

Filmene

Elefantmanden
Gloria
Land og sønner
En ganske almindelig familie
Specialudgaven:
Nærkontakt af tredje grad
Undervejs



Elefantmanden

Instruktør: DAVID LYNCH

»Elefantmanden« er en af disse sjældne filmoplevelser, som der kan gå meget længe mellem, at man udsættes for – en mesterligt opbygget følelsesfuld film, der griber, bevæger og river én med ind i sit univers med en forførelsesfuld ubønhørlighed, der nærmer sig emotionel voldtægt. Og den gør det i kraft af, at den som alle andre betydningsfulde kunstværker byder på et budskab, som når alle udenomsværker er skrælet bort, er ganske enkelt og elementært i sin almindelige gyldighed.

Som læseren formentlig allerede ved, er den baseret på en autentisk skæbne fra det viktorianske England: John Merrick, der levede fra 1862 til 1890, og som led af sygdommen, neurofibromatosis, i en så ekstrem grad, at størsteparten af hans krop var dækket af kraftige svulstvækster, værst i hovedet, der var totalt deformeret af kraftige udbulinger og en forvredne mund. Til sidst var han så grufuld forvansket, at hans eneste overlevelsesmulighed var at rejse rundt og lade sig udstille som *freak* på markedspladser, og da han blev for syg til det, blev han taget i pleje af den ansete kirurg, Frederick Treves, som ved hjælp af en indsamling i »The Times« skaffede ham permanent ophold på London Hospital, hvor han frem til

sin død var kongehusets og overklassens celebre udstillingsgenstand. Det viste sig i denne sidste periode, at der bag det forfærdende ydre gemte sig et følsomt, poetisk og intelligent sind, og det er da også denne periode, der dramatisk har tiltrukket både forfatteren Bernard Pomerance, der skrev et skuespil om ham, og David Lynch og co., der uafhængigt af dette har lavet filmen.

Bortset fra de helt væsentlige *facts* forholder filmen sig – som skuespillet i øvrigt også – dramatisk frit til virkeligheden. Det er *ikke* nogen gyserfilm, men tværtimod en udviklingshistorie om et fornedret og både fysisk og psykisk smadret menneske, der finder en identitet og til slut kan vælge sin egen værdige død.

På teatret spilles Merrick uden maskering, men det går selvfølgelig ikke med filmens iboende krav til realisme. I den første halve times tid undgår Lynch omhyggeligt at vise ham – enten sidder han i mørke eller er indhyllet i hætte og gevandter. Til gengæld henter den vores sympati over på hans side gennem skildringen af, hvordan han behandles som et umælende dyr, samtidig med at vores nysgerrighed efter at se ham vokser støt.

Her spiller filmen spidsfindigt på den dobbelthed i omverdenens holdning til Merrick, som tematiseres undervejs. For vores nysgerrighed er nøjagtigt identisk med den, der driver pøbelen hen for at se ham, og som

Scene fra »Elefantmanden«, hvori John Hurt yder en fremragende præstation i den vanskelige titelrolle

senere giver Treves skrupler, da adelskabet står i kø for at komme til at besøge ham på hospitalet. Men fra det øjeblik, vi endelig får ham at se, insisterer filmen på at vise ham, fastholde ham for vore øjne og gradvist trække os med ind til følsomheden bag det frastødende ydre og få os til at holde af ham. Og på samme måde som en disharmoni efterhånden ved mange genhør bliver en harmonisk lyd, vænner man sig naturligvis hurtigt til at se ham uden gysen. »Gud give, at han er idiot,« siger Treves efter det første møde med ham, men i filmens første dramatiske højdepunkt må han erkende, at han er alt andet.

Scenen, hvor Merrick for første gang taler (»Hello, my name is John Merrick, I'm very pleased to meet you«) med ordene læspet næsten uforståeligt frem gennem den forvredne mund, er for mig det største følelseschok på film, siden Chief Bromden afslørede, at han kunne tale i »Gøgereden«. Fra det øjeblik stiger filmen frem mod en altopslugende, fortættet, emotionel styrke, hvor Merrick i scene efter scene møder stadig større forståelse og kærlighed hos sine omgivelser med højdepunkter i to scener: Mødet med Treves' hustru, der som den første kvinde i hans liv blot helt naturligt rækker ham hånden og smilende siger goddag, og besøget af den feterede skuespillerinde Madge Kendal (blændende spillet af Anne Bancroft),

der forærer ham sit signerede portræt og giver ham et kys, efter at de sammen har reciteret en udvalgt scene fra »Romeo og Julie«. Det lyder rørstrømsk i referat, men det holder på lærredet. I begge scener beundres portrættet af Merricks mor, og de to kvinder kobles således subtilt sammen med hans uophørlige længsel efter kærlighed.

Dette forløb afbrydes kun af de (lidt for melodramatiske – og det er min eneste lille indvending mod filmen) mellemspil, hvor det lykkes Merricks tidligere 'ejer' at erobre ham tilbage for en stund. Især er scenerne med den alt for ensidigt ondsksfulde nattevagt, der arrangerer private, men profitable fremvisninger, lidt for bombastiske. Til gengæld giver det Lynch lejlighed til en stilfærdig og smuk hyldet til Tod Brownings klassiker »Freaks« i scenen, hvor de andre vanskabninger befrier Merrick i Frankrig og hjælper ham om bord på båden tilbage til England.

Filmens dramatiske styrke understøttes af en markant og præcist rekonstrueret virkelighed uden om: Markedslivet, fattigkvartererne og hospitalets stive, sterile miljø er fremragende indpasset i skildringen af det netop industrialiserede Englands fabriksmaskineri, der danner sin egen pulserende rytme bag historien. Dertil kommer en omhyggeligt gennearbejdet lydside (i Dolby stereo), der fuldender sansebombardementet. Filmen formelig vibrerer af autentisk liv.

Det er også væsentligt i denne sammenhæng, at filmen er overdådigt fotograferet af veteranen Freddie Francis (f. 1917), der siden 1961 har instrueret stribevis af billige og smagløse gysere, men som altså her vender tilbage til sin gamle metier. Hver eneste indstilling og billedkomposition i det sort-hvide Cinemascope-format er en udsøgt nydelse: Brosten og bygninger, hospitalets gange og skorstensformationer i særegne, grafiske mønstre på kryds og tværs over det brede lærred.

Men det væsentligste er naturligvis de personer, der befolker dette elegant udformede filmunivers. Der er præcist fremstillede biroller til Freddie Jones, John Gielgud, Wendy Hiller og (som nævnt) Anne Bancroft. Som Dr. Treves leverer Anthony Hopkins en bemærkelsesværdigt neddæmpet præstation. På én gang træt og samtidig nærværende. Det er underspil af højt format. Mest betagende er dog John Hurts spil i titelrollen, der er så fysisk krævende, at han kun var i stand til at spille hver anden dag under optagelserne. Han spiller med hver fiber af sin krop, og med kombinationen af gestik, holdning, stemmeføring og øjenspil lykkes det ham faktisk at spille igennem den kraftige maskering: Fra rædsel og fornedrelse til det rørende, overstadigt pludrende i de lykkelige stunder. Højdepunktet nås i scenen, hvor han ved tilbagekomsten til England er ved at blive overfaldet af en ophidset menneskehob på et lokum på en banegård i London. I sidste øjeblik retter han sig op og hæver stemmen for fuld kraft: »No! I'm not an animal, I'm not an elephant, I'm a human being!« Det er en imponerende og overdådigt præstation, der bekræfter, at

Hurt er en af de mest begavede skuespillere for tiden.

Der er således tale om en film, der på alle områder er mesterligt afbalanceret, og det er forbløffende, at instruktøren David Lynch tidligere kun har lavet filmen »Eraserhead«, en gysere, der er blevet en kultfilm i USA.

»Elefantmanden«s budskab er som sagt såre enkelt og elementært. Den bekræfter det gamle ord om, at man ikke skal skue hunden på hårene, hvilket menneskenes børn som bekendt altid har været forfaldne til. Men samtidig trækker den oplevelsesmæssigt på vort fællesgods af eventyr og fabler om skønheden og udyret i smuk overensstemmelse med Merricks egne drømme og selvforståelse. Ikke kun i indledningens billeder, hvor moderen overfalder af en vild elefant, som var Merricks egen forklaring på sin tilstand, og som vender mareridtsagtigt tilbage under de natlige seancer med nattevagten, er denne kompleksitet til stede. I virkeligheden mødtes Mrs. Kendal og Merrick aldrig, men korresponderede blot sammen, men det er filmens dramatiske ret og poetiske styrke at føre Merricks drømme ud i livet. Mrs. Kendal besøger ham og kysser ham, og til slut hylder hun ham for åben scene under hans livs eneste teaterbesøg. Bagefter kan han gå hjem, færdiggøre sin model af St. Philip's Cathedral og lægge sig ned for at dø, og dermed sætte punktum for en bevægende filmisk skildring af et tragisk livsforløb.

Asbjørn Skytte

ELEFANTMANDEN

The Elephant Man. USA 1980. **P-start:** 8.10.79. **P-selskab:** Brookfilms. **Ex-P:** Stuart Cornfeld. **P:** Jonathan Sanger. **P-sup:** Terence A. Clegg. **Instr:** David Lynch. **Instr-ass:** Anthony Wayne, Gerry Gavigan, Nick Daubeny. **Manus:** Christopher de Vore, Eric Bergren, David Lynch. **Efter:** Sir Frederick Treves' bog »The Elephant Man and Other Reminiscences« og Ashley Montagu's bog »The Elephant Man: A Study in Human Dignity«. **Foto:** Freddie Francis. **Kamera:** Jerry Dunkley. **Klip:** Anne V. Coates. **P-tegn:** Stuart Craig. **Ark:** Bob Cartwright. **Dekor:** Hugh Scaife, Alan Splet. **Kost:** Patricia Norris. **Sp-E:** Graham Longhurst. **Komp/Dir:** John Morris. **Arr:** Jack Hayes. **Spillet af:** The National Philharmonic Orchestra. **Musik-uddrag:** »Adagio for Strings« af Samuel Barber, spillet af The London Symphony Orchestra dirigeret af Andre Previn. **Tone:** Peter Horrocks, Robin Gregory, Doug Turner. **Lyd-E:** David Lynch. **Make-up:** Christopher Tucker (»Elephant Man«-design), Wally Schneiderman, Michael Morris, Beryl Lerman. **Medv:** Anthony Hopkins (Frederick Treves), John Hurt (John Merrick), Anne Bancroft (Mrs. Madge Kendal), John Gielgud (Carr Gomm), Wendy Hiller (Mothershead), Freddie Jones (Bytes), Michael Elphick (Natportier), Hannah Gordon (Mrs. Treves), Helen Ryan (Prinsesse Alex), John Standing (Fox), Lesley Dunlup (Nora), Dexter Fletcher, Phoebe Nicholls, Pat Gorman, Claire Davenport, Orla Pederson, Patsy Smart, Frederick Treves, Stromboli, Richard Hunter, James Carmack, Robert Bush, Roy Evans, Joan Rhodes, Nula Conwell, Tony London, Alfie Curtis, Bernadette Milnes, Brenda Kempner, Carole Harrison, Hugh Manning, Lydia Lisle, Dennis Burgess, Fanny Carby, Morgan Sheppard, Kathleen Byron, Gerlad Case, David Ryall, Deirdre Costello, Pauline Quirke, Kenny Baker, Chriss Greener, Marcus Powell, Gilda Cohen, Lisa Scoble, Teri Scoble, Eiji Kusuhara, Robert Day, Patricia Hodge, Tommy Wright, Peter Davison, John Rapley, Teresa Cogling, Marion Betzold, Caroline Haigh, Florenzo Mogado, Victor Kravchenko, Beryl Hicks, Michele amas, Lucie Alford, Penny Wright, Janie Kells. **Længde:** 124 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 19.2.81 – Dagmar.

Gloria

Instruktør: JOHN CASSAVETES

John Cassavetes er en skrækkeligt irriterende instruktør for enhver, der gerne vil kategorisere og sætte i bås for bedre at skaffe sig overblik. Hans tidligere film skabte overraskelse og forvirring, fordi de var så anderledes. Nu skaber hans film overraskelse og forvirring, fordi de er så anderledes end de anderledes uden dog at være helt så almindelige som almindelige film. Bedst, som man har fået placeret Cassavetes i en bekvem bås, smutter han drilagtigt ud af den igen, og i mangel af et helt præcist dansk ord kan man bedst karakterisere ham med det engelske *elusive*.

Nu fortæller han så i »Gloria« en gangsterhistorie, som er så enkel og næsten enfoldig, at det straks må få enhver filmolog til at kaste sig ud i jagten på skjulte betydninger og snedige symboler. Det kan godt være, at de er der – i så fald har instruktøren gjort sig betydelig umage for at camouflere dem – men det kunne måske også være, at Gena Rowlands fik lyst til som en afveksling at spille en skrap gangsterdulle, og at John Cassavetes fik lyst til at lave en film, hvor spændingen ikke kun er af u håndgribelig psykologisk karakter, men også helt konstant.

Sådanne lyster er måske ikke så mærkværdige, hvis man ser på Cassavetes' senere produktion. »Opening Night« lå tematisk og stilistisk i forlængelse af instruktørens hovedværker (dvs. film som »Faces«, »Ægte-mænd« og »En kvinde under indflydelse«), men man fornemmede, at forlængelsen var ved at blive til en blindgyde. Stilen var ved at størkne i manerer, den voldsomme følelsesstrøm begyndte at blive drevet af inertens lov, og de skæve billeder og dirrende nerver fik et præg af stædig repetition. Omvendt afveg »Mordet på en kinesisk bookmaker« fra de tidligere Cassavetes-film derved, at den nok arbejdede med mærkelige stemninger og instruktørens karakteristiske rå lunser af en uoverskuelig virkelighed, men samtidig også – som »Gloria« – havde en ganske konkret gangsterhistorie at fortælle.

Det er tænkeligt, at fremtiden alligevel vil placere den mangetydige »Opening Night« som et vigtigere værk i Cassavetes' *oeuvre* end den ligefremme »Gloria«, men man har lov til at mene, at han med sidstnævnte film er trådt et par skridt ud af de maniske manerers blindgyde, og at »Gloria« logisk viderefører »Mordet på en kinesisk bookmaker«s udforskning af de etablerede genrers muligheder. Dette gør naturligvis ikke i sig selv »Gloria« til en stor eller væsentlig film, men man kan se den som et tiltrængt pusterum i instruktørens sjælegranskende produktion, et legende divertissement uden dunkle dybsindigheder.

Historien om den tidligere gangsterdulle Gloria Swenson, der modvilligt tager den seksårige mandschauvinist Phil til sig, efter at gangstere har likvideret hans familie, og som efterhånden udvikler en morderisk moderlig beskyttertrang, er på én gang tordnende usandsynlig og drønende forudsig-

lig. Disse begivenheder kunne umuligt ske i virkeligheden, og dog ved vi næsten hele tiden, hvordan de vil ske. Men sådan skal det også være, for »Gloria« er lagt an som et melodrama, komplet med det blinkende neonskilt uden for det lurvede hotelværelses vindue, og den arbejder i sin halvstiliserede dialog meget bevidst med pudsig-ironiske klicheer. Gloria og Phil taler som et par mennesker, der har set for mange film, og »Gloria« forholder sig også mere til film, til en genre og dens traditioner, end til noget som helst andet.

Åbningsbillederne fastslår omgående, at dette er en New York film. Det glitrende natlige lyshav akkompagneret af jamrende saxofonklange afløses af glimt af hektisk, støjende trafik, og dermed har filmen anlået et velkendt tonefald: vi er i den barske storbyjungle, hvor kun de barske klarer sig. Her går det hårdt og hurtigt for sig, og hvis det lykkes blidere følelser af blomstre, sker det på trods af omgivelserne og følgerigt som en bemærkelsesværdig sejr for menneskets pæner egenskaber.

Efter denne korte optakt er vi hurtigt midt i dramatiske begivenheder, for »Gloria« er en meget dynamisk og bevægelig film, og på det konkrete handlingsplan er den faktisk meget spændene. Det går over stok og sten, mens Gloria i rene vidundere af usandsynlighed gør kort proces med de forfølgende Mafia-gorillaer, og mens forholdet mellem hende og Phil (der taler, som næppe nogen anden seksårig nogensinde har gjort) bølgler frem og tilbage mellem afvisning og tiltrækning. En art kærlighedsforhold er der klart nok tale om, ligesom i Cassavetes' »Minnie og Moskowitz« fra 1971 mellem et særdeles umage par, og ligesom hos Cassavetes i det hele taget med en halstarrig fastholden af kærlighedens nødvendighed trods alle ydre og indre stopklodser. De smukkeste scener i »Gloria« er dem, hvor Gloria og Phil fnysende har forladt hinanden, og så uomgængeligt må søge tilbage til hinanden igen. Dette er kærlighed af den urimeligste og derfor stærkeste slags, skildret helt uden klæbrigt føleri.

Ligesom Cassavetes her demonstrerer selvkontrol og blufærdighed, gør han det også i filmens action-scener, som han formår at fylde med eksplosiv dramatik uden at forfalde til blodsprøjtende voldsudspenslinger. Likvideringen af Phils familie er eksempelvis nervepirrende, skønt man kun hører den og ikke ser den. Andre scener fortælles i den »gamle«, antydningrige og stemningsvibrerende Cassavetes-stil med håndholdt kamera og sære, nervøse billedvinkler. Det gælder bl.a. optakten til likvideringen, hvor kameraets lave placering, lyssætningen og grupperingerne af personerne er ladede med ildevarslende anelser og hemmeligheder, og det gælder skildringen af gangsterbossen Tanzinis hjem, som man fristes til at kalde en typisk Cassavetes-lokalitet: en tyst, hvid og mærkelig lejlighed, hvor store, tavse mænd glider hen over gulvene med bløde skridt, og hvor andre, anonyme mænd foretager sig uransagelige ting i baggrunden. Her får filmen et let anstrøg af surrealisme, men samtidig kan man måske kalde det hy-

perrealisme, at gangsterne virker så urealistiske. For gangstere ligner vel ikke gangstere?

John Adames er skæg og naturlig som Phil, en lille blød Bronx-bisse med voksne replikker, men filmen er som nævnt formentlig skræddersyet til Gena Rowlands, John Cassavetes' kone og faste stjerne. Hun er jo en original og meget intens skuespillerinde, som givetvis har moret sig med at skyde sig vej gennem rollen som hårdkogt og let overmoden gangsterdame, og inden for melodramaets nuancebegrænsende rammer er hendes spil også flot, men unægteligt samtidig med et præg af déjà vu. Gena Rowlands har efterhånden tillagt sig visse faste mimiske virkemidler – nogle specielle trækninger i ansigtet, en bestemt slags stirrende øjenkast, en særlig vrængning med munden – og det er en smule distraherende, at hendes handlekraftige fighter dermed giver én uvedkommende associationer til de nervebrudte hovedpersoner i »En kvinde under indflydelse« og »Opening Night«.

I slutscenen på kirkegården i Pittsburgh flottes filmen sig pludselig med slow-motion og skift fra farver til sort/hvid. Det virker umiddelbart mest som en gimmick, men da Cassavetes aldrig har været naiv optimist eller ynder af definitive slutudsagn, kan man måske fortolke slutningen således, at den lykkelige genforening mellem Gloria og

Phil kun finder sted i drengens fantasi, og at hun i virkeligheden blev pulveriseret af gangsternes Magnum-kugler i Tanzinis elevator. Ved at fortælle slutningen så urealistisk som muligt har Cassavetes pligtskyldigst leveret den happy end, som et uforberedt publikum formentlig forventer af en historie som denne, mens han samtidig med et skævt smil dementerer slutningen. Hvem vil ikke gerne have, at det ender godt for gæve Gloria og kvikke Phil, og hvem tør i fuldt alvor tro på, at en enlig kvinde kan sætte sig op mod den mægtige Mafia og slippe helskindet fra det? Med den dobbelttydige slutning tilfredsstillter Cassavetes både håb og skepsis, mens det vel er mere tvivlsomt, om »Gloria« tilfredsstillter både det mindre publikum, hvis nerver vibrerede i takt med de psykiske blotlæggelser i f.eks. »Faces«, og det større, der gerne vil godte sig over en voldelig gangsterhistorie grovheder. Mest rimeligt forekommer det at betegne »Gloria« som god underholdning, der – formuleret med et af tidens gyldneste guld-korn – måske nok handler om »livet og døden og alt sådan noget«, men som forhåbentlig først og fremmest har givet sin instruktør et filmisk frikvarter friske luft, så han nu kan vende tilbage til mentallaboratoriet med fornyede kræfter og anderledes indfaldsvinkler.

Ebbe Iversen

Gene Rowlands og John Adames i »Gloria«



GLORIA

Gloria. **Arb.titel:** One Summer Night. USA 1980. **P-start:** 25.7.79. **P-selskab:** Columbia. **P:** Sam Shaw. **As-P/P-leder:** Steve Kesten. **Instr/Manus:** John Cassavetes. **Instr-ass:** Mike Haley, Tom Fritz. **2-nd Unit Instr:** Gaetano Lisi. **Dialog-instr:** Richard Kaye. **Foto:** Fred Schuler. **Kamera:** Lou Barlia/**Ass:** Sandy Brooke, Ricki-Ellen Brooke. **Farve:** Technicolor. **Klip:** George C. Villaseñor/**Ass:** Lori Blounstein. **Ark:** Rene D'Auriac. **Dekor:** John Godfrey. **Rekvis:** Wally Stocklin. **Kost:** Peggy Farrell, Emmanuel Ungaro (for Gena Rowlands). **Sp-E:** Connie Brink, Al Griswald, Ron Ottesen. **Musik:** Bill Conti. **Musikbånd:** Clifford C. Kohlweck. **Musik-mix:** Dan Wallin. **Tone:** Dennis Maitland sr., Jack C. Jacobsen, Wayne Artman, Tom Beckert, Michael Jiron, Danny Rosenblum, James Perdue. **Lyd-E:** Pat Somerset, Jeff Bushelman. **Medv:** Gena Rowlands (Gloria Swenson), Julie Carmen (Jeri Dawn), Tony Knesich (Gangster/1. mand), Gregory Cleghorne (Dreng i elevator), Buck Henry (Jack Dawn), John Adames (Phil Dawn), Lupe Garnica (Margarita Vargas), Jessica Castillo (Joan Dawn), Tom Noonan (Gangster/2. mand), Ronald Maccone (Gangster/3. mand), Gary Klar (Politibetjent), George Yudzevich (Kraftig mand), William E. Rice (TV-speaker), John Pavelko (Bankkasserer), Raymond Baker (Underdirektør, bank), Ross Charap (Ron), Michael Proscia (Onkel Joe), T.S. Rosenbaum (Receptionsmand), Frank Belgiorno, J.C. Quinn, Alex Stevens, Sonny Landham, Harry Madsen, Shanton Granger, Santos Morales, Meta Shaw, Marilyn Putnam, John Finnegan, Gaetano Lisi, Richard M. Kaye, Steve Lefkowitz, George Poidomani, Lawrence Tierney, Asa Adil Qawec, Vincent Pecorella, Iris Fernandez, Jade Bari, David Resnick, Thomas J. Buckman, Joe Dabernigno, Bill Wiley, John M. Sefakis, Val Avery, Walter Dukes, Janet Ruben, Ferruccio Hrvatin, Edward Wilson, Basilio Franchina, Carl Levy, Werren Selvaggi, Nathan Seri, Vladimir Drazenovic, Edward Jacobs, Brad Johnston, Jerry Jaffe. **Længde:** 121 min. **Udl:** Columbia. **Prem:**



Gudný Ragnarsdóttir og Sigurdur Sigurjónsson som det unge par i »Land og Sønner«

Land og sønner

Instruktør: AGUST GUDMUNDSSON

Islændinge går meget i biografen. I gennemsnit 12 gange pr. år pr. indbygger, et tal der kan ses i forhold til at hver dansker i gennemsnit går i biografen 3½ gang pr. år. Alligevel har Island ikke hidtil haft nogen selvstændig spillefilmsproduktion, men det første skridt er netop taget med »Land og sønner« der da også er blevet en succes set af 40 procent af befolkningen. Dermed har den indtil flere gange indspillet sine beskedne produktionsomkostninger på 600.000 Dkr.

Bag filmen står en trio der også har dannet produktionselskabet »ISFILM«, nemlig instruktøren Agust Gudmundsson, producenten Jón Hermansson og forfatteren Ingridi G. Thorsteinsson, der har skrevet den roman filmen er baseret på. Såvel producent som instruktør og fotograf har erfaringer fra det islandske TV og de to sidstnævnte er endvidere uddannet i England.

Udover den for islændinge indlysende kvalitet: At være islandsk, har filmen også andet at byde på. Først og fremmest handler den om et helt centralt problem for landet, afvandringen fra landbruget og tilstrømmingen til hovedstaden Reykjavik, der stort set blev grundlagt i den periode filmens handling er henlagt til. Dernæst er den fortalt med en rolig omhu og en renfærdighed, der ikke gør problemerne enklere end de er og ikke med historisk bedreviden peger på enkle løsninger. Endelig er det, ikke mindst med fotografen Sigurdur Pálsson's hjælp, blevet en umiskendelig national film, hvor den is-

landske natur spiller en stor rolle i historien.

Historien udspiller sig i 1937 i en fjern provins, hvor små urentable og forgældede gårde danner rammen om et liv, der synes at have stået i stampe i århundreder. Einar bor på en sådan gård med sin far Olafur. De arbejder sammen, kommunikerer uden mange ord, men indgår i et naturbundet arbejdsfællesskab styret af årstidernes og døgnets rytme.

Men de usle vilkår og de ringe økonomiske muligheder gør at Einar som alle andre drømmer om at drage til byen med stenhuse, elektricitet og de forjættende, men uklare, fremtidsmuligheder. Da faderen dør, bliver drømmen pludselig realiseret. Einar sælger gården til naboen, sætter det pauvre indbo på aktion, betaler sin gæld og damper af.

Her slutter filmen, der altså ikke er en beskrivelse af land-by-forholdet, men koncentrerer sig om en intim og indforstået skildring af livet og og forholdene på landet og af Einars konflikt og valg. Og Einars valg kompliceres yderligere af, at han er forelsket i naboens datter Margret, der vil have ham til at blive, men ender med at love at tage med ham. At hun alligevel ikke dukker op på rutebilstationen til sidst er en lille antydning af, at nok er Einars valg af byen forståeligt, men derfor ikke nødvendigvis det rigtige og i hvert fald ikke omkostningsløst.

Men filmen besidder ikke selv den »rigtige« løsning. Derimod antydes der nogle forhold som peger på at problemet ikke kun er individuelt men også socialt og økonomisk bestemt. For når gårdene er urentable hænger det sammen med »brugsforeningens« rolle. Den er alle landmændene i gæld til, og selvom den ikke er nogen hård kreditor, siges det, så er den heller ikke den udfarende kraft den kunne være, når det drejer sig om at skaffe penge til at rationalisere de utidsvarende brug. Den stiller sig sagmodigt tilfreds med en voksende gæld i håb om

»bedre tider« der aldrig kommer. Og gælden, siges det videre, er der ingen der drømmer om at skulle betale tilbage.

Det er altså ikke blot private drømmebil leder af storbyens forjættede muligheder der genererer afvandringen, men også fraværet af en styret økonomisk politik.

Selvom filmen ikke giver nogen løsning, er der forhold der peger på byen som negativt modbillede til det skildrede. Den eneste »bybo« der således ses i filmen, er en i København bosat islandsk digter, der tydeligt velbeslået vender tilbage til barndomshjemmet, kun for at finde det som affolket ødegård. Han har for alvor fjernet sig fra egnen og livsformen, både socialt og geografisk. Han er blevet den storbyintellektuelle for hvem provinsen og livet på landet kun er et minde, farvet i barndommens smukke skær. Med ham kommer der en mislyd ind i filmen, en skurken, der fortægger det »typiske« i billedet og modstiller det primitive og hårde, men produktive bondearbejde med byens uproduktive intellektuelle kunstneriskhed. Figuren synes mere at være udslag af et nutidigt intellektuelt mellemlags dårlige samvittighed end noget andet.

På trods af de elendige forhold der skildres, har filmen en stor sympati for både mennesker og miljø. Fortællerytmens langsomme omhu synes næsten organisk udspunnet af det stille livs rytme og er stærkt solidarisk med det. Vi sanser konket denne rytme, ligesom personernes forbundethed med og afhængighed af naturen også formidles i de utroligt velkomponerede og omhyggeligt belyste og farvenuancerede billeder. Vi sanser i dem både naturens maleriske storslåethed, sådan som turisten ser den, og dens barskhed, sådan som Einar og hans nærmeste lever med den. Også på grund af naturen er valget ikke let og også på grund af billederne af den, sanser vi dilemmaets mange former. Vi – og Einar – drages af skønheden, samtidig med at vi frastødes af de middelalderlige livsvilkår, der nok også er noget socialt be-

stemt, men ikke kun det.

På denne måde er filmens billedskønhed i dybeste overensstemmelse med den problematik der udfoldes.

Dan Nissen

LAND OG SØNNER

Land og synir: Island 1980. **P-selskab:** Isfilm. **P:** Jón Hermannsson. **Instr/Manus:** Ágúst Gudmundsson. **Efter:** Roman af Ingridi G. Thorsteinsson. **Foto:** Sigurdur Sverrir Pálsson. **Farve:** Eastman. **Ark:** Jón Thórisson. **Musik:** Gunnar Reynir Sveinsson. **Medv:** Sigurdur Sigurjónsson (Einar), Jónas Tryggvason (Olafur, Einars far), Gudný Ragnarsdóttir (Margret), Jón Sigurbjörnsson (Tómas, Magrets far). **Længde:** 94 min., 2580 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 27.2.91 – Palads.

En ganske almindelig familie

Instruktør: ROBERT REDFORD

Robert Redfords debut som instruktør er soliditeten selv. Redford har i lighed med stjerne-kolleger som Paul Newman («Rachel, Rachel») og Jack Lemmon («Kotch») valgt at starte som instruktør med en realistisk amerikansk hverdagsskildring, uden glimmer eller nogen af de tricks, der formodes at »sælge«. Er der mon i dette emnevalg en slags bod for stjerne-karrierens virak (som den maliciøse Pauline Kael ikke har kunnet dy sig for at antyde i »The New Yorker«)? I hvert fald er emnevalget et udtryk for, at Redford nødig vil løbe den risiko ikke at blive taget alvorligt – ligesom filmens asketiske stil klart angiver, at Redford nødig vil beskyldes for at forlade sig på de ydre virkemidler, han af og til er blevet kritiseret for at anvende som skuespiller.

Filmen er opbygget som en mosaik af scener fra familielivet hos *The Jarretts*, far, mor og søn, der bor i et stort hus i Chicagos smukke forstæder. Kompositionen er tilsyneladende løs i starten, senere korte, næsten afstumpede, men med fin beregning har Redford og hans manuskriptforfatter Alvin Sargent lagt de enkelte dele af mosaikken sådan til rette, at der opstår en stadig voksende spænding om sønnen Conrads sindstilstand. Conrad har det skidt, har mareridt, sover dårligt, er indelukket og anspændt. Hvorfor? Nogle ultrakorte flashbacks antyder traumer i den fortid, tilskueren langsomt bliver delagtiggjort i. Conrad har været på hospitalet som sindslidende, har forsøgt selvmord og er blevet behandlet med elektro-chok. Intet under, at han har svært ved at koncentrere sig om skolens svømmeundervisning.

Han vil have »kontrol« over sit liv, det hans perfektionistiske mor, der holder sit »skønne hjem« pænt og ordentligt, men ikke synes at gengælde Conrads følelser. Derfor opsøger Conrad psykiateren Berger, hvis kontor nærmest er lurvet sammenlignet med Jarrett-hjemmets elegance. Bergers styrke er en uformel facon og en ægte nysgerrighed – i takt med at tilskueren får mere at vide om Conrad, vokser fortroligheden mellem psykiater og patient og udvikler sig

til venskab. Det viser sig, at Conrads neurose skyldes en ulykke under en sejltur, hvor broderen Buck omkom, mens Conrad reddede sig i land. Det har Conrads mor aldrig tilgivet ham.

Conrad bliver »helbredt« ved at vedkende sig sin skyldfølelse og bekende alt det, han for at følge sin mors eksempel har skubbet ind under gulvtæpper – jalousi-forholdet til broderen, selvforagten og kontaktløsheden med moderen, hvis begrænsninger han lærer at slå sig til tåls med. I stedet for »kontrol« vælger han åbenhed og bliver i stand til

»svageste«, mest udflydende person, og det er måske derfor Redford har valgt en skuespiller med et karakterfuldt, lidt sært ydre til rollen, Donald Sutherland. Det er svært at fremstille godhed og hjerterenhed på lærredet, uden at postulatene hober sig op, men det lykkes faktisk for Sutherland. Langt mere *type-casted* er TV-soap operastjernen Mary Tyler Moore, der som moderen er virkelig uhyggelig i sin metalliske perfektionisme. Hun virker rent ud sagt, som om hun lige er trådt ud af en dybfryser, samtidig med at de omhyggeligt undertryk-



Mary Tyler More og Robert Redford under indspilningen af »Ordinary People«

at elske. Det lyder bastant og banalt, og det lykkes da heller ikke helt Redford at give filmens sidste positive del den selvfølgelig troværdighed, der har udmærket resten af historien. Conrads nye åbne forhold til faderen og til en ung pige, han har mødt (hun tog initiativet) sættes op mod moderens stadig tiltagende forstening og afsluttende bortrejse. Her ligger de alt for melodramatiske replikker som dødvægte i en række opgørs- og forsoningsscener, der lader følelserne drukne i bogstavelighed.

Men inden da får Redford givet et ofte vidunderligt præcist signalement af et borgerligt familieliv, der trods den større materielle velstand vel næppe er så forskelligt fra den danske middelstands-menage som man kunne tro. Faderen er lutter svag venlighed – den pæne mand, der drikker lidt for meget til selskaber og er ved at komme i den alder, hvor søvnigheden indhenter ham tidligt om aftenen. Omsorgen for sønnen – hans tilværelses faste holdepunkt – vækker ham til live og giver ham styrke til at tage opgøret med en kone, der med små, ofte mærkelige midler har tyranniseret ham. Det er filmens

te konflikter fint antydes. Bare den måde, hvorpå hun kan smile til tjeneren i en restaurant under et ægteskabeligt opgør! Fremragende er også hendes forsinkede reaktion på nattesamtalen med Sutherland til slut.

Filmens betydeligste præstation står Timothy Hutton dog for. Han er søn af den glimrende, tidligt døde komedieskuespiller Jim Hutton, og han har meget af faderens evne til at samle en umiddelbar sympati om sin person. Han gør Conrads konflikter påtrængende og intenst levende uden en eneste sentimental eller masochistisk tone. Og han har ubesværet troværdige udtryk for det pinefulde psykiske pres, Conrad lever under hver time i døgn. Men spillet er så godt i alle roller, at det er nærliggende at give Redfords personinstruktion meget af æren. En scene som den, hvor Conrad møder en veninde fra hospitalet og opdager at deres fortrolighed ikke kan genvindes, viser hvor følsomt Redford kan opbygge en dialog-scene, der ikke har mange andre »virkemidler« end to personer, der sidder ved et bord og taler sammen. Også Judd Hirsch' utroligt

vel-timedede underspil som psykiateren fortjener at blive fremhævet.

»Ordinary People« er blevet en gigant-succes i Amerika og lægger sig således i forlængelse af »Kramer mod Kramer« som et bevis på, at det private liv stadig kan interessere et bredt biografpublikum, selv om rum-film, lastvognsfilm, Superman-film, og skræk-historier skovler de store, næsten sikre penge hjem. Man kan hævde, at Redford snyder lidt, for det, der er sket hans »almindelige mennesker« er jo højst ualmindeligt, men Redford understreger det almene ved at henlægge dødsulykken og selvmordsforsøget til fortiden og koncentrere sig om den proces, der skal til for at overvinde krisen. Og her viser han sig som en mådeholden påtøst og jumanist i den sejlivede amerikanske tradition. »Ordinary People« bliver næppe hans sidste film som instruktør, og det er der grund til at være glad for.

Morten Piil

EN GANSKE ALMINDELIG FAMILIE

Ordinary People. USA 1980. (P-start: 9.10.79). P-selskab: Wildwood Enterprises. For Paramount. P/P-leder: Ronald L. Schwary. Instr: Robert Redford. Instr-ass: Steven H. Perry, Michael L. Britton. Manus: Alvin Sargent. Efter: Roman af Judith Guest. Foto: John Bailey. Kamera: James Glennon. Farve: Technicolor. Klip: Jeff Kanew. Ark: Phillip Bennett, J. Michael Riva. Dekor: Jerry Wunderlich, William Fosse. Rekvis: Eddie Aiona. Kost: Bernie Pollack. Garderobe: Robert Moore, Rita Salazar. Musik-adapt: Marvin Hamlisch. Musikbånd: Else Blangsted. Musik-uddrag: »Canon in D« af Johann Pachelbel, arr. af Jack Hayes, Noel Goemanne, Jean-Francois Paillard. Tone: Kay Rose (Sup), Victoria Sampson, Gerald Rosenthal, Bill Varney, Steve Maslow, Gregg Landaker, Charles Wilborn, Dan Wallin. Make-up: Gary Liddiard. Frisurer: Jean Burt Reilly, Kathe Swanson; Joel Israel (for Mary Tyler Moore). Fortekster: Phill Norman. Medv: Donald Sutherland (Calvin), Mary Tyler Moore (Beth), Judd Hirsch (Bergner), Timothy Hutton (Conrad), M. Emmett Walsh (Svømmelærer), Elizabeth McGovern (Jeannie), Dinah Manof (Karen), Fredric Lehna (Lazenby), James B. Sikking (Ray), Basil Hoffman (Sloan), Quinn Redeker (Ward), Mariclaire Costello (Audrey), Meg Mundy (Bedstemor), Elizabeth Hubbard (Ruth), Adam Baldwin (Stillman), Richard Whiting (Bedstefar), Scott Boebler (Buck), Carl DiTomasso (Van Buren), Tim Clarke (Truan), Ken Dishner (Gentle), Lisa Smyth (Gail), Ann Eggert (Mitzi), Randall Robbins (Bruyce), Cynthia Baker Johnson (Ms. Mellon), John Stimpson (John), Liz Kinney (Liz), Steve Hirsch (Mack), Rudy Hornish (Ed), Clarissa Downey (Chriss), Cynthia Burke (Annie), Jane Alderman (Linda), Paul Preston (Dennis), Gustave Lachenauer (Gus), Marilyn Rockafellow (Sarah), Don Billett (Philip), Ronald Solomon (Joel), Virginia Long (Korleder), Paula Segal (Kunde), Estelle Meyers (Ekspeditrice), Stuart Shiff (Tjener), Rose Wool (Servitrice), Douglas Kinney (Skuespiller), Constance Addington (Skuespillerinde), Edwin Bederman (»McDonald's«-bestyrer), Bobby Coyne (Buck som dreng), Michael Creadon (Conrad som dreng). Længde: Udl: CIC. Prem: 23.3.81 - Palads.

Special-udgaven: Nærkontakt af tredje grad

Instruktør: STEVEN SPIELBERG

Som et plaster på såret efter fiaskoen med »1941« har Steven Spielberg udsendt en »special edition« af »Nærkontakt af tredje

grad«, kun tre år efter, at filmen havde premiere i sin første udgave og slog alle hidtidige publikumsrekorder.

Den kommercielle strategi bag genudsendelsen har vist sig god nok – publikum strømmer til endnu engang. Mere tvivlsomt er den kunstneriske begrundelse for at genfortælle eventyret om de fredelige, fremmede væsners visitter på en jordklode, hvor kun en udvalgt skare for alvor er parat til at modtage dem. Spielberg lokker med ændringer og udvidelser, hvoraf den vigtigste er, at man nu kommer inden for dørene i det store moder-rumskib, som til slut glider bort med Richard Dreyfuss' special-preparerede *Everyman*. Men det er nok værd at slå fast, at »Nærkontakt i tredje grad« i sin ny udgave er tre minutter kortere end den var i den oprindelige, og at tilfredsstillelsen ved at se de nye scener ikke umiddelbart kan opveje savnet af de fraklippede scener – i hvert fald ikke i mine øjne.

»Nærkontakt af tredje grad« er en film, der i enestående grad lever på sin primitive overraskelsesvirkning – jeg mindes ikke, at en film har givet mig en så vidunderlig oplevelse af tilfredsstillet nysgerrighed, som den jeg fik ved det første gennemsyn. Når forbløffelsen har fortaget sig og nysgerrigheden er stillet, står man uden for filmen og beundrer dens artisteri og energi, men man suges ikke med, for Spielberg har spillet sine trumfkort. Og tanken med dem har heller ikke været nogen anden end at vinde spillet med tilskueren, det vil sige suge ham med ind i rum-eventyrets fortryllede verden lige netop de 135 minutter filmen varer.

Har Spielberg så nogen kort oppe i ærmet, som han ikke fik spillet i første omgang? Ikke nogen af stor betydning, forekommer det mig. Da Dreyfuss endelig kommer ind i rumskibet til slut, er det tomt – et glitrende, farvestrålende, anti-septisk ingenmandsland, som han er mærkeligt alene i. Hvor er hans medpassagerer? John Williams' svul-

stige musik slår et øjeblik over i »When You Wish Upon a Star« fra »Pinocchio«, som Dreyfuss-figuren »voksede op med«, som han selv siger i sin introduktions-scene. Er det himmelrummets Disneyland han går ind til?

Under alle omstændigheder er Disney-inspirationen ikke til at komme udenom, heller ikke i de mange nattebilleders bløde blåtoning og i den overjordiske stjerneklare nattehimmel, der danner baggrunden for mange af scenerne med den lille dreng, som bortføres af fremmedvæsenerne. Moderens opfølgning af denne bortførelse og den officielle høring om UFO'erne har Spielberg droppet i den nye udgave – i stedet sender han François Truffaut og hans videnskabsmænd til Gobi-ørkenen i Mongoliet, hvor et tomt skib findes halvt begravet i sandet. Denne scene har sin dublet i indledningsafsnittet med de forladte flyvemaskiner i Mexico og bidrager ikke synderligt til helheden. Andre ændringer: man ser ikke længere Dreyfuss gå amok udenfor villan hvor han bor med sin skrækslagne familie (en »morsom« scene, jeg også godt kunne undvære), og man ser ham ikke længere på den fabrik, hvor han arbejder. Til gengæld er hans konflikt med familien udbygget med et par scener, hvoraf ingen dog når op på højde af den tragikomiske konfrontation ved middagsbordet, hvor Dreyfuss i bogstaveligste forstand skovler et bjerg af kartoffelmos op på tallerkenen.

Det er altså ikke nogen gennemgribende ny-redigering, Spielberg har foretaget. Han har klippet nogle scener om, taget nogen ud, genindsat oprindeligt kasserede optagelser og optaget enkelte nye. Jeg tror, at den version, man ser først, under alle omstændigheder vil virke stærkest. Spielbergs film hører ikke til dem, der udvider sig ved gensyn. Til gengæld giver den ved første øjesyn en oplevelse, det er svært at finde mage til.

Morten Piil

Richard Dreyfuss i »Nærkontakt af tredje grad«



Undervejs

Instruktør: WIM WENDERS

Wim Wenders' meget personlige film er åbne for mange tolkninger. Herunder giver Dan Nissen sin tolkning af »Undervejs«. Anmeldelsen kom desværre for sent til at stå sammen med Jan Kornum Larsens indsigtsfulde artikel om Wim Wenders i Kosmorama nr. 151.

Om at befri sig selv og om at befri filmsproget. Herom handler Wim Wenders' fascinerende »Im Lauf der Zeit«, der har fået den noget mindre betydningsmættede og poetiske danske titel »Undervejs«.

Wenders' hidtil sidste film er en portrætskitse af Hollywoodveteranen Nicholas Ray: »Lightning over Water«. I den følger han Ray i hans sidste måneder og frem til hans død i 1979. Wenders bekender hermed arv og gæld til den gamle mester der som bekendt også spillede en rolle i Wenders' »Den amerikanske ven«. Og valgslægtsskabet er da heller ikke til at tage fejl af. Wenders har en gren af samme poetiske åre som Ray og udtrykker sig med samme stilistiske ekspresivitet. Indholdsmæssigt synes der også at være et fællesskab i skildringen af ensomheden og kærlighedens trange kår i den fjendtlige og onde verden.

»I'm a stranger here myself« siges at være en af Rays replikker – og den dækker på mange måder den følelse som lærlingen Wenders' film er båret af: Verden er fremmed og mennesket ensomt, men både Rays og Wenders' film er voldsomme protester mod disse vilkår.

Men Wenders er ikke et duplikat af Ray. Han tilhører en anden generation og en anden kulturkreds. Hans tilgang til filmmediet er en helt anden. Mens Ray var selvlært, en af de mange, der blot kom igang på et tidsunkt, da der var brug for folk, så har Wenders gået vejen over filmskoler. Han er en cineast, opvokset med filmmediet, der i Tyskland i den umiddelbare efterkrigstid ikke kunne opleves med samme uskyldighed som i 30'ernes USA. Derfor er hans film ikke blot indholdsmæssige parafraseringer af temaer, de indeholder også en diskussion af filmsproget og dets muligheder. De er med andre ord også metafilm, der diskuterer sig selv.

Det kunne godt ligne en modsætning. På den ene side kærligheden til, og beundringen for, den gamle Hollywoodinstruktør, og på den anden side en kritisk refleksion over, hvad fremfor alt Hollywood har gjort ved mediet og dets sprog gennem årene. I så fald er det en frugtbar modsætning, hvor Wenders både forholder sig til den amerikanske kultur og kritiserer kulturimperialismen, som især måske Tyskland har været et offer for.

»Enhver film er politisk«, siger Wenders i programskriftet til »Den amerikanske ven«, »men mest af alle er de film det, som ikke ønsker at være det: Underholdningsfilmene. De er de mest politiske, fordi de undsiger ideen om forandringer hos folk. Alting er

godt som det er, siger de med hver indstilling. De er en stor reklame for status quo.« Og han fortsætter med at kritisere disse film for at gøre deres personer til dukker og dermed at gøre publikum til det samme. »Uheldigvis er det også præcis hvad så mange politiske film gør«, føjer han til.

Wenders' film er også politiske, men ikke på samme måde som de film, han her anklager. Hans film er ikke politiske traktater, der blot skal levere de rigtige meninger, og hans stil er ikke blot lidt indpakning, der skal få budskabet til at glide ned. Hans film skal være historier med en egen dynamik, og de skal anfægte tilskueren og i hvert fald kalde på hans nysgerrighed. Man skal lære at se igen, både på verden og filmene.

Historien

Den ydre historie i »Undervejs« er enkel. Bruno Winter (King of the Road) kører i sin store lastbil rundt i den tyske provins, hvor han i flækkerne lever af at reparere biografernes fremvisere. En dag møder han Robert Lander (Kamikaze), der er flygtet fra familie og arbejde og som i et desperat selvmordsforsøg kører lukt i floden med sin lille folkevogn. Han overlever, og sammen med Bruno fortsættes turen gennem Tyskland nu, dirigeret af Brunos ordrebog.

De er begge viljesløse. Bruno har fundet sin ensomme levevej med sin lastbil, og Robert følger med. Den evige køren rundt er en cirkelbevægelse uden udbrud og uden lyst til udbrud og forandring, hvad der symboliseres ved de mange overtoninger mellem forskellige kommunikationsmidlers cirkelbevægelse: lastvognens hjul, grammofoonpladernes snurren, filmspolernes snurren.

To gange stikker de af fra ruten. Første gang for at besøge Roberts far. Anden gang gælder besøget Brunos mor. Begge besøgene får konsekvenser for de to hovedpersoner.

Robert, der arbejder med børnesprog, viser sig at have et meget problematisk forhold til sin far, der i barndommen dominerede familien med sin énmands provinsavis. Altid har Robert følt, siger han, at hvad han end sagde og tænkte, så kom det i avisen. Da han konfronteres med faderen, er han da også ordløs og må i stedet sætte og trykke sit opgør som et ekstranummer af avisen.

Ligeså ordløst er Brunos opgør med fortiden. Vi ser aldrig hans mor, men vi ser den gamle BMW motorcykel, som han i sin pure ungdom ulovligt kørte på og som tilhørte den nu afdøde far. Den kører han igen på og genoplever ungdommens steder. Bagefter siger han til Robert, at »for første gang oplevede jeg mig selv som en, der har lagt en tid bag sig, og at denne tid er min historie. Det er en ganske beroligende følelse.«

Denne oplevelse sætter ham i stand til at gøre op med den cirkelbevægelse, han hidtil har befundet sig i. Fra nu af kan han opleve sit liv som »et forløb i tid«.

Konsekvensen af disse oplevelser tager Bruno og Robert til sidst i filmen, da de en mørk nat må stoppe fordi vejen stopper. De er, med tyk symbolik, ved enden af vejen, her ved grænsen til DDR. Det natlige drukkilde og slagsmål er afslutningen på deres fælles tur. Robert forlader om morgenen den soven-

de Bruno med en seddel med ordene »alt må laves om«. Selv har han frigjort sig fra fortidens ordtvang, og da han står på banegården, ender han med at bytte sine få ejendele: den tomme blikkuffert og de plasticsolbriller, som han huggede hos Brunos mor, med en stilebog, hvor en dreng har »beskrevet en banegård«. »Skinnerne, skærverne, køreplanen, himlen ... « Så enkel lyder beskrivelsen, og det er hvad Robert har brug for: Et sprog, som han kan starte forfra med, men som ikke er belastet af alle de meninger og betydninger som konventionerne og traditionerne har ført med sig.

Bruno slutter med at rive sin ordrebog i stykker. Han opgiver sit job inden for en kunststart, som han filmen igennem oplever at direktører og operatører intet forhold har til. Han får moralsk inspiration til sin beslutning af direktøren i en biograf der symbolsk hedder »Weisse Wand«. Hun nægter at vise film mere, for hvorfor vise film »hvor mennesker vælter rundt følelsesløse og bedøvede af dumhed. Hvor enhver livsglæde bliver dem fornægtet, hvor enhver følelse overfor sig selv og verden må dø.« For hende er filmen synets kunst, men de film hun kan få er kun »udbytning af menneskets hoved og øjne«. Derfor er lærredet i Weisse Wand hvidt og udhængsskabene tomme. Håb er der dog. For det eneste, der endnu er lyskraft i i neonnavnene Weisse Wand, er de to dobbelt-W'er og bogstaverne e-n-d-. Med cineastisk selvfølelse har Wenders her peget på sig selv som en af dem der kan føre filmen væk fra udbytningen og tilbage til at være »synets kunst«.

Ensomheden og kommunikationsløsheden

Nogle af de centrale indholdsmæssige størrelser i Wenders' film er ensomheden og kommunikationsløsheden, og i sammenhæng hermed den evige bevægelse gennem landskaberne som et fortvivlet forsøg på at komme ud af dette fængsel.

Årsagen til den oplevelse som personerne har, ligger ikke så meget på det personlige psykologiske plan, selvom forældreopgørene synes at antyde dette. For opgørene bliver aldrig psykologiske, bliver aldrig gravninger i fortidens psykiske beskadigelser som kan begrunde nutidens væren og livsoplevelse.

Der gives heller ikke mange sociale årsager. Hvad der gives er et eminent billede af denne oplevelse.

Med sine besættende smukke billeder, der er taget med den uhyre skarpe Zeiss-optik, og som konstant er en anelse overbelyste, formidler Wenders i eminent grad den oplevelse. Landskaberne er udsøgt tomme og billederne af provinsbyerne ligeså. Der stråler en aura af fortidighed ud af hans billeders overvirkelighedskaraktter. Da Robert på et tidspunkt spørger hvad dag det er, overraskes vi over dette hverdagslige spørgsmål i denne uhverdaglige verden. Og endnu mere overraskes vi af svaret: Mandag. En banal mandag er det – og vi troede vi befandt os udenfor tid og sted, i en verden der mere er en projektion af en indre tilstand end en realitet.

I denne verden eksisterer mennesker næsten slet ikke. Kun ser vi dem som sovende eller næsten søvngængeragtige tegn på billedfladen. Og fortidigheden understreges af Brunos arbejde i biografer der, troede man, var uddøde, og som da også er godt på vej til at være det.

I dette tomme univers drøner vore helte mål- og hensigtsløst omkring. Bevægelsen er et mål i sig selv, en måde at bekæmpe tomheden og ensomheden på. Heller ikke med hinanden kan de ophæve ensomheden, selvom der er tårer efter forældrebesøgene. Deres verbale kommunikation er lapidarisk og abrupt. De refererer drømme og mumler ellers kun ja-nej fraser til hinanden. Begge er de bundfrosne og følelsesforkrampede. Begge arbejder de med kommunikation, men begge er de kommunikationsløse. Brunos lastbilstur gennem Tyskland er hans kommunikation, veje og telefontråde bliver ofte tonet indover billeder i bilen. Og Robert forsøger gang på gang at komme i telefonforbindelse med sin kone, men uden held. Da det én gang lykkes, ved han faktisk ikke, hvad han vil sige.

Grænsestationen, der er deres sidste opholdssted, bliver også den ultimative ensomhed. Robert forsøger endnu en gang at ringe og kommer kun i forbindelse med en amerikansk base. (De okkuperer vor underbevidsthed, siger han om amerikanerne). Og Bruno kan om morgenen råbe i skoven uden at få svar. Det er vendepunktet. Herfra må de opfinde et nyt sprog, et nyt liv, en ny mening.

Er ensomheden beskrevet som almen tilstand, så er den dog ikke derfor ønskværdig. I samme grænsestation siger Bruno under et skænderi, at han har én stor længsel. »Efter en kvinde, i det hele taget en kvinde. Enhver kvinde får mig til at længes. Og sådan går det for alle mænd tror jeg. Og da jeg ikke længere kan lade som om, jeg ikke vidste det, vil jeg ikke igen indlade mig med en kvinde. Jeg ville vide, at hun også kunne være en anden, end den hun er.« Hertil svarer Robert, at »sådan kan man ikke leve. Når man overhovedet ikke mere kan forestille sig en forandring eller kan ønske.«

Det er ønsket om forandring filmens personer ender med at prøve at realisere i deres opbrud. Heller ikke for dem er de herskende tilstande ønskværdige endside de eneste mulige. Hvad Bruno blandt andet ønsker, siger han i samme scene: Virkeligt at blive ét med en kvinde når man »er inde i hende«. Det er et desperat ønske om samvær, om fællesskab og om det at opleve sig selv om en del af en helhed.

Som sagt siges der ikke meget om årsagerne til denne tingenes elendige tilstand. Et sted antydes dog en sammenhæng på netop det seksuelle plan. I den biograf, hvor Bruno har et stævne, opdager han at billedet er uskarpt og mørkt i midten. Han går op i operatørummet og opdager, at operatøren har alt for travlt med at onanere til den pornofilm, han selv viser. Her er den menneskelige kontakt erstattet af kulturindustriens similiprodukter og deres falske sanselighed. At der for Wenders er en sammenhæng mellem ensomheden (og kommunika-

tionsløsheden) og den indholdstomme kulturindustri, understreges af, at filmen på metaplanet handler en hel del om denne kulturindustri og dens destruktion af mennesker og filmmedie.

Skriftens nulpunkt

Hele filmen er således afgrænset af en forholden sig til filmmediet. Filmene åbner med Brunos samtale med en gammel biografdirektør, der i stumfilmtiden var biomediker. Han fortæller om de store film dengang: Nibelungen og Ben Hur. Og filmen afsluttes med kvinden i Weisse Wand, i en scene der som nævnt peger fremad.

Midt i filmen forsøger Bruno sig med en kontakt til en kvinde i en biograf. Forholdet udvikler sig ikke til noget, for de er begge lige så ensomme som den onanerende operatør i samme biograf. Og Bruno er ikke ordets mand. I stedet forsøger han at kommunikere via en filmsløjfe, han producerer af forskellige af biografens film og trailere. »Vold, action, sanselighed«, gentager speakerstemmen på sløjfen, mens vi ser et udtag af biografens repertoire, der kører netop på de størrelser. Det er Wenders' kommentar til nutidens film, og hvorfor skal man bruge sit ene liv på at fremme den form for udbytning af hjerne og øjne? Det er i sandhed at køre i ring (ligesom filmsløjfen), og det er den ring, som Bruno vil ud af – og med ham Wenders.

Denne sig selv gentagende filmskrift er nemlig som den drøm, Robert på et tidspunkt refererer: »Der fandtes noget blæk, som slettede den gamle skrift samtidig med at det skrev noget nyt. Igen og igen måtte jeg tænke og skrive det samme. Abstrakte gentagelser. Forløb, veje som jeg oplevede og optegnede på samme tid. Drømmen var en skrift i cirkler indtil jeg drømte den idé, at bruge noget andet blæk. Med det nye blæk kunne jeg samtidig tænke og se og skrive noget nyt.« Bruno mener ikke det er så enkelt, men uddyber ikke hvorfor. Men er sagen ikke, at for at slette den gamle skrift med det nye blæk må der skrives oveni, samtidig med at den nye skrift får en ny betydning? Og er det ikke der Wenders gør, når han forholder sig til for eksempel Nicholas Ray, men i denne skrift har et metaplan, der diskuterer skriftens betydning? For hvis ikke de nye betydninger indarbejdes, så er filmskriften i sandhed en tvangsmæssig gentagelse af »udbytningen af hoveder og øjne«.

Filmene argumenterer for, at den tvangsmæssige gentagelse er i modstrid med filmens »væsen«. Om dette »væsen« beretter Bruno for en undrende og skingrende ligeglads operatør. Billedet i biografen ryster, og Bruno belærer operatøren om malteserkorsets betydning. Uden det ville ingen filmindustri være mulig, siger han. »24 gange i sekundet trækker det filmen frem med et lille ryk. Det transformerer altså drejebevægelsen til en trækbevægelse.« Derved bliver filmens materielle karakter af enkeltbilleder sammensat til en bevægelse, et forløb i tid, til en historie, et eventyr.

Det er altså ikke bare Bruno, der pludselig efter mødet med fortiden oplever sig selv som et forløb i tid, også på filmens metaplan

er det denne bevægelse, der er central. Det drejer sig om på alle planer at forandre den tvangsmæssigt gentagne cirkelbevægelse til en dynamisk fremadskriden.

Det drejer sig både om at rekonstruere filmsprogets evne til at formidle oplevelse, og om vores evne til at opleve. Robert, der er lingvist og arbejder med børnesprog, beretter parallelt til denne diskussion om filmsprogets degenerering, om børns sprogoplevelse. I den første fase af skrive- og læsefærdigheden er tal og bostaver stadig eventyr, siger han. Han fortsætter: »Senere, når skriverutinen indfinder sig tabes mindet om disse fantasier og kun de styrrelser som disse fantasier fremkaldte, består. Der var engang en dreng, for hvem linjerne var veje som bogstaverne kørte ad ved hjælp af en motorcykel, nemlig pennen.«

Brunos og Roberts bevægelse gennem landskabet er et sådant eventyr der samtidig skal lære os at opleve eventyret påny. Det er filmens hensigt at befri vore sanser for den besættelse, der forhindrer os i oplevelsen og at lære os at se. For Wenders er kameraet pennen, der på vejenes linjer gennem landskaberne producerer fantasier, oplevelser, eventyr, sansninger og betydninger.

Det ender med det hvide lærred for Brunos vedkommende, og med enkle sansninger for Roberts vedkommende. Her, fra skriftens nulpunkt, kan en ny verden begynde, sammen med en ny filmkunst, der både er den eventyrløst uskyld og den gennemreflekterede filmsproglige metabevisthed.

Det er en stor og vigtig bestræbelse, der er i gang i Wenders' film. Man kan måske problematisere forestillingen om gentagelsen, der samtidig skal indeholde det nye, men Wenders' film er nok selv det bedste eksempel på dette udsagns muligheder. Man kan problematisere, at Wenders kun lokaliserer det billede af ensomheden og kommunikationsløsheden han giver, til kulturindustriens ødelæggende effekt og ikke til andre måske mere grundlæggende størrelser. Men tilbage står billedet af situationen og hans diskussion af filmsprogets muligheder. Det er måske ikke i »Undervejs« formuleret så prægnant som i »Den amerikanske ven«, men alligevel klart og kraftigt nok til at gøre den til en væsentlig film.

Dan Nissen

UNDERVEJS

Im Lauf der Zeit. Vesttyskland 1976. **P-start:** 1.7.75. **P-selskab:** Wim Wenders Produktion. **P-leder:** Michael Wiedemann. **I-leder:** Heinz Baderwitz. **P-ass:** Hans Dreher, Volker von der Heydt. **P/Instr/Manus:** Wim Wenders. **Instr-ass:** Martin Hennig. **Foto:** Robbie Müller, Martin Schäfer. **Klip:** Peter Przygodda. **Ark:** Heidi Lüdi, Bernd Hirsborn. **Musik:** Axel Lindstädt. **Spillet af:** Improved Sound Limited (= Uli Ruppert, Rolf Gröschner, Johnny Fikert, Axel Lindstädt, Frank Baum, Ralph Nowy). **Sange:** »The More I See You« af Harry Warren, med Harry Montez; »Just Like Eddy« af Geoffrey Goddard, med Heinz; »King of the Road« af og med Roger Miller; »So Long« med Chrispian St. Peters. **Tone:** Martin Müller, Bruno Bollhalder, Paul Schöler. **Medv:** Rüdiger Vogler (Bruno Winter), Hanns Zischler (Robert Lander), Liza Kreuzer (Kassedamen), Rudolf Schündler (Roberts far), Marquard Böhm (Enkemanden), Dieter Traier (Garageejer), Franziska Stömmel (Biografejer), Patrick Kreuzer (Lille dreng). **Længde:** 176 min. **Udl:** Kommunefilm. **Prem:** 12.11.80 – Posthus-Teatret.