BUMSEN OG BORGERSKABET

Helt på spanden i Beverly Hills (Down and Out in Beverly Hills) USA 1986. I: Paul Mazursky. M: Paul Mazursky, Leon Capetamos F: Donald McAlpine. Kl: Richard Halsey. Mu: Andy Summer. Medv.: Nick Nolte, Bette Midler, Richard Dreyfuss, Little Richard, Tracy Nelson, Elizabeth Pena.

I amerikansk film har der altid været en tradition for at lave begavede komedier om og for vokse mennesker. I vore dage, hvor Hollywoodindustrien i stadig større grad fortaber sig i glatte, verdensfjerne eventyr med udspekulerede special effects, er det en fryd, at bl.a. en begavet instruktør som Paul Mazursky holder denne tradition i live. I sine komedier går Mazursky så tæt på dagligdagens glæder og sorger, at de ofte forvandler sig fra komedie til seriøst drama om *the American way of life* — som det skete i to af hans allermest vellykkede film: *Ud sa' min kone* (Blume in Love, 1973) og *En fri kvinde* (An Unmarried Woman, 1977).

Mazursky har før hentet sin inspiration i den europæiske film (*Willie og Phil* lænede sig i 1980 særdeles kraftigt op ad Truffauts *Jules og Jim*), og det kan ikke undre, at han i René Fauchois' gamle anarkistiske farce *Boudu sauvé des eaux*, som allerede blev filmatiseret af Jean Renoir i 1932, har fundet stof, der kunne transplanteres og bruges i den videre hudfletning af det amerikanske borgerskab. I øvrigt ligner Mazurskys film kun i den alleryderste handlingsstruktur Renoirs, hvor det var Michel Simons elskelige vagabond, der skabte anarkistisk ravage i den pæne boghandlerfamilie. Hos Mazursky spiller Nick Nolte bumsen — et vidunder af en derangeret vildmand i grel kontrast til det mondæne, moderne Californien. Han forsøger at drukne sig i en rigmandsvillas svømmebassin, men reddes op af husets ejer, en fabrikant, der har skabt sig sin formue ved at producere en tyverisikret hotelbøjle.

Det er i skildringen af denne rigmandsfamilie, Mazursky endnu en gang demonstrerer sin eminente sans for satire. Fabrikanten er en pæn borgermand, lidt fortravlet og stresset og efterhånden uden reel kontakt med konen og de halvvoksne børn, men dog med tid til at hygge sig med stuepigen, når husets frue nu alligevel har mistet lysten. Hun er til gengæld en totalt overgearet hypokonder, der har investeret al sin energi i de moderigtige pseudofilosofiske løsninger — med egen guru, dyrepsykologi etc. Husets datter forskanser sig i sit college-liv, mens den nogle år yngre søn kun er i stand til at kommunikere med omverdenen via sit videokamera. Filmens forudsigelige pointe er naturligvis, at den totalt uhæmmede *drop-out* bliver en karismatisk forløser af den lille families frustrationer — i en sådan grad, at de til slut ikke kan undvære ham — og han ikke dem.

Inden vi når så langt, trækker filmen os ned gennem en række overordentlig fornøjelige optrin, hvor Mazursky denne gang demonstrerer den mindst højtidelige side af sit talent. Det er grovkornet satire med ind imellem løssluppent overspil af en veloplagt skuespillerstab, anført af en stjernetrio, hvor især Bette Midler (der bliver en bedre og bedre komedienne) og Richard Dreyfuss som fabrikantparret får mulighed for at boltre sig.

Undervejs mindedes jeg flere gange Gregory LaCavas mesterlige My *Man Godfrey* fra 1936. Dét alene siger en del om kvaliteterne i Mazurskys nye film, som hermed er anbefalet på det varmeste.

Asbjørn Skytte

TUR-RETUR

Værelse med udsigt (A Room With a View) England 1986. P: Ismail Merchant. I: James Ivory. M: Ruth Prawer Jhabvala efter E.M. Forsters roman. F: Tony Pierce-Roberts. Medv.: Maggie Smith, Helena Bonham Carter, Denholm Elliott, George Emerson.

Firenze foråret 1907. Pensione Bertolini. Skodderne smækkes op og giver plads for udsigten til ... en grå, indelukket baggård. Sådan indleder James Ivory effektfuldt sin E.M. Forster-filmatisering *Værelse med udsigt*, og hvis tilskueren føler sig snydt, så gør de to britiske pensionatgæster det ikke mindre, for Lucy Honeychurch og kusinen Charlotte Bartlett havde udtrykkeligt bestilt et værelse med udsigt over Arno-floden og byens solbeskinnede tage. I begge tilfælde fortager skuffelsen sig dog hurtigt, for filmen udvikler sig til en sand æstetisk nydelse, og Lucy og Charlotte overtager snart efter to andre pensionatgæsters værelser *med* udsigt, da indvånerne — Mr. Emerson og sønnen George — ikke har noget imod at kigge på baggården, for Mr. Emerson har al den udsigt, han har brug for, inden i sig selv.

Lucy Honeychurch er en ung pige af det bedre britiske borgerskab. Hun er sendt på dannnelses-rejse til Italien i selskab med den tilsyneladende selvudslettende og opofrende, men samtidig rethaverske og selvgode, gammeljomfrunalske Charlotte, der fungerer som falkeblikudstyret chaperone for den unge Lucy. Hvor Charlotte er et sandt barn af det 19. århundredes victorianske bornerthed og tilknappede nej-sigeri, ulmer ukendte lidenskaber under Lucy's uskyldsrene hvidklædte ydre. Når hun sætter sig til klaveret, bliver hun en anden person — med stor passion spiller hun Beethoven, hvilket hendes mor netop har forbudt hende, fordi hun bliver umulig at omgås bagefter.

Den mandlige og moralske modpol til Lucy og Charlotte udgøres af Emerson'erne. Emerson senior er en slags fritænker, som af Pensione Bertolinis øvrige britiske klientel betragtes med misbilligende blikke og anses for at være skrækkeligt ukultiveret og »indelicate«. Han falder da heller ikke i svime over Giottos fresker, men ser kun tykke mænd, hvor de andre turister i alt fald lader som om de er vældig interesserede i guidens kulturhistoriske redegørelser. Emerson er imidlertid en helstøbt og ærlig mand, der har opdraget sønnen George til rene og hele følelser og til at handle i overensstemmelse hermed. George siger således ja til »beauty«, »trust«, »joy« og »love« — som han skriger fra toppen af en toscansk trækrone.

For hovedparten af Firenzes britiske koloni formidles mødet med Italien af Baedeker's uundværlige turistfører, mens den lidenskabelige, den voldsomme, sanselige og uberegnelige side af både italiensk kultur og natur forbliver noget faretruende og ubehageligt. Kulturen repræsenteres snarere af ophøjede religiøse fresker end af sanselige nøgenskulpturer, og når man tager på udflugt i det toscanske landskab, er det naturligvis med hele testellet i skovturskurven og komfortable siddeunderlag til værn mod både gigt og smuds. Hvor de andre forsvarer sig imod alt, hvad der kan true deres omhyggeligt opbyggede og vedligeholdte engelske moralkodeks, tiltrækkes George og Lucy af det rå og kraftfulde Italien, som de stifter bekendtskab med dels ved elementernes rasen dels ved at overvære et pludseligt og blodigt slagsmål med dødelig udgang. På denne sanselige baggrund drages George og Lucy mod hinanden, men Charlotte er ikke chaperone for ingenting. Hun sætter hurtigt en stopper for eventyret og bringer skyndsomt Lucy i sikkerhed hjemme i Surrey's fredfyldte landskaber.

Hjemme anmoder den intellektuelt forfinede og kompromisløse æstet Cecil Vyse, der væmmes ved alle grimme eller vulgære ting, om Lucy's hånd. Modstræbende giver hun ham den, og han iler med at erklære dem »i promessi sposi«. Også Cecil er nemlig tiltrukket af Italien — han ser sig selv som »un inglese italianato, il diavolo incarnato« blot er hans Italien ikke kraftfuldt og passioneret, men udelukkende bogligt og museumsbetonet. Således er den »inkarnerede italienske djævel« så meget af en britisk stivstikker, at han ikke engang kan give sin tilkommende et tante-kys, uden at slør, stok og pince-nez kommer i vejen. Cecil tror selv, at han er forelsket i Lucy, men i virkeligheden ser han hende blot som en art kunstgenstand, der har opnået sin friskhed gennem barndommen i Surrey's landidyl og sin finesse ved dannelsesopholdet i Italien. Cecil er imidlertid langt fra at være det ideelle mål for Lucy's dulgte lidenskaber. Da han beder hende om at spille Beethoven, svarer hun med Schubert, for hendes passion er fortsat forbeholdt George. Ved skæbnens lunefuldhed eller på grund af alle de impliceredes forbindelse til Italien dukker George en dag op i Surrey. Lucy bryder med Cecil, men vil ikke indrømme hverken for selv eller andre, at hun gør det på grund af sine følelser for George. Hun forsøger at fortrænge sin lidenskab ved at flygte til udlandet — ligesom »poor Charlotte« hele livet er flygtet fra et ungdommeligt »eventyr« i den britiske sommer — men i en slags »last minute rescue« erkender hun sine følelser, og historien kan slutte hvor den begyndte, i Pensione Bertolino, hvor George og Lucy på deres bryllupsrejse har fået et værelse med udsigt ... måske ikke blot til Arno, men tillige til det 20. århundrede.

Anmelderen har *ikke* læst Forsters roman og kan derfor ikke divertere med lærde betragtninger over filmatiseringsprocessens vellykkethed eller det modsatte. Derimod kan det konstateres, at filmen absolut lader sig se — og endda med stort udbytte — uden at tilskueren behøver slæbe litterær bagage med ind i biografmørket. James Ivory's film glimrer ikke ved cinematografiske feinschmeckerier, men med sine fortræffelige skuespillerpræstationer — og det gælder fra de store hovedroller helt ned til den mindste birolle —og sine stemningsmættede billeder, der smukt indfanger historiens tematiske kontraster, er *Værelse med udsigt* en rigtig rar og positiv oplevelse.

Eva Jørholt

GERMANSK FORMALISME

Stammheim (Stammheim). BRD 1986. I: Reinhard Hauff. M: Stefan Aust. F: Frank Brühne. Kl: Heidi Handorf. Mu: MArcel Wengler. Medv: Ulrich Tukur, Therese Aflolter, Sabine Wegner, Hans Kremer, Ulrich Pleitgen.

Reinhard Hauffs nye film *Stammheim* havde premiere i Danmark d. 29. september i år. Filmen tilhører den især i de senere år særdeles udbredte genre »docu-dramaet«. Denne genre rummer fremragende film og TV-programmer som Michael Darlows om Suez-krisen 1956 (BBC 1980, udsendt af DR 1980), Leslie Woodheads om Warzawapakt-landenes invasion af Tjekkoslovakiet 1968 (Granada 1980, udsendt af DR 1980) og Albert Finneys om retshøringen vedr. Steve Bikos død efter politimishandling i Sydafrika i 1977 (Transvideo Produktion, udsendt af DR 1986) — men også så tvivlsomme forsøg på virkelighedsrekonstruktion som Stellan Olssons TV-serie om Jane Horney fra 1985. Hvor skal man placere Hauff's film om retssagen mod Rote Armee Fraktions ledere 1975-77?

Der er ingen tvivl om, at filmen repræsenterer et seriøst forsøg på at komme virkeligheden så nær som muligt. Den har her kunnet bygge på en fuldstændig udskrift af Stammheim-processen. Stor umage er blevet lagt i at rekonstruere det specielt til processen opførte retslokale. Derimod har man givet afkald på ydre portrætlighed mellem skuespillerne og de personer de fremstiller.

Selve processen kan virke overdrevet, som en karikatur af en retssag, men træffer begivenhedens atmosfære udmærket. Filmen giver et godt billede af den gensidige afmagt, der er tale om både på anklagebænken og i dommersædet. De anklagedes forsøg på at gøre retssagen til en åbenlyst politisk proces modsvares af retsformandens formaljuridiske pindehuggeri. Retssagen får karakter af en psykologisk thriller, hvor de to modparter langsomt slider hinanden op.

Dette er et af filmens kritisable punkter. Retssagen kommer til at virke som en tvekamp mellem de anklagede og retsformanden — hvad den selvfølgelig også var, men ikke udelukkende. Tvekampen ender, da retsformanden afsløres i brud på retsplejeloven og udskiftes. Og hermed slutter filmens dramtiske kurve. Domsafsigelsen og skildringen af de efterfølgende begivenheder virker som en noget påklistret epilog.

Vi ser nemlig ikke — i modsætning til Albert Finney's rekonstruktion af høringen efter Steve Bikos død — retssagen ført kontinuerligt til ende. Efter retsformandens tilbagetræden får vi kun et yderst vagt billede af den nye retsformand og hans reaktioner, og de afsluttende procedurer før domsafsigelsen springes over. Derfor sidder man tilbage med en fornemmelse af løse ender — ud over de løse ender, processen i sig selv indeholdt.

Hvilke indtryk formidler filmen så? Vel først og fremmest en følelse af de absurditeter, en proces kan lande i, når de anklagede på den ene side afviser retssystemets grundprincipper, men på den anden side påberaber sig deres rettigheder i overensstemmelse med samme retssystem — og når retten hænger sig i retsplejelovens formalia, men samtidig selv sætter sig ud over dem.

Men filmen går for let hen over den afgørende vending, der i det mindste i juridisk forstand sker dels ved at de anklagede åbent tager ansvaret for de handlinger, de er anklaget for, dels ved rettens strategiske tilbagetog, da retsformanden udskiftes. Denne »tilnærmelse« mellem parterne får processen til at gå ind i en ny fase, og det ville have tilført filmen en ny dimension, hvis denne fase blev skildret mere indgående.

Nu sidder man tilbage med følelsen af, hvor synd det hele egentlig er for de implicerede — både de anklagede, deres ofre, og retsformanden. Og med et indtryk af, hvor forkrøblende indespærring kan virke på mennesker, og hvor klinisk inhumant en retshandling kan fungere. Det er naturligvis væsentlige indtryk — men hele filmen kunne have givet mere.

På mig virker både filmen og det, den skildrer, meget »germansk«. Et præg af stivhed og formalisme dominerer, og der er ingen spor af humor. Således som jeg oplever filmen, er den en bombastisk gengivelse af en bombastisk virkelighed. Og som sådan er den afgjort et historisk dokument.

Karsten Fledelius

FRIT FALD

Down By Law USA 1986. I + M: Jim Jarmusch. F: Robby Müller. Mu: John Lurie (sange af Tom Waits). Medv: Tom Waits, John Lurie, Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Ellen Barkin, Billie Neal.

Amerikansk film uden for the establisment er generelt en verden af prætentiøse Greenwich Village home movies i kornet sort-hvid 16 mm og med instruktørens selvoptagethed som drivende kraft. I denne halvverden af anstrengte ambitioner dukker med spredte mellemrum et særpræget talent op. Intellektualistiske kritikere i forening med det New York'ske kult-publikum henrykkes, men for den opdagede er dette tit skæbnestunden, for snart kommer den kommercielle industri med tilbud, man ikke kan afslå. Et oplagt eksempel er David Lynch, som var fire år om at lave den højligt originale *Eraserhead*, en futuristisk mareridts-vision (udsendt i 1976), men siden måtte underordne sig de stortanlagte produktioners betingelser i *Dune*: hans berømteste film, *Elefantmanden*, er måske i virkeligheden en allegori over dette tema: Det er ikke let at være grim ælling blandt konforme burhøns.

Den nyeste opdagelse på området er Jim Jarmusch, en 35-årig New Yorker der fik et sensationelt art cinema gennembrud i 1984 med *Stranger Than Paradise*. Det var minimalistisk filmkunst, så det battede: Den totale askese i handlingsgang, persontegning og filmisk udtryk var ikke uden det krukkeri, som altid lurer på avant-garden, men var samtidig gjort levende af en lakonisk humor og en charmerende stilsans. De lange uklippede sekvenser, underlagt med John Luries bittersøde musik, var et eksperiment, hvor fortællingen paradoksalt bevægede sig fremad ved hjælp af statiske scener. Den nye film, *Down By Law*, vidner om at Jarmusch i forbløffende ringe grad har taget skade af sin succes. Han er forblevet døv for Hollywoods lokketoner og har igen lavet sin egen lille-bitte sort-hvid film (omend denne gang forførende virtuost fotograferet af Wim Wenders' fotograf, Robby Müller) med en minimal historie, mere stemning end plot, mere form end budskab. Og det er blevet endnu morsommere. *Stranger Than Paradise* fortalte om to døgenigte, der sammen med den enes ungarske kusine var på udflugt rundt i staterne. Road-modellen genbruges her, hvor det ikke drejer sig om udflugt, men om flugt: Jack og Zack er to noget ormstukne New Orleans-eksistenser, der er kommet i fedtefadet hver på sin måde. De mødes i fængslet og får her selskab af den graciøse italienske morder Roberto, som organiserer en flugt. Og så følger vi denne ménage à trois på vildsom færd i Louisianas sumpede skove. Handlingen er som filmen overhovedet og som hver enkelt sekvens: En bevægelse på stedet, men samtidig en bevægelse bort.

Det er proto-typisk 80er-kunst, et stort konglomerat af absurd teater, tegneserie, film noir, nostalgisk jazz — alt sammen i tidens post-modernistiske anretning. Det er raffinerede billeder fra "a sad and beautiful world", beåndet af en charme der pudsigt nok har sine traditioner i nostalgiens Hollywood. Det er en film, der synes prædestineret til at blive plagieret på alverdens filmskoler. Den spiller på det paradoks, at det hele står stille og alligevel bevæger sig. "It's not the fall that kills you, it's the sudden stop", står der på en væg. Jarmusch vogter sig både for faldet og for stoppet og lader fortællingen svæve i luften.

Peter Schepelern

9 ½ OM MORGENEN

Betty Blue — 37,2 ° om morgenen (Betty Blue 37,2 ° in the morning) Frankrig 1986. I + M: Jean-Jacques Beineix (efter Philipe Dijans roman). F: Jean-Francois Robin. Kl: Monique Prim. Mu: Gabriel Yared. Medv: Beatrice Dalle, Jean-Hugues Anglade, Consuelo de Havilland, Gerard Darmon.

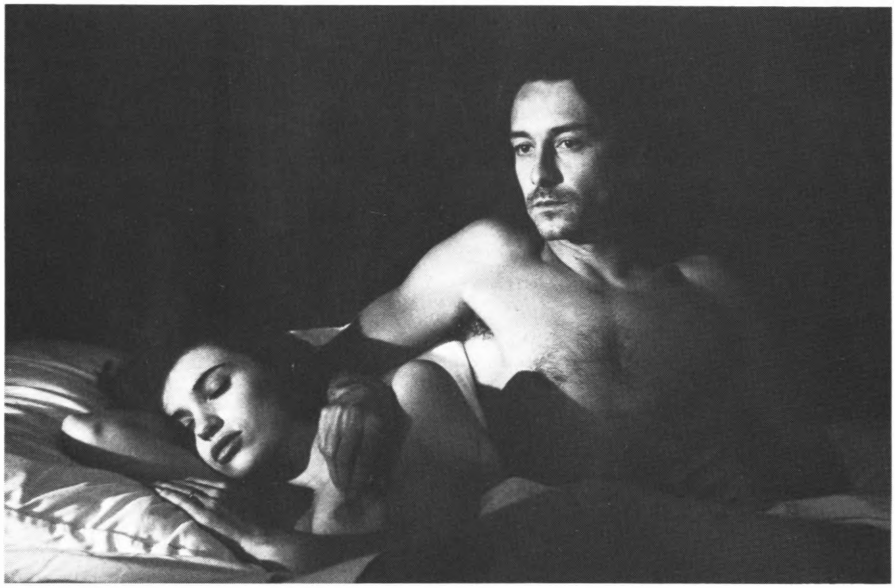
9½ uge (Nine ½ Weeks) USA 1986. I: Adrian Lyne. M: Patricia Knop, Zalman King, Sarah Kernochan, efter Elizabeth McNeills bog. F: Peter Biziou. Kl: Caroline Biggerstaff, Tom Rolf. Mu: Jack Nitzsche. Medv: Mickey Rourke, Kim Bassinger, Margaret Whitton.

9½ uge og *Betty Blue — 37, 2 ° om morgenen* er film, der går efter mund-til-mund metoden. Rygtet om vovede scener breder sig, og en blanding af sund nysgerrighed og moderigtig nyfigenhed opstår. Begge film *har* vovede scener, men erotisk pirrende er de næppe. De drejer sig om sex men giver ikke smæk for skillingen. I begge tilfælde fordi den filmsproglige stil modarbejder effekten. Og fordi filmene ikke har så meget andet at fortælle om personerne end deres seksuelle eskapader.

I *Betty Blue* møder vi en forfatterspire, Zorg, der lever afslappet fra-hånden-i-munden. Han kommer sammen med den 20-årige Betty, (af Politiken kaldt Betty Boop en tilgivelig fejl, når man har set Beatrice Dalle) — et iltert temperament, der ikke tager nej for et svar. Hun finder et romanmanuskript, som Zorg har opgivet, og hun prøver manisk at få det udgivet — uden held. Efter næste nederlag, det mislykkes for hende at blive gravid, går hun amok, flår sit øje ud og ender på sindssygehospital. Af medlidenhed sniger Zorg sig ind og dræber hende.

Betty er som et barn, der bliver hysterisk, når det ikke kan få hele slikbutikken med hjem. Hun er uspoleret af verdens realiteter, har lyster og fantasi i behold, det »ægte« i en spoleret verden. Zorg kan følge hende en del af vejen — i sengen — men ikke hele vejen. Dog forstår han hende og kommer til at forstå den tynde grænse mellem ægthed og vanvid, der overskrides når verden ikke vil føje sig. Det er som nattergalen, der synger så enestående og må dø. Og det er den gamle historie om kvindens barnagtighed *og* tøjlesløse seksualitet, der bringer undergang og fordærv. En antik moralitet i højmoderne form.

Beatrice Dalle og Jean-Hugues Anglade i Betty Blue.



I *9½ uge* møder vi Elizabeth, der arbejder i et kunstgalleri, og hun møder — tilfældigt på gaden — John, der arbejder i Wall Street og som ikke vil fortælle mere om sig selv. Deres forhold drejer sig alene om sex, hvor John konstant udfordrer hende med nye pirrende variationer, der gør ham stadigt mere dominerende og hende stadigt mere omtåget, fascineret men usikker på grænsen til det jegopløsende, menneskeligt nedværdiget.Da hun til sidst forlader ham, begynder han at fortælle om sig selv, men for sent.

Deres første elskov er et lovende oplæg. Hun har bind for øjnene, og han kærtegner hende med isterninger, mens han klæder

hende af. Men det følgende, der skulle arbejde op mod klimaks mere eller mindre bogstaveligt, er temmeligt ordinært. Filmen er baseret på en selvbiografi, der efter sigende når frem til (sado-)masochisme, før Elizabeth stiger af. I filmen bliver det til uskyldige julelege — han stopper mad i munden på hende, hun kravler rundt på gulvet efter pengesedler, o.s.v. Altsammen sikkert udmærket men tyndt som begrundelse for hendes fascination af ham, hendes hypnotisering og hendes brud med ham (for slet ikke at snakke om det evige, skæve smil, som er Mickey Rourkes eneste karakteristik af John). Andre begrundelser er der ikke, for vi får intet at vide om personerne, det er jo en pointe.

Alligevel er *9½ uge* en mere spænende story end *Betty Blue*, dvs. den *kunne* have været mere spændende, fordi den tematiserer seksualiteten, mens *Betty Blue* fortaber sig i moralen. Men potentialet er ikke realiseret, *9½ uge* drukner sig selv i en reklamefilm for Martini Bianco eller noget lignende smart. Det filmiske forspil mangler, og de hotte scener er sønderklippet i hurtige nærbilleder, hvis genstande er belyst som farveannoncer for saftige tomater. Hud og mælk, brystvorter og jordbær, lige fra supermarkedets køledisk, efter Madison Avenue har brugt en million dollars på at stille skarpt i ultranær og finde den rette hidsige rockrytme til at illudere det rene og det friske. Ægte syntetisk.

Jeg har fornemmelsen af, at *9½ uge* vil gøre sig bedre på skærmen — det er i hvert fald derfra effekterne er hentet — og at producenterne har skelet kraftigt til salgsmulighederne på video og TV — et intimt emne hjemme i stuen.

Mens stilen får *9½ uge* til at hænge nedad, er det næsten omvendt med *Betty Blue*. Den ordinære, ligegyldige og nærmest irriterende story er dødvægten i en film, der stilistisk brillerer. Det er antitesen af *9½ uge*, samme udgangspunkt i de blanke overflader, hvor det enkelte billede kunne have været en lækker annonce i Elle, men ført ud i en egen konsekvens. Rolig opbygning og klipning, indstillinger holdes helt ud i det manierede, uden vaklen i geledderne. Tematisk gennemført i begyndelsens åbne, rummelige billeder, hvor farverne står som spejlet i blankt stål, frem mod de gradvis mere lukkede rum og mørkere, sammensatte farver, eftersom handlemulighederne snævres ind og sindssygen vokser frem. Udviklingen foregribes endda i åbningsbilledet, hvor et nøgent par (Zorg og Betty) elsker på en seng, fuldt synlige uden dyner eller andet draperi, mens kameraet langsomt-langsomt nærmer sig fra total til nær og skærer rummet væk. Flot, men koldt og klinisk. Registrerende som under et mikroskop.

Den kolde stil står i modsætning til personernes frigjorthed, deres udfoldelser er dødsdømte, de knuses i filmmaskinen. Det stemmer godt med historien, men det dræner ethvert liv, enhver følelse, ethvert menneskeligt engagement ud af filmen. De 37,2 ° må være Fahrenheit.

Kaare Schmidt

KNUGENDE

Bitter høst (Bittere Ernte). BRD 1985. I: Agnieszka Holland. M: Holland, Paul Hengge, efter Hermann H. Field & Stanislaw Meirzenskis roman. F: Josef Ort-Snep. Kl: Barbara Kunze. Mu: Jörg Strassburger. Medv: Armin Mueller-Stahl, Elisabeth Trissenaar, Käthe Jaenicke, Hans Beerhenke.

Bitter Høst er en knugende oplevelse. Ikke (kun) fordi den udspiller sig i en knugende tid: 2. Verdenskrig, men fordi den arbejder med fortrængte følelser, og fordi de magtrelationer der er, hele tiden skifter, forandres uforudsigeligt og derfor angtsskabende. Og så fordi Armin Mueller-Stahl spiller Leon med massiv fysisk presence, med en kropslig tyngde og et subtilt følelsesessensitivt spil hvor omslaget fra underdanighed og anger til brutalitet og voldsomhed hele tiden ligger på lur. Det er en fremragende præstation der formidles optimalt gennem Hollands instruktion, hvor kameraet hele tiden er tæt på personerne og formidler den klaustrofobiske følelse som er Rosas når hun spærret inde i kælderen længes efter luften.

Rosa er jøde og flygtet fra en transport gennem Polen mod de tyske gaskamre. Leon er polsk bonde, der har arbejdet sig op fra at være lakaj hos den forgangne overklasse, til at værre velsitueret selvejer. Dybt katolsk er han, og dybt autoritetstro. Han holder sig fri af krigen, ja tjener endog på den. Og stik mod al fornuft, tager han sig af Rosa, skjuler hende i kælderen og beholder hende i huset, hvor han tilbyder hende at blive indtil krigen er slut, selv om han ved at der er dødsstraf for at skjule flygtninge og jøder.

Med få indstillinger ridses Leons komplekse karakter op, hvormed filmen giver nøglen til forståelsen af hans tilsyneladende irrationelle handling.

Modsigelserne er mangfoldige i hans karakter, ligesom de dilemmaer han kommer i må blive det. På den ene side må han som katolik tage afstand fra jøderne der har korsfæstet hans Jesus, på den anden side maner troen til næstekærlighed og barmhjertighed, og dikterer ham at tage sig af Rosa.

Men ikke kun næstekærlighed dikterer hans handling. For Leon har et dybt traumatisk forhold til kvinder. Præstesøsteren efterstræber ham, godt hjulpet af sin bror som Leon skrifter sine sexuelle fantasier for. Efterhånden bliver det klart hvorfor den alliance ikke kan blive til noget: præstens autoritet lægger sig hindrende i vejen, og er der noget Leon har respekt for, så er det autoritet. Den overklasse som han engang har tjent, har han stadig et dybt underdanigt forhold til. Rosa derimod, er i lommen på ham, og bliver den kvinde som hans sexualitet kan realiseres overfor. Her løber det bekendte luder-madonna-kompleks sammen med et klasseperspektiv: Leon næsten hævner sin fortidige samfundsmæssige underdog-position ved at forgribe sig på den Rosa som han måske i andre situationer ville føle sig underdanig overfor, men som her står ribbet for alt og kun overlever på hans nåde og barmhjertighed.

Man kan vælge at se Rosas placering, stuvet godt ned under såvel gulvbrædder som -tæppe, også som symbolsk udtryk for sexualitetens placering i hans psyke. Eller man kan vælge at se magtrelationerne i deres forhold som et alment udtryk for kvindens situation i samfundet og familien. På den led arbejder filmen eminent på flere planer samtidig: Konkret og metaforisk, samfundsmæssigt, religiøst og sexuelt.

For denne psyko-sexuelle religiøse skildring er også forbundet med et samfund, hvor de polakker der ellers også var ofre for tyskernes almagtsfantasier, får læst og påskrevet. To af de mest slimede kryb der længe er set på film, er to polakker der ville sælge deres egen bedstemor for at tjene en skilling, og som har allehånde forretninger kørende hvor de kan tjene på andres elendighed. Dét er der selvfølgelig en egen ironi i, for pr. tradition er det ellers jøderne der får tillagt den slags handelstalent. Her er den lokale jødiske matador i lommen på dem, og da han bringes til Leon for at sælge sin værdifulde jord for en slik, kan Leon nægte at købe og på den måde hævne sig på den mand der før end ikke har fundet Leon værdig til en hilsen. »Guds retfærdighed er stor«, kan Leon deklamere overfor Rosa, der her allierer sig med sin racefælle og formår Leon til at ændre synspunkt.

Så stor er nemlig hans afhængighed af hende, mens hun efterhånden også bliver afhængig af ham. Følelsesmæssigt kvæstet har hun været, men han får måske åbnet op for knuderne i hendes sind, så hun også har brug for ham. De skiftes til at råbe og slå, for så at forsones, angre og bede om tilgivelse. Det er en enerverende dødedans, det er Strindberg med Freud, Marx og religionshistorien som ballast, men ikke som facitliste. Dertil er filmen for nuanceret og kompleks, personerne for hele og derfor modsætningsfyldte.

Når Leon til slut kaldes »et godt menneske« af Rubins datter som han har hjulpet til Amerika, er det ord der for ham står i skærende kontrast til hans egen oplevelse efter han har været årsag til Rosas selvmord. Han står tomhændet tilbage, og har end ikke mere en retfærdig Gud, men kan kun anråbende spørge hvorfor denne har forladt ham. Det er hans bitre høst, da han som menneske er en kompleks skabning styret af følelser, drifter, erfaringer og samfundet — forhold han ikke kan gennem- eller overskue.

Dan Nissen