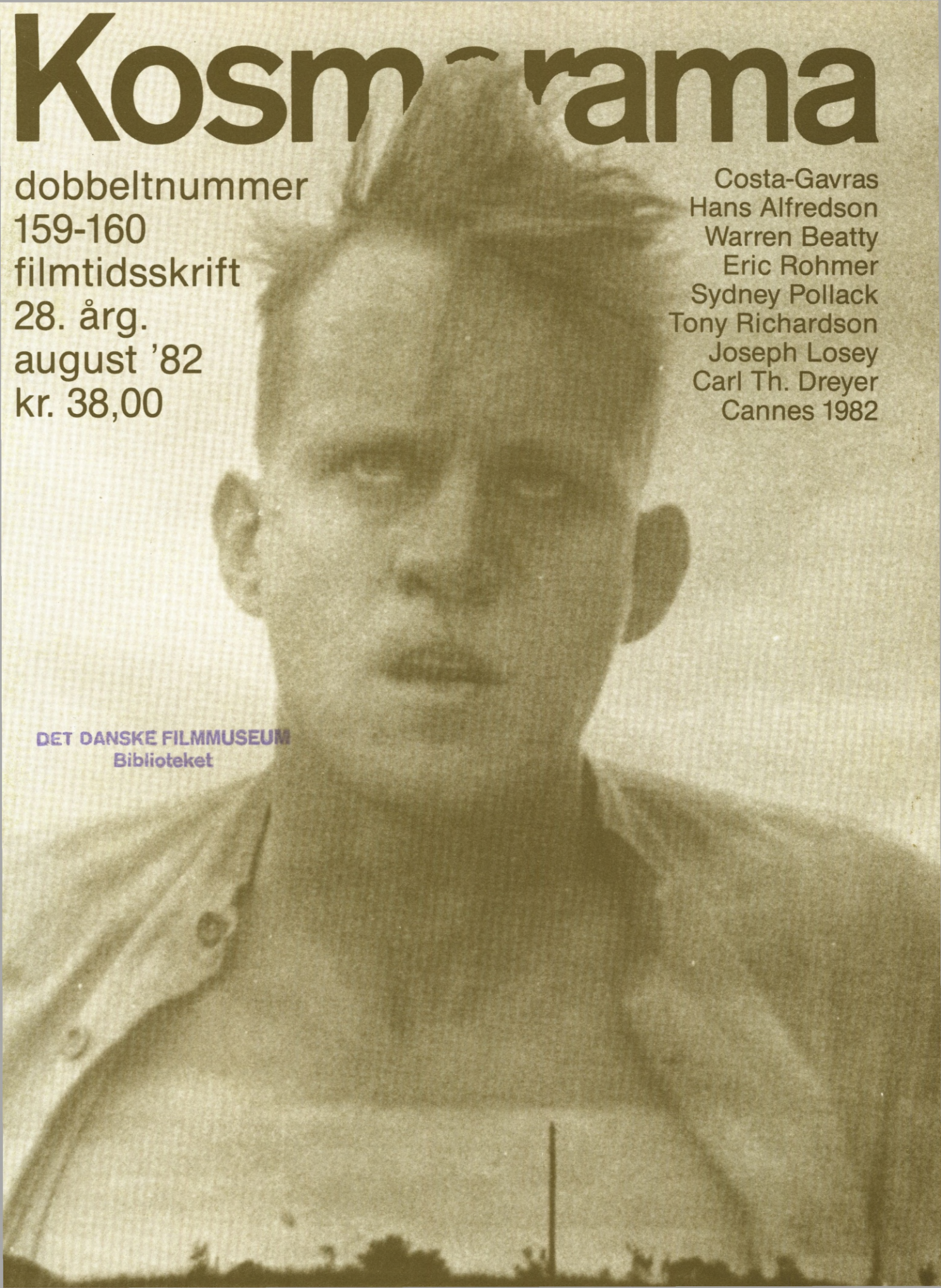
Kosmorama

dobbeltnummer
159-160
filmtidsskrift
28. årg.
august '82
kr. 38,00

Costa-Gavras
Hans Alfredson
Warren Beatty
Eric Rohmer
Sydney Pollack
Tony Richardson
Joseph Losey
Carl Th. Dreyer
Cannes 1982



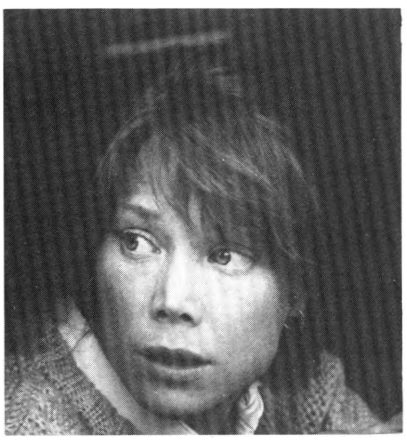
DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Kosmorama

159-160 – 28. årg. august '82

Redaktion: Per Calum (ansvarsh.), Ebbe Iversen og Jan Kornum Larsen. Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum og udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 100.00. Enkeltnumre kr. 19.00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K. Tlf. (01)576500 og (01)571003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 6046738.
Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset A/S, København.

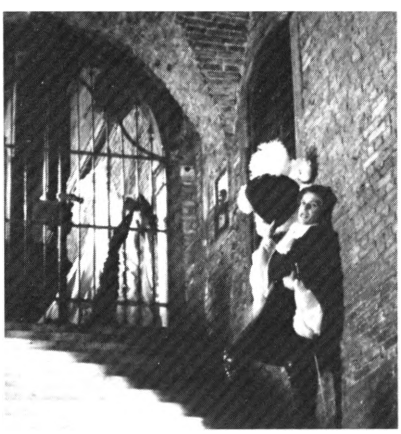
80
Cannes 1982
Ebbe Iversen omtaler i sin rapport fra filmmarkedet i Cannes både konkurrencefilm og vigtige film vist uden for konkurrencen.



86
Savnet
Niels Jensen anmelder Costa-Gavras' seneste film, »Savnet«, der i Cannes vurderedes til en delt førstepris samt en pris til Jack Lemmon for sit spil i hovedrollen. Herover Cissy Spacek i en scene fra filmen.

88
Vredens dag
Flemming Behrendt analyserer Hans Alfredsons mesterværk »Den enfoldige morder«, en filmskabers forbavsende overgang fra satiriker og humorist til visionær fabulant og allegoriker.

92
Joan Crawford
Ebbe Villadsen skriver om Hollywoodstjernen, der efter den hadefulde filmbiografi »Mommie Dearest« er blevet aktuel igen. Herover Faye Dunaway i rollen som Joan Crawford.



100
Don Giovanni
Med udgangspunkt i Joseph Loseys operafilmatisering skriver Ib Lindberg om begrebet operafilm samt selvfølgelig om Loseys film.

104
Virkelighed og vindmøller
Jan Kornum Larsen redegør for Eric Rohmers karriere og tematik efter senest at have set instruktørens forbløffende klarsynede »La femme de l'aviateur«.

116
Drouzy om Dreyer
Den nyligt Bodil-belønnede kortfilminstruktør Hans-Henrik Jørgensen anmelder Martin Drouzys store værk om Carl Th. Dreyer, der giver et bud på sammenhængen mellem privatmennesket og kunstneren.

118
7 fortællinger fra filmskolen
Asbjørn Skytte

120
Fransk filmuge
En kort omtale af Frankrigs nye filmkunst som den tager sig ud set på dansk afstand.

124
Set i TV
Peter Schepelern anmelder »Gensyn med Brideshead«

126
Filmene
»Reds«
»Time Bandits«
»Ærens vej til Gallipoli«
»I god tro«
»U-båden«
»Kort, men godt?«
»En amerikansk varulv i London«
»Grænsestrømer«

139
Kort sagt

Forsiden: Stellan Skarsgård i en scene fra »Den enfoldige morder«
Bagsiden: Mary Steenburger i Jonathan Demnes »Melvin og Howard«

Romy Schneider 23.9.1938 – 30.5.1982

Næppe nogen skuespillerindes person har været så forskellig fra den rolle, hun identificeredes med, som Romy Schneider (født Rosemarie Magdalena Albach) fra den Sissi-figur, der allerede i 1955 gjorde hende til idol i fødelandet Østrig såvel som i det øvrige Europa.

Både hendes mor, Magda Schneider, og hendes bedstemor Rosa Retty, »Østrigs Sarah Bernhardt«, var nationale klenodier i den germanske verden, og man tog det derfor Romy Schneider meget ilde op, at hun efter tre film om Elisabeth af Østrig afslog en fjerde for i stedet i 1958 at spille i »Christina – pigen fra Wien« sammen med Alain Delon. Den forbindelse blev afgørende for hendes fortsatte karriere. Hun modtog – uden at kunne et ord fransk – Delons opfordring til at flytte til Frankrig, hvor deres forlovelse deklareredes den 22. marts 1959.

Herover et ungdomsbillede af Romy Schneider, som hun tog sig ud i 1956 i filmen »Kitty og den store verden« (skuespillerindens 7. film). Til venstre Romy Schneider, som biografgængere inden for de senere år har lært hende at kende. Billedet til højre: Rainer Werner Fassbinder.

Film som Cavaliers »Kampen om øen« (1960), Premingers »Kardinalen« (1963) og Welles' »Processen« (1963) bidrog til at udslette Romy Schneiders sirupsagtige Sissi-image.

Det var med Jacques Deray's »Swimmingpool« (1968), som Delon skaffede hende rollen i efter at deres stormfulde forhold var hørt op, at Romy Schneider etablerede sig som en virkelig stjerne i Frankrig. Hun udfoldede især sit talent i en række psykologiske dagligdagsskildringer. Ikke mindst Claude Sautet formåede at bruge Romy Schneiders varme selvstændighed i »Små ting i livet« (1969), hendes måske bedste film, »Max og Lily« (1971), »Mig eller David« (1972), »Mado« (1976) og »Marie – en kvindes frihed« (1978). Foruden i disse mere hverdagsagtige sædeskildringer kom Romy Schneiders sammensatte personlighed til udtryk i hendes ønske om at spille med i en række film, der undertiden var næsten pinlige i deres higen efter anormalitet. Film som John Newlands »Incest«, Francis Girods »Trio Infernal« (1974) og Andrzej Zulawskis »Vigtigst er at elske« (1974) er prætentiøse uhyrligheder, men de viser en Romy Schneider, der var i stand til at give los for sine voldsomme følelser.

De senere års personlige tragedier – hendes første mand, skuespilleren Harry Meyens selvmord i 1979, og deres fælles søn Davids død i 1981, der fulgte kun halvanden måned efter at Romy Schneider havde fået fjernet den ene nyre – medførte en yderst forståelig rastløshed. Således skiftede hun adresse 28 gange mellem Davids død og sit eget selvmord natten mellem den 29. og den 30. maj i år.

Før sin død nåede Romy Schneider at optage »La Passante du Sans-Souci«, en filmatisering af Kessels roman om en kvinde, der opdrager en lille dreng, hvis forældre er blevet deporteret af nazisterne. Filmen er blevet til på Romy Schneiders foranledning og er dediceret David.

Fassbinder død

Selv om Rainer Werner Fassbinder kun var 36 år, da han en dag i juni blev fundet død i sin lejlighed i München, nåede han som bekendt med sin maniske arbejdsiver at overkomme det utrolige. Den skrivende, instruerende, producerende, fotograferende og skuespillende vesttysker iscenesatte teaterforestillinger, signerede et par store TV-serier (»Otte timer er ikke hele dagen« og »Berlin Alexanderplatz«) samt skabte, siden debuten i 1969 med »Kærlighed er koldere end døden«, to snese beundrede, forkætrede og afskyede spillefilm. Uanset de stærkt divergerende meninger om hans film var han som provokatør, kultfigur og myreflittig udtryksnarkoman umulig at overse, og Kosmorama bringer i et kommende nummer en større artikel om Fassbinder.

Filminstituttet har ansat Clausen og Kløvedal som henholdsvis ny konsulent og dramaturg. Christian Clausen er 33 år og uddannet på filmskolens produktionslinie. Senest har han været produktionschef på Risby-studierne. Mogens Kløvedal er 39 år og har været med til at skrive flere manuskripter samt fungeret som kritiker, redaktør og biografleder. Her ses de to nye kræfter blive modtaget på filminstituttet af Jørgen Melgaard (t.v.) og Paul Hammerich (t.h.). Kløvedal er nr. 2 fra venstre.

CANNES 1982

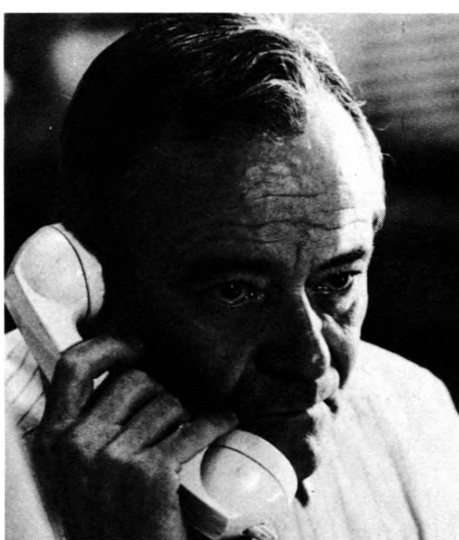
Ebbe Iversen

Festivalen i Cannes fandt i år sted for 35. gang, og det betragter man på de kanter som et jubilæum. Derfor må det have ærgret arrangørerne, at man heller ikke i år kunne flytte ind i det nye festivalpalæ, der efterhånden har været under opførelse i umindelige tider, og hvis betonskal mere og mere mastodontisk tårner sig op ved siden af byens gamle havn – på stedet, hvor fordums spillecasinoet lå – men som altså stadig ikke er klar til brug. Det bliver det til næste år, siger de i Cannes og repeterer dermed uden at rødme, hvad de sagde i fjor.

Det blev altså det gamle, bristefærdige festivalpalæ længere henne ad den tæt trafikerede strandboulevard La Croisette, der endnu en gang fungerede som festivalens overfyldte nervecenter, og her markerede man det skæve jubilæum ved at åbne festivalen med en rekonstrueret, farvelagt og pianoledsaget udgave af Griffith-klassikeren »Intolerance« fra 1916. At visse af filmens menneskemyldrende masseoptrin kunne minde om festivalgæsternes (3000 fra pressen alene) sveddryppende dagligdag under det knap to uger lange arrangement, var naturligvis en utilsigtet symbolik.

Efter »Intolerance« var det slut med det retrospektive, for festivalen lagde tværtimod vægt på at fremtræde som en ungdommelig 35-årig med plads til det nye, eksperimenterende og kontroversielle side om side med dels de guldrandede navne, der nu engang er vigtige for arrangementets prestige, og dels hele den rent kommercielle filmmarkedsektion, som nu engang er vigtig for festivalens økonomi. Cannes er lige tillokkende for højintellektuelle cineaster og sælgere af saftige sexfilm, og omkring disse kernetropper grupperer sig så en bred bræmme af turister, gøglere, fidusmalere, rige herrer og opsigtsvækkende damer samt tyve og røvere, hvis aktiviteter synes at finde sted uanfægtet af det massive politiopbud. Og der er vistnok stadig starletter, som gerne lader sig fotografere topløse på stranden over for hotel Carlton, men ingen lægger så meget mærke til det mere, fordi topløshed er blevet ganske gængs på strandene.

Alt efter temperament kan man kalde Cannes for en kulørt, udmattende heksekedel eller et stimulerende overflødighedshorn, og det sidste er i hvert tilfælde sandt, hvad filmudbuddet angår. Med flere end 100 forevisninger pr. dag er konkurrencen om festivalgæsternes gunst benhård, og på den baggrund kan man nok uden at blive upassende patriotisk glæde sig over, at Nils Malmros' »Kundskabens træ« tiltrak sig større opmærksomhed end nogen anden dansk film i årevis – og end nogen anden nordisk film i år. Den blev vist i den officielle serie Un certain Regard, som i anseelse rangerer umiddelbart under konkurrencen om De gyldne Palmer, og det resulterede i såvel positiv presseomtale som salg af filmen til en række lande. Blandt den stribe film, som Det danske Filminstitut for egen regning viste i Cannes, var der rimelig nok størst interesse for Esben Høilund Carlsens »Slingrevalsen« og Søren Kragh-Jacobsens »Gummi Tarzan«.



Til venstre en scene fra den tyrkiske film »Yol«, der delte De gyldne Palmer med Costa-Gavras' »Savnet« med Jack Lemmon (nederst t.v.).

Men naturligvis er det stadig konkurrencen om palmerne, der er hovedbegivenheden, og her gav festivalen i år god plads til værker af kritisk politisk eller æstetisk original observans. Omkostningen var et stærkt svingende kvalitetsniveau med nogle fæle bundskrabere indimellem, men i det mindste kunne man ikke klandre festivalen for kun at dyrke det etablerede og sikre. Det var ikke mesterværkernes år i Cannes, men det var heller ikke mageligheds og det manglende mods.

Den internationale jury med den italienske teatermand Giorgio Strehler som præsident fulgte høfligt festivalledelsens linie op ved, uden at det kom som nogen overraskelse, at dele De gyldne Palmer mellem Costa-Gavras' amerikanske »Savnet« – som anmeldes andetsteds i bladet – og Yilmaz Güneys tyrkiske »Yol«. Især sidstnævnte havde ud fra en rent filmæstetisk betragtning næppe fortjent prisen, men ligesom »Savnet« beskriver den de uhyggelige konsekvenser af et militærkup, så prisuddelingen blev mere end noget andet en politisk manifestation vendt mod den type regimer, som baserer sig på bajonetter.

Den tidligere idol-skuespiller og politisk aktive Yilmaz Güney skrev »Yol« i en fængselscelle, hvor han afsonede 18 års straf for mordet på en dommer – det er stadig uafklaret, om han var skyldig eller offer for et politisk motiveret justitsmord – hvorefter hans kollega Serif Gören på basis af Güneys nedskrevne instruktioner optog filmen. Den fortæller om fem straffefanger, der under en orlov (Güney flygtede selv fra Tyrkiet under en orlov fra fængslet) rejser tværs gennem landet for at besøge deres familier og dermed konfronteres dels med militærstyrets undertrykkelse af befolkningen, bl.a. i form af blodige kampe mod kurderne, dels med samme befolknings middelalderlige moralbegreber. Blodhævn og drab på kvinder, som har været deres ægtemand utro, synes stadig at høre til dagens uorden i Tyrkiet, og selv om »Yol« er ujævn og undertiden uklart fortalt, rummer den enkeltscener af betydelig visuel og emotionel styrke, endda af ægte tragisk storhed.

Mens prisen til bedste skuespiller som ventet tilfaldt Jack Lemmon for hans indsats som Ed Horman i »Savnet«, gav juryen lige så rimeligt og mere originalt skuespillerinde-prisen til den polske Jadwika Jankowska-Cieslak for hendes præstation i endnu en politisk film, Karoly Makks ungarske »Ölelkezo tekintetek«, hvilket betyder noget i retning af »En anden synsvinkel«. Den er endnu et indlæg i ungarsk films løbende opgør med den politiske undertrykkelse i 1950'erne, og den går et par skridt videre end de fleste tidligere, idet den ikke kun skildrer en generel atmosfære af usikkerhed og terror, men meget konkret og polemisk tager fat på pressecensur, undertrykkelse af ubehagelige sandheder og seksuel intolerance. Jadwika Jankowska-Cieslak spiller en journalist, som kommer dobbelt i klemme, fordi hun dels er lesbisk, dels skriver kritisk om regimets manipulationer med den officielle

Herunder: Drømmen går i opfyldelse for både Werner Herzog og titelpersonen i »Fitzcarraldo«, da en floddamper slæbes over en bjergryg midt i Perus jungle. Til venstre Claudia Cardinale som venlig bordelværtinde og Klaus Kinski som den sære Fitzcarraldo.

»virkelighed«, og det fører samlet til hendes undergang. Filmen er overraskende åbenhjertig i sin skildring af lesbisk erotik og lige så stærk i sit forsvar for pressens frihed, og som de fleste ungarske film er den instrueret med stor omhu og visuel flair. Et dansk publikum, som værdsatte »Angi Vera«, må også kunne værdsætte Karoly Makks film.

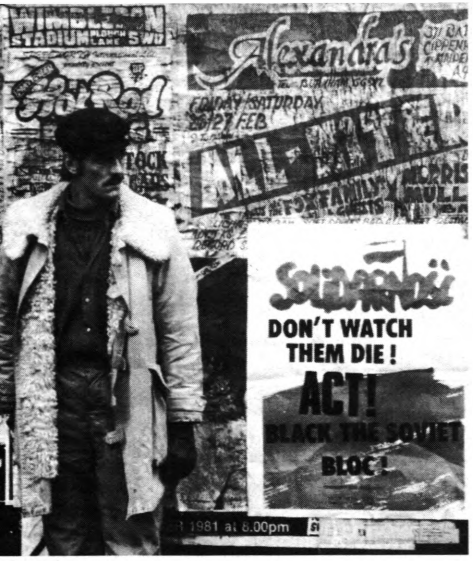
De italienske brødre Paolo og Vittorio Taviani, der i 1977 blev guldpalme-belønnede for »Padre padrone«, fik denne gang juryens specialpris for en film i et helt andet og mere flertydigt tonefald, »La notte di San Lorenzo«. I den ser en kvinde tilbage på sine oplevelser i Toscana i 1944, hvor en flok italienere vandrer på flugt gennem solbeskinnet landlig idyl, efter at tyskerne har sprængt deres by i luften. Deres oplevelser er undertiden lystige, undertiden blodigt tragiske, og »La notte di San Lorenzo« er en fængslende, men også mærkeligt splittet og genresprængende film, både komedie og krigsfilm, både realistisk og fortalt i stiliserede, tableaulignende optrin. Der er smukke enkeltheder, men jeg synes ikke, at filmen får løftet dem til nogen overbevisende syntese.

Jeg synes heller ikke, at det var særlig rimeligt, at juryen gav prisen for bedste instruktion til Werner Herzog, som nok havde fortjent en sådan hæder for flere af sine tidligere, meget fascinerende film, men ikke lige præcis for »Fitzcarraldo« – det skulle da lige være for den grandiose, nærmest masochistiske dumdristighed, der ligger i at drage ind i Perus jungle for at filme, hvordan en indianerstamme slæber en floddamper tværs over en bjergryg fra én flod til en anden. Det er i filmen den irske forretningsmand Fitzcarraldo (spillet af Klaus Kinski, der overtog rollen fra den sygdomsramte Jason Robards), som engang i århundredets begyndelse sætter det bizarre projekt i værk for at nå frem til en fjerntliggende gummiplantage, så han kan blive rig og opføre et operahus i junglen, helst med Caruso som deltager i indvielsen.

Fitzcarraldo elsker opera så højt, at han sejler på sin rationelt set uigennemførlige ekspedition ind i junglen og over bjergryggen, og Werner Herzog elsker absurde udfordringer så højt, at han har gjort det samme – der er ingen trick-optagelser eller andre lette løsninger i hans film. Men desværre er der heller ikke den dampende intensitet og vibrerende flertydighed, der gjorde den i flere henseender beslægtede »Aguirre – Guds vrede« så uforglemmelig, og selv om »Fitzcarraldo« nok rummer en slags imponerende, storslået galskab i sin drøm om at udrette det umulige, bliver den i det lange løb – og det vil sige 2½ time – temmelig monoton. Men sandsynligvis er den en film, som man jævnthen keder sig under og siden aldrig glemmer.

Flertydig Antonioni

Flertydig kan man uden overdrivelse kalde »Identificazione di una donna« af Michelangelo Antonioni, der modtog en særlig »jubilæumspris« for sin samlede indsats for filmkunsten. »Identifikation af en kvinde« er hans første italienske film siden 1965 og hans første spillefilm siden »Profession: Re-



Mens Solidaritet forbydes i Polen, går Jeremy Irons (øverst) rundt som polsk arbejder i London i Skolimowskis kuriøse film »Moonlighting«. Derunder Julie Christie i den kultiverede og smukt spillede »The Return of the Soldier«. Nederst Glenda Jackson i scene fra filmen.

Til venstre, øverst, Tomas Milian og Christiane Boisson i en af mange elskovsscener i Antonionis smukke og kryptiske »Identifikation af en kvinde«. Nederst Jean-Louis Barrault og Hanna Schygulla i Ettore Scolas kostumefilm »La nuit de Varennes«.

porter« i 1974 (i 1979 lavede han den farveeksperimentelle videofilm »Oberwald mysteriet«), og den har Tomas Milian i hovedrollen som en instruktør, der bakser med udformningen af en kvindefigur i sit nye filmprojekt og samtidig med sit private forhold til to smukke og mystiske kvinder, som muligvis ret beset er to udtryk for den samme kvinde. Meget er dunkelt i denne film, og dens mulige eksistentielle dybder tør man ikke vurdere efter et enkelt gennemsyn en sen aften på en udmattende festival, men visuelt byder den i hvert tilfælde på en særdeles raffineret æstetik – og en meget utilsløret erotik.

Antonionis landsmand Ettore Scola, der tidligere var så god til at skildre moderne midaldrende intellektuelles selvoptagede frustrationer, går efter »Passione d'Amore« yderligere et lille århundrede tilbage i tiden med »La nuit de Varennes«. Den er lige så lang som »Fitzcarraldo«, og dens historie udspiller sig på baggrund af Ludvig den 16. og hans families flugt fra revolutionen i juni 1791 – en flugt, som blev standset i byen Varennes, hvor de kongelige blev arresteret. Hovedpersonerne er dog ikke de royale flygtninge, men derimod farverige samtidige skikkelser som forfatteren og skørtejægeren Restif de la Bretonne (Jean-Louis Barrault), den aldrende og sex-trætte Casanova (meget vittigt spillet af Marcello Mastroianni), den amerikanske revolutionsforfatter Tom Paine (Harvey Keitel) og en tro hofdame (Hanna Schygulla). En imponerende rollebesætning og på sin vis også en imponerende film, som meget ordrigt diskuterer klasseskel og revolutioner – med den pessimistiske konklusion, at ingenting i virkeligheden forandrer sig – men også en film, der er ved at drukne i sin egen kostumepragt og anden tidskolorit, og hvis replikker kun, om man så må sige, er dybsindige på overfladen. Scola er skarpere i nutidshistorier.

Alan Bridges nøjes med at vende tilbage til 1. verdenskrig i sin britiske »The Return of the Soldier« om en overklasse-kaptajn, der via granatchok og hukommelsestab mentalt sættes 20 år tilbage i tiden, så han slet ikke mere kan interessere sig for sin sure kone, men kun for sin ungdomselskede. Det gør ham glad og vårfrisk, hvorfor det interessante spørgsmål bliver, om man bør helbrede ham og dermed hente ham tilbage til hans langt tristere nutid. Hvis dilemmaet er lidt hypotetisk, er filmen til gengæld en ublandet æstetisk fornøjelse – smagfuld, stilbevidst, kultiveret og fremragende spillet af Glenda Jackson, Julie Christie, Alan Bates, Ann-Margret (som frustreret gammeljomfru!) samt den uforlignelige Ian Holm.

En opfindsom, effektfuld fotografering var det eneste og langtfra tilstrækkelige forsonende træk ved den franske konkurrencefilm »Invitation au voyage«, instrueret af den amerikansk-fødte italiener Peter Del Monte. Et tvillingepar har et incestuøst forhold, søsteren dør ved en ulykke i badekarret, hvorefter broderen kører Frankrig rundt med hendes lig på biltaget for til slut at overtage hendes identitet. Det var fornærmeligt forskruet, prætentiøst, selvoptaget og maniereret, og præcis det samme gjaldt Gérard Guerins ligeledes franske konkurrencebidrag »Douce enquete sur la violence« med Michael Lonsdale som en industrifyrste, der holdes som gidsel af en gruppe mystiske og meget tavse terrorister, mens andre mærkelige mennesker går omkring og foretager sig mærkelige ting, som ikke har noget med hinanden at gøre. Det var kryptisk langt ud i det krukkede, og en opfindsom sjæl i Cannes udkastede den teori, at festivalledelsen snedigt havde udvalgt disse to film for at vise, hvor galt alting går i et land, der har fået en socialist som præsident. Mere sandsynligt havde man prisværdigt ønsket at give det unge og eksperimenterende en chance, men havde fejlkalkuleret.

En fejlkalkulation var også udvælgelsen af den portugisisk-japanske »Ailha dos Amores« (»Kærlighedernes ø«), instrueret af Pauolo Rocha, som til daglig er diplomat ved Portugals ambassade i Tokyo. Filmen er tænkt som en hyldest til den portugisiske digter Wenceslau de Moraes (1854-1929), der i mange år rejste og boede i Orienten, men med sin ekstremt stiliserede, patetisk deklamerende og opstyltet »lyriske« selvhøjtidelighed fyldte den én med stærk ulyst til nogensinde at læse den stakkels de Moraes.

Kuriøs Skolimowski

Mere regulær, omend nærmest at kategorisere i afdelingen for kuriøse bagateller, er Jerzy Skolimowskis engelske »Moonlighting« – af uransagelige grunde belønnet med juryens pris til bedste manuskript. Den polske eksil-instruktør indspillede den i huj og hast under indtryk af forbuddet mod Solidaritet og indførelsen af undtagelsestilstand i Polen, og resultatet er en idiosynkratisk historie om fire polske arbejdere, der på grund af denne omvæltning i hjemlandet strander i London, hvor de som »måneskinsarbejde« moderniserer deres hjemlige chefs retrætelejlighed. Kun én af dem taler engelsk – han spilles såmænd af Jeremy Irons – og filmen er en tragi-komisk skildring af deres kalamiteter, men også ubehageligt misantropisk i sin beskrivelse af englænderne som uvenlige bæster og de polske arbejdere som primitive fæhoveder. Skolimowski må være en meget bitter mand.

Hvis de tyrkiske bønder lever på basis af middelalderlige moralbegreber i »Yol«, så gør de algeriske det ikke mindre i Mohammed Lakhdar-Haminas »Vent de sable« (»Sandvinden«) om tilværelsen i en oase, som ustandselig rammes af voldsomme sandstorme. Den menneskelige adfærd er ikke mindre voldsom – en mand gennemprygler sin kone, fordi hun netop er nedkommet med datter nr. 8, en anden mand skærer halsen over på en omvandrende sanger, som hans kone vistnok har et godt øje til. Filmen er fyldt med flotte ørkenbilleder, men med sin dvælende, repeterende og næsten handlingsløse skildring af en barsk og primitiv tilværelse er den mere etnografisk end kunstnerisk interessant. Det ville være for billigt at kalde den en ren ørkenvandring, men man er fristet.

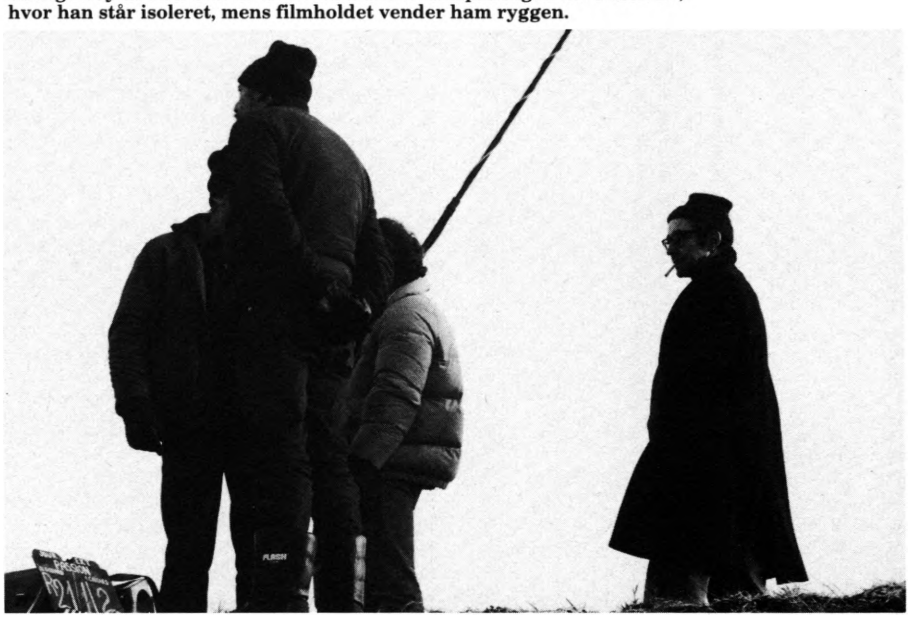
Dens diametrale modsætning i guldpalme-konkurrencen var Susan Seidelmans

amerikanske »Smithereens«, en debutfilm, optaget i New Yorks Lower East Side og SoHo i 16 mm og for næsten ingen penge. Den fortæller om, hvordan en ung pige fra det foragtede New Jersey udnytter alle og enhver for at komme frem i New Yorks rockmiljø, men ender både pengeløs og venneløs. Filmen er altså en moralsk historie, men især er den en autentisk virkende skildring af et halvdepraveret, pseudosmart miljø, hvor enhver er sig selv nærmest. Susan Seidelman placerer sig et sted midtvejs mellem Claudia Weill og Paul Morrissey, og talentløs er hun tydeligvis ikke.

Ligesom »Fitzcarraldo« var længe om at blive til, akkompagneret af mange spekulationer og katastrofemeldinger i medierne, har Wim Wenders' »Hammett« også været det. Historien om »Hammett« kunne udmærket hedde »Im Lauf der Zeit«, for instruktørens amerikanske ven, Francis Coppola, insisterede som producent på så mange omskrivninger af manuskriptet, at Wenders indimellem nåede at instruere to andre film (»Nick's Movie« og »Der Stand der Dinge«). »Hammett« ligner da heller ikke den vesttyske instruktørs tidligere værker, men selv om den er mindre personlig, er den ikke kedelig.

Hovedpersonen er Dashiell Hammett, men handlingen er ren fiktion, baseret på en roman af Joe Gores. Den foregår i 1928, hvor den 34-årige Hammett, tidligere Pinkertondetektiv og nu håbefuld forfatter, for en stund forlader skrivemaskinen for at løse en sindrig afpresnings- og mordgåde – faktisk så sindrig, at den er umulig at hitte rede i, men sådan var det jo undertiden også med Raymond Chandlers fremragende romaner, som filmen i tonefaldet minder mere om end om Hammetts egne. Med Frederic Forrest (fra Coppolas »Dommedag nu« og »One from the Heart«) som Hammett og med Peter Boyle, Elisha Cook og Roy Kinnear vittigt placeret i sideroller er filmen en omhyggelig, studieduftende pastiche, lidt stift og udynamisk instrueret, men med sin egen charme, atmosfære og kuriøse detaljerigdom.

Herover Frederic Forrest som Dashiel Hammett, bevæbnet med pistol, skrivemaskine og whisky i Wim Wenders' »Hammett«. Nederst et utilsigtet symbolsk billede af Godard under indspilningen af »Passion«, hvor han står isoleret, mens filmholdet vender ham ryggen.



Stakkels gamle Godard

Med den 2 timer og 39 minutter lange »Cecilia«, baseret på en litterær klassiker, har Humberto Solas (»Sangen om Chile«) instrueret den hidtil dyreste cubanske film. Den skildrer, hvor svært mulatter havde det på Cuba i det 19. århundrede – nok var de ikke slaver som de sorte, og hvide mænd dyrkede gerne mulatpiger, men farvede og dermed andenrangs var de dog – og forholdet mellem den smukke mulat Cecilia og en rig, hvid døgenigt kan derfor kun føre til tragedie. Der er nok tale om en politisk film om klasseforskelle og ulmende slaveoprør, men især om et svulmende, følelsesstruttende melodrama fyldt med blod, tårer og brusende violiner. Hollywood kunne ikke have lavet det bedre i 1950'erne.

Derimod kunne Hollywood, eller for den sags skyld Risby, uden større besvær lave en bedre film end Jean-Luc Godards schweizisk-franske »Passion« med Michel Piccoli, Isabelle Huppert og Hanna Schygulla. Stakkels gamle Godard laver stadig film om, at

det er umuligt at lave film, og denne gang drejer det sig såmænd om en Godard-lignende instruktør i færd med at optage en videofilm bestående af tableauer hentet fra Goya og andre sagesløse malere. Omkring ham vimser en hæslig producent, den stammende fabriksarbejderske Huppert, den på en videoskærm operasyngende Schygulla, den hostende Piccoli med en blomst i munden og andre øjensynligt adfærdsvanskelige personer, ofte placeret i biler, hvormed de forsøger at køre hinanden ned. Lyden er hyppigt bevidst asynkron, filmen er splittet, fragmentarisk, støjende og aldeles utilgængelig, og Godard er en *rebel without a cause*.

Udenfor konkurrencen

Såvidt konkurrence-filmene, for i Cannes gælder det også om at gå på opdagelse væk fra festivalpalæets officielle forevisninger. Det giver både grimme skuffelser og uventede glæder, og det kan give en eksotisk oplevelse som Souleymane Cisses »Finey« (»Vinden«), en film fra Mali om forelskelsen mellem to unge fra vidt forskellige miljøer og om et lidt ubehjælpsomt studenteroprør, som brutalt slås ned af militæret. Altså en stærkt samfundskritisk film, unægteligt ret primitivt fortalt, men ganske interessant som et beskedent indblik i tilstandene i en nation, som man ellers ikke ligefrem ved alverden om.

En af de triste ting ved krige er, at når den ene er afsluttet, kan man være sikker på, at en ny snart begynder. Det er den beske konklusion i Zivojin Pavlovics jugoslaviske »Nasvidenje v naslednji vojni« (»På gensyn i næste krig«), i hvis rammehandling en jugoslav og en tysker lærer hinanden at kende i en spansk ferieby, hvorefter man i lange flash-backs får oprullet jugoslavens fortid som partisan i Slovenien under 2. verdenskrig. Det medfører en hel del traditionelle kampscener samt sang, sex og småfilosoferen i spredt og fragmentarisk fægtning, ikke særlig ophidsende, men dog med den bemærkelsesværdige morale, at alting styres af tilfældigheder – en noget andet holdning end den vanlige heroisk-patriotiske i jugoslaviske partisanfilm.

Den tidligere Warhol-medarbejder Paul Morrissey (»Flesh«, »Trash«, »Heat« etc.) skabte furore blandt de sensationslystne i Cannes med sin »Forty Deuce«, baseret på et skuespil fra off-off-Broadway og indspillet på fem dage i sexkvarteret omkring 42. Gade. Den fortæller om, hvordan fire trækkerdrenge forsøger at sælge liget af en 12-årig (der er død af en overdosis) til en velhavende homoseksuel, dels for at slippe af med liget, dels for at skaffe penge til en narkohandel. Hele filmens anden halvdel udspiller sig udelukkende i et lurvet hotelværelse og er fortalt split-screen, og selv om det er med til at give »Forty Deuce« en vis dokumentarisk virkende ægthed i miljøskildringen, hindrer det den ikke i at være en særdeles anstrengende oplevelse – dialogen er ultravulgær, så vidt man da fatter den halvvejs uforståelige slang, personerne er uhumske, aggressive og totalt blottet for forsonende træk, og filmen er en dræbende opvisning i menneskelig fornedrelse, bevidst lavet for at

Blandt de skuffende konkurrencefilm var englænderen Alan Parkers amerikanske »Shoot the Moon«, med Diane Keaton (billedet t.v.) og Albert Finney i et tunkt, mekanisk og monotont skilsmissedrama uden psykologisk dybde eller troværdighed. Billedet øverst er fra Humberto Solas' ambitiøse cubanske melodrama »Cecilia« med Daisy Granados og Imanol Arias i hovedrollerne som mulatpigen og hendes elsker.

plage og provokere sit publikum mest muligt. Det lykkes.

En lige så dyb menneskelig fornedrelse, men skildret med anderledes harme og varme, finder man i Hector Babencos brasilianske »Pixote«. Baggrunden for den er, at der i Brasiliens slumkvarterer findes 3 millioner hjem- og familieløse børn, hvoraf mange naturligvis bliver ungdomsforbrydere – endda så unge, at de ikke kan straffes, fordi de er under den kriminelle lavalder. Det gælder den tiårige Pixote, der sammen med et par ældre kammerater begynder med taskerøverier, fortsætter som alfons og ender med at skyde og dræbe tre mennesker. Pixote er ikke »ond«, men offer for de sociale vilkår, og således bliver filmen en heftig anklage mod det brasilianske samfundssystem, formuleret uden stor kunstnerisk originalitet, men troværdig, realistisk og dybt deprimerende.

Australien har gennem de senere år manifesteret sig omfangsrigt i Cannes. I år kunne man f.eks. se Ken Camerons film »Monkey Grip« om TV-journalisten Nora (glimrende spillet af Noni Hazlehurst), der lever det frie, progressive liv i noget så forbløffende som et »Swinging Australia« med kollektiver, rock, løse, vekslende parforhold og alskens kreative aktiviteter, men som alligevel har kvaler med sin skuespillerven, der er narkoman. Nora kommenterer på lydsiden sin historie, der egentlig er ét stort flash-back, men kommentarer og billeder har undertiden svært ved at fortælle det samme, og filmen er lovlig ivrig efter at være *hip* og med på noderne. Tematisk kan den minde svagt om »Slingrevalsen«, men den er mere selvhøjtidelig.

Michael Robertsons ligeledes australske »The Best of Friends« er en komedie om en mand og en kvinde, som gennem 20 år har været hinandens bedste, platoniske venner, men så indleder et forhold og flytter sammen, hvorefter de omgående begynder at gå hinanden på nerverne. »Lovers can become friends, but friends can never become lovers«, hedder det i denne spinkle og ikke overvældende vittige lille film, som dog har sine muntre momenter og i det mindste, hvilket man værdsætter på en filmfestival, er befriende ukrukket og ligefrem.

Dickie Jobsons »Countryman« er engelsk, men indspillet på Jamaica med fiskeren, naturmennesket og rastafari-dyrkeren Countryman i hovedrollen, angiveligt som sig selv. Det er dog svært at tro, for filmen er en særpræget blanding af action – for at påvirke et kommende valg jager militæret et par nødlandede unge amerikanere, som man påstår er CIA-agenter – rastafari-film med masser af reggae, karatefilm og okkult film, idet Countryman via sin religion, »The Science«, har overnaturlige evner. Det er altsammen temmelig primitivt og naivt, men også ganske interessant, fordi filmen tager rastafari helt alvorlig.

Til gengæld skal man ikke tage noget som helst alvorlig i den amerikanske »Eating Raoul«, instrueret af Paul Bartel, som tidligere for Roger Corman har lavet film som »Death Race 2000«. Han spiller selv den ene hovedrolle i denne lavt budgetterede og udpræget *camp* komedie om et pænt ægtepar, der for at skaffe penge til en restaurant på landet finder på at lade konen optræde som sado-masochistisk call-girl, hvorefter manden tager livet af hendes klienter ved hjælp af en stegepande. De har også en medsammensvoren, Raoul, og det er ham, som de til sidst i en snæver vending behandler helt præcist, som titlen angiver. I øvrigt er filmen en satire over udskejelserne blandt sexbesatte »swingers«, undertiden ganske pudsigt, men »Eating Raoul« er inden for sin meget specielle genre hverken vulgær eller

grotesk nok til at få det til at gibbe i publikum.

Ligefrem stimuleret bliver man heller ikke af Eduardo de Gregorios fransk-portugisiske »Les papiers d'Aspern« med Jean Sorel og Bulle Ogier. Efter en novelle af Henry James beretter den om en franskmand, der er en fremtrædende kender af den amerikanske forfatter Jeffrey Aspern, som døde i Lissabon i 1930'rne. Vor helt, skrækkeligt spillet af Sorel, drager til Lissabon og skaffer sig indpas i et mystisk, afsondret hus beboet af Asperns nu aldrende muse og hendes niece. Der er smukke og anelsesfulde billeder fra dette hus, men filmen glider længere og længere ud i det tungt prætentiøse, og en god præstation af Bulle Ogier er ikke nok til at gøre den tålelig.

Robert Benayouns »Bonjour, Monsieur Lewis« er en meget underholdende dokumentarfilm om Jerry Lewis, den første af i alt seks produceret for fransk TV og bestående dels af klip af Lewis' optræden på film og TV, dels interviews med folk som Martin Scorsese – der jo bruger Lewis i sin nye film »King of Comedy« – Mel Brooks, Marty Feldman, Peter Bogdanovich og John Landis. Den giver et billede af Jerry Lewis som den maniske komiker, der også off-camera uophørligt må klovne og derfor i det lange løb bliver temmelig anstrengende – et indtryk, som en pressekonference med Lewis i Cannes bekræftede.

Frydefuld

Festivalens mest frydefulde oplevelse kom først på dens allersidste dag i form af Steven Spielbergs »E.T.«, historien om en uheldig *extra-terrestrial,* som af sine planetariske artsfæller efterlades alene på Jorden og her slutter venskab med tre børn, der gemmer og beskytter den sære lille skabning fra de voksnes faretruende fremfærd. Om denne film vil meget blive skrevet og jublet, når den til efteråret kommer til Danmark, så her skal blot noteres, at Spielberg foruden sin velkendte formidable professionalisme i »E.T.« også demonstrerer en varme, følsomhed og humoristisk sans, som overrumpler og henrykker. Og således sluttede dette års mentale marathonløb ved Middelhavet med en meget kærkommen påmindelse om, at film stadig kan være eventyr og munter magi, så man som tilskuer bliver som barn pånyt. Det var saligt.

Steven Spielberg

Savnet

Niels Jensen anmelder Costa-Gavras' seneste og i Cannes prisbelønnede drama om en fars jagt efter sandheden om sønnens forsvinden

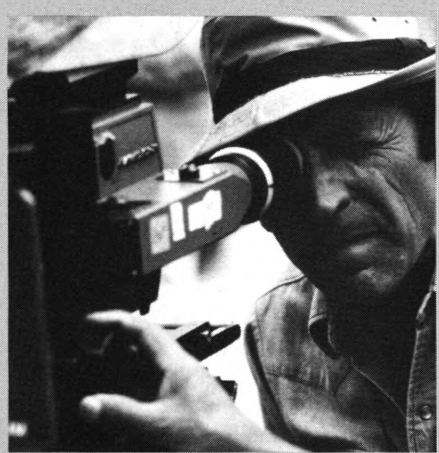
Den 11/9-73 tog en militærjunta støttet af tidligere præsident Eduardo Frei og indflydelsesrige medlemmer af Det kristeligt demokratiske Parti magten fra den legalt valgte socialistiske regering Allende og etablerede et militærdiktatur i Chile. Kuppet lykkedes takket være støtte fra så forskelligt hold som transportarbejderne, der lukkede landets kommunikationssystem ned, og militæret, som i den følgende tid gennemførte et effektivt udgangsforbud mellem kl. 20 og kl. seks. Jan Stage har i bogen »Generalernes Time« givet et signalement af stemningen i Santiago i disse dage:

Kun få minutter over kl. 20.00 kommer den første helikopter ind over bykernen og hakker stilheden i småstykker. Vi sidder i restauranten på bygningens tagetage og kan følge dens cirkler i mørket. Lidt over midnat kører en panserpatrulje forbi neden for mit vindue. Det har den gjort de sidste tre dage. Forbi SAS-kontoret, hen over La Monedapladsen og op mod hotel Crillon, hvor de franske journalister sidder og skriver syrlige artikler om generaljuntaen. Jeg har vænnet mig til denne lyd af larvefødder. Det er næsten værst, når køretøjerne standser op, og soldaterne begynder at råbe. Det er stadig ikke nogen god idé at gå hen til vinduet for at se, hvad der sker nede i nattemørket. Snigskyttepsykosen er stadig en faktor alle må regne med. Soldaterne er bange eller overdriver deres angst. Skuddene sidder løst i kammeret.

Sidste uge syntes jeg, bykernen var mere rolig. Kun et enkelt skud hver nat. Men nu - efter at de store »allanamientos«, husundersøgelserne, kryber frem gennem Santiago, høres salver fra maskinpistoler hver eneste nat. Militæret går frem blok for blok (...)

Kl. 1.00 begynder jordskælvet. Folk har talt om det de sidste par dage. På nationens festdag...mente de fleste at det ville komme. Men den gang var Allende stadig ved magten. Og borgerskabet håbede på et jordskælv, der som en slags forsynets straf kunne falde over det syndige folkefrontsregime. Men det har trukket ud og først i nat kommer det. Ikke noget kraftigt skælv, der af overtroiske Allendetilhængere kan opfattes som en himlens hævn over juntaen(...)

Hvorvidt militæret alene ved hjælp af transportstrejken og den almene økonomiske afmagt i landet kunne have gennemført overgrebet får stå hen, ligesom betydningen af den udenlandske - og det vil ene og alene sige den amerikanske - indblanding ikke direkte lader sig påvise. Men at amerikanerne var involveret fra begyndelsen, og måske også tidligere endnu, er i dag en alment accepteret historisk kendsgerning. Allendestyret blev målbevidst modarbejdet økonomisk i de tre år, det stod for styret. Kreditter blev strammet eller standset på alle felter med undtagelse af det militære, og i dagene op mod omvæltningen kaldtes De forenede Staters ambassadør Nathan Davies til konference med Henry Kissinger og en speciel Chile-gruppe inden for Det nationale Sikkerhedsråd i Washington. Den 11. september befandt der sig i Valparaiso et antal amerikanske flådeofficerer, som hævdes (se f.eks. James Petras og Morris Morleys »How Allende Fell«) at have været i direkte kontakt med juntaen. En pensioneret amerikansk



Costa-Gavras

ingeniør, tidligere stationeret i Panamas Kanalzone, bemærkede i kupdagene over for en ung amerikaner Charles E. Horman, der boede i Chile, at han havde været i landet for at hjælpe med til at fixe en sag: »We came down to do a job and it's done«. Charles, som mente at forstå den halvkvædede vise, og som i øvrigt bemærkede at også amerikanske officerer var i byen, blev få dage senere myrdet af juntaen, vel sagtens fordi han vidste for meget.

Kort efter begyndte hans kone og far, der kom rejsende fra USA, en intens eftersøgning af Charles, der endte med, at de fik vished for, at juntaen havde gjort det af med ham. Om drabet så var sket med stiltiende amerikansk accept opklaredes derimod aldrig. Horman rejste tiltale mod Chile-ambassadøren, konsulen og Henry Kissinger, men sagen afvistes og blev lukket ned af sikkerhedsmæssige grunde.

Costa-Gavras film »Savnet« handler om Charles Hormans skæbne og hustruens og faderens forsøg på at få den opklaret. Filmen er - som Gavras' film i øvrigt - konstrueret som en thriller, hvilket er helt konsekvent.

Jack Lemmon og Cissy Spacek i scene fra »Savnet«

Den skildrer jo en virkelighed, der mere end noget andet ligner en sort film, hvor ingen ved sig sikker, hvor angsten lurer bag alle døre og mennesker løber for livet ad de øde gader. »Hvad er det for en verden, vi befinder os i?«, spørger den forfærdede Horman, da eftersøgningen af den forsvundne søn har ført ham og svigerdatteren gennem en serie oplevelser, der bedst kan lignes ved en nedstigning til dødsriget. Fra de terroriserede pladser og det solbagte stadions fængselshelvede over luksushotellets jordskælvspanik til sindssygehospitalets sovesale for endelig at krydse Styx - floden hvor ligene driver - når de Hades selv, råkulden i kælderhvælvingerne, hvor kadaverne stakkes. Det er i alt fald ikke en verden, den pæne amerikanske forretningsmand, med hans tilknytning til Christian Science og uendelige skepsis over for alle alternativer til middelstandens værdinormer, i sin vildeste fantasi har kunnet forestille sig eksisterer.

I begyndelsen afviser han den da også og beder svigerdatteren holde op med sin antiestablishment paranoia. »Hvis Charles i det hele taget havde passet sig selv og havde slået sig ned, hvor han hører hjemme, var dette aldrig sket«. Men nu er det altså sket og ikke til at undfly. Heller ikke for Horman senior. Undersøgelserne bringer ham til bristepunktet af hvad nerverne kan bære, men de holder, og han kommer så at sige ud på den anden side med sine frygtelige erfaringer og en fast beslutning om at tage dem i anvendelse. At han når så vidt skyldes først og fremmest svigerdatterens støtte. Hun fremstilles som et kærligt menneske med en sjælden grad af civilcourage, og filmen er i høj grad en hyldest til de værdier hun repræsenterer i retning af åbenhed, varme og livsduelighed. Det er sjældent at se generationernes møde - den snævre konventionelle redelighed hos den ældre over for den uimponerede, frimodige alvor hos den unge - så loyalt fremstillet i forhold til begge parter, og det er dette motiv fuldt så meget som det egentligt politiske, der giver filmen dens kvalitet.

En aften de sidder i en hotellobby og styrker sig over en drink, ber han hende undskylde sit snæversyn og sin evige forvisning om, at aldrig hun, men altid de andre har haft ret. Men hun får ham til at sætte sig ved sin side og løfter glasset: »Skål for livet. Sådan sagde Charles altid«.

Hvem denne Charles egentlig er melder filmen ikke meget om. Han forsvinder jo. Men han forsvinder måske, også fordi han var netop så umiddelbar, optimistisk og renfærdig som hans skål lader ane. Kort sagt: For meget af det gode! Mens juntaens folk skyder i gaderne under vinduet, sidder Charles på sit hotelværelse og fører dagbog. »Charles - do you think it's smart to take all those notes«, spørger en veninde lidt skræmt. Men Charles fortsætter ikke desto mindre i sikker forvisning om at være usårlig takket være sit amerikanske pas. Som en af kammeraterne siger: »They can't kill us. Our embassy will go bananas!« Og det er lige netop den fejl de begår, disse unge, mælkesunde, positive og ivrigt engagerede collegestudenter. De tror at ingen og intet kan gøre dem noget, og at verden nok er anderledes ved Viña del Mar end ved Cape Cod, men at den ikke er det for dem. Under sit ophold i Chile har Charles syslet med udkast til en tegnefilm. Nu står faderen og ser på skitserne: »Det virker så uskyldigt. Nærmest bevidst naivt«.

Mere gøres der ikke ud af dette og det er en skam. Ved at undlade at forfølge uskyldsmotivet går filmen glip af et centralt og foruroligende perspektiv. Som den er, er den en ypperlig fremstilling af nogle politiske begivenheders menneskelige konsekvenser, men den kunne have indfanget endnu et amerikansk karakteristika ud over det provinsielle snæversyn og den kapitalistiske hensynsløshed. Den kunne have fremstillet farerne ved den specielle amerikanske uskyldighed ved at skildre den som en slags idéel begrebsverden uden egentlig, robust kontakt med virkeligheden, således at forstå at den, der er bestemt deraf, nok klart ser, hvad omgivelserne gør sig skyld i, men samtidig mister fornemmelsen af sin egen virkning på andre. Problemet er for Charles helt eksistentielt. Han dør af det. Men det er også i videre forstand - psykologisk og politisk - bestemmende for det unge USA's besvær med at komme overens med en meget ældre verden.

SAVNET
Missing. USA 1982. **P-selskab:** Universal. **Ex-P:** Peter Guber, Jon Peters. **P:** Edward Lewis, Mildred Lewis. **As-P:** Terry Nelson. **Instr:** Costa-Gavras. **Instr-ass:** Elie Cohn, Anna Roth. **Manus:** Costa-Gavras, Donald Stewart. **Efter:** Bog af Thomas Hauser. **Foto:** Ricardo Aronovich. **Kamera:** Philippe Brun. **Farve:** Technicolor. **Sp-Visuel-E:** Albert Whitlock. **Klip:** Françoise Bonnot. **P-tegn:** Peter Jamison. **Ark:** Agustin Ytuarte, Lucero Isaac. **Dekor:** Linda Spheeris. **Rekvis:** Michael Milgrom, Antomio Mata. **Kost:** Joe I. Tompkins. **Musik:** Vangelis. **Sp-E:** Laurencio Cordero, Jesus Duran. **Tone:** Daniel Brisseau, Jose Garcia, Claude Villand, Jacques Levy. **Lyd-E:** Michele Boehm. **Medv:** Jack Lemmon (Ed Horman), Sissy Spacek (Beth Horman), Melanie Mayron (Terry Simon), John Shea (Charles Horman), Charles Cioffi (Ray Tower), David Clennon (Konsul Phil Putnam), Richard Venture (Den amerikanske Ambassadør), Jerry Hardin (Oberst Sean Patrick), Richard Bradford (Carter Babcock), Joe Regalbuto (Frank Teruggi), Keith Szarabajka (David Holloway), John Doolittle (David McGeary), Janice Rule (Kate Newman), Ward Costello (Kongresmand), Handford Rowe (Senator), Tina Romero (Maria), Richard Whiting (Statsmand), Martin Lavalle (Paris), Terry Nelson (Oberst Clay), Robert Mitt (Peter Chernin), Felix Gonzalez (Rojas), M. E. Rios (Mrs. Duran), Jorge Russek (Espinoza), Edna Nochoechea (Pia), Alan Penwrith (Samuel Roth), Alex Camacho (Silvio), M. Avilla Camacho (Læge), Kimberly Farr (Ung kvinde i Ford Foundation), Elizabeth Cross (Ann), Piero Cross (Hoteldirektør), Gary Richardson (Telefonpasser i USA-ambassade), Josefina Echanove (Læge), Robert Johnstreet (Bob), Lynda Spheeris (Kvinde i USA-ambassade), Jorge Mancilla (Kaptajn), Gerardo Vigil (Soldat), Mario Valdez (Officer), Jaime Garza (Ung mand), Joe Tompkins (Officer), John Fenton (Carlos), Jacqueline Evans (Kvinde i Ford Foundation), Jorge Santoyo (Ung mand), Juan Vazquez (Lille mand), Antonio Medellin (Rojas assistent), Albert Cates (Søofficer). **Længde:** 122 min. **Udl:** UIP. **Prem:** 28.5.82 – Dagmar + Scala (Aalborg) + Camera (Odense).

Vredens dag

Nærsyn af Hans Alfredsons »Den enfoldige morder«

Flemming Behrendt

Hvilken barnlig fantasi kan overtrumfe de engle? Det er tilsyneladende forbudt at se dem på stills i udhængsskabene (der eksisterer ikke et eneste med dem), men her er de på vej til dommens fuldbyrdelse. Forrest går i øvrigt Tadzios fremstiller fra »Døden i Venedig«, den nu voksne Bjørn Andresen, der efter sin pubertetsrolle i Jonas Cornells »Bluff stop« har genvundet sin skønhed.

Der er allerede skrevet meget smukt og rosende om Hans Alfredsons forbavsende overgang fra satiriker og humorist til visionær fabulant og allegoriker. Det som forbavser mest – for »Den enfoldige morder« rummer jo mange genkendelige elementer fra Hasses tidligere film – er tonen og stilen. Filmen lader sin hovedpersons sind og oplevelsesmåde dominere så voldsomt, at distancen må kile sig ind, og filmens komposition er ikke bare et moderne trick, men nøglen til den medrivende naivitet og uskrømtede visions-glæde, den åbne tilskuer får andel i.

Hovedpersonen Sven er i en rammehandling filmens og sin egen histories fortæller. Han er født med hareskår, og det er meget vanskeligt for andre at forstå, hvad han siger. Men *off screen* taler (tænker) han det smukkeste skånsk, jeg nogensinde har hørt. I rammehandlingens (og filmens) begyndelse ankommer han med pigen Anna i en fin åben vogn gennem et dårende dejligt landskab under en blodrød sol. De stopper op ved et faldefærdigt hus, på flugt fornemmer vi, og snart kan vi af hans beretning (og filmens titel) forstå hvorfor: han, den enfoldige, har slået den onde mand ihjel. Omsider. I filmens trailer siger han endda, mens han kaster mordvåbnet i brønden: »Nogen måtte begå den forfærdelige synd og påtage sig den store skyld.« Ordene er klippet ud i den endelige film, men de peger på et afgørende forståelsespunkt, jeg skal vende tilbage til.

Svens problem er ikke, at han er dum eller idiot, men at han anses for det – og behandles derefter. Hans medfødte fysiske skavank giver ham ikke blot kommunikationsvanskeligheder (et ord, han ikke ville kunne sige), men gør ham også frastødende grim. Han regnes ikke, udnyttes højst. Det gælder dog ikke alle, og filmens persongalleri orienterer sig og karakteriseres, ja opleves igennem deres forhold til Sven. Han er en lakmusprøve på deres bonitet. Den historie, som udgør den ordinære handling i filmen – Svens ophold, efter moderens død, hos fabrikant Höglund på det skånske gods Lövesta i begyndelsen af 1930rne – aftegner billedet af en verden, der ligger hen i det onde. Hvor det gode findes, lider det nederlag.

DEN UMIDDELBARE TILLID

Sven personificerer det, filosoffen K.E.Løgstrup i »Den etiske fordring« (fra 1956) kaldte den umiddelbare tillid. Det var Løgstrups opfattelse, at mennesket fundamentalt mø-

der sit medmenneske med tillid, umiddelbar tillid. Først når denne tillid skuffes, fører det til refleksion over verdens ondskab. Kniber det med den refleksion, ender man med at blive betegnet som tossegod.

Stellan Skarsgård udtrykker kropsligt i sit spil som Sven helt suverænt denne fundamentale tillid. Lad mig nævne to steder ud af utallige mulige: Da søsteren Vera – som over for Sven bliver ond i sin hensynsløse sociale stræben – besøger ham i den kalvebås, Höglund har anvist ham som bolig, møder broderen hende med et åbent, forventningsfuldt blik og et »Hej«, der ånder broderlig tillid, skønt han talrige gange før er blevet afvist. Men Veras ærinde er, at han vel ikke behøver sige til nogen, at han er hendes bror. Svens skamfulde skuffelse sender hans udslukte blik op under staldens loft. Kun én scene i filmen gør mere ondt.

Det andet eksempel på, at Skarsgård suverænt udtrykker den umiddelbare tillid, er scenen, hvor forvalter Wallin skal ud at fiske med en kammerat, og Sven har slæbt ruserne ned til båden. Han går ud fra, at fællesskabet denne frieftermiddag også omfatter ham og har halvvejs det ene ben i båden, da Wallin betyder ham, at han kan blive på anløbsbroen og vente på dem. Med kroppen – vi ser scenen i total fra bredden – bremser Skarsgård forventningen, trækker sig tilbage på broen og genopretter efter et øjebliks tøven figurens sjælelige balance i resignation, så skuffelsen ikke kommer for voldsomt til udtryk.

Scenen her bliver optakt og anledning til bekendtskabet med Anna og hendes familie, Anderssons. De er midt i en ond verden idealbilledet af det gode. De udgør en Carl Larssonsk idyl (man mindes idylscenerne i »Æblekrigen«), hvor Annas bundethed til kørestolen dårligt synes at være noget problem. Måske bortset fra fabrikantens fordrukne chauffør Bengt, der er den eneste, som efter moderens død har ydet ham en almindelig accept og lidt kammeratlig beskyttelse, møder Sven hos Anderssons for første gang fuldt og positivt svar på sin tillid, han folder sig ud og er ør af lykke, da han på vejen hjem (i slow motion) tumler om i skovbunden og taber bukserne.

INDIAN BIG CHIEF

At Sven ikke er så dum endda, viser sig især på ét område: i forholdet til motorkøretøjer, og det kommer til at spille en afgørende rolle i historien. Da han er begyndt hos fabrikanten, kommer en af de første dage, mens han går og arbejder på et stengærde, en motorcyklist kørende og spørger om vej til Äspet. Men Sven er mere ivrig efter at kærtegne den fine maskine og prøver gashåndtaget, førend cyklistens irritation kan få fravristet ham en retningsangivelse. Den følgende sommer er Bengt en dag syg, og Wallin får pålagt at køre en traktor med læs. Det har han slet ingen forstand på, så Sven tager over; i en overstadigt klippet scene sætter han professionelt gang i maskineriet, og da Wallin betyder ham, at han også godt kan køre traktoren, bliver Rolf Sersamns cirkusmusik helt balstyrig af lykke. Bengt lærer ham også at køre fabrikantens fine kalechevogn, og derfor kommer han igen til at tage over, den dag Bengt er for fuld til at køre Höglund til Malmø, hvor Sven bliver vidne først til middagsselskabet på Savoy, derefter til badenatten i advokatens private sauna.

Højdepunktet af lykke ved – efter flugten fra fabrikantens gård – at være hos de gode Anderssons bliver da også erhvervelsen af den gamle Indian Big Chief med sidevogn, som Sven sætter i så fin stand, og som indirekte bliver årsagen til alle ulykkerne, da Andersson kæmper for Svens ret til at få kørekort.

Filmens kosteligste øjeblik af triumf er Svens ankomst i engelsk overfrakke og med motorbriller på motorcyklen til Äspets pølsevogn. Med en John Wayne's overlegne sindighed skrider han frem til disken og beder om en pølse uden sennep, mens tilskuerne beundrer hans maskine, der dagen efter bringer ham og Anna på skovtur. Den motorcykel bliver for Sven enden på skammen og forsmædelsen, tegnet på værdigheden og selvrespekten. Så da Gösta Ekmanns lille ækle chauffør, der har afløst den fyrede Bengt, efter tvangsauktionen har bortført og ødelagt Indian Big Chief, oprinder omsider Vredens Dag.

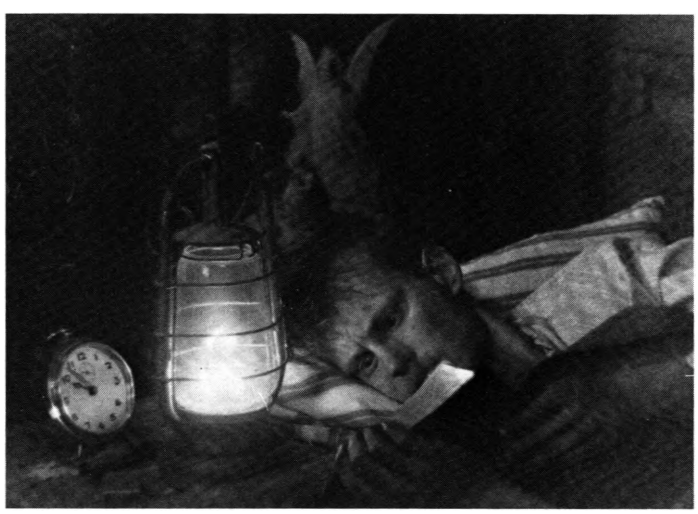
DEN ONDE MAND

I scenen efter at Sven har startet traktoren, sidder han i sin bås og stopper strømper, mens Höglunds dreng sidder på kanten og ser til. »Din forbandede idoit«, siger drengen som genklang af, hvad vi f.eks. tidligere har hørt Vera sige (i den Hasse'ske scene, hvor der klippes fra den flygtende gris' grynten til fabrikantens brunstige lyd, da han giver Vera en baghyler). »Det hedder ikke idoit. Det hedder idiot«, bemærker Sven tørt og giver sig til at lege brølende ko med den nystoppede strømpe. Drengen overgiver sig til legen. Barrieren mellem dem er brudt. Der eksisterer slet ingen egentlig modsætning mellem Sven og barnet – som der heller ikke gør det mellem Sven og maskinen. Som han siger om Vera som barn: »Hun var ked af, at jeg var en idiot, eller at alle sagde, jeg var en idiot.«

Men fabrikanten har brug for – og sin egen fornøjelse af – at holde Sven fast i idiot-rollen. Det er hans vurdering af Sven, der krænkes af Andersson. Han skal vise dem allesammen, at når han vurderer Sven som idiot, så er han idiot og kan ikke få kørekort.

Fabrikanten, Den Onde Mand, er den ubeherskede selviskhed, den fantasiløse stupiditet over for andre menneskers lidelser og

Denne scene i filmens slutning tror jeg aldrig vil fortage sig i erindringen (og mon man nogen sinde mere hører Verdis Requiem uden at tænke på »Den enfoldige morder?«). Scenen hører til blandt de ti stærkest ladede i filmhistorien, og her som overalt i filmen er det Jörgen Perssons kunst fuldgyldigt at have udtrykt sin instruktørs visioner.



Den bibellæsende Sven med glansbilledengelen ved hovedgærdet. Stellan Skarsgård yder en af de betydeligste præstationer i nyere nordisk filmkunst, lydefri og dybt sympatetisk.

vilkår. Det kommer frem i den rystende onde juleaftens-scene, hvor en af hans (jeg havde nær sagt) fæstebønder, Månsson, kommer for – med tre ugers forsinkelse – at betale sin afgift. Han har måttet sælge og låne for at kunne betale og tigger nu om at få lov til at beholde nogle af pengene til foråret. Nej, nej, nej min gode mand, svarer fabrikanten. Sådan leger vi ikke i forretningslivet. Men for at Månsson ikke skal tro, at det er pengene selv, der betyder noget, men alene princippet, kaster fabrikanten muntert de fire hundredekronesedler i kaminilden, mens Månsson med fortvivlensens tåre ned ad kinden ser til. Det er rendyrket ondskab: tankeløs, selvisk, dum. Og dum i den forstand er det sidste, Sven er. Hans med-følelse, sympati (med-lidelse) – selv med den rotte, der har plaget hans nætter – er uden grænse, og *han* husker juleaften på Månssons.

Det er Hans Alfredson selv, der spiller Den Onde Mand, som også er titlen på hans bog, »en slags roman« kalder han den selv, der er filmens udgangspunkt og er udkommet på dansk. Det er ikke nogen særlig fremragende bog, så den gamle maksime bekræftes, at gode film kommer snarere af dårlige bøger (og omvendt). Den Onde Mand drejer sig om fabrikant Höglund. Han belyses fra forskellige vinkler i subjektivt fortalte historier – deriblandt én lagt i munden på Sven, »Idiotens historie«. Filmen derimod drejer sig om Sven, og hvad der er lagt ind i den hentet fra de øvrige historier (f.eks. stoffet om den gryende nazisme) forekommer mig heller ikke integreret lige godt altsammen.

Men Hans Alfredsons egen fremstilling i filmen af Den Onde Mand som nærmest fabeldyrsagtigt modstykke til Svens Gode Mand (og Andersson-idyllen) er båret af den samme alvorlige omhu, som præger den øvrige film. Det er der nærmest Orson Welles'sk format over, således at kunne styre sig selv så perfekt på plads i helheden.

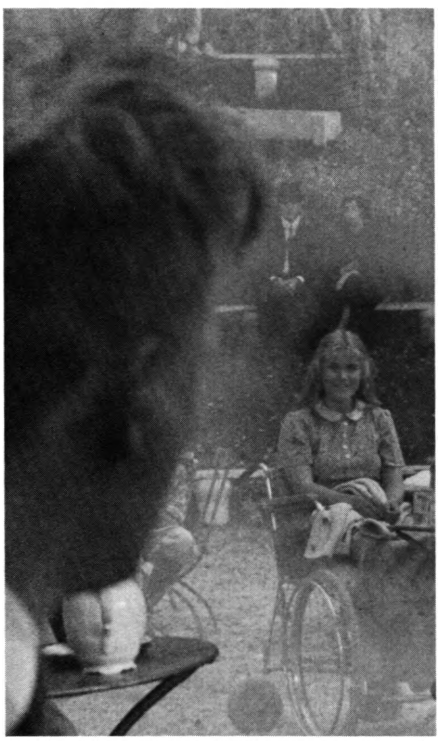
JAMEN, ENGLE FINDES DA

Men først nu når vi frem til, hvad der konstituerer helheden, er dens oplevelsesmæssigt styrende princip (og i parentes bemærket højst ligger i kim i det litterære forlæg): Englene.

Sven har tidligt af Vera fået en bibel, som han flittigt læser i. Med sig til Lövesta har han et farvetryk af to børn med en beskyttende engel. Det hænger han omhyggeligt op over sit hovedgærde. Hans bibellæsning koncentrerer sig om Johannes Åbenbaring, men også de gammeltestamentlige salmer og Højsangen er han fortrolig med og citerer.

Halvvejs hen i filmen har vi holdt en vis forbindelse med filmens nutidsplan, nogle gange så at sige klippes der *frem* til det: Sven har kommenteret, Anna har vasket blodet af hans bryst, postbudet Sune er kommet forbi. Men nu er det slut. Det sker fra og med den scene, hvor Sven sidder i sin bås og læser slutningsversene af Åbenbaringens 14. kapitel om de tre domsforkyndende engle. Nu viser de sig for ham, skabt i hans fantasis billede: vulgærkatolsk smukke (som på farvetrykket) med bølgende krøllet hår, klædt i hvidt og guld med flotte skaftestøvler og forgyldte motorcykelhandsker og legetøjspistoler i bæltet. De synger en sang som den, de 144.000 løskøbte (i Åbenbaringen) synger foran lammets trone og som »ingen kunne lære« uden dem. Den er nu hentet fra Verdis Requiem, og der er fire verdensberømte solister og stort kor (i Georg Soltis svulmende og patetiske Decca-udgave) bag de tre engles teatralske mimen.

Men det utrolige sker: det virker! Det går lige til marv og ben. Her er det det såkaldte »Salve me«-sted fra rekviemmets anden sats: Dies Irae, Vredens Dag. Tekstlig og musikalsk en dækkende pendant til de dommedagsvisioner, Sven læser i Johannes Åbenbaring. På præsentationsstedet her (filmens åbningsscene med Rekviemmets optakt hører jo hjemme i nutidsplanet) klipper Alfredson de første 8½ takt sammen med de sidste 11: bønnen til Guds frygtindgydende majestæt om frelse af hans barmhjertighed kilde (takt 322-30 + 372-82).



Stellan Skarsgård og Maria Johansson i »Den enfoldige morder«.

Midt i beretningen om Månsson får vi dernæst Svens juledrøm, da han er allerlængst nede og sammenligner sig med de umælende dyr og citerer den lidelsesfyldte Salme 6: jeg væder hver nat mit leje med tåre, mit øje hentæres af sorg. Ærkeenglen viser sig igen, denne gang til toner af den jublende Sanctus-sats (uden Benedictus-leddet) fra Verdis Requiem. Det er paradis-drømmen, der åbner staldens snavsede mur, og iklædt et lyseblåt jakkesæt løber Sven sin også blåklædte, helbredte Anna i møde, mens englene skærmende slutter op om dem. Sven indtager sit rige, og sammen går de til alteret, da Wallin kommer og vækker ham af synet for at sende ham op i hovedbygningen til julerengøringen.

Vinteren går, og sommeren kommer. Sven gør fornyet bekendtskab med Anne, og til hendes hjem flygter han, da fabrikanten under fascisternes besøg trækker ham i kjole og lader ham opvarte ved drikkegildet. Han pakker sin kiste til de ildevarslende toner fra optakten til »Tuba mirum«-afsnittet (allegro sostenuto) af Dies Irae-satsen (takt 91). Det er kun lige antydet som vreden, der bølger op i ham, da han i spejlet ser sig nedværdigende tilredt med sminke og sløjfe i håret.

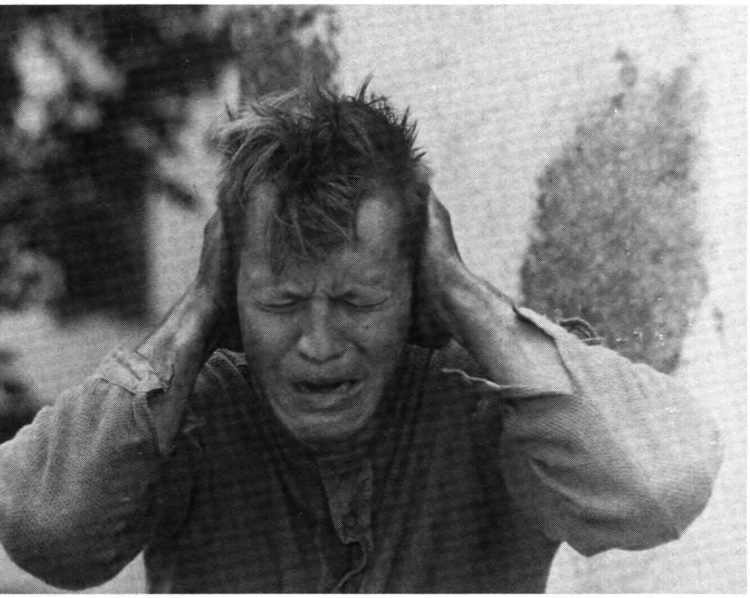
Da han hos Anderssons, vel modtaget, er lagt til sengs, indtræffer filmens følelsesmæssige højdepunkt i det positive. Renvasket – sikkert for første gang siden moderens død – sidder Sven i en skinnende hvid natskjorte. Med den følsomme bagside af sin hånd har han kærtegnet det fine linned, og hans – og kameraets – øje falder på tommelfingerens furer, der ikke er sådan at få rene. Skidtet ligger endnu i dem som i plovens. Til de første 25 takter af Tuba mirum forvandler nu tommeltottens blomme sig til markens rundede bakke, som Sven entrer med hakkejernet i hånd. Energisk traver han op over bakken, mens en sky drages fra solen, og plovfurerne ligger i jublende klarhed, mens filmbilledet selv toner ud i skærende hvidt. Dristigt, flot, betagende gjort.

Midt i Sven og Anderssons forenede kamp mod fabrikanten indtræffer et hvilepunkt. Sven er klar over, at det trækker sammen. Derfor holder han en takketale til sine venner – for første gang taler han *on screen* uden talefejl. De er der alle: faderen, moderen, familien Andersson, de tre engle (og to mandspersoner, jeg ikke kan identificere). Med en kliché fra fascisttalen snakker Sven om »kampens skæbnetime«, der stunder til, og hvor de side om side skal kæmpe mod fjenden. Talen ledsages af de sidste (16) takter af Agnus Dei-satsen fra Verdis Requiem (»giv dem evig fred«), og uendeligt smukt falder Svens tre bekræftende ja'er på de afsluttende akkorder, og han lægger trygt hovedet til puden, mens synet forsvinder.

GUDS VREDES DAG

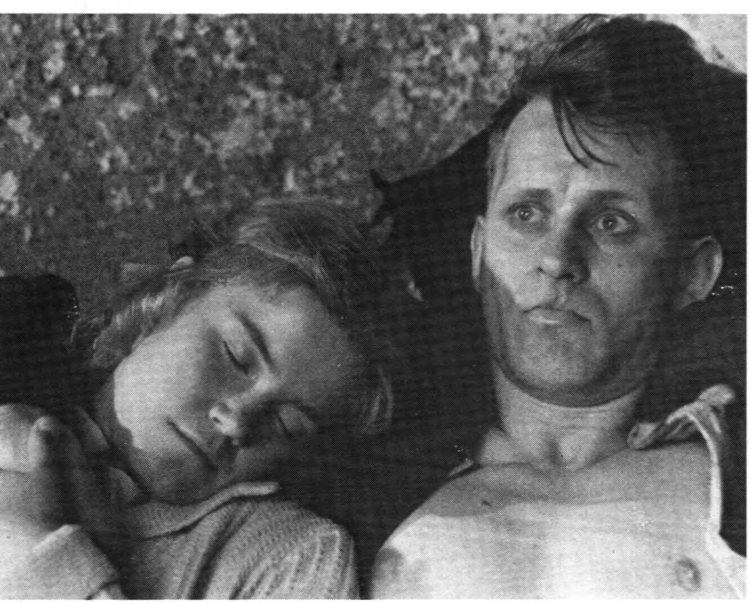
På vejen til katastrofen må Sven opleve selvhævdelsens gennemslag. Anna bebrejder ham hans (skæbnes) ansvar for deres ulykke (»Du og din motorcykel«), og han vælter hende ud af kørestolen, men fortryder straks og omfavner sin elskede Anna.

Men da motorcyklen er væk og han får sikkerhed for, hvem der har gjort det, tager han sin beslutning, som bekræftes, da han lukker døren til skuret op, og hans tre engle står parat ved hakkelsesmaskinen. Til de bragende paukeslag i Dies Irae-satsen (i alt takt 1-139; allegro agitato og den tidligere anvendte allegro sostenuto) slår Sven klingen af hængslerne og marcherer mod Åspet for at fuldbyrde dommen, og himlen deltager selv med rullende skyer. Englene følger ham, men vi ser dem i billedet kun i hvertandet klip – for at minde os om, at de helt er til på Svens vilkår? og at vore oplevelsesvilkår er en vekslen mellem identifikation og (nøgtern) iagttagelse. Da Sven når ind i byen, er den udstyret og befolket med nutidens butiksfacader og jeansklædte sommergæster.



Et skrig af smerte og medlidelse går gennem Sven, da en anden må påtage sig at slå den rotte ihjel, som har ødelagt hans nætter i kalvebåsen. Stellan Skarsgård i »Den enfoldige morder«

Hasse Alfredsons onde mand, fabrikant Höglund, der uden tøven udøver det totale despoti over såvel familie som undergivne.



Anna og Sven, den lamme pige og idioten, kærlighedens og godhedens repræsentanter i en ond verden. Maria Johansson og Stellan Skarsgård.

Er vi med Sven for ophidsede til at lægge mærke til det?

Da han når ind til fabrikken, holder chaufføren på gårdspladsen i fabrikantens vogn og læser (moderne) pornoblade. Sven standser op ved ham, men ærkeenglen tager ham om skulderen og viser ham i retning af fabrikshallen med Höglunds kontor for enden. Så kommer de da ind – Svend og hans tre engle. Kameraet står for den ene ende af det essefyldte værksted, og mens gnisterne fyger i kaskader og bagfra illuminerer dem, går de vingeklædte op gennem det sortgrå rum. Men i klippet, før Sven efter endnu en tøven går ind til fabrikanten, ser vi ham igen alene. I eksekveringens stund er englene atter hos ham.

HERRENS LIDENDE TJENER

Tilbage til nutidsrammen sover Sven – udmattet af at genopleve sin historie for os. Det er aften i et tidsforløb, der har været opløst i konturerne – det nytter ikke at stille spørgsmål om hvor, hvornår og hvordan. Anna sidder ved lampen og læser af Biblen fra Esajas om Herrens lidende og ringeagtede tjener (Kap. 52.13-15 plus en sætning fra 53,3). Hermed foretager filmens fortæller (som er en anden end Sven som fortæller) en Kristusidentifikation af Sven. Han »påtager sig den store skyld« (jf traileren), og følgerigtigt griber Anna som sin sidste kærlighedshandling pistolen, Sven tog fra Höglunds skrivebordsskuffe, og dræber først ham og så sig selv med to skud, der giver genlyd i det solnedgangslandskab (i fast billede), kameraet til slut hæver sig over med den chokerede Andersson i centrum.

Jeg er personligt ikke begejstret for denne filmens egen fortolkning af sin hovedfigur. Valget mellem pacifisme og det væbnede opgør med den inkarnerede ondskab kan efter min mening ikke træffes på denne måde, men ingen griber vel i godhedens navn til våben uden således at søge idealitetens legitimering af mordet. Enhver må dømme eller frikende den enfoldige morder på sine egne præmisser. Hans Alfredson gør ikke valget nemt. Det er den svære kunst, der her er lykkedes.

DEN ENFOLDIGE MORDER
Den enfaldige mördaren. Sverige 1981. **P-selskab:** Svenska Ord/Svensk Filmindustri/Svenska Filminstitutet. **P:** Waldemar Bergendahl. **P-leder:** Ann Collenberg. **Instr/Manus:** Hans Alfredson. **Instr-ass:** Niklas Rådström. **Foto:** Jörgen Persson, Rolf Lindström. **Farve:** Fujicolor. **Klip:** Jan Persson. **Ark:** Stig Boquist. **Dekor:** Daniel Alfredson, Michael Hallbert. **Kost:** Ulla-Britt Söderlund. **Sp-E:** Per Olof Ohlsson. **Musik:** Verdis »Requiem«, dir. af George Solti. **Tone:** Christer Furubrand, Wilhelm Kökeritz, Bernt Frithiof. **Medv:** Stellan Skarsgård (Idioten), Hans Alfredson (Höglund), Maria Johansson (Anne), Per Myrberg (Andersson), Lena Pia Bernhardsson (Fru Andersson), Tomas Alfredson (Axel), Cecilia Walton (Vera), Nils Ahlrith (Månsson), Lars Amble (Bengt), Wallis Grahn (Fru Höglund), Lena Nyman (Damen uden ben), Gösta Ekman (Ny chauffør), Else Marie Brandt (Idiotens mor), Carl-Åke Eriksson (Wallin(, Carl Billquist (Flodin), Anders Granström (Berghald), Anna-Carin Krokstäde (Märit), Georg Årlin (Kommissæren), Björn Andresen, Daniel Alfredson, Erik Spangenberg (Englene). **Længde:** 105 min. **Udl.** Jesper. **Prem:** 4.5.82 – Grand.

Joan Crawford

Ebbe Villadsen skriver om Joan Crawford, der er blevet aktuel efter »Mommie Dearest«

»Hun var det fuldendte billede på en filmstjerne og som sådan i vid udstrækning resultatet af sin egen utæmmelige viljestyrke. Hun havde naturligvis særdeles bemærkelsesværdigt materiale at arbejde med: En medfødt hurtig opfattelsesevne, overvældende animalsk vitalitet, en smuk skikkelse og frem for alt sit ansigt, denne usædvanlige skulpturelle konstruktion af linier og flader, fint udmejslet som ansigtstrækkene på et klassisk gudebillede fra det femte århundredes Grækenland. Det indfangede lyset superbt, så man kunne fotografere hende fra en hvilken som helst vinkel, og ansigtet bevægede sig skønt (...) Jo tættere kameraet kom, des mere blid og føjelig blev hun – hendes øjne blev brændende, hendes læber begærlige i ekstatisk tagen imod. Jeg har på fornemmelsen, at kameraet så en side af hende, som ingen elsker af kød og blod nogen sinde så«.

George Cukor.

»Mor lignede aldeles ikke en filmstjerne, når hun lige var stået op om morgenen«.

Christina Crawford.

Begge disse citater gælder Joan Crawford, en af Hollywoods helt store stjerner og tillige en af de mest typiske. George Cukors smukke og præcise ord blev udtalt ved en mindehøjtidelighed, der under hans ledelse blev afholdt seks uger efter hendes død 10. maj 1977. Det andet citat stammer fra erindringsbogen »Mommie Dearest«, som hendes adoptivdatter udgav året efter, en bog, som rystende og overbevisende fortæller om det helvede, det var at være Joan Crawfords datter, men hvis niveau trods alt er angivet med det citerede.

Paramount har nu under Frank Perrys instruktion filmatiseret »Mommie Dearest«. Filmen har kunnet ses herhjemme i foråret, men har ikke været det helt store tilløbsstykke. Det fortjener den heller ikke. Alligevel er den en god anledning til at give et portræt af Joan Crawford, hvis navn ikke længere siger et dansk publikum så forfærdelig meget. At hun behandlede sine adoptivbørn skandaløst, er en kendsgerning, men det ændrer jo på ingen måde, at hun tillige er netop den filmstjerne, Cukor beskriver. Et studium af Joan Crawfords lange karriere er en fortræffelig indgang til et studium af det klassiske Hollywood som sådan, og enhver med seriøs interesse for dette vigtige afsnit af amerikansk kulturhistorie må ryste på hovedet af filmen »Mommie Dearest«.

Joan Crawford debuterede midt i de brølende tyvere og blev af Scott Fitzgerald kaldt »doubtless the best example of the flapper«, og hun nåede at blive instrueret i en TV-film af en 21-årig Steven Spielberg. Hun er blevet kaldt »the most durable dame of them all«. 81 film har hun medvirket i, og så er TV-film ikke talt med. På en teaterscene har hun aldrig stået, hun er alene filmskuespiller. Da hun i 1962 for første gang spillede sammen med sin mangeårige rival og ærkefjende Bette Davis, skal denne have udtalt til pressen: »Samarbejdet giver problemer, Joan er jo filmstjerne, mens jeg er skuespillerinde!« Det indledende citat af Cukor skal imidlertid understrege noget af det væsentlige ved en *movie star* i positiv forstand. Og selvfølgelig er Joan Crawford også skuespiller. Det er rigtigt, at hendes publikum kom for at se hende frem for den historie, hun medvirkede i, men det samme gælder vel Bette Davis. Crawfords roller afspejler gennem en hel generation ændringerne i publikums smag, og hendes film lade os iagttage, hvorledes hun bliver bedre og bedre. Hendes rollefelt er snævert, men i fyrrerne behersker hun det perfekt. Hun bliver sin egen genre, men også dette gælder vel tillige Bette Davis.

»You manufacture toys, you don't manufacture stars« skal Crawford have sagt i et af de utallige interviews, hun med glæde gav. Det var mange år før Raquel Welch debuterede, men det gælder stort set for hende selv. Joan Crawford er Joan Crawfords opfindelse, selv om MGMs publicity-afdeling selvfølgelig til at begynde med har hjulpet til. Joan Crawford er også resultatet af mange års hårdt og målbevidst arbejde.

Med rette fremhæver Cukor hendes ansigt. Det er de store sjælfulde øjne og den store sensuelle mund, man husker. Allerede på billeder fra hendes gennembrudsfilm, »Our Dancing Daughters« fra 1928, bemærker man dette ansigt, og det fængsler fortsat, når vi ser hende i hendes sidste betydelige rolle som den lamme ex-skuespiller i »Hvad blev der egentlig af Baby Jane?« Men det er også en oplevelse at se et totalbillede af Joan Crawford, der kommer ned ad en trappe. Hun virker høj, hvad hun egentlig ikke var, og hendes ranke skikkelse og brede skuldre giver hendes fremtoning et vist maskulint præg. Hun besidder i formidabel grad, hvad franskmændene kalder *la présence*, i hendes tilfælde et bedre udtryk end udstråling.

Joan Crawford blev skabt i 1925. På den første dag i dette år ankom hun til Hollywood og til en kontrakt med Metro-Goldwyn-Mayer. Den fra sådanne historier så velkendte agent havde opdaget hende som korpige i et show på Broadway. Hendes navn, hendes fødselsår og en del af hendes barndomshistorie er kunstprodukter. Som barn blev hun kaldt Billie Cassin, hvad der mange steder anføres som hendes egentlige navn. Cassin var dog en stedfaders navn, og hun hed egentlig Lucille LeSueur, det navn, hun brugte som korpige, og som vi finder på forteksterne til hendes første film. Navnet Joan Crawford var resultat af en konkurrence, et filmmagasin lod afholde, da MGM hurtigt havde gjort hendes billede velkendt. Hun var født i Texas og hævdede hele sit liv at være født i 1908. De fleste bøger siger dog 1906, og bl.a. datteren Christina siger 1904. Intet kan bevises, da Texas først indførte fødselsattester netop i 1908. Barndommen var trist og fattig, som det hører sig til. Crawford udgav en selvbiografi i 1962. Det er en bog, som skal cementere det image, hun og hendes presseagenter gennem årene havde opbygget, men den er ikke uinteressant. For de tidlige års vedkommende er andre biografier meget afhængige af denne selvbiografi. Christina hævder dog, at alt hvad moderen fortalte om tiden før 1925 var indbyrdes modstridende, men at hun havde en sær evne til virkelig at tro på historier, hun selv opfandt.

Lucille LeSueur, der egentlig ville have været danserinde, blev som Joan Crawford hurtigt et kort, MGM satsede på. Hun indspillede fire film allerede det første år. Samtidig blev hun en kendt skikkelse i danselokalerne. Hendes mange stumfilm omfatter både westerns og melodramaer, men hun vakte især opsigt, når hun som i »Our Dancing Daughters« portrætterede tidens vilde og rastløse ungdom. Her repeterede hun tilsyneladende blot sine eskapader fra aftenen før foran kameraet.

Joan Crawfords stemme er blød og behagelig, og overgangen til tonefilm har ikke voldt hende besvær. Sin sydstatsaccent slap hun dog aldrig helt af med. I 1929 avancerede hun på filmbyens sociale rangstige ved at gifte sig med Hollywoods »kronprins« Douglas Fairbanks, Jr. Flappernes æra var ved at være ude, og efter 1930 har Crawford ændret sin type. På billeder fra stumfilmene kan hun godt virke ret ordinær, men nu er hun blevet elegantere og slankere, og hendes kindben er blevet mere markante, men ikke på en måde, der signalerer aggressivitet som hos Katharine Hepburn. Det er fra nu af, hun gør en dyd af den store mund ved hjælp af læbestift og af de brede skuldre ved hjælp af de kostumer, MGMs top-designer Gilbert Adrian gennem mange år kreerede til hende og som blev modeskabende. I selvbiografien findes et billede af hendes rigtige far, som hun kun traf én gang i sit liv, og Mr. LeSueurs lighed med Joan Crawford, som hun nu kommer til at se ud, er så markant, at det må være guf for psykoanalytikere!

Den første Crawford-film, man stadig væk af og til får at se, er »Grand Hotel«, hvor også MGMs kvindelige stjerne nr. ét på den tid, Greta Garbo, medvirker. De to damer har ingen scener sammen, men i dag vil man nok lægge mest mærke til Crawford. Det hænger dog lidt sammen med, at hendes amoralske sekretær Flaemmchen er en interessantere person end Garbos livstrætte ballerina. Crawford beundrede selv Garbo og blev beskyldt for at efterligne hende. I »Grand Hotel« bruger hun da også den panderynken, som er et af Garbos virkemidler, men den forsvinder siden. Som helhed rummer Crawford-typen intet af det kølige og sfinxagtige, som kendetegner den svenske diva. Personlig finder jeg, det er godt det samme, men jeg indrømmer gerne, at Garbo er en større skuespiller.

»Grand Hotel« var blandt de største suc-

ceser i 1932, men dette år havde Crawford også en af sine første og største fiaskoer. Udlånt til United Artists indspillede hun »Regn« med Lewis Milestone som instruktør. Det er Alexander Walkers fortjeneste at have rehabiliteret denne film i sin bog »Stardom«, hvor vi kan læse noget af det interessanteste, der er skrevet om Crawford. Han gør »Regn« til hendes bedste film ved siden af »Mildred Pierce«. I 1932 blev såvel publikum som kritik nærmest chokeret over hendes portræt af den prostituerede Sadie Thompson. Alle vendte instinktivt tommelfingeren nedad, og hun gør det også selv i selvbiografien. Hun finder beskyldningen for overspil berettiget og påstår, at Milestone lod hende i stikken. Men som vi herhjemme kunne konstatere sidste år på filmmuseet, så er hendes præstation ved sin overlegent beherskede naturalisme årtier forud for sin tid, og hun er tillige rørende. Man behøver også blot at sammenligne med såvel den tidligere som den senere filmatisering af Somerset Maughams novelle, hvor ellers både Gloria Swanson og Rita Hayworth er gode.

Alexander Walker har også gjort op med en ofte citeret udtalelse af Scott Fitzgerald, som engang i trediverne skulle skrive en film til Joan Crawford. Hun er ikke i stand til at ændre sine udtryk midt i en scene, skrev han, uden at hendes ansigt undergår en fordrejning à la Dr. Jekyll og Mr. Hyde, og man kan ikke give hende et scenedirektiv som »Sig en løgn« uden at få en fremstilling af Benedict Arnold, der sælger West Point til englænderne. Iagttagelsen rummer et gran af sandhed, mener Walker, men den er principielt irrelevant. Crawford skal i ordets bogstavelige forstand tages *face value*. Hendes ansigt rummer altid total overbevisning. »Joan tror på det«, siger hendes fans, og så gør det ikke noget, at de ikke selv tror på det. Hun er rollen, men på en helt anderledes primitiv måde end Stanislavskij docerede.

På ét punkt har Crawford ret, når hun taler om »Regn«. Jeg havde spillet vulgære kvinder før, skriver hun, men det var vulgære kvinder med ydre stil, hvad hendes fans godt kunne acceptere. Tilbage på MGM holder hun sig i de følgende år til konventionelle roller. Vi ser hende i lette, elegante lystspil eller i historier om den fattige pige og den rige mand. Hun bliver hyppigst instrueret af Clarence Brown eller W.S. Van Dyke. I mange af filmene ser vi hende sammen med den pæne, lidt kedelige Franchot Tone, der var hendes ægtemand fra 1935 til 1939. I hele otte film ses hun sammen med Clark Gable, men filmene har ikke holdt sig og er ikke blandt dem, man i dag forbinder med Gables navn.

Hele sit liv var hun en ihærdig forsvarer for det gammeldags, magtfulde studie-system i Hollywood. L.B. Mayers patriarkalske ledelse af MGM har nok passet hende godt, men man må alligevel spørge, om ikke MGM har sinket hendes karriere. I »Regn« ser vi en skuespiller, der er klar til at gå videre til spændende opgaver, men MGM mente, hun gjorde sig bedst som »the shopgirl's idea of a lady«. Hun fortæller selv, at

Joan Crawford i »Our Dancing Daughters«

Herover tidligt publicityfoto af Joan Crawford. Øverst t.h. sammen med Douglas Fairbanks Jr., som hun en overgang var gift med. Yderst t.h. sammen med adoptivbørnene Christine og Christopher. Derunder en scene fra »Regn« med Walter Huston. Herunder sammen med Clark Gable i »Flygtet med bruden«.

Øverst tv. scene fra »Mildred Pierce«, der gav Joan Crawford en Oscar – som Michael Curtis (t.h.) overrækker hende. Derunder scenebilleder fra »Kvinder« (t.v.) og »Sudden Fear«. Herover og t.h. to scener fra »Johnny Guitar«.

hun måtte slås for de roller, der betød udfordring. L.B. Mayer var altid bange for, hvad hendes fans nu ville sige. Det var også tilfældet i forbindelse med de tre film, der ved udgangen af trediverne bringer hende ud af dødvandet.

Crawford har flere steder fremhævet George Cukor, som en af dem, hun har lært allermest af, og Cukor er netop hendes instruktør på disse tre film. Det drejer sig om »Kvinder« (1939), »Susan and God« (1940) og »En Kvindes Ansigt« (1941). I »Kvinder« har hun sin første skurkerolle. »Susan and God« er den første af hendes film, som aldrig er kommet til Danmark. Hun spiller en overklassedame, der gribes af en bevægelse à la Moralsk Oprustning, og hun skal have været særdeles morsom i rollen. Cukor fremhæver, at hun i høj grad havde humoristisk sans, skønt hun sjældent fik lejlighed til at demonstrere det på film. Det bekræftes af andre, og Christina Crawford bringer utilsigtet flere eksempler herpå. I det solide melodrama »En Kvindes Ansigt« vakte hun opsigt ved som den første kvindelige filmstjerne at optræde i direkte frastødende maskering. Hun spiller en kvinde, hvis ansigt er frygteligt vansiret efter en ulykke og som leder en bande pengeafpressere. De tre film er ikke blandt Cukors betydeligste, men er vigtige i Crawfords karriere.

Filmen »Mommie Dearest« giver det indtryk, at Crawford var ved at være færdig i 1939, men dette år indleder netop hendes modne og bedste periode. Et filmmagasin havde godt nok udnævnt hende til *box-office poison,* en stjerne, der ikke længere trak publikum, men bladet havde også Katharine Hepburn og Marlene Dietrich på sin liste, og hendes kontrakt med MGM var blevet fornyet i 1938. Da hun efter »En Kvindes Ansigt« ikke fik flere gode roller, sagde hun imidlertid farvel til MGM og gik over til Warner Brothers og en løn, der kun var en trediedel af det, hun var vant til. I filmen »Mommie Dearest« ser vi hende blive direkte fyret af L.B. Mayer. Scenen findes af gode grunde ikke i bogen og er nok opdigtet, i hvert fald foreligger der intet om, at hun ikke selv skulle være gået. Selskaberne brugte imidlertid at presse dalende stjerner til at gå før kontraktudløb ved at give dem underlødige roller. Crawford har dog altid talt med veneration om »Mr. Mayer« og årene på MGM.

Det var hos Warner, hun i 1945 indspillede den film, der blev hendes kunstneriske triumf, »Mildred Pierce«. Højdepunktet i hendes liv var den aften, da hun i sit hjem, hvor hun lå i sengen med influenza, modtog sin karrieres eneste, men sjældent velfortjente Oscar for rollen som Mildred. Selskabets primadonna Bette Davis havde sagt nej til rollen, og instruktøren havde hellere set Barbara Stanwyck. »Mildred Pierce« er instrueret af Michael Curtiz og er dennes bedste film efter »Casablanca«. Det er dog først og fremmest Joan Crawfords film. Man glemmer sent hendes sympatiske Mildred, der ved hårdt arbejde ender som den velhavende ejer af en restaurant-kæde, hvis liv ødelægges af hendes kærlighed til filmhistoriens

ondeste datter. Filmen fanger os ind fra første scene, hvor en betjent en sen, regnvåd nattetime ser en smuk og fornemt klædt kvinde stå alene på gaden og stirre melankolsk frem for sig.

»Mildred Pierce« er typisk for Warner-produktionen i fyrrerne, og det er i melodramaer af denne slags, Crawford rigtig kommer til sin ret. Hun spiller gerne begavede og selvstændige kvinder, hvis liv kompliceres af kærligheden. Hun formår i eminent grad at tilføre sine lidende kvinder stil og værdighed og er ofte bedre end historierne fortjener. Og så tager hun sig i øvrigt allermest attraktiv ud som fyrreårig. At nyde disse film forudsætter naturligvis, at man tager lidt afslappet på tingene og ikke maser vore dages kønsrolle-problematik ned over dem. Trods alt er Crawfords kvinder ikke så lidt mere fængslende end de kvinder, amerikansk film lancerer i halvtredserne, hvor begavelse, selvstændighed og elegance erstattes af barmfager vulgaritet.

Blandt de fineste film er Otto Premingers »Daisy Kenyon« fra 1947. Denne enkle historie om en modetegner, der tvinges til at vælge mellem to mænd, fik først Danmarkspremiere tredive år senere i TV, hvor man som helhed ikke forkæler os med ældre film inden for denne genre. Man spørger sig selv, hvilke fornemme ting vi ellers kan være gået glip af, idet nemlig mange Crawford-film efter 1940 aldrig er nået danske biografer. Det er således ærgerligt, at vi er blevet snydt for »Queen Bee«, hvor hun skal have sin karrieres mest usympatiske rolle. Christina, hvis bemærkninger om moderens film ellers ikke er interessante, hævder, at hun slet ikke spillede i denne film, hun var blot sig selv.

I flere film får hendes roller en neurotisk undertone. Den ikke gengældte forelskelse driver hende til selvmord i »Humoresque« (Jean Negulesco 1946) og ud i sindssygen i »Possessed« (Curtis Bernhardt 1947). I halvtredserne får vi hende til gengæld flere gange at se som en moden kvinde, hvis forhold til en yngre mand viser sig at være farligt på et mere konkret plan. Man bør fremhæve »Sudden Fear« (David Miller 1952), en fortræffelig thriller om en nygift, rig forfatterinde, der ved et tilfælde opdager, at manden planlægger at myrde hende. I forbindelse med disse film må vi igen citere Alexander Walker. En skræmt Crawford, sige han, er et betagende syn. Hendes anspændte ansigt holder på angsten som en svamp holder på vand.

Joan Crawfords kendteste film fra halvtredserne er med rette eller urette Nicholas Rays »Johnny Guitar«. Her er hendes handlekraftige kvinde anbragt i western-miljø, og filmen tager konsekvensen af hendes sære blanding af noget meget feminint og noget meget maskulint. Kameraet kæler lige meget for hende i hvid kjole som i sorte mandsklæder med seksløber ved hoften. Hun er hele tiden i filmens centrum, det er en bizar kærlighedserklæring til hende, fascinerende billedkunst og måske ikke ret meget mere. Hendes ansigt begynder her i 1954 så småt at ligne en maske, der kan krakelere. Der er noget kunstigt og hengemt over hele filmen. Man kommer til at tænke på de gravmalerier, arkæologer finder og som ved den friske lufts indtrængen hurtigt mister de skønne farver og konturer. Crawford er desværre også allerede året før i »Torch Song« ved at ligne en karikatur af sig selv.

I begyndelsen af fyrrerne var hun ved en fejltagelse blevet gift med kollegaen Phillip Terry, hvorefter hun først giftede sig igen i 1955, nu med Pepsi Colas direktør Alfred Steele. Efter dennes død fire år senere blev hun optaget i selskabets bestyrelse, og helt frem til 1972 varetog hun en række repræsentative opgaver for Pepsi Cola. Hun har i 1971 udsendt en bog herom. Rollen som hun fra rullestolen følger en af sine gamle film i TV, kalder tårerne frem og burde have været hendes sortie. Det er synd, at hun lavede en række dårlige film bagefter, men det har vel været svært at sige farvel til det filmarbejde, der altid var det centrale i Joan Crawfords liv.

Utallige mennesker har haft en masse godt at fortælle om Joan Crawford. Man fremhæver hendes loyalitet over for venner, hendes ægte hengivenhed over for sine fans og hendes arbejdsdisciplin og punktlighed i alt, der angik filmarbejdet. Mishandlingen af adoptivbørnene har imidlertid også altid være kendt, og »Mommie Dearest« er slet

direktørenke beherskede Crawford naturligvis også med bravour. Trods en økonomisk sikker position opgav hun dog ikke filmen, men i tresserne er det i lavbudgetterede gysere, vi får hende at se.

Kun den første af disse gysere, Robert Aldrichs mesterlige »Hvad blev der egentlig af Baby Jane?«, fortjener omtale. Aldrich får det optimale ud af at bringe Bette Davis og Joan Crawford sammen i rollen som søskende og forhenværende skuespillere, der nu lever tilbagetrukket. Davis er rystende uhyggelig som Baby Jane, der i sindssyge plager livet af sin invalide søster, men Crawford er gribende som søsteren. Rollen er en af hendes mest sympatiske, og scenen, hvor

ikke så fyldt med sensationelle afsløringer, som reklamen vil påstå. Allerede Crawfords selvbiografi kan ikke skjule, at der har været problemer, og efter hendes død, men vel at mærke inden Christina udsendte sine erindringer, er der kommet et par fyldige biografier af henholdsvis Charles Castle og Bob Thomas, som ingenlunde dækker over, at Crawford ved at adoptere fire børn påtog sig noget, hun slet ikke kunne klare. Begge forfattere har interviewet en masse mennesker, der har kendt damen, men anfører ikke børnene som kilde. Hvad Christina fortæller i uhyggelige detaljer, har Castle og Thomas allerede fået med i hovedtræk, de har blot mange andre og nok så interessante ting at

fortælle om den skuespillerinde, der trods alt har været et fascinerende menneske. Til afbalancering af datterens billede af hende må også anbefales de interviews fra hendes sidste år, som Roy Newquist udgav i 1980. Her møder vi en begavet og slagfærdig kvinde, der åbenhjertigt fortæller om sit liv, sine film og sine kolleger, og interviewene er også et nødvendigt supplement til selvbiografien.

Crawford adopterede den nyfødte Christina i 1939, siden adopterede hun drengen Christopher og senere igen pigerne Cathy og Cindy, som hun udgav for tvillinger. Hun blev aldrig en mor, kun en Joan Crawford, der spillede rollen som mor. Det gik, så længe børnene var helt små, men snart udartede

Foregående side: Sammen med Bette Davis i »Baby Jane« (billedet øverst) derunder to scener fra »Possessed«. Denne side: To scener fra »Mommie Dearest« med Faye Dunaway som Crawford.

streng disciplin sig til regulær mishandling. Christina blev midt om natten hevet ud af sengen og gennembanket af moderen, der i reglen var fuld. På den baggrund kan det være svært at kalde hende smålig, men alligevel afslører hun i »Mommie Dearest« ikke bare moderens værste sider, hun afslører også sig selv. Hun er selvglad, småborgerlig og lige så intolerant over for menneskelige svagheder som moderen skal have været. Cathy og Cindy har offentligt taget afstand fra bogen, den er vildt overdrevet, hævder de. Christopher bakker derimod søsteren op, og han var i virkeligheden den, der led allermest som barn.

Hvor meget skal vi tro på? Praktisk taget alt, hvad Christina siger om moderen, får en negativ drejning. Udpræget sympatiske træk, som at hun aldrig udtalte sig om politik, og at hun elskede tegneserier og uartige historier, gøres suspekte. Hendes indsats i Hollywood giver hun ikke meget for, og hun omtaler hendes fans nedladende og hånligt. Et rygte, der i mange år fulgte moderen og som aldrig har kunnet verificeres, nemlig at hun var prostitueret som helt ung, får Christina også med, og som noget nyt taler hun en passant om moderens lesbiske tilbøjeligheder. Dem har ingen andre hørt om, og både Castle og Thomas har ellers meget at fortælle om hendes omfattende og alsidige heteroseksuelle liv. Endelig skal moderen have været nærmest opløst af druk fra halvtredserne. Også dette er overdrevet, men Crawfords vodkaforbrug steg enormt i de år, hun rejste rundt og repræsenterede Pepsi Cola.

Bogen munder til syvende og sidst ud i en påstand om, at Joan Crawford var gal. Andre kilder peger desværre lidt i samme retning. Fra slutningen af fyrrerne udviklede hun i al fald en excentrisk adfærd, der gik langt ud over de nykker, man forventer hos primadonnaer. Hendes rengøringsvanvid var kun en enkelt ting. At hun har kunnet holde en så flot facade, hvis alt var kaos bagved, er i sig selv imponerende.

Der kan kun være kommercielle årsager til at filmatisere en bog, der så tydeligt er en privat hævnakt. Filmatiseringen af »Mommie Dearest« er ond, skønt Christina ikke finder den ond nok. Den Joan Crawford, vi kender fra filmene, har intet at gøre med den ubehagelige dame, der stirrer på os fra plakaten for »Mor er den værste i verden«, som Frank Perrys film hedder herhjemme. Denne dame er da også Faye Dunaway i rollen som Joan Crawford, og jeg kan ikke se, at de skulle ligne hinanden så meget som påstået i reklamen. Ellers er valget af Faye Dunaway naturligt, da hun er en af de sidste stjerner, der minder lidt om det gamle Hollywood og arbejder med samme beskedne antal udtryksmidler som Crawford. Hun er ikke dårlig i filmen, og det skinner igennem, at hun har villet nuancere portrættet af sin afdøde kollega, men manuskriptet lader hende i stikken. Mara Hobel, der spiller den lille Christina, er sød, men Diana Scarwid, der spiller Christina som voksen, minder uhyggeligt om Ann Blythe, der var den onde datter i »Mildred Pierce«.

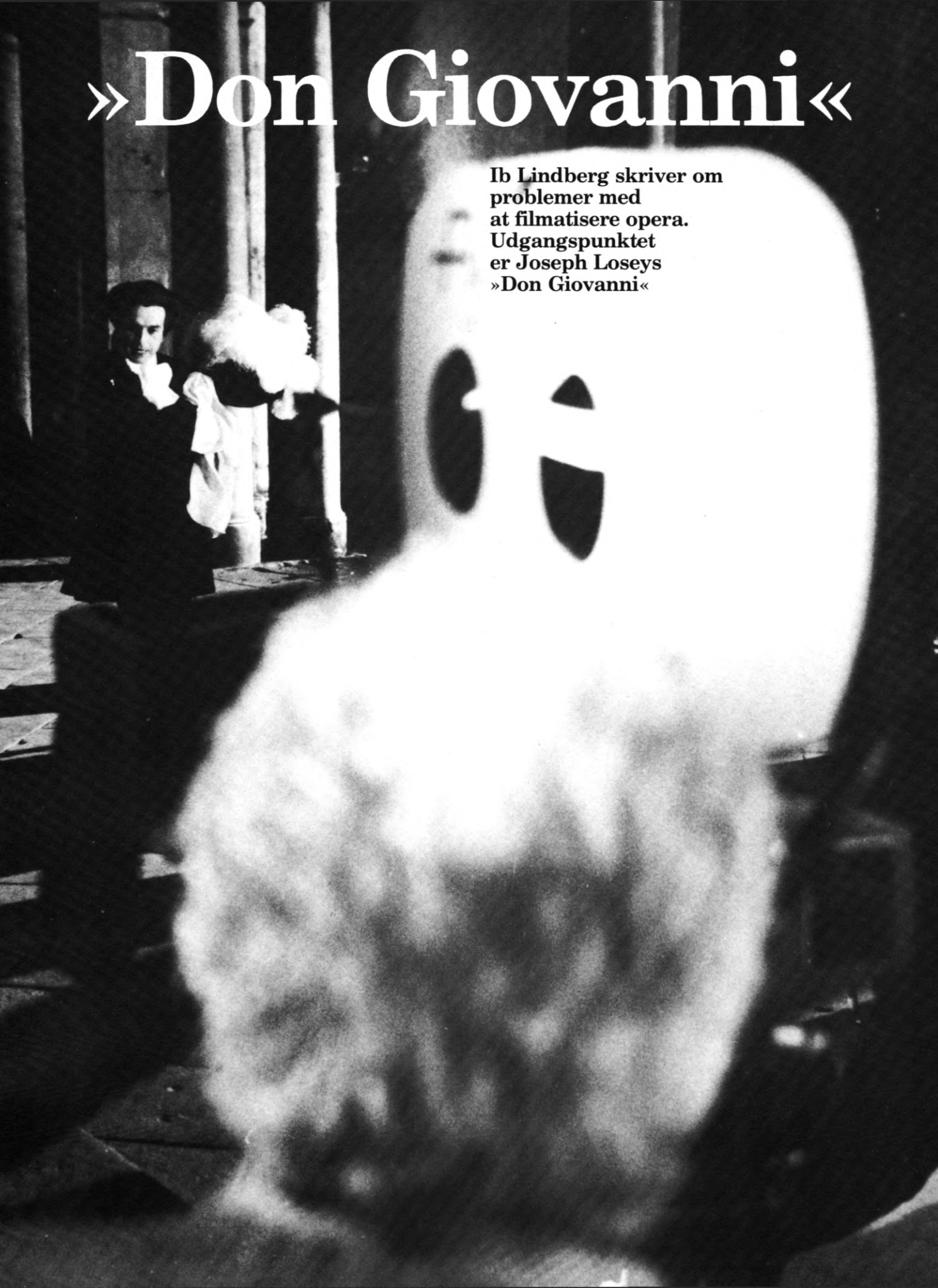
Filmen består af løse episoder og savner sans for kronologi. Trods flot fotografering er der ingen atmosfære, der understreger, at nu er vi i fyrrerne, nu er vi i tresserne o.s.v. Man har slet ikke fulgt Christinas point of view konsekvent, men har tilføjet en masse, der ikke findes i bogen. En scene, hvor moderen klipper krøllerne af Christina i raseri, er en episode, der underligt nok ikke fortælles af Christina selv, men hos Bob Thomas. Broderen er en perifer person, søstrene er helt udeladt og til gengæld har man indført fiktive personer. Alligevel har man heller ikke villet gøre filmen til en bredere skildring af mennesket Joan Crawford. Vi får aldrig nogen fornemmelse af grunden til hendes position. Foran kameraerne ser vi hende typisk nok kun i en scene, hvor hun i 1968 i beruset tilstand skal vikariere for datteren i en TV-serie. Man kunne spørge, hvorfor man ikke i stedet har ladet Christinas erindringer været udgangspunkt for en nøglefilm, der bruger andre navne. Så havde man garderet sig. Men der er nok bedre salg i den mere direkte form. I øvrigt foreligger der et skønlitterært portræt af Joan Crawford. Gavin Lamberts fortælling »The Closed Set« i bogen »The Slide Area«, som også findes på dansk i Erik Ulrichsens antologi »Filmens Verden«, handler om en feteret stjerne, som Crawford tydeligt har stået model til.

Hollywood har før lavet film – i reglen dårlige – om dets store afdøde, men ingen er tidligere blevet hængt sådan ud. Det er simpelt hen for meget. Det næste bliver vel en film om Errol Flynns nyligt påståede aktivitet som nazi-spion under krigen.

Litteratur:
Charles Castle: Joan Crawford – the Raging Star. 1977.
Christina Crawford: Mommie Dearest. 1978.
Joan Crawford with Jane Kesner Ardmore: A Portrait of Joan. 1962.
Joan Crawford: May Way of Life. 1971.
Roy Newquist: Conversations with Joan Crawford. 1980.
Lawrence J. Quirk: The Films of Joan Crawford. 1968.
Bob Thomas: Joan Crawford. A Biography. 1978.
Alexander Walker: Stardom. The Hollywood Phenomenon. 1970.

»Don Giovanni«

Ib Lindberg skriver om problemer med at filmatisere opera. Udgangspunktet er Joseph Loseys »Don Giovanni«



Allerede i stumfilmtiden blev utallige operaer filmatiserede, og det er selvfølgelig meget morsomt. Det var i alle tilfælde værker, der var hentet fra den mest populære ende af repertoiret, så attraktionen må formodes at være deres status som klassisk, kultiveret underholdning, og man kan vel gå ud fra, at de i biograferne har været ledsaget af udtog af musikken. I visse tilfælde er det vel tvivlsomt, om det er operaerne, man har filmatiseret, eller deres forlæg. Der er f.eks. lavet mindst fem »Carmen«-film i den stumme tid (inklusive Chaplins parodi), og selv om Bizets opera altid har været mere kendt og elsket end Merimées novelle, er forskellen på de to forlæg ikke større, end at filmene strengt taget lige så vel kunne bygge på novellen som på operaen.

Men den air af finkulturel fims, der altid har hængt over opera (og ballet med), fornægtede sig naturligvis ikke inden for et folkeligt medium som filmen, der villigt greb enhver chance for at bevise sit kunstneriske potentiel. Og ligesom 10 minutters Shakespeare-filmatiseringer og groteske mimebagateller med store sceneskuespillere som Sarah Bernhardt og Duse blev benyttet som kunstnerisk alibi i filmens tidligste år, således kunne altså også stumme filmatiseringer af operaer benyttes. »Rigoletto«, »Manon«, »Trovatore«, »Aida« og »Madama Butterfly« blev til film, og her ville man især gerne se den franske 1910-filmatisering af »Trovatore« for at konstatere, om denne operas skrupumulige handling blev mere tydelig ved at blive kogt ned til 10 minutter. Kendte skuespillere forgyldte de stumme operapartier. Således optrådte Mary Pickford som Butterfly og John Gilbert og Lillian Gish som Rodolfo og Mimi. Men også operasangerne var der skam bud efter i stumfilmtiden. Lina Cavalieri og Muratore optrådte allerede i 1912 i en italiensk »Parsifal«-filmatisering, og senere viste Geraldine Farrar sig som både Carmen og Tosca. Til undskyldning skal siges, at de alle tre var kendte som betydelige sanger-skuespillere. Det samme var Caruso, der i 1918 dukkede op i en ikke-opera film ved navn »My Cousin«.

Da filmen fik lyd, fik studierne som bekendt travlt med at fremtrylle sangere i lige så høj grad som teaterskuespillere, og operasangerne fik for alvor deres chance. Betydelige sangere som Geraldine Farrar, Grace Moore, Martinelli, Lawrence Tibbett og Jan Kiepura fik stjernerang og optrådte i en række film, der godt nok ikke var operafilmatiseringer, men som dog rummede opera-sekvenser. Deres vokale standard kom i nogen grad til at hærge den amerikanske musical, der helt op til Mario Lanzas dage trak rundt med både ægte operasangere som Ezio Pinza og Lauritz Melchior og halvægte skrålhalse som Dennis King og Kathryn Grayson.

Ægte opera-filmatiseringer var der kun få af, og de var stort set alle europæiske. Således begik Abel Gance i 1939 en »Louise« med Grace Moore i titelpartiet og under supervision af Charpentier selv, og Helge Roswaenge medvirkede i en filmatisering af Flotows »Martha« (udsendt som »Die Letzte Rose«, 1936). Men foreningen af de to kunstarter blev aldrig nogen succes, og der har altid været - og er fortsat - langt mellem genuine opera-filmatiseringer. Man mindes med en vis tilfredshed Powell & Pressburgers udgave af »Hoffmans eventyr« (fra 1951 og med skuespillere mimende til sangen). Preminger gjorde et par hæderlige forsøg med »Carmen Jones« (der var blevet forvandlet til en operettefilm undervejs) og »Porgy og Bess«, der kun var sporadisk vellykket. Menotti lavede i 1951 en filmatisering af sin egen »The Medium«, og han har senere lavet et par operaer direkte for TV (»Amahl and the Night Visitors« og »Labyrinth«), og de er vel det nærmeste, man kommer *film-operaer* (bortset fra Demy og Legrands pop-opera »Les Parapluies de Cherbourg«).

Ligesom med ballet (og enkelte skuespil som f.eks. Oliviers »Othello«) er der lavet en del operafilm, som i realiteten blot er affotograferinger af teateropsætninger. Flere af dem er holdt inden for teatrets rammer, mens enkelte andre er rykket ud i mere realistiske fysiske omgivelser. Blandt de sidstnævnte omtales den russiske »Boris Godunov« (Strojevas Bolsjoj-opsætning) som en af alle tiders mest vellykkede operafilm, men listen over filmatiserede sceneudgaver af operaer er i øvrigt så lang, at det vil være uoverkommeligt at gå den blot nogenlunde omhyggeligt igennem, og det kan også være ligegyldigt, forsåvidt som vi kun har haft lejlighed til at se få af disse film i Danmark. Fra de senere år fortjener dog Karajans filmatiseringer (vel især beregnet på TV) af en række af hans Salzburg-produktioner at blive nævnt. Især mindes jeg hans »Madama Butterfly« som utroligt vellykket, isoleret som den også er til en enkelt og enkel dekoration. Bologninis »Tosca«, der blev optaget på de autentiske locations, var også næsten ubetinget vellykket og var i øvrigt en original opsætning, altså ikke hentet fra en sceneopsætning. Ingmar Bergmans »Tryllefløjten«, som vi også har set, legede succesrigt med teatermediet og dets illusioner i en ægte filmatisering.

For fuldkommenhedens skyld skal jeg nævne Straubs Schönberg-filmatisering »Moses und Aron« og Syberbergs helt nye Wagner-film. Begge siges at være vellykkede på deres præmisser.

Der er ingen grund til at tærske langhalm på spørgsmålet om, hvorfor der er lavet så få vellykkede operafilm i årenes løb. Det er indlysende, at en stærkt stiliseret kunstart som operaen vanskeligt lader sig forene med den realisme, vi forventer af filmen, og som filmen har så svært ved at smyge sig udenom. Og det er indlysende, at en teaterkonventionel kunstart som operaen ikke er specielt velegnet til filmens fortællesprog og især ikke til filmens benyttelse af nærbilleder. Endelig er operasangere vel i første række sangere og først i anden række skuespillere, og selv om det sidste par årtier har frembragt operastjerner med stort dramatisk potentiel, er det langt fra reglen endnu i vore dage.

Alle disse problemer kan naturligvis let løses. Karajans filmatisering af »Madame Butterfly« beviste, at der kan skabes en dekorationsramme om operaen, der både er tilfredsstillende realistisk og stiliseret enkel, og i tilfældet »Tosca« kunne Bolognini uden at ændre en tøddel henlægge handlingen til de steder, hvor den ifølge librettoen foregår. Det kan selvfølgelig blive lidt mere vanskeligt med sager som »Aida« og »Nabucco«, og jeg kan dårligt forestille mig, at man ville acceptere sammenstødet mellem et film-Boston (eller Stockholm) eller et film-wild west og de italienske libretti i filmatiseringer af »Maskeballet« og »La Fanciulla del West«. Men antagelig kan de fleste operaer flyttes ud i dekorationer, der ikke behøver smage af backdrops og kulisser. De to andre problemer kunne løses ved at benytte skuespillere i stedet for sangere i filmene. Selvfølgelig ville Caballé i en filmatisering have sværere ved at illudere brystsyg Violetta, end hun har på en scene, og selvfølgelig ville Peter Lindroos aldrig blive verdensberømt som skuespiller. På den anden side set kan der jo snydes ganske meget på film. F.eks. er Roger Moore jo på en eller anden måde blevet verdensberømt som skuespiller.

Film- og operainstruktøren par excellence, Luchino Visconti, forsøgte aldrig at kombinere de to kunstarter. Det kan formentlig kun skyldes, at han, som en mester inden for begge medier, var klar over de store problemer, operafilmen byder sin instruktør. Men det har naturligvis generet filmkritikere og -historikere, at Visconti holdt sit arbejde med de to kunstarter adskilt, og i mangel af operafilm fra Viscontis hånd har man skrevet spalte op og spalte ned om Viscontis »opera-stilisering« i filmene, og for at gøre pointen rigtigt tydelig har man især hævdet at finde denne operastil i en samtidsrealistisk film som »Rocco og hans brødre«. Det kan gerne være, at påstanden er korrekt, men tanken om at Delon og Salvatori skulle synge sig igennem deres opgør i »Rocco« virker temmelig fjern på mig.

Andre filminstruktører har arbejdet med opera, og naturligvis har de to medier erfaringer og konventioner, som de kan låne til hinanden. Det er ikke min opgave at komme ind på disse ting her, men kritiske begavelser kan altid bruge lidt energi på at finde ud af, hvilke af konventionerne fra »Marathonmanden« Schlesinger har ført med over i sin opsætning af »Hoffmanns eventyr«. Eller æstetiske bindeled mellem »The Champ« og Zeffirellis operaopsætninger. Og så kan vi i øvrigt blot håbe, at Giorgio Strehler en dag vil lave en film, og at Fellini en dag vil lave en opera.

Joseph Loseys »Don Giovanni« er med andre ord ikke en film, der kommer ud af det blå. Der er en vis tradition bag den, og der er gjort kostbare erfaringer, som den kunne lære af. Losey er vel også at regne for en intellektuel instruktør (ment i modsætning til primitive, følelsesstærke instruktører af John Ford-typen), og han har tidligere forsøgt sig med opera på teatret (en efter alle anmeldelser at dømme katastrofal »Boris Godunov« på Paris-operaen). Og Losey har med »Don Giovanni« da også lavet en ægte operafilm, som tilmed er endt med at blive ganske kontroversiel.

Man behøver ikke filosofere så meget over bevæggrunden til at lave en film ud af netop »Don Giovanni«. Operaens musikalske kvaliteter ufortalt er den som bekendt en af de vanskeligste operaer overhovedet at give en tilfredsstillende sceneopsætning, og man kunne forestille sig, at mange af de scenemæssige problemer, som den byder på, kunne løses i en film. Der er delte meninger om, hvor vidt dette er lykkedes for Losey, men derom mere senere.

Den første vanskelighed ved at anmelde Loseys film »Don Giovanni« er, at man må overbevise sig selv om, at det *ikke* er en film, man skal anmelde. Det er en filmatisering. Peter Schepelern kunne naturligvis skrive langt mere udførligt og intelligent om dette emne, end jeg kan, men lad mig prøve at gøre det meget simpelt:

Mary McCarthys roman »Gruppen« er en god roman. (Hævder jeg.) Sidney Lumets film »Gruppen« er en god film. Men hvis man kommer til filmen med hele bogen præsent og i forventning om at se en filmatisering af Mary McCarthys roman, vil man blive skuffet. Det er nemlig en dårlig filmatisering.

Disse eksempler er talløse, og enhver kan more sig med at gennemgå sine egne yndlingsbøger og -film. Orson Welles' »Macbeth« er en god filmatisering, men en dårlig film. Viscontis »Leoparden« er en god filmatisering og en god film. Og så fremdeles.

Det kan altså ikke nytte at skrive, at handlingen i »Don Giovanni« er usammenhængende og dramatisk inkonsistent og stort set noget pladder. Sådan er den i forlægget, og det kan Losey ikke gøre så farligt meget ved. En helt anden sag er så, *hvordan* »Don Giovanni« overhovedet skal opfattes og opsættes. Er det en dødsens alvorlig opera om en skørlevners og gudsbespotters retfærdige forfald og fald (peppet op med et par buffo-scener, der skal forhindre folk i at blive alt for nedtrykte)? Eller er det i virkeligheden en *opera buffa* fra først til sidst og aldeles ikke den *opera seria*, som den normalt opfattes som? I operahistorien opererer man med en genre, der kaldes *dramma giocoso*, en komisk opera med indlagte alvorlige scener. Hvor mange operaer af denne type der har eksisteret i slutningen af 1700-tallet, skal jeg ikke kunne sige, men set fra vore dage forekommer kategorien at være opfundet for at have en bås at proppe »Don Giovanni« ind i.

Loseys »Don Giovanni« er meget mere *dramma* end *giocoso*. Naturligvis har vi igennem hele operaen den komiske tjener Leporello til at minde os om, at livet også har sine muntre sider. Losey har ladet Jose van Dam spille sin Leporello meget seriøst, hvad der skam virker udmærket, men hvad der kun fører hans filmatisering endnu et skridt væk fra det *giocoso*. Det kan forsvares. Losey vil øjensynligt give os »Don Giovanni« som en opera seria, en moralitet, et skæbnedrama.

Det fremgår ikke specielt tydeligt af Da Pontes libretto, hvor i verden »Don Giovanni« skal forestille at udspille sig. Edward Dent mener i sin bog om Mozarts operaer, at handlingen udspiller sig i »en eller anden veneziansk by«, men et enkelt ord i Leporellos Listearie (...ma in Espagna son *giaà* mille tre - men i Spanien er det *allerede* 1003) antyder, at operaen, i overensstemmelse med sine forlæg, bør udspille sig i Spanien. Losey har henlagt handlingen til et af denne verdens mest besættende landskaber, Vene-

Scene fra Loseys operafilm »Don Giovanni«

to med Venezia, lagunen og det palladianske Vicenza, og det har givet ham nogle prægtige dekorationer til filmen. Men det har også trukket filmatiseringen det første skridt væk fra den filmrealisme, der kunne have reddet den hen over nogle af de farligste skær i librettoen. Det er vældig flot, at Don Giovanni bor i Villa Rotonda, men det er et dårligt gimmick. Villa Rotonda bliver reduceret til en kulturhistorisk dekoration, og det første pust af teater sniger sig ind i filmen. Siden bliver det værre. Donna Annas cortile er erstattet med Teatro Olimpico, hvor den forklædte Leporello og Donna Elvira pudsigt nok kommer trissende ned gennem et af skråperspektiverne og til alles overraskelse finder de andre hovedpersoner (minus Don Giovanni) forsamlede, så de kan kaste sig ud i sekstetten. Denne scene anses almindeligvis for at være en af de vanskeligste iscenesættelsesknuder på teatret, og Losey, der har hele filmmediet med alle dets snydemuligheder til rådighed, iler med at understrege, at det sgu er teater, vi sidder og kigger på her. Ovenikøbet teater, der udspiller sig på Teatro Olimpicos scene. Man aner, at Losey har kigget grundigt på Bergmans »Trylleføjten« og har løftet dette uheldige indslag derfra. Helt galt går det så i den efterfølgende scene, hvor Don Ottavio kommer ilende ud fra teatret (formoder jeg), og til alles overraskelse er det blevet dag i mellemtiden, og så spankulerer han formålsløst rundt på en græsplæne og sparker til sovende bønder, mens han synger »Il mio tesoro«, endende i en hæslig beskæring. Fra det øjeblik tager teatret helt overhånd i filmen. Der lades hånt om ethvert forsøg på at skabe logik og geografi i billederne, og med Kommandantens ankomst til Villa Rotonda til slut er vi ovre i det rene fjællebodsteater med slet skjulte spotlights og buldrende torden. Som et sidste forsøg på at lave lidt ikketeater ud af sagen får de stakkels medvirkende lov til at synge den afsluttende sekstet, mens de står i nogle gyngende småbåde med åbenbar frygt for deres liv.

Det er noget gøgl, og det samme kunne siges om flere andre scener i filmen. Hvorfor har Losey dog ikke forsøgt at give en filmisk løsning på den umulige og helt statiske finale på 1. akt (Ecco il birbo)? Hvorfor laver han tredierangs forvekslingskomedie ud af scenen i begyndelsen af 2. akt, hvor Don Giovanni sender Masettos venner ud at lede efter forføreren? Her løber Don Giovanni gudhjælpemig rundt med Leporellos maske en halv meter foran ansigtet, ovenikøbet i et kraftigt nattelys, hvor man selv i det store (og endeløse) totalbillede kan se hans sande identitet.

Resten af den filmiske opløsning består i hovedsagen af spadsereture. Der vandres i det uendelige i denne film, og det er naturligvis ikke noget, man kan gøre på en teaterscene. Eller kan man i virkeligheden ikke det? Spadsereturene synes nemlig at være formålsløse og er ofte blot en rundtur, der ender på samme sted, som den begyndte. Det kunne i teatret have været klaret med en drejescene.

Endelig skal det også siges, at lydsiden gør sit til at binde filmen til det teaterkonventionelle. For det første er der helt ensartet rumklang på sangen igennem hele filmen. Lydoptagelsen til filmen foregik af uvisse grunde i en parisisk kirke, og det har medført en så barsk efterklang på musik og sang, at filmens lydteknikere har været tvunget til at dræbe efterklangen ustandseligt og med lidet flatterende effekt. Denne samme klang går uændret igennem hele filmen, uanset om de medvirkende så befinder sig i det frie eller om de står under Villa Rotondas kuppel. Og hvad man end kan mene om Mozarts musik, så skråles der meget i »Don Giovanni«, og efter tre timer har ens ører det ikke så godt længere. Det er synd for musikken og for sangerne.

Filmen er naturligvis optaget til playback, men præcisionen er ikke lige storslået hos alle sangerne, og især har Edda Moser som Donna Anna problemer med sin læbesynkronisme. Playback'et har også fået lov til at dominere i så høj grad, at reallyde er næsten udelukkede fra filmen. Når de endelig dukker op (duellen mellem Don Giovanni og Kommandanten, Don Giovannis afstraffelse af Masetto), kommer de derfor som et chok og bidrager kun til at understrege filmens kunstighed på også det lydlige felt.

Losey har sine egne tildigtninger, som man vil forstå, og nogle af dem er ganske effektive. Således får Leporellos Listearie en god (om end stadig teatralsk) afvikling, idet han synger den, mens han folder listen ud og ned over Villa Rotondas trappe. De tre maskers ankomst til festen i 1. akt er også effektiv film og ægte filmisk-teatralsk. Men hvad i himlens navn skal vi dog med den badende, barbrystede pige i Listearien? Ikke fordi jeg har spor imod at se på den slags ting, tværtimod, men hendes dramatiske funktion er så usynlig, at jeg kun kan mistænke Losey for at være en gammel gris. Det samme kunne man muntre sig med at sige om den nøgne, sovende pige, der bliver øjets fikspunkt i »Eh via, buffone«-duetten mellem Don Giovanni og Leporello, hvis hun ikke var et direkte forræderi mod operaens idé (buffo eller ej), at Don Giovanni netop *ikke* har held til at få væltet en eneste dame i løbet af operaen (trods Leporellos imponerende liste og Giovannis egen beslutning om at beligge 10 piger inden næste morgen). Og hermed lykkes det altså atter Losey at forsynde sig mod både *dramma* og *giocoso*, fordi den stakkels nøgne pige spolerer en fundamental giocosoidé i operaen, blot for at være et billedskønt midtpunkt i en giocoso-scene, der vil trække et par billige giocoso-pointer hjem.

Om skuespillerne skal det siges, at de er sangere. Og bortset fra at akustikken i lydoptagelserne som sagt er skrækkelig, og bortset fra at Lorin Maazel ikke er verdens mest stringente og klare dirigent, er der ikke noget dårligt at sige om sangen i filmen. Flere af dem står sig også godt som skuespillere, især Jose van Dam som Leporello og Kiri Te Kanawa som Elvira. Raimondi, der i øvrigt er kendt som en fortrinlig skuespiller, er meget stenansigtet som Don Giovanni, og Losey kunne gerne have bragt noget mere charme ind i figuren, uden at den derfor behøvede at ende i de rene spradebasse-manerer. Men der er også indvendinger mod skuespillerne/sangerne. Kenneth Riegel som Don Ottavio er en ren træmand, en slags operaens svar på Ralph Bellamy, og man forstår for så vidt godt Donna Annas henholdende svar til ham, når han presser på for at blive gift med hende. Men det kan ikke være meningen, at Ottavio skal være sådan en dødbider. Og selv om Teresa Berganza synger henrivende som Zerlina, er hun ikke lige min idé om den varme bondepige. Siden man alligevel (naturligvis) har arbejdet til playback, og siden denne playback ikke altid honoreres med ordentlig synkronisme af sangerskuespillerne, kunne Losey strengt taget lige så godt have brugt rigtige skuespillere i rollerne. Men det havde måske berøvet filmen noget af dens kommercielle attraktion. Det er nu heller ikke nogen stor og alvorlig indvending.

Det kan meget vel være, at der er ting, jeg har misforstået i Loseys intentioner, og i betragtning af den ret overstrømmende modtagelse, filmen har fået så mange steder, står jeg formentlig til øretæver hos nogle af mine venner og bekendte. Men jeg kan ikke se andet, end at Loseys »Don Giovanni«, billedskøn som den er, er en næsten ubetinget fiasko og endnu et bevis på, hvor svært film og opera har det sammen. Kan vi komme videre herfra? Og har vi overhovedet brug for at komme videre? Kunne man forestille sig stof, der var mindre dobbelttydigt end »Don Giovanni«, som frembød færre faldgruber, og som indbød til en mere lige-ud-ad-landevejen filmatisering? Jeg læser med interesse, at Zeffirelli nu er i gang med en »Traviata«-film. Den skulle have alle chancer for at lykkes. Jeg kunne forestille mig andre Verdi-ting som f.eks. »I due Foscari« eller for den sags skyld »Don Carlo«. Eller hvad med »Poppeas kroning« eller »Lulu«? For nu at vælge operaer fra hver sin ende af historien. Og hvor ligger den største vanskelighed? I at få en filminstruktør til at forstå operaens dramaturgi eller i at få en operainstruktør til at overskue filmens muligheder? Hvornår laver Strehler eller Ponnelle en film?

DON GIOVANNI
Don Giovanni. Italien/Frankrig/Vesttyskland 1979. **P-selskab:** Opera Film Produzione/Gaumont – Gaméra One – Antenne 2/Janus Films. **P:** Luciano De Feo, Michel Seydoux, Robert Nador. **P-ledere:** Dominique Rigaux, Nicola Venditti, Claudio Vinale, David Pash. **Instr:** Joseph Losey. **Medinstr:** Frantz Salieri. **Instr-ass:** Jean-Michel Lacor. **Manus:** Joseph Losey, Patricia Losey. **Efter:** Operaen »Don Giovanni« af Wolfgang Amadeus Mozart (musik) og Lorenzo Da Ponte (Libretto). **Foto:** Gerry Fisher, Carlo Poletti. **Kamera:** Philippe Brun, Alain Pillet. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Reginald Beck, Emma Menetti, Marie Castro-Vazquez. **Ark:** Alexandre Trauner. **Kost:** Anna Lisa Nassallirocca, Jean-Francoisde Pouilly. **Sp-E:** Roberto Pace. **Musik:** Mozart, spillet af Pariseroperaens kor og orkester dirigeret af Lorin Maazel. **Lyd:** Jean-Louis Ducarme, Jacques Maumont, Michelle Neny, Rodolfo Montagnani, Jean-Payl Mugel. **Lyd-E:** Daniel Couteau. **Medv:** Ruggero Raimondi (Don Giovanni), John Macurdy (Commendatore), Edda Moser (Donna Anna), Kiri Te Kanawa (Donna Elvira), Kenneth Riegel (Don Ottavio), José van Dam (Leporello), Teresa Berganza (Zerlina), Malcolm King (Nasetto), Eric Adjani (Tjener i sort). **Længde:** 176 min. **Udl.** Nordisk. **Prem:** 5.3.82 – Grand.

Virkelighed og vindmøller

Jan Kornum Larsen redegør for Eric Rohmers karriere og tematik

Et naivistisk maleri forestillende Don Quijote med bind for øjnene, siddende på en træhest og i færd med, tror han, at ride op imod solen, indleder Eric Rohmers film fra 1970 »Claires knæ«. Cervantes' sekstenhundredetals antihelt minder da også betydeligt om Rohmers mandlige hovedpersoner. De har det tilfælles, at de forsøger at forene en fantasiverden eller, om man vil, en livsholdning, med den ydre virkelighed for slutteligt at opdage, at der var tale om en illusion. »Mine helte«, siger Rohmer »forestiller sig lidt som Don Quijote, at de er personer i en roman, men måske er der slet ingen roman.«[1])

Eric Rohmer blev født, derom hersker ingen tvivl. Spørgsmålet er bare hvornår. De biografiske oplysninger siger 4. april 1920...eller 21. marts 1920...eller måske er det først i 1923. Selv udtaler Rohmer i et interview: »Det jeg oftest angiver som min fødselsdato - og jeg vil ikke vædde på at det er rigtigt - er at jeg blev født i Nancy, den 4. april 1923. Undertiden opgiver jeg andre datoer, men hvis De bruger den vil De være i overensstemmelse med andre biografer. Det var ialtfald 1923.«[2])

I virkeligheden hedder Rohmer slet ikke Rohmer, men Maurice Schérer, og han har ofte yndet at omgive sin person med en vis mystisk aura. Han skal således have ladet sive ud, at pseudonymet skyldtes hans ønske om, at hans mor ikke fik noget at vide om at hendes gymnasielærer-søn var blevet noget så odiøst som filminstruktør.[3]) Rohmer er også blevet citeret for en udtalelse om at hans gardiner altid var trukket for, fordi han intet havde at skjule.

Rohmers sans for det paradoksale afspejles tydeligt i en lille pudsig dialog fra 1952. Godard beskriver her et møde med Rohmer, som han træffer under sin aftenspadseretur på Boulevard Saint-Germain. Rohmer fortæller at han netop er ved at filmatisere »Les petites filles modèles«, en opbyggelig børnebog af den franske forfatterinde Comtesse de Ségur fra sidste århundrede.

Godard: »Jeg var forbavset. Hvad! Manuskriptforfatteren til »Journal d'un scélérat«; forkæmper for Isidore Isou;...beundret i efterkrigstidens avant-garde kredse – skulle denne mand virkelig spillefilmsdebutere med den mest ungpigeagtige fortælling i »Bibliothèque Rose«-serien? Rohmer nikkede bekræftende: »Der er selvfølgelig mere grusomme historier, men bortset fra at det ikke vil falde mig svært at bevise, at de oplevelser Sophie Fichini fra Trouville har, kan konkurrere med selv den mest episke western, tror jeg ikke dette er et problem. Jeg vil langt foretrække at beskæftige mig med storsindethed og beskedenhed fremfor med det had og den foragt, som vore ældre desværre er blevet vænnet til.«[4])

Tonen i denne lille samtale er karakteristisk for kredsen omkring tidsskriftet Cahiers du Cinéma. Dens opgør med den franske kvalitetstradition gav sig ofte udtryk i fascinerende nyvurderinger. At finde store temaer hos miskendte kunstnere var en af dens hovedbeskæftigelser.

Som så mange andre af sine jævnaldrende med kunstneriske ambitioner startede Rohmer med at skrive. I juli og august 1944 skrev han romanen »Elisabeth«[5]), der i 1946 blev udgivet hos Gallimard under pseudonymet(!) Gilbert Cordier. Handlingen udspiller sig et sted i den franske provins og beskriver med udgangspunkt i et lægeægtepars voluminøse villa en gruppe menneskers sommerferieoplevelser. Den beretter i en distancerende stil om personernes ængstelse og isolation og har således i sig kimen til det senere værk. »Elisabeth«, der bærer præg af en tydelig inspiration fra 40'rnes eksistentialistiske roman, opnåede ingen synderlig udbredelse.

CAHIERS DU CINÉMA

I 1948 kom Rohmer til Paris. Han havde fået en stilling ved et gymnasium udenfor selve byen, men skaffede sig, da han begyndte at frekventere Cinémathequet, et lille værelse i latinerkvarteret. Det blev undertiden benyttet af nogle venner ved navn Rivette, Godard og Truffaut, som Rohmer havde truffet i forbindelse med nogle filmforevisninger. Rohmer, der før han kom til Paris hovedsageligt havde interesseret sig for litteratur og malerkunst, blev så begejstret for Murnaus film, at han begyndte at skrive filmkritik. Først i »La Revue du Cinéma«; året efter i Sartres »Les Temps Modernes« og i 1950 i »La Gazette du Cinéma«, et tidsskrift Rohmer var chefredaktør for og som desuden blandt sine skribenter talte...Rivette, Godard og Truffaut. Bladet udkom fem gange og indeholdt megen oprørskhed. Det senere så indflydelsesrige »Cahiers du Cinéma« udkom første gang den 1. april 1951. Det var selvfølgelig i høj grad domineret af Bazins teorier, men opnåede først og fremmest sin position i kraft af det polemiske talent og den oprørskhed, dets skribenter besad. Efterkrigstidens franske kulturliv kan på mange måder minde om et ideologisk supermarked, hvor udvalget, der overvejende var af pessimistisk art, spændte fra diverse eksistentialistiske retninger over surrealisme, lettrisme, personalisme, mysticisme etc. Det kan således ikke undre, at en begejstret, velformuleret og velfunderet realismeteori havde gode kår. Når man i dag ser tilbage på gruppen omkring »Cahiers«, er det klart, at teorierne langtfra er så holdbare som de dengang må have forekommet at være. Rohmer indrømmer da også, at den skråsikkerhed som Cahiersfolkene udstrålede, i nogen grad skyldtes en vis korpsånd: »...vi var venner og havde samme filmmæssige *smag*, selvom vi for sammenholdets skyld undertiden måtte foregive at holde af de samme personer...jeg tror vi anstrengte os lidt. Der er instruktører som *vi* elskede og som jeg egentlig ikke brød mig om.« Rohmer anser det derimod for grundlæggende, at »der er to forfattere som vi talte om og som jeg tror at man til stadighed kan finde i vore film, nemlig Balzac og Dashiell Hammett.«[6]) Bazin, Balzac og Hammett er da heller ikke uforenelige størrelser. Alle tre opfatter verden som fundamental flertydig. Man kan anlægge teser og opstille modeller, men man kan aldrig være vis på at model og virkelighed passer sammen.

»Kunst ændrer ikke naturen. Nyligt gav Cézanne, Picasso og Matisse os nye øjne. Det maleri der giver afkald på at diktere sine love til verden er tomhed, men hvor meget mere sandt er det ikke at tingene er det de er og undslipper vort blik.«[7]) Således skriver Rohmer i sin første Cahiers-artikel. Enhver ny teori om virkelighedens beskaffenhed må gøre sit yderste for at overbevise om sin berettigelse (en opfattelse som »Cahiers« ikke undlod at efterleve), men, siger Rohmer videre: »Da perspektivet blev opdaget, genkendte man de indbyrdes dimensioner tingene fik på nethinden. Vi lærte senere at linier overhovedet ikke eksisterede og at alt var et spil imellem lys og skygge, eftersom selve lyset var farve og selv den enkleste farve opstod ved sammensætning af flere farvetoner.«[8]) Teorier afløser teorier og giver nye oplysninger om facetter af virkeligheden, men de ændrer ikke selve naturen. Det epokegørende ved filmen er, at den giver os lejlighed til at se os som vi ser os selv. Filmmediet er i stand til at præsentere os for så intakt en virkelighed, som det endnu har været os forundt at se. I begyndelsen af 50'erne havde mange teoretikere travlt med at sammenligne de forskellige kunstarter og i denne kulturelle atmosfære florerede et mindreværkskompleks hos mange filmelskere. Skulle deres kunstart da ikke være ligeså god som de andre? Det er som en reaktion på denne holdning at Rohmer skrev sin artikelserie »Le Celluloïd et le Marbre«, hvor han argumenterer for formålsløsheden i at overveje om den ene kunstart siger noget på en bedre måde end andre. Filmen siger først og fremmest noget *andet*, konkluderer han; noget som vi endnu ikke har tænkt på at udtrykke. Lad os derfor afprøve hvor langt vi kan komme med det nye medium.

Allerede i 1950 havde Rohmer indspillet sin første kortfilm »Journal d'un scélérat« - en skurks dagbog. Som nævnt gik han i 1952 i gang med »Les petites filles modèles«, der var tænkt som en spillefilm, men som aldrig er blevet gjort færdig. Sammen med Godard lavede Rohmer 1953 »Présentation ou Charlotte et son steak«, en lille sketch med Godard i hovedrollen som en ung mand, der forgæves søger at genvinde sin tidligere elskede. Den første kopi af filmen blev betroet til en distributør, hos hvem den imidlertid forsvandt. Senere blev filmens negativ væk og først i 1960 fandt man den igen mellem nogle gamle *rushes*.

Rohmer bestemte sig i 1954 for at filmatisere en lille novelle af Edgar Alan Poe, »Berenice«. En rædselsvækkende fortælling om en mand, der som en unægteligt noget grotesk Don Quijote lader sine fantasier løbe af med sig. Han koncentrerer hele sin attrå til kusinen Berenice om hendes *tænder*, og da hun dør åbner han, uden egentlig at være bevidst om det, hendes grav for at fjerne ... tænderne! Hans tjenestefolk finder en åben grav med en mutileret, men besynderligt nok endnu levende kusine i. Som en kuriositet kan det bemærkes at Jacques Rivette fotograferede filmen, og at Eric Rohmer spillede den monomane hovedperson.

Dernæst havde Rohmer planer om at lave en film over Dostojevskis »Barnebruden«

som Bresson filmatiserede i 1968. Det, der tiltrak Rohmer ved Dostojevski, var, at han ikke giver definitive svar på de problemstillinger, han opstiller. »Der eksisterer en tekstens og personernes autonomi, der så at sige undslipper deres forfatter.«[9] Af forskellige grunde blev projektet aldrig til noget. I stedet kastede Rohmer sig ligeledes i 1954 over Tolstoys lille mesterværk »Kreutzer-sonaten«, der har stor tematisk lighed med Poe-novellen. Denne gang skyldes monomanien jalousi. En godsejer har myrdet sin kone i den tro, at hun har haft en affære med sin musiklærer. Under en togrejse fortæller han sin historie til medpassagererne, idet han efterrationaliserer og moraliserer i en grad, så man meget tvivler på, hvordan det egentlig gik til - objektivt set. Den opvakte læser vil nikke genkendende til temaer i Rohmers 'contes moraux'.

Den amerikanske skribent Dudley Andrew refererer i sin Bazin-biografi[10] en udtalelse fra Truffaut om at Rohmer efter 1954 fremstod som den grå eminence bag den noget hæmningsløse auteurpolitik Cahiers førte sig frem med. Ray, Huston, Preminger, Hitchcock og Hawks blev aldrig rigtig Bazins kop te, selv om han lærte at sætte pris på de to sidstnævnte. Bazins sociologisk-videnskabelige indstilling til film set i lyset af Cahiers-klanens kunstnerisk-romantiske personkult, der måske skyldtes deres egne kunstneriske ambitioner, resulterede i at Bazin gled mere og mere ud af Cahiers. Rohmers voksende indflydelse formaliseredes i 1957, da han blev chefredaktør for bladet. Samme år udgav han sammen med Chabrol en bog om Hitchcock,[11] hvori de to herrer sætter instruktøren ind i en katolsk-europæisk kulturel kontekst. De finder at formen hos Hitchcock bestemmer indholdet, og at han sammen med Murnau og Eisenstein er en af filmens store fornyere. De finder ligeledes at hans film udtrykker en opfattelse af verden som mangetydig hvilket medfører skyld og dermed moral. Ved en nutidig gennemlæsning sporer man Rohmers person i en grad så man undrer sig lidt over, hvem af de to der skulle være auteur'en. Måske er det da også grunden til den lidt forbeholdne anmeldelse Bazin gav bogen.

Rohmer forblev på posten som chefredaktør for Cahiers indtil 1963, da nye ideologiske vinde begyndte at blæse fra øst. Rohmer ønskede først og fremmest at lave film, og den eneste grund til at han så længe blev på Cahiers er formentlig, at hans første spillefilm »Le Signe du Lion« – i løvens tegn – blev en publikumsmæssig fiasko. Den blev til i 1959, det år da 'La nouvelle Vague' rullede frem med tidevandsagtig kraft. Film som Truffauts »Ung Flugt«, Chabrols »Fætrene« og Godards »Åndeløs« var kulminationen af en æstetik, som ikke mindst Cahiers havde dannet grundlag for.

»Le Signe du Lion«, der blev produceret af Chabrol, foregår som titlen antyder i august måned. En hollandsk musiker ved navn Pierre Wesselrin (Jess Hahn) bor i Paris og har det godt. Han har masser af venner og står netop for at skulle arve en større sum. August er den store parisiske feriemåned, så en efter en ser han sine venner rejse sydpå. Den arv Wesselrin venter på at få udbetalt ser pludselig ud til ikke at skulle tilfalde ham alligevel. Med ét befinder han sig således i en øde by uden venner og uden penge. Pierre Wesselrin går i hundene. Han tvinges til at opgive sit værelse. Kun takket være en *clochard* (Jean Le Poulain), som han træffer, da han søger logi under broerne, overlever han. Sammen indstuderer det renoirske par et patetisk musikalsk nummer, som de diverterer cafeernes turister med. Omsider kommer vennerne tilbage, og to af dem opdager ved et tilfælde Wesselrin i færd med sit musikalske akt. De fortæller ham at arven nu er hans. Man har blot ikke kunnet komme i kontakt med ham. September begynder og alt er som før.

Filmen er først og fremmest en studie i lys og rum. Selve plottet tjener, foruden som vehikel for nævnte studie, hovedsagligt kun til at illustrere skæbnen og tilfældets magt.

»Le Signe du Lion« flimrer af varm augustsol på stenbroen, og som altid hos Rohmer gøres der så meget ud af byens topografi, at man uden nogensinde at have været i Paris med lethed efter filmen ville kunne finde rundt. Filmens særlige evne til at formidle rum er en af Rohmers yndlingsteser, og samtlige hans film kan ses som en udforskning af dette forhold. Faktisk hedder Rohmers allerførste store teoretiske artikel: »Le cinéma, art de l'espace«[12]. Og han opnåede senere at blive doktor på en disputats om rummet i Murnaus »Faust«[13]

SIX CONTES MORAUX

Mens Truffaut, Godard og Chabrol fik rigtig god gang i deres respektive karrierer, tvang Rohmers økonomiske fiasko ham til at overveje sin fremtid som filmmager. Han besluttede fortsat at lave film, og da han måtte se i øjnene at ingen producent ville støtte ham, bestemte han sig for at filme i 16mm og benytte sig af venners og bekendtes billige arbejdskraft. Tilfældet ville at han traf Barbet Schroeder, med hvem han startede produktionsselskabet »Les Films du Losange«, der ganske vist startede med at lave low-low budget film, men som alligevel på en eller anden måde har evnet at producere alle de film Rohmer overhovedet har haft ønske om at lave, hvilket selvsagt har givet ham en vældig frihed.

Selv om det efterhånden er blevet sagt ofte nok, må det her være på sin plads at gøre klart at 'moralske fortællinger' ikke er nogen god oversættelse af 'contes moraux', idet 'moral' hentyder til en fransk litterær tradition af 'moralistes', der bl.a. inkluderer 16. hundredetals forfattere som Pascal, La Bruyère og La Rochefoucauld. Inden for denne genre beskæftiger man sig med at beskrive, hvad der foregår inden i et menneske; sindsstemninger og følelser - men gerne med en elegant pen. Det er således fælles for Rohmers 'contes', at *hoved*personerne prøver at retfærdiggøre sig. En sådan holdning ville i sig selv være ulidelig at følge i seks film. Det der bl.a. gør dem spændende at følge, er at personerne godt er klar over, hvad de er i færd med, og de prøver samtidig at analysere deres handlinger og motiver. Filmene bygger på et dialektisk spil imellem det subjektive og det objektive. Subjektiviteten repræsenteret af den altid tilstedeværende kommentar fra jeg-personen og objektiviteten af selve filmmediets immanente kvalitet.

Til grund for den rohmerske suite af sædeskildringer ligger en novelle, han skrev på »Elisabeth«. Den foregik i Paris, under besættelsen, og handlede om en mand og en kvinde, der blev tvunget til at tilbringe en nat sammen på grund af spærretiden. Novellen blev senere til »Min nat hos Maud« og spærretiden blev skiftet ud med fransk provinssne. Dernæst skrev Rohmer, der endnu havde tiltro til sin forfatterkarriere, nogle noveller, som han ved nærmere eftertanke fandt havde grundtemaet tilfælles med den første. Han havde endvidere skrevet en lille historie, som han agtede at sælge til et dameblad. Men også denne kunne ses som en variation over temaet: en mand er fast knyttet til en kvinde. Han fristes en tid af en anden, men vender, tro mod sine principper, slutteligt tilbage.

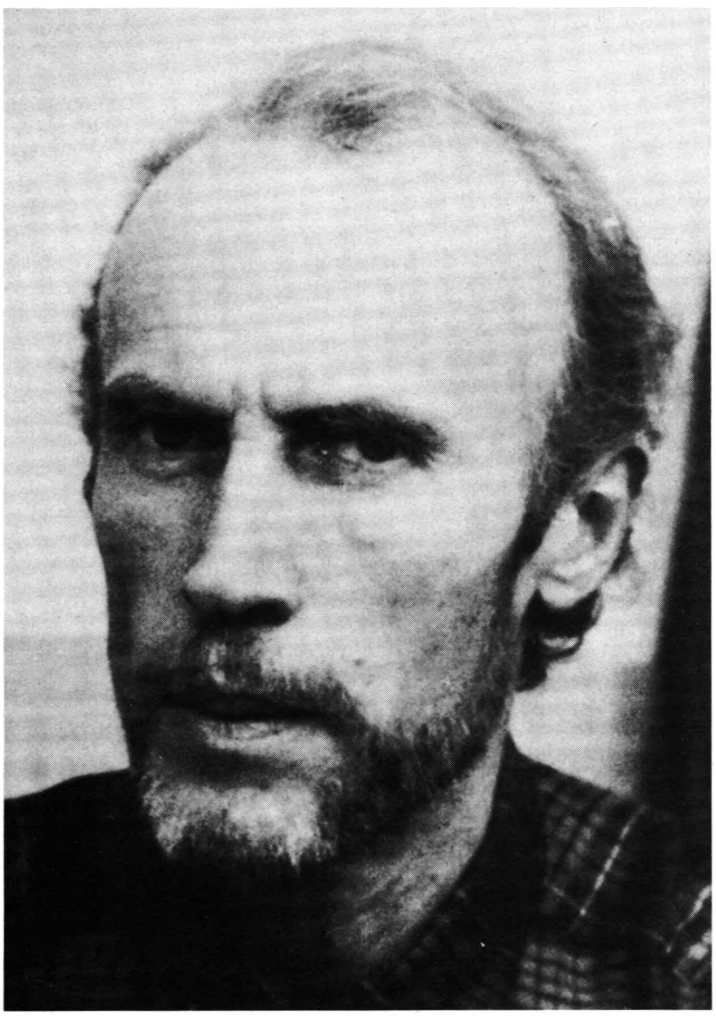
Rohmer havde nu fem historier med det samme tema, og han bestemte sig for at lave film over disse trekantsdramaer. Han syntes blot at fem var et dårligt tal (Rohmer interesserer sig meget for stjernetegn) og tilføjede derfor en sjette del blot for en ordens skyld. Af praktiske og økonomiske grunde lod Rohmer rækkefølgen af sine 'contes moraux' bestemme af filmenes kompleksitet og sandsynlige produktionsomkostninger. Han begyndte derfor med »La Boulangère de Monceau« (1962) – Bagerpigen fra Monceau: Maj i Paris. En jurastuderende ung mand (spillet af filmens producent Barbet Schroeder, men indtalt af den senere så kendte instruktør Bertrand Tavernier) er forelsket i en pige, Sylvie, som han næsten hver dag træffer, når han går hen til den restaurant, hvor han spiser middag. Han støder en dag bogstaveligt talt ind i hende og de aftaler en af de nærmeste dage at mødes over en kop kaffe. Pludselig ser han hende ikke mere i kvarteret. Han ved at hun bor der, så han bruger sin frokostpause til at se efter hende. Da han således går glip af sin frokost, tager han for vane at købe en kage hos den lokale bager, som han dagligt passerer i sin søgen. Bagerjomfruen virker interesseret i ham, og han lader sig forlede til at invitere hende ud. Samme aften som de har aftalt at gå i byen, træffer han imidlertid Sylvie igen. Det viser sig, at hun dagen efter deres sidste møde har forstuvet sin fod. I de tre uger hun har tilbragt hjemme har hun med stor fornøjelse fulgt hans eskapader i bagerbutikken, der ligger lige overfor hendes vindue. Seks måneder efter gifter de sig.

»La Boulangère de Monceau« er bortset fra temaet mere i stil med »Le signe du Lion« for så vidt som den er et eksperiment i det filmiske rum.

Nummer to af de seks 'contes moraux' er også en kortfilm og stadigvæk i sort-hvid. Men den er betydeligt mere kompleks end »La Boulangère«. I »La carrière de Suzanne« (1963) hedder fortælleren Bertrand (Philippe Beuzen). Han er ligeledes studerende, men kommer fra provinsen og er egentlig prototypen på den temmelig kedelige, hårdt-

arbejdende student, som man ikke ville forvente kunne rode sig ind i nogetsomhelst. Han har imidlertid en lidt ældre ven, som han beundrer dybt. Denne Guillaume anser sig for at være det lokale svar på Don Juan, og nærmest for at holde øvelsen ved lige prøver han at komme i lag med en pige, Suzanne, som han træffer på en café. Hun arbejder om dagen som kontordame og følger nogle kurser om aftenen. Alene det at hun ikke går på universitetet er nok til at deklassere hende i Bertrands øjne. Da Suzanne ikke med det samme lader sig overtale, beslutter Guillaume at drage fordel af Bertrands åbenlyse respektabilitet til at lokke hende med til en fest, han vil holde i sin mors hus, lidt udenfor Paris. Under festen negligerer Guillaume totalt Suzanne, der hægter sig på Bertrand og således forhindrer ham i at stifte nærmere bekendtskab med en pige, han længe har haft i kikkerten. Suzanne forelsker sig alligevel i Guillaume, der til gengæld finder hende totalt håbløs. I irritation beslutter han at nedværdige hende så godt han formår. Hun mister både job og penge og tvinger Bertrand ind i et fortrolighedsforhold, som han på grund af sin medskyld ikke vover at bryde ud af. Grundet sin valenhed mister han den pige, han har kigget ud, men det mest foruroligende er, at han nogen tid efter erfarer at Suzanne skal giftes med den flotte Franck. Skulle hans foragt for Suzanne mon være ubegrundet, når hun åbenbart er så attraktiv, undrer Bertrand.

De to første dele af 'contes moraux' er først og fremmest interessante set i lyset af Rohmers senere produktion. De er, økonomisk og teknisk, amatørarbejder. Man kan anskue dem som øvelsesstykker. Årsagen til det særdeles mærkbare svælg imellem de to første og det tredie opus i serien: »La Collectionneuse«, der blev lavet kun tre år efter, finder man i de sytten kortfilm af forskellig art, som Rohmer optog i de mellemliggende år. Blandt andet lavede han tolv små film for skole-tv, hvor han forsøgte at formidle emner, som han personligt fandt særlig interessante. I disse film fik Rohmer lejlighed til dels at udvide sin tekniske kunnen, dels at skaffe sig selv viden på nogle rent faktuelle områder. De tolv pædagogiske film dækker så forskellige områder som: La Bruyères »Caractères«; Parsifal og Graals-fortællingen; Poes Noveller; Pascal; Hugos »Contemplations«; landskabsforandringer i den industrielle tidsalder; Fysikkens udvikling; Mallarmé; Lumière og...Don Quijote. Næsten alle emner kan man på en eller anden måde genfinde i Rohmers fiktionsværker.



Eric Rohmer

Inden for perioden 1964-66, som man passende kan betegne som en studietid, lavede Rohmer også kortfilmen »Nadja à Paris« (1964), der fik en uvurderlig betydning for hans senere værk; ikke så meget på grund af selve filmen, men fordi den gav ham lejlighed til at arbejde sammen med den spanske fotograf Nestor Almendros, hvis talent har bidraget væsentligt til Rohmers succes. Almendros fotograferede også »Place de l'Étoile« (1965), en pudsig historie om en bedsteborger, der tror at han er kommet til at slå en spritter ihjel, hvilket får ham til at ændre sine ellers så indgroede transportvaner. Omsider opdager han dog, at det er et nummer fra spritterens side og slår lykkelig igen ind på sin vante vej. Filmen er endnu et eksperiment i forholdet film/rum. Endelig lavede Rohmer en 60 minutter lang fjernsynsfilm om en dansker, der var født Nilsson, »Carl Dreyer« (1965), ligesom han også for TV filmede sin essayserie »Le Celluloïd et le Marbre« (1966) og for »Films du Losange« en lille kortfilm »Une étudiante d'aujourd'hui« - en studine af i dag.

Med spillefilmen »La Collectionneuse« – samlersken – fra 1967 er det første gang den 'rigtige' rohmerske stil dukker op. Den vakte dog nogen forundring rundt omkring. Folk fandt den svær at rubricere, fordi der ikke er nogen umiddelbar identifikation med hovedpersonen. Den danske titel »Nymfomanen« tyder da også på at en og anden har misforstået hvad filmen drejede sig om.

Tilblivelseshistorien er noget af et eventyr. Rohmer havde oprindeligt tænkt sig at lave filmen i 16 mm. Da emnet imidlertid krævede at filmen blev i farver, overbeviste Rohmers fotograf Almendros ham om det rimelige i med det samme at optage filmen i 35 mm fremfor først senere at blæse filmen op.

Barbet Schroeder solgte rettighederne til »La Boulangère...« og »La carrière de Suzanne« til fjernsynet og sammen med nogle penge, som Rohmer havde lånt af en bekendt, blev produktionsselskabet »Films du Losange« i stand til at købe 5000 meter råfilm. I betragtning af at den færdige film blev på 2500 meter har der unægtelig været udvist sparsommelighed. Da filmen blev indleveret til laboratoriet, troede man da også at der var tale om en kortfilm! Dernæst lejede Rohmer et stort hus i nærheden af St. Tropez i Sydfrankrig. Selvfølgelig i den billige juni måned. Her installerede han skuespillerne, en kokkepige der lavede ravioli hver dag, Almendros og sig selv, og med huset som udgangspunkt for optagelserne gik han i gang. Selv Christian Braad Thomsen kan vel ikke slå sådanne produktionsvilkår. Rohmer havde ikke råd til at lave lyd til filmen med det samme; dette skete først et par måneder senere.

Ved filmens fremkomst havde kritikerne lidt svært ved at se Rohmers intentioner, men de fleste var dog enige om at beundre skildringen af det St. Tropez'ske landskab, billedernes transparens og den kvindelige hovedperson.

»La Collectionneuse« indledes i klassisk stil med tre prologer, der benyttes til at præsentere de tre hovedpersoner. *Haydée* (Haydée Politoff) er en solbrændt, bikiniklædt cirka tyveårig pige, som man ser gå frem og tilbage langs en middelhavsstrand. Undta-

gelsesvis for en rohmersk person siger hun ingenting, men præsenteres sensuelt registrerende som værende i pagt med sine omgivelser. Kameraet næsten kærtegner hendes ben, fødder, hoved, ryg, mave og hals. *Daniel* derimod kan man næppe karakterisere som sensuel. Han spilles af maleren Daniel Pommereulle (faktisk kaldte han sig på daværende tidspunkt 'objektist') og i en samtale med kritikeren Alain Jouffroy diskuteres et kunstværk af Pommereulle: en lille malerdåse, som han har malet gul og sat barberblade på. Jouffroy fortolker, idet han skær sig på et af barberbladene, kunstværker hovedsageligt tilskuer til de mere kategoriske ytringer, der fremføres af hans veninde Mijanou og en bekendt. Spørgsmålet går på om skønhed betyder noget for kærligheden; om man automatisk bliver smuk når nogen forelsker sig i en; om det er udstråling og stil der virkeligt betyder noget, eller om man, hvis man finder en person grim for altid vil være afskåret fra at have noget at gøre med vedkommende.

I denne atmosfære af relativitet er det betryggende at Adrien på forhånd er placeret i det rohmerske univers idet han, foruden faktisk at være en flot fyr, er institueret som kussion har fundet sted, kommer han til at gå ind i et værelse, hvor der ligger et elskende par. Hans øjne møder pigens og han skynder sig ud.

Adrien og Daniel Pommereulle mødes i villaen i St. Tropez. De har forskellige ideer om hvordan de skal tilbringe ferien. Daniel i overensstemmelse med sine isolationistiske, selvdyrkende barberbladsteorier og Adrien i en tilstand af total disponibilitet: »Jeg bestræbte mig endog på ikke mere at tænke«. I en Rohmer-film kan, ved man, et sådant princip aldrig holde. Det viser sig at der foruden de to herrer også er en lidt letlevende

Haydée Politoff i »Nymfomanen«

ket som: »...tanken omgivet af det enestående der udspringer af intethed og som omgives af sin egen tanke som af barberblade...umulig at holde fast på...« Jouffroy fortsætter med en karakteristik af Pommereulle: »Du får mig til at tænke på elegancen hos visse folk i slutningen af det 18. århundrede, der var utroligt optagede af deres fremtræden...af den effekt de skabte hos andre«. Historiens fortæller *Adrien* (Patrick Bauchau) præsenteres igennem en diskussion af forholdet imellem kærlighed og æstetik. Han sådan i kraft af sin lille rolle som 'le beau Franck' i »La carrière de Suzanne«. Under en samtale med Mijanou (der spilles af Brigitte Bardots søster) erfarer man, at Adrien handler med antikviteter, ikke bryder sig om at arbejde for meget og at han skal tilbringe sommeren i et lånt hus i St. Tropez, mens den selvstændige Mijanou skal til London en måneds tid i forbindelse med sit arbejde som fotomodel.

Da Adrien lidt senere ser på forskellige kunstværker i huset, hvor den æstetiske dispige ved navn Haydée i villaen. Adrien genkender hende som pigen i værelset og er med det samme fjendtligt indstillet overfor hende. De to mænds ferieprojekter forstyrres af den uro Haydée bringer ind i husets rutine. Adrien og Daniel betragter Haydée som aldeles principløs og forsøger at indordne hende i deres livsform. Efter nogle temmelig selvhævdende intriger går Haydée med til ikke mere at tage sine elskere med hjem og i det hele taget at efterleve husordenen. Både Adrien og Daniel anser Haydée for at være

ret så attraktiv, og da Adrien udtrykker: »...jeg søger intet. Hvis jeg finder en bog, læser jeg den. Hvis det er Rousseau, læser jeg Rousseau...men jeg kunne lige så godt læse Don Quijote(!)...Og hvis en pige falder i mine arme og hun er køn, tager jeg hende...« er Haydée næppe langt fra hans tanker.

Spillet imellem de tre personer intensiveres, og den tanke der før skulle være tom, fyldes til bristepunktet. Det frustrerende for Adrian er at Haydée *ikke*, som man skulle tro, med det samme falder i hans arme. Hun gør sig 'svær' og viser ovenikøbet så meget taktisk sans, at hun spiller Daniel og Adrien ud mod hinanden. Adrien ved til sidst dårligt nok hvad han selv tænker; så travlt har han med at analysere de mindste motiver i Haydées gøren og laden.

Daniel irriteres over, at han overhovedet har ladet sig lokke med i et så inferiørt spil. Han føler, at han har mistet noget af sin autonome elegance og modtager, efter at have præsteret en forrygende farvelscene, en invitation til Seychellerne. Adrien får omsider med nogenlunde sikkerhed fat i den efterstræbte samlerske, men da hun tilfældigvis møder nogle gamle venner, mister han modet, kører tilbage til villaen og tager det første fly til London, Mijanou og sikkerheden.

Som i alle Rohmers 'contes moraux' er det tvivl eller nederlag, der får fortælleren til at genvurdere nogle situationer og oplevelser. »La Collectionneuse« understreger med al ønskelig tydelighed, at logikken i ordene og sensualiteten i billederne indgår et dialektisk forhold. Der spores en konstant ironi imellem det Adrien igennem sin kommentar fortæller og den virkelighed, man præsenteres for via filmens billedside.

Selv om »La Collectionneuse« bekræftede Rohmers store talent, var det dog først med sin næste film »Min nat hos Maud« (1969), at han vandt et større publikum. Foruden i Frankrig blev filmen en stor succes i Danmark, Sverige, Tyskland og U.S.A. At den evner at fascinere husker jeg selv fra et ophold i Paris, hvor biografen var stopfyldt af et publikum, der næppe havde meget kendskab til Rohmer og hans filmiske projekt. Man kan undre sig over at filmen fik så enestående en succes. Den blev ikke tildelt nogen særlig reklame; skuespillerne er kendte, men ikke ligefrem publikumsmagneter; den er lavet i sort-hvid og foregår i et provinsmiljø, hvor der tales betydeligt mere end der handles etc. Selvfølgelig var der også kritikere, der ikke var begejstrede. Således for eksempel vor hjemlige Anders Bodelsen, der ofte i forbindelse med Rohmerartikler er blevet piftet ud for evig uforstand på grund af sin opfattelse af »Min nat hos Maud« som en meget katolsk film. Han finder at »den som ikke tror, må denne film enten omvende eller lade kold«. Mig bekendt har Bodelsen aldrig haft katolske ten-

Scene fra »Min nat hos Maud« med Jean-Louis Trintignant og Françoise Fabian

denser. Filmens modtagelse i protestantiske lande kunne også tyde på, at den normalt ikke opfattes sådan.

Fortælleren (Jean-Louis Trintignant) er denne gang navnløs. Han er katolik, ingeniør og i midten af trediverne. Efter i nogle år at have opholdt sig i Sydamerika har han nu fået et job ved Michelin-fabrikkerne i Clermont-Ferrand i Midtfrankrig. Han har besluttet at gifte sig og tiltrækkes af en ung, blond pige, som han ofte har set til messe. Fortælleren bor i en lejet villa i Ceyrat, et

stykke uden for Clermont, og er som alle rohmerske hovedpersoner lidt isoleret. En dag ved juletide, da han i håb om at møde sin unge katolske Françoise (Marie-Christine Barrault) flakker lidt om i den gamle bydel, støder han på en gammel skolekammerat, marxisten Vidal (Antoine Vitez). Denne er i mellemtiden blevet filosofilærer ved universitetet, og de genopfrisker med det samme deres venskab. Et par dage senere tager Vidal vor fortæller med til middag hos sin veninde Maud (Françoise Fabian), der er fritænker, fraskilt, men også overordentlig fristende. Under middagen diskuteres så seriøse emner som 16. hundredetals filosoffen Pascals væddemålsteorier (Pascal fødtes i Clermont-Ferrand) og fortællerens forhold til kvinder. Ved hjælp af diverse små manøvrer sørger Maud for at Vidal tager hjem, mens fortælleren på grund af den lange og sneglatte vej til Ceyrat skal overnatte. Efter Vidals sortie har fortælleren en lang og intens samtale med Maud. Da de skal til at sove venter der ham imidlertid noget af en overraskelse. Han erfarer, at der ikke er noget gæsteværelse. Lidt puritansk som han er, sover han først i en stol, men rykker dog lidt senere - på grund af nattekulden - over i Mauds seng. Tækkeligt rullet ind i sit tæppe, naturligvis. Da morgenen gryr, er naturen lige ved at få overtag over optugtelsen, men fortælleren klarer lige skærene. Han og Maud aftaler dog at deltage i en udflugt med Vidal samme dag. På vejen hjem herfra møder fortælleren Françoise og tilbyder frækt at køre hende hjem. Bilen kører fast (!) og han tilbringer i al ærbarhed også en nat hos Françoise. Filmens titel er lige ved at overskygge, at det faktisk drejer sig om *både* hans nat hos den mørke Maud *og* hans nat hos den lyse katolske Françoise (mørk-lys symbolikken vækker naturligvis minder om Hitchcock). Der er ingen tvivl om hvilken nat, der foruroliger den tilbageskuende fortæller mest.

Han får selvfølgelig sin Françoise og retfærdiggør således sin principfasthed. Fem år senere møder han Maud igen. Hun er ved at blive skilt endnu en gang. Han gætter af hendes reaktion overfor Françoise, at de kender hinanden i forvejen. Det går i dette øjeblik op for ham, at Maud under deres nat sammen, fortalte noget om sin eks-mands elskerinde, der var ung, blond og katolsk!

»Min nat hos Maud« handler om nogle mennesker, der har truffet nogle valg, som de ikke ønsker eller evner at ændre. Kun Maud synes at have muligheder, men heller ikke hun har det jo let. Rohmer anviser som sædvanligt ingen lette udveje.

Filmisk set gør Rohmer i »Min nat hos Maud«, sin vane tro, meget ud af rummets realisme. Man er i stand til at orientere sig i Clermont og omegn undtagen i bymidten, hvor fortælleren netop også mister orienteringen i sin jagt på Françoise. Den eneste gang Rohmers fortællere mister deres vanemæssigt opbyggede kendskab til omgivelsernes geografi, er når de involveres følelsesmæssigt. Også Mauds lejlighed er et under af realistisk troværdighed. Selv om man egentlig kun opholder sig i dagligstuen, ser man så meget af denne og hører man så meget om de øvrige værelsers beliggenhed, at man virkelig føler sig hjemme, hvilket måske er en del af Rohmers hemmelighed.

»Min nat hos Maud« er en film i sort-hvid. Den er optaget i sort-hvid og behandler meninger og ideologier, der er sort-hvide. Den illustrerer gennemført dette forhold ved hjælp af Leonardo-tegninger og Hartungbilleder; lyse og mørke personer; lyse og mørke møbler; hvid sne og sort by. At den alligevel ikke udstråler strenghed skyldes en forsonende forsyning af humor og sensualitet.

Allerede i »Cahiers« nr. 5 fra 1951 finder man den første version af Rohmers næste film »Claires knæ« fra 1970. I en fotoillustreret novelleagtig skitse til en film »La Roseraie« – Rosenhaven – fortæller Rohmer i samarbejde med den indflydelsesrige manuskriptforfatter Paul Gegauff om en mand af betydelig, indtørret værdighed, der forstyrres af to unge piger, hvis bolde konstant ryger ind i hans have. Han stifter bekendtskab med den ene af pigerne Claire, der er naboens datter. Manden, der er historiens fortæller, tiltrækkes af Claire, der imidlertid finder ham totalt latterlig. Da hun bliver gravid med sin jævnaldrende ven Jacques, søger hun nødtvungent hjælp hos fortælleren. Han afskrækker hende, blandt andet ved at nedrakke Jacques, så hun aldrig får formuleret sit problem. Claire forsvinder, og et år senere erfarer han at hun er død. Samme aften som han har hørt dette, ligger han sammen med sin kone Lucile og tænker: »Jeg taler ikke om min attrå. Den har altid ført til ødelæggelse for dem, den var rettet imod og det får mig til at mene at Lucile vil blive lykkelig.« Sympatisk, ikke sandt?

Helt så indtørret væmmelig er Jérôme, der er hovedpersonen i »Claires knæ«, ikke. Mens fortællerstrukturen er klart gennemskuelig i de øvrige 'contes', gælder dette ikke »Claires knæ«. Umiddelbart tror man, at Jérôme er fortæller, men i virkeligheden (!) er det forfatteren Aurora, der bruger Jérôme som sit opdagelsesinstrument. Hun sætter ham i forskellige situationer, definerer hans ønsker og skærper hans attrå. Han kvitterer ved at aflægge fyldige rapporter om sine oplevelser. Formelt er fortællerforholdet illustreret ved de dagbogsagtige, håndskrevne datoer, der opdeler filmen. Kun Aurora skriver i filmen, at man må derfor slutte, at det er hendes skrift.

Jérôme (Jean-Claude Brialy) er diplomat. Han står for at skulle giftes med Lucinde og er af den grund kommet til Annecy ved den fransk-schweiziske grænse for at sælge et hus, han har arvet. Han er så at sige ved at gøre rent bord før sit ægteskab og siger ligefrem til Aurora: »...jeg ser ikke længere efter damer; jeg skal giftes.« Han kender Aurora (Aurora Cornu), en rumænsk forfatter, fra Bukarest hvor han har været udstationeret. De har længe ikke set hinanden, men træffes nu, fordi hun er ved at skrive en bog med Annecy som baggrund og tilfældigvis bor ganske tæt ved Jérômes hus. Mme. Wal-

Jean-Claude Brialy og Laurence de Monaghan i »Claires knæ«

ter, som Aurora har lejet sig ind hos, har to kønne døtre: den mørke Laura (Béatrice Romand) og den lyse Claire (Laurence de Monaghan). Jérôme tiltrækkes af den intelligente, charmerende 16-årige Laura og forsøger under en udflugt at kysse hende. Han afvises. I stedet kaster han sin attrå på hendes egentlig lidt kedelige halvsøster Claire, der imidlertid er vildt engageret i Gilles, en for Jérôme utiltalende, respektløs yngling.

Aurora opmuntrer en faiblesse Jérôme har for Claires ene knæ, og tilsidst fremstår det for ham som centeret for alt begær. I en scene, hvor Jérôme og Claire tvinges til at søge ly for et pludseligt regnskyl, opnår Jérôme omsider til sin egen store tilfredsstillelse at kærtegne det attråede knæ. Det lykkes ham dog kun fordi han fortæller Claire, at han har set Gilles i Annecy med en anden pige og således kun som en form for trøst.

Dagen efter rejser Jérôme tilbage til Sverige og ægteskabet i den tro, at han har fået stillet sit uægteskabelige begær uden egentlig at være utro. Samtidig håber han at have fået forpurret forholdet imellem Claire og den generende Gilles. I filmens sidste scene overværer man, hvordan Aurora fra sin balkon er tilskuer til det unge pars forsoning. Endnu en rohmersk helt har overset et og andet i sin iver efter at tilfredsstille en stræben, han troede var hans.

»Kærlighed om eftermiddagen« (1972) er den sjette og sidste af Rohmers 'contes moraux'. Filmen begynder, hvor de øvrige slutter. Her er det definitive valg foretaget og ægteskabet indgået. I begyndelsen er situationen forholdsvis stabil. Frédéric (Bernard Verley) har en smuk kone (Françoise Verley – de er også gift i virkeligheden). De venter barn nummer to, og Frédéric er økonomisk velfunderet, idet han har et mindre, fremgangsrigt firma. Han har blot en ulyksalig tendens til at drømme, hvilket præsenteres i en prolog (jvf. »La Collectionneuse«): Når han hver dag kører med toget ind til Paris, læser han, med satanisk humor fra Rohmers side, Bougainvilles »Voyage autour du monde«, der beretter om sydhavsrejser og polygami. Undertiden fristes han også til at fabulere over de muligheder, der kunne være i andre kvinder, og hvorfor han lige præcis var modtagelig for sin kones skønhed. Om eftermiddagen, når hans sekretærer er vendt tilbage fra deres frokostpause, går Frédéric tur i byen; spiser lidt; ser på de forbipasserende damer og køber af og til en skjorte eller rullekravesweater. Med hensyn til hans damekiggeri undskylder han sig filosofisk: »Jeg siger til mig selv, at de skønheder der går forbi er den nødvendige forlængelse af min kones skønhed. De beriger den med deres egen skønhed, men får samtidig en smule af hendes tilbage. Hendes skønhed er garant for verdenens skønhed og vice versa.«

I denne tilstand af velafbalanceret selvbedrag opsøger Frédérics fortid ham i skikkelse af pigen Chloé (Zouzou). Han bryder sig egentlig ikke om hende, fordi hun engang var årsag til en kammerats selvmordsforsøg. Han opfatter Chloé som farlig, uborgerlig, sensuel og aldeles foruroligende. Frédéric modtager hende derfor køligt og affærdigende. Nærmest for høflighedens skyld beder han hende ringe senere, så de kan tage en drink sammen. Til hans store forundring er hun så ublu, at hun en uge efter faktisk ringer. De mødes, og hun beder ham skaffe sig et nyt job, da hun ikke mere gider at være barpige. Senere, under et andet møde, beder hun ham hjælpe sig med at fjerne nogle ting fra en fyr, hun har boet sammen med. Frédéric føler sig tiltrukket af hendes småkriminelle miljø og udtaler »Jeg føler mig som helten i en kriminalroman«! Samtidig føler han dog nok som Jérôme eller som Chandlers detektiv Marlowe for den sags skyld, at nogen bruger ham som man bruger en marionet. Den tilværelse han før fandt tryg og overskuelig, er med et blevet temmelig plumret. Chloé fører Frédéric så vidt, at han accepterer at bryde sine principper og gå i byen med hende en aften. Han undskylder tilfældigvis i bad, og han hjælper hende forsigtigt med at tørre sig. Chloé lægger sig derefter, sikker på det videre forløb, i Ingres positur nøgen ind på sin seng. Frédéric skal lige til at følge hende, men tøver, for til sidst småløbende at stikke af. Han skynder sig hjem til sin kone, der modtager ham ængsteligt. Man fornemmer, at hun enten har været klar over forholdet eller måske ligefrem, som antydet af Chloé, selv har haft en affære. Heldigvis er barnepigen ude at gå med børnene, så Frédéric og hans kone begynder at elske. Der er dog grænser for den borgerlige kærlighed om eftermiddagen. Hélene siger »lad os gå ind i soveværelset«.

Ægteskabet ændrer altså tydeligvis ikke meget ved de fristelser, personerne i 'six contes moraux' udsættes for. Ejheller ved deres reaktioner på disse fristelser.

Bernard Verley og Zouzou i »Kærlighed om eftermiddagen«

sig over for sin kone med at han har et middagsmøde.

Chloé brænder ham imidlertid af, hvilket bare resulterer i at Frédéric nu ikke kan tænke på andet end hende. Heldigvis føder hans kone på dette tidspunkt deres nye barn, og for en stund føler Frédéric sig igen fast forankret i en nogenlunde stabil tilværelse. Snart frister Chloé dog igen. Hun har fået et job i en modebutik og en lille lejlighed i nærheden. En dag har de aftalt, at Frédéric skal se hendes nye bolig. Da han kommer, er hun

MARQUISE VON O. OG PERCEVAL

I 1973 forsøgte Rohmer at overtale nogle af sine venner til at filmatisere den tyske romantiker Heinrich von Kleists novelle fra 1808 »Marquise von O.« Han fandt, at den i udpræget grad egnede sig for filmatisering, ja den var faktisk en drejebog i sig selv. »I modsætning til f.eks. Balzac, der er svær at adaptere på grund af omsorgsfulde skildringer af den historiske og sociale kontekst, beskriver Kleist overhovedet ikke. Han giver kun sceneangivelser ligesom i et manu-

skript.«[14]) Da ingen var interesserede i forslaget, besluttet Rohmer selv i 1976 at gå i gang med projektet. Man kan nære en lille mistanke om, at Rohmer følte sig tiltrukket af Kleists novelle på grund af forfatterskabets tematiske lighed med hans eget værk. Skæbnens spil, tilfældet, følelsernes fallit og ikke mindre tragikken, der ligger i at mennesker i den grad lader sig indfange i bestemte kategorier, er temaer, man finder hos Kleist såvel som hos Rohmer. At Rohmer nærer en vis begejstring for Kleist, viser også det faktum, at han i 1978 iscenesatte »Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe«, ligeledes fra 1808, på et fransk teater. Som hos Rohmer opdager Kleists personer først for sent, hvorledes det hele hænger sammen. I »Marquise von O.« fremtræder dette særdeles tydeligt i novellens (og filmens) sidste sætning, hvor fru Marquisen siger »...at han ikke dengang ville have stået for hende som en *djævel,* hvis han ikke ved deres første møde havde forekommet hende at være en *engel.*« Pudsigt nok viser slægtskabet imellem Kleist og Rohmer sig i denne sammenhæng i et interview, hvor Rohmer citerer Pascals fragment 358, der lyder som følger: »Mennesket er hverken engel eller uhyre, og ulykken er at den der vil være en engel bliver et uhyre«. Dette er jo netop kernen i det hele. Hvis man lukker sig inde i absolutismens verden og undlader at acceptere verdens mangfoldighed, bliver man ude af stand til at se, hvad der er godt og hvad der er dårligt. Virkelighed og moral knyttes på den måde sammen.

Et lille rids af historien i »Marquise von O.«: Enkemarquise von O. (Edith Clever), en dame med et fortræffeligt rygte og moder til flere velopdragne børn, bliver under et russisk angreb på sin fars bastion udsat for et forsøg på voldtægt. I sidste øjeblik reddes hun af en ædel russisk officer klædt i hvidt (Bruno Ganz). Nogen tid efter erfarer hun imidlertid, at hun er blevet gravid. Da hun står aldeles uforstående over for dette uimodsigelige faktum, lader hun i den lokale avis indrykke en annonce, hvori hun beder faderen til den lille ny indfinde sig. Det viser sig til alles overraskelse at være redningsmanden, den russiske greve, der så lumpeligt har draget fordel af hendes udmattede søvn. Marquisen reagerer forståeligt nok voldsomt på denne misgerning og nægter at modtage grevens tilbud om ægteskab. Hendes familie insisterer hårdnakket på, at hun ihvertfald skal indgå et pro forma ægteskab med ham, hvilket hun efter mange og svare lidelser accepterer. Efter endnu et år resulterer grevens stadige bodsvillighed i at Marquisen tilgiver ham. Et nyt bryllup bliver sat i scene og mange små russiske grever følger...

Scene fra »Marquise von O«

Rohmer iscenesætter denne rørende historie, idet han fuldstændig tro mod både tekst (filmen er optaget i Tyskland, og der tales tysk) og tid, genskaber perioden ved hjælp af tidens malerkunst. Det falder så heldigt, at Tyskland på det tidspunkt da novellen foregår, er totalt domineret af fransk kultur. Mange af filmens billeder er parafraser over malerier af f.eks. Greuze og Füssli. Sidstnævntes billede »The Night Mare« fra 1781 er således direkte kopieret, blot mangler en lille væmmeligt udseende djævel, der sidder på den sovende kvindes mave. Men her er det jo den russiske greve metamorfoserer sig.

Fortælleteknisk adskiller »Marquise von O.« sig fra de foregående Rohmerfilm ved at have en øjenvidnefortæller fremfor en jegfortæller, men selve distancen er stadig tilstede i form af den tilbageskuende fortæller.

Man kan således udmærket forstå, at Rohmer har haft lyst til at filmatisere Kleist. Man kan imidlertid med nogen ret spørge, hvad der i 1978 får ham til at gå i gang med den franske 11. hundredetalsdigter Chrétien de Troyes ufuldendte værk om den unge Perceval, der optages i ridderskabet ved Arthurs hof, og hans søgen efter den hellige Gral, de kristnes relikvie fra Jesu korsfæstelse. Skulle det være Rohmers hang til det katolske, der rider ham som en anden mare?

Selvfølgelig ikke. Allerede i begyndelsen af »Perceval le Gallois« kan man konstatere en tematisk lighed med Rohmers øvrige værk: Den naive Perceval, der naturligvis er identisk med den i europæisk kulturliv så ofte benyttede Parsifal-figur, lever isoleret fordi hans mor ønsker at skåne ham for det ridderskab, der har kostet hans to brødre og hans far livet. En dag møder han alligevel nogle riddere, og han undres over deres udseende og spørger, om de er *engle* eller *djævle.* Som så ofte før hos Rohmer er der altså i »Perceval« tale om en hovedperson, der af en eller anden grund ser tingene i sort-hvid. Perceval fristes af de imponerende skabninger han har set og drager, uden at tage hensyn til sin mor, ud i verden for at blive ridder. Chrétien de Troyes fortæller med en næsten stumfilmsagtig naiv humor om Percevals møde med verdenen uden for hans isolerede hjemegn. Han oplæres efterhånden i ridderskab og overværer hos Fiskerkongen en Grals-procession. Af en ridder er han blevet belært om aldrig at stille spørgsmål, og netop dette at han ikke stiller spørgsmål, bliver hans synd. Han har pådraget sig skyld ved ikke at spørge, hvad der skete hans mor, efter at han var taget afsted. Man fortæller ham, at den sårede Fiskerkonge ville være blevet helbredt hvis Perceval havde spurgt om Gralens oprindelse, men at landet nu vil blive lagt øde. Perceval rider ud for at finde Gralen. I fem år rider han omkring på må og få og glemmer undervejs Guds eksistens. Langfredag møder han en eremit, for hvem han skrifter sin synd, og han får at vide, at moderen døde af sorg. I en scene, som Rohmer har tilføjet det ikke fuldendte orginalværk, genoplives den oprindelige Langfredag som i en drøm, med den skuespiller (Fabrice Luchini) der spiller Perceval som Jesus på kor-

set. Han har sonet sin skyld og drager som en anden Chaplin afsted ud i horisonten.

Den uigennemskuelighed og gådefuldhed, der præger tilværelsen, er temaet for såvel Chrétien som Rohmer. På trods af den megen religion er det lige så lidt en religiøs film som »Min nat hos Maud«. Den virkelige søgen er efter Guds ansigt, efter en klart defineret mening med livet. Samtidig har Rohmer ønsket at filmatisere »Perceval le Gallois« for at give Chrétiens vidunderlige tekst et publikum, som den ellers aldrig ville få, på grund af det svært forståelige oldfranske sprog, som versene er skrevet i. Det har derfor været nødvendigt at oversætte, ligesom det har været nødvendigt at beskære det 9234 vers store digt. Rohmer har naturligvis søgt at bevare de centrale passager, og med hensyn til oversættelse af uforståelige ord har han med et vist pædagogisk håndelag prøvet at bevare dem, der kunne forklares ud fra filmens billedside. Rohmer har altså forsøgt at bevare værket så intakt som muligt. Ligesom i »Marquise von O.« har han også efterstræbt en maksimal autenticitet i filmens picturale univers, idet han her har søgt bistand i nogenlunde samtidige miniaturemalerier.

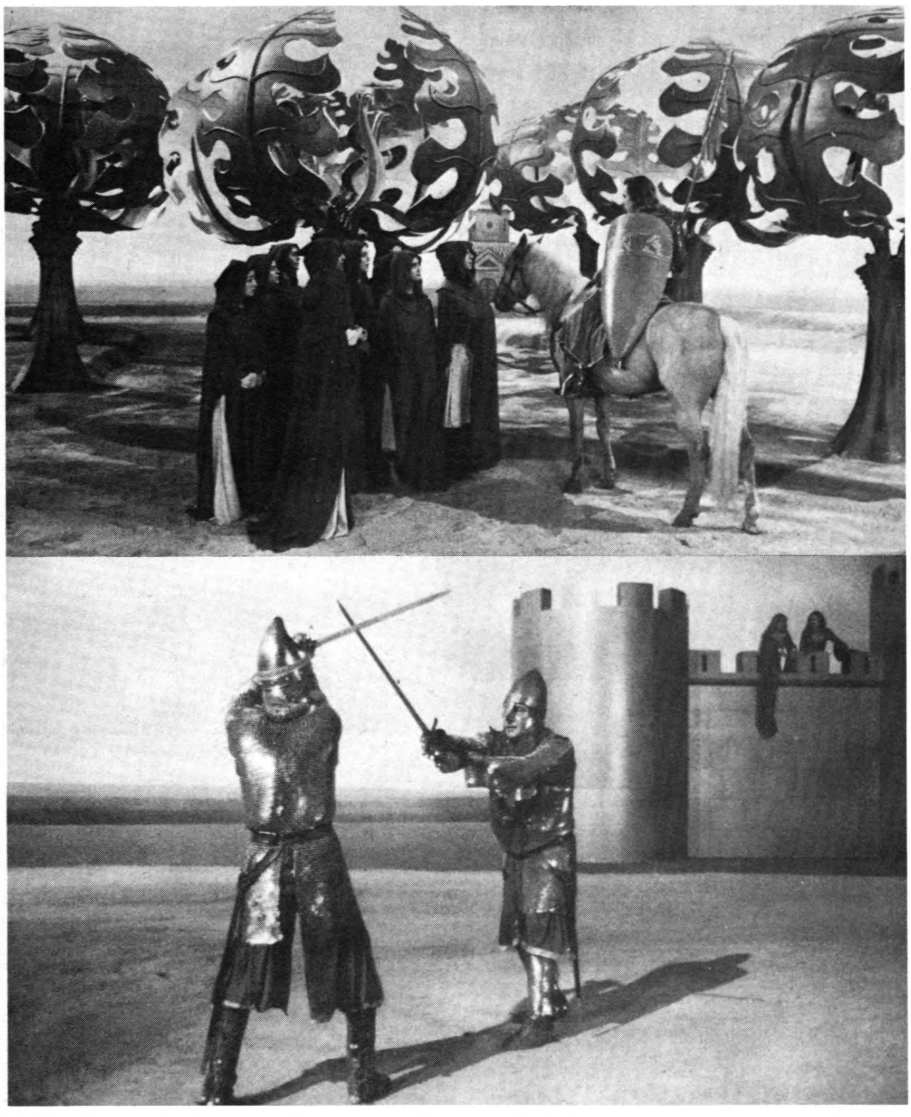
Resultatet er blevet et intellektuelt spændende værk, men helt så befordrende for Chrétien de Troyes popularitet som Rohmer havde ambitioner om at gøre det til, er det næppe blevet.

KOMEDIER OG PROVERBER

Den største oplevelse i Grand Teatrets franske filmuge var uden tvivl Rohmers næstnyeste film »La femme de l'aviateur ou on ne saurait penser à rien« (1981) hvormed han indleder en ny filmserie i stil med »Six contes moraux«. Det er naturligvis endnu svært at se den nøjagtige tegning af det nye projekt.

Genrebetegnelsen »Komedier og Proverber« kan man af undertitlen »on ne saurait penser à rien« - man kan ikke tænke på ingenting - se hentyder til den romantiske digter Alfred de Mussets teaterstykke »On ne saurait penser à tout« fra konversationsstykkerne »Proverbes«. Et af Mussets hovedtemaer er bedrag og netop om bedrag handler »La femme de l'aviateur«. Men bedrag set ud fra en komisk synsvinkel. Ligesom undertitlen, bliver situationen hele tiden drejet en omgang.

To scener fra »Perceval«



Den tyveårige François (Philippe Marland) bor i Paris og arbejder, for at tjene til sine studier, om natten på et posthus. På vej hjem herfra går han en tidlig morgen forbi sin veninde Anne (Marie Rivière) for at lægge en besked. François' kuglepen virker imidlertid ikke. Han går derfor over på en café for at købe en ny og falder i søvn. I mellemtiden er piloten Christian (Mathieu Carrière) dukket op hos Anne. Hans kuglepen virker, men da han skubber beskeden ind under døren, vågner hun og lukker ham ind. Christian begrunder sin beslutning om ikke at se Anne med, at han har truffet et valg til fordel for sin kone, der er gravid. François er nu vågnet op og går med sin nye kuglepen hen til Anne. Idet han kommer derhen, ser han de to personer komme ud af huset og gætter naturligvis på at de har tilbragt natten sammen. Senere på dagen ser François Christian sammen med en blond dame. Han håber naturligvis, at kunne afsløre dette over for Anne, men må selvsagt først sikre sig, at det er en veninde og ikke for eksempel en søster. Som en anden Antoine Doinel leger han derfor detektiv og følger til fods og i bus efter piloten og hans kvinde. Undervejs er han lige ved at falde i søvn igen, men en femtenårs pige ved navn Lucie (Anne-Laure Meury) sørger for, at han kommer ud af bussen i tide. Jagten fortsætter i Buttes-Chaumont parken. Den vidunderligt charmerende Lucie opfatter hurtigt det latterlige i situationen. Hun lader sig indrullere i spillet og prøver, for at skaffe François beviser, at fotografere pilotens dame. Det lykkes ikke. François og Lucie følger parret til en advokat, men opnår ingen definitiv vished. Lucie er nødt til at gå, og François lover at skrive til hende om parrets sande forhold.

Han vender tilbage til Anne, der holder en lang hysterisk selvstændighedstale for ham.

Til sidste får interessen for Lucie François til at gå forbi hendes bopæl. Han skuffes imidlertid da han ser hende sammen med en fyr.

I »La femme de l'aviateur« genkender man det rohmerske syn på en uoverskuelig verden. François er ligesom Jérome, Frédéric og de øvrige Don Quijotter underlagt skæbnen.

Det var et typisk træk ved 'six contes moraux', at der udmærket også kunne fortælles interessante historier om andre end fortælleren. Oftest er han jo ligefrem den mindst interessante. Det hele kunne udmærket ses fra andre vinkler. Anne, der forlades af piloten, kunne således være den fortsatte beretning om Chloé fra »Kærlighed om eftermiddagen«.

Med »La femme de l'aviateur« har Rohmer ønsket at 'vaske' sit blik pæny. »Perceval« var et forsøg på at afstikke realismens grænser og forsøge at lave en film uden de naturalistiske elementer, der normalt udgør støtter for ham. Den var i højere grad end hans øvrige film et produkt af intellektet, og det er formentlig årsagen til, at Rohmer be-

Tre scener fra »La femme de l'aviateur« – øverst Anne-Laure Meury, i midten Marie Riviére og Philippe Marlaud. Nederst Marlaud og Meury.

stemte sig for at indlede en helt ny og mere sansebetonet serie.

»La femme de l'aviateur« er optaget i 'opblæst' 16 mm farvefilm, og det kunne se ud, som om Rohmer har ønsket at gå tilbage til sit udgangspunkt, hvad angår produktionsmæssig frihed ihvertfald. Man mærker da også en betydelig spontan fortælleglæde i historien om pilotens kvinde. Rohmer har under optagelserne fortalt, at det drejede sig om en lille dokumentarfilm, hvilket har givet ham frihed for snagende journalister, samtidig med at han har kunnet bevæge sig forholdsvis frit i selve byen. Cinéma-vérité indflydelsen har endvidere kunnet dyrkes ved hjælp af de trådløse mikrofoner, skuespillerne fik installeret på sig. De tillod Rohmer at benytte det sædvanlige klientel i f.eks. Buttes-Chaumont parken som statister uden deres vidende. At der ikke helt er tale om Cinéma-vérité understreges dog af Rohmers arbejde med farve og lyd. De trådløse mikroner benyttede han til at indspille hver stemme på et lydspor for sig. Han kunne således arbejde videre med sin fascination af stemmeklang. En betagelse, der fik ham til at vælge f.eks. Aurora Cornu som den rumænske forfatterinde i »Claires knæ« og tyske skuespillere, som han næppe nok forstod, i »Marquise von O.« Personerne taler meget hos Rohmer, men det de siger er i grunden ikke så vigtigt.

»Le beau Mariage« hedder det seneste opus fra Rohmer. Nummer to i rækken af komedier og proverber. Filmen havde den 20. maj premiere i Paris. Den skal efter anmeldelserne at dømme handle om Sabine (Béatrice Romand, der spillede den rørende Laura i »Claires knæ«) og hendes meget bevidste valg af ægtemand og fremtid. Hun er ikke klar over, at man ikke kan bestemme og forme sit liv alene. Det ser således ud til, at Rohmer fortsætter sin enestående persistente række variationer over Don Quijote-figuren, der mener at kunne bestemme alting selv.

Rohmer er tro imod sig selv og sin bemærkning om at: »en film ikke skal skabe beundring for en fortolkning af verden, men igennem denne fortolkning beundring for selve verdenen« [15]. Det er i dette lys man skal se hans film: Et forsøg på at se naturen i dens fulde udstrækning og ikke partielt med bind eller skyklapper for øjnene.

Noter:

1) Eric Rohmer: Six Contes Moraux. Ed.de l'Herne, Paris 1974.p.12
2) Film Quarterly. Summer 1971. p.34
3) Australian Journal of Screen Theory 2, 1977. p. 32
4) Godard on Godard. Secker & Warburg. London 1972. p.31.
5) Gilbert Cordier: Elisabeth. Gallimard. Paris 1946.
6) Cahiers du Cinéma 323/324, mai 1981. p.29
7) Cahiers du Cinéma 3, juin 1951. p.22
8) Cahiers du Cinéma 3, juin 1951. p. 23
9) Cinématographe 65, 1981. p. 18
10) Dudley Andrew: André Bazin. Oxford University Press. New York 1978. p. 222
11) Eric Rohmer et Claude Chabrol: Hitchcock. Ed. Universitaires. Paris 1957.
12) Revue du cinéma. No. 14, juni 1948. p.3.
13) Eric Rohmer: L'organisation de l'espace dans le »Faust« de Murnau. Col.10/18. Paris 1977.
14) Écran 47, Mai 1976
15) Cahiers du Cinema 219, Avril 1970, p. 51

Drouzy om Dreyer

Hans-Henrik Jørgensen

Normalt isolerer vi et kunstværk fra den helhed, hvoraf det er vokset ud, den samfundsmæssige helhed, som stillede sine krav til kunstværket, og den menneskelige helhed, som er kunstnerens, der skabte det.

Den betragtningsmåde der opstår, får os til at nyde skønheden i en meksikansk skulptur, selvom den engang var offersten i et grusomt ceremoniel, hvor mennesker dræbtes til gudernes ære. Den får os til at smykke vore hjem med malerier, hvis farver er strålende, men hvis indhold er en kunstners meddelelse om dyb menneskelig fortvivlelse og angst. Eller vi ser Dreyers film, uden at vide at de handler om hans tabte mor, hans mangel på kærlighed, på herkomst og fortid.

Der er ikke noget ondt i at se på den måde, men der er ingen tvivl om, at hvis man vil træde ind i et inderligere forhold til et kunstværk, må man sætte sig ind i almene tids- og samfundsbestemte forhold og de menneskelige og kunstneriske omstændigheder, hvorunder det er skabt. Derfor må man hilse Martin Drouzy's nye store bogværk, »Carl Th. Dreyer – født Nilsson«, velkommen.

Bogen er et resultat af flere års effektivt detektivarbejde for at finde sammenhængen mellem privatpersonen Dreyer og kunstneren Dreyer – finde hans dybeste hemmelighed, som samtidig er nøglen til en dybere forståelse af hans film. Dreyer selv var meget tilbageholdende med oplysninger om sin tidlige barndom og ungdom. Han talte helst ikke om den, og når han endelig gjorde det, fortalte han halve sandheder, eller løj direkte om sin identitet.

I begyndelsen af bogen rejser Drouzy selv dette spørgsmål: Hvilken betydning har biografiske oplysninger for forståelsen af Dreyers film? Taler hans film ikke for sig selv?

Det er en kendsgerning, at Dreyers film ikke alene er blevet set og studeret, men også gjort til genstand for megen litteratur – mest udenlandsk, for Dreyer var jo dansk. Man lægger ikke megen vægt på filmenes ophavsmand i hele den rige litteratur. Den eneste biografi, der er skrevet om ham, er Ebbe Neergaards, der udkom i 1940.

På grund af mangelfulde oplysninger om Dreyers liv er der opstået myter omkring hans person, enkelte træk fra hans liv dominerer uforholdsmæssigt meget, fordi de af en eller anden grund har fæstnet sig i vor hukommelse. Helheden er ophørt med at eksistere. Forgangenheden drager sit slør over alt, gør det svundne mere udflydende og uklart, men også hemmelighedsfuldt og suggestivt. Det er skyld i at Dreyer har stået fastnaglet til en piedestal, som en mere eller mindre engleagtig figur, med direkte forbindelse til det guddommelige, en kunstner som først og fremmest var optaget af de sjælelige problemer, som om den slags kan betragtes helt uafhængigt af krop og samfund.

Drouzy har reddet ham fra forvitringsdøden, han har optrådt som dokumentariker, rekonstrueret kendsgerninger, miljøer og personer. Genfundet omgivelser, landskaber, ting og symboler og derigennem nærmet sig Dreyers hemmelighed. Langsomt under dette arbejde opstod den hypotese, som blev

mere og mere iøjnefaldende og rigtig, at de dramatiske begivenheder, som har præget filmskaberens fødsel og barndom har dannet baggrund for hele hans produktion.

Hvad var så Dreyers historie? – Jo, Dreyer var født udenfor ægteskab, hans mor Josefina Nilsson var svensk og tjente på en proprietærgård i Sydsverige, hvis ejer, Torp (Dreyers far), gør hende gravid. I 1889 føder hun Carl Th. Dreyer i dølgsmål i København, og gir ham straks efter fra sig til fremmede. I løbet af sine første to leveår bor han under kummerlige forhold ikke mindre end syv steder. Seks gange blir han revet ud af sine vaner og sine tidligste fysiske og følelsesmæssige sammenhænge og tilhørsforhold, for endelig at blive adopteret af typograf Carl Th. Dreyer (hvis navn han får) og hans kone Marie.

Fra han er to til han er sytten bor han hos adoptivforældrene, så rejser han og ser dem aldrig siden. Det lykkedes aldrig familien Dreyer at få et varmt og kærligt forhold til ham. Han kommer katastrofalt til at mangle den kærlighed, der for ham skulle til for at rette op på skævhederne fra de første to leveår. Dreyer får en god skoleuddannelse, Dreyer-familien er åben overfor nye tanker og fremskridt, den sympatiserer med sociale kampe og den internationale arbejderbevægelse; den interesserer sig for de nyeste opfindelser: cyklen, fotografiapparatet. Det er i dette oplyste og økonomisk set ret trygge miljø, at den unge Carl Th. Dreyer vokser op, og det er også her, han indtil sit syttende år uafbrudt lider under indre ensomhed og mangel på kærlighed. I disse omgivelser går han og idealiserer sin biologiske mor Josefina Nilsson. I forsommeren 1890, da Carl Th. er godt et år blir Josefina Nilsson gravid igen, hun forsøger at fremkalde en abort i syvende måned ved at spise fosfortændstikker og dør under de værste lidelser. Lægerne betragter hendes lig som et interessant tilfælde, med muligheder for at gøre videnskabelige iagttagelser. Liget bliver dissekeret og først efter flere måneder bliver Josefina Nilsson begravet. Da Dreyer som sytten-årig opsøger Josefina Nilssons familie, får han denne rædselshistorie at vide – det blir et chok for ham – et traume, som slutter sig til de andre forstyrrelser og åbne sår, som hans omkalfatrede barndom havde forårsaget. Nu ved han med sikkerhed, at han ikke alene er et hittebarn, men en barn, man har givet fra sig, en bastard. Da han kommer tilbage til København i begyndelsen af maj 1908 er hele hans univers så rystet, at resten af livet går med at fortrænge en glædesløs barndom, præget af ensomhed og bitterhed, og samtidig må han prøve at hele de sår, som den ubønhørlige sandhed har skabt i hans univers. For at løse sine personlige problemer prøver han at sublimere dem ved hjælp af skabende virksomhed. Han laver film for at forklare sig selv til dem, der gerne vil forstå ham: Hvorfor han er anderledes end andre, og hvorfor hans mor blev nødt til at give ham fra sig. Han får igennem sit eget liv inspirationen til alle disse film om lidende og undertrykte kvinder, der er prisgivet en mandlig overmagt. Solidaritet med de lidende og forfulgte blir holdningen i Dreyers kunst.

Det er i alt sin knusende enkelthed den historie, Drouzy trækker op i sit to binds værk.

Første bind er en grundig og sanselig fremstilling af Dreyers baggrundshistorie helt tilbage til bedsteforældrenes tid. Her er fremragende portrætter af såvel Dreyers biologiske forældre som af hans adoptivforældre. Tidsbillederne er gode og fyndige og omkranser Josefina Nilsson og hendes handlinger på en måde, så man virkelig får en stærk oplevelse af datidens mandssamfund. Drouzy yder adoptivforældrene mere retfærdighed end Dreyer nogensinde gjorde. De gav ham dog en god skoleuddannelse, og han sultede heller ikke. Her bliver myten om at han er opvokset i et indremissionsk hjem aflivet, typograf Dreyers familie var socialister og antiklerikale, og påvirkningen fra adoptivfaderen gik snarere i en socialbevidst retning.

Den unge Dreyer bliver medlem af det radikale studentersamfund, bliver en kendt journalist med flyvning som speciale, han skriver om sine egne dristige ballon- og flyveture. Han sidder på et sæde mellem hjulene på Poulains maskine, da denne flyver fra Malmø til København i 1911. Da Ebbe Neergaard skulle skrive sin biografi, gav Dreyer ham skriftlige oplysninger om sin barndom, sådan som han så den – usammenhængende og ufuldstændig. Det dokument bruger Drouzy i bogen og sætter Dreyers udsagn i relief af sine egne undersøgelser. Det er en uhyre spændende dialog, der her udspilles mellem de to sider af samme sag.

Andet bind handler om Dreyers skabende virksomhed, journalistikken og filmene. De bliver gennemgået en for en, der er en flot sammenhæng i fremstillingen. Drouzy er en trænet filmanalytiker, han får alt til at gå op, og der er mange perler imellem hans iagttagelser. Særlig i afsnittet omkring »Vampyr« synes jeg Drouzys (over)fortolkninger er spændende. Her har Dreyer stået overfor sine indre dæmoner, da han ville introducere »dagdrømmen på film«. Efter indspilningen fik han et nervøst sammenbrud og måtte indlægges. Drouzy er i »Vampyr«-afsnittet langt ude på dybdepsykologiens tynde is. Efter »Vampyr« kræver den dualistiske verdensopfattelse, Dreyer har haft i sine foregående film, at blive nuanceret. Drouzy deler Dreyers produktion op i filmene før og efter »Vampyr«. Så vidt det har været ham muligt gennemgår han hele Dreyers produktion af realiserede og urealiserede film, lige fra de første stumfilmmanuskripter, til de sidste ofte skrinlagte tragedie produkter.

Drouzy ved, at hvis man ikke går til yderligheder, behøver man ikke at gå. Jeg synes det lykkes ham at bevise sin påstand, om at alle Dreyers film er stærkt selvbiografiske. De handler næsten alle om et og samme emne, set udfra forskellige synsvinkler og behandlet i forskellige genrer og stilarter. Hans kvindelige hovedpersoner tilhører alle samme race. De udsættes alle for lidelser og ydmygelser. Han er i sin skaben bundet af en indre nødvendighed, drevet af en determinisme, som han kommer til at acceptere, tage på sig og beherske i stadig højere grad, men han kan aldrig lade være med at tale om det samme menneske – Josefina Nilsson. Alle hans film er et monument over hans ukendte mor. Den skade hun ufrivilligt har forvoldt ham, gøres i filmene til en hyldest. Og via Josefina Nilsson indbyder disse film os til at overvære en rehabilitering af den undertrykte kvinde.

Lad mig sige det med det samme, jeg tror på Drouzys fremstilling. Jeg læste bogen i et væk. Det hele forekommer så selvfølgeligt og sandt i Drouzys fortolkning. Han har haft de psykobiografiske briller på og været godt bevæbnet med psykoanalytiske begreber, da han skrev – og han kan skrive som bare fanden, ovenikøbet i sjælfuld fattet form – det er en sjældenhed, når det drejer sig om videnskabelige afhandlinger. Drouzy er ingen grønsag, lidenskabeligt udbryder han, da han i sit detektivarbejde har fundet Josefina Nilsson: »Jeg følte mig så let om hjertet, som jeg havde fundet min egen mor« – bedårende, ikke? Bogen er i sin mangfoldighed følelsesmæssigt logisk og enkelt konstrueret. Man må beundre det mod Drouzy har haft til at sjælbefamle vores nationale klenodie, at trænge helt derned, med hans egne ord, hvor han fører Dreyers film tilbage til sovekammeret med dets lugte af opvaskevand, bonevoks og sperma – det er jo her det sker. Det er en bog, der viser os, at Dreyer var et menneske af kød og blod, der havde lidt meget og derfor gjorde som han gjorde, kompromisløst. I film efter film idealiserer han moderskikkelsen og stiller hende overfor samfundsautoriteterne og ordenshåndhæverne, der fuldbyrder hendes martyrium. Drouzy påviser, med sin forståelse af de sjælelige mekanismer, at det er Dreyers psykiske og mentale strukturer, der er bestemmende for hans værkers hemmelighed. Naturligvis kan man sige, for sådan er det bedste i kulturhistorien skabt.

Selvfølgelig er det ikke hele sandheden om Dreyer, Drouzy har fundet. Klaskede han sig aldrig på lårene af grin? Eller fortalte en sjofel vittighed om sin stedmor? – måske ikke, men han har uden tvivl været et mere kompliceret, polykromt og modsætningsfyldt menneske end han fremstilles som. Det er imidlertid dødsikkert, at hvis man gør et lille barn fortræd, får det det svært senere hen i livet, hvis ovenikøbet hele barndommen er gold og kærlighedsløs, er der stor sandsynlighed for selvmord, en kriminel løbebane – eller stor kunst. Alle ved at i barndommens land, i den helt tidlige især, dannes en stor del af ens bevidsthed og følelsesmæssige substans; som man er dømt til at trække rundt på resten af livet. Underbevidstheden, der er en kunstners vigtigste arbejdsredskab (Dreyers ihvertfald), vil give sine klare følelsesmæssige direktiver resten af livet – vil blive bestemmende for hans sjæls hovedkonflikt. Ville der have været en Homer, hvis han ikke var blind? En Dostojevski hvis han ikke havde været epileptiker? En Maupassent og en Karen Blixen,

hvis de ikke havde haft syfilis? Eller en Carl Th. Dreyer, hvis han ikke havde været en Nilsson? – Naturligvis ville der det – men de ville ikke være de samme. Det ved Drouzy.

Dreyers chok ved at opdage sin moders skæbne, og ved at måtte erkende at han var et uægte barn, forældrene havde skudt fra sig, har selvfølgelig været en så hård omgang at komme igennem, at det har været hovedbestemmende for hans liv, og dermed for hans kunst. Det er jo ikke »hittepåsomhed« der karakteriserer hans værker. I et interview i 1950 sagde han da også: »I tragedien falder det mig lettere at indarbejde min egen personlighed og mit eget livssyn«.

Det bedste hos mennesket har ingen form, siger Goethe,men jeg synes, jeg er blevet en hel del klogere af Drouzys bog. Jeg har fået et klart bud på sammenhængen mellem privatmennesket Dreyer – og kunstneren Dreyer – for bogen taler direkte til følelserne. Her er et materiale, som ingen Dreyer-elsker (-forsker) kan komme uden om. Bogen har ånd, temperatur, indføling og kærlighed. Her er vi ved det allervigtigste: Drouzy kan tillade sig det han gør, fordi han elsker Dreyer. Hele bogen er en kærlighedserklæring til Dreyer.

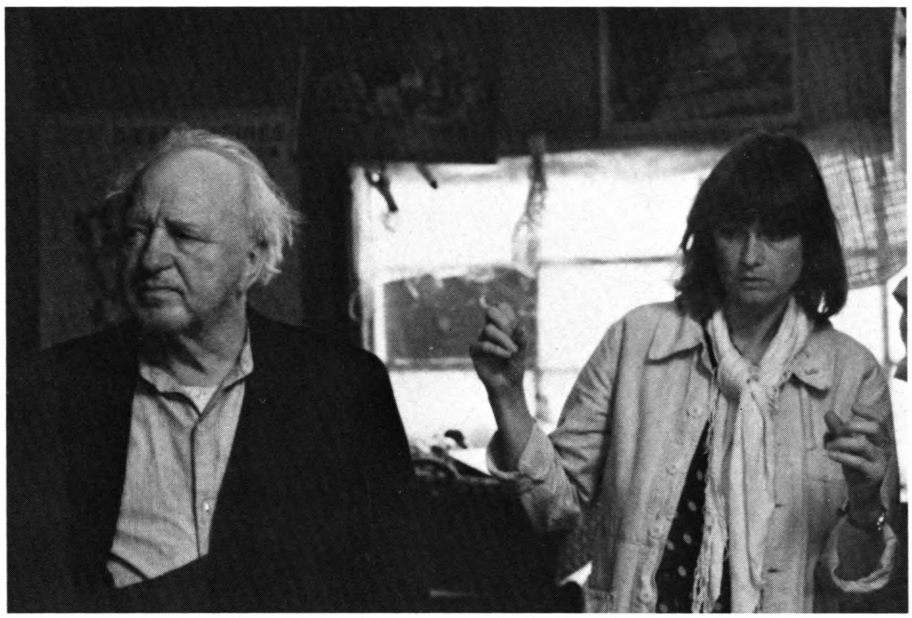
Videnskabelige kredse har ikke kunnet få deres metoder til at passe på bogen. Den er ikke fuldblods historisk/kritisk, den er ikke marxistisk, ikke freudiansk o.s.v. Til det er der kun at sige, at al historie er sagn og myte og dermed et produkt af vore åndelige evners standpunkt og opfattelsesevne og *fantasi*, derfor er det ikke bare Drouzys uafviselige ret, men også hans pligt som kulturmenneske at skrive udførligt om det, der aldrig er hændt, i den form som stoffet tvinger ham til, for på den måde at komme »sandheden« et lille bitte skridt nærmere.

Psykologien har lært os at forstå, at et menneskes sjæl er en helhed sammensat af bevidste og ubevidste bestanddele. Om kunstværker gælder det samme: De rummer bevidste udtryk for kunstnerens sjæl og fantasi, og ubevidste udtryk, der altid sniger sig ind i værket og videre til vor tilegnelse. Resultatet bliver, at alting i kunstværket er betydningsfuldt – der er intet, der ikke betyder noget, det mindste fragment rummer en afspejling af de samme sjælelige tilstande, der finder udtryk i kunstværkets store forhold.

Dreyers film er et evigt og uforanderligt udtryk for hans fantasi og sjæl. At tilegne sig hans film er at træde i forhold til deres evige og uforanderligt fastholdte egenskaber. Det er at iagttage dem medlevende og selvforglemmende led for led, og at se, hvordan hvert led forholder sig til de andre, at forstå at de udgør en helhed, og at leve sig ind i, hvad en helhed betyder. For at kunne opfylde dette kræves det, at man i så vid udstrækning som det er muligt træder udenfor egen tid og miljø, udenfor eget jeg, og åbner sig for den Dreyer, som åbenbarer sit væsen for os i filmværkerne. Dreyers film er i evig nutid, altså tilgængelige for den, der evner at forene sin forstand og den nødvendige viden med den følsomme indlevelsesevne, som kun erfaring med kunsten og med livet er istand til at give os – *det kan Martin Drouzy*.

7 fortællinger fra Filmskolen

Asbjørn Skytte



Holger Boland og instruktøren Ingrid Oustrup Jensen under indspilningen af »Aldrig i livet«

Den danske filmskole har sendt et nyt hold færdiguddannede elever ud i kampen om de få årlige produktioner med tilhørende få jobs, som den danske filmbranche giver mulighed for – selv efter den netop indgivne saltvandsindsprøjtning fra de bevilgende myndigheders side. To klippere, tre lydfolk, fire fotografer og hele syv instruktører blev det til denne gang, og som sædvanlig blev der ved afgangsforevisningerne fremvist resultater, der vidner om gedigen kunnen med hensyn til sammensætning af lyd og billede. Teknisk set er Filmskolens virke stadig af stor betydning for dansk film med sit tilbagevendende tilskud af ny kunnen og nyt talent. Det, der hver gang er mest spændende, er, om der også kommer tilskud af nyt kunstnerisk talent, der kan føje nye temaer og ideer til den hjemlige produktion – m.a.o. om der blandt de nye instruktører er kunstnere, der er selvskrevne til de forskellige filmkonsulenters bevågenhed.

Dette års syv afgangsfilm var alle fiksionsfilm (i modsætning til sidst, da næsten halvdelen var dokumentariske) – men så sandelig fiktionsfilm, der spændte over et bredt sprektrum – såvel i indhold som i udformning.

Eva Høst Kristiansens »Ønskebrønden« fortalte om en ung mand, der springer i Christianshavns Kanal, men reddes op af en ung kvinde, der tager ham med hjem. De tilbringer næste dag sammen, hvorunder deres indbyrdes psykiske uforløsthed tilspændes – hun vil ikke takkes for sin indsats, og han vil ikke være taknemmelig. Han går til slut i vrede, men tilbage ved kanalen dukker hun atter op, og afspejlet i vandet forenes de i et kys. Jørn Gottlieb og Chili Turéll (der tidligere hed Inge Margrethe Svendsen) kæmper bravt med rollerne, men er ikke i stand til at overbevise om, at det hele er andet end en halvtom gang banal romantik.

Grete Bentsens »Hævn« var inspireret af det legendariske dobbeltmord på Peter Bangs Vej, hvor ægteparret Jacobsen blev myrdet i februar 1948, og på 15 min. lykkes det faktisk at skitsere et intenst ægteskabeligt drama om skyldfølelse med baggrund i besættelsen, men det blir ved skitsen. Som hustruen er Diana Vangså ren kliché, hvorimod Poul Bundgaard endnu engang suverænt demonstrerer sin evne til med ganske få midler at indfange den betændte bedsteborger.

Hvor »Hævn« tydeligt bar præg af sparekniven, skortede det til gengæld ikke på ydre effekter i Vlado Oravskys 32 min. lange »A Day in the Life« – en forskruet historie om en familie, der efter vinterferien forulykker på vej hjem fra lufthavnen. Både mor (Solbjørg Højfeldt) og næsten voksne datter (Rikke Storm) kvæstes slemt, datteren så slemt, at hun skal have transplanteret et organ, hvilket afslører at far'en (Louis Mie-

he-Renard) ikke er hendes biologiske far, hvorefter han får 24 timer til at finde frem til den rigtige. En hysterisk, hæsblæsende omgang, fortalt i et opgejlet billedsprog, der snarere virkede som om filmen skulle reklamere for Coca-Cola eller en anden eksotisk drik.

Åke Sandgrens »Manden der drømte at han vågnede« var lige så forskruet, men som titlen antyder, på en ganske anden led. Den ydre fortælling handler om en ældre tvangsindlagt patient (Erno Müller), der forsøger at flygte, da han får tilforordnet en ung, naiv nattevagt (Ole Meyer), men den bruges til at udforske filmsprogets mulighed for at udtrykke underbevidstheden – i lange køre- og vandreture gennem hospitalets underjordiske gange og asketisk sort-hvide billeder. Måske var der en overordnet mening med det hele, men den kom aldrig rigtig frem.

Til gengæld var der både mening og poesi og sødme i Katrin Sofias lille historie om en professionel indbrudstyv, der samtidig er enlig far til en 10-årig datter, som rejser med ham rundt og assisterer ved kuppene. »Når jeg bliver stor« er skrevet af Rumle Hammerich og har gedigent spil af Jørgen Kiil og den lille Gobeline i hovedrollerne – og er en hjertevarm, indforstået skildring af et ganske sælsomt outsider-par.

Også Ingrid Oustrup Jensens »Aldrig i livet« handler om en outsider, og med en overdådigt spillende Holger Boland i hovedrollen blev den for mig den absolut største oplevelse i denne årgangs filmpakke. Boland spiller en gammel sut, der lever i samfundets yderste udkant i et faldefærdigt hus på en losseplads, og som til det sidste bekæmper myndighedernes forsøg på at få ham ud og på plejehjem (hvor der kun serveres et halvt glas øl til måltiderne!). Men efter en kæmpe druktur med en af kammesjukkerne vælter en petroleumslampe, og hytten brænder ned til grunden. Her var omsider et bidsk socialt engagement og en fabulerende fortælleglæde til stede.

Edward Fleming i »Befrielsesbilleder«. Herunder Lars von Trier under indspilningen.

Tilbage er så Lars von Triers stort anlagte, ambitiøse »Befrielsesbilleder«, der med sine 57 min.s spilletid og (som den eneste) efterfølgende biografpremiere i Delta helt klart var skolens eget flagskib. Et teknisk imponerende værk, fremragende fotograferet af Tom Elling i tintede billeder, der fortæller om en tysk officer (Edward Fleming), der efter befrielsen undslipper fra fangelejren og opsøger sin danske elskerinde (Kirsten Olesen). Hun forråder ham imidlertid, lokker ham ud i en skov i armene på en gruppe frihedskæmpere og stikker øjnene ud på ham, hvorefter han efterlades i naturens/universets endeløse, sorte intet. Et højspændt, fortænkt og dybt misantropisk værk, der måske nok pirrer ens sanser, men ikke forløser dem.

Lars von Trier demonstrerer suverænt, at Tarkovskij (»Stalker«) ikke har levet forgæves, men man sidder med en konstant fornemmelse af, at der slet ikke er dækning for dette opspilede ambitionsniveau og dets tilhørende mystifikationer.

Alt i alt var det en broget omgang, der alle var forsvarlige som svendestykker, men med Ingrid Oustrup Jensens bidrag som det eneste, der forenede et jordnært og varmt medmenneskeligt engagement med en både filmisk og digterisk skaberkraft – og som derfor lover godt for fremtiden.

Fransk filmuge

Nathalie Baye i »Pigen fra provinsen«

For tredie gang afholdt Grand Teatret i år i samarbejde med Den Franske Ambassade og Unifrance Film en fransk filmuge. Der blev vist ni film, hvoraf de fleste var produceret i 1981; et par stykker i 1980 og endelig alderspræsidenten: Alexandre Astruc og Michel Contats dokumentarfilm om filosoffen Sartre »Sartre par lui-même« i 1976.

Filmugens udbud viser at fransk film har det udmærket.

Pigen fra provinsen

Perlen blandt filmene var Rohmers utroligt charmerende »La femme de l'aviateur« (1981) – Pilotens kvinde – som jeg allerede har skamrost andetsteds i dette nummer af Kosmorama. Kan det virkelig være sandt, at dette mesterværk ikke vil blive importeret til Danmark? Meget fængslende fandt jeg også schweizeren Claude Gorettas »La Provinciale« (1980) – Pigen fra provinsen – med filmugens mest viste kvindelige skuespiller-Nathalie Baye i hovedrollen. Ligesom i Gorettas herhjemme så succesrige »Jeg elsker dig« (La Dentellière) drejer det sig om en af denne verdens stille eksistenser: Christine er en arbejdsløs teknisk tegner, der bor i en gold industriby i Lorraine. Uden ret mange penge flytter hun til Paris for at finde et job. Filmen beskriver den lange række prøvelser, Christine i byernes by kommer ud for i sin søgen efter ordentligt arbejde. Hun mærer, at det må være nok, at hun er dygtig til sit job, hvilket tydeligvis er forkert. Hun bevarer sin selvagtelse, men må til gengæld ernære sig ved at dele reklamer ud. I forbindelse med et taxiuheld træffer hun den schweiziske marketingsmand Rémy (Bruno Ganz – der faktisk er schweizer). Han er gift, har to børn og opholder sig kun af og til i Paris i forbindelse med sit arbejde. De forelsker sig i hinanden og træffes under hans kortvarige ophold i byen. Dette kærlighedsforhold kunne under andre omstændigheder være blevet det helt store, men da Rémy af hensyn til sin karriere presses til at bosætte sig en periode i Japan, vælger Christine at afbryde deres forhold.

Hun træffer herefter den ene mærkelige person efter den anden: Claire (Angela Winkler) er en meget lidt succesfuld skuespiller. Så meget desto mere fremgangsrig er hun som holdt kvinde for ømhedssøgende rigmænd. Endvidere præsenteres Christine for en i grunden ganske sympatisk direktør ved navn Pascal, som skulle være i stand til at give hende det eftertragtede job. Han er imidlertid noget ude af balance, da hans kone netop er gået fra ham. Efter en nat på forskellige barer hvor Pascal er blevet meget, meget fuld, lægger Christine ham i seng i hans lejlighed. Dagen efter erfarer hun, da hun opsøger ham i hans firma, at han har begået selvmord.

For at muntre Christine op, inviterer Claire hende på et week-end ophold sammen med en af sine kunder og en hoben andre rige folk. Det foregår på et slot i en næsten Graham Greenesk atmosfære. Partyet kulminerer med et forhindringsløb, som kun festens kvindelige deltagere er med i. Til forhindringsløbets vinder er der udsat en enorm sum penge som præmie. På trods af voldsomme anstrengelser fra de øvrige deltagerens side lykkes det Christine, næsten modvilligt, at vinde den bizarre konkurrence. Paradoksalt nok vinder hun takket være sin provinsbaggrund, der sætter hende i stand til f.eks. at tage fisk op af et bassin, uden at de smutter fra hende. Hun bevarer dog stadig sin selvrespekt ved at tage afstand fra løjerne og forære præmiesummen til den måbende Claire.

Christine drager derefter hjem til Lorraine.

»La Provinciale« fængsler ved at bevæge sig fra socialrealistisk provinsbeskrivelse til den helt absurd-groteske komedie. Dette kan den tillade sig på grund af Nathalie Bayes aldeles fremragende spil og konstante stille troværdighed.

Den fortabte piges hjemkomst

Mærkeligt bevægende var også Jacques Doillons seneste opus »Den fortabte piges hjemkomst« (La fille prodigue) fra 1981. Den er en af de film, der måske irriterer en smule mens man ser dem, men som man aldrig helt slipper. Den fascinerer og frastøder, som også de mennesker gør, der åbent kaster de polerede lag af sig. »Den fortabte piges hjemkomst«, der er Doillons sjette spillefilm, beretter i hans mere og mere stiliserede tableau-form om den engelsk-franske ca. 30-årige Anne, der befinder sig i en tilstand af dyb depression. Hendes tanker kredser om barndommen, som hun tydeligvis finder bærer årsagen til hendes traumatiske tilstand. Hun afhentes af sine forældre, der tager hende med til deres idylliske hus ved badebyen Deauville. De plejer hende, som var hun stadig en baby. Anne er tæt knyttet til sin far (Michel Piccoli), der er en aldrende, opgivende rentier, som hovedsageligt venter på døden, men som dog stadigvæk er i stand til at betragte verden med en vis ironisk humor. Således siger han om sit lidt vakkelvorne hus: »Det er derfor jeg købte det. På grund af det forførende i at det en dag kunne falde ned i hovedet på mig. Forestil dig at man lever med angsten for at dø af hjertestop, hjerneblødning eller cancer og bang! så falder huset sammen på en.« Med næsten Agatha Christiesk snilde sørger Anne for at eliminere først sin mand, derefter sin mor og til sidst faderens attraktive veninde. Hun ønsker faderen helt for sig selv og prøver konstant at provokere ham til at reagere voldsomt overfor sig. Først da Anne næsten voldtager ham giver han efter. Det tilhørsforhold der omsider er etableret, forløser noget i Anne, og man fornemmer noget der ligner en genfødsel i forbindelse med det barn, Annes søster har født næsten samtidig med Annes kødelige forening med sin far.

Doillon har engang sagt, at han er en »viser« snarere end en »beviser«. Han forsøger da heller ikke i sin film at give udtømmende forklaringer på sine personers neuroser og handlinger. De har et eget liv.

Jane Birkins nøgne ansigt glemmer man ikke med det første. Hermed skulle hun vel være sluppet ud af det dumt-vulgære lillepigeimage, som hendes tilknytning til den de-

Michel Piccoli og Jane Birkin i »Den fortabte piges hjemkomst«

Jan Kornum Larsen møder

Jacques Doillon

I forbindelse med Danmarkspremieren på »Den fortabte piges hjemkomst« (La fille prodigue) var filmens instruktør Jacques Doillon, der er blevet kaldt »det mentale sammenbruds Paganini«, i København for at promovere filmen. Med ham var også filmens stjerne, den engelske Jane Birkin. De sagde blandt andet:

»Jeg havde ikke lavet »Den fortabte piges hjemkomst« hvis min far ikke lige var død. Det er en film om døden. Det chokerede mig, at vi ikke havde holdt mere af hinanden. Filmen er for mig et forsøg på at reparere ... at få en chance til.

Mine hovedpersoner er aldrig voksne, selvom de undertiden foregiver at være det. Voksne mennesker er noget af det mest kedelige, der findes. Mine film handler altså altid om børn, hvadenten de er 30 år gamle eller 50 år gamle. Livet består for mange mennesker i at lære at spille voksne, hvilket jeg betragter som en grusom vits.«

Her bryder Jane Birkin ind og siger: »Jeg har en længsel efter barndommen, der næsten er sygelig. Når man har været lykkelig som barn, får man senere en følelse af, at det aldrig mere vil blive det samme. Man føler sig snavset. Andre har derimod en ulykkelig barndom og lærer at kæmpe, fordi de tænker, at sådan skal det ihvertfald aldrig blive igen. Måske bliver de bedre voksne end de første. Ialtfald lykkeligere.«

Doillon fortsætter: »Jeg interesserer mig nu ikke for barndommen på grund af dens uskyld. Det tror jeg nemlig ikke, at den har. Det er dens grusomhed, der interesserer mig.

I »Kvinden der græder« er Haydée den kedeligste af de tre hovedpersoner, fordi hun føler sig forpligtet til at spille den voksne. Under andre omstændigheder kunne hun sikkert have opført sig mere i overensstemmelse med den barnlige del af hende. Men her står hun alene og føler, at hun må være stærk. Det ville i den forbindelse være interessant at finde ud af, hvem der iscenesætter hvem i mine film. Er det den hysteriske, barnlige Dominique eller den voksne Haydée, der fører spillet. Hvis det lykkes mig at lave et par film mere, vil det nok være tydeligere.

Børn er ofte meget mere spændende at instruere end professionelle. De har på samme tid ingen erfaring og en udviklet sans for selve spillet og for at holde andre udenfor.

Grunden til at jeg valgte Jane Birkin er at hun, på trods af at have været med i 30-35 film, stadig har en uspoleret, jomfruelig udstråling. Man føler, at man instruerer et barn, hvilket jeg selvfølgelig ikke mener nedsættende. Langt den største del af de franske skuespillere ville jeg ikke kunne arbejde sammen med, fordi de netop på forhånd har en fast idé om alting. De instruerer sig selv. De spiller den samme rolle, som de har spillet de sidste ti år. Det skyldes selvfølgelig angst for at miste deres popularitet. Lino Ventura er et eksempel herpå. Michel Piccoli derimod har både stor erfaring og holder af at ændre person. De franske instruktører, jeg beundrer mest (Bresson, Rohmer, Resnais ...) arbejder som regel ikke med de mest kendte skuespillere. Det er faktisk en skam, men det er ikke os instruktører, der er hovmodige, det er skuespillerne der ikke vil instrueres af os. De gode film, kendte skuespillere har været med i, finder man som regel i begyndelsen af deres karriere. Når de er 40, er det forbi.

Jean-Louis Trintignant er lidt i stil med Piccoli. Begge vover at eksperimentere. Problemet er bare, at de af samme grund ikke er rigtig publikumsmagneter. Jeg ville aldrig med de to på plakaten kunne gå direkte hen og hæve en million hos en producent. Man kan derfor ikke bebrejde Delon, Belmondo og Depardieu. Sådan fungerer det bare. Sådan er systemet. De må skabe sig en figur, publikum kan lide, og sidenhen ikke bevæge sig en tøddel. Det er ærgerligt for os instruktører. Jeg finder f.eks. at Delon er endog særdeles tiltrækkende som skuespiller. Faktisk er der ikke nogen yngre fransk skuespiller, der er mere attraktiv. Hvis de geråder ud i eksperimenter er det som regel noget af et tilfælde. Jeg er ikke sikker på at Delon var begejstret for at spille med i Loseys »M. Klein«. Han blev tilbudt en rolle i Viscontis sidste film, men foretrak en kriminalfilm af Série-noire forfatteren og instruktøren José Giovanni, »Le Gitan«. Jeg tror heller ikke at Belmondo var vild med sin rolle i Resnais' »Stavisky«. Han var i øvrigt heller ikke særlig god.

Men længe leve skuespillere som Trintignant og Piccoli. Når man ser sidstnævntes filmografi og sammenligner med andre kendte skuespillere, er jeg sikker på at Piccoli om 50 år vil stå som periodens største franske navn.

Jeg har et vist ry som personinstruktør. Ihvertfald er der mange kendte skuespillere, der siger, at de gerne vil være med i mine film. Når jeg så tilbyder dem en rolle, vil de alligevel ikke. Jeg havde oprindelig planer om at lave »Kvinden der græder« med Catherine Deneuve, som jeg tror ville have været meget god. Da det kom til stykket, turde hun ikke, af angst for publikums reaktion. Men hun er en dejlig skuespiller.

Min næste film er en filmatisering af en bog af Cohen, »Le livre de ma mére«, der foregår i det 18. århundrede og handler om et barn, der benægter ideen om Gud, og om en præst, der prøver at lede hende på vej.«

kadente franske komponist Serge Gainsbourg (»Je t'aime moi non plus«) har forsynet hende med. Michel Piccoli har ligeledes fået en aldeles helstøbt figur ud af sin afventende fader, som han spiller duknakket og feminiseret – lige det modsatte af den vitalitet og virilitet, han normalt udstråler.

Kvinden overfor

Voldsomme følelser kom også til udtryk i Truffauts »Kvinden overfor« (La femme d'à côté) fra 1981. Som vanligt hos Truffaut handler den om en variation af »l'amour fou«. Denne gang dog mere uhyggeligt end ellers.

I tilbagebliksform skildres Bernard (Gérard Depardieu) og Mathildes (Fanny Ardent) definitivt sidste kærlighed. De har tidligere haft et stormfuldt forhold, men er nu kommet trygt i ægteskabets havn med forstående og kønsrolleopfyldende partnere. Bernard bor med sin kone og sit barn i en lille landsby tæt ved Grenoble. En dag flytter nogle mennesker ind i nabohuset, der ellers har stået tomt et stykke tid. Det viser sig at være Mathilde og hendes flyveledermand. Til at begynde med nægter Bernard at se noget til de nye naboer, men bliver efterhånden nødt til at prøve at leve med Mathildes tilstedeværels i det samkvemssøgende idylliske lillesamfund. Naturligvis lader de store følelser sig ikke snøre sammen. Mathilde og Bernard mødes regelmæssigt i et hotelværelse. Det er bare ikke nok. Konstante brud og efterfølgende forsoninger er hyppigere end fredelig sameksistens, når store følelser står på spil. I den bog af Henri Pierre Roché, som Truffaut filmatiserede som »Hjerter tre« er der en scene, der ikke kom med i den færdige film. En person siger: »Jo mere man elsker, desto mere utilstrækkeligt er det. Man vil hele tiden have mere. Eksisterer der da mere? spørges der,« Ja, at dø sammen. Det er der faktisk elskende der gør. Man ser det hver dag i avisen«. At dø sammen af kærlighed er nøjagtig hvad Mathilde planlægger ... og sørger for at udføre. En nat efter at hun og flyvelederen er flyttet på grund af deres følelsers utilstedelighed, sørger hun for at Bernard kommer over i det nu på ny tomme nabohus. Under det efterfølgende samleje skyder hun ham og dræber derpå sig selv.

»Kvinden overfor« er altså en slags variant af verdens første kærlighedsroman »Tristan og Isolde« fra 1160'erne. Hvor døden var i overensstemmelse med tidsånden i ellevehundredetallets Cornwall, er dette imidlertid ikke tilfældet i 1980'ernes franske provins. Den er da også skildret som værende i uoverensstemmelse med den omgivende idyl og bandlyst af samfundet. Den kolde kliniske lægerapport, der lyder mens man ser ambulancen med Mathilde og Bernards lig køre bort, er en lidet romantisk tirade.

Deraf uhyggen.

Gérard Depardieu og Fanny Ardent i »Kvinden overfor«

Philippe Noiret og Isabelle Huppert i »Rent Bord«

Rent bord

Bertrand Tavernier, der er højt skattet i sit hjemland på grund af blandt andre den fremragende »l'Horloger de St. Paul«, har med »Coup de torchon« – Rent bord – fra 1981 lavet en filmatisering af den amerikanske sydstatsforfatter Jim Thompsons roman »Pop. 1280«. For den det måtte interessere kan det nævnes at Sam Peckinpah tidligere har filmatiseret Thompsons »The Getaway«. Tavernier har overført handlingen fra de amerikanske sydstater til Fransk Vestafrika og perioden fra 1920'rne, til, helt præcis, 1938.

Taverniers yndlingsskuespiller Philippe Noiret spiller en sølle »sherif« ved navn Lucien Cordier. Han ydmyges konstant i det lille samfund. Af sin kone (Stéphane Audran), der har sin elsker boende, men lader Lucien tro, at det er hendes forsømte lillebror, såvel som af den lokale alfons Le Peron (Jean-Pierre Marielle), der morer sig med at vælte ham overende i folks påsyn. Den eneste trøst finder Lucien hos den elskovssyge Rose (Isabelle Huppert), som han undertiden har lejlighed til at befamle under påskud af at hjælpe hende, når hun er blevet tævet af sin jaloux ægtemand.

Det er imidlertid ikke som man kunne tro blot en komedie, der er tale om. Som i romanforlægget findes der et metafysisk lag, der kommer til udtryk, da den kuede Lucien en dag finder ud af at handle. Filmen bliver mytisk, da Luciens usle personnage pludselig fremstår som en blanding af en hævnende engel og en lidt enfoldig Jesus. Han sørger for at udrydde bærmen i det lille samfund ved simpelthen ... at skyde dem.

»Coup de torchon« interesserer ved ikke at forklare sine figurer. De handler alle udfra deres dyriske instinkt. Logisk ræsonneren findes ikke hos disse mennesker.

Filmen er særdeles velspillet. Selvfølgelig af Philippe Noiret, men også Isabelle Huppert er en sand fornøjelse at skue så langt fra sin undertiden noget anæmiske type.

Dræb Birgitt Haas

Philippe Noiret var også med i Laurent Heynemanns filmatisering af Guy Tesseires »l'Histoire de Birgitt Haas«. Filmen er kommet til at hedde »Il faut tuer Birgitt Haas« – Dræb Birgitt Haas – og er en noget ujævn, men ikke uinteressant beretning om terrorismens efterdønninger. Angsten for disse samfundsomstyrtere har retfærdiggjort tilstedeværelsen af et hæmningsløst antiterroristkorps, der ønsker at pågribe et tidligere medlem af Baader-Meinhof-gruppen ved navn Birgitt Haas (Lisa Kreuzer – som man kender fra flere Wim Wenders film). Det absurde er at fräulein Haas forlængst har taget afstand fra gruppens aktiviteter. Alligevel indleder man en storstilet operation,

Scene fra »Den røde skygge«

der går ud på at fange Haas ved hjælp af en lokkedue. Til dette formål udpeger man en arbejdsløs »drifter« ved navn Bauman (Jean Rochefort). Han bearbejdes og programmeres uden sit vidende til sin opgave. Bauman og Haas forelsker sig naturligvis i hinanden, hvilket trods betydelig forudseenhed fra korpsets side volder nogle problemer. En politimand (Philippe Noiret) forsøger at hjælpe. Tilsidst bliver Haas dog fanget og sat i fængsel. Bauman får af Noiret lov til at blive i Tyskland, som han ønsker. Måske for at vente på Birgitt Haas.

»Il faut tuer Birgitt Haas« belyser nogle interessante problemer, men den er i for høj grad en blanding af kærlighedshistorie, komedie og samfundsvision til at virke overbevisende. Hvis den ønsker at fremmane et billede af samfundets vagthunde, som vi tror tilhører fremtiden, men som faktisk eksisterer i dag, har den meget at lære af Michel Devilles skræmmende »Sagsmappe nr. 51«.

Den røde skygge

Valget af filmugens to sidste fiktionsfilm kunne man godt mistænke skyldes en vis betagelse af Nathalie Baye. Jean-Louis Comolli, der tidligere har været assistent for Rohmer, skribent på Cahiers du Cinéma og nu er redaktør for filmbladet Positif, har i 1981 lavet »l'Ombre Rouge« – Den røde skygge – om Stalins udrensninger lige før Anden Verdenskrig.

Anton (Claude Brasseur) er en stalinistisk agent, der i 1937 er beskæftiget med at formidle våben fra Tyskland til kommunisterne i Spanien. Han bliver taget af det tyske sikkerhedspoliti. Kun takket være sin chef Leo (Jacques Dutronc) slipper han løs igen. Anton fortsætter sine aktiviteter i Barcelona, men taber mere og mere sin tidligere begejstring for Stalin, hvilket kommer til udtryk i hans handlinger. Leo kommer til Marseille for at kalde alle agenter hjem til konsultation. I virkeligheden ønsker Stalin sine folk hjem for at foretage en udrensning af ikke ønskede elementer. Anton har en anelse om formålet med hjemkaldelsen og nægter at efterkomme ordren. Da der bliver sendt folk ud efter ham, begår han selvmord.

Leo er nu i fare på grund af sit venskab med Anton. Han flygter sammen med Antons sekretær Anne (Nathalie Baye) men kan naturligvis ikke undslippe.

»l'Ombre Rouge« vil sikkert have interesse for de mennesker, der interesserer sig for kommunistpartiets historie. Personligt kedede jeg mig bravt.

En mærkelig historie

»Une Etrange Affaire« (1981) var i sandhed også en mærkelig historie. Pierre Granier-Deferre, som vi herhjemme kender fra Simenon-historien »Katten« og Romy Schneider – Trintignant filmen »Flugten til friheden«, har fået stor succes med sin filmatisering af Jean-Marc Roberts roman »Affaires Etrangères«. En ung mand (Gerard Lanvin) er ansat i et stormagasins reklameafdeling. Pludselig kommer der en ny direktør, der i modsætning til sin forgænger er en endog særdeles dynamisk herre. Den unge mand, der tidligere dårligt har vidst hvordan han skulle fordrive tiden, får med ét nok at bestille. Han skal faktisk stå til rådighed 24 timer i døgnet. Egentlig befinder han sig udmærket ved pludselig at få en vis betydning, blot har det den ulempe at han fjerner sig fra sin kone (Nathalie Baye). En dag forlader direktøren, der åbenbart har specialiseret sig i at sætte liv i hensygnende virksomheder, byen.

Tilbage står den unge mand med tomheden.

Granier-Deferre har i sine tidligere film formået at etablere en altgennemtrængende atmosfære. Det lykkes også i »Une Etrange Affaire«. Hvad der derimod ikke lykkes er at få Gerard Lanvin til at spille op til Michel Piccolis tour-de-force præstation. Det bliver derfor noget af en ensidig forestilling.

Grands franske filmuge var altså, trods et par svipsere, der dog ikke var helt uinteressante, som sædvanligt umagen værd at begive sig hen til. Man fik en frugtbar fornemmelse af den mere seriøse del af fransk film. Grand Teatrets direktør Peter Refn udtrykte i ugens løb en vis tvivl om, hvorvidt han orkede at stable endnu et arrangement på benene.

Det må man sandelig håbe!

Scene fra »Une etrange affaire«

Set i TV

Gensyn med Brideshead

Charles Sturridge & Michael Lindsay-Hogg

I den lille roman »The Ordeal of Gilbert Pinfold« (1957), der tegner forfatterens selvportræt som midaldrende, skriver Evelyn Waugh: »His strongest tastes were negative. He abhorred plastics, Picasso, sunbathing, and jazz – everything in fact that had happened in his own lifetime«. Mærkeligt nok synes Waugh dog ikke at have været fuldstændig uforstående overfor et 1900-tals fænomen par excellence som filmen. Han kalder den faktisk et sted for »the one vital art of the century«, og der kan da også observeres flere kontakter mellem den store katolske satiriker og filmverdenen.

I 1924, da han var 21 år gammel, medvirkede Waugh i en amatørfilm, som en af hans Oxford-venner, Terence Greenidge, optog i Waughs fædrene hjem med den unge og endnu ukendte Elsa Lanchester i den kvindelige hovedrolle. I 1936, da han havde fået status som en af tidens skarpeste penne, blev han opfordret af Alexander Korda, engelsk films store magnat, til at skrive et filmmanuskript. »Went to Korda's studio and was told plot of vulgar film about cabaret girls which he wants me to write«, hedder det i dagbogen. Han tegnede siden kontrakt med Kordas selskab, men der kom aldrig nogen film ud af det, og efter krigen købte MGM ham ud af kontrakten igen.

Pudsigt nok havde Waugh allerede inden sine personlige erfaringer med filmindustrien skrevet en vittig satire over miljøet, novellen »Excursion in Reality« (fra samlingen »Mr. Loveday's Little Outing«, 1936). Den handler om en forfatter, der får til opgave at skrive ny dialog til »Hamlet« (!) og snart kommer til klarhed over, at »the written word was dead – first the papyrus, then the printed book, now the film«.

Da »Brideshead Revisited« blev en bestseller i USA, inviterede MGM Waugh til Hollywood for at drøfte mulighederne for en filmatisering. Waugh var vistnok lettet over, at filmen aldrig blev til noget, men under sit besøg i februar 1947 (hvor han også traf Chaplin og Disney, »the two artists of the place«) fandt han stof til sin ondskabsfulde satire over *the American Way of Death* blandt Hollywoods to- og firbenede »The Loved One« (1948), der blev filmatiseret af Tony Richardson i 1965 (dansk titel: Stemningsfuld begravelse).

Ellers har filmindustrien hidtil ikke vist Waughs ting den store interesse. I 1968 kom John Krish' ujævne filmatiserig af debutromanen, »Decline and Fall« (på dansk: Nedenom og hjem), mens Ken Russells plan om en filmatisering af mesterværket »A Handful of Dust« hidtil er forblevet urealiseret.

At samtiden først og fremmest så filmatiseringsmulighederne i »Brideshead Revisited« var ikke overraskende. Bogen, som Waugh skrev under en orlov i 1944, blev et eminent gennembrud hos det store publikum ved udgivelsen i maj 1945. Åbenbart var romanens blanding af aristokratisk nostalgi og sentimental katolicisme i delikat skønskrift lige, hvad det europæiske og amerikanske publikum tørstede efter ved krigens slutning. Hans tidligere romaner – først og fremmest »Decline and Fall«, »Vile Bodies«, »Black Mischief«, »A Handful of Dust« og »Scoop« – var alle virtuose tidssatirer, der funklede af kynisme og veloplagt perfidi.

Med »Brideshead« forsøgte han sig for første gang med en stor seriøs og emotionel roman, hvilket – efter hans eget udsagn – »lost me such esteem as I once enjoyed among my contemporaries and led me into an unfamiliar world of fan-mail and press photographers«.

Waugh lagde selv vægt på, at romanen i mindre grad skal læses som en bog om 20rne og 30rne, hvor den hovedsagelig udspilles, men mere som et udtryk for den kritiske tid, hvor den blev skrevet: »It is very much a child of its time. Had it not been written when it was, at a very bad time in the war when there was nothing to eat, it would have been a different book. The fact that it is rich in evocative description – in gluttonous writing – is a direct result of the privations and austerity of the times«.

Der er blevet gisnet og gættet en del på, hvem i de celebre cirkler, hvor Waugh færdedes, der har stået model til hvilke af romanens personer. For selv om Waugh afviste, at bogen skulle være en nøgleroman – jf. den advarende Author's Note: *I am not I; thou art not he or she; they are not they* – så rummer bogen dog talrige og næppe helt tilfældige mindelser om virkelige personer og begivenheder.

Evelyn Waugh tilhørte dekadente homoseksuelle og kunstneriske kredse i studietiden. Han forsøgte sig oprindelig som tegner. Han forelskede sig i en hel familie – gik på Oxford med broderen, kurtiserede søsteren. Han var kortvarigt og ulykkeligt gift (første gang) med en kvinde, der lå syg under en lang rejse og iøvrigt bedrog ham. Han foretog rejser blandt andet til Sydamerika og Nordafrika. Han konverterede til katolicismen. Han gjorde krigstjeneste som officer i Anden Verdenskrig. Alle disse forhold, som er beskrevet i Waughs selvbiografi, dagbøger, breve, i Christopher Sykes' autoriserede biografi og diverse andre memoire-værker, genkendes uden besvær i historien om Charles Ryder, hvis »sacred and profane memories«, bogen består af, ligesom kendere af perioden og miljøet har kunnet finde træk af skønånderne Harold Acton, Alastair Graham og Brian Howard, der var Waughs nære venner fra Oxford-årene, i personerne Sebastian Flyte og Anthony Blanche, samt identificere den fiktive Marchmain-familie med den autentiske Lygon-familie (inklusive overhovedet Lord Beauchamp) og Brideshead-slottet med Lygon-familiens Madresfield Court.

I sin dagbog fortæller Waugh et sted, juli 1955, hvordan han går i biografen og ser filmatiseringen af vennen Graham Greenes roman »The End of the Affair«, en anden af engelsk efterkrigslitteraturs store katolske romaner, hvis tema – et bizart trekantdrama om en kvinde splittet mellem elskeren og Vorherre – har ligheder med »Brideshead«s. Han går straks derpå hjem og genlæser bogen og konstaterer med misbilligelse, hvor

meget filmen (der var instrueret af Edward Dmytryk og vistes i Danmark under titlen Enden på legen) afviger fra bogen: »Hardly a sentence from it occurs in the film«.

Med dette in mente kan man næppe tvivle på, at Waugh, der døde i 1966, ville have set med den største sympati på den respekt for originalværkets ånd og bogstav, der fuldstændig behersker det engelske TV-selskab Granadas televisering af »Brideshead Revisited«, som med stor succes blev udsendt i England i efteråret og her og i USA i foråret.

Denne 12½ time lange TV-fortælling, fordelt over 11 afsnit, er først og fremmest en af billedmediehistoriens mest trofaste adaptioner af et litterært værk, et enestående eksempel på, hvor tæt en adaption kan ligge op ad det originale værk.

Gennem hele film- og TV-historien, hvor adaptionen af litterære værker har været reglen oftere end undtagelsen, har der sædvanligvis hersket en mere eller mindre ekstrem uoverensstemmelse mellem filmens og romanens fortælletid i den forstand, at langt de fleste romaner fremstod i stærkt forkortet skikkelse i filmadaptionen. Med de store TV-adaptioner er situationen helt ændret. Hvor biograffilmene hidtil normalt har kunnet råde over 1½ til 2 timers fortælletid – undtagelsesvis måske op til 3-4 timer, har TV-serien helt anderledes god tid. King Vidor måtte klare Tolstojs 1400 siders »Krig og Fred« på tre timer i sin »War and Peace«, mens BBCs televisering kunne disponere over 15 timer. Thomas Manns 700 siders slægtskrønike, »Buddenbrooks«, blev filmatiseret i 1923 og 1959 i biograffilmversioner à ca. 2 timer. Franz Peter Wirths nylige TV-version strakte sig over 10 timer. Og således er der kommet en hel række TV-adaptioner, som under alle omstændigheder må formodes at have tid nok til at dække romanens materiale i al væsentlighed, serier som Fassbinders 15 timers version af Döblins »Berlin Alexanderplatz«, Jens Ravns 6 timers »Fiskerne« efter Hans Kirk, Per Sjöstrands 8 timers »Raskens« efter Vilhelm Moberg, Maurice Cazeneuves 9 timers »Splendeurs et misères des courtisanes« efter Balzacs »Kurtisanerne«, Basil Colemans 8 timers »Anna Karenina« efter Tolstoj. Og nu altså Charles Sturridge & Michael Lindsay-Hoggs 12½ times televisering af Waughs ca. 350 sider lange roman.

TV-serien reproducerer bogen næsten side for side, overtager den meste dialog uændret, fastholder – gennem den underlagte jeg-fortæller der gennemstrukturerer billedforløbet – romanens fortæller-position og overspringer ikke noget af betydning (men når der f.eks. i niende afsnit, som handler om slutningen af Charles' og Julias affære på oceandamperen og Charles' udstilling i London, er 50 minutter til rådighed for 21 romansider, skulle der jo heller ikke være tidnød). Resultater er da også, at oplevelsen af roman og TV-serie forekommer noget nær identisk.

Følgelig er man også tilbøjelig til at opfatte instruktørernes arbejde som sammenligneligt med butlerens. Ligesom den altid diskrete Wilcox umærkeligt varetager Marchmain-familiens materielle fornødenheder, sådan arrangerer Sturridge & Lindsay-Hogg alt som loyale stedfortrædere for Waugh. Til forfatterens nostalgisk-vellystige genkaldelse af den tabte tids dekadente luksus og overflod svarer instruktørernes udnyttelse af britisk TVs hidtil største budget – næsten seks millioner pund – til at skabe en generøs materialisering af denne åndelige historie. Thi selv om man midt i al den verdslige overdådighed, der manifesterer sig så overvældende med slotte og besiddelser, tjenerskab, måltider, rejser, garderober, fester og æstetisk nydelse, godt undertiden kan glemme det, så drejer det sig faktisk om ånden og sjælen.

Historien om Charles Ryder, der bliver et delvis impliceret vidne til den strålende Marchmain-families forfald og undergang og selv ender på et slutpunkt, hvor han erklærer sig »homeless, childless, middle-aged, loveless«, insisterer Waugh på at se i et religiøst perspektiv.

Han formulerede selv romanens tema som »the operation of divine grace on a group of diverse but closely connected characters«, og slutningen, hvor Charles øjensynlig har mistet alt, der ellers er værd at leve for, men fundet troen, skulle markere dette – sådan som TV-serien også loyalt fremstiller det.

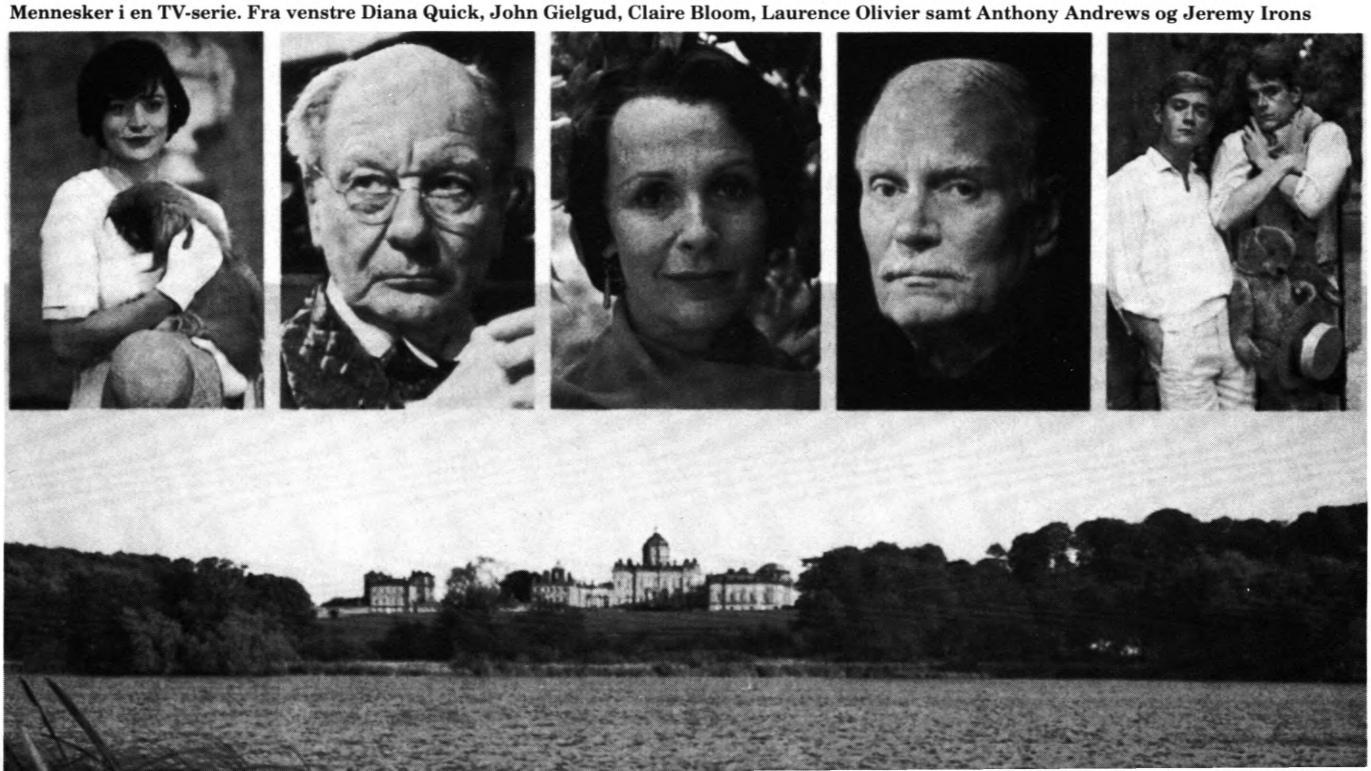
For de mindre stærke i troen kan »Brideshead Revisited« dog også læses og ses som en historie om følelsernes fallit, om meningsløs forsagelse, om spild – som selv ikke den guddommelige nåde kan opveje. (Brideshead Revisited – England 1981).

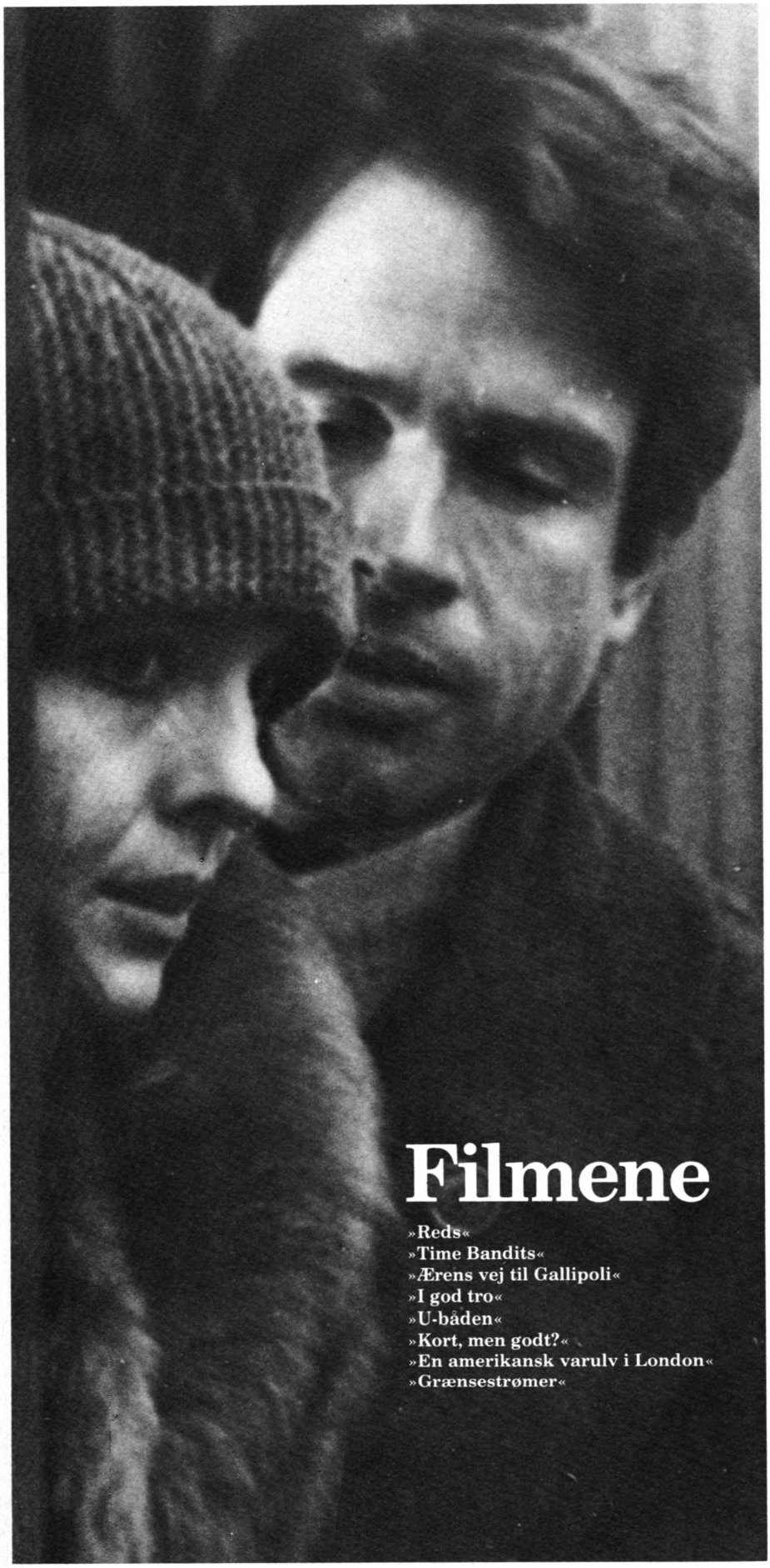
Peter Schepelern

GENSYN MED BRIDESHEAD

Brideshead Revisited. England 1981. **P-selskab:** Granada Television. **P:** Derek Granger. **P-leder:** Craig McNeill. **Instr:** Michael Lindsay-Hogg, Charles Sturridge. **Manus:** John Mortimer. **Efter:** Roman af Evelyn Waugh. **Foto:** Ray Goode. **Kamera:** Mike Lemmon (farve). **Klip:** Tony Ham. **P-tegn:** Peter Phillips. **Kost:** Jane Robinson. **Tone:** Phil Smith. **Medv:** Jeremy Irons (Charles Ryder), Anthony Andrews (Sebastian Flyte), Diana Quick (Julia Mottram), Phoebe Nichols (Cordelia Flyte), John Gielgud (Edward Ryder), Claire Bloom (Lady Marchmain) Laurence Olivier (Lord Marchmain), Stephane Audran (Cara), Mona Washbourne (Nanny Hawkins), John Le Mesurier (Fader Mowbray), Charles Keating (Rex Mottram), Nicholas Grace (Anthony Blanche), Anna Quayle (Nancy Tallboys), Geoffrey Chater (Konsulen), Jonathan Coy (Kurt), Jeremy Sinden (Boy Mulcaster), Bill Owen (Lunt), Stephen Moore (Jasper), Kenneth Cranham (Block), Roger Millner (Wilcox), Simon Jones (Brideshead), John Grillo (Mr. Samgrass), Jane Asher (Celia Ryder), Ronald Fraser (Rødhåret mand), Joseph Fraser (Chefpurser), Michel Gough (Dr. Grant), Niall Toibin (Fader Mackay), Jenny Ruanacre. **Prem:** 21.3.82 og følgende 10 søndage i dansk TV. **NB:** Meget hurtigt efter at produktionen var gået i gang blev Michael Lindsay-Hogg afløst af Charles Sturridge som instruktør.

Mennesker i en TV-serie. Fra venstre Diana Quick, John Gielgud, Claire Bloom, Laurence Olivier samt Anthony Andrews og Jeremy Irons





Filmene

»Reds«
»Time Bandits«
»Ærens vej til Gallipoli«
»I god tro«
»U-båden«
»Kort, men godt?«
»En amerikansk varulv i London«
»Grænsestrømer«

Reds

Instruktør: WARREN BEATTY

Som alle romantiske elskende elskede de hinanden med en kærlighed som var større, stormfuldere og mere svanger af skæbne end andres. De mødtes, skiltes og mødtes igen. I St. Petersborg på en stor duvende dobbeltseng forenedes de pany, mens revolutionens fyrværkeri ejakulerede over himmelhvælvet og arbejder- og bonderepublikken fyldte czarismens mausolæum med håb og nyt liv.

Historien om journalisterne John Reed og Louise Bryant, der var de første som bragte beskrivelsen af Sovjetstatens fødsel i den gamle verden over havet til den nye er – selvom det dér aldrig har været comme il faut at være rød – et oplagt emne for Hollywood. Filmens yndlingstema siden Griffiths dage har bestandig været krig og kærlighed. Og det er netop hvad »Reds« først og fremmest handler om.

Warren Beattys film er ikke en beskrivelse hverken af den russiske revolution eller den amerikanske venstrebevægelse, hvilket titlen jo ellers nok kunne tyde på. Den er derimod en love story mellem to amerikanske outsidere udspillet på baggrund af de rødes batalje i henholdsvis Sovjet og USA. Og sådan er den til forargelse for puritanerne og til glæde for romantikerne. Skal der endelig dømmes om hvilke af disse der er mest i deres ret til reaktionen på filmen – puritanerne eller romantikerne – forekommer det mig klart at være de sidste.

For det første toner filmen rent flag fra starten og dens røde farve er som sagt ikke kommunismens men kærlighedens. Og for det andet så var også virkelighedens John og Louise romantikere før noget andet. »Romantic Revolutionary« kalder Robert A. Rosenstone sin biografi – den grundigste om emnet – over John Reed. Warren Beatty og hans medforfatter på manuskriptet Trevor Griffiths har møbleret noget rundt på kronologien og foretaget de nødvendige forkortelser i biografien for at nå, hvad de ville. Men romantikken har de ikke behøvet tilføje. Den er modellernes mest iøjnefaldende præg.

»I think I've found her at last. She's wild, brave and straight – and graceful and lovely to look at«, skrev virkelighedens John Reed om Louise, tandlægens smukke, livshungrende kone, som han traf på en rejse til sin hjemby Portland i det fjerne og provinsielle Oregon.

Og Louise *var* noget særligt. Det var hun i det virkelige liv, og det blir hun i filmens. Her takket være Diane Keatons intense og uafladeligt omskiftelige portrættering. En egocentrisk og hengiven, utålmodig og vedholdende, impulsiv og beslutsom, frivol og trofast, romantisk og skeptisk kvinde med en betagende undertone af fortabelse bag al dristighed og vovemod. Det *kan* ikke bære i længden, vi aner det. Og det gik da også galt til slut. Louise Bryant kunne hverken styre, hvad hun havde af forstand eller talent – og af det sidste havde hun mere end filmen lader ane – og hun var aldeles i sine følelsers vold, hvilket til gengæld tydeligt fremgår.

Helt til det tragiske endeligt som alkoholiseret og morfiniseret vrag på et parisisk sidegadehotel (efter et forlist ægteskab med William Bullet, senere USA's ambassadør i henholdsvis Frankrig og Sovjet) følger filmen hende dog ikke. Som den historie, den er, må den slutte, hvor kærligheden kulminerer, og for Louises vedkommende gør den det så helt og aldeles med John Reed.

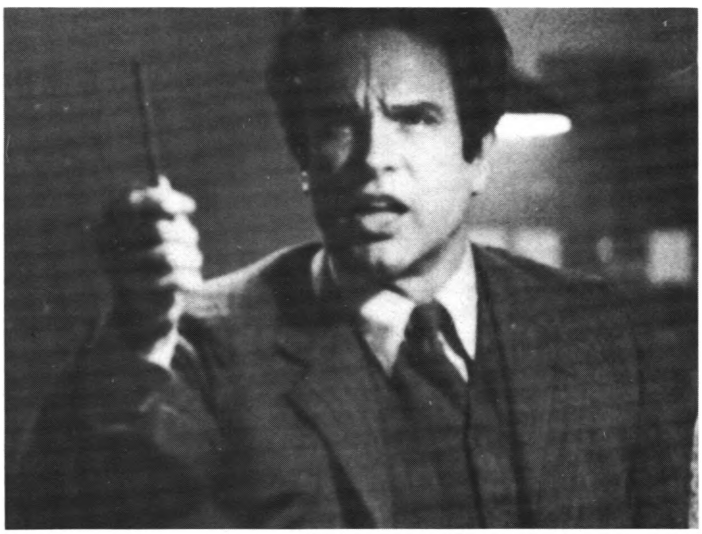
Hun havde ganske vist mange andre forhold. Mest gny stod der om det til dramatikeren Eugene O'Neill, der var vild med Louise og forgudede hende. Tilnærmelser vovede han dog ikke. Hun var jo Johns. Men den slags kunne Louise aldrig stå for, så hun blev hans. Hvis virkelighedens O'Neill har været lige så hjælpeløs i sin nådeløse og nådesløst kærlighedsafslørende sarkasme, som en mere formidabel Jack Nicholson end han længe er set her gør ham til, så må alt andet end eftergivenhed også have været hartad umuligt for den eftertragtede. Da episoden gik op for John pinte jalousien ham, omend han ikke selv var absolut monogam. Så blev de gift John og Louise. Et strindbergsk ægteskab. Rivaliseringen sled i dem på mange fronter. De var begge ærgerrige, begge skribenter og begge egenrådige. Stærkere end uafhængighedstrangen var dog i dem driften mod hinanden.

Louise var klart den sangvinske og melodramatiske af de to. Mens hun f.eks. ved høringen i senatskomiteen for undergravende virksomhed efter hjemkomsten fra Sovjet vel sagtens har følt sig som en blanding af Jeanne d'Arc og Mata Hari, var han anderledes selvforglemmende og aldrig særlig rollebevidst. I alt fald ikke i Warren Beattys fremstilling, der gør ham til en naiv, godtroende, idealistisk, kammeratlig og storsindet fyr, som er alt for god til den sag, han i stigende grad kommer til at identificere sig med. En åben og uforfærdet afviser af både de klamme overvejelser og de uomtvistelige skuffelser. For selvfølgelig kommer skuffelserne også til denne storøjede amerikanske journalist på rejse i det hellige land Sovjet. Og de kommer som haglbyger af den slags, der ikke varsler forår, men er efterårets sidste inden vinterens stille, frosne død.

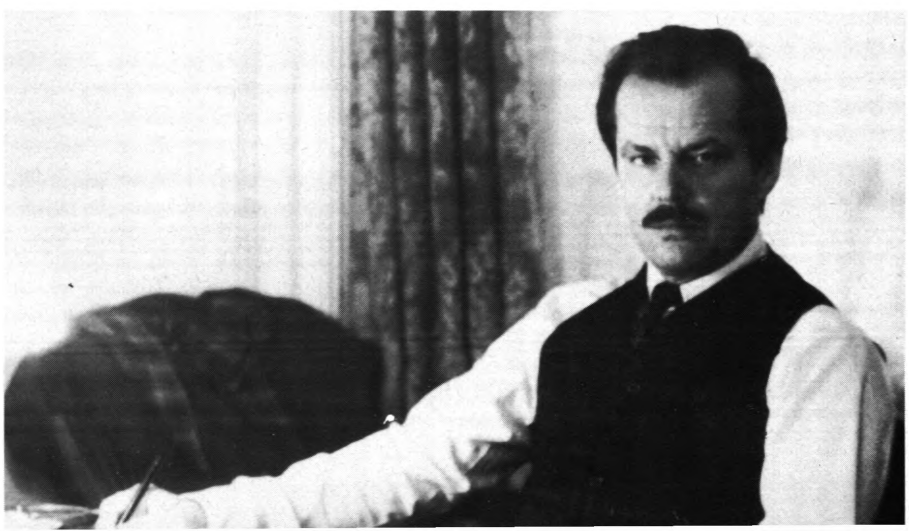
Efter at revolutionen har sejret vender John Reed tilbage til USA for der at samle venstrefløjen til enig optræden. Men igen komplicerer rivaler ham tilværelsen, og denne gang er de politiske. »Hvad kan det nytte«, sukker han og hentyder til sin stærkeste modspiller i den kommunistiske bevægelse, den italienske indvandrer Louis Fraina (Paul Sorvino): »Han er udlænding og vil som sådan aldrig kunne lede revolutionen her til lands«. Det er Louise han udvikler sine tanker for, og hun svarer ham ved at spørge: »Revolutionen – i dette land! Hvornår? Til jul?«. For at få løst op for kævlerierne fraktionerne imellem rejser John illegalt tilbage til Sovjet. Guruerne der må udpege den vej, der skal gåes.

Turen blir den store nedtur. De begejstrede møders og flammende talers tid er forbi, og der drages ikke længere gennem gaderne med flyvende bannere i martialske silhouetter a la Eisenstein og Pudovkin. Altsammen er det afløst af koldsindige komiteer og forkomne brødkøer. Det er i enhver henseende blevet mandag morgen. I en glimrende sekvens opsøger John værelset, hvor han og Louise i de lykkelige dage mødtes i en rus af elskov og revolution. Og mens han står i det tomme, kolde rum toner frem på lydsporet »Internationale« som et ekko af dengang. Og som et sådant får det lov at stå. Som en ren henvisning uden hverken sentimentale eller bitre undertoner. Først i næste billede kommer ovenpå erindringens intense øjeblik den egentlige kommentar til udviklingen, visuelt præcis og uden doceren. Der klippes m.a.o. fra det private til det politiske. Efter besøget i det stille værelse skal John til møde i nok en komité. Han går ned ad en lang korridor og ser imens halvt i tanker ud af de høje vinduer ned i gården, hvor soldaterdelingerne marcherer forbi i lukkede, tavse kadrer. Sådan stivner på film minutkort og i to indstillinger en verden af dionysisk forventning og bliver til apollinsk orden. »Reds« sidste del lader John Reed blive et af de første ofre herfor, selvom det rent faktisk er sygdom han bukker under for. Nyresvigt har allerede længe plaget og på en propagandarejse til Baku inficeres han med tyfus. Men samtidig tærer det nye systems kommissærer med den prikøjede og spidsblyantede Grigory Zinoviev (Jerry Kosinski) i første geled på ham. Mere og mere føler han sig magtesløs over for opportunismen, manipulationen og sandhedsomgåelserne. Kun håbet om at gense Louise holder ham i live. Og så mødes de da endnu engang – på banegården i de fremmedes vrimmel og i sløret af dampen. Alle store melodramatiske films yndlingssceneri. I sin bog »The Last Days With John Reed« har Louise Bryant beskrevet John som han da var: »Ældre, mere bedrøvet og sælsomt blid og æstetisk«. Virkeligheden når den er lige til at filme. Og her sluttes der så. I en seng på hospitalet. Med døden på lærredet og de duggede blikke i salen. Her er ingen overraskelser men heller intet svigt. Vi ved de kan det, og de har gjort det igen. En Oscar til Beatty for årets iscenesættelse. På flimmeren vi så hvordan – til tonerne af »Internationale« og med tak til investorerne »Gulf and Western«!

Undervejs i den lange og undertiden noget sendrægtige film er der indlagt interviews med en stribe mænd og kvinder, som har kendt de virkelige figurer bag melodramet. Og disse autentiske optagelser – lavet som portrætfotograferinger på fløjlsmørk baggrund – tilføjer paradoksalt nok filmen dens egentlige poetiske og sanselige dimension. Billederne af disse skrøbelige oldinge med deres porøse hukommelse og sarte erindringer får den samme virkning som de smuler af tobaksaske mellem siderne eller et glemt postkort brugt som bogmærke i en bog lånt engang til en nu længst forsvunden ven kan have. De dukker op som de sidste sanselige tegn fra en tid der er borte. Med al deres ædle



Warren Beatty som John Reed. Nederst Jack Nicholson som O'Neill



forfald og humoristiske overbærenhed demonstrerer de interviewede her, at det liv filmen fortæller om *er* levet, og at den kun er en eftergørelse. Man kunne tro, at det igen ville tage pippet af fortællingen. Men tværtimod. Interviewene bliver til en smuk indramning, der loyalt fastholder historien som den hollywoodske gendigtning den er. Det er modigt gjort af Beatty, at vove denne distance, og modet belønnes. Han gør et kup!

En usikrere styring kunne have forfaldet til at bruge de interviewede som pejlemærker og tage bestik efter dem. I samme øjeblik havde man da sat sin frihed over styr. Så var filmen helt blevet deres og kunne nemt have endt som et holdningsløst dokudrama af den mest fortærskede TV-type. Men Griffiths og Beatty har ikke ladet sig distrahere. Henry Miller mener således, at John Reed slet og ret var et menneske, der flygtede ud i verdens problemer, fordi han var for meget af en kujon til at tage vare på sine egne. Det er ikke »Reds« konklusion. Ej heller antyder den – selvom den er klart antikommunistisk – at Reed endte med at tage afstand fra kommunismen, sådan som hans anarkistiske veninde Emma Goldman (Maureen Stapleton) gør det.

Filmen siger to ting om John Reed, der lyder selvmodsigende, men som nok alligevel hører sammen i forståelsen af ham. For det første portrætterer den ham som en anelse ubetydelig, noget studentikos. I alt fald vanskelig at bestemme. Og for det andet bestemmer den ham som ét med revolutionen.

Walter Lippmann, der kendte Reed i ungdomsårenes Greenwich Village før verdenskrigen, skrev allerede dengang, at det ville være det samme som at gå fejl af John Reed at betragte ham som enten journalist, digter eller revolutionær. »Han er i hvert givet øjeblik nøjagtig det han tror han er«. En Proteus, en Mangemand. Men siden kom Den russiske Revolution, og den troede John Reed på i en sådan grad, at den blev drivkraften i hans liv. Det der samlede hans muligheder og gjorde ham til det ene for hvilket han huskes: Forfatteren bag »10 Dage der rystede Verden«.

I sine sidste år blev John Reed en bekræftelse på nogle ord af en anden angelsaksisk venstreintellektuel, der i de forhenværende kommunisters bekendelses-antologi »The God That Failed« skriver om kommunisten, som nok kan skutte sig ved de metoder, hvormed man farer frem, men som immervæk accepterer dem i forventning om, at et klasseløst, proletarisk samfund i morgen vil spire af de enge, det proletariske diktatur pløjer op i dag. »Det er tydeligt, at der er elementer af mysticisme i denne tro«, mener Spender. »Og faktisk tror jeg, at det er det, som drager den intellektuelle mod kommunismen. At tro på politiske handlinger og økonomiske kræfter, som vil udløse ny energi i verden, er en udløsning af energi i en selv«.

På love storyens og masseunderholdningens betingelser lykkes det »Reds« at fortælle en god del om det (lidet) John Reed betød for revolutionen og det (meget) den betød for ham.

Det i sig selv er noget af en bedrift.

Niels Jensen

REDS
Reds. USA 1981. **P-selskab:** Paramount. **Ex-P:** Simon Relph, Dede Allen. **As-P:** David L. MacLeod. **P-ledere:** Nigel Wooll, Vicente Escriva Jr., Kaj Holmberg, Jack Terry, Alex Ho. **I-leder:** Toivo Lehmusvirta. **P/Instr:** Warren Beatty. **Instr-ass:** Simon Relph, Michael Green, Peter Waller, Michael Zimbrich, Kuki Lopez Rodero, Enrique Gabriel, Carl Mesterton, Lauri Torhonen, James J. Quinn, Robert Birnbaum, Thomas Seidman, Joseph Kontra, Alan Hopkins, Bobby Warren. **2nd unit-instr:** Craig R. Baxley. **Manus:** Warren Beatty, Trevor Griffiths. **Foto:** Vittorio Storaro. **Kamera:** Enrico Umetelli. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Dede Allen, Graig McKay, Katherine Wenning, Sam Fine, David Reibman, Angelo Corrao, Brian Peachey, Richard Hiscott, Gerald Greenberg, Richard Marden. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** Simon Holland, Fernando Gonzalez, Vesa Tapola. **Dekor:** Thomas Roysden, Paul Heffernan, Michael Seirton. **Kost:** Shirley Russell. **Sp-E:** Bob Dawson, Ian Wingrove, Antonio Parra. **Musik:** Stephen Sondheim. **Supplerende musik:** Dave Grusin. **Dir:** Paul Gemignani. **Musikbånd:** Ted Whitfield, Michael Tronick. **Arr:** Jonathan Tunick. **Sange:** »You're a Grand Old Flag«, »Over There«, »Yankee Doodle Boy« af George M. Cohan; »Onward Christian Soldiers« af S. Baring-Gould, A. Sullivan; »Waiting for the Robert E. Lee« af L. Wolfe Gilbert, Louis F. Muir; »Liebesfreud« af Fritz Kreisler; »I Don't Want to Play in Your Yard« af H. W. Petrie, Philip Wingate; »Oh, You Beautifull Doll« af A. S. Brown, Nat D. Ayer; »America the Beautiful« af Katherine L. Bates, Samuel A. Ward; »St. Louis Tickle« af Barney, Seymore, Glen Snelgrove; »Dill Pickles« af Charles L. Johnson; »Rattlesnake Rag« af Louis F. Bush, Eddy Hanson; »Stop Your Ticklin' Me« af Jack Little, Walter Hirsch; »The Crazy Otto Rag« af Edward R. White, Maxwell A. Wolfson, Luigi Creatore, Hugo E. Peretti; »Cartoon Rag« af Mivhael Karp; »Country Club Ragtime Two-Step« af Scott Joplin; »Just a Little Love Song« af Joseph Young, Samuel M. Lewis, Joe Cooper; »Internationale« af Pierre Degeyter, Eugene Pottier; »The Red Army is the Most Powerful of All«, »The Engine« med Moskva Radios Kor. **Tone:** Richard Cirincione, Lou Cerborino, Maurice Schell, Kate Hirson, Peter C. Frank, David Ray, Dan Lieberstein, Stan Bochner, Jay Dranch, Harold Levinsohn, Marjorie Deutsch, Peter Odabashian, Simon Kaye, Bruce Bisenz, Al Mian, Frank Kulaga, David Allen, Des Edwards, Dick Vorisek, Tom Fleischman. **Medv:** Warren Beatty (John Reed), Diane Keaton (Louise Bryant), Edward Hermann (Max Eastman), Jerzy Kosinski (Grigory Zinoviev), Jack Nicholson (Eugene O'Neill), Paul Sorvino (Louis Fraina), Maureen Stapleton (Emma Goldman), Nicolas Coster (Paul Trullinger), M. Emmet Walsh (Taler i »Liberal Club«), Ian Wolfe (Mr. Partlow), Bessie Love (Mrs. Partlow), MacIntyre Dixon (Carl Walters), Pat Starr (Helen Walters), Eleanor D. Wilson (Mrs. Reed), Max Wright (Floyd Dell), George Plimpton (Horace Whigman), Harry Ditson (Maurice Becker), Leigh Curran (Ida Rauh), Kathryn Grody (Crystal Estman), Brenda Currin (Marjorie Jones), Nancy Duiguid (Jane Heap), Norman Chancer (Barney), Dolph Sweet Big Bill Haywood), Ramon Bieri (Politidirektør), Jack O'Leary (Pinkertonmand), Gene Hackman (Pete Van Wherry), Gerald Hiken (Dr. Lorber), William Daniels (Julius Gerber), Dave King (Allan Benson), Joseph Buloff (Joe Volski), Stefan Gryff (Alex Gomberg), Denis Pekarev (Tolk), Roger Sloman (V. I. Lenin), Stuart Richman (Trotsky), Oleg Kerensky (A. Kerensky), Nikko Seppala (Ung bolsjeviksoldat), John J. Hooker (Senator Overman), Shane Rimmer (MacAlpine), Jerry Hardin (Harry), Jack Kehoe (Eddie), Christopher Malcolm, Tony Sibbald (C.L.P. medlemmer), R. G. Armstrong (Agent), Josef Sommer (Embedsmand), Jan Triska (Karl Radek), Ake Lindmand (Skandinavisk fører), Pertti Weckstrom (Finsk læge), Nina Macarova (Russisk sygeplejerske), José De Filippo (Russisk læge), Andreas La Casa (Lille dreng), Roger Baldwin, Henry Miller, Adela Rogers St. Johns, Dora Russell, Scott Nearing, Tess Davis, Heaton Vorse, Hamilton Oleg Kerensky, Emmanuel Herbert, Arne Swabeck, Adele Nathan, George Seldes, Kenneth Chamberlain, Blanche Hays Fagen, Galina Von Meck, Art Shields, Andrew Dasburg, Hugo Gellert, Dorothy Frooks, George Jessel, Jacob Bailin, John Ballato, Lucita Williams, Bernadine Szold-Fritz, Jessica Smith, Harry Carlislee, Arthur Mayer. **Længde:** 196 min. **Udl:** UIP. **Prem:** 29.3.82 – Palads.

Time Bandits

Instruktør: Terry Gillam og Michael Palin

Som »Jabberwocky« (»Stakkes Dennis«) er »Time Bandits« lavet af Terry Gilliam og Michael Palin, og derfor er det ikke en rigtig Monty Python-film og bør ikke betragtes som en sådan. Naturligvis indeholder den typiske pythoniske indslag som f.eks. fortæksterne, der blot siger »HandMade Films Presents«, men allerede med »Jabberwocky« nedprioriterede Gilliam og Palin i nogen grad det absurde, satiriske og fandenivoldske og koncentrerede sig om det poetiske og om at fortælle en form for sammenhængende historie. Denne linie fortsætter de i »Time Bandits«, der trods sin meget episodiske karakter har en helt klar og fremadskridende historie.

For eventuelle nonpythonophile bør det vel oplyses, at Michael Palin i Monty Python's Flying Circus er den pæne unge mand eller John Cleese's »stooge«, og at Terry Gilliam (der ikke er englænder men amerikaner, og som er det senest tilkomne medlem af gruppen) er manden bag de primitive, men festlige animerede indslag så som gruppens velkendte symbol: den nedtrampende fod.

Handlingen i »Time Bandits« er i korthed som følger: Kevin er en ca. niårig, opvakt og historisk interesseret dreng, hvis forældre er totalt optaget af TV og tekniske hjælpemidler til husholdningen. En aften, da han er kommet i seng, kommer en middelalderlig ridder i fuld rustning galoperende ud af hans klædeskab og forsvinder på forunderlig vis gennem væggen. Næste aften kommer en flok dværge på samme måde og forsvinder på samme forunderlige måde, dog medbringende Kevin, der kun når at få sit polaroid-kamera med. Disse dværge viser sig at være *time bandits*. De er gamle som universet og har været ansat hos »den almægtige«, da verden blev skabt. »Den almægtige«, som Kevin identificerer som Gud, skabte dyr og mennesker, men overgav planterne til disse dværge, der, da de skabte den 300 m høje indiske »pink bunkadoo«, blev afskediget p.g.a. inkompetence. Gud havde kun syv dage til at skabe verden i, så det kan næppe undre nogen, at hans værk er ufuldstændigt og indeholder visse fejl. Disse fejl, »time holes«, blev optegnet på et kort, og da de arbejdsløse dværge måtte forlade de højere sfærer, stjal de kortet, hvilket er årsagen til, at de – inden for begrænsning af disse tidshuller – kan rejse rundt i verdenshistorien. Kevin og dværgene besøger Napoleon ved slaget ved Castilione, Robin Hoods England, Mykene på Agamemnons tid, »Titanic« netop som den synker, sagnverdenen, samt, hvad der kaldes »the fortress of darkness«, altså djævelens bolig, og til sidst vender Kevin naturligvis tilbage til den nutidige verden.

Rejsen giver anledning til mange pythoniske kommentarer til historiens gang. Napoleon er således udelukkende optaget af sin egen begrænsede størrelse. Mens byens borgere nedslagtes, sidder han og ser på en mester jakelforestilling, som behager ham, netop fordi dukkerne er så små. Derfor kan det

En scene fra »Time Bandits«

naturligvis ikke undre nogen, at dværgene begejstrer generalen ved at optræde med et rigtigt song & dance-nummer, »Me and My Shadow«. Det lykkes de griske dværge at stjæle alle Napoleons rigdomme og slippe bort gennem et tidshul, så de dumper ned i Sherwood skoven, hvor de møder Robin Hood. I dette selskab må de desværre aflevere alle deres rigdomme til de fattige. Robin Hood spilles iøvrigt af en meget fjoget og britisktalende John Cleese. Ved den næste tidsflugt bliver dværgene og Kevin skilt fra hinanden, og han dumper alene ned i Mykene, hvor han hjælper Agamemnon med at nedkæmpe et uhyre. Han bliver meget gode venner med Agamemnon, som udnævner ham til tronarving og søn, da han selv ingen har. Ved en fest arriverer dværgene dog som optrædende artister, hvilket er en uhyre morsom scene. Publikum ved nemlig, at dværgene er kommet for at berøve Agamemnon og bortføre Kevin. De vil opføre et tryllenummer og skal bruge alle de tilstedeværendes smykker samt Agamemnons krone i nummeret. Dernæst skjuler de sig sammen med Kevin bag et forhæng – og er så pist borte, d.v.s. forsvundet gennem et tidshul. Næste stop på »Titanic« bliver af gode grunde kortvarigt, men midt i Nordatlantens iskolde vand fristes de – vel p.g.a. deres griskhed – til at forsøge på at stjæle verdens største rigdom, som befinder sig i »the fortress of darkness«. For at komme did skal de dog en tur gennem »sagnverdenen«, hvor de må strides med en sø-trold, der p.g.a. sin voldelige adfærd har problemer med sine hugtænder og rygsmerter. Troldens kone spilles af Katherine Helmond (Jessica fra »Soap«), som gør troldeverdenen meget nutidig og velkendt. Derfra går tidsrejsen videre til Djævelens bolig, hvor den store kamp mellem det gode og det onde udkæmpes, indtil »den almægtige« griber ind og løser problemerne.

Alt dette lyder utvivlsomt som en typisk pythonisk »and now for something completely different«-affære og har da også store ligheder. Men filmen forsøger på og er faktisk også mere end det. Filmen har således i al sin forvirrethed en hel klar holdning. »Den Onde« (David Warner) pointerer således adskillige gange, at når han kommer til magten og får fat i tidshulkortet, vil han lave verden om, så der ikke er 127 forskellige og overflødige *species* af sommerfugle, fisk og pattedyr. Han er kun interesseret i at finde ud af, hvad computere, »chips«, dypkogere, og TV-apparater er for noget. Kevin bebrejder til stadighed dværgene, at de er så griske, og Kevins forældre med deres hypermaterialistiske verdenssyn er klart i ledtog med Djævelen. Og da Gud omsider gør sin entré er det helt klart, at filmen – for at udtrykke det meget populært – har et tydelig anti-teknologisk og pro-naturbeskyttelses-synspunkt. Men så simpelt er det nu heller ikke, bl.a. fordi filmens afsluttende scener, hvor al dette bliver klarlagt, er blandt dens bedste. Den manifesterede Almægtige er en højst uventet, men meget overbevisende Gud. Han har hverken hvide gevandter eller stort hvidt fuldskæg, men er derimod spillet af en ældre, småtyk, og helt skaldet Ralph Richardson, der nærmest virker som en effektiv virksomhedsleder. Han er barsk, retfærdig og effektiv, og fortæller således dværgene, at han udmærket godt vidste, at dværgene stjal tidshulkortet, idet han ønskede at efterprøve sit univers. Desuden tilbyder han dem genansættelse, dog ikke mere som ansvarlige for alle jordens planter, men i »the undergrowth department« og med et »19 pct. wage-cut since the beginning of time«.

Verden med Ralph Richardson som Gud er nok ikke den mest spændende verden, man kunne håbe at leve i; tænk blot, hvis Laurence Olivier havde spillet Gud, sikke en interessant og sprudlende verden, vi ville have haft, eller John Gielgud, som ville kunne have garanteret os en tør, barsk, hårdfør og »no nonsense« verden (læseren kan selv fortsætte med John Wayne, Marlon Brando ... eller Woody Allen).

Det er karakteristisk, at filmen er fuld af detaljer, der viser, at det hele er betinget af Kevins fantasi, der støder an mod den fantasiløse verden, han lever i. Der er således mængder af legetøj i hans værelse, som peger hen mod de oplevelser, han har sammen med dværgene, verdenshistorien, Gudfader og Djævelen. Og det hele synes da også at falde på plads, da han vågner op i røg og damp i sin seng efter sidst at have været i Djævelens palads. Ligeledes viser den brandmand, der redder ham, sig at være identisk med Agamemnon, der jo gjorde ham til sin arving og blev en far for ham. Men Kevin har stadigvæk alle de polaroid-fotografier, han har taget på sin tidsrejse, og da hans forældre efter branden kun er bekymrede over deres tabte statussymboler, bliver de lige så stille fjernet af Gudfader, tør man formode. Virkelighed og fantasi er således omhyggeligt ikke adskilt, og Agamemnon-brandmanden blinker da også konspiratorisk til Kevin, da han køres bort.

»Time Bandits« kan meget let blive opfattet som en yderst blandet affære, der består af en samling opkog på »Star Wars«, J.R. Tolkien, og Monty Python-humor tilsat lidt milieubevidsthed. Men den kan også opfattes som et omend beskedent, så dog underholdende, poetisk og i høj grad anderledes indlæg i 80ernes politisk-filosofiske debat. Personligt er jeg af sidstnævnte opfattelse.

Ul S. Jørgensen.

TIME BANDITS
Time Bandits. England 1981. **P-selskab:** Hand Made Films. **Ex-P:** George Harrison, Denis O'Brien. **P:** Terry Gilliam. **As-P:** Neville C. Thompson. **P-leder:** Graham Ford. **Instr:** Terry Gilliam. **2nd unit-instr:** Julian Doyle. **Stunt-Instr:** Peter Brayham, Terry Yorke. **Instr-ass:** Simon Hinkley, Guy Travers, Mark Cooper, Chris Thompson. **Manus:** Michael Palin, Terry Gilliam. **Foto:** Peter Biziou. **Kamera:** David Garfath. **Farve:** Technicolor. **Model-foto:** Julian Doyle. **Klip:** Julian Doyle. **P-tegn:** Millie Burns. **Ark:** Norman Garwood. **Sp-E:** John Bunker (sup), Ross King. **Kost:** Jim Acheson, Hazel Coté. **Koreo:** Tom Jobe. **Dukkeshow:** John Styles. **Musik:** Mike Moran; Ray Cooper; Trevor Jones. **Dir:** Harry Rabinowitz. **Tone:** Stanley Fiferman, Mike Hokins, Dino Di Campo, Garth Marshall, Paul Carr, Brian Paxton. **Lyd-E:** André Jacquemin. **Medv:** John Cleese (Robin Hood), Sean Connery (Kong Agamemnon), Shelley Duvall (Pansy), Katherine Helmond (Mrs. Ogre), Ian Holm (Napoleon), Michael Palin (Vincent), Ralph Richardson (Den almægtige), Peter Vaughan (Ogre), David Warner (Ondt geni), David Rappaport (Randall), Kenny Daker (Fidgit), Jack Purvis (Wally), Mike Edmonds (Og), Malcolm Dixon (Strutter), Tiny Ross (Vermin), Craig Warnock (Kevin), David Baker (Kevin's far), Sheila Fearn (Kevins mor), Jim Broadbent (Compere), John Young (Reginald), Myrtle Devenish (Beryl), Brian Bowes (Husar), Leon Lissek (1. flygtning), Terence Bayler (Lucien), Preston Lockwood (Neguy), Charles McKeown (Teaterdirektør), David Leland (Dukkeører), John Hughman (Den store Rumbozo), Derrick O'Connor (Røverhøvding), Declan Mullholland (2. røver), Neil McCarthy (3. røver), Peter Jonfield (Mand der lægger arm), Derek Deadman (Robert), Jerold Wells (Benson), Roger Frost (Cartwright), Martin Carroll (Baxi Brazilia III), Marcus Powell (Horseflesh), Winston Dennis (Kriger), Del Baker (Græsk kriger), Juliette James (Græsk dronning), Ian Muir (Kæmpe), Mark Holmes (Troll Father), Andrew MacLachlan (Brandmand), Chris Grant (Stemme – TV-oplæser), Tony Jay, Edwin Finn. **Længde:** 113 min. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 16.4.82 – ABCinema + Bio Trio + Cinema 1-8.

Ærens vej til Gallipoli

Instruktør: PETER WEIR

Gallipoli-felttoget var en af de allieredes store mislykkede operationer i Første Verdenskrig. Det var først og fremmest den unge Winston Churchill, First Lord i admiralitetet, og den autoritative krigsminister Lord Kitchener, der stod faddere til planen om gennem denne operation at bringe krigssituationen ud af det dødvande, som den europæiske skyttegravskrig allerede i slutningen af året 1914 var kommet i, trods tab af næsten en million mand på hver side.

Det var englændernes plan at erobre Dardaneller-strædet og Konstantinopel fra tyrkerne, som var allieret med tyskerne, og således få direkte passage til deres egen allierede, Rusland, hvis flåde så ville kunne forlade Sortehavet og komme til nytte i Middelhavet. Man forestillede sig også, at man ad denne bagvej ville kunne invadere Østrig og Tyskland sydfra.

Den 18. marts 1915 gjorde den britiske flåde et forsøg på at trænge gennem strædet, men trak sig tilbage, da den mødte større modstand end ventet. Denne tøven blev fatal for hele felttoget, for mens flåden nu ventede på at få bragt hærenheder ned i Ægæerhavet, fik de tyrkiske styrker, til dels under tysk ledelse, deres forsvar bedre forberedt. Da britiske, australsk/new zealandske og franske tropper derfor den 25. april omsider invaderede den nordvestlige side af den ufremkommelige, smalle Gallipoli-halvø, der ligger ud til Dardaneller-strædets nordside, lykkedes det kun lige akkurat at erobre nogle kyststrækninger og bjergskrænter, hvorfra de i de følgende otte måneder forgæves prøvede at komme videre.

Et nyt storstilet forsøg blev gjort den 6. august, invasionen ved Suvla, men også den mislykkedes. Til gengæld blev de betydelige troppestyrker evakueret i al hemmlighed uden tab i december og januar. Men da havde operationen også kostet dyrt. De få kilometers bevægelse ind i det barske klippelandskab kostede de allierede 252.000 dræbte og sårede eller ca. halvdelen af de implicerede soldater. Tyrkerne led lige så store tab.

Fiaskoen bragte en overgang Churchills politiske liv i fare, men felttoget blev siden vurderet som et dristigt tænkt og tappert realiseret forsøg på at bringe krigen til snarligt ophør. Når det mislykkedes så eklatant, skyldtes det ikke kun dårlig planlægning og militær ukyndighed, men også ugunstige geografiske, klimatiske og strategiske omstændigheder.

Gallipoli-tragedien fik naturligvis også sit litterære og kunstneriske eftermæle. Blandt de vigtigste vidnesbyrd er Churchills skildring af den politiske baggrund, »*The World Crisis*« (1939) og den øverste general Hamiltons »*Gallipoli Diary*« (1920). Forfatterne John Masefield og Compton Mackenzie skrev hver deres førstehåndsberetning (1916 og 1929). Digteren Rupert Brooke, der havde skrevet nogle af tidens bedste krigsdigte, døde på vej til Gallipoli, og hans sidste digtfragment handler om de ventende mænd ombord på troppeskibet, han ser dem som bristende bobler – »perishing things and strange ghosts – soon to die«. To romaner vakte opsigt: A.P. Herberts »The Secret Battle« (1919) og Ernest Raymonds »Tell England« (1922), der siden blev efterfulgt af en sequel, »The Quiet Shore« (1958), om en veterans gensyn med stedet 40 år efter.

»Tell England« dannede grundlag for den fremragende intense film, som den unge Anthony Asquith lavede i 1930. Men han havde også andre kilder at øse af: Hans far havde deltaget i felttoget, og hans farfar var – i sin egenskab af Englands daværende premierminister – ansvarlig for det.

Peter Weirs film om Gallipoli (der henter materiale blandt andet i en nyere australsk roman, Bill Gammages »The Broken Years«) er ikke egentlig en film om den militære operation, men om baggrunden for det australske engagement. De såkaldte ANZAC-tropper (ANZAC står for Australien and New Zealand Army Corps) spillede en stor rolle i hele operationen, sådan som man kan læse om i den australske Alan Mooreheads bog (*Gallipoli*, 1956).

Weir forsøger ikke at analysere Gallipoli-affæren, men skildrer den subjektivt/impressionistisk gennem et par typiske skæbner. Filmen begynder i Australien: Den 17-årige Archy Hamilton (spillet af Mark Lee, en australsk Michael York) er, trænet af sin bedstefar, ved at udvikle sig til en fænomenal løber. Han har igen vundet et amatørløb, i hård konkurrence med den noget ældre Frank Dunne (Mel Gibson). Aviserne er fulde af beretninger om Gallipoli – vi skriver foråret 1915 – og trods bedstefarens protester beslutter Archy, der er opflasket med den kipling'ske imperialisme, at melde sig til kavaleriet. Da det bliver afsløret, hvor ung han er, afvises han, men Frank, som er blevet hans ven, foreslår ham at tage til Perth, hvor ingen kender ham, og bliver hvervet der. Frank, der ikke kan se nogen mening i at australiere skal kæmpe mod tyskere i Tyrkiet, vil dog ikke selv melde sig, men Archy får ham efterhånen overtalt.

I filmens anden del følger vi træningen i Ægypten, hvor Archy og Frank, der er skilt, mødes igen og kommer i kompagni sammen. I sidste del – filmens sidste halve time – er vi på Gallipoli-stranden, hvor Weir i en række korte scener skildrer krigens hverdag. Det er en surrealistisk picnic på slagmarken, hvor arkadisk badeliv afbrydes af bomberegn og pludselig død. Aktionen til sidst, hvor Archy og Frank lige forgæves udnytter deres løber-evner, er åbenbart en fiktiv fremstilling af den offensiv, ANZAC-styrkerne indledte til støtte for englændernes invasion i Suvla-bugten den 6. august.

Her i slutepisoden søger filmen at markere sit pacifistiske standpunkt mere eksplicit, mere indigneret. I et forsøg på at storme de tyrkiske stillinger kikser officerernes tidssynkronisering. Alligevel insisterer ledelsen på operationens gennemførelse med det resultat, at det ender i et futilt blodbad. Med denne sluttelige belysning af krigens fundamentale irrationalitet, dens karakter af krig for princippets skyld, lægger Weirs film sig ind i traditionen af andre film om Første Verdenskrig som Milestones »All Quiet On The Western Front«, Kubricks »Paths of Glory«, Loseys »King and Country« og Attenboroughs »Oh What a Lovely War«.

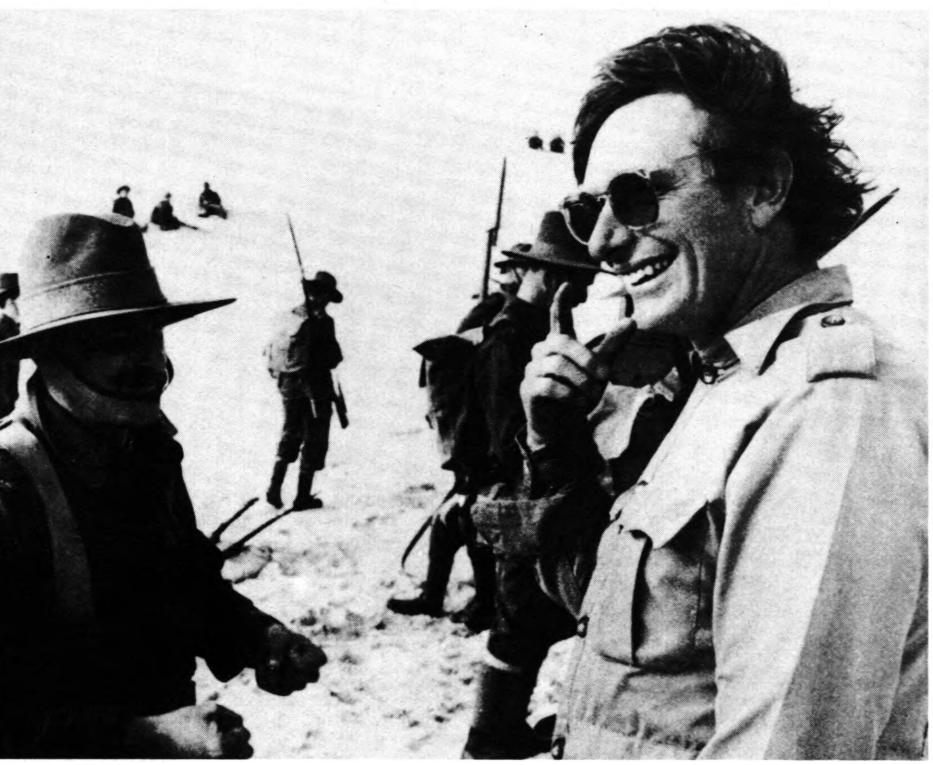
Weirs tidligere film – novellefilmen »Homesdale« (1971), en skræk-komedie, spillefilmdebut'en »The Cars That Ate Paris« (1974) om en lille by der på det uhyggeligste lever af biluheld, »Picnic at Hanging Rock« (1975), gennembrudsværket – også for moderne australsk film overhovedet – om den viktorianske pigeskole på okkult udflugt i den fortrængte seksualitets hemmelighedsfulde landskaber, »The Last Wave« (1977), om Sydney-sagføreren der opdager, at han er synsk dommedagsprofet, og »The Plumber« (1979) om den tvivlsomme snyltegæst der maser sig ind på det frustrerede akademikerpar – er alle sære, mere eller mindre overnaturlige beretninger om det fantasmagoriskes indtrængen i den reelle verden.

»Gallipoli«, derimod, er en afklaret og enkel fortælling uden mystifikationer. Den kan måske, netop på baggrund af de andre films inciterende mystik, forekomme lovlig enkel og fersk. Dens manuskript er heller ikke en intellektuel genistreg af dialektisk analyse, sådan som manuskriptet til en anden film om australsk hjælpetjeneste i en forfejlet britisk militæroperation, Bruce Beresfords fremragende »Breaker Morant« om boerkrigen.

Men netop fordi det mystiske og det dialektiske er fraværende, fremstår filmen som et smukt og indtrængende stykke humanistisk kunst. Weir fortæller sin historie roligt og behersket, lidt omstændeligt i det ægyptiske afsnit, men lader konsekvent fortællestilen dikteres af sin hovedpersons idealistisk-uskyldige point of view. Den unge løber er filmens gennemgående skikkelse. Løbepræstationen bruges som symbol på ungdommens ideale ydeevne ligesom i Hugh Hudsons nylige »Chariots of Fire« og Tony Richardsons ældre »The Loneliness of the Long Distance Runner«.

Set i relation til Weirs øvrige produktion kan man måske nok i »Gallipoli« se tendens til en vis 'normalisering'. De tidligere film havde alle karakter af helt egenartede, personlige visioner. I »Gallipoli«, hvormed Weir har taget skridtet over i den stort anlagte, bekostelige udstyrsfilm med mange statister og locationoptagelser i fremmede omgivelser, er det personlige i nogen grad trængt i baggrunden af hensynet til genrens vægt på at fremvise miljø og seværdigheder, sådan som der er tradition for i den spektakulære dramatiske periodefilm om eksotiske krigseventyr à la David Leans »Lawrence of Arabia«, Basil Deardens »Khartoum« og Tony Richardsons »The Charge of the Light Brigade«.

Øverst Mark Lee og Mel Gibson som soldater før afrejsen til fronten i »Ærens vej til Gallipoli«. I midten besøger Davis Argue, Robert Grubbs, Tim McKenzie og Mel Gibson pyramiderne, og nederst konferer Mel Gibson og Robert Grubbs med instruktøren Peter Weir



Også musikanvendelsen forekommer rigelig konventionel. Anvendelsen af den såkaldte *Albinonis Adagio* på de tragiske højdepunkter tilføjer filmen en unødvendig tone af billig filmpatos. Denne 'klassiske' popmelodi præsenteres oftest som »Adagio for orgel og strygere, g-mol« af den venetianske barokkomponist Tomaso Albinoni (1671-1750), men er ikke autentisk. Musikforfatteren Remo Giazotto, der i 1945 havde skrevet en romantisk monografi om Albinoni, udgav i 1958 dette stykke, der er hans pastiche over Albinoni, angiveligt baseret på en uudgivet generalbasstemme.

Det er typisk for en bestemt holdning til den klassiske musiks betydningsmæssige konnotationer, at dette velklingende falsum i særlig grad er blevet benyttet i filmsammenhænge som indbegrebet af den klassiske musiks både højtidelige og emotionelle dybsindighed, jf. også brugen i Orson Welles' Kafka-filmatisering »The Trial«.

Men selv om Peter Weir har sat noget af sin originalitet over styr i springet fra den intime myte til det stort anlagte epos, er »Gallipoli« alligevel blevet en smuk film om historiens bitre facit: Så megen entusiasme og ildhu spildt så meningsløst for så lidt! (Gallipoli - Australien 1981).

Peter Schepelern

ÆRENS VEJ TIL CALLIPOLI
Gallipoli. Australien 1981. **P-selskab:** Associated R and R Films. **Ex-P:** Franci O'Brien. **P:** Robert Stigwood, Patricia Lovell. **As-P:** Martin Cooper, Ben Gannon. **P-leder:** Su Armstrong. **I-ledere:** Philip Hearnshaw, Phillip Hurst, Tim Sanders. **Instr:** Peter Weir. **Stunt-Instr:** Dennis Hunt, Vic Wilson. **Instr-ass:** Mark Egerton, Steve Andrews, Marshall Crosby, Robert Pendlebury. **Manus:** David Williamson. **Efter:** Idé af Peter Weir, inspireret af »The Broken Years« af Bill Gammage samt krigsfortællinger af C. E. W. Bean. **Foto:** Russell Boyd. **Kamera:** John Seale. **Undervandsfoto:** Ron Taylor. **Farve:** Eastman. **Klip:** William Anderson. **Ark:** Herbert Pinter. **Dekor:** Nick Van Roossendael, Jenny Miles. **Kost:** Terry Ryan. **Sp-E:** Mont Fieguth, Chris Murray, David Hardie, Steve Courtley, Bruce Henderson. **Musik:** »Adagio in G Minor for Strings and Organ« af Tomaso Albinoni, spillet af Jean François Paillard Chamber Orchestra; »Oxygene« af og med Jean Michael Jarre; »The Pearl Fishers« af Georges Bizet; »Tales From the Vienna Woods« og »Roses from the South« af Johann Strauss; »Centone di Sonata No. 3« af Niccolo Paganini; »It's a Long Way to Tipperary« af Judge, Williams; »Australia Will Be There« af Skipper Francis. **Supplerende musik:** Brian May. **Tone:** Don Connolly, Greg Bell, Peter Fenton. **Medv:** Mark Lee (Archy Hamilton), Mel Gibson (Frank Dunne), Bill Hunter (Major Barton), Robert Grubb (Billy Lewis), Tim McKenzie (Barney Wilson), David Argue (»Snowy«), Bill Kerr (Onkel Jack), Ron Graham (Wallace Hamilton), Harold Hopkins (Les McCann), Charles Yunupingo (Zac), Heath Harris (Stockman), Gerda Nicolson (Rose Hamilton), Brian Anderson (Angus), Reg Evans (Official), Jack Giddy (Official), Dane Peterson (Udråber), Paul Linkson (Rekrutteringsofficer), Jenny Lovell (Servitrice), Steve Dodd (Billy Snakeskin), Harold Baigent (Stumpy), Robyn Galwey (Mary), Don Quin (Lionel), Phyllis Burford (Laura), Marjorie Irving (Gean), John Murphy (Dan Dunne), Peter Ford (Gray), Diane Chamberlain (Anne Barton), Ian Govett (Læge), Geoff Parry (Sayers), Clive Bennington (1. engelske officer), Giles Holland-Martin (2. engelske officer), Moshe Kedem (Ægyptisk butiksindehaver), John Morris (Oberst Robinson), Kiwi White (Soldat på stranden), Paul Sonkkila (Snigskytte), Peter Lawless (Observatør), Don Barker, Saltbush Baldock, Les Dayman, Stan Green, Max Wearing, Graham Dow, Peter R. House. **Længde:** 111 min. **Udl:** United International Pictures. **Prem:** 21.5.82 – Grand.

I god tro

Instruktør: SYDNEY POLLACK

Dagspressen har altid selv været godt stof, set med filmfolks øjne. Det kan naturligvis være smigrende for journalistikkens udøvere, men dog primært ud fra den velkendte betragtning, at dårlig omtale er bedre end ingen omtale. For film, der anskuer journalisten som sandhedens uforfærdede og ubestikkelige fakkelbærer – som f.eks. Alan Pakulas »Alle præsidentens mænd« – har unægtelig været sjældnere end film med et anderledes negativt syn på pressefolk som hensynsløse sensationsmagere – som f.eks. Billy Wilders »Forsidesensationen« og »Ryd forsiden«, Frank Capras »En gentleman kommer til byen«, Alexander Mackendricks »Magtens sødme« eller Volker Schlöndorffs »Katharina Blums tabte ære«. Det har sjældent været den seriøse del af pressen, man har set skildret på film, men den er selvfølgelig heller ikke nær så underholdende at beskæftige sig med som den kulørte (hvormed diskret søges antydet, at film om pressen selv kan have en vis tendens til det kulørte. Man mindes, hvordan kvikke filmfolk i slutningen af tresserne fandt på at lave dokumentarfilm om pornobranchen og dermed jo dårligt kunne undgå at få en del pornografiske scener med i deres film).

Sydney Pollacks »I god tro« placerer sig i traditionen for et kritisk syn på pressen, og i sig selv er denne tradition selvfølgelig meget sund. Pressen ser kritisk på resten af verden, og så skal der også være nogen, som ser kritisk på pressen. Et problem, som heller ikke Pollacks film formår at løse, er imidlertid, at presseetik både juridisk og individuelt moralsk er et temmelig kompliceret emne, der ikke lader sig behandle særlig tilfredsstillende i en film, som samtidig gerne vil være bredt underholdende. Skal emnet gøres interessant for andre end journalister og jurister, er det nærliggende at forenkle, populærisere, beskæftige sig med markante undtagelsestilfælde eller grove misbrug, og her er det så, at filmen kan risikere at gøre sig skyldig i samme form for virkelighedsforfalskning – eller i hvert tilfælde disproportionering – som den presse, den kritiserer.

Det er uomtvisteligt, at der rundt omkring på en vis type dagblade med mellemrum begås utilgivelige brud på god presseetik, og at der bør reageres mod sådanne brud. Det er også klart, at der findes journalister, som uden skrupler ofrer hvad som helst for den opsigtsvækkende nyhed. Men for en journalist kan det være en anelse nedslående at se, hvordan sådanne begivenheder på film gerne gøres til reglen snarere end undtagelsen, skønt det rent faktisk forholder sig omvendt. Journalister i al almindelighed ligner andre mennesker derved, at de gerne vil gøre deres arbejde bedst muligt og så hæderligt som muligt, ikke nødvendigvis på grund af høje idealer, men fordi det nu engang er det sjoveste og mest tilfredsstillende. Og den mest påtrængende diskussion om pressen drejer sig ikke om enkelte journalisters tvivlsomme moralske habitus, men om den beklagelige kendsgerning, at de mere sensationsdyrkende aviser altid kan være sikre på større oplag end de mere seriøse. Det vil altid være The Times, der kæmper for livet, ikke News of the World.

Sådanne tanker gør »I god tro« sig ikke, og dens egentlige skurk er strengt taget slet ikke journalisten, men derimod en FBI-mand, som helt bevidst planter en falsk nyhed hos reporteren Megan Carter fra avisen Miami Standard. Nyheden drejer sig om, at spiritusgrossisten Michael Gallagher – der er så uheldig at være nevø til en lokal mafioso – er under mistanke for at have myrdet en forsvunden fagforeningsleder, og formålet med at få denne fejlinformation offentliggjort er at få fremskaffet nye oplysninger i en politiefterforskning, som ellers er gået totalt i stå. Politiet tror, at Gallagher muligvis besidder sådanne oplysninger og nu vil spytte ud med dem for at rense sig selv.

Det er temmelig beskidt gjort af FBI, og selvfølgelig er det heller ikke synderlig pris-

Sally Field og Paul Newman i en scene fra »I god tro«

værdigt, at Megan Carter først stikker næsen i, hvad hun må opfatte som fortroligt materiale, og derpå skriver sin historie uden at gøre seriøse forsøg på at indhente en kommentar fra Gallagher. Her rører filmen ved et centralt journalistisk dilemma: hvor stor en indsats skal man gøre for at få verificeret en god nyhed, når denne indsats kan medføre, at nyheden holder op med at være god? Hvor mange gange skal man forgæves have søgt at ringe til en person for at få en kommentar, før det kan kaldes en seriøs indsats? Skal begge parter i en sag altid høres *samtidig?* Hvor store menneskelige hensyn skal reporteren tage til et menneske, der med føje kan formodes at være impliceret i lyssky aktiviteter – uanset om vedkommende nu hedder Gallagher eller Bonde Nielsen? Og hvor langt skal man gå for at beskytte sine kilder – især hvis disse kilder viser sig at have givet usande oplysninger?

De ideelle krav i sådanne situationer er lette at formulere, hverdagen på en redaktion under redaktørers og et dead-line pres kan undertiden stille divergerende krav, og emnet er særdeles vedkommende. Men af frygt for at kede sit publikum med for mange teoretiske overvejelser tør »I god tro« hverken gå i dybden med det eller gennemspille det konsekvent, og i stedet gør den to ting for at poppe det op. Den glamouriserer det med en pinagtigt forudsigelig love-story mellem Megan Carter og Michael Gallagher, og den dropper det presseetiske tema for i stedet at koncentrere sig om Gallaghers snedigt udtænkte hævn over den statsadvokat og den FBI-mand, som med den falske nyhed har ødelagt hans virksomhed og drevet hans veninde til selvmord.

Paul Newman har naturligvis ingen problemer med at gøre Gallagher til en gæv guttermand, og den lille Bob Balaban har smidt fuldskægget for at gøre FBI-manden Elliott Rosen til indbegrebet af målrettet nederdrægtighed. De er begge éndimensionale personer, så den mest interessante figur bliver kvinden i midten, journalisten Megan Carter, der misbruger andre og selv bliver misbrugt. Sally Field er glimrende i rollen, udadtil på én gang hårdkogt og sårbar, smart og naiv, og hun er lige ved at få denne reporter til at virke mindre hensynsløs, end hun faktisk er. Men også kun lige ved, for ved bare en smule eftertanke kan man umuligt tro på, at Megan Carter, som filmen vil skildre som et rimeligt begavet og ikke amoralsk menneske, aldrig stopper op bare et sekund for at overveje sin professionelle adfærds moralske og menneskelige konsekvenser. Alt, hvad der siges til hende i dyb fortrolighed, får hun omgående bragt på tryk, og en sådan opførsel kan kun afspejle enten stor kynisme eller stor dumhed, hvilket her kan være hip som hap. Hvis hun virkelig er sådan, bliver hun alligevel uinteressant, og hvis hun er mere nuanceret end som så, hvilket filmen postulerer, bliver hun en inkonsekvent og utroværdigt tegnet figur.

I øvrigt er hele den journalistiske problematik, så længe filmen nu tør beskæftige sig med den, fra starten sat meget på spidsen – selv den omhyggelige, samvittighedsfulde journalist vil have yderst vanskeligt ved at gardere sig mod den manipulation, der ligger i en plantet, falsk nyhed, når denne kommer fra den – i den givne sammenhæng – mest autoritative kilde. Hvis chefen for bagmandspolitiet siger, at nu går bagmandspolitiet igang med at efterforske dette eller hint, hvor mange journalister vil da spontant føle det påkrævet at gå andetsteds for at få bekræftet oplysningen? Og hvor?

Således strejfer »I god tro« adskillige relevante spørgsmål og lader dem falde igen, hvilket man først og fremmest kan bebrejde Kurt Luedtkes manuskripts manglende dristighed. Sydney Pollack har, som man forventer af ham, instrueret det meget professionelt i en velfungerende, effektiv og lidt glat og blank stil, og han giver os spændende billeder af et amerikansk dagblads misundelsesværdigt avancerede teknik samt enorme, overfyldte, larmende, rædselsfulde redaktionslokaler. Her dyrker filmen den fra andre film velkendte amerikanske journalistjargon – rapkæftet, desillusioneret, galgenhumoristisk og smart – og sådan griber »I god tro« lidt for ofte til den bekvemme banalitet. Den er ikke dårlig underholdning, men den er heller ingen god film om pressen, og størst indtryk på mig gjorde egentlig den stumme scene, hvor Melinda Dillon som Gallaghers katolske veninde i den årle morgen går fra forhave til forhave for at sikre sig aviserne med den fatale artikel om hendes abortrejse til Atlanta. Her var i et kort øjeblik en stor fortvivlelse i et gribende koncentrat, og således kan man med en vis græmmelse konstatere, at ét billede stadig kan udtrykke mere end nok så mange ord.

Ebbe Iversen

I GOD TRO
Absence og Malice. USA 1981. **P-selskab:** Mirage Enterprises. For Columbia. **Ex-P/P-leder:** Ronald L. Schwary. **P/Instr:** Sydney Pollack. **Instr-ass:** David McGiffert, Rafael Elortegui. **Manus:** Kurt Luedtke. **Foto:** Owen Roizman. **Kamera:** James Glennon. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Sheldon Kahn, Louis Freeman. **P-tegn:** Terence Marsh. **Dekor:** John Franco Jr. **Kost:** Bernie Pollack, Bob Moore, Rita Salazar. **Musik:** Dave Grusin. **Musikbånd:** Else Blangsted. **Tone:** Gordon Davidson, Chester L. Slomka, Robert A. Reich, Neil Burrow, Bert Hallberg, Dan Wallin, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Tom Dahl. **Medv:** Paul Newman (Michael Gallagher), Sally Field (Megan Carter), Bob Balaban (Elliot Rosen), Melinda Dillon (Teresa), Luther Adler (Malderone), Barry Primus (Waddell), Josef Sommer (McAdam), John Harkins (Davidek), Don Hood (Quinn), Wilford Brimley (Wells), Arnie Ross (Eddie Frost), Anna Marie Napotes (Nickie), Shelley Spurlock (Sarah Wylie), Shawn McAllister, Joe Petrullo (Gangstere), Rooney Kerwin (Walker), Oswaldo Calvo (John), Clardy Malugen (Donna), Sharon Anderson (Sekretær), Jody Wilson (Derangeret dame), Ilse Earl (Nonne), Alfredo Alvarez Colderon (Rodriguez), Pat Sullivan (Meersma), Bill Hindman (Præst), John Archie, Timothy Hawkins, Ricardo Marquez (FBI agenter), Patricia Matzdorff (Susan), Diane Zolten, Kathy Suergui, Jeff Gillen (Journalister), Ted Bartsch (Forvalter), Sugar Ray Mann, Richard O'Feldman, Chuck Lupo, John DiSanti, Laurie V. Logan, Jack McDermott, Mark Harris, Bobbie-Ellyne Kosstrin, Lynn Parraga, Lee Sandman, Barry Hober, Gary Van Auken. **Længde:** 116 min. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 26.3.82 – ABCinema + Cinema 1-6.

U-båden

Instruktør: WOLFGANG PETERSEN

Lothar-Günther Buchheim, som man har kunnet stifte et festligt bekendtskab med i en af TVs månedens-forfatter-udsendelser, var oprindeligt kendt som forfatter af kunstbøger, kunstforlægger, kunstsamler (med hovedvægt på tyske ekspressionister), samt almindelig excentriker. Med udgivelserne af »Das Boot«, 1973, og det kommenterende billedbind »U-Boot-Krieg«, 1976 forandredes Buchheims image ganske, og han kom for alvor i offentlighedens søgelys.

Under 2. Verdenskrig var Buchheim krigskorrespondent med grad af løjtnant i marinen, og i 1941 foretog han et togt med en u-båd, som endte med, at båden i beskadiget tilstand gik på grund på bunden af Gibraltar-strædet. Det lykkedes imidlertid at få båden flot igen, så den kunne humpe hjem til sin base. Det er naturligvis disse oplevelser, der ligger til grund for romanen »Das Boot«, der anses for at være den hidtil bedste og mest sandfærdige u-bådsroman. Den opleves gennem en uidentificeret førstepersonsfortæller, der fortrinsvis registrerer og kun sjældent kommer med referencer til sin egen tilværelse på land eller de andre besætningsmedlemmers gøren, laden og følelser, bortset fra det rent arbejdsmæssige.

»Das Boot« er naturligvis en anti-krigs roman. Men i stedet for at tage de kraftige virkemidler i brug, dvs. krigens grusomhed i alle detaljer, sentimentalitet og »human interest«, er Buchheim strengt saglig. Anseelige dele af romanen bruges til at beskrive geografien i en tysk u-båd af typen VIIc. Han forsøger således at bibringe læseren en klar fornemmelse af, hvordan det er at tilbringe et par måneder i en u-båd under krigsforhold. Så læseren ved efterhånden instinktivt, at går man agterud fra kommandocentralen, kommer man ind i officersmessen, og fortsætter man, kommer man til maskinrummet, osv. Ligeledes bliver proceduren ved dykning og uddykning, betjening af torpedorørerne og vagtskifte ren rutine for læseren. Man føler sig således som fuldbefaren u-bådsgast, inden de egentlige krigshandlinger indtræffer og gør romanen anderledes nervepirrende.

Filmholdet under ledelse af instruktøren og manuskriptforfatteren Wolfgang Petersen er gået yderst detaljeret til værks og har tydeligvis haft til hensigt at holde sig så tæt som muligt til Buchheims roman i såvel form som indhold. Dog er de egentlige krigshandlinger komprimeret en smule, og et møde med en anden beskadiget u-båd på hjemvejen fra Gibraltar er udeladt, hvilket blot er helt naturlige ellipser i handlingen. De har klogeligt indset, at u-båden selv faktisk er hovedpersonen i historien, og har derfor valgt at anskaffe sig en ægte type VIIc. Da der ikke mere eksisterer u-både af denne type (den sidste blev udrangeret af den norske marine i 1965), måtte man bygge en, hvilket blev til to rekonstruktioner i fuld størrelse – en fuldt sødygtig og en til indendørs optagelser, samt tre skalamodeller til trickoptagelser, hvoraf den ene var radiosty-

ret og sågar kunne dykke! Nogle vil måske mene, at dette var en unødig udgift. Kunne man ikke bare have anvendt den anden u-båd? Det er nok yderst tvivlsomt. For det første er standarden med hensyn til autenticitet i krigsfilm i de senere år blevet meget høj; jeg tænker her på film som »The Battle of Britain« og »Tora, Tora, Tora«, og for det andet er en type VIIc i lige så høj grad indbegrebet af slaget om Atlanten, som en Spitfire er indbegrebet af slaget om England.

Disse u-bådsattrapper er anvendt med meget stor effekt. Her bør navnlig brugen af indendørsmodellen i fuld størrelse fremhæves. Modellen var konstrueret som et dukkehus med aftagelige sider, men Wolfgang Petersen valgte klogeligt ikke at anvende denne finesse, men i stedet at optage alle indendørs scener »on location«. Resultatet er at tilskueren meget overbevisende oplever den todimensionale verden inden i båden. Man kan bevæge sig op i tårnet, og man kan bevæge sig frem og tilbage gennem bådens snævre skrog. Indendørs-scenerne er således præget af utallige »tracking-shots« frem og tilbage gennem båden; f.eks. når båden skal lyndykke, og hele besætningen stormer gennem skot efter skot ud i forreste torpedorum for at give ekstra meddrift. Den eneste sideværts bevægelse fra et rum til et andet, man kan foretage sig, at er gå ud på det diminutive toilet – og der er sikkert optaget, da der kun er ét lokum til 48 mand. I det hele taget gøres der faktisk en hel del for at få formidlet u-bådsfolkenes situation, men det er også højst nødvendigt. Der er jo ikke meget grin ved at høre en masse spektakel, og så se besætningen sidde og se nervøs ud; tilskueren må have en reel mulighed for at følge med i, hvad der egentlig foregår, og det får vi da også. For det første forstår man ret hurtigt, at det er meget ensformigt at sejle rundt i en u-båd og foretage sig ingenting. På den anden side set er alternativet, som man ivrigt ser hen til, at angribe en konvoj, og det betyder modangreb, som er yderst ubehageligt. Proceduren, der gør denne situation dramatisk, er klart vist og forklaret. Først hører u-bådens lyttegast, at et skib nærmer sig, så kommer det nervepirrende »ping« fra det fjendtlige skibs Asdic-system, dernæst hører Asdic-pinget op – Asdic fungerer nemlig ikke på kort afstand – så stiger motorlyden fra det angribende skib, og på dette tidspunkt er det muligt for u-båden at tage modforholdsregler, dvs. båden bevæger sig op eller ned, til højre eller til venstre så hurtigt som muligt, som en ål, der snoer sig. Denne sidste del af angrebet er en traditionel duel mellem u-bådens kaptajn og eskortefartøjets kommandant. Hvad vil u-båden gøre, og hvor vil den angribende kaptajn indstille sine dybdebomber til at detonere? Alt dette bliver formidlet, og formidlet så godt, at også ikke-søkrigskyndige har en rimelig chance for at følge med i mekanikken.

Også mekanikken i forbindelse med Gibraltar-gennemfarten er nogenlunde klar, omend man kunne have ønsket sig den gjort endnu tydeligere: at sejle ind i Middelhavet er farligt, men muligt, idet strømmen går den vej; men at komme ud er simpelt hen umuligt, idet båden da må gå på fuld kraft mod strømmen og derved vil støje så meget, at fjenden ikke kan undgå at opdage og sænke den.

Også hvad angår u-bådens indre miljø, holder filmen sig tæt til Buchheim og virkeligheden. For at undgå John Wayne-effekten (eller burde den kaldes Hans Albers-effekten?) består besætningen af en omhyggeligt udvalgt styrke af ukendte skuespillere med gode karakteristiske ansigter, der faktisk alle leverer gode til fuldt ud acceptable præstationer. Kun kaptajnen spilles af en kendt skuespiller, Jürgen Prochnow, som også er ganske overbevisende. Men pudsigt nok er netop ønsket om at forblive tro mod Buchheim årsagen til filmens desværre lidt for svage side. Wolfgang Petersen har uheldigvis valgt at have en krigskorrespondent som filmens hovedperson, naturligvis en klar pendant til Buchheim selv. Men denne figur er totalt unødvendig. I romanen er Buchheims førstepersonsfortæller jo netop blot et kamera, der registrerer, hvad der foregår i og omkring båden. Og det er jo ret beset den rolle tilskueren har i filmen, hvilket da også gør, at den unge krigskorrespondent virker som en påklistring.

I det hele taget er balancen mellem båden og dens besætning et svagt punkt. Man erfa-

Wolfgang Petersen

U-bådskaptajnen (Jürgen Prochnow) ignorerer nazihilsen

rer en del om forskellige besætningsmedlemmer, maskinmesteren, 2. maskinmesteren, den unge gast, der er forlovet med en fransk pige, der sågar er gravid, osv. Men det er halve skæbner; man får aldrig rigtig gået i dybden med dem. Dette er igen i overensstemmelse med romanen, men i den er det hele jo netop oplevet gennem fortælleren, hvis tanker læseren deler, og som tilskueren i filmversionen burde indleve sig i. I filmen sidder man blot og er vidne til en del »halvkvalte« viser, som giver én en fornemmelse af, at filmen halvhjertet forsøger at efterligne en sentimental Hollywood-krigsfilm. Netop her er det, filmen fejler; det er, som om Wolfgang Petersen ikke helt har turdet tage konsekvenserne af den strålende teknik, det gode forlæg, og de velvalgte skuespillere, punktet, hvor alle de store »esser«, der personligt havde sænket fra 150.000 til 250.000 tons, så som Günther Prien, Joachim Schepke og Otto Kretschmer, blev sænket eller taget til fange. »Herr Kaleun« er netop at opfatte som et af disse esser, der ansås for at være udødelige, men som alligevel bukkede under på den ene eller den anden måde. Nazismen tages der generelt afstand fra, dog ikke så meget af politiske årsager, men derimod fordi dens propaganda og oplysninger er uvederhæftige, og det har båden og dens besætning ikke råd til at tro på. På den anden side set er der ingen direkte anti-nazisme, thi for u-bådsbesætningen er professionalismen det altoverskyggende.

Således hilser man glædestrålende Kpt. Thomsen, der er glødende nazist, da denne vel tænkes, at det er denne indirekte anerkendelse af fjendens overmagt til søs, som Wolfgang Petersen ønsker at få med i filmen ved hjælp af »Tipperary«. I denne forbindelse er det sikkert også korrekt, når besætningen langt bedre kan lide franskmænd – og navnlig franske kvinder – end italienere. I den pressede situation, som en krig naturligvis er, er en soldat loyal over for det, han kender, og ser med stor skepsis på det ukendte – og så skal det heller ikke glemmes, at der for en tysk u-båd ingen udvej var fra Middelhavet.

Forholdet til fjenden er respektfuldt. Og det er da også en talende detalje, når »Hr. Kaleun« på broen af U-96, da den slipper ud af Gibraltar-strædet, råber: »Not yet, Tommies, not yet« – et udtryk for at man i krig blandt soldater kan komme til at føle en form for solidaritet med sin fjende.

»Das Boot« er en troværdig, spændende og god krigsfilm, skønt man må ærgre sig over, at den har fået disse unødvendige hollywoodske tendenser, og Buchheim og Petersens budskab om krigens heltemod, absurditet – og menneskelighed – på Atlanterhavets bund kommer absolut igennem på en forsvarlig måde.

Men når såvel Buchheim i sin strålende roman som Petersen i sin gode film nævner, at af 40.000 tyske u-bådsfolk vendte 30.000 ikke tilbage, så glemmer de at nævne, at de *alle* var frivillige.

Ul S. Jørgensen

Øverst et eksempel på underholdning i u-båden (scenen er fraklippet). Nederst anspændt lytten efter britisk destroyer

men forfalder til »human interest« og flot underlægningsmusik, hvilket ikke ligefrem afkræftes af den nydelige farvefotografering.

Hvordan forholder filmen sig så til sit noget prekære emne: krigen – u-bådskrigen – set fra tysk side? Igen i bund og grund i overensstemmelse med romanforlægget. Så kan man naturligvis undre sig over, at Buchheim og filmen udviser en sådan nederlagsstemning, da det hele jo foregår så tidligt som 1941. Men dette er faktisk ikke ukorrekt. I slaget om Atlanten svingede krigslykken frem og tilbage alt efter teknologiens udvikling; men netop i 1941 havde u-bådene deres første modgangsperiode. Det var tidsvender hjem fra et togt, mens man konstant gør grin med bådens unge nazistiske officer, fordi han konstant kommer med irrelevante men reglementsmæssige oplysninger.

Det virker dog nok noget underligt på de fleste tilskuere, at besætningens slagsang er »Tipperary«, og jeg skal gerne indrømme, at jeg også fandt det lidt pinligt. Der ligger dog nok mere bag dette end blot den kendsgerning, at fjendens sange altid er de bedste, som Tom Lehrer så klogt siger. I Buchheims roman er u-bådsmiljøet nemlig pudsigt anglofilt, på den måde at forstå, at de fleste slangudtryk og mange maritime udtryk er på et fortysket engelsk, der må forklares i et glossarium bag i bogen. Det kunne meget

U-BÅDEN
Das Boot. Vesttyskland 1981. **P-selskab:** Bavaria Atelier. I samarbejde med Radiant Film. **P:** Günter Rohrbach. **Co-P:** Michael Bittinns. **P-ledere:** Jurgen Bieske, Kurt von Vietinghoff. **Instr:** Wolfgang Petersen. **Instr-ass:** Georg Borgel, Maria-Antoinette Petersen. **Manus:** Wolfgang Petersen. **Efter:** Bog af Lothar-Günther Buchheim. **Foto:** Jost Vacano. **Supplerende foto:** Wolfgang Treu, Egil S. Woxholt, Peter Maiwald, Gerhard Fromm, Ernst Stritzinger, Leander Loosen, Ernst Schmid. **Farve:** Fujicolor. **Miniature-foto:** Ernst Wild. **Optisk-E:** Jörg-M. Kunsdorff, Rudolf Roemmelt, Sebastian Schwerte. **Klip:** Hannes Nikel. **P-tegn:** Rolf Zehetbauer. **Ark:** Götz Weidner. **Dekor:** Rolf Zehetbauer, Götz Weidner. **Sp-E:** Karl Baumgartner, Max Gretmann, Willy Neuner, Michael Strohhofer, Nick Middleton, Fritz Kirschke. **Kost:** Monika Bauert. **Musik:** Klaus Doldinger. **Musikbånd:** Alan Willis. **Tone:** Mike Le-Mare, Eva Claudius, Illo Endrulat, Milan Bor, Trevor Pyke, Werner Böhm, Heinz Schürer, Karsten Ullrich, Stani Litera, Albrecht vonBethmann, Tommy Klemt. **Lyd-E:** Hans-Walter Kramski, Mel Kutbay, Peter Bond, Peter Horrocks, Karola Storr. **Medv:** Jürgen Prochnow (Kaptajnen), Herbert Grönemeyer (Løjtnant Werner), Klaus Wenneman (Maskinmester), Hubertus Bengsch (Løjtnant), Martin Semmelrogge (Løjtnant), Bernd Tauber (Kvartermester), Erwin Leder (Johann), Martin May (Ullmann), Heinz Hönig (Hinrich), U. A. Ochsen (Bosun), Claude-Oliver Rudolph (Ario), Jan Fedder (Pilgrim), Ralph Richter (Frenssen), Joachim Bernhard (Præst), Oliver Stritzel (Schwalle), Konrad Becker (Bockstiegel), Lutz Schnell (Dufte), Martin Hemme (Brückenwilli), Rita Cadillac (Monique), Otto Sander (Thomsen), Günter Lamprecht (Kaptajn på »Weser«), Roger Barth, Thomas Boxhammer, Christian Bendomir, Günther Franke, Albert Kraml, Norbert Gronwald, Peter Pathenis, Jean-Claude Hoffmann, Christian Seipoldt, Arno Kral, Ferdinand Schaal, Helmut Neumeier, Rolf Weber, Wilhelm Pietsch, Lothar Zajicek, Dirk Salomon. **Længde:** 128 min. **Org. længde:** 149 min (NB: filmen er nedklippet af instruktøren). **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 26.3.82 – Dagmar + Bio Trio + Palads (Århus) + Bio 5 (Aalborg) + Kosmorama (Helsingør) + Kino (Kolding) + Imperial (Odense) + Lido (Vejle)

Kort, men godt?

Instruktør: JIŘÍ MENZEL

Jiří Menzel var blandt de førende i den tjekkiske tøbrudsfilm i 1960erne. Hans første spillefilm »Ostře sledované vlaky« (Skarpt bevogtede tog) 1966 - der kom efter hans bidrag til episodefilmene »Perličky na dně (dvs. Perler på bunden) og »Zločin v dívčí škole« (dvs. Forbrydelse i pigeskolen), begge fra 1965 – var en international succes.

Menzel nåede at lave endnu tre film, inden de politiske begivenheder i 1968/69 ændrede arbejdsbetingelserne for det tjekkiske kulturliv. Det var den charmerende »Rozmarné léto« 1967 (vist som »Lunefulde sommer« af dansk TV 1970), satiren »Zločin v šantánu« 1968 (dvs. Forbrydelse i natklubben) og i 1969 »Skřivánci na niti« (dvs. Lærker på tråden). Den sidstnævnte blev dog aldrig udsendt og samme år rejste Menzel til Vesttyskland, hvor han lavede en teateropsætning af Machiavellis klassiske komedie »Mandragola« i Mannheim. Han gentog forestillingen for svensk TV II i oktober 1971, men da var han ellers vendt tilbage til ČSSR.

Efter en pause kunne han genoptage filmarbejdet. I 1974 kom »Kdo hledá zlaté dno?« (dvs. Hvem søger den gyldne bund?) Året efter kom »Na samotě u lesa« (i dansk TV 1978 som »Et hus på landet«), en venlig satire over by/land-konflikten. I 1978 kom komedien »Báječní muži s klikou« (dvs. Prægtige mænd med håndsving) om tjekkisk films barndom ved århundredets begyndelse.

»Postřižiny«, 1981, der nu under titlen »Kort, men godt?« har haft dansk premiere, er hans seneste film.

Den store succes, som »Ostře sledované vlaky« – en tragi-komedie om en ung mands debut i erotikken og jernbanesabotagen under krigen – fik, skyldtes ikke mindst det fremragende manuskript, som Menzel havde lavet i samarbejde med det litterære forlægs forfatter, Bohumil Hrabal.

Hrabal, der er født i 1914, kom først under 60ernes litterære tøbrud frem med sine originale folkloristisk-fantastiske fortællinger, der svinger mellem farce og tragedie. På dansk findes udvalget »Expresbaren Kosmos« (1968). Det var også en række af Hrabals noveller, der lå til grund for episodefilmen »Perličky na dně«, hvortil næsten alle de vigtigste tøbrudsinstruktører bidrog (foruden Menzel – der debuterede med historien »Smrt pana Baltisbergra«, dvs. Hr. Baltisbergers død – også Chytilová, Passer, Němec, Schorm, Jireš, Herz; nogle episoder blev dog udskudt fra den endelige version). Efter successen med »Ostře...«, der bygger på en kortroman af Hrabal (oversat til engelsk og tysk), samarbejdede Menzel og Hrabal videre med den forbudte »Skřivánci na niti«, der byggede på stof fra Hrabals novellesamling »Pábitelé«.

Mens Menzel (i modsætning til nybølgeinstruktører som Forman, Passer og Němec) efter en kort afstikker til Vesten kom pænt tilbage til Husáks ČSSR og deltog i etableringen af det 'normaliserede' kulturliv, indtog Hrabel såvel som de fleste betydelige forfattere en mere eller mindre passivt oppositionel holdning, med det resultat at han fik publiceringsforbud og kom på index. Som så mange andre var han pludselig ikke-eksisterende i det officielle litterære liv, og hans nye værker kunne kun cirkulere i nogle få maskinskrevne eksemplarer. I 1975 fremkom han dog med en loyalitetserklæring til systemet, hvorefter hans værker igen kunne udkomme. Det første værk efter hans genopdukken i det officielle etablishment var netop kortromanen »Postřižiny« (1976), som Menzels film er baseret på.

Det er en humoreske om forfatterens egen familie i fiktiv bearbejdelse, om dens liv i tiden op til hans undfangelse. Faderen er en ung ingeniør og bryggeri-leder i en lille provinsby i 20rne, moderen blænder alle ved sin skønhed, sin sensuelle udstråling og ikke mindst ved sit prægtige hår. Da farbroderen, onkel Pepin (som er en gennemgående skikkelse i Hrabals produktion) dukker op, afstedkommer denne original med sin uskyldige anarkisme endeløse komplikationer, ligesom han både irriterer og fascinerer omgivelserne med sin evindelige, højtråbende strøm af vanvittige anekdoter. Originaltitlen, der egentlig betyder Tonsurklipning, hentyder til 20rnes pludselige korte mode (både i kjoler og frisure), der skaber furore, da den omsider når frem til den tjekkiske provinsidyl.

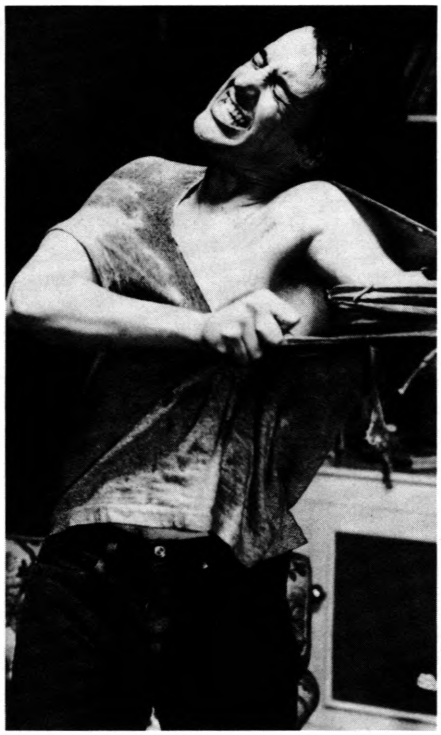
Menzels film er lavet som naivistisk-raffineret folkekomedie, en kollage af pudsigheder, nostalgiske og groteske detailler, fulde af underfundighed, lune og poesi. Spillet – Magda Vašáryová, Jiří Schmitzer og Jaromír Hanzlík i hovedrollerne – er superbt. Det er en charmerende og veloplagt spøg, serveret med en venlig fortælleglæde.

Derfor ville det være utaknemmeligt at afvise filmen, blot fordi den samtidig til overmål vidner om, at den normaliserede Menzel og den normaliserede Hrabal har fundet hinanden igen i et helt ukontroversielt samarbejde, hvor de er ved at overgå hinanden i behagesyg ufarlighed. (Postřižiny – Tjekkoslovakiet 1981).

Peter Schepelern

KORT, MEN GODT?
Postřižiny. Tjekkoslovakiet 1981. **P-selskab:** Filmové studio Barrandov. **Instr:** Jiří Menzel. **Instr-ass:** Milan Klacek. **Manus:** Bohumil Hrabal, Jiří Menzel. **Dramaturg:** Václav Nývlt. **Foto:** Jaromír Sofr; Karel Hejsek. **Ark:** Zbyněk Hloch. **Kost:** Theodor Pištěk. **Musik:** Jiří Šust. **Tone:** Karel Jaroš. **Medv:** Magda Vášáryová (Maryška), Jiří Schmitzer (Francin), Jaromír Hanzlík (Pepin), Rudolf Hrušinský (Dr. Gruntorád), Oldřich Vlach (Ružička), František Řehák (Vejvoda), Miloslav Stibich (Bernádek), Alois Liškuíin (Šefl), Pavel Vondruška (Lustig), Rudolf Hrušínský (čeledin), Oldřich Vízner (Doda Cervinka), Petr Cepek, Miloslav Donutil, Josef Vondráček, Jaroslav Vozáb, Zdeněk Podskalský, Václav Kotva, Zdeněk Kozák, Åavel Wuršer. **Længde:** 98 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 23.4.82 – Grand.

Scene fra »Kort, men godt?«



En vampyr bliver til – to scener fra »En amerikansk varulv i London«. Til højre John Landis.

En amerikansk varulv i London

Instruktør: JOHN LANDIS

To amerikanske *college boys* iført Levi's, sneakers, dynejakke og den nyeste model i letvægtsrygsæk farer på en vandretur over den engelske hede vild og finder først sent om aftenen frem til en ensomt beliggende kro.

Denne optakt kunne næppe være mere hverdagstidstypisk tilforladelig, men straks derefter letter John Landis' nyeste film fra virkelighedens trygge fodfæste og begiver sig ud i overtroens fantasiverden. Til trods for de utilnærmelige, ja ligefrem skumle, landsbyboeres advarsler begiver de to flinke fyre sig nemlig videre ud over den fuldmånebeskinnende Dartmoor-hede. Her overfaldes de af en kæmpeulv, som straks sønderriver den ene, hvorimod den anden slipper med nogle overfladiske skrammer, idet de lokale indvånere alligevel har forbarmet sig og når frem i tide til at skyde bæstet – som i dødsøjeblikket forvandles til en nøgen mandsperson.

Resten af filmen følger nu vor overlevende helt, David, fra han vågner på et Londonhospital. Han har nu arvet varulveforbandelsen – thi en sådan var det naturligvis, der overfaldt dem. Og medens han rekonvalescerer og bliver forelsket i sin sygeplejerske (spillet af den bedårende Jenny Agutter), hjemsøges han af den afdøde ven, som så mindeligt beder ham om at begå selvmord. Så længe David viderebærer forbandelsen, er vennen nemlig henvist til en skyggetilværelse som *undead*.

Og dermed når vi hastigt frem til næste fuldmåne, hvor forbandelsens metamorfose fuldbyrdes: David bliver til en varulv, der raserer millionbyen London – med en stribe af *undead* ofre til følge – inden han til slut, som ulv, skydes og udfries.

Det mest påfaldende ved »En amerikansk varulv i London« er alt det, den formår at være på én gang. Den er både en gyser og en komedie, og den mixer det ægte gys med en utroligt vittig replikkunst. Landis balancerer med imponerende behændighed langs den grinagtighed, der altid har ligget gemt bag det udspekulerede gys. Der er jo ingen af os, der for alvor tror på vampyrer og varulve, og Landis ved – som Hitchcock – at vi til enhver tid er parate til at lade »suspensen«, gruen, forløse sig i det brede hjertelige grin.

Og det er forbløffende, at Landis kan holde sin dristige balancegang på klicheerne kørende med tungen lige i munden – i et hæsblæsende tempo. Efter at have set den havde jeg fornemmelsen af kun at have siddet den halve tid i biografen. Helt fra starten bombarderes vi med vittige replikker fra et præcist tegnet persongalleri, og det er karakterisk for filmens æteriske tone, at David er den eneste, der ikke tror på varulve. Alle andre tager dette fænomen som en ganske given og helt naturlig ting.

Og som sædvanlig spiller musikken en særlig rolle i en Landis-film. Den lidt dystre fuldmånestemning i filmens start blødes straks af en smægtende udgave af »Blue Moon« på lydsporet; Van Morrisons smukke »Moon Dance« akkompagnerer de unge elskende i sengen, og transformationen fra menneske til ulv sker til »Bad Moon Rising« med Creedence Clearwater Revival.

Dertil kan lægges, at filmens fotografering (ved Robert Paynter) i sin stil præcist indfanger de forskellige stemningslejer, samt at dens »special effects« er gedigent udført – fra vennens »lig«, som for hver gang det dukker op er nået et trin længere ud i forrådnelsen, over et forrygende trafikkaos på Piccadilly Circus, frem til selve forvandlingen til varulv, hvor vi i effektive nærbilleder kan følge hver enkelt kropsdels forandring.

Man kan indvende, at Landis' film er en bagatel, en lille, uforpligtende leg med genrens konventioner og publikums forudfattede forventninger, men mens den står på, er det perlende veloplagt underholdning af bedste slags.

Asbjørn Skytte

EN AMERIKANSK VARULV I LONDON
An American Werewolf in London. England 1981. **P-selskab:** Lycanthrope Film. For Polygram Pictures. **Ex-P:** Peter Guber, Jon Peters. **P:** George Folsey Jr. **P-leder:** Joyce Herlihy. **Instr:** John Landis. **Instr-ass:** David Tringham, Mike Murray, Russell Lodge. **Manus:** John Landis. **Foto:** Robert Paynter. **Kamera:** David Garfath. **Farve:** Technicolor. **Steadicam-foto:** Robin McDonald, Malcolm McIntosh. **Klip:** Malcolm Campbell, Simon Battersby. **Ark:** Leslie Dilley. **Dekor:** Simon Wakefield. **Kost:** Deborah Nadoolman, Ian Hickinbotham. **Sp-Makeup-E:** Rick Baker. **Musik:** Elmer Bernstein. **Spillet af:** The royal Philharmonic Orchestra. **Sange:** »Blue Moon« af Richard Rodgers, Lorenz Hart, med Bobby Vinton, Sam Cooke, The Marcels; »Moondance« af og med Van Morrison; »Bad Moon Rising« af John Fogerty, med Creedence Clearwater Revival. **Musikbånd:** Michael Clifford. **Tone:** John Poyner, Don Sharpe, Ivan Sharrock, Gerry Humphreys. **Medv:** David Naughton (David Kessler), Jenny Agutter (Alex Price), Griffin Dunne (Jack Goodman), John Woodvine (Dr. J. S. Hirsch), Brian Glover (Skakspiller), Lila Kaye (barpige), David Schofield (Dart-spiller), Paul Kember (Sergent McManus), Frank Oz (Mr. Collins), Don McKillop (Inspektør Villiers), Joe Belcher (Lastbilchauffør), Rik Mayall (2. skakspiller), Sean Baker (2. dart-spiller), Paddy Ryan (1. varulv), Anne-Marie Davies (Susan Gallagher), Colin Fernandes (Benjamin), Albert Moses (Portør), Kermit the Frog (Kermit the Frog), Miss Piggy (Miss Piggy), Michele Brisigotti (Rachel Kessler), Mark Fisher (Max Kessler), Gordon Sterne (Mr. Kessler), Paula Jacobs (Mrs. Kessler), Claudine Bowyer & Johanna Crayden (Afskyelige unger), Nina Carter (Uartige Nina), Geoffrey Burridge (Harry Berman), Brenda Cavendish (Judith Browns), Christopher Scoular (Sena), Mary Tempest (Seans kone), Cynthia Powell (Søster Hobbs), Sydney Bromley (Alf), Frank Singuineau (Ted), Will Leithton (Joseph), Michael Carter (Gerald Bringsley),

Elizabeth Bradley (Kvinde i zoo), Rufus Deakin (Dreng med balloner), Lesley Ward (Hans mor), George Hilsdon, Gerry Lewis, Dennis fraser, Alan Ford, Peter Ellis, Denise Stephens, Christine Hargreaves, Brenda Bristols, Lance Boyle, Chris Bailey, Georgia Bailey, Linzi Drew, Lusienne Morgan, Gypsy Dave Cooper, Susan Spencer, Bob Babenia, Ken Sicklen, John Salthouse, John Altman, Keith Hodiak, John Owens, Roger Rowland. **Længde:** 97 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 22.2.82 – Palads + Tivoli.

Grænsestrømer

Instruktør: TONY RICHARDSON

I halvtredsernes England var der en gruppe instruktører, der forsøgte at lancere en ny slags film under etiketten *Free Cinema*, et navn som Lindsay Anderson havde fundet på og som betegnede frihed i forholdet til den kommercielle film samt til at være så subjektiv som overhovedet muligt. Det var dermed et opgør med de stereotyper, som indtil da havde domineret engelsk film. Med den nye bevægelse blev vægten lagt på det 'almindelige' menneskes ualmindelighed.

Lindsay Andersons energiske forsøg på at promovere et teoretisk grundlag for den ny filmstil resulterede imidlertid ikke i et gennembrud for Free Cinema-gruppen, der foruden Anderson selv talte instruktører som Karel Reisz og Tony Richardson. Frustrationen over ikke at kunne få et større publikum i tale førte Anderson og Richardson til teatret. Således blev Tony Richardson tilknyttet The Royal Court Theatre og fik i 1956 sit gennembrud som instruktør af John Osbornes epokegørende skuespil »Ung Vrede«, der i de følgende år forårsagede en bølge af vrede unge mænd af især arbejderherkomst i engelsk dramatik. Hvad det også indirekte fremavlede var en stor del af de forfattere og dramatikere, der kom til at præge engelsk litteratur og teater i det næste årti. Bl.a. navne som Harold Pinter, John Braine, David Mercer og Alan Sillitoe, der alle har haft en betydning også i filmsammenhæng.

Tony Richardson (f. 1928) blev i 1958 tilbudt at instruere filmudgaven af »Ung vrede«, hvilket han accepterede under besynderlige omstændigheder. Producenten Harry Salzman flikkede et budget sammen, hvis absolut største post var en udgift på 125.000 dollars til hovedrolleindehaveren Richard Burton. Hvad der blev tilovers til resten af produktionen var minimalt og medførte at Richardson faktisk instruerede filmen *gratis*.

»Ung vrede« fik gode anmeldelser, men blev noget af et økonomisk flop. Den sikrede dog Tony Richardson en position som filminstruktør og satte ham i stand til, tresserne igennem, at lave så glimrende film som »En duft af honning« (61), »Sejr eller nederlag« (62), »Tom Jones« (63) samt »Den lette brigades angreb« (68).

Halvfjerdserne blev kunstnerisk set et magert årti for Tony Richardson, og det er derfor med spænding man ser hans nyeste, amerikanskproducerede film »The Border«, der på dansk har fået den imbecile titel »Grænsestrømer«. Filmen er blevet et comeback både for Tony Richardson og for Jack Nicholson, der i nogen tid har holdt en lav profil.

»Grænsestrømer« handler om den californiske politimand Charlie Smith (Jack Nicholson) der beskæftiger sig med at håndhæve en horribel indvandrerlovgivning, men som meget hellere ville leve et stille liv som parkbetjent. Han overtales af sin ambitiøse kone Marcy (Valerie Perrine) til at flytte til El Paso i Texas, ved den amerikansk-mexikanske grænse. Det er meningen at de skal dele et *duplexhus* med Marcys veninde fra high-school tiden og hendes mand Cat (Harvey Keitel), der er grænsevagt.

Charlie Smiths nye kolleger tjener lidt ekstra ved at lukke øjnene for den organiserede menneskesmugling, der skaffer indvandrere over grænsen til det forjættede Amerika. Han tilbydes at få del i bestikkelsespengene, men afslår først som det anstændige menneske han er.

Marcys ekstravagante indkøb og det faktum at de fleste af hans kolleger åbenbart betragter bestikkelse som en dagligdags og livsnødvendig foreteelse, får dog Charlie Smith til at modtage tilbuddet. Han involverer således i den absurde forestilling det er, at lade nogle immigranter passere, fordi de har betalt de rette folk, og at stoppe andre, der har været så uheldige at betale rivaliserende grænsesmuglere med mindre gode politi-forbindelser.

Charlie Smith kommer i kontakt med en mexikansk pige Maria (Elpidia Carrillo) der under et jordskælv har mistet sin mand og som nu, med sin mindreårige bror og sit spæde barn, forsøger at komme til drømmelandet Amerika. Hendes tilværelse sætter det middelklassestræbende liv, som Charlies kone og kolleger søger at værne om, i perspektiv. Under nogle små udflugter som Charlie foretager til den anden side af grænsefloden Rio Grande, får han et indblik i det usle liv der leves i skyggen af den amerikanske rigdom. Her er mennesket en vare og usselheden en vane, hvilket understreges, da Marias barn stjæles til brug for videresalg til en amerikansk familie.

Den dårlige samvittighed, der spirer så kraftigt hos Charlie Smith, volder problemer for Charlie selv, såvel som for hans kolleger, der betragter den som en trussel mod deres livsform.

Cat sørger for at arrangere et *set-up*, for at skaffe sig magt over Charlie. Det lykkes fuldt ud, men fører alligevel til at Charlie giver sine bestikkelsespenge til Maria, så hun kan komme over grænsen. Under et forsøg herpå sker imidlertid det ulykkelige, at hendes bror skydes og at den lastbil Maria skjuler sig i, standses af nogle ærlige politifolk.

Jack Nicholson og Valerie Perrine i »Grænsestrømer«

Charlie bringer for alvor uorden i systemet, da han tvinger kidnapperen af Marias barn, der tilfældigvis også er Cats mexikanske kontaktmand, til at afsløre, hvor barnet befinder sig. På vej tilbage med barnet falder Charlie i et baghold, som Cat og den ligeledes korrupte politichef har lagt for ham. Han vinder det næsten klassiske opgør og overlader med et mildt strøg af patos midt i Rio Grande barnet til dets moder.

Tony Richardson skildrer denne lille sejr for anstændigheden og selvrespekten i en atmosfærefyldt og lavmælt stil, der vækker minder om film som f.eks. Bob Rafelsons »Five Easy Pieces«, hvor Jack Nicholson ligeledes spiller en utilpasset outsider. Den grænse der nævnes i filmens originaltitel er i høj grad anstændighedens grænse. At den overskrides af størstedelen af filmens personer er fuldt ud i overensstemmelse med den lidt dystre toneart, filmen fortælles i. Der indføres en tragisk dimension fordi almindelige og egentlig ikke særlig ondskabsfulde mennesker spiller rollerne som skurke. De lader sig blot føre med af strømmen. Cat er således et offer for nogle falske idealer snarere end et egentligt dårligt menneske. Charlies kone Marcy er da heller ikke en ondskabsfuld karikatur af en amerikansk kvindetype, faktisk er hun på alle måder velmenende i sin ugebladsromantiske småborgerlighed, rørende i sin uforstand.

»Grænsestrømer« er et velgørende gensyn med Tony Richardson og ikke mindst med Jack Nicholson som man, bortset fra hans fremragende Eugene O'Neill-figur i »Reds«, så længe kun har set i mere og mere maniererede og monstrøse vanvidsroller. Han er en fornøjelse at skue når han som her er dæmpet ned.

Men »Grænsestrømer« er i sin tone meget langt fra halvtredsernes individuelle oprørskhed. Resignationen ligger lige om hjørnet.

Jan Kornum Larsen

GRÆNSESTRØMER
The Border. USA 1981. **P-selskab:** Universal/RKO. **Ex-P:** Neil Hartley. **P:** Edgar Bronfman Jr. **P-leder:** Mack Bing. **Instr:** Tony Richardson. **Instr-ass:** Irby Smith, Richard Espinoza. **2nd unit-instr:** Robert K. Lamber. **Stunt-instr:** Alan Gibbs. **Manus:** Deric Washburn, Walon Green, David Freeman. **Foto:** Ric Waite. **Kamera:** Frank Miller, Lito White. **Farve:** Technicolor. **Supplerende foto:** Vilmos Zsigmond. **Klip:** Robert K. Lambert. **P-tegn:** Toby Rafelson. **Ark:** Richard Sawyer. **Dekor:** Barbara Kreiger, Robert Zilliox. **Kost:** Vicki Sanchez. **Sp-E:** Jerry Williams. **Musik:** Ry Cooder. **Sange:** »Across the Borderline« af Ry Cooder, Jim Dickinson, John Hiatt, med Freddie Fender; »Too Late«, »Skin Game« af Ry Cooder, Jim Dickinson, John Hiatt, med John Hiatt; »Palomito«, »No Quiero« af og med Sam Samudio; »Texas Bop« af og med Jim Dickinson; »Building Fires« af Jim Dickinson, Dan Penn, Johnny Christopher, med Brenda Patterson. **Musikbånd:** Else Blangsted. **Tone:** Charles L. Campbell, Louis L. Edemann, David Pettijohn, Richard Franklin, Sam Crutcher, John Stacy, Arthur Rochester, Robert L. Hoyt, John J. Stephens, Stan Polinsky. **Medv:** Jack Nicholson (Charlie Smith), Harvey Keitel (Cat), Valerie Perrine (Marcy Smith), Warren Oates (Big Red), Elpidia Carrillo (Maria), Shannon Wilcox (Savannah), Manuel Viescas (Juan), Jeff Morris (J. J.), Dirk Blocker (Beef), Mike Gomez (Manuel), Lonny Chapman (Andy), Stacey Pickren (Luder), James Jeter (Frank), William Russ (Jimbo), Gary Sexton (Slim), William McLaughlin (Donny), Floyd Levine (Lou), Alan Fudge (Hawker), Gary Grubbs (Honk), Billy Silva (George), David Beecroft (Kevin), Esther Sylvey (Sekretær), Luis Mejia (Gadefejer), Roberto Rivera (2. gadefejer), Jay Thurman (Timmy), Craig Terry (Sælger), Juan Ramirez (Angel Dominguez), Adalberto Cortez (Doper Coyote), Concepcion Palmares (Gammel kvinde), Juan Salas (Dreng i Shantytown), Norma Mayo (Gæst ved Big Reds selskab), Paula Ruiz, Carlos Bruno Villanueva, Ronne Drummond, Richard Watts, Bernice E. Shamaley, Kenna Espersen, Glenda Meadows, Joe Zizik, Maria Delgado, Lupe Ontiveros, Francisco Farias, Edmundo Alonzo, Alan Gibbs. **Længde:** 108 min. **Udl:** UIP. **Prem:** 31.5.82 – ABCinema + Cinema 1-8 + Bio Trio.

Arnold Schwarzenegger som barbaren Conan

Kort sagt

Per Calum (P.C.)
Ib Monty (I.M.)
Michael Blædel (M.B.)
Ebbe Iversen (E.I.)
Jan Kornum Larsen (J.K.L.)

CONAN BARBAREN

Instruktør: JOHN MILIUS

Milius er en instruktør, jeg nok har større sympati for, end hans film egentlig berettiger til. Fordi der i alle hans film er intense øjeblikke, hvor følelse og intellekt bliver ét, hvor myten opstår. Der er dansescenen i »Dillinger« (se Kos. 125), der er de fornøjeligt »filosofiske« samtaler mellem Sean Connery og Candice Bergen i »Vinden og løven« (se Kos. 128), og der er Den store Dag i »Big Wednesday« (se Kos. 140), da de tre halvvoksne knægte oplever deres store sejr, den dag, da bølgen endelig kommer. Og der er den storslåede introduktion til »Conan barbaren« (den danske titel kunne trænge til en tankestreg), der rummer så megen flot inspiration fra både Kurosawa og Eisenstein – og hvor resten desværre kun undtagelsesvis lever op til starten. Filmen er blevet til efter de fortællinger, som Robert E. Howard skrev i begyndelsen af trediverne, men den egentlige årsag og inspirationskilde er helt givet de geniale tegninger, som Frank Fazetta har skabt til forsider af de genoptrykte romaner. Hverken Arnold Schwarzenegger som Conan eller Milius som kunstner kan måle sig med Fazetta i det u-udtalte, det truende, det blot antydede. Milius er så direkte som Conan, når denne i filmen uden betænkning gør kort proces med sine fjender. Men filmen er såmænd ganske fornøjelig, hvis man elsker bevægelige tegneserier. Ellers er den ofte lumsk kedelig. En blot lidt mere sammensat figur end Conan ville skærpe interessen, og den besættende hævnlyst, som driver Conan frem, er blot et postulat i forhold til Milius' inspiration, nemlig John Waynes Ethan Edwards-figur i Fords »Forfølgeren«. (Conan the Barbarian – USA 1982).

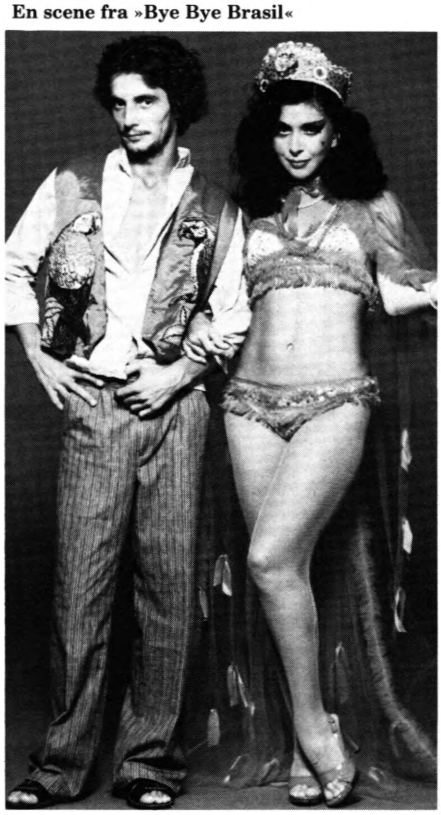
P.C.

BYE BYE BRASIL

Instruktør: CARLOS DIEGUES

Det er længe siden, at Carlos Diegues var en af førerne inden for den cinema nôvo-bevægelse, der nu også tilhører filmhistorien. Det var i 60'erne, da Diegues var i 20'erne, at han opfattede film som guerillavirksomhed. Nogle vil nok mene, at han er faldet til patten i Brasilien. Andre at han er blevet klogere med alderen. Megen revolutionær ånd finder man i hvert fald ikke i »Bye Bye Brasil«, som Diegues selv har kaldt en film om et

En scene fra »Bye Bye Brasil«



land i forfald, et land, hvor fortiden er forbi, men fremtiden endnu ikke begyndt. Via en omrejsende gøglertrup afspejler filmen et samfund og en tid, og den gør det med udogmatisk åbenhed og uden pessimisme, funderet på kærlighed til landet og dets mennesker. En gøglertrup er en ofte anvendt metafor, men Diegues undgår den alt for nærliggende sentimentalisering og outsiderromantisering. Den form for folkelig underholdning, som truppen står for, er ved at være forbi, nu da selv den fjerneste flække er blevet velsignet med TV, men filmen søger ihærdigt at undgå at bade sig nostalgisk i fortiden og harcellerer ikke over dem, der søger at tilpasse sig den fremtid, der er ved at begynde. Symbolikken er enkel, og uden at være nogen meget betydelig film er »Bye Bye Brasil« en ganske underholdende og charmerende lille fortælling, der lader os opleve kontrasterne i det store land på en forholdsvis ubesværet måde. (Bye Bye Brasil – Brasilien 1979). I.M.

Jane og Henry Fonda i »Deres sensommer«

DERES SENSOMMER

Instruktør: MARK RYDELL

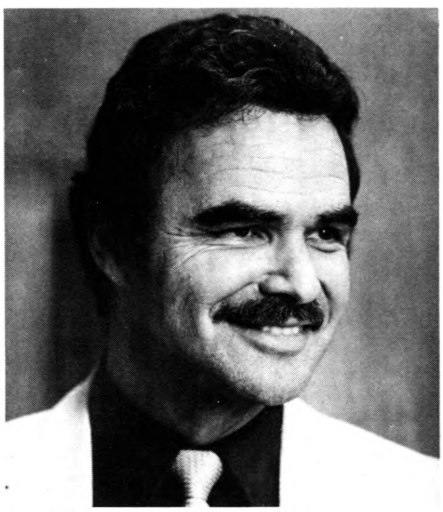
»Deres sensommer« hører til den nye type film, hvor Katharine Hepburn stiger ud af sin bil, rækker begge hænder mod himlen og ekstatisk udbryder: »Se fuglene«. Og der er meget Hepburn-ekstase og mange fugle i filmen, der parallelliserer livets og naturens gang i enkel folkelig symbolik. »Deres sensommer« hører også til den type film, der lader Jane Fonda lave en baglæns saltomortale for at vinde sin fars anerkendelse og blive accepteret som den søn, han aldrig fik. Og man ved, at denne forsoningsscene vil blive en klassiker og indgå i billedmediernes nekrologer over Henry Fonda. Tilgivelse og genforening, den store skuespillerfamilie i et sidste øjebliks udglatning af et langt livs misforståelser. Det er skamløst – som den tåre selv den hærdede biografgænger kniber i nedgangssolen over Golden Pond, for »Deres sensommer« er jo også en film, der trækker på vores hukommelse for de medvirkendes tidligere dåd, og glimt af sandhed er der i Henry Fondas vrisne professor og hans modvilje mod alderdommens skrøbelighed. Jane Fonda initierede projektet, der for nylig passerede 100 mill. dollar ved billetkassen. Det stod skrevet i stjernerne. (On Golden Pond – USA 1981). M.B.

Peter Billingsley og Catherine Hicks i »Dødens dal«

DØDENS DAL

Instruktør: DICK RICHARDS

Det er ikke særlig rart at være en lille dreng, som under en ferie i Death Valley forfølges af en gal morder, der ovenikøbet har en tvillingebror, som er lige så gal. Det er heller ikke særlig rart at se, hvordan Dick Richards, der i 1975 genoplivede Raymond Chandler så smukt i »Farvel, min elskede«, har instrueret denne gyser uden forståelse for genrens fundamentale krav om atmosfære, præcision og overraskelser. I sig selv er det en original idé at henlægge en skrækfilm til et western-miljø, men ørkenens hede – der ellers skulle være Dick Richards velkendt fra »Fremmedlegionens helte« – har tilsyneladende hensat instruktøren i en comalignende tilstand, og »Dødens Dal« er tung, mat, stemningsforladt og, mest fatalt af alt, fuldstændig u-uhyggelig. E.I.



Burt Reynolds i »Far på færde«

FAR PÅ FÆRDE

Instruktør: DAVID STEINBERG

Med sine glimt fra en række af Manhattans mange attraktive lokaliteter udgør denne film et tiltrængt supplement til det skrækindjagende billede, man får af New York i film som »Fort Apache – politidistrikt 41«. Og Burt Reynolds supplerer sit efterhånden mere nuancerede image med en nydelig præstation som playboy-ungkarlen, der gerne vil have et barn, men absolut ingen hustru. Det får han naturligvis alligevel til slut, for »Far på færde« er en gammeldags, romantisk og solidt borgerlig komedie om kærlighedens sejr over de kølige kalkulationer. Beverly D'Angelo er sødmefyldt indtagende i den kvindelige hovedrolle, og selv om filmen ikke er udpræget sofistikeret, er den heller aldrig vulgær, men hygger upræntiøst om sin tilskuer med et afslappet, godmodigt og menneskevenligt syn på tilværelsen. Det bør værdsættes i disse tider, hvor de fleste film hellere vil være vilde end milde. (Paternity – USA 1981). E.I.

Jill Clayburgh – nyudnævnt højesteretsdommer i »Første mandag i oktober«

FØRSTE MANDAG I OKTOBER

Instruktør: RONALD NEAME

USA's højesteret indleder sin sæson den første mandag i oktober. Og Jerome Lawrence og Robert E. Lees skuespil indleder med at skildre den mandag, da den første kvinde indtager en plads i den ærværdige forsamling. I virkeligheden er det da også først sket under præsident Reagan. Stykket er således aktuelt, omend ikke ganske overensstemmende med de faktiske forhold. Filmen over skuespillet er sikkert morsommere end virkeligheden. Jill Clayburgh spiller den unge, intelligente, charmerende og konservative distriktsdommer fra Californien, der indtager sin plads ved siden af 8 ældre mænd. Det huer især ikke dommer Shaw (Walter Matthau), der er en skarptandet og ret selvoptaget liberal. Og nu følger skuespillet og filmen formlen fra Hepburn-Tracy-komedierne. To begavede og selvstændige individualister skal først være uenige om alting, inden de finder ud af, at de ikke kan undvære hinanden. Recepten er fornyet ved at gøre kvinden til den konservative, men hun er dog repræsentant for en konservatisme med et menneskeligt ansigt, og inderst inde er de to antagonister næppe så uenige. Især i den første time er Ronald Neames film kløgtig, vittig

og endog psykologisk rimelig. Senere tager den nok et lovlig højt afsæt fra realiteterne, og det er en noget tung sag, der får den kvindelige dommer til at vakle i sin konservative grundholdning. Men i sit spil klarer Clayburgh sig fint over for den aldeles suveræne Matthau. Også i birollerne ydes der fint humoristisk spil, og »Første mandag i oktober« er sympatisk i sin bestræbelse på at tage lidt af højtideligheden omkring den respektindgydende institution væk, og i sin grundholdning er den præget af en sund, amerikansk liberalisme, udtrykt vittigt og kvikt. (First Monday in October – USA 1981). I.M.

GREGORY OG PIGERNE

Instruktør: BILL FORSYTH

Den 32-årige Bill Forsyth er en ny engelsk instruktør og »Gregory og pigerne« er hans anden film, formentlig baseret på egne erindringer. Gregory er en 16-årig gymnasieelev i en skotsk soveby, og filmen søger at give et indforstået og solidarisk billede af hans og kammeraternes blomstrende pubertet. Det er naturligvis forholdet til pigerne, der er Gregorys største problem, og hverken forældre eller lærere spiller nogen stor rolle i såvel Gregorys tilværelse som i filmen. I modsætning til vor egen Nils Malmros er det dog ikke lykkedes fuldt ud for Forsyth at bringe sig på niveau med sine unge personer. Det er de unge i al deres pudsige, kejtede og rørende adfærd, der skildres og det røber, at de er observeret af en ældre, der nok har fået lidt for megen humoristisk distance til sin egen pubertet. Det lidt arrangerede og kunstfærdige undgås heller ikke i filmen. Det sjove, søde og venlige vil nok specielt appellere til bedsteforældregenerationen, der så gerne vil bekræftes i opfattelsen af, at ingenting forandrer sig. En del af filmens charme er forankret i sproget. Det skotske bidrager – ligesom Malmros' århusianske – til filmens stemning af troskyldighed, omend spontaneiteten modarbejdes noget af den meget tydelige eftersynkronisering. Det er en smule svært at se, hvorfor det engelske publikum og den engelske kritik er gået så uforbeholdent på halen for denne lille beskedne film. (Gregory's Girl – England 1980). I.M.

MAD MAX 2

Instruktør: GEORGE MILLER

Som »Mad Max« er også denne selvstændige fortsættelse visuelt meget opfindsom, og tilmed har George Miller denne gang mere styr på sine effekter i den voldsomme fortælling om den ensomme Max, der på landevejene bekæmper al ondskab. Der er megen inspiration fra både science fiction, gangsterfilm, samuraifortællinger og westerns i filmen, men personerne kommer aldrig ud over det rent typemæssige. Og skønt filmen i sin historie søger et alibi for volden, så fornemmes de voldelige begivenheder dog stærkt som først og fremmest spekulation. Det er ofte spændende, og det er ofte modbydeligt. (Mad Max 2 – Australien 1981). P. C.

Keith Carradine i »Manøvre med døden«

MANØVRE MED DØDEN

Instruktør: WALTER HILL

Hills film minder i mangt og meget om John Boormans 10 år gamle »Deliverance«, der efter en roman af James Dickey skildrede fire mænds selvvalgte livtag med naturen. I »Manøvre med døden« drejer det sig om en lille gruppe mænd fra Louisianas National Guard, som under en manøvre farer vild i statens sumpe og der kommer i dødelig kamp med den lokale befolkning, hvis kanoer de otte mænd har hugget. Kun to slipper levende ud af vildnisset. I Walter Hills instruktion er det blevet til en overmåde kompetent spændingsfilm, hvis mennesker aldrig når ud over det typemæssige i portrætteringen. Til gengæld er disse typer af Walter Hill og hans fotograf Andrew Laszlo bestandig placeret meningsfuldt i de atmosfæremættede billeder, og Keith Carradine og Powers Boothe er begge særdeles habile i deres fremstilling af de to nationalgardister, der får lov til at overleve efter i handlingsforløbet af have skilt sig ud fra de øvrige som værende bedre begavede og mere humane. (Southern Comfort – USA 1982). P. C.

MARERIDTS-KVINDEN

Instruktør: LOTHAR LAMBERT

Med sin beliggenhed på randen af den politiske vulkan er Vestberlin blevet stedet, hvor det bizarre og ekstreme dyrkes med stor iver, og det gælder også inden for filmen. Blandt instruktørerne i den berlinske »undergrund« er Lothar Lambert, som siden 1971 har lavet ti film i 16 mm, med vennekredsen som medvirkende og minimale budgetter. Hans seneste film bærer titlen »Fucking City«, og det kunne den to år gamle »Mareridtskvinden« såmænd også godt have heddet, for den består mest af en undertrykt og psykisk kriseramt kvindes seksuelle, undertiden sado-masochistiske fantasier. Teknisk er filmen uhyre kluntet, og ét eller andet sted i den går der en usynlig grænse mellem på den ene side en ægte, punk-beslægtet desperation og på den anden side en liderlig maskulin voyeurisme. Stilen er i øvrigt sprængt, eksalteret og overlæsset med symbolik, og selv om Ulrike S. er ganske intens i den ekshibitionistiske hovedrolle, er helheden så anstrengende, som kombinationen af prætentioner og primitivitet nu engang altid er dømt til at blive. E.I.

MED KOLDT BLY

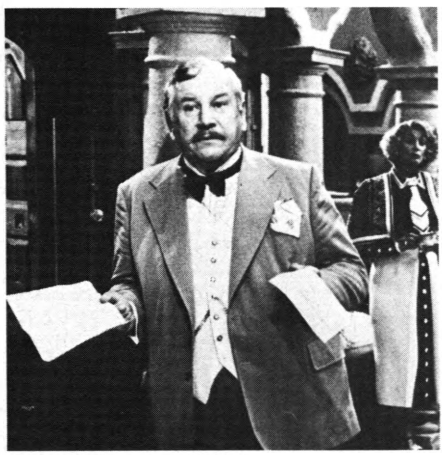
Instruktør: RICHARD T. HEFFRON

Det er faktisk synd, at Richard T. Heffron har fået fingre i Hammett/Chandler epigonen Mickey Spillanes i millionvis af eksemplarer solgte »I, the Jury« fra 1947. Formentlig på grund af Harry Essex' filmatisering i 1953 er manuskriptforfatteren Larry Cohen blevet sat til at føre historien up-to-date. Den har stadigvæk privatdetektiven Mike Hammer i hovedrollen, men han er nu veteran fra Vietnam-krigen. Under optrævlingen af et mord på en af hans Vietnam-venner finder Hammer, at alle veje fører frem til en vis Romero, der har forbindelse til C.I.A. Denne Romero skaffer sig bl.a. magt og oplysninger ved hjælp af en bizar sex-klinik, og selv efter C.I.A.'s smag er Romero blevet for magtfuld en person. Dyret skal selvfølgelig dø, og kun Hammer kan klare opgaven. Instruktøren Heffron får under dække af en vis samfundskritik lejlighed til at svælge i forskellige seksuelle situationer. Heldigvis kan man glædes over Laurene Landom som Hammers sekretær, Velda. Og selvfølgelig også Spillanes kvikke replikker. Da den smukke, men skurkagtige sex-klinik leder tilsidst skydes af Hammers kaliber 45, stammer hun: »How c-could you« og Hammer svarer: »It was easy«. (I, the Jury – USA 1981) J.K.L.

MORD I SOLEN

Instruktør: GUY HAMILTON

Trods Agatha Christies enorme produktivitet er det kun blevet til ialt 22 filmatiseringer. Det har noget at gøre med, at hun vist aldrig var helt overbevist om, at hendes romaner egnede sig for film, og filmene modsiger ikke denne opfattelse. Heller ikke »Evil Under the Sun«, der er den 7. film, hvori den noget fjollede belgiske mesterdetektiv Hercule Poirot viser sig. Romanen er fra 1941, tiden er trediverne og stedet en ø i Middelhavet, hvor velhavende mennesker ferierer og keder sig bravt. Indtil en velformet skuespillerinde myrdes. Peter Ustinov er for anden gang Poirot, og han har fundet en fin balance mellem accept af og ironisk distance til figuren (uden dog at overtrumfe Albert Finney, der var så fremragende i »Mordet i orient-



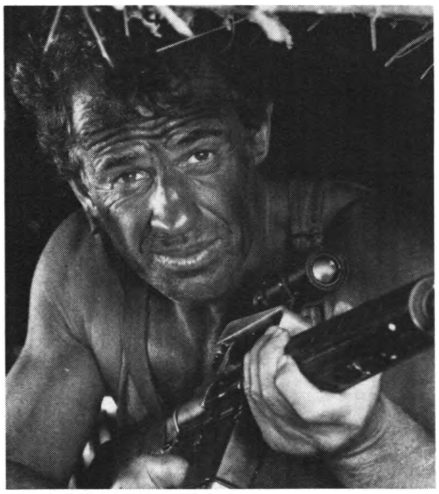
Peter Ustinov som Poirot

ekspressen«), og filmen er såmænd ganske underholdende – indtil Poirot skal i gang med sin bevisførelse. Det er her opskriften fra de tidligere Christiefilm uændret bruges: Den samme begivenhed set fra forskellige synsvinkler, og det er ærlig talt slemt kedsommeligt at overvære. (Evil Under the Sun – England 1981). P. C.

NATTENS HÅRDE HALSE

Instruktør: GARY A. SHERMAN

Angiveligt er det den skinbarlige sandhed, filmen beretter om, men troværdigt er det sandelig ikke. Til gengæld har instruktøren sørget for at skabe en vis spænding i denne fortælling om nattelivet på Sunset Boulevard i Hollywood, hvor vi møder et udvalg af natsidens uhumske eksistenser. Det er især den psykopatiske alfons, som filmen koncentrerer sig om at skildre. Han har mishandlet en af sin piger, hvorfor politiet sender ham en lokkedue på halsen og først i sidste øjeblik evner at forhindre, at det går hende som den første pige. Lokkeduen spilles af Season Hubley, der med gavmildt kropstalent og ikke meget andet er mere overbevisende på langs end opretstående. Wings Hauser er derimod hele tiden spændende at følge som alfonsen. (Vice Squad – USA 1981). P. C.

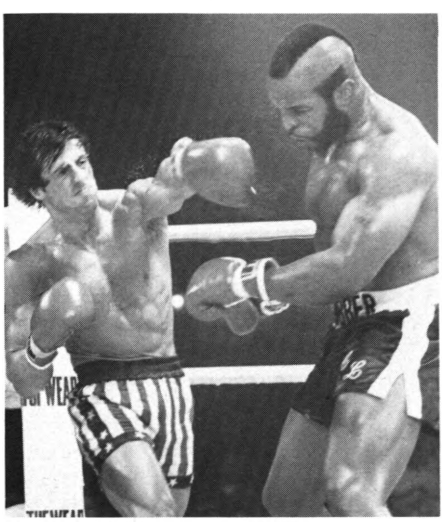


Jean-Paul Belmondo
som professionel dræber

PROFESSIONEL DRÆBER

Instruktør: GEORGES LAUTNER

Der er megen rutinemæssig spænding i denne mondænt desillusionerede agentfilm, der beretter om en agent fra den franske efterretningstjeneste, der leger kispus med tjenestens folk. Han har to år tidligere været sendt til Afrika for at myrde en præsident i en ikke nøjere præciseret stat, men er så blevet forrådt og havnet i en skrap fangelejr. Der er gavmildt placeret, hvad genren måtte kræve af håndkantslag, spark, revolverdueller og biljagter, og Jean-Paul Belmondo kan det hele i søvne, og det er i Lautners anretning blevet ganske fornøjeligt at overvære på den totalt uengagerede måde, som blot professionel filmunderholdning er det. (Le professionel – Frankrig 1981). P C.

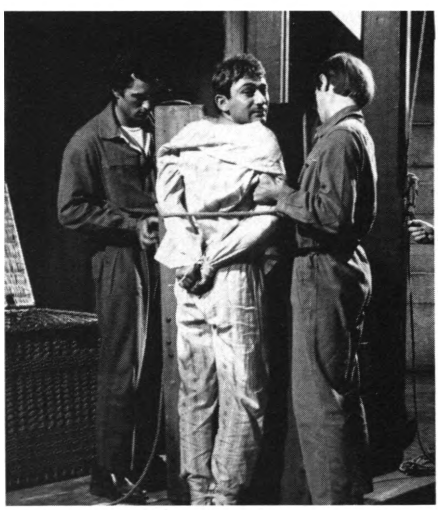


Sylvester Stallone i »Rocky III«

ROCKY III

Instruktør: SYLVESTER STALLONE

Meget mere end en let variation af de to tidligere film om Rocky er denne film ikke, og det synes at bekomme publikum godt, at Stallone ikke et sekund betænker sig på at gentage sig selv, når han iscenesætter et nyt kapitel om Rockys fald og comeback. Det væsentlige i filmen er selvsagt boksekampene, og de er effektivt koreograferede og meget voldsomme – ikke mindst på lydsporet. At boksescenerne ikke er ganske realistiske (det er kendere som Jørgen Hansen og Hans-Henrik Palm, der fortæller dette) gør mindre. I bokseringen er Sylvester Stallone ganske overbevisende som den let stupide Rocky, mens det kniber når han skal udtrykke komplicerede følelser som sorg og glæde. Som f.eks. i scenen, hvor hans træner (Burgess Meredith) dør. Filmen ejer en skæg begyndelse, hvor Rocky kæmper mod et stort brød af en bryder, og Sylvester Stallone har i det hele taget langt bedre greb om at instruere end at agere. (Rocky III - USA 1982). P. C.



Slutscenen i »Den røde pull-over«

DEN RØDE PULL-OVER

Instruktør: MICHEL DRACH

Filmen er beretningen om et justitsmord. Det er en historie med udgangspunkt i den nære franske virkelighed, og som rekonstruktion er filmen effektiv og meget direkte i sin appel til vore følelser. Det er beretningen om en ung mand, der bliver anklaget for at have bortført en lille pige og siden myrdet hende, og skønt mange ting peger på, at den anklagede ikke er den skyldige, så bygger politiet alligevel en sag op, thi en syndebuk skal findes (der har kort tid før været et lignende tilfælde, hvor den anklagede gik fri, og folkestemningen er ophedet). Et flertal af nævningene finder denne gang den anklagede skyldig og han dømmes og dør siden i guillotinen. Titlens røde pullover er et af flere vidnesbyrd om, at den dømte ikke er identisk med gerningsmanden, så den glemmer politiet behændigt. Også andre ting gemmes bort, så de ikke kan gribe forstyrrende ind i sagen, der hastes igennem alle instanser. Af og til appellerer filmen nok for tydeligt til vore følelser i stedet for til fornuften, men som helhed er »Den røde pull-over« i øvrigt netop særdeles fornuftig. (Le Pull-over rouge - Frankrig 1979). P.C.

Rachel Ward som luksusluder i »Sharkeys team«

SHARKYS TEAM

Instruktør: BURT REYNOLDS

Sharky er navnet på filmens hovedperson,en ambitiøs og nogle gange for ivrig politimand, der fra sin stilling i sædelighedspoliet søger at finde frem til manden bag både en korrupt politiker samt mord på en prostitueret og en politimand. Den historie er der intet usædvanligt i, men Reynolds fortæller den i perioder så godt og varieret, at det ikke er helt urimeligt at tro på ham som et kommende instruktørtalent. Der er eksempelvis megen skæv humor i filmen, når politifolkene samtaler, og Reynolds afvikler disse scener med en veloplagt skødesløshed, der kan minde om Robert Altman. Action-scenerne er også flot iscenesatte. Derimod kniber det med at finde en grimasse, der kan passe til de romantiske scener (omend meget kan tilgives på grund af den engelske skuespillerinde Rachel Ward) og den eskalerende vold i filmens sidste fjerdedel bidrager til at give filmen et noget uegalt præg. Men for sine bedste scener er filmen værd at se. (Sharky's Machine – USA 1981). P. C.

SKRÅT OP MED COMPUTEREN!

Instruktør: ERIC TILL

Noget meget personligt talent er Eric Till næppe, men han er sikkert et venligt menneske, der i denne film har valgt at lade Alan Arkin køre løbet. Det er en klog disposition, thi Alan Arkin er jo en af amerikansk films bedste skuespillere, og det er alene hans fortjeneste, at denne film ikke øjeblikkeligt glemmes. Han (Arkin) har netop bragt sin femårige datter på hospitalet. En nævenyttig socialrådgiver tror straks, at hun her møder en børnemishandler, og hun støttes i sin mistanke af de oplysninger, hun kan hente ud af en computer. Det hele ender lykkeligt, men først efter at Arkin har haft lejlighed til at gennemspille sin rolle så nuanceret, at man ofte tror det er ren dokumentarisme. Og han støttes fint af Marianne Hartley (pigen, der var så fremragende i Peckinpahs »De red efter guld«) og af historien i øvrigt med dens sympatiske udlevering af offentligt magtbrynde. (Improper Channels – USA 1982). P. C.

STEMPLET FOR ALTID

Instruktør: MARVIN CHOMSKY

Både den (vist nok) debuterende instruktør Marvin Chomsky og dramatikeren William Inge har ry som gode kvindeskildrere. Chomsky har efter sigende demonstreret det gentagne gange i en lang række TV-film siden 1967, og William Inge har vist det i bl.a. »Kom tilbage lille Sheba«, »Bus Stop« og »A Loss of Roses«. Det har ofte været den næsten midaldrende kvinde i en amerikansk lilleby, William Inge har bekymret sig om, og således forholder det sig også i hans sidste værk, romanen »Good Luck, Miss Wyckoff«, som filmen er baseret på. Det er en fortælling om en 35-årig pebermø og lærerinde. Hun har aldrig haft fysisk kontakt med en mand, og det er derfor dobbelt chokerende for hende, da hun en eftermiddag voldtages af den sorte elev Rafe. Siden er hun mere chokeret over, at hun ikke vil kunne sige nej til Rafe, uanset hvilke krav han måtte stille. Det er tungt professionelt fortalt, meget langt fra Inge til den vitalitet og intensitet, som forbilledet Tennessee Williams sædvanligvis formår at lægge i en lignende beretning. Anne Heywood finder ofte gode udtryk for lærerindens kvaler. (Good Luck, Miss Wyckoff – USA 1978). P. C.

Anne Heywood i »Stemplet for altid«

VILD OPSTANDELSE

Instruktør: JOHN IRVIN

Der var mere end kuriositet ved fire gamle stjerners samspil, da englænderen John Irvin gik i gang med at filmatisere Peter Straubs roman »Ghost Story«. Udgangspunktet var skildringen af en lille selvtilfreds New England-by, hvis noble gamle spidser hjemsøges af et fælles mareridt fra ungdommens studentertid. Tilbage i »Vild opstandelse« er imidlertid kun blevet turistbilleder af Milburn-idyllen og så en tungt filmet skrækhistorie med dygtigt make-up arbejde og et forløb, der klodset hakkes op i nærbilleder af de gamle herrers vanskæbne og en række forceret bekymringsløse tilbageblikksscener. John Irvins stilsikkerhed fra TV-serien »Spionen der kom ind i kredsen« og det reelle, anonyme håndværk fra debutfilmen »Dødens drabanter« spores intet steds, og venerationen for Fred Astaire, Douglas Fairbanks jr., Melvyn Douglas og John Houseman synes alene at være på tilskuerens side. (Ghost Story – USA 1981) M.B.

Marty Feldman i »Vorherre til vejrs«

VORHERRE TIL VEJRS

Instruktør: MARTY FELDMAN

Californien er formentlig verdens mest frugtbare tumleplads for folk, som har lyst til at starte en ny religiøs bevægelse. Det kan være nypuritanske, indædt bagstræveriske grupperinger som The Moral Majority, eller det kan være det rene plattenslageri, hvor glattungede bondefangere bruger Biblen til at lokke penge ud af de godtroende og åndeligt rådvilde. Begge fænomener får heftigt på puklen i Marty Feldmans satiriske farce, hvor vækkelsesprædikanten Armageddon T. Thunderbird (Andy Kaufman) er indbegrebet af skinhellig kynisme, mens Feldman selv som trappistmunken Ambrosius repræsenterer den enfoldige uskyld, som her mirakuløst får lov at triumfere. Filmen er mere køllesvingende end fleuretpirkende i sin satire, og dens ustrukturerede strøm af gode og dårlige indfald gør den til en temmelig ujævn oplevelse, men den rummer et rimeligt antal morsomme momenter og er egentlig ganske rørende i sin tro på, at de højere magter i sidste ende støtter de spagfærdige og straffer spotterne. (In God We Trust – USA 1981). E.I.