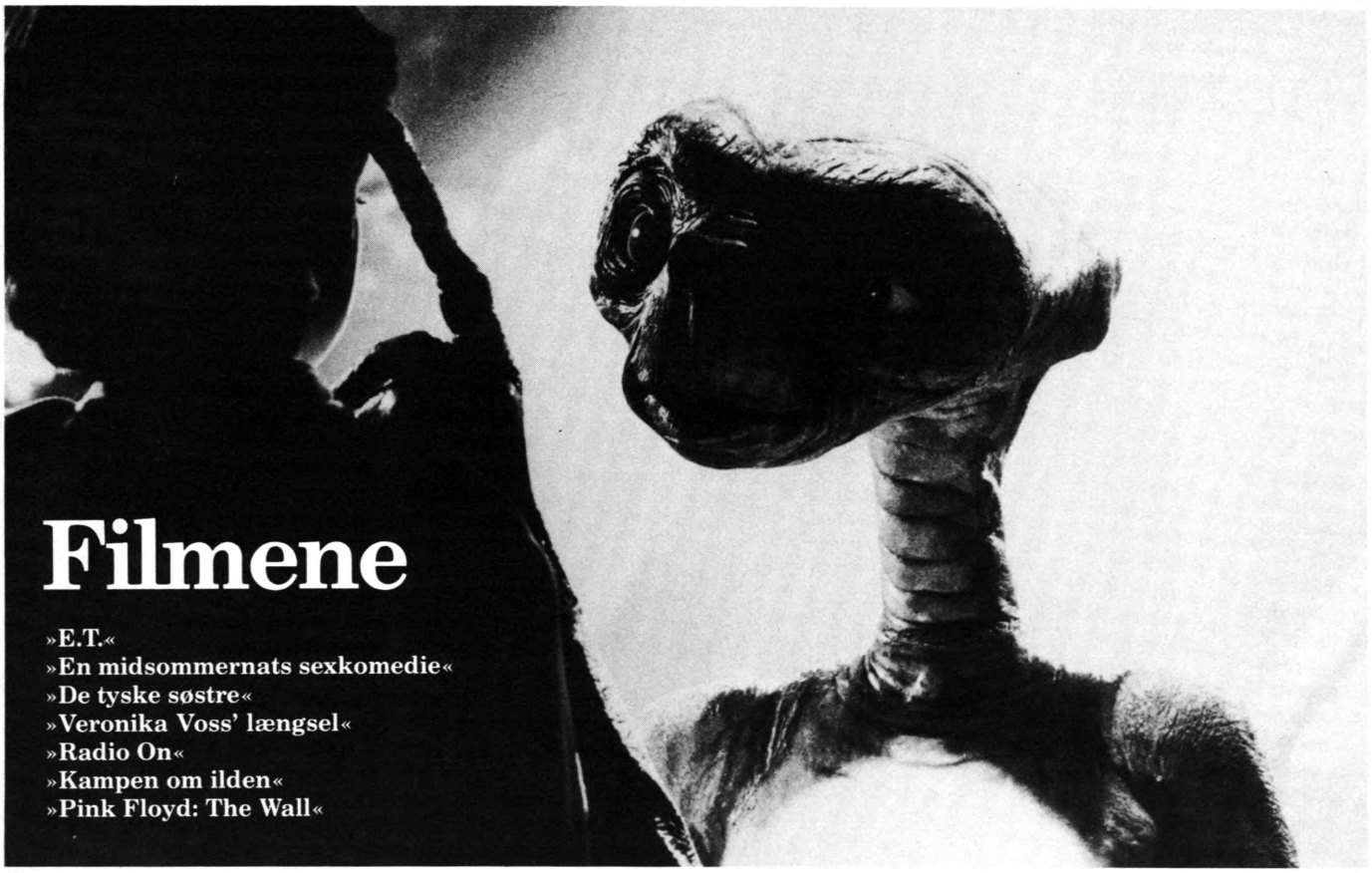

Filmene

»E.T.«
»En midsommernats sexkomedie«
»De tyske søstre«
»Veronika Voss' længsel«
»Radio On«
»Kampen om ilden«
»Pink Floyd: The Wall«

E.T.

Instruktør: STEVEN SPIELBERG

Umiddelbart ser man ingen påtrængende grund til at gøre sig gevaldig umage for at sige noget dybsindigt om »E.T«. Snarest tværtimod, for filmen er så direkte – og så uafviselig – i sin glade appel til de elementære, medlevende følelser, at man spontant næsten fornemmer det om en art profanation at forsøge sig med fortolkninger, der reducerer en stor og herlig filmoplevelse til grå teori og *disjecta membra*.

Men naturligvis er højlydte hurra-råb uden begrundelse ikke meget bevendte, og lige så naturligvis rummer »E.T.« også fortolkningsindbydende lag gemt i den underholdende historie, sådan som alle gode eventyr gør det. Og selv om den fra starten forankrer sig solidt i et realistisk og genkendeligt hverdagsmiljø, er »E.T.« jo et eventyr i raffineret forlængelse af den bedste Disneytradition – sådan som filmen selv klart markerer det med sine venlige hilsener til »Peter Pan«, da moderen læser op af James M. Barrie for datteren Gertie, og da den med salig fryd lader de skarpt forfulgte drenge flyve gennem luften på deres cykler. At sidstnævnte scene ikke får tilskueren til at melde fra i hovedrystende vantro, fortæller noget om filmens emotionelle effekt og om, at den på eventyrets egne præmisser fungerer helt logisk og rimeligt.

Steven Spielbergs ærinde med »E.T.« er ikke, sådan som det var med »Nærkontakt af tredie grad«, at gøre det sandsynligt for os, at UFO-bårne rumgæster faktisk eksisterer og sandsynligvis er venlige væsener. »E.T.« er ikke science fiction og handler strengt taget overhovedet ikke om besøg fra rummet. Den er, igen på linie med alle andre gode eventyr, en fabel om universelle følelser og psykologiske mekanismer, og først og fremmest handler den simpelt hen om venskab. Det er uhyre enkelt og derfor meget bevægende.

Det er nærliggende at se »E.T.« og den af Steven Spielberg skrevne, producerede og utvivlsomt også i det mindste delvis instruerede »Poltergeist« som komplementære film. De udspiller sig i samme miljø, forstædernes anonyme bungalowkvarterer (som Spielberg er særdeles bekendt med fra sin barndom), de beretter begge om en middelklassefamilie med tre børn – to mindre plus en teenager – og de fortæller begge om, hvordan uventede og mildest talt usædvanlige begivenheder griber afgørende ind i denne meget almindelige tilværelse. I begge film fører Spielberg en overrumplende magi midt ind i en livsform, der hidtil har været centreret om TV-apparatet og *fast food*, og som instruktøren betragter med en blanding af fortrolig kærlighed og venlig ironi. Det er tydeligt, at han kender hver krog af miljøet indefra, og at han har et vågent blik for dets beskedne behov og begrænsede horisont, men han udleverer aldrig personerne til den lette latter.

I »Poltergeist« er det jo den okkulte ondskab, der bryder brat ind i familielivet, og man kunne sikkert kaste sig ud i sindrige fortolkninger i retning af, at denne ondskab repræsenterer undertrykte mekanismer i personerne selv – den materialistiske livsstil som låget over ulmende aggressioner, som ikke får mulighed for at finde afløb i noget konstruktivt. Omvendt viser »E.T.«, hvordan en udefra kommende katalysator åbner for lige så latente positive kvaliteter hos forstadsfamilien. Da det gælder, mobiliseres hidtil ubrugte ressourcer for at frelse det lille rumvæsen fra dets formodede fjender, og man kan vel sige, at familien dermed bryder ud af materialismens mentale spændetrøje. Og det samme gælder i øvrigt i sidste ende også familien i »Poltergeist«, hvorfra man end vil mene, at truslen mod dens stabilitet kommer. Modsat de forfjamskede og irrationelt handlende personer i ordinære gysere demonstrerer familien i »Poltergeist« i farens stund både sammenhold og handlekraft.

Dermed bliver begge film i sidste instans til en smuk hyldest til disse ultraordinære mennesker, og Steven Spielberg lægger altså (som også i »Nærkontakt af tredie grad«) afstand til tidens delvis let begribelige, men delvis også mekanisk modebestemte misantropi. »E.T.« afslører sig i det hele taget som en film totalt uden skurke – eller i hvert tilfælde uden bevidst ondskab – da selv myndighedernes anonyme, truende repræsentanter viser sig kun at have de bedste hensigter. Men al deres sterilitet og kemi og sprøjter og kardiogrammer, al deres plasticindhyllede videnskabelige formåen, kommer uhjælpeligt til kort, fordi de savner barnets intuitive forståelse for E.T. Og hermed er vi fremme ved det vigtigste element i filmen – barnets verden i kontrast til de voksnes.

»E.T.« er en film, som i udpræget og sjæl-

den grad er på børnenes parti (og dermed også på det lille rumvæsens, der jo trods sine forbløffende ekstraterrestriale evner i mangt og meget minder om et barn). Den ser på verden fra barnehøjde og med børnenes vidtåbne og uerfarne øjne, og det forklarer, hvorfor de voksne tager sig ud som en trussel mod E.T., som derfor naturligvis må gemmes og beskyttes. Det har fået emsige pædagoger i USA til at angribe Spielbergs film for at grave kløfter mellem generationerne og sprede mistillid til videnskaben, men disse anstrengte anklager er mildest talt ikke videre holdbare. Naturligvis sætter eventyret det varme venskab højere end den kolde rationalitet, men at ønske sig lidt sensitivitet også hos videnskabsfolk er vel ikke urimeligt (og den findes da i øvrigt også hos forskeren, der i mødet med E.T. ser en livslang drøm gå i opfyldelse), og filmens kærlige portræt af den enlige mor med den anstrengende tilværelse viser klart, at den ikke er voksenfjendsk. Selv den »hovedløse« lærer, der sætter børnene til at skære frøer op, er ikke skildret som noget ufølsomt monster.

Det væsentlige – og selve filmens budskab, hvis man vil tale om et sådant – er, at børnenes manglende erfaring også betyder manglende fordomme. Det er børn, der slutter venskab med E.T., fordi de accepterer ham som den løjerlige skabning, han unægteligt er, og ikke straks gribes af en heftig trang til enten at afvise eller at undersøge og analysere ham (og Elliott skjuler netop E.T. ud fra en formodning om, at de nysgerrige voksne nok vil sprætte ham op eller deslige). Børn, der endnu ikke har fået deres medfødte åbenhed invalideret af de voksnes hæmninger og defensive mistro til omverdenen, besidder både en følsomhed og en spontan evne til nærkontakt, som den hjælpeløse og bange E.T. aktiverer. Og selv om man må lyde frygteligt banal for at få det sagt, så handler »E.T.« ikke mindst simpelt hen om tolerance. Den handler om evnen til – uden frygt og uden at stille krav til hinanden – at slutte venskab så at sige på tværs af raceforskelle, og den lovpriser de »barnlige« egenskaber, der gør dette muligt. At filmen i det mindste momentant genopvækker de selvsamme egenskaber hos sine tilskuere, når de i åndeløs spænding og med tårevædede øjne følger den groteske rumskabnings skæbne, er en triumferende manifestation af Spielbergs formidable talent som fortæller – et talent, som efter min mening folder sig friere og frodigere ud i »E.T.« end nogensinde før. Hvad der utvivlsomt skyldes, at det filmiske vidunderbarn denne gang ikke bare vil vise, hvad han kan, men også, hvad han kan lide.

Hvor »Dødens gab« og »Jagten på den forsvundne skat« trods al deres filmtekniske virtuositet ikke ganske undgik det mekaniske præg, der opstår, når spændingen er sit eget eneste formål, bruger Spielberg i »E.T.« en mindst lige så medrivende spænding til at fortælle os nogle enkle, men kønne og opmuntrende sandheder om menneskets emotionelle potentiel. Og hvor man efter den støjende katastrofe »1941« var klar til at frakende Spielberg nævneværdig sans for humor, demonstrerer han i »E.T.« det smukkeste greb om den stilfærdige komiske detalje – E.T.s første møde med alkoholens effekt, der telepatisk forplanter sig til Elliott i skoleklassen, er eksempelvis et lille humoristisk mesterstykke.

En meningsfuld brug af spænding og humor finder man ganske vist også i »Nærkontakt af tredie grad« og allerede i »Sugarland Express«, men i »E.T.« indgår de i så sublim en konstellation, at filmen set med mine øjne er Spielbergs hidtil bedste. Den tynges ikke af at have et »budskab«, tværtimod giver budskabet fylde og fremdrift til både spændingen og humoren, og det er ikke så sært. For budskabet kunne også formuleres således: Væk med den snærende materialisme og indeklemmende fordomsfuldhed – og frem med den frigørende fantasi!

Man burde nævne den utroligt udtryksfulde livagtighed, som afdelingen for special effects (og i særdeleshed troldmanden Carlo Rambaldi) på fremragende facon har forsynet gummivæsenet E.T. med, muligvis i inspirerende lettelse over undtagelsesvis ikke at skulle kreere sprøjtende blod og sprængte mavesække. Man burde også fremhæve Spielbergs evne til at få børn til at agere frit og frisk og naturligt foran kameraet samt hans nærmest geniale valg af den pragtfulde Henry Thomas til rollen som Elliott. Man burde ubetinget understrege, i hvor høj grad filmen er visuelt tænkt og fortalt, og hvordan dens dynamiske, detaljerede og prægtigt belyste billedsprog smidigt tilpasser sig de skiftende stemninger og ofte gør ord overflødige. Og man burde lade et ord eller to falde om filmens inforståede, vittige små henvisninger til andre film. Men alt dette må hvile, for nu har den grå teori alligevel fået lov at sænke sig over »E.T.« med en lang række ord, som man slet ikke behøver for at opleve filmen med en frydefuld rislen op og ned ad rygsøjlen og med opspilede øjne, som grådigt suger til sig.

»E.T.« har nemlig ikke behov for brugsanvisninger, for den hører til de sjældne værker, der er store i deres enkelhed, krystalklare i deres motivrigdom og renhjertet naive i anvendelsen af deres kløgtigt gennemtænkte virkemidler. I kønneste overensstemmelse med sit hovedtema er »E.T.« en barnlig film, hvilket formentlig visse steder vil hindre den i at blive rubriceret som stor kunst. Men det hindrer den ikke i at være et mesterværk.

Ebbe Iversen

E.T.
E.T. The Extra-Terrestrial. USA 1982. **P-selskab:** Universal. **P-sup:** Frank Marshall. **P:** Steven Spielberg, Kathleen Kennedy. **As-P:** Melissa Mathison. **P-leder:** Wallace Worsley. **P-samordner:** Sue Dwiggins. **Instr:** Steven Spielberg. **Instr-ass:** Katy Emde, Daniel Attias. **2nd Unit-instr:** Glenn Randall. **Manus:** Melissa Mathison. **Foto:** Allen Daviau. **Kamera:** John Fleckenstein, John Connor. **Farve:** DeLuxe; Technicolor-kopier. **Klip:** Carol Littleton. **P-tegn:** James D. Bissell. **Dekor:** Jackie Carr, William Teegarden. **Rekvis:** Russell Goble. **Kost:** Deborah Scott. **Musik:** John Williams. **Arr:** Herbert Spencer. **Sange:** »Willie« af Jenifer Smith, med Jenifer Smith, Peter Meisner, Joe Scrima, Bob Parr; »Papa Oom Mow Mow« med The Persuasions; »Accidents Will Happen« af og med Elvis Costello; »People Who Died« af og med Jim Carroll. Musikbånd: Kenneth Hall. **Tone:** Gene Cantamessa, Charles Payne, Charles L. Campbell, Buzz Knudson, Robert Glass, Don Divirolamo, Norman B. Schwartz. **Lyd-E:** David A. Pettijohn, Louis L. Edemann, Richard C. Franklin, Jr., Samuel C. Crutcher. **Sp-visuel-E:** Dennis Muren (sup). **E-foto:** Mike McAlister. **E-kamera:** Robert Elswit, Don Dow. **E-klip:** Conrad Buff (sup), Howard Stein. **Rumskibdesing:** Ralph McQuarrie. **E.T.-design:** Carlo Rambaldi. **E.T.-stemmedesign:** Benn Burtt. **E.T.-teknisk sup:** Steve Townsend. **E.T.-øjne:** Beverly Hoffman. **Andre E.T.-E:** Robert Short. **E.T.-bevægelses-samordner:** Caprice Rothe. **E.T.-førere:** Robert Avila, Eugene Crum, Frank Schepler, Bob Townsend, Steve Willis, Richard Zarro, Ronald Zarro. **Sp-E.T-bevægelser:** Pat Bilon, Tamara De Treaux, Matthew De Meritt, Tine Palmer, Nancy MacLean, Pam Ybarra. **Medv:** Dee Wallace (Mary), Henry Thomas (Elliott), Peter Coyote (Keys), Robert MacNaughton (Michael), Drew Barrymore (Gertie), K.C. Martel (Greg), Sean Frye (Steve), Tom Howell (Tyler), Erika Eleniak (Sød pige), David O'Dell (Elev), Richard Swingler (Naturhistorielærer), Frank Toth (Politimand), Robert Barton (Lydmand), Michael Darrell (Mand i varevogn), David Berkson, M.D., David Carlberg, M.D., Milt Kogan, M.D., Alexander Lampone, M. D., Rhoda Makoff, M.D., Robert Murphy, M.D., Richard Pesavento, M.D., Tom Sherry, M.D., Susan Cameron, Will Fowler Jr., Barbara Hartnett, Di Ann Lampone, Mary Stein, Mitchell Suskin, (Hospitalspersonel), Glenn Randall, Richard Butler, Bennie Dobbins, Ted Grossmann, Keith Harvey, Fred Lerner, Bobby Porter, Felix Silla, Chuck Waters, Allan Wyatt.
Længde: 115 min., 3140 m. **Censur:** Rød. **Udl:** UIP. **Prem:** 26.12.82 - Imperial + Palads + Bio Trio + Kosmorama (Århus) + Biografen (Århus) + Astoria (Ålborg) + Grand (Randers) + Bio (Herning) + Esa (Esbjerg) + Lido (Vejle) + Imperial (Odense) + Bio (Slagelse) + Bio (Roskilde) + Kino (Kolding) + Bio (Næstved).

En midsommernats sexkomedie

Instruktør: WOODY ALLEN

»– og alt som fantasien skaber væsener
af ukendt art, gør digterpennen dem
til skikkelser, og hvert et luftigt intet
tildeler den et hjemsted og et navn –«
(Theseus i
»En Skærsommernatsdrøm«)

Den væsentligste forudsætning for den etablerede komiker er, at han er udstyret med nogle faste træk, som gør at vi kan kende ham fra gang til gang. Chaplin havde hatten og stokken, Keaton havde stenansigtet med de udtryksfulde øjne, Groucho havde moustachen og cigaren, Tatis Hulot havde piben og den spændstige rygrad, og alle havde de hver sin helt karakteristiske gangart. Woody Allen har hornbrillerne og undseeligheden under det halvtynde, pjuskede hår, men han har ingen af de store forgængeres akrobatiske færdigheder.

Hans humor ligger først og fremmest i munden, i det verbale vid, i en vitsstil, som han udviklede i sin tid som natklubkomiker, og som tydeligst rummer påvirkninger fra Groucho Marx, Bob Hope og hele den jødiske new yorker-humor.

Allens egenart som komiker ligger i den type han fremstiller. Han er lille og grim, en fysisk svækling, genert, egocentreret og hypokondrisk – essensen af alle det moderne menneskes mindreværdskomplekser. Den eneste måde han kan gøre sig gældende på, er gennem sit verbale vid, hvor han til stadighed langer ud efter det falske, det kunst-

lede og det opstyltede. Intet er ham helligt – alt fra forudfattede politiske meninger over intellektuelle kunst- og filosofi-diskussioner til den seksuelle frigørelse kommer under behandling. Og som hos alle store komikere lurer misantropien og tragikken lige neden under den galgenhumoristiske overflade. Allen blotlægger menneskets skrøbeligheder, fantasier og forfængeligheder og får os til at le ad os selv, og han rammer nogle følelser, som vi alle kender til i større eller mindre grad. Vi er alle med i ræset for at gøre os gældende, vi kender til problemerne og bruger de samme krumspring i forsøg på at dække over dem eller løse dem. Vi har alle en rem af frustrationens hud.

Alle Allens tidlige film (d.v.s. helt frem til »Love and death«, 1975) er ofte morsomme, men aldrig helt vellykkede i deres kaotiske sammenrend af usammenhængende indfald, hvor især de kluntede forsøg på visuelle gags tit virker påfaldende ubehjælpsomme og pinlige. Første gang, man for alvor aner Allens potentiale som filmmager, er i Herbert Ross' filmatisering af hans skuespil »Play It Again, Sam« fra 1972. Denne film indvarsler den særlige form for realistisk filmkomik, som Allen selv forfiner til det sublime med »Annie Hall« (1977) og »Manhattan« (1979), to film, der hårfint bevæger sig på kanten af den privatistiske navlebeskuelse, men i en fin balance såvel som distance mellem instruktøren Allen og komikeren Woody. Og ind imellem disse to mesterværker laver han med en lige så selvfølgelig suverænitet »Interiors«, et psykologisk kammerspil af en intensitet, som man ellers kun finder hos Ingmar Bergman.

Den privatistiske linie kulminerer med »Stardust Memories«, hvor grænsen overskrides i et selvopgør mellem instruktøren og komikeren, og den kan ses som den nu feterede filmkunstners mareridtsagtige, desperate nødråb til sit publikum, en afværgemanøvre væk fra dette publikums evindelige krav om, at han skal more og underholde. »Stardust Memories« kan da næppe heller kaldes en komedie.

Allens problem har klart nok været, hvordan han skulle komme videre efter denne kunstneriske *deadlock*, hvordan han kunne placere sin figur med det etablerede komiske image i nye sammenhænge (og at den er bredt adaptabel, sås jo allerede i Martin Ritts »The Front« fra 1976). I »A Midsummer Night's Sex Comedy« løser han det ved at indføre nye distancer. Han er ikke længere den altdominerende hovedperson, men blot en ud af seks lige gyldige roller i et spil, der er henlagt til begyndelsen af århundredet og i et solbeskinnet sommerlandskab borte fra det elskede New York. Og han distancerer yderligere ved at søge inspiration i Shakespeare's »En Skærsommernatsdrøm« og Bergmans film fra 1955, »Sommernattens smil«, der naturligvis også havde sit afsæt hos Shakespeare. (I øvrigt burde filmen hedde »En skærsommernats sexkomedie« på dansk – for at bibeholde allusionen til den gamle mester).

Som i de to forlæg drejer det sig om kærlighedens dårskab og kødets lyst – og deres indbyrdes relationer – og det er jo ingenlunde noget nyt emne for Allen, men næppe før udført så elegant som her. Historien involverer seks hovedpersoner (tre par), som mødes på et pragtfuldt landsted, hvor sommeren kulminerer, naturen fortryller, og lidenskaberne bringes i kog.

Værtsparret er Andrew og Adrian (Woody Alle og Mary Steenburgen), hvis ægteskabelige samliv er gået i stå. Han er finansmand fra Wall Street, men bruger al sin fritidsenergi på sære opfindelser: en æbleskræller, en fiskebensudtager, en helikopter-cykel – og en magisk kugle, der registrerer fænomener uden for det direkte sanselige. Gæsterne er hendes fætter, den pragmatisk indstillede, ældre naturvidenskabsmand, Leopold (José Ferrer) og hans tilkommende brud, den langt yngre Ariel (Mia Farrow) samt Andrews bedste ven, lægen og skørtejægeren Maxwell (Tony Roberts) og hans nyeste offer, den naive, men lige så vellystne Dulcy (Julie Hagerty).

Og så starter den erotiske runddans og dens mange afsløringer. Maxwell har tidligere haft et forhold til Adrian, men forelsker sig hovedkuls i Ariel. Hun og Andrew bærer til gengæld rundt på mindet om en aldrig forløst ungdomsforelskelse, samtidig med at Leopold får lyst til en sidste erobring før ægteskabet – den appetitlige Dulcy. Andrew kommer til afklaring af fortiden med Ariel, som ender hos Maxwell, så Andrew kan forsones med sin kone, og den pragmatiske rationalist, Leopold, opgiver i bogstaveligste forstand ånden midt i en ekstatisk orgasme med Dulcy.

Undervejs diskuteres der uafbrudt (Allens film *er* meget snakkesalige) – om kærlighedens væsen contra den kødelige lyst (som Andrew foreslår: erotikken letter spændinger, kærligheden skaber dem) – om at gribe øjeblikkets chance og udnytte den – og også om det metafysiske over for det jordnært håndgribelige. Og naturligvis er det konstant meget, meget vittigt.

Det er en ganske spindelvævstynd historie, men den bæres oppe af sin elegante, gennemarbejdede stil, hvor Allen og hans fotograf, Gordon Willis, fejrer nye triumfer. De gyldent funklende farveoptagelser ligefrem emmer af sommermættet atmosfære, så man tror på trylleriet og sommernattens erotiske ånder, der til slut får følge af Leopolds. Som Andrew tidligt i filmen siger til Adrian: »You do admit there's more to the world than meets the eye – either that, or I start to weep immediately«. Nogle overdådige, sublimt redigerede montager af naturbilleder (især den første ved daggry), smukt understøttet

Jose Ferrer og Mary Steenburgen i en scene fra »En midsommernats sexkomedie«

af Mendelssohn-musik, afslører nye poetiske dimensioner hos Allen.

I det hele taget bliver han teknisk set stadig mere suveræn, og har nu helt og holdent sin egen stil. Et af grundtrækkene blev anslået allerede i »Annie Hall« (hans første med Willis) og er siden udviklet til perfektion. Hans kamera står ofte som en tyst registrerende, neutral tilskuer til begivenhederne, og den traditionelle krydsklipning undgås næsten helt. Gang på gang går personerne ud og ind ad billedet, uden at kameraet følger efter, således at store dele af dialogen foregår off-screen, mens vi sidder og betragter et tomt interiør. Metoden sprænger det traditionelle filmiske rum, men den varieres ustandseligt, idet kameraet også ofte følger personernes bevægelser, men kan stoppe op midtvejs, vente og genoptage dem, når de igen kommer ind i billedet. Det hele er nøje gennemtænkt og koreograferet, men forekommer fuldstændig ubesværet.

Der er mange anmeldere, der har placeret »A Midsummer Night's Sex Comedy« som et afslappet intermezzo i Allens produktion, men det er ikke rimeligt. Tværtimod synes jeg den klart peger frem mod nye muligheder – bort fra det private og navlebeskuende og frem mod en afklarethed, hvor den lille Woody kan indplaceres i nye, fiktivt fabulerende sammenhænge. Som filmværk hviler det seneste opus perfekt i sig selv, afrundet og stringent og med et flot harmonerende ensemblespil i de seks hovedroller. Frem for alt er den en varm og kærlig hyldest til livet og erotikken – yndefuldt elegant som en sart sæbeboble i sommerbrisen, og den holdes svævende lige til det sidste.

Woody Allen er nu ikke bare 80ernes førende filmkomiker – han er tillige den moderne films mest fremtrædende poet.

Asbjørn Skytte.

EN MIDSOMMER-NATS SEX KOMEDIE
A Midsummer Night's Sex Comedy. USA 1982 (**P-start:** 22.6.81). **P-selskab:** Jack Rollins/Charles H Joffe Productions. **Ex-P:** Charles H. Joffe. **P:** Roger Greenhut. **As-P:** Michael Peyser. **P-samordner:** Helen Robin. **Instr/Manus:** Woody Allen. **Instrass:** Fredric B. Blankfein, Thomas Reilly, Anthony Gittelson. **Foto:** Gordon Willis. **Kamera:** Ronald M. Lautore/**Ass:** Douglas C. Hart, Bob Paone. **2nd unit-foto:** Jeri Sopanen. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Susan E. Morse/**Ass:** Richard Nord, Pamela S. Arnold. **P-tegn:** Mel Bourne. **Ark:** Speed Hopkins/**Ass:** Gregory Bolton. **Dekor:** Carol Joffe, Joseph Badalucco Jr., Janet Shaw. **Kost:** Santo Loquasto, Bill Christians, Lancey Saunders Clough. **Rekvis:** James Mazzola, Kenneth Vogt. **Tone:** James Sabat, Frank Graziadei, Jack Higgins, Dan Sable, Jarjorie Deutsch. **Musik:** Felix Mendelssohn: Symphony No. 3 (Scottish) in A Minor« med The New York Philharmonic dir. af Leonard Bernstein; »Violin Concerto in E Minor, Opus 64« med TVR Symphony Orchestra dir. af Vassil Stefanov og med Stoika Milanova som solist; »Piano Concerto Nr. 2 in D Minor, Opus 40« med the Philadelphia Orchestra dir. af Eugene Ormandy; »A Midsummer Night's Dream« med The Philadelphia Orchestra dir. af Eugene Ormandy.

Medv: Woody Allen (Andrew), Mia Farrow (Ariel), Jose Ferrer (Leopold), Julie Hagerty (Dulcy), Tony Roberts (Maxwell), Mary Steenburgen (Adrian), Adam Redfield (Foxx, student), Moishe Rosenfeld (Mr. Hayes), Timothy Jenkins (Mr. Thomson), Michael Higgins (Reynolds), Sol Frieder (Carstairs), Boris Zoubok (Purvis), Thomas Babour (Blint), Kate McGregor-Stewart (Mrs. Baker).

Længde: 87 min. 2400 m. Censur: Rod. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 17.9.82 – Dagmar + Palads (Århus) + Bio 5 (Ålborg).

En scene fra »De tyske søstre«

De tyske søstre

Instruktør: MARGARETHE VON TROTTA

Knugende klaustrofobisk. Således virker Margrethe von Trottas fjerde film »De tyske søstre«, der delvist bygger på autentisk materiale i form af søstrene Gudrun og Christiane Ensslins skæbne. Gudrun Ensslin blev som medlem af den berygtede Baader-Meinhof terroristgruppe en særdeles omstridt og forhadt figur og Christiane har i årevis efter søsterens død i Stammheim-fængslet forsøgt at modbevise myndighedernes påstand om selvmord.

Præstedøtrene Juliane (Jutta Lampe) og Marianne (Barbara Sukowa) er – som Margarethe von Trotta selv – født under krigen og vokser op i 50'ernes dydige vesttyske spændetrøjesamfund. De to søstre er vidt forskellige af temperament. Hvor Juliane, den ældste, er konstant konfliktsøgende, prøver Marianne at opnå resultater ad betydelig mere pragmatisk vej. Deres far, der er protestantisk præst, er meget optaget af begrebet *skyld*. Således viser han en aften en film om Kz-lejrene for sine egne og sognets børn. Filmen er Alain Resnais' kortfilm »Nat og Tåge«, hvori Resnais spørger hvordan fortidens oplevelser og traumer påvirker vor nutid, og hvordan vi kan leve videre med dem. Resnais har i forbindelse med sin film udtalt, at hvis man ikke glemmer kan man ikke leve; men glemselen må være konstruktiv. Man kunne let se det som et prisværdigt træk hos præsten, at han ikke, som det ellers var kutyme på den tid, blot lader som om intet nogensinde var hændt. Konstruktiv glemsel er bare ikke hvad han ønsker skal finde sted. Han formelig svælger i menneskelig skyld såvel i kirken som i hjemmet, hvor man blandt udsmykningen finder et udsnit af Mattias Grünewalds Isenheim-altertavle, der viser den vel nok mest blodige lidende Jesus, man nogensinde er blevet præsenteret for!

Med en sådan moralsk ballast kan det ikke undre, at søstrene lader sig involvere i 60'ernes protestbevægelser. I forhold til deres tidligere optræden overrasker det, at den som barn så stridbare Juliane engagerer sig i kvindepolitik og som redaktør for et feministisk tidsskrift forsøger at ændre samfundet ad demokratisk vej, mens Marianne opgiver mand og barn for at deltage i terroristaktioner.

Da Marianne fanges kommer Juliane ofte og besøger hende i fængslet. Den kontakt, der igennem nogle år har manglet imellem søstrene, etableres nu påny omend i en noget besynderlig form. Marianne *kræver* besøg og tjenester af Juliane, der beredvilligt *ofrer* sig og sit forhold til samleveren Wolfgang (Rüdiger Vogler) for at være fælles med Marianne om lidelsen. Da Marianne indleder en sultestrejke, går Juliane så vidt i sin medleven, at hun stopper et tvangsfodringsrør ned i sin egen hals for at prøve hvordan søsteren føler!

Omsider får Wolfgang overtalt Juliane til at tage med sig på ferie til Sicilien i håb om på denne måde at kunne rive hende ud af det mere og mere snærende og destruktive fællesskab, hun har med Marianne. Netop som Wolfgang og Juliane synes at nærme sig hinanden påny, erfarer de, at Marianne er død.

Juliane kaster nu alt til side for at bevise, at det i virkeligheden er myndighederne, der har slået hendes søster ihjel. Da hun efter flere års ihærdige anstrengelser mener at have beviser for sin teori, kontakter hun en avis, der imidlertid blot kan meddele hende, at emnet ikke længere har læsernes interesse.

Den søn Marianne i sin tid opgav, har under alle disse søsterlige genvordighder været en absolut biperson. Allerede i begyndelsen af filmen er Juliane blevet bedt om at tage sig af ham, da hans far begår selvmord. Hun har imidlertid anset det for mere væsentligt at demonstrere for retten til fri abort og har derfor bekvemt sørget for at bortadoptere drengen. Efter ikke at have set ham i adskillige år opsøger Juliane ham nu, da hun erfarer at nogle mennesker har forsøgt at brænde ham ihjel efter åbenbart at have erfaret hans virkelige identitet. Juliane tager sig nu af dette barn, der dårligt nok kender og forståeligt nok kun har foragt tilovers for sin biologiske mor. Til slut i filmen prøver Juliane at fortælle hvad hun ved om

personen Marianne, hvilket formentligt vil sige den Marianne, hun kendte i sin barndom.

De kristelige termer skyld, lidelse og soning spiller således en stor rolle i Margarethe von Trottas film, ligesom det også var tilfældet i hendes foregående »Søstrene eller Lykkens Balance«. Men udover disse overleverede kulturtraumer, bevæger »De tyske søstre« sig omkring forholdet mellem forældre og børn og kaster endnu en gang lys over den uvurderlige betydning barndommen synes at have for resten af ens liv. Når Marianne kaster sig i terrorismens arme, er det ikke kun for at frelse menneskeheden. Hvad hun selv anser for at være et offer for kollektivet er i langt højere grad forbundet med hendes individuelle identitet og hendes konkurrenceprægede forhold til Juliane. Når hun vælger en anden vej end Juliane, er det ikke mindst for at kunne provokere denne til at tage sig alvorligt.

»De tyske søstre« formidler fremragende en fornemmelse af blytung knugethed. På det symbolske plan ender filmen i en slags håb, da Mariannes søn river fotografiet af Marianne i stykker og på den måde befrier sig selv og Juliane. Hvorvidt dette håb også findes set ud fra en psykologisk synsvinkel, er ret så tvivlsomt. Menneskene i Margarethe von Trottas film er indhyllet i så mange lag beskyttende fernis og forekommer så stivnede, at normaltmenneskelige relationer synes umulige.

Jan Kornum Larsen

DE TYSKE SØSTRE
Die bleierne Zeit. Vesttyskland 1981 (**P-start:** 23.2.81). **P-selskab:** Bioskop-Film/Sender Freies Berlin. **P:** Eberhard Junkersdorf. **P-leder:** Gudrun Ruzickova. **I-ledere:** Ute Ehmke, Lotfi Essid. **Instr/Manus:** Margarethe von Trotta. **Instr-ass:** Helenka Hummel. **Foto:** Franz Rath. **Steadicam-kamera:** Werner Deml. **Farve:** Fujicolor. **Klip:** Dagmar Hirtz. **Ark:** Georg von Kieseritzky. **Rekvis:** Barbara Kloth, Werner Mink/**Ass:** Robert Reitberger. **Kost:** Monica Hasse, Jorge Jara. **Musik:** »Lucretia« af Georg Friedrich Händel. **Spillet af:** Nicolas Economou, Raul Alvarellos, Miranda Fulleylove, Peter Wöpke, Jean-François Michel, Michel Bettez, Kasimir Davidek. **Sunget af:** Janet Baker. **Tone:** Vladimir Vizner, Hans-Dieter Schwarz.

Medv: Jutta Lampe (Juliane), Barbara Sukowa (Marianne), Rüdiger Vogler (Wolfgang), Doris Schade (Moderen), Verenice Rudolph (Sabine), Luc Bondy (Werner), Franz Rudnick (Faderen), Julia Biederman (Marienne, 16 år), Ina Robinski (Juliane, 17 år), Patrick Estrada-Pox (Jan), Samir Jawad (Jan, 4 år), Barbara Peepcke, Rebecca Paepcke, Margit Czenki, Carola Hembus, Anna Steinmann, Wulfhild Sydow, Ingeborg Weber, Satan Deutscher, Karin Bremer, Rolf Schult, Anton Rattinger, Lydia Billiet, Hannelore Minkus, Wilbert Steinmann, Felix Moeller, Christoph Parge, Michael Sellmann, Dieter Baier, Ingeborg Weber.

Længde: 107 min., 2920 m. **Org. længde:** 109 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** Constantin. **Prem:** 13.9.82 – Grand.

Veronika Voss' længsel

Instruktør:
RAINER WERNER FASSBINDER

Rainer Werner Fassbinders næstsidste film giver anledning til endnu en gang at konstatere, at den næsegruse beundring for ham og den aggressive afvisning af ham stort set er lige urimelige. Som størsteparten af hans talrige film rummer også »Veronika Voss' længsel« såvel elementer, der er velegnede til at forårsage irritation eller hånlatter, som en påtrængende originalitet og skarp konsekvens, der må afføde fascination hos enhver, som stadig forsøger at se nogenlunde uhildet på den vesttyske instruktør. Har man allerede for længst enten kanoniseret eller dekapiteret ham, vil man også af »Veronika Voss« kun få sine forlods fordomme bekræftet, hvilket næppe kan kaldes påfaldende frugtbart.

En scene fra »Veronika Voss' længsel«

»Veronika Voss« er sidste del af den trilogi (der desuden består af »Maria Brauns ægteskab« og »Lola«), hvormed Fassbinder søgte at gøre op med 1950'ernes vesttyske Wirtschaftswunder og altså med den eksplosivt voksende og moralsk korrumperende materialisme, der gjorde kærligheden koldere end døden. Instruktøren går til forbitret angreb på en samfundsudvikling, hvor menneskene får mere af alting og mindre af sig selv, og i stedet for at tale abstrakt om politik vælger han – i lighed med sine fremtrædende dramatiker-landsmænd Franz Xaver Kroetz og Botho Strauss – at tale konkret om individer. I den enkeltes skæbne afspejler samfundet sig, i den enkeltes undergang afsløres samfundets fallit.

Denne kunstneriske metode er både nyttig og farlig. Ved at eksemplificere undgår den tør teoretiseren, tilværelsen reduceres ikke til tabeller og statistikker. Men når vi-kun vises resultatet af nogle mekanismer og ikke mekanismerne selv, kan konkretiseringen paradoksalt nok komme til at ligne en abstraktion. Vi ser disse mennesker sprælle som marionetter i deres miserable liv, men hvem er dukkeføreren? Er det de økonomiske, sociale og politiske forhold, er det skæbnen, er det menneskets egen evige ufuldkommenhed, er det guderne? Sat helt på spidsen: ser vi disse mennesker blive skildret med medlidenhed forklædt som vrede eller med misantropi forklædt som medlidenhed?

Her overlades det til tilskuerne at tænke selv, at drage egne konklusioner, men over for »Veronika Voss« er nogen særlig krævende tankeindsats ikke nødvendig, for i den er mekanismerne tydelige nok: de stærke udnytter de svage, systemet beskytter sig selv med alle midler, og pengene regerer verden. Det er ikke bare tydeligt, det er eftertrykkeligt og håndfast og fatteligt selv for den allermest tungnemme, men det er til gengæld ikke gennemsyret af den kulsorte og vrængende misantropi, som har trukket flere af Fassbinders film langt ud i en selvparodisk nihilisme. I »Veronika Voss« er der medfølelse og ikke bare bødler, men også uskyldige ofre.

Historien er så enkel som en skillingsvise og i øvrigt umiskendeligt inspireret af Billy

Wilders »Sunset Boulevard« fra 1950. Den tidligere strålende UFA-stjerne Veronika Voss er gået bag af dansen, har ikke haft en rolle i tre år og er nu narkoman og dermed håbløst afhængig af den diabolske (og tilsyneladende lesbiske, hvad der åbenbart skal gøre hende til en endnu mere truende fremtoning) læge dr. Katz. Uden ubekvem indblanding fra byens korrupte sundhedsmyndigheder giver denne beredvilligt sine ulykkelige patienter den ene dulmende sprøjte efter den anden, alt mens hun målbevidst plyndrer dem for deres værdier. Allermest lukrativt er det, når patienterne dør, så det gør de – og det gør Veronika Voss også til slut, efter at den brave sportsjournalist, der er blevet betaget af hende, forgæves har forsøgt at afsløre morderklinikken. Og i filmens sidste billeder fejrer skurkene deres sejr, mens den nu totalt desillusionerede journalist, der endda har fået sin kæreste myrdet undervejs, kører ensomt bort til en ukendt skæbne. Måske til en overdosis af kokain og spiritus?

Det er en depressiv og slutteligt desperat historie, og dens visuelle stil svarer nøje til indholdet. Filmen er fortalt i grelle, krasse sort/hvide kontraster, og den er fuld af skærende blink og skæve vinkler, stejle trapper og voldsomme skygger. Den udspiller sig næsten udelukkende i klaustrofobiske interiørs uden ro og hvile, uden luft og uden andet lys end det kunstige – lige så bevidst og konsekvent artificielt som alt andet i filmen – og på nær et enkelt kort glimt ser man aldrig himlen. Atmosfæren er kvælende i denne film, hvor arven fra Caligari mødes med massive påvirkninger fra 1950'ernes hæmningsløse amerikanske tårepersere.

Det ville næppe være til at bære, hvis der ikke var mennesker i filmen – sådan som der ikke har været i visse af Fassbinders film, hvor kun skabagtige skabeloner har levet deres skumle skyggetilværelse – det er der. Der er journalisten og hans bekymret loyale veninde, glimrende spillet af Hilmar Thate og det tidligere teenage-idol Cornelia Froboess. Der er det gamle, dødsberedte ægtepar med Treblinka-fortiden, et ejendommeligt smukt og bevægende indslag i filmen. Og der er Rosel Zechs Veronika Voss med de skamferede nerver dirrende selv i sine roligste øjeblikke og med ynkværdigt eksalterede forsøg på at simulere en længst falmet stjernestatus. Hun er en rørende ruin, men hun bærer også slidte spor af fordums glans og glamour, og Rosel Zech gør hende troværdig ikke kun som et vrag, men også som skyggen af en gigant.

Således bliver »Veronika Voss' længsel« en pinefuld, men ikke plagsom oplevelse. Den er et på én gang manieret og magtfuldt melodrama – et mareridt af dekadence, udnyttelse og krakelerede psyker, simrende af opløsning og fordærv, uden andre flugtruter end desillusionen eller døden. Den er en patetisk og paranoid film, som forenkler og forgrover, men som også uophørligt fastholder med sine dristige stiliseringer og sit heftige, harmdirrende emotionelle overtryk. Ikke vederkvægende, måske væmmelig, men væsentlig.

Ebbe Iversen

VERONIKA VOSS' LÆNGSEL
Die Sehnsucht der Veronika Voss. Vesttyskland 1981. **P-selskab:** Laura Film/Tango Film/Rialto Film/Trio Film/Maran Film. **P:** Thomas Schühly, Rainer Werner Fassbinder. **P-samordner:** Thomas Schühly. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder. **Manus:** Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich. **Foto:** Xaver Schwarzenberger/**Ass:** Josef Vavra, Susanne Philipp. **Klip:** Juliane Lorenz. **P-tegn:** Rolf Zehetbauer. **Kost:** Barbara Baum. **Musik:** Peer Raben. **Tone:** Vladimir Vizner.

Medv: Rosel Zech (Veronika Voss), Hilmar Thate (Robert Krohn), Annemarie Düringer (Dr. Katz), Doris Schade (Josefa), Cornelia Froboess (Henriette), Eric Schumann (Dr. Edel), Armin Mueller-Stahl (Max Rehbein, Peter Lühr (Hr. Treibel), Brigitte Horney (Fru Treibel), Elisabeth Volkmann (Grete), Hans Wyprächtiger (Chefredaktør), Volker Spenggler (Instruktør), Tamara Kafka (Læge), Karl-Henz von Hassel (Læge), Thomas Schühly (Propagandaminister), Sonja Neudorfer (Kunde), Lilo Eder (Leder), Harry Baer (Overtjener), Peter Berling (Filmproducent), Juliane Lorens (Sekretær), Georg Lehn (Gartner), Rainer Werner Fassbinder (Kriminalassistent).

Længde: 105 min., 2880 m. **Udl:** Constantin. **Prem:** 1.10.82 – Grand.

Radio On

Instruktion: CHRISTOPHER PETIT

Et håndholdt kameras nervøst registrerende udforskning af en lejlighed indleder den tidligere Melody Maker kritiker Christopher Petits sort-hvide debutfilm »Radio On«. Kontrasten imellem det febrile kamera og den demonstrativt statistiske lejlighed understreges af den ledsagende musik: David Bowies desperate »Heroes«. I badeværelset liggger en mand, der har begået selvmord. På en væg i lejligheden hænger et ark papir med en tekst, der vistnok stammer fra den tyske rockgruppe Kraftwerk: »We are the children of Fritz Lang and Werner von Braun. We are the link between the '20s and the '80s. All change in society passes through a sympathetic collaboration with tape recorders, synthesisers and telephones. Our reality is an electronic reality«.

Det viser sig, at den døde mand er bror til filmens egentlige hovedperson Robert B. (David Beames) og selvmordet er den direkte årsag til, at Robert rejser fra London til broderens hjem i Bristol.

Når Roberts tur til Bristol får karakter af et mere permanent opbrud, skyldes det, at der faktisk ikke er noget, der binder ham til det sted han bor. Han arbejder om natten som disc-jockey på en kiksfabrik, hvor han opfylder pladeønsker for trætte skifteholdsarbejdere og han bor sammen med en neurotisk pige, der kun kommunikerer med de tre fjernsynsapparater, der står opstillet i deres tomme lejlighed. Roberts liv er i det hele taget så forskelligt som det være kan fra den film, der ironisk nok går i biografen nedenunder hans lejlighed: Oshimas »I sansernes vold«!

Rejsen fra London til Bristol, tværs over England fra øst til vest, foretager Robert i sin gamle Rover, som han måske holder så meget af, fordi den repræsenterer hin glorværdige tid, da man endnu kunne tale om godt britisk håndværk og således havde en identitet bare ved at være født i England. Symptomatisk nok befinder han sig bedst, når han sidder i sin metalkokon, omgivet af træpaneler og lædersæder, og lytter til David Bowie, Kraftverk, Devo etc. Isoleret, men tryg.

Som man allerede vil kunne fornemme, er der meget Wim Wenders i Petits film. Den vedgår imidlertid villigt sin gæld til den europæiske variant af den amerikanske roadmovie genre og Wenders har ligefrem ladet sig overtale til at være coproducer på »Radio On«.

Undervejs mod Bristol møder Robert i overensstemmelse med genrens konventioner en række mere eller mindre bizarre eksistenser: En skotsk desertør, der med slet dulgt aggressivitet fortæller om sine traumatiske oplevelser som engelsk soldat i den irske borgerkrig. En tankpasser, der ikke passer sin tank fordi han hellere vil bruge tiden til at drømme om sit idol, den engelske popsanger Eddie Cochran, der døde ved et biluheld i Bristol i 1960. To tyske piger, hvoraf den ene er mandehader og den anden, Ingrid, leder efter sin lille datter. Wenders-referencen er her så håndfast, at datteren hedder Alice og moderens spilles af Lisa Kreuzer, der spillede samme rolle i »Alice i byerne«.

Robert slår en tid følge med Ingrid. De kommer forholdsvis tæt ind på hinanden, men forpasser det tidspunkt, da et forhold er muligt.

Formentlig på grund af manglende interesse finder Robert aldrig ud af hvorfor hans bror begik selvmord. Efter at have forladt Ingrid kører han ud i en grusgrav og parkerer sin bil selvmorderisk nær en afgrund. Han nyder udsigten, men da han vil køre videre, kan bilen ikke starte og han forlader den med vidtåbne døre og fuldt drøn på stereoanlægget, hvor Kraftwerk spiller »Ohm sweet Ohm«.

Robert spadserer hen til den nærmeste jernbanestation og tager et tog med ukendt destination ...

Som med alle andre manifestationer for eksistentiel absurdisme – sprogets manglende evne til at kommunikere, menneskets ensomhed i en gudløs verden, tilværelsens håbløshed ... – ville det være let at betragte handlingen i »Radio On« som lidt af en karikatur. Siden eksistentialisterne *valgte* at henslæbe deres livstrætte eksistenser til så behagelige steder som »Flore« og »Deux Magots« i Paris, har eksistentielt sortsyn haft let ved at stivne i prætentiøs selvoptagethed. Christopher Petit har imidlertid undgået de værste faldgruber ved at holde en konstant *distance*, som ikke kun er filminstruktørens, men også svarer til det manglende engagement, der er Robert B's problem.

Det kunne umiddelbart forekomme selvmorderisk, at lægge sin film så tæt op ad Wim Wenders »Undervejs«, som det her er tilfældet. Et epigonværk ville næsten ikke være til at bære. Det lykkes bare, fordi »Radio On« handler om *indflydelser*. Virkeligheden er en elektronisk virkelighed, hedder det i Kraftwerk-citatet, der nævnes i begyndelsen af anmeldelsen. Det er derfor et konstant bombardement af passiviserende påvirkninger, som Robert B. og Christopher Petit forsøger at hitte rede i. Derfor al rockmusikken i filmen og derfor den demonstrativt tydelige Wenders-påvirkning. »Radio

On« er et forsøg på at uddrive fremmede påvirkninger.
Det lykkes vitterligt Christopher Petit at give indtryk af noget typisk, umiskendeligt engelsk i sin film. Lyset, det dårlige vejr, molen i Bristol, Roberts tøj giver tilsammen en særegenhed, der ikke kan udslettes af radioens konstante informationer om rædselsgerninger i ind- og udland og musikindustriens internationaliserende envejskommunikation, 80'ernes svar på Fritz Lang- og Werner von Braun'ske skrækvisioner.
»Radio On« er ingen stor film, men den besidder en vis intensitet, som ikke mindst skyldes dens skuespillere. David Beames og Lisa Kreuzer er rørende ægte og umanierede. Herudover er der grund til at nævne filmens tyske fotograf Martin Schäfer, hvis elaborerede og undertiden lidt krukkede billeder giver god atmosfære.

Jan Kornum Larsen

RADIO ON
Radio On. England/Vesttyskland 1979. **P-selskab:** BFI Production Board/Road Movies Filmproduktion. I samarbejde med the National Film Finance Corporation. **Ex-P:** Renee Gundelach, Peter Sainsburu. **P:** Keith Griffiths. **As-P:** Wim Wenders. **P-Sup:** Patsy Nightingale, Paul Sparrow. **Instr/Manus:** Christopher Petit. **Foto:** Martin Schäfer. **Ass: Paul Bond, John De Borman, Patrick Duval, Michael Tomlinson. Lys:** John Devine. **Klip:** Anthony Sloman, Stefna SMal, Stuart de Jong. **Ark:** Susannah Buxton. **Sange:** »Always Crashing in the Same Car« af David Bowie; »Heroes/Helden« af David Bowie, Brian Eno, med David Bowie; »Satisfaction« af Keith Richard, Mick Jagger, med Devo; »Sweet Gene Vincent« af Charles Jankel, Ian Drury, med Ian Drury; »Urban Landscape« af og med Robert Fripp; »Radioactivity«, »Ohm Sweet Ohm« af og med Kraftwerk; »Whole Wide World«, »Veronica« af og med Reckless Eric« »Frozen Years« af Brinsley Schwarz, med The Rumour; »Lucky Number« af Leslie Chappell, Lene Lovich, med Lene Lovich; »Three Steps to Heaven« af Eddie Cochran, B. Cochran, med Sting. Tone: Martin Müller, Paul Carr.
Medv: David Beams (Robert B.), Lisa Kreuzer (Ingrid), Sandy Ratcliff (Lejer), Andrew Byatt (Soldat), Sue Jones-Davies (Roberts ige), Sting (Guitarist), Sabina Michael (Ingrids mands tante), Katja Kersten (Ingrids partner), Paul Hollywood (Dreng ved pølsevogn), Adrian Jones, Cyril Kent, Bernard Mistovski, Nina Pace, Joseph Riordan, David Squire, Kim Taylforth, The Crystal Theatre, Tilly Vosburgh, Sally Watkins.
Længde: 102 min. **Udl:** Ingen. **Prem:** 11.10.82 - Biografen i Huset.

Kampen om ilden

Instruktør: JEAN-JACQUES ANNAUD

Med »Sorte og hvide i farver« (Noirs et blancs en couleurs, 1976) viste Jean-Jacques Annaud en diskret tiltalende instruktørpersonlighed og under et kort visit i København i anledning af premieren på »Kampen om ilden« blev indtrykket af instruktøren udvidet. Annaud vil gerne både fornøje og belære, hvis han kan gøre det ene uden at glemme det andet. Men et eller andet sted ude på de store vidder, der gør »Kampen om ilden« til en ofte storslået visuel oplevelse, synes Annaud ganske at have glemt, at det menneskelige drama rummes i civilisationen, og da »Kampen om ilden« udspilles for 80.000 år siden har filmens menneskelignende væsener såmænd dårligt nok fået begyndt på begrebet civilisation.

Som titlen siger, drejer det sig om at sikre sig ilden. Den er et af de redskaber, som satte menneskeheden i stand til at overleve i en verden fyldt med vilde sabeltigre, kæmpestore mastodonter og lavtstående abemennesker, og Annaud har med åbenlys fryd søgt at gøre historien så udvendigt dramatisk som vel realistisk muligt. Men uden det indre drama, som filmen kun i korte scener ejer, bliver denne udviklingshistorie ikke meget mere end en samling ganske fermt udtænkte gester (udtænkt af Desmond Morris, der tidligere har interesseret sig for menneskets oprindelse i en række bøger) og nogle af og til fascinerende gryntelyde, som skyldes Anthony Burgess. For filmens mennesker er livet jo ikke meget mere end en evig kamp for at overleve, og dermed er der jo ikke levnet meget plads til hvad vi i øvrigt betragter som menneskeligt. Dog bliver der plads til at demonstrere, hvad der vist nok skal opfattes som historiens første menneskelige samlejescene, idet det for to af filmens personer begynder at dæmre, at kærligheden er en realitet, hvis navn de ikke kender, men hvis følelser de overvældes af. Han bliver ganske syg af denne sære oplevelse, mens hun synes at have mere check på den slags ting og derfor kan belære ham om, at han ikke altid behøver at komme bagpå hende.

Inden Annaud gik i gang med filmen havde han lavet en vældig research, og filmen skal nok i mangt og meget være den rene sandhed om vore forfædres liv og levned. Antropologer har sagt god for det meste, men kunsten må gerne grave dybere end antropologien. Og selv om der levnes plads til kuriøse hændelser undervejs i denne lange rejse mod ilden og kærligheden, så er der reelt ikke mere drama i denne historie end til en halvlang kortfilm. Stanley Kubrick fik med meget større prægnans - og i løbet af meget mindre tid - fortalt mere om denne udvikling fra halvmenneske til noget mere i den mesterlige prolog til »Rumrejsen år 2001«.

Annaud udtalte under sit besøg i København, at alt for mange film savnede fantasi. Den udtalelse er meget af en boomerang, thi hans egen film vidner i høj grad om mangel på kunstnerisk fantasi. Men som et velment forsøg på underholdende belæring vil filmen nok være ganske velkommen til skolebrug. Måske burde SFC interessere sig for filmen.

Per Calum

KAMPEN OM ILDEN
Quest for Fire/La guerre du feu. Canada/Frankrig 1981 (**P-start:** 21.4.81). **P-selskab:** ICC - Cine-Trail/Belstar Productions - Stephan Films. **Ex-P:** Michael Gruskoff. **P:** John Kemeny, Denis Heroux. **Co-P:** Jacques Dorfmann, Vera Belmont. **As-P:** Claude Nedjar, Garth Thomas, Michael Moore. **P-ledere:** Stephan Reichel, Matthew Vibert. **I-leder:** Peter Bray. **Instr:** Jean-Jacques Annaud. **Instr-ass:** Mathew Vibert, John Desormeaux, Michael Williams, François Leclerc, Jennifer Jones, David Bracknell, Terry Pearce. **Manus:** Gerard Brach. **Efter:** Bog af J. H. Rosny: »La guerre de feu«. **Sproglyde:** Anthony Burgess. **Gestus/kropssprog:** Desmond Morris. **Foto:** Claude Agostini. **Kamera:** Al Smith, Paul Van Der Linden, Andy Chmura, Keith Woods. **Farve:** Bellevue-Pathé. **Klip:** Yves Langlois. **P-tegn:** Guy Comtois, Brian Morris. **Ark:** Clinton Cavers. **Kost:** John Hay, Penny Rose, Renée April, Janet Yates, Briony Anderson. **Sp-E:** Martin Malivoire (sup), Neil Trifunovich, Mark Molin. **Musik:** Philippe Sarde. **Spillet af:** The London Symphony Orchestra + Percussions de Strasbourg. **Dir:** Peter Knight. **Tone:** Ken Heeley-Ray, Martin Ashbee, Claude Hazanavicius, Joe Grimaldi, Austin Grimaldi. **Lyd-E:** David Evans, Kevin Ward. **Make-up:** Christopher Tucker (kons), Michele Burke (sup), Sarah Monzani (sup).
Medv: Everett McGill (Naoh), Ron Perlman (Amoukar), Nameer El-Kadi (Gaw), Rae Dawn Chong (Ika), Gary Schwartz, Naseer El-Kadi, Frank Olivier Bonnet, Jean-Michel Kindt, Kurt Schiegl, Brian Gill, Terry Fitt, Bibi Caspari, Peter Elliott, Michelle Ledux, Robert Lavoie, Matt Birman, Christian Renard, Joy Boushal, Mary Lou Foy, Robert Gondek, Sylvie Guilbault, Steve Ramanuskas, Lydia Chaban, Dena Francis, Hélene Gregoire, Lloyd McKinnon, Georgette Rondeau, Rod Bennett, Jacques Demers, Michel Drouet, Michel Francoeur, Charles Gosselin, Bernard Kendall, Benoit Levesque, Joshua Melnick, Jean-Claude Meunier, Alex Quaglia, The Great Antonio, Jacques Caron, Jean-Pierre Gagné, Hercule Gaston Heon, George Buza, Danny Lynch, Butch Lynch, Luke McMasters, Adrian Street, Mohamed Siad Cockei, Tarlok Sing Seva, Lolamal Kapisisi, Hassanali Damji.
Længde: 100 min., 2740 m. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 13.8.82 - Dagmar + Bio (Næstved) + Palads (Århus) + Bio 5 (Ålborg) + Kino (Odense).

En scene fra »Kampen om ilden«

Pink Floyd: The Wall

Instruktør: ALAN PARKER

Lad det være sagt med det samme: »Xanadu« med Olivia Newton-John er i forhold til »The Wall« et kontemplativt og originalt værk.

Vi har snart set mange musikfilm som transformationer fra plade til film, og det er forståeligt af kommercielle grunde: et hit er et hit, også som gentagelse i et andet medie.

Disse transformationer er næsten altid gået dårligt ..., bedst med musik, som i originalen indgår i en dramatisk sammenhæng (»Jesus Christ Superstar«, »Hair«, »Don Giovanni« etc.) som filmen så har overtaget.

Men hvordan gør man, når man partout vil fra long playing til wide screen? Der er ingen tvivl om, at den dårligste løsning er at lægge opgaven i hænderne på musikerne selv og som her lade Roger Waters stå for historien. Som en ekstra sikkerhed for et elendigt resultat, kan man så helgardere med en absolut svag og profilløs instruktør, nemlig Alan Parker (»Midnight Express«, »Bugsy Malone«,»Fame«,»Shoot the Moon«).

Pink Floyd har lavet genial popmusik som f.eks. »Dark side of the Moon«, og så længe »The Wall« har holdt sig i rillerne, har den også været udholdelig. Men det er svært at overbevise en succesgruppe om at dens visioner ikke holder til direkte og fuldkommen ukritisk overførsel i billeder.

Udgangspunktet for »The Wall« er et vældigt sceneshow, som har hørt til musikken. Ambitiøst og avangardistisk tænkt, men på film rædselsfuldt, banalt og mindst ti år forældet. Intet under, at der her er tale om en virkelig publikumssucces!

Handlingen: Lille Pink er et følsomt barn og ender som ufølsom despot og pop star! Historien er fortalt før, blandt andet i Ken Russells filmatisering af The Who's »Tommy«. Når man tilgiver en Ken Russell hans tendenser til vulgær symbolisme, er det på grund af det mål sensuel humor, der trods alt er indeholdt i selv hans dårligste film. Og når man ikke kan tilgive en Alan Parker det samme, er det fordi man ingen forsonende træk kan finde. »The Wall« er som et udtræk af alt det dårligste hos Russell: det spektakulære og det overfladiske uden en undertone af noget seksuelt pikant, som man trods alt vel må kalde Russells slet dulgte analfiksering.

Kort sagt, »The Wall« er et sterilt værk ... en reklamefilm, der skal sælge simplificerende og banale forklaringer til indsmigrende musik. Man sidder tilbage med et spørgsmål: har Pink Floyd virkelig ikke mere at byde på. Er film et så uhyggeligt afslørende medie? Svaret må blive, at en transformation fra et medie til et andet er en uhyre kompliceret proces. Det er ikke nok at tage en sangtekst og fortælle den i billeder, eller at vise de symboler, der kan have nok så stor tekstlig værdi. Man må ned i andre lag. Man må arbejde med parallelle stemninger eller finde det, som noget vagt kaldes musikkens logik.

Som det vel er fremgået, er dette mislykkedes totalt for Alan Parker og Pink Floyd. Hvor musikken er velgjort og sikker i orkesterets egen stil, er filmen flakkende uden at indholde ét originalt billede. Man var betydeligt nærmere en åndssammenhæng imellem film og musik i f.eks. »Quadrofonia's« fish-and-chips realisme...

For slet ikke at tale om hvor simpelt det kan gøres: den ellers noget svingende instruktør Hal Ashby's »Time is on our side«, består af rene koncertoptagelser af et gammelmands-Stones, men ethvert nærbillede af en doped Mick Jagger eller helicopter-shot over en sydende tilhørerskare, giver os al den kropslighed, Stones-musikken er og var.

Lars von Trier

PINK FLOYD: THE WALL
Pink Floyd: The Wall. England 1982 (**P-start:** 7.9.81). **P-selskab:** Tin Blue. I samarbejde med Goldcrest Films. For MGM. **Ex-P:** Stephen O' Rourke. **P:** Alan Marshall. As-P: Garth Thomas. **P-samordner:** Sally Shewring. **P-leder:** David Wimbury. **I-leder:** Peter Kohn. **P-sup:** (animation) Lance Paul. **Instr:** Alan Parker. **Instr-ass:** Ray Corbett, Kieron Phipps, Steve Harding. **Stunt-instr:** Peter Braham. **Manus:** Roger Waters. Efter: LP-pladen »The Wall« af Pink Floyd. Animation: (instr/design) Gerald Scarfe, (samordner) Mike Stuart; Greg Miller, Chris Caunter, Bill hajee, Les Matjas, Alistair McIlwain, (baggrund) Michael Gabriel. **Foto:** Peter Biziou. **Kamera:** John Stainer, David Garfath. **Animation-foto:** Chris King. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Gerry Hambling. **P-tegn:** Brian Morris. **Ark:** Chris Burke, Clinton Cavers, (animation) Jill Brooks. **Kost:** Penny Rose, John Hilling, Pip Newbery. Musik: Roger Waters. **Sange:** »The Tigers Broke Free (Part I)«, »In the Flesh (Part I)«, »The Thin Ice«, »Another Brick in the Wall (Part I)«, The Tigers Broke Free (Part 2)«, »Goodbye Blue Sky-«, »The Happiest Days of Our Lives«, »Another Brick in the Wall »Part 2)«, »Mother«, »Empty Spaces«, »One of My Turns«, »Don't Leave Me Noew«, »Another Brick in the Wall (Part 3)«, »Goodbye Cruel World«, »Hey You«, »Is There Anybody Out There?«, »Nobody Home«, »Vera«, »Bring The Boys Back Home«, »In the Flesh (Part 2)«, »Waiting for the Worms«, »Stop«, »Outside the Wall«, af Rogers Waters; »Young Lust«, »Confortably Numb«, »Run like Hell« af David Gilmour, Roger Waters; »The Trial« af Roger Waters, Bob Ezrin; »The Little Boy That Santa Claus Forgot« af Tommy Connor, Michael Carr, Jimmy Leach, med Vera Lynn. **Spillet/Sunget af:** Roger Waters, David Gilmour, Nick Mason, Richard Wright. **Vokalister/Musikere:** Bob Geldof, Andy Bown, Bobby Hall, Jess Porcaro, Joe Porcaro, Willie Wilson, Freddie Mandell, Bob Ezrin, Lee Ritenour, Toni Tennille, Joe Chemay, Stan Farber, Jim Hass, Islington Green School Choir, Pontardulais Male Voice Choir. **Dir/Arr:** Michael Kamen. **Musikbånd:** Brian Lintern. **Koreo:** Gillian Gregory. **Tone:** Eddy Joseph, James Guthrie, Clive Winter, Graham Hartstone, Nicholas Le Messurier. **Lyd-E:** Alan Paley, Alan Pattillo.
Medv: Bob Geldof (Pink), Christine Hargreaves (Hans mor), James Laurenson (Hans far), Eleanor David (Hans kone), Kevin McKeon (Unge Pink), Bob Hoskins (Rock and Roll-manager), David Bingham (Lille Pink), Jenny Wright (Amerikansk groupie), Alex McAvoy (Lærer), Ellis Dale (Engelsk læge), James Hazeldine (Elsker), Ray Mort (Fader-substitut), Marjorie Mason (Lærerens kone), Robert Bridges (Amerikansk læge), Marie Passarelli (Spansk tjenestepige, Winston Rose (Sikkerhedsmand), Joanne Whalley, Nell Campbell, Emma Longfellow, Lorna Barton (Groupier), Rod Beddall, Peter Jonfield, Philip Davis, Gary Olsen (Rodies), Eddie Tagoe, Dennis Fletcher, Jonathan Scott, Joanna Dickens, john Scott Martin, Marily Thomas, Brenda Cowling, Michael Burrell, Malcom Rogers, John Broughton, John Paul Morgan, Albert Moses, Vincent Wong, Mark Newman, Lucita Lijertwood, Betty Whelan, David Fleesham, Joanna Andrews, Diana Kibg, Roger Kemp, David Smythe, Keth Wray.
Længde: 95 min., 2610 m. **Udl:** UIP. **Prem:** 15.10.82 - Dagmar.

Kort sagt

Filmene set af
Per Calum (P.C.)
Asbjørn Skytte (A.S.)

BRITANNIA HOSPITAL

Instruktør: LINDSAY ANDERSON

Den i sin tid så inciterende skribent Lindsay Anderson har unægtelig sværere ved at incitere, når han skaber film, og »Britannia Hospital« turde være den mindst inciterende af alle Andersons film. Filmen er en skrap satire om alt, som ikke behager Lindsay Anderson i dagens England, men skønt instruktøren synes at have fået alt med, når han ramler ud mod højre og venstre, fortid og fremtid, så bliver filmen aldrig hverken forløsende i sin humor, underholdende i sin vrede eller medrivende i sin historie. Tværtimod er filmen oftest anstrengende at overvære trods den megen energi i spillet og i satirens konstruktion. Mest af alt er filmen en gammel mands vrede skuffelse over, at udviklingen ikke er gået som den burde.
(Britannia Hospital - England 1982). P.C.

KIDNAPNING

Instruktør: SVEN METHLING

Her troede man, at det udvandede og nedtrådte fænomen i dansk film, folkekomedien, omsider var afgået ved en velfortjent død og lå velforvaret i sin grav. Men se om den ikke blot har sovet rævesøvn! Her genopstår den frækt og frejdigt – lige så fladpandet og åndsforladt, som den altid har været!

Her er en historie så tynd, at den dårligt kan fylde spilletiden ud, med en personkarakteristik, der holder sig inden for de mest firkantede og éndimensionale skabeloner. I stedet forlader man sig på, at bare man har en lille fræk unge med charmesmil og bramfrit naive replikker, og hvert femte minut lader personerne bevæge sig i *fast motion*, så er det billige grin, og succesen hjemme hos hele familien Danmark. Og se om man ikke har ret! Folket jubler, og pengene strømmer ind – til gavn for de betrængte provinsbiografer, men ikke desto mindre beskæmmende for dansk film. Det er skam i orden, at Lille-Per skal møde familien Gyldenkål (havde det så endda bare været Olsen-Banden), men hvorfor i alverden den slags enfoldige bavl skal tære på de sparsomme filminstitutpenge – det er ganske ubegribeligt!
(Danmark 1982). AS.