Kos rama

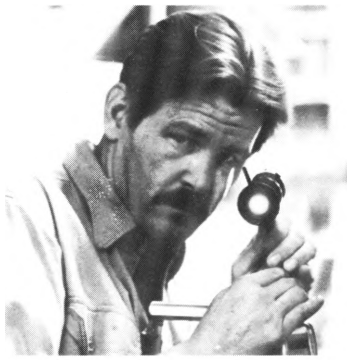
161
filmtidsskrift
28. årg.
oktober '82
kr. 19,00

Henry Fonda
Satyajit Ray
Ridley Scott
Jonathan Demme
Erik Clausen
Alan J. Pakula
Billy Wilder
Otto Preminger
John Steinbeck

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Kosmorama

161 – 28. årg. oktober '82



147
Paradokset Henry Fonda
Ib Monty

152
Satyajit Ray og den hvide verden
Søren Birkvad

162
Fra Monterey til Hollywood
John Steinbeck og filmen
Peter Schepelern

166
Synliggørelsen af det usynlige
En film om finansverdenen
Dan Nissen

169
En futuristisk privat-detektiv
Asbjørn Skytte

172
Melvin og Howard
Poul Malmkjær

173
Morderen vil ikke forstyrres
Peter Schepelern

174
Felix
Ebbe Iversen

175
Montenegro
Dan Nissen

176
Carmen Jones
Henrik Lundgren

178
Kort sagt

179
Bøger

Fra vor egen verden

For 10 år siden startede F.I.A.F. (den internationale sammenslutning af filmarkiver) et ambitiøst samarbejdsprojekt »International Indexes to Film and Television Periodicals« – en fælles indexering af de vigtigste tidsskrifter om film og TV. Ideen er, at de udvalgte tidsskrifter fordeles mellem de forskellige institutioner, som sender de pågældende oplysninger til London, hvor de redigeres, trykkes på kort og distribueres pr. subskription. Endvidere udgives indexet årligt i bogform. Det siger sig selv, at systemet indebærer en betydelig arbejdsbesparelse for hvert enkelt arkiv og bibliotek. I dag er udvalget oppe å 160 tidsskrifter (Filmmuseets »Kosmorama« er det eneste danske, der er med) – fordelt på 44 institutioner.

Det var lederen af Det danske filmmuseums bibliotek, Karen Jones, der undfangede ideen til projektet og fik det påbegyndt fra Det danske filmmuseum i 1972, og som siden tilbragte 1974-75 i London med at organisere et funktionsdygtigt redaktionskontor.

Det var derfor også naturligt, at det var Karen Jones, der på F.I.A.F.s dokumentationskommissions vegne den 28. juni i London modtog British Film Institute's Special Award, som uddeles årligt »for fremtrædende indsatser inden for film- og TV-verdenen, som ikke via de normale kanaler har opnået tilstrækkelig anerkendelse.« Valget af indexeringsprojektet blev begrundet i, at det er »et fremragende internationalt forskningsarbejde, som nu har 10 års jubilæum«.

Patrick Dewaere

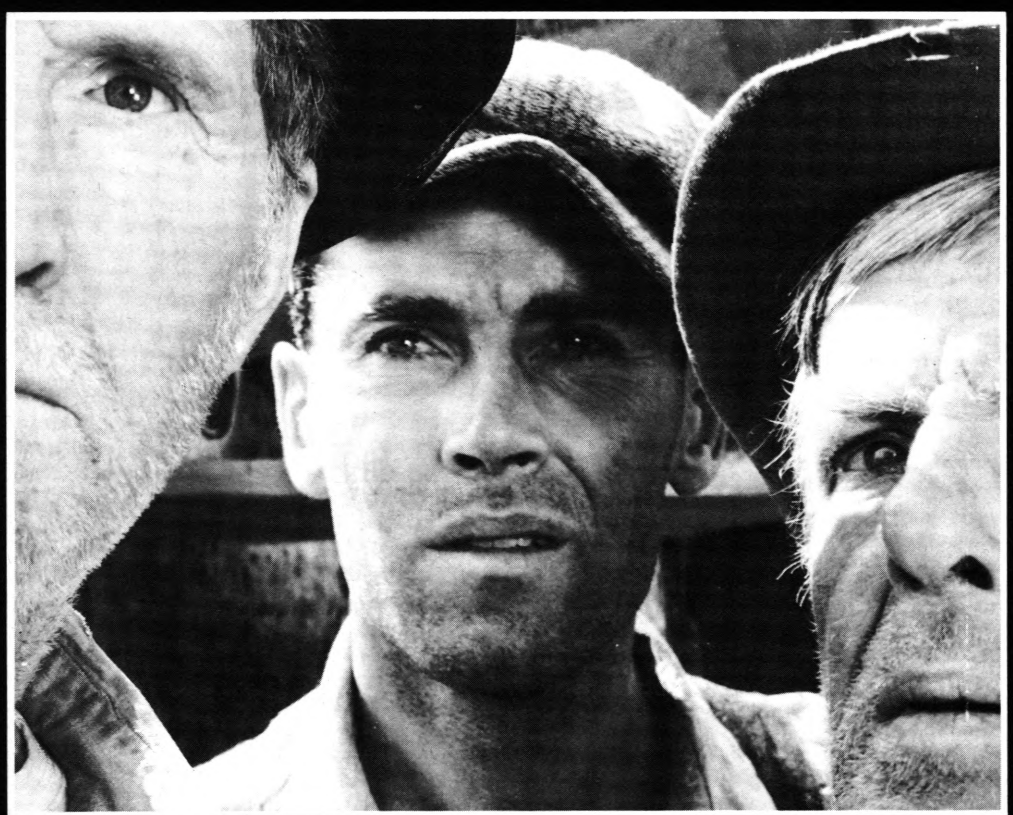
(26.1.1947 – 16.7.1982)

Endnu en gang inden for kort tid er fransk film blevet berøvet et væsentligt talent. Patrick Dewaere har begået selvmord. Han tilhørte sammen med Depardieu og Miou-Miou, der begge medvirkede i hans gennembrudsfilm »Les Valseuses«, en ny generation af franske skuespillere, der nægter at lade sig indrullere i filmindustriens stjernesystem. Dewaere nåede at spille med i 28 film siden debuten i 1970 og inkarnerede især følsomme og fortvivlede bymennesker. Vi har langt fra set nok til Patrick Dewaere på de danske lærreder.

Forsiden: En scene fra Ridley Scotts »Blade Runners«.
Bagsiden: En scene fra Coppolas »Elskede, jeg hader dig«.

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.

PARADOKSET



HENRY FONDA

Henry Fonda blev født 16. maj 1905 i Grand Island, Nebraska. Han fik først sit gennembrud på Broadway i 1934 i Frank B. Elser og Marc Connellys skuespil »The Farmer Takes a Wife«, og succesen medførte et tilbud fra Hollywood, hvor han året efter debuterede på film i Victor Flemings filmatisering af skuespillet. 4 år senere lavede han sin første af syv film sammen med John Ford. Lincoln var en af Fondas helte, og han vægrede sig længe over for Fords tilbud om titelrollen i »Young Mr. Lincoln«, fordi han ikke følte, at han kunne yde sin helt fuld retfærdighed. Men Ford var en mester i overtalelsens kunst, og Fondas personifikation, i mesterlig maskering, af den unge, energiske og alvorlige sagfører fra Springfield blev et af de første højdepunkter i hans filmkarriere.

Ib Monty

PARA-DOKSET HENRY FONDA

Henry Fonda blev en af sin generations største skuespillere og måtte, hvor lidt han end brød sig om det, se sig opfattet som et nationalt monument, inkarnationen af alt, hvad vi opfatter som det bedste i den amerikanske karakter.

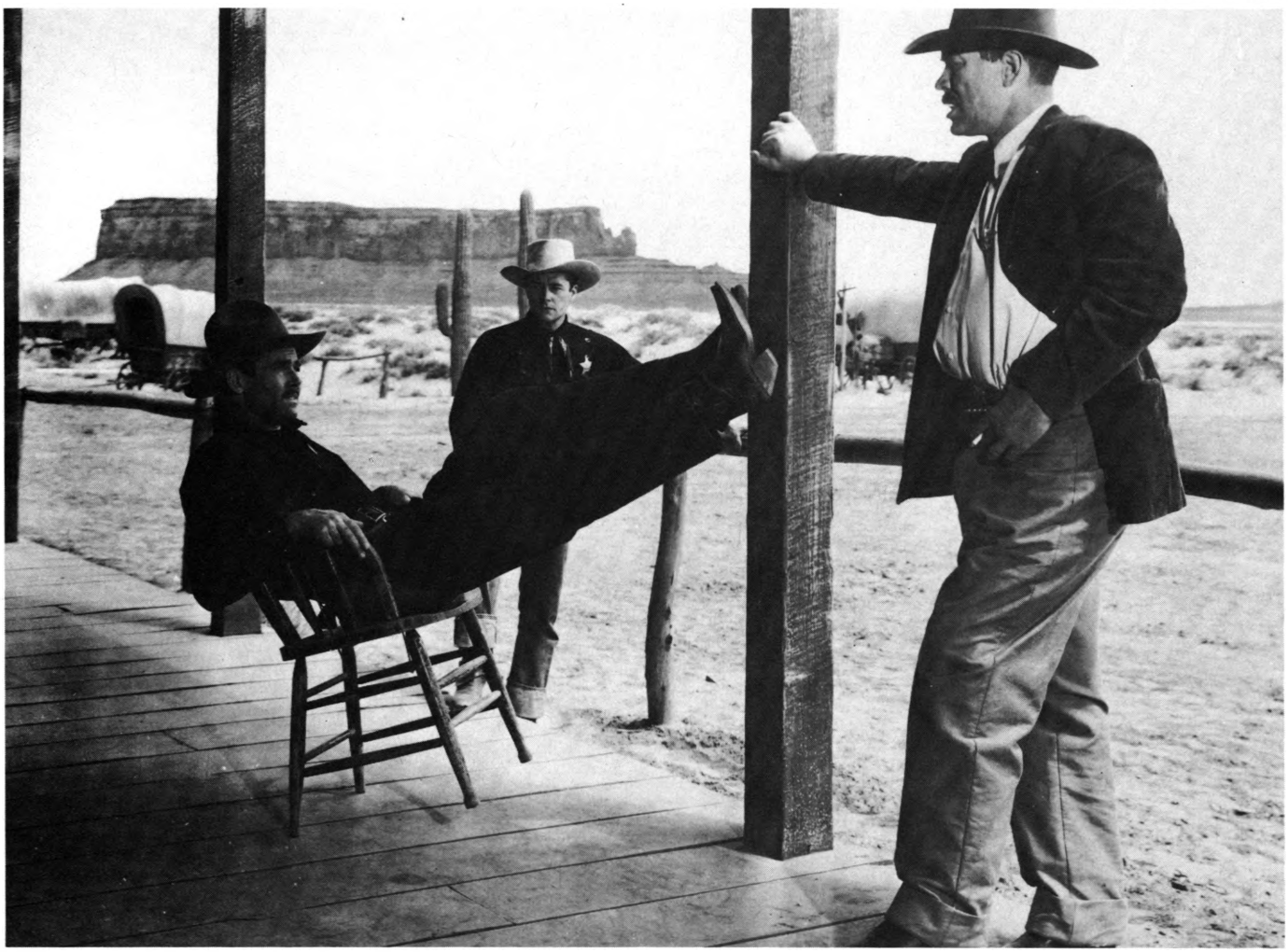
Trods vidt forskellige roller i vidt forskellige genrer var der noget forunderligt bestandigt i Fondas skuespillerfysiognomi, som altid gjorde os fuldkommen trygge, når han tonede frem. Man har kaldt det personlig integritet, en fundamental hæderlighed, en moralsk alvor; nu ved hans død møder man alle disse forsøg på at karakterisere Fondas særlige talent. Men stadig er det vanskeligt at omfatte det paradoksale, som er den egentlige udfordring og gåde ved Fonda. Han var jo en drøm for os. Drømmen om mennesket som det burde være.

Som ung var Fonda for os drømmen om den ven, man aldrig fandt, og som ældre drømmen om den far, man aldrig fik. Han var i filmene »an honorable man«, der kerede sig om sine medmennesker, som ikke svigtede, og som var dybt optaget af at være et godt menneske i en ond verden. Men det paradoksale var, at han aldrig blev »larger than life«, han omsatte disse menneskelige idealer i en fuldstændig troværdig psykologisk realisme. Derfor blev han aldrig utålelig selvretfærdig.

Efter »Young Mr. Lincoln« lavede Fonda for Ford »Drums Along the Mohawk« og »The Grapes of Wrath«. Som Tom Joad forløste Fonda alle træk i Steinbecks sociale oprører. Fonda var en stor beundrer af Steinbeck, og af alt, hvad der blev skrevet om ham, satte Fonda størst pris på Steinbecks karakteristik af ham: »My impressions of Hank are of a man reaching but unreachable, gentle but capable of sudden wild and dangerous violence, sharply critical of others but equally self-critical, caged and fighting the bars but timid of the light, vicious opposed to external restraint, imposing an iron slavery on himself. His face is a picture of opposition in conflict.«

I Preston Sturges' elegante slapstick-komedie »The Lady Eve« fra 1941 viste Fonda, hvor liflig en lystspilskuespiller han kunne være. Han spillede en millionærsøn med opdagelsesrejser som hobby, der hæmningsløst og naivt betages af en eventyrerske (Barbara Stanwyck), som fører den troskyldige yngling rundt ved næsen. Fonda fik bl.a. den maksimale komiske effekt ud af sine uheldige entreer. Ustandselig snubler han i portierer og gulvtæpper. Andrew Sarris har skrevet, at Fonda i sin rolle i »The Lady Eve« fremstår som den morsomste deadpan-komiker siden Buster Keaton.

Mest uforglemmelig er Fonda måske i sin fjerde Ford-film, »My darling Clementine« fra 1946. Fondas portræt af Wyatt Earp havde næppe megen lighed med virkelighedens Wyatt Earp, men Fonda skabte et usædvanligt menneske, en levende inkarnation af amerikanske drømme og idealer, ud af sin hæderlige, pligtopfyldende og indadvendte sherif. Her i den pragtfulde veranda-scene sammen to af brødrene (Tim Holt og Ward Bond).



Da jeg som ungt menneske skrev en artikel til »Kosmorama« om Fonda i anledning af hans 50 års fødselsdag kaldte vi artiklen »Paradokset Henry Fonda«. 27 år senere ville der ikke være grund til at ændre rubrikken.

Han var en stor skuespiller, men han lignede mindst af alt en skuespiller. Det ekshibitionistiske, der er så fremtrædende et træk i skuespillerfysiognomiet, ja det, der vel er selve motoren i de fleste skuespillere, savnede han i usædvanlig grad. Og havde han en forfængelighed, og det har vi vel alle, var den af den mest subtile art. Selv opfattede han sig vist op i sin alderdom som bogtrykkersønnen fra Omaha, Nebraska. Hans blufærdighed, generthed og skyhed overvandt han aldrig. Da han bl.a. gennem et par af sine ægteskaber blev optaget i det internationale jet set følte han sig skidt tilpas, opfattede altid sig selv som en outsider. Han var indadvendt og havde svært ved at udtrykke sine følelser selv over for sine nærmeste, og var han en succes på det karrieremæssige plan var han mere eller mindre en fiasko på det private plan.

Fire mislykkede ægteskaber måtte han igennem, indtil han først i sit femte og sidste følte sig lykkelig, og det skyldtes nok ikke mindst, at hans sidste kone tog vidtstrakte hensyn til ham. Det var ikke fordi han i banal forstand var en børste i sit privatliv. Men han var en *workaholic*. At spille, på film og især på teatret, fyldte hans liv til det yderste. Der var ikke plads til meget andet, og selv sine børn fik han aldrig andet end et ret problemfyldt forhold til. Den mand, der i sine film i så utrolig grad kunne skabe en illusion af tilstedeværelse, var en underlig fremmed i sit eget liv.

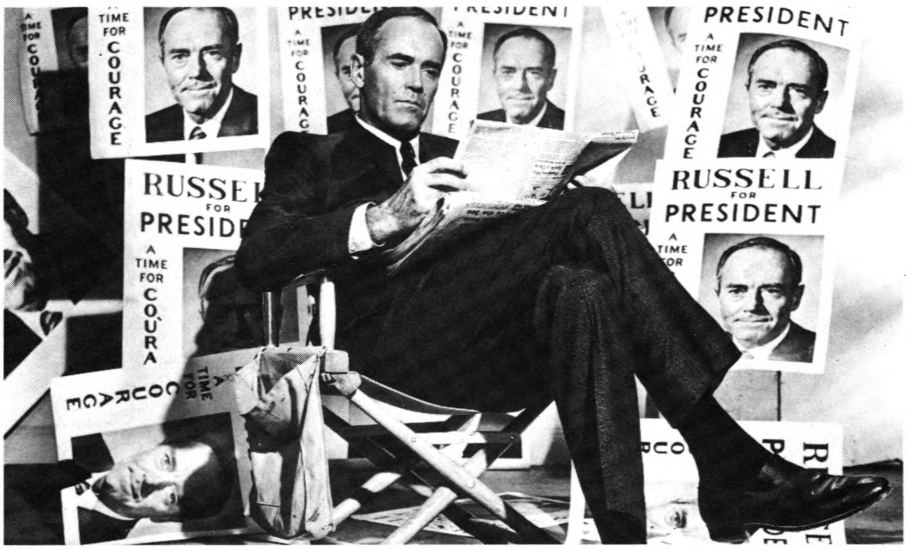
Det er karakteristisk for Fonda, at han længe vægrede sig ved at skrive sine erindringer. Da Howard Teischmann endelig overtalte ham og optog 200 timers samtale på bånd med ham, skrev Fonda i forordet »it is certainly there, warts and all.«

Han har virkelig også ærligt bestræbt sig på at fortælle om sit liv og sin karriere uden forskønnende sminke. Men hvad han beretter er den ydre historie. Der er døre, han ikke lukker op, blufærdigheden sætter snævre grænser for, hvad han kan meddele videre om sine inderste følelser og tanker. Og går man til memoirerne for at blive klogere på skuespilleren Fonda, bliver man heller ikke tilfredsstillet. Skønt man fra hans medspillere ved, hvor koncentreret Fonda arbejdede med sine roller, hvor fanatisk han underkastede sig en arbejdsdisciplin, og hvilken mester han var i timing, betoninger, pauser og

I King Vidors episodefilm »On Our Merry Way« (der oprindelig hed »A Miracle Can Happen«) fra 1948 var det absolutte højdepunkt det afsnit, hvori Fonda spillede sammen med sin gamle room mate og kammerat fra Broadway og Hollywood, James Stewart. Afsnittet var skrevet af en anden af Fondas venner gennem mange år, John O'Hara, og afsnittet var et vidunder af indforstået humor. Fonda og Stewart spillede to jazzmusikere, og deres samspil var udarbejdet til et helt system af antydninger under skildringen af de to fuldstændigt sammenlevede venner. Næsten uden replikker, med abrupte lyde, langsomme drejninger af hovedet og løftede øjenbryn udtryktes den totale forståelse mellem de to buddies, for hvem omgivelserne overhovedet ikke eksisterer; de har deres fælles interesse, og intet kan ryste dem i deres nærmest apatiske flegma og enorme selvoptagethed. Senere skulle Fonda og Stewart variere temaet i Gene Kellys »The Cheyenne Social Club« (1970).

I den sidste del af sin filmkarriere kom Fonda ofte til at optræde i roller som politiker, ja sågar som USA's præsident. I Franklin Schaffners film »The Best Man« fra 1964 efter Gore Vidals skuespil spillede Fonda en tidligere udenrigsminister i kappestrid med en anden kandidat til nomineringen som sit partis kandidat til det kommende præsidentvalg. Fondas figur var skabt i Adlai Stevensons billede, mens hans antagonist, spillet af Cliff Robertson, var en politiker af Nixons støbning. Atter var det Fonda, der forsvarede de demokratiske idealer, og fremstillede et menneske, der ikke var uden fejl, men som var den moralsk overlegne i kraft af sin humor og sin forståelse af sig selv.

Af sine o. 80 film satte Fonda selv størst pris på »Tolv vrede mænd« fra 1957, og det er den eneste, han selv har produceret. Han var dybt berørt af Reginald Roses TV-spil, og ønskede at spille rollen som nævningen, der formåede at ændre holdningen hos sine mednævninge, fordi han vil give den anklagede »the benefit of the doubt«, princippet i et hæderligt og menneskeværdigt retssystem. Da ingen studier var interesseret i at producere filmen, producerede Fonda og Rose selv filmen, de valgte Sidney Lumet til instruktør, og filmen blev indspillet i New York på 20 dage og for et budget på kun 340.000 dollars.



det tavse spil, fortæller han intet om sin teknik, røber ingen hemmeligheder. Hans enkle opskrift lyder, at skuespilleren først og fremmest skal *være* over for publikum og få det til at glemme, at han spiller. Det er den kunst, der skjuler kunsten, som var Fondas ideal.

Den skuespiller, der viser sin teknik, var ham en vederstyggelighed, og derfor var han også helt uforstående over for den »method acting«, som bl.a. hans datter Jane lod sig undervise i af Lee Strasberg. Skuespillerens mellemregninger og omkostninger skulle publikum ikke kende, og det er derfor også logisk, at han selv ved afslutningen af sin karriere ikke ønskede at røbe dem.

Det er kun ad omveje, man fornemmer, hvilken indsats Fonda ydede for at skabe sine figurer, der over for os andre hvilede så harmonisk i sig selv. En af hans medspillere, en skuespillerinde, fortæller således, hvorledes hun en aften på scenen, hvor Fonda fremtrådte på sin sædvanlige flegmatisk-nonchalante og afslappede måde kom til at røre hans arm, hvilket ikke var forudset. Som ramt af et elektrisk stød trak hun sin hånd til sig, fordi Fondas arm var så hård som en stålwire. Anspændelsen bag det fuldstændig naturlige ydre var så enorm og så godt skjult, at selv Fondas medspillere ikke kendte den.

Når Jack Lemmon, der som ung spillede mod Fonda i »Mr. Roberts«, kaldte ham »a total actor« mente han, at Fonda alene levede for at spille, og at han ikke blot udnyttede sine egne, private erfaringer, konflikter og følelser i sine roller, men at hans egentlige liv i bogstaveligste forstand levedes i rollerne. Hans arbejde var en form for selvterapi.

»I think there's a scream inside Hank that's never been screamed, and there's a laugh that's never been laughed«, sagde hans tredie kone, Susan, om ham. Det distante i hans forhold til sin omverden og sine medmennesker var den pris, han betalte for i filmene at være den mest menneskelige af de store Hollywood-skuespillere.

Ind på livet af den virkelige Mr. Fonda kommer man derfor aldrig. Men der er problemer, der ikke skal løses, og hemmeligheder, der ikke skal røbes. Hvad der gjorde Fonda til en stor skuespiller unddrager sig sikkert analyse. At han var det, er det vigtigste, og man vil blive ved med at lade sig bevæge af den unge Lincoln, Tom Joad, Wyatt Earp, nævning nr. 8, præsidentkandidat William Russell og de mange, mange andre Fonda-skikkelser, der vil leve med os så længe der er film til.

Satyajit Ray og den hvide verden

Søren Birkvad

Når Satyajit Ray nu på 27. år opretholder sit monopol som indisk films eneste egentlige internationale statussymbol, skyldes det i følge visse kritikere, at han er den mindst indiske i branchen. Skønt landet som bekendt råder over verdens største, nationale produktion af spillefilm – ca. 900 i 1980 – er det under denne synsvinkel ikke på trods af, men i kraft af sin outsider position i indisk filmindustri, at Ray har opnået sit omdømme som filmhistorisk klassiker og vestlig filmkritiks kæledægge. Rays rolige, poetiske skildringer af indisk hverdag står ikke blot i kontrast til den enorme masse af kommerciel virkelighedsfortrængning, der udgør langt det meste af den indiske filmproduktion. De appellerer tillige til vestlige yndlingsideer om kunsten som dybest set overnational og socialt uidentificerbar. I Rays tilfælde har man hæftet sig ved det »almenmenneskelige« på bekostning af det »indiske« i hans filmkunst.

Det universelle aspekt ved Rays film hænger dog i mine øjne uundgåeligt sam-

men med deres regionale særpræg. Rays berømte landsbyfilm »Pather Panchali« handler ikke, som man kunne forvente det, om indisk fattigdom, men om det menneskelige i fattige, bengalske omgivelser. På samme måde er »Devi« ikke alene en blotlæggelse af menneskeofring inden for indisk religion, men en allegori om forpligtelsen til at opgive et formynderisk system, inden man giver op i det.

I begge tilfælde appellerer de enkle temaer og stærke følelser til alverdens omtanke og indfølingsevne, men universaliteten har intet at gøre med det forgyldte tomrum, som f.eks. John Russell Taylor forsøger at placere Ray i: »There is nothing in his films which has to be related to anything but his own artistic development and taste as an individual. Like any artist he is finally independent of his background.«[1]

Ray er angiveligt så afhængig af sin baggrund, som bl.a. hensynet til de særlige indiske emner og miljøer, det lokale publikum og censuren tilsiger ham at være! I den realistiske/humanistiske tradition, som Rays film indgår i, er det almene i øvrigt kun troværdigt og moralsk gyldigt i sin specifikke form. Kunsten bliver meningsløs eller blasert, hvis den ikke fæster lid til håndgribelige mennesker i tid og rum, her: indere i Indien.

Det har at gøre med dette både-og, når Ray uvægerligt kammer over i provinsialisme, så snart han forsøger sig i bred, international stil (jvf. hans naive crime stories). Selv om hans film i høj grad er gennemsyret af klassisk, vestlig fortællestil og humanisme, er hans bedste film båret af et temperament, der ikke blot er indisk, men angiveligt først og fremmest bengalsk. Som hans landsmand og ven Chidananda Das Gupta gør opmærksom på i sin nøgterne analyse af Rays film, »The Cinema of Satyajit Ray«, er det i instruktørens hjemstat, at trådene samles: i den vestlige imperialismes gamle hovedsæde, det nuværende Vest-Bengalen[2].

Ray nærer som venstreorienteret en tragisk tro på individets valg, men hans antydningsrige og ambivalente fortolkning af Indiens overgang fra gammelt til nyt er næppe, som visse af hans radikale landsmænd hævder det, udtryk for politiske undvigemanøvrer. Hans bløde form, blandingen af enkelhed og nuancerigdom, der især dominerer de første to tredjedele af hans produktion, er først og fremmest udtryk for en personlig modvilje mod alt for skarpe kanter i virkelighedsopfattelsen. En trang til skønhed og forståelse, en manglende vrede i det sociale engagement, der er påfaldende, når man betænker, hvilket ekstremt modsætningsfyldt samfund han har med at gøre. Forklaringen vedrører imidlertid, som Das Gupta gør opmærksom på, Rays egen sociale og kulturelle baggrund: de bengalske mellemlag, som bærere af vestlig tankegang og indisk samvittighed.

AFHÆNGIGHED

Satyajit Ray er født i 1921 i British Indias gamle hovedstad Calcutta og er som sådan et barn af denne bys særlige, koloniale kultur. Hans slægtshistorie markerer en række af de stadier, der med hovedvægten i det 19. århundrede udviklede nye, højere mellemlag blandt inderne under massiv engelsk påvirkning. I Ray-slægtens tilfælde medførte ekspansionen fra East India Company, at tidligere tiders embedsmænd blev afløst af ny-rige *zamindarer* (godsejere) for i de sidste tre-fire generationsled at forfine sig i stadig mere omnikulturel, kunstnerisk retning (Rays far og bedstefar er berømte forlæggere og forfattere)[3]. Det særlige dannelsesideal, som i Rays familie blev praktiseret med sans for Ibsen, Beethoven og bengalsk egetværd, skulle så at sige institutionaliseres for ham, da han som ung malerelev blev optaget på bengaleren Rabindranath Tagores kosmopolitiske »Tagore University«.

Tagore (1861-1941) havde på dette tidspunkt opnået international berømmelse som digter og filosof – han modtog Nobelprisen i 1914 – men fremstod herudover som ledende talsmand for et bredt, progressivt-liberalt opgør med indisk feudalisme og for en anti-imperialistisk forening af østlig og vestlig kultur, der som historisk epoke er blevet kaldt »The Bengal Renaissance«. Tankegangen var hos Tagore nok rationel og reformistisk som i klassisk, vestlig humanisme, men begreber som lighed mellem kønnene, national selvbestemmelsesret og politisk demokrati skulle senere blive nok så selvstændigt videreudviklet af Tagore-inspirerede personligheder som Mohandas Gandhi, Jawaharlal Nehru, Indira Gandhi – og Satyajit Ray.

Tagores historier er ikke blot gjort til genstand for en række Ray-filmatiseringer (»Teen Kanya«/»Two Daughters«, »Charulata«) og for instruktørens portræt- og hyldestfilm i anledning af 100-året for læremesterens fødsel (»Rabindranath Tagore«). Herudover er Ray fundamentalt et produkt af samme historiske paradoks som Tagore: tilegnelsen af en imperial kultur, herunder moderne liberalisme og humanisme, der indebærer frigørelsen fra samme.

Indien har som bekendt en lang tradition for at ignorere det praktiske, sociale liv til fordel for det åndelige. I forholdet mellem denne tradition og den vesterlandske materialisme er Ray – som tidligere Tagore – formidler. En socialt bekymret mellemlagsintellektuel, der gennem vestlige retfærdighedsbegreber og indisk traditionsfølelse søger at favne sit lands modsætninger, sommetider ved at underspille dem.

Dialektikken ligger i selve Rays forhold til den vestlige filmteknologi, der fik den unge stifter af The Calcutta Film Society til at henrykkes over navne som Renoir, de Sica og Chaplin, men som senere skulle blive hans personlige medium for indisk identitet. Den typisk indiske film, som Ray i 1955 brød med, var dengang som nu en blanding af Hollywood-klicheer og tilsyneladende stålsatte, indiske folkekomediekonventioner. Med hans egne ord: »songs (six or seven?) in voices one knows and trusts (via sangstjerners eftersynkronisering, min anm.), dance-solo or ensemble – the more frenzied the better, bad girl, good girl, bad guy, good guy, romance (but no kisses), tears, guffaws, fights, chases, melodrama, characters who exist in a social vacuum, dwellings which do not exist outside the studio floor...«[4].

Selv om Ray i forhold til disse formularer hævder sig som selvbevidst feinschmecker og auteur (han kontrollerer alle led i produktionen), er hans følelsesfulde, enkle – men – seriøse film efter eget udsagn tillempet et hjemmepublikum, der i bredden består af to tredjedele analfabeter uden synderligt kendskab til radio og TV! Reelt er Rays film i høj grad båret frem og beskyttet af international prestige, men hans generelle forbehold over for europæisk avantgardisme og hans rastløse forbrug af diverse underholdsningsgenrer (detektiv-, eventyr-, horror-film m.m.) skal uden tvivl forstås på indisk baggrund.

På samme måde aner man sommetider censurkravene bag Rays højt besungne »Calm without, fire within« – bag hans indirekte form, politisk og erotisk. Når parret i »Devi« for eksempel kysser hinanden i et long-shot i silhouet bag et mosquitonet virker det nok som en lise for et pornografihærget vestligt publikum, men for Ray har det oprindeligt været hans personlige bud på de statslige formula-påbud!

I forhold til disse påvirkninger – arven fra Tagore, hensynet til filmkommercialismen, censuren, det uhomogene publikum – er Ray ikke uafhængig. Hans praktiske forsøg på hele tiden at ramme balancepunktet mellem hensyn og holdning, skønhed og sandhed er lige så meget hans klassemæssige begrænsning, som de er hans styrke og dialektiske særpræg.

De lever deres usynlige liv i filmene på samme måde som de ikke-tilstedeværende europæere gør det.

APU-TRILOGIEN: ET EKSEMPEL

Da debutfilmen »Pather Panchali« (»Sangen om vejen«, 1955) året efter sin fremkomst belønnedes med en pris i Cannes, var det for den unge art director og reklamemand Satyajit Ray en personlig triumf – efter mere end tre års slid med et ikke-professionelt team, med primitivt, lejet udstyr og minimale økonomiske midler. Med filmen, der senere skulle efterfølges af »Aparajito« (belønnet med Venedig-festivalens Gyldne Løve i 1957) og »Apur Sansar« i den såkaldte Aputrilogi, havde Ray banet vejen for efterfølgere som f.eks. Mrinal Sen ved at være en korrupt, hjemlig filmverden foruden og skabe sig et marked uden for Indien.

Trilogien er baseret på en berømt, bengalsk roman af Bibhuti Bandyopadhyay og handler om en ung mand i århundredets begyndelse, Apu, der som dreng udvandrer fra sit landsbymiljø for siden, efter en eksistentiel krise, at vende tilbage til sine rødder og begynde forfra.

Historien har mytens karakter og afvikler sin cyklusbevægelse – hjemstavn – opbrud – afklaring – i en form, der afspejler stadierne: fra den løse, lyrisk stemningsladede impressionisme i »Pather panchali« til »Apur Sansar«s klare, velstrukturerede epik[5].

»Pather panchali« blev fra starten sammenlignet med italiensk neo-realisme, men

lighederne til trods – autentiske miljøer, ikke-professionelle skuespillere, den poetiske varme i det halvdokumentariske – er der langt til sydeuropæisk samfundskritik. Med filmens flimrende, sociale realisme introduceredes en moderne indfaldsvinkel, der må have virket som et chok i forhold til den fatalistiske og lummerheroiske menneskeopfattelse i den typisk indiske film. Men om traditionsløshed er der ikke tale. Tværtimod overskuer den alvidende fortæller livets stille, sindige gang som et kontinuum af fødsel og død, fylde og tab i klassisk, indisk perspektiv.

Apus familie er i »Pather panchali« underlagt den gamle naturens og overlevelsens kultur. Tilværelsen består primært i at afværge sult, sygdom, uvejrs lemlæstelser og i at strides med udsugende husværter. På samme måde er hakkeordenen overskuelig og kun tilsyneladende paradoksal: faderen, den gældstyngede præst Hari, er formelt familiens overhovede, men reelt lige så uansvarlig som hierarkiets laveststående, den gamle, groteske tante. De dør begge i Apus barndom som repræsentanter for en hensygnende kultur. Den ene drømmer brystsvagt om at gendigte de klassiske historier, men går til grunde i byen, den anden lever livsglad fra hånden og i munden (hun tigger og står i ledtog med børnene, når de stjæler frugt).

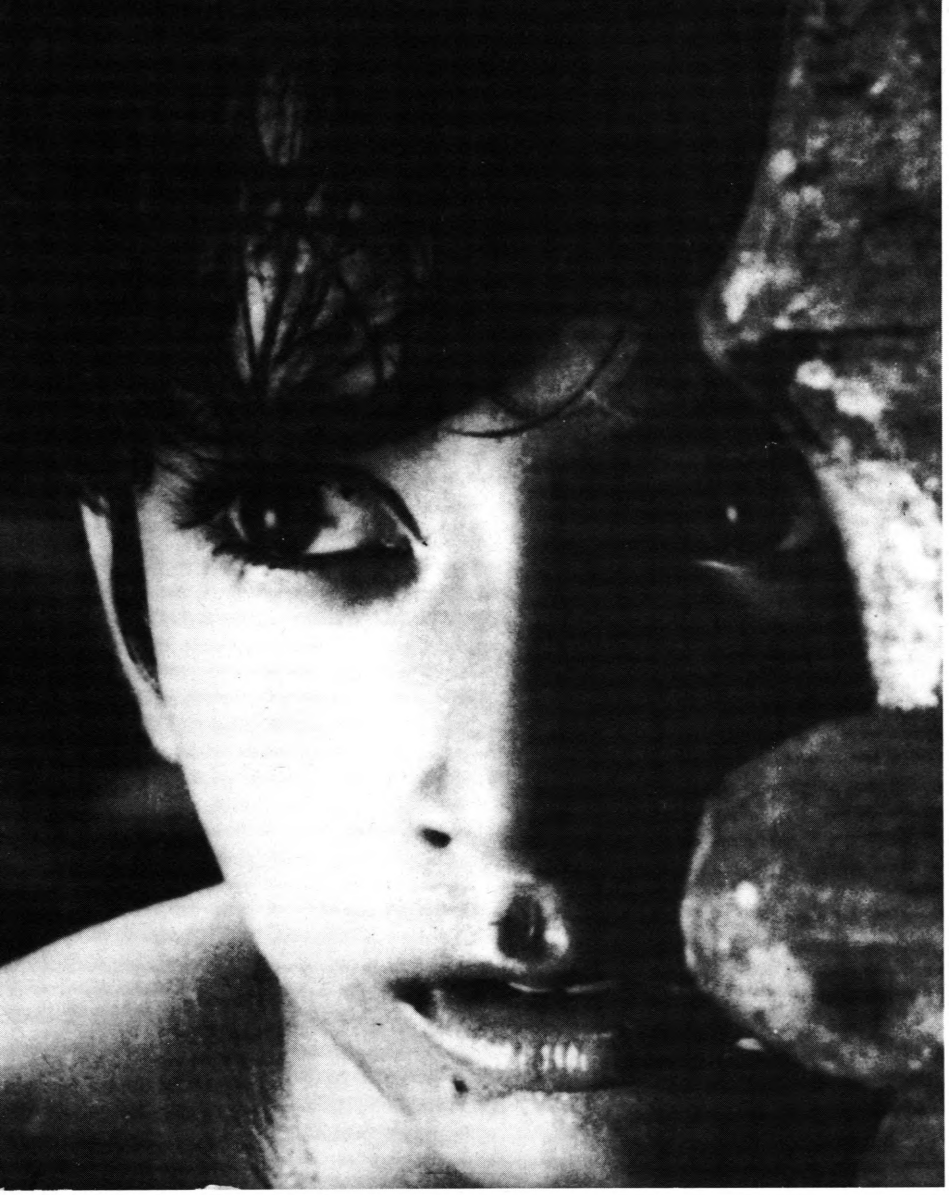
Kontrollen og harmonien er ikke knyttet til den gamle verden, men til den kommende, håbefulde: i suset fra de elektriske master, som børnene låner øren, i Apus, den lille kunsterspires ildfulde indtryk fra en teaterforestilling, i lyden og synet af et tog, der som på luft suser forbi de små.

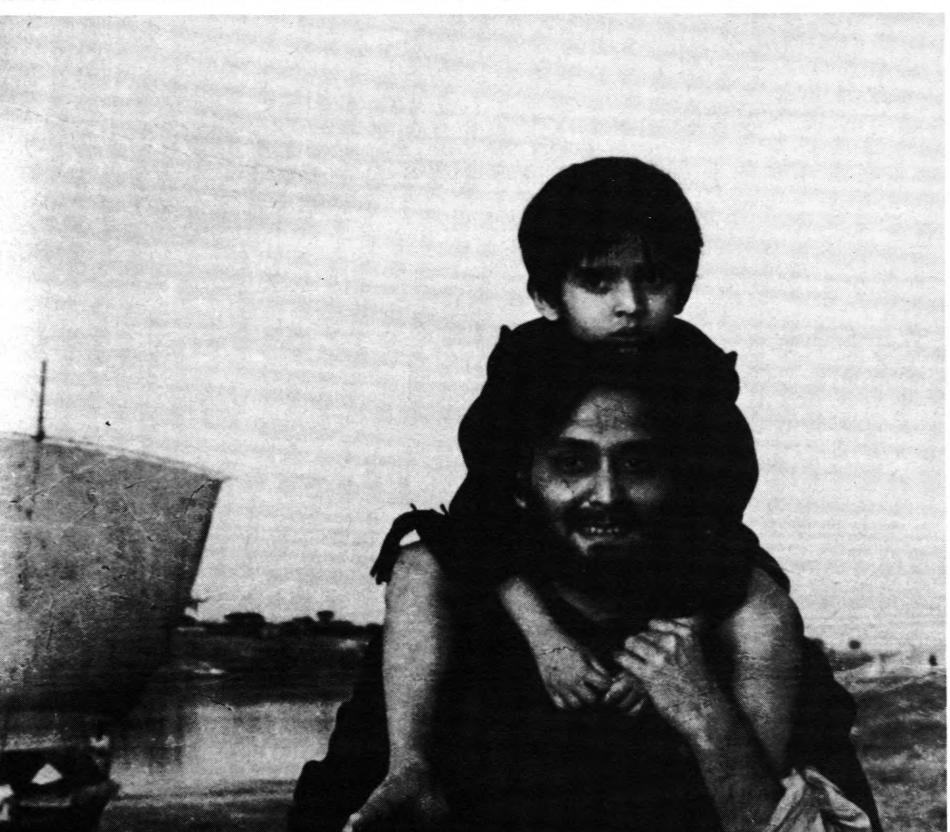
Mellem faderens og tantens gamle verden og børnenes nye befinder moderen sig. Og dermed tragedien. Hun er ikke en harmløs egocentriker som de førstnævnte, men familiens rygrad, der målrettet indtil det brutale beskytter sine børns interesser. I og med sin praktiske omsorg opnår hun en vis, moderlig kontrol med verden, men herfor falder hun også senere i afmagt. Apus frigørelse fra hende opstår nemlig af selvsamme moderkærlighed.

Det klassiske skisma udspiller sig i efterfølgeren til »Pather panchali«, den på én gang gribende og langt mere konventionelle »Aparajito« (»Den ubesejrede«, 1956). På dette tidspunkt i trilogien er moderen blevet alene med den 10-årige Apu, efter at hendes mand og ældste datter er bukket under for sygdom. Mulighederne for at bedre familiens økonomiske situation i præstebyen Benares, som familien flyttede til i slutningen af »Pather panchali«, er dermed opbrugt, og mor og søn er flyttet tilbage til landet.

Moderens ydmyge sider dominerer i »Aparajito« på bekostning af de mere sammensatte og aggressive, men filmen balancerer i mine øjne akkurat på grænsen til det sødladne (i hjemlandet vakte den ligefrem opsigt ved sin manglende sirup i mor-søn-skildringen!) I forhold til den stadig mere selvstæn-

En scene fra »Aparajito«, den mellemste film i Apu-trilogien





dige søn må Apus mor bestandig hænge sin selvagtelse op på hans påskønnelse af theen og maden, ligesom hun forgæves sætter sig til nødværge, da han som 15-årig ønsker at flytte hjemmefra for at studere i byen.

Apu er begyndt at underkaste verden sin kontrol. Han er som student i Calcutta selvisk på sin vej opad, på samme måde som moderen er det på sin vej nedad. Begge er de uden ondskab i deres egoisme. Selv om Apu i sin intetanende distraktion forårsager sin mors frygt og ensomhed, er han i sin barnlige uskyld repræsentativ for mange af Rays milde personer. En Papageno med hænderne fulde af liv, ivrig efter kontrol, fuld af ubekymret selvfølelse, men uden egentlig selv- og kollektiv bevidsthed.

Indtil moderens død i slutningen af »Aparajito« har Apus figur været påfaldende diskret markeret. I trilogiens første del stod kollektivet, familiens fællesskab, i centrum, i anden del var moderen filmens psykologisk-suggestive midtpunkt.

Først med »Apur Sansar« (»Apus verden«, 1959), der handler om hans voksenår, ses titelpersonen ikke blot som en figur i sammenhængen, men som en bærer af denne. Filmen fremstår da også i mine øjne som trilogiens mest samlede: æstetisk afklaret, uden »Pather panchali«s flakkende halvdokumentarisme eller »Aparajito«'s prosaiske handlingsskred, samt utrolig smuk i sin blanding af ømhed og nerver.

I filmens begyndelse har Apu afbrudt sine studier af pengenød og lever nu et fattigt, men tilsyneladende sorgløst bohemeliv i Calcutta. Når han i sin vestligt dannede blaserthed ironiserer over en strofe i et hjemstavnsdigt, »Free me from the prison of my mind«, rammer ordene ham selv. Han er offer for sin egen narcissisme, når han kønsforskrækket lukker vinduesskodderne til ved synet af en ung pige overfor og hengiver sig til sine dagdrømme om den store selvbiografiske roman, han vil skrive.

Da Apu imidlertid under et besøg hos sin ven Pulus familie bliver udset som stedfortræder for den unge giftefærdige datters – viser det sig – sindsforstyrrede brudgom, bøjer han af for familiens pres og gifter sig med pigen i en for ham selv irrationel trang til »at gøre noget ædelt«. Forholdet mellem de tvangsformælede er Rays hilsen til traditionen. Det er i Sumitra Chaterjee og den kun 14-årige Sharmila Tagores fremstilling skildret som et lykketræf for dem begge; som styret af en højere kærlighedens fornuft i ironisk overensstemmelse med de indiske ægteskabskonventioners totale mangel på samme! For Apu og Aparna er den nye, uvante tilværelse på hans ydmyge hybel et fælles afsæt fra ensomheden, liftligt gengivet, uden fysiske kærtegn, men som lutter indre glød, genert finfølelse og rørende, hastigt voksende iver efter at give sig til kende over for hinanden.

Med mødet med Aparnas lune og snusfornuft er Apus liv ledt ad kanaler, hvor hans

Øverst en scene fra »Pather panchali«, derunder en scene fra »Apur sansar«

romantiske præstationsforhippelse atter lader sig omsætte i praktisk engagement. Jordforbindelsen skrider imidlertid totalt under ham, da hustruen under et barselsophold hos sine forældre dør under nedkomsten. Dermed er virkeligheden for første gang vokset verdensstormeren Apu over hovedet, og i bitterhed vender han den ryggen. Han strejfer formålsløst om i naturen, bortkaster som i trance sine romanfragmenter og afskriver sig ansvaret for sin nyfødte søn.

På dette tidspunkt er Rays tvesyn åbenbart. Trilogiens dominerende symbol, toget med dets både suggestive og skingre pift, tilbagelægger hans ambivalens i faser. Det indvarslede optimistisk den ny tid og familiens udflytning til byen i »Pather panchali«, mens det i »Aparajito« konkret og overført forbandt og adskilte mor og søn, da Apu var flyttet hjemmefra. I »Apur sansar« når symbolet sin negative pol: togets aggressive mislyd skræmmer Aparna, signalerer parrets adskillelse og Apus selvmordsforsøg.

På denne baggrund er det næppe en tilfældighed, at det netop er ved floden, traditionens og genfødslens sted, at Pulu foreholder den fremmedgjorte Apu hans arv og gæld i forhold til den nu femårige søn. Det var nemlig her, at Pulu overtalte ham til at gifte sig med Aparna, ligesom floden til slut danner baggrund for den befriende forening mellem far og søn.

Forinden er slægtsinstinktet vågnet hos Apu, da han under sit første besøg hos drengens plejefamilie på landet, Aparnas forældre, fyldes af ømhed ved mødet med den uindviede drengs frygtsomhed og latente identifikationsbehov. »Hvem er du?«, spørger sønnen appellerende i filmens slutscene. »En ven!«, svarer Apu, idet han løfter drengen op på sine skuldre for derved at besegle fordomsfriheden i det nyerhvervede forhold.

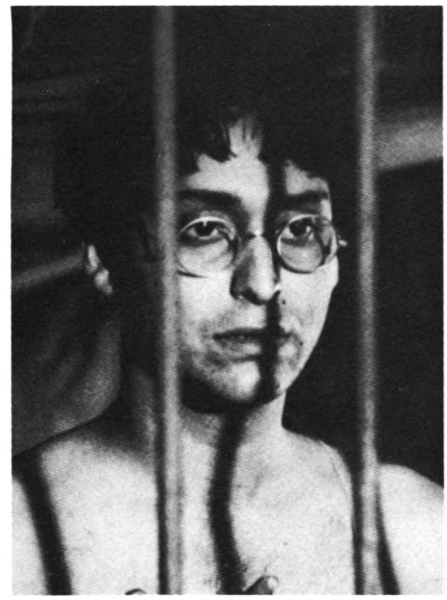
Rays trilogi er ikke en reaktionært smægtende hyldest til traditionen, men en betoning af kræfternes reformering gennem udvikling og tradition. Apus vildfarelse består i, at han alene tror verden lader sig bemægtige gennem den ny tids teknik, videnskab og »fordomsfrihed«, eller – da lykken fortabes og virkeligheden splintres – lader sig fortrænge gennem meditativ forsagelse. Således fortolket er trilogien en udviklingshistorie, der foruden sin højst »u-indiske« accentuering af sam-livets og det praktiske engagements nødvendighed, lader det almene skinne igennem det individuelle. Et samfund, der ikke lader sig begribe i yderligheder, men i modningsprocessen mellem dem.

ZAMINDAR-FILM

Ligesom Mark Donskoj i Gorkij-filmen »Min Barndom« skildrer Ray i Apu-trilogien mødet mellem gammelt og nyt, følsomhed og brutalitet med en øm, humoristisk distance til såvel tabere som vindere i denne udvikling.

Det nærmeste, han i sin ambivalens kommer en ren fascination af den gamle, feudale kultur, er det sært inciterende kammerspil »Jalsaghar« (»The Music Room«), der blev udsendt året før »Apur Sansar«. Oprindelig blev filmen til som en imødekommelse af den indiske producents profitbestemte forkærlighed for musik- og dansefilm, men for Ray personligt var den først og fremmest et dristigt forsøg på at imødegå (den vestlige) afbåsning af ham som neo-realistisk fattigdomsskildrer. I modsætning til Apu-trilogien fremstår den da også som en koncentreret, lyrisk meditation over et enkelt tema: en aristokrats (for)fald i det historisk-nationale krydsningspunkt mellem feudalisme og kapitalisme i århundredets begyndelse.

Hovedpersonen (spillet af Indiens store skuespiller Chabi Biswas) tilhører Zamindarerne, den rige godsejerklasse, men fra



Soumitra Chatterjee i »Samapti«

filmens start står det klart, at han i sit øde palads er ved at gå i materiel og åndelig opløsning. Indtil da har han formøblet hele sin formue gennem sin altopslugende lidenskab for klassisk, indisk musik og dans. Ja, mere end det: i et flashback viser det sig, at han i sin monomani har undslået sig følgeskab med hustruen og sønnen, da de drog ud på rejse, hvorved han har pådraget sig den moralske skyld for deres skibsforlis og død.

Da han nogle år senere afbryder sin selvpålagte askese og bruger sine sidste, sparsomme midler og akkumulerede forfængelighed på at arrangere en storslået, privat koncert i det gamle »music room«, rammes han af nemesis. Han beruses af den genvundne prestige hos de lokale koncertgæster, hvorefter han under sin første ridetur siden sønnens død styrter af hesten og omkommer.

Med sin flashback-struktur er historiens psykologiske udfald givet på forhånd. Som skæbneanekdote fremstår filmen derfor i et væv af stemningssuggererende, visuelle undergangsvarsler: en død flue i bægerets vin, lysekronens lys, der langsomt brænder ud, edderkoppen på herremandens malede portræt.

Af langt grovere effekt forekommer personinstruktionens kontrastering af den gamle, stolte aristokrat og den ny tids mand, naboen, en vulgær, kapitalistisk self-made mand. Som »åndløs« er sidstnævnte en væsensfremmed for alt, hvad der er dyrebart for herremanden. Kapitalisten majoriserer symbolsk en årtusindgammel kultur, da han i sin lastbil fræser mod godsejerens gamle huselefant i ørkenhorisonten!

Som en sidste repræsentant for overklassekulturens stolte ceremonier og kunstglæde er hovedpersonen skildret med smittende fascination for det på een gang patetiske og pompøse i hans forfald. En ambivalens, der er en Visconti værdig, men som antager karakter af objektivitet: fremskridtet proklameres ikke, forandringen står åben for vores fortolkning.

Langt skarpere i profilen er »Devi« (»The Goddess«, 1960), der henlagt omkring 1830 atter udspiller sig i Zamindar-omgivelser. Her står det traditionsrige miljø ikke i malerisk forfald, men repræsenterer med sin overtro og sit patriarkalske tyranni en åndelig middelalder, der i høj grad slår fra sig.

Titelpersonen er en ung pige, Daya, (Sharmila Tagore), der bliver gjort til genstand for frygtblandet tilbedelse, da hendes fanatiske svigerfar efter en natlig drøm tror, at hun er en reinkarnation af gudinden Kali. For Daya er modsigelse ikke mulig. Hun finder sig i sin skæbne i stum fortvivlelse, og da den hjemvendte, oprørte ægtemand (Sumitra Chatterjee) tilskynder hende til at stikke af, er hun allerede dybt inficeret. Under deres flugt opfatter hun et »Guds tegn« på hendes guddommelighed, hvorefter hun i angst beslutter sig for at vende tilbage. Da Dayas lille nevø senere rammes af sygdom og huslægen under henvisning til de ulige konkurrenceforhold afslår at behandle ham, sættes hun af svigerfaderen til at helbrede barnet! Familiedramaet udløses ved drengens død. Svigerfaderen og svigerinden udpeger hende som henholdsvis hævnende engel og heks, mens ægtemanden benytter lejligheden til at gøre definitivt op med faderen. Nu er det imidlertid for sent. Det sidste tågemættede billede efterlader den beslaglagte – og besatte – Daya i panisk, paranoid flugt fra livet.

I endnu en dobbelttydig hilsen til indisk fatalisme fremstiller Ray dramaet som en slags skæbnens straf over den »fri viljes« undladelsessynder. Daya er nemlig ligeså meget offer for sin mands ubeslutsomhed som for svigerfaderens despoti.

Som moderne, humanistisk type er ægtemanden klartseende, men handlingslammet i skismaet mellem storbyens »engelske« nonchalance og bindingerne til godsejerkulturens religiøse mørkeland. På samme måde kommer der ikke andet ud af hans brors oprørstrang end ynk og dekadence: han slår sig af lutter frustration på den hellige vin!

Set i dette lys er »Devi« en fængslende, stramt komponeret studie i det patriarkalske systems gennemslagskraft på trods af åbenbare forfaldstendenser. Trods alle sine nattescener, mørke silhouetbilleder og dunkle tempelmusik er filmen en sjældent klar og kraftfuld manifestation. På een gang

Øverst t.h. en scene fra »Devi«, derunder en scene fra »Charulata«

sikker og nuanceret i sin afstandtagen fra forstillelsen i den feudale verden og vankelmodet i den liberalistiske.

TAGORE-FILMATISERINGER OG UNDERHOLDNINGSFILM

Som nævnt lavede Ray i 1961 en dokumentarisk kortfilm om Tagore i anledning af 100-året for hans fødsel. Filmen blev oprindelig til på bestilling fra den indiske stat, men med Rays personlige, let patetiske følgekommentar og formens ambitiøse blanding af fotos, Newsreel-optagelser og rekonstruktioner med skuespillere, fremstår den tillige som instruktørens indfølte hyldest til sin læremester.

Foruden med dokumentarfilmen bidrog Ray til 100-året med en filmatisering af tre Tagore-historier. »Teen Kanya« betyder tre døtre, og filmen bestod oprindelig af tre historie, »The Postmaster«, »Samapti« (»The Conclusion«) og »Monihara«, hvoraf den sidstnævnte er blevet vist som selvstændig film uden for Indien. Pudsigt nok er heraf kun »Samapti« betydningsfuld i Rays Tagore-påvirkede univers. I en sådan sammenhæng står hans anden Tagore-filmatisering, »Charulata« (»The Lonely Wife«) fra 1964 i forgrunden. Jeg har ikke selv set den, men den regnes i almindelighed for at være et hoved- og mesterværk i Rays produktion: et forsøg på med sit ægteskabs- og emancipationsmotiv at danne bro mellem det harmonisøgende og det kontroversielle i Tagores og Rays fælles tankesystem.

Vedrørende trilogien først kort om »The Postmaster«. Historien er en stemningsmættet bagatel om det sarte venskab mellem en lille, forældreløs pige og en ung mand fra Calcutta, der er udstationeret som postmester i pigens landsby. Hun omfatter ham med moderlig, verdensklog omsorg, mens han på sin side oplærer hende i regning og skrivning. Og dog er deres fællesskab midlertidigt: de falder begge tilbage i ensomhed, da han efter kort tid forlader landsbyen.

Ligesom »The Postmaster« er »Samapti«, den anden historie i »Teen Kanya«, et let mini-konglomerat af Ray-temaer, men modsat den foregående vender den sine motiver på vrangen i satirisk komedieform. Filmen spiller på den komiske kontrast i forholdet mellem den typisk storbyblege, unge student, Amulya, (Sumitra Chatterjee) og hans forelskelses genstand: den seksuelt suggestive, men »dyrisk« uansvarlige underklassepige, Mrinmoyee, (Aparna Das Gupta, datter af omtalte kritiker). I starten har *hun* overtaget – som tøset drillepind i forhold til den erotisk bevidste og dermed usikre Amulya – men efter brylluppet, der er højst upopulært hos såvel bruden som hos Amulyas enlige middelstandsmor, er det sidstnævntes småborgerlige værdier, der mases ned over »vildkatten«. Da hendes kæledyr, egernet, senere afgår ved en symbolsk død, er det derfor borgerkonen i hende, der udfries! Ved ægtemandens hjemkomst fra sit ansvarsforflygtigende eksil tager hun imod ham med en pludselig ømhed og et nyerhvervet forråd af kvindelige dyder: husmoderevner og gode manerer.

Set under denne synsvinkel er »Samapti« en indisk »Taming of the Shrew«. En ung kvindes gennemlevelse af faserne ubekymret naturtilstand, disciplinering, erotisk-personlig modning – og underkastelse, tør man for egen regning tilføje. Historiens happy end er imidlertid næppe blot reaktionært harmoniserende. Her som overalt rumsterer et – i dette tilfælde humoristisk – tvesyn.

Klovnen i denne sammenhæng er nemlig manden, den pseudo-avancerede Amulya, der plages af dårlig samvittighed over for sin tvangsformælede hustru, men som samtidig i det skjulte ærgrer sig over ikke at slå til som autoritær patriark. I forhold til Rays på grænsen til det idealistiske, stærke og ærlige, instinktivt sensitive kvinder må hans splittede mænd gang på gang tage flugten, når det brænder på. De rejser langvejs og overlader problemerne til kvinderne, når de stilles over for kravet om ansvar og engagement. (Jvf. faderen i »Pather panchali«, Apu i »Aparajito« og »Apur sansar«, ægtemanden i »Devi«).

»Samapti«s muntre hilsen til den indiske ægteskabsinstitution er altså mildt sagt holdt ud i arms længde! En selvironisk kvalitet, som man kun i langt grovere udformning finder i »Monihara«, der udgør Tagore-trilogiens sidste del. Med god vilje kan man godt se historien, der bygger på Tagore-forlægget »The Lost Jewels«, som en moralitet om sammenhængen mellem materialisme og indre goldhed. Offeret i denne sammenhæng vil da i givet fald være historiens skvattede Zamindar, der bukker under for sin »ukvindelige« hustrus neurotiske mani for smykker: hun stikker af med familiens juvelskrin og hjemsøger ham siden som spøgelse.

»Monihara« er imidlertid som en konventionel, lidt naiv horrorpastiche først og fremmest et eksempel på, at Rays ambitiøse forsøg i rene, vestlige underholdsningsgenrer ofte falder klumpedumpet ud. Gysere, detektivfilm og farcer kræver en formens autonomi, som Ray ikke mestrer. Selv om han kan være en fremragende håndværker, falder en detektivfilm som »Joi Baba Felunath« (»The Elephant God«, 1978), f.eks. igennem i forhold til sine Sherlock Holmes-forbilleder. Her figurerer nemlig den fysiske action, de narrative tricks og den for Ray højst ukarakteristiske turist-eksotisme – ret ubehjælpsomt – på bekostning af det regionale og livsvigtige.

Det er således ikke handlingen i sig selv, men de psykiske eftervirkninger af den, der pryder Rays bedste film. Den æstetiske distance i et outreret u-land udgør samtidig hans typisk indiske dilemma. Det tør imidlertid nok antydes, at det bedre lader sig transcendere gennem hans »hårde«, socialrealistiske film fra halvfjerdserne end gennem en primitiv, politisk farce som »Parash pathar« (»The Philosopher's Stone«, 1957).

Det er atter den gamle hovmod-fald myte. En frustreret småborger finder en magisk sten, der kan forvandle uædelt metal til guld. Ved hjælp af denne ender han hurtigt som snobbet rigmand og højtstående politiker (hovedrolleindehaverens »Nehru-hat« beordredes malet sort af censuren!), men da han afslører stenen for andre, vækker han begær og kaos omkring sig, og han havner atter i sin muddergrøft.

Filmen var Rays første storbyfilm og nutidsskildring, men med alt sit larmende overspil og sine mange effekter (fast motion, scenografisk stilisering, off screen-fortæller) virker den uhyre steds- og tidsbundet.

»Parash pathar«s overfladiske lighed med de Sicas »Miraklet i Milano« deler den med Rays største folkelige succes, eventyrfilmen »Goopy Gyne Bagha Bye« (»The Adventures of Goopy and Bagha«, 1968). Den er en filmatisering af et »eventyr for voksne« af Rays bedstefar, Upendrakishore Ray, om de to hjertensgode musikanter, der i gamle dage hvirvles ind i en krig mellem to rivaliserende konger, men som tryllebinder hæren og forener alle med deres musik. I mine øjne er »Goopy Gyne...« en livlig, surrealistisk blanding af »Fy og Bi«, »Asterix« og »Tryllefløjten«, men for Ray har den uden tvivl været det nærmeste han er kommet den kommercielle »Bombayfilm«s formulaer. Komedie og romantik, flotte dekorationer og kostumer, dans og sang (sidstnævnte af Ray selv).

Som sådan er filmen charmerende, omend – ligesom »Parash pathar« – lovlig forhippet i sin naivisme. Det er, som om det barnlige i Rays personer ikke tåler forstørrelse. Igen er han bedst i sin begrænsning: filmenes venlige blanding af latter og vemod finder sit perfekte leje i den naturalistisk situationsbundne humor.

DE »MODERNE« FILM

De fjerne råb og slagord fra demonstrerende aktivister, der lød i baggrunden i »Apur sansar«'s indledningsscene, angiver indirekte Rays eget forhold til det politiske engagement i denne fase af hans produktion. Hans humanisme ytrer sig indtil først og fremmest »Pratidwandi« (1970) med en vis grad af upartiskhed eller ambivalens.

Selv om de hidtil behandlede film tematiserer kulturbarriererne, indebærer deres klare, fremadskridende struktur og langsomme tempo samtidig en betoning af livets værdige gang i kontrapunktisk samklang med Døden (dødsfald figurerer med vældig konsekvens og poetisk effekt i næsten alle hans film). På samme måde spores det lyrisk harmonisøgende – som nogle kalder idealisering – i skuespillernes forfinede, introspektive skønhed og deres følsomme figurers nuancerede, men helstøbte karakterer, sommetider i letkøbt kontrast til de i øvrigt sjældent forekommende skurke.

Denne kræfternes neutralisering gennem kunsten og skønheden, der i almindelighed tør kaldes indisk, er det på én gang storslåede og problematiske i Tagores midtpunktssøgende idealisme. Heri ligger også Rays mangeårige betænkeligheder ved, skønt han selv er barn af den ny tid, at skildre generationen og den konflikthærgede tid *efter* Tagores æra og den politiske uafhængighed i 1947.

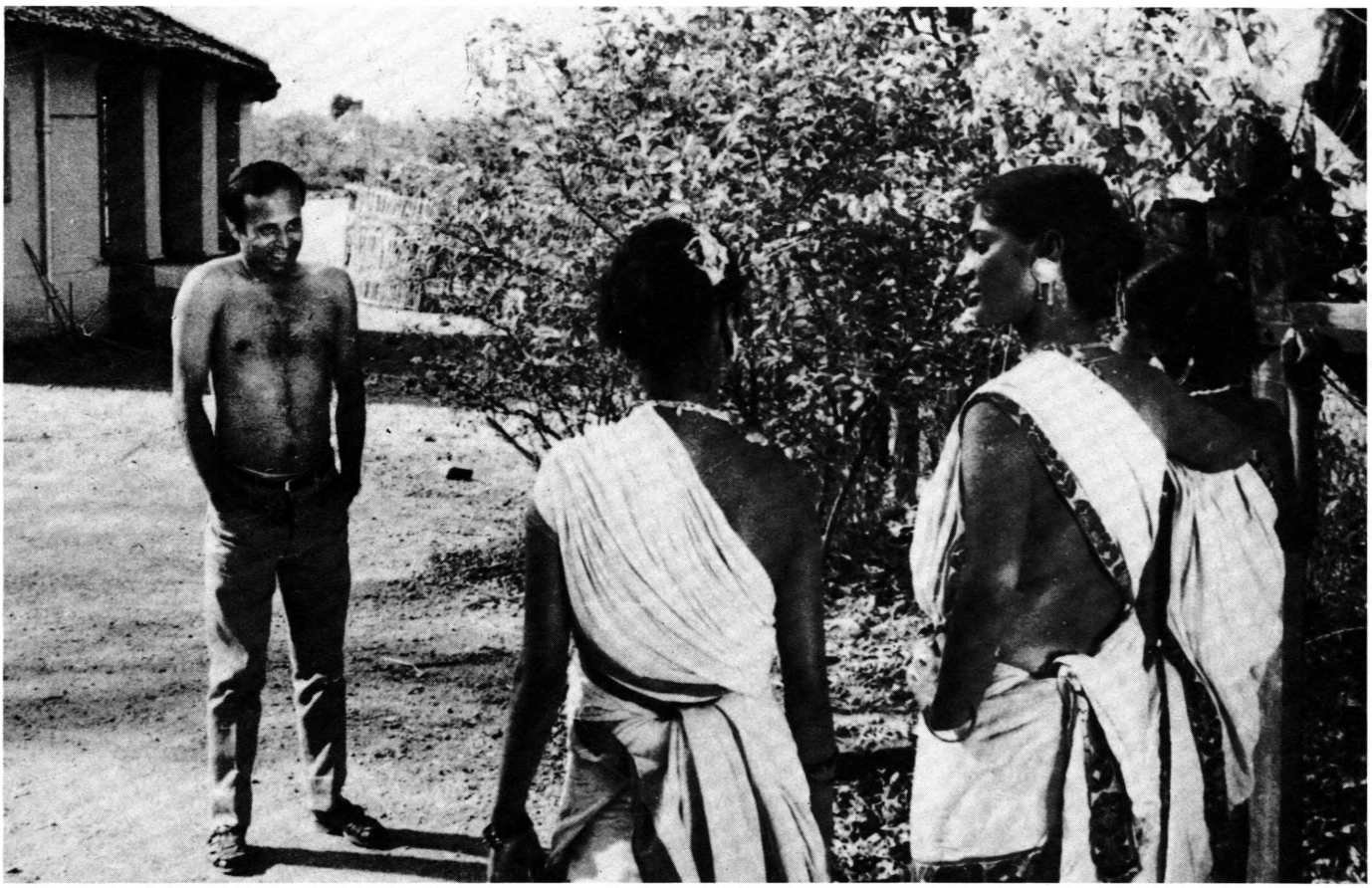
Med presset fra venstre og den almindelige forråelse i indisk samfundsliv i løbet af tresserne og halvfjerdserne undergår hans film imidlertid en forandring. I en række

realistiske portrætter af moderne typer retter Ray sin opmærksomhed mod storbykulturen – den selverhvervende kvinde, playboy'en, den arbejdsløse, kapitalisten, ligesom samme kulturs angst og rastløshed spores i filmenes øgede tempo og deres »helte«'s disharmoniske og skyldbetyngede karakterer.

»Make-up is good for business« lyder det på uforfalsket engelsk i »Mahanagar« (»The Big City«, 1963), hvorved filmen angiver den optimistiske selvbevidsthed, der griber filmens heltinde, den dygtige dørsælger, i den moderne handelsliberalismes kølvand.

band – entry wife!« Som en parallel hertil bliver hustruens chef sat på plads af sin egen velopdrættede arbejdskraftreserve, da kvinden demonstrerer sin selvstændighed ved at sige sin stilling op i protest mod hans diskrimination af en »Anglo-Indian« i firmaet.

Filmen slutter lovlig glat med det arbejdsløse ægtepars forening og ukuelige optimisme på trods af alt. Indtil da har den som en varm, reformistisk hyldest til en kvindes frigørelse spundet et net af fine, humoristisk altsigende iagttagelser: den overfløddiggjorte svigerfaders fnysende reaktion for eksempel, da den »skandaløse« svigerdatter tillamedhed og isolation og gennem deres respektive, erotiske affærer afslører byboerne sig én efter én. Ledertypen Ashim (Sumitra Chatterjee) opdager, at den aristokratiske nabodatter (Sharmila Tagore) rummer dybere lag, og han indser, at han selv må modnes i forholdet. Hans kammerat, Sanjay, viger frygtsomt tilbage, da den ensomme enke, som han har lagt an på, tilbyder sig uforbeholdent. Gruppens flab voldtager en luder og slås senere ned af en lokal stammemand, som mændene i deres brutale nedladenhed har lejet – og siden fyret – som deres stik-i-rend-dreng.



En scene fra »Dage og nætter i skoven«

Indtil nu har Rays film givet eksempler på kvinder som ofre for et mandsdomineret system (»Devi«), eller på borgermødre, der i deres hierarkiske mellemposition forvalter samme system på det mest restriktive (»Samapti«). I »Mahanagar« – som siden i Tagore-filmatiseringen »Charulata« – går kvinden for første gang sin egen vej.

En bankfunktionær i Calcutta har svært ved at få pengene til at slå til, da han skal underholde hele familien. Han foreslår derfor sin kone (vidunderligt spillet af Madhabi Mukherji), at hun midlertidigt påtager sig et job som repræsentant. Da hun imidlertid efter den første tids tøvende frygtsomhed viser sig at triumfere i sit nye arbejde, og da familien senere – efter mandens afskedigelse – alene ernærer sig af hendes løn, opsummerer ægtemanden sin fortrydelse og sårede, mandlige forfængelighed i ordene »exit hus-

der sig at betale reparationen af hans briller!

Langt mere kølig og subtil i anslaget er den Tjekhov-lignende »Aranyer Din Raatri« (»Days and Nights in the Forest«, 1969), som skildrer en gruppe ældre playboys i Calcutta, der under et ferieophold på landet afprøver deres hidtidige livsstil og holdninger i mødet med provinsen og nogle tilfældige kvinder.

Med filmen, der af sin indiske samtid blev betragtet som frivol, vender Ray sig i sin ny identitetssøgen mod en generationgruppe efter 1947, der forholder sig sarkastisk-blasert til forældregenerationens politiske heroisme og småborgerlige livsstil. Som konsekvens af dette splintrede verdensbillede forlader Ray derfor sin sædvanlige individualiserende fortælleform med én identifikationsbærende hovedperson.

Med et minimalt plot koncentrerer filmen sig om indirekte at karakterisere de enkelte medlemmer af kollektivet. I skovens frem-

For disse brovtende, men svage bymænd udvikler deres skovtur sig som et opgør med egen uansvarlighed. Og i denne forbindelse er det næppe en tilfældighed, at det er de ligevægtige, underfundigt uforstyrrede kvinder, der formidler indsigten. På det historiske tidspunkt for disse fiktive, politisk bevidstløse personers eksistentielle modning gik der brand i sporvognene og de officielle bygninger i Calcutta som følge af den revolutionære naxalit-bevægelses voldsaktioner. Den rå, indiske virkelighed og de tidligere værdiers fald, som vi førhen har lært dem at kende hos Ray, bemægtiger sig op gennem halvfjerdserne hans film med en hidtil uset radikalitet. Film som »Ashani Sanket« (»Distant Thunder«, 1973) og »Jana-Aranya« (»The Middle Man«, 1975) har jeg ikke set, men efter sigende skal de med deres focusering på profitjagten, hungersnøden, Calcuttas fysiske svineri og korrupte uduelighed være udtryk for et meget direkte virkelighedsengagement.

En lidt ældre film, der imidlertid peger i denne retning, er »Pratidwandi« (»The Adversary«, 1970), den anden film i Rays såkaldte »Moderne trilogi«, hvis første del er »Aranyer Din Raatri«. Her er hovedpersonen en ung mand, Siddharta, der efter sin fars død må opgive sine medicinske studier i Calcutta. Han mangler i sin kompromisløse ærlighed de indsmigrende evner og rette forbindelser, der kan skaffe ham et job. Til slut bliver hans egen rastløshed og storbyens kontraster og brutalitet ham for meget, og han flygter ud på landet.

Hovedpersonen er i »Pratidwandi« omgivet af typer, der hver på sin måde forholder sig praktisk til det undertrykkende samfund: den forråede kammerat, den revolutionære bror, der forgæves opfordrer ham til at organisere sig, søsteren, der ligesom kvinden i »Mahanagar« tilpasser sig den ny tid, skønt i dette tilfælde ved moralsk at prostituere sig.

I forhold til disse personers monomane nutidsforankring er Siddharti en rodløs. Han føler sig magtesløs i verden, men gribes momentant af et desperat, moralsk oprør. I en fremragende scene giver han afkald på sine egne eventuelle chancer og går amok over for et direktionsudvalg, da det i sin arrogance har ladet ham og en kø af jobansøgere vente i timevis.

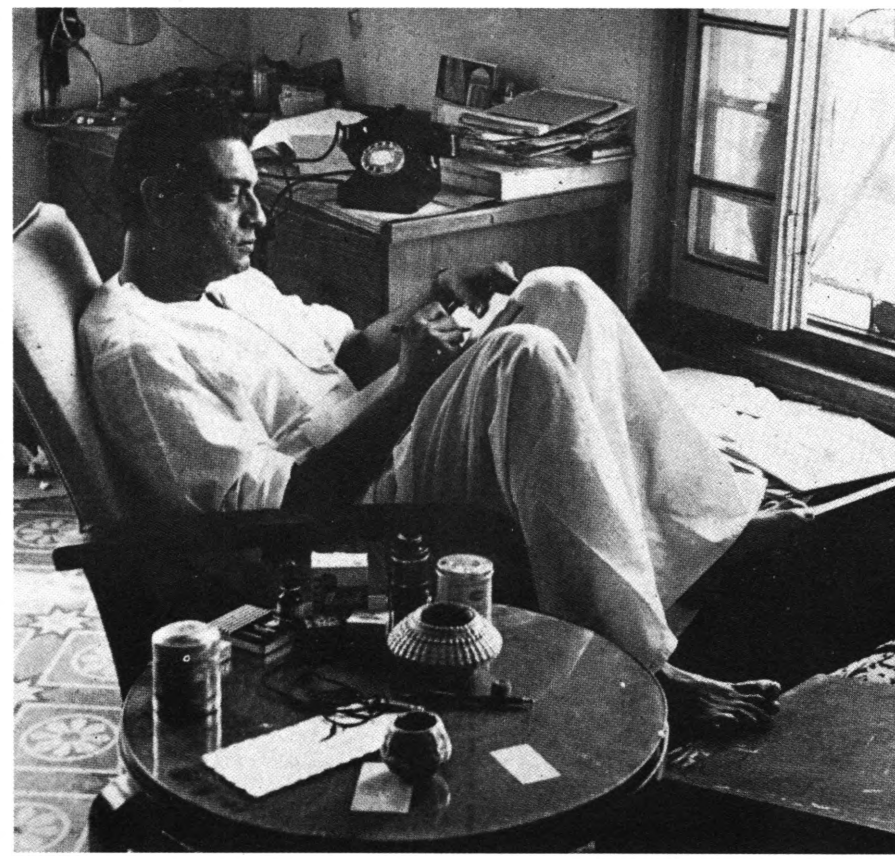
Siddharti er som en på én gang moderne og konservativ type en slægtning til Apu. Den ene figurs nervøsitet står dog i kontrast til den andens gammeldags ædelhed (jævnfør henholdsvis Dhritiman Chatterjis mutte, actors studio-agtige spillestil og den milde varme i Sumitra Chatterjees). Ekkoet fra Apu-trilogiens sandheds- og universalitetstro finder vi betegnende nok i »Pradidwandi«'s (påklistrede) flashbacks til det tabte fællesskab i hovedpersonens barndom på landet!

Ray har selv udtalt om Siddharti, at »han tænkte selvstændigt og derfor led han. Desuden udfører han en protesthandling på et helt personligt plan, hvilket for mig er noget vigtigt, fordi det kommer indefra og ikke gennem en politisk ideologi«.[6]. Dermed har instruktøren angivet sin identifikation med og ømhed for alle figurens forgængere i Rays film. Og dermed har han samtidig forklaret, hvorfor han som 3. verden-kunstner ikke laver revolutionære blodoperaer à la Glauber Rocha!

Efter at have koncentreret sig om den arbejdsløses modløshed i »Pratidwandi« sætter Ray focus på arbejdsgiveren, den ny indiske overklasse, der opstod efter uafhængigheden, i »Seemabaddha« (»Company Limited«, 1971, udsendt i dansk TV i 1975 under titlen »En lovende ung mand«).

Filmen, der udgør sidstedelen i den moderne trilogi, skildrer en yngre *sales manager* på vej opad (Barun Chanda). Bag sin venlige, kultiverede overflade viser han sig at være så besat af sin egen karriere, at han indlader sig på særdeles grumsede metoder for at beskytte den. Da han til sidst har afværget en personlig fadæse ved kynisk at manipulere med sit firmas arbejdere, er hans fremtid sikret, men hans rødder i et bengalsk småkårsmiljø er for bestandig skåret over.

»Seemabaddha« har fra et vestligt synspunkt alle de »rigtige« meninger, men savner netop på grund af det vestlige præg meget af den varme og det særpræg, vi kender fra tidligere. Filmens ironisk-kritiske ræsonnør og korrektiv til hovedpersonen er hans unge svigerinde (Sharmila Tagore), der til sidst vælger sin revolutionære boyfriend i skismaet mellem hans og svogerens livsværdier. Direktøren på sin side føler sig nok draget af den unge piges indiske temperament, men han har samtidig identificeret sig så meget med sin egen engelske overklasse-livsstil, at han under et cocktail-party genner sine gamle, landlige forældre ud i køkkenet! I sit selvbedrag er han fuld af smigret forlegenhed, da svigerinden udbryder: »Du tjener lige så meget om måneden, som Tagore modtog med Nobelprisen!



Satyajit Ray i tænkepause mellem optagelser

FORMENS ETIK

»What a delightful cow!«, lyder det henrevet fra nogle amerikanske skovturshippier i »Seemabaddha«. Som det er sædvanen i den indiske overklasse, slår også Rays halvdannede mellemlagsbengalere ofte over i Oxford-engelsk, når de skal være smarte, men det er kun i et sjældent tilfælde som ovenstående, at vi i Rays film hører sproget talt af en levende angelsakser.

Det vil formodentlig være fremgået, at det engelske koloniherredømme er en blind passager på Rays rejse gennem nyere indisk historie. I de tidlige film, der udspiller sig i den historiske imperialismes epoke, er påvirkningen angivet poetisk diskret som en snigende tendens: moderne teknik, uddannelses-boom, indiske feudalprincippers forfald.

I de moderne film, der tager udgangspunkt i kolonitidens efterdønninger, er gennemslaget paradoksalt nok mere eksplicit gengivet. Her figurerer den vestlige dominans ikke blot socialt som hovedpersonens arbejdsgivere i »Seemabaddha«, men først og fremmest som en overflod af fremmede forbrugsgoder: solbriller og plasticrevolvere, Chopin og sherry, rock & roll og »ucensurerede« svenske biograffilm.

Ray har selv udtalt, at han føler sig »mere beslægtet med en englænder end med en sydinder«[7], hvormed han hentyder til et atomiseret samfund, der alene sprogligt spænder over 13 officielle, regionale mål (hvoraf bengalsk forstås af ca. 15%). Ikke desto mindre har Ray vist sig at være den første filmskaber i en lang række af samvittighedsfulde, indiske kunstnere og intellektuelle, der gennem forskellige kunstarter har søgt et folkeligt knudepunkt.

Apu og herremanden i »Jalsaghar« viser med deres eksempler ikke blot, at livet ikke lader sig leve uden samliv med andre, men i denne forbindelse også, at kunsten ikke må blive selvrådig, et flugtmiddel. Den skal

ikke tyrannisere, men transcendere. En etik, der udleves i Rays form: Apu-trilogien er for eksempel et udtryk for mytologisk erkendelse uden skår i realismen.

Rays praktiske afstandtagen fra klicheen Vold, Ondskab & Liderlighed, der på en vestlig biografgænger virker meget iøjnefaldende, kan som antydet ende i det kyske, men markerer samtidig en velgørende, let forståelig distance til effektmageri i amerikansk film eller forskruede studier i seksuel fremmedgørelse i europæiske ditto. Hans films blanding af rørelse, komik og menneskeligt drama er derimod i slægt med humanistiske, ikke-indiske fornufts- og følelsestemperamenter som den »milde« Akira Kurosawa, dokumentaristen Robert Flaherty og de allerede nævnte Vittorio de Sica, Mark Donskoj og Jean Renoir (sidstnævnte tilskyndede i 1949 under indspilningen af »The River« i Indien den unge Ray til at lave »Pather panchali«).

I denne forbindelse skal det nævnes, at påvirkningen også er gået den modsatte vej: først og fremmest hos amerikaneren James Ivory, der i en række film har helliget sig studiet af indisk livsform. Han tematiserer ligesom sin indiske kollega mødet mellem gammelt og nyt, men i sin kendteste Indienfilm, »Shakespeare Wallah« (som Ray skrev musikken til og Subrata Mitra fotograferede), er det vel at mærke gjort med omvendt fortegn. Her er det melankolske perspektiv skildret fra europæernes point of view – en engelsk teatertrups, der oplever indernes forkastelse af Vestens kunsttradition og deres imitation af samme verdensdels popkultur som et infantilt træk.

Imitationsmekanismerne er i mine øjne skildret med større indforståethed hos Ray, skønt det i følge hans generelle indstilling må have krævet overvindelse for ham at lade den ny tids disharmoni forplante sig i formsprogets tiltagende brug af vestlige gimmicks. Hans moderne storbyfilm er i bemærkelsesværdig grad forsynet med diverse special effects, flashbacks og flashforwards, associationsklip og subjektivt kamera.

I de fleste – de mest smukke og originale – af Rays film hævder den vestlige indflydelse sig dog i formens rolige klassicisme. Ikke blot hviler hans film som regel på litterære, ofte klassiske forlæg, men de hylder tillige den traditionelle, naturalistiske romans realismekrav og klare, episke distance.

Poesien i Rays film er ikke romantisk sløret, men opstår objektivt og komprimeret med kameraets klare totaler (oftest skønt fotograferet i sort-hvidt og diskret, indirekte belysning – for Apu-trilogiens vedkommende af Subrata Mitra), eller af handlingsgangens konkrete, dagligdags situationer. Den første regndråbe på en skaldet isse, nærbilledet af et barns øje, da den lille overraskes i rævesøvn, en slange, der langsomt kryber over dørtærsklen til et tomt hus... (»Pather panchali«).

Sidstnævnte situation angiver den metaforiske vægt, Ray kan tillægge naturfænomener – sommetider overdrevent pointeret som den lænkede papegøje i »Devi« eller de expressionistiske uvejrseffekter under de dramatiske højdepunkter som død og sygdom (jvf. »Pather panchali«, »Jalsaghar«, »The Postmaster«). Parallelt hermed kan tekniske fænomener og konkrete lokaliteter i det bengalske landskab fremstå som selvstændige karakterer: landsbyen, toget og floden i Apu-trilogien, villaen og den øde slette i »Jalsaghar«, skoven i »Aranyer Din Raatri«.

Når Rays film ikke lader sig tynge af deres poetiske ambitioner, skyldes det i høj grad, at han er en montagens mester. Idylliske eller dramatiske montagesekvenser som dén om den lille Apus morgenritualer, eller om den voksne Apus ægteskabslykke eller senere selvmordsforsøg er perfekt suggererende i deres brug af overtoninger og underlægningsmusik.

Skønt klassisk, indisk musik mangler dramatisk fortælletradition, blev den genoptaget i Rays film fra første færd med kompositioner af blandt andre Ravi Shankar (Apu-trilogien) – og siden »Teen-Kanya« i 1961 udelukkende af ham selv. Den indgår ofte chokagtigt – men uden at ryste illusionen – under de følelsesmæssige kulminationer. Også i denne sammenhæng forekommer Apu-trilogien at være blomsten af Rays værk: da den døende far i »Aparajito« bringes det hellige vand fra Ganges, klippes der i dødsøjeblikket til duernes letten fra hustagene, mens en skinger fløjte – fantastisk effektfuldt – gennemtrænger strygernes brus på lydsporet!

Den visuelle metaforik udgør ligesom filmenes åbne slutninger og den langsomme, stemningssuggererende klipperytme Rays berømmede antydningens kunst. På denne baggrund virker det meget påfaldende, når Ray pludselig kammer over i syvtommerpointer gennem larmende dialog (i komedierne) eller visse af hans skuespilleres overspil. De mere moralsk tvivlsomme af hans birollefigurer besættes ind i mellem af skuespillere, der nøjes med at gengive elementære karakteregenskaber som for eksempel »sleskhed« med grotesk staccato-latter eller følelsen »forfærdelse« med vildt opspilede stumfilmsøjne! Den simple forklaring på den tidlige Rays brug af amatører er i øvrigt, at han fandt de professionelle skuespillere for ringe. Børneskuespillernes vidunderlige naturlighed i for eksempel Apu-trilogien står da også i kontrast til de efter sigende skabagtige, sentimentale børneskildringer i indisk film.

Ikke desto mindre har man generelt svært ved at følge Ray i hans erklærede misundelse over Ingmar Bergmans skuespillerstab. Dertil er forskellen mellem dem netop for generel – i skuespillertradition og indfaldsvinkel. Ray kan for eksempel via den helt særlige atmosfære i sine film fastholde sine personer i langsomme bevægelser som inaktive eller mediterende uden at kede.

Ray har selv gennem årene udviklet en fast stab af professionelle skuespillere og stjerner, der inden for de rette rammer – socialrealismen og den psykologiske allegori – inkarnerer hans univers på det mest betagende. I forholdet til dem kommer det oprindelige i hans fiktionsverden til sin ret. Sjældent har man set rene følelser som sorg og bekymring gestaltet så umiddelbart gribende som i Karuna Banerjis (i øvrigt en amatør) moderfigur i Apu-trilogien, eller i Sharmila Tagores præstation som offerlammet i »Devi«. På samme måde er det skæbneramte og sårbart naive hos Rays tilsyneladende rolige overklasse- og mellemlagsmennesker formidlet med stor kunst af mandlige stjerner som Chabi Biswas (»Jalsaghar«) og Sumitra Chatterjee (Apu-trilogien).

Suggestionskraften i disse fremmedarte-de skuespilpræstationer består ikke blot i deres indlysende, professionelle kvalitet, men i høj grad i det, der med et vagt udtryk kaldes for udstråling. En aura af optimistisk nærvær eller tragisk isolation, der afspejler indernes opvågnen til det tyvende århundrede.

FILMOGRAFI

1955: »Pather Panchali«/»Sangen om vejen«/»Song of the Road«.
1956: »Aparajito«/»Den ubesejrede«/»The Unvanquished«.
1957: »Parash pathar«/»The Philosopher's Stone«.
1958: »Jalsaghar«/»The Music Room«.
1959: »Apur sansar«/»Apus verden«/»The World of Apu«.
1960: »Devi«/»The Goddess«.
1961: »Rabindranath Tagore« (dokumentarfilm).
1961: »Teen kanya«/»Two Daughters«.
1962: »Kanchanjunga«.
1962: »Abhijan«/»Expedition«.
1963: »Mahanagar«/»The Big City«.
1964: »Charulata«/»The Lonely Wife«.
1965: »Kapurush-o-Mahapurush«/»The Coward and the Holy Man«.
1966: »Nayak«/»The Hero«.
1967: »Chiriakhana«/»The Zoo«.
1968: »Goopy Gyne Bagha Byne«/»The Adventures Of Goopy and Bagha«.
1969: »Aranyer Din Raatri«/»Days and Nights in the Forest«.
1970: »Pratidwandi«/»The Adversary«.
1971: »Seemabaddha«/»Company Limited«.
1973: »Ashani Sanket«/»Distant Thunder«.
1973: »The Inner Eye« (dokumentarfilm).
1974: »Sonar Kella«/»The Golden Fortress«.
1975: »Jana-Aranya«/»The Middleman«.
1976: »Bala« (dokumentarfilm).
1977: »Shatranj Ke Khilari«/»The Chess Players«.
1978: »Joi Baba Felunath«/»The Elephant God«.

NOTER

1) John Russell Tayloer: »Satyajit Ray«. I: »Cinema. A Critial Dictionary. The major film-makers. Edited by Richard Roud. Vol. two. 1980.
2) Chidananda Das Gupta: »The Cinema of Satyajit Ray«. Vikas Publishing House, 1980.
3) Se herom i: Marie Seton. »Portrait of a director: Satyajit Ray«. Dobson Books Ltd., 1971.
4) Satyajit Ray: »Our Films, Their Films«. Orient Longman, 1976.
5) Jvf. Søren Kjørups analyse, »Døden/Floden/Toget«, i Kos. 90.
6) »Politisk Filmkunst. Instruktør interviews«, ved Jan Aghed, Mette Knudsen, Chr. Braad Thomsen. Rhodos, 1973.
7) Jvf. note 6.

Fra Monterey til Hollywood

Peter Schepelern skriver om John Steinbeck i Hollywood

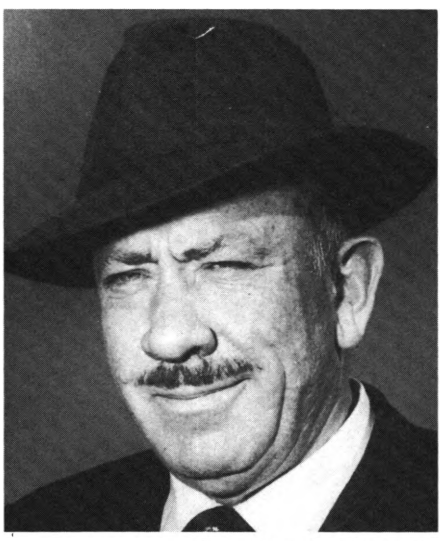
Steinbeck er blandt århundredets litterære verdenssucceser. Siden gennembruddet i midten af 30rne og frem til sin død i 1968 blev han læst og solgt som få andre forfattere. Hans værker er trykt i mange millioner eksemplarer, sjældent for en forfatter uden for kriminalgenren og den triviale industrilitteratur.

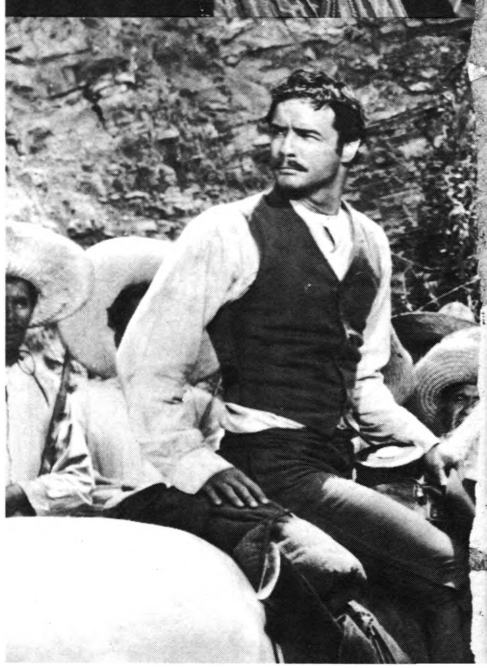
Men selv om han blev læst på alverdens sprog og stadig læses meget, og kort inden sin død fik Nobelprisen, har den kritiske consensus aldrig sat ham videre højt, slet ikke på niveau med samtidige som Hemingway, Faulkner, Wolfe eller Scott Fitzgerald. Og hans kritikere har for så vidt haft det let, som Steinbeck på forbløffende måde mistede sin kunstneriske kraft og originalitet i årenes løb.

Hans tidlige ting, der udgjorde en slags californisk regional-litteratur fra Montereyområdet – novellerne »The Pastures of Heaven«, »The Long Valley«, romanerne »Tortilla Flat«, »Of Mice and Men«, »In Dubious Battle« og frem for alt hovedværket »The Grapes of Wrath« (1939) – er så langt bedre end hans senere produktion, fra 40rne til 60erne, både korte ting som »The Moon Is Down«, »The Pearl« og »The Short Reign of Pippin the Fourth«, med deres skabelonagtige præg, og store projekter som den ambitiøse slægtssaga »East of Eden«, med dens anstrengte præg af forceret hovedværk, såvel som den sidste roman, »The Winter of Our Discontent« (1961).

Med de senere bøger trådte naiv filosoferen, patetisk sentimentalitet og tungt ambitiøse forsøg på at fremføre dyb folkelig pseudo-visdom stærkere og stærkere frem, samtidig med at han fjernede sig mere og mere fra sin oprindelige naive, men genuine sentimental-socialisme og sluttelig førte sig frem som forsvarer for det amerikanske engagement i Vietnam (hvorved han kom i modsætningsforhold til sin søn, der havde deltaget i krigen og siden skrev om den fra selvoplevelsens point of view).

Men hvor let angribeligt Steinbecks værk end er fra mange sider, er der næppe tvivl om, at hans umådelige popularitet hang sammen med det ene talent, man dårligt kan frakende ham, nemlig fortælle-talentet. Uanset hvad man kan indvende mod hans bøger i retning af flov filosofi, leddeløs form, kitsch-agtig tematik – så kan man ikke nægte, at der bliver *fortalt,* så det forslår.



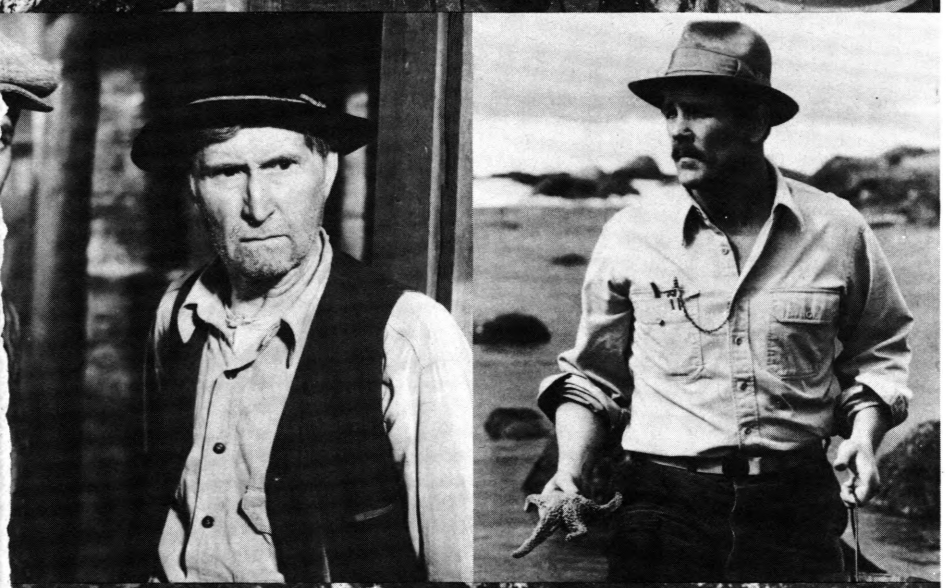


Herover: John Steinbeck. Til højre øverst en scene fra »Mus og mænd« og »Tortilla Flat«, i midten fra »Vredens druer« og »Cannery Row«. Nederst en scene fra »Viva Zapata« og yderst t.h. David Ward, der har instrueret »Cannery Row«.

For de fleste af den generations forfattere – Faulkner, Hemingway, Wolfe, Scott Fitzgerald, West, Caldwell, Farrell, Hellman, Cain, Hecht, Hammett, Dos Passos, O'Hara – var Hollywood en faktor i deres karriere på den ene eller den anden måde. Enten arbejdede de direkte som manuskriptforfattere; deres værker blev filmatiseret; eller de skrev mere eller mindre bevidst influeret af det filmiske mediums fortællemåde.

Steinbeck havde oprindelig ikke den store interesse, endsige respekt, for filmen. Da et selskab i 1935 købte filmrettighederne til »Tortilla Flat«, var hans kommentar: »I do not see what even Hollywood can make of Tortilla with its episodic treatment, but let them try and I won't go to their picture so that is all right. On an average I go to about one picture a year«.[1]) Og videre: »I am not proud of this sale of Tortilla to pictures but we'll slap it into government bonds which are cashable and forget about it«.[2]) Året efter skrev han: »My stuff isn't picture material. If it is bought it is because of some attendant publicity«.[3])

I 1937, da han omsider var brudt kommercielt igennem, og »Of Mice and Men« var

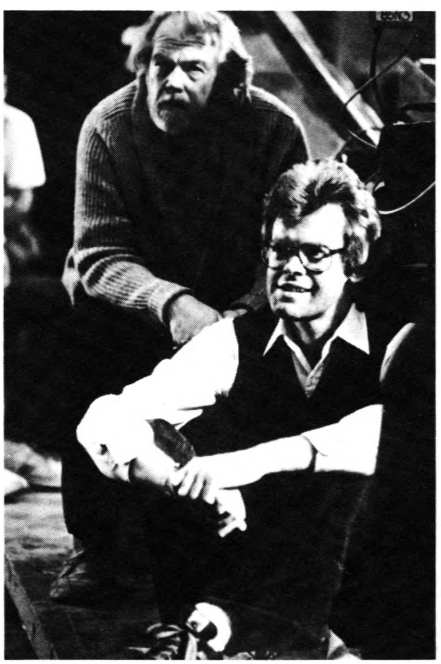


blevet nr. 8 på årets bestsellerliste, kunne han meddele en ven: »The dogs of Hollywood are loose...«[4] Han blev plaget med invitationer til at arbejde for filmindustrien. »Let them buy stories that were not written for them, (...) but I won't for them«.[4]

Men tilbuddet om seks ugers arbejde på manuskriptet til »Of Mice and Men« à 1000 $ pr. uge er naturligvis fristende,[5] og da »The Grapes of Wrath« topper bestsellerlisterne i 1939, og hans internationale berømmelse er et faktum, befinder han sig faktisk i Hollywood, hvor han åbenbart har vænnet sig til hundene: »We are working on a final script of *Mice* and it sounds very good to me«.[6] Om den færdige film: »It is a beautiful job. Here Milestone has done a curious lyrical thing. It hangs together and is underplayed«.[7]

Lewis Milestones filmatisering af »Of Mice and Men« (Mus og mænd), med Lon Chaney jr. som den bomstærke uskyld og Burgess Meredith som hans beskyttende ven, blev udsendt i 1940, og kort efter fulgte John Fords filmatisering af »The Grapes of Wrath« (Vredens druer). Det er betegnende for den magt, man tillagde filmmediet, at Oklahomas handelskammer havde søgt at forhindre, at romanen blev filmatiseret.[8] Man ønskede ikke det dystre, indignerede epos om Oklahoma-bøndernes fordrivelse fra deres jord og masseflugt til Californiens tvivlsomme paradis yderligere udbredt, men naturligvis lod filmindustrien sig ikke standse. Steinbeck var selv tilfreds med filmen. I 1958 skrev han (i et brev til Henry Fonda): »It's a wonderful picture, just as good as it ever was. It doesn't look dated and very few people have ever made a better one...«[9]

I Elias Bredsdorffs bog om Steinbeck fra 1942, da filmen på grund af krigen endnu ikke var kommet til Europa, hedder det: »Et stort filmsselskab afkøbte Steinbeck retten til filmatisering af *The Grapes of Wrath*, og resultatet skal efter kyndige folks udsagn være blevet en af de mest gribende og ægte



films, der nogentid er optaget«.[10]) Det er kritikeren Edmund Wilson, der i sin berømte artikel om 30rnes nye, hårdkogte forfattere peger på Steinbecks gæld til filmmediet: »John Steinbeck, in *The Grapes of Wrath,* has certainly learned from the film – and not only from such documentary pictures as those of Pare Lorentz, but from the sentimental symbolism of Hollywood«.[11])

Og selv om filmen heller ikke er uplettet af *corny* social patos – og, konventionen tro, erstatter en del af romanens sortsyn med fad optimisme – så har den alligevel berettiget status som et hovedværk i periodens amerikanske film, et af de forholdsvis få eksempler på, at en roman og dens filmatisering har opnået jævnbyrdighed – jf. Leslie A. Fiedlers forklaring: »A few books of second or third rank, respectable if not great, have (...) become movies of the same order, e.g., Steinbeck's heavily sentimental *Grapes of Wrath* and Robert Penn Warren's satisfactorily melodramatic *All the King's Men*«.[12]) Faktisk havde Steinbeck, som Wilson antyder, hentet motivisk og stilistisk inspiration i nogle film af dokumentaristen Pare Lorentz, der i »The Plow that Broke the Plains« (1936) og »The River« (1937) havde skildret den katastrofale tørke og jorderosion, der ramte landbruget, i en på én gang saglig og bibelskretorisk stil.

Det var vel derfor ganske logisk, at Steinbecks første værk efter den store roman var en semi-fiktiv dokumentarfilm, »The Forgotten Village« (Den glemte landsby), som blev optaget i Mexico i 1940, instrueret af Herbert Kline efter Steinbecks manuskript.

I bogudgaven redegør Steinbeck for sine dokumentaristiske principper: »A great many documentary films have used the generalized method, that is, the showing of a condition or an event as it effects a group of people. The audience can then have a personalized reaction from imagining one member of that group. I have felt that this is the more difficult observation from the audience's viewpoint. It means very little to know that a million Chinese are starving unless you know one Chinese who is starving. In *The Forgotten Village* we reversed the usual process. Our story centered on one family in one small village. We wished our audience to know this family very well, and incidently to like it, as we did. Then, from association with this little personalized group, the larger conclusion concerning the racial group could be drawn with something like participation«.[13])

I 1942 kom omsider filmatiseringen af »Tortilla Flat«, instrueret af Victor Fleming. Trods Spencer Tracy og John Garfield som nogle af dagdriverbandens medlemmer var filmen, der aldrig er vist i Danmark, ingen succes.

I 1943 havde Steinbeck fortsat den særlige genre, han kaldte *the play-novelette:*[14]) Korte fortællinger med scenisk præg, udsendt både i roman- og skuespilversion. Faktisk var historierne fortalt i en neutral behaviouristisk fortællestil, hvor personernes handlinger blev skildret ukommenteret, set og registreret udefra som af et filmkamera. »Of Mice and Men« havde været den første. Nu kom hans bidrag til beredskabslitteraturen, kortromanen »The Moon Is Down« om okkupation og modstandsbevægelse i en norsk landsby. Det var en tynd sag, som imidlertid fik stor moralsk betydning som illegal publikation i de besatte lande. Irving Pichels filmatisering – herhjemme som »Månen er skjult« – var en typisk, hyper-simplificeret beredskabsfilm.

Året efter kom Alfred Hitchcocks »Lifeboat« (Redningsbåden), angiveligt efter en originalstory af Steinbeck. Filmen, der er blandt Hitchcocks dårligste, anvender en redningsbåd på Atlanten som allegorisk mikrokosmos – à la »Grand Hotel« – hvor tidens politiske og moralske konflikter demonstreres på en temmelig konstrueret måde. Da Steinbeck så det færdige resultat, blev han, som så mange forfattere før og siden, oprørt over den letfærdighed, hvormed filmen havde behandlet hans ord, og protesterede mod at filmen, i modsætning til hans story, rummede »slurs against organized labor« og »a stock comedy Negro«. »It is painful to me that these strange, sly obliquities should be ascribed to me«[15]) hed det i et telegram, hvor han bad Twentieth Century-Fox fjerne hans navn fra forteksterne, hvilket selskabet dog ikke gjorde.

I et privat brev kom Steinbeck med følgende karakteristik af Hitchcock: »He has been doing stories of international spies and master minds for so long that it has become a habit. And (...) he is one of those incredible English middleclass snobs who really and truly despise the working people«.[16])

I 1945 kom »A Medal for Benny«, instrueret af Irving Pichel efter Steinbecks originalstory. Filmen, der ikke er vist i Danmark, fortalte en ironisk historie om det hurlumhej, en lille by laver ud af, at en af byens mindre værdsatte sønner er faldet som krigshelt. James Agee havde *noget* godt at sige om filmen i sin anmeldelse, og manuskriptet blev trykt.[17])

Derefter gik Steinbeck i gang med manuskriptet til meksikaneren Emilio Fernandez' »La perla« (Perlen), en mytisk beretning om den kæmpemæssige perle, der kun bringer den fattige perlefisker – med det filmiske navn Kino – ulykke på ulykke. Steinbeck ventede sig meget: »It is a chance to do an honest picture and I am going to try it. I have complete control of the picture and very good people are involved in it«.[18]) Trods Gabriel Figueroas fremragende fotografering var filmen dog lige så fad og lommefilosofisk som Steinbecks tilgrundliggende fortælling, »The Pearl«.

Bedre var Milestones »The Red Pony« (1949), om drengen Jody og hans pony. Steinbeck havde selv allerede i begyndelsen af 40rne adapteret sin fortælling (egentlig tre noveller) fra 1937, omend han var bekymret over, at man samtidig var ved at filmatisere »The Yearling«, baseret på Marjorie Kinnan Rawlings' bestseller fra 1938 om en dreng, der også hed Jody, og hans tamme hjortekalv.[19])

I 1948 skrev Steinbeck til en ven om et ønske-projekt: »I should like to do one more film – the life of Christ from the four Gospels – adding and subtracting nothing«.[20]) Han kom – heldigvis, kan man mene – aldrig til at realisere denne plan, men kuriøst nok var det jo præcis den samme plan, som optog Dreyer, der netop i 1948 besøgte Hollywood, hvor han prøvede at finde producenter til sit Jesus-projekt.

I 1952 skrev Steinbeck manuskript til Elia Kazans flotte »Viva Zapata!« med Marlon Brando som den meksikanske oprørsleder. »There is no other story I would rather do«.[21]) Samme år havde han også sin personlige debut på lærredet som sammenkædende fortæller af de fem noveller i O'Henry-antologien »O'Henry's Full House« (Fire perler), instrueret af Jean Negulesco, Henry Hathaway, Henry Koster, Henry King og Howard Hawks.

Herefter trak Steinbeck sig tilbage fra filmarbejde. I 1964/65 havde han planer med John Huston om et samarbejde, men det blev ikke til noget.[22]) Filmindustrien havde dog fortsat interesse for Steinbecks bøger.

I 1954 kom Kazans adaption af »East of Eden« (Øst for Paradis), takket være James Dean en af 50ernes berømteste film. Det er et effektfuldt kitsch-melodrama om symbolsk belastede familie-konflikter.

I 1957 kom Victor Vicas' håndfaste adaption af den svage roman »The Wayward Bus« (Rutebil på afveje), der gentog den allegoriske Grand Hotel-model fra »Lifeboat« i historien om skæbner i en vildfaren bus – inklusive servitricen Norma, som skriver kærlighedsbreve til Clark Gable og drømmer om den dag, hvor hun skal blive hans...

I sin sidste bog – USA-skildringen »America and Americans« (1966) – kommer Steinbeck med en sidste kommentar til filmmediet. Til Amerika-billedet hører jo uundgåeligt filmene, men Steinbeck er skeptisk over for deres informationsværdi: »The American films in the golden early days of Hollywood, having no purpose but to excite, to amuse, to astonish, and thereby to sell tickets, created a life that never existed, based perhaps on the dreams and the yearnings of the inexperienced and ill-informed. (...) These films helped to create in the minds of foreign people a dismally untrue picture of an America of gangsters, penthouses, and swimming pools and an endless supply of elegant and available houris very like those promised by the Prophet to the faithful in heaven. The least informed American knew that he would emerge from the glory, the vice, and the violence, and return to the shrieking street, the eventless town, or the humdrum job: but poor immigrants were drawn to our golden dreams and the promise of happiness. – This naive time is over, but it has left its mark – perhaps a deeper mark than we realize – both at home and abroad: for advertising has taken over where the dream film stopped...«[23])

Henry Fonda medvirkede som fortæller i en TV-feature over »America and Americans«, som blev udsendt 1967, instrueret af Thomas A. Priestley. Fonda var også Steinbecks stemme i en TV-version af »Travels with Charley«, instrueret af Walt De Faria i 1968. Efter Steinbecks død er der kommet en TV-version af »The Red Pony«, instrueret af

Robert Totten 1973 med Henry Fonda og Maureen O'Hara, og biografvist i Danmark som »Den røde pony«. Nu, senest, kommer så debutanten David S. Wards »Cannery Row« (Et mægtigt gilde), 1981, baseret på de to samhørende romaner »Cannery Row« og »Sweet Thursday«.

»Cannery Row« skrev Steinbeck i 1944, angiveligt for at imødekomme soldaternes behov for humoristisk underholdning. Her griber Steinbeck tilbage til tonen fra gennembrudsværket »Tortilla Flat« og fortæller – i en løs, anekdotisk form, der ofte ligger skrønen nærmere end romanen – om brogede outsider-eksistenser i konservesfabrikgaden Cannery Row i havnebyen Monterey, syd for San Francisco. Hovedpersonen er »Doc«, der driver et marinebiologisk laboratorium, midt blandt ludere, handelsmænd, dagdrivere og andre originaler. Han er et portræt af biologen Edward F. Ricketts, som

Debra Winger i »Cannery Row«

var Steinbecks nære ven og ophav til mange af de noget tvivlsomme biologiske filosofier, som præger Steinbecks værk, sådan som især deres fælles udgivelse »Sea of Cortez« (1941) vidner om.

Ti år senere digtede Steinbeck videre på historien. »Sweet Thursday« (1954), der fulgte efter kraftpræstationen »East of Eden«, var et af de klareste vidnesbyrd om Steinbecks monumentale tilbagegang siden 30rnes hovedværker. Ricketts var død ved en ulykke i 1948, og Steinbeck ser tilbage på personen og miljøet med facil nostalgi og tynd sentimentalitet. Bogen udsprang oprindelig af nogle musical-planer og kom da også i 1955 til at danne grundlag for Rodgers & Hammerstein-musical'en »Pipe Dream«.[24]

David S. Wards »Cannery Row« er – modsat hvad titlen peger på – først og fremmest en filmatisering af »Sweet Thursday«. Fra »Cannery Row« hentes enkelte handlingselementer – dagdrivernes store frøjagt og katastrofale fester for Doc – men hovedplottet – historien om Doc og luderen Suzy – kommer fra »Sweet Thursday«.

Steinbeck prøver, især i »Cannery Row«, at få konserves-gaden til at fremstå som et mikrokosmos, der sammenfatter al verdens brogede mangfoldighed: »Cannery Row is the gathered and scattered, tin and iron and rust and splintered wood, chipped pavement and weedy lots and junk-heaps, sardine canneries of corrugated iron, honky-tonks, restaurants and whore-houses, and little crowded groceries, and laboratories and flop-houses. Its inhabitants are, as the man once said, »whores, pimps, gamblers, and sons of bitches«, by which he meant Everybody. Had the man looked through another peephole he might have said: »Saints and angels and martyrs and holy men«, and he would have meant the same thing«.[25] Wards Cannery Row, derimod, tager sig ud som et trøstesløst og temmelig konstrueret sted. Det skyldes måske dels, at det hele foregår i en ucharmerende studiedekoration, dels at de medvirkende skuespillere er overraskende træge og uspontane i rollerne.

I et brev til Henry Fonda skriver Steinbeck, at han forestillede sig Fonda som prototypen på »Doc«.[26] Nick Nolte, der spiller rollen i filmen, er ikke just en ny Fonda og udstråler noget nær et minimum af de egenskaber, figuren skal rumme: den filosofiske professionalist, den ordknappe praktiker, den usnobbede menneskekender.

Debra Winger overtog den utaknemmelige rolle som den overfriske Suzy, der tilføjer historien dens temmelig uspiselige luderromantik. Rollen var egentlig blevet besat med Raquel Welch, som havde håbet på et gennembrud som seriøs skuespillerinde, men det har hun altså stadig til gode.[27]

Det mundtlige binden-historier-på-ærmet-præg, som er en så vigtig bestanddel af Steinbecks kunst, især i de humoristiske bøger, har Ward søgt at få med ved at lade en underlagt fortællerstemme – John Hustons – ledsage filmen. Men det lykkes ikke at skabe balance mellem den verbale fortællers kommentarer og billedforløbet – sådan som det f.eks. lykkes så perfekt i Richardsons »Tom Jones« og Staudtes »Der Untertan«.

I det hele taget er filmens værste fejl, at den ikke får forløst den fortælleglæde, der er bøgernes *raison d'être*. De »store« scener – frøjagten, de mislykkede »mægtige gilder« – er forbløffene matte, og et forsøg på at tilføje ny sentimentalitet (ved at gøre Doc til en angrende ex-baseballstjerne, der engang har invalideret en spiller, som nu driver om i gaden som profetisk galning) er ikke vellykket.

»I and you, Doc, we know what liars the movies are«,[28] siger en af dagdriverne i »Sweet Thursday«. Man må ærgre sig over, at Wards Steinbeck-film ikke disker op med flere løgnehistorier end den gør, at den ikke i højere grad har kunnet yde *fortælleren* Steinbeck retfærdighed.

NOTER

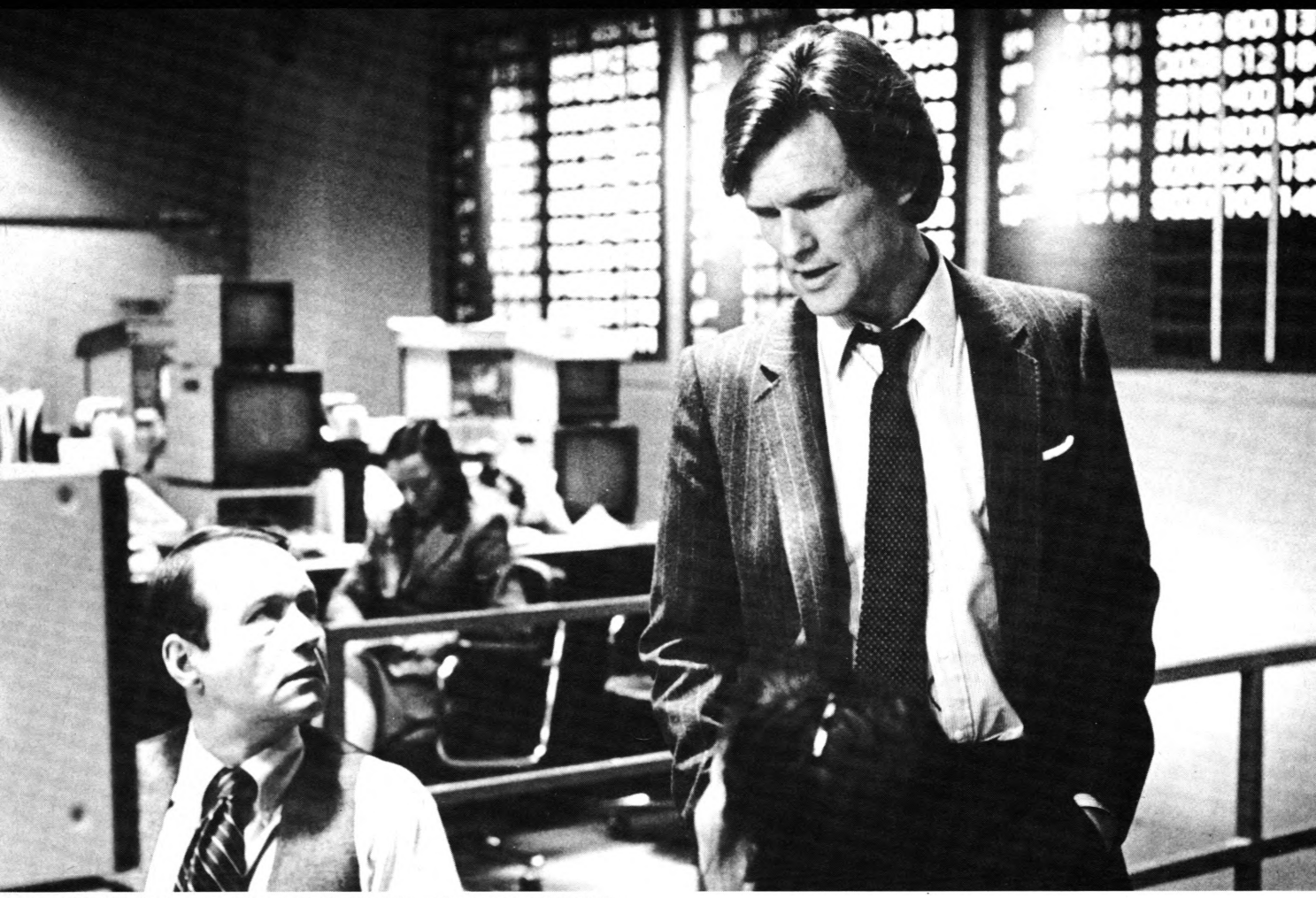
1. **Letters,** p. 116.
2. **Letters,** p. 117.
3. Tedlock & Wicker, p. 29.
4. **Letters,** p. 148.
5. Jf. Lisca, p. 146.
6. **Letters,** p. 186.
7. **Letters,** p. 195.
8. Jf. Lisca, p. 151.
9. **Letters,** p. 603.
10. Bredsdorff, p. 96.
11. Wilson, p. 49.
12. Fiedler, p. 57.
13. Lisca, p. 167.
14. Jf. **Foreword** til **Burning Bright.**
15. **Letters,** p. 266.
16. **Letters,** p. 267.
17. **Best Film Plays – 1945,** eds. John Gassner & Dudley Nichols, Crown, New York 1946.
18. **Letters,** p. 273.
19. Jf. **Letters,** p. 225.
20. **Letters,** p. 343.
21. **Letters,** p. 282.
22. Jf. **Letters,** p. 803.
23. **America and Americans,** Bantam ed. 1968, p. 165.
24. Jf. Lisca, pp. 276 ff.
25. **Cannery Row,** p.1.
26. Jf. **Letters,** p. 603.
27. Jf. TIME 16. 8. 1982.
28. **Sweet Thursday,** chapter 1.

LITTERATUR

Bredsdorff, Elias: John Steinbeck, København 1942.
Burrows, Michael: John Steinbeck and his films, St. Austell 1970.
Fiedler, Leslie A.: Waiting for the End, London 1965.
Lisca, Peter: The Wide World of John Steinbeck, New Jersey 1958.
Murray, Edward: The Cinematic Imagination. Writers and the Motion Pictures, New York 1972.
Ranieri, Tino: »Steinbeck, John«, Filmlexicon degli autori e delle opere, VI, Roma 1964.
Steinbeck, John: A Life in Letters, eds. Elaine Steinbeck & Robert Wallsten, London 1975.
Tedlock, E.W. & Wicker, C.V. (eds): Steinbeck and his Critics, Albuquerque 1957.
Watt, F. W.: Steinbeck, London 1962.
Wilson, Edmund: »The Boys in the Back Room«, Classics and Commercials, Vintage Books, New York 1962.

Synliggørelsen af det usynlige

Dan Nissen analyserer Alan J. Pakulas »Hemmelig forbindelse«, der dramatiserer pengeverdenens skjulte magtrelationer



Kris Kristofferson i »Hemmelig forbindelse«. Øverst Alan J. Pakula

»Hvad tænker du på«, spørger Lee den unge bankmand Hub Smith. »På illusionen om sikkerhed«, svarer han – og kameraet bevæger sig langsomt væk fra dem og op over de dansende mennesker til det glitrende high society bal, hvor ordvekslingen finder sted. Og samtidig erstattes realmusikken af en underlægningsmusik der får de dansende til at tage sig ud som livløst spjættende marionetter, ude af takt med den virkelighed, der styrer deres liv. De danser »på randen af afgrunden« som en Heinesen kunne have formuleret det.

Scenen forekommer i begyndelsen af Alan Pakulas nye film »Hemmelig forbindelse«, en næsten apokalyptisk vision om »verdens undergang som vi kender den«. Men ragnarokket er ikke den totale atomkrig eller lignende spektakulære begivenheder, derimod noget så udramatisk, tørt og kedsommeligt som et sammenbrud i den verdensøkonomi, vi alle er en del af. Denne tilsyneladende velorganiserede, velkontrollerede og glitrende verden af store penge, magt og indflydelse er, har manuskriptforfatterne sagt i en anden sammenhæng, i virkeligheden en blanding af et spillecasino og kontroltårnet i en lufthavn. Sikkerheden er en illusion, og det er filmens hensigt at vise på hvor spinkelt et grundlag denne tilsyneladende sikkerhed hviler, og hvor nemt det kan gå galt.

For Pakula, vil jeg gætte på, har det været en udfordring i sig selv at blive stillet over for opgaven at dramatisere det økonomiske spil, hvis drama ikke ligger åbenlyst og lige for, men skjuler sig nede i de ofte helt uigennemskuelige økonomiske transaktioner, som det kræver indsigt og viden helt at forstå konsekvenserne af. Og han har ikke gjort

det nemmere for sig selv ved at koncentrere sig så stærkt og konkret om netop dette abstrakte spil, der kun bliver krydret med en tyndbenet love story og et par perifere mord. I mine øjne er det faktisk noget af en sjældenhed at en film fra Hollywood insisterer på at skildre de økonomiske magtrelationer som andet end metaforer for magt, der i al almindelighed skal stå som kontrast til den individuelle helts kamp. Pakula har gravet i denne magts indre strukturer og er kommet med en spændende film om det – og så skal jeg i denne forbindelse slet ikke komme ind på sandsynligheden af hans historie, den har jeg ikke kompetence til at bedømme.

Historien er speget og man skal (jeg skulle) holde ørene stive og øjnene på stilke for at følge med. Borough National Bank har økonomiske problemer, og lederen af 1. New York Bank, Max Emery, får Hub Smith til at kigge på sagen. Hvad Emerys interesse i Boroughs er, får vi på dette tidspunkt intet at vide om, og det er en del af en teknik, Pakula benytter sig af for at dramatisere stoffet.

Boroughs er insolvent, finder Hub hurtigt ud af, og løsningen er at finde en stor lånekunde, der kan afstive bankens ry og skaffe lidt kapital til huse. Et sindrigt spil sætter i gang, for som Hub siger: Bankvirksomhed er et spil og et spil kan man vinde, selv om man ikke kan slå systemet.« Det udsete offer bliver Lee Winters, enke efter den nyligt myrdede Charles Winters fra WinterChem. Hun er ambitiøs og vil godt have formandsposten i bestyrelsen efter sin mand, mens resten af bestyrelsen godt vil have hende hældt ud, hvis det ikke lige var fordi hun havde en pæn stor aktiepost i foretagendet. WinterChem har osse problemer, og Hub tilbyder nu Lee at hun og selskabet gennem Boroughs kan låne 500 millioner dollars som bestyrelsen ellers ikke kan skaffe, og hun får dermed gode muligheder for at insistere på formandsposten.

Men dermed er Boroughs problemer ikke løst. For en anden stor kunde er araberne, hvis mange oliepenge er placeret hos Boroughs der investerer dem rundt omkring. Normalt bliver disse investeringer konstant reinvesteret, når terminerne udløber, men én gang sker det kun på et hængende hår, og 5 millioner bliver ikke reinvesteret, men skal overflyttes til konto 21214 i 1. New York Bank. Hvis Boroughs ikke havde fået tilladelse til reinvestering ville det betyde et krak, fordi firmaet i så fald skulle udrede et par hundrede millioner dollars kontant.

Men man reddes som sagt, og kun Hub begynder at interessere sig for de 5 millioner og den mystiske konto, som er spærret. Et indbrud hos Emery skaffer ham de nødvendige oplysninger. Det viser sig, at der hver måned overflyttes millioner og atter millioner fra forskellige konti til 21214 og at de penge bl.a. investeres i guld og overflyttes til arabiske banker.

Sagen er, afsløres det efterhånden, at araberne er bange for de mange penge de har investeret i mere eller mindre solide amerikanske foretagender og ønsker dem trukket ud før foretagenderne krakker. Emery har påtaget sig dette job og organiserer det så udtrækkene foregår langsomt og skjult for at undgå pludselig panik på pengemarkedet og i regeringen. Hub, der hidtil har været vor helt, der havde styr på det hele, viser sig nu blot at være en lille brik i Emerys spil. Han skulle ikke nødvendigvis redde Boroughs men blot sinke døden – indtil araberne havde fået trukket deres penge sikkert i land.

Samtidig har Lee osse opsnuset lidt om konto 21214, som hendes myrdede mand osse var ved at komme på sporet af. At det skulle være årsagen til mordet antydes af en overnervøs bankrevisor, der selv er kommet i klemme med sin viden og som ender med at begå selvmord. Hun forsøger at presse araberne med sin – ufuldstændige – viden om kontoen, til gengæld søges osse hun myrdet, formentlig ikke af araberne, men nærmere af de amerikanske bagmænd, der ikke vil gøre araberne nervøse. Da mordet ikke lykkes, går der alligevel panik i araberne, og de trækker alle deres penge ud af USA, med et totalt sammenbrud til følge. Kun så længe araberne reinvesterer de mange penge, de får for deres olie, kan systemet løbe rundt, men nu er det slut. Krisen i 30'rne var barnemad i forhold hertil, siger Emery, og en formanende TV-speaker beretter om, hvordan Øst og Vest samt den 3. verden nu må stå sammen for at klare problemerne. Verden som vi kender den er gået ned og må erstattes af noget andet.

Dette er filmens lille lysglimt af et utopisk håb midt i ragnarok, og sandsynligheden heraf kan man nok tillade sig at have sin tvivl om.

Denne ret så komplicerede historie beretter Pakula med en koldsindig og overlagt visualisering og en effektfuld spændingsopbygning, der låner godt fra genrefilmens konventioner, og kun undtagelsesvis tipper han over i patos eller klicheer, man godt ville have undværet.

Smukt kalkuleret er således hele optakten, hvor filmen åbner med en langsom panorering henover Borough Nationals lystavler med børskurser og noteringer. Denne natlige panorering henover tallenes velordnede nøgternhed kontrasteres med en overtoning til samme lokalers hektiske daglige aktivitet, hvor alt synes kaotisk og helt uoverskueligt. Det er bl.a. denne spillecasinovirkelighed, der skjuler sig bag tallenes nøgternhed.

Tallenes grafisk rene velordnethed på lærredet modsvares visuelt af et tilt op over et natligt kontorhus med oplyste vinduer, og øverst i dette hus myrdes Charles Winters. Heller ikke her er alt så nøgternt velordnet, som det ser ud til udefra.

Det er efter disse indledende billeder at Hub taler om illusionen om sikkerhed, et synspunkt billederne allerede har foregrebet.

Lige så koldsindigt overlagt visualiserer filmen Hubs rolle. Han synes at have kontrol over tingene og har den rette opfattelse: det er et spil man skal lære at spille, og da han skal afgøre lånehandelen med arabernes mellemmand, sker det netop mens de spiller squash, hvor boldens ping-pong modsvares af tallenes. At han kun er en brik i spillet bliver klart for tilskueren, da han ringer til mellemmanden og vi ser denne, igen i en grafisk velorganiseret visualisering, gå hen mod Emery der står sammen med en araber. Mellemmanden står imellem de to, og Hub er kun fjernt involveret, via telefonen.

I filmens sidste scene gentages, med modsat bevægelse, panoreringen henover Boroughs kontorer, nu med slukkede lystavler og tildækkede maskiner. Det er en tidsalder, der går under.

Lige så raffineret er filmen i sin fortællemæssige anvendelse af spændingsfilmens konventioner. Straks i begyndelsen introduceres Emery, men kun langsomt afsløres hans betydning. Og indtil næsten sidste billede er vi i tvivl om, hvorvidt han handler for egen vinding – den store forretning med araberne kaster vel en del af sig – eller om det faktisk er idealisme og den vestlige verdens økonomiske ve og vel han tænker på. På samme måde ser vi mellemmanden Naftari stå foran det hus, hvor Winters myrdes. Vi ved ikke hvorfor, men er på vagt da Hub kontakter ham og vi ved, at der er mere i ham end Hub aner. Og man kunne blive ved, bl.a. med introduktionen af Fewster, hvis rolle osse først afsløres langt senere i filmen og viser sig at være ret underordnet.

Således pirrer Pakula vores nysgerrighed og får os til at stille spørgsmål om personernes rolle i det spil han udfolder. Og på samme måde får han også gjort det spil som Hub udfolder til et pirrende og fængslende foretagende: bider Lee på krogen, og bestyrelsen på hans og Lees krog? Det er et sindrigt spil, hvor Lee er en brik i Hubs spil, Hub en brik i Emerys og Emery blot en brik i arabernes og hele spillet er styret af penge, penge der kun figurerer som tal på lystavler og papir. På trods af alle kolde kalkulationer, så bryder økonomien sammen på noget så irrationelt som arabernes nervøsitet. Og det er måske en af filmens vigtigste fortjenester, at den viser at økonomi ikke kun er kold videnskab, men i høj grad et spil hvor troværdighed, bluff og nerver har en afgørende indflydelse på udfaldet.

Indvendingerne er mod skønhedspletter. F.eks. får mordet på Charles alt, hvad det kan trække på genrekonventionerne uden at der er alt for god dækning bag. Endnu mere gør det sig gældende med hensyn til mordet på Lee's chauffør, der pensles mere ud, end det er vigtigt til. Og krydsklipningen mellem Hub på indbrud i Emerys kontor og Emery, der er på vej derop, bliver trukket langt udover grænsen af, hvad scenen kan bære. Mest problematisk forekommer mig dog den love story der – ifølge konventionerne – skal udvikle sig mellem Hub og Lee. Den har ikke megen betydning for historien og får i hvert fald ingen indflydelse på det centrale i den. Og Pakula beretter om den i et underligt distanceret perspektiv, hvor man aldrig kan tro på den og derfor undrer sig over, hvad den i det hele taget skal med for. Den bliver ikke, som vanligt, en symbolsk afspejling af udviklingen i deres økonomiske mellemværender, og den

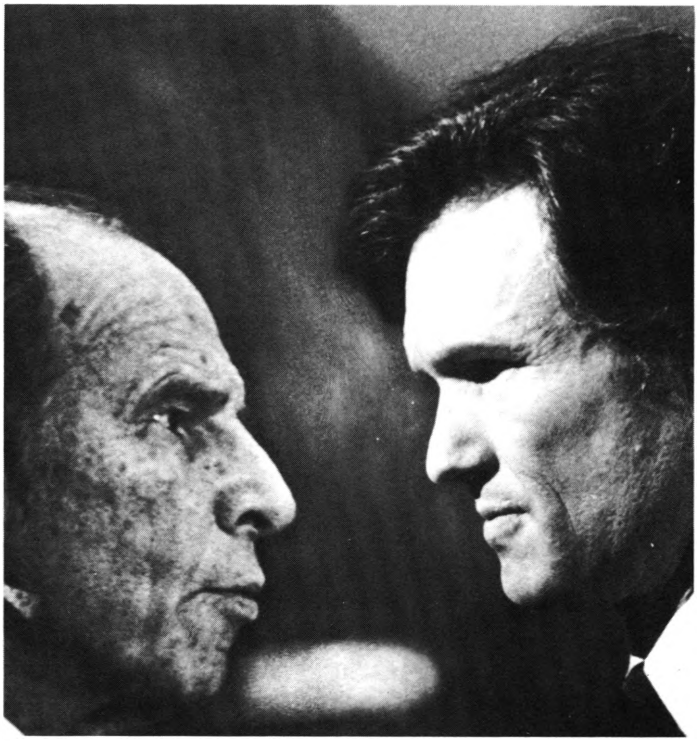
synes heller ikke at aflede Hub fra hans oprindelige projekt. Jeg vil gætte på at Pakula mere eller mindre er blevet påtvunget denne historie af producenterne, der vel har syntes, at en love story mellem Jane Fonda og Kris Kristofferson kunne sælge produktet.

Og endelig virker afslutningens dommedagsbilleder noget patetiske. Filmen ville være bedre tjent uden disse katastrofefilmsfantasier.

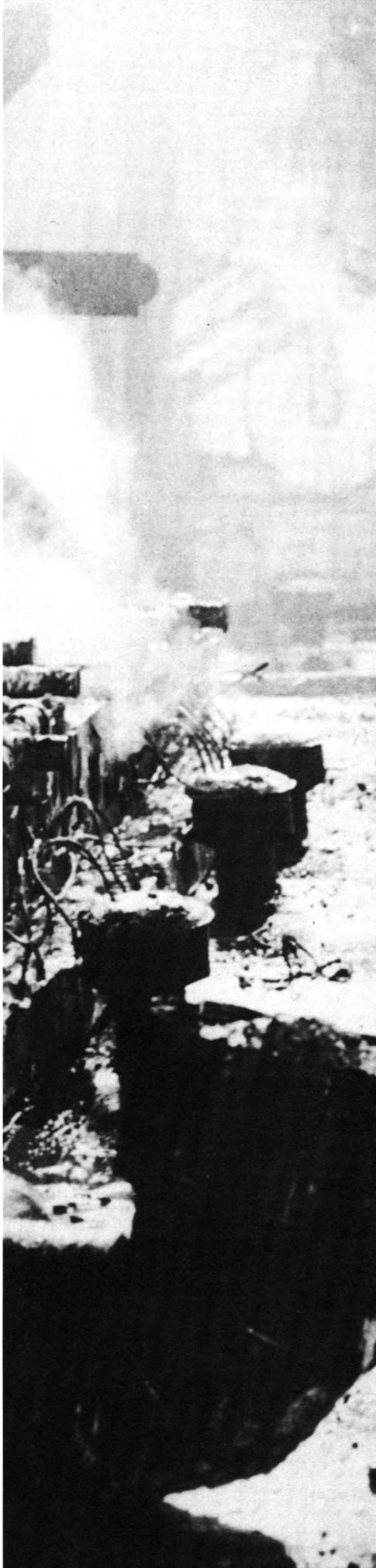
Men som sagt er det skønhedspletter på en film, hvor Pakula arbejder videre med temaer og metoder vi kender fra især »Alle præsidentens mænd« og »Sidste vidne«. I sidstnævnte er det Kennedy-mordet, der er baggrunden for en politisk thriller, der antyder store sammensværgelser bag mordet. Osse her arbejder Pakula med prægnante billeder, der skal fortælle os om den uoverskuelige og bedrageriske verden, vi er en del af, men historien bevæger sig på et væsentligt mere abstrakt plan, hvor Parallax-organisationens egentlige produkt fortaber sig i det uvisse, mens »Hemmelig forbindelse«s store fortjeneste er, at den forsøger at være så konkret om så abstrakt (og tilsyneladende udramatisk) et emne. I »Alle præsidentens mænd« fortæller Pakula historien om Watergate frem til Nixons genvælgelse, og med en raffineret spændingsopbyggende fortælleteknik får han gjort denne historie, hvis udfald vi alle kender alt for godt, til en medrivende og samtidig analytisk gennemlyst historie. Det er med samme teknik han får gjort pengeverdenens talmanipulationer spændende – uden at der render mystiske mænd rundt med kufferter fyldt med penge, kufferter hvis skæbne vi traditionelt nemmere engagerer os i end i talkolonners indbyrdes rokader.

Uden at sælge sig selv på underholdningens alter benytter Pakula sig af underholdningsfilmens konventioner til at fortælle sin specielle historie om det moderne samfunds sindrige, skjulte og meget betydningsfulde mekanisme der gør at sikkerheden kun er en illusion.

HEMMELIG FORBINDELSE
Rollover. USA 1981 (**P-start:** 12.1.81). **P-selskab:** IPC Film. For Orion. **P:** Bruce Gilbert. **P-sup:** George Justin. **Instr:** Alan J. Pakula. **Instr-ass:** Alex Hapsas, Joe Ray. **Stunt-instr:** Vic Magnotta. **Manus:** David Shaber. **Efter:** Fortælling af David Shaber, Howard Kohn, David Weir. **Foto:** Guiseppe Rotunno, (New York) William Garroni. **Farve:** Technicolor. **Kamera:** Tom Priestley Jr. **Klip:** Evan Lottman. **P-tegn:** George Jenkins/**Ass:** Jay Moore. **Ark:** Beeb Salzer. **Dekor:** John Godfrey, Carol Joff, John Gilliar. **Rekvis:** Wally Stocklin. **Kost:** Ann Roth, Michael Dennison, Alba Schipani. **Komp/Dir:** Michael Small. **Musikbånd:** Norman Hollyn. **Tone:** Anthony Ciccolini III, Greg Sheldon, Neil Kaufman, Michael Moyse, Bernie Hajdenberg, Dennis Maitland, Kim Maitland, Lee dichter.
Medv: Jane Fonda (Lee Winters), Kris Kristofferson (Hubbell Smith), Hume Cronyn (Maxwell Emery), Josef Sommer (Roy Lefcourt), Bob Gunton (Sal Naftari), Macon McCalman (Jerry Fewster), Ron Frazier (Gil Hovey), Jodi Long (Betsy Okamoto), Crocker Nevin (Warner Ackerman), Marvin Chatinover (Henry Lipscomb), Ira B. Wheeler (Mr. Whitelaw), Paul Hecht (Khalid), Norman Snow (Hishan), Nelly Hoyos (Lee Winters' stuepige), Lansdale Chatfield (Mrs. Emery), Sally Sockwell (Mrs. Fewster), Martha Plimpton (Fewsters ældste datter), Gaby Glatzer (Fewsters yngste datter), Howard Erskine (Dodds), Michael Fiorillo (Chauffør), Marilyn Berger (Speaker), Alex Wipf (Mystisk mand), Ahmed Yacoubi (Ældre araber), Charlie Laiken (Fakultetsmedlem), Stanley Simmonds (Nattevagt), E. Brian Dean (2. nattevagt), James Sutton (Vice-President, First New York Bank), Joel Steadman (Assistant Vice-President), Garrison Lane (Charles Winters), Michael Prince (Charles Winters' stemme), Nina Reeves (Sekretær i Borough National), Carolyn Larson (Hubbell Smiths sekretær), Rebekka Brooks (Telexdame), Richard Barbour, Danny Redmon, Eric Bethancourt, Steve Bullard, Neela Eriksen, Lawrence Sellars, Ernie Garrett, Art Hansen, Ira Lewis, Sharon Casey, Bernie Rachelle, Keith Eager, Dave Ellsworth, Art Lambert.
Længde: 115 min., 3170 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 30.7.82 – Dagmar.



Hume Cronyn og Kris Kristofferson i »Hemmelig forbindelse«



En futuristisk privatdetektiv

Asbjørn Skytte

Med en solid filmteknisk behændighed, opøvet gennem hundredvis af reklamefilm, har den 41-årige englænder Ridley Scott med bare tre spillefilm formået at placere sig som en af vore dages mest markante visuelle begavelser blandt de nye instruktører.

Debutfilmen »The Duellists« fra 1977 fortalte en noget rodet, usammenhængende og til syvende og sidst pointeløs historie om to franske officerer, der med Napoleonskrigene som baggrundskolorit udkæmper en flerårig duel over mange runder og med forskellige våben. Men allerede her blev ambitionsniveauet anlagt i filmens visuelle stil, der var sammensat af en lang række omhyggeligt komponerede henvisninger til fortidens store billedkunstnere, og det med en aldeles imponerende sikkerhed.

Den futuristiske gyser »Alien« fra 1979 udviste en lignende forbløffende visuel opfindsomhed, denne gang med inspiration hos den schweiziske science-fiction-kunstner, H.R. Giger, der tillige blev indforskrevet som konsulent på filmen. Her lykkedes det for Scott at fremstille en rumskibsekspedition som en næsten dagligdags, naturlig begivenhed – et effektivt dramatisk rum for dette mystiske, uovervindelige og altfortærende væsen, *the alien,* der jagter de syv, fint karakteriserede besætningsmedlemmer. I det hele taget var denne film drejet med en tæft for gyserens særlige atmosfære og med nogle velberegnede dramatiske chok, der selv ved andet syn fik undertegnede til at hoppe i stolen flere gange – og ellers sidde knuget ned i den med klamme håndflader og sommerfugle i maven.

Drømmende robotter

Denne tour-de-force kunne ikke andet end stille forventninger af en vis størrelse til Scotts tredie opus, »Blade Runner«, der igen er en science-fiction-film. Et af besætningsmedlemmerne i »Alien« blev undervejs afsløret som en robot, der var lavet så præcist, at man ikke kunne skelne ham fra et rigtigt menneske, og dette tema går igen i »Blade Runner«. Til gengæld er filmens rum udvidet fra et rumskibsinteriør til en hel by, men

Harrison Ford i en scene fra »Blade Runner«

samtidig ført fra det ydre rum tilbage til vor egen Moder Jord, Los Angeles år 2019.

Igen præsenteres vi for et gennemarbejdet og konsekvent visualiseret univers, denne gang hovedsageligt inspireret af tegneseriemageren Mobius[1]). Filmens scenerier er først og fremmest en gammel kulissegade i Burbank Studios (fra Hollywood-klassikernes tid), her ombygget og tilbygget og kombineret med udvalgte locations i det virkelige L.A. samt modeller og interiører, udført af den efterhånden legendariske Douglas Trumbull og hans stab af special effects-eksperter.

Det verdensbillede, filmen præsenterer, er frønnet og gudsforladt. Jordkloden er næsten affolket. De fleste mennesker er flyttet ud til andre planeter – »the off-world«, og tilbage er kun nogle få videnskabsmænd og ordenshåndhævere samt de mislykkede og udstødte, hovedsageligt asiater. Scott leger med teorien om, at det til den tid er blevet for dyrt og ressourcekrævende at rive ned og bygge op, men at man blot reparerer og bygger til – udad og opad – så byen er blevet til et grotesk og uformeligt virvar, et arkitektonisk kaos med gigantiske vertikale udsugningskanaler til at udstøde den forurenede luft, 400 etager oppe. Det er en mørk og klam verden, en storbyjungle, hvor det altid regner, men samtidig fyldt med moderne teknik: flyvende luftpudebiler, computerlysregulering, parkometre med indbygget dødsfælde, hvis man prøver at bryde dem op, og skyhøje udendørs TV-reklamer, der indbydende lokker med lykken i the off-world. Ideen er storslået: Los Angeles forvandlet til et trøstesløst, forslummet Chinatown – en gigantisk kloak fuld af menneskeligt affald, lig Carpenters Manhattan i »Escape from New York«.

Filmen har hentet sin titel fra en roman af William Burroughs, men i øvrigt er den baseret på en roman af den prominente science fiction-forfatter, Philip K. Dick (som døde i marts i år – inden filmen blev færdig). Fra hans roman »Do Androids Dream of Electric Sheep?« stammer dens anden vigtige fremtidsvision: at man o. år 2020 har drevet den biologisk-genetiske forskning så vidt, at man kan skabe kunstige mennesker af rigtigt kød og blod, i filmen kaldet »replikanter«, og at disse super-robotter bruges som slaver og som forløbere på de endnu ikke koloniserede planeter. Lederen af denne forskning med tilhørende produktudvikling er den dæmoniske Dr. Tyrell, der residerer i en gigantisk moderne laboratoriebygning uden for Los Angeles, en imponerende Trumbull-kreation.

Filmens intrige sættes igang, da det er lykkedes fire replikanter at erobre et rumskib og vende tilbage til Jorden, hvor de, fordi de er så perfekte, at man ikke kan skelne dem fra rigtige mennesker, ellers er forment adgang. Selv om der er indbygget en maksimal levetid på fire år i deres biologiske mekanisme, skal de fanges og udslettes, og til dette genindkalder man Rick Deckard, en tidligere professional replikant-likvidator (kaldet en »blade runner«). Han udstyres med forskellige avancerede hjælpemidler: en elektronisk detektor, der under forhør kan afsløre replikanten, og et spionkamerasystem, der ud fra et fotografi af et rum kan udforske endog den del, man ikke kan se på billedet.

Harrison Ford og Joanna Cassidy

Ridley Scott har selv i forskellige interviews gjort opmærksom på, at den historie, han fortæller, er fyrre år gammel og flyttet fyrre år frem i tiden, og ret tidligt i filmen bliver det da også klart for tilskueren, at Deckard er en god gammeldags *private eye*, en futuristisk Philip Marlowe, der endnu engang dykker ned i storbyens *film noir*-morads, hvor intet er, hvad det giver sig ud for at være – komplet med lakoniske off-screen-kommentarer (hvilket dog ikke gennemføres konsekvent). Lige som 40'rnes privatdetektiv gang på gang afdækker nye lag, der vender op og ned på distinktionen mellem godt og ondt, kastes Deckard ud i en stadig stigende tvivl om sin missions berettigelse. Den kyniske menneskejæger, der er trænet op til at udelukke ethvert følelsesengagement, konfronteres med de kunstige menneskeimitationers voksende menneskeliggørelse – en konflikt, som tilspidses i hans kærlighedsforhold til Dr. Tyrells smukke sekretær, Rachael, der viser sig at være hans hidtil mest perfekte kreation: en replikant, der ikke selv ved, at hun er replikant, udstyret med følelser, barndomsminder o.s.v. Til slut er både Deckard selv og vi i tvivl om, hvor vidt han ikke også er en replikant.

Daryl Hannah

Effekthysteri

Denne konflikt er hovedtemaet i Dicks roman, og den gennemarbejdes også i mange facetter filmen igennem, men desværre ryger den i sidste del helt ud i det hysterisk groteske, især omkring skildringen af de undvegne replikanters leder, Roy (som jo betyder 'konge'). Denne umenneskeligt stærke superskabning i Rutger Hauers magtfuldt germaniske fremtoning fremstilles først som et bud på Hitlers forestilling om den perfekte arier, men bliver siden tillige en moderne Kristus, der hjemsøger og dræber sin fader og skaber – Dr. Tyrell tronende i et overdådigt dekoreret soveværelse, der er modelleret efter pavens.

Efter det sidste bravalderopgør, fremstillet som et gotisk horror-show, ender Roy med at redde den magtesløse Deckards liv og opgiver dernæst ånden, symboliseret i en hvid due, som han i samme øjeblik slipper til himmels, men da er filmen forlængst druknet i et overdrevent sammensurium af allehånde indfald. Som i de fleste andre af tidens superproduktioner fra Hollywood bliver de store illusionsnumre hoveddrivkraften i værket. Allerede i Deckards tidligere opgør med de tre andre replikanter (hvoraf de to naturligvis er dødsensfarlige, tidstypiske kvindeumennesker) mere end aner man Trumbull-

stabens dominans. De technospektakulære special effects-numre bliver filmens væsentligste *raison d'être* og kommer til at fungere som dramatiske *show-stoppers* der bortleder opmærksomheden fra personerne og kvæler interessen for de menneskelige konflikter. Hvor »The Duellists« havde karakter af »l'art pour l'art« ender »Blade Runner« med at være »l'effect pour l'effect«. Og selv om filmen ender i et tilsyneladende forhåbningsfuldt leje med, at Deckard og Rachael kører bort sammen i et solbeskinnet landskab, væk fra byens klaustrofobiske elendighed, opvejer det på ingen måde den allestedsnærværende misantropi, som dominerer alt det forudgående.

Samtidig skal det dog understreges, at »Blade Runner« naturligvis er både spændende og underholdende at overvære. Harrison Ford yder igen en overbevisende præstation, der befæster hans position som den førende nye filmhelt. På grund af de amerikanske fagforeningsregler har Ridley Scott ikke selv kunnet føre sit kamera (som han gjorde på sine foregående engelske film), men alligevel er hans visuelle touch kommet igennem overalt – med en raffineret *back-lighting*–teknik som det fornemste kendemærke. I det hele taget er filmen en flot deltager i det, som Donald Chase har kaldt »the special effects derby racing for the pot of gold that waits for the winner at the end of the summer box-office rainbow.«[2]

Men den eminente billedmager Ridley Scott vil jo tydeligvis ikke blot rubriceres som en ferm underholder. Alle hans film er spækket med mere eller mindre forløste betydningsfuldheder og dybsindige anslag. Tværtimod ville han nok ikke have spor imod at blive placeret som en genial filmkunstner side om side med Orson Welles og Stanley Kubrick, hvis film han tydeligt er inspireret af. Der går flere rette linier fra »Barry Lyndon« til »The Duellists«, og lyssætningen i »Blade Runner« er bevidst kalkeret fra »Citizen Kane«.

Indtil videre mangler han dog at modbevise, at han ikke snarere hører hjemme i samme bås (eller måske rettere manege) som den italienske filminstruktør, om hvem netop Welles har givet følgende præcise karakteristik: »Fellini is one of our most brilliant filmmakers; it's just a pity he doesn't have anything worth while to tell us.«

Noter:
1) Pseudonym (når han tegner science-fiction) for den franske tegner Jean Giraud, der herhjemme er bedst kendt for westernserien »Blueberry«.
2) I artiklen »War of the Wizards« i American Film, June 1982.

BLADE RUNNER
Blade Runner. USA 1982. **(P-start:** 9.3.82.) **P-selskab:** Blade Runner Partnership. For The Ladd Company. I samarbejde med Sir Run Run Shaw. En Jerry Perenchio-Bud Yorkin præsentation. En Michael Deeley-Ridley Scott produktion. **Ex-P:** Brian Kelly, Hampton Fancher. **P:** Michael Deeley. **As-P:** Ivor Powell. **P-leder:** John W. Rogers. **P-samordner:** Vickie Alper. **Instr:** Ridley Scott. **Instr-ass:** Newton Arnold, Peter Cornberg, Don Hauer, Morris Chapnick, Richard Shroer. **Stuntinstr:** Gary Combs. **Manus:** Hampton Fancher, David Peoples. **Efter:** Roman af Philip K. Dick: »Do Androids Dream of Electric Sheep?« (1949). **Foto:** Jordan Cronenweth. **Supplerende foto:** Steven Poster, Brian Tufano. **Kamera:** Robert Thomas, Albert Bettcher, Dick Colean. **Farve:** Technicolor. **Visuel-E:** Douglas Trumbull. **Klip:** Terry Rawlings (sup), Marsha Nakashima. **P-tegn:** Lawrence G. Paull. **Ark:** David Snyder. **Dekor:** Tom Duffield, Bill Skinner, Greg Pickrell, Charles Breen, Louis Mann, David Klasson, Linda DeScenna, Tom Roysden, Leslie Frankenheimer. **Rekvis:** Terry Lewis. **Kost:** Charles Knode, Michael Kaplan, James Lapidus, Bobby E. Horn, Winnie Brown, Linda A. Matthews. **Musik/Arr/Spillet af:** Vangelis. »Harps of the Ancient Temples« af og med Gail Laughton. **Tone:** Peter Pennell, Michael Hopkins, Gordon K. McCallum, Graham V. Hartstone, Nicolas Le Messurier, Bud Alper, Gerry Humphreys. **Sp-E:** Steve Galich, Logan Frazee, William G. Curtis. **Sp-E-foto-sup:** Douglas Trumbull, Richard Yurisich, David Dryer.
Medv: Harrison Ford (Deckard), Rutger Hauer (Baffy), Sean Young (Rachael), Edward James Olmos (Gaff), M. Emmet Walsh (Bryant), Daryl Hannah (Pris), William Sanderson (Sebastian), Brion James (Keon), Joe Turkel (Tyrell), Joanna Cassidy (Zhora), James Hong (Chew), Morgan Paull (Holden), Kimiro Hiroshige (Cambodiansk dame), Carolyn DeMirjian (Ekspeditrice), Robert Okazaki (Sushi-mester), Charles Knapp, Leo Gorcey Jr., Thomas Hutchinson (bartendere), Kelly Hine (Showgirl), Sharon Hesky, Rose Mascari (Piger ved bar), Susan Rhee, Hiroko Kimuri (Geishaer), Kevin Thompson (Bear), John Edward Allen (Kaiser), Hy Pyke (Taffy Lewis), Kai Wong, Kit Wong (Kinesere), Hero Okazaki, Steve Pope, Robert Reiter (Politifolk).
Længde: 117 min. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 24.9.82 – Palads + Palladium + Palads (Århus) + Bio 5 (Århus) + Imperial (Odense) + Scala (Roskilde).

Øverst t.v. Harrison Ford og Sean Young, derunder Ridley Scott og Harrison Ford. Herunder Rutger Hauer

Melvin og Howard

Instruktør: JONATHAN DEMME

En af de ting, der opvejer skuffelserne over mødet med anerkendte instruktørers skuffende arbejder – senest f.eks. Truffauts »Kvinden overfor« og Fassbinders »Veronica Voss' længsel«, er naturligvis mødet med de positive overraskelser, hvor man håbede på dem uden egentlig at turde vente dem. En monumental positiv overraskelse var Hasse Alfredssons »Den enfoldige morder«, og uden direkte at sammenligne de to film: en meget stor overraskelse er Jonathan Demmes »Melvin og Howard«.

For et par år siden så jeg i London Jonathan Demmes »Citizens Band«, som jeg kunne lide uden at være ovenud begejstret. Demme kommer fra Roger Cormans »stald«, og »Citizens Band« var en typisk Corman-produktion, økonomisk indtil det billige, kløgtigt udregnet for voksne (amerikanere), tidstypisk og letløbende. Den handlede – som titlen siger det – om den grasserende radio-amatørbevægelse med alt, hvad det kan føre med sig af mellemfolkeligt samvirke vertikalt såvel som horisontalt i hjemmet som i naturen. Filmen stod og faldt med tilskuerens vilje til at acceptere ideernes rigdom som indhold og lade sig nøje med det.

Den skånekost oplever man ikke i »Melvin og Howard«, hvor en af tidens varme manuskriptforfattere, Bo Goldman, har fantaseret klogt over en af efterdønningerne af Howard Hughes' irregulære testamente og givet Jonathan Demme et oplæg til en film om at miraklernes tid er forbi, at den amerikanske drøm er futil, og at det ikke er nok at være en flink fyr, for »de andre« har fat i den lange ende, og de slipper ikke grebet. Verden er ikke indrettet sådan.

Baggrunden: En aften drøner en ensom motorcyklist rundt i ørkenen udenfor Las Vegas. Hans halsbrækkende vovestykker ender med et styrt. Han får mavet sig hen til en landevej, hvor han findes af den forbipasserende Melvin, der er på vej hjem. Melvin samler den gamle, langhårede og langskæggede bums op og tilbyder at køre ham til en læge. »No doctor!« snerrer den gamle. En sygeplejerske da? »No nurse!«. De kommer i snak, dvs. det er mest Melvin, der snakker. Han fortæller om sit arbejde på cementfabrikken og om, at han egentlig aldrig har fundet sin rette hylde. Hans drøm er at blive sangskriver, men han ville nu også gerne være mælkemand. Den gamle hævder, at han måske kunne have hjulpet ham, for han er Howard Hughes. Melvin erklærer, at han altid har ment at folk skulle have lov til at kalde sig hvad de vil, og går over til at give den gamle en prøve på sin sangskriverkunst. Den gamle protesterer, men nødes til at synge med på omkvædet af »Santa's souped-up sledge«, *and lo and behold:* Snart synger han »Bye-bye blackbird« solo og glæder sig over den friske duft af ørkenens planter efter et regnskyl. I Vegas spørger han, om Melvin har nogle penge, og Melvin giver ham en håndfuld småpenge. Exit Howard Hughes, for det *var* faktisk Howard Hughes, Melvin samlede op, og videre med Melvins lille liv som den evige taber i et samfund, der kun tror på vinderen, kun ser vinderen.

Melvin er gift med Lynda. De bor med deres halvstore datter i en trailer og i så økonomisk ustabile forhold, at Lynda forlader ham, endda flere gange. Hun tjener så til livets opretholdelse i diverse strip-joints, hvorfra han henter hende hjem, og da hun en dag vinder en håbløs konkurrence i TV og familien pludselig kommer til penge, køber de nyt hus. Men Melvins drøm om materielle goder får ham til at gå grassat. Han køber en Cadillac og en speedbåd og så er Lynda skredet igen. Denne gang *for good*. Og Melvin må knokle videre som mælkemand. Hans små sejre undervejs, som »Månedens mælkemand« eller som sanger ved firmaets julefest, bringer kortvarig lykke, men en handlekraftig pige i firmaet hanker op i ham og sammen køber de en tankstation i Utah. Melvin knokler stadig, men hans liv er begyndt at ligne noget. Han forventer ikke meget mere af det, selv ikke, da Howard Hughes igen dukker op i hans liv på en højest overraskende måde. For som Melvin siger til sin sagfører på et tidspunkt: jeg fik ham til at synge min sang. Howard Hughes sang min »Santa's souped-up sledge«. Det er nok for Melvin. Han genser Lynda, men som i slutningen af »Pigen med paraplyerne« erkender også han, at det var dengang, og nu er nu. Melvin kan sentimentalt mindes sin lille triumf med Howard Hughes, men han er realistisk nok til at indse, at for ham er der ingen mirakler og for ham er der ingen evig kærlighed. Han holder sig til det, han har – nu.

Og det er nok Goldman og Demmes største fortjeneste, at de formår at holde Melvins figur i en meget stilfærdig udvikling fra den optimistiske, jagende og af og til desperate unge mand, der prøver at leve op til generationers drøm om succes og dermed lykke, til den mere afdæmpede, kontante og realistiske familiefar, der stadig har sin personlige værdighed, integritet og hæderlighed i behold trods alle de tæsk, han har fået undervejs mod denne udvikling. For Melvin er stadig en flink fyr, der tydeligt såres, når journalisten eller dommeren tror, han lyver.

Paul Le Mat giver denne Melvin en stædig tyngde, der uden mislyde kan varieres fra begyndelsens spejden efter nye veje til slutningens hæderlige, og altså lidt sentimentale realist. Det er jo skrækkeligt at tænke på, at han til sin tid skal leve af at fortælle sine børnebørn, at Howard Hughes sang hans sang. Også de vil tro det er løgn. Jason Robards føjer endnu en »stor« mand til sin række af notabiliteter på film og i TV, og han gør det med små, præcise midler. Mary Steenburgen, der ligesom manuskriptforfatteren Bo Goldman fik en Oscar for »Melvin og Howard«, overrasker endnu engang (hun var et scoop i »Ragtime«) med sin lade sensualisme og tiøren-falder-langsomt-reaktioner, der kontrasteres mod hendes fysiske handlinger, der til gengæld er rivende raske, som da hun endnu engang fyres fra en stripklub og på stedet slår sit kostyme af og foretager sin exit fra restauranten i stedets ånd og under publikums bifald. Hendes stepnummer i TV er en komisk perle af talentløshed, men langsomt og sikkert vender stemningen blandt publikum i TV-studiet. De ser, at her er en dame med viljen til at trodse alle rimelige odds, kort sagt, en af dem selv der har modet – eller hvad man skal kalde det. Og altså tager de hende til sig og lader hende vinde. Folkets røst har talt og ladet middelmådigheden sejre, og det er TVs inderste natur, siger Goldman, Demme og Steenburgen, og de har vel ret et meget langt stykke.

»Melvin og Howard« bryder med en lang tradition for eventyr på film, hvori optimismen belønnes, hvor vor helt/heltinde går så meget igennem, men bevarer sin drøm og sin tro og derfor til slut lykkelig oplever, at »the boat comes in«. Den knytter sig snarere til Vidors »The Crowd« (En søn af folket), men i modsætning til dette grandiose socialrealistiske drama ligger »Melvin og Howard« indenfor folkekomediens rammer. Det tager måske »finheden« af den i nogles øjne. Ikke i mine. Den amerikanske folkekomedie har alle dage været velegnet til alle former for »social comments«, trods den sparsomme

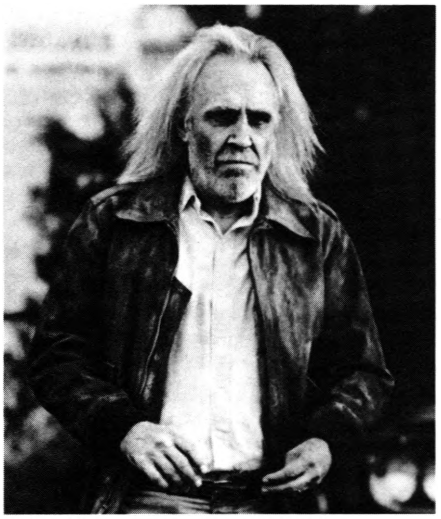
Paul Le Mat i »Melvin og Howard«

udnyttelse, men man kan da tænke på film som Fords »Tobaksvejen«, Sturges' »Med 10 Cent på lommen«, Capra, Billy Wilder og i vor tid såmænd Mazursky, Yates eller Ashby.

Går »Melvin og Howard« et par gange ud over genrens grænser og ind i det realistiske – eksempelvis i scenen med den gale revolvermand, hvor børnenes reaktioner er skræmmende barske – så understreger det kun, at genren altid har været bredere end producenter her og hisset har hævdet.

Poul Malmkjær

MELVIN OG HOWARD
Melvin and Howard. USA 1980. (**P-start:** 26.2.79). **P-selskab:** Universal. En Linson-Demme Production. **P:** Art Lindon, Don Phillips. **As-P/P-leder:** Terry Nelson. **Instr:** Jonathan Denme. **Instr-ass:** Don Heitzer, Carol Jean Smetana, Wally Wallace. **2nd unit-instr:** Evelyn Purcell. **Manus:** Bo Goldman. **Foto:** Tak Fujimoto. **Farve:** Technicolor. **Kamera:** Gary Kibbe. **Klip:** Craig McKay, Nancy Kanter. **P-tegn:** Toby Rafelson. **Ark:** Richard Sawyer. **Dekor:** Bob Gould. **Kost:** Eddie Marks, Nancy McArdle. **Sp-E:** Karl Miller. **Musik:** Bruce Langhorne. **Sange:** »Amazing Grace (Used to be Her Favorite Song)« af Russell Smith, med The Amazing Rhythm Aces; »Downtown« af Danny Whitten; »Gone Dead Train« af Russell Titelman, Jack Nitzsche, med Crazy Horse; »Fortunate Son« af John Fogerty, med Creedence Clearwater Revival; »Hard Way to Go« af Van McCoy, med Daniel Dean Darst; »Love Can't Hold a Ramblin' Man« af Mark Sherrill, Daniel Dean Darst, med Daniel Dean Darst; »Hello Walls« af Willie Nelson, med Faron Young; »It Came Upon a Midnight Clear« med Ray Conniff; »Motlow's Lament« med Eloise Hudson; »My Kingdom for a Car« af og med Phil Ochs; »San Antonio Rose« af og med Bob Wills; »Satisfaction« af Keith Richard, Mick Jagger, med The Rolling Stones; »Shake the Ground« af og med The Bait Brothers; »She's About a Mover« af Doug Sahm, med Sir Douglas Quintet; »Steel Guitar Rag« af Leon Mcauliffe, Merle Travis, Cliff Stone, med Buddy Emmons; »Tennessee Stud« af Jimmy Driftwood, med Eddy Arnold; »Windmills of Your Mind« af Michel Legrand, med Henry Mancini and His Orchestra; »Bye Bye Blackbird« af Ray Henderson, Mort Dixon, med Jason Robards. **Musikbånd:** Rich Harrison. **Tone:** Lou Cerborino, Angelo Corrao, Peter C. Frank, Maurice Schell, David Rome, Thomas Fleischman.
Medv: Paul Le Mat (Melvin Dummar), Jason Robards (Howard Hughes), Mary Steenburgen (Lynda Dummar), Elizabeth Cheshire (Darcy Dummar), Chip Taylor (Clark Taylor), Michael J. Pollard (Little Red), Denise Galik (Lucy), Gloria Grahame (Mrs. Sisk), Elise Hudson (Rocky, »Easy Street« sangerinde), Robert Ridgely (Wally, Mr. »Love« Williams), Charles Napier (Ventura), Jack Kehoe (Jim Delgado), Pamela Reed (Bonnie Dummar), Jason Ball, Darrell Devlin (The Bait Brothers), Charlene Holt (Mrs. Worth), Rick Lenz (Duane Edwards, Melvins sagfører), Gary Goetzman (Fred Smith, Melvins fætter), Dabney Coleman (Dommer Keith Hayes), Joseph Ragno (Advokat Harvey Maxwell), John Glover (Advokat Freese), Melvin E. Dummar (Mand i busterminal), Gene Borkan (Ejer af Go-Go klub), Leslie Margaret Burton, Wendy Lee Couch, Marguerite Baierski, Janice King, Deborah Ann Klein, Theodorah Thomas (Go-Godanserinder), Hal Marshall (Hal), Naida Reynolds (Kvindeligt vidne), Herbie Faye (Mandligt vidne), Robert Wentz (Fredsdommer), Susan Peretz (Ejer af kirke), Sonny Davis (George, mælkemand), Danny Tucker (Pete, mælkemand), Shirley Washington (Debbie), Cheryl Smith (Bonnie), Danny Dark (»Easy Street« speaker), Linda Cardosa, Melissa Prophet, Garrie Kelly (»Easy Street« modeller), John Thundercloud (Chief Thundercloud), Martine Beswick (Ejendomsmægler), Melissa Williams (Sherry Dummar), Antony Alda (Terry), James Lyle Strong (Kunde, benzinstation), John M. Levin (Journalist), Kathleen Sullivan (Journalist), Jack Verbois (Hold up-manden), Robert Reece (Lyndas mand), Charles Horden (Retsbetjent), Joseph Walker Jr. (Advokat).
Længde: 95 min., 2600 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Panorama. **Prem:** 26.7.82 – Palads.



Jason Robards som Howard Hughes

Morderen vil ikke forstyrres

Instruktør: BILLY WILDER

Billy Wilders nye komedie »Buddy Buddy« (Morderen vil ikke forstyrres) er ikke blevet særlig velvilligt modtaget i USA, og det er da heller ikke en af instruktørens bedste. Den når ikke de mirakuløse højder som »Some Like It Hot« (Ingen er fuldkommen), måske ikke engang det mere moderate niveau fra eksempelvis »The Seven Year Itch« (Den søde kløe). Men netop fordi den altså ikke er et førsterangs Wilder-værk, er det påfaldende, hvor god den trods alt er.

Den nu 76-årige Wilder (og hans faste manuskriptmedarbejder I.A.L. Diamond) véd nemlig, selv i et lettere indisponeret alderdomsværk, stadig væk så meget mere om, hvad filmkomedie er, end de fleste andre i Hollywood. Filmen er i al sin beskedenhed en kærkommen påmindelse om, hvad genren engang var. For Wilder er jo den sidste, der endnu er tilbage, med forbindelse til den store epoke, til 1930'rnes *comedy*-guldalder, hvor Lubitsch var mesteren over alle.

Man kan bare sammenligne med typiske komedier fra de senere år som eksempelvis Jay Sandrichs mekaniske »Seems Like Old Times« (Gæt, hvem der ligger under sengen), med Goldie Hawn, for at starte med noget af det forholdsvis opfindsomme; Arthur Hillers totalt stilløse »Silver Streak« (Chicagoekspressen), med Gene Wilder (ikke familie!); eller Blake Edwards' blytunge »Victor – Victoria«, som taber det hele på gulvet.

Wilder har ikke forgæves stået i lære hos Lubitsch. Også et svagere værk som »Buddy Buddy« vidner om, at han kan strukturere sine scener, bygge dem gradvis op, han kan give tid i de rette øjeblikke, og han kan med sin legendariske misantropiske kynisme anbringe sine pointer med brutal komik.

Som flere af de senere film er den baseret på et teaterstykke. Karakteristisk nok er

Walter Matthau og Miles Chapin i »Morderen vil ikke forstyrres«

det ikke verdensdramatikkens hovedværker, han kaster sig over, men effektiv boulevardkomedie, skåret til af fingernemme teaterskræddere: »Avanti!«, 1972, var efter Samuel Taylors skuespil; »Front Page« (Ryd forsiden!), 1974, efter Ben Hecht & Charles MacArthur; og nu »Buddy Buddy« efter Francis Vébers »Le contrat«, som franskmændene for øvrigt allerede selv filmatiserede i 1973 som »L'Emmerdeur« (dansk titel: Morderen vil ikke forstyrres), instrueret af den overfladiske Edouard Molinaro med Lino Ventura og Jacques Brel.

Det er i fuld overensstemmelse med Wilders auteur-personlighed, at hans version af historien er grovere og mere ondskabsfuld end både forlægget og den franske filmatisering. Historien om lejemorderen, der fra et hotelvindue skal skyde et vidne, men bliver forstyrret i sit forehavende, fordi en ulykkelig forladt ægtemand i naboværelset har sat sig for at begå selvmord, ender som forsonlig farce hos Véber og Molinaro. Hos Wilder derimod lykkes likvideringen, forbrydelse betaler sig skam fint, og det er *kammeratskabet,* der slutteligt fremstår som den virkelige straf!

Typisk nok er alle de tre skuespil, Wilder nyligst har adapteret, konventionelt teater. De overholder de aristoteliske enhedsprincipper, som traditionelt anses for at være principielt ufilmiske. Wilder »åbner« ganske vist ofte stykkerne, men ikke af filmisk klaustrofobi, kun for mere logisk at kunne følge historien uden for teaterrammens begrænsning. Men faktisk fungerer hans stil ofte bedst i de mest teatralske scener, f.eks. pointerer den filmiske fortællestil netop den teatralske komik i hele den forrykte trafik frem og tilbage mellem hotelværelserne. Og scenen, hvor rengøringskonen kommer ind til den kneblede og fastbundne selvmordskandidat og ikke lader sig mærke med noget, er et eksempel på, hvor perfekt den teatralske komedie kan realiseres på film. Men også de korte, indledende scener – hvor lejemorderen optræder som dødbringende postbud og mælkemand – er velafbalancerede. Malplacerede virker kun de eneste større scener, der flytter opmærksomheden helt væk fra den centrale skueplads, sekvensen i sexklinikken, hvor den forladte mands kone studerer under sin sexgurus vejledning. Her virker komikken svag og anstrengt, Klaus Kinskis og Paula Prentiss' spil overstyret, først og fremmest af den dramaturgiske årsag, at fortællingen egentlig ikke har noget at bestille her.

I hovedrollerne giver Walter Matthau og Jack Lemmon en ny prøve på deres perfekte makkerskab, som jo netop Wilder grundlagde med »The Fortune Cookie« (Knald eller fald) fra 1966 og som fortsatte i Gene Saks' vellykkede »The Odd Couple« (Hvem støver af?). Selvfølgelig *kan* vi snart Lemmon som sølle, rørende skrog – en specialitet for ham siden Wilders »The Apartment« (Nøglen under måtten) – versus Matthaus grovkornede brumbasse – en type han faktisk allerede inden gennembruddet fik etableret i Donens »Charade«. Men det er stadig lige frydefuldt at overvære.

Peter Schepelern

MORDEREN VIL IKKE FORSTYRRES
Buddy Buddy. USA 1981. (**P-start:** 4.2.81)- **P-selskab:** MGM. En Alain Bernheim/Jay Weston Produktion. **Ex-P:** Alain Bernheim. **P:** Jay Weston. **As-P:** Charles Matthau. **P-leder:** Lynn Guthrie. **Instr:** Billy Wilder. **Instr-ass:** Gary Daigler, Deborah Dell'Amico, Maurice Marks. **Manus:** Billy Wilder, I.A.L. Diamond. **Efter:** Fortælling og skuespil af Francis Véber: »Le contrat«, filmet 1973 af Edouard Molinato som »L'emmerdeur«(da. udg. »Morderen vil ikke forstyrres«). **Foto:** Harry Stradling Jr. **Farve:** Metrocolor. **Kamera:** Richard Tim Vanik. **Klip:** Argyle Nelson. **P-tegn:** Daniel A. Lomino. **Dekor:** William Durrell Jr., Cloudia. **Rekvis:** Michael M. C. Ayers. **Kost:** John A. Anderson, Agnes G. Henry. **Sp-E:** Milt Rice. **Musik:** Lalo Schifrin. **Musik-sup:** Harry V. Lojewski. **Sang:** »Cecilia« arr. af Pete Rugolo, med Michael Dees. **Musikbånd:** Robert Mayer. **Tone:** Louis L. Edeman, Don Sharpless, M. Curtis Price, Ray O'Reilly, Paul Sharp.
Medv: Jack Lemmon (Victor Clooney), Walter Matthau (Trabucco), Paula Prentiss (Celia Clooney), Klaus Kinski (Dr. Zuckerbrot), Dana Elcar (Politikaptajn Hubris), Miles Chapin (Eddie, piccolo), Michael Ensing (Underdirektør), Joan Shawlee (Receptionist), Fili Formicola (Rudy »Disco« Gambola), C. J. Hunt (Kowalski), Bette Raya (Mexicansk gangpige), Ronnie Sperling (Hippie-ægtemand), Suzie Galler (Hans gravide hustru), John Schubeck (TV-speaker), Frank Farmer, Ed Begley Jr. (Politifolk), Tom Kindle, Biff Manard (Motorcykelbetjente), Charlotte Stewart (Sygeplejerske), Neile McQueen (Ekspeditrice), Myrna Dell (Kassererske), Gene Price (TV-speaker), Ben Lessy (Barney Pritzig), Patti Jerome (Dame), Gary Allen (Mand i badekåbe), Frances Bay (Kvindelig patient), John Cutler (Sygepasser), Dean Bruce, Rod Gist, Steve Hirshon (Politibetjente), Billy Beck (Gentlemand), David Carlile, Archie Lang, Regina Leeds, Frank Dent (Journalister), Timothy Sullivan, Troy Melton, June Smaney, Lorna Thayer, Jennifer Fajardo, Patrick Bishop, Wendell Titcomb.
Længde: 96 min., 2625 m. **Censur:** Rød. **Udl:** UIP. **Prem:** 19.7.82 – Palads.

Felix

Instruktør: ERIK CLAUSEN

Erik Clausens film er nok let i tonefaldet, men bag den lystige facade er den samtidig meget ambitiøs, fordi den vil sige noget om så mange forskellige emner. Den handler om værdighed og vanetænkning. Den fortæller, ligesom Jon Bang Carlsens »Næste stop – Paradis« om en ensom gammel enkes skæbne. Den handler også om en aldrende Don Quixote i hvid cotton-coat. Den beskæftiger sig med intriger og magtkampe inden for den organiserede underverden. Den dykker ned i det småborgerlige vaneægteskab og dets resulterende, småforkølede sidespring. Den strejfer kommercialisme og klasseforskelle. Og den handler om, hvor lidt der egentlig skal til, før man pludselig er en berømthed i Danmark.

Det er ikke så lidt, og det er, med al respekt for ambitionerne, også for meget. Handlingen i »Felix« opløser sig i en række digressioner, parenteser og små sidehandlinger, som ikke altid fører nogen steder hen, og det gør historien flimrende og ukoncentreret. I »Cirkus Casablanca« havde Erik Clausen én god historie at fortælle, i »Felix« har han historier i overflod, og det betyder, at ingen af dem for alvor får lov at folde sig ud i fuld blomst. De spænder så at sige ben for hinanden.

Hvorpå det lynhurtigt må tilføjes, at det naturligvis er bedre at have for meget på

En scene fra »Felix«

hjerte end for lidt, og at »Felix« ganske vist er for splittet og springende til at være rigtig vellykket, men af den grund bestemt ikke uden kvaliteter. Er den ikke vellykket, så er den heller ikke mislykket, men befinder sig et sted midt imellem de to poler – en ujævn film, noget af en rodebutik med ideer og temaer strittende i alle retninger, men også med charme, varme, humor og fine små øjeblikke. Både som manuskriptforfatter og som instruktør mestrer Erik Clausen anekdoten bedre end forløbet, og en uophørlig krydsklipning har været nødvendig for at skabe en fornemmelse af sammenhæng mellem de hinanden ikke særlig vedkommende parallelhandlinger.

Svagest står ekskursionen ind i den københavnske gangsterverden, hvor man ikke kan tro særlig meget på personerne og deres miljø. Erik Clausen har utvivlsomt følt, at man anstændigvis ikke kan skildre narkotikakriminaliteten og dens ofre i ren komedieform, og der er da heller ikke noget morsomt ved Erno Müllers iskolde Godfather eller Allan Olsens forhutlede, ynkværdige narkoman. Det er i sig selv rimeligt nok, alt andet ville være smagløst, men når disse figurer alligevel skal fungere i en film, som fortrinsvis er en komedie, sprænges filmens stil og helhed. Og Leif Sylvester Petersens katteglade gangster-opkomling og hans to håndlangere befinder sig i en særdeles usikker grænsezone mellem alvor og karikatur, mellem kriminalfilm og farce.

Uden at give meget til gengæld er dette med til at forrykke filmens fokus fra det, der vel skulle være dens kernehistorie, den sørgmuntre beretning om gamle fru Inger Marie Maage og hendes forsvundne, ikke-eksisterende kat Felix. Historien om, hvordan fru Maage med en enkelt velvalgt løgn bryder ud af sin isolation og kommer både i TV og på forsiden af Ekstra Bladet (der åbenbart ikke læses af filmens politifolk, siden navnet Felix ikke får en klokke til at ringe hos dem) er et godt påfund, og det er også rigtigt set, at løgnen siden må vende sig som en boomerang mod sin ophavskvinde. Dels får filmen med glimrende satirisk brod demonstreret, hvordan en gammel dames bortkomne kat kan optage danske sind (og medier) mere end alverdens ulykker hinsides landets grænser, dels får den også fortalt, at enhver berømmelse har sin pris, og at man i længden alligevel ikke kan bluffe sig ud af ensomheden ved hjælp af en usandhed.

Filmens indledende skildring af denne ensomhed hører til dens bedste sekvenser. Inger Marie Maage betragter tilværelsen gennem en kikkert, er altså på afstand og udenfor, hvorefter en række korte glimt meget præcist karakteriserer hendes tilværelse: afstøvning mellem nipsgenstandene, én brugt seng og én tom, en enkelt frikadelle som middagsmåltid, krydsord samt telefonopringningen, der viser sig at være forkert nummer. Det er en økonomisk og velfungerende måde at etablere personens situation på, og filmen føjer siden andre gode småtræk til karakteristikken af fru Maage, f.eks. hendes to gange undskyld, da hun drejer 0-0-0 efter veninden Huldas død. Samme djærve Hulda, hvis saftige livsmod ryster fru Maage ud af resignationen, spilles i stor melodrama-stil af Gerda Madsen, mens Tove Maës' indsats som Inger Marie Maage forekommer mig skiftevis rørende og irriterende. I stumme scener er hendes ansigt smukt og udtryksfuldt, men replikkerne forsyner hun med en lovlig rørstrømsk patos – og filmen bliver i øvrigt i det hele taget ret patetisk, når den får anfald af alvor og vil formulere sin livsvisdom i sentenser à la »Nogle gange må man gøre noget, som er svært at forstå«.

I en række sideroller spilles der morsomt, fra Jytte Abildstrøm og Hans-Henrik Jørgensen i deres korte glimt til Erik Clausen selv i den større rolle som Maage Junior, en facil og olieret amatørforfører, der afslører, at Clausen også kan spille andet end højtråbende og smålurvet gøgler (hvor i alverden har han gjort af Casablanca-hæsheden i stemmen?). Men filmens absolutte trumfkort er dog Poul Bundgaard som privatdetektiven, den pensionerede bagersvend Hovard Hansen. Skønt figuren har den utaknemmelige funktion at være bindeled mellem fru Maages univers og gangsterverdenens, er der intet splittet over Poul Bundgaards præstation. Hans Hovard Hansen er simpelt hen storslået – nok en dilettant, men også en ridder og sand idealist, og har han ikke just Philip Marlowes effektivitet, så har han til gengæld hans integritet. På en beundringsværdig måde lykkes det for Poul Bundgaard at forsvare figurens værdighed og at gøre denne kluntede hædersmand morsom uden at udlevere ham, og da han og Inger Marie Maage til slut tager hinanden i hånden, er det naturligvis meget banalt, men faktisk også ganske bevægende.

Blandt filmens kvaliteter er desuden Leif Sylvester Petersens energiske og iørefaldende musik, der sætter rytmisk skub i handlingen, når billederne ikke rigtig magter at gøre det. Hvormed også er konstateret, at »Felix« visuelt er noget mindre end perfekt. Den meget stramme klipning, der fungerer så fint i indledningssekvensen, giver i det lange løb filmen et lidt for staccato præg – som lineært forløb minder »Felix« mest om en stiplet linie – og der er alt for mange billeder, især nærbilleder, som repeteres uden derved at fortælle noget nyt. Der er med andre ord for mange tomme billeder i filmen.

Erik Clausens talent som filmmager minder for øjeblikket om et overbevokset bed, hvor ukrudtet må luges væk for at give bedre plads til roserne. Hvis jeg sad på en fyldt pengekasse (og hvis sådanne overhovedet fandtes i Danmark i dag), ville jeg gerne investere i de film, som han forhåbentlig kommer til at lave i fremtiden – men jeg ville til gengæld insistere på, at han fik nogle højkvalificerede og ubarmhjertige mennesker til at hjælpe sig med at skære, stramme og slette i sine manuskripter. Og så ville jeg, for at demonstrere min flair for petitesser, sikre mig mod, at han i sin næste films fortekster staver sine hovedrolleindehaveres navne forkert. Tove Maës hedder jo ikke Mäes, og Poul Bundgaard hedder ikke Bundgård.

Ebbe Iversen

FELIX
Danmark 1982. **P-selskab:** Film-coperative/Det danske Filmstudio. Med støtte fra Det danske filminstitut ved kons. Jørgen Melgaard. **P-leder:** Ib Tardini. **Instr:** Erik Clausen. **Instr-ass:** Ole Henning Hansen. **Manus:** Erik Clausen. **Scripter:** Lise Lense-Møller. **Foto:** Morten Bruss/**Ass:** Søren Berthelin. **Farve:** Technicolor. **Lys:** Leif Barney Fick. **Stills:** Roald Pay. **Klip:** Lissi Weischenfeldt. **Klip-sup:** Anders Refn. **Kost:** Lotte Dandanell. **Musik:** Leif Sylvester Petersen. **Tone:** Morten Bøttzauw/**Ass:** Niels Arild Nielsen. **Make-up:** Birthe Christensen.
Medv: Tove Maës (Inger Marie Maage), Poul Bundgaard (Howard Hansen), Erik Clausen (Svend Erik), Leif Sylvester Petersen (Dennis), Gerda Madsen (Hulda), Jesper Langberg (Politikommissær), Allan Olsen (Narkoman), Marianne Mouritzen (Annemette), Jytte Abildstrøm (Dame fra »Kattens Værn«), Erno Müller (Dennis' svigerfar), Frede Fup (Gangster), Svend Bay (Pensionist), Hans-Henrik Jørgensen.
Længde: 93 min., 2540 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Europa Film. **Prem:** 27.8.82 – Imperial + Bio Trio + Bio Lyngby + Drive-In + Palads (Århus) + Royal (Århus) + City (Aalborg) + Palæ (Aalborg) + Fønix (Odense) + Saga (Esbjerg) + Bio (Herning) + Scala Center (Holstebro) + Biografteatret (Vejle) + Kinopalæet (Randers) + Bio (Silkeborg) + Scala (Nykøbing F).

Montenegro

Instruktør: DUSAN MAKAVEJEV

Der går efterhånden år imellem, at Dusan Makavejev får mulighed for at lave film. Og det er måske ikke så underligt, at han siden sit internationale gennembrud i 1970 med »Organismens mysterier« kun har lavet én film, nemlig »Sweet Movie« fra 74, for begge film har været stærkt omstridte og udsat for censur i såvel øst som vest. Men nu har Makavejev fundet i hvert fald midlertidigt husly i Sverige, hvor han har fundet en producent til sin nyeste film »Montenegro«.

Et samlende element i Makavejevs tre første film har været modsætningen mellem på den ene side en lidt stiv og kedelig mand, der typisk har været partiapparatets repræsentant, og som typisk har seksuelle problemer i og med, at al hans energi ledes ind i partiet, og på den anden side den frie spontane kvinde, der helt anderledes har forstået at realisere sine seksuelle lyster. Det tema er osse centralt i Montenegro, blot er det her ikke en partimand, men en ligeså kedsommelig repræsentant for den veletablerede svenske overklasse.

Han er gift med en amerikansk kvinde, Marilyn Jordan, og da filmen begynder, går hun i skærgårdsidyllen og tilbereder wienerschnitzel til den savnede. Det er som hentet fra »Alt for damerne«s madsider – indtil osse Marilyn synes det og bryder det helt forudsigelige med metafilmkommentaren: »Det hele er ligeså forudsigeligt som denne film«. Og det vil hverken hun eller Makavejev have siddende på sig, så efter klichéindledningen udvikler historien sig af mere og mere uforudsigelige veje, hvor der ind imellem bliver rig lejlighed for med robust og saftig humor at kommentere både dette og hint: lige fra den svenske kontroldille til indvandrermiljøets pseudofolkelighed.

Det svenske samfund, og især ægtemanden og hans allierede småskøre psykiater, bliver set med en distance der gør dem let

Susan Anspach i »Montenegro«

uvirkelige, let komiske, men uden bidende brod, for Makavejev er ikke her ude i samme alvorligt hudflettende ærinde som i »Organismens mysterier«. Og osse indvandrermiljøet kan Makavejev tillade sig at gøre lidt grin med, for Alex Rossignol er jo kun en billig charmeur, og ikke den levemand han gerne vil give sig ud for at være, ligesom hans stripteasearrangementer jo ikke er antydende raffinerede erotiske spil, men ligepå-og-hårdt-sjofle, som et erotikkens Cirkus Casablanca.

Men her, i dette miljø, finder Marilyn den kærlighed hun ikke kan få i velfærdssverige, her møder hun den unge titelperson, som efter et orgiastisk trip ses død, uden at filmen gør sig ulejlighed med nærmere at forklare hvorfor.

»Montenegro« står sig afgjort bedst ved at blive set som en grovkornet komedie, der både er skamløs i sin brug af klicheer og i sin humor. For hvis man begynder at tage den på ordet, bliver det hurtigt problematisk at acceptere det skildrede indvandrermiljø som arnestedet for den sande og frie seksualitets udfoldelse, sådan som filmen synes at antyde det, samtidig med at den dog som sagt osse kan tillade sig at gøre grin med det. Det er ikke dialektik, men tvetydighed. For problemet er ikke, at »Montenegro« ikke ejer det bid som »Organismens mysterier« og ikke i sin stil har den overrumplende, ja næsten analyserende klippeteknik med en kontrastering af dokumentarisk og fiktivt stof, problemet er mere, at den ikke synes at tage sig selv alvorlig som komedie. Den berører lidt dit og lidt dat, og sigtet bliver derfor diffust. Måske er problemet, at Makavejev ikke har så meget personligt i klemme i forhold til det svenske overklassemiljø som i forhold til et jugoslavisk partiapparat.

Således bliver »Montenegro« en mild underholdende anretning, men samtidig en skuffelse i forhold til de udfordringer Makavejev tidligere har budt på.

Dan Nissen

MONTENEGRO
Montenegro eller Pärlor och svin/Montenegro or Pearls and Swine. Sverige/England 1981. **P-selskab:** Viking Film – Europa Film/Smart Egg Pictures. **P:** Bo Jonsson. **As-P:** George Zecevic, Christer Abrahamsen. **P-leder:** Rune Hjelm. **I-ledere:** Bojana Marijan, Sven Gösta Holst. **Instr:** Dusan Makavejev. **Instr-ass:** Bojana Marijan, Arnie Gelbert. **Manus:** Dusan Makavejev, Branko Vucicevic. **Dialog:** Arnie Gelbert, Bo Jonsson. **Foto:** Tomislav Pinter, Dan Myhrman. **2nd unit foto:** Hanno Fuchs, Gunnar Nilsson. **Farve:** Eastman. **Klip:** Sylvia Ingemarsson. **Ark:** Radu Borusescu. **Dekor:** Eric Jonsson. **Kost:** Inger Pehrsson, Ingabritt Alexandersson. **Musik:** Kornell Kovach. **Sange:** »The Ballad of Lucy Jordan« af Shel Silverstein, med Marianne Faithful; »Gimme a Little Kis« af Roy Turk, Jack Smith, M. Pinkhard, med Davor Kajfeš (piano); »The Rhythm« af Neville Cameron, med Abba; »Why Did it Have to be Me?« af Benny Andersson, Björn Ulvaeus, med Abba; »I Do, I Do, I Do« af Benny Andersson, Björn Ulvaeus, Stig Andersson, med Abba; »Ramo, Ramo« (trad.). **Koreo:** Boris Van Dueren. **Tone:** Jan-Eric Lundberg, Anders Ingemarsson, Ulf Darin, Lars Klettner.
Medv: Susan Anspach (Marilyn Jordan), Erland Josephson (Martin Jordan), Per Oscarsson (Dr. Pazardjian), Bora Todorovic (Alex Rossignol), Marianne Jacobi (Cookie Jordan), Patricia Gelin (Tirke), Lisbeth Zachrisson (Rita Rossignol), Marina Lindahl (Sekretær), Nikola Janic (Mustapha), Lasse Åberg (Tolder), Dragan Ilic (Hassan), Milo Petrovic (»Zanzi Bar«-kunde), John Parkinson (Pianist), Jan Nygren (Politimand), Kaarina Harvistola (Kvindelig politibetjent), Ewa Gislen (2. kvindelig politibetjent), Elsie Holm (Danserinde), Paul Smith (Taxichauffør), Bo Ivan Peterson (Bo Ivan Peterson).
Længde: 95 min., 2630 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Europa Film. **Prem:** 19.7.82 – Grand.

Carmen Jones

Instruktion: OTTO PREMINGER

Der er vist ingen tvivl om, hvem der efter almindelige begreber hjalp hvem, da Carmen genopstod som Carmen Jones i 1954: Det var Oscar Hammerstein som manuskriptforfatter (i fællesskab med Harry Kleiner) og Otto Preminger som instruktør, der ilede gamle Bizet og hans tekstforfattere Meilhac og Halévy til undsætning. En generation senere turde det være lige så indlysende, at det, der holder Preminger og Hammerstein oppe, er gode gamle Bizet: Hvad der fungerer ved gensynet med Carmen Jones – unægtelig ikke meget – er et spørgsmål om den oprindelige konstruktion.

Hammersteins sceneversion fra midten af 40'rne har ét klart sigte: At befri »Carmen« fra den traditionelle opera-svulst ved at lancere værket som musical. Preminger kunne kun tilslutte sig: »Carmen Jones« er hans bidrag til den store bølge af Hollywood-musicals i begyndelsen af 50'erne, da Vincente Minnelli og Stanley Donen afstak nye rammer for genren.

Men hvor meget opera er der egentlig i »Carmen«, hvis man vel at mærke griber tilbage til Georges Bizets original? – Den version, der har gjort »Carmen« til alle tiders traver, er ikke Bizets egen. Han døde, som bekendt, kort tid efter den katastrofale premiere på Opéra-Comique i 1875. Herefter kom hans ven Ernest Guiraud ind i billedet: Han brugte motiver af Bizets komposition til en omskrivning, hvorved den talte dialog hos Bizet blev forvandlet til traditionelle opera-recitativer. Hvad man ved om Bizets eget forhold til værket er kun, at han ønskede at skærpe det i dramatisk retning, først og fremmest ved udeladelse af overflødige musikalske gentagelser (det er disse beskæringer, foretaget omkring premieren på Opéra-Comique, der atter er kommet på plads i den tvivlsomme version af partituret, Fritz Oeser udgav i 1965). Hvor tendensen hos Bizet går i retning af koncentration og realisme – operaens forlæg, Prosper Mérimées novelle »Carmen« fra 1845, formåede endnu 30 år efter at chokere publikum – har Guirauds bearbejdelse trukket værket i retning af det romantisk vidtspundne.

Preminger og Hammerstein har droppet recitativerne og er gået tilbage til den talte dialog: Jo mere realistisk, jo bedre – bedst, hvor de forsøger at finde ord, der passer til deres selvopfundne situationer (f.eks. scenen hvor Carmen tager Joe/José med til sin barndomsby; dialogen i lejligheden, hvor Joe gemmer sig for militærpolitiet; eller scenen, hvor Carmen opsøger de andre piger i bokseren Husky Millers (Escamillo) træningslokale og sætter tingene på plads med en egen skarpskåren humor (»he's just one man too late!«). I disse optrin har »Carmen Jones« noget af den virkelighedsnærhed – de klare farver og det usentimentale temperament – som også udmærker Bizets original.

Men ellers er problemet vel først og sidst, at Preminger og Hammerstein ikke har vidst, hvad de egentlig ville, da de først hav-

de konstrueret deres udgangssituation. I begyndelsen kan man, næsten ciffer for ciffer, følge deres mellemregninger. Hvis nu Carmen ikke var cigaretrullerske, men arbejdede på en faldskærmsfabrik – hvis José/Joes karriere handlede om at blive pilot – hvis stedet ikke var Sevilla, men Chicago, og rivalen som følge deraf ikke var tyrefægter, men bokser – hvordan ville handlingen så forløbe? Som sagt, så gjort, og med denne form for »oversættelse« går det rimeligt de første to akter. Man kan synes, det er underligt, at Preminger gør sig så store anstrengelser for at skabe et realistisk kantine-miljø omkring det første møde mellem Carmen og Joe, når han straks derefter falder tilbage i opera-konvention ved at lade koret rundt om ved bordene synge med på Habaneraens omkvæd; men Dorothy Dandridge mimer effektfuldt til Marilyn Hornes stemme – synd at hun kun har fået lov at folde sit fulde klangregister ud i Kort-scenen – og Preminger bruger cinemascope-formatet musikalsk i kameraets glidende bevægelser.

Bortset fra at Blomster-arien er flyttet – hvad der berøver teksten dens pointe at være sunget *til*, ikke *om* Carmen – følger filmen nøje Bizets forlæg til udgangen af anden akt. Som sagt er der mere tale om en »oversættelse« end en egentlig videredigtning. Sjovest er resultatet på Billy Pastors (Lillas Pastia) taverne, hvor Zigeunerdansen er blevet til Pearl Baileys flot eksekverede flamenco »Beat Out Dat Rhythm«, og hvor Smuglerkvintetten er skrevet vittigt i stemmerne på *managers* og *golddiggers*. Men fra tredjeaktens start – hvor Bizet flytter handlingen over i Mérimées miljø, zigeunerlejren i bjergene – går det simpelt hen ikke længere. Bizets musik kan ikke »oversættes« til boksermiljøet i Chicago, hvor Husky Miller hører til – forspillet, smuglerkoret og tredjeaktsfinalen falder simpelt hen væk, Cindy Lou må synge Micaëlas arie som indre monolog på gaden, og Kort-terzetten, værkets musikalske kernestykke, kaster Dandridge ud i en fæl gang opera-gestikuleren. Og af fjerdeakten er der kun slutningen tilbage, hvad der berøver Carmen-figuren en af dens væsentligste facetter (scenen, hvor hun får at vide af de andre piger, at José vil slå hende ihjel, uden at det skræmmer hende fra at opsøge ham i åben konfrontation). I denne sidste halvdel af filmen er det nær ved, at det bedst fungerende er dialog-scenerne med Harry Belafonte. Men ved at forlade Bizets musikalske struktur mister filmen den stramhed, logik og konsekvens, første halvdel arver fra sit forlæg.

Gensynet med »Carmen Jones« bliver opgør med en myte. I spørgsmålet om Bizet må man vælge mellem Mérimée og Guiraud – mellem den realistiske skrælning og den opera-mæssige indpakning. Peter Brook har i den forløbne sæson gjort sig til talsmand for den første holdning med sin opsætning af »La tragédie de Carmen« på Bouffes du Nord i Paris – og har ved denne nøgterne gennemlysning fragtet værket ind i nutiden. Premingers kuløst sentimentale musical-version repræsenterer den anden holdning – og en historisk fortid.

Henrik Lundgren

CARMEN JONES
Carmen Jones. USA 1954. **P-selskab:** 20th Century-Fox. **P/Instr:** Otto Preminger. **Instr-ass:** David Silver. **Manus:** Harry Kleiner. **Efter:** Teatermusical af Oscar Hammerstein (libretto, sangtekster); med musik af George Bizet. **Efter:** Opera af Georges Bizet (musik), H. Meilhac, L. Halévy (libretto), baseret på Prosper Mérimées novelle fra 1847. Operaen blev første gang opført 3.3.1875 i Paris. **Foto:** Sam Leavitt. **Kamera:** Albert Myers. **Format:** Cinema-Scope. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Louis R. Loeffler. **Ark:** Edward L. Ilou, John De Cuir. **Dekor:** Claude E. Carpenter. **Kost:** Mary Ann Nyberg. **Koreo:** Herbert Ross. **Dir:** Herschel Burke Gilbert. **Sange:** »Dere's a Cafe on de Corner«, »Dat's Love« med Marilyn Horne; »You Talk Just Like My Maw«, »Dis Flower« med LaVern Hutcherson; »Beat Out Dat Rhythm on a Drum« med Pearl Bailey; »Stand Up and Fight« med Marvin Hayes; »My Joe« med Olga James; »Whizzin' Away Along de Track«; »De Cards Con't Lie« samt finale med Marilyn Horne og LeVern Hutcherson. **Musikindspilning:** Vinton Vernon, Murray Spivak. **Tone:** Roger Heman, Arthur L. Kirbach. **Medv:** Dorothy Dandridge (Carmen Jones), Harry Belafonte (Joe), Olga James (Cindy Lou), Roy Glenn (Rum), Pearl Bailey (Frankie), Diahann Carroll (Myrt), Nick Stewart (Dink), Broc Peters (Sergent Brown), Joe Adams (Husky), Sandy Lewis (T-Bone, korporal), Mauri Lynn (Sally, fabriksarbejderske), DeForest Covan (Træner), Madame Sul-te-Wan (Carmens bedstemor), Rubin Wilson (Kid Poncho, bokser), Carmen De Lavallade, Alvin Ailey, Archie Savage, James Truitt (Dansere), Max Roach (trommeslager), Curtis Counce (bassist), Richie Powell (pianist). **Stemmer:** Marilyn Horne (Carmen Jones), LeVern Hutcherson (Joe), Marvin Hayes (Husky), Broc Peters (Rum), Joe Crawford (Dink), Bernice Peterson (Myrt).
Længde: 105 min. **Udl:** Fox. **Prem:** 1.7.57. **Reprem:** 5.12.66 - Imperial (**udl:** ved re-prem: Athena). **2. re-prem:** 7.82. - Klaptræet (**udl:** ved 2. reprem: Klaptræet).
NB: Prosper Mérimées fortælling blev første gang brugt som basis for en film allerede i 1909 i Frankrig og året efter i Spanien, hvor man igen i 1914 filmede historien. Hollywoods første Carmen var Marguerite Snow i en film fra 1913. Andre versioner er lavet i 1915 af Cecil B. DeMille med Geraldine Farrar og af Raoul Walsh med Theda Bara. Året efter sørgede Chaplin for at holde historien i live med Edna Purviance i »Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen«, og Walsh vendte tilbage til emnet i 1927 med »The Loves of Carmen«, nu med Dolores Del Rio som Carmen. I Tyskland havde Ernst Lubitsch instrueret sin version med Pola Negri som Carmen i 1918. Også efter lydens komme er historien flere gange brugt på film. I 1942 agerede Viviane Romance og Jean Marais det elskende par, og i 1948 var turen kommet til Rita Hayworth og Glenn Ford i »The Loves of Carmen« uden at musikken dog spillede nogen større rolle, hvad den heller ikke gjorde i Radley Metzgers blødt pornografiske »Carmen Baby« fra 1967. En italiensk version blev lavet i 1962. En italiensk version blev lavet i 1962, »Carmen de Trastevere«, med Giovanna Ralli. Endelig kan nævnes, at Lotte Reiniger i 1933 brugte Bizets musik til en 10 min. lang silhouetfilm, ligesom det heller ikke har skortet på korte tegnefilm, hvori musikken og historien er brugt.

Dorothy Dandridge som Carmen Jones og Harry Belafonte som Joe.

Kort sagt

Filmene set af
Ebbe Iversen (E.I.)
Peter Schepelern (P.S.)
Jan Kornum Larsen (J.K.L.)

CAT PEOPLE

Instruktør: PAUL SCHRADER

Forskellen mellem Jacques Tourneurs gyser fra 1942 og Paul Schraders genfilmatisering er som forskellen mellem en erotisk komedie og en pornofilm. Hvor Tourneurs film var anelsesfuld, antydende og diskret, er Schraders aggressiv, effektjagende og udelikat. I Tourneurs film var panteren en snigende skygge, i Schraders er der snerrende pantere overalt og hele tiden. Hele det kommercielle salgsmaskineri af blodig brutalitet og blottede bryster er sat i gang, og det er ingen formildende omstændighed, at Schrader iklæder sin vulgaritet en freudiansk camouflage af håndfast symbolske allusioner til impotens, incest og seksualangst. Vrøvlet forbliver vrøvl, og det er synd for Nastassia Kinski, der trods sin barnlige ufærdighed i ansigtstrækkene evner at udtrykke både sart sødme, sårbar usikkerhed og dyrisk dæmoni som filmens hårdt prøvede heltinde. Hun kan meget vel ende som stjerne engang, men i »Cat People« ender hun i et bur i zoologisk have i New Orleans, fordi zoodirektøren var snedig nok til at binde hende til sengen, inden han kopulerede med hende. Vorherrebevares. (Cat People – USA 1982).
E.I.

ELSK DIN NABO

Instruktør: JOHN G. AVILDSEN

Den hyperstiliserede, allegoriske fabel er ikke nogen meget righoldig filmgenre, og især er den et særsyn i amerikansk film. Bare af den grund er Avildsens nye film bemærkelsesværdig. Den tidligt afdøde John Belushi og Dan Aykroyd (der blev lanceret som par i John Landis' succesrige »Blues Brothers« i 1980) spiller to naboer, der gennemlever et hektisk døgn sammen. En sært urealistisk farce udspiller sig omkring sammenstødet mellem det veletablerede småborgerlige par og det anarkistiske yngre par som en aften uventet flytter ind i nabohuset. Der udvikler sig en serie groteske konflikter over temaet ejendomsret kontra frihed. Belushis fiffige borgermand forsvarer sine borgerlige værdier mod de parasitiske, amoralske naboer, men lader sig alligevel gang på gang lokke af nabokvindens drilagtige erotiske invitationer (hun spilles af Cathy Moriarty, der har slanket sig til ukendelighed siden »Raging Bull«). Filmen sammenblander så besynderligt disparate elementer som Kafkask mareridt, popkunst à la Warhol og Roy Lichtenstein, destruktionsfarce à la Laurel & Hardy, og resultatet føles unægtelig også som et aparte – omend forholdsvis underholdende – konglomerat, som er mere velspillet end velgennemtænkt. Den alsidige Avildsen har instrueret uegalt efter en roman af Thomas Berger, der også skrev bogen bag Arthur Penns »Little Big Man«. (Neighbors – USA 1981).
P.S.

FRÆSENDE KUGLER OG VARME DOLLARS

Instruktør: STEWART RAFFILL

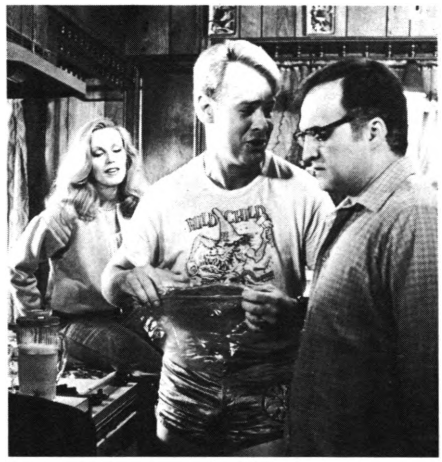
Under den rædselsfulde titel gemmer sig et ganske charmerende eventyr om fire af størrelse og karakter meget forskellige californiske ynglinges forsøg på at erstatte udsigten til arbejdsløshed med en forgyldt fremtid. De prøver at røve en stor sum penge fra en amerikansk narkotikaforhandler (James Coburn), der har bosat sig et sted i Latinamerika. Det går naturligvis ikke så smertefrit, som de havde forestillet sig, men selvfølgelig slipper de til sidst væk. Filmen er blevet til i kølvandet af »Jagten på den forsvundne skat« og byder, uden at nå op på spielbergske højder, på ganske megen uforpligtende underholdning. Coburn og Anthony Quinn er således dejligt krukkede *crooks*. (High Risk – U.S.A. 1981)
J.K.L.

LOVE AND MONEY

Instruktør: JAMES TOBACK

Efter Tobacks fremragende instruktør-debut »Fingers« kunne man have store for-

Ray Sharkey og Ornella Muti i »Love and Money«



Cathy Moriarty, Dan Aykroyd og John Belushi i »Elsk din næste«

ventninger til hans følgende film. Det er derfor dobbelt irriterende at se denne historie om en ung bankier (Ray Sharkey), der af finansfyrsten Stockheintz (Klaus Kinski), ved hjælp af dennes unge smukke kone (Ornella Muti) lokkes til at redde nogle sølvminer fra nationalisering i et lille sydamerikansk land, hvis revolutionære præsident *tilfældigvis* er en af bankierens gamle studiekammerater. Den forvrøvlede historie indeholder kimen til noget fornuftigt ved at bevæge sig omkring temaet *svig*, men inden den når ret langt, har man forlængst opgivet at engagere sig. Heldigvis kan man dog momentvis lade sig fornøje af bankierens senile bedstefar, der spilles af den gamle instruktør King Vidor. Og den sexede italienske Ornella Muti er sandelig heller ikke at foragte... (Love and Money – U.S.A. 1981)
J.K.L.

MIG OG MIN BODYGUARD

Instruktør: TONY BILL

Der kommer et tidspunkt i enhver mands liv, hvor han må holde op med at løbe og i stedet slås. Denne gammelkendte amerikanske filmvisdom er også konklusionen på historien om den splejsede Clifford, som i sin nye skole mobbes af en væmmelig bande lømler, indtil han får den store og frygtede Linderman som sin ven og beskytter. Men mens den optimistiske konklusion er diskutabel – at lømlerne til slut får tæv, vil næppe gøre dem til bedre og mere fredsommelige mennesker – er skildringen af venskabet mellem de to umage hovedpersoner køn og rørende, og det er en god pointe, at den respektindgydende Linderman slet ikke er så modig, som alle går og tror. I det hele taget er »Mig og min bodyguard« nok en ujævn film, især skæmmet af den eksalterede Ruth Gordon som sexbesat bedstemor, men debutanten Tony Bill har instrueret den med en frisk og humoristisk lethed i tonefaldet, som gør den til en charmerende oplevelse i den uprætentiøse kategori. Filmens lovlig letkøbte løsning på mobningens onde cirkel kan anfægtes, men ikke Tony Bills talent for at få de unge skuespillere til at gebærde sig livligt og troværdigt. (Bodyguard – USA 1980).
E.I.

ST. HELENS EKSPLODERER

Instruktør: ERNEST PINTOFF

Naturligvis måtte det komme – en film om, hvordan vulkanen St. Helens i staten Washington eksploderede i maj 1980 og dræbte 59 mennesker. Genremæssigt er der altså tale om en katastrofefilm, men den er overraskende ublodig og bruger kun nogle få minutter i sin slutning til en (delvis dokumentarisk) skildring af selve eksplosionen. Indtil da er den et noget TV-agtigt psykologisk og moralsk drama om spændingerne mellem de mennesker, som enten søgte at advare mod katastrofen, at ignorere den eller at hente profit ud af den. Ophidsende originalt er det ikke ligefrem, men solidt og sobert fortalt, og selv om personskildringen ikke hæver sig over det stereotype, får Art Carney en ganske hyggelig figur ud af sin gamle gnavpotte med hjertet på rette sted. Desværre befinder han sig selv på alt andet end rette sted, da bjerget revner. (St. Helens – USA 1981).

E.I.

SKØRE GUTTER PÅ FLUGT

Instruktør: GERARD OURY

Gérard Ourys film, der foregår under studenteroprøret i maj 1968, er en stribe fordomme forklædt som farce. Den giver sig ud for at være renlivet komik uden budskaber eller bagtanker, men fortæller os ikke desto mindre meget utvetydigt, at venstreorienterede sagførere er velmenende skvadderhoveder, at de revolterende studenter var nogle destruktive balladeмagere, og at en smart he-man af en forbryder, som både kan slå på tæven og narre penge fra folk, er en sand helt. Så amoralsk har en film kun lov at være, hvis den er virkelig vittig, men »La Carapate« dyrker den form for komik, hvor biler smadres og folk dratter i vandet, spæner omkring i underbukser eller findes i klædeskabe af jaloux ægtemænd. Pierre Richard og Victor Lanoux i de to hovedroller som progressivt skvat og reaktionært idol er mere veloplagte, end filmen fortjener. (La carapate – Frankrig 1978).

E.I.

VICTOR – VICTORIA

Instruktør: BLAKE EDWARDS

Androiden Julie Andrews præsenteres denne gang af sin husbond Blake Edwards i en ny version af Rheinhold Schuenzels UFA-film »Viktor und Viktoria« fra 1933. Hun spiller rollen som en falleret operastjerne i 30'rnes gay Paris, hvor gay denne gang har en mere nutidig betydning. Via et møde med en aldrende homoseksuel entertainer lanceres hun som transvestitstjerne, hvilket naturligvis gør kønsrollerne aldeles flydende. Sagen kompliceres, da Victor/Victoria forelsker sig i den maskuline Chicagogangster King Marchan (James Garner) og endnu mere, da Marchan forelsker sig i Victor/Victoria, som han jo tror er en mand. Blake Edwards kører filmen for fuld damp, og det lykkes ham faktisk rimeligt ofte at konstruere nogle morsomme situationer. Den lille smule psykologiske sandsynlighed, der dog burde eksistere i forholdet mellem de to elskende, er imidlertid aldrig til stede i løbet af filmens 133 minutter. Hvordan skulle man dog også kunne tale om følelser i forbindelse med Julie Andrews? (Victoria/Victoria – England 1982).

J.K.L.

Bøger

Den plagede Pasolini

I det udvalg af Pasolinis polemiske kulturkritik som forlaget »Tiderne Skifter« har udgivet under titlen »Vredens år«, gør Pasolini på så godt som hver eneste side opmærksom på den forfølgelse, han til stadighed udsattes for. Som homoseksuel, kristen-marxistisk kunstner i et kapitalistisk samfund, må man da også lade ham, at han repræsenterer et anseligt antal minoritetsgrupper.

Man kan læse udvalget, der består af 26 essays skrevet fra 1962 til kort før hans voldelige død i 1975, som en indføring i endnu en omtumlet periode af Italiens historie. Dette vil imidlertid kun være den særligt oplyste læser forundt, thi noteapparatet er så sparsomt og introduktionen ved Bruno Amoroso så lidet oplysende, at man ofte efterlades hjælpeløs i Pasolinis monomane ordstrøm.

Hvis man derimod interesserer sig for mennesket Pasolini, kan man med stort udbytte entre det specielle paradoksfyldte univers som hans essays afspejler. Man vil ofte irriteres og frastødes af Pasolinis ubeherskede selvmedlidenhed, som når han f.eks. beskriver, hvordan han blev svigtet af en kvindelig journalist, som han fattede tillid til og som belønnede ham med en nedvurderende, negativ artikel. Denne journalist havde betroet ham sin bekymring over, at hendes søn var blevet fascist. Pasolini bedømmer imidlertid moderens efter hans mening publikumsleflende artikel som: »... en fascistisk handling, og en fascisme som har dybe rødder, helt ned i sjælens hemmeligste kamre. Italien er ved at rådne op i en velstand, der er præget af egoisme, stupiditet, afstumpethed, sladder, moralisme, ufrihed, konformisme: at bruge sig selv til at fremme denne forrådnelsesproces, det er at være fascist« (p. 39). Efter denne svada af poetisk forurettet vrede går Pasolini endog så vidt, at han bedømmer sønnen som mindre fascistisk end moderen, fordi fascismen hos sønnen udspringer af ungdommelig ærlighed i en rå og brutal verden!

Som man vil kunne forstå, lader Pasolini sig ofte rive med af sine følelser – i virkeligheden spiller intellektet nok en uvæsentlig rolle for ham – hvilket også forklarer, at han lidt overraskende er *modstander* af fri abort.

Undertiden lykkes det dog Pasolini at undgå at lade sig rive med, og da opstår lykkeligt klarsynede udsagn som: »Jeg kender ikke et eneste eksempel på eller tilfælde af virkelig tolerance. Simpelt hen fordi »virkelig tolerance« er en modsigelse i sig selv. I virkeligheden er det at »tolerere« en person det samme som at »fordømme« ham. Tolerancen er således bare en mere raffineret form for fordømmelse« (p. 163).

Den stort set kronologiske indordning af essayene i »Vredens år« tillader en at følge den voksende desperation, der kommer til udtryk hos Pasolini, efterhånden som hans bestandige provokationer uskadeliggøres af samfundets forventning om pasoliniske provokationer. Hans skuffelse over samfundsudviklingen i Italien fører til, at han den 15. juni 1975 skriver et essay, hvori han frasiger sig sin hyldest til seksualiteten, den såkaldte »Livstrilogi«, der består af »Decameron«, »Canterbury fortællingerne« og »1001 nat«. Begrundelsen for denne frasigelse er, at de nævnte film udtrykte en illusion, et håb for fremtiden som imidlertid er blevet kvalt i falsk tolerance og tilpasning til et kynisk magtapparat. Pasolini slutter sin frasigelse: »... jeg må indrømme, at det, at man er opmærksom på og dramatiserer problemerne, på ingen måde beskytter en mod tilpasning og accept. Jeg er således i færd med at tilpasse mig degenerationen og acceptere det uacceptable. Jeg omstiller mig for at bringe orden i min tilværelse. Jeg er begyndt at glemme, hvordan det var *tidligere*. Fortidens elskede ansigter blegner allerede. Foran mig ligger – stadig mere alternativløst – nutiden« (p. 135).

Knap fem måneder efter denne udtalelse blev Pasolini myrdet af en trækkerdreng og tog således forfølgelsen med sig i døden. Hans seneste opus »Salo eller de 120 dage i Sodoma« blev forbudt, hvilket naturligvis bidrog til den myte, han mere eller mindre bevidst ønskede at skabe for sig. Hans fremtid lå i at være et symbol på undertrykkelse. Den mængde Pasolini-litteratur, der er dukket op i løbet af de seneste år, kunne tyde på, at han har overlevet som sådan.

»Vredens år« er naturligvis velkommen, men den vil vedblive at være et appendix til mere væsentlige sider af hans produktion, nemlig hans film, som heldigvis er mindre spontane og mere fuldendte udtryk for det levende paradoks, der hed Pasolini.

Jan Kornum Larsen

Bruno Amoroso, Niels Bertelsen og Hans Chr. Fink (ed.) Pier Paolo Pasolini. Vredens år. Tiderne Skifter 1982. 217 sider. 98 kr. Udgivet med støtte fra Det italienske kulturinstitut, København.

CLUB