af Londons deprimerende halvslum og forvandlede den sagesløse badeby Brighton til weekend-skueplads for blodige bravallaslag. Hovedpersonen Jimmy – typerigtigt fremstillet af Phil Daniels – er *mod* og som sådan splittet mellem på den ene side bandens brovtende kammerateri med ferietabletter, hidsige fester og sammenstød med rockerne, på den anden side et miserabelt hjem, et kedsommeligt job og et uforløst kærlighedsliv, med andre ord en grå og udsigtsløs tilværelse. Det går han i stykker på i filmens lovligt konstruerede slutning, men ellers er »Er du gal, mand?« et tæt og overbevisende stykke kornet realisme med periode og miljø præcist indfanget. I realiteten er den en besk anklage mod den slags sociale vilkår, der forsimpler unge menneskers vitalitet til vold og vandalisme, men den lader miljøet tale ucensureret for sig selv i stedet for at holde illustreret foredrag for os, og det står den sig godt ved. (Quadrophenia – England 1979). E.I.

HJERNEVASK

Instruktør: GEORGE KACZENDER

Filmen giver sig ud for at foregå i USA, men er i virkeligheden en canadisk produktion (indspillet i Montreal), og den giver sig ud for at handle om de urovækkende muligheder for politisk manipulation gennem indbyggelsen af ultrakorte budskaber til underbevidstheden i tilsyneladende harmløse TV-reklamefilm, men er i virkeligheden en meget konventionel og ganske perspektivløs thriller. Med sin udstråling af desillusioneret kynisme er Robert Mitchum velplaceret som reklamechefen med de skumle manipulationshensigter, men filmen reducerer kampen mellem ham og hans retskafne modstander (kedeligt spillet af Lee Majors) til en barnagtig legen røvere og soldater. Det er en skam, at George Kaczender ikke har næret nogen seriøs interesse for sit potentielt kontroversielle emne, og det er endnu værre, at han med sin håndfaste og fantasiforladte instruktion ikke engang har kunnet gøre handlingen elementært spændende. (Agency – Canada 1979). E.I.

METEOR

Instruktør: RONALD NEAME

Det var englænderen Neame, der i 1972 med »The Poseidon Adventure« stod for en af katastrofefilmens første, genreetablerende succeser. Nu er han tilbage i genren med en ny film, der lige så godt kunne være en genreparodi. En kæmpemeteor er på vej mod jorden, som ved en kollision forudses at blive slemt molestreret og skubbet ud af sin bane med en ny istid til følge. Efter overvindelse af den almindelige gensidige mistro mellem supermagterne, forener USA og Sovjetunionen deres atomraketter og får tilintetgjort den store sten. Forinden har mindre brudstykker dog nået at forårsage flodbølge over Hong Kong og laviner ved et schweizisk vintersportssted samt lave nogle grimme huller i Central Park og Manhattan, som sikkert aldrig helt vil blive det samme igen. Som de fleste af sine forgængere i genren er filmen eskapistisk underholdning i absurd regi. Netop fordi det ikke just er kosmiske fænomener, der truer verdensfreden, er der noget beroligende i at hengive sig til denne illusion. Indtil for nylig var der ganske vist nok dem, der ville tolke filmens budskab i aktuelle politiske begreber og måske ligefrem få øje på den store stens påfaldende lighed med ayatollah Khomeiny. Nu vil man nok allerede finde filmens tværideologiske forbrødnings-budskab naivt – men egentlig er det vel ret så klarsynet i den aktuelle politiske situation at antage, at det sandsynligvis kun er en stor, uhyggelig sten fra verdensrummet der kan bringe de imperialistiske stormagter på venskabelig fod med hinanden. I øvrigt er filmen en overdådighed af talentløshed: Special effects, manus, spil, instruktion, musik – lad bare istiden komme! Og alligevel er denne irrationelle talentløshed helt menneskelig, ja, næsten underholdende. (Meteor – USA 1979) P. S.

10

Instruktør: BLAKE EDWARDS

Filmen beretter om en stakkels rig og berømt komponist, der som 42-årig åbenbart er kommet i klimakteriet, og som derfor hovedkulds styrter til Mexico i hælene på en ung nygift skønhed, som han har set et glimt af på gaden hjemme i Beverly Hills. Da hun viser sig mod forventning ikke at være den snehvide uskyldighed, der kan erstatte komponistens spleen med foryngende passion, men derimod en moderne pige med et erfarent og kontant syn på sex, flygter den uheldige helt hjem til sin trofaste jævnaldrende veninde, skønt hun spilles af Julie Andrews. Eftersom Blake Edwards jo privat er gift med selvsamme Julie Andrews, har han muligvis lavet filmen af påtrængende personlige mentalhygiejniske grunde, men det hindrer den ikke i at flakse usikkert mellem komedie, psykologisk drama om panik før lukketid og ren farce af typen, hvor folk falder i svømmebassinet med tøjet på. Det er hverken vittigt nok eller alvorligt nok, selv om Dudley Moore gør en sympatisk indsats på Urias-posten som komponisten, og selv om det er en fin lille pointe at lade den maskuline Robert Webber spille ukomisk homoseksuel. Om plakatpigen Bo Derek er alt for meget allerede skrevet. (10 – USA – 1979). E.I.

PARADISE ALLEY

Instruktør: SYLVESTER STALLONE

Hvadenten han befinder sig foran eller bagved kameraet, kan Sylvester Stallone ikke frakendes flair for den slagkraftige visuelle effekt. Til gengæld bekymrer han sig ikke om de finere nuancer, og han har tilsyneladende stillet sig tilfreds med i alle sine film at fortælle den samme (økonomisk indbringende) historie om den primitive og godhjertede fighter, hvis succes naivt bekræfter Den amerikanske Drøm. Kun i det ydre er de to Rocky-films boksning udskiftet med fribrydning og Philadelphia med det New York'ske slumkvarter Hell's Kitchen her i »Paradise Alley«, hvor Stallone selv macho'er sig gennem rollen som den ene af tre brødre, hvis bratte psykologiske demaskering forårsaget af den enfoldigste brors bryder-succes er filmens grundlæggende og utroværdige postulat. Laszlo Kovacs' fotografering er flot og atmosfærefyldt, men filmens bastante blanding af kulørt melodrama og håndfast komik viser, at begrænsningens kunst kender Stallone ikke, endsige antydningens. (Paradise Alley – USA 1979). E.I.

ZOMBIE

Instruktør: GEORGE ROMERO

Film som »Dawn of the Dead« (»Zombie« er filmens engelske titel) er vore dages *grand guignol*. De falder ofte ind under genrebetegnelsen »gysere«, men deres egentlige raison d'être er effekterne med sprøjtende blod, eksploderende hjernemasse og afhuggede lemmer, d.v.s., de vil ikke fremkalde uhygge, men ækelhed: Pirre til den æstetiske idiosynkrasi. Inden for denne spekulations-kunsts drastiske begrænsninger er den 41-årige George Romero noget af en mester. Hans første værk, »Night of the Living Dead« (1968) er blevet en hel kultfilm i U.S.A. »The Crazies« (1973), om bakteriologisk krigsforsknings følger, var yderst virkningsfuld, og en af hans seneste, »Martin«, har ligefrem modtaget kritiske roser for sin præsentation af et moderne vampyr-tema. I stedet for dramatisk konstruktion sætter Romero rivende tempo, og i stedet for metafysisk refleksion, fysisk aktion. Således er de dødes gengangeri i »Dawn of the Dead« helt uden tilknytning til de haitiske myter, zombie-figuren er hentet fra: At døde genopstår og nærer en kannibalsk hunger efter levendes kød, accepteres uden videre. Til gengæld får symbolkarakteren i denne skildring af en verden, der er ved at æde sig selv op, fuld effekt. Det er heller ikke tilfældigt, at den lille gruppe på 4 endnu levende personer, der er filmens hovedfigurer, søger skjul i et stormagasin, hvis glitrende luksus står i så skærende kontrast til de afsjælede væsener med tomme øjne, der befolker det. Ligheden med den tapre, isolerede lille styrke i Carpenters »Sidste nat på Station 13« er indlysende, men i modsætning til Carpenter viser Romero dog et minimum af medlidenhed med »de andre« – de afskrækkende zombies, hvis skæbne egentlig er uforskyldt. »Dawn of the Dead« lider under sin mangel på ambitioner, og den er for lang og repetitiv, men det er en vital og evnerig instruktør, der hermed er lanceret i Danmark, uanset lanceringens kommercielle lurvethed og manglende kritiske bevågenhed. (Dawn of the Dead – USA 1978). P.N.

Bøger

Håndværkeren Luis Buñuel

Maurice Drouzy alias lektor ved Institut for Filmvidenskab Martin Drouzy har i en årrække interesseret sig for den spanske instruktør Buñuel. Denne interesse resulterede allerede i 1970 i en bog: »Kætteren Buñuel« hvormed han forsøgte at placere Buñuel i forhold til tre ideologier: surrealismen, marxismen og ateismen, og konkluderede: »Til syvende og sidst kan man altså hverken betragte Buñuel som en overbevist surrealist, som en rettroende marxist eller som en virkelig konsekvent ateist. Han har prøvet på at være alle tre ting på en gang og er endt med ikke for alvor at være nogen af delene. Det eneste han har opnået at blive, er en *kætter,–.*« Drouzy fortsætter: »Men når Buñuel således optræder som kætter og nonkonformist, er det ikke bare omstændighederne, der har tvunget ham til det. Det er også fordi han har affundet sig med det og måske ligefrem valgt det.«

I sin nye franskprogede og meget voluminøse bog undersøger Drouzy netop omstændighedernes indflydelse på Buñuels film. Hvorledes, spørger han, kan man stille sig tilfreds med at betragte produktionsrelaterede oplysninger som marginale i forhold til *værket. Kunstneren* og *værket* har i de fleste Buñuel-udlægninger haft forrang, og det er som reaktion på denne idealistiske opfattelse af Buñuel at Drouzy har skrevet sin bog. Han kalder den »l'histoire d'une production« og gør sig til talsmand for en opfattelse af kunstneren som »artisan« – håndværker. Det Drouzy i 1970 omtaler som »den gamle mesters geniale særpræg«, skal altså i 1978 tages med et vist forbehold. Buñuel opfattes med rette som oprører med den filmiske institution, og efter mere end et halvt århundredes konfrontationer må det vel også være på tide at gøre status.

I tidligere Buñuel-monografier har man af gode grunde forsøgt at gå forholdsvis let hen over hans »svage« periode, der jo dog omfatter et anseligt antal år. Drouzy lader denne periode indgå i sin tese (idet han accepterer den som »svag«) og argumenterer overbevisende for den opfattelse at Buñuel, tvunget af den kapitalkrævende filmindustri, bruger årene til, som en anden »muldvarp«, at gøre sig fortrolig med og betroet af systemet.

Drouzy koncentrerer sig især om perioderne før og efter dette langvarige mellemspil. Han undersøger produktionsforholdene for de to første mesterværker (undskyld, håndværker!) »Un chien andalou« og »l'Age d'or«, der begge var mæcenfinansierede samt for de senere »El angel exterminador«, »Belle de jour«, »La voie lactée«, »Tristana«, »Le charme discret de la bourgeoisie« og »Le fantôme de la liberté«, der for hovedpartens vedkommende blev til på foranledning af producenten.

Det har naturligvis lettet Buñuels forhold til producenterne, at han lægger så stor vægt på det Drouzy kalder den *arkitekturelle* side af en films skabelse, nemlig manuskriptudarbejdelsen eller segmenteringen om man vil. Buñuel forbereder filmene i flere år, men bruger kun ganske kort tid på selve de bekostelige optagelser. Endvidere er hans holdning til redigeringen forbilledlig ud fra et producentsynspunkt. F.eks. brugte han kun tre dage til at klippe »Le charme discret...«. Filmene har således altid kunnet produceres for relativt små midler.

Buñuels nyere film kan ifølge Drouzy opdeles i to grupper. En *monografisk,* der sætter personen i centrum (f.eks. »Belle de jour«) og

Luis Buñuel

en *tematisk,* der fokuserer på en social klasse eller gruppe (f.eks. »Le charme discret...«). Bogen påviser igennem analyser af filmene, at Buñuel bevæger sig fra den første mod den sidste gruppe, og Drouzy tager dette som et udtryk for at der til stadighed foregår en udvikling af den snart 80-åriges reflektioner over filmens muligheder.

Drouzy konkluderer væsentligt mere pessimistisk end bogens generelle tone (han er jo af natur et optimistisk gemyt), at nok er det lykkedes Buñuel at lave en lille *brèche* i det kapitalistiske produktionssystem, men han er kun udtryk for dets diskrete charme, undtagelsen, der bekræfter regelen.

»Luis Buñuel Architecte du Rêve« er på godt og ondt en meget stofmættet bog. Mængden af informationer er imponerende og analyserne fortræffelige. Blot er det som om stofmængden undertiden har lammet forfatteren med det resultat, at han, muligvis i pædagogisk øjemed, er forfaldet til overdreven skematiseren, hvilket rent stilmæssigt gør bogen lidt ujævn, og skemaer er nu engang ikke identisk med klarhed. Til sidst et suk. Bogens eneste *store* fejl er efter min mening mangelen på et emne- og personregister. Det ville lette tilegnelsen og brugsværdien af bogen og endvidere ville det sikkert glæde en *del* danske brugere.

Jan Kornum Larsen

Maurice Drouzy: »Luis Buñuel Architecte du Rêve«, Lherminier, Paris. ill., 200 sider 64 F.

Cocteau og Orfeus-myten

Cocteaus narcissisme, der har givet mange afsmag for ham, hans livslange optagethed af Cocteau-myten, hans bestræbelser for at skabe den og, når den havde virket på omverdenen og omverdenen ved sin reaktion på den havde modificeret den, at forstå den, er nøglen til hans værk, eller altså til nogle af hans hovedværker, først og fremmest de filmiske. »Løgnen, der fortæller sandheden«: digteren, der får sit publikum til at tro på sin løgn for at få sin sandhed igennem til det, d.v.s. hvad digteren har oplevet som sandhed – drømme, syner, følelser, fremkaldte af tilværelsens chok. Således oplevelsen af døden – løgnen, digteren har oplevet som sandhed. For Cocteau en tilbagevendende oplevelse: digteren dør, når et værk er fuldført; han forvandles til »almindeligt menneske«, indtil han genfødes takket være en ny vision.

Derfor følte Cocteau sig konstant og i stigende grad tiltrukket af Orfeus-myten, og det kan være en rimelig opgave stille sig nøjere at bestemme den »orfiske identitet« i »Le sang d'un poète«, »Orphée« og »Le testament d'Orphée«, således som Arthur B. Evans har forsøgt i sin bog. Desværre tager Evans meget håndfast på myten: han præsenterer nogle *thematic guidepoints* – som er lovlig enkle i betragtning af at de skal bruges til en undersøgelse af så komplicerede sager – og efterspører sådanne *points* i filmene. Triumferende genfinder han Cocteaus poetiske metaforer, englen, spejlet, osv., og sammenholder de selvbiografiske træk med facts, han har opsøgt i de foreliggende biografier, i samtidiges udtalelser og i Cocteaus bøger. Ha! Genkendt! Det »orfiske« fører han tilbage til Cocteaus behov for anerkendelse, og hans forsvar for Cocteau er i det hele taget, trods hans dyrt akademiske sprogbrug, så *simpleminded,* at Cocteau-modstandere ville kunne bruge det til et angreb. En stor del af det materiale, han har samlet til forsvaret, er dog absolut brugbart, og kan hans tre *interpretations* ikke siges at være meget bevendt som fortolkninger, så udgør de dog nyttige referater – ja, somme vil sikkert endog være villige til at karakterisere dem som analyser.

Albert Wiinblad

Arthur B. Evans: Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity, 174 s., Philadelphia, The Art Alliance Press.

Nekrologi '79

Louise Allbritton, 59, amerikansk skuespillerinde ofte benyttet i trediverne og fyrrerne, bl.a. »The Egg and I«, »Walk a Crooked Mile« og »Sitting Pretty«. Død 16.2.79... **Dorothy Arzner,** 82, klipper og instruktør. I tyverne var hun en af Hollywoods mest estimerede klippere, bl.a. på »Blood and Sand« og »The Covered Wagon«. I 1927 debuterede hun som instruktør med »Fashions for Women«. Senere instruerede hun bl.a. »The Wild Party«, »Working Girls« og »Dance, Girl, Dance«. Hendes sidste film var »First Comes Courage« fra 1943. I Tresserne underviste Arzner på University of California. Død 1.10.79... Sir **Felix Aylmer,** 90, engelsk skuespiller, der ofte fremstillede skolelærere, præster og bankfolk. Han medvirkede bl.a. i »Becket«, »Edward My Son« og »Separate Tables«. Død 2.9.79... **John Barry,** 43, engelsk production designer og Oscar-vinder for sit arbejde på »Star Wars«. Han begyndte sin karriere hos Fox og var i tresserne og halvfjerdserne en flittigt benyttet filmarkitekt og production designer. Død 31.5.79... **Henry Berman,** 65, amerikansk klipper og senere producer, har bl.a. klippet Astaire-Rogers filmene »Follow the Fleet« og »Swingtime«. Død 12.6.79... **William Bletcher,** gennem mere end 25 år stemme bag et utal af tegnefilmfigurer i Disneys produktion. Som skuespiller medvirkede han i tyverne i en række Laurel & Hardy film. Død 5.1.79... **Joan Blondell,** 70, amerikansk skuespillerinde, portrætteret i Kosmorama 143-144, død 25.12.79... **Beatrice Bonnesen,** 72, dansk skuespillerinde med filmdebut i 1932, sidste filmrolle i 1958. Død 20.1.79... **George Brent,** 75, amerikansk 'leading man' i trediverne og fyrrerne, med i mere end 100 film, bl.a. »Dark Victory«, »Jezebel« og »The Spiral Staircase«. I slutningen af fyrrerne trak han sig tilbage fra Hollywood. Død 26.5.79... **Jack Bruner,** 72, instruktørassistent på bl.a. »Pinocchio« og »Fantasia«. Død 31.8.79... **Edgar Buchanan,** 76, amerikansk karakterskuespiller med debut i 1940. Med i bl.a. »Buffalo Bill«, »Shane«, »Ride the High Country« og »Cheaper by the Dozen«. Død 4.4.79... **David Butler,** 84, amerikansk instruktør, der startede som skuespiller i tierne. Han instruerede sin første film i 1927 og var i trediverne oftest virksom som skaber af familiefilm. Han har bl.a. lavet flere Bob Hope-komedier (»Road to Morocco«, »The Princess and the Pirate«) og musicals med Doris Day. Død 14.6.79... **John Carroll,** 71, amerikansk skuespiller med i bl.a. »Only Angels Have Wings«, »Go West«, »Rio Rita« og »The Farmer Takes a Wife«. Død 24.4.79... **Les Clark,** 71, animator ved Disney-studierne siden 1927. Død 11.9.79... **Fred Coe,** 64, amerikansk TV-producer, der en enkelt gang med succes instruerede en spillefilm, »A Thousand Clowns«. Død 29.4.79... **Dolores Costello,** 73, stjerne i stumfilmens Hollywood, senere med i større biroller i bl.a. »The Magnificent Ambersons«. Død 1.3.79... **John Cromwell,** 91, amerikansk veteraninstruktør, der senest var skuespiller i Altmans »A Wedding«. Flertallet af Cromwells film blev skabt i trediverne og fyrrerne, bl.a. »The Prisoner of Zenda«, »Made for Each Other« og »Anna and the King of Siam«. Død 26.9.79... **Carter De Haven, Jr.,** 68, amerikansk producer. Han kom til Hollywood i midten af trediverne som assistent for Chaplin og fungerede senere som produktionsleder og producer for instruktører som Richard Quine, Blake Edwards, Stanley Kramer og Joshua Logan. Død 1.3.79... **Ermanno Donati,** 59, italiensk producent (Rizzoli film), særlig virksom i slutningen af halvtredserne og tresserne sammen med Luigi Carpentieri, med hvem Donati bl.a. producerede en række spaghetti-westerns. Død 9.7.79... **Gabrielle Dorziat,** 99, Fransk skuespillerinde kendt bl.a. fra Jean Cocteaus »Les parents terribles«. Også med i Beckers »Falbalas«, Clouzots »Manon« og Duviviers »La fin du jour«. Død 30.11.79... **Ann Dvorak,** 67, amerikansk skuespillerinde med karriere i trediverne og fyrrerne, bl.a. »The Crowd Roars«, »Merrily We Live« og »The Secret of Convict Lake«, der blev hendes sidste film. Død 10.12.79... **Lily Edwards,** 86, dansk skuespillerinde, medvirkede i en række danske stumfilm, bl.a. »Maharajaens yndlingshustru«. Død 19.11.79... **James T. Farrell,** 75, amerikansk forfatter bedst kendt for »Studs Lonigan« trilogien, som i 1960 blev filmatiseret af Irving Lerner. Død 22.8.79... **Gracie Fields,** 81, engelsk Music Hall sangerinde og skuespillerinde der især var populær i tyverne og trediverne. I 1960 udsendte hun sin selvbiografi kaldet »Sing as We Go«. Død 27.9.79... **Dave Fleischer,** 84, tegnefilmmand sammen med broderen Max, i trediverne de nærmeste konkurrenter til Disney ikke mindst på grund af de ofte vittige film med Betty Boop og Skipper Skræk. Død 25.6.79... **Robert Florey,** 78, fransk-født filminstruktør med lang karriere i USA. Hans berømteste film er avant garde-filmen »The Life and Death of 9413 – A Hollywood Extra«, som han lavede sammen med Slavko Vorkapich. Død 16.5.78:.. **Lou Frizzell,** 59, amerikansk skuespiller med i bl.a. »Tell Them Willie Boy is Here«, »The Reivers«, »The Other« og »Capricorn One«. Død 17.6.79... **Jody Gilbert,** amerikansk skuespillerinde med filmdebut i »Ninotchka«. Senere spillede hun sammen med W. C. Fields i »Never Give a Sucker an Even Break«. Død 3.2.79... **Hardie Gramatky,** 72, forfatter, maler og tidligere animator for Disney i perioden 1930-36. En af hans fortællinger dannede oplæg for episoden »Little Toot« i Disneys »Melody Time«. Død 29.4.79... **Corinne Griffith,** 81, amerikansk skuespillerinde. Hun filmdebuterede i 1916 og var i tyverne voldsomt populær og lod populariteten vise sig i ugelønnen: $ 12.500. Efter lang tids inaktivitet medvirkede hun i 1958 i en aldrig udsendt film, hvorefter hun i stedet begyndte som forfatter og bl.a. skrev »Papa's Delicate Condition«. Død 13.7.79... **Robert J. Gunther,** 62, amerikansk animator på bl.a. »Pinocchio«, »Fantasia«, »Bambi« og »Dumbo«. Død 19.1.79... **Jack Haley,** 79, amerikansk skuespiller bedst husket for sin rolle som blikmanden i »The Wizard of Oz«. Død 1.6.79... **Jon Hall,** 64, amerikansk skuespiller i oftest middelmådige udstyrsfilm fra trediverne og fyrrerne, men typemæssigt godt udnyttet af John Ford i »Orkanen«. Død 13.12.79... **Stuart R. Heisler,** 82, amerikansk instruktør, hvis karriere faldt i trediverne og fyrrerne. Han startede som klipper i 1931 og kom hurtigt til at iscenesætte, bl.a. »Along Came Jones« og »Blue Skies«. Død 21.8.79... **Winton C. Hoch,** 73, amerikansk fotograf, Oscar-belønnet for »Joan of Arc«, »She Wore a Yellow Ribbon« og »The Quiet Man«. Død 20.3.79... **Darla Hood,** 48, medvirkede (ifølge Variety) i 132 »Our Gang«-film mellem 1935 og 1942. Død 13.6.79... **Richard Martin Huemer,** 81, gennem mange år animation director i Disney-studierne og med til at lave bl.a. »Fantasia«, »Dumbo«, »Make Mine Music« og »Alice in Wonderland« samt de korte tegnefilm »Goofy and Wilbur« og »The Whalers«. Død 30.11.79... **Arthur Hunnicutt,** 68, amerikansk skuespiller i mange westerns, med Oscar for bedste birolle i Hawks' »The Big Sky«. Også med i »Broken Arrow«, »Cat Ballou« og »El Dorado«. Død 27.9.79... **Jim Hutton,** 45, amerikansk skuespiller kendt fra bl.a. »Walk Don't Run« samt TV-serien »Ellery Queen«, i hvilken han spillede titelrollen. Død 2.6.79... **Alexander Jacobs,** 51, amerikansk manuskriptforfatter på bl.a. »Point Blank«, »Hell in the Pacific« og »French Connection II«. Død 26.10.79... **Leigh Jason,** 74, amerikansk in-

John Cromwell

struktør med debut i 1928, oftest B-film. Død 19.2.79... **Jan Kadar,** 61, tjekkoslovakisk instruktør med bopæl i USA siden Sovjetunionens invasion i Tjekkoslovakiet i 1968, kendt for bl.a. »Butikken på hovedgaden«. Død 1.6.79... **Aleksei Kapler,** 75, sovjetisk manuskriptforfatter, bl.a. »Lenin i oktober«. Død sept. 79... **Victor Kilian,** 81, amerikansk skuespiller, med i »Only Angels Have Wings«, »Spellbound« og »Gentlemen's Agreement«. Død 11.3.79... **Vincent Korda,** 81, ungarsk-født filmarkitekt, der oftest arbejdede for broderen Alexander Korda på dennes produktioner. »The Shape of Things to Come« og »The Fallen Idol« er blandt hans mange film. Død 4.1.79... **Carl Laemmle, Jr.,** 71, amerikansk producer, søn af selskabet Universals chef i tierne og tyverne og chef for Universals produktion i årene 1929-36 og dermed indirekte ansvarlig bl.a. for Milestones »All Quiet on the Western Front«. Død 24.9.79... **S. K. Lauren,** 87, amerikansk manuskriptforfatter på bl.a. Sternbergs »An American Tragedy« og »Blonde Venus«. Død 4.12.79... **Gunnar Lemvigh,** 70, dansk skuespiller, på film siden '38, med i bl.a. »Kristinus Bergman«, »Kampen mod uretten«, »Det tossede paradis« og »Don Olsen kommer til byen«. Død 15.11.79... **Marcel L'Herbier,** 91, fransk instruktør og grundlægger af filmskolen IDHEC. Død 26.11.79... **Jan Lustig,** 77, amerikansk manuskriptforfatter (født i Tjekkoslovakiet), til Hollywood i midten af trediverne, hvor han skrev bl.a. »Homecoming« og »Moonfleet«. Død april 79... **Zeppo Marx,** 79, den sidste af de berømmelige Marx Brothers og med i film til og med »Duck Soup« i 1933. Død 29.11.79... **Paul Meurisse,** 66, fransk skuespiller i mere end 80 film, bl.a. »Diabolique« og »Frokosten i det grønne«. Død 19.1.79... **Charles Mingus,** 56, amerikansk jazzmusiker og komponist, der skrev musik til Cassavetes' »Skygger«. Død 5.1.79... **Cyril J. Mockridge,** 82, amerikansk komponist bedst kendt for sit filmarbejde (han skrev også flere popsange), bl.a. »The Sullivans«. Død 18.1.79... **Maurice Murphy,** 65, amerikansk skuespiller med i »Our Gang«-farcer i tyverne, siden flittigt benyttet birolle-skuespiller. Død 23.11.79... **Clarence Muse,** 89, amerikansk skuespiller og komponist. Med i mere end 200 film, bl.a. »Arrowsmith« »Porgy and Bess« og »Car Wash«. Død 22.9.79... **Antonio Musu,** italiensk producent af bl.a. tre Pietro Germi-film, bl.a. »Skilsmisse på italiensk«. Død sept. 79... **Amadeo Nazzari,** 72, italiensk skuespiller, med i flere Fellinifilm (»Gadepigen Cabiria«, »Juliette«). Død nov. 79... **Merle Oberon,** 68, engelsk skuespillerinde, med i bl.a. »Wuthering Heights«, »The Scarlet Pimpernel«, »These Three«, »That Uncertain Feeling« og »Desiree«. Død 22.11.79... **Erin O'Brien-Moore,** 77, amerikansk skuespillerinde, med i »The Life of Emile Zola«, »Black Legion« og »Little Men«. Død 3.5.79... **Julian Orchard,** 49, engelsk skuespiller med speciale i excentriske adelige, med i »Sherlock Holmes' Smarter Brother«, »Perfect Friday« og »Carry On Doctor«. Død 21.6.79... **Karina Parkov,** 80, dansk skuespillerinde i mange stumfilm, bl.a. Sandbergs Dickens-film. Også tonefilm, »Fem raske piger« og »Nyhavn 17«. Død 6.6.79... **Emory Parnell,** 86, amerikansk skuespiller i Hollywood siden 1937, bl.a. »Call of the Yukon«, »I Married a Witch«, »Call Me Madam« og »The Beautiful Blonde From Bashful Bend«. Død 22.6.79... **S. J. Perelman,** 75, amerikansk humorist og forfatter, med til at skrive Marx Brothers-filmene »Monkey Business« og »Horse Feathers«. Død 17.10.79... **Mary Pickford,** 86, »America's Sweetheart« før, under og efter 1. verdenskrig og den første skuespillerinde der (i 1916) sikrede sig en millionkontrakt. Hun oprettede eget produk-

Mary Pickford

tionsselskab, og i 1919 var hun medstifter af United Artists. Død 28.5.79... **Albert Prejean,** 85, fransk skuespiller der begyndte som stuntman i tyverne og fik sin første rolle i 1924. Blandt hans film er Clairs »Sous les toits de Paris« og Carnés »Jenny«. Død 1.11.79... **Nicholas Ray,** 67, amerikansk filminstruktør, bl.a. »They Live by Night«, »Knock on Any Door«, »Johnny Guitar« og »Rebel Without a Cause«. Død 16.6.79... **Jean Renoir,** 84, fransk instruktør af ca. 40 film, berømtest er måske »Den store illusion«, »Spillets regler« og »Guldkareten«. Død 12.2.79... **Casey Robinson,** 76, amerikansk manuskriptforfatter, bl.a. »Captain Blood«, »King's Row« og »All This and Heaven Too«. Død 6.12.79... **Richard Rodgers,** 77, amerikansk komponist og en af gianterne indenfor Broadways musical-verden. I Hollywood skabte han musik til bl.a. »Love Me Tonight« og »Mississippi«, og mange af hans Broadway-musicals (med tekst først af Lorenz Hart, senere Oscar Hammerstein II) blev filmatiseret. død 30.12.79... **Aaron Rosenberg,** 67, amerikansk producer, bl.a. af film instrueret af Anthony Mann: »Winchester '73«, »Bend of the River«, »The Glenn Miller Story« og »The Far Country«. Død 1.9.79... **Nino Rota,** 68, Italiensk komponist, har lavet musik til alle Fellinis film og til flere Visconti-film samt mange andre. Død 10.4.79... **Victor Saville,** 83, engelsk instruktør og producer i både London og Hollywood. Blandt de film han instruerede var »Dark Journey«, men han blev bedst kendt som producer af bl.a. »Goodbye Mr. Chips«, »Dr. Jekyll and Mr. Hyde« (Tracy-Bergman versionen) og »Keeper of the Flame«. Død 8.5.79... **Joel Sayre,** 78, amerikansk forfatter og manuskriptforfatter. Manus bl.a. til »Annie Oakley«, »The Road to Glory« og »Gunga Din«, hans favoritfilm. Død 9.9.79... **Jean Seberg,** 40, amerikansk skuespillerinde med debut i »Saint Joan«. Bedst i »Åndeløs« og »Lilith«. Se i øvrigt Kos. 143-144. Død 8.9.79... **John F. Seitz,** 86, amerikansk fotograf med mere end 300 film bag sig siden karrierens start i 1909. Hans bedste periode var fyrerne, hvor han samarbejdede med Billy Wilder og Preston Sturges på film som »Sullivan's Travels«, »Hail the Conquering Hero« og »Double Indemnity«. Han var Alan Ladds foretrukne fotograf (ialt 24 film for Ladd). Død 27.2.79... **Lesley Selander,** 79, amerikansk instruktør af mere end 150 film, de fleste billigt producerede og hurtigt glemte westerns, bl.a. 25 Hopalong Cassidy-film. Død 5.12.79... **Barry Shear,** 56, amerikansk instruktør bl.a. »Wild in Streets« og »Across 110th Street«. Død 13.6.79... **Larissa Shepitko,** 40, sovjetisk instruktør, død juli '79... **Doris Kenyon Sills,** 81, amerikansk skuespillerinde (debut 1917) og et af stumfilmens store navne. Hun spillede sin sidste filmrolle i 1939 (»The Man in the Iron Mask«). Død 1.9.79... **Bodil Steen,** 55, dansk skuespillerinde, filmdebut i 1939, med i bl.a. »Op og ned langs kysten«, »Lån mig din kone«, »Sytten« og »Dyden går amok«. Død 10.11.79... **John Stuart,** 81, engelsk skuespiller i godt 150 film, bl.a. »Young Winston«, »Mary, Queen of Scotts« og »Sink the Bismarck«. Død 18.10.79... **Robert Thom,** 49, amerikansk forfatter, skrev for film bl.a. »The Legend of Lylah Clare«, og blandt hans bøger blev »Bloody Mama« filmet. Død 8.5.79... **Dimitri Tiomkin,** 80, amerikansk filmkomponist, tre gange Oscar-vinder (»High Noon«, »The High and the Mighty« og »The Old Man and the Sea«). I en tale efter at have modtaget en Oscar nævnte han taknemligt alle dem, der havde hjulpet ham i karrieren: Brahms, Bach, Beethoven, Richard Strauss, Johann Strauss og mange flere. død 11.11.79... **Norman Tokar,** 58, amerikansk instruktør, siden 1961 næsten udelukkende for Disney. Død 6.4.79... **Gene Towne,** 74, amerikansk manuskriptforfatter, bl.a. »Little Women« og »History is Made at Night«. Død 17.3.79... **Daniel Ullman,** 61, amerikansk manuskriptforfatter siden 1949, bl.a. »Seven Angry Men« og »Wichita«. Død 23.10.79... **John Wayne,** 72, død 11.6.79... **Ray Whitley,** amerikansk sanger og komponist af cowboysange, ofte for Gene Autry og Roy Rogers, med i en lang række film, bl.a. »Giant«. Død 21.2.79... **Michael Wilding,** 66, engelsk skuespiller i fyrrerne og halvtredserne, i sin tid mest berømt på grund af ægteskab med Elizabeth Taylor. Med i bl.a. »Stage Fright«, »Under Capricorn« og »In Which We Serve«. Død 8.7.79... **P. J. Wolfson,** 75, amerikansk manuskriptforfatter, bl.a. Astaire-Rogers-filmen »Shall We Dance« og George Stevens-filmen »Vivacious Lady«. Død 16.4.79... **Darryl F. Zanuck,** 77, amerikansk producer, begyndte som manuskriptforfatter i tyverne. I 1935 leder af 20th Century-Fox (indtil '56). Portrætteret i bogen »Don't Say Yes Until I'm finished Talking«. Død 22.12.79.