

uden er han i forholdet til Agnes til tider ufølsom og umoden. Den anden kommunist, Herbert Schmidt, er efter sin deltagelse i den spanske borgerkrig ikke længere repræsentativ for sit parti, men har en mere resigneret holdning til det politiske. Partiets skyggeside, stalinismen, spiller en yderst fremtrædende rolle i »Matador«s beskrivelse af kommunismen.

Socialdemokratiet optræder også for en kort bemærkning, da Korsbæk i 1939 får ny borgmester. Borgmesteren og hans kumpaner beskrives som snu og meget flor-omvundne, og noget ufine i deres metoder, da de får Korsbæks borgerskab til at betale for deres folkepark. Seriens holdning til socialdemokratiet lever i hvert fald ikke op til sloganet »Stauning eller kaos« – »eller« skulle i så fald opfattes inklusivt.

Det radikale Venstre har ingen erklærede talsmænd i Korsbæk, men dr. Hansen og Elisabeth Friis kunne med deres moderne, liberale holdninger tænkes at være radikale; dog er det næppe et typisk radikalt træk at være så aktive inden for modstandsbevægelsen. Og så er der kun lærer Frederik Andersen og Swann tilbage af potentielle radikale i Korsbæk!

Venstre har heller ingen erklærede medlemmer, men det kan næppe betvivles, at Oluf og Katrine Larsen, de to helt ufejlbarlige mennesker i serien, må være venstrefolk. En sådan politisk inddeling af »Matador«s persongalleri er naturligvis morsom, men bør ikke tages for bogstaveligt. Jeg vil således ikke hævde, at serien er ment som en hyldelse til Venstre og et angreb på alle andre partier i al almindelighed og Det radikale Venstre i særdeleshed. Men det er uomtvisteligt, at såvel de gode livskvaliteter som almindelig hæderlighed og retskaffenhed har sine stærkeste eksponenter i agrarsamfundet: alle negative impulser kommer fra bysamfundet – eller fra Jylland (det står helt klart for enhver sjællænder, at »Matador« foregår på Sjælland!).

Til seriens forsvar over for Morten Korch-filmene skal det dog bemærkes, at »Matador«s landborepræsentanter ikke står for landsbyidyl, men derimod allerede er halvvejs urbaniserede, idet Oluf Larsens økonomi vist fortrinsvis er baseret på handel. »Matador« siger således lidet nyt eller kontroversielt om den periode, den beskriver, men derimod blot, hvad publikum mener, de kan huske og nikke genkendende til – og den siger det knagende professionelt, velhusket og kunstnerisk og uden at forskønne fortiden mere end højst nødvendigt.

Når serien ikke siger mere eller andet, end den gør, men har en jævnt konservativ grundholdning, er det ikke udtryk for en politisk holdning, men ganske simpelt et træk ved genrens æstetik. Folkekomediens nostalgiske tilbageskuen kan dårligt forenes med en kontroversiel eller revolutionær holdning. Nostalgi – og i det hele taget enhver æstetik, der er emotionel, er per definition bevarende. Jvf. den tyske digter Herbert Schmidts forsøg på at skabe en venstreorienteret æstetik, hvor han med »verfremdungs«-effekten forsøgte at eliminere det emotionelle respons.



Vandringsmanden

Instruktør: ANDREJ TARKOVSKIJ

Et af de første billeder i »Vandringsmanden« forestiller et glas på et bord. Pludselig begynder glasset uforklarligt at klirre mod bordpladen. Kort efter høres lyden af et tog. Tilskueren må naturligvis heraf slutte, at togets vibrationer har fået glasset til at bevæge sig, men scenen er den første af flere i Tarkovskijs film, der i sin kerne udtrykker den tvivl han nærer overfor logiske slutninger, og som spillefilmen i kraft af sin narrative opbygning er en udpræget eksponent for. »Vandringsmanden« handler om forholdet imellem rationel og irrationel erkendelse.

Stalkeren er en mand, der har gjort det til sin livsgerning at føre folk ind i et forbudt område, som kaldes Zonen. Hvorfor Zonen er afspærret ligger hen i det uvisse, men det antydes, at et meteornedslag har fremkaldt en række mystiske begivenheder, som magthaverne i det ikke nærmere specificerede land mener bør forties: soldaterne man sendte ind i Zonen døde, uden at man ved hvordan, og nogle af de nysgerrige, der trængte ind i Zonen, forsvandt på uforklarlig vis. Fortielsen har selvfølgelig fået folk til at gætte på hvad der egentlig foregår og der er opstået en myte om at der i Zonen findes et Værelse, hvor ens ønsker opfyldes. Det er imidlertid ikke enhver forundt at komme ind i Zonen. For at komme igennem myndighedernes afspærringer og undgå det komplicerede system af fælder, som Zonen udgør, er

man nødt til at engagere en stalker.

Den ydre handling i »Vandringsmanden« er ukompliceret. Efter at have været i fængsel har Stalkeren påtaget sig at føre en forfatter og en videnskabsmand ind til Værelset. Undervejs udsættes de for mange måske selvskabte prøvelser, men når omsider frem til målet. Da det kommer til stykket vover de dog ikke at formulere deres ønsker. Hvem er moden til at se sine allerdybeste ønsker i øjnene?

Der er et stort mål allegori i Tarkovskijs film. Naturligvis er det ikke tilfældigt, at netop en forfatter og en videnskabsmand følger med Stalkeren ind i Zonen. De tre personer repræsenterer forskellige livsholdninger, forskellige grader af tro på rationel erkendelse.

Den let alkoholiserede forfatter er den typiske kynisk-romantiske intellektuelle, der elsker at hade at skrive. Han længes efter et antirationalistisk element i samfundet og bebrejder verden, at den styres efter benhårde love. »I middelalderen«, siger han »havde hvert hus sin nisse! Hvordan kan man være kunstner i et samfund hvor der ingen Bermudatrekant findes, men kun trekanten A, B, C.? Forfatteren har Tarkovskijs sympati, fordi han erkender at mennesket fundamentalt er et yderst sammensat væsen; bl.a. nævner han, at hans fornuft ville ønske at alle mennesker var vegetarer. Dette ville imidlertid ikke afholde hans underbevidsthed fra at kræve en saftig bøf.

Videnskabsmanden er, som man kunne forvente, forfatterens diametrale modsætning. For ham er verdens lovmæssighed af det gode. Det viser sig da også at hans motivation for at komme til Værelset, er et ønske om at sprænge det i luften. Han anser dets uberegnelighed for at være et destruktivt element.

Stalkerer tjener med den religiøse tjeners ydmyghed sin herre, Zonen. Han prøver at efterleve sin tese om at ufølsomhed og hårdhed er dødens følge. Når mennesket fødes er det sart og sårbart og hans underkastelse og sensitivitet overfor Zonen er udtryk for et forsøg på at give *livet* en chance. At der er tale om et valg antydes i slutningen af filmen, hvor man meget overraskende ser et stort antal bøger i Stalkerens hjem, der indtil da har været beskrevet som yderst sparsomt. Stalkerer er langt mindre uskyldig end han kan forekomme. Hans valg af religionen er samtidig en egoistisk forkastelse af det ansvar, han har overfor sin kone og sit barn.

Rejsen ind i Zonen er en erkendelsesrejse. Filmens skiften fra grovkornet, tintet sort-hvid til sarte farver da man trænger ind i Zonen illustrerer den påvirkning, de involverede udsættes for. En verden af forstenet grimhed får med ét liv. De indtrængende skal pludselig lytte til en verden, der udenfor Zonen præsenteres som et goldt, forurennet fabrikslandskab. I Zonen kan man ikke tage den lige vej. Stalkerer fører sine klienter frem til et punkt, hvorfra man kan se det hus, der rummer Værelset, og sidenhen foregår den topografisk forvirrende tur via snørklede omveje, der indeholder mere og mere vand, hvilket ikke kan undgå at give associationer til det underbevidste. Et karakteristisk træk ved Zonen er at skønhed og hælighed forenes i en næsten romantisk apotheose. Det mest eklatante eksempel herpå er scenen hvor de tre vandringsmænd hviler sig på hver sin jordforhøjning midt i et vandbassin. Kameraet foretager en lang travelling af sublim storhed. I vandet ser man bøger, ubestemmelige genstande, våben og masser af brugte ampuller og injektions-sprøjter, men kameraets ro, vandets blinken og den afklarethed, der hersker i denne del af filmen, giver tilsammen fornemmelsen af at opleve noget virkelig storslået.

Når man får at vide, at det der sker i Zonen beror på den indtrængendes egen natur, er det selvfølgelig fordi Zonen repræsenterer det *menneskelige*. Ved at lytte til Zonen lytter personerne til sig selv. Filmens skaber ligefrem hos tilskueren en fornemmelse af *lytten* ved sin udstrakte brug af poetiske, meditative billeder. Den tillader én at fortælle sig i *nuet* uden at bekymre sig om målrettedhed. Forventningen om alle de farer, der lurer i Zonen, udgør fra begyndelsen filmens suspense, men den erstattes lidt efter lidt af Tarkovskijs fantastiske billedmageri, og det føles til slut ikke som noget antiklimaks, at man ikke når ind i Værelset.

De tre rejsende vender tilbage og »Vandringsmanden« sluttet lige så effektivt som farveafsnittet med ikonernes tilsynskomst slutter »Den yderste dom«. Stalkerens lamme datter sidder ved et bord og læ-

ser digte (af Tarkovskijs far, for øvrigt). På bordet foran hende står tre glas, som hun et efter et bevæger med sit blik. Et glas falder på gulvet. Derpå høres lyden af et tog, der kører forbi og den lærmede monotone lyd går spottende over i Beethovens 9. symfoni. Filmen slutter således smukt cirkulært med en drillende forklaring til den tilskuer, der ikke vil acceptere det irrationelles tilstedeværelse.

Tarkovskijs film spiller meget på tilskuerens ønske om at give forklaring på alting. Paradokset er fundamentalt i den menneskelige væren - hvorfor så ikke acceptere det!

»Vandringsmanden« bygger på en science fiction roman af de sovjetiske brødre Arkadij og Boris Strugatskij, oversat til engelsk under titlen »Roadside Picnic« (Penguin Science Fiction, 1979). Brødrene har selv fået lov til at medvirke ved manuskriptudarbejdsen, men formelt har bogen ikke meget tilfælles med filmen. Science fiction genren (»Solaris« byggede også på en sådan bog) har utvivlsomt tjent til at give et skær af legitimitet til Tarkovskijs projekt, men strengt taget er der ikke en eneste ting i »Vandringsmanden«, der antyder at der skulle være tale om en fremtidsvision!

Andrej Tarkovskij fortsætter med »Vandringsmanden« den række af mesterværker, han har leveret siden »Ivans barndom« fra 1962. Selv om han hjælpes godt af skuespillerne, især Aleksandr Kaidanovskij som den forpint rørende Stalker og Anatoly Solonitsin som forfatteren, er det først og mest Tarkovskijs klichéløse billedvisioner, der bærer filmen.

Man kunne let forledes til at tro, at »Vandringsmanden« handlede om dissidenterne i Sovjetunionen. Dens sigte er imidlertid langt videre end som så ...

Jan Kornum Larsen

VANDRINGSMANDEN

Stalker. USSR 1979. **P-selskab:** Mosfilm. **P-sup:** Aleksandra Demidova. **P-leder:** L. Tarkovskaja. **P-ass:** A. Agaronjan. **P-gruppe:** (dramaturgi) T. Aleksandrovskaia, V. Vdovina, V. Mosenkov. **Instr:** Andrej Tarkovskij. **Instr-ass:** M. Cugunova, E. Cymbal. **Manus:** Arkadij Strugackij, Boris Strugackij. **Efter:** Egen roman: »Piknik na obocine«. **Foto:** Aleksandr Knjazinskij (farve). **Kamera:** N. Fudim, S. Naugul'nyh/Ass: G. Verhovskij, S. Zajlev. **Lys:** L. Kazmin/Ass: T. Maslennikova. **Klip:** L. Feiginovoj/Ass: T. Alekseeva, V. Lobkova. **P-tegn:** Andrej Tarkovskij. **Dekor:** A. Merkulov. **Kost:** N. Fominoj. **Komp:** Eduard Artem'ev. **Dir:** E. Hacaturjan. **Musik-sup:** R. Lukina. **Tone:** V. Sarun. **Medv:** Aleksandr Kajdanovskij (Stalker), Anatolij Solonitsyn (Forfatter), Nikolaj Grin'ko (Professor), Alisa Frejndlih (Stalkers kone), Nataša Abramova, F. Jurna, E. Kostin, R. Rende. **Længde:** 161 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 24.8.81-Grand.

Gummi Tarzan

Instruktør: SØREN KRAGH-JACOBSEN

Søren Kragh-Jacobsen har med sin ambitiøse indfaldsvinkel til Ole Lund Kirkegaards elskede børnebog stillet sig selv en opgave fuld af faldgruber. Han har ikke efterstræbt de bekvemme løsninger, men satset højt og stilet efter at lave en film med en dristig blanding af det eventyrlige og det socialrealistiske, det lystige og det ret beset ubærligt

sørgelige, det stiliserede og det alment genkendelige, det poetiske og satiriske, det børnevenlige gag og det voksne glimt i øjet. Hans muligheder for at placere sig mellem de noksom bekendte to stole har med andre ord været talrige.

Men på en forunderlig og frydefuld, ja næsten mirakuløs måde falder alle brikker smukt på plads i »Gummi Tarzan«, de tilsyneladende så svært forenelige elementer i fortælleformen klæder hinanden, og skiftene i tonefald og stemningsleje fornemmes ikke som stilbrud, for det er netop filmens stil at have disse skift. Og det betyder, at »Gummi Tarzan« undgår en af dansk films gængse svøber, forudsigeligheden, og i stedet er fyldt med små rare overraskelser. Søren Kragh-Jacobsens film er befriet for det skematiske og tørt målrettede, fordi den er fortalt med et overskud af lyst til at placere en kuriøs detalje hist og et pudsigt påfund her, til at binde små festlige sløjfer på historien uden af den grund at fare vild i digressioner.

Det eneste forudsigelige ligger vel i valgene af Otto Brandenburg til rollen som den gæve kranfører Ole og Peter Schrøder som hovedpersonen Ivan Olsens ultrakonventionelle fjollefrederik af en far, men trods præget af déjà vu i disse to præstationer er typerne naturligvis rigtige til rollerne, og såvel Otto Brandenburgs afslappede naturlighed som Peter Schrøders velkontrollerede komik fungerer fint i sammenhængen.

Ivan er klemt mellem på den ene side den skvattede far, der afreagerer ydmygelser på arbejdspladsen med læsning af Tarzanblade og uopfyldelige trav til sønnen om mandfolke-muskuløsitet, på den anden side en flok lømler, som i skolen dagligt terroriserer ham med buksevand og andre ubehagelige påfund. Den stakkels Ivan befinder sig så langt fra Tarzan-mytens virile idealbillede, at han må affinde sig med tilnavnet Gummi Tarzan, og han konstaterer med stiltfærdig resignation, at han overhovedet ingenting kan. Ensom og mobbet vandrer han fra nederlag til nederlag uden at kny, og det er en af filmens allermost fornemme kvaliteter, at den aldrig bliver klynkende og klæbrig i sin skildring af Ivans genvordigheder. Netop det nøgterne tonefald og Ivans egen stoiske fatning skaber en lagt stærkere emotionel effekt, end spandevise af barnetårer ville have gjort, og derfor er den lille Alex Svanbjerg et fund til rollen som Ivan. Han er ingen nuttet, sukkersød type med kække fregner og grådkvalt skælven omkring mundvigene, men en på én gang sårbar og sjovt gammelklog type, hvis spørgende, uvendte blik synes at rumme alverdens undren og forhåbninger.

Kranføreren Ole - som Søren Kragh-Jacobsen klogeligt lader erstatte heksen i Ole Lund Kirkegaards bog - bliver Ivans eneste forbundsfælle midt i alle trængslerne, og deres venskab er meget rørende og usentimentalt beskrevet. Ivan lærer at styre Oles enorme kran i Frihavnen, og scenen, hvor han skal bevise over for sine plageånd, at han faktisk *kan*, er et lille vidunder af åndeløs og uhyre følelsesladet spænding - ikke mindst takker være Anders Refns klipning,



Alex Svanbjerg (t.h.) som Gummi Tarzan i filmen af samme navn; t.v. Peter Schrøder.

som i det hele taget sammen med Kenneth Knudsens musik understøtter instruktørens intentioner på det smukkeste.

Det er også Ole, der præsenterer Ivan for den gamle magiske container, hvor han kan drømme sig stærkere end alle de andre. Denne drømmesekvens, hvori Ivan tager hævn over sine forfølgere, er vittigt og veloplagt fortalt, men også lidt problematisk. Det er ikke rigtig i denne films ånd at vise, at hævnen er sød, og at lykken er at kunne skræmme selv Jens Okking. Man fornemmer, at Søren Kragh-Jacobsen måske også selv har haft visse moralske betænkeligheder, men på den anden side er sekvensen set med et børnepublikums øjne et frydefuldt udtryk for en højere retfærdighed, og hånden på hjertet: inderst inde fryder man sig også selv.

Men »Gummi Tarzan« er ikke eskapistisk underholdning, og drømmesekvensen får ikke lov at være filmens idylliserende afslutning. Ivan må tilbage til virkeligheden, men denne virkelighed havde ikke været udholdelig, hvis filmen ikke havde givet ham en lille sejr til sidst. »Der er altid noget, man er god til - bare man kan finde ud af, hvad det er,« siger Ole meget rigtigt, og det viser sig, at Ivan faktisk er skrap til at sætte en drage op. Endda må faderen stille et af sine elskede Tarzan-blade til disposition for dragekonstruktionen, og samtidig får slutningen helt bogstaveligt pilleret det muskelsvulmende Tarzan-symbol ned, hvor det hører hjemme.

Tarzan styrter, mens dragen stiger, og smukkere kan den slutning ikke være, selv om - eller netop fordi - den ikke foregøgler nogen mirakuløs løsning på Ivans problemer.

Slutscenerne er typiske for hele filmens fint gennemførte balance mellem realisme og ubesværet allegori, og den afspejler sig også i selve billedstilen. »Gummi Tarzan« er ikke (som adskillige andre danske film) ideer iklædt billeder, den er fra grunden tænkt visuelt, og sammen med fotografen Dan Laustsen gør Søren Kragh-Jacobsen dens univers til en blanding af et genkendeligt København og en let stiliseret eventyrverden. Carlsbergs elefantport ser ud, som Carlsbergs elefanport nu engang gør, men Frihavnen - der virkelig er en fri havn for Ivan - fremtræder Mondrian'sk med store, klare farveflader i rødt, blå og grønt. Den gamle drømme-container ligger badet i overjordisk lys, mens alle bøllerne naturligvis går klædt i ens rød- og sortstribe tøj, og således er filmen fyldt med frapperende visuelle formuleringer. Vittigst af dem er vel det vertikale billede af Ivans mor, der ivrigt polerer undersiden af sofabordets glasplade!

»Gummi Tarzan« er tematisk beslægtet med film som Hans-Henrik Jørgensens »Historien om Kim Skov« og Kay Pollaks »Elvis!«, men den ligner ingen af dem eller nogen anden film i øvrigt. Den er original uden at være krukke, meningsfyldt uden at være docerende, smuk uden at ligne glansbilleder, bevægende uden at være rør-

strømsk, og som en afsluttende cadeau tør anmelderen uden skam bekende, at den mere end én gang fik hans tårekanalers diger til at briste.

Ebbe Iversen

GUMMI TARZAN

Danmark 1981. **P-selskab:** Metronome Productions. Med støtte fra Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone. **P-leder:** Ib Tardini. **P-ass:** Janne Find. **Instr:** Søren Kragh-Jacobsen. **Instr-ass:** Ake Sandgren. **Manus:** Søren Kragh-Jacobsen, Hans Hansen. **Efter:** Børnebog af Ole Lund Kirkegaard. **Scripter:** Tine Hjortbøl. **Foto:** Dan Laustsen/Ass: Jens Schlosser. **Farve:** Eastman. **Lys:** Leif »Barney« Fick/Ass: Rene Bolvig, Kim Sej. **Stills:** John Johansen. **Grip:** Jimmy Leavens. **Klip:** Anders Refn/Ass: Ghita Beckendorff. **Ark:** Søren Skjær. **Rekvis:** Søren Kragh-Jacobsen/Ass: William Knuttel, Marie-Louise Lauridsen. **Kost/Makeup:** Jette Terman. **Musik:** Kennet Knudsen. **Tone:** Jan Juhler/Ass: Morten Degnbol. **Medv:** Alex Svanbjerg (Ivan Olsen), Otto Brandenburg (Ole), Peter Schrøder (Ivans far), Susanne Heinrich (Ivans mor), Jens Okking (Gymnastiklærer), Kjeld Løfting (Klasselærer), Terese Damsholt (Lærer), Hardy Rafn (Havneboss), Kirsten Rolffes (Hundredame), Lone Kellerman (Kassedame), Ole Thestrup (Elevatormand), Søren Sjøgreen (Tarzan), Helle Ryslinge (Jane), Hans Kragh-Jacobsen (EDC-chef), Hans Hansen (Gårdvagt), Kim Jensen (Overrod), John Bech Hansen (1. rod), Gérard Bidstrup (2. rod), Claus Rasmussen (3. rod), Henrik Andersen (4. rod), Bent Warburg (Arbejdsmand), Lars Ranthe (Stand in). **Længde:** 89 min., 2435 m. **Censur:** Rod. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 16.10.81 - Palads + Palladium + Tivoli + Grand + Bio Trio + Bio Lyngby + Kino Palæet (Randers), + Kino (Odense) + Bio 5 (Aalborg) + Cinema Center (Herning) + Lido (Veje) + Scala (Holstebro) + Kino (Roskilde) + Bio (Næstved) + Palads (Århus) + ABC (Horsens) + Bio 1-2 (Viborg).

Nålens øje

Instruktør: RICHARD MARQUAND

En tysk mesterspion i England finder i foråret 1944 ud af, at invasionen vil komme i Normandiet. Når han hjem med sin viden, vil det ændre historiens gang. Det er ideen i Ken Folletts succesroman »Stormøen«. Et gammelt trick, der skal give thrilleren ekstra *thrill* ved at gøre konsekvenserne gigantiske. Ideen er bare ikke god, for når det gælder historiens gang, så ved vi jo på forhånd, hvordan det må ende. Det tog f.eks. gassen af »Sjakalen« (1973), hvor de Gaulle skulle myrdes.

Filmatiseringen af Folletts bog er dog klogeligt ude i andet ærinde. Den koncentrerer sig om de mest spændende personer og opbygger et menneskeligt drama, der går hjem med fynd og klem. En overdådig Donald Sutherland nuancerer spionen, så vi tror på ham i enhver situation og samtidig tvivler på, at vi har fået alt at vide (hvad vi heller ikke har). Filmen har en hårfin *timing*, der kræver aktiv medtænkning. Det er det, der giver spændingen – og giver filmen format udover spændingen.

Krigstidens romantiske enkelthed på hjemmefronten er populær i tidens engelsk-amerikanske co-produktioner (»Yankees«, »Hanover Street«). Så miljøskildringen er bare lækker: krigsnyheder i radioen og biografernes ugerevyer, damptogenes røg over landskabet, veteranbiler med sjove *honk* osv. Underbygget med Miklos Rozsas romantisk-dramatiske buldermusik i fyrrerstil, og med dæmpede, grålige farver, der antyder genbrugstøj og rationeringsmærker. Vi er helt med på situationen i 1940, da vi møder den rare banefunktionær Henry Faber (Sutherland). Han viser sig dog snart at være en iskold morder med *das Vaterland* i hjertet. Fire år efter belønnes hans anstrengelser, og han haster med sin viden om invasionen mod den skotske østkyst, hvor en tysk u-båd venter. Stormvejr smider ham imidlertid i land på en klippeø, hvor et ungt, frustreret ægtepar hjælper ham. Hustruen Lucy (Kate Nelligan) forelsker sig i ham, og han i hende. Men ægtemanden opdager hans metier og må aflives. Lucy opdager mordet, og så går den vilde jagt.

Handlingen er skåret til benet og frækt struktureret i sektioner med hver sit tema, hvor først filmens sidste scene giver den sidste brik, der sætter temaerne sammen. De første 20 min. deles kortene ud. Det unge par bliver gift, manden mister benene ved en bilulykke lige før han skulle ud og være krigshelt, og de »flygter« fra verden til den øde ø, hvor manden lader sine traumer gå ud over hustruen. Spionen bliver sat på sin sidste opgave og starter sin flugt. Den optager den næste halve time til han når øen. Kærligheden og den afsluttende kamp er ligeledes tildelt hver en halv time.

Faber karakteriseres først som rar – ham kan vi lide – så som hensynsløs – ham kan vi hade. I 2. sektion fortsætter hensynsløsheden, men samtidig gør flugtsituationen, at vi håber han ikke bliver fanget (i bedste Hitchcock-stil holder man med den, man



Donald Sutherland i »Nålens øje«.

ikke »bør« holde med). I 3. sektion er han pludselig sympatisk (en vis tvivl holder spændingen ved lige: kan vi nu stole på ham?). Han støtter den ensomme Lucy, som har alt muligt behov for støtte og kærlighed. Da hun forelsker sig, kan vi tilgive ham hans tidligere gerninger. Men vi får også et nyt billede af ham. Den kolde nazispion viser sig at have følelser. Og nogle antydninger viser ham som utilpasset outsider i det land, han kæmper for. Han er offer for og oprører mod autoriteter, fra forældrene (der ikke brød sig om ham) til militæret. Den tidligere karakteristik af ham (1. og 2. sektion) falder nu på plads med modsat fortegn. Hans menneskelige tragedie er komplet med opholdet i England, hvor han har levet siden 1938 uden identitet og menneskelig kontakt.

Som *hans* oplevelse af tingene styrer vores i 2. sektion, styrer Lucys den i 4. sektion. Han er nu en trussel mod hende (vor tvivl på ham i 3. sektion var altså berettiget). Kærligheden er erstattet af en kamp på liv og død. Efter ægtemandens død har hun held til at flygte til øens fyrtårn, med Faber i hælene. Han bryder ind, og får med fyrtårnets radiosender (øens eneste) kontakt med u-båden. Men da han er på vej ned til en robåd, følger hun efter og har held til at skyde ham. Sådan! Filmen slut, morderen elimineret, invasionen reddet, hjem til aftenkaffen.

Men hvorfor er hun så heldig?

Han kunne have dræbt hende masser af gange. Hele sidste sektionens »kamp på liv og død« skyldes at hun søgte tilflugt i fyrtårnet. Han skulle nemlig bruge radiosenderen.

Det vidste hun jo ikke. Hun tror hun forsvarer sit liv mod en morder, og så viser han sig at være spion. Derfor er det nu hende, der må prøve at dræbe ham. Og i overraskende kontrast til det traditionelle mønster (kønsrollerne, kærligheden) viser hun sig som den handlekraftige. »The war has come down to the two of us«, konstaterer *han*. Men det lykkes hende kun at stoppe ham, fordi han elsker hende. Det er hende eller ham i slutscenen – og han ofrer sig. Først her bliver det klart, hvorfor en ren amatør kan klare en

ultraprofessionel, i filmens sidste sektion. Dermed falder kærligheden i 3. sektion på plads. Den var ægte. Og dermed viser 2. sektion på det menneskelige plan frem mod hans uundgæelige endeligt. Puslespillet går op, og persontegningen får pondus.

»Nålens øje« er en moderne, intelligent underholdningsfilm i den klasse, hvor f.eks. »Casablanca« og »Den tredje mand« hører hjemme. Film uden budskaber og større dybsindigheder, men med spændende, nuancerede personer, fornuftig holdning til tingene, og et plot, der bare sprudler af pointer.

Kaare Schmidt

NÅLENS ØJE

Eye of the Needle. England 1981. (P-start: 19.5.80). P-selskab: Kings Road Productions/Juniper Films. For United Artists. P: Stephen Friedman. P-sup: Claude Hudson. P-leder: John Comfort. Instr: Richard Marquand. Instr-ass: Roger Simons. 2nd unit-instr: Anthony Squire. Stunt-instr: Eddie Stacey. Manus: Stanley Mann. Efter: Roman af Ken Follett (da. udg: »Stormøen«). Foto: Alan Hume. Kamera: Alec Mills. 2nd unit-foto: Jack Lowin. Farve: Technicolor. Klip: Sean Barton. P-tegn: Wilfried Shingleton. Ark: Bert Davey, John Hoesli. Dekor: Hugh Scaife. Kost: John Bloomfield. Sp-E: George Gibbs (sup). Musik: Miklós Rózsa. Spillet af: The Royal Philharmonic Orchestra. Tone: Claude Hitchcock, Graham Harris, Gerry Humphries. Medv: Donald Sutherland (Henry Faber), Stephen MacKenna (Løjtnant), Philip Martin Brown (Billy Parkin), Kate Nelligan (Lucy Rose), Christopher Cazenove (David Rose), George Belbin (Lucys far), Faith Brook (Lucys mor), Barbara Graley (Davids mor), George Lee (Politibetjent), Arthur Lovegrove (Peterson), Colin Rix (Oliphant), Barbara Ewing (Mrs. Garden), Chris Jenkinson (Tysk SS officer), William Mellow (Tysk telegrafist), Patrick Connor (Inspektør Harris), David Hayman (Canter), Ian Bannen (Percy Godliman), Rupert Frazer (Muller), Jonathan Nicholas Haley (Jo), Alex McCrindle (Tom), John Bennett (Kleinmann), Sam Kydd (Vagt), John Paul (Kaptajn), Stephen Phillips (Korporal), Richard Graydon (Menig), Michael Mellinger (Portugiser), Alan Surtees (Oberst Terry), Don Fellows (Amerikansk oberst), Stuart Harwood, Rik Mayall, Rory Edwards (Sømand), Ellis Dale (Stationsforstander), Bill Fraser (Mr. Porter), Michael Joseph (Tysk søkaptajn), John Rees (Tysk søofficer), John Grieve (Inspektør Kincaid), Bruce White (Politimand), David Ashton (Telegrafist), Bill Nighy (Blenkinsop). Længde: 112 min. Udl: United Artists. Prem: 21.9.81 – Imperial + Bio Trio.

Mel Brook's skøre verdenshistorie

Instruktør: MEL BROOKS

Med sin syvende lange farce har Mel Brooks i danske titelmageres øjne nået mindst samme grad af popularitet, som i sin tid blev komikere som Jerry Lewis, Abbott og Costello, Gøg og Gokke, Chaplin og Buster Keaton til del: Navnet skal frem i filmens danske titel som et ekstra salgsargument. Og »History of the World - Part I« kan vel også trænge til det. Selv med kun halvdanden times spilletid er der lovlig langt mellem snapsene. »Mel Brooks' skøre verdenshistorie« er med andre ord langt fra at være Mel Brooks bare nær højden af sin komiske formåen.

Brooks har delt verdenshistorien op i fem episoder af ulige længde. »Dawn of Man« og »The Stone Age« er de korteste, og det er ikke til skade. Både Kubrick og Marshall Brickman/Alan Arkin har hver på sin vis leveret mere overbevisende versioner af menneskets første vaklende skridt mod det tyvende århundrede, men i det lange »The Roman Empire«-afsnit er Brooks ved at finde sin form.

Brooks spiller, hvad der i filmen betegnes som »a stand-up philosopher« (under komikerens korte gæstevist i København forud for filmen bedyrede han for mig, at der var hverken mere eller mindre filosofi i Brooks selv end i hans Comicus-figur her - meget lidt), der får lejlighed til at fyre nogle vitser af foran en bøvsende og pruttende Cæsar, der residerer i Caesar's Palace. I Brooks' optræden her opleves prototypen på den Brookske komik. Den ene vits efter den anden fyres af. Fungerer den ene ikke, så pyt og videre til den næste i håb om at den går ind. »History of the World« er bygget op på tilsvarende vis, forekommer det, og filmen som helhed kan derfor virke pågående indtil det anmassende. Måske fordi instruktøren Mel Brooks ligesom skuespilleren Mel Brooks forveksler energi med komisk vid.

Bedst i filmen er det relativt korte afsnit med titlen »The Spanish Inquisition«, hvori Brooks med succes lader farcen afløse af musical comedy, hvori dansende munke og svømmende nonner forlener afsnittet med en grotesk og medrivende parodisk vitalitet. Der er mindelser om »Springtime for Hitler«-nummeret (fra »The Producers«) i dette afsnit, og man behøver næppe at have set hverken Busby Berkeley-numre eller Esther Williams-film for at gøttere »The Spanish Inquisition«.

Med »The French Revolution«-afsnittet er Mel Brooks, som han selv har formuleret det, »gone from farting to pissing«. Brooks selv spiller en dobbeltrolle som Ludvig den 16. og Jacques the pissboy, hvis job det er at rende rundt med en spand, som mere eller mindre uværdigt trængende adelsmænd kan lade vandet i. Den vits har Brooks været glad for, så vandet flyder i strid strømme når adelsmændene ellers ikke er ivrigt optaget af at voldtage Ludvigs arme dronning.

Som så meget andet i filmen virker komik-

ken ofte anstrengt. Den vulgaritet, som Brooks tidligere har lukreret på som et meget bevidst komisk element virker her force-ret - som om Brooks har sagt til sig selv: Det gav pote at lade cowboys prutte omkring lejr-bålet i »Blazing Saddles«, så jeg må finde på noget at toppe det med, så jeg endnu engang kan få succes.

For succes ønsker Brooks sig mere end noget andet, og han synes villig til at gøre alt for at sælge sin komiske vare.

Filmen slutter med det ganske korte afsnit »Coming Attractions«, hvor man kan opleve både Hitler på skøjtebanen og Jews in Space. Den slutning er næsten det morsomste i hele filmen, der som nævnt er en højst ujævn affære. Bedst i filmen er i øvrigt Madeline Kahn som Cæsars dronning i det romerske afsnit, hvor hun med sit bevidste underspil opnår maksimal effekt som en overmåde mandfolkeglad ypperstepræstinde for en række attraktive *Vestal Virgins*. De øvrige medvirkende - der tæller komiske talenter som Dom DeLuise, Harvey Korman, Ron Carey og Rudy DeLuca - har alt for lidt at lave.

Per Calum

MEL BROOKS' SKØRE VERDENSHISTORIE

History of the World - Part I. USA 1981 (P-start: 5.5.80). P-selskab: Brooksfilm Ltd. As-P: Stuart Cornfeld, Alan Johnson. P-ledere: Ralph Singleton. (FR = French Revolution-sekvens) Alexander De Grunwald. P/Instr/Manus: Mel Brooks. Instr-ass: Jerry Ziesmer Mitchell Bock, (FR) Brian Cooke, Michael Stevenson. Stunt-instr: Gary Combs, (FR) Bill Hobbs. Foto: Woody Omens, (FR) Paul Wilson. Kamera: Guy Elizondo, (FR) John Morgan, Ginger Gemmill. Farve: DeLuxe. Sp-Visuel-E: Albert J. Whitlock. Klip: John C. Howard, Danford B. Greene. P-tegn: Harold Michelson,

(FR) Stuart Craig. Ark: Norman Newberry, (FR) Bob Cartwright. Dekor: Anthony Mondello, Daniel Maltese, Daniel Gluck, Robert W. Welch III, Greg Pickrell, Robert Goldstein, Richard McKenzie, (FR) Harry Cordwell. Røkl: Jack Marino, (FR) Bert Hearn. Kost: Patricia Norris, Nancy Martinelli, Jared Edd Green, (FR) David Murphy. Komp: John Morris. Arr: Jack Hayes. Musik-bånd: John Harris. Koreo: Alan Johnson. Sp-E: Phil Cory. Sang: »The Inquisition« af Mel Brooks, Ronny Graham; »Jews in Space« af Mel Brooks; »Funktown« af Steve Greenberg, med Lipps Inc. Tone: Gene S. Cantamessa, Steve Cantamessa, Robert R. Rutledge, Scott A. Hecker, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Tex Rudloff, Mike Sale. Medv: Mel Brooks, Dom DeLuise, Madeline Kahn, Harvey Korman, Cloris Leachman, Ron Carey, Gregory Hines, Pamela Stephenson, Andreas Voutsinas, Sheky Greene, Sid Caesar, Howard Morris, Rudy DeLuca, Mary-Margaret Humes, J. J. Barry, Sammy Shore, Michael Champion, Earl Finn, Leigh French, Richard Karron, Susette Carroll, Suzanne Kent, Bea Arthur, Charlie Callas, Dena Dietrich, Paul Mazursky, Ron Clark, Jack Riley, Art Metrano, Diane Day, Henry Youngman, Hunter Von Leer, Fritz Feld, Hugh Hefner, Pat McCormick, Sid Gould, Jim Steck, Ronny Graham, John Myhers, Lee Delano, Robert B. Goldberg, Alan U. Schwartz, Jay Burton, Robert Zappy, Ira Miller, Milt Freedman, Johnny Silver, Charles Thomas Murphy, Rod Haase, Eileen Saki, Molly Basler, Christine Dickinson, Deborah Dawes, Lisa Sohm, Michele Drake, Jeana Tomasino, Lisa Welch, Janis Schmitt, Heidi Sorenson, Karen Morton, Kathy Collins, Kori Sutton, Lou Mulford, John Hurt, Henry Kaiser, Zale Kessler, Anthony Messina, Howard Mann, Sandy Helberg, Mitchell Bock, Gilbert Lee, Jackie Mason, Phi Leeds, Eddie Heim, David Chavez, John Frayer, Dennon Rawles, Rick Manson, Stan Mazin, Dom Salinaro, Jim Roddy, Ted Spague, Spencer Henderson, Bill Armstrong, John King, Jack Carter, Ian Murray, Spike Milligan, John Hillerman, Sidney Lassick, Jonathan Cecil, Andrew Sachs, Fiona Richmond, Nigel Hawthorne, Bella Emberg, Geoffrey Larder, George Lane Cooper, Stephanie Marrian, Royce Mills, Mike Cottrell, Gerald Stadden, John Gavin, Rusty Goff, Monica Teama, Cleo Rocos, Jilly Johnson, Ava Cadell, Scott Henderson, Ira Miller, Michael Miller, Royce D. Applegate. Længde: 92 min., m. Censur: Rod. Udl: Columbia-Fox. Prem: 9.10.81 - ABCinema.

Mel Brooks dominerer i »The Spanish Inquisition«-scenen fra »History of the World - Part I«.



Skrald

Instruktør: TAGE DANIELSSON

SOPOR («Skrald»s originaltitel) betyder Sveriges Onödigt förklarades Protestorganisation, og det kan vel også være nyttigt at erindre sig, at det svenske ord »sopor« betyder »affald« eller »skarn«.

En tidlig morgen opdager en række forældre i Stockholm-sovebyen Farsta, at deres børn i nattens løb er forsvundet. Myndighederne står rådløse, men før man får mistanke om en fløjtespillende rottefænger eller noget i den retning, kommer den lammende meddelelse om, at børnene har besat kongeslottet og taget kongefamilien som gidsler. Det viser sig dog, at prinsesse Victoria er medlemsvoren og medlem af situationens generalstab, mens den lille prins Carl Philip bruges som afspærring af hoveddøren til slottet: hans hængekøje er fastgjort mellem håndtaget på den indvendige side af døren og et gelænder, og under ham på gulvet er strøet en æske tegnestifter. Den, der åbner døren, vil blive årsag til megen smerte i den prinselige røv, så igen står myndighederne magtesløse. Besættelsen synes effektiv, og organisationen SOPOR får en naturlig, omend uventet, støtte fra kongeparret, der snart har indset, at de – om nogen – er »onödigt förklarade«.

Men SÄPO, det svenske sikkerhedspoliti, og dets chef John Smith (pseudonym) giver ikke op. Ved et modkup arresterer de SOPORs generalstab, og da befolkningens harme over dette overgreb på børn bliver mærkbar, må politikerne træde til og i det mindste lade som om det er dem, der bestemmer, og at de er herrer over situationen. Olof Palme viser sig at være mest herre. Han indser hurtigt, at »if you can't lick 'em, join 'em«. Og iført sin nuttede sommerkasket melder han sig på slottet som solidarisk med SOPOR og modtages med nogen skepsis, som han da heller ikke gør til skamme. Han får drejet hele molevitten til sin politiske fordel. SOPORs krav om, at der skal skabes et samfund, hvor alle har en opgave, og hvor ingen er overflødige, bliver indbagt i hans politiske program, og endnu engang tager han fuser på folket. Filmen slutter desperat optimistisk, og man sidder tilbage med en tydelig fornemmelse af, at filmens skaber forlængst har indset, at han dels ikke kan komme med gyldige alternative forslag, dels blot håber på, at tilskuerne vil lære at se lidt mindre seriøst på fremtidige udslag af politisk paranoia forklædt som samfundsdebat. »SOPOR« kom frem et års tid efter den rædsomme folkeafstemning om A-kraft i Sverige, rædsom fordi den lynhurtigt blev drejet bort fra selve emnet og kom til at handle om partitaktik.

Tage Danielsson var meget aktiv i forsøgene på at holde debatten op til afstemningen fast på emnet, og hans skuffelse over hele resultatet ligger bag »SOPOR« som en bitter og måske også noget forblindende holdning. Den handler om så meget og løber risikoen for ikke at komme til at handle om andet end lette følelser. Den fortæller om børnenes berettigede frygt for at vokse op til en tilværel-

se, hvor de er overflødige, hvor der ikke er arbejde, endsige meningsfyldt arbejde til dem. Den handler om svenske politikere som mennesker, der har fjernet sig i den grad fra virkeligheden, at de er nødt til at kompensere med noget, man kunne kalde en politisk virkelighed, og denne, hævder de så, er den eneste gyldige. Den handler om magthavernes paranoia, der kommer til udtryk i det hemmelige politis uindskrænkede magt, der administreres på et grundlag, der er nogenlunde lige så seriøst og relevant for vor tid som en OTA-bog. Den handler om de mere legale myndigheders magtesløshed, fordi magten ligger helt andre steder. Den handler om kongehusets dilemma og image, og den handler om forurening og A-kraft og centralisering og umyndiggørelse og antidemokratiske kræfter, som demokratiet har sat i gang »for at bevare demokratiet«, som det i reglen udtrykkes.

Det er jo gevaldigt, men Tage Danielsson er midt i al sin tilsyneladende ondskabsfulde satire her egentlig et rart gemyt. Hans satire er af den brede, folkelige art i denne film. Subtiliteter som revy-monologen om »uheldet« på Tremile-øen er fraværende i »SOPOR«. Her tager han grovfilen i brug. F.eks. bliver statsminister Thorbjörn Fälldin i Allan Edwalls skikkelse en by-bonde, der aldrig oplever 10-øren falde. Filmen igennem interviewes han, uden at det lykkes ham at formulere et svar. Tilsvarende er Margaretha Krooks portræt af Gösta Bohman blevet til en snerpet gammelfrøken med dødsstraf, kastrationskniv og pebermyntepastiller i håndtasken.

Karakteriseringerne svarer stort set til, hvad man kan finde i den type danske revyviser, der finder et tilfældigt rim omkring en eller anden politisk persons adfærd eller udseende, og så skal det gøre det ud for satirisk vid. Der er tilløb til virkelig bidende satire i portrættet af Olof Palme – i øvrigt en prægtig præstation af den meget vittige Sven Lindberg. Modsat er Brasse Brännströms kongeportræt næsten rundt og mildt takket være en sympatisk karikatur.

Stærkest står dog Gösta Ekmans SÄPO-chef med en virtuos karakteristik, der grinagtigt bruger alle midler til en fri fabuleringen over bondesnuhed, moralsk flosseri og åndeligt mindreværd gjort til en dyd, som man ellers kun finder det hos fremtrædende medlemmer af Fremskridtspartiet herhjemme. Han kan i sin indskrænket se en livsopgave i sit job, og han ser sig selv som en blanding af Pimpernel Smith og Tom Joad, i hvert fald i det, de siger. Det er grotesk, og hans forsvar mod fornuft, logik, realitet og anstændighed er hemmelighedskræmmeriet. Det argument må også politikere bøje sig for som bekendt.

»SOPOR« er meget morsom det meste af vejen, og den gør – som man vil have forstået af referatet – groft grin med mange ting, som for danskere er tabu. Den anvender sågar rigtige TV-avis-medarbejdere i rollerne som netop TV-avis-medarbejdere!! Den gik aldrig i Danmark, hvor man ikke kan risikere, at befolkningen mister tilliden til det talte ord i TV-Avisen. Hvor var vi så henne?

Men når det er sagt, må det også siges, at

»SOPOR« ikke fungerer upåklageligt på langs ad fortællingen. De enkelte sekvenser er fulde af liv og indhold, de ejer hyppigt et sandt overskud af ideer, men de samler sig ikke til en harmonisk, narrativ helhed. Derfor bliver det endelige indtryk – trods masser af production value – lidt tyndt. Man kan vel heller ikke sige sig fri for at gå hjemad med et ret uforløst krav til filosofien. Filmen stiller hverken forslag til løsningsmodeller (hvad den heller ikke absolut bør gøre), eller leverer en bare nogenlunde seriøs analyse af problemerne. Det sidste burde den gøre, for underlaget for filmen er Tage Danielssons harme. Og den er seriøs nok.

»SOPOR«, som på dansk har fået titlen »Skrald«, annonceres frejdigt som en Hasse og Tage-film. Hasse Alfredson er med – i en række biroller, der slet ikke berettiger til kreditering som medskaber af filmen. Men parret (se bl.a. Kosmorama 125) er jo også i Danmark garanteret for en publikumtilstrømning, så Vorherre og folk i almindelighed tilgiver nok den lille løgn, må annonøren have tænkt. En anden én har lidt sværere ved at overse den slags fup.

Poul Malmkjær

SKRALD

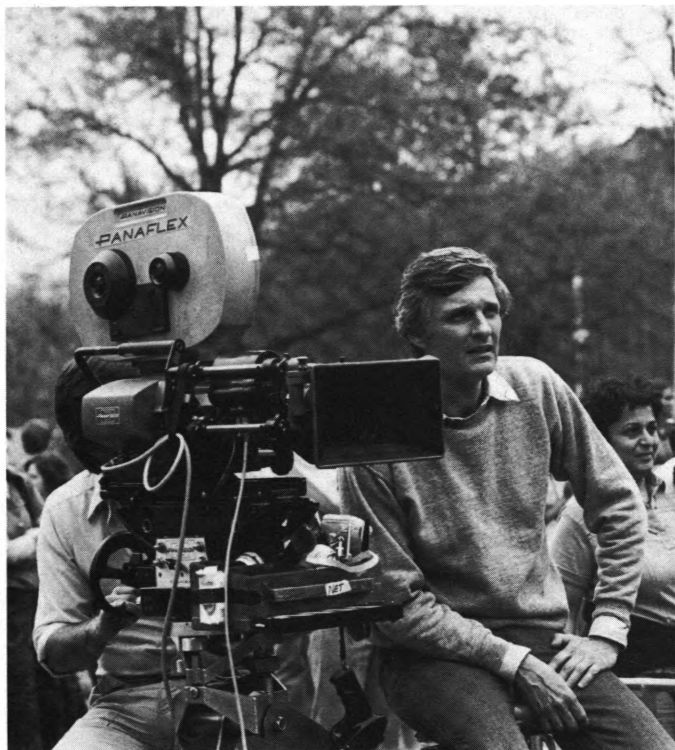
Sopor. Sverige 1981. **P-selskab:** Svensk Filmin-dustri/Svenska Ord/Svenska Filminstitutet. **P:** Olle Hellbom, Tage Danielsson. **P-leder:** Walde-mar Bergendahl. **I-leder:** Elisabeth Lee. **Instr/Manus:** Tage Danielsson. **Foto:** Roland Sterner. **Farve:** Eastman. **Klip:** Susanne Linnman, Inge-mar Ejve, Jan Persson. **Ark/Dekor:** Stig Boqvist. **Kost:** Moa Forsén. **Musik:** Gunnar Svensson. **Tone:** Christer Fuurbrand, Per Carleson, Berndt Frithiof. **Medv:** Brasse Brännström, Grynet Molvig, Lena Nyman, Tobias Goldman, Hjärdis Pettersson, Sven Lindberg, Allan Edwall, Margaretha Krook, Lars Amble, Gösta Ekman, Magnus Härenstam, Hans Alfredson. **Længde:** 106 min., 2910 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper. **Prem:** 10.8.81 – Grand.

De fire årstider

Instruktør: ALAN ALDA

Alan Aldas debut som spillefilminstruktør (han har tidligere instrueret flere episoder af TV-serien »M.A.S.H.«) er, som det vel var venteligt af denne sympatiske skuespiller, ganske sympatisk, ganske klog på mennesker, ganske alvorlig og ganske vittig, og ganske underholdende og ganske vellykket.

Historien begynder i det tidlige forår, da tre ægtepar med adskillige års venskab bag sig, drager på ferie sammen. De synes at have fundet sammen i et oprigtigt afslappet fællesskab, men da ejendomsmægleren Nick betror venen Jack, at han efter 21 års ægteskab er grundigt træt af sin kone, chokeres Jack. Han føler sig bedraget af venen, men vi andre kan måske nok have lidt større forståelse for Nick, da dennes kone spilles af Sandy Dennis med omtrent samme livfuldhed som de grøntsager hun efter månedlange forberedelser ynder at fotografere. Siden følger en sommerferie, hvor Nick til nogen bestyrtelse for de øvrige har medbragt en livfuld ung pige. I en senere efterårsferie er Nick blevet gift med pigen, men det giver problemer for alle tre par, at de møder Nicks



Alan Arkin instruerer »De fire årstider«.



Jack Weston og Rita Moreno i »De fire årstider«.

tidligere kone på det hotel, hvor de har indlo-
geret sig. Endelig uddybes forholdet mellem
de fem, måske seks, venner i den afsluttende
skildring af deres vinterferie sammen.

Indenfor komedieformen får Alda gravet
ganske dybt i disse mennesker. Den unge
pige Ginny, som Nick gifter sig med, er hi-
storiens katalysator, thi ikke blot ændrer
Nick sig efter at have mødt hende. Også den
meget analyserende Jack, der gerne vil frem
til »the heart of things« og derfor konstant
fører lange samtaler om alt, føler sig påvir-
ket af hendes nærhed, hvilket resulterer i et
gedigent opgør mellem ham og hans kone. I
det hele taget ynder Alda at lade situatio-
nerne tilspidse sig i højtaltende konfronta-
tioner, der næppe er upåvirkede af Cassa-
vetes' film. Men hos Alda bøjes der hele tiden
af i sidste øjeblik, som for at sikre sig at
publikum ikke skal glemme, at sædeskil-
dringen er en komedie. Det hensyn giver af
og til bonus i form af vittigt udleverende
scener, andre gange virker det som en hæms-
sko, der ikke lader Alda komme til bunds i
de midaldrendes problemer, så en del scener
fornemmes skuffende uforløste i forhold til
oplægget.

Generelt er »De fire årstider« en film at
have det ganske rart med på let uforpligten-
de vis. De problemer, der slippes løs i filmens
skildring af den midaldrende generation, er
aldrig for alvorlige til at kunne løses net og
humoristisk, og aldrig så små, at filmen fo-
rekommer overfladisk. Denne balanceakt
holdes ikke altid lige sikkert, men »De fire
årstider« er dog en ganske lovende debut for
Alda, der måske kan blive en af firsernes
behageligt voksne overraskelser i ameri-
kansk film, hvor tendensen ellers tydeligere
og tydeligere går mod at producere film for et
stadigt yngre publikum.

Per Calum

DE FIRE ÅRSTIDER

The Four Seasons. USA 1981 (P-start: 11.3.80). P-
selskab: Universal. Ex-P: Louis A. Stroller. P:
Martin Bregman. As-P: Michael Economou. P-
leder: Mel Matz. Instr/Manus: Alan Alda. Instr-
ass: Yudi Bennett, Joan Feinstein. Stunt-instr:
George Fisher. Foto: Victor J. Kemper. Kamera:
Bob Thomas, Lou Barlia. Farve: Technicolor. Klip:
Michael Economou. P-tegn: Jack Collis. Dekor:
Jerry Wunderlich, Matty Azzarone. Kost: Jane
Greenwood. Sp-E: Candy Flanagan, Terry Saun-
ders. Musik: Uddrag af Antonio Vivaldis »De fire
årstider«. Tone: Gary Cunningham, Robert L.
Hoyt, William J. Mauch, Sol Tabachnich. Lyd-E:
Peter Berkos. Medv: Alan Alda (Jack Burroughs),
Carol Burnett (Kate Burroughs), Len Cariou (Nick
Callan), Sandy Dennis (Anne Callan), Rita More-
no (Claudia Zimmer), Jack Weston (Danny Zim-
mer), Bess Armstrong (Ginny New Ley), Elizabeth
Alda (Beth), Beatrice Alda (Lisa), Robert Hitt
(Mand i hotelreception), Kristi McCarthy (Servi-
trice), David Stackpole (Læge). Længde 108 min.,
2970 m. Censur: Rød. Udl: CIC. Prem: 4.9.81 -
Palads + Kosmorama (Århus).

Sovjetiske filmdage

Det vakte en vis opsigt, da den russiske film
»Moskva tror ikke på tårer« i år blev Oscar-
belønnet som bedste ikke-amerikanske film.
Nu har det danske biografpublikum haft lej-
lighed til at se filmen. Den var åbningsfore-
stilling ved de sovjetiske filmdage, der blev
afviklet i oktober i Dagmar i samarbejde
med Det danske filminstitut som led i kul-
turaftalen mellem Danmark og USSR.

Man kan dog godt sætte spørgsmålstegn
ved arrangementets værdi netop for det dan-
ske biografpublikum. Der var gratis adgang
til filmene - ikke som udtryk for, at de ikke
var værd at betale penge for, men af ren og
skær gavmildhed, forsikrede et medlem af
den sovjetiske delegation - og de blev, bortset

fra en enkelt lukket forestilling, vist i en af
Dagmars små biografer (76 pladser) med det
resultat, at billetterne hver dag var revet
bort på få minutter af et entusiastisk publi-
kum, der skønsmæssigt bestod af ca. 80%
russere (ambassadefolk og herboende emi-
granter). Det var en autentisk efterligning
af vilkårene i Østeuropa, hvor også kultur-
tilbuddene er en mangelvare, der må erhver-
ves via forbindelser eller timelang ventetid i
kø. Det skal naturligvis være russerne vel-
undt at se deres egne film, men den store
kulturudveksling blev det altså ikke!

Vladimir Mensovs film »Moskva tror ikke
på tårer« (Moskva slezam ne verit, 1979) er
en underholdende og lettere kulørt beret-
ning om tre provinsspigers liv fra de mødes i
deres fælles værelse på arbejderkollegiet i
Moskva og til de ca. 20 år senere er kommet
til skelsår og alder. Det er en lang historie
om håb, forelskelse og desillusion, præget af
en nostalgi-hygge som naturligvis undgår
alle ubehagelige påmindelser af politisk art,
hvilket virker lidt tandløst af en film der ser
tilbage på en forgangen epoke. Filmen er
sammenvævet af humoristiske og rørende
almanak-fortællinger; det er sovjetisk in-
tim-sfære for fuld udblæsning uden ideologi-
ske forhindringer. Den fortrinlige Aleksej
Batalov (som var den unge elsker i »Traner-
ne flyver forbi«) får det utroligste ud af en
fad sovjetisk klichérolle som premiearbej-
deren der har forelsket sig i mønstarchefen.

Georgij Danelija, der blev kendt i 1960
med barneportrættet »Det lille menneske«,
havde lavet »Efterårs-marathon« (Osenij
marafon, 1979) om en midaldrende mands
problemer med at overkomme så belastende
aktiviteter som at gøre en oversættelse fær-
dig til tiden, underholde en fjoget dansk Do-
stojevskij-oversætter (med det bemærkel-
sesværdige navn Bill Hansen!), formilde sin

vrede og mistroiske hustru og tage sig kærligt af sin krævende unge elskerinde. Det kan selvsagt hurtigt blive for meget for én mand. Filmen ligger i temaet og den sarkastiske stil tæt op ad Pietro Germis misantropiske komedier. Filmen er vellavet og underholdende, men lider lige som forbillederne under det principielt ironisk-distante forhold til personerne.

Engang i efteråret 1866, midt under arbejdet på »Forbrydelse og straf«, kom Dostojevskij i tanker om, at han senest 1. november skulle aflevere en roman til en forlægger, der havde forstrakt ham med et forskud. Hvis han ikke gjorde det, ville forlæggeren eje alt, hvad forfatteren måtte skrive de næste ni år! Med udgangspunkt i sine lige ulykkelige passioner for hasardspil og for den fatale Appolonia Suslova skrev Dostojevskij da, i et beundringsværdigt 'efterårs-marathon', den korte roman »Spilleren«, idet han på 26 hektiske dage - fra 4.10 til 1.11. dikterede teksten til den 20-årige stenograf Anna Snitkina, med hvem han i øvrigt giftede sig nogle måneder senere.

Den aldrende Aleksandr Zarchi - der blev kendt i 30'erne for de ferske, ideologiske film, han lavede sammen med Hejfic, specielt »Deputeret fra Baltikum«, og af hvem vi herhjemme også har kunnet se en tung »Anna Karenina« - har lavet filmen om disse »26 dage i Dostojevskij's liv« (Dvadcat'sest' dnei iz žizni Dostoevskogo, 1979) og tegner et livagtigt billede af den midaldrende romanforfatter - Anatolij Solonitsyn perfekt maskeret som en tro kopi af Perovs berømte Dostojevskij-portræt fra Tretjakov Galleriet. Filmen ligger, ikke uventet, under for den hemningsløse geni-dyrkelse, som er så paradoksalt et element i sovjetisk kultur og politik, men den får faktisk fortalt noget om digteren, hans miljø, hans familiære, pekuniære og kunstneriske problemer og i tilgift præsenterer en hel lille mini-filmatisering af »Spilleren«. Alt sammen atmosfæreladet og yderst professionelt gjort.

»Fly-katastrofen« var en unødvendigt misvisende titel på Aleksandr Mittas »Ekipaz« (dvs.: (Fly)besætning) fra 1980. Men den henleder dog opmærksomheden på det ubestridelige faktum, at filmen repræsenterer en sovjetisk pendant til de amerikanske katastrofefilm, specielt selvfølgelig »Airport«-serien, men også »Jordskælv« og »Det tårnhøje helvede«. Det betyder naturligvis ikke, at filmen antyder, at det skulle være forbundet med den mindste risiko at flyve med Aeroflot, du godeste nej, ikke en skramme får passagererne, selv om verden omkring dem står i flammer. Historien drejer sig nemlig om en naturkatastrofe, hvor et Aeroflot-fly optræder som frelsende engel.

Filmen er delt op i to dele, først halvanden time, der redegør for de tre vigtigste piloters menneskelige og familiære problemer, så en time der fortæller om katastrofen, der er

Øverst en scene fra den Oscar-belønnede »Moskva tror ikke på tårer«. Derunder en scene fra »26 dage i Dostojevskij's liv«. Nederst en scene fra »Oblomov - verdens døvneste mand«.



henlagt til den obskure udenlandske lokalitet Bridi. Førstedelen er god omstændelig menneskeskildring uden samfundsmæssige perspektiveringer, samme type som i »Moskva tror ikke på tårer«. Katastrofe-delen er lavet med alle de sensationalistiske destruktions-effekter og den stereotype spænding, som genren dyrker. Første klasses håndværk. Som de andre nutidsfilm er også »Flykatastroen« i sit billede af den sovjetiske hverdag præget af en naiv fokusering på de materielle forhold. Understregningen af sovjetborgerens materielle ubekymrthed virker rørende demonstrativ, som en slags besværgelse.

Den kunstnerisk betydeligste af de viste film var nok Nikita Machalkovs »Oblomov - Verdens mest dovne mand« (Neskol'ko dneij iz žizni I. I. Oblomova, dvs.: Nogle dage af I. I. Oblomovs liv, 1980). Af Michalkov har vi tidligere minsandten haft lejlighed til at se alle film undtagen debuten (»At Home Among Strangers, Stranger At Home«, 1975): »Kærlighedens slaver«, en raffineret impressionistisk beretning om et filmselskab under revolutionen, har været vist i biograferne, og TV har vist »Ufuldendt stykke for mekanisk klaver« - frit efter Čechovs »Platonov« - og »Fem aftner« efter et nyere Sovjetskuespil (for øvrigt af den samme Aleksandr Volodin, der har skrevet manuskript til »Efterårs-marathon«).

»Oblomov« er baseret på en af de store klassikere i det 19. århundredes russiske romanlitteratur. Ivan Gončarovs roman fra 1859 fortæller historien om den lade, ekstremt initiativløse Oblomov, der lever et mageligt og flegmatisk liv sammen med sin ufatteligt tålmodige tjener Zachar. Hans gode ven Štolc forsøger forgæves at ildne ham til en smule aktivitet, men selv om det en overgang ser ud til, at kærligheden til den blonde Olga vil sætte lidt skub i ham, lykkes det ikke. Han vender tilbage til sin slummer. Kritikeren Dobrol'ubov tolkede ved fremkomsten bogen som en implicit samfundsanklage, vendt mod livegenskabet, og det er stadig den officielle sovjetiske læsning af bogen. Michalkov har lavet det til en hæmningsløst subjektiv, poetiserende udflugt ind psyken. Med udgangspunkt i det berømte kapitel 9, »Oblomovs drøm«, hvor personens barndom fremmanes i idylliske visioner, har Michalkov skabt et rigt facetteret og drømmepoetisk billede af en sart sjæl, evigt på vej tilbage til den tabte tid, søgende baglæns til den forsvundne moder. Michalkov har klogeligt valgt at gå let hen over store partier af romanen, for i stedet at koncentrere sig om dette Proust'ske moderbindings-motiv, akkompagneret af en nostalgi som er fremmanet i de vidunderligste atmosfæreredende billeder. I hovedrollen brillerer Oleg Tabakov med en rigdom af blide udtryksnuancer.

Filmdagene bød endvidere på »Valentina« (1980), et teaterpræget trekantdrama fra Sibirien, af Gleb Panfilov, af hvem vi tidligere har kunnet se »Ingen vej gennem ilden« og »Begyndelsen«; samt »Olympiadefilmen 1980« (O Sport, ty - mir, dvs.: O sport, du - fred/verden), instrueret af Jurij Ozerov.

Peter Schepeleern



Scene fra »Historien om Kim Skov«.

Historien om Kim Skov

Instruktør: HANS-HENRIK JØRGENSEN

Før Hans-Henrik Jørgensen begyndte sin film om Kim Skov, satte han sig som mål, at filmen skulle blive »en elegi over voldens væsen«. Og sådan er filmen blevet, stærk i følelsen for sin hovedperson, stærk i sin skildring af hverdagens vold blandt skoleelever, men især stærk i sin afmægtige vrede. »Historien om Kim Skov« er nok det nærmeste vi herhjemme er kommet på de fremragende drama documentaries som Ken Loach gennem en årrække har skabt i England.

Projektet begyndte i 1978, da Statens Filmcentral fandt, at emnet mobning havde krav på interesse. Sammen med Ulla Ryum skrev Hans-Henrik Jørgensen så den konstruerede, men på fakta baserede, historie om den 13-årige Kim Skov, der sammen med sin familie flytter fra landet til en harsk gang forstadsbeton. For familien er økonomien svær at styre. Faderen bliver langturschauffør, moderen får job som rengøringskone på skolen, hvor Kim går.

For drengen er der tale om et kulturchock af store dimensioner. Han er indadvendt af natur, han har besvær med at følge undervisningen, han er »anderledes«, og klassens fire rødder beslutter at kanøfle ham. Først terroriserer de Kims eneste ven til ikke at have noget med Kim at gøre, siden går det ud over Kim. I selvforsvar forsøger han at komme ind i de skrappe drenges klub, men det holder ikke. Mere og mere går hverdagen itu for Kim. Til slut forsøger han at begå selvmord i en mose nær den gård, han er vokset op på, men han reddes af gårdens nye ejer. Der slutter filmen, men i sit intense portræt af Kim Skov er fortsættelsen tydelig nok.

Kims overlevelse på menneskeverdige vilkår vil kræve noget af et mirakel.

Det skematisk i historien stikker af og til sit grimme hovede frem, og sommetider fornemmes der et stilbrud i spillet mellem de professionelle og ikke-professionelle, men det er småting set i forhold til den følelse filmen evner at formidle - i drengens stumme appel til omverdenen, i scener, hvor Kim lader sig overvælde af raseri og voldeligt vender sig mod sine bødder, i forældrenes opgivende reaktioner, i rektors nemme dækken sig ind bag fraser. Der lurer i filmen en desperation over de vilkår, som samfundet byder sine mennesker.

Det er filmens styrke, at Hans-Henrik Jørgensen har evnet at hæve »Historien om Kim Skov« langt, langt over, hvad der ellers laves herhjemme af »debatfilm«, en betegnelse, der oftest dækker over livløse og kunstnerisk fremstilling af problemer, der kan være ægte nok men som paradoksalt tager sig ud som teori. I »Historien om Kim Skov« er der meget lidt teori. Men der er meget og ægte engagement i menneskeskæbner. Det er en god film.

Per Calum

HISTORIEN OM KIM SKOV

Danmark 1981. **P-selskab:** Saga Kortfilm For Statens Filmcentral/Det danske filminstitut. **P-leder:** Gerd Roos. **P-ass:** Vibeke Pedersen. **Instr:** Hans-Henrik Jørgensen. **Scripter:** Karen Bentzon. **Foto:** Jeppe Jeppesen/**Ass:** Otto Stenov. **Farve:** Eastman. **Lys:** Ove Hansen. **Klip:** Anker Ark/**Dekor:** Erik Lagoni Jacobsen. **Rekvist:** Lennart Pasborg/**Ass:** Ingrid Oustrup Jensen. **Kost:** Lotte Dandaneil. **Tone:** Troels Orland/**Ass:** Tina Holck. **Medv:** Tommy Hansen, Karen Margrethe Bjerre, Benny Poulsen, Louise Koch, Jonas Elmer, Morten Eriksen, Magnus Grove, Claus Heil, Christian Lønberg, Louis Steintal, Peter Eszterhas, John Hahn-Petersen, Ruddy Nyegaard, Søren Rode, Kirsten Rølfes, Merete Voldstedlund. **Længde:** 58 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** SFC. **Præsentation:** 30.9.81 - Palads.

Ulvetid

Instruktør: JENS RAVN

Gyseren (skræk- og horrorfilmen) er ikke en genre, som vi har set før i dansk filmproduktion, og det kan derfor synes som en uheldig dristighed, at Jens Ravn - efter flere års pause - har valgt at vende tilbage til spillefilmen med et dansk bud på denne vanskelige form.

Det litterære forlæg er en roman af Helle Stangerup, som jeg ikke har læst, men som pålidelige referencer har fortalt mig, er en rimeligt gedigen skildring af en kvindes psykose efter en abort, en psykologisk vrangforestilling, der til slut kommer over i en ægte gyserfortælling om varulve. Der er altså tale om en fantastisk fortælling, der i den grad stinker af billigt opkog på Ira Levins »Rosemary's Baby«, at jeg aldrig ville drømme om at spilde min tid på at læse den.

Til gengæld er det mere overkommeligt at stå et filmisk epigonværk på et par timers varighed igennem, men allerede ti minutter inde i filmen, da Frits Helmuth første gang gik tur med hunden, iført islandsk sweater og med haglbøssen over armen, og jeg troede, det var et direkte klip fra »Løgneren«, begyndte det at gå galt med min oplevelse. Resten af tiden sad jeg i stadig stigende forundring og betragtede denne afsindige fortælling om naturskribenten, hvis kone lige har aborteret, men som alligevel lukker en ung pige ind i det idylliske hjem i skoven ved Esrom sø - først med én ulv, siden med flere. Og da ægteparret siden fuldt påklædte i ægtesengen, parat til at stå op for at afsløre, at pigen i virkeligheden er en varulv, blev forundringen afløst af krampetrækninger i de mavemuskel, der sætter det store grin igang.

Og se, det var jo ingenlunde meningen. Tværtimod skulle jeg på det tidspunkt sidde og være ude af mig selv af spænding og nervepirrende frydefuld rædsel. Hvis filmen vel at mærke havde levet op til sine intentioner! Men ikke blot én ting, næh, *al* ting er galt i dette misfoster af en film. Hvad nytter det, at man har stribevis af smukt komponerede og lækkert lyssatte billeder, når de ikke skal bruges til andet? Hvad nytter det, at man har en af de mest effektivt gennemarbejdede lydsider nogensinde i en dansk film, når den blot hele tiden lover mere spænding og flere gys, end filmen kan honorere? Og hvad nytter det, at man i hovedrollerne har Frits Helmuth og Ghita Nørby, der hver især gang på gang har fået et film lærred til at finkle af intensitet, når de her bare går forvirrede rundt og fremsiger symbolsk tungsindige replikker i en bevidstløs konventionel rolleplacering, der på forhånd har afskrevet enhver troværdighed?

Nogle dage før premieren kunne Jens Ravn fortælle Berlingske Tidende, at gyseren »om nogen genre kræver stil, alle mediets ressourcer og udtryk«. Måske har »Ulvetid« stil, men hvad hjælper det, når den i øvrigt er drænet for temperament og ægte personligt engagement i historie og personer, når man tværtimod i hver eneste meter mærker det intellektuelle hovmod og det gustne overlæg?



Ghita Nørby og Frits Helmuth i »Ulvetid«.

I enhver henseende er det en totalt lige-gyldig film, og den eneste grund til at den har kunnet lokke støtte ud af Det danske filminstitut, må vel findes i den kriseramte biografbranches nødskrig om populære danske film.

»Herhjemme er det helt suspekt at lave god underholdning, så bliver man straks betragtet som kommerciel. Men en film uden et publikum eksisterer ikke«, sagde Jens Ravn i det samme interview. Men »Ulvetid« er netop et godt eksempel på, at hvis man satser rent på at lave underholdning, så ender man ofte med en klam, kommerciel fidus, og hvis »Ulvetid« har haft et publikum, så er det i hvert fald på nuværende tidspunkt godt og grundigt skuffet.

På filminstitutet opererer man med begreberne »brede film« (om de film, der er lagt an på at fylde den yderste provinsbiograf til sidste række) og »smalle film« (om de mere alvorlige, eksperimenterende og kunstneriske film). Med »Ulvetid« har man nu præsteret det kunststykke at frembringe en »bred« film, der er smallere end den smalleste Braad Thomsen-film.

Asbjørn Skytte

ULVETID

Danmark 1981. **P-selskab:** Det danske Filmstudie. I samarbejde med Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone. **P-leder:** Per Arman. **Instr/Manus:** Jens Ravn. **Efter:** Roman af Helle Stangerup. **Scripter:** Anne Marie Aaes. **Foto:** Henning Bendtsen/Ass: Uffe Thomsen. **Farve:** Eastman. **Lys:** Ove Hansen/Ass: Otto Stenov. **Stills:** Leni Strandberg. **Klip:** Lars Brydesen/Ass: Soffy Borre. **Ark/Dekor:** Peter Højmark. **Rekvis:** Bjørn Hernes. **Kost:** Manon Rasmussen. **Sp-E:** Kai Michelsen. **Musik:** Hans Erik Philip. **Tone:** Troels Orland. **Ass:** Søren Rasmussen. **Makeup:** Birte Christensen. **Medv:** Ghita Nørby (Konen), Frits Helmuth (Manden), Jannie Faurschou (Ulvepigen), Henning Rohde (Læge). **Længde:** 89 min., 2440 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 18.9.81 - Palads + Palladium + Grand + Kosmorama (Århus) + Bio 5 (Aalborg) + Bio (Fredericia) + Imperial (Odense) + Palads (Vejle) + Cinema Center (Herning) + Scala (Holstebro) + Scala (Svendborg) + Kino (Nyborg).

Langturschauffør

Instruktør: PETER D. RINGGAARD

Med sin seneste film »Langturschauffør« knytter Peter D. Ringgaard sig igen til, hvad man må kalde en tradition indenfor nyere dansk film, nemlig den socialt bevidste spændingsfilm. Til den sædvanlige cocktail af småsvindel, ægteskabelige problemer og kvindefrigørelse føjes, som titlen antyder, et nyt og spændende element: langturschaufførernes landevejsliv.

Ideen er naturligvis hentet fra de for tiden så populære amerikanske trucker-film, men det bliver den jo ikke ringere af. Genren er ikke så nymodens, som dens popularitet let kan forlede én til at tro. F.eks. lavede Raoul Walsh allerede i 1940 trucker-filmen »They Drive By Night« med Humphrey Bogart og George Raft, og genren har sågar også været forsøgt med rimeligt held i Europa; jeg tænker her på Jean Gabin-filmen »Gas Oil« fra 1955. Der er da heller ingen grund til, at trucker-miljøet ikke skulle kunne omplantes fra U.S.A. til Europa. Vi har jo, omend i forholdsvis mindre omfang, også en trucking-industri. Rejsen og tidsfaktoren kan naturligvis bruges til at konkretisere menneskelig udvikling i Europa såvel som i U.S.A. Problemet er vel blot at få europæiseret genren, at få fremhævet nogle træk, der er typiske for den europæiske trucker-tilværelse; men det skulle vel være overkommeligt.

I dette ræsonnement er der imidlertid én ubekendt, eller måske efterhånden snarere bekendt, faktor: manuskriptforfatteren og filminstruktøren Peter D. Ringgaard. Det lykkes på intet tidspunkt at gøre trucker-miljøet tilnærmelsesvis overbevisende. Jeg er ikke ekspert i langturschaufførtilværelse; men jeg er overbevist om, at blandt de vigtigste træk, der kunne europæisere trucker-miljøet, er de EF-bestemte køreskiver og ellevetimersreglen. Så vidt jeg har

forstået, er denne regel et tilbagevendende irriteringsmoment, som langturschaufførerne hele tiden må strides med, og den er overhovedet ikke omtalt i filmen!

Hvad der derimod gøres et stort nummer ud af er trucker-slang. Jeg må igen indrømme, at jeg ikke kender det danske langturschaufførersprog og derfor på dette punkt ikke kan kontrollere filmens autenticitet, men blot må konstatere, dels at det virker som en oversættelse af CB-snakken i »Convoy« - altså som et amerikaniserende og ikke et europæiserende element - og dels at det er yderst vulgært. Jeg bliver ikke forarget over at folk gør hyppig brug af ord som »fisse« og »kuse« eller udtrykket »at få fingeren ud af hullet«, men da CB-samtalerne i filmen aldrig har den ringeste relation til filmens handling, kommer det til at lyde som børn, der lige har lært at bande. Det bliver påklæret og urealistisk og dermed unødigt vulgært.

I en film, der handler om en rejse, som en trucker-film jo gør, er det meget vigtigt, at tilskueren har en klar fornemmelse af, hvor man begynder, hvor man skal hen og frem for alt af rejsens progression. Det er i filmen nogenlunde klart, at rejsen går fra København til Bolzano, men man har ingen fornemmelse af, hvornår de forskellige grænser passerer, så man har faktisk dårlig nok fornemmelse af, at der foregår en rejse. Og dette leder os til filmens svageste punkt: historien - den smule der er - er fortalt uendelig dårligt.

Jeg tror nok, jeg ved hvorfor. Peter D. Ringgaard ønsker ikke primært at fortælle en historie, men at beskrive menneskelige problemer og relationer. Bortset fra i det absurde teater kan dette ikke gøres, uden at man klart definerer sit persongalleri gennem en intrige eller blot en opgave, der skal løses. Howard Hawks er her skoleeksemplet. I »Hatari!« ved man lige fra begyndelsen, hvad opgaven er: et antal vilde dyr skal indfanges, og det er et hårdt og professionelt arbejde. Under udførelsen af denne opgave opstår et væld af situationer, der afslører de menneskelige relationer og problemer, og resultatet er, at filmen i erindringen såvel er en action-film som en psykologisk interessant film. Et andet godt eksempel er Hal Ashby's »The Last Detail«, som jo netop betyder den sidste opgave. To militærpolitibetjente skal føre en soldat fra et fængsel til et andet et par dagsrejser borte. Her har vi igen en klart defineret opgave og oven i købet en rejse, under hvilken de menneskelige relationer bliver uddybet.

Det er her »Langturschauffør« svigter totalt. Det er simpelt hen svært at fatte, hvad intrigen egentlig er. Filmen er som en kriminalfilm, i hvilken man hverken ved, hvad forbrydelsen er, eller hvem forbryderen eller detektiven er! Fire langturschauffører, Hans (Jens Okking), John (Otto Brandenburg), Lasse (Claus Strandberg) og Brian (Jørn Faurschou), skal køre en ladning frosset kød til Bolzano. En mystisk organisation, INKA (er den monstro peruviansk?), skal undervejs ombytte kødet med noget kød af ringere kvalitet. Men ikke nok med dette forbryderiske maskepi. Chaufførerne har også personlige problemer, som de ikke kan løse ved at

spille fodbold og bokse til hinanden i tide og utide.

Hans har det lettest; han har en sød og forstående kone, som en enkelt gang har været med på langtur. Hans problem er såmænd blot, at han er retscaffen og ikke vil være med til svindelnummeret. John har både en kone og et barn i Danmark og en elskerinde med et barn i Italien, så han er ordentligt på den. Det knirker i Lasses ægteskab, fordi hans kone er træt af hans langfart, og Brians problem - bortset fra at han hedder Brian og er spillet af Jørn Faurschou - er, at han er ved at være giftmoden.

På turen samler Lasse en blafferpige op, som iøvrigt ingen funktion har i filmen. Jeg formoder, det er en speciel slags trucker-filmens »movie-nigger«. Inkaerne får byttet kødet om i Hans, John og Brians vogne, og de får lidt penge for det, som Hans dog nægter at modtage. Lasse er derimod kørt en anden vej af grunde, jeg ikke helt forstod; men det havde muligvis noget at gøre med blafferpigen. Han indhentes imidlertid af et hold inkaer, som gennemprygler ham. Hvorfor forstod jeg heller ikke helt, men det forekom egentligt ganske passende, da han filmen igennem opfører sig som en lallende idiot. Dog skal det tilføjes, at Brian nok i endnu højere grad havde fortjent den gang knippel-

psykologiske studier af nutidens mennesker ville affinde sig med blot at forsøge på at fortælle en rimelig historie, kunne det være, der kunne komme film ud af det, som ikke var direkte latterlige.

U. S. Jørgensen

LANGTURSCHAUFFØR

Danmark 1981. **P-selskab:** Focus Film. I samarbejde med Det danske filminstitut ved konsulent Sven Methling. **P-leder:** Erik Overbye. **I-leder:** Erik Nissen. **P-ass:** Henrik Møller Sørensen. **Instr/Manus:** Peter Ringgaard. **Instr-ass:** Jens Ravn. **Scripter:** Anne Marie Aaes. **Foto:** Peter Roos/**Ass:** Eigil Jacobsen. **Farve:** Eastman. **Stills:** Flemming Adelson. **Lys:** Ove Hansen/**Ass:** Otto Stenov. **Klip:** Anker. **Rekvis:** Jacob Puggaard Müller/**Ass:** Thorkild Slesbager. **Kost:** Tove Berg. **Musik:** Hans Dahl. **Tone:** Niels Bokkenheuser/**Ass:** Erik Bjergfeldt. **Makeup:** Bodil Overbye. **Medv:** Otto Brandenburg (John), Kirsten Olesen (Gerda), Pia Engels (Katrine), Jens Okking (Hans), Kirsten Jensen (Aase), Jørn Faurschou (Brian), Beatrice Palner (Brians mor), Claus Strandberg (Lasse), Solbjørg Højfeldt (Anna), Lea Brøgger (Kisser), Peter Schrøder (Jens), Tine Gorm Larsen (Marianne), Einar Federspiel (Hans' far), Alf Larsen (Hansen), Franca Maria Demonti (Nadia), Franco Trevisi (Mario). **Længde:** 92 min. **Udl:** Obel. **Prem:** 7.9.81 - Palads + Saga + Royal Cinema (Århus) + Bio Center (Århus) + Scala (Aalborg) + Grand (Odense) + Grand (Randers) + Kosmorama (Esbjerg) + Scala (Holstebro) + Cinema Centret (Herning) + Kosmorama (Kolding) + Kino (Nyborg) + Scala (Svendborg).



Claus Strandberg, Jens Okking, Otto Brandenburg og Jørn Faurschou i »Langturschauffør«.

suppe; men sådan er livet jo. Det hele afsløres vist nok, og Hans skifter firma, Lasse får et hjemmejob i sin svigerfars firma, Brian bliver gift med sin dulle og slår sig ned som mekaniker, og John erfarer, at hans kone, spillet af Kirsten Olesen, som filmen igennem har gjort sure miner til slet spil i sin indholdsløse rolle, har opdaget hans bigami og selv fået sig en elsker og et job.

Det er forhåbentlig fremgået, at »Langturschauffør« er en ovenud elendig film. Det er faktisk en skam, for selve ideen er der ikke noget i vejen med. Det forekommer mig, at Peter D. Ringgaard er alt for ambitiøs. Hvis han i stedet for at forsøge på at lave

This is Elvis

Instruktør: MALCOLM LEO og ANDREW HOLT

Malcolm Leo og Andrew Holt fortæller i sammenklip af dokumentarfilm og spille-scener, at Elvis Presley var en genert venlig amerikaner, der kom fra Tupelo, flyttede til Memphis, blev et rockidol, en legende og en rig mand, som døde ensom, ødelagt af stimulanter 42 år gammel. Af et »hjerterlag«.

Det er en meget beskedent ambition af fortælle den historie i en film, der både hedder »This Is Elvis« og allerede er den anden be-

retning om den ubestridte King of Rock and Roll Music siden hans død i 1977. Af mange mulige vinkler har instruktørparret valgt den mindst interessante og den mest overflødig: at repetere de alment kendte ydre omstændigheder, som diverse nekrologer har understreget, og som John Carpenter én gang har præsenteret.

»This Is Elvis« er altså ikke Elvis Presley, men en beskeden del af hans myte, en rimelig sandfærdig fremstilling af hans karrieres udvikling - og en helt forløjet efterskrift til hans sidste år og dødsfald, hvor omstændighederne ikke vurderes i en konfrontation mellem legende og virkelighed, men fortolkes ind i en sang. Fra den sidste koncert, seks uger før døden, står Elvis Presley på scenen i fysisk totaloplysning, med ansigtet svulmende til ukendelighed og sveden piskende ned over de næsten forsvundne øjne, og sangen er »My Way«, den fransk-amerikanske ballade, der med sit heroisk-deterministiske indhold er blevet en moderne klassisk farvelsang for adskillige entertainerne. Den sang bliver filmens eneste bud på fænomenets skæbne.

Elvis Presley valgte selv sin deroute, siger filmen og befrier sig bekvemt fra at vurdere alle de kræfter, der reelt styrede hans karriere og efterhånden også hans privatliv. Sammenholdt med den diskretion, der præger filmens afsløring af Elvis' sidste år, bliver betingelserne åbenbare: »This Is Elvis« er først og fremmest lavet på nåde af manageren Tom Parker og The Elvis Presley Estate.

De har som tak givet lov til at filme i Elvis Presleys ejendom Graceland, der beses med ærefrygtsbærende håndholdt kamera - optagelser der i deres overfladiske sightseeing blot er arrangeret ind i mosaikken for at give en tilsyneladende fornemmelse af miljøet omkring Elvis. Som dokumentarister snyder Leo og Holt i øvrigt flere gange ved at simulere nogle af spillescenerne som ægte newsreel-optagelser. At kronologien enkelte steder også er forkeret, må blive producenterens slagsmål med fanklubben. Den kan da stille sig tilfreds med, at den kendte historie er fortalt uden afgørende forstyrrelser, samt at de mange klip fra TV-shows, fra afrejsen til Tyskland og fra borgmesterbefipelse over de første rockkoncerter endnu en gang virker som kuriøse, men underholdende vidnesbyrd om tidens karakteristiske reaktion.

Om mennesket Elvis Presley fortæller filmen således meget lidt, og meget var der måske heller ikke at fortælle. Om entertaineren giver filmens klip nogle præcise indtryk af hans forvandling fra sky dreng til en erotisk appellerende, vitalt optrædende og frigtort, fremragende sanger på scenen, mens uddrag af hans spillefilm bekræfter erindringen om den sløve, udtrykshæmmede skuespiller, der kun kunne folde sig ud i sangen.

Hvis man skal tage filmen for pålydende, var Elvis Presley fysisk og psykisk mest i balance i de to år, han var i hæren. Med denne - utilsigtede? - morale er »This Is Elvis« trods den moderigtige drama-dokumentariske form en meget gammeldags film. (This Is Elvis - USA 1981).

Michael Blædel

THIS IS ELVIS

This is Elvis. USA 1981. **P-selskab:** Warner Brothers. **Ex-P:** David L. Wolper. **P/Instr/Manus:** Malcolm Leo, Andrew Solt. **As-P:** Bonnie Peterson. **P-leder:** Lorin Salob. **Instr-ass:** Rob Stein, John Whittle. **Dialog:** Joe Esposito, Linda Thompson, Ral Donner, Lisha Sweetnam. **Speakere:** Virginia Kiser, Michael Tomack. **Kons:** Col. Tom Parker, Joe Esposito, Jerry Schilling. **Foto:** Gil Hubbs (farve). **Kamera:** John Conner. **Video-sekvenser:** Phillips Savenick. **Klip:** Bud Friedgen, Glenn Farr. **Dekor:** Charles Hughes. **Kost:** Frank Tauss, Judy Truchan. **Musik:** Walter Scharf. **Sange:** »(Marie's the Name of) His Latest Flame« af Doc Pomus, Mort Shuman, »I'll Fly Away« af Albert Brumley, »Moody Blue«, »Suspicious Minds« af Mark James, »Sixty Minute Man« af William Ward, Rose Mark, »Rocket 88« af Jackie Brenston, »Mystery Train« af Herman Parker Jr., Sam Phillips, »That's When Your Heartaches Begin« af William Raskin, George Brown, »That's All Right«, »My Baby left Me« af Crudup, »Wichcraft« af Carolyn Leigh, Cy Coleman, »Shake, Rattle and Roll« af Charles Calhoun, »Flip, Flop and Fly« af Lou Willie Turner, Charles Calhoun, »Heartbreak Hotel« af Boren Axton, Tommy Durden, Elvis Presley, »Hound Dog«, »Jailhouse Rock« af Jerry Leiber, Mike Stoller, »Merry Christmas, Baby« af Johnny Moore, Lou Baxter, »Don't Be Cruel« af Otis Blackwell, Elvis Presley, »(Let Me Be Your) Teddy Bear« af Kal Mann, Bernie Lowe, »GI Blues« af Sid Tepper, Roy C. Bennett, »Love Me Tender« af Elvis Presley, Vera Matson, »I've Got a Thing About You Baby« af Tony Joe White, »I Need Your Love Tonight« af Sid Wayne, Bix Reichner, »Blue Suede Shoes« af Carl Lee Perkins, »Viva Las Vegas« af Doc Pomus, Mort Shuman, »Too Much Monkey Business«, »The Promised Land« af Chuck Berry, »Always On My Mind« af Wayne C. Thompson, Mark James, Johnny Christopher, »Are You Lonesome Tonight« af Roy Turk, Lou Handman, »My Way« af Claude François, Jacques Revaud, Lucien Thibault, Paul Anka, »An American Trilogy« (trad.) arr. af Mickey Newberry, »Memories« af Billy Strange, Scott Davis - alle med Elvis Presley; »Love Me Tender« af Presley, Vera Matson, med Presley, Frank Sinatra: »Furry Lewis' Blues« af Furry Lewis, Harry Godwin, »Back Porch Blues« af Marty Wareski, med Furry Lewis; »It's Nice to Go Trav'ling« af James Van Heusen, med Frank Sinatra, Joey Bishop, Sammy Davis, Jr., Elvis Presley; »I Wanna Hold Your Hand« af John Lennon, Paul McCartney, med The Beatles; »Kung Fu Fighting« af og med Carl Douglas. **Medv.:** David Scott, Paul Boensch, Johnny Harra, Lawrence Koller, Rhonda Lyn, Debbie Edge, Larry Raspberry, Furry Lewis, Liz Robinson, Dana MacKay, Knox Phillips, Cheryl Needham, Andrea Cyrill, Jerry Phillips, Emory Smith. **Længde:** 88 min. **Org. længde:** 101 min. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 18.9.81 - ABCinema + Bio 5 (Aalborg). **NB:** Der er uddrag af følgende film: »Love Me Tender« (1956), »Loving You« (1957), »Jailhouse Rock« (1957), »GI Blues« (1960) og »Viva Las Vegas« (1964) samt af følgende TV-programmer: »Dorsey Show« (1956), »Milton Berle Show« (1956), »Ed Sullivan Show« (1957), »Elvis« (1968) og »Elvis in Concert« (1977).

Elvis Presley



Kort sagt

Filmene set af
Michael Blædel (M.B.)
Ebbe Iversen (E.I.)
Ib Monty (I.M.)

BABYLON

Instruktør: FRANCO ROSSI

»Babylon« er en dokumentpræget tempartagning på de sociale realiteter, der dominerer Londons fattige sidegader og er den direkte baggrund for sommerens optøjer i Brixton. Optøjer og racistiske konfrontationer som kulmination på mange års uligheder og skuffede forventninger. Margaret Thatchers politik har det sidste år været benzín på bålet, og midt i flammerne står den befolkningsgruppe, der har hovedrollerne i »Babylon«, de vestindiske immigranter, der først ventede social rejning efter Jamaicas frigørelse i 1962, siden forlod ghettoerne i Trenchtown for at håbe på fremtiden i England, hvor virkeligheden skulle vise sig som en ny ghetto for dem. Den italiensk-engelske klipper og dokumentarinstruktør Franco Rossi har suget sig ind på atmosfæren og dens forudsætninger gennem skildringen af en lille flok jamaicanere, og han ser på omverdenen gennem deres øjne, som fortolker af en reggae-sang i dens monotone rytme og tilbagevendende protest. Der er i materialet oplæg til en stor elegi om den engelske fallit, men filmen bliver hængende i det fragmentariske, i den bevidst ikke-individualiserende personschildring, og historien om det moderne Babylon er derfor nærmere orienteringen end den kunstneriske oplevelse. Mere nødvendig end vellykket, mere hævde end analyserende - hvilket utvivlsomt vil gøre den til en kult-film på venstrefløjens. (Babylon - England 1980).

M.B.

KVINDEN DER GRÆDER

Instruktør: JACQUES DOILLON

Jacques Doillons stil er konsekvent nok. Det er dens grundlag, der er smuldrende. Korte tableauer som lystavle for instruktørens uforløste selvbeskuen, følelseskonstruktioner, der ligner en teoretisk selskabsleg, skønt de måske er endog meget personlige - og instruktørens egen placering mellem to kvinder, der ikke forsynes med én undskyldning for at føle sig tiltrukket af denne mandstype, som hele vejen er placeret på to skridts afstand i kølig og indolent ophøjet-