# KOSMORAMA

## 101/filmtidsskrift

**kassetterevolution · truffaut · chabrol · carlos diegues · buñuel**

**Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.**

**I redaktionen: Per Calum (redaktionssekretær), Søren Kjørup, Philip Lauritzen og Morten Piil.**

**Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.**

---

**»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.**
**»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 40,00. Enkeltnumre kr. 8,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18,30–21,30 eller på giro 4 67 38.**

*Forsiden:*

Jean Yanne og Stéphane Audran i en scene fra Claude Chabrols film »Slagteren«, som inde i bladet kommenteres af instruktøren selv og anmeldes af Søren Kjørup.

*Bagsiden:*

Knut Pettersen i Lasse Forsbergs opsigtsvækkende debutfilm »Mishandlingen«, som anmeldes side 164.

# FILMLOVFORSLAGET

Hvis man ikke hele tiden havde vidst det, så må i hvert fald forslaget til den ny Lov om film og biografer have vist én, at vi har en ualmindeligt vågen og åben kulturminister her i landet. På trods af flertalsindstillingerne i det udvalg, der har beskæftiget sig med forslaget til den revision af Filmloven fra 1964, som denne lov selv krævede (en revision, der altså nu er blevet så omfattende, at man har stillet forslag om en helt ny lov), har kulturministeren på en række kontroversielle punkter klart markeret sin sympati med de interesser, der er filmkunstnernes og de filminteresseredes, imod de interesser, der er filmbranchens. Det gælder:

– Filmmuseets overgang til den ny status som selvstændig statsinstitution på finansloven, og den helt ny bestemmelse om danske producenters pligt til to år efter en dansk films første offentlige forevisning i Danmark vederlagsfrit at overlade museet en god brugt kopi af filmen (§ 20, stk. 2),

– nedskæringen af branche-deltagelsen i filmfondsbestyrelsen (§ 15, stk. 1),

– tildelingen af besluttende og ikke kun rådgivende myndighed til filmrådet (der producerer kunstneriske kortfilm, uddeler manuskriptstøtte og yder lån til dansk filmproduktion; § 16),

– oprettelsen af et 40 mands repræsentantskab som mellemled mellem fond og ministerium (selvom det naturligvis ikke nu er muligt at forudse, hvordan dette repræsentantskab kommer til at virke, vidner vel selve lovforslaget om, at i hvert fald den nuværende kulturminister hellere lader sig inspirere af filmkunstnere og -interesserede end af branchen, hvorfor selve skabelsen af en direkte kommunikationskanal mellem disse grupper og ministeren ser ud til at være af det gode; § 17),

– det at filmfonddirektørens stilling direkte nævnes i loven og samtidig gøres tidsbegrænset til 5 år, omend genansættelse kan finde sted umiddelbart (§ 15, stk. 2),

– det at der skabes mulighed for støtte til enhver form for filmstudier (den gamle lov taler kun om »*uddannelse* på filmkunstneriske og filmtekniske områder«, forslaget både om dette og om »stipendier til *studier*«; § 14, stk. 1, pkt. 8),

– det at der klart defineres en mulighed for støtte til filmtidsskrifter og filmlitteratur (§ 14, stk. 1, pkt. 10),

– og endelig ophævelsen af bevillingssystemet (hvor man naturligvis kan dele udvalgsflertallets bekymring for oprettelsen af biografkæder, men hvor vi dog deler ministerens tillid til, at udbuddet af gode film i hvert fald ikke af denne grund vil blive ringere; §§ 1–4).

Blandt andre væsentlige, men mere branche-venlige ændringer kan man notere sig oprettelsen af en filmjury, der skal varetage fordelingen af penge til nedbringelse af tab ved produktion af danske film af kunstnerisk kvalitet, – en aldeles udmærket idé.

At vi således kan bifalde alle de væsentlige ændringer, lovforslaget indeholder i forhold til den tidligere lov, betyder dog ikke, at vi mener at forslaget giver os forhåbninger om ideelle tilstande i den danske filmverden fra og med 1. januar 1972. Et blik på vore tanker om en ideel filmlov i lederen i Kosmorama nr. 99 vil vise dette. Men loven repræsenterer dog et skridt på vejen henimod realiseringen af de tanker, vi da gjorde os: enhver vil nu ifølge forslaget kunne hente sig en tilladelse til at vise film offentligt, og selvom fonden endnu ikke selv kan producere og udleje (spille-)film, udgør loven dog med manuskriptstøtte, produktionsstøtte og tabsnedbringelse en direkte støtte til import og distribution et skridt herhenimod. Samtidig viser bortfaldet af fondsbidragene til »almene kulturelle og videnskabelige formål« (gammel lov, § 18, stk. 1) og overførslen af Statens Filmcentral og Det danske Filmmuseum til selvstændig optagelse på finansloven ikke blot, at tanken om, at film skal være en særlig indtægtskilde for staten, er faldet helt væk, men også at dogmet om det lukkede kredsløb, hvor filmaktiviteter betales med filmpenge, nu er brudt. Den næste filmlov skal og må gennemføre opsplitningen mellem filmbranche og filmkunst, og give sig til at tale om statslig filmproduktion og filmdistribution for et vist årligt beløb på finansloven.

Man kan altså ikke påstå om vor kulturminister, at han fører de konservatives politik med »at ændre for at bevare«. Filmlovforslaget viser ikke blot et forsøg på at tilpasse den overlevende filmverden til 70'ernes ny krav, – det viser et forsøg på at lede filmverdenen i en bestemt fornuftig retning, omend med små skridt. Men selv hvis man accepterer denne de små skridts politik, trænger der sig indvendinger på.

Det er således ganske forbløffende, at selve lovforslaget slet ikke nævner ordene *radio* og *tv,* og at de i bemærkningerne kun dukker op dels, hvor der drages en (for det væsentlige ganske ligegyldig) parallel mellem filmfonddirektørens stilling og den, »visse programchefer i Danmarks Radio« har, dels i forbindelse med Filmskolen, med kortfilmproduktionen og med Danmarks Radios og Filmfondens fælles *workshop,* altså kun i tilfælde, hvor visse organer allerede under den gamle, branche-beskyttende lov selv har fundet det nødvendigt at samarbejde med det for branchen fjendtlige medium. Man kan virkelig undre sig over, at man ikke har følt det nødvendigt i lovens egne paragraffer at præcisere, at

sådanne former for samarbejde ikke blot kan, men også skal finde sted. Filmfonden kan ifølge forslaget kun optræde som egentlig producent af korte kunstneriske film (det er vist dem, vi plejer at kalde »novelle-film«), – hvor i alverden skal disse vises om ikke i tv? Og hvorfor ikke sammenkæde enten produktionsstøtte eller tabsnedbringelse med en eller anden form for tilbudspligt til tv? Mig forekommer det i hvert fald rimeligt, om en kunstnerisk værdifuld film, der har fået alt, hvad der kan tilkomme den af støtte fra idé til publikumsfiasko på nogle få københavnske biografer, fik en gratis chance over for hele landets befolkning gennem tv.

I det hele taget burde man nok i højere grad både i lovforslaget og i bemærkningerne have gjort sig klart, at film og tv principielt er samme medium (omend der endnu er en række tekniske og æstetiske forskelle mellem de to), og at oplevelsen af levende billeder i biografen meget hurtigt er på vej til at blive et rent finkulturelt fænomen, mens filmens rolle som massemedium er overtaget af tv.

Men hertil kommer en mere speciel svaghed ved den ny lov, en svaghed som den ganske vist deler med den gamle, nemlig den manglende præcisering af forholdet mellem biografdirektører og filmudlejere (og lad os bare medgive kulturministeren, at i hvert fald en af grundene til, at denne svaghed ikke er rettet, er at ingen – heller ikke vi selv – før for alvor har fået gjort opmærksom på den). For det er da egentlig underlig inkonsekvent, at man af biografdirektørerne, også efter forslaget til ny lov og altså på trods af, at bevillingskravet falder væk, kræver at de »ved valget af film (skal) drage omsorg for, at kulturelt og kunstnerisk værdifulde film forevises« (§ 4, stk. 2), når der ikke er et tilsvarende krav til filmudlejerne.

Ganske vist indrømmer bemærkningerne, at den mulighed, de ældre love har givet for at fratage en direktør bevillingen, hvis han ikke viser andet end dårlige film, kun har været udnyttet en enkelt gang for mange år siden, men det fremhæves, at »man (finder) det dog rigtigst, at der også efter overgangen til fri biografnæring stilles krav til den, der driver en biograf, om at repertoiret omfatter film af kulturel og kunstnerisk værdi ... Det er ikke hensigten med ophævelsen af bevillingssystemet at åbne adgang for virksomheder, der ensidigt drives i spekulationsøjemed med et gennemført underlødigt repertoire. Også efter lovens ikrafttræden bør tilladelsen i sådanne – efter at advarsel er givet – kunne tilbagekaldes.«

Men hvordan vil man praktisere denne trussel, når man 1) ikke forpligter filmudlejerne til at sørge for et udbud af kunstnerisk værdifulde film, og 2) ikke forpligter filmudlejerne til at udleje de film, de har, til interesserede biografer? Kun de færreste biografdirektører har jo råd til selv at købe film hjem fra udlandet, hvilket altså må betyde, at de danske udlejere i dag er i stand til at umuliggøre en biografdirektørs opfyldelse af sine forpligtelser ved simpelt hen enten ikke at tage gode film hjem eller ved at nægte at leje ham dem.

Og hertil kommer, at det ganske vist ligefrem under bødestraf er forbudt, både i den gamle lov og i forslaget til den ny (§ 7 og § 23, stk. 1), fra udlejernes side at gøre udlejning af enkelt film betinget af, at der aftages flere film. Men dette er en bestemmelse, som i denne form slet og ret ikke kan opretholdes og som da også overtrædes hver eneste dag i forhandlingerne mellem biografer og udlejere, – selvom en påstand som denne naturligvis er en af dem, der i praksis ikke kan bevises. Thi for det første er ingen jo dum nok til at skrive i kontrakterne, at leje af den og den film er betinget af, at de og de andre film også aftages, og for det andet vil man naturligvis aldrig kunne få en biografdirektør til offentligt at hævde, at en udlejer har forsøgt at lave dette nummer med ham, for det vil naturligvis betyde, at han ikke får flere ønskede film fra denne udlejer (og endelig er biografdirektører, for det tredje, selvfølgelig også undertiden selv interesserede i at kunne handle sig til en god film ved at love at tage et par dårlige med i købet). Men prøv alligevel en gang at følge de mindre premierebiografers og de større distriktsbiografers repertoire: at de spiller kassestykker mellem de virkeligt gode, men ikke særligt givende film, lader sig naturligvis forklare, men hvordan forklarer man, at de også ind imellem spiller film, om hvilke man på forhånd kan sige, at de vil blive hejlet igennem af kritikerne og svigtet totalt af publikum?

Det er altså nødvendigt af hensyn til udbuddet af film gennem biograferne og af hensyn til respekten for lovens bestemmelser, at man får stoppet disse huller i lovens krav til filmudlejerne. Det må kunne gøres på forskellig måde, f. eks. ved en bestemmelse om at udlejernes katalogtilbud er bindende i den forstand, at en udlejer ikke kan nægte at leje en biografdirektør en film (og til normal leje), hvis filmen er med i udlejerens katalog og ikke i det ønskede tidsrum er lejet ud til andre (og vises offentligt af disse). I hvert fald bør det gøres til en ufravigelig regel, at hvor der ydes støtte til import af film, må importøren/udlejeren ikke (som nu) kunne nægte at leje filmen til en biografdirektør, der vil vise den offentligt, hvis den ellers er disponibel. Især i forbindelse med den ny lov uden bevillingsordning vil en bestemmelse af denne type vise sig at være af uomgængelig nødvendighed, måske ikke mindst til glæde for de alternative forevisningsmuligheder, der kan blive taget i anvendelse og som nødigt skulle kvæles i fødslen af filmudlejere, der ikke vil stille deres film til rådighed.

Det kan og skal ikke nægtes, at forslaget til den ny lov repræsenterer store forbedringer i forhold til den gamle. Men det kan og skal heller ikke nægtes, at også forslaget *kan* forbedres. *S. K.*

**OBS.**

*Hvis De endnu ikke har besvaret det spørgeskema, som blev sendt til bladets læsere sammen med Kosmorama 100, kan De stadig – indtil den 1. marts – gøre det ved at skrive til: Kosmorama, Store Søndervoldstræde, 1419 København K. Spørgsmålene bringes igen i indeværende nummer på side 171 i rubrikken »Læsernes svar«.*

## Indholdsfortegnelse


Claude Chabrol taler om Slagteren 128
Søren Kjørup: Chabrols rige univers 129

To samtaler med François Truffaut:
Møde på Den danske Filmskole 132
Interview ved Chr. Braad Thomsen, Mette Knudsen og Morten Piil 134

Peter Kirkegaard og Oluf Gandrup:
Truffaut og den onde cirkel 139

Karen Høeg: Serge Roullet 144

Viggo Holm Jensen og Vibeke Pedersen: Jean Rouch 146

Martin Drouzy: Tristana – et selvopgør? 148

Chr. Braad Thomsen og Mette Knudsen:
Portræt af Carlos Diegues 151

Claus Ib Olsen: Kassette-revolutionen 155

Debat 161

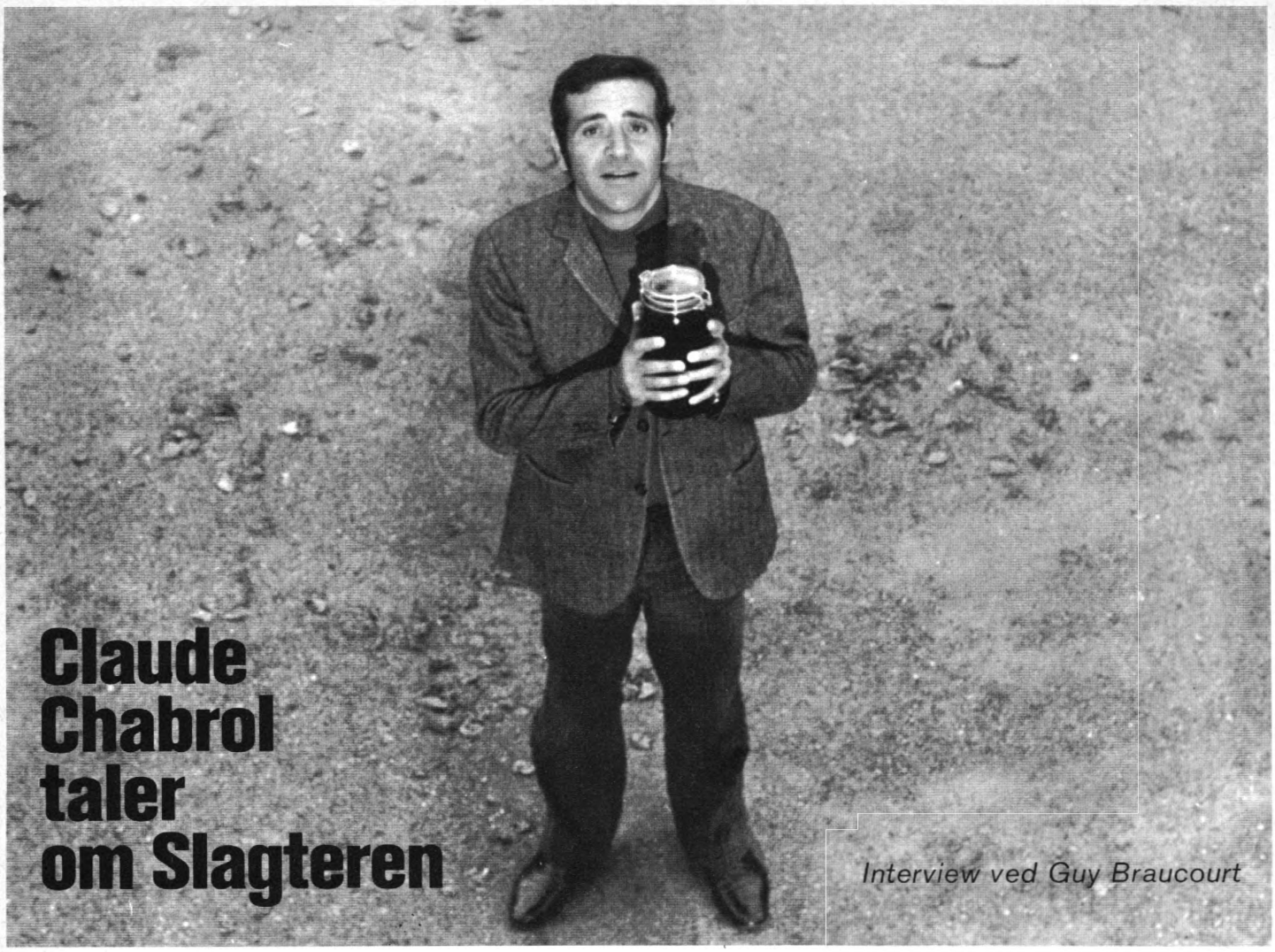
Filmene
Chr. Braad Thomsen: Svinestien 163
Jan Aghed: Mishandlingen 164
Poul Malmkjær: – og så er der bal bagefter 165
Søren Kjørup: Løgneren 166

Bøger 167

Årets bedste film 170

Blå Bog 171

Minikritik 171



# Claude Chabrol taler om Slagteren

*Interview ved Guy Braucourt*

*– »Slagteren« bygger ligesom »Den utro hustru« på et originalmanuskript, som du selv har skrevet ...*

– Ja ... Det er så som så med originaliteten, men jeg er ganske rigtigt ansvarlig for manuskriptet. Som regel ved jeg ikke præcis hvordan de manuskripter, jeg skriver, opstår: de spirer bogstavelig talt frem i mig, og det er først bagefter, at jeg gør mig oprindelsen og udviklingen klar. Denne gang fik jeg for eksempel inspirationen til min kone Stephane Audrans person, fordi vi i et års tid har interesseret os for yoga – ikke som filosofi, men som fysisk disciplin – og fordi jeg følte trang til at instruere en pige, der løste sine problemer på den måde. Den anden person skulle være den type, som folk logisk hader mest, ham som mængden vil lynche uden nogen betænkning – den sadistiske morder – så hans død til sidst kunne blive så meget desto mere foruroligende.

Jeg tror hverken på det patologiske tilfælde eller på »uhyret i menneskeskikkelse«, og det eneste, der her har interesseret mig, er at vise, at et menneske, som man har klassificeret på denne måde, kan være venlig, charmerende. Det er ikke en morders »temperament«, jeg studerer – det, der optager mig, er hvordan en flink fyr bliver fuldstændig forrykt, fordi han ganske enkelt har tilbragt femten år i kamp, har brugt disse år til at dræbe og se andre blive dræbt, fordi han måske er blevet slagter uden nogensinde at have haft det rette temperament til den beskæftigelse, og endelig fordi den pige, han elsker, afviser ham. Jeg er fuldstændig overbevist om, at hæren er en dårlig rådgiver, og at man skal tage sig i agt for den, og jeg kan ikke indse hvordan man vil komme udenom følgende kendsgerning: at det er lettere at finde sadistiske mordere blandt forhenværende faldskærmssoldater end blandt kontorister, ganske enkelt et spørgsmål om den professionelle uddannelse ... Kniven spiller selvfølgelig en symbolsk rolle som seksuel erstatning, men jeg har jo overhovedet ikke været karrig med symbolerne, lige fra dødsmonumentet til drypstenene i grotterne. Og så er der alligevel nogle drypsten, som jeg ikke har vist, for de var utrolig obskøne.

*– Hvad betyder det for dine film, at du er alene om manuskripterne.*

– På den ene side prøver jeg at sørge for, at alle detaljer i dialogen og personernes adfærd direkte angår det emne, der behandles, selv om man måske ikke bemærker det ved første øjekast. Og på den anden side stræber jeg efter at reducere intrigen til så enkle elementer som muligt: her dette at ryge, med de genstande (cigaretter, lightere), som det medfører, og på det visuelle plan dette klokketårn, der ligesom hviler knugende over byen. Selve historien er placeret mellem to spørgsmål fra en fyr, som vil kysse en hvinde, og som først får ja anden gang, efter at der er sket en masse ting, som egentlig burde adskille dem. Det er så lineært fortalt som muligt, men eftersom det er så enkelt, må der lægges et maksimalt antal ting ind imellem: dette maksimum er menneskeåndens udvikling fra Cro-Magnon til den moderne Hindu-filosofi, intet mindre. Jeg indrømmer, man må gøre sig lidt umage for at få fat i denne tråd, men den er nu heller ikke uundværlig; min næste film »Le Jour des parques« kommer derimod i højere grad til at hvile på dette tema, for jeg kan godt lide at påbegynde et tema i en film og videreføre det i den næste. Det er Simenon, der en dag gav mig ideen til denne ambitiøse plan, da han talte om »den ældgamle erindring, vi alle lever med, og som mindst går tilbage til Cro-Magnon«, og det er denne ældgamle eksistens, som fik mig til at optage filmen i Périgord, hvor man stadig har et meget klart begreb om fortiden.

*– I løbet af filmen overføres gåden fra slagteren til lærerinden. Hvordan er hun i virkeligheden, efter din opfattelse?*

– Stephane mener, hun er en stakkels fortabt pige, som prøver at beskytte sig. Hendes yoga-øvelser og hendes egoisme gør hende uigennemtrængelig, men det drejer sig om en selvopofrelsens egoisme, som man jo ofte ser: hun helliger sig disse børn, fordi det medfører, at hun vinder deres beundring, det fylder hendes liv. For mig er hendes adfærd som skolelærerinde (»maitresse d'école«) væsentlig – hun er ikke interesseret i andre funktioner som »maitresse« (elskerinde). Hendes drøm er hele tiden at have mennesker omkring sig, der beundrer hende. Men

da hun bliver alene, så snart hun forlader klassen, har hun brug for én til, der kan beundre hende, for kunst og yoga kan være meget godt, men det kan ikke erstatte alt. Det, som jeg i alle tilfælde har villet, er, at man til slut opdager, at man slet ikke kender hende, at hun stadig er ligeså tillukket som i starten.

*– Frygter du ikke, at man vil beskylde filmen for at mangle psykologisk og sociologisk realisme, for denne lærerinde tillader sig en hel del (ryge på gaden, modtage fremmede i klassen og invitere slagteren op til sig)?*

– Og hvad så? Alt dette er Pariser-fordomme, og jeg har helt villet undgå alle de klicheer med »folk på udkig bag vinduerne«, som man støder på i de fleste film om provinsen og som for det meste er falske – og især er det i den landsby, hvor vi har optaget filmen. Det samme gælder den reaktion, der vil finde lærerinden for køn, uanset at Miss Frankrig og Claudia Cardinale har haft denne bestilling, før de blev berømte. Det jeg frygtede en smule var, at man ville synes at lærerinden havde for smagfuldt tøj på, men det har hun ikke: der er bemærkelsesværdige fejl i hendes toilette, som virkelig røber dameskrædderens provinsherkomst – og det gælder også for slagteren under bryllluppet i begyndelsen – men jeg vil samtidig gøre opmærksom på, at der i Bergerac er en Cardin-forretning, hvor denne landsbys slagter køber sit tøj ...

*– Hvordan blev afsnittet med bryllupsmiddagen og ballet optaget?*

– Vi inviterede folk til et virkeligt bryllupsmåltid, med menuer, kokke, specialiteter, stedets vine, beboere fra landsbyen og dens omegn, og det varede to dage, så folk virkelig blev mætte, fulde og naturligt glade. Da afsnittet blev optaget efter alt andet i filmen, var folk blevet vant til os, og alle reagerede vældig godt, bedre end en samling statister. Visse replikker fik de at vide, de skulle sige, andre blev grebet i farten ... Kun sangeren var skuespiller, for de gadehjørnesangere, jeg hørte, havde prægtige stemmer, og kun en skuespiller kunne synge falsk på en naturlig måde.

*– I hvilken retning har du arbejdet med farverne og musikken?*

– Det, vi først og fremmest har prøvet at få klart frem, er tingenes ydre, farverne, de forskellige tider på dagen. Det gør man ellers aldrig på film, for man er ikke dristig nok til at filme præcis på det tidspunkt, historien foregår. Vi har ligeledes gjort meget for at holde lyskilderne ægte og realistiske, det vil sige, at når en projektør tændes, så lyser den kun lige i sin stråle, og omkring den er der mørkt. Jeg tror, at dette i sidste ende har sat et særligt præg på filmen, selv om tilskueren ikke er sig det helt bevidst. Hvad musikken angår, har den fra starten et foruroligende præg, og det bliver den ved med at have gennem hele filmen, ligegyldigt hvordan billedet så end er: idyllisk, bloddryppende, knugende. Og samtidig er den lavet på en sådan måde, at den er fuldstændig uventet, for den kommer ikke i en regelmæssig rytme: man kan ikke forudane den, mens det er let at forudane handlingsgangen, som næsten er indlysende.

*(Oversat af Morten Piil fra »Cinema 70«, nr. 145)*

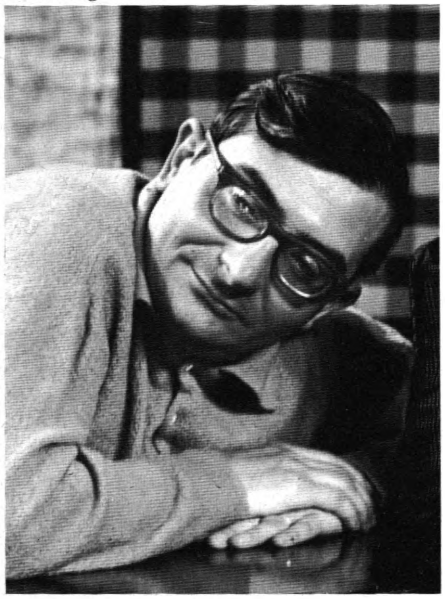
**SØREN KJØRUP**

# Chabrols rige univers

På sin egen beskedne måde er Claude Chabrols »Slagteren« en sjældent gennemkomponeret film. For en gangs skyld synes frasen om at »ikke et billede, ikke en detalje forekommer overflødig eller tilfældig« at kunne anvendes med rette. Selv små detaljer som udsmykningen af klasseværelset peger ind imod filmhelheden: en svampe-planche peger på efteråret – der også hele tiden understreges ved den stadige nøjagtige datering af begivenhederne gennem en række enkeltheder (f. eks. datoen på tavlen som Helene visker ren) – og igen på en af filmens kernescener, den scene, naturligvis, som foregår omkring svampeplukningen i skoven (det er den 10. oktober, Popauls fødselsdag), og som i sig rummer såvel den både ironiske og tragiske fiktive far/mor/børn-idyl, Helenes forklaring af sin angst for erotisk engagement, Popauls eneste, straks tilbageviste tilnærmelse til Helene og hans antydede redegørelse for hans behov for hende, som overrækkelsen af lighteren.

Men at der er en sådan forbindelse fra en lille miljø-detalje til en scene som man netop må kalde en kernescene, er ikke forbavsende – for enhver scene i denne film er en kernescene; som enhver scene er ledsaget (og markeret i tid) af de samme kirkeklokker og ure der falder i slag, rummer enhver scene i sig hele filmen. Enkelte steder kan man måske synes at det bliver næsten for demonstrativt, – jeg kunne således godt have undværet disse »regnestykker med vandhaner og tog der mødes«, men som aldrig har villet mødes for Popaul, og som altså først mødes til sidst i filmen da drengen med overgangsstemmen (på sin vis en parallelfigur til Popaul, og i en vis forstand hans »søn«) har »forstået princippet – og det er det vigtigste«. Samtidig med at det altså nu er for sent.

*Claude Chabrol. Modstående side: Jean Yanne i »Slagteren«.*



Alligevel kommer adskillige af de scener der måske umiddelbart synes at være overtydelige, i filmens større sammenhæng ofte til at betyde mere – og til at have finere nuancer – end det først ser ud til. Tag f. eks. grottescenerne, der på forhånd af fortekster-ne er blevet fremhævet som centrale, og som ordvekslingen om hvordan Cro-Magnon-manden ville have det i vor verden, tydeligt sætter i forbindelse med historiens nutid. Her er det ikke kun Helenes bemærkning om at Cro-Magnon-manden i dag »enten ville leve iblandt os – eller dø« der direkte trækker en forbindelseslinje mellem egnens oprindelige beboer og Popaul, men også Cro-Magnons beskæftigelse: hans malede dyr for bedre at kunne dræbe dem, og Helenes bemærkning om at Cro-Magnon var grebet af et »ønske« som ikke var et vildt og grusomt begær *(sauvagerie)*, men som var en »higen«. Også Popaul er grebet af en sådan higen – han står hver nat neden for Helenes vinduer – men Helenes afvisning af ham tvinger ham ud i det »sauvagerie« som han har fået som arvelig belastning fra sin far og som han yderligere er blevet vænnet til gennem sine oplevelser som soldat (hvor han dog vel at mærke tilsyneladende ikke selv har været med til at dræbe andet end dyr; som han forklarer i starten har han altid været slagter, også i sin soldatertid).

Og på samme måde med lighteren, der naturligvis har en tydelig funktion som det der først viser for Helene at Popaul er den skyldige, derefter viser det modsatte, og til sidst bekræfter det første. For lighteren er også den detalje der viser Popaul at Helene har afsløret ham, hvilket gennemtvinger hans fjerde bestialske mord, selvmordet – der uendelig tyst gennemføres da billedet går ned i sort som en slags subjektiv indstilling fra Helenes lukkede øjne, ligesom det var gået ned i sort da hun fandt lighteren ved den nygiftes lig. Men der er ved lighteren endvidere skabt en meget fin kontrast til de mange cigaretter der tændes med tændstikker i filmens begyndelse, ligesom der er lagt en fin Hitchcock'sk pointe ind da politimanden lige tænder sig en cigaret med en lighter førend han for sidste gang spørger Helene om hun da ikke har opdaget en eneste lille, afslørende detalje.

Hvilket ikke er Pariser-politimandens eneste Hitchcock'ske finte, for han har jo også den raffinerede replik om at mordene er blevet begået med en slagterkniv – og sådan en har enhver familie herude på landet! Og herved knyttes da forbindelsen fra lighteren til kniven – der ironisk nok naturligvis viser sig slet ikke at være en slagterkniv men en springkniv, der glimtende som lighteren åbner sig i skridthøjde (for at ingen skal være i tvivl om hvad den repræsenterer) med det samme lille karakteristiske smæld som denne. Når Popaul har myrdet har det været med Helenes lighters lyd i ørerne: siden bryllluppet har kun hun eksisteret for ham.

Enhver enkelthed, enhver detalje i denne enestående film – og der er naturligvis mange, mange andre end de nævnte – peger altså direkte ind på filmens hovedmotiv: det frustrerede og tragiske kærlighedsforhold mellem den lille bys skolebestyrerinde og dens slagter, mellem disse to fortidsmærkede mennesker. Enhver enkelthed peger direkte ind på dette kærlighedsforhold der *må* ende tragisk, og hvori skylden for tragedien – om man kan tale om en sådan skyld hos menne-

*Stéphane Audran og Jean Yanne som Hélène Daville og Popaul i »Slagteren«.*

skene, og ikke blot hos omstændighederne – klart må placeres hos den Helene der ellers altid behersker enhver situation med sin klare og kølige intelligens, handlekraft og autoritet. Og hvor det netop er denne kølige suverænitet, hun har forskanset sig bag efter en ulykkelig kærlighedsoplevelse, der fremkalder katastrofen, – hvor det klart er hendes – selvforsvarende – kølighed overfor den godmodige Popaul der udløser det i ham som hans fortid og arv har ladet ligge latent. Der er en umådeligt gribende anklage i hans blik og hans stemme da han efter opdagelsen af hendes viden om ham i et fremragende og simpelt billede (fremragende og simpelt som alle billeder i denne film i det nyklassiske filmsprog) ser op imod Helene nede fra hendes trappe: »Hvordan ville De have at det skulle kunne holde op?« Og hun må give ham ret.

Myrderierne kan ikke holde op så længe Helene endnu holder sig tilbage – eller så længe Cro-Magnon endnu lever, så længe morderen endnu ikke har myrdet sig selv. Først da Popaul har rettet den falliske kniv, ikke mod hende, men mod sig selv, først da han har såret sig selv dødeligt, kommer de to hinanden kropsligt helt nær i de omfavnelser han har længtes efter og trængt til, – først da han ligger døende på båren som et flået dyr kan han modtage det kys han tidligere så ynkeligt har bedt forgæves om.

Men bevægelsen i filmens struktur er ikke kun denne indadrettede, ind imod dette forhold og dette sandhedens øjeblik. Bevægelsen går også den modsatte vej: fra kærlighedshistorien over personskildringen til miljøet – og ud i den moderne franske provins. Helene og Popaul svæver ikke frit i luften med deres kærlighedshistorie; de er begge udførligt tegnede figurer: Helene, der er søgt ned til Thémolat i Dordogne (fra Paris?) på grund af en ulykkelig kærlighed, og som også i den lille by har opretholdt – og tydeligt nok har tilkæmpet sig en position der uden videre tillader hende at opretholde – et emancipe-ret, storbyagtigt liv; hun har tidens mest moderne frisure, går i mini-skørter, kører i 2 CV, dyrker yoga, ryger ubekymret gauloiser på gaden, og inviterer lige så ubekymret en ungkarl hjem til middag, – og oven i købet med en bemærkning om at det forhåbentlig ikke vil kompromittere *ham*.

Hvilket er en meget præcis og næsten lidt ond bemærkning al den stund Popaul netop ikke er nær så frigjort som hun, – deri er han et godt barn af sin by. Det kommer faktisk helt bag på ham at hun sådan inviterer ham til middag, han er ikke ganske tryg ved at hun ryger på gaden, han hakker og stammer i det for at antyde noget om emnet »at gå i seng med hinanden«, og han er frygtelig generet ved tanken om at de skulle køre i biografen sammen i hans lille ladvogn.

At vi efter filmen fornemmer, at vi kender disse to personer sjældent godt, hænger sammen med den måde, de præsenteres for os på. I en række af deres vigtigste scener holdes de bare i total eller halvtotal i åndeløst lange, uklippede sekvenser, der dels giver skuespillerne tid til at spille sig ud i lange forløb, til at pausere osv., dels giver publikum mulighed for at lære personerne at kende på en fri måde: man kan efter behag koncentrere sig om hvad de siger, om deres minespil, om deres måde at gå og i øvrigt at bevæge sig på osv., – man kan kort sagt takket være det u-påpegede, det ikke-demonstrative i fortællestilen danne sig et mangesidet indtryk af personerne på næsten samme måde som man lærer mennesker at kende i dagligdagens virkelighed.

Tydeligst er dette måske nok i scenen hvor Popaul følger Helene hjem fra brylluppet, men fortællemåden dukker op gang på gang, f. eks. da Helene løber Popaul i møde under svampeplukningen og de derefter følges tilbage, eller – med helt fremragende effekt – under den personlige samtale i skoven, hvor synspunktet ikke holdes fast, men i stedet uendelig smukt og forsigtigt forskydes mod venstre under samtalen, således at de to's indbyrdes forhold ændres lidt undervejs, og således at en mørk træstamme glider hen over billedet.

Men virkelig eksistens får de to først i forbindelse med det miljø de lever i og som i sjælden grad lever omkring dem. Man forstår at filmen er dediceret til indbyggerne i Trémolat, for man får utroligt meget at vide om denne by, og dens indbyggere spiller en væsentlig rolle i filmen (som mange af dem spiller *roller* i den). Det begynder allerede med forteksternes grotte-billeder der placerer os i et af Europas ældste kulturområder, Dordogne, går videre over præsentationen af byen der dukker op af disen ved floden, og fortsætter naturligvis ved bryllupsmiddagen, dette enormt ødsle *repas au champagne* for et halvt hundrede mennesker, med oksefilet som man aldrig ser den i Danmark og egnens egen fornemme sauce *(sauce Périgueux,* en *demi-glace* med hakkede trøfler), hvor egnens sprog og forskellige skikke præsenteres og f. eks betydningen af at være *de la région* understreges. Da så Popaul følger Helene hjem får vi gennem den lange, ubrudte kamerakøretur også en klar redegørelse for en god del af byens geografi – og filmen igennem uddybes hele dette billede yderligere. Og når hertil også kommer kontrasten mellem provins og storby (ud over af Helene repræsenteret af politimanden fra Paris, der jo også kontrasteres med politiet fra Périgueux der er »helt rundt på gulvet«), og den tidsdimension der lægges ind i filmen med hentydninger til kvartærtiden (grotten), det 16. (Henri IV, der har forbindelse til egnen via Montaigne, på sin vis denne egns pendant til Østfrankrigs – og Rohmers – Pascal), det 17. (Louis XIV) og det 18. århundrede (børnenes rokoko-dans) forstår man ret hvor rig denne film er.

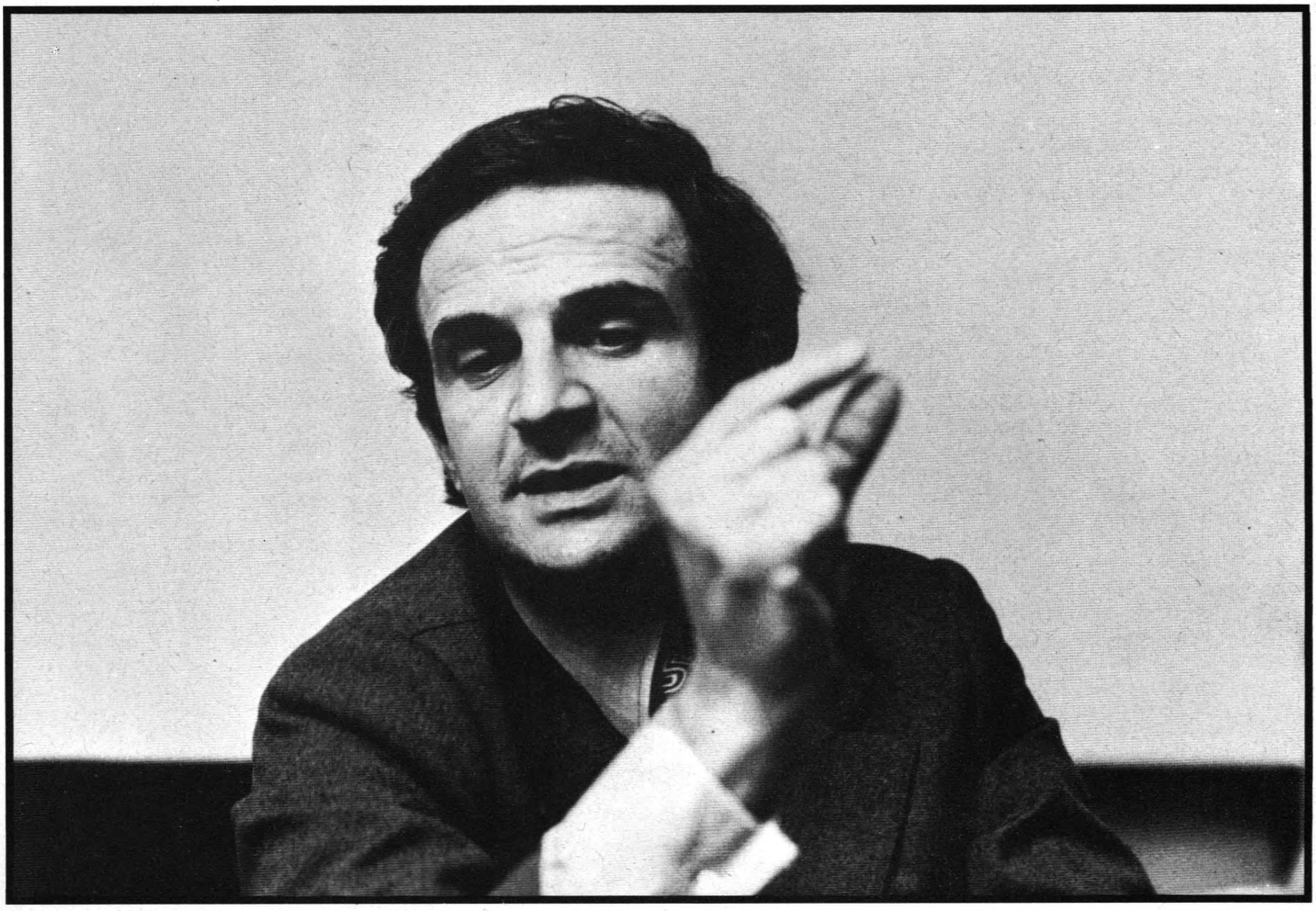
»Bryllupper er triste,« siger Popaul – og understøttes heri af teksten til ballets muntre dansemelodi *Plaisir d'amour:* »Kærlighedens glæde varer kun et øjeblik; kærlighedens sorg varer hele livet.« Som filmen udvikler sig må ikke blot brudgommen, men også Helene og Popaul erkende sandheden i dette onde varsel. Men selvom Helene tidligere har sagt at »vi skal være glade for at Cro-Magnon overlevede, for ellers ville vi ikke have været til,« drager hun ikke selv konsekvensen heraf. Fra hospitalet kører hun ganske vist ud til floden for at drukne sig, – den flod ovenfor hvilken hun havde fundet liget af den unge brud. Men hun drukner sig ikke. Hendes lys (bilen) slukkes ikke som Popauls lys (elevatoren) blev slukket, – det bliver dag, og hun lukker ikke mere øjnene. Hun må leve videre i den ensomhed hvortil hun har været henvist i filmens sidste, mørke og regnfulde, dele (hvor hun for første gang har siddet i den inderste, mest private del af sit værelse, på den seng hun ellers har trukket for til når hun har fået gæster i værelsets »offentlige« del), – hun må leve videre i den ensomme bevidsthed om sin svigten.

*Søren Kjørup*

■ LE BOUCHER/IL TAGLIAOLE (SLAGTEREN), Frankrig/Italien 1970. P-SELSKAB: Les Films la Boetie (Paris)/Euro International Film (Rom). P: André Genoves. P-LEDER: Fred Surin. INSTR/MANUS/DIALOG: Claude Chabrol. FOTO: Jean Rabier. KAMERA: Claude Cidi. FARVE: Eastmancolor. KLIP: Jacques Gaillard. ARK: Guy Littaye. KOMP: Pierre Jansen. DIR: André Girard. SANGEN: »Capri petite ile« af Dominique Zardi, synges af Antonio Passalia. TONE: Guy Chichignoud. INSTR-ASS: Pierre Gauchet, Michel Dupuy. MEDV: Stéphane Audran (HÉLÈNE DAVILLE), Jean Yanne (POPAUL THOMAS), Roger Rudel (GRUMBACH, DETEKTIV), Mario Beccara (LÉON HAMEL), Pascal Ferone (MARIE-JEANNE, HANS KONE), William Guerault (CHARLES). LÆNGDE: 90 min. CENSUR: Ingen. UDL: Warner & Constantin. PREM: Carlton 17.12.1970.

# 2 SAMTALER MED FRANÇOIS TRUFFAUT

*Den 9. november i fjor var François Truffaut på et kort besøg i København for at præsentere sin nyeste film »Elsker - elsker ikke?«. På et pressemøde om formiddagen svarede han på de traditionelle spørgsmål fra journalisterne og fortalte lidt om løst og fast. Til gengæld uddybede han på et møde på Den danske Filmskole om eftermiddagen en række punkter over for såvel filmskolens elever som en gruppe filmstuderende fra Københavns Universitet. På dette møde gennemgik han hele sin filmproduktion systematisk - omend i improviseret form, hvad han efter eget udsagn aldrig før havde haft lejlighed til at gøre. Hans udtalelser gengives - i lidt forkortet form - i det første af de to nedenstående interviews. Det andet interview gav han samme aften under en midnatsforestilling på Dagmar Teatret i København. Under denne sidste samtale opgav Truffaut sin sædvanlige tilbageholdenhed til fordel for en åbenhjertlighed, som tydeligt afspejler sig i hans svar på de provokerende spørgsmål, Kosmoramas medarbejdere stillede til ham.*



# 1 Møde på filmskolen

*– Er »Elsker ... elsker ikke?« afslutningen på Antoine Doinel-filmene?*

– Ja, for Antoine Doinel-figuren er nært forbundet med den pure ungdom, og allerede i ovennævnte film bad jeg både Jean-Pierre Léaud og Claude Jade om at spille ældre, end de i virkeligheden er. Jeg bad endog Claude, der er fem år yngre end Jean-Pierre Léaud, om at spille ældre end ægtemanden. Doinel-serien var til dels berettiget på grund af Jean-Pierre Léauds fysiske forandring – han begyndte jo som 13-årig i »Ung Flugt« og er i dag 24 år. En anden måske endnu stærkere grund er, at Jean-Pierre Léaud er professionel skuespiller, og som sådan filmer han i andre lande med andre instruktører, og hans skuespillerkarriere kan godt tage skade, hvis han forbindes for meget med Doinel-figuren. Jeg har lyst til at lave andre film med ham, men altså ikke hvor han spiller Doinel.

*– Hvor stor forbindelse føler De selv mellem Antoine i »Ung Flugt« og den figur, De har sendt videre i de tre senere film om ham?*

– Det er egentlig slet ikke et spørgsmål for mig at svare på, for jeg laver filmene hver for sig uden at stille mig selv det spørgsmål. Jeg har altid til hensigt at lave meget forskellige film. Når de så er færdige, har jeg på fornemmelsen, at de ikke er ret forskellige. Og den forbindelse, man mener at kunne se mellem dem, er egentlig ikke noget, jeg skal beskæftige mig med, men derimod de mennesker, der analyserer filmene, kritikerne. Det er slet ikke mit arbejde! Det er nemlig at tænke på nye film og ikke på dem, der allerede er lavet.

*– Spørgsmålet er imidlertid, om De selv føler, at De har lavet en trilogi? De to film, der kommer efter »Ung Flugt« virker umiddelbart som et antiklimaks.*

– Jeg kan sige så meget, at jeg ikke havde planlagt fire film med Antoine Doinel, da jeg startede på den første. Da jeg optog »Ung Flugt«, spekulerede jeg først og fremmest på, om filmen mon ville blive færdig, om jeg ville være i stand til at klippe den sammen. Dernæst spekulerede jeg på, om den mon var værd at se på, om den ville sætte mig i stand til at lave film nr. to. Jeg var meget langt fra at tænke på nogen fortsættelse. Blot skete der det, at Jean-Pierre Léaud og jeg var blevet meget nært knyttet til hinanden. Og selv når han ikke har indspillet film for mig, har han været assistent på mine film, som f. eks. »Silkehud«. Han var til stede under alle optagelserne.

Og da man i 1962 tilbød os at lave den franske episode til den internationale film »De unge Elskende«, havde jeg ikke nogen bestemt idé om, hvad jeg ville lave. Så for at få fornøjelsen af at arbejde sammen med Jean-Pierre Léaud, kom jeg i tanke om at genoplive Antoine Doinel-figuren. Og mens vi lavede den lille sketch, havde vi det så sjovt, at vi blev klar over, at vi sagtens kunne have lavet en film af normal spillefilmslængde, og sådan blev »Stjålne Kys« startet.

Den eneste gang, hvor jeg virkelig har tænkt på at lave en fortsættelse, var efter, at »Stjålne Kys« var færdig. Den blev vist for første gang på Det franske Filmmuseum, der lige var blevet genåbnet, og det var Henri Langlois der sagde til mig: »Næste gang må du vise dem gift med hinanden.« Så besluttede vi at lave en fortsættelse til »Stjålne Kys«, men ikke før 1½ år senere.

*– Hvis nu serien med Antoine Doinel skulle fortsætte, ville han så ende som filminstruktør?*

– Ja, han ville blive enten skuespiller eller instruktør. Men jeg har nu altid ønsket at undgå det. I »De unge Elskende« fungerer den omflytning, jeg har foretaget, udmærket. Hele kærligheden til film, hele filmklubmiljøet, er overført til musikkens verden. Man ser f. eks. Antoine gå til alle de koncerter, Musik og Ungdom har. Det beviser, at jeg ikke bryder mig om den direkte selvbiografi, og det er også en af grundene til, at jeg tror, Doinel-serien bør standse. Hvis jeg fortsatte med den, ville det ikke mere være mig muligt at forblive indirekte.

*– Det er trist, at »Elsker ... elsker ikke?« slutter med den sørgelige, borgerlige scene!*

– Jeg betragter det som en lystspilslutning.

*– Er Antoine ikke allerede borgerliggjort?*

– Måske. Jeg ved det ikke. Sacha Guitry sagde engang: »Et lystspil, der slutter med ægteskab, er begyndelsen til en tragedie.«

*– Hvor meget har André Bazins synspunkter betydet for Dem?*

– Det er vanskeligt for mig at svare på, fordi det er et meget teoretisk spørgsmål. André Bazin har haft stor indflydelse på mig netop i de år, hvor man er meget påvirkelig (jeg kendte ham fra jeg var 15 til 25 år). Han døde dagen efter, at vi var begyndt at optage »Ung Flugt«. Bazin var ikke dogmatiker. Han forstod virkelig alt, selv de mest forskellige ting. For nylig fandt jeg nogle gamle breve fra ham, der ikke havde nogen forbindelse med hans arbejde som kritiker, eftersom det var feriebreve. Han skrev bl. a. at det var forkert af Cahiers du Cinéma at forsvare Mizoguchi og ikke Kurosawa, og at man skulle holde af dem begge to, fordi de var at ligne ved to skråninger på det samme bjerg. Selve brevet var lige så smukt som en af hans bedste artikler, fordi det var så fuldkomment.

*– Når De får ideen til en film, er det så handling, livsmønster eller personer, der er Deres udgangspunkt?*

– Det er vist forskelligt fra gang til gang. Jeg ville faktisk være nødt til at tage mine film én efter én, hvis jeg skulle forklare det; men det kan jeg da også godt gøre.

## Ung Flugt

Det var min første film, og jeg følte, at jeg var nødt til at beskæftige mig med noget, jeg kendte godt. Eftersom jeg var 25 år gammel, havde jeg ingen planer om at lave noget om en ældre aldersklasse end min egen. Så jeg valgte altså at lave en film om den tidlige ungdom med den idé i baghovedet *ikke* at ville lave en sentimental og nostalgisk film i stil med de fleste børnefilm, men i stedet fremstille den tidlige ungdom som »en periode, der skal overstås«.

Jeg huskede tydeligt, at jeg som barn altid blev meget chokeret over den måde, de voksne talte om deres biluheld på. De talte om det, som var det morsomt og ikke alvorligt, mens det for et barn, eller i hvert fald for et barn som mig næppe var det ... Hvis jeg slog en tallerken i stykker under opvasken, var det en så alvorlig ting, at jeg ikke engang turde putte skårene i skraldebøtten. Jeg skjulte dem under min jakke og gik ned og kastede dem i rendestenen. Og jeg tror, at »Ung Flugt« netop er lavet for at vise, at de små ting på et vist tidspunkt i livet forekommer meget dramatiske.

Vedrørende »Ung Flugt« vil jeg til sidst citere en sætning af Cocteaus »Les Enfants terribles«, som jeg holder meget af. Eleven har været meget uartig mod sin lærer, og Cocteau siger: »Da dødsstraffen ikke var indført i skolerne, sendte man Dargelos hjem!«

*– Ville De med »Ung Flugt« forandre de voksnes syn på de unge, eller var det bare en historie, De ønskede at fortælle?*

– Man kan aldrig på forhånd vide, om en film vil have nogen indvirkning på folk eller ej. Men det er sandt, at jeg ville vise en side af barnets verden, som man ikke kender meget til og ikke taler meget om. Jeg tror ikke, den har haft nogen stor indvirkning, men jeg husker, at en kvinde, der så filmen, tog sin søn hjem fra den kostskole, hvor han var anbragt; men det er jo kun et enkelt resultat.

Jeg gør mig ingen illusioner om at påvirke. Abel Gance's »Jeg anklager« blev filmatiseret både som stum- og talefilm. Når man ser denne fantastiske film, siger man til sig selv: det er umuligt at have set den film og så være for krig. Og alligevel har der jo været et par krige siden da!

## Skyd på pianisten

Min anden film lavede jeg efter en amerikansk gangsterroman. Både fordi jeg holdt meget af bogen, og fordi jeg var forbavset over, at »Ung Flugt« var blevet så fransk en film. På grund af min beundring for amerikansk film, havde jeg lyst til at betale min gæld til den. Da jeg læste romanen »Skyd på pianisten« blev jeg ligeledes slået af den ufrivilligt poetiske side ved den amerikanske kriminallitteratur.

*– I filmatiseringen af »Skyd på pianisten« ligger tre historier: en hverdags-, en gangster- og en fortidshistorie. Har De bevidst givet disse tre historier forskellige genrer: en realistisk genre, en kriminalfilm-genre og en melodramatisk genre? Og har De bevidst prøvet at nedbryde eller udvide dem?*

– Det har jeg muligvis nok, men det var måske ikke helt bevidst fra min side, eftersom jeg ikke rigtig vidste, hvad der foregik under optagelserne. På den ene side var filmen en hyldest til amerikansk film, men på

den anden side ville jeg ikke lave en parodi, fordi jeg mener, at parodien per definition er ukunstnerisk.

Jeg havde forestillet mig, at filmen skulle være en slags respektfuld pastiche på amerikansk film, så selvfølgelig var det både en gangsterfilm og et melodrama. Men jeg havde ikke fuldkommen kontrol over filmen. Jeg havde på fornemmelsen, at den gik i alle mulige retninger. Der var ikke ret meget, jeg kunne gøre. Min reaktion var meget negativ, for jeg var meget ulykkelig over at vise gangstere på lærredet. Jeg bryder mig ikke særlig meget om politiet, men jeg synes heller ikke om gangstere. Jeg havde hverken lyst til at behandle dem alvorligt ligesom i de amerikanske film, eller til at gøre dem komiske som i de engelske film – jeg vidste slet ikke, hvordan jeg skulle gribe sagen an.

## Jules og Jim

Planerne om at filme »Jules og Jim« lå før »Ung Flugt«. Romanen var fuldstændig ukendt, ingen havde læst den, men jeg havde. Jeg var begyndt at korrespondere med forfatteren. Det var hans første roman skrevet i en alder af 73 år, og jeg havde sagt til ham, at hvis jeg en dag blev i stand til at lave film, ville jeg forsøge at filmatisere »Jules og Jim«. Da det trods alt ville blive meget vanskeligt, og jeg selv var meget bange, udskød jeg projektet flere gange. Min beundring for bogen lå på flere niveauer. På det litterære plan beundrer jeg den meget, fordi den er skrevet i et vidunderligt enkelt sprog, der så absolut ikke er letkøbt, men meget raffineret.

Desuden havde jeg på fornemmelsen, at bogen var selvbiografisk og skildrede virkeligheden, som den var for 50 år siden, hvilket skyldtes, at forfatteren først besluttede sig til at skrive, da livet var uden for hans rækkevidde, dvs. da han ikke mere kunne bevæge sig uden for sit værelse. Den tredje grund var sandsynligvis, at jeg havde på fornemmelsen, at man aldrig før på film havde fremstillet en trekant med så sympatiske personer, hvor man ikke synes, at nogen af dem har mere ret end de andre. Jeg tror, at det var det, der fristede mig! Og samtidig gav de 50 års tidsforskel mig lyst til at lave en film, som om jeg selv var en gammel mand – jeg forsøgte at lave filmen, som var jeg en meget gammel instruktør.

Henri-Pierre Roché ventede til sit 73. år med at skrive den bog, fordi hans liv havde været så optaget af kvinder, at han ikke havde haft tid til at foretage sig andet. Og da jeg havde bestemt mig for Jeanne Moreau til den kvindelige hovedrolle, sendte jeg ham nogle fotografier af hende med følgende ordlyd: »Jeg føler, at jeg nu er i stand til at lave filmen. Tror De, at denne skuespillerinde vil være i orden til Catherines rolle?« Han svarede blot: »Hun er fantastisk. Jeg vil gerne lære hende at kende. Tag hende med hen til mig.« Men uheldigvis døde han nogle dage efter at have sendt mig brevet. Så han fik aldrig filmen at se.

»Jules og Jim« er en meget lyrisk film, som næsten alle kunne lide. Og jeg følte mig lidt – ikke skamfuld, men generet og sagde til mig selv: »Måske giver filmen ikke et helt nøjagtigt billede af kærligheden.« Jeg ønskede at lave et svar på »Jules og Jim«. Jeg var irriteret på alle de kvinder, jeg mødte overalt, der kom hen til mig og sagde: »Jeg er fuldstændig som Catherine.«

## Silkehud

Da jeg havde læst forskellige smånotitser i aviserne, fik jeg altså lyst til at lave en film, der beskrev kærligheden, som den er i dag i modsætning til den romantiske kærlighed. F. eks. er det helt sikkert, at kærligheden er mere trist i byen end på landet. Jeg havde lyst til at vise den tragiske kærlighed, sådan som man undertiden ser den komme til udtryk i aviserne. Jeg opnåede sikkert, hvad jeg ville, for filmen blev en enorm fiasko overalt, undtagen i Skandinavien ...

## Fahrenheit 451

Den er baseret på en roman af Bradbury, som jeg ikke har læst, men kun fået fortalt. Lige så snart man fortalte mig historien, havde jeg lyst til at filmatisere den, sandsynligvis fordi jeg syntes om bogens to grundideer. Først må jeg dog indskyde, at jeg ikke bryder mig om science-fiction, fordi alt inden for den genre er vilkårligt, og fordi man har lov til at finde på hvad som helst. Men jeg blev som sagt begejstret for bogen.

*– Hvorfor indspillede De filmen i England?*

– Fordi vi ikke kunne få den finansieret i Frankrig. Den krævede studieoptagelser, ildebrande osv. og det blev for dyrt. Det var hårdt arbejde at lave den, men filmen svarer til det, der interesserede mig i bogen. Ud over de grunde man giver til at filme en bestemt ting, er der altid andre, man ikke giver, fordi man ikke selv er medvidende om dem. Under indspilningerne blev jeg mig bevidst, at jeg holdt meget af ild og fandt stor fornøjelse i at filme ild.

Med hensyn til krigen, havde jeg altid været lidt foruroliget over, at jeg hverken brød mig om tyskerne, der besatte Frankrig, eller franskmændene der samarbejdede med tyskerne og heller ikke modstandsfolkene – Frankrigs konger efter befrielsen. Jeg ved ikke, hvorfor jeg var så splittet, men det lykkedes mig aldrig at sige, at den og den havde ret og den og den uret. Jeg syntes selvfølgelig, det var godt, at Frankrig blev befriet, men jeg delte ikke den beundring, de fleste nærede for Leclerc-divisionen, de frie franske styrker osv. Og i bogens emne var der et element, som jeg syntes enormt godt om, nemlig ideen med ikke at sætte sig op mod loven, men at *omgå* den. Der er mange ting i den tanke, der tiltaler mig, f. eks. list og effektivitet, samt en ikke åbenlys modstand. Jeg tror, at det var det, der tiltalte mig, for hvis modstanden bliver åbenlys, kommer det til kamp, og hvis det kommer til kamp, er der ingen sikkerhed for, at man vil vinde. Hvis man derimod ikke viser sin modstand, men alligevel følger sit eget hoved, så tror jeg, man har langt større chancer for at vinde. Men netop fordi jeg holdt så meget af ideen, gjorde jeg mig måske ikke umage nok for at fremstille den, og måske fremgår den ikke helt klart af den færdige film.

*– Det er måske lidt Deres egen aktuelle stilling over for »systemet« – produktionssystemet og det kapitalistiske system?*

– Det ved jeg ikke. Men det er måske min måde at være på.

*– Føler De Dem som det borgerlige samfunds kender og beskriver? Og føler De, at der er rystelser i det borgerlige miljø?*

– Det kan jeg ikke udtale mig om ... men det er i hvert fald ikke min indfaldsvinkel.

## Bruden var i sort

Jeg lavede hovedsageligt filmen for igen at komme til at arbejde sammen med Jeanne Moreau. Men da hendes rolle i »Jules og Jim« var meget helstøbt, var det vanskeligt at finde en ny rolle til hende. Jeg ville nemlig, at det, vi skulle lave sammen efter »Jules og Jim«, slet ikke måtte ligne den. Jeg kom i tanke om »Bruden var i sort«, som jeg havde sneget mig til at læse i det skjulte, da jeg var dreng – det var min mors bog. Og enkelte dele af den havde sat sig fast hos mig. Jeg valgte den, fordi det var en kærlighedshistorie. Men kærligheden vises aldrig på lærredet – den har fundet sted, da handlingen begynder. Jeg holdt osse meget af hævn-historien, fordi den var så effektiv. Hovedpersonen har et mål, og intet kan bringe hende ud af kurs.

Undertiden bebrejder man mig, at jeg baserer mine film på kriminalromaner. Fordelen for mig er, at de gør mig i stand til at lave dobbelttydige film.

Kriminalhistorien er som regel meget enkel og kører helt alene sammen med billedsiden, mens dialogen ikke *behøver* at have noget som helst at gøre med selve kriminalhistorien. Den kan handle om helt generelle ting, f. eks. om forholdet mellem mænd og kvinder. Og hvad jeg nu siger, gælder i lige så høj grad for »Skyd på pianisten«. I »Bruden var i sort« havde jeg mulighed for at vise en kvinde, der møder 5 mænd, og disse 5 mænd repræsenterer 5 forskellige måder at omgås kvinder på.

## Stjålne kys

Filmen blev til ud fra et ønske om igen at arbejde sammen med Jean-Pierre Léaud. Jeg havde ikke til hensigt at fortsætte Antoine Doinel-figuren, for jeg var først på udkig efter romaner, hvis hovedpersoner lignede Jean-Pierre Léaud. Jeg fandt ingen og bestemte mig derefter for selv at skrive et manuskript. Men det var så vanskeligt at skrive, at jeg faktisk var på nippet til at opgive filmen, to uger før optagelserne skulle begynde.

Der var både økonomiske og organisatoriske problemer. Men på det tidspunkt var det for sent at standse filmen, og jeg følte også, at Jean-Pierre Léaud havde brug for det arbejde. Så vi kastede os ud i improvisationer, og da optagelserne var færdige, troede jeg ikke, at der nogensinde ville blive en færdig film ud af det. Det er alt, hvad jeg har at sige om »Stjålne kys« ...

## Den falske brud

Det er anden gang, at jeg er blevet meget begejstret for en af Irish' romaner, og tilsyneladende har ingen rigtig forstået, hvad jeg ville med den film. Det, der interesserede mig, var at vise et ægtepar – hvilket ofte er blevet gjort på film – men hvor forholdet mellem dem var det omvendte af det sædvanlige: det er manden, der lærer af kvinden. Meningen er at skildre en mand, der næsten er en anakronisme fra det 19. århundrede, og som er meget generet. Og han opdager så livet ved hjælp af en forbryderisk kvinde, en eventyrerske, en kvinde der har løjet overfor ham.

Jeg var især tiltrukket af det ironiske i situationen: han er kommet i forbindelse med kvinden gennem en ægteskabsannonce,

han har sat i avisen for at finde den ideale kvinde, men resultatet er, at han finder lige det modsatte af, hvad han søgte.

Jeg har ikke nogen mening om filmen, for jeg har ikke set den, efter at den har haft premiere. Når 8 ud af 10 fortæller mig, at den er dårlig, er jeg tilbøjelig til at slutte mig til flertallet. Men jeg gemmer min bedømmelse indtil den dag, jeg kan betragte filmen, som var den instrueret af en anden.

*– Kriminalhistorien i denne film forekommer at fungere på en anden måde end skitseret før. Her fungerer den som en allegori over personernes kærlighedsforhold.*

– Det er muligt. Jeg tror, at det især chokerede publikum, at de to skuespilleres roller ikke svarede til deres sædvanlige image. Folk kræver, at Catherine Deneuve er blid og engleagtig, mens Jean-Paul Belmondo skal være hård i filten. Det er måske endnu en rolle for Jean-Pierre Léaud. I sidste ende tror jeg nok, at *alle* mine film passer til Jean-Pierre Léaud.

### Den vilde dreng

Da jeg gik i gang med filmen, havde manuskriptet allerede ligget klar i to-tre år. Jeg ville have lavet filmen på det tidspunkt, hvor jeg i stedet lavede »Bruden var i sort«. Jeg tøvede hele tiden, fordi der ligesom manglede et eller andet. Dette et eller andet var, at jeg selv skulle spille Itards rolle.

Jeg fik ideen under optagelserne til »Den falske brud«, fordi Belmondos stand-in var meget stædig og usmidig. Til sidst var jeg nødt til at efterlade ham på hotellet og selv være stand-in for Belmondo. Og jeg blev klar over, at man virkelig forstår, hvad det vil sige at filme, når man står foran kameraet. Og jeg forstod, at det måske var det, der manglede ved manuskriptet til »Den vilde dreng«. Jeg fik lyst til at spille Itard, og jeg tror, at det tilførte filmen den logiske dimension, den indtil da havde manglet.

*– Er »Den vilde dreng« Deres Kaspar Hauser-film? I »Fahrenheit« ser man, at Montag skjuler bogen »Kaspar Hauser«. Det er vel ikke helt tilfældigt.*

– Nej, det er det ikke, men jeg ville aldrig have vovet at filme »Kaspar Hauser«, fordi det er en tysk historie. Det er en fantastisk historie – den burde filmatiseres af Visconti med Nureyev . . . men jeg er jo desværre ikke producent.

*– Hvordan mener De, en filmskole bør drives? Lærer man mere ved at sidde på første række i filmmuseet, rue d'Ulm, end ved at gå på filmskole.*

– Jeg ved det ikke. Da jeg var ca. 14–15 år gammel, så jeg i avisen, at der var en filmskole i Paris. Jeg gik hen på kontoret på Champs-Elysées, og fandt dér ud af, at man skulle være meget klog, før man kom ind – man skulle have studentereksamen. Så der var altså ikke noget at gøre for mig. Jeg havde slet ikke noget imod tanken at lære noget om film i en skole, og de mennesker, der i Frankrig taler dårligt om IDHEC, er selvfølgelig de, der har gået på skolen.

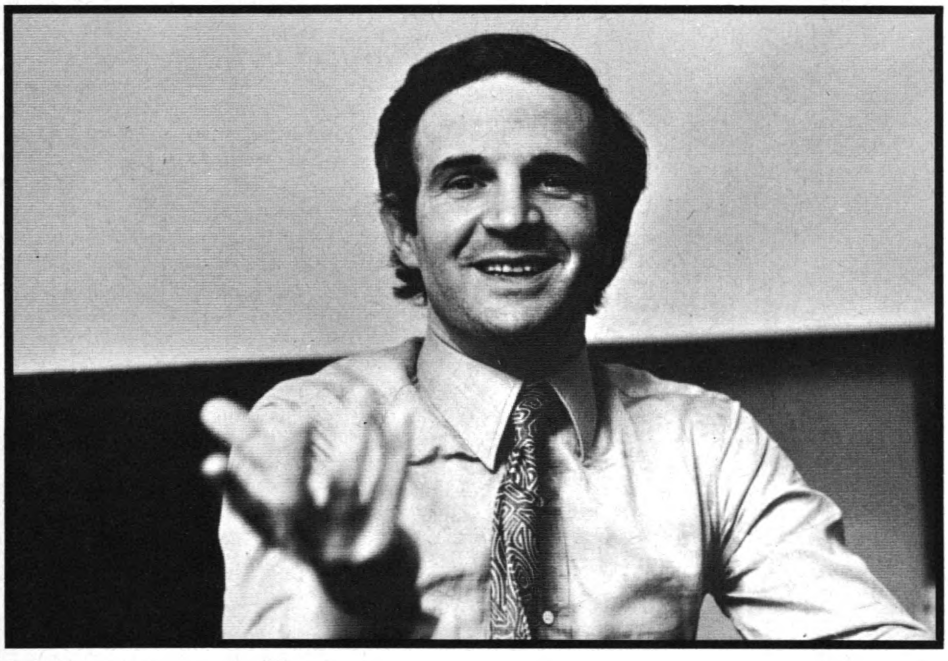
Jeg tror, der er visse ting – f. eks. med hensyn til manuskript og instruktion – der kan læres, men andre der ikke kan. Jeg har indtryk af, at den periode, jeg tilbragte som filmkritiker på *Arts,* hvor jeg var nødt til at genfortælle handlingen, fik mig til at forstå en hel del mere om film. Før elskede jeg bare film, og blev beruset af dem, men jeg analyserede ingenting, jeg havde ikke tid til at studere filmene. Fra det øjeblik, man er nødt til at skrive om en film, har man chancer for at gøre fremskridt, om ikke andet så med hensyn til manuskriptets opbygning.

Jeg tror også, det er mere værd at gense en elsket film 25 gange end at se 25 ligegyldige film, der ikke giver én noget.

Undskyld at jeg har begået samme synd som grevinde de Noailles, hvilket gør det muligt for mig en sidste gang at citere Jean Cocteau, der sagde: »Grevinde de Noailles kastede sig ud i en af den slags monologer, hun yndede at benævne samtaler.«

*Oversat af Mette Knudsen*

*François Truffaut under sit besøg på Filmskolen i København (fotos: Freddy Tornberg).*



# Inter-view 2

## ved
## CHR. BRAAD THOMSEN
## METTE KNUDSEN
## MORTEN PIIL

*Chr. Braad Thomsen: – Finder De selv, at trilogien om Antoine Doinel rummer en indre modsigelse derved, at De i »Ung flugt« accepterer Antoines oprør mod sit småborgerlige miljø, mens De i »Stjålne Kys« lige så rundhåndet accepterer, at han på ny indfanges af borgerligheden?*

*François Truffaut:* – For mig at se er der ingen konflikt, og en af grundene til, at jeg ikke laver mere engagerede film er, at de ulykker, voksne er ude for, ikke gør særligt stort indtryk på mig, fordi jeg i så høj grad interesserer mig for barndommen. Børn er virkelig fuldstændigt prisgivet de voksne. Min indstilling er, at et voksent menneske, der er ulykkeligt, udnyttet af samfundet osv., alligevel er fantastisk heldigt, fordi det har en mulighed for at flygte, tage over på den anden side af grænsen, skabe sig et nyt liv. Det kan børn derimod ikke. De er afhængige af deres forældre. Under deportationerne fandtes der voksne martyrer, men de eneste martyrer i samfundet i dag er børnene. Især i Frankrig og Belgien har man disse børnemartyrer, dvs. børn, der holdes indespærret, og hvor naboerne måske har lidt på fornemmelsen, hvad der foregår . . . og så finder man en dag ligene.

Forskellen på »Ung flugt« og de andre Antoine Doinel-film er, at »Ung flugt« er en film om den tidlige ungdoms mareridt, – og det vigtigste for mig er, at den ender godt: Antoine er i stand til at flygte fra anstalten, hvor han er anbragt. I de efterfølgende film er han uafhængig. Og hvis De ser »Stjålne kys« opmærksomt igennem, vil De bemærke, at han stikker af, hver gang han er i vanskeligheder. Når man spørger ham, om han holder af musik, siger han bare »ja«, fordi han ellers ikke ved, hvad han skal sige, – han benytter altid den letteste udvej, og så skifter han arbejde. Men han er trods alt fri af den simple grund, at han næsten er voksen. Det, der gør én fri, er, at man har mulighed for at flygte – det er en stor lykke at kunne det.

De kan måske sige, at der er en større social ægthed i »Ung flugt«, fordi den handler om ungdom og skolegang i et ganske konkret socialt miljø, mens man i »Stjålne kys« præ-

senteres for et lille udsnit af livet betragtet lidt som et eventyr, hvor helten beskæftiger sig med en masse slags arbejde, som hverken jeg selv eller Jean-Pierre Léaud nogensinde har beskæftiget os med, – mange ting der er ren fiktion. Men det skyldes, at jeg var i det humør, da jeg lavede filmen, – jeg havde ikke lyst til at lave en realistisk film, også fordi Antoine Doinel ligesom Jean-Pierre Léaud er en fyr, der står udenfor, en asocial, en individualist, som jeg ikke har ret til at låse inde i en bestemt gruppe. Han er alene, han er sig selv, han er udenfor. Instruktørerne af de store komiske film har sikkert samme forhold til deres hovedpersoner: Tati ville ikke bryde sig om, at Hulot tilhørte en eller anden gruppe protestmagere, og det ville også have generet Chaplin og Keaton. Jeg tror, at heltene i den slags film bør være enere.

*C.B.T. – Hvordan betragter Jean-Pierre Léaud sin rolle som Antoine i »Elsker – elsker ikke«? Han virker jo ret politisk bevidst og har medvirket i politiske film af Cinema Novo-instruktørerne Glauber Rocha og Carlos Diegues samt i Godards senere film. Føler han, at der er en konflikt mellem rollen som borgerliggjort i »Elsker – elsker ikke?« og sit engagement i politisk venstreorienterede film?*

– Nej, det gør han ikke, fordi han har tillid til mig. Han er meget lykkelig, når han laver film sammen med mig. Han filmer med folk, som han beundrer af forskellige grunde, men når han filmer med mig, læser han ikke engang drejebogen. Vort samarbejde er baseret på tillid. Da han så »Elsker – elsker ikke?« færdigklippet, var han ganske vist lidt trist til mode og sagde: »Den er sørgeligere, end jeg havde troet.« Han sagde også: »Jeg må til at forandre mig og opføre mig noget pænere over for piger.« Så sagde jeg til ham: »Jamen, filmen handler jo ikke om dig, men om Antoine,« men han svarede: »Nej, jeg genkendte frygtelig meget af mig selv i den.« Så han kritiserede altså personen i filmen, men han har ikke dårlig samvittighed, politisk eller socialt, for han ved, hvem jeg er. Desuden er jeg som en far for ham, – vi føler os næsten i familie. Måske vil han blive ked af det, hvis nogen kalder Antoine Doinel-filmene reaktionære eller borgerlige, men på bunden er han ikke utilfreds. Og han er meget glad, hver gang der er tale om, at vi skal lave en ny film sammen, fordi jeg skriver rollerne direkte til ham. Han føler, han får lov til at yde sit bedste, og når jeg giver ham de små papirsedler med dialogen på, ler han allerede på forhånd. Han ved, jeg tænkte på ham, da jeg skrev dem. Der er en sådan forståelse imellem os, at jeg ikke er i stand til at se, hvordan han virkelig kan være ulykkelig, når han arbejder på den måde.

*C.B.T. – Ville Jean Pierre Léaud bryde sig om at lave en anden film om Antoine Doinel med den karakter og de meninger, han selv, Léaud, har i dag?*

– Ja, men i det tilfælde ville det ikke være Doinel-figuren. Jeg har ikke set, hvad han har lavet med Rocha. Det sidste, jeg har set med ham, er Skolimowskis »Starten« og Godards »Kineserinden« og jeg synes, han var vidunderlig i »Kineserinden«. Han er for resten meget modig med hensyn til at sige nej. Han har afslået at medvirke i flere film, der ville have givet ham mange penge, men han siger nej, hvis han ikke kan gå ind for, hvad han laver. Han fik f. eks. tilbudt en vigtig rolle i Fred Zinnemanns filmatisering af Malraux's roman »Menneskets lod«, men sagde nej, fordi Malraux havde lukket Det franske Filmmuseum. Det var fint gjort af ham.

## DEN VILDE DRENG

*C.B.T. – Ser De nogen forbindelse mellem læreren i »Ung flugt« og dr. Itard i »Den vilde dreng« i den forstand, at de begge forsøger at påtvinge børn en bestemt opdragelse og en civilisation, som børnene ikke bryder sig om?*

– Nej, nej, slet ikke. Det har overhovedet intet på sig, for »Den vilde dreng« indeholder intet negativt om Itard. Jeg betragter Itard som et stort menneske. Han var virkelig en foregangsmand, der lagde grunden til mange af de ting, som i dag indgår i moderne undervisning, og jeg har absolut ikke lavet filmen med noget ironisk sigte overhovedet. Jeg påstår, at han kun har gjort ulvedrengen godt. Når jeg tidligere har lavet film om børn, så har jeg altid identificeret mig med børnene, men i »Den vilde dreng« identificerer jeg mig med læreren.

Når jeg har tilegnet »Den vilde dreng« til Jean-Pierre Léaud, skyldes det, at jeg under indspilningen fuldstændig genoplevede stemningen fra indspilningen af »Ung flugt«. Jeg har indtrykket af, at »Den vilde dreng« næsten er en film om optagelserne til »Ung flugt«. Itard er ligesom en instruktør, der forklarer et uregerligt barn, hvad det skal gøre. Og jeg havde mit hyr med Jean-Pierre Léaud på vores første film. Undertiden blev jeg nødt til at sende ham hjem fra optagelserne til »Ung flugt«, fordi han var sådan en bølle. Han havde overhovedet ingen føling med filmen, og det var jo min første spillefilm, så jeg var godt nervøs. Flere gange holdt jeg alvorlige moralprædikener og sagde, at han var skyld i, at hele filmen blev dårlig. For det første grinte han hele tiden i de alvorlige og dramatiske scener. Dernæst havde han kun én jakke, og da det var en meget billig film uden mange penge at rutte med, havde vi ikke råd til at købe andre til ham. Men når han kom ind i en café, smed han bare jakken på gulvet, hvor han så glemte den. Jeg måtte hele tiden løbe i hælene på ham og råbe: »Hvor er din jakke?« Det var en kæmpeforvirring. Desuden slog hans far ham, så jeg måtte have ham boende hjemme hos mig under optagelserne, for at han ikke skulle møde næste morgen med mærker efter slag i ansigtet.

Sådan var altså mit forhold til Jean-Pierre Léaud, og det genfandt jeg i Itards forhold til den vilde dreng. Men jeg kan godt se, hvad De mener: »Den vilde dreng« er jo historien om en lille vild, der kommer i skole, og det er ikke på mode i en tid, hvor alle skolebørn vil være hippier. Men for mig er det en film *for* civilisationen. Der kan være grunde til at være imod samfundets vildfarelser, men der er ingen grund til at være imod et samfund som sådant. Og man kan være imod civilisationens misgerninger, men ikke mod civilisationen. Hvorfor er et af Cubas største problemer f. eks. analfabetismen? På Cuba har de brug for mænd som dr. Itard. Og måden med at lære hele ord ad gangen ved hjælp af tavle, pen og blæk, det er jo den måde, vi i dag lærer at skrive på. Alt, hvad Itard gør, er moderne, – og han blev altså blot født i det 19. århundrede.

Itard tror på en bestemt moral. Jeg fandt det meget smukt, da jeg læste det, og det var en af grundene til at jeg lavede filmen. Jeg holder af scenerne med forbindelsen mellem det mislykkede forsøg og straffen og mellem det gode resultat og belønningen. Den idé kunne jeg godt lide, for sådan tænkte mennesker dengang, og hvis jeg i dag, i 1970, gav mig til at dømme ham, ville det være uretfærdigt, fordi jeg ville dømme et menneske, som ikke kan tage til genmæle. Det er en film, der så meget som muligt forsøger at nærme sig et interessant dokument, som forsvandt, og som blev genudgivet for nogle år siden, og filmens værdi er for mig bl. a., at den viser den fantastiske side af de daglige handlinger, – at drikke et glas vand, at klæde sig på, det er mirakuløst og smukt.

Der ligger ingen polemiske intentioner bag filmen, men jeg har altid været irriteret, – ikke over Antonionis film, men over diverse kommentarer om umuligheden ved at kommunikere, som hans og lignende instruktørers film afføder. Teorierne om det umulige i at kommunikere er luksus-teorier. Det er sandt, at ordene kan have forskelligt indhold for forskellige mennesker, men det er trods alt en tanke, der hører hjemme hos specialister, hos sprogforskere og sociologer. Når jeg ser fuldstændigt uvidende mennesker udbrede disse ideer om mangelen på kommunikation blandt det store publikum, ja, så bliver jeg for alvor klar over, at vi lever i en vanvittig og forstyrret tid. Før man kan tale om det umulige i at kommunikere, må man vise det smukke og vigtige ved kommunikation, sprogets vigtighed. Man kan ikke sige, det er bedre at gå barbenet end at have sko på. Man kan ikke sige, det er bedre at være døvstum end at kunne tale, og hvis man alligevel siger det, er man sindssyg.

*Mette Knudsen: – De har altså ikke villet stille spørgsmålstegn ved Itards lidt kolde og meget videnskabelige holdning til barnet sammenholdt med husholdersken, fru Guérins, mere varme personlighed?*

– Nej, – det var netop med vilje, jeg spillede Itard på denne lidt strenge og tilbageholdende måde. Hele filmholdet sagde til mig, at jeg godt kunne tage og smile en gang imellem i rollen som Itard, men jeg ville ikke. Itard er en type, som bør være egoistisk, han passer sit arbejde, mens fru Guérin indtager moderens plads og sørger for kærligheden. Hun har været Itards guvernante, og nu bliver hun Victors guvernante. I virkeligheden må Itard have været overordentlig nøgtern. Han holdt op med at beskæftige sig med Victor, da denne fyldte 19 år, og når man tager i betragtning, at Victor blev 40, må Itard jo på et eller andet tidspunkt have sagt til sig selv: »Der er ikke mere at gøre ved ham, nu må jeg i gang med noget andet.« Jeg ville ikke have, filmen skulle blive sentimental. Hvis jeg hele tiden var gået rundt og havde krammet barnet, ville man bare have sagt, at jeg havde lavet et melodrama. Nej, Itard er en streng og retlinet mand i stil med detektiven i »Den falske brud« og Jeanne Moreau i »Bruden var i sort«. Jeg tror på folk, der uden at vakle arbejder hen mod et bestemt mål, og den slags ting kan ikke behandles sentimentalt,

fordi de er sentimentale i sig selv. Selv »Ung flugt« forsøgte jeg at filme meget klinisk og koldt, fordi Jean-Pierre Léaud nok skulle få billedet til at vibrere. Jeg tror, det er en normal indstilling: når emnet er for følelsesladet, bør man af al magt forsøge at holde igen for ikke at forfalde til det tårepersende.

*M.K. – Selv om Itard ikke er i stand til at svare på en eventuel kritik, har De så ikke følt Dem fristet til at kritisere hans metoder, netop fordi det kun er hans eget arbejde, der virkelig tæller for ham?*

– Det udtrykker jeg jo også netop gennem fru Guérin, når hun vredt siger: »De overdriver, der er ingen andre børn, der må arbejde så meget, som han gør.« Og Itard svarer: »De har ret, jeg vil lade ham få lidt mere fritid.« Men Itard forandrer sig alligevel ikke, og til slut siger han: »Vi fortsætter med øvelserne.« Han har virkelig kun øje for sit arbejde.

*M.K. – I Itards oprindelige notater står der jo også noget i retning af, at han var ked af, at Victor var så tæt knyttet til fru Guérin. Altså har hun indtaget en meget stor plads i drengens liv, mens hun kun spiller en lille rolle i filmen. Måske har hendes moderlige varme bidraget lige så meget til drengens fremskridt som Itards undervisning?*

– Ja, måske mangler der detaljer hist og her i filmen, måske især i begyndelsen. Folk på egnen kendte godt »den vilde«, for når sneen faldt om vinteren blev han tvunget til at søge hen i nærheden af landsbyen, for det var den eneste måde, han kunne få mad på. Det måtte jeg undvære på film, fordi jeg ikke havde penge nok til at vente på årstidernes skiften. Og jeg er faktisk ked af at måtte undvære det nu, fordi netop sådan en vinter-scene ville være et godt argument mod de mennesker, der påstår, at Victor sikkert var meget lykkeligere i skoven end hos Itard, hvilket er en absurd påstand. Der mangler en del af den slags detaljer, men det er vanskeligt, for der er mange ting, man først forstår, når man *har* lavet filmen. Ja, det er rigtigt, – jeg vil heller ikke sige, den er perfekt.

*M.K. – Kan man ikke sige, at De har fremstillet Itard som en meget streng og ensporet pædagog, mens man måske også burde have haft andre aspekter af drengens opdragelse med?*

– Jo, det er rigtigt, men jeg tror, at børns problemer i dag kommer af, at de ikke bliver strengt behandlet, og at de derved føler, de er ligegyldige. En anden ulykkelig omstændighed er, at så mange er skilsmissebørn, som forældrene overøser med gaver for at blive fri for at beskæftige sig med dem. Derfor tror jeg heller ikke, at Deres indvending er så vigtig. For ikke så længe siden hørte jeg om en lille pige, der var meget misundelig på sin veninde, fordi som hun sagde: »Hvor er hun heldig at have sådan nogle strenge forældre!« Det synes jeg er meget rørende og meget karakteristisk for situationen i dag. Dem, det går mest ud over, er skilsmissebørnene og de umenneskeligt behandlede børn, men ikke de børn, der opdrages strengt.

*C.B.T. – Er det bevidst, at »Den vilde dreng« stilistisk minder så meget om Bresson og især om »En landsbypræsts dagbog«?*

*Den autoritære opdragelse i »Ung flugt« – Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) og skolelæreren.*

*Den vilde dreng opdrages af professor Itard (François Truffaut). Er denne opdragelse ikke også autoritær?*

– Ja, så absolut. I øvrigt er Itards oprindelige beretning netop *ikke* skrevet i dagbogsform. Det er noget, jeg selv har tilføjet. Itard har skrevet to rapporter: en, da han besøgte drengen i Paris, og en anden da han fire år senere havde fået fornyet sin økonomiske støtte til arbejdet med drengen. Jeg tog så disse tekster og forestillede mig, at han havde ført dagbog hver dag. Den er påvirket af »En landsbypræsts dagbog«, fordi det er en film, jeg kender så godt. Selv min måde at læse teksten på er helt i Bressons stil. Mærkeligt nok har ingen i Frankrig bemærket det, men det er helt rigtigt.

*C.B.T. – Deres slægtskab med Renoir og Hitchcock er velkendt, men hvordan kan det være, at De for første gang i Deres produktion vælger at nærme Dem Bresson stilistisk?*

– Enten kender man ikke noget til film, og så laver man alt instinktivt eller også kender man noget til film, og så benytter man sig ofte af løsninger, som man har syntes om i andres film, alt efter hvilke problemer man står over for. Cocteau har ofte hjulpet mig. Når en scene er vanskelig at slutte dialogmæssigt, tænker jeg ofte på Cocteau, og når den er klippemæssigt vanskelig, tænker jeg på Hitchcock eller Bresson. Jeg har ofte tidligere tænkt på Bresson, men jeg kan ikke lige sige, på hvilken måde. I dette her tilfælde skyldtes det bl. a., at jeg holder meget af film med speakerkommentar, f. eks. Melvilles og Cocteaus »Les enfants terribles« og Melvilles egen »Le silence de la mer« og Bressons film. Men producenterne hader kommentar-film, når de læser manuskriptet, og det skyldes, at de ingen fantasi har, for når de ser den færdige film, er de mange gange fængslede af den. Jeg har ikke ofte haft lejlighed til at benytte mig af kommentar, men i »Jules og Jim« var der dog en del, og da lod jeg også kommentaren sige meget direkte som i »Den vilde dreng«.

*C.B.T. – Men alligevel indeholder kommentaren i »Jules og Jim« meget mere humor, varme og selvironi end hos Bresson og i »Den vilde dreng«.*

– Ja, helt sikkert. Der var for resten også en anden grund til, at »Den vilde dreng« indbød til at blive filmet i en stil, der mindede om »En landsbypræsts dagbog«. Landsbypræsten har ikke rigtig forbindelse med nogen andre mennesker, og derfor fører han dagbog. Og da Itard jo heller ikke taler meget med fru Guérin og slet ikke med barnet, så fører han også dagbog, – ja, de ligner faktisk hinanden meget.

## DEN FALSKE BRUD

*C.B.T. – Er slutningen på »Den falske brud« ikke også påvirket af Bresson indholdsmæssigt? Den måde, Jean-Paul Belmondo tilgiver Catherine Deneuve på, har noget næsten overnaturligt eller religiøst over sig. Ligesom tilgivelsen hos Bresson er den en guddommelig nådegave.*

– Hvis slutningen er påvirket af nogen, er det snarere af Cocteau end af Bresson. Næh, slutningen var snarere en reaktion mod den slags film, der sædvanligvis ender ulykkeligt med, at en af hovedpersonerne dør. Tilgivelsen findes i øvrigt også i bogen, hvor Louis Mahé beder hende om at hælde al giften i med det samme for at få det overstået. Og hun bliver så forbavset over at erfare, at han kender til hendes mordforsøg og alligevel elsker hende, at hun helt forandrer sig og siger til ham, at hun også elsker ham. Men i bogen er det for sent, for politiet har allerede omringet huset, og jeg tror nok, han dør forgiftet, mens hun arresteres af politiet. Den slutning kunne jeg ikke lide, fordi jeg ikke ville have, at samfundet vandt, og at forbrydelsen blev straffet. Jeg ville altså, at filmen skulle ende godt, både fordi slutningen ville få noget mirakuløst over sig, men også fordi slutningen er en slags uforskammethed over for denne filmgenre som sådan. Faktisk tænkte jeg også i dette tilfælde på Renoir, på »Den store illusion«, for i slutningen af den film flygter fangerne, og der er denne idé om den forjættede grænse. Vagtposterne lader dem passere over grænsen, og det var noget i den retning, jeg ville have frem.

*C.B.T. – Havde De slet ikke tænkt på slutningen af Bressons »Pickpocket«, som forekommer mig meget beslægtet med Deres slutning?*

– Nej, men det er helt fantastisk, at De siger det, for jeg sagde, at min slutning er inspireret af Cocteau, og Cocteau har netop skrevet slutningen af »Pickpocket«. Der er ikke mange, der er klar over det, men Bresson vidste faktisk ikke, hvordan han skulle slutte filmen, og så ringede han til Cocteau og spurgte ham til råds. Filmen slutter med en rigtig Cocteau-sætning: »Åh, hvilken mærkelig vej for at nå frem til Anne!« Det er virkelig meget mærkeligt, at De sammenligner de to slutninger.

*C.B.T. – Der er noget næsten alt for lykkeligt og på en måde uvirkeligt over »Den falske brud«, som om den er en slags drøm. Er det, fordi De i virkeligheden ikke selv tror på denne drømmeslutning, at De har lavet hele filmen som en slags drøm, uvirkelig og Hollywood-agtig?*

– Nej, det er, fordi filmen minder lidt om »Skyd på pianisten« med dens referencer til amerikanske genre-film, f. eks. til »Den nøgne jungle« (fra 1953, instrueret af Byron Haskin med Charlton Heston og Eleanor Parker). Der er hele denne tradition af amerikanske tropefilm, og jeg har ikke villet gøre nar af amerikanske film, men tværtimod lave en respektfuld pastiche set med franske øjne, men uden at være spottende. Jeg holder meget af den slags blandinger, f. eks. at blande Hollywood-filmenes billedstil med en meget realistisk og usminket dialog, som amerikanerne aldrig selv ville have lavet.

Slutningen på filmen var nødvendig, fordi det er den konklusion, jeg ønskede. Selv om de måske kommer til at dø i sneen, er slutningen alligevel meget lykkelig. Tanken er, at til trods for at hun er lige det modsatte af, hvad han ønsker i livet, så er han blevet vanvittig forelsket i hende, og til sidst lykkes det ham ovenikøbet at blive elsket af hende til gengæld. Det er højdepunktet af lykke og var meget alvorligt ment fra min side. For mig ville det have været en uærlig slutning at lade dem begge dø eller lade dem blive fanget af politiet. Det ville ellers have givet nogle pæne billeder med det sortklædte politi i den hvide sne, men jeg ville ikke.

*Morten Piil: – Hvorfor har De dediceret »Den falske brud« til Renoir?*

– Åh, det skyldes en lille smule, at jeg i den periode så Renoir lidt oftere end tidligere, fordi han befandt sig i Frankrig, mens jeg klippede filmen. Jeg foretog et stort research-arbejde og fandt ud af, at navnet »Ile de la Réunion«, hvor filmen starter, stammede fra mindefesten for marseillanernes og nationalgardisternes møde i Tuilerierne. Og da denne begivenhed var blevet filmet, eller rettere rekonstrueret, af Renoir i »Marseillaisen«, fik en idé-association mig til at anbringe det lille stykke af »Marseillaisen« i begyndelsen af min egen film. Desuden har jeg altid følt mig så nært knyttet til Renoir, at jeg ønskede at tilegne ham en film. Jeg kunne også have tilegnet ham »Stjålne kys«, men den var i stedet tilegnet Henri Langlois.

*M.P. – Er sneen og hytten i slutsekvensen af »Den falske brud« en hentydning til »Skyd på pianisten«?*

– Nej, slet ikke. Jeg troede bare ikke, jeg kunne finde et lige så godt hus som det, jeg også brugte i »Pianisten«. Huset passer så godt, fordi det ligger så dybt nede i dalen, at der bagved kun findes fyrretræer, så at man ikke kan se himlen. Og jeg mente ikke, man ville kunne genkende huset, fordi »Skyd på pianisten« var gået meget dårligt i Frankrig, fordi det var ti år siden, og fordi »Den falske brud« jo er i farver, den anden i sort/hvid. Desuden havde jeg en masse problemer med lokaliseringen af la Réunion, fordi jeg først havde tænkt mig at optage filmen på Korsika, og ja, så sparede jeg mig ulejligheden med at søge efter endnu et sted.

*M.P. – Er Deres sympati på Louis Mahé's (Jean-Paul Belmondos) side, da han myrder detektiven?*

– Ja, selvfølgelig, men man sympatiserer også med detektiven, som jeg synes er en meget smuk figur, meget retlinet. Man sympatiserer med dem begge, ligesom man sympatiserer med Jean Gabin i »Menneskedyret«.

*M.P. – Repræsenterer detektiven lov og ret?*

– Nej, slet ikke. Han repræsenterer effektiviteten, ja, næsten godheden. I bogen er der en meget smuk sætning om ham: »Han havde det mest direkte blik, Mahé nogen sinde havde set.« Han repræsenterer et menneske, der er overbevist om en sag og bliver ved med at holde fast ved den. Jeg vil snarere sammenligne ham med Jeanne Moreau i »Bruden var i sort«. Det er en person, som intet kan få til at fravige sin kurs, så jeg er ikke imod ham, og jeg er ikke glad, da han dør. Jeg holder af dem begge.

*M.P. – Selv når han siger, at han vil angive Louis Mahé?*

– Ja, for han har absolut ret fra sit synspunkt. Og den anden kan ikke gøre andet end at dræbe ham. For mig er de scener overhovedet ikke problematiske.

*M.P. – Er det sandt, at De engang har sagt, at mænd kun interesserer Dem i forbindelse med kvinder, – og hvorfor?*

– Jeg ved ikke, om jeg har udtrykt det præcist på den måde. Jeg har sagt, at den samfundsmæssige side af mændenes liv er parodisk og latterlig, at den udgør en forlængelse af barndommen, og at man ikke kan tage den alvorligt. Derimod er mænd i langt højere grad sig selv i deres kærlighedshistorier. Da spiller de ikke mere en samfundsmæssig rolle: hvis de er ulykkelige, så er de virkeligt ulykkelige, hvis de er forelskede, så er de virkeligt forelskede. Hele den side hos dem er ægte, mens hele rangfølgehalløjet og den selskabelige faren omkring er helt igennem latterlig.

*M.K. – For nogle år siden udtalte De også, at De ikke bryder Dem om at vise erotiske eller sensuelle scener på lærredet, og at De ikke selv tror på historien, når De ser folk kysse hinanden på film.*

– Ja, det er rigtigt. Jeg blev meget glad, da jeg nogen tid senere faldt over et interview med Orson Welles, som havde det på samme måde. Han sagde, at der er to ting, man ikke kan vise på et lærred, og det er kønsakten og bønnen. Man tror ikke på det, når en skuespiller beder. Jeg havde ikke tænkt på det med bønnen, og det er måske rigtigt, men i ét tilfælde holder det i hvert fald ikke stik: Man tror på Bressons landsbypræst, når han beder.*) Måske kunne man også lave seksuelle scener, så man tror på dem, men . . . ja, det virker på mig på samme måde, som hvis lyset pludselig blev tændt i biografen, og man bliver sig de andre tilskuere bevidst.

*M.K. – Men et mord i en gangsterfilm har ikke samme virkning på Dem?*

– Nej, det generer mig ikke.

*C.B.T. – De var tidligere meget gode venner med Godard. Er De det stadigvæk, og hvad synes De om de film, han laver i dag?*

– »Sympati for Satan« var den sidste, jeg så, – jeg har ikke set nogen af de senere, »Le gai savoir«, »Vent d'Est« eller andre. Ham selv ser jeg ikke, for han befinder sig næsten aldrig i Paris, og desuden omgås han ikke mere de samme mennesker, men kun politisk engagerede. Han rejser meget og har lavet film om palæstinenserne og om tjekkerne. Der er ingen kontakt imellem os, men jeg har ingen grund til at være vred på ham. Jeg tror, han i øjeblikket befinder sig i en helt anden verden, hvor han forsøger at lave politiske film uden for systemet, samtidig med at de alligevel siger folk noget.

## PRODUKTIONSFORMER

*C.B.T. – De hører selv til de meget få instruktører, der fortsat kan lave vedkommende film inden for det kommercielle system, og som kan benytte dette systems filmsprog til at udtrykke noget i. Hvordan ser De på de forsøg, der i dag gøres på at lave film uden for systemet?*

– I virkeligheden forstår jeg slet ikke, hvad der menes med *systemet,* og det skyldes måske, at jeg selv befinder mig udmærket inden for systemet. Nej, efter min mening eksisterer der ikke noget system. Derimod eksisterer der to slags økonomiske styreformer, en socialistisk og en kapitalistisk. Inden for den kapitalistiske styreform er filmen et produkt, der koster en vis sum penge, og som derfor bør sælges og indbringe et vist overskud. Inden for den socialistiske styreform er det måske ikke nødvendigt, at en film giver overskud, derimod bør den behage de forskellige embedsmænd, hvis job det er at bedømme film. Jeg er ikke selv så politisk informeret, at jeg er i stand til at udtale mig om, hvilket af de to systemer, der er det bedste. For virkelig at kunne tale med om disse ting, må man også have god forstand på nationaløkonomi, hvad jeg ikke har. Min opgave er at lave film, og jeg synes bedre om at lave film inden for det kapitalistiske system. Hvis en producent beder mig om at lade en film ende lykkeligt for publikums eller for økonomiens skyld, og hvis jeg går med til det, så synes jeg, det er mindre vanærende, end hvis jeg er nødt til at lave en happy end af rent ideologiske grunde. Efter min mening er man i det kapitalistiske system ikke automatisk nødt til at gøre indrømmelser, hvilket man er i det andet system. Hvis jeg f. eks. var instruktør i et højrediktatur (det er ikke tilfældet i Frankrig, der har vi et falsk demokrati, men ikke noget rigtigt diktatur alligevel), nåh, men hvis jeg nu befandt mig i et højrediktatur, så ville jeg ønske, at landet fik socialisme. Men jeg er næsten sikker på, at når socialismen virkelig blev indført, så ville jeg forlade landet og lave film andre steder. Det er meget kynisk, hvad jeg her sidder og siger, men De kan godt trykke det, for jeg mener det meget alvorligt. Jeg mener, at man bedre kan komme overens med Hollywood, og at man bedre kan arrangere sig i et land med en liberal økonomi. Jeg finder ikke det, De kalder systemet, uretfærdigt. Hollywood-systemet er selvfølgelig hårdt, fordi fiaskoer gør det vanskeligt at komme igen, men jeg synes alligevel, at det kommercielle synspunkt er i orden. Selv har jeg aldrig haft en succes som »Manden og kvinden«, men med et budget på 1.500.000 francs tjener de fleste af mine film sædvanligvis 1.800.000 francs ind, og det er nok til, at man kan fortsætte.

Efter at man har lavet et vist antal film, betyder en økonomisk fiasko ikke så meget, – folk bliver ved at have tillid til én. Så jeg har ikke lyst til at ødelægge et system, der aldrig har tvunget mig til nogetsomhelst. Det er ikke systemet, der er råddent. I Frankrig skyldes de største uretfærdigheder filmcensuren, der tvinger instruktørerne til at lave film om langt mindre realistiske emner end f. eks. italienske film. Men hvert år kommer 30 unge instruktører alligevel til at lave deres første film, og det glemmer man let, fordi så mange af dem desværre ikke bliver vist.

*M.P. – Hvilke unge instruktører synes De især om?*

– Jeg foretrækker Eric Rohmer og har altid gjort det. I starten var han meget vigtig for os alle teoretisk set, – det var ham, der formede os. Vi var jo delt mellem Bazins og Rohmers indflydelse. Jeg holdt meget af »Le Signe du Lion« og var ulykkelig over, at den ikke blev godt modtaget, – det var en stor film. Jeg holdt også meget af »Nymfomanen«, og så fik han jo gudskelov succes med »Min nat hos Maud« og står nu meget frit. Rohmers sidste film, »Le Genou de Claire«, der endnu ikke er kommet frem, er også fantastisk.

Desuden tror jeg også, at Claude Berri bliver til noget. Ikke alle hans film er lige vellykkede, men jeg er sikker på, han en dag kommer til at lave meget fine film. Jeg har lige set hans sidste film i endnu ufærdig stand, og den bliver god, næsten lige så god som hans første, »Den gamle mand og drengen«. Endelig vil jeg nævne Maurice Pialat, der ganske vist kun har lavet en enkelt film, »L'enfance nue«, men jeg er sikker på, han kommer til at lave flere gode film.

*M.P. – Er der nogen unge amerikanske instruktører, De sætter pris på?*

– Jeg kender meget lidt til dem. Mine foretrukne amerikanske instruktører er i øjeblikket Roman Polanski og Milos Forman, men der er sikkert også andre!

*(Oversat af Mette Knudsen)*

*) Her bryder Martin Drouzy ind og indvender, at Bresson faktisk ikke viser landsbypræsten, mens han beder, men kun hans refleksioner over bønnen. Truffaut indrømmer, at det er vist rigtigt.

# PETER KIRKEGAARD/ OLUF GANDRUP

*»François Truffaut's fysiognomi er da klart: Han er en hjertemand med veludviklet sans for afstanden mellem sig selv og kunstværket. Han hører til de varmhjertede ironikere, og han ved en masse om mennesker og sig selv. Hans horoskop rummer da flere muligheder. Muligvis slår han igennem sin egen angst for det outrerede og kanaliserer sine fornemmelser for det socialt uretfærdige, den ulige magtfordeling mennesker imellem og udvikler den passion, som ulmer flere steder i hans første film, eller også hiver han sig op på den ironiens tømmerflåde, som plasker frelsende af sted over de virkelige dybder. Måske vokser han med alle sine muligheder og bliver en genial syntese. Tegn i sol og måne kunne tyde derpå.«*

(Klaus Rifbjerg om »Ung flugt« 1959)

## KRITIKKEN

At François Truffauts film de senere år har bragt den samlede kritik på glatis, kan man hurtigt få syn for. Hvorfor det forholder sig sådan derimod ikke.

Graham Petrie har skrevet den første (og indtil videre eneste) bog om Truffaut (»The Cinema of François Truffaut«, Zwemmer 1970). Bogen lider af den »svaghed«, at den allerede er forældet; de to sidste film, »Den vilde dreng« og »Elsker – elsker ikke?«, er ikke nået med. For Petrie tegner billedet sig da også meget forvirret, og skønt han har skrevet en gedigen bog med mange gode, konkret anvendte scener og situationer, har han dog gjort en dyd af nødvendigheden: Når det ikke har været muligt at komme om bagved den fascinerende overflade, ja så kan man altså *blive* der og udnævne kompleksiteten til hovedværdi, og glemme hvad der determinerer den. Moralen mejsles ind med solid engelsk vedholdenhed: Truffaut kan med sit skarpe, kærlige blik give os et dybere og mere forstående syn på det hverdagslivs foreteelser og særheder, vi normalt perciperer med rygmarven, dvs. ikke bruger. Og han kan udvide vores erkendelse m.h.t. visse dristige personligheder (oftest kvinder), der har det vanvid eller konsekvente mod til at gennemføre en historie.

Det er alt meget kønt og humanistisk, men baggrunden er så sløret, at vi ikke kommer nærmere end til en konstatering af *den* fundamentale modsætning, der løber gennem hele værket, den mellem frihedstørst og angst for og viden om dens begrænsninger. Lige dér står personerne, og det gør vi så også.

Herhjemme startede kritikken lovende nok, med Jørgen Stegelmanns »skoledannende« artikel »Truffauts helt« (Kosmorama 68, dec. 1964), hvor forfatteren efter kun fire Truffaut-film kunne udskille en fast genkommende konstans, den svage mand. Én gang fastslået og overbevisende demonstreret, flyttede dette kritiske »catch-word« sig knap en tom-

# TRUFFAUT OG DEN ONDE CIRKEL

me. Der blev lukket af, Truffauts helt var et skvat, der venligt-timidt lod sig rokere ind i en kedeligt dræbende hverdag, eller sublimerede sine lebendige lidenskaber i et voyeuragtigt kunstnerliv. Under alle omstændigheder, det gik mændene ilde, kvinderne var dem for stærke og kompromisløse, døden fik en årsag, svaghed.

Lige siden »Bruden var i sort« har kritikken (specielt den mere letbenede) bagatelliseret Truffauts film, positivt eller negativt. Der var pludselig ingen ende på den indholdsløse, borgerligt-søde panegyrik, »forårstryllerier«, »lethed« og »ynde« (ingen moderne, alvorlig instruktør har vist været ude for så blomstrende en omklamring), eller også den anden vej: »venstrehåndsarbejde«, »mellemspil«, »hvilepause« etc.

Begge holdninger har i grunden samme årsag: befippelse, respektive skuffelse, over at filmene synede af så lidt, var så lækre, sikre, farverige osv. Det skel, der går i Truffauts produktion ved »Fahrenheit 451«, var man ikke parat til at forstå.

En fjerde mulighed er den, som Chr. Braad Thomsen må have lov at stå for: en fundamental agtpågivenhed og følsomhed over for værket som helhed, som noget, der gav tone hver gang, parret med en politisk forståelse, der gjorde det påkrævet at komme længere ned. Men de to grundliggende komponenter blandedes ikke så frugtbart – i virkeligheden ikke længere end til en uddybning af Stegelmanns synspunkter, med tilføjning af visse detail-motiver (voyeurisme, litteraturens problematiske virkninger etc.), plus altså en politisk vågen bevidsthed, der klart måtte se, at sådanne komplekst beskrevne tilstande var fundamentalt karakteristiske for det senborgerligt kapitalistiske samfund. Dertil og ikke længere, for Truffaut var erklæret apolitisk.

Dér står vi så. Men de ydre omstændigheder har forandret sig, fra stadig urolig forventning til hvad der mon nu ville blive næste Truffaut-udspil, og til at billedet til vort store »held« pludselig er frosset, Truffaut holder pause.

»Bygningen står og kan ses,« hedder det hos den Rifbjerg, der før alle andre så Truffauts potentiel, ikke mindst i kraft af sjælsbeslægtethed, og deraf følgende ensartethed i problemopstillinger.

»Bygningen står og kan ses,« al tidligere historisk betinget bundethed og usikkerhed gælder ikke, nu må man nå op til den Rifbjergske visionalitet, som mottoet antyder. Den hidtidige kritik har forstået Truffaut lige præcis så langt, som han har forstået sig selv, men nu står vi i den mærkværdige og enestående situation så at sige at kunne kigge ham over skulderen i de problemer, som givetvis er højst presserende for ham lige nu.

»– Føler De Dem som en beskriver af det borgerlige miljø og føler De, at der evt. for tiden er nogen rystelser i det?« »– Jeg kan ikke definere min holdning sådan. Ikke fordi det måske er forkert, jeg kan blot ikke rigtig placere mig selv for tiden« (Information, 10. 11. 70).

## INDDELINGER

Denne forvirring omkring den erkendte konstans gennem hele værket og den tilsvarende skuffelse over sidste halvdels mere sikre (komedie-agtige) stilisering kan man bl. a. opklare ved et simpelt metodisk kneb: at parre filmene to og to fra hver sin side af tidsaksen 1966 (lige efter »Fahrenheit«). Metoden giver naturligvis ikke nogen fuldstændig identitet, kronologisk eller på anden måde. »Ung flugt« 1959 svarer til »Stjålne kys« 1967, »Skyd på pianisten« 1960 til »Den falske brud« 1968, »Jules og Jim« 1961 til »Bruden var i sort« 1967, »Silkehud« 1964 til »Elsker – elsker ikke?« 1970, og endelig svarer »Fahrenheit 451« 1966 til »Den vilde dreng« 1969.

*»Ung flugt« – »Stjålne kys«*

Selvfølgelig hænger de sammen i og med Antoine's person. I begge film drejer det sig om friheden. »Ung flugt« ligger i lige forlængelse af den unge kritiker Truffaut (f. eks. og især »En vis tendens i fransk filmkunst«), den står mestendels i revoltens tegn. Det er nok en stærkt personlig film, specielt i sin skildring af Antoines hjem, men også typisk og almen, fordi den lægger skylden for misèren ud i samfundet, opdragelsesanstalten, de dårlige boligforhold, skolen – hvoraf i det mindste de to sidste institutioner må formodes at have været stærkt medvirkende til at gøre Antoines forældre til de ynkelige personer, de er. Det er en film om et barn, der på alle sider omsluttes af et uigennemtrængeligt væv af institutioner og intriger, af noget, der konstant arbejder under dække af at ville hjælpe, men altid ender med at gøre det stik modsatte. Antoine ville vel allerhelst integrere sig, som han får at vide han skal, men hver gang han forsøger, skubbes han ud i mørket igen. Det viser sig i det lange løb umuligt at slæbe rundt på den hårdt sårede navlestreng, der efterhånden bliver så medtaget, at den eneste udvej tilbage er amputationen, dvs. flugten. Filmen slutter i en rus, et paradoksfyldt nu, Antoine frosset i den totale åbenheds position, stående foran det grænseløse hav, det han altid gerne har villet se. Man aner, at frihed er en bundethed i videste forstand.

»Stjålne kys« griber Antoine i en situation ret lig »Ung flugt«s slutning. Antoine er lige smidt ud fra militæret, igen står verden åben, hvad nu? Den selvsamme konflikt mellem behovene for integrering og frihed bestemmer også denne film. Blot er det ydre pres, institutioner etc., ikke så stærkt, integrationstrangen så meget større. Denne dobbelthed finder genialt sit udtryk i det detektivbureau, hvor Antoine det meste af tiden er ansat, og som netop er et sådant medierende instrument, beregnet på at hele den fundamentale forvirring i menneskers (kærligheds)liv. Det er logisk, at Antoine som institutionens mand uvægerligt blander kategorierne, at han som professionel detektiv bliver uendeligt fortabt i en klients kone. Og nok hives han af den søde Christine over i det etablerede forholdsfasthed, men den noksom bekendte slutning med »den absolutte elsker« er typisk: Christine finder den fremmede »complètement fou«, Antoine tøver med sit »Oui sûrement«, vel ikke så meget fordi han tvivler på hendes dømmekraft, men snarere fordi spaltningen stadig er i ham. Manden har indsigt i hvordan lidenskaben skal være indrettet, for at to mennesker kan holde hinanden ud, Christine ved til gengæld, hvordan man skaffer sig en mand. Antoine står der, i midten, og ved, at begge har ret, men ikke præcis hvordan. Hans identitet er stadig vaklende.

*»Skyd på pianisten« – »Den falske brud«*

»Skyd på pianisten« er en gennemspilning af en række solidt forankrede genrehistorier, den »sorte« Hollywood-gangsterfilm, kærlighedsmelodramaet, og den poetiske hverdagshistorie, der vævet ind i hinanden brydes og reflekteres, forvrænges og ironiseres. Filmens slutning er ækvivalent med dens begyndelse, de tre historier er i virkeligheden en og samme historie, og slutningen optakten til en ny, parallel historie. Pianisten Charlie/Edouard gennemlever en i alle planer dødbringende historie. Han resignerer, hvad kan man andet over for skæbnens spil? Man kan som Louis Mahé (»Den falske brud«) ofre alt, og så måske vinde det hele til slut, måske nå over på den anden side af grænsen. Med usvækket tro på kærligheden og livet kører han samme historie igennem som Charlie/Edouard, og – noget tyder på, at den onde cirkel kan brydes.

*»Jules og Jim« – »Bruden var i sort«*

Disse to film har begge Jeanne Moreau i hovedrollen som enigmatisk dragende kvinde. I begge film får hun dødelige virkninger, hun er stærkest i det destruktive, en tragedie. Karakteristisk er det, at hun både som Catherine og Julie Kohler (og også i den af Jean-Louis Richard instruerede, men af Truffaut skrevne »Mata Hari« 1964) er løst fra (næsten) enhver samfundsmæssig forankring, hun er myte. »Bruden var i sort« kunne have været fortsættelsen af »Jules og Jim«, efter kærlighedens død.

*»Silkehud« – »Elsker – elsker ikke?«*

Centralt i begge film står en utroskabshistorie. Pierre Lachenay er vel 15–20 år ældre end Antoine, men historien primært den samme, skønt slutningerne er forskellige i henseende til øjeblikkelig fatalitet. Begge steder er det den bekendte svage mand, der er i centrum og diagnosticeres i al sin ynkværdighed. For dem begge er ægteskabet blevet en fælde, begge har de litterære beskæftigelser, og for dem begge er den frihed, der tilbyder sig, af borgerlig orden, den frække, æggende anderledeshed. Ingen af dem magter at ændre derved, leve det igennem.

*»Fahrenheit 451« – »Den vilde dreng«*

De to film er Truffauts mest didaktiske, åbent politisk-moralske. Det er kulturen, det gælder, som en i sidste instans nødvendig livsbetingelse, der nægtes hovedpersonerne,

og for hvis skyld de sluttelig ofrer alt. Hvor forskellige den vægelsindede brandmand Montag og drengen Victor end er, så er de dog fælles om at underkaste sig kulturens byrde. For Montag i et udbrud, for Victor i endelig underkastelse. Centralt i begge film står dog ikke blot ideen som sådan, men også de to faderskikkelser, brandkaptajnen og Itard.

I al grovhed kan vores opdeling vel tjene det formål at oplyse lidt om, *hvor* tæt Truffauts film korresponderer indbyrdes, at han i sine sidste har gentaget, hvad han i sine 5 første forsøgsvis formulerede.

Heri ligger allerede en *del* af den kritiske fastlåsthed; det er også oplagt, at skuffelsen over hans senere karriere bunder sammesteds. For er der konstans i tematik og holdning, er der så sandelig også forskel i mundart. Man har hæftet sig negativt ved dette faktum, deri set et tab i personlig udtrykskraft, en given op over for kommercielle standard-krav etc. Lad os her nøjes med kort at tale om en *søgende cyklus* og *en parallel, højt bevidst.*

Det har altid været Truffauts ambition at kommunikere så effektivt som muligt, ikke at presse et hårdhændet æstetisk system ned over sine film, men på Renoir'sk maner at lade dem stå »åbne«, at afpasse hver films stil efter det foreliggende emne. Det er, hvad Truffaut kalder film-*prosa.*

Den modsatte bevægelse er den f. eks. Godard'ske, at udgå fra en verdens-vision, der er en stil, og således skabe værker, der påtvinger tilskueren en bestemt tolkning. Det er *poesi.*

Truffauts æstetik lyder smuk, en medierende midling af idé og kommunikation, effektiv, eklektisk, en form der nok er konsistent, men så åben, at tilskueren bagefter kan føle sig fri til at vælge sin holdning til det sete, der er vor fælles verden (se evt. Olle Sjögren's artikel »Det traditionalistiske alternativ«, Chaplin 70).

Denne bestræbelse har været meget udtalt i de senere år, samtidig og parallel med en Hitchcock'sk lagdeling af værkerne i en meget publik, lettilgængelig yderside, og en mere »hemmelig« inderside. Man kan mene, at Truffaut efterhånden er blevet *så* dygtig til at dække sig bag mediet, at det bliver muligt helt at overse, at der er noget underneden. (Selv Anders Bodelsen, der plejer at være følsom for Truffauts værk, er hoppet helt galt af »Elsker – elsker ikke?«: »en veloplagt komedie uden en eneste tåre« siger han, og dog er den film givet den tristeste af dem alle, resigneret, vrængende, næsten misantropisk). Da må man sige, at den effektive kommunikation for alvor skygger for sig selv.

Klart er det i hvert fald, at den kamerasprælskhed og hele eksperimenterende vivacitet, som fangede så stærkt i første omgang, nu er afløst af en ro og sikkerhed i valget af midler.

En anden inddeling af filmene er mulig, en tematisk-adskillende: Som en bred hverdagsrealistisk strøm går Antoine-filmene (evt.

---

*Antoine og damerne (»Stjålne kys«). Øverst: Christine, Antoines borgerlige drøm om det acceptable kærlighedsforhold, romantisk dyrkende, på afstand. I midten: Luderen, den kontante virkelighed, liderlighed uden megen sødme. Nederst: Fabienne Tabard, »la femme exceptionnelle«. Det er »den gamle romantiske klage: Regnormens forelskelse i en stjerne«.*

plus »Silkehud«) gennem produktionen. Det er samfundet med dets institutioner og jobs, familien med dens middage og snak, den korte ekstatiske forelskelse, hvor alt synes muligt i et øjeblik, og derefter ægteskabet, kone, børn, tidligere veninder, kammerater, ægteskabsbrud med tilhørende chokoladespisning og forsoning. En anekdotisk historie, uden egentlig epik. Omkring dette centrum finder vi så på den ene side eventyrene, med de mytisk-stiliserede kvindeskikkelser (»Jules og Jim«, »Bruden var i sort«) og de mere eller mindre heldige mandlige forsøg i samme genre – på den anden side de store udblik til fortid (»Den vilde dreng«) og fremtid (»Fahrenheit 451«), kultur, historie, politik, civilisation, fablerne.

På en sådan måde ligger eventyr og fabler omkring kernen, at de gensidigt determinerer hinanden, og som en uheldsvanger mixture skaber det univers, Antoine og hans ligemænd aldrig kommer til rette med.

## DEN ONDE CIRKEL

Antoine er et almindeligt, talentfuldt menneske, en ung mand i stadig konflikt med omgivelserne og sig selv, sine inderste ønsker. I »Ung flugt« forlod Truffaut ham i den stærkt ladede scene ved havet, der i kraft af historiens dobbelte forløb som samfunds- og sjælebeskrivelse kom til at stå som en *ydre* længsels mål, såvel som en *indre,* for moderen. Filmen slutter åbent, Antoine må selv finde vej, efter den første flugt.

I »Stjålne kys« findes en genialt morsom scene, hvor Antoine sender et brev som *underjordisk* rørpost til den begærede Fabienne Tabard, brevet er egentlig et nej til at gense den skønne, fordi kærligheden mellem dem er umulig, skønt ideel. Straks efter kommer svaret, *over* jorden: Fabienne selv. Hun spinder ham ind i skønne ord om høvisk kærlighed, foreslår ham som passende afslutning et godt borgerligt knald, og Antoine indvilliger med et skævt, lystent, dobbelttydigt smil. Han er næppe helt klar over, hvad der her er foregået: at hans ideelle *indre* (underjordiske) krav til den absolutte kærlighed med snilde og elegance, næsten umærkeligt, er blevet gjort anvendelig, en sikkerhedsventil, besvaret med en kontant *ydre* begivenhed.

Det er denne dobbelthed mellem indre og ydre, der bestemmer hele filmen, som da også slutter åbent med Antoine stående midt mellem polerne, Christine og den absolutte elsker.

Antoine stiller absolutte krav til en tilværelse, der hver gang nægter at have med det absolutte at gøre. Således også i »Elsker – elsker ikke?«, hvor han prøver at eksperimentere »den absolutte røde farve« frem i sine blomster. Men her har trangen allerede forvandlet sig, er blevet kunst, symbol. Via sit nye job i det amerikanske firma møder han da en japansk pige, Kyoko. Hun sender ham de rødeste kærlighedstulipaner, man kan tænke sig. Over for denne kvinde (af kød og blod) ved han imidlertid intet at gøre og sige. Det står uklart i filmen, om det er Kyoko's kedelighed eller Antoines manglende evne til at leve op til sine ideale intentioner, der kæntrer forholdet. Formodentlig er det en blanding af begge.

Antoine forstår sig ikke på disse mekanismer, for ham er der blot tale om idealforestillinger, der uvægerligt giver bagslag, han er trængt op i en krog i sin splittelse og spaltethed. Det er en uholdbar situation og den, Truffaut forstår at visualisere allersmukkest. Alle Antoine-film vrimler med metaforer for indelukkethed, folk trængt op i kroge, lukket inde i telefonbokse, fanget på metro-stationer. I »Elsker – elsker ikke?« findes den mest definitive metafor herfor: Antoine i en telefonboks, højt i et hjørne af den restaurant, hvor han spiser så pinefuldt langstrakt med Kyoko. I det hele taget går Truffaut i »Elsker – Elsker ikke?« længst i vellystigt masochistisk at afsløre Antoine.

Og endelig falder Antoine til patten og bliver borgerlig, han slutter i den totale afmagt, ikke en tragedie, men en trist-trist deroute. (Truffaut: »Enhver komedie, der slutter med ægteskab, er starten på en tragedie«).

Så kan der gå en vis årrække, og Antoine vil være parat til at gentage Pierre Lachenay's (»Silkehud«) dumheder. I den film er den absolutte kærligheds-idealitet næsten borte, tilbage er en små-degenereret gammelmandsagtig marcipan-drøm om den unge kvinde, det pikante eventyr.

Ud af dette kaos byder der sig visse veje: man kan regulært flygte, som Antoine gør det så tit, i »Stjålne kys« f. eks., eller man kan sublimere sin længsel efter det absolutte over i kunst (eksemplerne er legio: Antoine, specielt i »Elsker – elsker ikke?«, Jules og Jim, maleren Fergus i »Bruden var i sort«, Pierre Lachenay etc.).

At Truffaut og hans personer er fanget i en labyrint, er åbenbart. De kan nok nå dens grænser, men ikke bryde ud af den, de drages tværtimod med fornyet kraft ind i den igen. Hvem har skylden?

Det er ofte blevet hævdet, at kvinden er den stærke og gode i Truffauts film, hun går ikke på kompromis, er eksponent for kærligheden, og Truffaut understøtter selv den tolkning i mange interviews. En udtalelse som: »Jeg interesserer mig kun for mænd i deres relationer til kvinder,« synes set fra dette punkt klart at pejle retningen og lægge skylden. Kærligheden, repræsenteret af kvinden, er forbindelsen bagud og fremad, den er det hele, og grunden til, at den i filmene blot anes i metaforer og symboler, den fuldendte røde rose, malerierne etc., og når det går højest i lynkorte lidenskabelige øjeblikke, er manden. Han er sand og oprigtig nok, når han er forelsket, lykkeligt eller ulykkeligt, men i sin udadvendte stræben, sin kasten sig ind i samfunds-hierarkiets og selskabslivets rotteræs, er han latterlig. Disse bestræbelsers bundethed i dubiøse intentioner er det, der skaber miseren. Denne tolkning kan være rigtig i sin påvisning af *mandens* skyld, men masochistisk og mands-chauvinistisk i sin mytologisering af kvinden. At komme bag om denne mytologisering er vanskelig, fordi den spejler hele den moderne vesteuropæiske syge, dualismen, splittetheden, fremmedgørelsen, men skal kritikken være andet end symptomatisk, er det nødvendigt.

Det fælles for alle Truffauts kvinder er, at de lever i en anden hverdag end mandens, deres virkelighed er i en vis forstand anakronistisk, før-industriel, illusorisk. Tværtimod at være kloge, vise og åbne er de afstumpede, fra barnsben udelukket fra omverdenen, alt det grimme. De er opvokset i familiens skød, og de tror på familien, og absolutismen er derfor snarere en retlinethed, der kun er mulig for den blinde. Næsten alle er de voksne udgaver af de små piger, vi ser i »Ung flugt« stå indespærret uden for indespærringen. Men mens pigerne bliver i illusionen, er den for drengene mere eller mindre brudt. Når senere mændene truer med at stikke hul på den boble, ægteskabet er, reagerer kvinderne neurotisk overskruet. Nok er Edouard et klods i sit ægteskab med Thérésa, men grunden til fallitten er også hendes traume. Lars Schmeel-affæren bliver overdimensioneret og vildtvoksende, og hendes kvababbelser har bund i en syg moral. Lena's projekt om at genskabe Edouard er tåbeligt, hendes optimisme bunder i en naivitet, som er sød, men heller ikke mere. Pierre Lachenay's ægteskabsbrud er ganske rigtigt lidt latterligt, Nicole er nær ved det, man ville kalde frigid: det rører hende ikke at undvære erotik et par måneder, hun tænker ikke på det. Men at Franca ikke kan se, at affæren ikke er mere end den er, er ligeså komisk. Deres ægteskab er jo ikke ideelt og kan aldrig blive det, men alligevel forsøger hun hårdnakket at få det til at være det, og hun sætter ind med al sin sårede forfængelighed. Christine i »Elsker – elsker ikke?« er smuk som et glansbillede, for Antoine en »søster, datter, moder«, men man kan næppe bebrejde ham alene, at hun ikke er det, hun helst vil være for ham, – hans kone. I al sin småborgerlige perfektionisme, sin ulastelige påklædning og sin altkvælende høflighed. (»Nej, sådan kan du ikke skrive til senatoren, Antoine, vi må skrive ordentlig tak«), slået fast med syvtommersøm i indlednings-sekvensen, hvor hun på indkøb i sit nydelige tøj strutter af tilfredshed over, at hun nu endelig har nået sin bestemmelse, at blive »madame, pas mademoiselle« er hun kedelig. Hun er til at se på og hygge sig med, men ikke til at røre ved, og hun føler sig barnligt såret, da Antoine svigter hende, trøstespiser en pakke chokolade, og vil straks tale med sin mor.

Som sagt: hvis manden ikke resignerer som Charlie (endnu engang: *at resignere* er ikke bare det at finde en balance med »systemet«, men især en amputering af alle talenter, som man kan se det med Antoine i »Elsker – elsker ikke?«: af hans oprindelige anarkistiske energi er der ikke meget andet end vitsende pudsighed og forkælet magelighed tilbage), kan han flygte på forskellige måder. Kunsten er den drøjeste og derfor den foretrukne flugtmulighed for den modne mand – »Elsker – elsker ikke?« slutter bl. a. også med, at Antoine er ved at skrive en bog – mens de to andre muligheder, den konkrete flugt og ironien hører henholdsvis barndommen (»Ung flugt«) og de unge år til. »Elsker – elsker ikke?« slutter netop der, hvor ironien er brugt op. Men fordi kunsten er den drøjeste, er den også den sørgeligste, et vidnesbyrd om den endelige fallit, det totale disengagement, statisk som den er i al sin alvidenhed. Ligegyldigt hvilken mulighed man vælger, generelt gælder den sjælelov, at når forventninger skuffes, sætter frustrationen ind og der søges kompensation i fantasien, hvor de oprindeligt smukke drømme og længsler perverteres. Som disse drømme altid er den samme, nemlig den om den absolutte og altfavnende kærlighed, er perversionerne deraf tilsvarende bundne og ens. Fantastikken er forbavsende fantasiløs. Drømmen splittes op i to, sådan at den *dels* rettes mod noget kropsligt, der uden integreret ånd bliver til liderlighed – som en myldrende strøm

løber den under næsten alle Truffauts film. Ikke mindst i »Elsker – elsker ikke?« kribler og krabler det bag den pæne borgerlige facade, snakken går lystent, både i ejendommens andegård og på kontoret. Ludere er hverdagskost hos Truffaut (i »Stjålne kys« endda så ekstremt placeret, at de optræder som kærlighedens kompensation for den sikre død). *Dels* mod noget mytisk, jomfrueligt.

Splittetheden er universel. Døtrene opdrages til kyskhed og renhed, til at leve op til det mytisk religiøse billedes uopnåelighed, og sønnerne fortælles mere eller mindre direkte, at der er piger, man gifter sig med, og dem, man går i seng med. Cirklen er ond, men et startpunkt kan alligevel findes: opspaltningen sanktioneres af makro-strukturen, samfundet, men determineres i mikro-strukturen, familien. Denne er den uofficielle institution bag alle de officielle.

Som outsideren, »rødstrømpen«, den store oprører i Truffauts film står Jeanne Moreau. I »Bruden var i sort« gennemspiller hun kvindens to roller, luderens og mytens, i forskelligt regi, og lokker ved sin professionalisme, sin indsigt i mandens forventninger til og billeder af kvinden, usvigeligt sikkert mændene i sit garn, hvorefter hun giver dem den død, de både fortjener og ikke fortjener, fordi de gør mod kvinden, hvad de gør, men jo ikke ved bedre. At samfundets magtapparat vil knuse hende til sidst, ved hun godt, men hun foretrækker den værdige død frem for en pseudo-tilværelse. Rammen om denne symbolske historie er imidlertid en realistisk, og den handler om en neurose, et traume. Julie Kohler's papirer er langt fra at være rene, hun er selv sentimentalt bundet til den uskyldstilstand, vi ser hende i i barndomsbillederne. Oprører mod mændene er godt nok, men det bunder i regressiv aggressivitet.

Den tragiske heltedød er også slutningen på den anden Jeanne Moreau-film, »Jules og Jim«. »Catherine er en dronning, ikke særlig smuk, ikke særlig intelligent, men 100 % kvinde, hun skaber sine egne love,« siger Jules om hende. Men netop ved at titulere hende dronning mytologiserer han hende, og det er det eneste, hun ikke vil, hun er kun dronning i den forstand, at hun er sig selv. Jim, der vel er Truffauts klogeste helt, forstår hende, men både hun og han er så underlagt samfundets krav og opdragelsens tillærte reflekser, at et varigt forhold mellem dem er umuligt. Jim bliver alligevel jaloux, det ved Catherine, og Catherine alligevel forfængelig, egoistisk, og det ved Jim. Men *hun* er den, der handler i alle situationer, og den, der tager den definitive beslutning for dem begge, kører Jim og sig selv i Seinen.

Spaltetheden, fremmedgørelsen synes altså at gennemsyre samfundet så intenst, at selv den bedste ikke kan sige sig fri. Catherines løsning på splittetheden er at absolutere sin indre lidenskab, så at sige blindt at *eksteriorisere* den, uden følelse for, om den kan finde genklang. Men der er det ved lidenskaben, at den uomgængeligt vil svinge i intensitet, den er ikke konstant. Hvis den skal rettes frugtbart mod et andet menneske, *må* den bindes af en større ansvarlighed, der tager hensyn til andres ikke nødvendigvis samme rytme i lidenskaben. Hvis dette ikke sker, skuffes man og kan på de egne betingelser lægge skylden hos andre, og kun handle diffust, egoistisk, fra punkt til punkt, fra person til person. De kan ikke forløse de svage mænd. Og den totale kærlighed, Truffaut altid taler om som det højeste gode, slår bak: Den fuldstændige frustration af den indre drift bliver sluttelig til den aggressive destruktion. I den kan man samle lidenskaben, fastholde den i tid, skabe en værdig tragedie, midt i uværdigheden. Men resultatet er døden.

*Catherine med Jules og Jim. Hun er en forvirrende blanding af myte og historisk korrekt afløst kvindefrigørelse. De to mænd forstår ikke meget.*

Både Catherine og Julie kan tolkes i denne sammenhæng. Den eneste skikkelse, denne måde at hellige sig sin indre drift på kan *overleve* i, er »den absolutte elsker«s (»Stjålne kys«). Han kan være samlet og hel, men kun fordi han ikke interagerer.

Der hersker i de to Jeanne Moreau-film, som hos Truffaut i det hele taget, fundamental uklarhed m.h.t. hvorvidt disse fallitter bunder i opdragelse, miljø, samfund eller noget »evigt menneskeligt«. Men tendensen til at løsrive Jeanne Moreau, gøre hende miljøløs, tidløs, til en myte, er tydelig.

Truffaut-kritikken beskæftiger sig sjældent med at rede disse komplicerede tråde ud, men stiller sig på linje med instruktøren, de tror ikke på den borgerlige myte om den jomfruelige, retlinede borgerpige, men skubber mytologiseringen et hak udad, gør med Jules Jeanne Moreau til dronning.

I den anden yder-sfære af værket kæmpes der op mod denne tragik, positivt, i kulturens navn. »Fahrenheit 451« og »Den vilde dreng« er de mest ene-stående film af samtlige. De er løsrevne fra hverdag og nutid, har ingen *direkte* referencer til de øvrige. De er (næsten) endimensionelle moralske fabler uden den komplekse personlige stil, der er Truffauts.

»Fahrenheit 451«s diktatoriske samfund er borgerliggjort til en grænse, hvor det så at sige er blevet usynligt, *interoriseret,* og typisk nok er magtens repræsentant en rigtig familiefader, brandkaptajnen. Han er den humant retlinede mand, der kender alle en brandmands fristelser, og den, Montag til sidst dræber i sit oprør.

Bogmenneskenes lille samfund ser sødt utopisk ud, men, som vi ser, reproducerer det i sin autoritets-struktur lige præcis det, Montag kommer fra. Så langt er borgerligheden sivet ned i sindene, at oprøret mod den ikke kan komme til et frontalt, politisk bevidst angreb, men uvægerligt bliver arketypisk, rituelt fadermord. Der er ikke sket et kvalitativt spring hos oprørerne, kun en anden form for flugt, cirklen og afhængigheden kan begynde forfra. Og selvom Truffaut har forsøgt at tilføre filmen en munter barnlighed med brandmændene som tinsoldater og har gjort Montag til et svagt, tvivlende menneske, så er Bradbury's banalitet i moralen ikke til at komme udenom.

»Den vilde dreng« er historien om uforarbejdet natur, der hårdhændet mases gennem et diktatorisk, pædagogisk undervisningssystem. Dr. Itard er retlinetheden selv, en streng fader, som »sønnen« Victor må frygte og hade. Truffaut tager energisk Itards parti, men ofrer dog sine mest intense øjeblikke på Victors natur-seancer. Den hårde kulturens nødvendighed sejrer til slut, der er ingen alternativer, men Victor sender Itard et isnende blik, da han overgiver sig efter sit flugtforsøg. Kun ét har han at håbe på, madame Guérin's barmfagre moderlighed, men den er også så borgerlig som nogen. Hvad oprørerne end gør, og på trods af hvor godt de end måtte lykkes i første omgang, så er der altså ingen vej udenom den borgerlige dannelses byrde, som Truffaut med en viljeanspændelse ser som den eneste, almene værdi. Han taler gerne om netop kultur, om nødvendigheden af at kommunikere, at det må man tale om, før man taler om sammenbrud. Men det eneste, der rent faktisk kommer ud af denne snak, er tragedier. Og: grunden til at Truffaut overhovedet kan lave disse »kulturfilm«, og grunden til at de bliver så ensporede, er, at i dem er kærligheden ganske fraværende.

Hvad der således kunne se ud som en sand dialektik mellem disse to stiliserede sfærer, er det ikke – derimod en gensidig udelukkelse, et urokkeligt tragisk paradoks. På den ene side kulturens nødvendighed, på den anden lidenskabens primat (Ego/Id). I »Elsker – elsker ikke?«s slutning kan vi aflæse resultatet af denne selvfortærende negation: Antoine mister lidenskaben, og han reproducerer i sit forhold til sønnen den afhængighed og de frustrationer, der gjorde hans liv til det, det blev, en åndelig død. For den lille Alphonse kan hele historien gentage sig.

Det dialektiske skel mellem ydre og indre trang gennemtrænger som sagt Truffauts

(hverdags)film, og udenom ligger altså nogen modstridende mytologier, hvor spaltningens poler hver for sig køres igennem med streng konsekvens.

Den amerikanske filosof (o.m.a.) Norman O. Brown har i et læredigt, gengivet i MAK nr. 3, sagt noget om indre og ydre forvirring, som kan anvendes her, ikke som moralsk pegepind, men som retningsgiver (se evt. Kritik nr. 15): . . . »det delte:/fremmedgørelsen (den/gamle marxistiske terminologi)/kløvning, splittelse (den/nyere Freudianske)/fremmedgørelse og skizofreni er/nu, hvis jeg må tage det store/spring fremad, samme sag:/af sammenstødet mellem Freud/og Marx fødtes den forenede/indsigt i begges analogi/analogien mellem det sociale/og det psykiske/samfundet og sjælen/menneskets krop og statens . . .« Og videre: at man altså må forstå marxismen(fremmedgørelsen) psykologisk, og Freud(splittelsen) marxistisk.

Anvendt på Truffaut vil det sige, at man nok kan mene, at han (til en vis grænse) forstår marxismen psykologisk, har blik for, ser symptomer på menneskers, specielt Antoines, splittelse, kan vise dens konsekvenser, når verden ikke giver de svar, der ønskes. Herfra kunne Truffaut være nået frem til en sublimeret borgerlig sjælelære, som netop tager udgangspunkt i drifthæmningens positive aspekt. Det ville som resultat have givet noget i retning af den borgerlige dannelsesroman. Men det er karakteristisk, at Antoine faktisk er en statisk figur, der ikke flytter sig kvalitativt.

Omvendt: at forstå Freud marxistisk. På det felt er der simpelt hen intet at hente hos Truffaut. Det er på det punkt, *og ikke før,* at man kan kalde Truffaut for borgerlig, for han har aldrig forstået, at selvom han nok så meget erklærer sig apolitisk, så er selv forholdet mellem to mennesker et politisk spil. I »Bruden var i sort« siger den grotesk usympatiske politiker til Julie Kohler: »Hvis De ikke tager Dem af politik, så tager den sig af Dem.« Det er i hans mund ren frase, men samme sætning tages op i »Elsker – elsker ikke?« af den luder, Antoine søger trøst hos til næst-sidst. Og det er givet, at replikken her har en ganske anden og alvorligere valeur. Men den er et udtryk for den samme resignerede misantropi, som også Tati's (Hulot) tilstedeværelse i filmen understreger: en borgerlig ironisk samfundskritik, der kan se altings snuskethed, den teknologiske effektivismes afstumpethed (det amr. afsnit er tydeligt Tati-inspireret) etc., men ikke hæve sig over konstateringen deraf.

## VEJEN UD

Med hensigt har vi gemt de to eventyr med mændene i centrum til slut, »Skyd på pianisten« og »Den falske brud«. I dem synes der at ligge kimen til *virkeligt* udbrud af den fastlåsthed, vi har forsøgt at påvise.

»Skyd på pianisten« er Truffauts mest komplekse og barokke film. Dens dialog giver et komplet inventarium over alle de lidenskaber og temaer, der løber gennem hele værket. Dens tre sammenflettede historier angiver de liv, man har at vælge mellem hos Truffaut: en borgerlig skin-eksistens, et tomt udhulende professionelt kunstner-liv, og en anarkisk (gangster)frihed. Bag det hele lurer barndommen og familien farligt determinerende.

Charlie er småtilfreds i sin borgerlighed, bange (»J'ai peur, merde, oui, j'ai peur«) for at vove springet ud. Men Lena forsøger at involvere ham i kunsten igen (det liv, hvor han før har svigtet så fatalt), og han går meget modstræbende med dertil. Begge indblandes de imidlertid i en triviel familiegangsterhistorie, som bliver Lenas død. Det hele kan begynde forfra. Døden indtræder i alle planer; cafeværten Plyne, Thérésa og Lena er ofrene. Charlie er skyld i det hele. Hvorfor? Alle tre gange sker det, fordi han griber for sent ind i begivenheder, han har tilladt at lade løbe alt for langt, hans handlinger bliver diffuse, vrange. Thérésa elsker han, men fastholder hende i billedet som den opofrende servitrice, den der skal være til tjeneste, når han har behov derfor. Og dette billede dræber hende, hun kan ikke fastholde sig selv (dvs. hans billede af hende), da hun (igen tjenende) har givet hans karriere det afgørende skub frem ved at gå i seng med impressarioen Lars Schmeel. Hun falder i stumper og stykker, en krop og en sjæl, og Charlie formår ikke at hele, for han er selv skyld deri.

Lena er også servitrice; prøver at piske nyt mod i ham til en genoptagen af karrieren. Hun vil også tjene ham og han lader hende gøre det, men fusker i det og dræber Plyne i selvforsvar.

Så er der kun barndommens gangsterverden igen. Den »tillader« han at dræbe Lena, ved selv at trække sig ind i regressionen, spekulationer over familieskæbnen. Lena får ordne alt det praktiske og løber lige ind i en kugle. Charlie er (som Stegelmann allerede slog fast) den definitive formulering af den svage mand, sentimental, handlingslammet, bange. På intet tidspunkt indser han, at han må tage konsekvenser. Han handler absolut upolitisk, dvs. uden sammenhæng. Skønt alt således ender i tristesse, er det dog en fantastisk vildskab og fantasi, Truffaut investerer i historien, en frenesi, der transcenderer indelukketheden, en overskudsenergi, der trods alt i sin pastichering af de faste genrer er grænsesprængende.

Louis Mahé i »Den falske brud« formår, hvad Charlie ikke gjorde: at leve sin lidenskab igennem, at kaste alt gods og sikker hverdag fra sig, at elske og tilgive og at køre en kriminalhistorie igennem. Han kan med Marion forlade det selvsamme hus i sneen, hvor Charlie fik sit endelige knæk. For første og eneste gang er der kærligheds-revolutionær udviklings-epik i en Truffaut-film.

Marion gør det ellers svært nok. Som en rystelse træder hun ind i hans liv, vender op og ned på det billede, han havde dannet sig af hende. Hun er ikke (bogstaveligt) den pige, han averterede efter, det idealbillede (den tro, hengivne hustru) han havde drømt om, men tværtimod en svindler og en morderske. Men hun ryster med sin anderledeshed hele hans hverdag, der skildres som tom, rig rutine, og da hun flygter med pengene, kan han trods alt tilgive, og siden opgive al sin rigdom (»Du har bragt forvirring i mit liv, det er lidt trist, men jeg er alligevel glad for at have lært dig at kende«) og begynde et nyt liv. Han må gøre op med sit idealbillede af kvinden, men da hans kærlighed til Marion forbliver usvækket, må det medføre en revidering af hele hans hidtidige tilværelse.

Og Marion har hjælp behov. En ulykkelig barndom, en blakket fortid, det er hendes udgangspunkt. Hun er helt præcist den, samfundet ikke har plads for. Louis kan give, og Marion kan ene af alle Truffauts damer modtage. Hun ligner nok de »vilde« kvindeoprørere, har lidenskab, blussende og kort (pladeindspilningen, hvor hun først indtaler sin kærlighed til Louis og derefter taber pladen, uden at kunne gøre det om, gentage lidenskaben), men hun stiller sig ikke egoistisk i dens tjeneste som Catherine. Dertil er hendes socialt betingede outsider-usikkerhed for stor.

Begge (Louis og Marion) ydmyger de hinanden, og bliver i stand til at forsone og tilgive. Der er i dem intet af den strikte retlinethed, som detektiven Comolli står for. De må derfor sprænge sig ud af det samfund, der er organiseret efter denne retlinethed, uden fantasi. For dem bliver da indre drift og ydre verden ét, flugten ikke længere nogen flugt, men et kvalitativt spring.

Vi har givetvis idealiseret disse to film, men vover det for at angive, at her er der dog en mulighed for et udbrud. Men »Den falske brud«, der ene af alle film er positiv, ender *også* i den totale isolation, desperationen. Og i mangt og meget mangler den i fylde det, som gjorde »Skyd på pianisten« så overbevisende. Det er som om Truffaut kun har kunnet gennemføre dette dybt alvorligt mente eventyr, *dels* ved at udelukke det meste af det hverdagsliv, hvor hans billedfantasi yngler mest komplekst, det hverdagsliv, der også er den binding, som gør oprør umuligt, for Charlie som for alle, *dels* ved at tage genrernes klicheer (for) alvorligt. Der er kommet noget smægtende følsomt frem i »Den falske brud«, som har meget at gøre med Truffauts ofte priste generøsitet til alle sider. Det bliver lidt skizofrent, således at skildre outsiderne »smukt«. Det er som om den energi, der prægede »Pianisten« ganske er forsvundet ind i personerne.

Problemet for Truffaut er da givetvis enormt. Antoines hverdagsliv er ført til en trist ende, eventyr-mytologier og kultur-fabler er i dyb modstrid, og den spinkle positive udvej, som »Den falske brud« antyder, kan Truffaut næppe tro på ret længe ad gangen.

Om Godard har Truffaut bl. a. sagt: »I tolv film har Godard aldrig hentydet til fortiden, ikke engang i dialogen. Prøv at tænke på det: ikke en eneste gang har hans personer talt om deres forældre eller barndom, det er ret fantastisk« (Kosmorama 82). Som udsagn om Godard er det træffende, men det anviser især tydeligt, hvor Truffauts egne problemer ligger, i familien og fortiden. Hvor Godard fra en »vred ung mand«-negation af fortiden, de bestående værdier, (»Åndeløs« f. eks.) over en dialektisk nedbrydning i alle planer, det æstetisk fortolkende, det politiske, det poetiske, (»Made in USA«) har fået ryddet grunden og kunnet begynde at bygge op igen – »One plus one« er en virkelig positiv film, – har Truffaut ikke formået at bevæge sig ud af stedet. Blot synes det som om den onde cirkel er blevet stadig mere ond og lukket.

Slutbilledet i »Elsker – elsker ikke?« (et år efter) vender filmen på hovedet, og man kan tale om en slags nedbrydning, men den er meget bange og dækket bag ironien.

»François wants to stop now for a couple of years because he has just killed off Antoine Doinel.« (Chabrol i Sight and Sound, vinter 70/71). Det er naturligvis ikke for kritikkens blå øjnes skyld, Truffaut nu holder pause. Han kan ikke gøre andet. ■

# KAREN HØEG / SERGE ROULLET

»Når jeg ser Roullets »Muren« tænker jeg på Vietnam, og ingenting er forandret. Det gør mig gammel«.

Således var den nu 64-årige Jean-Paul Sartres ord ved premieren på »Le Mur« i Paris i efteråret 1967. Den 43-årige franske instruktør Serge Roullet brugte to år på at filmatisere Sartres novelle »Le Mur« fra 1939. Han havde samarbejdet med Sartre, som selv skrev filmens dialog ud fra novellen med kun få tilføjelser og ændringer, betinget af Roullets opfattelse af filmen. Efter Roullets mening skulle den være så nær novellens ånd som muligt. Hverken »Muren« eller andre af Serge Roullets film har været vist i nogen dansk biograf, men for nogle år siden kunne man i Institut Français i København se nogle af Roullets kortfim (»Sillages«, »Viennent les jours«, »André Maurois et André Jeanson« og »La France à grand spectacle«), og det var atter instituttet, der i december 1969 viste Roullets hidtil to eneste spillefilm, »Muren« (67) og »Benito Cereno« (69). Roullet overværede selv forevisningerne og introducerede filmene, så det var muligt både at få et indblik i hans filmproduktion og karriere samt livsholdningen bag filmene.

Serge Roullet er født i 1926 i Bordeaux. Efter den 2. verdenskrig afbrød han i 1947 sit jura-studium og rejste til USA, hvor han mødte Robert Flaherty og siden Hans Richter, for hvem han blev assistent. I 1948 opholdt han sig i Israel som filmfotograf og nyhedsreporter og skrev i »La Revue du Cinema«. Derefter beskæftigede han sig i flere år overhovedet ikke med film, men levede af forskelligt arbejde. I de seneste år har Roullet – imellem filmoptagelserne – levet af sin vingård i Sydfrankrig, hvor han fremstiller cognac. Besluttet på at arbejde med film igen, begyndte han at skrive drejebøger til kortfilm, og optagelserne til debutfilmen »Viennent les jours« startede i 1960. Roullet lavede filmen med sin kone Janine Niepce (barnebarn af fotograferingens fader) som fotograf og vandt præmie på festivalen i Venedig 1960. Året efter kom »Sillages«, der senere er blevet vist ved Cannes-festivalen 1964.

Den vigtigste inspirationskilde for Roullet var imidlertid samarbejdet med Bresson. I 1962 blev Roullet første-assistent på »Le procès de Jeanne d'Arc«. Han vedkender sig gerne sin gæld til Bresson og siger herom:

»Der tales selvfølgelig om en vis indflydelse fra Bresson. Jeg har ønsket at arbejde med Bresson, som jeg betragter som den største franske instruktør, og jeg tror det er umuligt ikke at være påvirket af ham. Arbejdet med ham har hjulpet mig til at lave »Muren«. Når dette er sagt, tror jeg, at »Muren«, hvad temaet og indholdet angår, er radikalt forskellig fra Bressons film. Hans påvirkning er mere stilistisk end tematisk. Meningen, moralen i »Muren« ligger milevidt fra »En dødsdømt flygter« (56) f. eks., og jeg tror at stilen i min film – trods lighederne – falder helt anderledes ud, takket være disse forskelle«.

Ikke desto mindre finder man en vis lighed med Bresson i måden, hvorpå Roullet afdramatiserer sit stof. Som Bresson foretrækker han at arbejde med amatører fremfor professionelle skuespillere, og skønt han ikke anvender samme instruktionsteknik som Bresson, der lader skuespillerne *sige* teksten frem for at spille den og give den liv – opnår han at skabe lignende distance til personerne (tydeligst i »Benito Cereno«). Roullet lader sine personer spille – uden at han dog tillægger dialogen altovervejende betydning. Spillet ligger først og fremmest i kroppens bevægelser og i ansigtsudtrykket.

Afdramatiseringen har dog helt forskellige motiver hos de to instruktører. Skønt begge skildrer den indre kamp i mennesket, anvender Bresson metoden til at forkynde det kristelige budskab. Han holder på, at personens sjæl og væsen tydeligst aftegnes når ansigtet er i ro – altså, når det ikke spiller. Dette udelukker psykologiske fortolkningsmuligheder og gør personen til symbol på en åndelig skæbne.

Roullets film har ikke passionsspillets karakter, hvorfor hans symbolisme da også ligger milevidt fra Bressons. Når Roullet ønsker at skabe distance til personer, er det i den hensigt, at tilskuerne selv skal tage stilling til filmene og ikke lade sig rive med ved suggestion.

»Muren« har kun formens rene, enkle stil tilfælles med Bresson. Ellers afviger filmen radikalt fra Bressons univers – hvori døden er forløsningen.

Filmen, der har *døden* som hovedtema, giver til en vis grad udtryk for den eksistentialistiske filosofi: tilværelsen er absurd og døden den totale udslettelse, thi Gud eksisterer ikke. Mennesket, der er ansvarligt overfor sine handlinger og tvinges til at vælge, er, hvad det gør sig til.

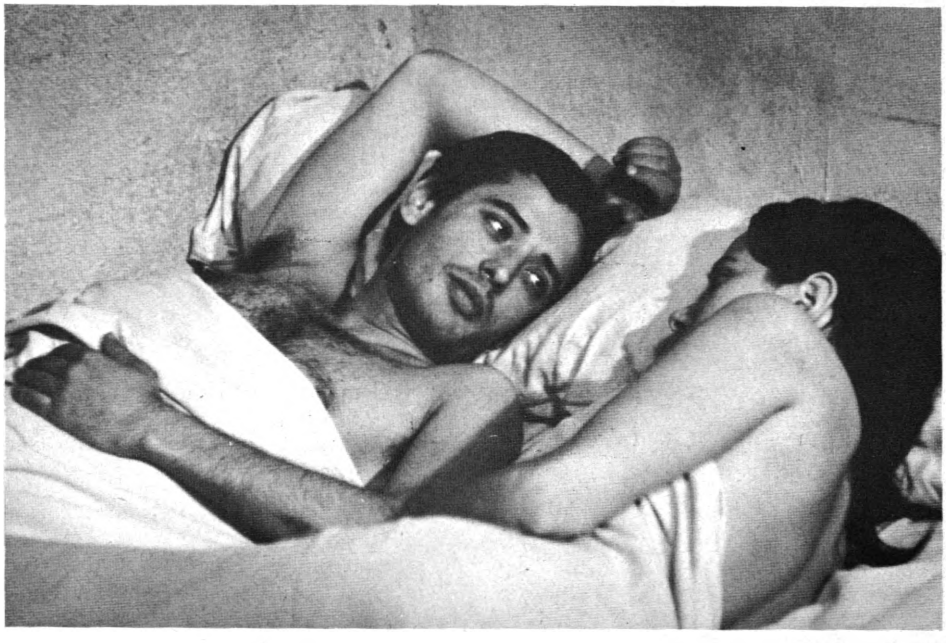
Tre dødsdømte straffefanger under den spanske borgerkrig (1936-39) afventer det sidste daggry i en fængselscelle, hvor de konfronteres med den absurde tanke, at de skal dø. Den yngste, Juan, er bange for døden og sætter sig op imod den. Ireren Tom vil *forstå,* hvad der skal ske »bagefter«, mens anarkisten Pablo, hovedpersonen, ikke tror på noget liv efter døden, men konstaterer at visheden om snart at skulle dø, gør hans liv, fortid og nutid, absurd. Intet af det, der før havde betydning, rører ham mere. Kærligheden, venskabet, alt er dødt i ham, før hans krop dræbes. Nogle flashbacks til hans fortid antyder, at det der havde værdi for ham tidligere, var barndommens livsglæde og kærligheden i form af en kvindekrop. Højdepunktet af absurditet er slutningen, hvor Pablo redder livet på grund af en tragisk fejltagelse, der bliver til et ufrivilligt forræderi.

Kompositionen er enkel og yderst gennemarbejdet. Billederne, der ofte virker statiske, skildrer med stærk dramatisk effekt dette helvede inden eksekutionen. Hver fanges personlige tilfælde afsløres i beskrivende nærbilleder, som fremhæver en eller anden detalje i dekorationen, en flygtig bevægelse, et blik.

I overensstemmelse hermed er der ikke anvendt forstyrrende underlægningsmusik. Kun nogle få gange høres musik, der på én gang er konkret og uvirkelig som sjælens og hjertets lyde. Som en forlængelse af stilheden intensiverer den angsten og uvisheden.

Ud fra Sartres novelle er det lykkedes Roullet at beskrive et klima: dødscellen og hvad der foregår udenfor den – krigen. Som optakt samt slutning på filmen præsenteres vi for krigens håndlangere, Franco-tilhængerne, der har erobret byen, og hvis metoder ikke står tilbage i grusomhed for dem, der anvendes i Vietnam og Nigeria.

*Michel del Castillo (Pablo) og Anna Pacheco (Concha) i »Le mur«. Det, der før var værdifuldt for den dødsdømte Pablo, synes meningsløst i de sidste timer før den totale tilintetgørelse.*



Med sin film gør Roullet os opmærksom på, at verden ikke har forbedret sig. Krigene fortsætter, og diktatoriske regimer florerer. Muren bliver stadig taget i anvendelse. Mennesket oplever også i dag angsten for at blive klemt op imod den – angsten for den absurde tilintetgørelse.

Sartre giver i et brev til Roullet udtryk for sin tilfredshed med filmen:

»Man har allerede filmatiseret nogle af mine værker, men jeg har aldrig genkendt mig i disse. I Deres genkender jeg mig helt og holdent... Der er opstået noget, der ganske har overgået mine forventninger. I denne bitre og strenge film skildrer billederne, tidsforløbet og bevægelserne på gribende måde de dødsdømtes angst. Jeg beskrev angsten, men De lader os lide den«.

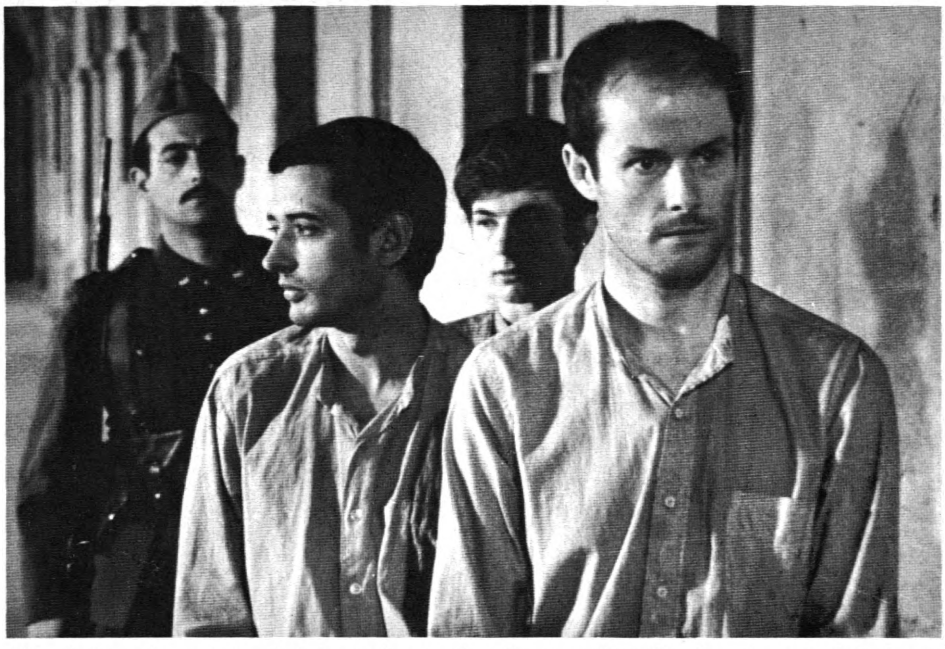
Da »Muren« i 1967 blev udtaget til Cannes-festivalen, satte Franco-regimet sig imod det (som den havde sørget for at stoppe Alain Resnais' »La Guerre est finie«). Filmen blev ekskluderet, men vistes samme år i Berlin og Venedig. Den er solgt til de fleste lande i Europa samt til USA, men endnu har ingen af de skandinaviske lande taget den hjem.

I juli 1968 begav Roullet sig til Brasilien for at realisere sin hidtil vanskeligste film: »Benito Cereno«. Drejebogen er skrevet efter en novelle af Herman Melville (fra 1856, fem år efter hans betydeligste værk, »Moby Dick«). Novellen bygger på en autentisk beretning, som Melville havde fundet i en gammel sømandsdagbog fra slavetransporternes tid. Roman Polanski ville oprindelig have filmatiseret novellen, men det lykkedes Roullet at tale ham fra det. Optagelserne fandt sted på et af instruktøren rekonstrueret sejlskib fra 1700-tallet, ifølge Roullet det hidtil største skib bygget til optagelsesformål. I tre måneder arbejdede Roullet med sit filmhold før optagelserne var færdige. Som skuespillere havde han atter valgt at bruge amatører, med den brasilianske instruktør Ruy Guerra (se Kosmorama 95) i hovedrollen som Benito Cereno.

»Naturligvis ville det have været meget lettere at optage filmen i et studie og give afkald på havet«, har Roullet sagt. »Men man ville da have fjernet hele poesien. Vanskelighederne ved udeoptagelser er kødet på værket. Jeg var sikker på, at skuespillerne, i stormens vold og som fanger på det store skib, ville komme i den rette stemning ved hjælp af omgivelserne.«

Man kunne forledes til at tro, at disse utrættelige bestræbelser på at skabe et skibsmiljø med stort opbud af statister lagde op til en spændingsfilm, måske en sørøverfilm. Roullet fortæller:

»I en vis forstand er det en spændingsfilm. Men filmen trænger med styrke og spænding ned i komplekse temaer. Den belyser bagsiden af alt og det ambivalente i vore handlinger. For mens handlingen foregår i en bestemt periode, er personernes karakterer og reaktioner evige. Citater lånt fra (Stokely?) Carmichael er indført i teksten og undgår ikke med en bidende ironi at aktualisere denne films historie: slaveriets tid er ikke forbi, negerproblemet fra det 18. århundrede eksisterer stadig i 1969. Jeg har villet genskabe en slags kvælende atmosfære som i Edgar Poes fortællinger: atmosfæren, som eksploderer, og river læseren eller tilskueren ud af sin ro.«



*Efter forhøret føres de tre dødsdømte fanger af en Franco-soldat til cellen, hvor de skal afvente det sidste daggry. Michel del Castillo, Matthieu Klossowski og Denis Mahaffey i »Le mur«.*

Filmens handling foregår på to planer. Udadtil er det en historie om et spansk slaveskib »Santa Domingo«, der transporterer sorte fra Afrika til Peru. Slaverne gør oprør og dræber det hvide mandskab med undtagelse af syv, hvoriblandt skibets kaptajn, Benito Cereno. Oprørslederen Atimba lader ham leve, så kaptajnen kan hjælpe med at føre skibet tilbage til Afrika. Den amerikanske kaptajn Amaso Delano har fra sit skib observeret »Santa Domingo«s uregelmæssige sejlads og går ombord for at tilbyde sin hjælp. Han hører, at bestæningen er bukket under for skørbug og tæring. Benito Cereno befinder sig i en ynkelig situation og ser kun ud til at overleve, fordi han bliver plejet af Atimbo, der ikke viger fra hans side. Slaverne virker meget fredelige, og der går et stykke tid, før historiens rette sammenhæng går op for Delano. Umiddelbart vildledes han af situationen, hvis mest karakteristiske element forvirrer ham: Cerenos mystiske opførsel, Atimbos behændighed og slavernes uskyldige udseende. Delanos manglende realitetsfornemmelse manifesterer sig i resten af filmen som en total mangel på menneskelig indsigt. Tilskueren, der ser filmen med Delanos øjne, står lige så usikkert overfor gåden: hvad sker der inde i Benito Cereno? Hvad er motivet til hans afvisende holdning? Hvori består konflikten mellem de tre mænd? Mens den ydre handling er næsten stillestående, foregår der på det indre plan et intenst psykologisk drama, hvis fortolkningsmuligheder står åbne. Man kan få det indtryk, at alle tre lader sig vildlede, narrer hinanden og sig selv. Selv den kyniske Atimbo glemmer det egentlige formål med sit oprør, idet han underkaster sig konfliktens moralske tortur. I slutningen af filmen, hvor amerikanerne »ordner« forholdene ombord og stiller oprørerne for en domstol i Lima, modtager Atimbo sin dødsdom. Benito Cereno, der er for syg til at møde op i retten, lægger sig til at dø, da han hører, man har hængt Atimbo.

»Da filmen er en gåde«, siger Roullet, »er det op til enhver at finde en løsning. Jeg har forsøgt at fastslå kendsgerningerne uden at begunstige nogen, og er ikke veget tilbage for, at man kan få det indtryk, at der ikke sker noget. Jeg håber, at tilskueren netop på grund af dette indtryk vil prøve sin egen nøgle... Hvad formen angår, har jeg ladet Cereno spille neutralt og holde sig i det relative tomrum, som følger med en neurose. Men det er en historie om tre personer, der hver især spiller sit spil, hvor der spilles »den, der vinder, taber«, og jeg tror filmen således bevarer en sjælden suspense.«

Konflikten kan skyldes et Oedipus-kompleks hos Cereno. I så tilfælde repræsenterer den omsorgsfulde, dominerende slave moderen, som Cereno hengivent knytter sig til, mens Delano, autoriteten, står for faderen, der forkastes. Konflikten i Cereno består i, at samfundet ikke tolererer et sådant forhold til en negerslave. Alt taler imod det. Problemet paralyserer ham og giver sig udslag i en mystisk ydre holdning, f. eks. afslår han Delanos tilbud om hjælp. Til den bitre ende underkaster han sig sin fortvivlelse.

Måske er der andre løsninger. Umiddelbart er det filmens styrke, at den står åben, at et komplekst tema ikke behandles entydigt, men snarere giver plads til eftertanke og ansporer tilskueren til at erkende, at der ikke er nogen entydig sandhed.

Det er typisk for Roullets to spillefilm, at de begge, trods tematiske forskelle, skildrer mennesker som er indelukkede i deres eget univers – afskåret fra at kommunikere. Effekten forstærkes yderligere af den bevidste afdramatiseringsproces.

Derfor kan det ikke undre nogen, at Roullets næste film kommer til at handle om isolation. Udover en film, der skal foregå i et kvindefængsel, har han yderligere planer om en film bygget over en autentisk fransk trotylaffære.

Der er ganske givet en god bid vej fra Roullet til hans tre forbilleder, Eisenstein, Dreyer og Bresson (Roullets rækkefølge). Ikke desto mindre er bekendtskabet med Roullets to spillefilm interessant. Især fremstod »Muren« som hans foreløbig mest solide og homogene værk. ■

# VIGGO HOLM JENSEN/ VIBEKE PEDERSEN / JEAN ROUCH

Navnet Jean Rouch (født 1917) vil næppe være helt ukendt for Kosmoramas læsere, eftersom bladet allerede i februar 1964 (nr. 65) bragte en artikel af Yves Kovacs om »Cinéma-vérité«. Det er som man ved denne form for filmdokumentarisme, etnologen Rouch i snart 25 år har bekendt sig til og bidraget til at udvikle og befæste. Nedenstående interview, hvori Rouch præsenterer både sig selv og sit værk, blev optaget i 1969 på en pressekonference i det algierske filmmuseum i forbindelse med den afrikanske filmfestival og er siden da blevet suppleret med endnu en samtale under Venedig-festivalen i september i fjor.

– I 1943 afsluttede jeg mine studier som bro- og vejbaneingeniør og forsøgte at komme til de frie franske styrker. For at forlade Frankrig under Vichy-regimet bad jeg om at blive forflyttet til Afrika. Mit arbejde bestod i at konstruere broer. En dag blev arbejderne bange for et tordenvejr og begyndte at udføre en rituel handling. Jeg blev nysgerrig. Jeg begyndte at interessere mig for Songhaï'ernes vaner og skikke. Ved krigens afslutning fik jeg en licentiatgrad i filosofi ved Sorbonne, hvor jeg specielt havde fulgt Mauss' forelæsninger.

Jeg vendte så tilbage til Afrika, hvor jeg skulle foretage en sejlads ned ad Nigerfloden sammen med to venner. På det tidspunkt eksisterede den videnskabelige film ikke udenfor laboratorierne. 16 mm formatet blev endog betragtet som et amatørformat, som man næppe kunne tage alvorligt. I de ni måneder, turen varede, optog jeg nogle ruller film. Da jeg var kommet tilbage, troede jeg ikke, at den var noget værd, at det næppe kunne kaldes film, blot at vende kameraet fra side til side af floden. Men jeg havde haft held til at være med på en flodhestejagt med harpun: de billeder, jeg der havde taget, kunne klippes og samles til en film. Jeg var heldig, for det nu afdøde „Actualités Françaises" købte filmen og forstørrede den op til 35 mm. Siden da har jeg altid arbejdet på den måde. Jeg optager filmene med et letvægts 16 mm kamera, og siden forstørres filmen op til 35 mm. På samme tid blev jeg fuppet af den kommercielle film. Da „Au pays des mages noirs" blev udsendt, viste den sig at være nøjagtig modsat det, jeg havde villet lave. Ind imellem mine optagelser var indsat diverse eksotiske dyrebilleder, der absolut intet havde at gøre med min film. Derfor har jeg nu sørget for at få retten til det sidste klip.

Jeg arbejder selv som kameramand. Jeg har lavet en række dokumentarfilm, som skulle tjene til at illustrere etnografiske enqueter. Men jeg syntes, at de var utilstrækkelige. Derfor vendte jeg mig til fiktionen for at kunne skildre de store fænomener som f. eks. emigrationen af Mali-, Volta- og Nigerarbejdere til Elfenbenskysten og til Ghana. Jeg blev hjulpet af velvillige amatørskuespillere. Fiktionen tillod mig at fortælle historien mere koncentreret og med vægt på de vigtigste aspekter. I en dokumentarfilm er man derimod ofte nødt til at nå hele spektret rundt. I denne form har jeg optaget film som „Moi, un noir", „Jaguar" og „La pyramide humaine".

Min første langfilm, „Les fils de l'eau", minder om kortfilmene „Initiation a la danse des possédés" (1949) og „La circoncision" fra samme år. Det gælder også kortfilmene „Le cimetière dans la Falaise", „Bataille sur le grand fleuve" og „La chasse à l'hippopotame" fra 1951–52. Tidligere havde jeg optaget „Au pays des mages noirs" (1947) og „Magiciens de Manzerbe" fra 1948.

Derefter optog jeg i 1954–55 kortfilmen „Les maitres-fous", i 1957 „Jaguar", en fiktions-langfilm og i 1959 „Moi, un noir", ligeledes en fiktions-langfilm. I 1961 „La pyramide humaine" – en enquête over racismen på et gymnasium for blandede i Abidjan.

Desuden har jeg optaget to etnografiske film i Frankrig, „Chronique d'un Été" sammen med Chris Marker og Edgar Morin fra 1960, og i 1963 „La Punition".

Jeg vendte tilbage til Afrika med „La chasse au lion à l'arc". Og nu arbejder jeg på et nedklippe en film på seks timer, „Petit à petit". Det er en etnografisk enquête over afrikanere, der er kommet til Paris, og den måde, de oplever byen på.

Den etnografiske film, der begyndte omkring 1945, er for mig at se en essentiel del af filmen: den danner filmede arkiver om kulturer, der er på vej til at forsvinde eller er ved at omdanne sig. Netop med hensyn til Afrika, som i dag er et kontinent i stadig udvikling, forekommer det mig at være af yderste vigtighed at indregistrere skikke, som forsvinder.

Et andet punkt ved den etnografiske film er, at i lande, hvor man stadig finder et stort procenttal analfabetisme, vil filmen være et vigtigt kommunikationsmiddel. Den er det eneste middel, der tillader en fremmed som mig at have en direkte kommunikation med de folk, jeg studerer. Når folkene ser filmene, konfronteres de med deres problemer. Filmen overfører ideer på en måde, der gør den uerstattelig.

*Rouch blev bedt om at uddybe de begreber, han opererede med:*

– Etnografi er studiet af en kultur, der ikke er vores. Det er en ortodoks definition i den forstand, at den tillader at skelne mellem etnografi og sociologi. I princippet studerer sociologerne deres egen civilisations problemer og etnologerne en fremmed civilisations. Det fremmede øje ser ting, som det lokale øje ikke ser og omvendt for den sags skyld (!), og det er helt sikkert, at den distance tillader og muliggør en større objektivitet. Der er kun en ulempe ved det: etnografien er nu en disciplin, der på en gang er forældet og i kamp. Den er forældet, fordi den er eksotisk, den lugter lidt af kolonialisme, da kolonialistiske områder for størstedelen er forsvundet, og den studerer med forkærlighed traditioner, som er i færd med at forsvinde. Den har en tendens til at studere religiøse eller primitive manifestationer, mere end evolutionen af aktuelle problemer.

Men det er samtidig en kæmpende disciplin i den forstand, at når etnologen forlader det land, han lever i, for at studere andre folkeslag, så er det ikke kun af nysgerrighed, men fordi han sætter sin egen civilisation på prøve. Og man kan bemærke, at det netop er unge, der træder ind i denne kategori.

Etnografen er et menneske, der studerer en speciel gruppe, mens etnologen søger syntesen i alle disse special-analyser for at uddrage almene teorier angående menneskesamfundets organisation.

Da jeg optog „Moi, un noir", dyrkede jeg to ting: sociologi, fordi jeg studerede et industrialiseret bymilieu, og etnografi, fordi hovedpersonen tilhørte et traditionelt milieu (Robinson alias nigeren Oumarou Ganda). Men denne distinktion er svær at definere. I dag mener f. eks. Terray, at marxismen kan påhæftes ikke-industrialiserede samfund. Fra dette øjeblik af er der ikke længere nogen mening i at skille en videnskab fra en anden. For der vil kun være en videnskab: sociologien. Det er etnografiens død. Jeg deler ikke dette synspunkt.

Men min metode må ikke, som nogen gør det, forveksles med en Levy-Strauss'. Vi er adskillige, der mener, at man hos strukturalisterne praktiserer „videnskabelige" metoder. Men de humanistiske videnskaber er noget meget specielt, fordi, som Marcel Mauss i øvrigt hævdede det, observatøren må naturligvis have en „fredsforstyrrende" rolle. Det er klart, at det at tale med andre forstyrrer både en selv og andre.

Fra det øjeblik af, hvor I begynder at interviewe mig, er hverken I eller jeg den samme. Men det forekommer mig, at strukturalisterne bestræber sig på at maskere denne uundgåelige forstyrrelse, idet de vil henføre de menneskelige adfærdsmønstre

til et begrænset antal temaer og strukturer, der er givne i forvejen. Det består i at indpasse virkeligheden i et vist antal kartoteksskabe. F. eks. når man studerer forældrestrukturer, ser man aldrig kærligheden. Man må ikke glemme, at når man studerer menneskelige væsener, så vil man hos dem finde mange ubekendte, der ikke kan, som ønsket nu er, studere de sociale kendsgerninger, de økonomiske eller de politiske. Man kan give en af dem fortrinsretten og forklare de andre ud fra den. Fra det øjeblik af forklarer man alt ved økonomien, om man er marxist, man forklarer alt ved religionen, hvis man studerer religioner etnografisk, man forklarer alt gennem sprogfænomener, hvis man er lingvist. Det er et spørgsmål om valg af metode. Ethvert af valgene kan være godt, men det giver kun en metode: bag det er et samlet hele, som gør, at for en person er f. eks. de religiøse fakta de vigtigste.

---

Venedig sept. 1970.

»Den mest tåbelige og mest tyranniske form for kolonialisme var at få afrikanerne til at bevæge sig, tænke, le og græde på europæisk vis.« Sådan er den indledende tekst til Rouch's seneste værk »Petit à petit«, en sociologisk filmfabel på 2 timer (4½ time i lang version). Filmen beretter om to afrikanske handelsmænd, Damouré og Lam, som rejser til Paris for at studere etagebyggeri. Derved kommer de til at virke som afrikanske etnologer i occidenten, der analyserer vores livsmønster.

Rouch's konklusion er, at den europæiske model ikke har nogen gyldighed i Afrika. Derfor slutter filmen med at Damouré og Lam og en tredje, Illo, opgiver deres kapitalistiske foretagende i Afrika og flytter ned til en flod, for som hippierne at afvente et bedre system.

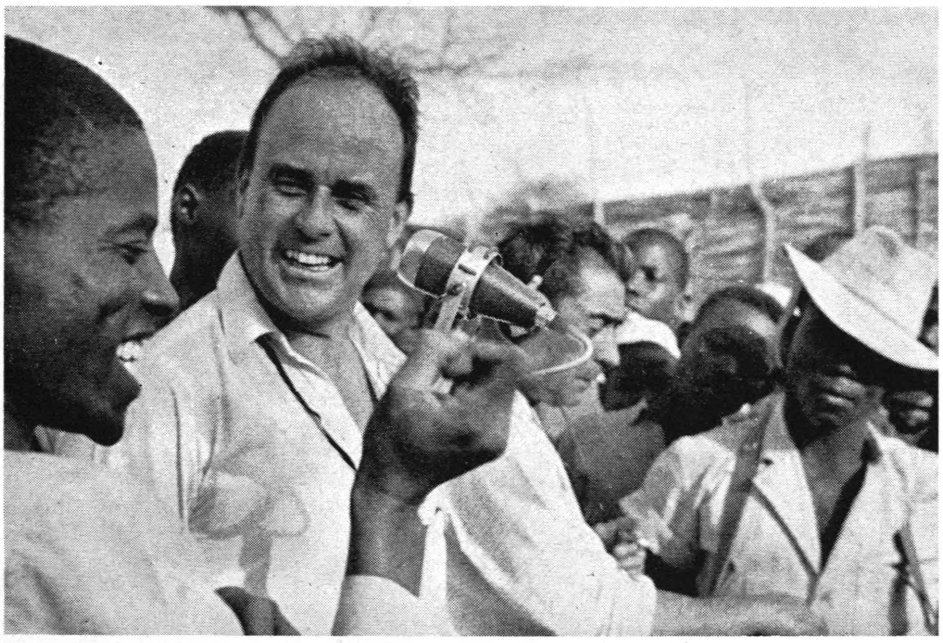
*– Det var først meningen, at du skulle optage filmen i foråret 1968, men det blev ændret til efteråret. Indvirkede maj-revolten på udarbejdelsen af filmens temaer?*

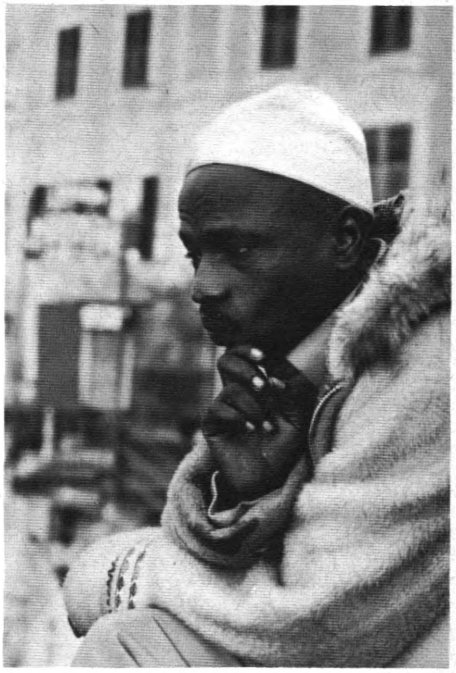
– Ideen til filmen blev til før maj, men blev så ændret. Filmen er blevet mere radikal i sin afvisning af det europæiske, specielt franske livsmønster. For intellektuelle afrikanere var det meget vigtigt at få at vide, at det mønster, som de var ved at danne i deres lande, nu blev fornægtet af unge i Frankrig. Til filmen havde jeg optaget en »entr'acte« over de ideer og slogans, man kunne finde overalt i Paris, men jeg kunne ikke benytte det i filmen, for Damouré og Lam, som først kom i september, forstod ikke, hvad der var sket, i hvert fald ikke mens de var i Paris. Måske fordi ingen af dem har gået i skole.

Ariane, der spiller rollen som deres sekretær, en af de tre, som tager med til Afrika, havde jeg mødt i maj (foruden Ariane er der en sort covergirl fra Senegal og en clochard fra Canada). Hun var træt af det franske system og derfor tog hun – som så mange andre unge – til Afrika i en søgen efter eksotisme, efter et andet system, blot for at opdage, at Afrika ikke var anderledes end Frankrig. Det bliver da også Ariane, der forklarer de tre afrikanere, at de i deres pengeiver opbygger det europæiske kapitalismesystem. For de tre var det et chok! Som så mange afrikanere hader de det franske systems konsekvenser, men de har i den grad været koloniserede, at de betragtede pengesystemets magt som en selvfølge.

Diskussionen mellem afrikanerne, efter at »de tre assistenter« er taget af sted, bliver noget af det vigtigste overhovedet i filmen. Damouré siger, at »de to piger er taget af sted, clocharden også – vi kan ikke arbejde længere«. En sætning, som siger meget om, hvad der foregår på et bestemt plan i det afrikanske samfund i dag.

*Jean Rouch under optagelserne til »La pyramide humaine«.*





*Lam, en af hovedpersonerne i Jean Rouchs seneste film »Petit à petit«.*

---

*– Er det et udtryk for dit ønske om, at afrikanerne skal lave film om occidenten, lige som du laver film om Afrika, at du lader Damouré fungere som etnolog i Paris.*

– Ligesåvel inden for etnologien som inden for filmen er der ingen grænser. Men desværre er forsøget, som jeg har gjort i »Petit à petit« blevet for overfladisk. Dette viser måske cinéma-vérités grænser, men der er andre grunde. Et afsnit af filmen skulle handle om mødet mellem arbejderne på Renault-fabrikkerne og Damouré og Lam, men jeg kunne ikke få tilladelse fra CGT hos Renault.

Grunden til det er nok erfaringen fra »Chronique d'un été«, hvor en arbejder, Angelo, taler meget skarpt om fagforeningen. Han siger, at den har allieret sig med arbejdsgiveren.

Den overfladiske tone i Damourés etnolog-tur skyldes dels sådanne omstændigheder, dels at filmen skulle bibeholde tonen af fabel og sidst: folk var fjendtlige mod Damouré. Filmen kunne være blevet til en ond beskrivelse af racismen i Paris, hvis Damouré var gået tættere ind på folk.

*– Betragter du »Petit à petit« som en videreførelse af temaerne i film som »Jaguar« og »Les maîtres fous«?*

– »Petit à petit« er en direkte fortsættelse i sin historie af »Jaguar«, den har en større tematisk sammenhæng med »Les maîtres fous«. Denne var en klinisk etnologisk film om en række sorte, der i »besættelse« spiller rollen som hvide. Det var en affilmning af en reel ceremoni. Filmen er uudholdelig, fordi det er en film om negre, der spiller rollen som hvide: general, guvernør. »Petit à petit« er fiktion, en improvisation over en række temaer. Derfor virker den mindre stærk, men temaet i de to film er ens: herrerne, de hvide, er vanvittige.

# »TRISTANA« - ET SELVOPGØR?

*Martin Drouzy analyserer Bunuels seneste film*

Hver eneste gang man ser en ny film af Luis Buñuel, fristes man til at sige, at den er mere buñuelsk end nogen sinde, og at det denne gang må være den gamle mesters filmtestamente. Sådan var det allerede med »Dagens skønhed«, som Buñuel i sin tid sagde var hans absolut sidste film. Sådan var det med »Mælkevejen«, Buñuels »posthume« værk. Og sådan er det også – og måske i endnu højere grad – med »Tristana«, som efter et par gennemsyn viser sig at være en af de personligste og mest engagerede film, den aldrende instruktør har skabt.

Der er adskillige lighedspunkter mellem Buñuels nyeste opus og hans tidligere værker. Filmen er ligesom »Tro og lidenskab« lavet efter en roman af Benito Perez Galdos fra 1892, og Buñuel har, som vi straks skal se, ligesom i »Tro og lidenskab« lavet en hel del om på handlingen i den bog, han er gået ud fra. »Tristana« har desuden visse træk til fælles med »Viridiana«, hvor Buñuel ligeledes skildrer en gammel mands og en ung piges historie. Buñuel fastholdt sit ønske om at optage begge filmene i sit fødeland Spanien, og den spanske skuespiller Fernando Rey spiller den gamle mand i dem begge. For øvrigt havde Buñuel som bekendt også planlagt optagelsen af »Tristana«, længe før han begyndte på »Dagens skønhed«. I oktober 1966 kunne Kosmorama (nr. 76) bringe en synopsis over filmen sammen med enkelte uddrag af drejebogen. Men i virkeligheden havde Buñuel allerede i foråret 1963 planlagt at filmatisere Galdos bog og var klar til optagelse. Imidlertid fik han på det tidspunkt afslag fra de spanske myndigheder med den officielle begrundelse, at han på et par punkter i drejebogen havde overtrådt censurloven. I virkeligheden er det dog mere sandsynligt, at man frygtede en ny skandale i lighed med den, der i 1961 var opstået omkring »Viridiana«. Men hvordan det nu end er eller ikke er, ser man i hvert fald tydeligt i dag, at »Dagens skønhed« er ikke så lidt inspireret af handlingen i »Tristana«, som i den er overført til vor tid.

Af andre tydelige lighedspunkter mellem de to film kan dels nævnes, at Catherine Deneuve spiller hovedrollen i dem begge, og dels at man faktisk i ingen af dem kan blive helt klar over, om det er virkelige begivenheder eller dagdrømme, det drejer sig om. Slutningssekvensen i »Tristana« fortsætter nemlig nøjagtig der, hvor indledningssekvensen slap – og det både lydmæssigt (klokkeklang) og billedmæssigt (den unge døvstumme, der bider i det æble, Tristana har givet ham, mens hun selv og husholdersken Saturna forlader legepladsen ved Toledos bymure). Hele filmen kan altså fortolkes som en række fantasier, der sættes i gang hos den unge pige, ved at der i indledningsscenen tales om Don Lope. Slutningssekvensen fører os med en række hurtige klip i omvendt kronologisk orden hastigt baglæns tilbage – formodentlig fra fiktion til virkelighed.

Men er filmen en drøm, skal det indrømmes, at den er meget stram i sin opbygning. Hele værket bygger (ligesom »Morderen-

len« i sin tid) på en række gentagelser af scener og episoder. F. eks. ser vi to gange Tristana spise »migas«, en spansk ret fremstillet af ristede brødterninger. Vi ser to gange Saturno, den unge døvstumme, da han har lukket sig inde på toilettet. Klokkeknebelen (Don Lopes hoved) optræder to gange. Vi bliver to gange præsenteret for vaffelmanden i byens park. Politibetjenten (som i parentes bemærket ligner Franco, som var han hans tvillingebror) skyder to gange på den gale hund. Vi får to gange Don Lope at se på kafeen med vennekredsen. To gange bliver vi ført ind i maleren Horacios atelier. To gange ser vi et glimt af en barnevogn, og vi får ligeledes to gange Tristana at se i sin rullestol. To gange hører vi om sølvtøjet – første gang, da Don Lope sælger det, fordi han er i pengetrang, og anden gang, da han efter søsterens død køber det tilbage. Der er to episoder i en kirke, – den første, da Tristana indgående betragter bispesarkofagen og bøjer sig over den, og den anden, da hun bliver viet til Don Lope. Alle disse gentagelser og symmetrier kunne naturligvis let overses eller tilskrives tilfældighedernes spil, hvis Tristana ikke selv udtrykkelig henledte opmærksomheden på den betydning, hun tillægger tallet 2. Der er altid forskel på to søjler, to snefnug eller to grønne bønner, siger hun. »Der er aldrig to ting, der er helt ens, og jeg vælger altid den ene fremfor den anden.« Det er hende en iøjnefaldende tilfredsstillelse at vælge. På et vist tidspunkt vælger hun en gyde, der fører til højre, mens Saturna vælger den, der fører til venstre, og her er det så, at Tristana første gang møder Horacio.

Dette »valgkompleks«, som er et karaktertræk hos den unge kvinde, træder særlig i relief, når man opdager, at filmen – ligesom »Dagens skønhed« – ikke bare spiller på en kontrast, men på den direkte modsætning mellem to verdener, der normalt ikke har nogen forbindelse med hinanden. Disse to verdener kan bedst karakteriseres ved en række antiteser. Der er modsætningen mellem de to samfundsklasser, de rige og de fattige, mellem dem, der udelukkende ser på arbejdet med foragt, og som kan tillade sig at ringeagte pengene (fordi de har nok af dem, eller fordi de som Don Lope har haft dem og senere får dem igen ved arv), og dem, der er nødt til at arbejde for det daglige brød. Og så er der modsætningen mellem de to generationer, den gamle og den unge, mellem dem, for hvem en duel er uløseligt knyttet til deres æresbegreber, og dem, der som Horacio og arbejderne foretrækker hurtigere og mere direkte metoder, mellem dem, der med melankoli i stemmen taler om den første spanske republik (1873–74), og dem, der lever i tyvernes Spanien, hvor arbejderne stadig undertrykkes og forfølges af politiet. Der er modsætningen mellem en harmonisk verden, hvor møbler og genstande har deres nøjagtige plads, og hvor de brune og okkerrøde toner symboliserer den borgerlige ro og orden, og en kaotisk verden, hvor farverne er uharmoniske, og tingene står, som det nu bedst kan falde sig (den lejlighed, Tristana bor i ved filmens begyndelse, Saturnas køkken, malerens atelier, snedkerværkstedet og klostret, hvor Tristana første gang træffer Horacio, og som netop på det tidspunkt henligger som en byggeplads).

Alle disse modsætninger kan, når det kommer til stykket, reduceres til én endnu væsentligere end alle de andre, nemlig modsætningen mellem to slags mennesker og mellem to livsformer, mellem *ordenes* verden og *instinkternes* verden.

Med filmens første billeder fører Buñuel os til et hjem for døvstumme drenge (en episode, der ligesom Saturnas person overhovedet ikke forekommer i Galdos roman). Der er frikvarter på hjemmet, og man ser et rent fysisk – næsten dyrisk – liv komme til udtryk i drengenes lege og skænderier. Deres fuldstændig primitive måde at omgås hinanden på er os totalt fremmed. Tristana giver Saturno et æble, og han hugger det i sig som et dyr. Senere er det sin egen krop, Tristana stiller til skue for drengen, da hun viser sig nøgen for ham. Saturno viger et skridt tilbage og flygter rædselsslagen. Det er den samme dreng, der i længere tid lukker sig inde på toiletterne. Alle disse billeder rober en primitiv, næsten puppeagtig tilværelse. Vi ser også, hvordan Saturno engang er med i en demonstration, som dog snart efter opløses af politiet. Fortrængt begær og desperat vold er det eneste *sprog,* disse unge, der samtidig står som eksponenter for en hel samfundsklasse, formår at udtrykke sig på. Loven og moralen har sammensvoret sig om at underkue denne besiddelsesløse og lydige flok og om hele tiden at holde den nede, så den aldrig kommer ud af sin umenneskelige tilværelse.

Som en direkte modsætning til alt dette har vi den verden, Don Lope lever i. Denne fallerede storborger og aldrende Don Juan, som på mange måder slet ikke er så usympatisk endda, er en mand med principper. Han får tiden til at gå med at gøre rede for sine tanker og ideer. Han taler ikke bare om politik og sociale forhold (»Jeg forsvarer altid de svage«), men også om kærlighed (»Kærligheden skal være fri«), om penge (dette usle metal), om dueller, om arbejdet (som er en »forbandelse«) og om religionen (»jeg vil ikke se præster i mit hus«). Don Lope er den modsatte yderlighed i forhold til den døvstumme: han har ordet i sin magt. Mens Saturnos omgivelser er vage og udflydende (slum, trappeopgange og baggårde), er de omgivelser, Don Lope bevæger sig i, tværtimod velordnede og nøje aftegnede – og det både på det materielle og det intellektuelle plan. Han repræsenterer ikke så meget tradition og kultur (for i virkeligheden er han ikke selv særlig konform) som ideologierne og de klart afgrænsede teorier.

Tristana vakler hele tiden frem og tilbage mellem disse to yderligheder: det abstrakte og det konkrete, teori og virkelighed. Mens Séverine i »Dagens skønhed« prøver på at gennemføre en dobbelttilværelse og samtidig at trives i to indbyrdes uforenelige verdener, føler Tristana sig for sit vedkommende splittet imellem dem. Temaet med måltidet og maden, som går igennem hele filmen, udtrykker denne splittelse. Den unge kvinde drages med hele sit sind og hele sit væsen af tilfældet, vilkårligheden og instinktet. Hun giver den døvstumme sit æble og spiser selv med fornøjelse klokkerens migas og vaffelsælgerens kager ... Men samtidig er hun i kraft af Don Lopes bestemmelse dømt til at leve i en verden, som hun så indlysende ikke er skabt til at leve i. Lige siden den aften, hun gik ind på at spise det æg, hendes formynder bød hende på, har hun vidst, at hun ikke mere har noget valg, fordi hun er blevet afhængig af ham. Hun er hans fange – som fuglen i buret, som de to drenge leger med, mens hun spiser brødterningerne i kirketårnet. Derfor græder hun den aften: hun er ikke længere fri. Og da man til sidst i filmen ser hende slæbe sig rundt i korridoren på sine krykker, mens Don Lope drikker chokolade og hygger sig i gejstligt selskab, forstår man, at når hun ikke selv er med til dette latterlige komsammen, er det, fordi hun er blevet til en trussel mod den borgerlige ro og orden. Det er ikke for ingenting, hun i forvejen har kasseret Don Lopes tøfler (symbolet på hans myndighed over hende) og spillet Chopins revolutionssonate på flyglet.

Hvad er der da sket i mellemtiden? Der er simpelt hen sket det, at Tristana, som tidligere levede i tingenes og det konkretes verden, er blevet flyttet over i ordenes. Hun har taget Don Lopes teorier alvorligt og forsøgt at leve op til dem. Han har lært hende, at kærligheden skulle være fri. Og hun har taget ham på ordet og er flygtet med Horacio. Maleren tilbyder hende ægteskab, men hun drømmer ikke om at sige ja, eftersom Don Lope har lært hende, at ægteskabet slår kærligheden ihjel. Derfor foretrækker hun til syvende og sidst den på en gang frisindede og tyranniske gamle mand, der forfører hende, for den unge temperamentsforladte kunstner, som skuffer hende. Og så vender hun tilbage til Don Lope. Det, hendes formynder har lært hende, har kun alt for godt båret frugt i hende. Hun er bogstaveligt talt blevet smittet af hans tanker. Livets muligheder er gået hende forbi. Og denne smitte har forårsaget en veritabel betændelse hos hende – ikke bare i benet, som skal amputeres, men den har også totalt forgiftet hendes sind. Hun er blevet bitter, hidsig og hadefuld. »Jo bedre han opfører sig, jo mindre elsker jeg ham,« siger hun om Don Lope til præsten Don Ambrosio. Og til sidst, da hendes formynder bliver syg, gør hun intet – snarere tværtimod – for at forhindre, at han dør ... Buñuel har for adskillige år siden udtrykt ønsket om engang at kunne »skildre en ganske ung pige – på en gang sanselig, jomfruelig og dæmonisk ... et portræt af kvindens fordærv«, og nu er det endelig lykkedes ham: Tristana er på en gang engel og djævel, en »morderengel«.

Don Lope har til gengæld været igennem den modsatte udvikling. Denne idealist, som er i slægt med Nazarin og med så mange andre skikkelser hos Buñuel, indser meget snart, efter at han har taget Tristana hjem til sig, at hans teorier næppe holder stik. Den moral, han docerer, holder ikke i virkeligheden. Han pines af sit mere eller mindre fortrængte begær og kan ikke holde ud i den rolle som den opbyggelige fader, som han selv har påtaget sig. Det med faderen skal kun dække over hans higen efter at blive hendes elsker, hvad han da også snart bliver. Inden længe har han svigtet et af sine etiske principper: at holde sig fra jomfruerne. Da Tristana senere kommer tilbage syg og forkrøblet efter sin eskapade med Horacio, er han parat til at gøre alt – ligegyldigt hvad – for hendes skyld. Tristana får ham, oprøreren og ateisten, til at hilse på politiofficererne og til at tage imod præster i sit hjem. Et andet paradoks er, at hun får ham til at bringe orden i deres samliv. Tidligere gik han i seng med sin myndling, men han giftede sig ikke med hende. Nu gifter han sig med hende i en kirke, men nu vil hun ikke mere have noget med ham at gøre. Don

Lope har ingen anden udvej end lidt efter lidt at lukke sig inde i det fængsel, han i sin tid har bygget for at holde på Tristana. Den gamle mand, som er ude af stand til at præstere en »vanvittig« kærlighed, og som endnu mindre er i stand til at få den til at forplante sig til andre, begraver sig lidt efter lidt sammen med denne afvisende, invalide og hadefulde kvinde. Uden hverken at protestere eller reagere lader han sig skridt for skridt føre frem til den vinternat, der til sidst lukker sig om ham.

Perez Galdos skrev i sin tid sin roman »Tristana« for at vise, at kvinden altid skal være manden undergiven. Efter hans opfattelse er det ikke samfundet, men naturen selv, der har villet det sådan, og naturens orden må man ikke lave om på. I bogens sidste kapitel viser forfatteren os, hvordan den unge kvinde lever et småborgerligt liv sammen med Don Lope, og han slutter med sætningen: »Var de lykkelige, de to? Måske ...« Det er ikke særlig svært at se, at Buñuel ved hjælp af en række mindre træk i sin film har lavet radikalt om på perspektivet i sit forlæg. Han lader absolut ikke filmen ende i en slags halvidyl, men runder den tværtimod af med en tragisk slutningstone. Handlingen har, som Buñuel fortæller os den, absolut ikke til formål at forsvare antifeministiske synspunkter. Den er rammen om den måde, hvorpå den gamle mand og den unge kvinde ved deres indbyrdes påvirkning gensidigt forpester hinandens tilværelse og nedbryder hinandens sind – og det i en sådan grad, at de til sidst faktisk har byttet roller. I begyndelsen af filmen gik Don Lope på to ben ved en stok. I slutningen af filmen har Tristana kun et ben og et par krykker. Hun er skridt for skridt gået fra et barns instinktive liv til en bitterhed, der er opstået af ensomhed og fortrængt hovmod. Fra tingenes verden er hun gået over til ordenes og »kulturens« verden (der blandt andet ligesom i »Guldalderen« symboliseres ved et flygel). Og Don Lope har for sit vedkommende lidt efter lidt set den teoretiske verden, han tidligere har levet i, smuldre hen, og har givet op over for livets tilskikkelser. Det eneste, der til sidst er tilbage for ham, er et rent vegeterende liv i lighed med den døvstummes, som slukkes ved det mindste vindpust.

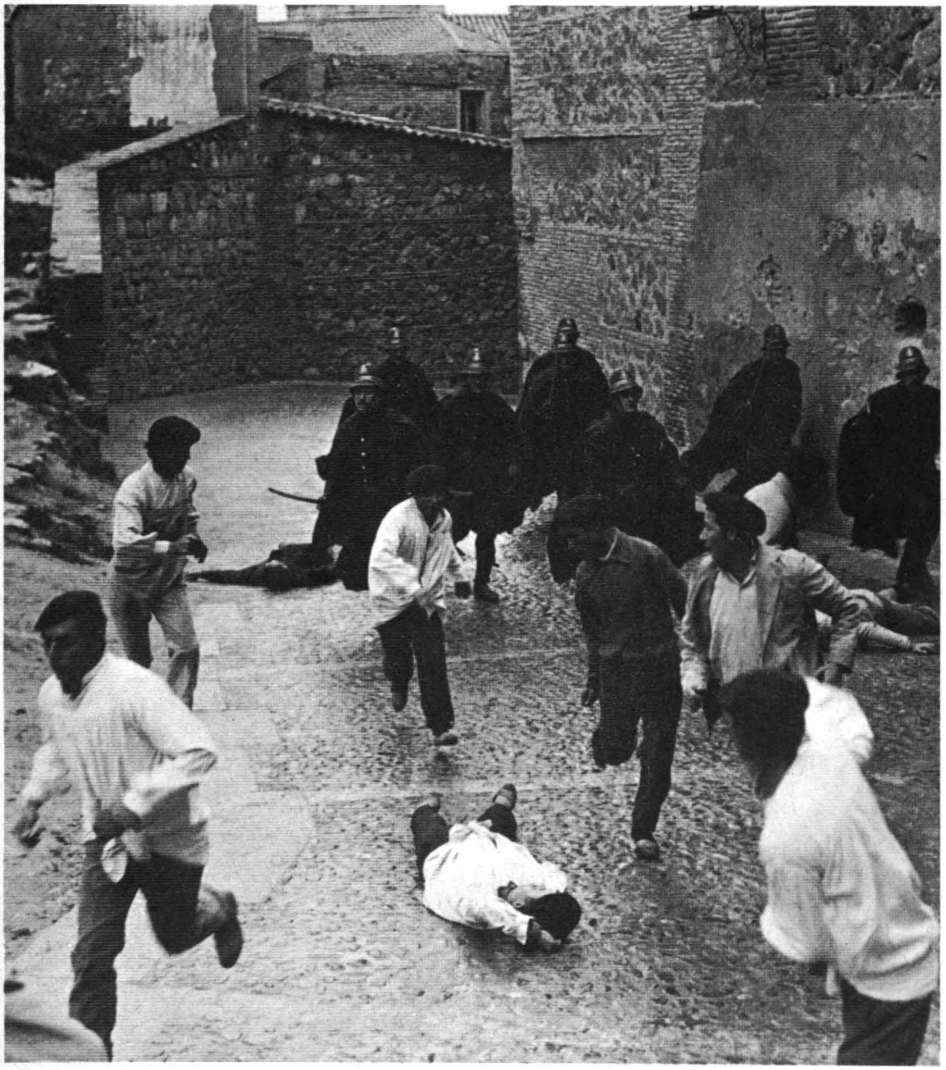
»Tristana« kan som de fleste af Buñuels film tolkes på flere planer. Man kan opleve den rent umiddelbart som et psykologisk værk og som en samtidig subtil og meget afklaret analyse af det erotiske og følelsesmæssige forhold mellem en gammel mand og en ung kvinde. Man kan også, som Rifbjerg har gjort det, fortolke den som en samfundsfilm, en politisk fabel om Spanien, Franco og det døvstumme flertal i det spanske folk. Og man kan simpelt hen betragte den som en umådelig spøg, hvor Buñuel endnu en gang præsenterer os for sine bizarre mareridt, sin groteske humor, sine kostelige indfald og sin surrealistiske trang til at mystificere sit trofaste publikum. Alle disse fortolkninger kan for så vidt forsvares, og de supplerer også hinanden indbyrdes.

Personlig vil jeg dog være tilbøjelig til at forfægte endnu en fortolkning, hvor jeg med Morten Piil (Information 27. 10. 70) vil se »Tristana« på baggrund af Buñuels tidligere film – som en forlængelse af »Tro og lidenskab«, »Viridiana« og »Mælkevejen«. Både »Tro og lidenskab« og »Viridiana« kan uden videre opfattes som et angreb på de kristnes forlorne idealisme. »Mælkevejen« var i den retning at betragte som et på en gang humoristisk og dybt alvorligt opgør med den katolske kirkes dogmatiske lære. I »Tristana« har Buñuel skildret en anden form for dogmatik og idealisme, nemlig den, man finder hos den frisindede ateist. Han viser os i denne film for første gang en fritænker, der kommer til kort. Har den udvikling, Don Lope gennemgår, måske ikke en række træk til fælles med Buñuels egen? Ligesom den stolte borger fra Toledo har den tidligere jesuiterelev fra Saragossa aldrig lagt skjul på sine ukonforme meninger og venstreorienterede sympatier, men han har også ligesom han i tidens løb været nødt til at nuancere og revidere en hel del af sine alt for kategoriske synspunkter. Ateisten Buñuel er ligesom Don Lope på sine gamle dage blevet i stand til at hygge sig i gejstligt selskab. Under optagelserne af »Mælkevejen« fik han assistance af en ung mexikansk dominikaner, som ikke bare var hans konsulent, men som han desuden også meget snart blev personlig ven med. Ligesom Don Lope foretrækker han – og det er »Tristana« et tydeligt bevis på – »dramaet for dekadencens latterligheder«. Uden derfor at ville gå så langt som til at sige, at filmen er et selvportræt, der handler lige så meget om Don Luis som om Don Lope, kan man nok til en vis grad med rette betragte den som en slags selvransagelse. Ligesom Tristanas formynder har også Buñuel efterhånden opdaget, at livet er stærkere end teorierne. Til syvende og sidst betyder det altså ikke så meget, om man er troende eller vantro, kristen eller ateist. De stivnede tankebygninger og idealer kan i hvert fald kun volde ulykke og fordærv ...

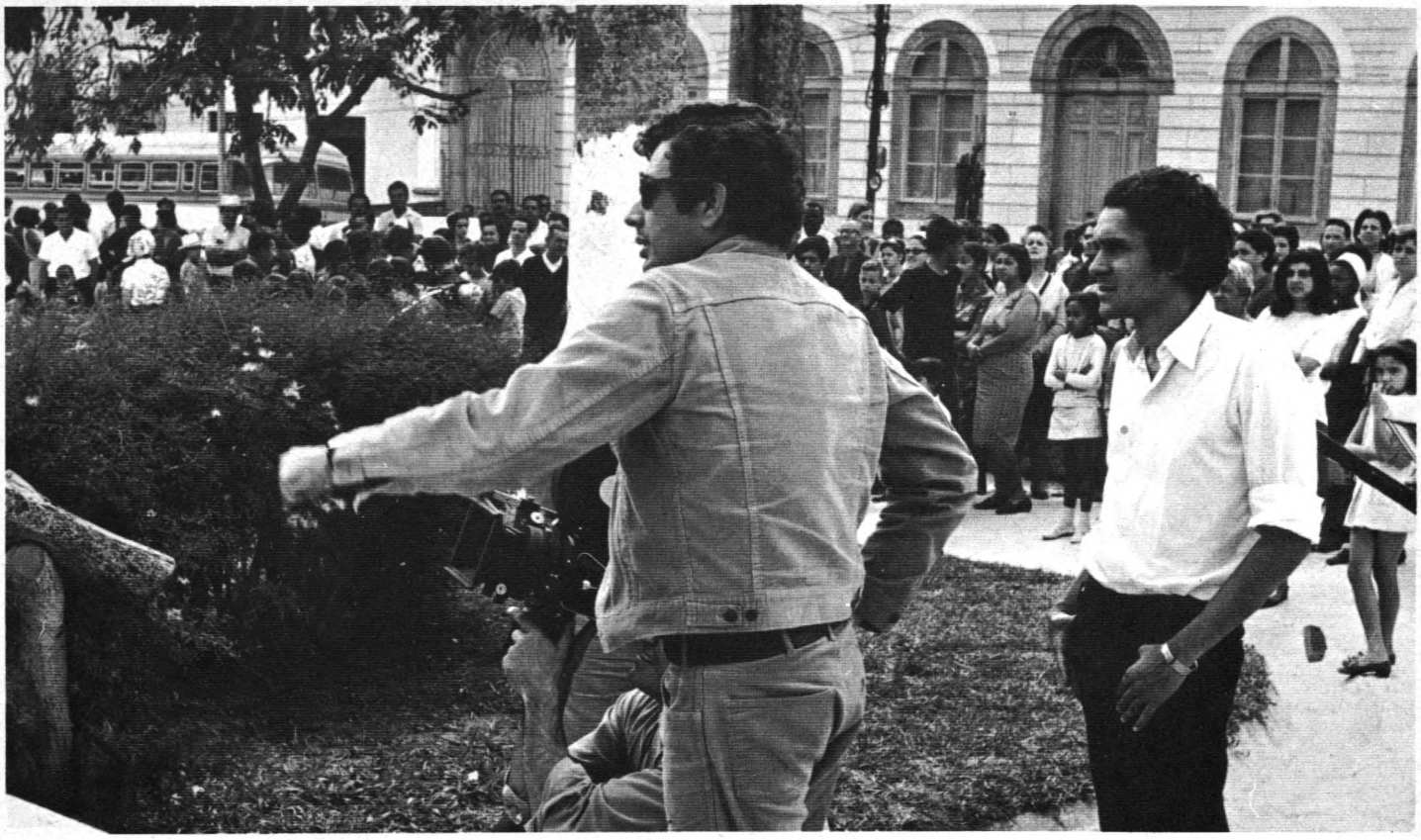
»Tristana« – eller den anti-dogmatiske Buñuels opgør med sig selv og sine egne dogmer!

*Martin Drouzy*

*»Tristana« kan også udlægges som en politisk fabel om Spanien, Franco og det døvstumme flertal i det spanske folk. S. 148: Catherine Deneuve og Fernando Rey som Tristana og hendes formynder Don Lope.*



■ TRISTANA/TRISTANA/TRISTANA (TRISTANA), Spanien/Italien/Frankrig 1970. P-SELSKAB: Epoca Films S.A. (Madrid)-Talia Films S.A. (Madrid)/Selenia Cinematografica S.R.L. (Rom)/Les Films Corona (Paris). P: Juan Estelrich. P-ASS: Esteban Gutierrez. P-LEDER: Manuel Torres. INSTR: Luis Buñuel. MANUS: Luis Buñuel, Julio Alejandro. EFTER: roman af Benito Perez Galdos. FOTO: José Aguayo. KAMERA: José F. Aguayo. FARVE: Eastmancolor. KLIP: Pedro Del Rey/ASS: José Salcedo. ARK: Enrique Alarcón/ASS: Rafael P. Murcia. I-MUSIK: Passage fra Chopins »Revolutionsetude«. TONE: José Nogueira, Dino Fronzetti. INSTR-ASS: José Puyol, Pierre Lary. MAKEUP: Julian Ruiz/ASS: Miguel Sesé. MEDV: Catherine Deneuve (TRISTANA), Fernando Rey (DON LOPE), Franco Nero (HORACIO), Lola Gaos (SATURNA), Jesus Fernandez (SATURNO), Antonio Casas (DON COSME), Sergio Mendizabal (PROFESSOR), José Calvo (CAMPANERO), Mary Paz Pondal (MUCHACHA), Candida Losada (SENORA BURGUESA), Vicente Soler (DON AMBROSIO), Fernando Cebrian (DOKTOR MIQUIS), Juanjo Menendez (DON CANDIDO) Version: Fransk. LÆNGDE: 96 min., 2700 m. CENSUR: Grøn. UDL: Palladium. PREM: Dagmar 26.10.1970.



# portræt af carlos diegues

*Den tredie betydelige Cinema Novo-instruktør fortæller om sine film, om dialektisk filmkunst, om revolutionær voyeurisme og især om gennembrudsfilmen »Os Herdeiros«*

**AF CHR. BRAAD THOMSEN OG METTE KNUDSEN**

Skønt det ikke afspejles i det danske biograf-repertoire, hersker der næppe tvivl om, at den brasilianske Cinema Novo-bevægelse er disse års vigtigste strømning inden for filmkunsten. Cinema Novo er først og fremmest en national film-bevægelse, der med kameraet forsøger at formulere det brasilianske folks politiske og kulturelle identitet, men i denne identitetssøgen er Cinema Novo samtidig blevet et forbillede for Den tredje Verdens filmkunstnere, hvis problematik dybest set er ens trods nationale skel. For progressive filmkunstnere i Den tredje Verden er målet overalt det samme: at skabe anti-imperialistisk filmkunst med udgangspunkt i den undertrykte folkelige kultur. Dette mål er ingen steder blevet opfyldt så fremragende som hos Cinema Novo-gruppen.

To af gruppens førende kunstnere, Glauber Rocha og Ruy Guerra er tidligere gennem interviews og artikler præsenteret udførligt i »Kosmorama« 93 og 95, og nu er turen kommet til den tredje internationalt kendte Cinema Novo-instruktør Carlos Diegues. Han er født 1940 i den nordøstlige del af Brasilien (der er Rochas og Guerras foretrukne arbejdsområde). Efter at have arbejdet som journalist og filmkritiker debuterede han i 1964 med »Ganga Zumba« og i 1966 lavede han »A grande cidade«. I 1969 havde han premiere på »Os Herdeiros« (»Arvingerne«), der regnes for hans betydeligste film.

»Os Herdeiros«, som han kommenterer mere udførligt i det følgende interview, er et meget personligt strejftog gennem de sidste 40 års politiske udvikling i Brasilien, fascinerende og forvirrende på samme tid, hvis ikke man har et godt indblik i de politiske kendsgerninger, men uafladeligt fængslende på grund af det temperament og den nerve, som filmen fortælles med. Filmen starter 1930, det år, da Getulio Vargas kommer til magten. I en programnote kalder Carlos Diegues ham »Brasiliens betydeligste politiker i 20. århundrede og et eksempel på de selvmodsigelser og sygdomme, som den tropisk-surrealistiske brasilianske politik er gennemsyret af: leder af en liberal revolution 1930, fascistisk diktator 1937, afsat af militæret 1945, valgt til præsident på et folkeligt program i 1950, og symbol på den anti-imperialistiske kamp efter sit

selvmord i 1954«. Intet under at brasiliansk politik kan virke forvirrende på udenforstående!

Filmens gennemgående hovedfigur er journalisten Jorge Ramos, der arresteres for sin venstreorienterede virksomhed og i fængslet forråder sin bedste ven for at undgå tortur. Efter sin løsladelse flygter han til en afsides kaffeplantage og gifter sig med plantage-ejerens datter. Da Vargas er styrtet, ønsker Jorge at forlade plantagen igen for at genoptage sin karriere, hvilket af plantage-ejeren betragtes som forræderi. Jorges søn Joachim bliver på plantagen for at opdrages der. I 1950 befinder Jorge Ramos sig side om side med Vargas, der vælges til præsident, mens plantageejeren sætter ild til sin plantage og dør. Joachim føler det herefter som sin pligt at hævne hans død, og nogle dage senere hjælper Joachim sin fars politiske modstandere med at dræbe David, hans bror og faderens yndlingssøn. Efter dette drab bliver Jorge folkehelt og forbereder sig på præsidentvalget, som han håber at vinde ved illegale partiers hjælp. Dette nye forræderi afsløres af Joachim, faderen begår selvmord, og efter begravelsen synes Joachim at arve hans stilling og går ind i det politiske arbejde som en mand af systemet.

På filmfestivalen i Cannes vistes i fjor yderligere to fascinerende Cinema Novofilm, som skal nævnes her, fordi Carlos Diegues i interviewet kommer ind på dem:

Nelson Pereira dos Santos' nye film hedder »Den fremmedgjorte« og er en politisk fabel, der ligger meget fjernt fra samme instruktørs »Vidas Secas« (vist i dansk TV i fjor). »Den fremmedgjorte« er en fortælling i farverige billeder og til en blanding af klassisk og elektronisk musik om landsbyen Serafim i 19. århundrede. Efter lang tids venten får byen endelig en præst, der er mere optaget af nye videnskabelige ideer end af sin kirke. Han mener, at de fleste indbyggere er mentalt syge, og meget snart har han sørget for, at størstedelen af befolkningen er indespærret på et sindssygehospital. Snart begynder oprøret mod præsten at ulme, og byens kaptajn »befrier« de indespærrede, hvilket vil sige, at han blot selv tager magten. Flere forskellige oprør følger, og freden synes at vende tilbage til Serafim i det øjeblik, præsten er indespærret på sit eget hospital. Filmen er en politisk allegori om det foretrukne Cinema Novo-tema: folket og magten.

Joaquim Pedro de Andrade har med sin debut-film »Macunaima« skabt den største kommercielle succes i Cinema Novos historie og samtidig bevægelsens første komedie. Den er konstant underholdende, men med sine mange allusioner til brasiliansk folkekultur er det samtidig den sværest tilgængelige Cinema Novo-film, jeg har set. Titelpersonen Macunaima er en grim neger, der allerede ved fødslen er fuldvoksen, og som filmen igennem drager ud på en farefuld Odysse gennem brasilianske landskaber med forskellige kulturer. Det er en betydelig lettelse for ham, da en troldpige trækker en cigaret frem mellem sine ben og lader ham ryge den, så han forvandles til en smuk hvid prins, men selv med sin nye hudfarve udsættes han for en række barske og grusomme oplevelser, som ender med hans død. Det er en fantastisk original, underholdende og fremmedartet komedie.

Det følgende interview med Carlos Diegues er taget under Cannes-festivalen 1970 og afskrevet ordret fra båndoptager.

---

*– For at begynde med begyndelsen: Vi har desværre ikke set Deres to første film »Ganga Zumba« og »A grande Cidade«, men måske De kunne sige lidt om, hvad filmene drejer sig om, og hvordan De selv bedømmer dem i dag?*

– »Ganga Zumba«, som jeg lavede i 1963, handler om de sorte slaver under den portugisiske kolonisationsperiode i 16. og 17. århundrede. Det er en film om kampen for frihed baseret på den sorte kulturs kilder. »A grande Cidade« er en film om de unge, der flytter fra den nordøstlige og fattigste del af Brasilien til de store byer mod syd. Mange bønder kommer hver dag til storbyerne for at finde arbejde. Jeg holder meget af begge film på hver sin måde. Den første hører ungdommen til, – jeg var kun 23 år, da jeg lavede den, og for mig er den meget vigtig, men det er først og fremmest en forsøgsfilm med hensyn til stil og emne.

*– Temaet i »A grande Cidade« kunne tyde på, at den er nært beslægtet med neorealistiske film, men kunne De sige noget mere om filmens stil?*

– Det er noget, jeg må forklare ud fra »Os Herdeiros«, som jo ikke kun er én film, men flere film, idet der forekommer stilforandringer, hver gang der indledes en ny sekvens. »A grande Cidade« er lavet mere eller mindre efter samme princip: Jeg fortæller en historie om fire unge, der kommer til storbyen, og hver episode er stilmæssigt forskellig fra den foregående, hvilket til sidst er med til at give filmen dens enhedspræg. En af episoderne er meget neorealistisk, og da Cinema Novo startede i 1962, var neorealismen netop et af vore udgangspunkter. Men Cinema Novo har gennemgået flere udviklingsperioder, og selv om vi startede som meget påvirkede af neo-realismen, er Cinema Novo i dag nået frem til, hvad man kunne kalde den tredje periode. Det er en periode, der rummer film som Glauber Rochas »Antonio das Mortes«, Joachim Pedro Andrades »Macunaima«, Nelson Pereira dos Santos' »O Alieniste« og min egen »Os Herdeiros«, og i denne periode er neo-realismen helt forsvundet. Men f. eks. finder man meget stærke neo-realistiske træk i Rochas debut-film »Barravento« og i dos Santos' »Vidas Secas«.

*– Hvordan forklarer De denne stilmæssige udvikling? Er der en speciel faktor, der har influeret på stilen i Cinema Novos tredje fase?*

– Det tror jeg ikke. Cinema Novo er ikke en æstetisk skole længere, og i det hele taget er det absurd at tale om Cinema Novo i dag. Bevægelsen eksisterede, da der ikke lavedes ordentlige film i Brasilien, og da visse instruktører derfor følte et behov for at kæmpe sammen skulder ved skulder i én bevægelse, dvs. på det tidspunkt da jeg selv lavede min første film i 1963. Dengang producerede Brasilien maksimalt 15–20 film om året, mens man sidste år producerede 70 film, hvoraf ca. en tredjedel på en eller anden måde har forbindelse med Cinema Novo. Cinema Novo er ikke mere en gruppe på 6–7 instruktører som i begyndelsen. Nu drejer det sig blot om, hvorvidt man laver gode eller dårlige film, og hver enkelt instruktør har sin egen stil. Hvad der fortsat forener os er vort fælles mål: at lave af-kolonialiserede film, brasilianske film, men derudover er vi i dag meget forskellige hver for sig. Som alle Rochas film er »Antonio-das-Mortes« meget barok og fuld af påvirkninger fra den folkelige kultur i det nordøstlige Brasilien. »O Alieniste« er en velformuleret, præcis politisk fabel og meget rationalistisk, selv om den skildrer vanviddet. »Macunaima« er, hvad vi kunne kalde en tropisk film, der udnytter myterne og viddet i den tropiske brasilianske kultur. Og endelig kunne man kalde »Os Herdeiros« en politisk opera om Brasiliens nyere historie. I »Os Herdeiros« findes fortsat meget af »Ganga Zumba« og »A grande Cidade«, og jeg tror, at jeg endelig har fundet den stil og det sprog, jeg har stræbt efter fra min første film, og selvfølgelig er det en stil bestemt af min personlige smag. Jeg føler mig meget tiltrukket af det opera-agtige, de stærke patetiske billeder, men selve emnet kræver også denne stil. Jeg fortæller ikke blot om landets politiske historie, men også om den kulturelle udvikling, dets vaner og musik, og jeg har i hver sekvens forsøgt at nå frem til en poetisk syntese på grundlag af de historiske kendsgerninger plus den bestemte epokes særlige karakteristika. Filmen bevæger sig på flere planer: den er rent politisk, hvor det drejer sig om landets historie, men den er også et familiedrama og en studie i et bestemt folks musik og traditioner. Alt dette mener jeg er grunden til filmens skiftende stil.

*– I et interview med Michel Ciment i »Positif« har De sagt noget om, at stilen i »Os Herdeiros« hele tiden ødelægger sig selv. Hvad mener De helt nøjagtigt med det?*

– Rent stilmæssigt er filmen helt frit komponeret, for jeg ville bevise, at begrebet stil på en måde ikke eksisterer, men er en opfindelse, som de mere konforme kritikere har gjort for at lette deres arbejde. Jeg tror, at stil vil sige, at man har fundet den bedste måde at fortælle en bestemt historie på, og som sagt er der i »Os Herdeiros« flere historier, som fortælles på den måde, jeg finder mest interessant og rimelig. Der er altså tale om flere film, der bliver til én film, og hvad jeg mente i »Positif« er ikke så meget en ødelæggelse af stilen som en genskabning af en stil, som alle filmens temaer nødvendiggør.

*– Men på ethvert plan i filmen og ligegyldigt hvilken stil, De vælger, synes et bestemt tema at dukke op, nemlig forræderiet.*

– Ja, det er rigtigt, at dette tema er gennemgående. Rent politisk har jeg villet skildre en epoke, hvor man ikke oplevede andet end bristede illusioner. Den ene dag efter den anden satte man håbet til en bestemt person, men kun for en kort tid, for personen viste sig altid ikke at være den, man havde troet. Dette symboliseres måske allerbedst ved den nye hovedstad Brasilia. Hele landet blev mobiliseret for at hjælpe til med at byg-

*Slut-sekvensen i »Os Herdeiros«, hvor den tilsyneladende oprørske søn vælger at videreføre faderens korrupte arv og går ind i hans hus. S. 151: Carlos Diegues (i midten) under optagelserne til »Os Herdeiros«.*

ge den, og folk strømmede til fra alle kanter, fordi den virkelig var syntesen af vore illusioner. Man byggede det bedste universitet i Latinamerika, og alle troede virkelig, at Brasilia *var* det nye Brasilien, som vi havde ønsket at opbygge, men senere opdagede vi, at det kom ud på et, om vi havde Brasilia eller ej. Byen passer ind i traditionen af bristede illusioner: Den har sine gode eller dårlige sider, ligesom præsident Vargas og ligesom Jorge Ramos, journalisten, der er hovedpersonen i »Os Herdeiros«. Illusionerne er altid til stede, og med dem følger det konstante forræderi og opportunismen.

*– Filmen synes at slutte meget pessimistisk, idet hovedpersonen Ramos' yngste søn, der hele tiden repræsenterede oprøret, også synes at lade sig korrumpere til sidst. Filmen siger, at magten altid fører korruption med sig, eller hvordan?*

– Der er flere, der har sagt det samme til mig, og det forundrer mig lidt, for jeg finder absolut ikke slutningen pessimistisk. Jeg opfatter filmen som en slags inventarliste over 40 år i Brasiliens historie, og det, jeg gennemgående vil sige, er, at man ikke bør følge sine illusioner. Alt, hvad jeg viser i filmen, er del af den samme illusion, – også selv om den undertiden har et mere venstreorienteret eller i hvert fald liberalt fortegn, men magten tilfalder altid arvingerne. Jeg ved ikke, om De bemærkede det, men folket optræder overhovedet ikke i filmen. Man taler om folket og holder taler i dets navn, men man ser det aldrig, ligesom det på en måde ikke optræder i Brasiliens historie. Så jeg finder ikke filmens slutning pessimistisk. Den handler om, at søn nr. 2 blot bliver en gentagelse af faderen og bedstefaderen, og det er måske lidt trist, men det hører med til den illusion, at den nye generation skulle kunne redde landet, efter at den foregående generations politikere (Vargas, Goulart osv.) har spillet fallit og har frembragt militærkuppet i 1964. At gøre Brasiliens udvikling til et generationsspørgsmål er en ny illusion, for den nye generation gentager altid, hvad den foregående har udført, selv om det måske bliver på en lidt anden måde. Det virkelige problem er, at folket aldrig har fået lov at være til stede i Brasiliens politiske udvikling. Det har aldrig haft del i magten eller i Brasiliens historie, og hvis dette er konklusionen på »Os Herdeiros«, er det ikke nogen pessimistisk slutning. Det er tværtimod et startpunkt!

*– Man kunne måske have antaget, at søn nr. 2 følte sig nærmere knyttet til folket, netop på grund af den store afstand mellem ham på den ene side og faderen og søn nr. 1 på den anden side. Men da faderen og den ældste søn dør, har man på fornemmelsen, at faderen og broderen kun var en hindring for ham til selv at indtage deres plads, og dermed falder det engagement, som er antydet hos ham, fuldstændig til jorden.*

– Ja, dette er netop den tabte illusion. Og det er af samme grund, jeg har taget *to* sønner af den tredje generation med i filmen. Jeg ville vise, at de er to alternativer inden for samme illusion. Den ældste søn, der udgør det ene alternativ, er meget tæt knyttet til faderen, og den yngste, der udgør det andet, fjerner sig fra faderen og broderen, men han gør det ikke af tungtvejende politiske grunde, snarere af private psykologiske grunde.

*– Jeg er ikke sikker på, vi har forstået Jean-Pierre Léauds rolle i filmen. Symboliserer han den unge, ikke-korrupte revolutionære, eller hvad står han for?*

– Han er ikke særlig vigtig, kun en bifigur, men der er to ting, jeg gerne ville vise gennem ham: For det første er han eksponent for en velkendt figur i Brasilien. Der ankommer en del udlændinge til Brasilien og forelsker sig i landet og forsøger at forstå det, men deres forståelse bevæger sig kun på et rent teoretisk plan. Jeg kender mange af hans slags, – digtere, malere, intellektuelle, der kommer og køber et lille hus ved havet og bliver der resten af livet i den tro, at de har opdaget landet. Men de er ikke nået længere end til overfladen. For det andet ville jeg gerne vise en bestemt form for revolutionær voyeurisme, man ofte støder på i Europa, – unge såkaldte venstreorienterede, der siger til de latinamerikanske revolutionære, at de bør gøre sådan og sådan. Det er som at befinde sig i en arena, hvor vi fortæres af imperialismens løver, mens visse europæere siger, at det er bedst at blive ædt på den og den måde.

*– Hvorfor valgte De netop Jean-Pierre Léaud til rollen? Mener De, at den rolle, han spiller i Godards film, er en slags revolutionær voyeurisme, som han fører videre i Deres film?*

– Nej, det hele er meget mere enkelt. Ti dage før vi filmede, ringede Léaud, der er en af mine venner, til mig fra Paris og sagde, at han gerne ville tage til Brasilien og være med i filmen, fordi han gerne ville arbejde sammen med Cinema Novo. Så derfor tog jeg ham. Det er et rent og skært tilfælde uden bagtanker.

*Et eksempel på den patetiske opera-stil i »Os Herdeiros« – her Sergio Cardoso i den gennemgående mandlige hovedrolle.*

*– Hvordan ser De i øvrigt på Godards eller andre vesteuropæiske instruktørers politiske film? Vil De betegne dem som revolutionær voyeurisme?*

– Problemet er meget interessant, men det kræver, at man tager hele spørgsmålet om politisk filmkunst op til diskussion. Personlig nærer jeg stor modvilje mod at kalde visse film politiske, for i sidste instans er alle film nemlig politiske, selv de største udstyrsfilm fra Hollywood. De har en ideologi, en vision af verden og er dermed politiske. Men når man taler om »politiske film« mener man i almindelighed film, der direkte behandler politiske problemer, og jeg tror, at der er en vis voyeurisme til stede hos nogle kunstnere, men det er at simplificere problemet. En film er ikke politisk værdifuld, hvis den ikke er dialektisk. Der findes en del interessante film om venstrefløjen og revolutionen, men det er gennemgående aristoteliske film, meget skematiske og forenklede og undertiden yderst demagogiske. Jeg har ikke set Godards senere politisk debatterende film, men jeg holder meget af, hvad han tidligere har lavet: »Pierrot le Fou« og »Weekend« især. Man kommer ikke uden om, at Godard har befriet filmkunsten, og det, man kalder den moderne film, ville ikke have eksisteret, hvis ikke han havde banet vejen. Han er et menneske, man bør have den største respekt for. Som sagt har jeg ikke set hans såkaldt militante film, men at dømme efter de teorier, han har fremsat i interviews, og efter hvad jeg har hørt om hans film, frygter jeg, at han har taget fejl og er inde på et blindspor. Jeg tror, der i ham findes en fantastisk vilje til at gøre noget for menneskeheden, men samtidig kan jeg ikke se, hvad det nytter at lave film, der kun bliver set af 3–400 unge mennesker.

*– De sagde for lidt siden, at politiske film bør være dialektiske. Kan De give eksempler på, hvad De mener med dette ord?*

– Hvad jeg mener er, at det ikke er nok bare at sige f. eks. at man er for revolutionen, for forandring af samfundet. Det er ikke nok at lave film, hvor man siger: Lad os gribe geværerne og få gang i revolutionen. Man må fortælle hvorfor, hvordan og under hvilke omstændigheder man ønsker at lave revolution. Man må altså skabe en ny logik. Alle de underudviklede lande er ved at indlede en ny etape i deres historie, hvor alt må tages op til fornyet betragtning. Man kan f. eks. ikke både være revolutionær og koloniseret af den vestlige kultur, og inden for filmen kan vi ikke være revolutionære, hvis vi bliver ved med at lave pæne efterligninger af de europæiske og amerikanske film. Vi må skabe en ny logik, der ikke blot berører filmkunsten, men vort land, vor historie. En venstreorienteret brasiliansk film er ikke dialektisk, hvis den ikke gør rede for den brasilianske kultur, for det brasilianske folks ånd, sjæl, skabelse. Jeg kunne f. eks. ikke have lavet »Os Herdeiros« i en amerikansk eller europæisk stil og for den sags skyld heller ikke som en fuldstændig simplificeret og demagogisk film. Jeg tror, Brasilien må forandre hele sin struktur, ikke blot den politiske, for til en bestemt politisk struktur hører også folks måde at leve og tænke på. At tænke dialektisk er at forstå, at f. eks. denne pakke cigaretter ikke eksisterer løsrevet fra alt andet. Den ligger på et bord ved siden af et askebæger. Adskillige politiske film er ikke dialektiske, fordi de blot konstaterer én ting: at revolutionen må begyndes. Men hvad mere? Hvad vil det sige? Hvad begrunder man den med?

*– Der er et meget smukt billede i »Os Herdeiros«, da den gamle plantage-ejer jager datteren og svigersønnen Jorge Ramos ud fra husets have. Det er i fugleperspektiv og ligner et billede af Adam og Eva, der jages ud af Paradisets Have. Er denne sammenligning tilsigtet, og tillagde De billedet denne symbolske betydning?*

– Det er en meget smuk sammenligning, De giver, og den er måske også rigtig, men jeg havde ikke bevidst tillagt billedet den betydning. Men som De har set, begynder filmens episoder hele tiden med korte hændelser, hvorefter de glider over i noget surrealistisk, indtil vi når frem til en poetisk syntese. I slutningen af hver sekvens har jeg stræbt mod denne syntese af hele sekvensens indhold, og også i dette specielle tilfælde begynder sekvensen realistisk, hvorefter den langsomt glider over i en slags ballet, og det sidste billede, hvor de egentlig jages ud, står som den poetiske sammenføjning af hele sekvensen. Jeg synes vældig godt om sammenligningen med Adam og Eva, for det er især for pigen den uigenkaldelige afslutning på en lykkelig tilværelse.

*– Er hovedpersonen Jorge Ramos inspireret af en autentisk brasiliansk politiker, eller har De frit opfundet figuren?*

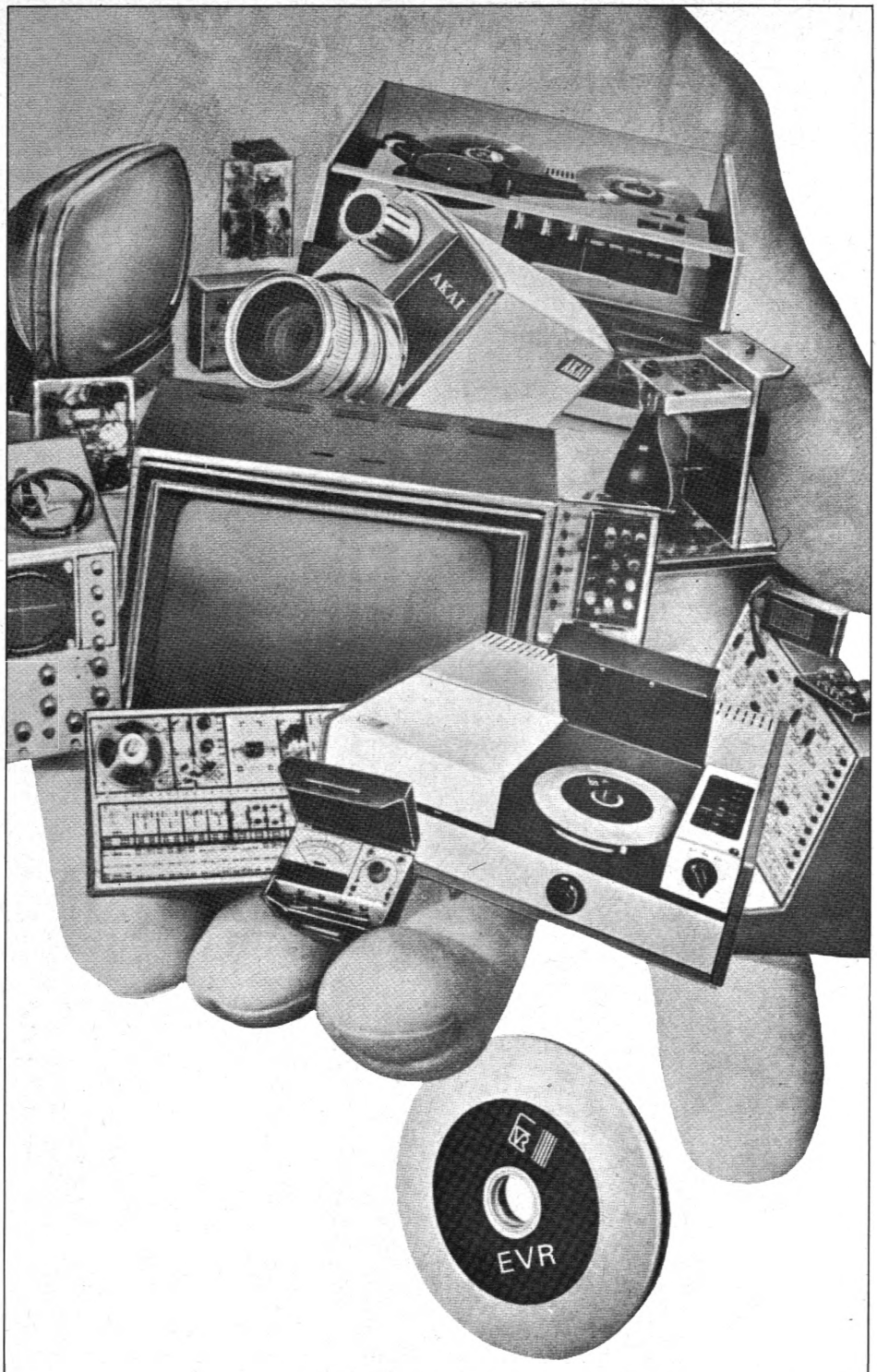
– Han symboliserer ikke nogen bestemt politiker, men er et slags symbol på hele sin generation, dvs. generationen efter Vargas. Men det meste af, hvad der hænder ham i filmen, er stykket sammen af episoder fra forskellige brasilianske politikeres liv: Hvad der sker med Ramos i begyndelsen af filmen er inspireret af Carlos Lacerda (tidligere kommunist, siden leder af bourgoisiet), siden får han lighedstræk med Kubitschek (præsident 1956–60), og mod filmens slutning er han mere beslægtet med Goulart, den sidste præsident før militærkuppet. Han er en syntese af sin generation.

*– Har De haft vanskeligheder med den brasilianske censur?*

– Ja, det har alle vores film, men det lykkes os som regel at komme uden om problemet af grunde, det kan være vanskeligt at forklare. Vi regeres af et militærregime, men det fungerer ikke særlig velsmurt, – faktisk er det lige så underudviklet som resten af landet! Man kan godt løbe lidt om hjørner med det. Da »Os Herdeiros« vistes for censurkomiteen, blev den fuldstændig forbudt. Jeg forsøgte at øve pression mod komiteen gennem pressen, gennem visse politikere og ved hjælp af studenterne, der altid støtter os i sådanne situationer. Men så kom invitationen fra Venezia-festivalen om at vise filmen der, og da censur-komiteen er bange for international skandale, blev filmen frigivet i hele sin længde til udlandet, mens der i den brasilianske version blev klippet 10 minutter væk.

*– Kan De sige noget om den nye film, De skal i gang med at optage i Spanien?*

– Den handler om en latinamerikaner, der kommer til Spanien for at besøge sin mor, og man kan sige, det er en analyse af kolonisationen set fra kolonisatorens synspunkt, men skabt af en koloniseret. Det er et møde mellem mor og søn 400 år senere. Den er produceret af nogle spanske filmkritikere, der også er mine gode venner, og som i øvrigt ligeledes har produceret den film, Glauber Rocha har lavet i Spanien, »La tête coupée«. Endnu har jeg ikke noget særligt manuskript, for jeg foretrækker at filme med kun nogle få nedskrevne holdepunkter. Jeg skriver manuskriptet under optagelserne og har kun filmens struktur som udgangspunkt. F. eks. lavede jeg »Os Herdeiros« med kun mine notater som manuskript. Jeg havde tænkt på filmen længe og mit arbejdsgrundlag var nogle få linjers dialog plus en dybtgående undersøgelse af de historiske kendsgerninger. Det samme bliver tilfældet med den spanske film, og derefter rejser jeg til Brasilien for at lave en ny film, som skal være en slags fortsættelse af min første film »Ganga Zumba«. ■




KLAUS IB OLSEN

# Kassette-revolutionen

*Kassetterne er en realitet. En udvikling er i gang, som på afgørende måde vil komme til at gribe ind i hele vort kulturmønster.*

I 1948 vaklede og faldt filmgiganterne i Hollywood i takt med fjernsynets indflydelse på det amerikanske marked. Senere skulle det vise sig, at det var muligt for de to – filmen og fjernsynet – at leve side om side og at det endog var muligt for filmdynastierne at spinde guld på det ny mediums behov for programmer.

I dag er der igen tale om film- og biografkrise og igen er et nyt medium eller en ny teknologisk udvidelse på vej op. Man kunne måske vente, at erfaringerne fra slutningen af fyrrene ville være medvirkende til at mildne sammenstødet, men alting tyder på, at det ikke bliver tilfældet. Kamplinjerne er ved at blive trukket op og både filmindustrien og de centraliserede og monopoliserede tv-institutioner ruster sig til at møde fjenden: en lille plastic-kassette, ikke meget større end en almindelig pocketbog, men som er i stand til at reproducere farvebilleder og lyd gennem en normal tv-modtager.

Kampen vil blive kort, for den vil i højere grad end imellem to modstandere blive ført mod en helt tredie faktor: den teknologiske acceleration. Tærsklen mellem et produkts opfindelse og dets udnyttelse bliver lavere og lavere. Det varede 65 år fra telefonens opfindelse til dens kommercielle anvendelse, for radioens vedkommende gik der 35 år fra opfindelse til virkeliggørelse, mens det kun tog fjernsynet 14 år at slå igennem. I dag er der praktisk talt ingen tærskel mellem opdagelse og udnyttelse, der er snarere tale om, at den industrielle udnyttelse går *foran* den tekniske udvikling.

I en artikel i det amerikanske tidsskrift »SHOW« fra august 1970 skriver Gene Youngblood for at karakterisere vor teknologiske tidsalder: »Shakespeare har været død i 354 år og verden er ikke længere en scene – den er en direkte tv-udsendelse . . .« Om dette McLuhanske reklameslogan er dækkende eller ej, om verden er en direkte udsendelse eller et præindspillet kassetteprogram, skal jeg ikke uddybe, men blot pege på, at der er en udvikling i gang, som på afgørende måde vil komme til at gribe ind i vort kulturmønster. En visuel kommunikation så omfattende og så øjeblikkelig, at man passende kunne tale om en »videosfære«.

## Satellit-tv

Mere end 600 satelliter er blevet opsendt siden d. 4. oktober 1957, da den første sovjetiske Sputnik begyndte at rotere om vor klode. I dag sendes der mere end 100 kommunikations- og nyhedssatelliter op hvert år. For 8 år siden lykkedes det for første gang at etablere forbindelse direkte mellem en sådan satellit og den enkelte tv-modtager. Med den fart, udviklingen har, regner man med, at der ved udgangen af 1972 ikke vil være noget sted på kloden, som vil være uden mulighed for at modtage direkte satellitudsendelser, således at en normal tagantenne i løbet af ca. 10 år foruden det almindelige programtilbud vil være i stand til at modtage op mod 25–30 »lokale« satellitudsendelser – hertil kommer så tillige hvad man ligger inde med af forskellige selvproducerede programmer. Den økonomiske side af sagen vil ikke forekomme urimelig. En undersøgelse foretaget af General Electric viser, at man i 1974 vil kunne få sin almindelige tv-modtager tunet til direkte

satellitmodtagelse for et beløb af 50 dollars. Disse direkte udsendelser vil få uoverskuelige uddannelsesmæssige konsekvenser – og også på dette område er problemerne os tæt inde på livet. I september 1969 indgik USA og Indien en aftale om direkte »satellit til landsby«-udsendelser af undervisningsmæssig karakter. For tiden er 500 landsbyer berørt af ordningen, men ved udgangen af 1975 anslås det, at omkring 560.000 landsbyer vil være i stand til at modtage tv-udsendelser direkte fra satellit.

## Kabel-tv (CATV)

Kabel-tv er et system, hvor man lejer sig ind på en ledning, som tilfældet idag er med en telefon, og det er kommet til veje gennem en intim forbindelse mellem to betydelige teknologiske komponenter: Videokassetten og komputeren. Er man tilsluttet, kan man på hvilket tidspunkt, man ønsker det, dreje sig ind til en fælles komputerstyret filmbank og derefter straks via sit tv-apparat modtage den udsendelse, den film eller den visuelle instruktion, som man har brug for eller har bedt om. Problemet har hidtil været, at de fleste CATV systemer har krævet specielle co-axiale kabler, som er både dyre og omstændelige at føre fra centralen og til den enkelte modtager. Denne hindring synes nu at skulle forsvinde efter, at det for kort tid siden er lykkedes at afsende og modtage tv-signaler af meget høj kvalitet gennem almindelige telefonledninger.

En anden fordel ved kabel-tv er netop den forbedrede billedkvalitet. Man arbejder med en billedopløsning på ca. 1000 linjer mod et normalt tv-billedes 525 eller helt ned til 320 linjer. Jo flere linjer billedet består af, jo klarere er det og det vil således betyde, at det billede, man modtager via sit kabel-tv, er ca. 3 gange så klart end det billede, vi normalt kender.

CATV-servicen omfatter også transmission til den private videooptager, mens man sover eller ikke er hjemme. Disse programmer kan så afspilles på det tidspunkt, man ønsker det. Det vil i denne forbindelse endvidere være muligt at afsende disse udsendelser i et betydeligt hurtigere tempo end afspilningen foregår. Det maksimale er foreløbig 525 én times udsendelser afsendt i løbet af én time, hvilket altså vil betyde, at det samlede program, der blev afsendt i løbet af én time, ville kræve en afspilningstid på 525 timer. Det vil således være muligt at afsende og oplagre en hel uges udsendelser til en abonnentkreds i løbet af blot en dag.

I komputeren er tillige installeret en tæller, der angiver, hvor meget en given abonnent har set i løbet af en måned, og betalingen herfor debiteres seerens konto.

I London er man allerede i gang med at projektere sådanne Program Distribution Centers (PDC). I Newport, Californien, har man et stykke tid haft en sådan kabelcentral med mere end 20 kanaler og i San Jose er man netop blevet færdig med et CATV center med en kapacitet på 100.000 tilsluttede abonnenter.

## Videofonen

Ligger også lige på trapperne. Den 1. juli 1970 oprettede Bell Telephone den første »se-og-hør-telefon« på lokal basis i Pittsburgh. Oprettelsesgebyret var på 150 dollars, altså mindre end det koster at få oprettet en almindelig dansk telefon. Den månedlige afgift var på 160 dollars og dækkede en samtaletid på 30 min. På grund af den forholdsvis lave etableringsudgift og den almindelige visuelle tilvænning regner man med, at der ved udgangen af 1975 vil være omkring 100.000 sådanne telefoner installerede i ca. 24 amerikanske byer. I forbindelse med oprettelsen af videofonen vil man kunne tilbyde folk en udstrakt service i form af forskellige informationer i stil med dem, vi kender fra den almindelige telefon: klokken, vejrudsigten osv., men man vil også kunne få aflæst sit forbrug af f. eks. gas og elektricitet.

## Video-facsimili

Som et yderligere led i den teknologiske service, som kommer til at præge den nære fremtid, kommer video-facsimilien, en maskine, der vil tillade folk at modtage deres aviser, ugeblade eller andre dokumenter af forretningsmæssig, informativ eller undervisningsmæssig karakter, hjemme hos dem selv på deres egen maskine som en facsimili. Skønt dette system er udviklet allerede i trediverne, er det først nu på vej mod en effektiv kommerciel udnyttelse. Comfax Communication Corp. står idag for at skulle sende en hjemmemodel på markedet til et beløb 350–400 dollars og i Japan har Matsushita Corp. allerede markedsført 3 facsimili-modeller, som alle baserer sig på forskellige tekniske principper – og som for den billigstes vedkommende kan erhverves for ca. 750 kr.

Et af de førende dagblade i Tokyo har allerede indgået en aftale om fremtidig distribution af bladet via video-facsimili. Debuten fandt sted på Expo 70, hvor »The Daily Yomiuri« hver dag udkom på udstillingsområdet som facsimili. Det tog maskinen 80 sek. at reproducere en normal avisside.

## Tv-skærmen

I den elektriske industri i USA og Japan regner man med, at tv-skærmen, som vi kender idag, vil forsvinde allerede i indeværende 10-år. Afløseren vil blive den såkaldte plasma-krystal skærm, der vil dække en hel væg og som vil kunne ses selv i klart dagslys. Japanerne synes at være foran på dette område og Nipon Electric Comp. i Tokyo anslår, at disse væg-til-væg-skærme vil blive sendt på det kommercielle marked i begyndelsen af 1978.

Plasma-skærmen beskrives som to glasplader adskilt af et lag såkaldt plasmakrystal, som ikke er tykkere end 1/1000 tomme. Selve plasmaet er et organisk materiale, som har en molekylesammensætning, der svarer til de hårde krystaller som kvarts og diamant, men hvis tilstandsform er flydende. En ledende spejlbelægning er påført indersiden af den ene glasplade, således at den er i berøring med krystalplasmaet. På indersiden af den anden er påført et lag af gennemsigtig tinoxid. Når strømmen sluttes, bliver plasmaets krystaller opaliserede og reflekterende, og billedet dannes.

Også 3-D tv er i stærk udvikling i en retning, som synes at fjerne sig fra det normale film eller tv-billede. Det er i dag muligt via laser og holografiske koder at overføre et enkeltbillede til et tredimentionelt farve»ikon« og i det øjeblik, denne teknik lader sig anvende på en løbende filmstrimmel, vil man måske komme i den situation, at det vil være muligt at betragte f. eks. John Wayne i farver og naturlig størrelse hjemme i sin egen fjernsynstue og oven i købet ku' gå rundt om ham.

## Blinde-tv

Hvis vi i fremtiden kommer til at leve i en verden med mere og mere udbredt visuel meddelsomhed, vil det være af betydning, at også folk med visuelle handicap vil kunne drages med ind. Der er forskellige steder eksperimenteret med tv for blinde på en sådan måde, at billedimpulserne via et antal stimulatorer overføres til den blindes optiske nerve.

Herman Schummel, der er professor ved Albert Einstein instituttet i New York, har således opfundet et mini tv-kamera, der bæres som en pandelampe og hvis billedimpulser overføres direkte til den blinde persons synsnerve. En prototype vil være klar til brug allerede i indeværende år. Næste trin vil være at konstruere et eller to kameraer, der er så små, at de vil kunne lade sig indoperere i det menneskelige øje. En sådan model vil efter beregningerne ligge klar inden for de næste 10 år.

## Video-kassetter

Den udvikling inden for den nyere teknologi, som i den sidste tid har været genstand for mest omtale er begrebet: kassette-tv. Grunden er den, at kassetten er den af de teknologiske fornyelser, der ligger nærmest, og som må formodes relativt hurtigt at vinde indpas hos et stort publikum. Den ligger for de fleste systemers vedkommende færdigudviklet, men holdes alligevel tilbage – mens flere og flere firmaer og interessegrupper slutter op om fænomenet. Der står mange penge på spil, så man er opmærksom på at lancere sit kassetteprodukt på det rette tidspunkt. Alle er klar over, at der er sprængstof i den lille kassette. En omstrukturering af det nuværende tv-mønster kan blive resultatet, ikke alene for det monopoliserede tv's vedkommende, men i måske højere grad for det reklamestyredes. Hvem vil bruge penge til at annoncere i det kommercielle tv, hvis det viser sig, at reklamer i kassetterne er mere virkningsfuldt og måske tilmed billigere?

Biografsituationen vil blive yderligere spændt, i det omfang folk i større og større grad får deres underholdningsbehov dækket hjemme.

Også undervisningssektoren vil blive berørt på en måde, der vil betyde, at meget af det instruktive materiale, man har liggende, snart vil være modent til et pædagogisk museum.

En gennemgående reaktion på denne udfordring har været den noget struds-agtige at forsøge at benægte fakta ved hårdnakket at tie dem ihjel. Denne holdning kom bl. a. til udtryk herhjemme i den betænkning, som Statens Filmcentral på opfordring af ministeren afleverede til kulturministeriet i forbindelse med revisionen af filmloven (aftrykt i Kosmorama nr. 99). Her er ikke et ord om kassetterne, skønt hele denne problematik nødvendigvis må give de ledende folk i Vestergade kridhvide hår i hovedet.

Som forklaring på den manglende stillingtagen til kassetteproblemet kan tjene, at situationen på den ene side er afklaret: kassetten er en realitet, men at problemer-

ne på den anden side er totalt formørkede. Hvilket eller hvilke kassettesystem eller systemer vil i sidste ende vise sig at være de mest bæredygtige?

Hvad er det for systemer? Hvorledes adskiller de sig fra hinanden og hvilke koncerner står bag?

## 1. MAGNETBÅND

Materiale: magnetbånd, hvorpå billed- og lydimpulser registreres.
Fremkomst: seriefremstillet model til hjemmebrug enten *er* markedsført eller står foran markedsføring i begyndelsen af indeværende år.
Pris: afspiller: fra kr. 3000 (Sony) til kr. 6–9000 (Ampex)
materiale: ca. kr. 200 pr. spilletime.
Muligheder: optagelse fra eget tv eller med eget tv-kamera. Endnu ikke mulighed for projektion af enkeltbilleder.
Udviklet af: Sony, Ampex, Avco, Philips, Grundig, Blaupunkt Loewe-Opta, AEG-Telefunken, Matsushita, Shibaden, National, Nipon Victor.

Historisk set var magnetbåndsystemet det første på markedet, idet det amerikanske firma Ampex for adskillige år siden tilbød et professionelt båndudstyr, som siden da har været i brug i alle større tv-studier. På grund af høje priser og en teknisk kompliceret anvendelsesprocedure har det dog hverken været muligt eller realistisk at sende en anvendelig hjemmemodel på markedet. De systemer, som nu tilbydes, er altså kommet i stand efter drastiske simplificeringer af den oprindelige Ampex-model.

Magnetbånd er foreløbig det eneste materiale, som giver brugeren mulighed for selv at optage og omgående afspille programmer, slette dem og igen optage med det samme bånd.

1964 kunne det hollandske firma Philips tilbyde en halvprofessionel model til en pris af 7000 DM, efterfulgt i 1969 af en privatmodel, kaldt Video-Recorder, som kunne erhverves for under 2000 DM. Den arbejdede som en normal tonebåndoptager med spoler (og ikke med kassetter) og optog billeder i sort/hvid. I løbet af indeværende eller i begyndelsen af næste år vil Philips lancere et kassetteprodukt, både i farve og sort/hvid med en spilletid på ca. 1 time og til en pris af ca. 200 kr.

I Tyskland arbejder en hel række forskellige firmaer med kassette-systemer efter video-tape princippet og for Grundigs vedkommende i snævert samarbejde med Philips, mens store forlagskoncerner som Bertelsmann og Springer på forskellig måde rokerer med deres økonomiske ressourcer for at placere sig centralt i produktion af kassetteindhold. Også film- og tv-producenter som Studio Hamburg gør klar til at omstille til produktion af kassetter.

En produktion af tv-kassetter med lægevidenskabeligt indhold er allerede påbegyndt i Tyskland af forlaget Ullstein og en række af landets kendteste læger redigerer serien, som kommer til at omfatte 11 specialområder. Kassetterne kan hjemlejes til en pris af ca. 10 DM i 14 dage og en markedsanalyse har vist, at ca. 60 % af landets 110.000 læger er interesserede i at deltage.

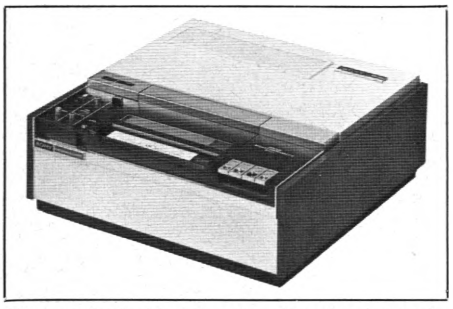
I USA lancerede firmaet Avco i oktober 1970 sit video-tape system under navnet Cartrivision. Cartrivision minder stort set om Philips' VCR (Video Cassette Recording), uden at de dog direkte kan sammenlignes. Blandt andet muliggør en meget lav båndhastighed for Avco's vedkommende og en speciel billedafsøgning at anvende kassetter med op til 2 timers spillefilm, hvilket betyder, at Avco's som det eneste system indtil videre vil være velegnet til at optage lange spillefilm direkte fra tv.

I november 1969 bekendtgjorde Sony, at man var med i kassette-racet, og at man var klar med en model til eksport i begyndelsen af 1971, og det stod straks klart, at modellen ville blive en hård konkurrent til de øvrige systemer. Kassetterne ville kunne sælges på de oversøiske markeder for under 150 kr. med en spilletid på 100 min. Prisen på afspilningsmodulet blev opgivet til ca. 350 dollars, men senere rettet til »nærmere 400«. Den lave pris skabte straks panik i USA, hvor private undersøgelser, som blev foretaget vedrørende Sony's opgivelser, viste, at man måtte regne med en pris i nærheden af 750 dollars. Man blev beroliget – men ikke overbevist.

Video-tapens største problem syntes at være kopifremstillingen. Dette er foreløbig en langsommelig og kostbar proces, da informationer fra det ene bånd til det andet overføres ved normal indspilningshastighed. Også her synes Sony imidlertid at være foran, idet man her har konstrueret et system til kontaktkopiering af båndene, efter følgende princip:

Masterbånd og kopi bliver presset sammen ved hjælp af trykluft eller gummivalser, hvorefter båndene bliver kørt igennem et højfrekvensfelt, hvor magnetiseringen bliver overført. Magnetbåndene ligger med emulsion-siden mod hverandre og derfor må informationerne på masterbåndet være spejlvendte. På denne måde kan kopieringen finde sted i løbet af ganske få minutter. Sony's system arbejder tillige med to lydspor, som enten kan anvendes til stereofonisk lydgengivelse eller til to-sprogede kopier, noget der vil få betydning i tilfælde af eksport af færdigindspillede udsendelser – eller til brug i en undervisningssituation.

Oprindelig benyttede selskaberne sig af forskellig båndbredde, men man blev hurtig opmærksom på den fare, dette indebar i konkurrence med andre selskabers produkter, og man enedes derfor i 1970 om en fælles standard for video-kassetter, idet AEG-Telefunken, Grundig, Blaupunkt, Zanussi, Loew Opta, Thorn Electric sammen med Philips og Sony vil bruge samme båndbredde i deres kassetter.



*Eksempel på video-kassette. Her den japanske Sony, som formodentlig kommer på marked i Europa i 1972.*

## 2. ELECTRONIC VIDEO RECORDING (EVR)

Materiale: speciel fotografisk film, 8,75 mm bred uden perforering og med to billedspor. Ved sort/hvid bruges begge spor – ved farve kun det ene, hvorved spilletiden halveres.
Fremkomst: i løbet af indeværende år.
Pris: afspiller: ca. kr. 3000.
materiale: ca. kr. 200 (s/h), 400 (farve) pr. time.
Muligheder: man kan ikke selv optage fra tv eller med eget kamera. Systemet er kun til afspilning, men man kan foretage enkeltbilled-projektion.
Udviklet af: Columbia Broadcasting System (CBS) i snævert samarbejde med ICI og CIBA.

Systemet er konstrueret af dr. Peter Goldmark, lederen af CBS' forsøgslaboratorier i USA og tillige opfinder af longplaying pladen – på opfordring af NASA, der ønskede et specielt lille format til optagelser i rummet.

Udgangspunktet for EVR er kopimaterialet – en meget finkornet specialfilm, 8,75 mm brede og uperforeret, således at hele filmbredden, med undtagelse af et 0,7 mm tonespor i begge sider af filmen, kan udnyttes til billedinformation. Billedrudens dimensioner er 3,3×2,5 mm og der ligger to billeder ved siden af hinanden.

EVR-kopierne fremstilles på grundlag af 16 eller 35 mm film, videobånd eller direkte tv-optagelser. Videosignalerne bliver overført til filmen ved hjælp af en såkaldt Electronic Beam Recorder, hvor en elektronstråle eksponerer negativerne i absolut vakuum. Negativfilmen løber kontinuerlig og der eksponeres 50 halvbilleder pr. sekund.

I modsætning til videobånd er et EVR velegnet til massefremstilling. Masternegativet, som er 40 mm bredt og har 4 komplette dobbeltspor, bliver i en sløjfe kørt gennem en high-speed kopieringsmaskine, der er i stand til at producere 16 kopier samtidig.

Da filmen ikke er tykkere end 0,075 mm kan den enkelte kassette, der er 13 mm tyk, indeholde 225 m film, hvilket svarer til en spilletid på 52 min. for en sort/hvid udsendelses vedkommende eller til ikke mindre end 180.000 enkeltbilleder. Da det er muligt på EVR-afspilleren at vise billede for billede, vil det sige, at hver kassette vil kunne indeholde lige så megen information, som f. eks. hele Salmonsens leksikon, eller den samlede religiøse kildelitteratur, biblen, koranen osv.

EVR er oprindelig konstrueret som et sort/hvid system, men i januar 1970 kunne man præsentere den første farveudsendelse med en opløbningsevne på 626 linjer. En yderligere finesse ved systemet er, at det er muligt at bruge den samme afspiller både til s/h og farve.

Farveproblemet løste man ved at bruge den ene række billedruder til en farvekode bestående af en række hvide prikker. Det tilsvarende billede fremstår som et normalt sort/hvid billede, men i det øjeblik kassetten sættes i afspilleren, omformes det af farvekoden og man modtager et farvebillede på sin skærm. Da den ene række af billeder

ved farveprogrammer således er optaget af en kode, betyder det, at en farveudsendelse kun spiller halvt så længe som en sort/hvid. Fremføringshastigheden er ca. 15 cm pr. sek. og det tager ca. 1 min. at spole en fyldt kassette tilbage.

At CBS har valgt at samarbejde med kemikoncernerne ICI og CIBA fra henholdsvis England og Schweiz må ses som et udtryk for ønsket om at give EVR en stor geografisk spredning, og man har ud fra samme ønske allerede udliciteret fremstillingen af afspillere og kassettekopieringen til en lang række europæiske lande, således Bosch i Tyskland (Videoplayer).

Da det med EVR ikke er muligt at foretage optagelser hjemme, er det vigtigt, at udbudet af færdigindspillede kassetter er så stort, at folk derigennem motiveres for at anskaffe sig en EVR-afspiller, og det er ligeledes vigtigt, at de producerede kassetter er i stand til at konkurrere rent prismæssigt.

Det har derfor været en hovedopgave for EVR-gruppen at sikre sig en række kontrakter med leverandører af udsendelser eller af stof til udsendelser. CBS har som et af USA's største tv-selskaber mulighed for at lancere en række af sine egne udsendelser i kassetteform, men man har tillige skrevet kontrakt med 20th. Century Fox om, at ca. 1500 af selskabets film i løbet af en kortere periode bliver tilgængelige i kassetteform. Uplinger-Verna Sports har indgået en aftale med CBS om levering af klassiske og aktuelle sportspræstationer og også New York Times Book and Education Division er gået med EVR-gruppen og arbejder for tiden med 50 forskellige programmer beregnet for, som man siger: skole og kirke.

Men også uden for USA er der truffet en lang række aftaler. Således har Bosch samarbejdet med det tyske forlag Klett Verlag om udviklingen af tysk-sprogede undervisningskassetter, og i februar måned sidste år erhvervede Bosch op mod 25 % af aktiekapitalen i Wiesbadner Videothek Programm GmbH og dette selskab er allerede nu i gang med kassetteudsendelser – ikke alene beregnet for EVR, men for alle de systemer som evt. vil kunne komme på tale. I Italien satser forlaget Mondadori, i Schweiz og Frankrig henholdsvis Editions Rencontre og forlaget Hachette på EVR. Også Bonnier i Stockholm har meddelt, at man har taget parti til fordel for EVR-gruppen.

CBS regner med, at firmaets kassetteproduktion i løbet af 1972 vil komme op på 3.500.000 stykker, og at man til den tid vil arbejde med en anden type film, den såkaldte »Diazo« – en helt ny kornløs filmtype, som foruden en forbedret billeddefinition tillige vil betyde, at omkostningerne ved produktion af farveprogrammerne vil falde med 30 %. Viser dette sig at være tilfældet, vil EVR sikre sig en solid position på det omstridte marked. Et sikkert tegn på den succes, som EVR spås, er det, at Sony for tiden forhandler med CBS om licens til produktion af EVR-afspillere. Der er intet, der tyder på, at en sådan aftale ikke skulle kunne komme i stand. Sony ville have fordelen ved at være engageret både i magnetbåndproduktionen, og i EVR, mens CBS ville sikre sig en betydelig indflydelse på det japanske marked. En yderligere begrundelse kunne være, at de to grupper tilsammen kom til at danne front mod den tredie kombatant: RCA.

## 3. SUPER-8

Materiale: fotografisk film, som præges elektronisk.
Fremkomst: 1971.
Pris: afspiller: ca. 4000 kr.
materiale: ca. 200 kr. (s/h), 400 kr. (farve) pr. time.
Anvendelse: det er muligt at optage med eget kamera, dog ikke direkte fra tv.
Udviklet af: Nordmende (+ en række andre firmaer).

Det er lykkedes det tyske firma Nordmende i Bremen at udvikle en super-8 film, som præges af elektronisk vej – og i stedet for afspilning på en almindelig projektor, nu vises gennem ens tv.

Afspilleren, der kaldes Spectra Colorvision, er som super-8 meget dyr, men set i sammenhæng med de andre kassettesystemer holder prisen nogenlunde. På udstillingen »Photokina« i Köln sidste efterår præsenterede Nordmende sin afspiller og her kunne man konstatere følgende tekniske data: Den vejede 227 kg og tager både optisk og magnetisk lyd. Afstanden mellem billede og lyd var 18 billeder for magnetlyd og 22 billeder for optisk. Det er muligt at køre filmen frem og tilbage i det tempo, man ønsker sig, og det er ligeledes muligt at vise et billede ad gangen.

Hvad produktion af kassettemateriale angår arbejder Nordmende sammen med Atlantik Film Kopierwerk i Hamburg om det rent materielle og sammen med to producenter (Studio Hamburg og Polytel International Film- und Fernse) om kassetteindholdet. Også Bauer præsenterede et super-8 system på messen, men firmaet var mere tilbageholdende med oplysninger end Nordmende. Det var således ikke muligt at få noget afgørende at vide om prislaget. Bauer ejes og drives af Bosch-koncernen, som jo fabrikerer EVR-maskiner på licens fra CBS, så også her er der tale om en hel- eller halvgardering.

Det 3 år gamle engelske firma Vidicord har lanceret et system, som anvender almindelig super-8 film optaget med et almindeligt kamera, men som kan afspilles via tv. Afspilleren er endnu temmelig dyr, 6–7000 kr., men man kan leje den til samme takst, som man lejer et almindeligt tv (i England er de fleste tv udlejningsapparater).

Technicolor 1000 minder meget om Nordmendes og betyder også som super-8 *alene* en radikal forbedring af denne fremvisertype. Dens kvarts-hallogen lampe har en brændetid på 40 timer og kræver ingen opvarmning. Kassetten, som spiller i 29 min., anvender optisk lydspor. Technicolor 1000 er nok det super-8 system, som er dækket bedst ind ret programmæssigt, idet man med kort varsel kan tage hul på den aftale, som er truffet med Warner Bros. om udsendelse af en stor del af selskabets film fra 1948 og fremefter i en uforkortet handy super-8 kassette-udgave. – Det problem som alle super-8 systemerne må løse er standardiseringen. I øjeblikket savnes der både optisk og magnetisk lyd, ligesom der også er forskel på afstanden mellem lyd- og billedimpuls. Før en sådan standard er fundet, vil super-8 systemerne have svært ved at stå sig i konkurrencen.

## 4. HOLOGRAFI

Materiale: almindelig vinylbånd, der præges ved hjælp af laser-stråler.
Fremkomst: tidligst 1972.
Pris: afspiller: under kr. 3000.
materiale: ca. kr. 40 pr. spilletime.
Muligheder: ingen optagelse direkte fra tv eller med kamera. Systemet tillader enkeltbilledprojektion.
Udviklet af: Radio Corp. of America.

Både CBS og Videotape-gruppen har holdt skarpt øje med en konkurrent, som for tiden synes at hinke lidt bagefter, men som til gengæld har fat i en anden og måske mere tidsvarende ende af den rent teknisske problematik, nemlig RCA.

RCA har lige fra starten været kassetteracets »dark horse«. Der er ikke sluppet mange informationer ud om, hvad man foretog sig, men ingen – mindst af alle CBS – har glemt, at RCA for mindre end 17 år siden tog patent på et farve-tv system, der på én gang slog alle andre ud (deriblandt CBS) og blev standard for hele den amerikanske nation. På RCA er man overbevist om, at det samme vil gentage sig på kassetteområdet. Selv om man ikke er kommet først fra start, mener man, at det vil lykkes at komme sikrest i mål.

Selecta Vision kom systemet endelig til at hedde efter at man en overgang på grund af patentvanskeligheder med dette navn, havde brugt betegnelsen Video Playback System (VPS). Det er det teknisk set mest avancerede af de aktuelle systemer, afgjort det mest økonomiske – og måske derfor på længere sigt den endelige vinder.

I stedet for film eller magnetbånd gør RCA brug af almindelig vinyl-plast som basismateriale (næsten det samme som det, man pakker kød ind i i selvbetjeningsforretningerne), og man satser udelukkende på farveprogrammer.

Det, der imidlertid er mest bemærkelsesværdigt i forbindelse med Selecta Vision, er den holografiske proces, hvorved billedimpulserne præges ind i vinylen og derfra overføres til tv-skærmen. Det er første gang, at man anvender laser-stråler i apparatur, som skal fungere i hjemmene.

Ved indspilningen af SV-båndene overføres emnet, f. eks. en spillefilm, et billede eller videotape til masteren ved hjælp af en laser-stråle, der splittes op i to. Den første passerer gennem den film, som skal overføres, inden den rammer masterbåndet, mens den anden stråle rammer masteren på samme sted som den første, men uden at passere gennem filmen. I stedet »forsinkes« den af forskellige spejle, således at den ikke rammer vinylbåndet på samme tid som den første. De to stråler omdanner billederne til en serie optiske interferensmønstre, der ligesom »brændes ind« i vinylbåndet.

Massefabrikationen sker ved, at hologrammasteren overhældes med et 150 mikrometer tyndt nikkellag, der tages af, når det er stivnet. Man har derefter en nikkel master og denne metalmatrice køres igennem et par metalvalser sammen med et ½-tomme bredt vinylbånd, hvorved det holografiske relief præges ind i båndet, som derefter er færdig til at blive lagt i kassetter, og afspilles.

Afspilningen foregår ved at en laser-stråle passerer gennem hologrammet uden at ødelægge det. Den måde, laser-strålen brydes på, svarer til det billede, som viser sig på skærmen.

En anden fordel ved vinylet, foruden prisen, er, at det er næsten umuligt at ødelægge det. Man kan således prikke hul i det, uden at billedimpulserne forsvinder eller forringes.

Selecta Vision blev noget hæsblæsende introduceret i 1969 for at gøre publikum opmærksom på, at RCA virkelig *var* med. Selskabet regnede dengang med, at man ville være i stand til at markedsføre både tape og afspiller allerede i løbet af vinteren samme år eller senest foråret 1970. Prøvemodellen fremstod uden lydledsagelse og det har siden vist sig, at det netop er vanskeligheder med tonesporene, som har ført til en forsinkelse – således at den endelige premiere for SV først vil finde sted tidligst i begyndelsen af 1973. Rygter har endda ville hævde, at 1974 var et mere realistisk tidspunkt.

På RCA regner man med, at man den dag, produktet sendes på markedet, vil have ofret et beløb svarende til 190 mill. danske kroner, men – siger man – så er resultatet også et system, som i sin teknologiske opbygning er helt enestående og hvis bånd er både de sikreste og de billigste på markedet, idet prisen anslås til ikke over 40 kr. pr. kassette, snarere under.

RCA står over for det samme problem som EVR-gruppen: systemets umiddelbare succes afhænger for en stor dels vedkommende af, om man kan skaffe et tilstrækkeligt stort antal kassette-emner, så folk vil købe netop den maskine.

Det er i dette race, at RCA måske har tabt fatalt terræn ved at undervurdere problemerne med lyden. De møder tillige med det handicap, at de ikke ligesom CBS har et stort pladeselskab i ryggen med tilhørende kontraktligt forbundne kunstnere. RCA har gået meget stille med dørene, hvad angår kontrakter og aftaler, som er indgået med henblik på kassette-produktion, og på nuværende tidspunkt foreligger der vist kun meddelelse om to – den ene med forlaget Random House og den anden med radio- og tv-selskabet NBC.

Tom McDermont, vicepræsident for Selecta Vision, forklarer i et interview i Variety d. 28.10.1970, at man er meget på vagt overfor at lancere systemet, før man har helt hold over »software«-dækningen. Man regner således med at bruge ikke under 50 mill. dollars på programmer af forskellig art inden 1972. Han forklarer, at RCA er gået ind i en direkte produktion på næsten alle områder: ballet, opera, sport, tegnefilm, popshows og meget mere. Også hvad spillefilm angår, ligger planerne klare, men der vil nok ikke blive tale om et dækkende udbud før 1975–76. De forskellige amerikanske tv-selskaber har sendt spillefilm i et sådant omfang, at man på RCA regner med, at markedet vil være mættet i alt fald et stykke tid. En undtagelse, fremhævede McDermont, er Walt Disney-film, som på grund af top-priser ikke har fundet vej til det kommercielle tv. Der er nok grund til at hefte sig ved denne fremhævelse. Han oplyste videre, at man var ved at forhandle om en kassette-version af Ibsens »Hedda Gabler« med Claire Bloom i hovedrollen, og at man gennem længere tid har haft forhandlinger løbende med Elvis Presleys manager om en kontrakt mellem Presley og RCA.

En af de ting, der har skærpet interessen for RCA's planer, er, at de notorisk har afholdt sig fra at deltage i enhver form for seminarer og konferencer om kassettespørgsmålet. At dette er en politik, man vil følge fremover, er helt tydeligt. McDermont sagde til dette: »– Jeg vil ikke deltage i en konference, hvor en masse totalt uvidende taler om en række ting, de ikke har kendskab til. Ingen er ekspert på kassette-området, men det forhindrer ikke industrifolkene i at tale frem og tilbage om det i timevis.«

Hos konkurrenterne er udtalelser som disse blevet modtaget med skepsis. Hvad dækker de over? Er det et udtryk for svaghed eller måske en afledemanøvre, før man bryder ud fra fælden.

En yderligere støtte for RCA er det, at alle de eksperimenter, som er udført med 3-D fjernsyn i USA, både af Bell Telephone og Hughes Laboratories baserer sig på laser og holografiske koder. Man regner med, at disse eksperimenter vil være afsluttede i løbet af 10–15 år. Hvis sådanne holografiske 3-D apparater kommer på markedet, vil det naturligvis betyde en kolossal fordel for et kassettesystem, som betjener sig af den samme teknik. Denne problematik kan dog hurtig gå hen og blive aktuel, hvis det lykkes japanerne, som de hævder det, at sende kæmpeskærme med stereoskopisk effekt på markedet i løbet af 70'erne.

Er der realiteter bag disse påstande, vil RCA hurtigt vinde terræn – og fra at være outsideren gå hen og vinde løbet.

## 5. VIDEO-PLADER

Materiale: en EVC-plast plade på størrelse med en almindelig 45 plade.
Fremkomst: præsenteredes d. 24. juni 1970 i Berlin, men en model til hjemmebrug er endnu ikke fastlagt på dato.
Pris: afspiller: ca. 1200 kr.
materiale: ca. 20–30 kr. pr. spilletime.
Muligheder: ingen mulighed for hjemmeoptagelse. Mulighed for enkeltbilled-projektion.
Udviklet af: AEG-Telefunken og Teldec.

Mange har anset video-pladen for en teknisk umulighed, men et hold af forskere fra AEG-Telefunken og Teldec har i løbet af de sidste år langsomt arbejdet sig frem til et system, som præsenteredes sidste sommer. Grunden til, at mange anså pladen for en umulighed, er den store frekvens, der kræves. Den plade, som kom ud af eksperimenterne, er på størrelse med en almindelig 45 plade, dog således at rillerne ligger meget tættere, ca. 145 pr. mm, mod normalpladens 10–13 pr. mm og rotationshastigheden er helt op imod 1500 omdrejninger pr. min. På grund af den minimale sporvidde og den høje rotations-hastighed kan en normal pick-up ikke anvendes. Den specielt fremstillede pick-up, der er svagt buet og fremstillet af piezo-elektrisk keramik, er delt i to faste arme, der hver for sig registrerer audeo- og videosignalerne. Disse signaler føres videre til en normal tv-modtager via antenneindgangen.

Pladens informationstæthed er meget stor, ca. 10 gange så stor som på en normal film og 100 gange så stor som på en almindelig LP-plade. Dette forhold har ført til interesse fra et område, som man nok ikke havde regnet med, nemlig dataindustriens, som fandt, at et produkt med en så enestående informationsgrad måtte kunne bruges til data-lagring.

Pladestørrelsen bliver 30 cm, hvilket giver en spilletid på 12 min. Der arbejdes med planer om både længere og kortere spilletid – bl. a. vil man introducere en plade med en ultra-kort køretid, ikke mere end 5 min. Man arbejder for tiden med at konstruere en automatisk pladeskifter, således at man via den bliver i stand til at indspille film med en varighed på op til en time. Indtil den kommer, må pladerne koncentreres om illustreret musik, småkoncerter eller mindre solopræstationer. Denne løsning må forekomme så meget mere indlysende, som den kan ske gennem Telefunkens eget pladeselskab, Decca.

Det må forudses at video-pladen vil blive et vigtigt supplement til AV-systemerne – ikke mindst på grund af den specielle længde, den nemme betjening og den meget lave pris.

Senest (d. 21.10.1970) har MCA (Music Corp. of America) meddelt, at firmaet har fremstillet en video-plade, som skulle ligge betydelig over de europæiske i kvalitet – især hvad farvegengivelsen angår. Mest bemærkelsesværdigt ved denne meddelelse er nok, at det påstås, at spilletiden er 90 min. pr. pladeside. Det har dog ikke været muligt at få tekniske data, da MCA's talsmand – Lew R. Wasserman – nægter at udtale sig yderligere.

Der findes således en hel række forskellige systemer, som hver har sine fordele og ulemper. Det er utænkeligt, at de alle skulle kunne bestå i det lange løb – det er de for mange til. Der må ske en reduktion, således at et eller to af systemerne vil slå de andre af markedet, og spørgsmålet bliver så: Hvilke? Det hele gøres endnu mere kompliceret ved at det for en stor dels vedkommende drejer sig om endnu ikke eksisterende – eller i alt fald ikke markedsførte produkter. Kampen er hård, for der står mange penge på spil, og det er for flere af de implicerede et overlevelsesspørgsmål, at pengene kommer ind igen. På RCA forudser man, at en milliard dollar skal investeres i løbet af 70'erne, og forskellige andre amerikanske undersøgelser taler om beløb svingende mellem 150 og 435 millioner dollars i omsætning det første år, kassetterne er på markedet.

Det marked, der i første omgang er i søgelyset, er institutionerne og industrien. Med den placering, som de audiovisuelle hjælpemidler efterhånden har fået næsten overalt, vil undervisningssektoren frembyde en enorm mulighed. Alene det amerikanske AV-marked er i tiårsperioden mellem 1958 og 1968 blevet forøget med et beløb på 400 mill. dollars til 1.250 mill. I Sverige bruges der årligt mere end 500 millioner svenske kroner på læremidler og AV-midlerne tager hvert år en større og større del af dette beløb. Der findes for tiden ca. 45.000 videoafspillere af forskellig fabrikat i Sverige og alene de svenske skolers AV-centraler indkøbte sidste år materiale for mere end 4

mill. svenske kroner. Man regner med en fordobling inden for de næste år.

Industriens interne undervisning er også med i beregningerne. Den amerikanske industri brugte sidste år 240 mill. dollars til undervisningsfilm og der er et stadigt større behov for materiale. Et af de største amerikanske forsikringsselskaber har for nyligt afgivet en ordre til CBS på 4000 kassetter, som skal bruges til instruktion af agenter, men også i venteværelser, på hospitaler og f. eks. busstationer forudser man et stort marked. Der er allerede produceret en række »Laugh-In's«, der skal opmuntre patienter på hospitaler, mens et andet »software« selskab, Videorecord, har lanceret præfabrikerede gudstjenester, som kan afspilles på de dage, hvor teksten er aktuel.

Det private marked kommer først i anden række, men også her er mange penge at hente, skønt man regner med en længere tilvænningsperiode. Der findes for tiden tv i 60 mill. amerikanske hjem. Hvor mange der findes rundt om i verden er usikkert, men det kan tjene som rettesnor, at den første måneudsendelse blev set af ca. 500 mill. mennesker i 49 lande. Til dette tal kommer så tillige de østeuropæiske lande, som ikke omfattedes af udsendelsen.

Der vil være forskellige måder at komme ind på dette marked. Så længe priserne er relativt høje, regner man med at etablere en udlånsvirksomhed, hvor folk for et ganske lille beløb vil kunne leje en udsendelse. Der er allerede lavet kassetter, som er forsynet med en tælleranordning, så man kan aflæse, hvor mange gange den pågældende låner har kørt udsendelsen, og på dette grundlag beregne den pris, som han skal betale. Eller kassetter, der som Avco's ikke kan spoles tilbage hjemme – således at man kun kan køre dem den gang, man har betalt for.

Når kassetten er indarbejdet, vil den komme ned i pris og vil efterhånden kunne købes overalt, hvor man færdes – i supermarkeder, kiosker, hos boghandlere eller i radioforretninger.

I USA spår man tillige en enorm stigning i den pornografiske industri, fordi folk med pornografiske lyster ikke længere behøver at udstille disse i billet-køer, men kan tage en kassette med hjem og køre den, når og hvor det måtte passe. I Tyskland er pornografiske kassetter allerede på markedet og det er nok ikke tilfældigt, at den første skandinaviske film, som skal overføres til EVR bliver Sjömans nysgerrig-film.

Der er altså et stort marked, som man ønsker at erobre i flere etaper: det institutionelle, det industrielle og det private. Spådommen om, at video-industrien vil blive et milliardforetagende, synes at skulle gå i opfyldelse i takt med at disse markeder opdyrkes. Her kommer den almindelige udvikling i retning af større visuel kommunikation systemerne til gode. Sidste år brugte amerikanerne et beløb svarende til ca. 75 billioner danske kroner på audiovisuel underholdning – det er dette tal, der i øjeblikket strides om, idet kassetten ligesom placerer sig midt imellem alle disse udgiftsposter til biograf, tv og smalfilm – og derfor har muligheden for at samle dem.

Man kan nok gøre sig visse overvejelser om, hvem der vil gå af med sejren, hvem der vil komme til at beherske markedet. En anden overvejelse, der kan være nok så interessant kunne gælde, hvilke af de eksisterende medier og aktiviteter, der vil blive berørt – og hvordan, når kassetten er slået igennem.

## TABERE:

*Monopol tv.* Der vil selvfølgelig i lang tid fremover eksistere et tv som det, vi kender i Gyngemosen, men dets udvidelsesmuligheder vil være drastisk svækkede. Der, hvor det etablerede tv vil blive ramt hårdest, er det opkøb, som kassetteproducenterne vil og må foretage, ikke alene af rettigheder, men især af talenter: instruktører, fotografer, skuespillere osv. Der vil blive tale om en belastning ikke kun for de tv-organisationer, som er baseret på licens og monopol, men også for dem, der lever af annonceindtægter.

Grunden til, at kassette-producenterne vil kunne tilbyde bedre økonomiske arbejdsbetingelser, er enkel:

Regner man med en gennemsnitlig kassettepris på 10 dollars, så vil ca. halvdelen af dette beløb kunne anvendes til at producere den udsendelse, som er inde i kasseten. Hvis man derefter regner med et »oplag« på 100.000 kassetter pr. produceret udsendelse (et tal, der er yderst realistisk), så vil det sige, at man vil kunne afse et beløb på 500.000 dollars – mere end 3½ mill. kroner til produktion af én udsendelse – et tal, der ligger betydeligt over, hvad man normalt anvender på et 35–40 min. tv-program.

Der vil dog stadig være et oplagt område for det etablerede tv, vil man hævde – nemlig den direkte udsendelse, reportagen. Det er rigtigt, men spørgsmålet er, om monopol-tv'et vil kunne overleve *kun* på sådanne udsendelser. I det øjeblik, hvor man vil til at se sig om efter færdigproducerede programmer, så vil priserne være meget høje, alene på grund af den svære konkurrence fra kassettelejren.

Også *udgivervirksomheden* vil komme i klemme. Det skrevne ord vil ikke forsvinde, men det vil måske ikke så ofte forekomme på papir, men derimod på film eller bånd. At et helt leksikon kan rummes i én kassette, at det vil blive muligt at modtage ugeblade, tidsskrifter og aviser som kassettefilm eller direkte gennem sin video-facsimili – det må være ting, som kommer til at sætte deres præg på den almindelige udgivervirksomhed. Et område, hvor tidsskrifter og ugeblade i almindelig forstand har taget konkurrencen op med tv, er på det interessemæssigt specielle plan, eller på det lokale. Med indførelsen af kassetterne vil denne konkurrence skærpes.

Også *biograferne* vil blive trængte, men direkte at udrede trådene i forbindelse med kassetterne, deres part af folks fritid og deres indvirken på biografbesøget vil være vanskeligt. Eet er dog givet, at den yderligere centralisering om *hjemmeunderholdningen,* som kassetterne vil betyde, må kræve en mere kompetent biografdrift end den, der idag finder sted. Man må i større og større grad motivere folk for at komme i biograferne – hvilket betyder, at man ikke kan byde dem, hvad som helst at sidde på – og at se på.

## VINDERE:

Den tv-form, som nok vil drage størst nytte af kassetterne er CATV. Det er en vægtig alliance, der med *CATV* indgås imod det almindelige damp-tv. Tre magtfaktorer slutter sig sammen: tv-apparatet, komputeren og kassetten og resultatet bliver en næsten mirakuløs formel, som alle i underholdningsindustrien har søgt efter i årevis: På ethvert ønskeligt tidspunkt at kunne tilgodese alles smag – på een gang.

Mens biografdriften synes at komme i nød, må man forudse en betydelig gunstigere situation for *producenternes* vedkommende. Der vil blive et enormt behov for materiale til kassetterne, som producenterne på en eller anden måde skal løse. Der bliver tillige et behov for studio-faciliteter til versionering af allerede producerede programmer, som *studierne* også vil blive draget med ind i. I USA forudser Peter Guber, vicepræsidenten for Columbia Pictures, at studierne vil komme til at køre i døgndrift for overhovedet at kunne tilgodese alle krav.

Foruden kassetternes informative og pædagogiske fordele, vil kassetterevolutionen tillige komme til at betyde en kunstnerisk revolution. Det at lave film vil ikke længere være reserveret en lille privilegeret gruppe – og desuden det at få de producerede film distribuerede vil ikke volde problemer i en tid, hvor næsten alle har mulighed for at afspille film/tv hjemme hos sig selv eller i mindre grupper. Kassettevirksomheden vil mere komme til at ligne den form for udgivervirksomhed, man kender idag, end den vil ligne filmindustrien. I det øjeblik, det ikke længere er uoverkommelig dyrt at lave film, vil kunstneren i billedmedierne finde den minoritet, som bogmarkedet altid har mulighed for at nå. Tænk på hvor små oplag visse skrifter kommer i – og alligevel løber rundt!

Et problem, der imidlertid vil opstå eller allerede er opstået, er de juridiske konsekvenser af denne større frihed. I den danske presse omkring d. 1.12.1970 kunne man læse, at en række danske kunstnere sagde nej til at få deres medvirken ved en velgørenhedsforestilling optaget på et billedbånd, som Thy filmskole havde produceret. Man forstår udmærket, at det for kunstnernes side gælder om at beskytte sig i en tid, hvor ophavsretten bliver et mere og mere futilt begreb. Men har de overhovedet efter dansk lovgivning mulighed for at forlange et sådan bånd slettet? (Ligesom man kunne spørge sig selv: har en række forfattere mulighed for at nægte skoler at bruge de bøger, de har skrevet?) Eller: i hvor høj grad er det forfatternes bøger, og i hvor høj grad er det skuespillernes video-bånd? Problemet vil blive accentueret i takt med den stigende udbredelse af kassetterne – men det er ikke et decideret nyt problem; der findes også idag et ophavsretsligt problem omkring almindelige spillefilm herhjemme.

Man bliver ikke meget klogere, hvis man læser ophavsretsloven af 31. maj 1961 igennem, men støder til gengæld på en række oplagte urimeligheder, der peger mod en *selvstændig* lovgivning netop for film. Denne lovgivning kunne passende finde sted på et tidspunkt, hvor den er mere påkrævet end nogen sinde – i forbindelse med videomedierne. ■

# DEBAT

## REPLIK

I Kosmorama nr. 99 omtalte den prominente digter og kortfilmproducer Jørgen Leth noget, han kaldte Filmskolens diplomprodukter (nyt ord), og dem var han meget, meget vred på. Alt, hvad der findes af uvederhæftigt nonsens og bedrevidende nedladenhed, var skrevet ned, alle letkøbtheder stod der, den store kunstner talte lukt mod farisæerne, der tilsmudser sig selv og samfundet med deres filmskoleprodukter. Hvorefter han erklærer, at han ikke forstår disse filmskoleelever og aldrig vil komme til det.

Det er jo kedeligt for ham, at han så kategorisk afviser al videre kommunikation med nogle mennesker efter at have set en af de film, de har instrueret. Det skal der en helt fantastisk selvsikkerhed til. Men det er dobbelt kedeligt, at han overhovedet ikke har gidet at finde ud af, hvad det var, han så den aften. Der er ingen på skolen, der regner med, at filmene kan blive stort andet end øvelser. Først og fremmest fordi de ikke har mulighed for at vises udenfor skolen (hvad der er en grundlæggende fejl i skolens linje), dernæst fordi de produceres på yderst små budgetter, og endelig – læs det følgende grundigt, Jørgen Leth – fordi skolen er til for andre end instruktører med mere eller mindre gale idéer. En fotograf og en tonemester er i en læreperiode lige så interesseret i at eksperimentere selvstændigt, hvilket accepteres indbyrdes på skolen, og derfor giver nogle film, der i høj grad er teknisk perfektionistisk prægede (ja, tænk hvor mærkeligt), og for de flestes vedkommende ikke prætenderer at være andet end: øvelser.

Men det lader altså til at overraske græsseligt mange snakkehoveder, der har set avancerede film udenlands og naivt forventer, at ethvert filmskolemiljø med nogle få tilfældigt sammensatte mennesker, der alle er begyndere, absolut skal være et homogent, kreativt avantgardemiljø.

Selvfølgelig *kunne* det være, at et par af de »anmeldte« film indeholdt ting, der var for vanskeligt fattelige for J.L., men den mulighed forekommer ham åbenbart i hans højrøvethed så usandsynlig, at han holder sig til det lette: Film, det er os!

I smuk fortsættelse af det, der kaldes det danske establishments selvtilstrækkelighed og bedreviden.

Helt bortset fra det synes jeg, »Frændeløs« er en fantastisk god film. *Nils Vest.*

## ZABRISKIE POINT

I sin anmeldelse af »Zabriskie Point« i Kosmorama 99 giver Henning Jørgensen en udredning og en bedømmelse af filmen, der på mange måder er mere tilfredsstillende end den behandling, de fleste dagbladskritikere har givet filmen. Imidlertid lykkes det ikke H.J. at gøre rede for filmens centrale afsnit, 'orgiet' i Death Valley, der følger umiddelbart efter Mark og Darias samtale på Zabriskie Point og næsten fremstår som en slags titelafsnit. H.J. kan ikke »begribe og godtage« denne del af filmen og skriver: »Det er som om Antonioni her pludselig påtvinger Daria en traumatisk erotisk fantasi, som hun aldrig selv kunne have fostret.« Nu plejer H.J., så vidt jeg husker, når han skriver om Antonioni, at være klar over, at A. ikke giver sig af med psykologisering i vanlig forstand. Kun 6 linier længere nede i artiklen skriver han da også: »Han (Antonioni) har aldrig givet sig af med at skaffe os *viden* om sine personer.« Der synes således ingen grund til at antage, at A. gør det her.

Jeg tror, en tilfredsstillende udredning kan gives, hvis man først har gjort sig et par indlysende ting klart. For det første »redder« man ikke filmen ved at sige (som Julian Jebb gør det i Sight and Sound, summer 70), at filmen er en »vision«. Man opfinder blot en ny genre eller »stil«, hvorpå man så fremhæver Z. P. som et glimrende eksempel. Desuden har netop ordet vision ingen mening uden relation til et subjekt, en vision må nødvendigvis være et bestemt menneskes vision, hvorfor man må igennem en gang intentionalistisk kritik for at kunne bestemme, at filmen *er* en vision. Derimod synes det oplagt, at det er en film *om* visioner, fra studenternes diskussion i begyndelsen af filmen til den afsluttende eksplosionssekvens.

Det er desuden oplagt, at disse visioner alle angår noget, der er en lang tradition for at behandle i amerikanske film: »the land«. Det er i dette perspektiv, man nok får mest udbytte af at se filmen. I en diskussion i De Filmstuderendes Forening sidste forår redegjorde Niels Jensen for en udviklings- og hovedlinje i Fords produktion: forholdet til »the land«, denne ødemark, der med tiden skulle blive en Edens Have. Niels Jensen mente, at Ford som årene var gået, var blevet mere og mere urolig for, at denne drøm ikke skulle gå i opfyldelse. Dette korte referat giver måske en idé om, hvad jeg tror er filmens emne.

I filmen findes to tydelige udtryk for denne amerikanske drøm: 1) reklamefilmen der ved hjælp af dukker illustrerer det attraktive område for overflodssamfundets mennesker, forretningsmændene vil omdanne ørkenen til; 2) de elskende par, trekanter m. v. Daria ser dalen befolket med. Kun ved en modstilling får disse to sekvenser mening, reklamedukkerne over for de elskende kroppe, der går i ét med støvet og landskabet. Man kan indvende, det er ude af trit med det »reality trip«, Mark er på, at denne scene er med. Men dels er den tillagt Daria, som antagelig først mod slut er vundet for Marks »reality-opfattelse«, dels er den som sagt nødvendig som modvægt til reklamefilmen – og endelig er netop modstillingen af vision og »virkelighed« et princip i filmen. Der klippes da også frem og tilbage mellem Daria og Marks virkelige elskov og »visionen«, således at den første synes at love godt for opfyldelsen af den sidste. Parallelt hermed synes det paradisiske sted midt i ødemarken, hvor Daria skal møde sin chef, at »love godt« for opfyldelsen af forretningsmændenes »vision«, men her vises det, at Daria er gået over til Marks virkelighedsopfattelse. I den afsluttende »vision« ser hun, hvad der er drømmens virkelige indhold, partiklerne fra eksplosionen er alle forbrugersamfundets bestanddele, konserves, hårde hvidevarer, grillkyllinger osv. »Vision« (eksplosionen) og »virkelighed« (huset) skifter ligesom fortegn til slut i filmen, visionen røber mere om virkeligheden end virkelighedens overflade.

Filmen slutter dog ikke hermed, en afsluttende panorering går fra Daria og bilen over mod solen, der går ned over »the land«, den uberørte del af det. Også i behandlingen af landskabet og byen opererer filmen med en (denne gang ret oplagt) modstilling. I byen trækker telelinsen baggrunden af overdådige reklameskilte, vældige vejnet og store mængder affald frem i samme plan som personerne. Deroverfor står de to unges lange køre- og flyveture gennem og over landskabet. Også her knyttes der an til førnævnte drøm om landets muligheder, og hvis man et øjeblik tør give slip på den faste grund under fødderne, kan man sige, at den afsluttende panorering i sin betydning rækker ud over filmen selv og bliver et udsagn om, at filmen selv er et udtryk for denne drøm.

*Kim Minke.*

## LÆNGE LEVE HAWKS

Det er alment kendt, at Niels Jensen er en stor beundrer af John Ford. Det har han ofte nok (selvom det naturligvis ikke kan gøres for ofte) givet udtryk for, både i skrift og tale. Men i Kosmorama 98 fremhæver han John Ford på Hawks' bekostning. Dette skulle være unødvendigt. Ford kan sagtens stå alene, hvilket Niels Jensen ikke rigtig har fået fat på. Han finder nogle forskelle frem, men disse forskelle er ret irrelevante, fordi de to instruktører beskæftiger sig med forskellige holdninger til problemerne.

En af indvendingerne går naturligvis på Hawks' berømte »selvtilstrækkelige mandsgruppe«, der vistnok er noget af en skrøne. Ganske vist udgør de fire af hovedpersonerne i »Rio Bravo« en gruppe, men det er overdrevent, at kalde den selvtilstrækkelig. Uden Feathers og den mexikanske hotelvært og hans kone var det ikke gået godt. I ordet selvtilstrækkelig ligger der en foragt for de udenforstående, en foragt, der ikke findes i Hawks' film. I »El Dorado« omfattes familien McDonald med sympati, men de bliver bedt om at holde sig udenfor, fordi det arbejde, der skal gøres, bedst ordnes af de professionelle. Og Cole Thornton og J. P. Harrah er de professionelle hvad skyderi angår, ganske som Earp-brødrene og Holiday er de professionelle i »My Darling Clementine«. Vreden og foragten kommer kun til udtryk, når amatørerne vil blande sig i noget, de ikke har forstand på, en holdning der også kan findes hos John Ford (eks.: »To Mand Red Ud«).

»I Fords verden er der plads til alle. Tykke og tynde, dygtige og fummelfingrede . . .«, siger Niels Jensen. Jamen Hawks' verden og hans mandsgruppe har skam også plads til de fummelfingrede og de tykke. Morgan har plads til Eddie i »At Have og ikke Have«, og der er plads til Pockets i »Hatari«. Ganske vist er John Fords persongalleri og hele univers rigere og mere bro-

get end Hawks', men det skyldes netop tematiske forskelle hos de to instruktører. Fords helte realiserer sig indenfor historien i et bestemt samfund, tradition eller tro. Deres handlingers værdi sættes i forhold til deres sociale betydning. Hawks' helte fungerer indenfor en mindre kreds, nemlig hovedpersonens (heltens) egen gruppe af venner. Man kan så sige, at Ford er mere social end Hawks, men begge fremhæver de, at individualisten kun kan fungere i afhængighed af noget eller nogen. Uden noget at forholde sig til bliver hans handlinger meningsløse. Når Hawks i visse kredse er mere populær end Ford, skyldes det vel netop, at det system og den tradition, Ford lader sine helte forholde sig til, er drømmen om det civiliserede Amerika, en problematisk drøm i 1970. Hawks er derimod mindre konkret. De personlige værdier hos de to instruktørers helte er nogenlunde identiske, men Hawks helte forholder sig til noget personligt, nemlig sig selv og gruppen af venner, hvilket gør dem nemmere at acceptere idag. Et tydeligt eksempel er Harry Morgan i »At Have og ikke Have«, der har trukket sig tilbage til »minding his own business«. Da han gennem mødet med Slim bliver aktiviseret, vælger han naturligvis den rigtige side. Hotelværten Frenchy, der nok er en vigtig og sympatisk person, men absolut ikke blandt de professionelle (han er bl. a. idealist), spørger Morgan, hvorfor han valgte deres side. »I like you and I don't like them«, svarer Morgan.

Så kommer spørgsmålet om kvindernes rolle hos de to instruktører. Her har det været populært at kalde Hawks meget moderne og Ford meget reaktionær. Jeg vil gerne hjælpe Niels Jensen med at rehabilitere Ford på dette punkt, men ikke hvis det skal gå ud over Hawks. Fords kvinder fungerer som bærere af den tradition og den fremtid, det hele drejer sig om hos Ford. De er ganske vist kvinder i en meget gammeldags betydning, men filmene foregår på en tid og et sted (Hawks film foregår netop ikke i en historisk defineret epoke, de er myter udenfor tiden), hvor kvindefrigørelse ikke rigtig var sagen. Overlevelse var problemet, og kønsrollerne blev uddelt efter hvad man fandt hensigtsmæssigt og ikke efter idealer.

Niels Jensens indvendig mod Hawks' kvinder er, at de skal opføre sig som mænd, og han nævner et eksempel:

»I »Spræng Speedometeret« ligner en af pigerne ligefrem en dreng, og der koketeres flittigt med, at hun dårligt selv ved, hvad hun er. På et tidspunkt er hun dog så taktløs at forglemme sig og vise en næsten kvindagtig ængstelse for at det skal gå galt for en bestemt racerkører, hun holder af. »Hold nu op«, siger broderen, »You are acting like a female«. Og hun svarer ikke uden stolthed: »Who do you think I am, your brother?« Stolt, for det tror han jo næsten.«

Det med stoltheden må stå for Niels Jensens egen regning, for i hvert fald jeg har oplevet situationen stik modsat. Niels Jensen har ret, hvad angår broderen Pat Kazarin. Han kan ikke anerkende hende, når hun græder som et kvindemenneske, men situationen og hendes svar er netop en korrektion af hans opfattelse. Hun nægter at påtage sig den af broderen krævede rolle. Hun er sig selv, og hun opfører sig som sig selv, mandigt eller kvindet, og ikke som broderens billede af hende, den gode kammerat. Det samme forhold ligger i Feathers' replik i »Rio Bravo«, da hun nægter at holde op med at spille, fordi »that's what I'd do if I were the kind of girl you think I am«. Og det er Feathers ikke. Hun nægter at leve op til Chance's lidt umodne forestillinger om den ideelle kvinde. Hun er sig selv, og igennem hele filmen forsøger hun at få Chance til at anerkende dette. Hun stiller sine egne betingelser, og det varer længe, før Chance kan acceptere dem.

Så nævner Niels Jensen Slim i »At Have og ikke Have«, som eksempel på, at kvinden skal anerkendes af gruppen, for hun anerkendes af manden. Problematikken bliver fra Niels Jensens side en smule fordrejet, for selvfølgelig skal hun anerkendes, det skal en mand jo også. Og det er vel netop her, Hawks' ligeretssynspunkter kommer ind. Kvinderne får ikke mildere behandling end mændene, de må leve op til de samme krav som mændene, de har ikke noget forspring blot fordi de er kvinder. Og kravet til kvinderne er ikke, at de skal opføre sig som mænd, men at de skal opføre sig som selvstændige mennesker. De love og regler, Hawks' personer opstiller, er nemlig ikke specifikt mandlige: hæderlighed, personlig integritet, godt humør, tolerance og moralsk fleksibilitet. Hvis Niels Jensen opfatter dette som noget, der kun hører mandsrollen til, er det vist ikke Hawks, der skal anklages for sentimentalitet.

Endelig har Niels Jensen fundet sit trumfkort hos K. E. Løgstrup i dennes bog »Kunst og Etik«, nærmere betegnet afsnittet om »den flatterende skæbne«. Løgstrups indvendinger mod filmkunsten i almindelighed er interessante, og Niels Jensens brug af dem på Hawks' film meget spidsfindig. Dog forekommer det mig, at et par misforståelser har sneget sig ind. Niels Jensen siger: »Fordi perspektivet eller synsvinklen veksler fra gamle Eddie, der skuffet vandrer bort, til et nærbillede af Harry, der kærligt ser efter ham (i TV's udgave 22. 10. 70 var det hele vist i totalbillede. Eddie går bort, Harry ses fra ryggen. Men der kan være klippet, da det var lige før den uundværlige TV-avis), bliver scenens centrale virkning ikke så meget forståelse for Morgans holdning som beundring for den, hvilket igen reducerer gamle Eddie til staffage for Morgans fortræffelighed.«

Hvis jeg forstår Niels Jensen ret, vil det sige, at han beundrer Morgan, ikke blot som person i det hele taget, men også i denne specielle situation. Jeg beundrer også Morgan, men i netop denne scene er jeg i tvivl. For mig at se er hans handling både pædagogisk og menneskeligt mistænkelig. At Hawks og Bogart måske går ind for scenen, er ikke ensbetydende med, at publikum også er tvungen til det. Og her kommer Niels Jensens sentimentalitet ind. Hvis scenen afsætter beundring og ikke forståelse for Morgan i publikum, er det så Hawks' eller publikums skyld. Når middagsscenen i »Kun Engle har Vinger« afsætter nydelse i publikum (læs: Niels Jensen) over Jeffs mandighed i stedet for at befordre smerte over den døde, er det så udelukkende Hawks' skyld. Jeg kan naturligvis kun modsige Niels Jensen ved en kvalitetsbedømmelse af hans filmoplevelse, men min egen oplevelse af scenen rummer nemlig begge aspekter, både smerte og beundring. Hvilken af de to følelser der er stærkest, og hvilken der er lagt størst vægt på fra Hawks' side, kan vi ikke vide, men jeg foretrækker at give Hawks »the benefit of the doubt«.

Endelig er hele teorien om den flatterende skæbne udtryk for en dyb og inderlig mistro til sine medmennesker, en mistro, man ikke skulle tiltro forfatteren til »Den etiske Fordring«, der netop prøver at vise, at tillid kommer før mistillid. Det er en mistænkeliggørelse af andre menneskers motiver og udsagn, som når f. eks. Niels Jensen ikke tror på Morgan, der i »At Have og ikke Have« fortæller Slim, at det ikke *kun* er for hendes skyld, at han påtager sig jobbet. Niels Jensen vælger at tro, at det fra Morgans side er falsk beskedenhed; jeg vælger at tro, at Morgan taler sandt. Det er nemlig ikke blot for Slims skyld, i hvert fald ikke i den betydning Niels Jensen lægger i det, Morgan har holdt sig udenfor, men gennem mødet med

*Hawks becomes a hero.*

Slim er han blevet engageret i sig selv, og i de ting der foregår uden om ham. Derfor bliver hans krav til sig selv ændret, og dette er naturligvis Slims skyld, men kun fordi han vælger Slim. Det er ham selv som person, der står inde for kravene, ikke Slim.

Konsekvensen af Løgstrups teorier ville være, at man aldrig kunne snakke eller fortælle om moral og følelser. Ethvert udsagn om disse ting er en udstilling. Man fremviser nogle meninger eller nogle følelser og vedkender sig dem. Og fremviser man sine følelser, vil man altid kunne beskyldes for at prale af dem. Når en kendt person skriver om sin store kærlighed til John Fords film, er det skam ikke for filmens skyld, men udelukkende for at fremtræde som en velskrivende debattør og klar analytiker. Ford bliver middel for Niels Jensen til fremhævelse af Niels Jensen.

Så perfidt kan det gøres.

*Bjarne Nielsen.*

*SVAR:*

*Artiklen i Kosmorama 98 refererede udtrykkeligt ikke til Hawks' komedier, og det kan vel være, at en undersøgelse af dem ville støtte Bjarne Nielsens syn på kvindens rolle hos Hawks og afsvække mit. Ford har øje for forskelle mellem mænd og kvinder, hvilket naturligvis ikke har noget at gøre med manglende ligeret, men, siger BN, Hawks understreger lighedsprincippet, og der argumenteres for synspunktet. Samtidig tilføjes det imidlertid, at kvinderne naturligvis skal anerkendes, fordi* anerkendelse *er så afgørende i disse film, og her kommer vi til det egentlige. Hawks nøjes ikke med at erkende anerkendelsens betydning, han bekræfter dens absolutte værdi. Men svinger anerkendelsen så ikke over i prestige-dyrkelse, og medfører denne ikke i bedste fald ligegyldighed og i værste foragt for dem, der ikke kan leve op til normerne? Ja, men hvad så med Eddie og hans affældige lige, spørges der. Og svaret er allerede givet: De er gode, fordi de engang var gode. Det er tilladt at falde af på den, når der er noget af falde af på. En klan svigter som bekendt ikke gamle medlemmer.*

*Fords helte* er *i verden, Hawks' helte* trives *i anerkendelsen. BN taler om at Fords univers er rigere, og jeg skal ikke modsige ham. Til gengæld ser han ikke Hawks' klan som sådan en slags heltenes Rotary-klub men derimod som en serie venskabsforhold, i hvilke mennesker udvikler hinanden. Det minder om Robin Woods* creative relationships, *og hvad jeg mener om dette fænomen står at læse i nr. 98. Det må være nok.*

*Derimod kunne det måske være rimeligt at se på Hawks og hans venner fra en helt anden synsvinkel.*

*Det er ofte sagt at vi lever på to niveauer, det trivielle og det tragiske. Richard Hillary har gjort sig nogen tanker herom. Det tragiske, siger han, oplever vi i begejstringens og farens øjeblik, det trivielle i dagligdagen. Under særlige forhold – i krig f. eks. – kan mennesket blive placeret i spændingsfeltet mellem disse to poler. Det er som at gå på stram linje på sine egne nerver. Eftersom kun de færreste kan holde det ud i længere tid, skaber de sig skikke og formler, f. eks. jargonen i Royal Air Force. Hillary refererer herpå til Arthur Koestler, der siger, at det er en hovedmekanisme i civilisationens udvikling at fæste det voldsomme og tragiske i værdige konventionelle former.*

*Man kunne – selvom instruktørens sentimentalitet distraherer – se »At have og ikke have«, »Rio Bravo« og »El Dorado« som historier om mennesker, der i en presset situation søger at overleve ved at fæste det voldsomme og tragiske i værdige konventioner, og jeg synes ikke den måde at opleve filmene på gør dem ringere. Tværtimod.*

*Mens Hawks skildrer skæringspunktets* undtagelsessituation – *klanen i fare – så ser Ford livet som en* bestandig vekslen *mellem det trivielle og det tragiske, mellem det vante og det opløftende. En vekslen menneskene ikke selv er herre over. »She Wore A Yellow Ribbon«: Kavaleriet der rider op over skråningen, støvet og rutinetræt med kaptajnen ældet og vranten i spidsen. Da ser han i lavningen under sig – bøflerne. År er der gået siden sidst og han vender sig i sadlen:* Call the ladies forward.

*Niels Jensen*

# FILMENE

## SVINESTIEN

Instruktøren Pier Paolo Pasolini har nu i adskillige år været den italienske filmskaber, man har fulgt med størst opmærksomhed. Pasolini har rendyrket en poetisk visionær filmform, i hvilken han inden for allegoriens rammer får sagt væsentlige ting om det politiske og menneskelige klima i Vest-europa. Hans film er undergangsvisioner: de handler om civilisationers forfald, og dette tema har de til fælles med Godards senere film. I »Svinestien« benytter Pasolini samtidig to af Godards yndlingsskuespillere, og filmen er på mange måder Pasolinis dybt personlige parallel til Godards undergangsvision »Udflugt i det røde«.

Pasolini fortæller i »Svinestien« to parallelt-løbende historier, der klippes ind i hinanden og kommenterer hinanden filmen igennem. I den ene helt ordløse historie fortæller Pasolini om en ung mand, Pierre Clementi, der vandrer rundt i ørkenen og lever af sommerfugle og krybdyr. En dag møder han en soldat, som han slår ihjel for derefter at spise hans lig. Til slut bliver den unge mand taget til fange af andre soldater, og både den verdslige og kirkelige magt dømmer ham til døden. Han bindes til nogle pæle i ørkenen og bliver ædt levende af de vilde hunde. Denne historie fortælles overvejende i store, smukke totalbilleder af det ensomme, desperate menneske i ørkenen, og historien rummer kun én sætning. Før han henrettes, gentager Pierre Clementi fire gange fortrøstningsfuldt: »Jeg har dræbt min far, jeg har spist menneskekød, jeg skælver af glæde.«

Filmens anden historie er til gengæld ordrig. Den handler om en anden ung mand, Jean-Pierre Léaud, der er søn af en stenrig vesttysk industrifyrste. Han er vokset op i trygge sociale kår og savner materielt set intet. Tilmed elskes han af Anne Wiazemsky, men hun forlader ham til sidst, fordi hun ikke kan nå ind til ham, og i stedet slutter hun sig til sine revolutionære studenterkammerater. Jean-Pierre Léaud har nemlig en forfærdelig last: Han kan ikke holde sig fra bøndernes svinestier, fordi han lider af en ulykkelig kærlighed til svinene. I stedet for at gå i seng med piger elsker han med svinene, og under et sådant orgie i svinestien bliver han ædt af dyrene. Hans skæbne er altså i ét og alt den samme som den unge mands i ørkenen. De bliver begge fortæret af dyrene, men man må samtidig gå ud fra, at de begge er omkommet »skælvende af glæde«, som Pierre Clementi siger i filmen.

Hvad vil Pasolini med disse to yderst morbide fabler? Da filmen i 1969 vistes på Venezia-festivalen, udsendte Pasolini en pressemeddelelse om den. Han kaldte den heri for »en anarkistisk apokalypse, fuld af desillusion over alle historiske samfund«. Filmens enkle budskab er ifølge Pasolini, at ethvert samfund automatisk destruerer både sine ulydige børn og dem, der hverken er lydige eller ulydige. Han kalder desuden filmen selvbiografisk i den forstand, at han identificerer sig stærkt med de to unge mænd. Og for at forstå denne identifikation er det gavnligt at erindre, hvad Pasolini siger i en interview-bog (ved Oswald Stack i Cinema One-serien). Han fortæller heri om sit stærke had til sin egen far, der var fascist, og om sin dybe kærlighed til moderen. Han tilstår, at disse spændinger i barndommen har bestemt hele hans senere seksuelle udvikling, som han aldrig har lagt skjul på er gået i homoseksuel retning. Man forstår, hvorfor Pasolini tidligere har filmet Ødipus-myten, og Pierre Clementi i ørkenen er vel egentlig endnu en variant af Ødipus-figuren, der har blindet sig selv efter faderdrabet.

»Svinestien« lader sig bedst forstå, når man ser den i relation til Pasolinis tidligere produktion. Den ligger i umiddelbar forlængelse af »Teorema« (der herhjemme gik under den urimelige titel »Skandalen i Milano«), og på en måde kan man sige, at »Svinestien« begynder, hvor »Teorema« sluttede: i ørkenen. I »Teorema«s slutning styrtede den rige fabriksejer nøgen og skrigende ud i ørkenen, og filmens øvrige borgerlige personer havner ligeledes i en form for symbolsk ørken, fordi de tvinges til at bryde med deres hidtidige tilværelse efter mødet med en så alvorlig erotisk oplevelse, at den bliver af religiøs art. Alle Pasolinis personer føres ud i et ingenmandslandskab, en ørken, der i mange af hans film er et symbol på den eksistentielle krise, hans personer kommer ud for. De indser tomheden i den materialistiske, småborgerlige og hykleriske verden, de har levet i tidligere, – men selv i deres brud med den er de så påvirket af den, at de ikke er i stand til at skabe nye og sundere rammer om deres tilværelse, men går til grunde i ørkenen.

Skønt Pasolini hader bourgeoisiet, giver han i »Teorema« en meget medfølende og forstående skildring af dets tragedie, men hans skildring af bourgeoisiet i »Svinestien« er groft karrikeret og udleverende. Her investerer han hele sin sympati og medfølelse med outsiderne Pierre Clementi i ørkenen og Jean-Pierre Léaud i rigmandsvillaen. Léauds høj-kapitalistiske miljø udleveres derimod på det barskeste. Hans far sidder i rullestol og spiller Horst Wessel-sangen på harpe – rullestolen er et helt konkret billede på hans psykiske invaliditet. Det er faderens ambition at kvæle en konkurrerende industrifyrste ved at afsløre dennes fortid. Konkurrenten var nemlig krigsforbryder og erhvervede sig en flot samling jødehoveder under krigen. Men samtidig finder konkurrenten ud af Jean-Pierre Léauds lastefulde besøg i svinestien,

og i stedet for at skandalisere hinanden slår de to konkurrenter sig nu sammen, men samme aften, som de fejrer deres forening, kommer meddelelsen om, at sønnen er blevet ædt af svinene.

Det borgerlige miljø, Pasolini skildrer i »Svinestien«, adskiller sig i sin tomhed og meningsløshed ikke fra den ørken, Pierre Clementi vandrer rundt i, og også i »Teorema« klippede Pasolini jo til pludselige billeder af en ørken, da han beskrev borgerskabets tilværelse. I en endnu tidligere film har han ligeledes brugt ørkenen som et centralt symbol, nemlig i den smukke og kontroversielle Kristus-film »Matthæus-evangeliet«. Også Jesus gik rundt i en ørken, men Jesus er samtidig den af Pasolinis hovedpersoner, der med sine tanker og handlinger er fremkommet med det klareste alternativ til ørkenen. Alligevel var ørkenen, dvs. bourgeoisiets livsform, for stærk for ham, og Jesus blev dræbt af principielt de samme årsager, som Pierre Clementi og Jean-Pierre Léaud dræbes af. Ligesom dem forsøger han at nedbryde bourgeoisiets livsform og stiller ganske anderledes radikale krav til sig selv og dem, der hører på ham. Der ligger en tilsvarende radikalitet i de fleste af Pasolinis film, og Pasolinis radikalitet er af både social og åndelig art, – han er ligeligt påvirket af Marx og af Kristus og ser ikke noget skel mellem menneskets sociale og åndelige tilværelse. Herom handler både »Teorema« og »Svinestien«. Hvor blasfemisk det end kan lyde, så er Jean-Pierre Léauds kærlighed til svinene af religiøs art, på samme måde som den borgerlige families kærlighed til den unge fremmede i »Teorema« var klart religiøs af natur. En enkelt scene går i øvrigt igen i de to film. Léauds kærlighed til svinene får i første omgang samme konsekvens som Anne Wiazemskys kærlighed til den unge fremmede i »Teorema«: efter kærlighedsoplevelsen falder de begge i en trancelignende tilstand, som lægerne ikke kan forklare. Selv om verden i dag ifølge Pasolini er sådan indrettet, at kærlighedens radikalitet kun fører til sygdom, død og fortvivlelse, så er kærligheden i sig selv en meget positiv og livsbekræftende magt. Derfor kan både Pierre Clementi og Jean-Pierre Léaud dø lykkelige, for de har fulgt den radikale stemme i deres hjerte på samme måde som Jesus fulgte *sin* radikale stemme. Og selv om »Svinestien« er en fantastisk bitter film, er der alligevel noget meget optimistisk over den, – en næsten dumdristig optimisme, en stolthed og en trods, som er meget gribende.

Af temperament er Pasolini dybt religiøs, men han foragter katolicismen, fordi han foragter alt, som er institutionelt. Hans religiøsitet er af en udefinerlig mystisk art uden tilknytning til nogen trosretninger, og hans senere film handler altid om menneskets møde med en absolut åndelig kraft, der er så voldsom, at den fremtvinger et brud med deres hidtidige livsmønster. Derfor skildrer Pasolini Kristus, der i trofasthed mod et åndeligt kald blev myrdet af sin tids bourgeoisi. Derfor skildrer han Pierre Clementi i ørkenen, der også i trofasthed mod en åndelig kraft myrdes af bourgeoisiet, – og derfor skildrer han det foragtede bourgeoisi, som går til grunde ved mødet med den irrationelle kærlighed, hvadenten denne kærlighed vækkes af den smukke, hvidklædte unge mand i »Teorema« eller af svinene i »Svinestien«. Pasolinis religiøsitet er samfundsopløsende og revolutionær, og derfor er der heller ikke nogen modsætning mellem hans religiøsitet og hans erklærede marxisme. Både religiøst og politisk vender han sig mod det borgerskab, der har mistet evnen til at opleve det mystiske fællesskab, som er af decideret åndelig årt, ligegyldig i hvor profane seksuelle billeder Pasolini holder af at skildre det.

Jeg tror, at Pasolinis hovedpersoner på et eller andet tidspunkt vil besejre deres ørken og forvandle den til frugtbar jord, hvor det er muligt for mennesker at leve og elske. Både »Matthæus-evangeliet« og »Teorema« handler ikke blot om kærlighedens undergang, men også om dens genopstandelse. Og selv om der ikke er tale om nogen genopstandelse i »Svinestien«, så antyder filmen alligevel (som de to foregående i øvrigt!), at der er et vist håb knyttet til det proletariat, som Pasolini altid har skildret med kærlighed lige fra sine første film om Roms udskud. I »Svinestien« er det proletariatet, dvs. landsbyens bønder, der fortæller industrifyrsterne, at Jean-Pierre Léaud er død. Kapitalisterne pålægger proletariatet tavshed om denne viden, men Pasolini forventer utvivlsomt, at netop proletariatet vil fortælle verden om tragedien i svinestien, så den unge mands død ikke har været forgæves.

*Chr. Braad Thomsen*

■ PORCILE/PORCHERIE (SVINESTIEN), Italien/Frankrig 1969. P-SELSKAB: Film dell'Orso (Rom)-Idi Cinematografica (Rom)-I. N. D. I. E. F. (Rom)/C. A. P. A. C. (Paris). P: Gian Vittorio Baldi. AS-P: Gianni Barcelloni. P-LEDER: Rodolfo Frattaioli. INSTR/MANUS: Pier Paolo Pasolini. FOTO: Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi, Guiseppe Ruzzolini. FARVE: Eastmancolor. KLIP: Nino Baragli. ARK/KOST: Danilo Donati. MUSIK: Benedetto Ghiglia. TONE: Alberto Salvatori. INSTR-ASS: Sergio Citti, Fabio Garriba. MEDV: Pierre Clémenti (KANNIBAL 1), Jean-Pierre Léaud (JULIAN), Alberto Lionello (KLOTZ), Ugo Tognazzi (HERDHITZE), Anne Wiazemsky (IDA), Margarita Lozano (FRAU KLOTZ), Marco Ferreri (HANS), Franco Citti (KANNIBAL 2), Ninetto Davoli (EN UNG MAND/MARRACCHIONE). LÆNGDE: 100 min. CENSUR: Ingen UDL: Palladium. PREM: Carlton 19.1.1971.

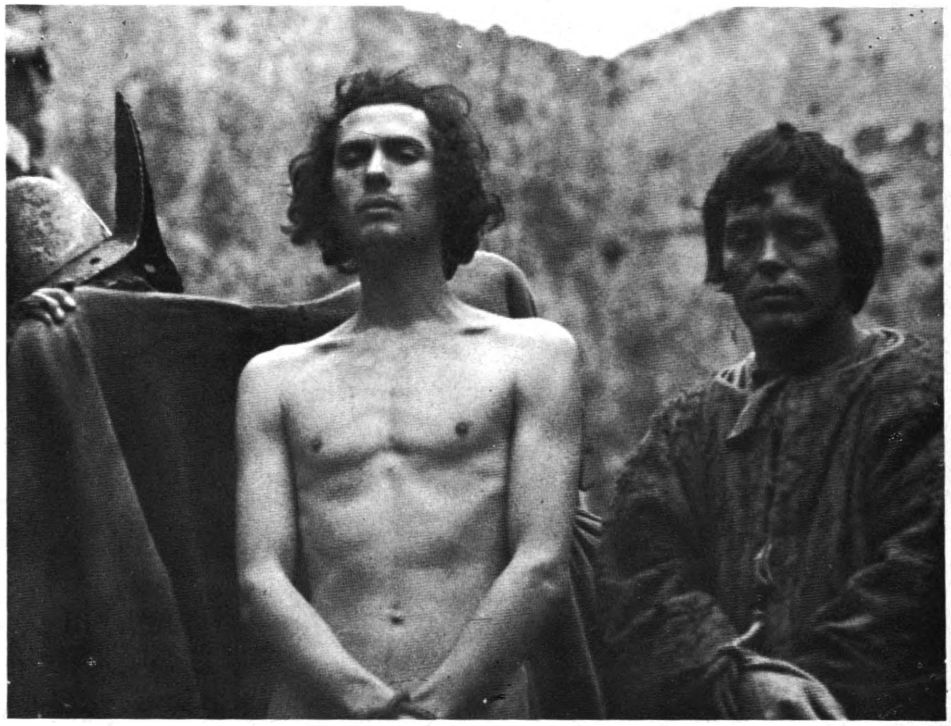
## MISHANDLINGEN

På ét af mange niveauer skildrer »Mishandlingen« tre forskellige måder at være socialist på.

Først møder vi Björn. Han repræsenterer en teatralsk og selvoptaget form for socialisme, der praktisk taget ikke forpligter ham til nogenting. På et tidspunkt besøger han en free lance-skribent. Denne forbereder et TV-indlæg om sociopatbegrebet – dvs. netop det vilkårlige og politisk og socialt tvivlsomme diagnosebegreb, som filmen på et andet og endnu vigtigere niveau udsætter for en yderlig kritisk og afslørende belysning. Det er socialist nummer to, og hans engagement, energi og produktivitet udnytter de informationsmuligheder, systemet tilbyder, til at angribe det indefra og så vidt muligt udhule det eller i det mindste neutralisere dets mere skadelige virkninger.

Forsbergs film, som både har placeret sig uden for (produktionsmæssigt og sprogligt) og inden for (distributionsmæssigt) samme system, giver indtryk af, at instruktøren *måske* indtil videre foretrækker den slags socialisme. Det skulle i så fald betyde, at han hverken identificerer sig selv eller kræver, at tilskueren skal identificere *sig* med Knut, socialist nummer tre og filmens hovedperson, undtagen når det gælder sidstnævntes medmenneskelige rolle som offer for systemet. Eller rettere sagt: det er ønskeligt, at vi er enige i Knuts ideologiske opfattelse og parallelt kritiserer flere af dens praktiske udtryk.

For Knuts socialisme er ganske vist beundringsværdig i den forstand, at den er kompromisløs og uselvisk. Men der må så sandelig samtidig være noget galt – f. eks. en fundamental brist på forudseenhed – med en socialisme, der, selvom den er medvidende om, at systemet anvender psykiatrien som et klassevåben, alligevel manifesterer sin trods mod psykiatrien på en måde, der lysende klart kan forudses at ville føre til en spændetrøje på en lukket psykiatrisk afdeling.



*Pierre Clémenti bliver taget til fange i Pasolinis »Svinestien«.*

Knuts tilsyneladende arrogante og provokerende temperament burde ikke give os nogen formodning om, at han skulle kunne udskrives inden for en overskuelig periode – hvis det ikke havde været for den såkaldte mentalforsorgs farmakologi, konkretiseret i afslutningsscenernes injektionssprøjte. Efter en tids behandling med psyko-medicinalmidler kan han formodes at blive en føjelig og måske væsentligt afstumpet patient.

Selv denne udvikling burde han i det mindste have kunnet forestille sig. Men sådan virker sammenhængen mellem Knuts person og hans opførsel også ellers meget kompliceret og fuld af modsigelser. På et vigtigt punkt har filmen – eller Forsberg og amatørskuespilleren Knut Pettersen – sat en subtil og lumsk fælde for bedømmeren. Det synes nærliggende at forsøge at karakterisere Knut som »uhæmmet«, »primitiv«, »ustabil«, »tilpasningsvanskelig«, »manisk«, »neurotisk«, »paranoid« osv., hvilket er lige netop, hvad visse fremtrædende svenske filmkritikere har gjort. Men i samme øjeblik solidariserer man sig indirekte med den rådende magtstruktur, fordi man griber til den terminologi, hvorpå magtstrukturen baserer en langt fra ubetydelig del af sin magtudøvelse.

»Mishandlingen« er således en udfordrende prøve på, hvor tilskueren ideologisk set selv hører hjemme. Og hvad der bl. a. gør den til en – ikke bare for svenske forhold – central politisk film, det er, at den konkret og slagkraftigt, uden nogen sinde at forvilde sig ind i abstraktionernes verden, angriber det såkaldt demokratiske, men i bund og grund tvangskonformistiske samfund fra udgangspunkter, der ubarmhjertigt afslører de demokratiske frasers hulhed.

Filmen er et angreb: *mod* den tvetydige begrebsopfattelse, der hersker ikke mindst inden for »kriminal- og mentalforsorgen«s område, hvor der levnes stort spillerum for magtmisbrug og manipulation, fordi graden af tvetydighed tillader magthaverne selv at bestemme, hvad begreberne skal betyde. *Mod* forsorgs-ideologiske begreber, der camouflerer en ud fra et virkeligt forsorgssynspunkt kompromitterende virkelighed. Samt *mod* den elasticitet, der ligger i begrebet »psykisk sygdom«, der muliggør en stadig mere udstrakt social kontrol.

I videre forstand illustrerer Forsberg-Pettersen med filmen, hvorledes ideologien bosætter sig i sproget, og hvorledes den netop via sproget definerer måden at iagttage virkeligheden på (jfr. den franske marxistiske filosof Henri Lefebvres »Sociologie de Marx«).

I den scene, der følger efter Knuts lille mentalundersøgelse, giver filmen et særlig uhyggeligt indblik i denne ideologisk-sproglige bevidsthedsproces og dens brugbarhed med hensyn til social kontrol. Under billeder af Knut i S-toget og hjemme i sin lejlighed ligger en bureaukratisk protokolstemme, der tilhører den unge læge. Stemmen siger, at Knuts aggressionstendenser ytrer sig i form af venstreekstremistisk aktivitet, og at hans strengt personlige oplevelser er blevet projiceret ud i forestillinger om klassesamfundet.

Måske er det fristende for mange tilskuere at henvise denne stemme til et helt hypotetisk årstal, f. eks. 1984. Men det er faktisk flere år siden, at en indflydelsesrig svensk psykiatrisk ekspert talte sig varm for øgede psykiatriske hjælpemidler til børn – som et middel til at forebygge ungdommelige demonstrationer og protester.

Med denne kritiske attitude til den intime forbindelse mellem sprog og ideologi er det måske ikke mere end rimeligt, at filmen har fået en visuel og dramatisk udformning, der savner næsten ethvert slægtskab med traditionel eller konventionel æstetik.

Andre film har også – mere eller mindre overfladisk, ufrivilligt eller kortfattet – været inde på det psykiske sygdomsbegrebs brugbarhed som samfundsbesparende tilpasningsinstrument, bl. a. Vittorio de Setas »Un uomo a meta«, Alexander Kluges »Abschied von Gestern«, Alain Jessuas »Livet på vrangen«, Robert Franks »Me and My Brother«, Bergmans »Persona« og Kazans »Ordnede forhold«. de Setas og Kazans film er ekstreme eksempler på stilens og formens evne til at korrumpere argumentationen. De andre film begår ikke samme fejl. Stort set forener de, med »Persona« i spidsen, stillingtagen og udtryk til en æstetisk helhed.

Det dokumentarlignende, stærkt improviserede billedsprog i »Mishandlingen« udelukker ikke en vis form for tvetydighed. Hvilket dokumentarsprog ville for resten kunne gøre det? Det er heller ikke helt fri for banale og retoriske greb af typen slowmotion-gentagelserne i overfaldsscenen.

Men i sin tilsyneladende bevidste »grimhed«, sin fuldkomne tilsidesættelse af æstetiske hensyn, udgør det et billedsprog, hvis absolutte vægren sig ved at imødekomme en attraktiv, vedtagen og manipuleret virkelighedsopfattelse indebærer en vigtig afstandstagen fra et af den progressive og også radikale politiske films ulykkelige kendetegn. Jeg sigter til den manglende evne eller vilje til at indse, hvilken farlig funktion filmsproget *kan* have og *oftest* får som blokerende hinde mellem virkeligheden og forestillingen om virkeligheden.

Selvom Knut eksemplificerer en tilsvarende vægren mod tilpasning og en lignende indsigt i sprogets sociale forræderi, så er han som sagt samtidig en kompliceret skikkelse. Pettersen har tydeligvis haft stor og måske ubegrænset frihed med hensyn til at udforme hovedpersonen.

Resultatet er undertiden en alt for åbenbar ambivalens mellem på den ene side selve rollefremstillingen og på den anden side det parti, filmen utvivlsomt tager. Jeg tænker i den forbindelse på den modsigelse, der består i, at Knut identificerer sig med de arbejdere, der har fremstillet den overfaldede direktørs Jaguar, mens vi aldrig ser ham optaget af nogen handling, som objektivt kan styrke nogen identifikation med arbejderklassen.

På dette punkt er vi tvungne til at acceptere hans egne subjektive udsagn. Og det betragter jeg som en svaghed ved filmen. For naturligvis ville den anklage, der rettes mod et repressivt samfund ud fra et socialistisk synspunkt have været endnu stærkere, hvis »Mishandlingen« havde etableret et direkte og synligt bånd mellem det revolutionært sindede offer for repressionen og proletariatet.

Men interessantere end denne svaghed er efter min mening den ambivalens, der hersker *inden for* rollen: nemlig det faktum at Knut, også på den måde han udtrykker sig, beskriver en glidning fra et psykiatrisk manipuleret klassemedlem til et – til systemets brug – »sygt« menneske.

Under sin første samtale med en psykiater siger han: »Når mennesker pådrager sig bestemte psykiske defekter, skyldes det sociale årsager.« Så langt er han konsekvent mistænksom mod ordet »syg«. I patienternes opholdsstue kommer han derimod med følgende to udtalelser: »Tror du, at det her kuglespil kan gøre os raske?« og »Vi bliver jo sygere af at sidde her!«

Hvor ret Knut end har i, at den svenske mentalforsorg har tendens til at gøre folk »syge« i stedet for det modsatte, så kan ordvalget samtidig forstås som en uventet indrømmelse over for systemets ideologisk betingede og undertrykkende samling af begreber, hvor begrebet »syg« – for at citere en nyligt udkommet og meget afslørende debatbog om svensk forsorgsideologi, »Makt att vårda« – »koncentrerer forsorgsaktiviteten omkring det enkelte individ, eftersom ordet syg giver associationer i den retning. Betydningen af de sociale faktorer bliver derfor forringet.«

Denne indrømmelse forringer heldigvis ikke den stærke anklage i »Mishandlingen«s interiører fra det svenske socialdemokratis storfamilie.

Scenerne i opholdsstuen og sygeværelset giver et uhyggeligt billede af bedøvelse, apati, håbløshed og ligegyldighed, altsammen under forsorgens dække.

Pointen ved scenerne er, at de ikke kan affærdiges som en overophedet venstrevision af, hvor langt samfundet er parat til at strække sin humanisme til fordel for normernes opretholdelse. Til filmens styrke hører nemlig, at det ligger hinsides enhver tvivl, at scenernes ægthed kan dokumenteres.

Hvad Forsberg angår, fik han den svenske Bodil af filminstituttets jury som årets bedste instruktør, thi således arbejder, som vi alle ved, den repressive tolerance: et dødskys givet af systemet. Men selv denne officielle anerkendelse indeholdt en intelligent pointe: i 1970 fandtes der ingen vigtigere filmskaber i Sverige. *Jan Aghed*

■ MISSHANDLINGEN (MISHANDLINGEN), Sverige 1969. DIST.: Europa Film. P-SELSKAB: Lasse Forsberg. P-LEDER: Thomas Danielsson. INSTR./FOTO/KLIP: Lasse Forsberg. MANUS: Lasse Forsberg i samarbejde med filmens skuespillere samt diverse konsulenter. MUSIK: International Harvester. TONE: Björn Hallberg, Johan Classon. MEDV.: Knut Pettersen (KNUT NILSEN), Björn Granath (BJØRN), Berit Persson (BERIT), Björn Kanvert (DIREKTØR HEDQUIST), Yngve Bernstad (KOMMISSÆREN), Tom Fahlén (PSYKIATER), Barbro Printz-Bäcklund (EN PIGE), Hans Hellberg (FORFATTER), Anita Rune (PSYKIATER), Staffan Seth. LÆNGDE: 2840 m, 104 min. CENSUR: ingen. UDL.: Camera/Alliance. PREM.: Bio, Søllested 29.6.1970.

## – OG SÅ ER DER BAL BAGEFTER

Der er intet mirakuløst ved »– og så er der bal bagefter«. Den er skabt i en konsekvens, der er helt naturlig: instruktøren har givet sig i kast med et stof, han kender, og som han efter sigende (og også ifølge den færdige film) mindes med vemod og glæde. Han kender historien og dens personer, kender det miljø, de bevæger sig i, det sprog, de taler, de drømme, der driver dem. Han kender det ukomplicerede i erindringen og dermed kender han den form, han kan give filmen. Han har som instruktør dækket sig klogt ind, og det er en afgørende årsag til at Edward Flemings debutfilm er blevet så seværdig, som den er.

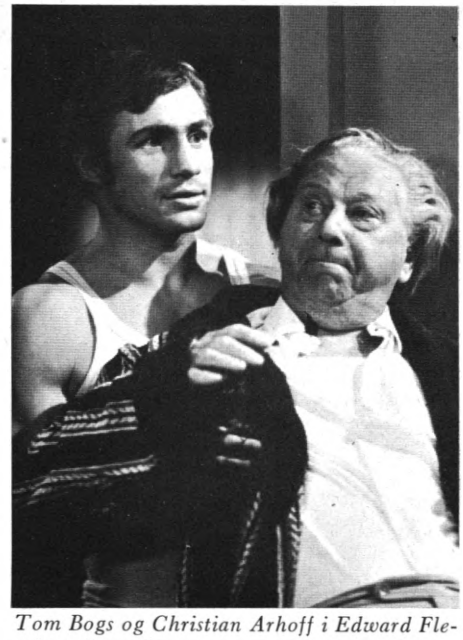
Metoden kan med held anvendes af andre, usikre, debuterende instruktører.

Det er karakteristisk, at det er de komplicerede konstruktioner, der ikke lykkes for Edward Fleming; de stikker af fra helheden som en rød sodavand i Valhal. Derom senere.

»– og så er der bal bagefter« er bemærkelsesværdig alene derved, at den går ind for sine personer og at den siger, at disse personer i og for sig er for gode til det miljø, de bevæger sig i. Jeg kan ikke tyde skildringen af teaterforeningernes bestyrelsesmedlemmer eller hotelfolkene anderledes. De beskrives som sure, mistroiske, ensporede, forfængelige eller hovne, vel at mærke *enten* sure *eller* mistroiske *eller* ensporede etc. De ejer ikke – som Fru Emma og hendes trup – alle disse lyder plus nogle flere, som sammen med deres dyder gør dem til levende mennesker, man gider interessere sig for. De skildres som indskrænkede, og det er vel næsten det værste, man kan være, når man skal møde kunsten, hvad enten den kommer til udtryk hos Fru Emma eller hos Fru Gad. Man skal vist helt tilbage til Ole Palsbo for at finde en instruktør, der giver sig af med at skildre en usympatisk side af provinsen. Det er måske en af grundene til, at filmen er gået så relativt ringe i København. Apropos, så ser det for mig ud som om man fra distributørside har gjort en del for at forringe filmens chancer over for publikum. Premieredatoen og -biograferne var valgt uden det store overblik, og de færreste gav filmen chancen for at overleve TVs jule- og nytårskonfetti. Men det er en anden historie.

Med mit ringe kendskab og forhold til de såkaldte folkekomedier tør jeg hævde, at »– og så er der bal bagefter« ikke er nogen folkekomedie. Hvis jeg har skønnet rigtig, er det især fordi filmen gang på gang går på tværs af folkekomediens persontegning. Et enkelt eksempel er nok: Chr. Arhoffs figur. De fleste ved, hvad han står for i den danske folkekomedie. Edward Fleming bryder ind i skemaet og får en ny figur frem, en pirrelig, ældre og meget ensom homoseksuel skuespiller. Som de øvrige medlemmer af truppen er han grinagtig, når han er naragtig, og hans stereotype forførelsesteknik overfor de lokale unge mænd er til at le ad. Men Edward Fleming lader kameraet blive på Arhoffs ansigt længe efter, at flirten er opløst, og den unge mand er gået, og så er der pludselig ikke noget at le ad. Det er i øvrigt en god pointe at lade Arhoff spille Arhoffsk i den skabskomedie, tournéen opfører på scenen.

Der er så mange toner af realisme i filmen, at de få farceindslag falder ved siden af. De bliver for komplicerede i den enkle historie, og som nævnt i indledningen virker de påklistrede – måske er de tænkt som »højdepunkter«. Eksempel 1: Den første scene med Birgitte Federspiel, der taber madvarerne for fødderne af tjeneren, er motiveret. Den efterfølgende, hvor hun fumler videre med maden på trappen, kører tomgang på forrige scenes overraskelsesmoment. Scenen kan ikke engang *spilles* hjem. Eksempel 2: Fru Emmas bersærkergang i korridoren uden for chaufførens værelse. Hele sekvensen synes ubegrundet. Vi har ikke fået meget at vide om hendes forhold til den unge elev, og hendes skuffelse over, at det blev den forkerte mø, der endte i chaufførens seng, kan ikke være så voldsom, at den fører til et så afgørende brud med hendes normale adfærd. Det kan ikke være tanken om rutebilen, som



*Tom Bogs og Christian Arhoff i Edward Flemings debutfilm.*

hun nu ikke kunne få billigt, og det kan slet ikke være moralsk forargelse, selv om hendes lille sidebemærkning på færgen om den »dårlige opførsel« kunne antyde det. Den er blot en sølle hævn. Antager vi, at hendes raseri havde været motiveret, så havde det til gengæld ikke motiveret, at en opringning fra en søvnløs hotelgæst kunne alarmere to betjente, to Falck-reddere (?) og to hvidklædte plejere fra det nærmeste hospital. Intet begrunder, at situationen skal udvikle sig, som den gør, og da elementerne i den ikke er gennemført absurde, må de være ment som farce. De fungerer blot ikke i sammenhængen.

Edward Fleming har udtalt sig negativt om kamerabevægelser, og det må man tage til efterretning. Men samtidig kan man ikke sige sig fri for en følelse af, at flere dialoger ville have vundet i lethed med små panoreringer i stedet for som nu at blive tynget af klip på replikker og reaktioner og nye replikker etc. Det føltes især i den store spisekomsammen på hotelværelset og i den langt senere sekvens omkring planlægningen af det optimale møde mellem de to elskende.

»– og så er der bal bagefter« fortæller så enkelt som muligt om Fru Emma, rejsende i teaterkunst, om hendes personale og om afsætningsvanskelighederne; mere om disse sidste end om varens kvalitet. Fru Emma holdes især i filmens første to tredjedele i filmens centrum med velmotiverede konflikter og problemer, der får hende til at fremstå som moderen, hønen, primadonnaen, der som en italiensk film-mama bruger alle kneb for at få det, som hun vil, med sin familie. Hun er til stadighed optaget af jagten på engagementer, hotelvrøvl, regnskaber og først og sidst orddueller, der for største partens vedkommende er rigtige i den forstand, at de i originalitet sjældent løfter sig over lynghøjde. I den sidste tredjedel er det dog som om en del af opmærksomheden flyttes fra Fru Emma til hendes personale, hvad der gør, at hendes død ikke får helt den følelsesmæssige ladning, scenen lægger op til (planerne for den kommende sæson, personalet, der har travlt med at samles om hende, eleven, der både hos Fru Emma og hos Fleming er smukt »ude af billedet«). Hun dør bare, og der klippes straks bort.

Det er betegnende for filmens 'rigtige' tonefald, at alle de medvirkende fungerer i helheden, og at de i spillepassagerne netop 'spiller' bedre, end man er vant til at se det. Samtidig er de typevalgt med omtanke og med foragt for de båse, andre har placeret dem i.

Lyden er forfærdelig.

*Poul Malmkjær*

■ – OG SA ER DER BAL BAGEFTER, Danmark 1970. DIST.: Europa Film. P-SELSKAB: Novaris Film. P: Peer Guldbrandsen. P-LEDER: Palle (= Palle Schnedler-Sørensen). INSTR./MANUS: Edward Fleming. FOTO: Henning Camre/ASS.: Alan Ashton. FARVE: Eastmancolor. LYS: Henning Larsen/ASS.: Werner Olsen, Willy Johansen. KLIP: Edith Nysted. ARK: Niels Wangberg. MUSIK: Sven Gyldmark. TONE: Jarno Dupont, Torben Øksnebjerg. KOST.: Svend Pieler/ASS.: Ulla Astrøm. INSTR.-ASS.: Trine Hedman. MEDV.: Mime Fønss (FRU EMMA), Birgitte Federspiel (ASTRID, SKUESPILLERINDE), Else Højgaard (HERTHA, SKUESPILLERINDE), Benny Hansen (REGISSØR og CHAUFFØR), Hanne Borchsenius, Anna Louise Lefevre, Christian Arhoff, Henrik Wiehe, Einer Federspiel, Ole Guldbrandsen, Erling Schroeder, Karl Stegger, Tom Bogs, Holger Perfort, Poul Wøldike, Solveig Sundborg, Peer Guldbrandsen. LÆNGDE: 90 min. (stopur). CENSUR: Rød. PREM.: 18.12.1970 – Grøndal, Merry, Nora, Triangel Toftegaard, Bio Lyngby, Rønne Bio.

## LØGNEREN

Det er ikke vanskeligt at gøre sig klart, hvorfor »Løgneren« er blevet en så drabende kedsommelig film: Knud Leif Thomsen er slet ikke filmkunstner, – og det hvad enten man lægger tryk på film- eller på -kunstner. Han kan ikke udtrykke sig i billeder, og det han har at sige forekommer uendelig ligegyldigt og privat.

Hverken Knud Leif Thomsens enkelte billeder eller hans billedforløb formår at holde interessen fangen, hvor gennemtænkte de så end tager sig ud, for hvad nytter det at man kan lave »smukke« og komplicerede billeder som det, hvor Johannes spiser med ryggen til Annemari, mens lampen spejler sig i et billede på stuens bagvæg, når billedet ikke udtrykker noget, når det kvæles i snak, og når dette slappe Bergman-efterlignende billede kontrasteres med en række helt stilløse billeder, der igen undertiden kontrasteres med pasticher efter den overstramme moderne billedstil (»Manden der tænkte ting«) med dens helt rene *en face*- eller profil-kompositioner.

Måske er Knud Leif Thomsen dog selv klar over, at han ikke kan udtrykke sig i billeder, for som allerede antydet kvæler han ethvert tilløb til billedfortælling i lyd. Selv ting, som publikum – i hvert fald med lidt god vilje – nok kan se selv, bliver tværet ud med replikker: »Mener De de graner, som de selv har ladet plante?« – jamen vi har for længst både af repliksammenhængen og af den virkelig meget udmærkede Frits Helmuths minespil forstået, at granfældningen kun er et stykke beskæftigelsesarbejde. Og så er der alle de gange, hvor Johannes fortæller Pigro, at enten den eller han selv ikke har det så godt, hvilket vi ellers heller ikke har svært ved at få øje på. Eller den værste: »I dag stråler solen, Pigro!« Selv om det måske ikke ligefrem er strålende sol, der kommer ind igennem vinduet, hvorfra replikken siges, så er det dog noget, vi allerede har mere end anet.

Men til alle de overflødige bemærkninger og hele den rivende replikstrøm, der skærer hele redeligheden ud i pap for os (uden at vi dog fornemmer, at vi kommer særlig tæt på nogen af personerne af den grund), kom-

mer så alt det andet, der er blevet læsset på lydbåndet: en uendelig kværnen af »klassisk musik« (som det vel må hedde i denne forbindelse), der ret skal vise, hvor »kulturel« denne film er (kun 2.-satsen af Bartoks tredie klaverkoncert – hen mod slutningen – forekommer at være et godt og nogenlunde originalt valg), – og endelig en til tider fuldstændig absurd udpenslet reallyd: der kan ikke ske den mindste lille bevægelse i billedet, uden at det rasler og knirker og hvisler og knitrer, – selv den lille hundeslæde lyder som kastagnetter, da Johannes putter den i lommen (på baggrund af hvor meget der i øvrigt er gjort ud af lydsiden, kan man jo så undre sig højligen over at Niels Hinrichsen er blevet så elendigt eftersynkroniseret – med en helt falsk stemme – som Oluf).

På ét punkt kan man ganske vist rose Knud Leif Thomsen: der er virkelig overensstemmelse mellem form og indhold i hans film, thi lige så banal hans form er, lige så banale er de ting, han udtrykker (eller de bliver det i hvert fald i denne udformning). Klarest kommer dette måske frem i scenen i kirken mellem Johannes og ingeniøren: efter at de længe har lagt op til det, kommer pludselig det forudsete billede af de to ansigter over for hinanden med Johannes på hvid baggrund og ingeniøren på sort; man når lige at tænke, at nu kommer den replik, man har ventet på, og så kommer den også: »Sig mig – øh – *tror* De?« Mere fortærsket kan det ikke gøres, og noget mere perspektivløst og falsk end det »ideologiske« opgør mellem de samme to senere i filmen kan man næppe heller forestille sig: »Det må være rart at have sådan en lille rød bog, der kan fortælle én hvad der er rigtigt og hvad der er forkert!« »Ved De hvad De er – øh – De er reaktionær!« Trist at netop sådanne ting – sammen med det gådefulde og umotiverede selvmord til sidst – har været blandt de ændringer i forhold til Martin A. Hansens roman som »hensynet til et andet medium har forekommet at berettige«.

»Vi kan ikke blive ved med at sidde her til ingenting,« lyder en af filmens sidste replikker. Hørt, hørt! fra tilskuerpladserne. Man forstår dem, der udvandrede af kedsomhed.

*Søren Kjørup*

■ LØGNEREN, Danmark 1970. DIST: Warner & Constantin. P-SELSKAB: Nordisk Films Kompagni/Rialto Film/Medarbejderpuljen. P-LEDERE: Carsten Grønborg, Bo Christensen/ASS: Hans Christensen, Hanne Krebs. INSTR/MANUS: Knud Leif Thomsen. EFTER: Martin A. Hansens roman »Løgneren«. FOTO: Claus Loof, Henning Camre/ASS: Uffe Thomsen, Michael Christensen. SUPPLERENDE FOTO: Jørgen Skov, Jeppe Jeppesen. FARVE: Eastmancolor. LYS: Jørgen Kunz, Helmuth Rasbøl, Søren Sørensen. KLIP: Kasper Schyberg. ARK: Henning Bahs. REKVIS: Magnus Magnusson. KOST: Lotte Ravnholt. MUSIK: Bach, Bartok, Beethoven, Mozart. TONE: Andreas Møller, Leif Jensen. INSTR-ASS: Ivar Søe. MAKE-UP: Bodil Overbye, Karen Balsner. MEDV: Fritz Helmuth (JOHANNES VIG), Ann-Mari Max Hansen (ANNEMARI HØST), Vigga Bro (RIGMOR), Ole Wisborg (FREDERIK PA NÆSGÅRD), Erik Wedersøe (INGENIØREN), Niels Hinrichsen (OLUF, ANNEMARIS FORLOVEDE), Elisabeth Haffgård (MARIE, OLUFS MOR), Pouel Kern (KØBMAND HØST), Kirsten Rolffes (FRU HØST), Benny Hansen (EKSPEDIENT), Ingolf David (ANDERS, ARBEJDSMAND), Annemette Svendsen (HANSIGNE, HANS KONE), Daimi Larsen (ELNA, SERVITRICE), Vagn Sørensen, Laurits Jensen, Kaj Bæk Jensen samt elever fra Sdr. Bindslev Skole. LÆNGDE: 107 min., 2925 m. CENSUR: Rød. PREM: 18.12.70 – Imperial (København), Palads (Århus).

»Løgneren« er indspillet i månederne marts-juni 1970. Eksteriørscener optaget i Vendsyssel (Hvalpsund, Lovns, Mosbjerg, Sdr. Bindslev, Tolne, Tornby). Af hensyn til filmens vinterbilleder startede Knud Leif Thomsen optagelserne uden at have de økonomiske forhold endeligt afgjorte (Laterna Film var oprindelig med i projektet, men trak sig i sidste øjeblik ud), hvorfor det blev nødvendigt at lade »Medarbejderpuljen« stå som delvis økonomisk garant.

# BØGER

## ET STORVÆRK ER NU FULDFØRT

Da Politikens Forlag i 1950 med »Filmens Hvem Hvad Hvor«, redigeret af Karl Roos, Bjørn Rasmussen og Else Larsen, udgav sit første filmleksikon, blev dette initiativ hilst velkommen som et respektabelt forsøg på at afhjælpe behovet for en populær og lettilgængelig håndbog for filmvenner. Politikens filmleksikon omtalte 3.700 talefilm og godt 900 korte filmbiografier. Da også de udenlandske originaltitler var angivet, fandt dette leksikon anvendelse langt ud over Danmarks grænser.

Filmbøger bliver hurtigt forældede. Efter 15 års forløb var tiden inde til at foretage en grundig revision af Politikens filmleksikon. Karl Roos døde allerede i 1951. Det blev derfor den højt estimerede kritiker og filmteoretiker Bjørn Rasmussen, der fik til opgave som hovedredaktør at forvandle Politikens filmleksikon til en virkelig filmhåndbog i fem bind. Det var et i enhver henseende heldigt valg. Kun få kan opvise en så harmonisk kombination af kritisk skarpsind, stilistisk evne og en så imponerende og omfattende viden som Bjørn Rasmussen. Især i det sidste af de fem bind, »Verdens bedste film«, får han rig lejlighed til at demonstrere sin virtuose mangesidighed.

Det har taget Bjørn Rasmussen og hans medarbejdere fem år at fuldføre dette leksikale storværk. Med finansiel støtte fra Filmfonden og med den hjælp, der var at finde i Det danske Filmmuseums arkiv, blev det muligt at udsende første bind, som indeholder en dokumentation over dansk film gennem 40 år, i 1968. Noget senere samme år udkom en fortegnelse over udenlandske film fra 1950 og fremover i to bind. De tidligere overordentlig summariske oplysninger om produktionen var her blevet væsentligt forøget. I Politikens først udgivne leksikon havde man f. eks. ikke engang opgivet navnene på de fotografer, der havde optaget filmene.

Værkets fjerde del, som udkom i 1969, indeholdt udelukkende udenlandske filmbiografier. Denne håndbog udmærker sig ved sin rigdom på velunderbyggede kendsgerninger. De fleste af artiklerne er forsynet med litteraturhenvisninger, som i høj grad forøger bogens værdi. Men det skal fremfor alt bemærkes, at der her ikke længere kun tages hensyn til de mest populære og velkendte filmfolk. Der er en beundringsværdigt stor og vidtforgrenet spændvidde over bogen. Det er derfor så meget mere beklageligt, at man ikke konsekvent har opgivet filmenes originaltitler. Man skal vel nok være filmspecialist for umiddelbart at identificere Hawks' »Foryngelseskuren« med »Monkey Business« af samme instruktør.

Det for nylig udkomne femte og sidste bind i serien har fået den udfordrende, men samtidig også tiltrækkende titel »Verdens bedste film«. Med de fire tidligere bind havde det til en vis grad været Bjørn Rasmussens hensigt at give et overblik over filmens historie (selv om stumfilmen ganske vist helt var udeladt, og biografierne for størstedelens vedkommende var begrænset til nulevende filmkunstnere: Eisenstein og Pudovkin nævnes kun med fødsels- og dødsår, Sjöström og Stiller savnes totalt osv.). I sidste bind af dette opslagsværk har Bjørn Rasmussen sat sig som opgave at skildre filmkunstens historie med brede og fejende penselstrøg i 150 korte essaylignende analyser af væsentlige film, som har haft betydning for filmens udvikling.

Hvilke film er så de »bedste«? Filmhistorikerne – og der er jeg selv ingen undtagelse – har i hvert fald tidligere været alt for rappe til at klistre betegnelsen »mesterværk« på enhver film, der blev lagt mærke til, og som var usædvanlig for sin tid. De internationalt anerkendte »filmklassikere« kan vel stort set defineres som mere eller mindre fuldkomne »mesterværker«. Men hvor mange film kan med rette gøre krav på at blive betegnet som »klassikere«? Omskiftelsernes vind blæser grådigt og ubønhørligt omkring filmens kultpladser. Den håndfuld film, som det hvert tiår lykkes at overleve tidens ubarmhjertige sortering, kan måske siges til en vis grad at opfylde kriterierne for en »klassisk film«. De har i hvert fald noget at give også senere generationer end dem, der har skabt dem. Som regel er der i dem et element af mangetydighed.

Bjørn Rasmussen har i mange år været en flittig gæst ved festivalerne rundt omkring i verden. Til det bedste, filmfestivalerne har at byde på, hører som regel de retrospektive serier fra verdens førende filmarkiver. Sit privilegium som festivalgæst har Bjørn Rasmussen blandt andet udnyttet til at opspore film, som ikke havde fortjent at glemmes, og som kan gøre krav på at blive betegnet som »minor classics«. Jeg er glad for, at forfatteren i »Verdens bedste film« har henledt opmærksomheden på f. eks. »Beggars of Life« og Howard Hawks' »Twentieth Century«. Bjørn Rasmussen er for øvrigt en inspireret og genial fortolker af den tidløse modernisme i 30-ernes amerikanske »crazy comedies«.

Forfatteren har placeret de 150 udvalgte film i en strengt kronologisk rækkefølge, som belyser visse træk i filmens kunstneriske udvikling. Desuden hører det med til hans fremgangsmåde efter en overordentlig udførlig fortegnelse på »credit lists« at give en kort fremstilling af handlingen i de enkelte film. Først derefter kommer der en mere eller mindre koncentreret analyse af hver enkelt films særlige udtryksmidler og af dens kunstneriske eller ideologiske sigte. Det sker heller ikke så sjældent, at filmen og dens instruktør bliver placeret i en i hastige og klare træk gengivet tidssammenhæng.

Der er kun meget lidt at indvende mod forfatterens analysemetode. Derimod kunne man mange gange med god grund ønske at bytte op og ned på forholdet mellem handlingsbeskrivelse og analyse. Efter min mening affærdiges f. eks. Truffauts »Jules et Jim« og Godards »Vivre sa vie« således alt for summarisk i den analytiske kommentar. Til gengæld har forfatteren præsteret en eksemplarisk analyseringsform, som han kunne have anvendt mere gennemgribende andre steder, i sin behandling af Fellinis »8½« og af Godards »Les carabiniers«.

Fra stumfilmperioden har Bjørn Rasmussen medtaget 25 film – et ret rimeligt antal. Forfatteren mener ganske sikkert ikke, at alle

de 125 talefilm kan gøre krav på ubestridt borgerret på filmens olymp. Han er meget godt klar over det subjektive i sine vurderinger. Men i betragtning af forfatterens målsætning med hensyn til med sit udvalg at belyse forskellige væsentlige led i filmkunstens udvikling kan man unægtelig godt undre sig en lille smule over visse udeladelser. At Carnéfilmene »Quai des brumes« og »Le Jour se lève« ikke er kommet med, kan forklares, og det samme kan måske siges om Jacques Feyders »La Kermesse Héroïque«. Men Dziga Vertovs »Manden med filmkameraet« (Celovek s kinoapparatom) og »Tre sange om Lenin« (Tri pesni o Lenine) burde ligesom Renoirs »Toni« være taget med i en gennemgang af film, der har haft indflydelse på udviklingen og påvirket den moderne filmkunst. At »Toni« er udeladt, ydes der til en vis grad kompensation for i forfatterens personligt oplevede analyse af Renoirs tidløst og uforligneligt friske komedie »Boudu sauvé des eaux«. De i denne bog oversete film »Ossessione«, »La terra trema« og »Rocco i suoi fratelli« siger mere om neorealisten Visconti og hans betydning end den sensationelle »Il Gattopardo«. Det er givet, at Antonionis »Il deserto rosso« betegner en vigtig etape i farvefilmens udvikling, selv om også andre farvefilm som f. eks. Kosintsevs »Don Quixote« kunne have hævdet sig smukt i denne forbindelse. Når det gælder farvefilmen, er forfatteren relativt fåmælt. Til gengæld har han et beundringsværdigt gehør for musikkens rolle inden for filmkunsten og kommer med væsentlige oplysninger på dette område.

Den moderne filmkunst har med rette fået en fremtrædende plads i håndbogens sidste del. 60-erne kommer jo også tydeligere og tydeligere til at stå som den hidtil frugtbareste periode i hele filmens historie. Men man kan nu alligevel ikke lade være med at undre sig over, at Resnais' »Hiroshima – mon amour« og Antonionis »Blow-up« ikke er kommet med, ligesom Pasolini overhovedet ikke er repræsenteret. Det havde været af værdi at få Bjørn Rasmussens analyse af f. eks. »Teorema«.

I en filmbog, der er så spækket med kendsgerninger som »Verdens bedste film«, kan det ikke undgås, at der hist og her indsniger sig en menings- eller trykfejl, ligegyldigt hvor skarpøjet og dygtig korrekturlæseren end er. Men lidt kedeligt er det nu trods alt, at King Vidors »Tol'able David«* på side 31 betegnes som »Griffiths gennembrud som instruktør«. På side 82 er Jay Leyda blevet til Jan Leyda. I behandlingen af Widerbergs »Ådalen 31« fremstilles Ådalen som »Norrlandssmåbyen« (s. 359), men Ådalen er jo ikke begrænset til en småstad, – den er en hel landsdel, nemlig egnen omkring Ångermanälven.

Men det er alt sammen småting. Væsentligt er det derimod, at forfatteren i næste oplag retter oplysningen på tekstens første side (s. 5) om, at de klassiske lumièrefilm skulle være blevet vist på industriudstillingen i Malmö den 27. juni 1896 – den første offentlige filmforevisning i Sverige. Arne Krogh har fundet ud af, at de første film, der blev vist i København, stammede fra Birt Acres' allerede i januar 1896 opfundne »Kinoptikon«. Der er den største sandsynlighed for, at også de film, der blev vist på industriudstillingen, var kommet fra England, formodentlig fra George Albert Smith. I hvert fald kan det nu med sikkerhed siges, at de ikke kom fra Lumière.

De ovenfor anførte kritiske synspunkter forhindrer ikke, at Bjørn Rasmussens »Verdens bedste film« efter min mening er det værdifuldeste og det mest inspirerende bind i denne enestående og velredigerede håndbogsserie. Bogen vil uden tvivl blive flittigt brugt af alle filminteresserede i de nordiske lande. Selv de, der om sig selv mener, at de er specialister i alt, hvad der angår film, vil kunne øse mange nye og overraskende saglige oplysninger og mange perspektivskabende synspunkter af denne kilde. Det er en bog om filmklassikere, som selv har udsigt til at blive klassisk i sin art.

*Rune Waldekranz*

■

*Filmens Hvem Hvad Hvor. Bd. 5. Verdens bedste film, beskrevet og vurderet af Bjørn Rasmussen. Politikens Forlag. København 1970. 284 s. Kr. 26,00 indb.*

* Vi gør opmærksom på, at »Tol'able David« ikke er instrueret af King Vidor, men af Henry King (*red.*).

## BUNUEL-BOG

Som første bind i Rhodos' filmserie foreligger nu Drouzy's bog om Buñuel. Selv om der måske i større sammenhæng ikke netop er mangel på Buñuel-bøger, er valget af emne forståeligt i en dansk sammenhæng: danskprogede instruktørmonografier kan tælles på den ene hånds fingre, og Buñuel er en instruktør, som mere end nogensinde er »in«. Drouzy, hvis kirkelige baggrund har medvirket til, at han forlængst har fået status som landets Bresson-autoritet, kan mere end sit fadervor, og skriver lige så indsigtsfuldt om kætteren Buñuel som om katolikken Bresson. Bogens titel skal ikke forlede én til at tro, at Drouzy's standpunkt er et moraliserende, kirkeligt; det er tværtimod en af bogens hovedfortjenester, at Drouzy ikke har låst sine fortolkninger fast i et på forhånd fikseret synspunkt, men behændigt manipulerer med tre »nøgler«, tre ideologier, ud fra hvilke Bs værk kan betragtes, analyseres og fortolkes. Drouzy har sat sig som opgave at analysere og fortolke, ikke at beskrive og vurdere; filmene – eller i hvert fald deres handling – forudsættes bekendt. Drouzy belyser Bs forhold til tre ideologier – surrealismen, marxismen og ateismen – som ikke blot opdeler hans produktion i forskellige faser, men kan spores i hele værket fra begyndelsen til nu, og som – i kraft af deres uforenelighed – har skabt den komplementaritet, som kendetegner det B'ske univers. Det er den samme komplementaritet, som har gjort så mange Buñuel-diskussioner og -udlægninger så ørkesløse. Drouzy konkluderer, at B i forhold til alle de tre ideologier må betragtes som en kætter: han er ikke forblevet en eneste tro, men har på den anden side heller ikke kunnet opgive nogen af dem. Og samtidig med at hans mistillid til verdensfrelsende ideologier er vokset, er han dog som kunstner blevet mindre og mindre entydig. Man kunne tilføje, at denne mistillid til selve sandhedsbegrebet er trængt ind i selve det kunstneriske udtryk: hans sene film er fortalt af en »unreliable« fortæller, som ikke tør stemple ét som fantasi og et andet som virkelighed. Det er lidt ærgerligt, at Drouzy ikke har fået »Tristana« med (og det er direkte vildledende at sætte et billede fra filmen på omslaget), for den viderefører kættermotivet. Filmen synes at rumme et retrospektivt opgør med endnu en »ideologi«: Buñuels egen.

Som helhed er bogen præget af Drouzy's gode overblik (der fremdrages elementer fra hele Bs produktion, så det enkelte værk ses i sammenhængen på tværs af kronologien), hans fremstillings anskuelighed (oversigtsafsnittene om dadaismen og surrealismen), hans kritiske forsigtighed i fortolkningerne og en prisværdig metodisk klarhed. To analyser bør fremhæves: »Morderenglen« udsat for marxistisk, surrealistisk og bibelsk fortolkning. Det er gjort med forbilledlig klarhed. – For et par år siden var der ingen seriøs filmentusiast, som ikke gjorde sig dybe overvejelser om forholdet mellem drøm og virkelighed i »Dagens skønhed«; her i bladet blev filmen trævlet op og hæklet sammen igen et par gange. Drouzy har – til en vis grad – sat sig ud over drømme-problematikken ved at fastslå, at filmen simpelt hen ikke anerkender klare grænser mellem de to planer; hans analyse, der er baseret på påvisningen af filmens antifrase-struktur, er fremragende.

I sin fortolkning af »Susana« – der handler om en sensuel pige, som er lige ved at bringe en familie til opløsning – siger Drouzy, at B »siger det modsatte af, hvad han viser, og omvendt viser han det modsatte af, hvad han siger!« »Susana« er nemlig blandt de Buñuel-film, som er problematiske for B-fans på grund af deres underlødighed. Men når »Susana« virker som kalkeret over en kulørt roman, når dens personer er omvandrende klicheer og dens morale klæg, er det kun tilsyneladende. Det hele er ironisk ment, siger Drouzy, og det er ikke svært at give ham ret. »Mod ny dag« opfatter Drouzy som en af Bs marxistisk-revolutionære film på linje med »Fortabt ungdom« og »Robinson«, men bemærkelsesværdig, fordi »for første gang i Buñuels værk går »den vanvittige kærlighed« her hånd i hånd med kampen for revolutionen«. Ligesom i »Susana« er personkarakteriseringen primitiv, og der er noget »trivielt« over hele handlingsstrukturen i fortællingen om den idealistiske læge, der forlader konen og bliver revolutionær. Drouzy skriver, at »trods disse alt for sort/hvide kontraster . . . må vi ikke være blinde for de nye elementer, Buñuel her føjer til sin tematik«. Men også her kunne man, mener jeg, vende det hele om og hævde, at »underlødigheden« i denne film (en naiv marxistisk favorit-myte: bourgeois'en, der bliver revolutionær *mod* sine egne og *med* underklassen) kunne gøres meningsfuld i lyset af en »ironisk« fortolkning. I så fald er filmen ikke Bs sidste marxistiske film, men den hvori han gør op med den letkøbte humanistisk-marxistiske revolutionsånd; lægen er ingen helt, men en satirisk figur og det revolutionære synspunkt ikke mere helhjertet end det borgerlige i »Susana« og det kristne i »Tro og lidenskab«. Jeg anfører det her, ikke fordi jeg nødvendigvis mener, at filmen bør opfattes således, men for at påpege det farlige i at anlægge et ironisk synspunkt på en film, hvor denne ironi ikke er markeret inden for selve værket. Et af motiverne til at opfatte »Susana« ironisk er, at den ellers ikke ville give mening som *Buñuel*-film. Spørgsmålet er så hvilke film der skal betragtes som ironi, og hvilke som fuld alvor.

Drouzy giver i bogens begyndelse prøver på den henførte prosastil, som andre skribenter har anvendt, når de priste B. Selv skriver Drouzy sagligt og uden retoriske udskejelser;

man kan måske mene, at den underfundighed og humor, som kendetegner Drouzys mundtlige stil (som forelæser), er trængt for meget i baggrunden; det er måske derfor de smarte kapiteloverskrifter i bogen – de består af filmtitler – virker lidt demonstrative. Selvfølgelig *kan* man skrive om B under titler som »Plyds og papegøjer« og »Ingen er fuldkommen«, men vi er taknemmelige for, at kapitlet om »Los Olvidados« ikke hedder »De pokkers unger«. Enkelte steder synes jeg også stilen kunne være bedre; som i følgende passus, hvor syntaksen næsten synes i modstrid med sætningens indhold: »Og humoren! Ja, den havde Buñuel været vant til at se sine venner i kredsen omkring Breton gå med til hverdag.« Men det er bare petitesser.

Konkluderende vil jeg sige, at Drouzy med sin bog har givet en yderst læselig og overskuelig fremstilling af Bs modsætningsrige produktion. Personlig savner jeg ikke den semiologiske beskrivelse, som Drouzy tager afstand fra (tværtimod, havde jeg nær sagt), men kunne godt have ønsket mig, at der havde været mere plads til at analysere det specifikt filmiske i Bs stil. Drouzy hævder, at det, B ønsker, er »at fortælle en historie så klart som muligt« (hvad jeg nu i øvrigt vil betvivle). Vi hører om Bs kokette syn på filmteknik, og det siges med Basil Wright, at hans styrke ligger i opbygningen af en sekvens. Man ville gerne have set denne tese nærmere undersøgt. Det kunne belyse spørgsmålet, om Buñuel er en god fortæller, eller blot har nogle gode historier at fortælle.

*Peter Schepelern*

■

*Martin Drouzy: Kætteren Buñuel. Rhodos, 1970. 186 s. + 16 ill. s. Kr. 32,00.*

---

## SVENSK FORBIER

Sverige fører an! I en periode, hvor man verden over begynder at dyrke filmundervisning for alvor, har man i Sverige taget hele skridtet på én gang og har (fra sommeren 1970) indført faget som obligatorisk emne gennem hele skoleløbet.

Dette skridt har øjensynligt ført til et formeligt kapløb om at komme først med noget filmlitteratur, der kunne vinde indpas i skolen.

»Att se film« er et af resultaterne – men det er ikke et af de bedste! Forfatterne må have læst »läroplanen«s afsnit om filmkundskab grundigt og har sat sig for at få det hele med – både historien, sociologien, æstetikken og analysemetodikken. Og sligt lader sig nu ikke gøre på ca. 170 sider – uden at det i følelig grad går ud over kvaliteten.

I forordet anføres det, at bogen først og fremmest skal betragtes som en elementær indføring i filmens udtryksmidler og historie. Lidt undskyldende tilføjes det, at den korte form især har tvunget til en summarisk gennemgang af historien.

Faktisk forholder det sig anderledes. Bogens fremstilling hviler i en historisk tradition, som bl. a. røber sig ved, at langt de fleste af de nævnte filmeksempler er hentet fra film før 1930.

Bogen er delt i fire hovedkapitler med en række underafsnit. Det syn på film, som her kommer frem, og som manifesteres i teksten, røber en anden og mindre heldig form for historisk tradition. Det forekommer i hvert fald påfaldende at se i hvor høj grad, »Att se film« ligner den populære danske filmlitteratur fra årene omkring 1950!

Kun i ét kapitel »Att analysera film« viser forfatterne, at de har anelse om, at der er sket noget i de sidste tyve år. I dette kapitel, der har direkte appel til læseraktiviteten, røres der ved så væsentlige problemer som forholdet mellem den æstetiske og den politiske tolkning af en film. Desværre rammes netop dette kapitel hårdt af pladsnøden. Læseren får udleveret en række »udgangspunkter« for en analyse, en kort opremsning af stilistiske og genremæssige begreber. Analyse-metoden derimod må han finde grundlaget for andetsteds i bogen – således i afsnittet »Kamera – klippning«, hvis nyeste filmeksempel er »Panserkrydseren Potemkin«!

I en tæt skydning må der være forbiere. »Att se film« er en forbier i 1970-salven af svenske filmkundskabsbøger. Skolen rammer den ikke. For de svenske studenters skyld må vi håbe på, at den heller ikke – som skrevet står på bagsiden – rammer universitetet, for hvis filmstuderende den påstås at være en introduktionsbog.

Så – sagt med filmens egne ord – »der er altid plads til en til«!

*Jens Pedersen*

■

*Joel Ohlsson, Maria Ortman, Peter Ortman: Att se film. Svensklärarföreningen/Gleerups. Lund 1970. 180 ill. s. Sv. kr. 20,00.*

---

## REVIDERET UDGAVE

Lotte Eisners kendte bog om ekspressionismen i tysk film udkom første gang 1952 som »L'Ecran Démoniaque«; 1955 blev den revideret til den tyske udgave »Dämonische Leinwand« og 1965 kom en fransk édition définitive, som danner grundlag for den nye – yderligere reviderede – engelske udgave (1969), som også er den flottest udstyrede. Stoffet er blevet omredigeret, et appendix om Dreigroschenoperprocessen tilføjet og billedmængden forøget fra 204 til 270, idet dog enkelte af den franske udgaves illustrationer er udeladt.

Forordet fastslår, at det ikke har været hensigten at skrive et stykke tysk filmhistorie, men om at »throw light on some of the intellectual, artistic, and technical developments which the German cinema underwent during (...) the last decade of the silent period.« Bogen er dog bygget traditionelt op som en kronologisk gennemgang af instruktører og værker fra tysk films gennembrud med »Dr. Caligari« til »the decline« i begyndelsen af 30'erne. Men den nye udgave har fået en mere speciel drejning ved tilføjelsen af undertitlen »Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt«; den franske udgaves forord sluttede med et »Cessons de confondre le style expressioniste et son contraire, celui du théatre de Max Reinhardt.« I den nye udgave synes konklusionen at være, at filmene var påvirket dels af den herskende kunstretning (ekspressionismen), dels af Reinhardts særlige teaterstil, og at det er »essential not to confuse these opposing styles.« Imidlertid hører de reinhardtske specialiteter (masse-scener, skygge-effekter, »chiaroscuro«) også til blandt den ekspressionistiske films særegenheder. Lotte Eisners interesse for teater- og billedkunstpåvirkninger i filmene kan undertiden få hendes filmanalyser til at tage sig ud som stills-analyser; hun sammenligner en række faste billeder og koncentrerer sig om motivfællesskab (trapper, landskaber), teatralske virkemidler (masse-scener og skuespiller-gestus) og belysningstyper (chiaroscuro, »stimmung«), mens filmenes egenskab af forløb næsten lades ud af betragtning.

I indledningskapitlet findes en udmærket oversigt over ordet ekspressionisme og dets definitioner i samtidens teoretiske litteratur, (det nævnes dog ikke, at ordet første gang anvendtes af den franske maler Hervé i 1901); men ellers er det skuffende, at Lotte Eisner ikke – eller næsten ikke – beskæftiger sig med forholdet mellem den litterære ekspressionisme og den filmiske. Dramatikerne Hasenclever og Goll skrev begge filmmanuskripter; Georg Kaiser, hvis skuespil »Von Morgens bis Mitternachts« var det eneste ekspressionistiske skuespil som blev filmatiseret, havde med skuespillet »Gas« (1918) skrevet et drama, der var stærkt beslægtet med »Metropolis« (1926); Tollers »Maschinenstürmer« (1922) havde meget tilfælles med Zelniks oversete Hauptmann-filmatisering »Die Weber« (1927). Lotte Eisner fortæller om den klassiske, tyske romantiks betydning for filmekspressionismen; horrorelementerne er således en arv fra E.T.A. Hoffmann og Chamisso. Men det burde også nævnes, at dæmonerne og vampyrerne kun huserede i den filmiske ekspressionisme; dramaet var mere optaget af det stiliserede kammerspiel, som holder sit indtog i filmen med »Hintertreppe.« Endelig kunne det nævnes, at Langs interesse for fabler og mytologi deles af Kaiser, Hasenclever, Werfel og Brecht. Lotte Eisner forsøger med nogle enkelte, lidet overbevisende eksempler at påvise Langs slægtskab med billeder af Böcklin og »as far as I recall« (!) Max Klinger, mens forholdet til den ekspressionistiske malerkunst ikke berøres.

Bogens force er nok dens glimrende billeder, men også her er der nogle indvendinger: hvorfor bruge et billede fra en fransk version af »M« (s. 132)? Hvorfor er der ikke skitser eller fotografier fra Reinhardt-opsætninger, når det er bogens kardinalpunkt at vise R.s betydning for den ekspressionistiske film? Hvorfor er illustrationen s. 38 gjort meningsløs – (én af Sterns små skitser er udeladt, se den franske udgave, s. 52 og 59)? Hvorfor er der ingen gengivelser af de originale tekster, når det netop fremhæves (s. 21), hvor stor betydning de har haft?

At Lotte Eisners bog – sammen med Kracauers »From Caligari to Hitler« – er hovedstammen i litteraturen om tysk ekspressionistisk film, er vist indiskutabelt, men man må alligevel ærgre sig over den stedvise nonchalance (s. 47: »If I remember correctly« og s. 155: »as far as I can recall« i forbindelse med oplysninger som kunne have været kontrolleret); den mangelfulde kildeangivelse (Kornfeld-referatet s. 141 bygger således på hans epilog til skuespillet »Die Verführung,« 1913) samt de temmelig tvivlsomme skuespiller-karakteristikker, (om Pola Negri: »She is the Magnani of the silent era« (...) »Ingenuous, yes, but Polish, and knowing much of love«).

Man kunne måske hævde, at det er mangelen på lidt af den berygtede tyske grundighed, der forhindrer »The haunted Screen« i at være *bogen* om den ekspressionistiske film.

*Peter Schepelern.*

■

*Lotte H. Eisner: The Haunted Screen. Thames and Hudson, London 1969.*

# DE 10 BEDSTE FILM / 1970

## valgt af deltagerne i kosmorama's minikritik

### FLEMMING BEHRENDT:

*Antonio dræberen (Rocha)*
*Flesh (Morissey)*
*Giv Gud en chance om søndagen (Stangerup)*
*Goodbye, Columbus (Peerce)*
*Harry Munter (Grede)*
*Min nat hos Maud (Rohmer)*
*Mishandlingen (Forsberg)*
*Passion (Bergman)*
*Slagteren (Chabrol)*
*Vilde dreng, Den (Truffaut)*
*Nævnt i alfabetisk orden.*

### PER CALUM:

*Bob & Carol & Ted & Alice (Mazursky)*
*Cable Hogue – præriens tørstige mand (Peckinpah)*
*Da strip-tease blev opfundet (Friedkin)*
*Jagten på Willie Boy (Polonsky)*
*Loving – på kant med kærligheden (Kershner)*
*Passion (Bergman)*
*Patton – pansergeneralen (Schaffner)*
*Slagteren (Chabrol)*
*Sanjuro (Kurosawa)*
*Tristana (Buñuel)*
*Nævnt i alfabetisk orden.*
*Ps: egentlig burde der også være plads på listen til et par fremragende repremierer som »Robin Hood« (Curtiz/Keighley) og »At være eller ikke være« (Lubitsch).*

### MARTIN DROUZY:

*Ang.: Lone (Ernst)*
*Antonio dræberen (Rocha)*
*Elsker . . . elsker ikke? (Truffaut)*
*Fellini Satyricon (Fellini)*
*Harry Munter (Grede)*
*Jagten på Willie Boy (Polonsky)*
*Min nat hos Maud (Rohmer)*
*Mishandlingen (Forsberg)*
*Passion (Bergman)*
*Tristana (Buñuel)*
*Nævnt i alfabetisk orden.*

### ØYSTEIN HJORT:

*Min nat hos Maud (Rohmer)*
*Slagteren (Chabrol)*
*Elsker . . . elsker ikke? (Truffaut)*
*Svinestien (Pasolini)*
*Tristana (Buñuel)*
*Åh, sikken herlig krig! (Attenborough)*
*Cable Hogue – præriens tørstige mand (Peckinpah)*
*Medium Cool – Chicago 68 (Wexler)*
*Snigskytten (Bogdanovich)*
*Undersøgelse af en borger hævet over enhver mistanke (Petri)*
*Ovenstående 10, anbragt i tilfældig rækkefølge, må tages med et vist forbehold. Jeg er helt sikker på, at nogle af de sidste på listen vil gå ud til fordel for bl. a. Truffauts »Den vilde dreng«, Kurosawas »Sanjuro« og Bergmans »Passion«, som jeg på grund af langvarigt studieophold udenlands, og sådan noget, desværre endnu har til gode.*

### HENNING JØRGENSEN:

*Antonio dræberen (Rocha)*
*Cable Hogue – præriens tørstige mand (Peckinpah)*
*Harry Munter (Grede)*
*Min nat hos Maud (Rohmer)*
*Passion (Bergman)*
*Sanjuro (Kurosawa)*
*Slagteren (Chabrol)*
*Tristana (Buñuel)*
*Vilde dreng, Den (Truffaut)*
*Zabriskie Point (Antonioni)*
*Der burde også være plads til »Loving – på kant med kærligheden« (Kershner), »Mishandlingen« (Forsberg), »Svinestien« (Pasolini) og »Sympati for Satan« (Godard). Og jeg har lyst til at gøre opmærksom på Pogostins »Tre mand skal myrdes«, måske årets grovest negligerede film.*

### POUL MALMKJÆR:

*Ang.: Lone (Ernst)*
*Antonio dræberen (Rocha)*
*Cable Hogue – præriens tørstige mand (Peckinpah)*
*Elsker . . . elsker ikke? (Truffaut)*
*Harry Munter (Grede)*
*Kærlighedshistorie, En (Andersson)*
*Passion (Bergman)*
*Slagteren (Chabrol)*
*Tristana (Buñuel)*
*Vilde dreng, Den (Truffaut)*
*Nævnt i alfabetisk orden.*

### IB MONTY:

*Alice's Restaurant (Penn)*
*Bob & Carol & Ted & Alice (Mazursky)*
*Elsker . . . elsker ikke? (Truffaut)*
*Giv Gud en chance om søndagen (Stangerup)*
*Passion (Bergman)*
*Sanjuro (Kurosawa)*
*Slagteren (Chabrol)*
*Tristana (Buñuel)*
*Ugetsu Monagatari (Mizoguchi)*
*Åh, sikken herlig krig! (Attenborough)*
*Nævnt i alfabetisk orden.*

### MORTEN PIIL:

*Slagteren (Chabrol)*
*Kærlighedshistorie, En (Andersson)*
*Mishandlingen (Forsberg)*
*Flesh (Morissey)*
*Ang.: Lone (Ernst)*
*Cable Hogue – præriens tørstige mand (Peckinpah)*
*Harry Munter (Grede)*
*Tre mand skal myrdes (Pogostin)*
*Bristepunktet (Ferreri)*
*Miss Brodie's bedste år (Neame)*

### CHR. BRAAD THOMSEN:

*Antonio dræberen (Rocha)*
*Sympati for Satan (Godard)*
*Land i trance (Rocha)*
*Slagteren (Chabrol)*
*Min nat hos Maud (Rohmer)*
*Mishandlingen (Forsberg)*
*Svinestien (Pasolini)*
*Ang.: Lone (Ernst)*
*Da det ikke er muligt at finde 10 film, som har været »de bedste« blandt årets Danmarks-premierer, skal jeg samtidig pege på følgende film set i udlandet 1970 og håbe på, at udlejerne skaffer filmene hjem: »Der Leone have sept Cabecas« (Rocha), »Ice« (Robert Kramer), »Camarades« (Martin Karmitz) og »Vent d'Est« (Godard).*

RETTELSE

I John Ernst's besvarelse af Kosmoramas enquete i bladets forrige nummer (s. 89, 1. spalte, spørgsmål 3) har der indsneget sig en fejl. Der står midtvejs i besvarelsen: »Den fede illusion, at man bevarer sin rummelighed på en konsekvent filosofisk metode . . .« Der skulle have stået: »Den fede illusion, at man bevarer sin rummelighed *ved at afvise at bygge sin kritik* på en konsekvent, filosofisk metode . . .« osv.

## LÆSERNES SVAR

Som de fleste vil vide var Kosmorama 100 ledsaget af et lille spørgeskema i brevkortform, hvorpå læserne kunne udtrykke deres mening om bladet og redaktionen. Med glæde har vi måttet konstatere, at tilslutningen til denne lille alvorlige nytårs- og jubilæumsspøg faktisk har overtruffet vore – måske lidt beskedne – forventninger. Nu da dette blad går i trykken (25.1), er der indkommet op mod et par hundrede svar. hvoraf mange er ledsaget af uddybende kommentarer på brevkortene – og herudover har vi så endda modtaget en lille snes egentlige breve med på en gang venlige og kritiske kommentarer.

Et hastigt overblik over svarene giver mange interessante resultater. Der er således praktisk talt ingen af svarerne, der mener, vi anmelder for mange film, mens mange mener, vi anmelder for få; der er praktisk talt heller ingen, der foretrækker udelukkende korte anmeldelser, mens mange beder om at få lange analyser; og så ser det i øvrigt ud til at kun få af Københavns Universitets filmstuderende har svaret, mens til gengæld Århus-egnen er meget stærkt repræsenteret.

Først i næste nummer af Kosmorama vil vi dog gøre de endelige resultater op og beskæftige os mere udførligt med dem. *Indtil den 1. marts* kan man altså stadig nå at give sit besyv med (i denne forbindelse, for vi modtager naturligvis gerne kommentarer til vort arbejde nårsomhelst). Og til brug for dem, som ikke lige kan finde postkortet fra nr. 100 frem og som ikke føler trang til at skrive et helt brev, vil vi her lige gentage spørgsmålene:

1. Hvilke stofområder læser De med størst interesse? – a) filmpolitik, b) filmteori, c) anmeldelser og analyser, d) interviews.
2. Savner De orientering om et eller flere stofområder?
3. Hvad foretrækker De? a) relativt korte anmeldelser af nye film, b) lange analyser, eller c) en kombination.
4. Anmelder Kosmorama for få eller for mange film?
5. Hvilken hjemlig kritiker læser De med størst interesse?
6. Mener De, at bladet i for høj grad redigeres og skrives ud fra a) politiske kriterier, b) æstetiske kriterier.
7. Mener De, at redaktionsskiftet i 1969 (altså til den nuværende redaktion) har ændret bladet til a) det bedre, b) det værre, eller c) slet ikke.
8. Har De selv lyst til at skrive i Kosmorama?

*S. K.*

## blå bog

RUNE WALDEKRANZ, født 14. 9. 1911, har fungeret som filmkritiker i Svenska Dagbladet og skrevet eller bidraget til en lang række filmhistoriske og -kritiske værker, bl. a. »Modern film« (1951), »Italiensk film« (1953), »Amerikansk film« (1954), »Swedish Cinema« (1959). I perioden 1942–1964 fungerede Rune Waldekranz som filmproducer, derefter rektor for Svenska Filminstitutets filmskola. Senest professor i filmhistorie.

| | Flemming Behrendt (Berlingske Aftenavis) | Anders Bodelsen (Politiken) | Per Calum (Jyllands-Posten) | Martin Drouzy | Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende) | Henning Jørgensen (Information) | Peter Kirkegaard | Philip Lauritzen | Poul Malmkjær | Ib Monty (Jyllands-Posten) | Morten Piil (Information) | Chr. Braad Thomsen (Politisk Revy) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Slagteren** (Chabrol) | ★★★ | ★★★ | ★★★★ | ★★★ | | ★★★★ | ★★★ | | ★★★★ | ★★★★ | | ★★★★ |
| **Elsker – elsker ikke?** (Truffaut) | ★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | | | ★★★★ | | ★★★ | ★★★ | | ● |
| * **Vampyr** (Dreyer) | ★★ | ★★ | ★★★ | ★★★ | | ★★★★ | ★★ | | ★★★★ | ★★★★ | | ★ |
| **Arthur Rubinstein – kærlighed til livet** (Reichenbach) | | ★★★ | | ★ | | ★ | | | | ★ | | |
| **– og så er der bal bagefter** (Fleming) | ★★ | | | | | | ★★ | | ★★ | ● | | ★ |
| **Jalousi' det med blomster** (Scola) | ★ | ★★ | ★ | | | ★ | | | ★★ | | | ★ |
| **Soldier Blue** (Nelson) | ● | ★★ | | ★★ | | | ★ | | | ● | | ★ |
| * **Bambi** (Disney, Hind) | ● | | ★ | | | | | | ★ | ★★★ | | |
| **Hændeligt uheld** (Balling) | ★ | | ● | ★★ | | | ★ | | ★★ | | | ● |
| **Regnskabets time** (Gold) | | | | | | | ★ | | | ★ | | |
| **Pippi stikker a'** (Hellbom) | | | | | | | | | | ★ | | |
| **Eftersøgningen** (Kollektiv) | ● | | | | | ★★ | | | | | | |
| **Hej, Stine** (Roos) | ● | ★ | | | | | | | | ★ | | ★ |
| **Anne, dronning i tusind dage** (Jarrott) | | | | ★★ | | ● | | | | ● | | |
| **Damen i bilen . . .** (Litvack) | | ★ | | ★ | | | | | | ● | | |
| **Darling Lili** (Edwards) | | ★ | ● | | | | | | | ★ | | |
| * **Smukke ven – Bel Ami** | | | | | | | | | ● | ★ | | |
| **Man kalder mig MISTER Tibbs** (Douglas) | ● | ★★ | ● | | | | ● | | | | | ● |
| **El Condor** (Guillermin) | | ★ | | | | | ● | | | ● | | |
| **Løgneren** (Thomsen) | ● | ★ | ● | ★ | | | ● | | | ● | | ● |
| **Baskende Ørn, den sidste kriger** (Reed) | | ● | | | | ● | | | | ● | | |
| **Fagre ungdom** (Schaefer) | ● | | | | | ● | | | | ● | | |
| **Hawaii brænder** (Gries) | | | ● | | | | | | | | | |
| **Hurra for de blå husarer** (Reenberg) | ● | | | | | | | | | | | ● |
| **Jomfrusoldaten** (Dexter) | ● | ● | ● | | | | ● | | | | | |
| **Kelly's »helte«** (Hutton) | | | | | | | | | | ● | | |
| **Julius Cæsar** (Burge) | | | | | | | | | | ● | | |
| **To tvivlsomme patrioter** (Collinson) | | ● | ● | | | | | | | | | |
| **Vejen til Katmandu** (Cayatte) | | ● | ● | | | | | | | | | |

* = repremierer

17. årg. februar 71 Kr. 8.00