

# FILMENE

nære, der er bundet af CIA-agenten, og i filmens lange slutbillede marcherer han frem sammen med en række sorte mennesker væbnet til opgør. Den smukke hyldestsang, de synger til Afrika, er med dens nøgne og monotone patos den stærkest tænkelige kontrast til den svulstige og retoriske udgave af »Mar-seillaisen«. De to neger-figurer synes i øvrigt direkte inspireret af Tshombe og Lumumba.

I stedet for opera er det i øvrigt oftere en varieté-agtigt karikerende stil, der benyttes i beskrivelsen af kolonisatorerne, som når Rocha lader tyskeren synge »Lili Marlene« og lader CIA-agenten udbryde, at i Latinamerika var det nu lettere. Hvis regimet blev for upopulært, kunne man blot bestille et nyt til næste morgen. Mange af filmens situationer kan minde om primitivt politisk gadeteater: Der er en sekvens, hvor en myrdet afrikaner er tildækket med bugnende frugter, mens kolonisatorerne danser omkring liget, flæns i frugterne og elsker med Marlene. Denne sekvens afsluttes med filmens smukkeste travelling, en lang køretur fra liget hen langs søbredden, hvor den revolutionære afrikaner kommer sejlene i en båd. I en anden sekvens hjælper lejesoldaterne en gruppe negre ned fra et træ, men kun for at stille dem op på en lang række og meje dem ned som dyr. Og i et langt, lydøst billede paraderer lejesoldaterne frem og tilbage med deres geværer, mens en gruppe sorte ser til i baggrunden, og langsomt zoomes der ind på et sort barneansigt, mens geværer og uniformer bevæger sig monotont og uskarpt i billedets forgrund.

Glauber Rocha arbejder med en politisk plakat-kunst i slægt med den, Godard bruger i sine seneste film »One plus One« og »Vent d'Est«. Som »One plus One« kan også »Løven har syv hoveder« kaldes en slags børnefilm for voksne. Den er på den ene side stærkt karikerende og vrængende ved hjælp af et sjofelt politisk gadedrengesprog, mens den på den anden side rummer scener af stor patetisk og rituel skønhed. Men Rocha er ikke Godard-elev. Han er elev af Den tredje Verden, der har fået kunstnerisk mæle gennem hans film. Den kan ikke beskrives bedre, end Rocha selv har gjort med disse ord:

»Den skrider og råber åbent, for det intimer er ikke revolutionens sprog. Sund fornuft er undertrykkernes privilegium, men det er gennem voldens dialektik, man kan nå frem til poesien.«

Ingen film er i dag så voldsomme som Glauber Rochas, men heller ingen ejer en så original skønhed som hans.

■ **TERRA EM TRANSE (LAND I TRANCE)**, Brasilien 1967. PRODUKTION: Mapa. PRODUCER: Zelito Viana. ASSOCIATE PRODUCERE: Carlos Diegues, Glauber Rocha, L. C. Barreto og Raymundo Reys. INSTRUKTØR/MANUSKRIFT/DIALOG: Glauber Rocha. CHEFFOTOGRAF: Luiz Carlos Barreto. KAMERA: Dib Lutfi. KLIP: Eduardo Escorel. MUSIK: Sergio Ricardo. MEDVIRKENDE: Jardel Filho (PAULO MARTINS), Paulo Autran (DON PORFIRIO DIAZ), José Lewgoy (DON FELIPE VIEIRA), Glauber Rocha (SARA), Paulo Gracindo (DON JULIO FUENTES), Danuza Leão (SILVIA). LÆNGDE: 107 min. (stopur). CENSUR: Ingen. DANSK UDLEJNING: Art-Film. DANSK PREMIERE: Cavalcade 8.9.1970. Vist på Cannes-festivalen 1967 og tilkendt kritikerprisen samt Prix Luis Buñuel.

■ **DER LEONE HAVE SEPT CABECAS (Løven har syv hoveder)**, Italien/Frankrig/Brasilien 1970. PRODUKTION: Polifilm (Rom) / ? / ? PRODUCER: Claude Antoine. INSTRUKTØR: Glauber Rocha. MANUSKRIFT: Glauber Rocha og Gianni Amico. FOTO: Guido Cosulich. FARVESYSTEM: Eastmancolor. KLIP: Glauber Rocha og Edouardo Escorel. MEDVIRKENDE: Rada Rassimov (MARLENE), Giulio Brogi (PABLO), Gabrielle Tinti (AMERIKA-NELEN), Jean-Pierre Leaud (PRÆST), Aldo Bixio (LEJESOLDAT), Bayak (ZUMBI), Rene Koldhoffer (GUVERNØR). LÆNGDE: 103 minutter.

## EN KÆRLIGHEDSHISTORIE

Længsel efter naturen, den uberørte og ube-smittede, er et motiv, der dominerer mere og mere i moderne film, efterhånden som leden ved en livskvælende civilisation bliver kraftigere. I den tidlige Bergmans smukkeste film, »Sommerleg« og »Sommeren med Monika«, reduceres denne naturlængsel til et natursværmeri, som en ubarmhjertig skæbne hurtigt fik bugt med. I Bo Widerbergs »Elvira Madigan« og »Oprøret i Ådalen« kombineres en lyrisk henrevet opfattelse af naturen med en erkendelse af, at man ikke kan løsrive sig endegyldigt fra det menneskeskabte samfund, hvis materielle betingelser man i sidste ende må underkaste sig. Mindre dialektiske er to direkte naturdyrkende film som Antonionis »Zabriske Point«, der lader ekstatiske kærlighed blomstre op af de uberørte ørkensand fjernt fra Los Angeles, stenørken, og Michael Wadleighs »Woodstock«, der idealiserer den samme tilbagevenden til naturen, som vor hjemlige Thy-lejr var udtryk for. Og for romantikeren og Rousseau-beundrer Jean-Luc Godard smelter natur og civilisation sammen i billedet af Eve Democracy i den grønne skov i »One plus One«.

Også Roy Andersson er romantiker, i den forstand at han fremstiller en naturtilværelse som en idealtilstand sammenholdt med de barske realiteter i en velfærdsstat, hvor alle de ydre lykkebetingelser skulle være til stede. De to teenagere, hvis kærlighedshistorie fortælles, er ikke realistisk opfattet og skildret på samme måde som filmens voksne. Selv om de indsættes i en omhyggeligt detaljeret miljøramme, fungerer de først og fremmest som idealiserede personifikationer af de lykkedrømme, som filmens voksne ikke har formået at realisere. Pär og Annikas pubertets-kærlighed beskrives med charme og delikatesse, men er næsten hele vejen holdt i et så lyrisk tonefald, at man ikke for alvor kommer ind på livet af parret. Deres erotiske eksperimenter skildres for eksempel bevidst undvigende og blufærdigt. Ingen af dem viser på noget tidspunkt usympatiske træk, og deres kærlighed er næsten helt konfliktløs.

Pärs og Annikas barnekærlighed er altså så dybt romantisk, at man må henvise til Chateaubriand eller, for den sags skyld, Nabokov (i »Speak, Memory« og »Lolita«) for at finde virkelige sidestykker. De er naturbørn i selvfølgelig kontakt med en natur, som

filmens øvrige, ældre personer ikke rigtig kan få noget forhold til. Ser man bort fra prologen før og under forteksterne, viser filmens første billede en park, der næsten er en skov. Det er en lang statisk totalindstilling, der ånder fred og harmoni. Snart viser der sig nogle sygeplejersker i billedet – dette er en hospitalshave, naturen brugt som en dekoration for alle de spændinger og disharmonier, den moderne civilisation skaber. Også filmens allersidste billede er en lang statisk totalindstilling. Den viser en eng, hvor morgentågen er ved at lette og hvor nogle af de samme personer, som i indledningsbilledet kom ind fra højre, nu går ud til højre.

Disse to billeder er indledning og afslutning på to lange, meget raffineret og musikalsk opbyggede scener, de to eneste i filmen, der forener Pärs og Annikas familier. Det første billede er idyllisk, solen skinner, en næsten håndgribelig atmosfære af trykthed og harmoni omgiver Annika og hendes familie, da de – et godt stykke fra kameraet – kommer ind i billedet. I denne hospitalshave forelsker Pär og Annika sig, mens mislydene mellem de voksne – den syge bedstefars tyrannisering af de besøgende, den tavse, voksende kulde i Annikas familie – træder stadig tydeligere frem, akkompagneret af en lille pige, der forrygende falsk øver sig på blokfløjte. Bedstefaderens ubesvarede enetale om sin ensomhed, hvorfra der klippes til de besøgende på hastig retræte, modsvares i slutningsafsnittet af Annikas fars desperate, galgenhumoristiske monolog i morgentågen. Denne monolog fremsiges i de samme natur-omgivelser, som man tidligere har set Pär og Annika i. Men mens varme, brunrøde farvetoner omgav de to elskende i perfekt harmoni med naturen, tumler faderen rundt i en kold, blålig tåge, som også er det naturlige element for de øvrige festdeltagere. En raket fyres af under festen, men ingen får noget ud af det, fordi alle betragter affyringen indefra sommerhuset. Annikas far siges at gå på jagt, men ses kun affyre sit uladte gevær mod fugletegninger på væggen. Den kontakt med naturen, som Pär og Annika oplever som noget selvfølgelig, er filmens voksne afskåret fra.

Hvad de voksne stræber efter, men aldrig når, er en form for harmoni, en symmetri, som Pär og Annika er et perfekt eksempel på. Annikas far øver sig ynkeligt falsk på klaveret, men han kender ikke de samme melodier som Pär, der derimod let danner duo med Annika. Pärs familie kan ikke ram-

me i centrum med kastepile, og deres nyan-skaffede svingdøre svinger ikke i takt og kan ikke hænges op i perfekt symmetri. Omvendt er billedkompositionerne i scenerne, hvor Pär og Annika er sammen, som oftest velberegnet harmoniske – i en forsoningsscene skaber et fodboldmåls perfekte rektangel for eksempel en slående balance i billedet. De voksne tror, at denne balance kan genoprettes ved hjælp af penge, at den følelsesmæssige bankerot kan erstattes ved hjælp af en reel bankkonto.

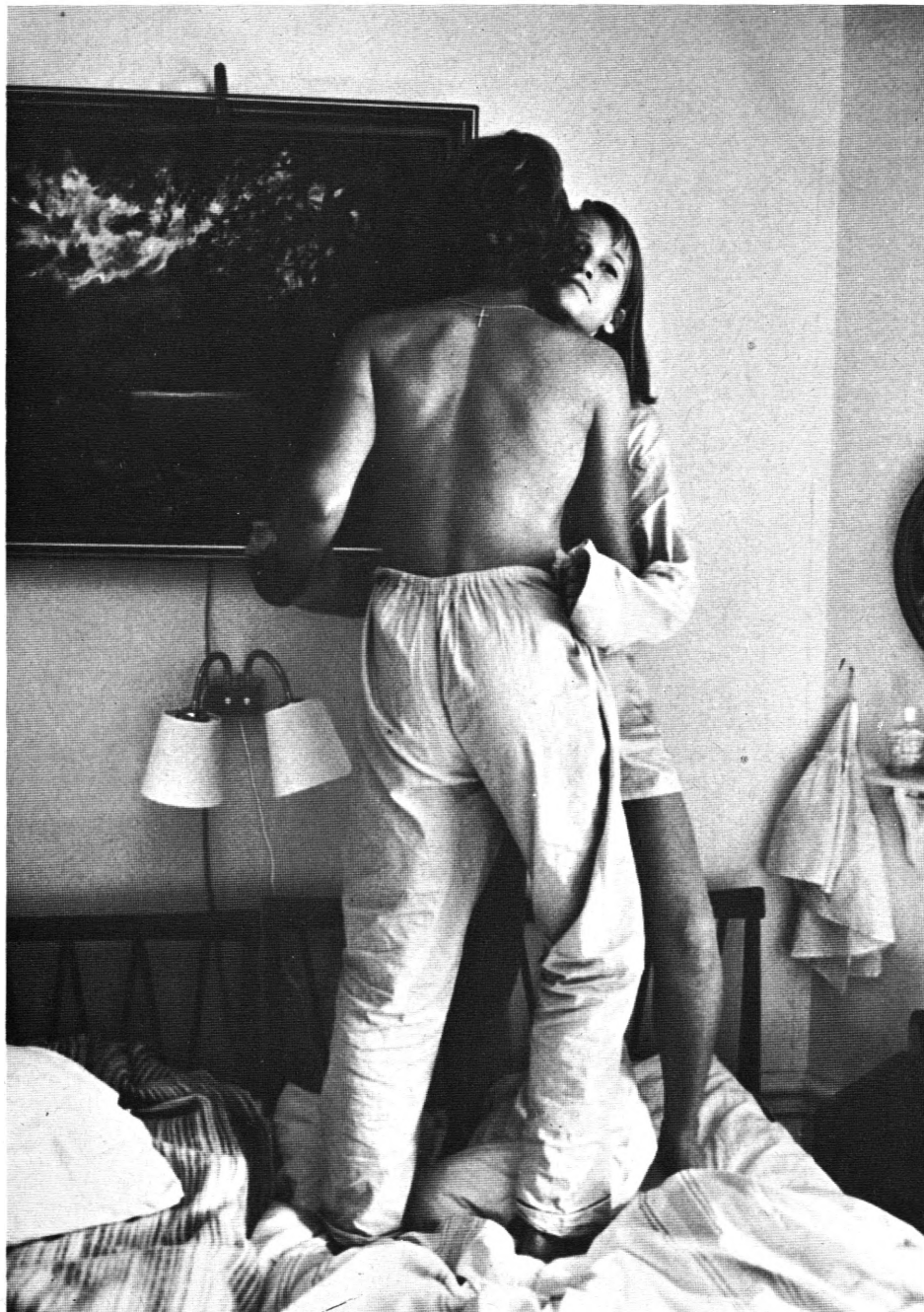
Hvad der måtte være af sentimentalt i Roy Anderssons romantiske protest mod denne udsigtsløse velfærdsmaterialisme, opvejes rigeligt af filmens diskrete humor og grundlæggende menneskevenlighed, dens solidaritet på tværs af afmagten. En tilsyneladende henkastet impressionistisk billedstil kamouflerer en i virkeligheden meget velgennemtænkt og strengt kontrolleret sceneopbygning, der roligt trækker for træk uddyber hver situation, så scenen så at sige kommenterer sig selv, så

virkelighed og symbol bliver ét. Billede, musik og en fabelagtig differentieret brug af naturlyde arbejder sammen i en både subtil og følelsesbefordrende rytme. Widerberg-fotografen Jørgen Perssons farvefoto er så smukt, som det vist overhovedet kan blive, og der spilles mesterligt i samtlige roller.

Morten Pül

■ EN KÄRLIGHEDSHISTORIA (EN KÄRLIGHEDSHISTORIE), Sverige 1970. DISTRIBUTION/PRODUKTION: Europa Film. PRODUKTIONSLEDERE: Waldemar Bergendahl og Rune Hjelm. INSTRUKTØR/MANUSKRIPT: Roy Andersson. FOTO: Jørgen Persson. KLIP: Roy Andersson/Ass.: Kalle Boman. MUSIK: Björn Isfält. TONE: Owe Svensson. INSTRUKTØRASSISTENTER: Kalle Boman og Rolf Larsson. SPECIELLE EFFEKTER: Sven Fahlen. MEDVIRKENDE: Rolf Sohlman (PÄR), Ann-Sofie Kylin (ANNIKA), Bertil Norström (JOHN), Margreth Weivers (ELSA), Anita Lindblom (EVA), Lennart Tellfeldt (LASSE), Maud Backeus (GUNHILD), Tommy Nilsson (ROGER), Lennart Tollén (LENNART), Verner Edberg (ONKEL VERNER), Wiveka Alexandersson (GAMMEL DAME), Helene Andersson (EN PIGE), Gunnar Ossianer (PÄRS FARFAR). LÆNGDE: 119 min., 3285 m. CENSUR: Rod. DANSK UDLEJNING: Palladium. DANSK PREMIERE: Grand 28.8.1970.

Rolf Sohlman og Ann-Sofie Kylin i Roy Anderssons debutfilm »En kærlighedshistorie«.



## SANJURO - ENE MOD ALLE

I »De syv samuraier« er heltene ikke en flok, men syv selvstændige mennesker. En af gangen præsenteres de for os og røber straks afgørende karaktertræk og færdigheder, og filmen igennem – eller så længe de er i live – bevarer de hver deres individuelle særpræg. Naturligvis står nogle mere i forgrunden end andre; men de andre bliver ikke af den grund komparseri. Kun undtagelsesvis benyttes gruppen i billedfeltet til formål af væsentligt ornamenterende art, og i handlingen virker de ikke ved deres masse, men gennem en organisk struktur baseret på lederskab, samarbejde og supplerung.

I »Sanjuro« er det modsat. Den gruppe på ni unge samurai-brushoveder, som Sanjuro (Toshiro Mifune) kommer til undsætning og redder ud af kniben, forbliver en gruppe, hvoraf kun et par stykker træder et skridt ud af typen, og hvis væsentligste funktion, både billedkompositorisk og handlingsmæssigt, er dén at fremhæve Sanjuro. Han er den fremragende kriger og strateg, der på egen hånd nedkæmper en overmægtig fjende. De ni yder ham kun ubetydelig hjælp, men giver betydeligt ekstra besvær. Filmens danske undertitel »– ene mod alle« er trods sin banalitet præcis nok.

Ved første blik kunne man mene, at Sanjuro er en variation af Mifunes figur i »De syv samuraier«, bondeknold-samuraien Kikuchiyo, der lige så godt kunne være endt som røver. Sanjuro er en noget grov og studs person, han har sorte skægstubbe og kradser sig ugenert på maven, og han undser sig ikke for at bede om penge – »det ville en rigtig samurai aldrig gøre«, bemærker en af de ni iltre ynglinge.

Alligevel er Sanjuro mindre i slægt med den ubeherskede bajads Kikuchiyo end med de øvrige, »rigtige« samuraier i den ældre film. Som deres storhed beror også hans dels på fremragende evner i kamp, men dels og især på modenhed, erfaring, beherskelse, indlevelsesevne, menneskeforstand. Og som de er han først rigtig sig selv, når han er midt i kampen mod de konkrete vanskeligheder, i fungerende anonymitet. Han er det, han kan. Selv-bevidsthed og andres interesse for hans person som sådan bryder han sig ikke om; de unge samuraiers beundring ligefrem irriterer ham. Da kvinderne vil have, at han skal præsentere sig, tøver han længe; men så kommer det: »– jeg hedder – Tsubaki Sanjuro. I tredive nær de fyrre.« Musikken, klippet til et solbelyst løvhang, kvindernes undrende smil – alt lader ane, at der i navnet skjuler sig sproglige overtoner, som vi ikke kan opfange.

Ved slutningen af filmen er Sanjuro nået til samme resultat som de overlevende helte i »De syv samuraier«: når kampen er overstået og vundet, er de overflødige, deres evner ligger ikke for almindelige, fredelige sysler, de er nærmest i vejen. Derfor drager Sanjuro bort, og med sig har han endda en bitter oplevelse af moralsk tvetydighed.

I en sværdduel har han nemlig dræbt den sidste og farligste af modstanderne, Muroto, og for tilskuerne – såvel de ni bag i billedet som de foran lærredet – må det tage sig ud som det godes sidste, afgørende og tilintetgørende hug mod det onde. Men Sanjuro indser og belærer os om, at de to i virkeligheden lignede hinanden – at han havde langt