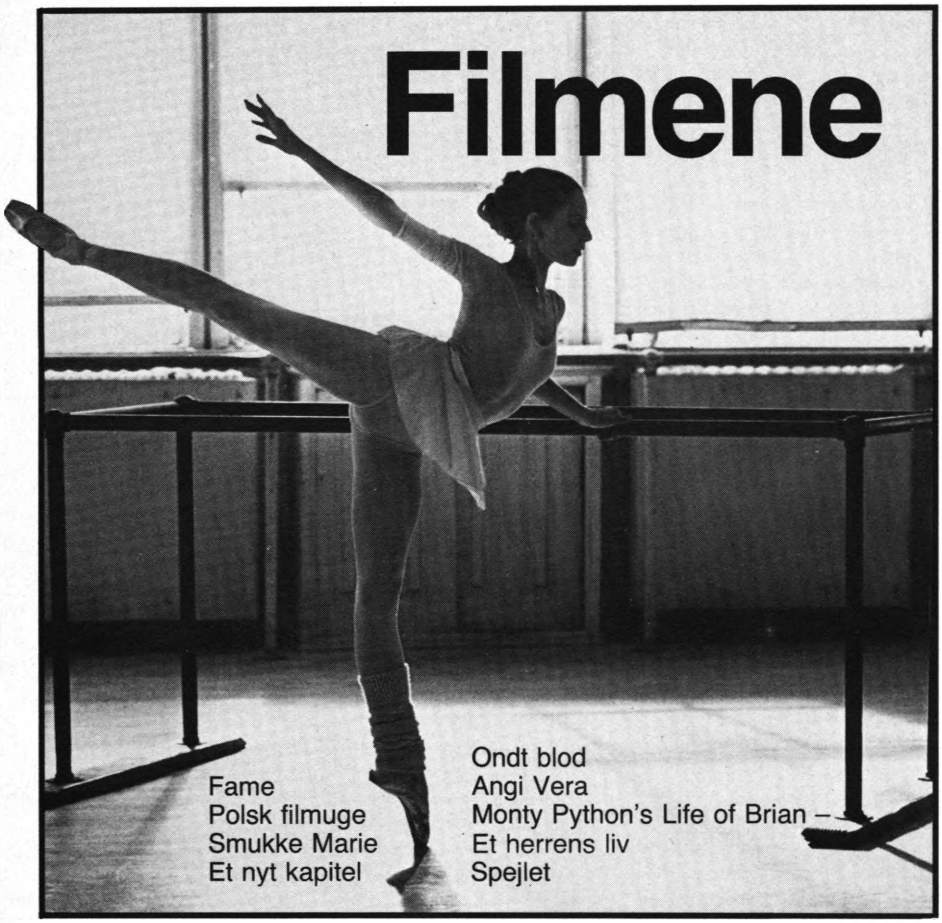



Scene fra »Fame«

# Fame

Instruktør: ALAN PARKER

»Fame« er Alan Parkers tredie spillefilm og på godt og ondt (mest godt) minder den om hans to foregående film: Som »Midnight Express« ejer også »Fame« en mængde meget medrivende fysisk energi, og som »Bugsy Malone« rummer »Fame« megen charme.

»Fame« er historien om de mange hundrede unge, der hvert år søger optagelse på Manhattan's High School for the Performing Arts i håb om senere berømmelse som udøvende kunstner, det være sig skuespiller, danser, sanger, musiker. Alle ejer de, eller tror i hvert fald at eje, både talent og – ikke mindst – denne indre *craving,* der gør rampelyset fuldt så nødvendigt som fast føde (projektet blev undfanget med arbejdstitlen »Hot Lunch«).

En del må omgående erfare, at talentet ikke rækker til optagelse på skolen, andre lærer først senere den bitre virkelighed at kende, når en tur til Hollywood og lokkende ord om en stjernerolle i en TV-serie ender med et job på et cafeteria. Andre lærer måske at drømmen om berømmelse ikke ene har krav på deres liv. Alle lærer de, at deres drømme kræver mere end blot medfødt talent. At være professionel kunstner kræver også selvdisciplin og arbejde og afsavn.

Det er med andre ord en ældgammel historie, Alan Parker og hans manuskriptforfatter fortæller, og Hollywood har da også utallige gange varieret historien både i back stage musicals og psykologiske dramaer. Fælles for de fleste har det været, at vi ikke er blevet så forfærdelig meget klogere på den drivende kraft bag ambitionerne, og historien er derfor oftest lykkedes bedst som musical, fordi denne genres formelle krav til de optrædende i sig selv giver en umiddelbar fornemmelse hos tilskueren af i glimt at have fornemmet, hvad sagen drejer sig om.

I begyndelsen fungerer »Fame« da også som en vital musical gør det. Indledningen, med dens pågående kontrastklipning mellem de mange ansøgere til skolen, er næsten en mini-udgave af »A Chorus Line«. En efter en aflægger ansøgerne prøve på deres forskellige talenter, mens de mere og mere trætte lærerkræfter med en blanding af forventning og apati spejder efter det mulige talent. Og Parker får nok alle typer med i sin lange introduktion, der så passende kan munde ud i et spontant musicalnummer på åben gade i New York.

Men Alan Parker er ikke tilfreds med blot at lade typerne og den charme, de repræsenterer, gøre udslaget. Nogle få talenter trækkes frem og individualiseres, og det er præcis her det går galt, fordi Parker slet ikke kan dy sig for at sentimentalisere personerne. Det musikalsk dynamiske viger for en klæg omgang personskildring, der skal forestille at forklare de udvalgte få: Den sorte Leroy, der ikke kan læse, hvad en blot jævnt opvakt tilskuer har fattet længe før filmen skærer det ud i pap; puertoricaneren Ralph, hvis skelet i skabet viser sig at være, at hans far bankede en lillesøster til Ralph åndssvag, fordi han ikke kunne tåle at barnet morede sig over Ralphs vittigheder, hvorfor samme Ralph nu så manisk søger at demonstrere, at han er en veritabel Lenny Bruce; den homoseksuelle Montgomery, om hvem filmen måske siger, at homoseksualiteten i hans tilfælde skyldes en evigt turnerende skuespillermor og ikke mindst savnet af en far; den sky Doris, der skal overvinde sin dominerende mor; og den puertoricanske sangerinde Coco, der naivt lader sig lokke op til en påstået avantgardefilminstruktør, der viser sig at være en sølle pornofilmmager.

I alle tilfælde er der tale om for lidt eller for meget, fordi Parker ikke kan eller vil gå i dybden i sin skildring af personerne. Ærgerligt nok, fordi filmen både i sin optakt og i enkeltscener filmen igennem giver så mange løfter.

Per Calum

**FAME**
Fame. USA 1980. **P-selskab:** MGM. **P:** David De Silva, Alan Marshall. **P-leder:** David Golden. **Instr:** Alan Parker. **Instr-ass:** Robert F. Colesberry, Raymond L. Greenfield, Joe Ray. **Manus:** Christopher Gore. **Foto:** Michael Seresin. **Kamera:** John Stanier, Tom Priestley Jr., Joseph F. Coffrey, (New York) Leroy Patton/ **Ass:** Vincent Gerardo, William Gerardo. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Gerry Hambling, Yoshio Kishi, Michael B. Hoggan/**Ass:** Eddy Josephs, Norman Hollyn, Terry Busby, Jack Gardner, Leonard Green, Stefna Smal. **P-tegn:** Geoffrey Kirkland. **Ark:** Ed Wittstein. **Dekor:** George DeTitta. **Rekvis:** Joe Caracciolo. **Kost:** Kristi Zea/**Ass:** Ellen Mirojnick. **Garderobe:** Al Craine, Beverly Cycon, Thelma S. Gregory. **Koreo:** Louis Falco/**Ass:** William Gornel. **Musik:** Michael Gore. **Sange:** »Ralph and Monty« af og med Michael Gore (piano); »Fame« af Michael Gore, Dean Pitchford, med Irene Cara; »Out Here on My Own« af Michael Gore, Lesley Gore, med Irene Cara; »Dogs in the Yard« af Dominic Bugatti, Frank Musker (instrumental); »Red Light« af Michael Gore, Dean Pitchford, med Linda Clifford; »Is It Okay If I Call You Mine« af og med Paul McCrane; »Never Alone« af Anthony Evans, med Contemporary Gospel Chorus; »I Sing the Body Electric« af Michael Gore, Dean Pitchford, med Laura Dean, Irene Cara, Paul McCrane, Traci Parnell, Eric Brockington. **Musikindspilning:** Chuck Irwin. **Tone:** Chris Newman, Les Wiggins, Arthur Bloom, Rusty Coppleman, Michael J. Kohut, Aaron Rochin, Jay M. Harding. **Makeup:** Joseph Cuervo. **Frisurer:** Joseph G. Coscia. **Rollebesættere:** Howard Feuer, Jeremy Ritzer. **Medv:** Eddie Barth (Angelo), Irene Cara (Coco), Lee Curreri (Bruno), Laura Dean (Lisa), Antonia Franceschi (Hilary), Boyd Gaines (Michael), Albert Hague (Shorofsky), Tresa Hughes (Mrs. Finsecker), Steve Inwood (Francois Lafete), Paul McCrane (Montgomery), Anne Meara (Mrs. Sherwood), Joanna Merlin (Miss Berg), Barry Miller (Ralph), Jim Moody (Farrell), Gene Anthony Ray (Leroy), Maureen Teefy (Doris), Debbie Allen (Lydia), Richard Belzer (Konferencier), Frank Bongiorno (Lastbilchauffør), Bill Britten (Mr. England), Eric Brockington (Eric), Nicholas Bunin (Bunsky), Cindy Canuelas (Cindy), Nora Cotrone (Topløs), Mbewe Escobar (Phenicia), Gennady Filimonov (Violinist), Victor Fishbarg (Harvey Finsecker), Penny Frank (Danselærerinde), Willie Henry (Studerende på toilet), Steven Hollander (Drama-elev), Sang Kim (Violinist), Darrell Kirkman (Richard III), Judith L'Heureux (Sygeplejerske), Ted Lambert (Drama-elev), Sarah Malament (Akkompagnatør), James Manis (Brunos onkel), Carol Massenburg (Shirley), Isaac Mizrahi (Touchstone), Raquel Mondin (Ralphs søster), Abba Oms (Ralphs mor), Frank Oteri (Schlepstein), Traci Parnell (Hawaii danser), Sal Piro (»Rocky Horror« konferencier), Leslie Quickley (»Towering Inferno« elev), Ray Ramirez (Fader Morales), Loris Sallahian (Drama-elev), Ilse Sass (Mrs. Tosoff), Dawn Steinberg (Kontrollant), Jonathan Strasser (Dirigent), Yvette Torres (Ralphs lillesøster), Frank X. Vitolo (Frankie), Stefanie Zimmermann (Danselærerinde). **Længde:** 133 min. **Udl:** CIC. **Prem:** 19.9.80 – Tivoli.

# Polsk filmuge

**Hjertets renhed**
Instruktør: KRZYSZTOF ZANUSSI

**Provinsskuespillere**
Instruktør: AGNIESZKA HOLLAND

**Jeg – en filmamatør**
Instruktør: KRZYSZTOF KIESLOWSKI

Den polske filmuge, som Grand Teatret i København afholdt i august, bød først og fremmest på tre af Wajdas nyere film (som omtales andetsteds i bladet), men præsenterede også nye film af tre yngre polske instruktører.

Filmugen er biografens eget arrangement og en glimrende idé, men når programteksten à propos de begrænsede muligheder for at se polske film i Danmark dramatisk taler om »en kulturpolitisk katastrofe« og »det pauvre danske biografmiljø« virker det besynderligt, at man undlader at nævne, at der i de sidste 10 år har været afholdt tre polske filmuger (foruden denne) med i alt 23 film (deraf fem af Wajda), at Zanussis film – og Zanussi selv – for nylig blev præsenteret på Filmskolen, samt at TV, trods alt også en slags biograf, i de senere år har vist tre polske film. Men arrangørernes noget selvretfærdige attitude skal selvfølgelig ikke forhindre os i at påskønne det udmærkede initiativ, Grand Teatret har taget.

Krzysztof Zanussis nye film »Hjertets renhed« (Constans), der fik instruktørprisen i Cannes i år, ligger tæt op ad hans tidligere. Den har især ligheder med »Illumination« (vist ved filmugen i 1976, jf. Kosmorama nr. 130), fortæller en lignende historie om en intelligent ung mand, som drages væk fra den banale, men også menneskelige tilværelses ordinære forhold og op mod den abstrakte renhed, repræsenteret af naturvidenskab og bjergbestigning. Men hvor »Illumination« gjorde brug af en tør, formalistisk montagestil, er »Hjertets renhed« fortalt i en mere konventionel, men også smuk og afdæmpet fortællestil, som vover at trænge lidt nærmere ind på personerne og deres følelser. Historien handler om Witold, som får et job i en elinstallationsvirksomhed, der især udfører opgaver i udlandet. I modsætning til sine kolleger og foresatte, ja øjensynligt til størstedelen af den polske befolkning, bryder Witold sig ikke om at udnytte de mere eller mindre klart svindelagtige fiduser, som hverdagslivet i almindelighed og udlandsjobbet i særdeleshed giver mulighed for. Det skyldes ikke egentlig en moralsk holdning, men er snarere, som han selv siger, et punkt af mystik i hans karakter. Omgivelserne prøver naturligvis at presse ham og straffer ham for hans usolidariske mangel på privat grådighed, men det rører ham ikke. Han foretrækker at stræbe mod bjergenes og matematikkens sublime højder.

Agnieszka Holland har været assistent hos Zanussi og manuskriptmedarbejder hos Wajda. »Provinsskuespillere« (Aktorzy prowincjonalni), som også blev belønnet i Cannes i år, er rig på tematisk materiale. Dels fortæller den en noget forpint og eksalteret ægteskabshistorie om psykiske konflikter mellem et par skuespillerægtefæller. Dels fortæller den om de kunstneriske konflikter, der opstår, da en arrogant instruktør fra hovedstaden skal sætte en forestilling op på et provinsteater. Det er nok lidt af en barriere for forståelsen af disse aspekter af handlingen, at Stanislaw Wyspiański (1869-1907), hvis eksperimenterende fantasistykke »Befrielse«, det drejer sig om, næppe er kendt uden for Polen. Hans berømteste skuespil, »Brylluppet« kender vi dog fra Wajdas filmatisering (vist i Danmark 1973). Den polske dramaturg Jan Kott har skrevet om »Befrielse«: »Let us imagine how a French, Czech, or Swiss bourgeois, or a Danish worker or an Italien peasant girl, would look at *The Liberation.* What would an Englishman, or a Dutchman, or a German understand of this play? The answer is nothing; or at most they would see in it a document of Polish madness. Perhaps they are right. Unfortunalety, it cannot be helped. We are on leave from a lunatic asylum« *(Theatre Notebook 1947-1967,* London 1968). Og det kan da undertiden også være vanskeligt at orientere sig i disse moderne rapporter fra det polske galehus, hvilket i dette tilfælde nok så meget hænger sammen med Agnieszka Hollands tungsindigt uforløste og noget enerverende holdning til stoffet.

Modsat virker en film som »Jeg – en filmamatør« (Amator) af Zanussi-eleven Krzysztof Kieślowski velgørende koncis og disciplineret. Kieślowski har Zanussis skarphed, men ikke hans kølighed. Filmen fortæller med perfekt kontrolleret lune om hvordan en arbejder, som har anskaffet sig et smalfilmkamera for at kunne filme sin nyfødte datter, shanghajes af virksomhedsledelsen til at filme fabrikkens jubilæumsfest. Filmen vinder en pris i en amatørkonkurrence, og snart er vor amatør blevet bidt af mediet, selv om skiftevis arbejdsgiveren og hustruen prøver at holde ham tilbage. For en filminstruktør er emnet måske næsten *for* oplagt og taknemmeligt, en miniature-udgave af den polske kunstners genvordigheder og dilemmaer, manipuleret som han er af vekslende interesser, krav, forbud og fristelser. Men det lykkes Kieślowski at balancere elegant mellem tragikomisk hverdagsskildring og diskret allegori.

Peter Schepelern

# Smukke Marie

Instruktør: JACQUES BECKER

Er dette virkelig verdens bedste film, som man så flot har hævdet i pressemeddelelsen til filmen?

Filmhistorien – ligesom de øvrige kunstarters historie – er fuld af eksempler på mesterværker, der er blevet genopdaget og anbragt på en piedestal mange år efter deres tilblivelse. »Smukke Marie« unddrager sig i nogen grad denne sammenligning. Filmen var fra starten anerkendt som en betydelig film, og den har aldrig mistet sit ry gennem årene, selv om den ikke har været så hyppigt set som mange andre klassiske værker. Man kan måske påstå, at »Smukke Marie« allerede var en gammeldags film, da den blev lavet i 1952, og den er stadigvæk en gammeldags film. Deri ligger meget af dens charme og dens styrke. Hvis man hører til de frankofile, der er glad, når en film er god, og i den syvende himmel, når en film er både god og fransk, så må »Smukke Marie« være gefundenes fressen. Den er – på godt og ondt – noget af det mest franske, man kan forestille

**Simone Signoret og Serge Reggiani i »Smukke Marie«**

sig. Men hvis man – som jeg – ikke automatisk går i coma, bare fordi der tales fransk i en film, kan man tillade sig at være lidt mere kritisk.

»Smukke Marie« er rigtignok klassisk, og den er det på mere end én led. Den fortæller på eksemplarisk manér en eksemplarisk historie om liv og død, kærlighed og had og andre store følelser. Allerede deri ligger der noget klassisk. Det er ikke en film, der er tynget af modeluner – hverken dem der hersker foran eller bag skabelsesprocessen – og dens historie er, som man så fint siger det, »evig«.

Men »Smukke Marie« er i mine øjne en kølig film. Jacques Becker er med sin historie dykket ned i en verden, der har fortidens charme, men også fortidens ligegyldighed. Han har været dybt fascineret af den mytologi, som denne apache-verden har rummet, og filmen koncentrerer sig enormt meget om det mytologiske, om manererne, om miljøet. Og meget lidt om menneskene. Jargon, facon, klædedragt, musik, hele dyngen af ritualer bliver der smukt og upåtrængende redegjort for, og bag ritualerne kryber menneskene i skjul. Derved bliver handlingens amour fou-historie ulidenskabeligt fremstillet, og jeg må tilstå, at jeg havde lidt svært ved at interessere mig for, hvem der levede og elskede og døde i filmens løb.

Men en anmeldelse skal være afvejet, og jeg må nok indrømme, at de ting, der byder mig imod ved filmen, netop er de samme, der i andre tilskueres øjne gør den så fremragende: dens ro, dens mangel på hysteri, dens histories uafvendelighed. Det er et skæbnedrama, vi overværer, og som i et klassisk drama er alting forudgivet. Fra filmens start ved man, hvad der skal ske, og filmens spænding ligger ikke i, hvad der sker. Det er – som tidligere sagt – en klassisk model, og gensynet med »Smukke Marie« bekræfter dens indflydelse på senere film, måske først og fremmest Claude Sautets svært undervurderede gangster/kærlighedsdrama »Max og Lily«.

Stilistisk er det også en gammeldags og stilsikker film. Den er næsten udelukkende komponeret i halvtotaler, og nærbillederne er brugt med så stor økonomi, at de virkelig får en poetisk funktion. Robert Le Febvres billeder er lyse og indfanger smukt den forsirede dekoration. Der modelleres sparsomt med front-sidelys på personernes ansigter, og det virker bedst i filmens indebilleder. Udebillederne har en tilbøjelighed til at blive flade, når de ikke er i totaler. Den hyppige brug af 25 millimeter-optikken er lidt kvalmende i interiør-scenerne, hvor personernes ansigter i totalbillederne ofte er unødigt fortegnede, men denne korte optik kan naturligvis dårligt undgås, når Becker partout vil overfylde sine billeder med personer i de øjensynligt snævre dekorationer.

Jeg kunne godt lide at vide, hvad feminister mener om filmens kvinderoller. Det er klart, at miljøets mytologi én gang for alle anbringer kvinderne der, hvor filmen også placerer dem. Men den centrale titelfigur, der angiveligt har noget mere selvstændighed end filmens andre kvinder, forbliver et underligt postulat. Simone Signorets apparition er uincite-rende, og jeg finder ikke meget dybde i figuren, hvad der nok snarere er Beckers skyld. Det eneste tidspunkt i filmen, hvor hun viser en selvstændig og enestående styrke, er i slutscenen, hvor hun overværer Mandas henrettelse. Men det er et lidt dubiøst tidspunkt at vise sin styrke på. Det er trods alt det tredie menneske, hun ved sin tankeløse og selvgode opførsel koster livet.

Der er færre givne muligheder, men langt større udtryk hos Serge Regianni som Manda. Figuren er fremstillet med stor diskretion og megen varme, men så må jeg også indrømme, at jeg er forudindtaget. Jeg har altid anset Reggiani for at være en af filmkunstens allerstørste skuespillere, en af de få ufejlbarlige.

Hvis jeg endelig skal lave en liste over de store små film, som jeg holder mest af i filmhistorien, vil jeg nok foretrække at anbringe en anden Becker-film på listen, nemlig »Antoine et Antoinette«. Jeg finder med andre ord ikke, at »Smukke Marie« – sine dyder til trods – er Beckers bedste film. Og heller ikke verdens bedste. Men den er naturligvis så tilpas god, at den har fortjent at blive genoplivet, selv om den sine steder er uskarp i kopien og desuden forsynet med den værste klamphugger-oversættelse, jeg længe har set.

Ib Lindberg

**SMUKKE MARIE**
Casque d'or. Frankrig 1952. **P-selskab:** Spéva Film/Paris Film Production. **P:** Henri Baum. **Instr:** Jacques Becker. **Instr-ass:** Marcel Camus, Michel Clément. **Manus:** Jacques Becker, Jacques Companéez. **Dialog:** Jacques Becker. **Foto:** Robert Lefebvre. **Ass:** Gilbert Sarthre, Gaston Muller. **Ark:** Jean d'Eaubonne/**Ass:** Marc Frédérix, Alfred Marpeaux. **Klip:** Marguérite Renoir/**Ass:** Genevieve Vaury. **Kost:** Georgette Fillon efter udkast af Mayo. **Frisurer:** Alex Archambault. **Musik:** Georges van Parys. **Medv:** Simone Signoret (Marie), Serge Reggiani (Manda), Claude Dauphin (Felix Léca, bandechef), Raymond Bussières (Raymond), Gaston Modot (Danard), Loleh Bellon (Léonie Danard), William Sabatier (Roland), Jean Clarieux (Paul), Dominique Davray (Julie), Odette Barencey (mor Eugénie), Paul Barge (Inspektør Juliani), Daniel Mendaille (Værten i »Guinguette«), Fernand Trignol (Værten i »Englen Gabriel«), Suzanne Grey (Gadepigen), Claude Castaing (Fredo), Anna Beresi, Yvette Lucas (Mor Adele), Pierre Goutas (Guillaume), Émile Genevois (Billy), Paul Azais (Ponsard), Yvonne Yma (Værtinden i »Englen Gabriel«), Paquerette (Bedstemor), Marcel Melrac (Gendarm), Léon Pauléon (Kusken), Léon Bary (Smart fyr), Odette Talazac, André Méliès (Bourgeoisi-ægtepar), Roland Lesaffre (Anatole), Tony Corteggiani (Kommissæren), Roger Vincent (Lægen), Marcel Rouze (Gendarm), Pomme (Portnerkonen), Raphal Patorni, Jean Degrave (To mænd i »Englen Gabriel«), Solange Certain, Marianne Berque, Gisèle Delzen, Jacquelinge Canterelle, Joëlle Bernard, Jacqueline Danno, Simone Jarnac, Jacqueline Marbaut, Christiane Minazzoli, Martine Arden, Abel Coulon, Max Lancourt, Pierre Leprouz, Julien Maffre, Bobby Mercier, Louis Moret, René Pascal, Raymond Raynal, Roger Vincent, Jean Breton, Roger Dalphin. **Længde:** 96 min. **Udl:** Constantin. **Prem:** 2.2.53 – Alexandra. **Reprem:** 4.12.57 – TV. **Ny Udl:** Dagmar. **Ny re-prem:** 21.8.80 – Dagmar. **NB:** Tidligere (i TV) udsendt med titlen »Guldhjelm«.

# Et nyt kapitel

Instruktør: ROBERT MOORE

Tidens to mest effektive og populære komedie-konstruktører bor på hver sin side af Atlanterhavet og hedder Neil Simon og Alan Ayckbourn. De ligner hinanden i evnen til at skrive kvikke replikker og veldrejet situationskomik, og de har begge et vågent blik for menneskenaturens mindre flatterende sider. Men der er også en væsentlig forskel på dem: hvor englænderen Alan Ayckbourns skuespil har mere end et anstrøg af sortsyn og misantropi, en humor med besk eftersmag, kan Neil Simon trods sin satiriske årvågenhed godt lide sine medmennesker. I hans bedste komedier er der en varme og medfølelse, som hæver dem højt over den fermt mekaniske komik.

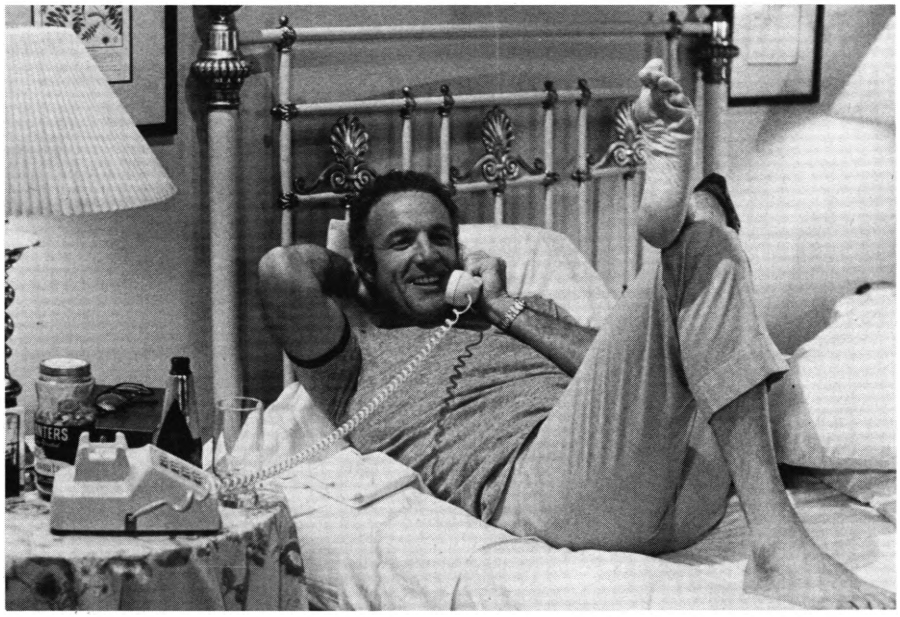
Disse kvaliteter er blevet mere fremtrædende i Neil Simons senere skuespil – i alt har han skrevet 18 i løbet af lige så mange år samt seks originalmanuskripter til film – og i »Et nyt kapitel« er de ikke bare en lunende baggrund for humoristens verbale veloplagthed, men selve hovedsagen. Filmens primære ærinde er ikke at give tilskueren latterkrampe, og snarere end en komedie er den en psykologisk kærlighedshistorie med humoristisk glasur.

Handlingen kender vi allerede herhjemme, for filmens grundlag, skuespillet »Chapter Two«, havde i september sidste år dansk premiere på ABC Teatret under titlen »Tør vi elske«. Axel Strøbye og Hanne Borchsenius havde hovedrollerne som forfatteren George og skuespillerinden Jennie, der møder hinanden, efter at de begge er blevet alene. Han er enkemand, hun er fraskilt, og efter en lynforelskelse gifter de sig over hals og hoved og tager på bryllupsrejse til De vestindiske Øer. Men så sættes deres nyetablerede forhold på en hård prøve, for George er spærret inde i minderne om sin afdøde kone, og han magter ikke at bryde ud af sin skal af skyldfølelse og selvmedlidenhed. Kun den styrke, som Jennie desperat mobiliserer midt i al sin forelskede sårbarhed og angst, får til sidst besejret Georges mentale barrierer og skabt en meget rørende happy ending.

Denne gode og stærke kvinderolle spilles i filmatiseringen af Marsha Mason, og det pikante herved er naturligvis, at Jennie *er* Marsha Mason. I 1973 mistede Neil Simon sin kone Joan, og seks måneder senere giftede han sig, efter en romance på kun 22 dage, med Marsha Mason. At »Chapter Two« således rummer et stærkt selvbiografisk element, er selvfølgelig irrelevant for vurderingen af filmen, men kan forklare, hvorfor Neil Simon denne gang har sparet på det humoristiske krudt og ladet hovedpersonerne gennemgå nogle intense emotionelle konfrontationer, som sprænger komediens rammer.

Ganske vist begynder »Et nyt kapitel« som en morsom film. Georges emsige bror Leo gør ihærdige, men ikke synderligt vellykkede forsøg på at hale den sørgende forfatter ud på erotikkens frie marked, mens Jennie assisteret af veninden Ffaye forsøger at skabe sig en ny tilværelse efter et plagsomt ægteskab med en falleret fodboldspiller. Da George og Jennie så mødes første gang – de har afsat fem minutter til at få konstateret, om det overhovedet er umagen værd – er det ikke mindst deres fælles sans for humor, som straks skaber gensidig sympati, og så langt krydrer Neil Simon dialogen med de hurtige og behæn-

Marsha Mason i scene fra »Et nyt kapitel«. Herunder James Caan i scene fra filmen



dige replikker, der er en væsentlig del af hans varemærke.

Men da George under bryllupsrejsen trækker sig ind i sin skal, og da han og Jennie efter hjemkomsten har deres første sammenstød, får filmen en ny alvor, og Jennie får et nyt format. Fra starten er hun skildret som en intelligent og selvstændig kvinde, og nu vokser hun yderligere til en kvinde med et stort og livsbekræftende mod blomstrende ud af angsten for ikke at kunne bevare kærligheden. Presset til det yderste af Georges voldsomme følelsesomsving holder hun op med at udvise den tålmodige forståelse, der kun giver hans selvoptagede aggressivitet yderligere næring, og går i stedet til frontalt modangreb ved at understrege sit eget værd og sin kompromisløse fastholdelse af kærligheden. Det klinger som en fanfare, og det rusker George ud af mindernes masochistiske magt og tilbage til nutiden. Først da begynder det nye kapitel, ikke med en traumatisk fortrængt fortid, men med en katharsisk gennemlevet.

Marsha Mason spiller disse afgørende scener med en så overbevisende passion, at det teatralske holdes i ave, og hun gør i det hele taget Jennie til en figur med en modenhed og ironi, som er renset for overflade-glamour og gør hendes foryngende forelskelse ekstra køn. James Caan, der også var Marsha Masons partner i Mark Rydells »Cinderella Liberty«, er vel ikke noget indlysende valg til rollen som George, og han er især ikke den fødte forvalter af forfatterens postulerede charme og vid (som Axel Strøbye serverede med betydelig komisk effekt på ABC Teatret). Men i filmens anden halvdel, hvor klangene bliver mørkere, finder han dog dækkende udtryk for Georges følelsesmæssige blokeringer, og hans præstation er i hvert tilfælde solid og uden manerer.

I sit manuskript til filmen har Neil Simon naturligvis søgt at afteatralisere handlingen ved at supplere skuespillets fire personer (George, Jennie, Leo og Faye) med en serie sidefigurer og ved at inddrage en række lokaliteter i New York samt bryllupsrejsens vestindiske ø, i øvrigt i en tung og lidt overflødig sekvens med større pittoresk end tematisk værdi. Men som sædvanligt i Simon-film er det alligevel de mest teaterduftende scener, hvor dialogen er vigtigere end de visuelle informationer, som fungerer bedst, og instruktøren Robert Moore – der tidligere har filmet de to Simon-originalmanuskripter »Middag med mord« og »Mens vi taler om mord...« – har heller ikke givet »Et nyt kapitel« nogen særlig prægnant filmisk form, men falder med mellemrum for den nemme visuelle kliché.

Kun en scene mod slutningen, hvor Jennie fra en restaurant løber gennem New Yorks gader hjem til George, rummer et komprimeret emotionelt udsagn uden at bruge ord, og scenen kommer til at stå som et symbol på, at filmens kvaliteter ikke er skabt af den anonyme instruktør-indsats, men af Marsha Masons sensitive præstation og af den smukke rolle, som Neil Simon har skrevet om og til hende i kærlighed og selvransagelse.

Ebbe Iversen

**ET NYT KAPITEL**
Chapter Two. USA 1979. **P-selskab:** Rastar Films. **Ex-P/P-leder:** Roger M. Rothstein. **P:** Ray Stark. **As-P:** Margaret Booth. **P-leder:** (New York) Martin Danzig. **P-ass:** Nancy Simon, Leslie Begelman, Tina Ritt, Sheila Possner,Bonnie Czekala, Randall Badger. **Instr:** Robert Moore. **Instr-ass:** Jack Roe, John Kretchmer. **Dialog-instr:** George Rondo. **Manus:** Neil Simon. **Foto:** David M. Walsh; (New York) Richarrd Kratina. **Kamera:** Bob Edesa; (New York) Warren Rothenberger. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Margaret Booth (sup), Michael A. Stevenson/**Ass:** Barbare Dunning. **P-tegn:** Gene Callahan. **Ark:** Peter Smith. **Dekor:** Lee Poll. Rekvis: Bill Mac-Sems. **Kost:** Vicki Sanchez; Oscar De La Renta (for Marsha Mason), Prasuti (for Valerie Harper); (New York) Toni Bear, Clifford Capone. **Sp-E:** Sam Dockrey. **Musik:** Marvin Hamlisch. **Sang:** »I'm On Your Side« af Marvin Hamlisch, Carole Bayer Sager, med Marilyn McCoo. **Musikbånd:** Shinichi Yamazaki. **Tone:** Tom Overton, Michael J. Kohut, Jay M. Harding, Lyle Burbridge, Richard Gramaglia (New York). **Lyd-E:** Pat Somerset. **Frisurer:** Kathryn Blondell. **Makeup:** Tom Case. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Rollebesætter:** Jennifer Shull; Sylvia Fay. **Medv:** James Caan (George Schneider), Marsha Mason (Jennie MacLaine), Joseph Bologna (Leo Schneider), Valerie Harper (Faye Medwick), Alan Fudge (Lee Michaels), Judy Farrell (Gwen Michaels), Debra Mooney (Marilyn), Isabel Cooley (Custum's officer), Imogene Bliss (Ældre dame i boghandel), Barry Michlin (Maitre D'), Ray Young (Gary), George Ronto (Martin), Cheryl Bianchi (Elektrisk pige), Grey Zadikov (Tjener), Dr. Paul Singh (Tjener), Sumant (Tjener), Elizabeth Farley (Skuespillerinde), Sunday Brennab (Tina), Danny Gellis (Bucky), Cari Jones (Pige til selskab), Henry Sutton (Dommer), E. D. Miller (Baseballdommer), Howard Jeffrey (Instruktør), Marie Reynolds (Barbare – kun fotografi). **Længde:** 126 min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:**

# Ondt blod

Instruktør: JOHN HUSTON

»Ondt Blod« er titlen på John Hustons seneste film, som nylig har haft premiere i Danmark. Hvad forventer man sig af en ny film fra en gammel rotte som Huston? Filmorienterede vil sikkert tænke på hans berømte film, som »The Maltese Falcon«, »The Treasure of the Sierra Madre« og »African Queen«, og fortrinsvis huske Huston som en talentfuld action-instruktør, der især fungerede godt i samarbejde med Humphrey Bogart. Men med den baggrund når man ikke langt i forståelsen af »Ondt Blod«.

Huston er langt mere end en action-instruktør: med filmatiseringen af Flannery O'Connors roman »Wise Blood« viser han nemlig, at han er dybt forankret i amerikansk kultur og litteratur. Det er svært at finde nogen amerikansk forfatter, der er mere regional og dermed national, end Flannery O'Connor. Hun levede fra 1925 til 1964; og bortset fra diverse afstikkere til forskellige universiteter rundt omkring i U.S.A. og en pilgrimsfærd til Lourdes i Frankrig, kom hun aldrig uden for sin hjemstat Georgia. Som udenforstående katolik midt i det provincielle og urimeligt protestantiske »Bible belt« var hun i stand til på næsten klinisk vis at betragte og beskrive dette særegne galehus af et milieu. Hendes lille forfatterskab beskæftiger sig udelukkende med religiøse, gerne i Georgia. Bortset fra en TV-filmatisering af novellen »The Life You Save May Be Your Own« er Hustons »Wise Blood« den første Flannery O'Connor filmatisering.

Hovedpersonen Hazel Motes er en ung

hjemvendt soldat fra dette ekstremt protestantiske milieu. Hans strenge, syndsbevidste opdragelse har kollideret med hans oplevelser i hæren. Han troede, at man skulle straffes for ens synder og så frelses af Jesus, men er nu kommet til det resultat, at, da han hverken er blevet straffet for sine synder eller blevet frelst, eksisterer synd ikke, og dermed heller ikke Jesus. Han forsøger derfor at omvende sine religiøse medmennesker til sin egen nye kirke »The Church of Jesus Christ Without Christ«, men som kirkens forvrøvlede navn antyder, lider Hazel og hans kirke en krank skæbne. Han forsøger nemlig at fjerne synden ved at fjerne Jesus, men når Jesus er borte står synden stadigvæk og griner ham i ansigtet, opdager han til sin forundring. Gennem sin korte karriere som prædikant møder Hazel en mærkværdig samling personer. Han forfølger en vækkelsesprædikant Asa Hawks, der har blindet sig selv for at angre sine synder, og dennes teenage datter. Det må da

**Brad Dourif som den gale prædikant i »Ondt blod«**

være gode kristne mennesker, som han kan omvende til sin antikristne kirke, mener Hazel. Men det viser sig, at de er et par plattenslagere. Hawks har slet ikke blindet sig selv, men har blot fundet historien for bedre at passe til rollen som prædikant, og hans datter forfører Hazel i den tro, at han er en endnu større svindler, end dem selv. Hazel forfølges af en ensom ung bondeknold, Enoch Emery, der er dyrepasser i den lokale zoo. Enoch repræsenterer det Hazels kirke stræber mod, nemlig det totalt gudsfornægtende menneske, et menneske reduceret til et dyr. Enoch er ensom, ulykkelig og kontaktsøgende, og han både væmmes og tiltrækkes af dyr. Hans kombinerede sejr og nederlag er, da han har stjålet en gorilladragt og stormer rundt i byens gader og henholdsvis skræmmer eller morer folk. Karakteristisk nok kan Hazel ikke udstå Enoch, hvilket antyder, hvilken fiasko hans kirke vil blive.

En dag da Hazel prædiker fra taget af sin gamle bil forsøger en smart vækkelsesprædikant at gå i kompagniskab med ham, idet han finder, at Hazel er en glimrende skuespiller, der som »profet« må kunne svindle masser af dollars fra folk. Hazel, der jo tror på sin gudsløse kirke, vil naturligvis ikke være med. Vækkelsesprædikanten møder op næste dag med en tro kopi af Hazel: han vil nemlig »run him out of business«. Hazel forfølger denne sin dobbeltgænger og kører ham ihjel med sin bil. Da den døende svindler bekender sine synder til Hazel og mumler: »Jesus, help me!«, rabler det for Hazel. Denne gudsbespotter og svindler bekender sig jo til Jesus i sin yderste time. Hazel går hjem og blinder ig selv og begynder at sulte og pine sig ihjel. Kun hans værtinde er vidne til denne bodshandling, og hun forstår ikke et suk. Til sidst ligger han på en losseplads og venter på at dø, men to politifolk, som hans værtinde har sendt, finder ham. Hazel vil bare være i fred, men han skal hjem »to pay his rent«, som en af politifolkene siger, og det er jo faktisk, hvad han har gjort.

Hustons film følger til punkt og prikke romanens handling, men yderligere må to krav være opfyldt, for at filmen kan kaldes helt vellykket: den skal overbringe forfatterens budskab eller filosofi, eller hvad man nu vil kalde det, og den skal skildre det milieu, der såvel betinger personernes handlingsmønster som forfatterens filosofi. Hvad angår milieuskildringen er Hustons film ganske simpelt suveræn. Samtlige skuespillere leverer meget overbevisende præstationer og taler med en fed sydstatsaccent, så normale mennesker dårligt kan forstå dem. Bybilledet er taget på kornet: brede solbeskinnede gader langs hvilke der står gamle, forfaldne palæer og vidner om svundne gyldne tider. Highway-milieuet er også skildret med stor indsigt: hveranden bil er en gammel pick-up truck med en »gun-rack« i bagruden. Kameraet indfanger hele tiden bill boards langs vejen, og for hver en med McDonalds Hamburgers eller Papst Blue Ribbon Beer er der to med »Honk, if you love Jesus«, eller »Jesus saves«, Scenen, hvor sherriffen standser Hazels bil, ligefrem skriger af ægthed: han parkerer bilen en vognlængde bag Hazels, går langsomt hen til Hazels bil og anbringer begge hænder på vinduespanelet, og da Hazel spørger, hvorfor han er blevet standset, da han jo ikke har kørt for hurtigt, kommer svaret prompte, men sindigt: »I just don't like your face, boy!«

Det kniber mere med at overbringe forfatterens filosofi. Publikum får næppe fat i de filosofiske aspekter af Hazels problem, men opfatter ham sikkert blot som en religiøs original. For det er givetvis svært for et dansk publikum at forstå, at det allermest originale ved ham, er at han slet ikke er så original endda. De fleste større byer i syden har nemlig et »speakers' corner«, hvor der gerne står firefem prædikanter, der ikke står meget tilbage for Hazel. Jeg tvivler også meget på, at særlig mange forstår, at Enoch er en omvandrende illustration af, hvad Hazel ville blive til, hvis han blev ved sin anti-kristendom, og det er desværre nok i lige så høj grad Hustons skyld som publikums. Han synes at have ofret al kraft på en strålende milieuskildring og på at følge romanens dramatiske handling i alle detaljer og har ikke forsøgt at oversætte romanens tætte dyresymbolik til et adækvat og forståeligt billedsprog.

Det er interessant at se »Wise Blood« i relation til en anden film fra Hustons senere produktion, nemlig »Fat City«. Mens »Fat City« er umiddelbart forståelig for et dansk publikum, er »Wise Blood« stort set utilgængelig. Og dog ligner de to film hinanden meget: begge er film om U.S.A.s skyggesider med stor vægt lagt på autentisk milieuskildring. Forskellen er blot at »Fat City« omhandler sportens skyggesider, hvilket er et internationalt kendt fænomen, mens »Wise Blood« beskæftiger sig med religionsfanatisme, som i hvert fald i denne form er lukket land for et dansk publikum. Jeg skal sent glemme den kommentar, jeg hørte på vej ud af biografen. En ung fyr sagde til sin kammerat: »Det er den mest røvsyge film, jeg nogen sinde har set!« og kammeraten nikkede bifaldende. Men de lignede nu også begge to Enoch Emery til forveksling.

Ul S. Jørgensen

**ONDT BLOD**
Wise Blood. USA/Vesttyskland 1979 (P-start: 23.1.79). **P-selskab:** Ithaca Productions (Los Angeles)/Anthea Films (München). **P:** Michael Fitzgerald, Kathy Fitzgerald. **As-P:** Hans Brockmann. **Instr:** John Huston. **Instr-ass:** Tom Shaw, Gene Anderson Jr. **Manus:** Benedict Fitzgerald, Michael Fitzgerald. **Efter:** Roman af Flannery O'Connor. **Foto:** Gerry Fisher (farve). **Kamera:** Bernie Ford. **Klip:** Roberto Silvi. **Dekor:** Sally Fitzgerald. **Kost:** Sally Fitzgerald (sup), Uta Frewald. **Komp/Dir:** Alex North. **Tone:** Colin Charles. **Makeup:** Al Apone. **Medv:** Brad Dourif (Hazel Motes), Ned Beatty (Hoover Shoates), Harry Dean Stanton (Asa Hawks), Daniel Shor (Enoch Emery), Amy Wright (Sabbath Lily Hawks), Mary Nell Santacroce (Mrs. Flood), John Huston (Hazels bedstefar), William Hickey (Prædikant), J. L. Parker, Marvin Sapp, Richard Earle, Herb Kossover, Betty Lou Groover, John Tyndall, Gillaaron Houck, Philip Mixer, Sharon Johnson, Joe Dorsey, Stratton Leopold, Leonard Holmes, Daniel Albright, Tommy Alson, Harold Horne, Jim Barbee, Gene Howard, Raymond Foskey, Vicky Dyer, Jerry Rushing, Ken Flower, Gladys Hill, Ray Wilkes. **Længde:** 106 min. **Udl:** HTM Film. **Prem:** 5.9.80 – Palads.

# Angi Vera

Instruktør: PÁL GÁBOR

Blandt Warszawa-pagtens medlemslande er Ungarn givetvis det behageliste at leve i. Her har man formået at skabe en slags marxistisk funderet velfærdsstat, hvor det er en offentlig hemmelighed, at de private initiativer blomstrer frodigt og opfindsomt bag den planøkonomiske facade. Butikkerne i Budapest har rigelige og alsidige vareudvalg, der er ingen grå uniformering i indbyggernes påklædning, og selv om der ikke hersker ytringsfrihed i vestlig forstand, er folk ikke bange for at udtale sig kritisk om styrets svagheder og fejl. Kontrasten til f.eks. befolkningens desillusionerede og depressive passivitet i nabolandet Tjekkoslovakiet er stor, og man tror gerne på, at den ungarske partichef János Kádár nyder udbredt og ægte folkeyndest.

Derfor er det et let begribeligt paradoks, at en film, som kritiserer stalinismens afhumanisering af individet, er produceret netop i den østeuropæiske nation, hvor stalinismens lange skygger er mindst mørke. Hvis »Angi Vera« udover at behandle en bestemt historisk periode også er en aktuel politisk kommentar – og hvorfor skulle Pál Gábor ellers have haft lyst til at lave den? – fortæller den noget negativt om situationen i Ungarn. Men selve den kendsgerning, at filmen eksisterer og er blevet set af masser af ungarere, siger samtidig noget positivt. Det system, der tåler at blive kritiseret for ikke at tåle kritik, kan ikke være totalt umenneskeligt.

Hovedpersonen hedder Angi Vera på ungarsk, hvor man skriver efternavnet først, og altså Vera Angi for os andre. Året er 1948, og Vera er 18 år, forældreløs, sygeplejeassistent og af et godt hjerte optaget af patienternes tarv. Derfor tager hun på et møde kritisk til mæle mod urimeligheder i driften af det hospital, hvor hun både arbejder og bor, og derfor får partiet, den mangehovede magt over alle magter, øje på hende. Vera er et engageret gemyt, Vera kan bruges, Vera skal på partiskole.

I 1948 er det nye Ungarn under opbygning, og det vil ikke bare sige materiel opbygning, men i høj grad også ideologisk. På partiskolen skal Vera og hendes udvalgte medelever fra mange aldersklasser lære at anskue verden ud fra de marxistiske begreber, og de skal samtidig gennemgå en slags moralsk oprustning, som man også kunne kalde moralsk fastfrysning. I det nye samfund er der ikke plads til fjant og fjas, her skal hårdt arbejde, streng disciplin og ubønhørlig konsekvens føre folket mod en gloriøs fremtid. Og ordet *føre* er netop det rigtige, for det er jo en udvalgt elite, som skal forestå skabelsen af det klasseløse samfund.

På den baggrund er det ikke så sært, at partiskolen er et særdeles humørforladt sted. Tonen er puritansk og autoritær, og eleverne må på møder stå skoleret til skarp ideologisk kritik i alles påhør, ligesom selvkritik er yderst velset. Det lugter af den skinbarlige Oxfordbevægelse og er ikke spor rart.

Men den familie- og hjemløse Vera befinder sig fint på skolen, som giver hende en social og kammeratlig ramme at fungere i samt helt enkelt et indhold i tilværelsen, og snart er Vera en flittig og artig mønsterelev. Uden at rumme et gran af nederdrægtighed cementerer hun sin partitroskab ved nederdrægtigt at være med til at angive en arbejder for »undergravende« aktivitet, men derefter mister hun alligevel fodfæstet på dydens og ideologiens (det er her ét fedt) trange sti, da hun på fæleste småborgerlige facon forelsker sig i en gift lærer og tilbringer en nat med ham.

Her er det så, at den offentlige selvkritik kommer bekvemt ind i billedet med en funktion nøje svarende til den katolske krikes skriftemål. På et møde, der udgør filmens centrale sekvens, bekender Vera sin synd og afsværger alle varme følelser for læreren. Han fjernes fra skolen, men Vera får sin syndsforladelse og er nu lutret og rede til at træde ind i karrieren som loyal partifunktionær, der ikke distraheres af elementære, uproduktive følelser.

Således handler »Angi Vera« om, hvordan den betingelsesløse ideologiske loyalitet tvinger et menneske til at begå moralsk forræderi mod andre og dermed mod sig selv, hvordan systemets repræsentanter opererer med angst, skyldfølelse og angiveri som en anden spansk inkvisition, og hvordan partidisciplinen æder sjæle op. Var »Angi Vera« blevet lavet i et vestligt land, ville nogle have stemplet den som koldkrigerisk antikommunistisk hetz, men relevansen i dens grundlæggende konflikt begrænser sig ikke til de såkaldt socialistiske lande. Det drejer sig jo helt klassisk om pligt over for tilbøjelighed, men med den væsentlige pointe, at den formodede pligt i virkeligheden er svigt, mens den formodede tilbøjelighed er den sande pligt. Og det er jo ikke kun i Ungarn, det være sig i 1948 eller i dag, at politik og etik har en kedelig tendens til at tørne mod hinanden.

»Angi Vera« er en begavet film med et væsentligt tema, og det giver den en ekstra dimension – og en ekstra tragik – at Vera ikke er en kynisk karrieremager, men virkelig besidder hjertets renhed og vil det gode. Veronika Papp spiller hende meget smukt og følsomt, og i det hele taget er filmen fyldt med gode og nuancerede psykologiske portrætter, som fjerner den milevidt fra den visualiserede politiske kronik. Den sørgmodige humor, som filmen også rummer, kan især i en helt fremragende skolefestsekvens lede tanken hen på det tjekkiske forårs Milos Forman og Jiři Menzel, og så er »Angi Vera« naturligvis – som alle ungarske film – udsøgt fotograferet i modne, tunge farver, som passer godt til den rolige og uanstrengte fortællerytme. Man behøver ikke at gemme på stygge koldkrigeriske tilbøjeligheder for at få øje på de rige kvaliteter i Pál Gábors film, men sender tværtimod en venlig tanke til den statslige ungarske filmindustri.

Ebbe Iversen

**Veronika Pap (i midten) i titelrollen i »Angi Vera«**

**ANGI VERA**
Angi Vera. Ungarn 1978. **P-selskab:** Mafilm, Objektív Filmstúdió. **P-sup:** Dezsö. **P-leder:** György Onódi. **Instr/Manus:** Pál Gábor. **Efter:** Roman af Endre Vészi. **Dramaturg:** Luca Karall. **Foto:** Lajos Koltai. **Kamera:** Gyula Kovács. **Farve:** Eastman. **Lys:** József Marton. **Klip:** Éva Kármentö. **P-tegn:** András Gyürky. **Ark:** Vera Mattheidesz. **Kost:** Zs. Éva Vargo. **Musik:** György Selmeczi. **Tone:** György Fék. **Medv:** Veronika Pap (Vera Angi), Arzsi Pásztor (Anna Traján), Éva Szabó (Mariá Muskát), Tamás Dunai (István André), László, Halász, Lászlo, Horváth, Teri Bod, Ági Dávid, Franciska Györy, Lászlo Kanalas, Flóra Kábár, Antal Konrád, Cabi Koszta, György Kölgyesi, Kati Marton, Imre Ráday, Tibor Varga, Zoltán Vadász, Ferenc Baracsi, József Bara, Vali Borbély, Laura Bökrönyi, Éva Deák, Dezsö, Füller, Pálma Gyimesi, Zsuzsa Högye, Péter Kerekes, Lászlo Lamanda, Éva Vadnsi, Lászlo Németh, István Pathó, Teréz Sántha, Gábor Schallinger, Annamária Szabó, Isrván Szilágyi, Pál Szöke, Mari Szür, Máté Tóth, Mátyás Usztics. **Længde:** 96 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 1.9.80 – Grand.

# Monty Python's Life of Brian – Et herrens år

Instruktør: TERRY JONES

Oprindeligt havde Monty Python-gruppen tænkt sig at gå Griffith, DeMille, Duvivier, Pasolini, Dreyer og Jens Jørgen Thorsen i bedene og lave en film om Jesu liv med titlen »Jesus Christ – Lust for Glory«. De havde endda et par gode ideer, som f.eks. en scene, hvor Jesus og hans tolv disciple (what? No kangaroos?) på Askeonsdag midt i påskeugen forsøger på at finde en restaurant med et bord til tretten. Efter flere forsøg finder de en, der er villig til at stille fire borde sammen, så de kan afholde den hellige nadver på behørig vis. Ved studier i Biblen fandt de imidlertid ud af, at Jesus hverken var synderlig morsom eller latterlig, men derimod »a bloke who generally seemed to have the right sort of ideas«. Hvad var det så, der var så fascinerende ved dette emne?

I 1930 udgav to unge englændere, W. C. Sellars og P. J. Yeatman, en bog med titlen, »1066 and All That, a Memorable History of England, Comprising All the Parts You Can Remenber, Including One Hundred and Three Good Things, Five Bad Kings, and Two Genuine Dates«, en publikation, der omgående sikrede de to forfattere en plads blandt det engelske sprogs største humorister. Som det fremgår af titlen var bogens grundlæggende idé at rekonstruere Englands Historie udfra, hvad man kunne huske fra skoletiden, inklusive lærerens kæpheste og skolebøgernes uklare og stereotype fraseologi à la »mens kongemagten styrkedes, gik det tilbage for adelen«. Denne indfaldsvinkel er et af grundelementerne i »Monty Python's Life of Brian«. Det er hverken kristendommen eller Jesu liv, der er latterlige, men derimod vores vesteuropæiske, vanekristne, rudimentære erindringer derom, der er ovenud latterlige. Følgelig er »Life of Brian« menigmands socialrealistiske udgave af »Dagligdag i Jødeland på Jesu tid« bygget på erindringer fra kristendomskundskabsundervisningen i underskolen. Vi præsenteres således for et Jødeland år 33« about tea time«, som vi alle kan nikke genkendende til med vor skolegang i hukommelse. Det er fuldt af profeter, eremitter, spedalske, samt grusomme romere. Man bryder ind midt i bjergprædikenen. Vi erindrer alle fra skolen, at titusinder hørte Jesus ved den lejlighed, men selv forstod vi ikke et kuk i tredie klasse. Det samme er tilfældet her, dog fortrinsvis grundet på de akustiske forhold. Når Jesus siger: »Blessed are the peacemakers«, høres det i de yderste rækker som: »Blessed are the cheesemakers«. »What's so special about the cheesemakers?« spørger en person. En anden, som er bedre kendt med profeternes stil, forklarer: »It is not supposed to be taken literally, it refers to all manufacturers of dairy products«. Betænk ret, hvilke konsekvenser, det får at være en helbredt spedalsk, »an ex-leper«. I årevis har man kunnet snylte på samfundet som spedalsk, idet alle havde medlidenhed med en, så pludselig møder man Jesus og bliver helbredt i en alder af 35 år, og står så sund og frisk, men uden uddannelse!

Vi erindrer alle fra bibelhistorien, hvordan profeternes må have været en af de stærkeste fagforeninger. De stod på ethvert gadehjørne og udgød deres uforståeligheder. Her er Michael Palin som »a boring prophet«: ... there shall be at that time rumours of things going astray, and there shall be a great confusion as to where things really are, and nobody will really know where lieth those little things with a sort of raffia-work base that has an attatchment. At this time a friend shall lose his friend's hammer, and the young shall not know where lieth the things possessed by their fathers, that their fathers put there only just the night before about eight o'clock«. En herlig parodi på en anglikansk præst, der improviserer over King James's Bible.

Indimellem tager andre erindringer fra skoletiden dog overhånd, som i scenen, hvor vi overværer en offentlig stening i Jerusalem. Kvinder har ikke adgang til en sådan, så følgelig er størstedelen af publikum kvinder forklædt som mænd bag store fuldskæg (hvilket i Monty Pytho-regi naturligvis vil sige: mænd forklædt som kvinder forklædt som mænd...). Inden steningen kan begynde, skal ypperstepræsten oplæse dommen, og selvfølgelig er der en af tilskuerne, der ikke kan nære sig og kaster en sten, inden der er givet grønt lys. Straks vender ypperstepræsten sig og siger gravalvorligt: »Now, who threw that stone?... Come, come, who threw that stone?« Scenen er pludselig vendt fra en hollywoodsk bibelhistorierekonstruktion til en velkendt skolestuesituation: vikaren (hvis man har gået i folkeskolen i 6o'erne, læs læreren), der ikke vil læse højt, før han har fået at vide, hvem der smed tavlekluden i nakken på ham. Og folkemængden reagerer ganske som en skoleklasse. Efter en kort fnisen råber de alle; »She did it!« i falset for dernæst at gå ned i gravbas og råbe: »he did it!« Med en autoritativ håndbevægelse sendes synderen skyldbetynget ned i bageste række. Denne scene er i sig selv en perle af en Monty Python-sketch opbygget efter et velgennemprøvet mønster: kombinationen af to hinanden helt uvedkommende institutioner eller situationer, hvoraf opstår en hylende morsom syntese.

Nøjagtig den samme opbygning og referenceramme finder vi i scenen, hvor Brian maler »Romans go home« på byens mure og bliver overrumplet af en romersk patrulje. Brian har nemlig problemer med den latinske grammatik og bliver gennemterpet af den romerske officer, indtil han får rettet »Romanes eunt domus« til »Romani ite domum«, som han så beordres til at skrive hundrede gange inden solopgang.

Disse små næsten selvstændige sketches kommer filmen igennem i et jævnt tempo og bevirker, at der stort set ingen døde punkter er. Når »Monty Python's Life of Brian« som helhed alligevel ikke er så god som »Monty Python and the Holy Grail«, skyldes det, at selve handlingen, historien om Brian, ikke er så velegnet et materiale som Arthur-legenden. Historien forekommer for rimelig og sammenhængende. Det er lidt uheldigt, at publikum faktisk morer sig bedst, hver gang historien går i stå og en eller anden sindsyg situation udvikler sig. De komiske situationer burde nemlig befordre handlingen, ligesom de gør i »The Holy Grail«, hvor de enkelte episoder er bygget op over et gag eller to. Bevares, også den egentlige handling indeholder megen komik. Terroristgruppen, Brian bliver medlem af, og som bringer ham i karambolage med romerne, kalder sig The People's Front of Judaea og bliver rasende, hvis man blander dem sammen med den rivaliserende gruppe The Popular Front of Judaea, som de hader endnu mere end romerne. Det komplicerer omgangen med disse terrorister yderligere, at de mindre begavede medlemmer ofte har svært ved at huske, hvilken en af grupperne, de selv tilhører. De tilbringer deres hemmelige møder med at udarbejde resolutioner mod romerne, hvor de til ære for gruppens aktive feminister har svarlige problemer med at udfærdige dem i overensstemmelse med m/k-reglerne. Men også disse scener efterlader en lidt flad fornemmelse, skønt de er morsomme; thi når de har fået afleveret deres hip til kvindebevægelsen og terroristerne og situationen har udviklet sig til det glade vanvid, må de ned på jorden igen og foretage sig noget tilnærmelsesvis konstruktivt for at bringe historien videre. Det virker skæmmende, som når Groucho Marx bliver til grin.

Når »Monty Python's Life of Brian« alligevel kommer til at stå som en perle i erindringen, skyldes det sikkert, at slutscenen er fil-

**Terry Jones, Sue Jones-Davies og Michael Chapman i »Et herrens liv«**

mens toppunkt. Sammen med omkring et hundrede andre er Brian blevet korsfæstet. Ved siden af ham hænger Eric Idle, Monty Python-gruppens ekspert i kvinder og optimister, som for at trøste Brian bryder ud i sang:

Some things in Life are bad,
They can really make you mad,
Other things just make you swear and curse.
When you're chewing on Life's gristle, don't grumble – give a whistle,
And this'll help things turn out for the best,
And always look om the bright side of Life... (fløjt).
Always look on the light side of Life... (fløjt).
If life seems jolly rotten, there's something you've forgotten,
And that's to laugh and smile and dance and sing.....
Always look on the bright side of Death,
Just before you draw your terminal breath,
Life's a piece of shit, when you look at it,
Life's a laugh and Death's a joke, it's true,
You see, it's all a show, keep them laughing as you go,
Just remember that the last laugh is on you,
And always look on the bright side of Life...

Kameraet bevæger sig bort og afslører efterhånden en hel hær af syngende, glade korsfæstede. Det er en apokalyptisk hollywood-happy-end, man sent glemmer.

Ul S. Jørgensen

**MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN – ET HERRENS ÅR**
Monty Python's Life of Brian. England 1979. **P-selskab:** Hand Made Films. **Ex-P:** George Harrison, Denix O'Brian, Tarak ben Ammar. **P:** John Goldstone. **As-P:** Tim Hampton. **Instr:** Terry Jones. **Instr-ass:** Jonathan Benson. **Manus:** Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin. **Foto:** Peter Biziou. **Kamera:** John Stanier. **Farve:** Eastman. **Klip:** Julian Doyle. **Ark:** Roger Christian. **P-tegn/Animation:** Terry Gilliam. **Kost:** Hazel Pethig, Charles Knode. **Musik:** Geoffrey Burgon. **Sange:** »Brian« af André Jacquemin, David Howman, med Sonia Jones; »Bright Side of Life« af og med Eric Idle. **Tone:** John Foster, Garth Marshall, Hugh Strain. **Medv:** Terry Jones (Mandy/Brians mor/Colin/Simon/Bob Hoskins/Helgenagtig forbipasserende), Graham Chapman (1. vise mand/Brian/Biggus Dickus), Michael Palin (2. vise mand/Mr. Big Nose/Francis, en revolutionær/Mrs. A., der kaster den anden sten/Helbredt spedalsk/Ben, en gammel gange/Pontius Pilatus/En profet/Eddie /Nisus Wettus), John Cleese (3. vise mand/Dirk Reg, leder af Judean People's Front/Jødisk embedsmand ved stening/Centurion/Arthur), Eric Idle (Mr. Cheeky/Stan kaldet Loretta/Harry the Haggler/Kvinden der kaster den første sten/Intenst kedsommelig ung mand/Otto/Fangevogter/Mr. Frisbee III), Terry Gilliam (»Another Person Further Forward«/En revolutionær/Maskeret mand/»Blood and thunder«-profet/Geoffrey/Fangevogter), Ken Colley (Jesus), Gwen Taylor (Mrs. Big Nose/Kvinde med sygt æsel/Ung pige), Terrence Bayler (Gregory/En revolutionær/Maskeret mand/Dennis), Carol Cleveland (Mrs. Gregory/Elsie), Charles McKeown (»Man Further Forward«/En revolutionær/Maskeret mand/Stig, romersk soldat/Fnisende soldat/Blind mand/Falsk profet), Sue Jones-Davis (Judith), John Young (Stebner/Forbipasserende), Bernard McKenna (Assistent ved stening/En revolutionær/Maskeret mand/Fnisende bagt/Parvus, en centurion), Andrew MacLachland (Anden assistent ved stening/En revolutionær/Maskeret mand/Fnisende vagt/Forbipasserende), Neil Innes (Samaritaner), John Case (Gladiator), Chris Langheim (En revolutionær/Maskert mand/Fnisende vagt/Alfonso), Charles Knode (Forbipasserende), Spke Milligan (Spike), George Harrison (Mr. Papadopoulis). **Længde:** 93 min. **Udl:** CIC. **Prem:** 25.8.80 – ABCinema + Bio Trio.

**Margarita Terehova i scene fra »Spejlet«**

# Spejlet

Instruktør: ANDREJ TARKOVSKIJ

I science fiction-filmen »Solaris« (1972) fortalte Tarkovskij om en sælsom planet, der så at sige psykoanalyserede menneskene på den rumstation, der var sendt op for at udforske den. Videnskabsmændene løste ikke planetens mysterium, men blev klogere på sig selv, konfronteret med deres inderste fortrængninger. I nogle fascinerende scener fik hovedpersonen lukket op for sin traumatiske barndom, men helt fik han ikke hold på fortiden, og filmen forlod ham i et uforglemmeligt galaktisk crane-shot af hans barndomsverden, der nu lå som en ø midt i Solaris' lunefulde ocean.

Med »Spejlet« (1974), der omsider har fået danmarkspremiere, gør Tarkovskij et nyt, endnu mere ransagende forsøg på at analysere den dunkle barndomsverden, gennem en grandios selvbiografisk/dokumentarisk fantasi over fortiden, der – som Faulkner har sagt – aldrig er død, den er ikke engang fortidig.

Han har selv betegnet filmen som en selvbiografisk bekendelse. Han søger, gennem kunstens troldspejl, at se tilbage på en barndom, hjemsøgt af privat familiær og almen politisk uro. Han levede alene med sin mor i et hus i kunstnerkolonien Peredelkino uden for Moskva, og de hutlede sig igennem Stalintiden med de store udrensninger og krigen.

Filmen er blevet modtaget endnu mere unådigt af de officielle kunstbedømmere i Sovjet end Tarkovskijs øvrige film. Den blev kritiseret for dunkelhed og pessimisme og placeret i den såkaldte tredie kategori, ensbetydende med stærkt begrænset distribution og ingen økonomisk gevinst til kunstnerne. Filmen er da klart nok også milevidt fra sovjetkulturens partiforeskrevne dogmer om socialistisk realisme, der med enkle og forståelige midler skal bidrage til de brede massers socialistiske sindsligevægt og optimisme.

Det er vel ikke så meget, fordi filmen i et par scener antyder stalintidens kollektive frygtneuroser og giver et uheroisk billede af Den store Fædrelandskrigs æra. Det er nok mest fordi den i sin form og tematik fremstår som et søgende, famlende stykke mystik, et drømmesyn om tiden, naturen, menneskene, historien, stedvis en berusende panteistisk vision, der udmærker sig ved alt andet end klarhed og som nødvendigvis må skabe forvirring hos tilskueren. Og det er vel netop den uhåndgribelige, så at sige eksistentielle tvivl, som er den største trussel mod det ortodokse sovjetiske verdensbillede.

I vores del af verden, hvor der ikke ligger nogen speciel kulturpolitisk pointe i at lave et mangetydigt, abstrust kunstværk, kan man i nogenlunde lige høj grad fascineres og irriteres af Tarkovskijs spejlbilleder. Det danske program til filmen rummer et detaljeret handlingsreferat, som indirekte peger på, at filmens forløb er svært at overskue. Der er vel næppe tvivl om, at det har været en meget nødvendig og personlig film for Tarkovskij. Men som tilskuer kan man godt beklage, at den ikke nåede til større afklaring, inden den blev realiseret. Handlingen – med dens tidsskift og kalejdoskopisk monterede indstillinger og scener – forekommer unødigt vanskelig at følge. Den intense atmosfære, de komplekse tids- og drømmebilleder kunne godt, som vi har oplevet det i Tarkovskijs øvrige film, været forenet med et mere koncist fortællende forløb. Der er ingen pointe i at sætte publikum til at granske et handlingsreferat.

Filmen lægger derfor i endnu højere grad end de foregående Tarkovskij-film op til at blive tolket, få læst og påskrevet af beredvillige kritikere. Og her er nok at tage fat på.

Man kan pege på filmens skildringer af mennesket i pagt eller modstrid med naturen; eller på filmens implicite kommentarer til de politiske forhold; dens komplicerede fortæller-holdning (med den usynlige jeg-fortæller, instruktørens alter ego, underlagt billedforløbet); dens fantasifulde visuelle stream of consciousness; dens motiviske rigdom og billedkunstneriske allusioner (bl.a. til Brueghel og La Tour); dens instruktørbiografiske finesser (instruktørens mor spiller moderen som gammel, instruktørens far strukturerer filmen med oplæsning af sine digte); dens tematiske rollefordeling (samme skuespillerinde som den unge moder og som hustruen). Man kan også hæfte sig ved, at drengen flere gange ser i et billedværk om Leonardo da Vinci (sådan som klassisk malerkunst i det hele taget

spiller en stor rolle i alle Tarkovskijs film) og – med et uvilkårligt »Aha!« – pege på, at selveste Freud, såmænd, i en afhandling om den gamle maler, søgte at forklare hele Leonardos kunst og virksomhed ud fra hans barndom, som han havde tilbragt alene med moderen, forladt af faderen, altså i samme situation som den lille Andrej (i filmen Aleksej).

Men mest kan man måske fristes til blot at nyde filmens visioner og refleksioner, uden at prøve at trænge om bag spejlet. For det er måske først og fremmest en film for instruktørens egen skyld.

I hvert fald fremstår han i sin nyeste film, »Stalker« (1979), igen som en mere publikumsvendt men lige fascinerende kunstner. »Stalker«, der er baseret på en fortælling af Strugatskij-brødrene, to af Sovjets førende science fiction-forfattere, fortæller en simpel fabel, men i en urovækkende, associativ indpakning. Filmen, der er produceret af Mosfilm i samarbejde med Zweites Deutsches Fernsehen i Wiesbaden-Mainz, handler om en enfoldig særling ved navn Stalker, der bor i et trøstesløst område med sin kone og lille datter. I den umiddelbare nærhed ligger et ingenmandsland, en forbudt, militærbevogtet zone, hvor muligvis en meteor er faldet ned eller et videnskabeligt eksperiment forulykket. Engang har Stalker, der kender området, ført illegale rejsende ind i zonen, hvad der skaffede ham en fængselsstraf. Til sin kones bekymring indvilliger han nu i igen at fungere som guide for en forfatter og en videnskabsmand, der er nysgerrige efter at erfare, hvad der gemmer sig derinde.

I en række intense sekvenser, hvor Tarkovskij demonstrerer sit store talent for med en særegen drømmeagtig langsomhed at gøre det almindelige mystisk, skildres de tre mænds ekspedition, som til sidst fører dem frem til en underjordisk lokalitet, måske oprindelig et laboratorium, hvor – ifølge Stalker – ens inderste ønske vil blive opfyldt. Hermed bryder konflikterne mellem de tre mænd ud, og det afklares aldrig, hvad der er zonens hemmelighed, eller om der overhovedet huserer så okkulte kræfter, som Stalker hævder.

Filmen fremtræder som en virtuos variation over »Solaris«' emne: Udforskningen af den gådefulde omverden er blot en udforskning af os selv.

Peter Schepelern

**SPEJLET**
Zerkalo. USSR 1974. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Andrej Tarkovskij. **Instr-ass:** L. Tarkovskaja, V. Harcenko, M. Cugunova. **Manus:** Aleksandr Misarin, Andrej Tarkovskij. **Digte:** Skrevet og læst af Arsenij Tarkovskij. **Fortæller:** Innokentij Smoktunovskij. **Foto:** Georgij Rerberg. **Kamera:** A. Nikolaev, I. Stan'ko. **Farve:** Sovcolor. **Lys:** V. Gusev. **Klip:** L. Fejginova. **Ark:** A. Merkulov. **Dekor:** Nikolaj Dvigubskij. **Kost:** N. Fominoj. **Sp-E:** Juri Potapov. **Musik:** Eduard Artem'ev; J. S. Bach, Henry Purcell, Giovanni Battista Pergolese. **Tone:** Semen Litvikov. **Medv:** Margarita Terehova (Aleksejs mor/Aleksejs kone), L. Tarkovskaja (Aleksejs mor som gammel), F. Jankovskij (Aleksej som 5-årig), I. Danil'cev (Aleksej som 12-årig/Ignat, Sleksejs søn), Oleg Jankovskij (Aleksejs far), Nikolaj Grin'ko (Mand i trykkeri), Alla Demidova (Lisa, kvinden i trykkeriet), Jurij Nazarov (Militær instruktør), Anatolij Solonicyn, Tamara Ogorodnikova, Jurij Sventikov, T. Resetnikova, E. Del'boske, L. Korrecer, A. Gut'erres, D. Garcija, T. Pames, Teresa Del'boske, Tat'jana Del'boske. **Længde:** 106 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 11.7.80 – Grand.

# Kort sagt

Filmene set af
Per Calum (P.C.) Peter Schepelern (P.S.)
Ebbe Iversen (E.I.) Asbjørn Skytte (A.S.)
Ib Monty (I.M.)

## ATTENTAT

Instruktør: BENT CHRISTENSEN

Med jævne mellemrum undfanges den idé, at man også hjemme i det lille, provinsielle Danmark må kunne lave en moderne effektfuld kriminalfilm i stil med de utallige udenlandske produkter, biograferne er fulde af. Mest succerigt blev ideen hidtil realiseret i Højlund Carlsens »Nitten røde roser«. Bent Christensen og Det danske filminstitut har åbenbrt ment, at tiden var inde til at prøve igen, men man kan godt forestille sig – og må i hvert fald håbe – at »Attentat« (efter et manuskript af Poul-Henrik Trampe) for en tid vil virke dæmpende på flere initiativer i denne genre. Det værste, man kan sige om filmen, er måske, at den kalder på, ja nærmest trygler om, at anmelderen med spids pen for 117. gang skal samle sine allermest sarkastiske giftigheder og med kirurgisk elegance dryppe dem i såret. Men ved udsigterne til endnu engang at skulle harcellere over totalt atmosfæreforladt, fornemmelsesblottet instruktion af et usammenhængende, aldeles urimeligt og utroværdigt manuskript, giver man træt op. Stuntnonsens, uægte spænding, flade personer – dansk film! (Danmark 1980). P.S.

## DÆMONERNE FRA ALCACER-KIBIER

Instruktør: JOSÉ FONSECA COSTA

Titlens Alcacer-Kibir er en nordafrikansk ørken, hvor den unge portugisiske konge Don Sebastian faldt under et slag i 1578, og hvorfra han ifølge legenden en dag vil vende tilbage for at redde Portugal. Hvem kunne nu vide det? Formentlig meget få på vore breddegrader, og man ved det heller ikke efter at have set filmen, men kun efter pligtskyldigst at have gransket det skriftlige materiale, der ledsager den. »Dæmonerne fra Alcacer-Kibir« er nemlig en stort set ubegribelig film, hvis historie om en gøglertrups omflakken blandt oprørske bønder og undertrykkende magthavere i det sydlige Portugal klart nok har et politisk-revolutionært ærinde, men som i øvrigt er fyldt til randen med sære ritualer, mystiske myter og anstrengende retorik. Mest er den vel beslægtet med de brasilianske Cinema Novo film, men mangler deres medrivende dynamik og er til gengæld både teknisk primitiv og meget selvhøjtidelig. Laves der mon ikke bedre film i Portugal? (Os demunios de Alcacer-Quibir-Portugal 1975). E.I.

## FAGRE VOKSNE PIGE

Instruktør: NICHOLAS SGARRO

På grund af mangelfuld research ved jeg ikke, om ludere med hjerter af guld er særligt udbredte i virkeligheden, men inden for filmen er denne manifestation af mandlige ønskedrømme utroligt sejlivet. Her dukker den nu op igen i filmatiseringen af den amerikanske luksusprostituerede Xaviera Hollanders frimodige erindringer »The Happy Hooker«. De kunne nok i bedste fald have været udgangspunkt for en film med sund sanselighed og veloplagt vulgaritet, men af uransagelige grunde har man valgt at gøre »Fagre voksne pige« så pæn og ærbar, som emnet overhovedet tillader. Det kan umiddelbart virke sympatisk, at man ikke snager pornografisk i prostitutionens intimiteter, men da man ikke har haft noget andet at sætte i stedet – f.eks. et kritisk syn på påstanden om lykkelige ludere – bliver filmen kun en gumpetung og uvittig komedie. Den er end ikke pirrende, og som Xaviera Hollander har Lynn Redgrave en distraherende lighed med en transvestit. (The Happy Hooker – USA 1975). E.I.

## FREDAG DEN 13.

Instruktør: SEAN S. CUNNINGHAM

Der appelleres i disse år hæmningsløst til biografernes teenage-publikum i to genrer, disco-filmene, og de blodtørstige gysere, hvori forene er jævnaldrende med publikum. Og en dag undgår vi vel ikke alliance mellem dem. Men »Fredag den 13.« er det rene, destillerede gys. Sean S. Cunningham, hvis femte film det er, slipper en sindssyg morder løs blandt syv unge mennesker, der er ved at forberede en sommerlejr, og en efter en dræbes de på de mest bestialske og varierede måder. Det redegør filmen omhyggeligt og detailleret for, og der er heller ikke sparet på de obligate skrækeffekter i form af tomme huse, uvejr, strømsvigt, klaprende døre etc. Det må indrømmes, at instruktøren administrerer skrækeffekterne med et vist håndelag, men filmen kommer aldrig ud over Grand Guignol-stilen, og den irrationelle angst og usikkerhed, som genrens mestre kan hensætte os i, får den aldrig frembragt. (Friday the 13th – USA 1980). I.M.

## HVAD VIL DU HA'

Instruktør: SIDNEY LUMET

Kun en gang tidligere har Sidney Lumet forsøgt sig med en komedie, den aldrig i Danmark viste og efter sigende mislykkede »Bye Bye Braverman«, og »Hvad vil du ha'« bekræfter da også, at komedien ikke just er Lumets felt. Heller ikke når der som her er tale om en meget aggressiv variant af slagsen. Ej heller skønt Lumets film hjælpes godt på vej af den herhjemme ukendte komiker Alan King, der med veloplagt talent giver rollen som en amerikansk tycoon, et hensynsløst magtmenneske, begavet og forkælet og væn-