KOSMORAMA

104 / filmtidsskrift

forman · dansk film nu og før · historie og film · festivalfilm

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.

FILMFONDEN: BRANCHEVENLIG OG KUNSTFJENDTLIG?

I Kosmorama 99 bragte vi en leder om filmloven, underskrevet af den samlede redaktion. Heri stod der bl. a.:

»Skal vi have konsekvens og rimelighed ind i den nye filmlov, må man lave to – og opgive det mærkelige system med, at film kun kan støttes med penge, der kommer fra film. Den ene lov bør da være en uforblommet lov om støtte til den danske film*industri*, hvis man da i øvrigt mener, at denne industri, forstået som de firmaer, der i dag tegner denne industri, overhovedet er værd at støtte. Og denne lov skal naturligvis høre under Ministeriet for Handel, Håndværk, Industri og Søfart. Den anden lov bør være en lov til fremme af film*kunsten* i Danmark. Og denne lov skal naturligvis forblive under Ministeriet for kulturelle Anliggender.«

Foreløbig har vi som bekendt kun én dansk filmlov, administreret af den danske filmfond. Og den kunstneriske og økonomiske krise, som dansk film for øjeblikket befinder sig i, har kun yderligere accentueret det skisma, som den nuværende lov prøver at forene. Skal Filmfonden støtte den danske film*branche* eller den danske film*kunst?*

Filmfondens kurs i så henseende er slingrende. Vinterens og forårets mange »seriøse« fiaskoer har tydeligvis virket afskrækkende, og man er nu åbenlyst begyndt at støtte branchen for til gengæld at kvæle noget så usikkert som et kunstnerisk eksperiment.

Normalt tages Filmrådets indstillinger til efterretning af Filmfondens bestyrelse, hvis opgave i spørgsmål om produktionsgaranti hovedsageligt har været af administrativ og økonomisk afvejende art. Men i sommer gik Fondens bestyrelse stik mod to indstillinger fra Filmrådet. Bent Christensens »Hovedsagen« fik en produktionsgaranti på 250.000 kr. på trods af, at ikke en eneste af Filmrådets medlemmer kunne anbefale projektet. Derimod var der i Filmrådet flertal for at støtte Peter Refns »Hvem sagde mine bukser?«, men dette projekt mente Fondens bestyrelse ikke at kunne støtte med en øre.

Man kan vanskeligt forestille sig, at Fondsbestyrelsens begrundelse for at støtte Bent Christensens projekt og forkaste Peter Refns har været rent æstetisk. I så fald har man gjort Filmrådet overflødigt og den nuværende lovadministration absurd. Man kan derimod forestille sig, at Fondsbestyrelsen, der blandt sine medlemmer tæller fremtrædende branchefolk som Ove Sevel, Steen Gregers og Jørgen Nielsen, har villet støtte Bent Christensen, fordi han, med rette eller urette, regnes for en af branchens »sikre, folkelige« mænd, mens Peter Refn i instruktørsammenhæng kan forekomme at være et forholdsvis ubeskrevet blad.

Det sidste årstids mange bundtrivielle og presseoppustede »skandaler« omkring Filmfonden bør ikke overskygge denne bemærkelsesværdige forskelsbehandling af Bent Christensen og Peter Refn. Vi vil tillade os at græde tørre tårer over, at Knud Leif Thomsen ikke hver gang automatisk får støtte til sine filmiske plyndringstogter ned gennem den klassiske danske litteratur. Og selv om Filmfondens bureaukrati selvfølgelig skal kritiseres, er det svært at sympatisere med danske filmfolk, når de optræder som en slags forklædte martyrer for den hellige kunsts sag og med fornærmet indignation råber op, hver gang Filmfonden ikke serverer alt for dem på et sølvfad. Men vi finder det farligt og overordentlig uheldigt, hvis Filmfonden skal begynde at fungere som økonomisk støtte for film*branchen* på film*kunstens* bekostning. Og meget tyder på, at det er det, der faktisk er sket i sagen Bent Christensen-Peter Refn.

Den danske filmbranche er ved at gå i opløsning for tiden, og en vis panikstemning er måske forklarlig. Men det kan i vore øjne ikke være noget mål i sig selv for Filmfonden blot at holde hjulene i gang for enhver pris. Hvis det er utopi at henvise denne opgave til Handelsministeriet, er det ikke derfor urealistisk at påtale det urimelige i, at en kunstlov bruges som en social støttelov for en industri. I et strengt filmkunstnerisk perspektiv kan vi nemlig sagtens undvære denne industri med dens forsigtige producenter, der til syvende og sidst ikke er særlig villige til at løbe nogen større økonomisk risiko. I den ovennævnte leder foreslog vi, at filmloven ændredes således, at enhver kunstnerisk stræbende produktion financieredes direkte af statskassen og blev ledet og administreret af filmarbejderne selv. Det forekommer os stadig den mest fornuftige løsning på de dilemmaer, som den nuværende lov afføder.

Morten Piil

P.S. Morten Piil har siden 1969 været suppleant i Filmrådet, men har nu fratrådt stillingen.

KOSMORAMA

Forsiden:
En af sommerens mest omtalte film herhjemme var den tjekkiske instruktør Milos Formans første amerikanske film, »Taking Off«. På forsiden bringer vi et billede fra filmen – med Buck Henry og Lynn Carlin (t.h.) som forældrene der prøver at ryge sig til en forståelse af deres bortløbne barn. Endvidere åbner vi dette nummer af Kosmorama med en udførlig samtale med Forman og hans amerikanske manuskriptforfatter (og skuespiller) Buck Henry (af Jan Aghed, Mette Knudsen og Christian Braad Thomsen; side 280), og med Morten Piils anmeldelse af filmen (side 284).

Bagsiden:
Fra Bernardo Bertoluccis seneste film, som snart får premiere herhjemme, »Medløberen«.

Ligesom begyndelsen af 60'erne bragte os en række ny danske instruktører med kunstneriske ambitioner – først og fremmest Palle Kjærulff Schmidt, Henning Carlsen og Bent Christensen – har slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne bragt os en ny generation af kunstnerisk bevidste debutanter. Begge gange synes imidlertid den pludselige optimisme omkring dansk films fremtid meget hurtigt at have vendt til det modsatte. I lederen i sidste nummer af Kosmorama prøvede Morten Piil at gøre op hvad der er galt med dansk film nu, og i dette nummer genoptager vi diskussionen heraf gennem en samtale mellem nogle af de unge instruktører der nu på forskellig måde må prøve at komme videre (eller netop er kommet videre) efter debutfilmene: Jens Ravn, Henrik Stangerup, Christian Braad Thomsen og Claus Ørsted (side 285). Braad Thomsen har dog foretrukket at koncentrere sine replikker fra samtalen til et enkelt svar til slut (side 287).

Af de ældre instruktører er det efterhånden kun Henning Carlsen der stadig laver film og stadig laver film af interesse. John Ernst analyserer her den motiviske sammenhæng i Carlsens film, hvori også Carlsens forsøg på at knytte an til en yngre generation med »Er I bange?« kan ses (side 288).

I samme danske forbindelse prøver vi i øvrigt at få udfyldt nogle af de historiske huller i vor redaktionelle linie, dels ved at gå helt tilbage til dansk fims første barndom og de første danske fimforevisninger gennem Marguerite Engberg og Caus Ib Olsens portræt af den engelsk-danske pioner A. J. Gee (side 292), dels ved at søge tilbage til dansk films »anden barndom«, de første lydfilm, med Søren Kjørups analyse af tre »Tonefilms-Lystspil« af Georges Schnéevoight (side 294).

I sidste nummer af Kosmorama gav Søren Kjørup en skarp kritik af den ideologisk-pædagogiske grundholdning han mente lå bag bogen om filmen »De fem År, Skoleudgaven«. I samme nummer imødegik to unge historikere, Karsten Fledelius og Per Nørgart, Kjørups udnævnelse af prof. Skyum-Nielsen og hans medarbejdere til »borgerlige forskere« og understregede, at den detaljerede identifikation af filmens enkelte bestanddele, især med hensyn til deres autenticitet, er et stykke grundforskning, der ikke er et mål i sig selv, men noget der også for historikeren må lede videre til en undersøgelse og belysning af andre aspekter, herunder ikke mindst det ideologiske.

I dette nummer bringer vi nogle eksempler på historikeres beskæftigelse med disse andre aspekter. Det sker først i form af Karsten Fledelius' rapport fra en film/historiekonference i Holland i foråret (side 307), og derefter i form af de to danske bidrag til denne konference: Fledelius' analyse med dokumentation af de forskellige holdninger i de fire dokumentariske film om Danmarks besættelse (side 309), og Per Nørgarts redegørelse for og eksemplifikation af anvendelsen af hans semiologiske model til brug for analysen af ideologier i film.

På grund af sommerferie o. a. har Kosmoramas redaktion ved udarbejdelsen af dette nummer været ledet af Søren Kjørup. Som sædvanlig har den store stofmængde medført at visse ting har måttet udsættes til senere – selvom vi endelig har fået nogle boganmeldelser med! Tidsskriftoversigten har derimod måttet udskydes, og det samme har en række anmeldelser af en del af sommerens film, og det ikke de mindst væsentlige. Vi vil naturligvis i de næste numre se at få indhentet det forsømte.

Indholdsfortegnelse

Jan Aghed, Mette Knudsen og Chr. Braad Thomsen:
Samtale med Milos Forman og Buck Henry 280
Morten Piil: Anmeldelse af »Taking Off« 284

DANSK FILM NU OG FØR
Jens Ravn, Henrik Stangerup, Claus Ørsted og Kosmorama: Samtale om dansk film nu 285
Chr. Braad Thomsen: Et svar 287
John Ernst:
Flugt og tilflugt. Motiver i Henning Carlsens film 288
John Ernst: Fodnote til »Dilemma« 291
Marguerite Engberg og Claus Ib Olsen:
Pionerportrætter II. Samtale med Alfred James Gee 292
Søren Kjørup: Tre komedier af Schnéevoight 294

LØVEN HAR SYV HOVEDER
Mette Knudsen: Rochas bedste politiske film 299
Flemming Behrendt: En mondæn film 300
Mette Knudsen: En replik 301

DEBAT 302

FESTIVALFILM
Søren Kjørup: Peau d'ane 303
Chr. Braad Thomsen: Cabezas cortadas 303
Morten Piil: Bronco Bullfrog og Private Road 304
Mette Knudsen: Den panafrikanske festival og Mordet på Fred Hampton 304
Morten Piil: Den magiske cirkel 305
Mette Knudsen: Ich liebe Dich, ich töte Dich 305
Chr. Braad Thomsen: Tropici 306

HISTORIE OG FILM
1. Karsten Fledelius: AV-medierne og historikeren 307
2. Karsten Fledelius: De danske besættelsesfilm 309
3. Per Nørgart: Filmsemiologi og politisk film 312

FILMENE
Lasse Ellegaard: Elvis; Joe Cocker 315
Kaare Schmidt: Brevet til Kreml 317
Per Calum: Uglen og missekatten 317
Martin Drouzy: Tchaikovsky 318

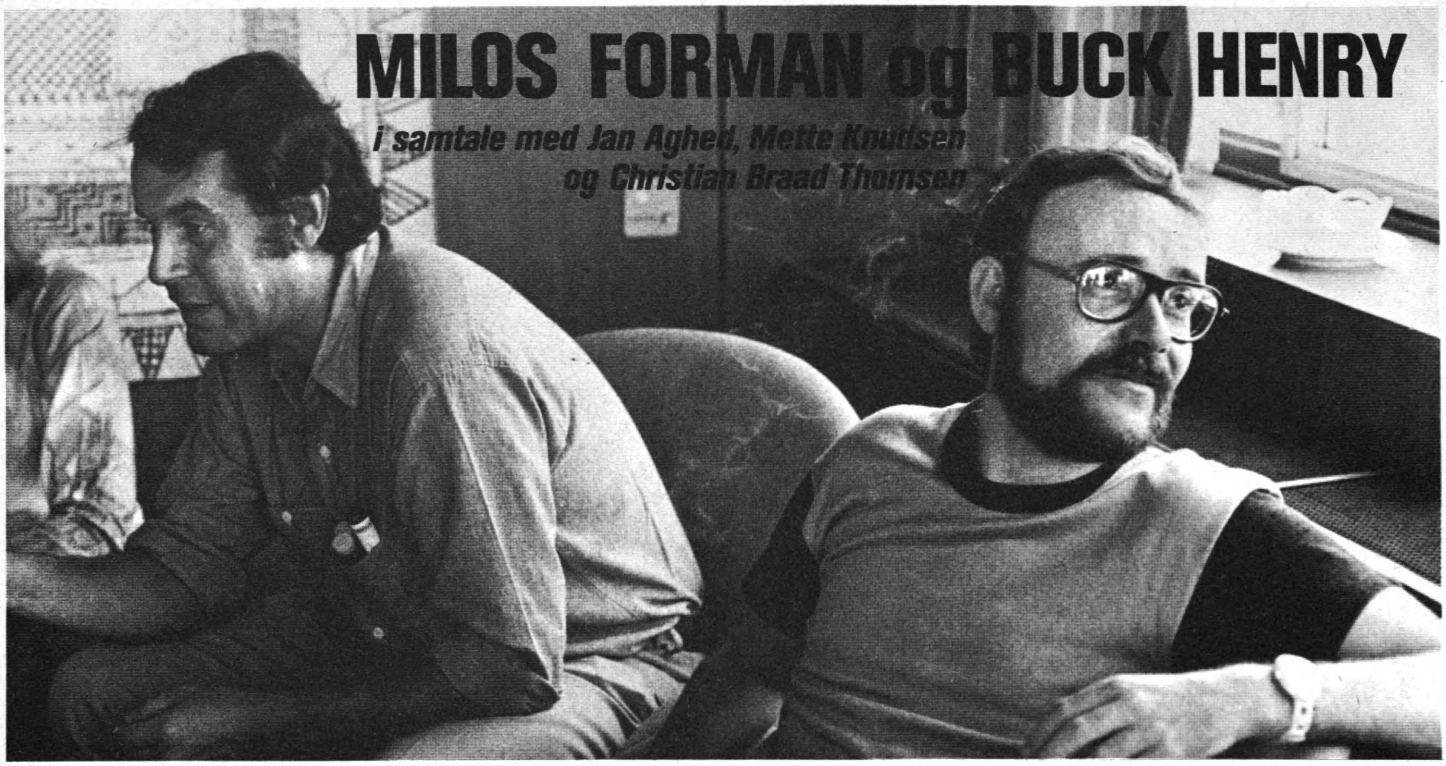
BØGERNE 319

Blå bog 323

Minikritik 323

MILOS FORMAN og BUCK HENRY

i samtale med Jan Agheð, Mette Knudsen og Christian Braad Thomsen



Chr. Braad Thomsen: – Hvad der især virker iøjnefaldende ved Deres første amerikanske film »Taking Off« er, så nært beslægtet den er med Deres tjekkiske film »Sorte Peter«, »Blondinens kærlighed« og »Brandmænd i fyr og flamme«. Det er, som om dette at rejse til USA i virkeligheden ikke var som at rejse til et nyt land.

Milos Forman: – Det var det nu alligevel, især på grund af sproget. Men jeg forsøgte at lave *min* film der, og det var bestemt ikke let, for den producent, der inviterede mig til New York, forventede, at jeg ville lave *deres* film, hvilket ville være betydeligt vanskeligere for mig. Så i sidste ende ændrede jeg intet ved min måde at arbejde på, med manuskript, forberedelser, personinstruktion osv. Jeg forsøgte at arbejde, som jeg altid har arbejdet.

CBT. – De har forladt Tjekkoslovakiet for en tid, men når De så kommer til USA, vælger De at lave film om unge, der forlader det samfund, De selv ankommer til. Hvorfor?

MF. – Jeg har ikke forladt Tjekkoslovakiet, – jeg har mit pas og er tjekkisk statsborger, men arbejder blot i New York. Man kalder dem drop-outs, disse unge, der på en eller anden måde forsøger at forlade samfundet. Men i de fleste tilfælde er det et oprør, som ikke har noget bestemt program, et meget ungdommeligt oprør for oprørets egen skyld, og de fleste vender i virkeligheden ydmygt tilbage. Det var sjovt at se, at alle disse teenagers, der kom til East Village i New York, også forsøgte at leve en slags middelklasseliv i The Village. Selvfølgelig findes der undtagelser, og dem taler jeg ikke om, men de fleste indser, at det er bedst at tage hjem igen til den komfort, de er blevet vant til. Det er også fantastisk som beatmusikken er blevet så kommercialiseret efter præcis det samfunds mønster, som musikken oprindelig var en reaktion imod. Jeg anklager ingen, men det er en trist kendsgerning, at beatmusikken i dag fuldstændig er i hænderne på agenter, managers, selskaber, der har forvandlet den til en kæmpemæssig industri og fjernet den fra, hvad ungdommen fra starten ønskede at udtrykke, ønskede at se, ønskede at deltage i.

CBT. – I »Taking Off« synes De overhovedet ikke interesseret i de politiske grunde til at forlade samfundet. Hvorfor ikke? De findes dog.

MF. – Jeg betragter ikke nogen af mine film som politisk satire, måske som social satire, hvis ordet satire overhovedet er velegnet. Det var vanskeligt nok for mig at forstå de politiske problemer i mit eget land, hvor jeg har levet hele mit liv. Så jeg turde slet ikke at binde an med at analysere politiske problemer i et land, jeg ikke kendte. Derfor koncentrerede jeg mig om problemer, jeg opfatter som universelle, problemer der har at gøre med menneskers sociale opførsel og med deres indbyrdes forhold.

CBT. – Og problemerne inden for den enkelte familie, som virkelig synes at være det gennemgående tema i alle Deres film, ikke?

MF. – Jo, og med hensyn til denne film troede jeg faktisk, at den især ville komme til at handle om de unge. Men jo mere research jeg foretog, jo mere blev jeg interesseret i forældrene. Jeg blev interesseret i at lave filmen, da jeg læste om en ung hippiepige, der var stukket af hjemmefra og myrdet i The Village, men jeg havde på den anden side ikke lyst til at behandle ekstreme tilfælde med mord, voldtægt og kidnapping, og hvis man betragter de fleste af disse drop-outs, så er de faktisk meget kedelige. Forældrene derimod er meget mere interessante. Når ungerne stikker af, er det forældrene, der sættes i bevægelse, fordi det er deres verden, der er ved at bryde sammen. Ungerne løber bare hjemmefra, og det er alt. I dage og nætter kan de sidde i en vens lejlighed i The Village og lytte til musik og stirre op i loftet, og dette er jo ikke særlig dramatisk, men forældrene gennemgår alle mulige slags dramaer.

CBT. – Hvor godt kendte De amerikansk ungdom, før De begyndte på optagelserne? Hvor lang tids research foretog De?

MF. – Den producent, der bragte mig til USA, droppede heldigvis projektet, og det betød, at jeg havde masser af tid. Jeg kom til New York for at lave film i januar 1969 og begyndte først optagelserne i maj 1970, så jeg havde over et år at tænke mig om i og møde mennesker og lære lidt om landet.

Mette Knudsen: – De har ikke på fornemmelsen, at De gør lidt grin med de unge? Jeg tænker på sang-optrinene, hvor De klipper meget morsomt, men føler De ikke, at De udleverer de unge lidt – især sammenlignet med forældre-afsnittene, som er meget mere bevægende?

MF. – Jeg udleverer dem ikke. Hvis de virker latterlige, er det, fordi de udleverer sig selv. Men jeg har virkelig meget dybe følelser for dem, for deres situation er vanskelig. Teenagers er modne nok til at føle sig voksne, og de vil gerne have de voksnes respekt, men det er umuligt i dagens samfund. De kan ikke blive forretningsfolk eller videnskabsmænd, fordi de ikke har penge eller erfaring. De eneste professioner, inden for hvilke de kan gøre sig gældende, er som sangere eller skuespillere, og derfor kommer de til disse sangprøver. Jeg så udvælgelsen til »Hair«, tusinder af unge mødte op, og nogle af dem var hverken særligt kønne eller kunne synge rent, nogle var tonedøve, men de mødte alligevel op og håbede på, at Vorherre som ved et mirakel skulle forgylde deres stemme. På en måde kan man jo godt more sig over dem, men på den anden side har jeg stor respekt for dem, for deres mod og deres ønske om at gøre sig gældende på en for dem meningsfyldt måde.

CBT. – Men synes De ikke, at De faktisk i alle Deres film balancerer mellem ømhed og grusomhed i Deres skildring af mennesker? Det er indlysende, at De holder meget af de mennesker, De beskriver, men samtidig går De så tæt på personernes ansigter og mindste reaktioner, at det godt kan være grusomt afslørende.

MF. – Jeg tror, at alle har denne form for schizofreni over for deres medmennesker. Undertiden elsker jeg min bror, og undertiden har jeg lyst at slå ham ihjel. Undertiden hader jeg mig selv, og til andre tider kan jeg lettere acceptere mig selv. Det er virkeligheden, der er delt op mellem ømhed og grusomhed, og hvis man forsøger at glemme det, så lyver man for sig selv.

MK. – »Taking Off« er bemærkelsesværdig ved, at der ikke er en eneste falsk tone i den. Det er en så helstøbt amerikansk film, at man spekulerer på, om De slet ikke havde nogen vanskeligheder eller følte nogen usikkerhed over for dette at skulle arbejde i et nyt land.

MF. – Jeg føler mig altid usikker, før jeg begynder at optage en film, og selvfølgelig følte jeg usikkerheden meget mere intenst i USA, hvor jeg syntes, at hver eneste drukkenbolt på gaden vidste mere om landet, end jeg gjorde. Skuespillere fortæller, at selv om de lider helt forfærdeligt af nervøsitet før en premiere og ryster over hele kroppen, så er nervøsiteten borte i samme øjeblik de står på scenen. Og sådan har jeg det også som instruktør: i samme øjeblik optagelserne starter, så forsvinder tvivlen og usikkerheden og så fuldfører man blot energisk, hvad man har påbegyndt. Jeg var i øvrigt meget heldig med de mennesker, jeg arbejdede sammen med, – især med Buck Henry, der jo ikke rigtig er skuespiller, men mere manuskriptforfatter. Han har skrevet manuskriptet til »Fagre voksne verden«, »Punkt 22« og »Uglen og missekatten«, og hver gang jeg var i tvivl om, hvorvidt en situation eller en replik fungerede rigtigt, så spurgte jeg ham og stolede meget på hans meninger.

FILMENS TILBLIVELSE

MK. – Hvor stor en del af filmen er improviseret?

MF. – Jeg vil skyde på, at 10–20 procent af dialogen er improvisation. Ganske vist forbereder jeg alt i de mindste detaljer og har et meget udarbejdet manuskript, men dette viser jeg aldrig til skuespillerne. De kender situationen, de skal medvirke i, men jeg er modstander af, at de lærer replikker udenad. De møder altid uforberedt til optagelserne, og på stedet fortæller jeg dem så de replikker, der står i mit manuskript og beder dem gentage dem. På den måde kan de heldigvis ikke huske mine replikker præcist og bliver derfor tvunget til at improvisere og gøre sig til ét med rollen, forstå rollen. Denne improvisationsform dyrker vi altid, før kameraet sættes i gang, og ofte når vi frem til meget spændende nye ting i fællesskab, og så først sættes kameraet i gang. Men om improvisation når kameraet går, er der ikke tale.

En anden grund til ikke at vise manuskriptet til ret mange mennesker er, at den slags film, jeg laver, tager sig meget dårligt ud på manuskriptstadiet, og jeg ønsker ikke at vise manuskriptet til alle og enhver og miste folks tillid til filmen på forhånd. Men væsentligst er det, at jeg ikke vil give skuespilleren en forudfattet mening om hans rolle, for så begynder hans hjerne bare at ligne en computor.

CBT. – Når De ikke viser manus til skuespillerne, kunne det så også være i den hensigt at skabe en form for forvirring hos spillerne? Jeg synes, der i alle Deres film hersker en generel atmosfære af usikkerhed eller forvirring, som om personerne faktisk ikke rigtig ved, hvad de nu skal gøre i de situationer, tilværelsen placerer dem i. Fremmes denne stemning mon af, at spillerne intet manuskript har?

MF. – I det virkelige liv er der jo ingen, der har et manuskript om, hvordan han skal tale eller opføre sig inden for de næste timer, og sådan ønsker jeg også, at mine film skal være. Forvirringen er naturlig, for i livet tvinges man også hele tiden til at optræde spontant og uforberedt.

Buck Henry: Lad mig tilføje, at som skuespiller er det en fantastisk oplevelse ikke at have et manuskript til rollen, – en kendsgerning jeg selvfølgelig må beklage dybt som manuskriptforfatter! Det er rigtigt, at det skaber denne forvirrede og usikre atmosfære i filmen, men som skuespiller føler man sig samtidig lettet for et kolossalt ansvar. Man behøver ikke at bekymre sig om, hvorvidt man glemmer et vigtigt ord i manuskriptet eller bytter rundt på nogle sætninger, som manuskriptforfatteren har organiseret i en meget omhyggelig rækkefølge. Man er meget mere afslappet og spontan.

MF. – Og jeg tror, at hvis skuespilleren føler et meget tungt ansvar over for manuskriptet, så bliver hans spil også alt for tungt. Han kan ikke undgå hele tiden at tvinge sig selv til at være god, og denne tvangsfølelse hæmmer ham i sidste ende i hans udfoldelse.

CBT. – De bruger meget få panoreringer og travellings og optager næsten altid scenerne med fast kamera. Skyldes denne teknik også, at De ønsker at gøre skuespillerne uafhængige af eventuelle kamera-bevægelser, så de kan opføre sig friere?

MF. – Jeg bryder mig ikke om at gøre tingene på en kompliceret måde, hvis det ikke er nødvendigt. Og netop når man improviserer og vil stille skuespillerne så frit som muligt, så må man forenkle sin teknik, så skuespillerne har så stor bevægelsesfrihed som muligt.

BH. – Ja, så man er fri for at skulle overholde bestemte kridtmærker på gulvet og hele tiden sørge for at blive inden for bestemte belysningsmæssige rammer.

CBT. – Men jeg spekulerer på, om denne teknik måske også er med til at skabe afstand mellem personerne på den måde, at de klippes sammen i hvert sit billede i stedet for ved hjælp af panoreringer at befinde sig i samme billede. Har De tænkt på det?

MF. – Det ved jeg ikke, men i hvert fald er man meget friere stillet i klippebordet, hvor man virkelig kan skabe relationerne og spændingerne mellem folk via klipningen. Hvis man derimod har alle personerne i det samme billede, er ens klippemuligheder jo stærkt begrænsede, – og klipningen er faktisk en meget vigtig del af mine film.

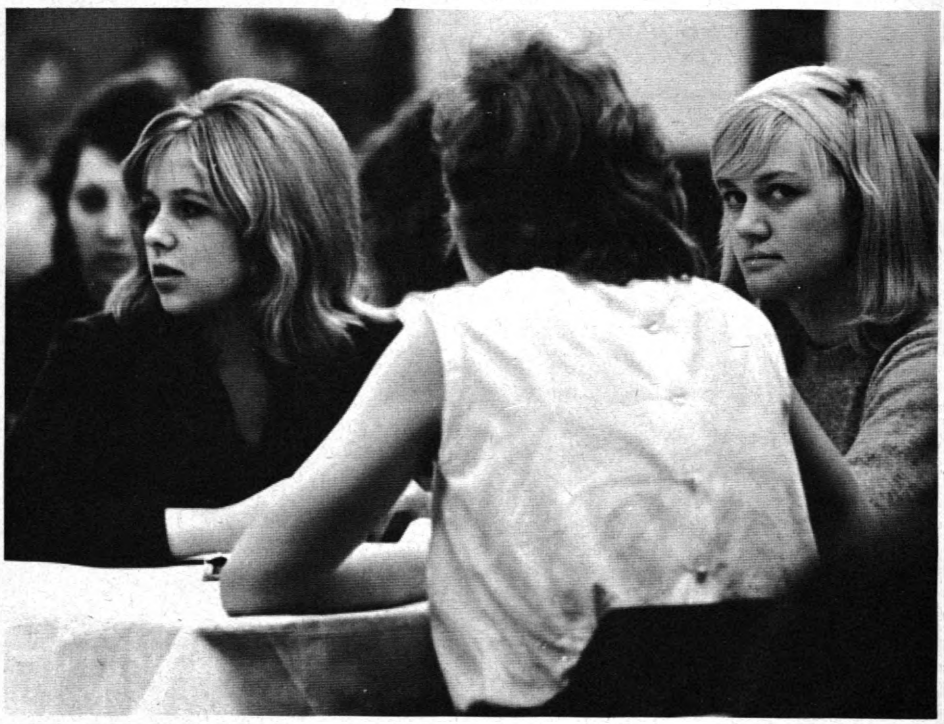
CBT. – Netop klipningen af »Taking Off« synes at rumme elementer, der er nye for Dem i den forstand, at De nogle gange ligesom foregriber den næste scene via klipningen. Første gang er da Buck Henry sidder hos psykiateren, og hvor De foregriber sangprøverne ved meget hurtige klip til en pige. I øvrigt ved jeg ikke, hvor vellykket effekten er lige der, for får man ikke en falsk fornemmelse af, at pigen er noget, der foregår inde i hovedet på Buck Henry?

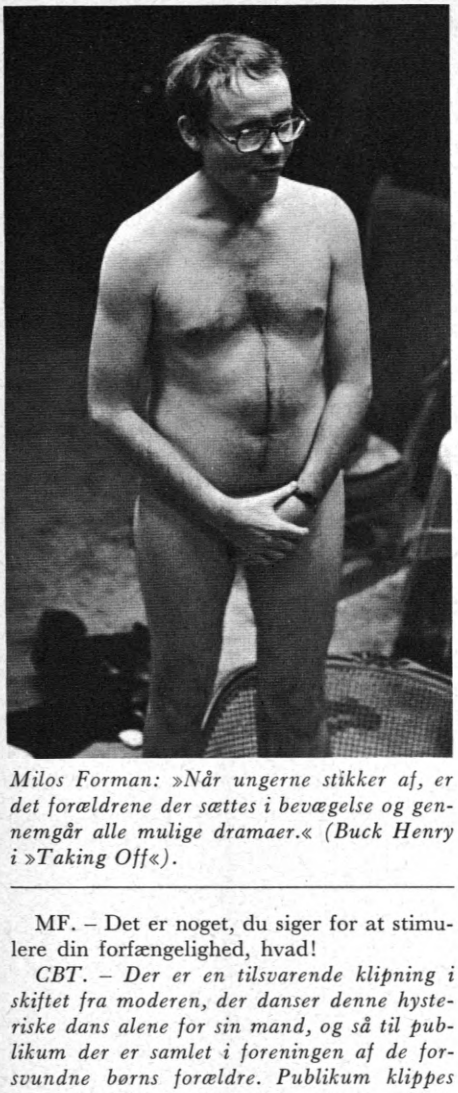
BH. – Men jeg synes, det er ganske spændende at give tilskuerne denne usikkerhed et stykke tid, indtil sammenhængen senere bliver klarere, og man forstår, at begge historier løber parallelt.

MF. – Jeg ved godt, at disse første hurtige klip kan virke forvirrende, men jeg tror, de er nødvendige for at etablere filmens mønster, så at man ikke senerehen forvirres over at bevæge sig frem og tilbage mellem sangprøverne og resten af filmen.

BH. – Og faktisk ser man jo pigerne, før man ser mig hos psykiateren, så i virkeligheden kunne jeg lige så godt befinde mig inde i hovedet på pigerne.

Balscener er et stadigt tilbagevendende motiv i Formans film; her er en scene fra »Blondinens kærlighed« med Hana Brejchova i hovedrollen (t.h.).





Milos Forman: »Når ungerne stikker af, er det forældrene der sættes i bevægelse og gennemgår alle mulige dramaer.« (Buck Henry i »Taking Off«).

MF. – Det er noget, du siger for at stimulere din forfængelighed, hvad!

CBT. – Der er en tilsvarende klipning i skiftet fra moderen, der danser denne hysteriske dans alene for sin mand, og så til publikum der er samlet i foreningen af de forsvundne børns forældre. Publikum klippes ind som tilskuere til moderens dans og klapper ad hende, da hun er færdig.

BH. – Det er en ekstraordinært god scene, og det kan jeg sige uden beskedenhed, siden jeg ikke selv er med i den. For det første er effekten overordentlig morsom og får virkelig folk til at le, for det andet er det ikke blot en effekt, men en meget smidig overgang til næste scene. Denne utroligt private dans synes for et øjeblik at blive overværet af et kæmpepublikum.

MF. – Det er, hvad alle pigerne i filmen går og drømmer om, – at optræde for dette massepublikum. Jeg kan lide at lege filmisk med disse løse associationer.

CBT. – De skrev manuskriptet sammen med Jean-Claude Carrière, Buñuels manuskriptforfatter. Hvordan arbejdede I sammen?

MF. – Han var kun én af forfatterne og ikke nødvendigvis den vigtigste. De har alle samme slags vigtighed, og samarbejdet med Carrière var næsten ufrivilligt. Vi var sammen som venner i New York uden tanke om noget samarbejde. Han fulgte mig, når jeg talte med unge og med deres forældre i The Village, og gradvist opdagede vi, at vi var begyndt at arbejde sammen med endeløse diskussioner om, hvad vi havde hørt i dagens løb, og om mulighederne for at bruge det i en film. Og med hensyn til samarbejdet er det meget svært at skelne imellem, hvem der har bidraget med hvilke ideer. Det udspringer alt sammen af et fællesskab, f. eks. kan jeg sige noget, som lyder meget dumt, men som alligevel kan få min medarbejder til at komme med den rigtige idé eller omvendt. Og hvad er så vigtigst: min dumhed eller hans idé?

TEMAER

MK. – Alle Deres film synes at handle om en fantastisk mangel på kommunikation, ikke blot mellem forældre og børn, men også mellem forældre indbyrdes. Mener De, at denne non-kommunikation har noget at gøre med menneskers sociale miljø?

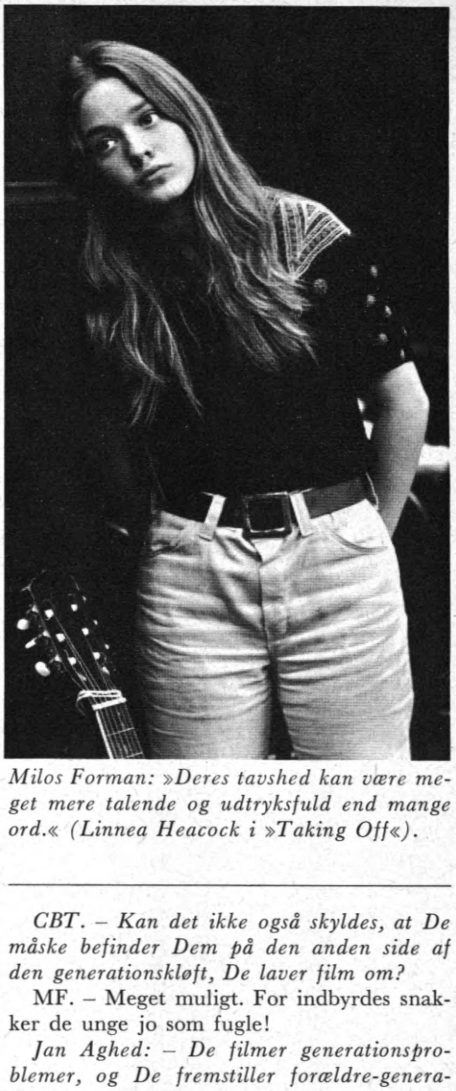
MF. – Jeg tror, at afstanden mellem forældre og børn er et emne, som altid har været og altid vil være behandlet af kunstnere, fordi det er et universelt problem, der aldrig vil blive løst. Muligvis har den manglende kommunikation mellem forældre-børn og mellem ægtefæller noget at gøre med vores miljø, men jeg tror, at den dybeste baggrund for problemet ligger i vor natur. Den grundlæggende spænding mellem ægtefæller har ofte noget at gøre med, hvad tiden gør ved vor kærlighed og vort sexliv. Kærligheden forandrer sig med årene, og vi ser ikke altid disse forandringer i øjnene, men prøver at fastholde gårsdagens kærlighed, selv om den ikke mere er den samme. Jeg tror, der er brug for at bygge en ny form for samvær op mellem mand og kvinde.

CBT. – Ofte har man på fornemmelsen, at De skildrer ægteskabet som en form for fængsel.

MF. – Fra et bestemt synspunkt er det et fængsel, og denne følelse forstærkes ofte, hvis ægteskabet udsættes for prøvelser. Så kan det blive en meget smertefuld institution, for til syvende og sidst er vi alle individualister, og vores ønsker og krav går ikke altid i samme retning. I USA føler man ofte meget stærkt spændingen mellem den ca. 40-årige mand, der satser alt på karriere og succes, mens hustruen på 35 stadig er så ung, at hun forsøger at knytte manden stærkere til sig og hjemmet.

CBT. – Det er meget slående i »Taking Off«, at de unge næsten ingen dialog har hele filmen igennem. Skal det opfattes som en kritik af de unge, at de er ude af stand til at formulere sig, eller er hensigten den modsatte: at vise at ord faktisk er overflødige som kommentar til den verden, de unge ikke kan tilpasse sig?

MF. – Jeg har skildret de unge, som de ser ud for mig. Når de taler i virkeligheden, er de ofte meget kedelige at lytte til, og samtidig kan deres tavshed være meget mere talende og udtryksfuld end mange ord. Hvad de har at sige, udtrykker de muligvis bedst i deres sange, – det er derfor, sangene spiller så stor en rolle i filmen. Da jeg udvalgte piger til filmen, foreslog jeg dem alle, at de skulle tage deres egne sange med og synge dem for mig, så jeg kunne vælge ud på det grundlag. Og jeg husker en bestemt pige: da jeg begyndte at tale med hende, syntes jeg, hun var komplet åndssvag. Hun sagde ingenting, hun så ud, som om hun kedede sig til døde, og når jeg spurgte hende om noget, svarede hun kun ja eller nej eller ved ikke. Jeg bad hende synge en sang, men havde faktisk opgivet hende på forhånd, – og så sang hun denne fantastisk smukke sang »Even the Horses had Wings«, som virkelig afslørede et dybt og originalt forhold til tilværelsen. Jeg tog hende straks med i filmen. Men jeg var meget ofte ude for dette, at de unge ikke kunne formulere sig verbalt.



Milos Forman: »Deres tavshed kan være meget mere talende og udtryksfuld end mange ord.« (Linnea Heacock i »Taking Off«).

CBT. – Kan det ikke også skyldes, at De måske befinder Dem på den anden side af den generationskløft, De laver film om?

MF. – Meget muligt. For indbyrdes snakker de unge jo som fugle!

Jan Aghed: – De filmer generationsproblemer, og De fremstiller forældre-generationen som temmelig korrupt og hyklerisk i både Deres tjekkiske og amerikanske film. Vil det sige, at De er stødt på præcis de samme problemer i USA som i Tjekkoslovakiet?

MF. – Den verden, jeg kender, – jeg kender ikke Afrika eller Asien, – men i den verden jeg kender, er folk ikke så forskellige. Der er større ligheder end forskelle, og at de taler forskelligt sprog, betyder ikke nødvendigvis, at de opfører sig forskelligt.

JA. – Men ville man ikke forvente, at mennesker i et veludviklet kapitalistisk system ville have andre værdinormer og derfor opføre sig anderledes end mennesker i et socialistisk land som Tjekkoslovakiet?

MF. – I dag forsøger alle regeringer og systemer i verden at organisere og dirigere folks liv så meget som muligt, og jeg ser ingen forskel på et bureaukrati i et socialistisk eller et kapitalistisk land. I begge tilfælde kan det være lige vanskeligt at finde den mand, der træffer de afgørende beslutninger, – jeg tænker her især på mine erfaringer inden for filmverdenen, hvor jeg gang på gang er blevet slået af ligheden mellem amerikanske producenter og tjekkiske embedsmænd. Og jeg tror ikke, at forskellen i levestandard er særlig væsentlig. Da jeg som student tjente 400 kr. om måneden så jeg frem til den tid, da jeg skulle tjene 2000 kr., men selv når jeg som filminstruktør tjener 10.000 kr. om måneden kan jeg stadig ikke få pengene til at slå til. Og jeg tror ikke, at flere penge ændrer på vores forhold til andre mennesker, – det skulle da

lige være i den forstand, at penge kan gøre problemer mere smertefulde, for når mange penge er med i spillet, bliver grusomheden mere grusom, jalousien mere jaloux og misundelsen stærkere.

JA. – Vil De også mene, at man finder samme form for hykleri og dobbeltmoral i Deres eget land som i USA. Er mennesker også på det moralske plan mere eller mindre ens?

MF. – Det er svært at sige. Hvis man tjener penge på sin ærlighed, er det meget lettere at være ærlig, end hvis man bliver betalt for at være uærlig eller hyklerisk. Men faktisk kan jeg ikke lide at generalisere. Når mennesker i Prag spørger mig, hvordan USA så er, svarer jeg dem, at alt, hvad de har hørt om USA er sandt, både det værste og det bedste. Man kan finde alt. Selvfølgelig er der masser af mennesker i USA, der blot passer deres job og tier stille, fordi de tjener flest penge på den måde. De handler mod deres egen overbevisning, men tilsvarende er der mange mennesker i Tjekkoslovakiet, som er medlem af det kommunistiske parti af ren opportunisme, fordi det gør deres tilværelse behageligere.

JA. – Men denne her forening af forældre for bortløbne børn synes at være et meget amerikansk fænomen. Ville en sådan forening kunne opstå i Tjekkoslovakiet?

MF. – Den er formentlig et resultat af USAs vældige territoriale udstrækning. I et så stort land laver man straks en forening, når man vil løse fælles alvorlige problemer. I øvrigt eksisterer denne forening jo ikke i virkeligheden, men efter filmen har jeg fået henvendelser fra mange forældre, der gerne vil have foreningens adresse for at blive medlemmer af den!

JA. – Foreningens medlemmer synes ikke særlig interesseret i børnene. Det er mere, som om formålet med foreningen er at have en god undskyldning for at trække i det fine tøj, more sig sammen og ryge hash sammen. Børnenes forsvinden virker nærmest som et påskud.

MF. – Det er én side af sagen. Folk føler sig selvfølgelig mindre alene, når de er sammen med andre mennesker, der har samme problemer som de selv. Selvfølgelig samles de for at trøste sig selv lidt, men det finder jeg meget rørende og menneskeligt. Det er der da ikke noget ondt i. Det er blot trist, at de virkelige problemer er så vanskelige at løse, at de lidt nemmere problemer gøres til de primære.

JA. – Jeg blev slået af Deres fantastiske sans for timing i »Taking Off«, men føler De, at De udvikler Dem fra film til film nu, eller at De blot arbejder med en form for humor, som De én gang for alle har introduceret?

MF. – Man udvikler altid sin personlige smag under arbejdet, og man kommer nemt til at kede sig ved ting, man har gjort tidligere. I mine første film var jeg f. eks. hovedsagelig interesseret i en Cinéma Vérité-agtig måde at filme på. Jeg var meget fascineret over at se et virkeligt levende ansigt på filmstrimlen, men i dag er jeg nok mere interesseret i strukturelle problemer. Dette er imidlertid noget, der udvikler sig ubevidst hos en, – det er ikke et resultat af en bestemt teori.

POLITISKE ALLEGORIER

CBT. – De sagde før, at De ikke laver politiske, men sociale film. Gælder det for Deres seneste tjekkiske film »Brandmænd i fyr og flamme«, at De også betragter den som en social film mere end som en politisk allegori?

MF. – Ja, jeg betragter den primært som en film om social opførsel, men samtidig ved jeg godt, at man i dag praktisk taget intet kan gøre, uden at det får politisk betydning. Man kan ikke engang i USA købe en vindrue, uden at det er en politisk handling: der var en strejke, og købte man druer, var man automatisk reaktionær.

CBT. – Men da De lavede filmen om brandmændene, havde De da aldrig de stalinistiske politikere i Prag i tankerne?

MF. – Selvfølgelig tænkte jeg på dem nu og da, men det var ikke grunden til, at jeg lavede filmen. Jeg begynder aldrig med en tese, men foretrækker at starte med den konkrete situation, med folks opførsel, deres karakter og udvikle historien herfra. Og hvilke metaforer der så eventuelt viser sig at være i den færdige film, det har jeg på en måde ikke kontrol over.

CBT. – Er det rigtigt, at De blev uvenner med de tjekkiske brandmænds organisation på grund af filmen?

MF. – Ja, i begyndelsen. Det var ikke de professionelle brandfolk, men alle de frivillige. De truede med at trække sig tilbage fra deres arbejde som protest mod filmen, fordi de følte sig latterliggjort i den. Men jeg nåede til enighed med dem ved at forsyne de tjekkiske kopier af filmen med en fortekst, der sagde, at dette ikke specielt var en film om brandmænd, men en film der gav et generelt billede af vort samfund eller af enhver social organisation.

CBT. – Der er en bestemt scene, der på en måde er blevet et varemærke for Dem. I alle Deres film er der en vigtig balscene, der handler om folk, der forgæves forsøger at more sig, men som ikke rigtigt kan slå sig løs, – og i »Brandmænd i fyr og flamme« vokser der næsten en hel allegori frem af dette bal.

MF. – Ja, jeg har altid været fascineret af baller eller fodboldkampe eller andre begivenheder, hvor en masse mennesker mødes. Jeg er fascineret af alle disse ansigter og forskellige reaktioner. Og hvis folk generelt ikke synes at more sig under mine baller, så skyldes det nok mine egne private tømmermænd. Jeg havde aldrig større succes på baller, fordi jeg altid forventede mere, end jeg fik. Da jeg som 17-årig skulle til mit første bal, glædede jeg mig lang tid i forvejen og blev skuffet på ballet, fordi jeg syntes, jeg gik glip af et eller andet. Nu ved jeg, at jeg ikke gik glip af noget, – sådan er det bare.

CBT. – Bliver der også en bal-scene i Deres næste film?

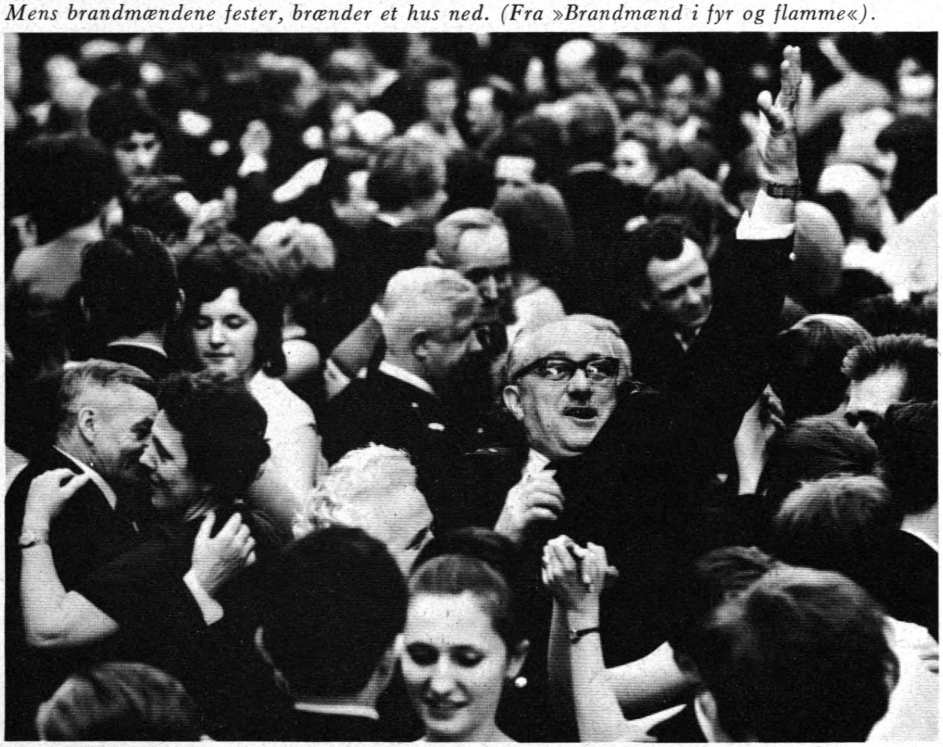
MF. – Ja, den kommer til at handle om en stor afskedsfest, som nogle Vietnam-veteraner i en lille amerikansk provinsby holder for en ung mand, der skal sendes af sted til Vietnam. Endnu er det for tidligt at sige ret meget om den, for jeg arbejder stadig på manuskriptet, men i hvert fald skal det være en komedie, og jeg vil ikke presse noget direkte politisk budskab ind i filmen, men derfor skal der nok alligevel til slut blive politiske aspekter af den færdige film.

JA. – Finder De det vanskeligt eller umuligt at arbejde i tjekkiske filmstudier i øjeblikket?

MF. – Det har jeg vanskeligt ved at udtale mig om, for jeg har ikke været i et tjekkisk filmstudie i over 2 år nu, og det er meget svært at overskue situationen. Men jeg er nu og da i Prag for at besøge min kone og mine børn, som stadig bor der. Min kone er skuespillerinde og har meget at lave, både teater-, film- og TV-arbejde, og da hun ikke taler andre sprog, ville hun bare ende som frustreret husmor, hvis hun tog med mig til USA. Derovre ville jeg holde hende i en slags fængsel og pludselig befinde mig midt i de problemer, som mine film handler om.

(Oversat af Chr. Braad Thomsen)

Mens brandmændene fester, brænder et hus ned. (Fra »Brandmænd i fyr og flamme«).



Morten Piil anmelder:

„TAKING OFF"

Milos Forman er ikke en instruktør, der slynger om sig med æstetiske eller politiske principerklæringer, men i et interview af Jan Aghed og Jonas Cornell i »Chaplin 65« fra sommeren 1966 nærmer han sig ikke blot en definition af sin egen æstetiske holdning, men også af filmkunsten overhovedet, således som han ser den.

Han taler med varme om Olmis »Il Posto« og fremhæver, at filmen »eksemplificerer en stræben, som jeg finder umådelig sympatisk: efter at respektere kameraets, filmens, fotografiets love. For mig er film fotografi, en film består af mange fotografier, og det der udmærker fotografiet er, at det med fuld troværdighed kun kan vise os tingenes, menneskenes, virkelighedens *overflade*. Hvis jeg vil nå menneskets indre, må jeg gøre det uden at øve vold mod denne overflade. Ganske simpelt begrænse mig til at filme det jeg kan se.«

Disse principper følger Forman konsekvent i »Taking Off«. I alle Formans film er personerne først og fremmest en overflade, en krop, *et ansigt*. Ingen nulevende instruktør studerer det menneskelige ansigt med så åbenlys fascination som Forman. Og det er naturligvis ikke kun en samler-iver efter at finde nye, sære fysiognomier, der driver ham – det skyldes ganske enkelt, at han bruger ansigtet som personkarakteristik. I Formans film afspejler en persons egenskaber sig i hans eller hendes ansigt. Forman drager den fulde konsekvens af sin filmopfattelse – menneskets indre kan kun nås gennem dets ydre.

»Are you for your body or are you not«, spørger psykoanalytikeren pigens far i den første scene i »Taking Off«. Larry misrøgter sin spinkle krop, han mister kontrol over den når han drikker sig fuld, og hans seksualliv er gået i stå. Men da han begynder at gå på jagt efter sin datter i New Yorks East Village, sker der noget med ham. Han rykkes op af sin borgerlige tilværelses rutinemareridt, og akkompagneret af sangen »Lessons in Love Are Free« opdager han en verden, hvor mennesker knyttes til hinanden på en friere måde. Ann, også på jagt efter en bortløben datter, hjælper ham. (»It's just an another life experience, and we should get everything out of it we can«, siger hun). Og da de sidder sammen på restauranten, og Larry er ved at forelske sig, akkompagneres de på cello af en nøgen pige – et forvarsel om den sidste scenes befriende strip-tease.

Larry tager Anns ord til sig. I stedet for at jagte datteren og gøre sig mere eller mindre urealistiske forestillinger om de skrækkelige ting der er hændt hende, går han ud med sin kone – en slags Palmehave-udflugt, der ender så galt som disse beslutsomme morskabsforsøg nu engang *må* gøre det i en Forman-film. Men herfra tages skridtet til et medlemskab i Foreningen for forældre til bortløbne Børn, til et *virkeligt* befriende hashgilde og et efterfølgende firemands-selskab, hvor Larry gør ting han ikke ville have drømt om at gøre ved filmens begyndelse og endelig synes på vej til at leve for den krop, han nu stiller næsten nøgen til skue.

Moralen er enkel – der går ingen bekvem bro over generationskløften. Hvis forældregenerationen overhovedet skal have mulighed for om ikke forstå, så dog tolerere børnene, må de tværtimod holde sammen, lære af hinanden, knytte nye kontakter indbyrdes. I de unges verden vil Larry altid være en »stranger in paradise«, som han ikke ganske tilfældigt synger til slut. Hash er ikke en genvej til forståelse af de unge, men måske en genvej til tolerance.

»Stranger in Paradise« – der er i »Taking Off« en vag, poetisk forestilling om paradis. Den unge generation definerer paradis gennem deres sange – ligesom også Larry og den mystiske dame ved hash-selskabet bryder ud i sang, generationernes berøringspunkt. Modstykket til »Stranger in Paradise« er den smukke »And Even the Horses Had Wings«, skrevet og sunget af Bobo Bates. Den handler om barndommens paradis – »It was that special kind of world,/with its heart set on laughter/And a star was meant to be touched and a dream to be after/And at the end of each days was the wonder of each night.« Den synges, mens forældrene inspicerer datterens værelse og kameraet dvæler ved hendes ting, og den bliver derved en slags forklarende kommentar til hendes flugt (selv hverken synger eller taler hun). Men samtidig er der nogle paradisisk smukke og harmoniske billeder i filmen, der antyder, at dette paradis kan generobres. Da forældrene opdager at Jeannie er stukket af endnu engang, og til tonerne af Dvoraks »Stabat Mater« går ud på altanen, følger nogle billeder, hvor alt ånder fred, hvor solen og de grønne træer og den bevægende musik skaber et helhedsindtryk af paradoksal lykke. Det er denne poetiske erkendelse af hver ny dags paradisiske livsmuligheder for *begge* generationer, af »the wonder of each day«, der hæver »Taking Off« højt over den blotte og bare satire og derop, hvor den virkelighed, der er Formans faste udgangspunkt, forvandles til filmpoesi.

»Taking Off« er således en langt rigere facetteret film end man måske gør sig klart ved første gennemsyn. Den rummer endda et nøddeskalsbillede på sin egen æstetik i scenen hvor Larrys gæst Ben betragter et trick-maleri, der alt efter den skiftende synsvinkel forvandler sig fra et skib til et kvindeportræt og igen til en kurv med blomster. »That's what I mean by a work of art«, kommenterer Ben, og »Taking Off« bliver netop et sådant kunstværk, mange film i én, enestående i sin blanding af drilagtig satire, tilbageholdt medfølelse og perspektivgivende poesi. Den er først og fremmest fuld af den *realistiske* komik, der er Formans særkende — en komik, der ikke tvinges ned over situationerne, men udvikler sig psykologisk rimeligt ud af dem, mens personerne lidt efter lidt afslører sig. I hvilken anden film har man set personer drikke sig fulde på en måde, der på én gang er så morsom og så realistisk? I hvilken anden film har man set ansigtets særlige skønhed og komik dyrket på denne afslørende måde, som kan virke grusom, men som dog er realistisk så sandt som et snapshot altid vil rumme en *del* af en eksisterende virkelighed. Og i hvilken anden film lever humoren og alvoren i en så naturlig symbiose, til stede i næsten hvert billede. »This is not a joke, this is a real story,« siger en af de to damejagende herrer på danserestauranten, hvor forældrene går ud for at more sig. Men han modsiges af sin ven: »It's a joke, right? If you tell something terrible very funny, people are going to laugh. Don't you understand that?«

»Taking Off« er dette års hidtil morsomste, frygteligste og smukkeste film.

Morten Piil

■ **TAKING OFF**

Taking Off. **Arb. titel:** S.P.F.C. USA 1971. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Forman-Crown-Hausman, Inc. I samarbejde med Claude Berri. **P:** Alfred W. Crown. **As-P/P-leder:** Michael Hausman. **P-sup:** Ned Tanen. **P-ass:** John Starke. **Instr:** Milos Forman. **Manus:** Milos Forman, John Guare, Jean-Claude Carrière, John Klein. **Foto:** Miroslav Ondricek. **Kamera:** Louis San Andres. **Farve:** Eastmancolor via Movielab. **Klip:** John Carter. **Ark:** Robert Wightman. **Kost:** Peggy Farrell. **Sange:** »Air« af Mike Heron, spillet af The Incredible String Band; »Stranger in Paradise« af Robert Wright & George Forrest; »Goodbye, So Long« af Ike Turner; »Love« af Nina Hart; »Let's Get a Little Sentimental« af Mike Leander & Eddie Seago; »And Even the Horses Had Wings« af Bobo Bates; »Long Term Physical Effect« af Carly Simon & Tim Saunders; »Ode to a Screw« af Tom Eyen & Peter Cornelli; »Lessons in Love« af Catherine Heriza; »Feeling Sort of Nice« af Shellen Lubin. **Musik:** Uddrag af Dvoraks »Stabat Mater«. **Tone:** David Blumgart, Sanford Rackow, Dick Vorisek. **Instr-ass:** Philip Goldfarb, Edward Folger. **Fortekster:** Elinor Brun. **Makeup:** Irving Buckman. **Frisurer:** Lee Victor. **Medv:** Lynn Carlin (Lynn Tyne), Buck Henry (Larry Tyne), Linnea Hancock (Jeannie Tyne), Georgia Engel (Margot), Tony Harvey (Tony), Audra Lindley (Ann Lockston), Vincent Schiavelli (Mr. Schiavelli), Paul Benedict (Ben Lockston), David Gittler (Jamie), Rae Allen (Mrs. Divito), Corinna Cristobal (Corinna Divito), Allen Garfield (Norman), Barry Del Rae (Schuyler), Frank Berle (Komite-medlem), Phillip Bruns (Politibetjent), Gail Busman (Nancy Lockston), Robert Dryden (Dr. Bronson), Madeline Geffen (Komite-medlem), Anna Gyorg (Ellen Lubar), Jack Hausman (Dr. Besch), Carrie Kotkin (Laurie), Herman Meeker (Præsident for S.P.F.C.), Ultra Violet (Medlem af S.P.F.C.), Ike & Tina Turner, Sari & Jamie Freeman, Nina Hart, Michelle Scheideler, Debbie Robbins, Nancy Bell, Nancy Ferland, Jane Bedrick, Susan Chafitz, Meryl Schneiderman, Janie Rosenberg, Kay Beckett, Bobo Bates, Carly Simon, Mary Mitchell, Catherina Heriza, Shellen Lubin, Jinx Rubin, Caren Klugman. **Længde:** 93 min., 2635 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.T. **Prem:** Dagmar 24.5.71.

Indspilningen startet 18. maj 1970, eksteriørscener optaget i New York City.

DANSK FILM NU

En samtale mellem Jens Ravn, Henrik Stangerup, Claus Ørsted og Kosmorama

Kosmorama: Hvorfor er det tilsyneladende så let at komme til at lave en debutfilm herhjemme og så svært at komme i gang med film nummer to?

Jens Ravn: Det skyldes Filmfonden, der åbnede for posen med den specielle støtte til debuterende instruktører, og producenterne, som skånselsløst benyttede sig af denne ordning. Resultatet er, at vi har fået ét langt benzinbål af debutanter. Jeg synes vi nu er kommet i den situation, at man ser tilbage på en masse forfærdeligt lort, som aldrig burde være lavet. Og det farlige er så, at vi får et backlash hos producenterne – det har vi faktisk allerede fået. Derfor får de, der virkelig har noget i sig, fantastisk svært ved at komme i gang med film nummer to.

Henrik Stangerup: Jeg synes det skal være let at komme til, for laver man en dårlig debutantfilm, bliver man alligevel sorteret fra i svinget. Da den nye bølge kom frem i Frankrig, var der hundrede, som væltede frem, og i løbet af et par år forsvandt de fleste af sig selv – alle de, der kun kunne lave en enkelt lille film. Chabrol og Truffaut og nogle stykker til hang ved, og det er stadig dem, man snakker om.

Det centrale ved dansk film i øjeblikket, er efter min mening ikke den aktuelle produktionskrise, for det er på mange måder stadig lettere at lave film herhjemme end noget andet sted i verden. Det centrale er, at alle disse danske film simpelt hen ikke er på højde med det der sker her i landet i øjeblikket. En film som »Desertøren« har en problemstilling, som dansk litteratur overstod i slutningen af halvtredserne. De fleste nye danske problem- og debatfilm fra de sidste tre år halter bagefter det der står i aviserne, en god leder af Niels Ufer i Information for eksempel, eller i Vindrosen for at tage et litterært eksempel. I virkeligheden mener jeg ikke, at de unge danske filmfolk har vist sig vores i princippet glimrende filmlov værdig. Og jeg forstår udmærket godt, at både det intellektuelle publikum og de såkaldte »rindalister« er ved at blive trætte af filmfond-»skandaler« og er ved at blive trætte af dansk film i det hele taget.

Claus Ørsted: Nu sætter du tingene meget hårdt op. Jeg tror der er en forbindelse mellem filmenes produktionsvilkår og deres indhold. Det viser sig nemlig, at de eneste film, vi har råd til at producere i Danmark, er film, der koster under den legendariske million kroner. Vi har kun råd til at løbe rundt fem mand med et håndkamera på gader og stræder. Kommer man med en historie, der koster 1,3 eller 1,4 millioner at lave, og som måske er en ti gange bedre historie end den man ellers ville lave, så får man at vide, at det er der ikke råd til.

Henrik Stangerup: Det er naturligvis rigtigt, at der altid er økonomiske problemer med at lave film, men det er alligevel først og fremmest et spørgsmål om holdning. Kan man ikke lave en film med holdning for 1 million, kan man ikke lave film. Det spørgsmål bliver tilbage: er de nye danske film overhovedet på højde med, hvad der sker i Danmark i dag?

For blot fire år siden var det noget forholdsvis nyt at gå ud og lave spillefilm på dokumentarisk basis. Der blev sat noget i gang med »Balladen om Carl-Henning«, som fortsattes med bl. a. »Ang.: Lone«, hvor man tager amatører ind, hvor man prøver at skildre Danmark. For bare fire år siden var Danmark aldrig blevet vist i danske film, undtagen i »Weekend« og et par til. Det var et chok for mig at se Danmarksskildringen i »Balladen om Carl-Henning«, for Danmark har ellers altid været skildret borgerligt i vores film, og det inspirerede mig til at gå videre med »Giv Gud en chance om søndagen«.

Men nu er der sket det, at på bare et års tid er denne metode blevet farlig, for det er som om vi nu stiller os tilfreds med at vise Danmark dokumentarisk og tror, det bare er gjort med at tage familien med håndholdt kamera og redde resten i klipningen. Det er snarere TV-film, vi laver, og min egen film fungerer på en måde også bedst i TV, selv om den ikke er tænkt som en debatfilm. For at komme fremad tror jeg, at vi nu må prøve at skabe en abstraktion af realismen, med et sandfærdigt udgangspunkt selvfølgelig. Når jeg ser en film som Chabrols »Slagteren«, løber det koldt ned ad ryggen på mig, for pludselig føler jeg hvad fanden film egentlig er for noget.

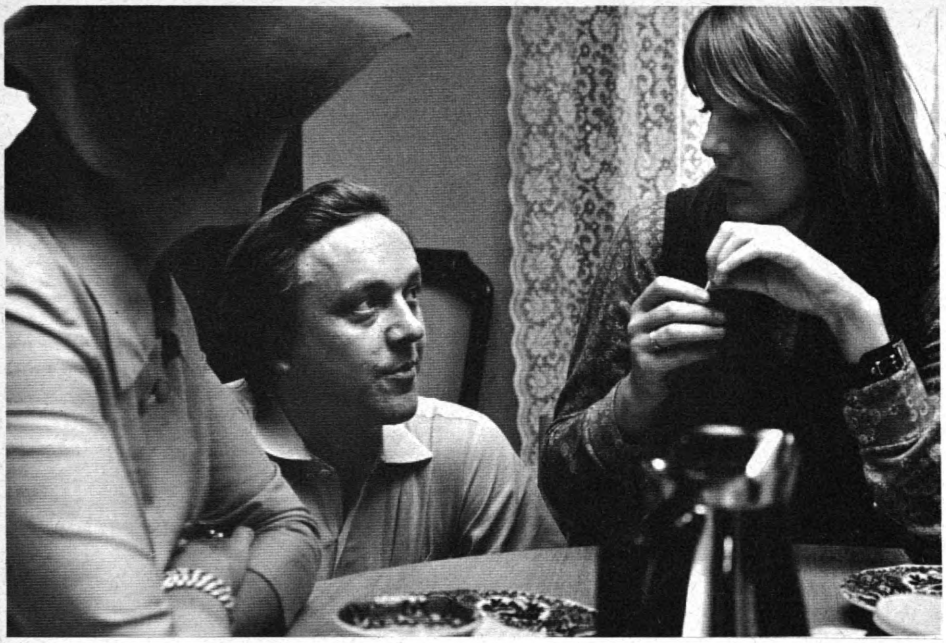
Professionalisme og egotrip

Jens Ravn: Det synes jeg er udmærket, for det betyder, at du også selv har taget et sving. Konsekvensen af hvad du siger, når du nævner »Slagteren«, er en understregning af, at en af de ting vi lider forfærdeligt af herhjemme, er manglende dygtighed. Vi mangler ikke blot kunstnerisk villen og formåen, men også dygtighed med kamera og skuespillere. Og når vi får så mange dårlige debutantfilm optaget med håndkamera og amatører, kan det skyldes, at det simpelt hen er den letteste måde at optage dem på. Det er naturligvis altid svært at lave en god film, som for eksempel »Ang.: Lone«, men det vil altid være lettere for ukyndige at betjene et håndkamera.

Henrik Stangerup: Man kan også skabe virkelighedsabstraktion med amatører. Det er ikke et spørgsmål om større eller mindre professionalisme, men om at udvikle historier.

Jens Ravn: Nu er professionalisme jo på en måde et væmmeligt ord. Vi har efterhån-

Jens Ravn: »Vi mangler ikke blot kunstnerisk villen og formåen, men også dygtighed med kamera og skuespillere.« (Ravn – ved kameraet – med Erik Mørk – med ryggen til – og Gunnar Lemvigh under optagelserne til »Tjærehandleren«).



Henrik Stangerup: »Problemet herhjemme er, at vores film kun i meget snæver forstand handler om Danmark.« (Stangerup instruerer Lotte Tarp (t.h.) og Vibeke Reumert i »Giv Gud en chance om søndagen«).

den udmærkede teknikere, men det bare at lave en teknisk professionel film er sådan set nul og niks. Jeg taler om professionalisme i videre forstand, om instruktørens dygtighed, det vil sige hans evne til at håndtere dramaet som væsen, til at håndtere en udviklingspsykologi hos skuespillerne, at vide hvornår noget skal trække, hvordan rytmen skal ligge. Det er hele ånden i filmen, som efter min mening er noget professionelt, på samme måde som en komponist eller en maler skal vide visse ting for at kunne arbejde med dem.

Claus Ørsted: Når Henrik kritiserer de virkelighedsreproducerende film fra de sidste par år, kan man vende problemstillingen om og spørge: hvorfor er de film overhovedet blevet lavet? Hvis man skal være helt kynisk og tale om kroner og ører, så var det de eneste film, som de danske producenter kunne komme igennem med, som så nogenlunde seriøse ud og kunne få støtte af Filmfonden. Der ligger en frygtelig hæmsko i det. Lad os sige, at Jens Ravn kommer med en god idé og forelægger den for en producent. Han har lavet en film før, så han kan ikke få debutantstøtte. Så kommer der måske en anden instruktør med den samme idé, og er han debutant og måske udgået fra Filmskolen, vælger producenten naturligvis ham, for ham kan han få debutantstøtte på. Så enkelt er det. Jeg går ud fra, at vi alle går rundt med en masse film i hovedet, som vi hellere vil lave end disse billige debutantfilm, som forholdene tvinger os til at lave, hvis vi overhovedet vil lave film og ikke bare gå rundt og være unge og lovende.

Henrik Stangerup: Filmhistorien er fuld af eksempler på geniale film, der ingen penge koster, og idiotiske film, der koster det hvide ud af øjnene.

Når man for eksempel ser Milos Formans film og snakker med Forman, så opdager man, at der er en hel filosofi bag hans film, et virkelig tilbundsgående forsøg på at finde ud af hvad Tjekkoslovakiet var for et land inden russernes invasion. Men problemet herhjemme er, at vores film kun i meget snæver forstand handler om Danmark. Der er for meget egotrip i de danske film, for meget Drop-Inn, for meget navlebeskuelse.

Jens siger, at danske filmfolk ikke er dygtige nok. Jeg vil sige det på en anden måde. Danske filmfolk er for analfabetiske. De kan ikke tænke. Jeg har nævnt »Desertøren«. Men også en film som »I morgen, min elskede« er helt ude i tovene – ottende ombæring af hvad andre instruktører laver bedre. »Kære Irene« er ærlig, men når ikke ud over den navle, den beskriver. Og så nytter det sgu ikke noget at man snakker om, at hvis revolutionen kommer, så vil den film blive anerkendt.

Klicheer og det store publikum

Kosmorama: Din film, Claus Ørsted, er blevet anklaget for at være én stor kliché.

Claus Ørsted: »Narko« er den første film, der har noget med stiknarkomaner at gøre, så i den forstand kan den ikke være nogen kliché. Og så undrer det mig, at man kan tillade sig at kalde evige dramatisk gyldige ting, som man sætter op mod hinanden, for klichéer.

Jeg lavede filmen med to udgangspunkter. For det første er der aldrig nogen, der har lavet en film om det miljø før, og der sidder 50.000 mennesker i deres små hjem, som intet ved om det. Jeg kunne godt have lavet en meget indforstået, orienterende *inside*-film om narkotikaproblemet og så fået 300 forsorgsfolk ind, som kunne klappe i hænderne, men det var ikke derfor jeg lavede filmen. Jeg lavede den for at få så mange mennesker ind at se den som overhovedet muligt og løfte lidt af sløret for de problemer, den behandler – og så kan det godt være, at folk bliver bedre orienteret ved at læse ugepresse eller dagspresse eller hvad ved jeg. – Det andet udgangspunkt var simpelt hen, at jeg sagde til mig selv, at hvis jeg kan få et publikum ind, underholde det og give det en oplevelse i to timer, så er jeg lykkelig.

Henrik Stangerup: Men bør en debatfilm ikke principielt være på højde med det der læses eller ses inden for de andre medier? Hvis narkodebatten overhaler din film, er den så ikke overflødig?

Claus Ørsted: Min film er ikke primært nogen debat- eller problemfilm.

Kosmorama: Man kunne måske sige, at »Narko« er blevet en slags narkoproblemets »Love Story«, et forsøg på at få et massepublikum i tale via narkoproblematikken?

Claus Ørsted: Jeg er ikke interesseret i, at kun 300 mennesker ser min film. Hvis jeg havde lavet filmen så rå, som den sagtens kunne laves, havde jeg skrævnt det store publikum væk fra den, og det har jeg ingen interesse i.

Vi tegner firmaet

Henrik Stangerup: Problemet er også hvad der er film, og hvad der er TV i det der foregår i øjeblikket. »Ang.: Lone« burde være kørt i TV, for den skabte ikke den debat, den tilsigtede, da den blev vist i biografen i en død sommerperiode. Hvorfor er »Slagteren« *film* og ikke TV? Og hvis vi vil have folk i biografen, så må vi vide, at det er os der får pengene, at det er os, der tegner dansk film, for den gamle garde er død. Den er ude, undtagen lige Balling og et par stykker til. Det er porno og pop i den ene ende, og vi tegner firmaet i øjeblikket, og så er der ingen, der gider se de film. Man kan se problemerne bedre behandlet i TV. Vi har tabt kagen på gulvet herhjemme.

Claus Ørsted: Det er simpelt hen fordi vi er frygtelig bange for at fortælle en god historie. Vi er fantastisk bange for at sætte os ned og sige: nu vil jeg lave en professionelt godt skåret underholdningsfilm, der bare er underholdende og som giver en oplevelse i to timer.

Henrik Stangerup: Danske filmfolk er for uintellektuelle og for kunstnerromantiske. De føler for meget og de tænker for lidt. Det viser sig, når de sætter gode forfattere til at skrive dårlige manuskripter. Så *føler* de et Rifbjerg- eller et Panduromanuskript frem, og der kommer ikke en skid ud af det. Der er måske ikke nogen kunstart, der kræver så meget tænkearbejde som netop film.

Kosmorama: Hvorfor henvendte du dig ikke til en manuskriptforfatter, da du forberedte »Narko«, Claus?

Claus Ørsted: Af den simple grund at vi ingen manuskriptforfattere har herhjemme. Og det føler jeg som et savn, for jeg tror at jeg meget snart kan få brug for en manuskriptforfatter. For at kunne lave en film i dag er man tvunget til at have forstand på budgettering, man skal selv kunne skrive og ovenikøbet kunne udføre et andet job samtidig, for ellers kan man ganske enkelt ikke eksistere. Derfor synes jeg det ville være mægtig skønt, hvis der sad nogle manuskriptforfattere et eller andet sted. Men det gør der ikke, og derfor må jeg enten tage et litterært oplæg og lave det om, eller sætte mig ned selv og lave manuskriptet.

Henrik Stangerup: Der har du fat i noget væsentligt. For når jeg før snakkede om egotrippere, så er det klart, at herhjemme bliver man på en måde tvunget til at være det. Det er også miljøet, man kan anklage. Vi tvinges ud i at køre hver vores lille egotrip. Det er vanvid, at man skal kunne det hele selv. Der er selvfølgelig nogle enere – Godard og Bergman for eksempel – som kan

det hele, og som man altid refererer til. Det svarer til den maler, der sidder ude i Sydhavnen og siger: Picasso og mig. Men man behøver ikke være et geni for at lave fremragende ting, og en god film kan være et kollektivt resultat af mange fremragende enkeltindsatser. Men som Claus siger har vi ingen, der kan hjælpe dem, der for eksempel ikke kan skrive selv. Mange af de nye danske film er simpelt hen dårligt skrevne.

Jeg tror det er fantastisk vigtigt, at man i svensk film har råd til at have en mand som Bengt Forslund, der står bag Jan Troells og Halldorffs film som manuskriptforfatter og en slags *second producer*. Han er en slags filmisk forlagsredaktør, der råder instruktørerne, ligesom forlagskonsulenter råder forfatterne. Troell kan for eksempel ikke skrive, det gør Forslund, og det tror jeg ikke Troells film bliver ringere af.

Ærlighed og løgn

Kosmorama: Du vil ikke selv kalde din film for en problemfilm, Claus. Hvad er den så?

Claus Ørsted: Jeg er rystende ligeglad med i hvilken kategori, man placerer den. Jeg tror ikke man kan lave en film om virkeligheden uden at pille ved virkeligheden, og det er med fuldt overlæg, at jeg i »Narko« sprænger dokumentarismen og begynder at lege med det der hedder film. Det er ikke nok for mig bare at affotografere virkeligheden, for virkeligheden interesserer mig ikke. Den interesserer mig kun, når jeg kan få lov til at lirke lidt ved den. Fortælle nogle løgnehistorier for måske derigennem at fortælle sandheden. Rent dokumentariske film laves bedst af TV. Jeg synes det ville være vidunderligt at kunne lave film, der var fantastisk fiktionsbundne, men som alligevel gav indtryk af at skildre den rå virkelighed.

Henrik Stangerup: Det er Truffaut, der har sagt, at man bliver nødt til at gå vejen over løgnen for at fortælle sandheden. En film som Christian Braad Thomsens »Kære Irene« springer det led over der hedder løgnen, mens for eksempel Chabrols »Slagteren« bygger på et kæmpepostulat – og ved at holde fast ved denne pragtfulde geniale løgnehistorie når Chabrol frem til at fortælle en sandhed på et realistisk plan om det at være menneske helt banalt, om det at være i krig, have traumer, være besat af blod. Omvendt er Christians film meget ærlig, han vil ikke lyve og derfor kommer han til at lyve på en anden måde. Han vil fortælle om en kvinde, der ikke bliver forstået af det samfund hun lever i – det er indirekte en politisk film. En kvinde, der ikke bliver forstået af de mænd, som omgiver hende og som derfor ramler ud i desperation. Som jeg ser filmen, handler den om en pige, der hader livet, som ikke kan lide nogen af de mænd, hun kommer i berøring med. Den handler om en sur, småborgerlig pige. Derved kommer Christian til at lyve i sidste ende, gå vejen fra sandheden til løgnen. Filmen har snydt ham, fordi han ikke har villet gå igennem et fremmedgørelseselement.

Der kommer et punkt, hvor ærlighed snyder. Christian hader showmanship, og vi har i det hele taget herhjemme en tradition for puritanisme, for at dyrke grimhed og ærlighed, og den kan blive farlig. Det viser sig også inden for malerkunsten og på beatfronten, hvor en gruppe som Savage Rose har svært ved at blive anerkendt herhjemme, simpelt hen fordi den er for dygtig. Vi er på vej ud i noget farligt med denne ærlighedsdyrkelse, og derfor er jeg særlig spændt på to nye danske film, der kommer nu til efteråret, og som begge går ud fra den rene fiktion: Jens Ravns »Tjærehandleren« og Gert Fredholms Scherfig-filmatisering »Den forsvundne fuldmægtig«. Jeg synes det er en glimrende idé at filmatisere en Scherfig-bog, der i forvejen har et stort publikum, på samme måde som Jan Troell filmer en populær forfatter som Moberg og gør »Udvandrerne« til den største svenske publikumsucces i mange år. Det er god taktik at støtte sig til en populær bog, når man laver sin debutfilm. *(Redigeret af Morten Piil)*

Claus Ørsted: »Vi har kun råd til at løbe rundt fem mand med et håndkamera på gader og stræder.« (Ørsted – med skindhue – instruerer Gert Günther (t.h.) i »Narko«).

Et svar fra Christian Braad Thomsen

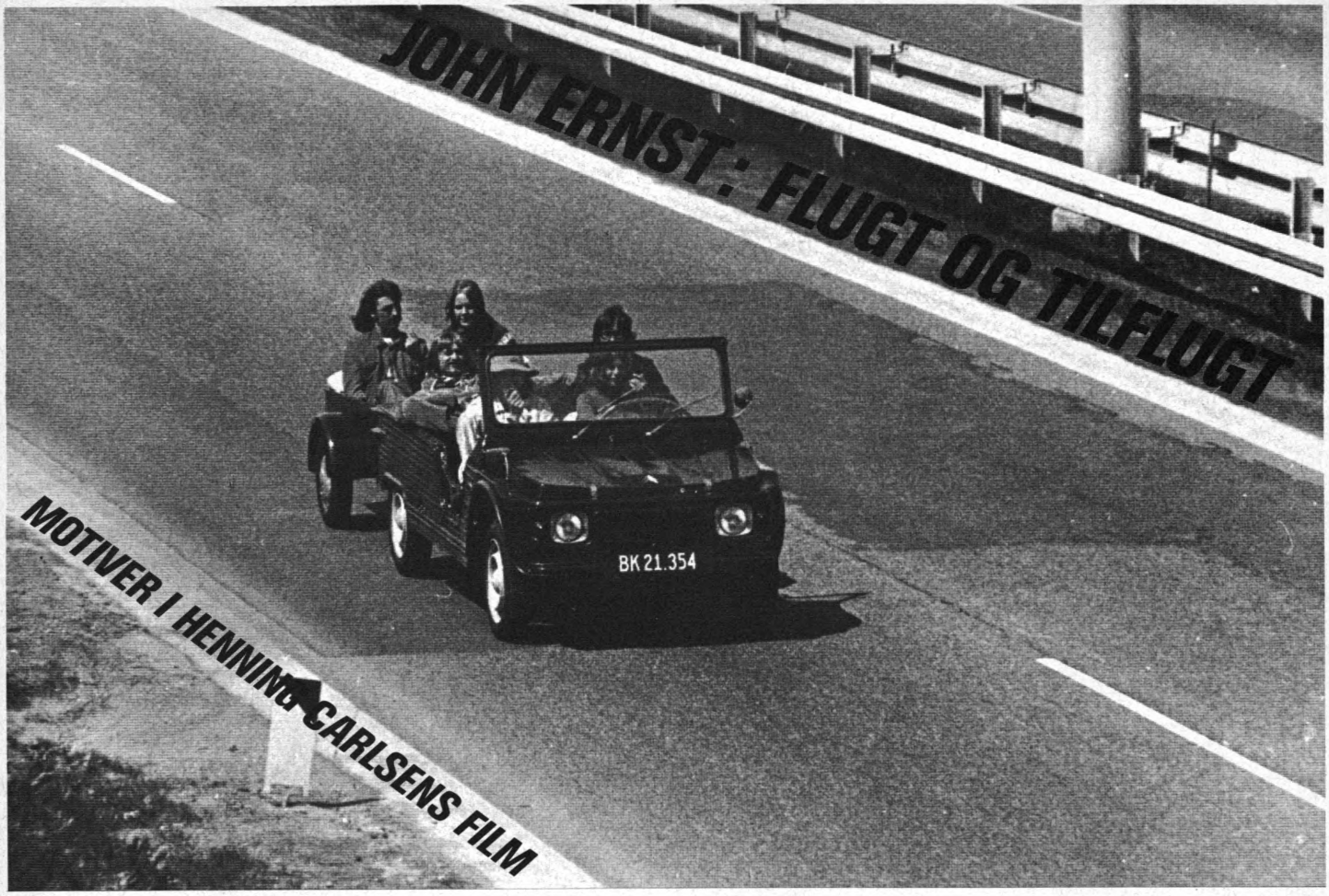
Det er urimeligt, når Henrik Stangerup slår »Kære Irene« oven i hovedet med »Slagteren«, for hvis han bebrejder min film, at dens kvindelige hovedperson hader livet, så kan han lige så godt bebrejde Chabrols hovedperson det samme. I begge tilfælde vil han i øvrigt gøre sig skyldig i en falsk forenkling.

Men bortset fra det er de to film aldeles inkommensurable, og når Henrik ser Chabrols film som en lysende fremtidsmulighed for os alle, så foretrækker jeg at se den som den sidste brillante stjerne på en film-himmel, der i øvrigt er helt formørket. »Slagteren« er den undtagelse, der bekræfter at den traditionelle film er død, og at vi må søge nye veje.

Og den vej, der for mig er mest frugtbar, er ikke »at sprænge dokumentarismen« (Claus Ørsted) eller at »gå vejen over løgnen for at fortælle sandheden« (Truffaut/Stangerup). Dansk film lider ikke under, at vore film er blevet for dokumentariske, men under at de ikke er dokumentariske nok. Vi har eksempler nok på, at man ikke når frem til sandheden, fordi man går om ad løgnen, og filmmediet er i sig selv så fuldt af løgn, at man ikke behøver at lyve mere, end mediet allerede gør i sig selv. I det øjeblik man stiller et kamera op i en stue sammen med nogle mennesker og forsøger at få dem til at tale, spise, skændes eller elske, repræsenterer kameraet i sig selv det fremmedgørende element, løgnen om man vil. Henrik kan derfor ikke bebrejde »Kære Irene«, at jeg »springer det led over, der hedder løgnen«. Kameraet er løgnen, og jeg har trods alt valgt at udtrykke mig ved hjælp af kameraet, samtidig med at hele min stræben med den film er gået i retning af at nedbryde den løgn, som kameraet repræsenterer. Det er et Sisyfos-arbejde, og deri ligger spændingen og udfordringen.

Hele det tekniske apparatur omkring en filmindspilning er i sig selv så fremmedgørende, at jeg ikke kan dele længslen efter en manuskriptforfatter som yderligere et fremmedgørende element. I den kollektive filmform, jeg drømmer om og forsøger at realisere, er alle, som er til stede under indspilningen, principielt »manuskriptforfattere«, idet de skriver manus med kamera, mikrofoner, blikke, ord og bevægelser. Og hvis der i øvrigt er brug for noget manuskript før optagelses-situationen, forekommer det mig mest demokratisk at udarbejde dette sammen med de skuespillere, der skal medvirke i filmen, frem for at alliere sig med en forfatter, der pådutter spillerne ord og handlinger. Med »Kære Irene« forsøgte vi at lade skuespillerne være manuskriptforfattere, og forsøget forekom mig så frugtbart, at jeg er sikker på, man kan gå meget, meget længere i den retning.

Chr. Braad Thomsen



Hvad skal man dog stille op med »Er I bange?«, der af Carlsen selv opfattes som »et udspil til en stor del af befolkningen«? Hvilken del? The hard-working people? Næppe. Sådan som filmen er lagt ud, vil *den* del nok i langt højere grad end jeg irriteres og anlægge en bidende ironisk maske – og dermed grave de kløfter dybere, der skulle udjævnes. Et bedre dokument om den mentale afstand mellem den såkaldt brede befolkning og den mest feterede del af ungdomsoprøret kan næppe tænkes, og hvis nogen er blevet skuffede over filmens manglende appeal ud over »vennekredsen« er det måske ikke bare »de dumme arbejdere«s skyld.

Det mest opsigtsvækkende ved en film som »Joe« er nok, at ingen anden amerikansk film (jeg kender) er så klassebevidst, og at den tør sætte en repræsentant for »det tavse flertal« i centrum af handlingen. Ikke for at forsvare ham, men for at forklare ham. *Den* film var »et udspil til en stor del af fliphovederne«, men den blev vist ikke helt opfattet sådan. Emnet er dog langtfra udtømt, Henning Carlsen, det er endnu knapt nok blevet berørt. Jeg kender et »kollektiv« på Nørrebro, for så vidt som der bor otte mennesker i en to-værelsers. Var det ikke noget til en film? Gerne i sort/hvid.

Men for Carlsen selv er »Er I bange?« alligevel en ny begyndelse, og hvis man er blevet grundigt træt af at røvpule med sit eget intellekt, hvad vi allesammen bliver engang imellem, er det ikke helt uforklarligt, at man kan finde på at lave en sådan film: »Der er sket meget i mit privatliv siden »Klabautermanden«. Jeg er blevet skilt, er blevet revet ud af et meget beskyttet miljø, en borgerliggørelse om man vil, og har måttet lægge mit liv om. Jeg var lige på vej ind i den store sathed. I dag er det den store forvirring.« (»Information«, 26/3).

Det sidste skal ikke bestrides. Men Henning Carlsen er ikke nogen mr. Hvemsomhelst, og da »Er I bange?« mange steder er blevet modtaget, som om det var Dreyer, der var stået op af graven for at lave sin Kristusfilm, er det på tide, at nogen gør Carlsen opmærksom på, hvad filmen *muligvis* er et symptom på i hans egen problematik. Denne anledning til en analyse af de centrale motiver i hans øvrige film – men vel at mærke en analyse, der helt undlader æstetisk-kvalitative vurderinger – kan være lige så god som en hvilken som helst anden. Og først i denne sammenhæng bliver »Er I bange?« interessant – men også lidt foruroligende som symptom.

GRUPPEN

Henning Carlsens næstsidste, spillefilmen »Klabautermanden«, blev som bekendt også til i et snævert miljø, sammen med 34 andre mennesker, der i måneder var isoleret fra omverdenen om bord på det gamle sejlskib, hvor optagelserne af filmen fandt sted. Man aner af Carlsens udtalelser i et interview i »Kosmorama 91«, at det ikke altid har været lige morsomt, men at han samtidig har taget sig sammen for ikke at pive for meget. For dengang det ikke var film, men skinbarlig virkelighed, har det været meget værre: »Livet om bord i de sejlskibe, der lå og blafrede frem og tilbage over Atlanterhavet og ned til Middelhavet og op til Færøerne har simpelt hen været så hårdt, at man næppe har nogen forestilling om det i dag. Jeg mener: de, der var om bord levede af brakvand og saltmad i måneder. Det var før LO og overenskomsternes tid.«

Og senere: »Jeg tror ikke på megen af den gruppefilosofi, som er oppe i tiden – ikke mindst her i Skandinavien, gruppefamilier, gruppesex etc. etc. Jeg ville omkomme, hvis jeg ikke havde lejlighed til at være alene. Man kommer uvægerligt i en gruppe til at slide på hinanden og dermed at tære på hinanden – og så sker det næste, at man ikke kan undvære hinanden og at man bliver bundet sammen af en eller anden form for negativitet og pervers solidaritet. Så ender man med at ville væk og tror, ligesom styrmanden i »Klabautermanden«, at man kan slippe væk ved bare at gå på vandet eller sådan noget. Gruppefællesskab er selvfølgelig godt i mange situationer, men alt for mange tvinges ind i grupper af angsten for ensomheden. Vi leder alle efter vores identitet, og mange gange kan vi kun få den bekræftet netop i en gruppe. Alle mine film handler jo netop om dette med identiteten. Hvem er jeg?«

Nu behøver man som bekendt ikke at tage sig så meget af, hvad kunstnere sådan går rundt og *siger*. Som de fleste andre mennesker har de det med at sige én ting og gøre noget helt andet. *Kritikeren* Herman Bang var herhjemme den, der tog skarpest afstand fra den litterære impressionisme, *kunstneren* Herman Bang derimod, blev den litterære impressionismes betydeligste danske talsmand. Og Carlsen har givetvis ikke haft det så rart om bord på sejlskibet, mens han givetvis har haft det rart i »Maos Lyst«. Forskellen på de holdninger, der kommer til

udtryk i de to film, kan muligvis ligge i graden af personlig følt forpligtelse og magelighed. Men i hvert fald i citatets sidste afsnit, det, der handler om »dette med identiteten«, er der en nøgle til forståelse af hele Carlsens produktion, selv om det er alt for upræcist blot at sige »dette med identiteten«.

FLUGTEN

Alle Carlsens film, fra og med »De gamle«, kan jo anskues som variationer over dette tema: outsideren – oftest opfattet som netop repræsentant for en (outsider) *gruppe* – jages af nogen eller noget (i sig selv) og er selv på jagt efter sin egen identitet, som han i reglen oplever (men aldrig varigt) i konfrontationen med dens modsætning. Og det kan straks slås fast, at gruppen som modsætning (til individet) ikke er tilstrækkeligt som identitetskendemærke, eftersom de fleste af Carlsens helte og heltinder (som nævnt), er gruppere præsentanter fra filmenes begyndelse.

Men flugten fra sit eget ubestemmelige jeg fører hos Carlsen kun ud i *tilflugten*. Tilflugten som hvile fra angsten. Tilflugten som selvbeskyttelse. Tilflugten som glemsel. Tilflugten som flugt i anden potens. Relativt kortvarig som den seksuelle orgasme og den narkotiske rus, hvor ego-tabet er så totalt, at identitetsproblemet simpelt hen er ophørt med at eksistere, men som bagefter, efter nedturen, slipper den plagede endnu mere plaget og ensom end før, hvad der hurtigt motiverer en ny, lindrende tilflugt. Altsammen fordi løsningen kun er en skinløsning, den falske tryghed i tilflugten. Og det er den måske, fordi Carlsen aldrig helt kan bryde ud af sit eget panser. Vi kender det allesammen: risikoen ved at vise den kærlighed, vi alle har behov for at vise. Kærligheden kunne tænkes at være ugengældt og efterlade os ubeskyttede. Hvem skal begynde? Skræmmer sporene? Kan det også hos Carlsen tænkes, at angsten for det ubestemmelige jeg bunder i en angst for at vise den meget stærke følelse, kærligheden, der altid åbner og lægger blot?

Men lad mig lige eksemplificere: Flugten i bogstaveligste forstand, fordi man undertrykkes i en barbarisk samfundsform som negerrebellens i »Dilemma«, der havde re-premiere på Dagmar Bio for nylig, er ikke blot en appel om at hjælpe ham og hans racefæller til en menneskeværdig tilværelse på det hvide, herskende mindretals betingelser. »Dilemma« er også beretningen om den identitetsløshed, der opstår, når »Moderlandet« udraderer den lokale, historiske og kulturelle identitet i den hensigt yderligere at slavebinde slaverne. Kulturimperialismen, præcisest analyseret af Franz Fanon i »Fordømte her på jorden«, levner kun den undertrykte *forræderens* rolle, hvis han vil overleve – forræderens rolle, for så vidt som kun den, der annekterer »Moderlandet«s kultur (den gule Goncourt og den sorte Nobel, som Fanon kalder den) kan gøre sig forhåbning om at blive så nogenlunde accepteret. Men han betaler med sin identitet som medlem af en national kulturtradition og dermed i sidste ende også med sin individuelle identitet. Han forbliver fremmed over for sig selv – en fordømt her på jorden.

Flugten fra fortiden og konfrontationen som tilflugt er temaet for den tidligere frihedskæmpers vedkommende i »Hvad med os?«, – konfrontationen som en forløsende, magisk besværgelse. Det samme møder vi i dokumentarfilmen »Hvor er magten blevet af, for der er nogen der har taget den?« om bl. a. de legendarisk berømte Vietnam-demonstrationer foran US-ambassaden den 27. april 1968. Her kan man måske også – til en vis grad – tale om *oprøret som tilflugt*.

EROTIKKEN

Erotikken som tilflugt, seksual-konfrontationen som midlertidig selvbekræftelse og selvbeskyttelse, kan hævdes at være temaerne i »Kvindedyr« (»Kattorna«) og »Mennesker mødes – og sød musik opstår i hjertet«. Og hvis det virkelig er tilfældet, at erotikken, i den sidstnævnte film opfattet som mandens bekræftelse af sig selv, også bliver en tilflugt, er der samtidig givet en forklaring på, hvorfor denne film i fatal grad savnede spontaneitet og erotisk glæde og varme. Men at Henning Carlsen, til manges undren og ud af mange muligheder, valgte netop denne roman som grundlag for en film, er egentlig meget forståeligt. Ser vi bort fra dem, der bare troede, at Carlsen ønskede at kombinere »Sult«s parisiske succes med Schades franske berømmelse, mens jernet endnu var varmt, og ser man endvidere bort fra Carlsens egen udtalelse om, at han i denne film kun ønskede at »lege hæmningsløst med mediet« (»Kosmorama 91«), er den væsentligste (men måske ubevidste) grund endnu tilbage. For hvad handler Schades bog om? Om det fysiske som et medium for det åndelige, javel. Men derudover er den en kæde af møder og gensyn. Dens personer spaltes ud og optræder i forskellige identiteter: Sofia bliver til Anitra og Mary Black og Tomba Tomb. Og handlingen foregår flere steder samtidigt og sideløbende: I København, i Rio de Janeiro, i Hamburg og New York. Hele universet er på samme tid tilskuer til og parthaver i dette skuespil. Eller som kun Schade kunne have sagt det: »Vi mennesker kan kun ad uendelig fine *åndens veje* finde hinanden – og det sker ved, at vores kærlighed og ånd projiceres ind i rummet og vender tilbage som ved vældige projektører og lyskastere, der er meget større end os selv og sørger for at finde vejen for os – det er det, vi kalder skæbne.«

Skæbne!

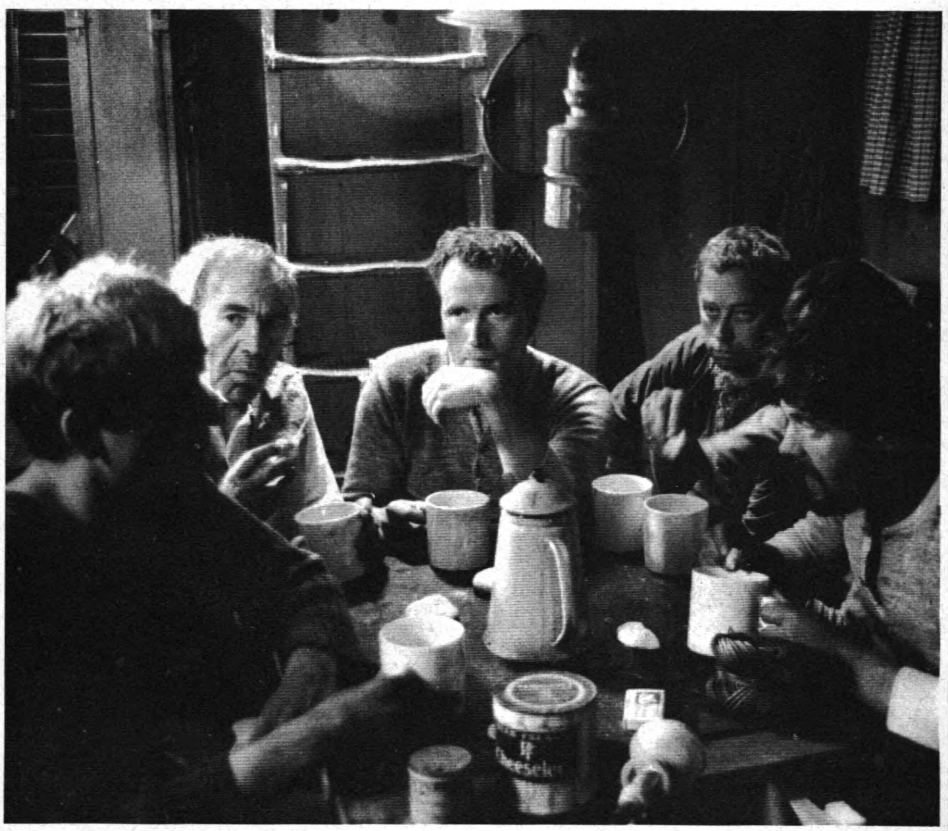
Også Sandemoses »Klabautermanden« er et skæbnedrama, og i Carlsens regi kan man opfatte skæbnen som tilflugten, og undergangen som befrielsen. Valget eksisterer ikke mere, undtagen i undergangen. For et af besætningsmedlemmerne, Astor, vælger jo at bryde ud. Han myrder skipperen og erobrer kvinden. Men prisen er undergangen – eller netop udfrielsen! Således anskuet bliver »Klabautermanden« Henning Carlsens mest pessimistiske film, den oser af selvopgivelse. Men Carlsen har selv en forklaring på, at det måtte gå sådan: »I »Kvindedyr« ser vi udelukkende kvinder – og så én mand. Her er der kun mænd – og så én kvinde. Det er i sådanne situationer, ondskaben kommer frem.« (Stadig i samtalen med Henrik Stangerup, »Kosmorama 91«).

Er denne forklaring tilstrækkelig?

I »Sult« er flugten en umulig drøm, fordi det endelig erkendes klart, at flugten fra ens egen mentale elendighed altid er umulig. Derigennem bliver »Sult« et afgørende vendepunkt i Carlsens produktion. Man kan, som den store mytologiske figur i det danske beatmiljø, Erik Skaløe (»Steppeulvene«), rejse til Nepal, men kun for at ende som skelet dér, død for egen hånd. Nissen rejser med.

Hvis flugten er umulig i »Klabautermanden«, så er tilflugten lige så umulig i »Sult«. Per Oscarsons geniale personifikation af

Gruppen i »Klabautermanden«.



Hamsum-Carlsen ender med at gå om bord i et skib, der ligner »Ariel« i »Klabautermanden« indtil forveksling, og man kan nemt forestille sig, at det er *ham,* Hamsum-Carlsen, der er Astor. Hans sidste valg viser sig at være døden. Men kom det helt bag på ham?

Sammenhængen mellem »Sult«, »Mennesker mødes . . .« og »Klabautermanden« forekommer mig at være lysende klar, hvadenten man (som Carlsen) vil kalde den første introvert og den sidste extrovert. »Sult« er ganske rigtigt introvert, den første virkeligt introverte og den hidtil *mest* introverte af Carlsens film, den af hans film, der samler sig mest om individet, ét individ, og kun afspejler miljøet i det omfang, det belyser individet, som jo allerede fra filmens begyndelse er et »nederlagsmenneske«, der mest lever i sin egen fantasiverden. Men væsentligere end den antagelse, at »Klabautermanden« er extrovert, hvad »Mennesker mødes . . .« så vel også kan hævdes at være, er det, at kvindens rolle som katalysator er så central i disse tre film, at man tør gætte på, at den periode, disse film er blevet til i, årene 1965–69, har været overordentlig kritiske for Henning Carlsen. Hvilket stemmer meget godt overens med de meget frimodige udtalelser, han selv fra tid til anden er fremkommet med i interviews. At han efter fordybelsen i individet, ét individ, i »Sult« er på nippet til at gøre kvinden til en slags religionserstatning i »Mennesker mødes . . .« og bliver klart religiøs i »Klabautermanden«, hvor dødsdriften slår ud i lys lue, forekommer logisk nok. Kapitulationen over for sit eget kontakt- og identitetsproblem må nødvendigvis manifestere sig i en slags metafysik, her i en følelse af, at livsvilkårene er blevet uafvendelige, i skæbne-tro.

Erotikken som tilflugt (Erik Wedersøe og Lotte Horne i »Mennesker mødes og sød musik opstår i hjertet«).

UNGDOMMEN

Derefter kommer så dokumentarfilmen om Kløvedals-kollektivet »Er I bange?«, der med megen ret kan opfattes som *flugten fra de andre.* Tilflugten bør her opfattes som en længsel eller drøm efter et sted at være, hvis man er *anderledes.* Den knytter sig således mest til Carlsens bedste dokumentarfilm, »De gamle«, der også handler om et sted at være – hvis man er blevet *»overflødig«.* (Det *står* virkelig stadig åbent, hvem det er, der er bange. Om det er »os«, eller det stadig er de andre. Jeg gætter på, det er en meget gensidig sag, men at minoriteten qua minoritet har de fleste *rationelle* grunde til at være det).

Men »Er I bange?« er alligevel for konfliktfri til at overbevise om, at Henning Carlsen endelig har fundet noget, han kan tro på og hælde sit plagede hovede til, hvor krampagtigt han end forsøger at postulere det. Jeg vil snarere gætte på, at filmen har fået den form, den har, fordi den er lavet af en mand, der er 15–20 år ældre end de mennesker, han forsøger at skildre. Han burde glemme den hippie, der stadig synes at rumstere i et af hans hjertekamre, selv om han ikke tidligere har givet den lov til at folde sig ud.

Filmen er altså mest af alt en udprojektion af en ønskedrøm om en uigenkaldelig tabt tid, som Carlsen forestiller sig den. Også selv om Ebbe Kløvedal (kommentar, Information 26/3) hævder, at »Er I bange?« kun handler om, hvad Kløvedal-familien, Burnin' Red Ivanhoe, Inger Christensen og Henning Carlsen kunne blive enige om – »muligvis ikke det hele, men den vigtigste del af det.«

Muligvis. Det lyder i det mindste som en antagelig forklaring på filmens kvalitet, at så mange kræfter har nivelleret det hele ned til et plan, alle kunne godkende enstemmigt.

Derudover fortæller Ebbe Kløvedal os, at »Kløvedal er enige om, at filmen er et bud på, hvad navnet gerne vil betyde, uanset hvad folk måtte mene om det lige nu.«

Mange folk mener lige nu, at Henning Carlsen hurtigst muligt bør søge sig helt andre græsgange.

FREMTIDEN

Henning Carlsen tilhører den etablerede film, i hvert fald i den betydning, at han har en professionel holdning til mediet og en personlig vision at udfylde den med. En film, Henning Carlsen instruerer, er kort og godt en Henning Carlsen-film. Medarbejderne er redskaber for virkeliggørelsen af *hans* vision og publikum er modtagere af den! Den problematik om flugt og tilflugt, der er søgt indkredset i denne artikel, er allerede tilstrækkeligt til at placere Carlsen i film*skabernes* rækker. Han er ikke »bare« filminstruktør, han har noget væsentligt og personligt gennemlevet at kommunikere. Og, hvad der er nok så vigtigt, Carlsen har den udmærkede ambition at være kommunikationsvenlig. Han lægger vægt på den præcisest mulige artikulation, hvad der burde få den meget kommunikationsproblemoptagne »undergrund« (som paradoksalt nok er ligeglad med udtrykkets præcision) til at sætte ham højere end sig selv – og holde op med at betegne ethvert forsøg på at være artikuleret for *æsteticisme!*

Interesserer man sig for dansk film, kan man derfor ikke være ligeglad med, hvad Henning Carlsen beskæftiger sig med. Specielt ikke, når man nu ved, at en af Carlsens yndlingsteser er den, at det aldrig er ham, der vælger opgaverne, men omvendt opgaverne, der vælger ham. Dette er utvivlsomt ærligt nok ment, det er måske oven i købet sandt. Men det er ikke nær så givet, at det er særlig *heldigt.* Ved man, hvor man går hen, når man altid lader sig vælge og aldrig vælger selv? Havde det gjort noget, om Carlsen forud for »Er I bange?« havde læst f. eks. Riesmanns »Det ensomme massemenneske« og mærket sig forfatterens betragtninger over det gruppetyranni, der præger bl. a. de »progressive« små skoler, og som formentlig, alle gode intentioner til trods, kan være lige så forkert og uudholdeligt som den gamle, ekstreme individualisme-dyrkelse, men som alligevel ikke synes at kunne udryddes i det klassedelte konkurrence-samfund? Hvordan man end indretter sig, er intet menneske en øde ø, og det omgivende, nuværende samfund vil uundgåeligt sætte også sit negative præg på ethvert forsøg med en kollektiv samværsform. At tro noget andet er den skinbarligste romantik.

Lad mig derfor til slut udtrykke håbet om,

at Thomas de Quinceys »En opiumsdrankers bekendelser« (med sideblikke til Baudelaires analyse af bogen i sin egen »Det kunstige paradis«) vil vælge Carlsen til hans næste film.

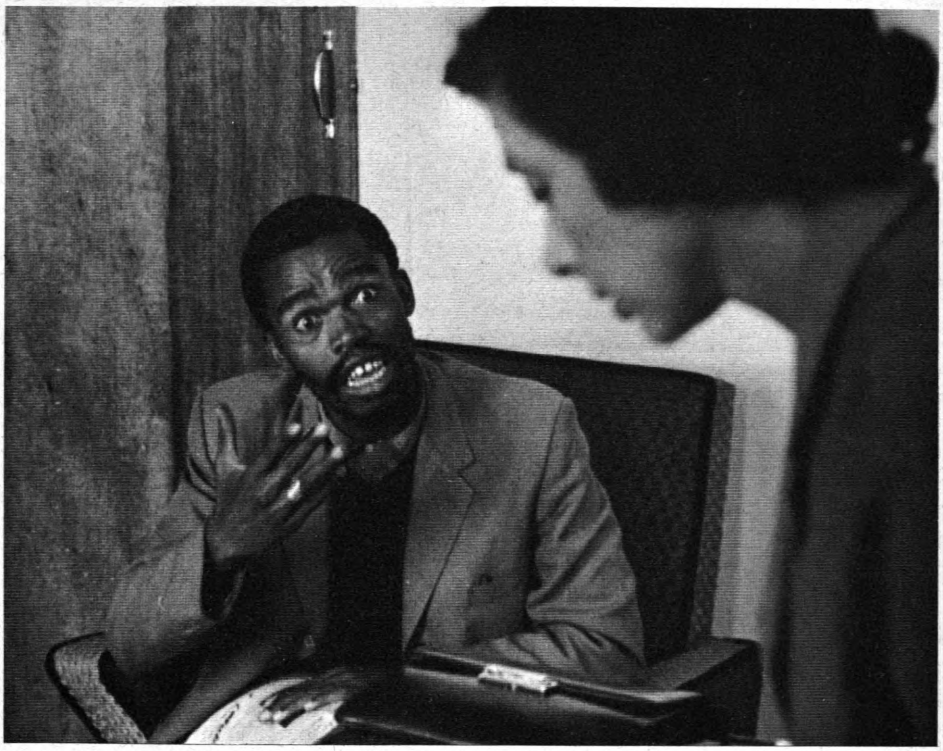
Hvorfor? Fordi dette projekt forekommer mig at være oplagt for Henning Carlsen. De Quinceys bog har det hele, alle stadierne i en narkomans baggrund og opløsning. Ikke engang William Borroughs har beskrevet stadierne så præcist. Og desuden: hvis handlingen henlægges til Danmark på Oehlenschlägers, Beethovens og Napoleon-krigenes tid, og dermed også til den gryende diskussion om det borgerlige demokrati, kunne Carlsen få nogle slående paralleller til vor tids nyromantiske bevægelser, krigen i Sydøstasien og debatten om alternative, specielt socialistiske, samfundsformer. Og dermed også, uden distraherende udenværker, den fornødne distance til en central måde at anskue vor tids ensomheds- og frihedsproblemer på. Men – jeg havde nær sagt: fremfor alt – ville han, som i »Sult«, kunne koncentrere al sin kunstneriske energi omkring én (stor) skuespillers præstation.

En anden – muligvis vanskeligere, men lige så oplagt – opgave for Carlsen er en filmisk gendigtning af Herman Hesses »Steppeulven«. Her er ensomheds- og flugtproblemerne beskrevet så påtrængende, at den (formentlig geniale) roman blev det litterære manifest for den første hippie-generation i midten af tresserne. Både den amerikanske beatgruppe »Steppenwolf« og den danske »Steppeulvene« vidner derom.

I modsætning til Søren Kjørup (i »Kosmorama 92«) finder jeg det både urimeligt og urealistisk at anbefale Carlsen en tilbagevenden til de korte dokumentarfilm om de stille eksistenser og altså opgive »at spille de store, internationale kort«, som han dog (næsten) indfriede i »Sult«. Siden Dreyers »Gertrud« er der kun produceret to danske spillefilm, der virkeligt har interesseret det internationale publikum, nemlig »Sult« og »Stille dage i Clichy«. At de provinsielle danske festivalskriblere har givet os et helt andet indtryk, kan ikke rokke ved den kendsgerning hos dem, der ved bedre.

Og at Carlsen – i lighed med Dreyer, men uden anden sammenligning – tydeligvis foretrækker at bygge sine film op over litterære forlæg, behøver ikke længere at genere nogen rent principielt. Nogle instruktører er gode til at snøre en historie sammen uden bevidste forbilleder, andre er det ikke. Og nogle instruktørers kunstneriske temperamenter er sådan indrettede, at de inspireres bedst, når de møder et stykke litteratur, der er i samklang med de temaer, som denne type instruktører normalt føler sig tiltrukket af. Desuden *er* det vel rigtigt, når Josef von Sternberg hævder, at der ikke er nogen som helst forbindelse mellem kvaliteten af en film og kvaliteten af det eventuelle litterære forlæg, en given film baserer sig på, selv om man nok ikke uden videre kan sammenligne det litterære forlæg med operakomponistens libretto.

Jeg kan naturligvis ikke anvise Henning Carlsen en vej ud af hans personlige dilemma, men jeg kan foreslå ham at overveje et par opgaver, der efter min ringe opfattelse både kan komme os ved, og som passer til hans gemyt. Som kan udløse hans bedste egenskaber, således som de blev udløst i »Sult«. ■



Zackes Mokae i »Dilemma« – en forløber for Franz Fanon og Cinema Novo?

FODNOTE TIL »DILEMMA«

Når man tidligere skulle placere »Dilemma« har man lagt hovedvægten på den omstændighed, at filmen havde forbilleder: Jean Rouch i almindelighed og Lionel Rogosins »Come back, Africa!« (»Afrika 60«) i særdeleshed, og det kan gerne være, at Rogosins værk er en bedre film efter de gamle normer, en film af større emotionel slagkraft i det mindste. Også fra Dreyers egen mund har jeg hørt, at det netop var »Dilemma«s mangel på den form for styrke (og som vel kan forklares ved filmens løse, usikkert disponerede form, dens vanskelighed ved at bestemme sig for enten en klar, gennemarbejdet og meget strammere fiktionsform (omend med stærke, dokumentariske rødder) eller en mere rå og upoleret dokumentarisme), der var årsagen til, at Dreyer i sin tid ikke ønskede at lade filmen få premiere på »Dagmar Bio«.

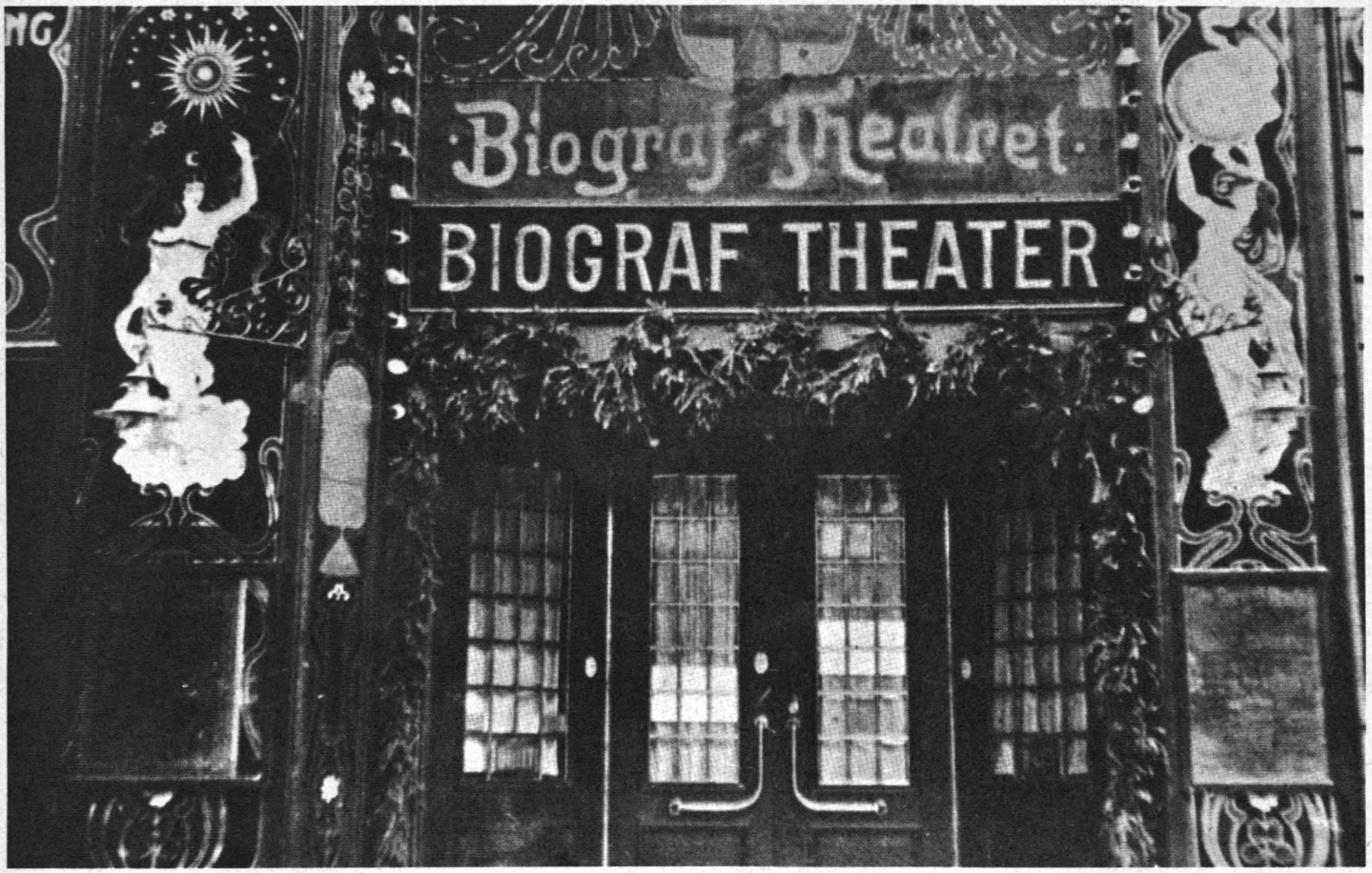
Men i dag – efter Cinema Novo, efter den cubanske film – må det forekomme langt vigtigere at betone »Dilemma«s karakter af pionerværk, og ikke blot i en dansk sammenhæng. Filmens titel, »Dilemma« går dog på filmens hvide hovedperson, den engelske forretningsmand, der kommer til Johannesburg og til sidst tager sit valg til fordel for de undertrykte farvede. Heri ligger selvfølgelig resterne af den patroniserende indstilling, at vi må sørge for de undertryktes frigørelse, ligesom vore forfædre sørgede for at undertrykke dem. Men negerrebellen, der har en næsten lige så stor rolle, repræsenterer det fanonske tema så godt, at det kan forsvares, at kalde »Dilemma« en forløber for Cinema-Novo.

For hvor Rogosins film i det store og hele »kun« er en prædiken for afrikanernes ret til menneskeværdighed (på den vestlige, humanistiske traditions præmisser), dér er »Dilemma« i udpræget grad en film, der beskæftiger sig med det undertrykte, farvede menneskes identitetsløshed, fremmedgjorthed, under den hvide mands (kultur)imperialisme. Dette ligger naturligvis allerede i filmens litterære forlæg af Nadine Gordimer, og det antydes helt ud i titlen: »A World of Strangers«. Det er dog immerhen en fortjeneste, at Carlsen valgte en bog med et sådant tema, som tidens venstreorientering i almindelighed slet ikke var opmærksom på. Og Fanons bog, der udkom efter Nadine Gordimers, og også efter Carlsens beslutning om at lave »Dilemma«, har altså ingen rolle spillet i den forbindelse.

Jeg vil ikke sidestille »A World of Strangers« eller »Dilemma« med »Fordømte her på jorden«, blot påpege, at nye tanker altid »ligger i luften« nogen tid før, de virkelig afklares og præciseres. Det gælder naturligvis også den »fanonske« måde at anskue den tredje verdens problemer på. Og fra den latinamerikanske kulturdebat som den bl. a. kommer til udtryk i det cubanske regeringsorgan »Gramma« (én ugentlig, engelsksproget udgave) ved man, at Fanons bog over alt i den tredje verden (Kina dog undtaget) betragtes som det vigtigste og mest originale teoretiske bidrag til marxismen, der er kommet fra en ikke-hvid. Bogen har også haft den største, direkte betydning for Cinema Novo og den cubanske film. Den var simpelt hen manifest for både de unge cubanere og Theodor Christensen, da denne underviste på filmskolen i Havana.

I lyset af denne senere udvikling er det påkrævet at opvurdere betydningen af »Dilemma«, hvor ufærdig og usikker og bleg den end må forekomme ved et gensyn.

JE



DANSK FILM FØR

Pionerportrætter II: ALFRED JAMES GEE

I samtale med Marguerite Engberg og Claus Ib Olsen

Det kan ikke med sikkerhed siges, at Gee ved sin død (1970) var verdens ældste aktive filmmand, men det er en formodning, der nærmer sig det sikre. Sikkert er det derimod, at ingen kan påstå at have beskæftiget sig med film i en længere periode end Gee. Hans arbejde med film falder nemlig sammen med selve mediets præsentation.

Alfred James Gee blev født i 1878 i Salford, en lille by i nærheden af Manchester. Han ville oprindelig have været maler, men da han gennem sin onkel i 1896 blev præsenteret for et af de første filmapparater, slog han alle planer om maleriet ud af hovedet og begyndte sammen med onklen at rejse rundt for at vise de første film af Lumière og Meliès.

Senere kom han i kontakt med en vis Mr. Swanborough og sammen med dennes søn tog han på en tourné til kontinentet.

Under et ophold i Stockholm stak den unge Swanborough imidlertid af med hele udstyret, og Gee tog til København, hvor han gennem et engagement i Cirkus Varieté (det nuværende World Cinema) blev i stand til at skaffe sig nyt udstyr. I 1905 var han impliceret i åbningen af biografen i Vimmelskaftet sammen med Ole Olsen og Le Tort og samme år tillige i åbningen af den første biograf i Ålborg, den senere City-biografen, som han fik bevilling til at drive – en bevilling han beholdt til sin død. 1913 startede han sit eget udlejningsselskab, Trans-Atlantic Film Co., som bestod indtil 1922.

Gee er måske først og fremmest biografpioner; *selv om han har beskæftiget sig med næsten alle former for virksomhed i forbindelse med film: instruktion, produktion, distribution – så er det dog især hans utrættelige energi i forbindelse med forevisning af film, han vil blive husket for.*

Energi eller stædighed skulle der til for at komme igennem med filmforevisning herhjemme omkring og lige efter århundredskiftet. Allerede i 1896 havde kunstmaleren Vilhelm Pacht forsøgt sig i en træpavillon på den nuværende rådhusplads, men selv om kongefamilien kunne tælles blandt etablissementets gæster, gik der dog ikke længe før Pacht måtte lukke. Året efter forsøgte Carl Hassager sig i Købmagergade og selv om biografen kun havde plads til 50 mennesker og repertoiret var af den mere letsindige kategori, så kunne det ikke svare sig. Også Peter Elfelt forsøgte sig omkring århundredskiftet med en biograf i Frederiksberggade – og også han måtte lukke allerede i 1902.

Mens der således ikke syntes at være mulighed for de faste biografteatre, så kunne man til gengæld glæde sig over filmen i et par af de københavnske varieteer. Da Gee præsenterede sin »war-graph« i Cirkusvarieteen 1898 havde man i Tivolivarieteen haft levende billeder mellem de forskellige numre i to år og efter succesen med »War-Graph« kom også Scala til med besøg af bl. a. den tyske pioner Oscar Messter.

I 1904 lykkedes det endelig Constantin Philipsen at etablere den første levedygtige danske biograf, Kosmorama i København, og allerede året efter var Gee impliceret i oprettelsen af faste biografer både i København og i provinsen.

Umiddelbart inden Gee's død, den 3.8. 1970, havde Marguerite Engberg og Claus Ib Olsen en samtale med ham i hans hjem på Vodroffsvej. Gee var på det tidspunkt 92, men stadig frisk og stadig i besiddelse af sin gamle stædighed, hvilket bl. a. har givet sig udtryk i at han trods mere end en menneskealders ophold i Danmark, stadig kun udtrykte sig med stærk accent.

I 1899 kunne man læse følgende notits i »Cirkusbladet« – »Mr. Swanboroughs (nemmere og ret korrekt kaldt Mister Svendborgs) Wargraph fungerer stadig i Cirkus Varieté med talrige og hyppigt afvekslende lysbilleder, som medhjælperen Mr. James Gee (udtales Djæmes Sji) snildt opererer med inde i sin lille lukkede pavillon på 1.ste plads over for scenen.« – Hvordan gik det til at De optræder som Djæmes Sji i et dansk blad i 1899?

– Joh, jeg var kommet allerede året før sammen med Swanborough og vores Wargraph. Vi kørte et godt program som udelukkende bestod af krigsbilleder. Folk var jo ved at blive træt af de evindelige: »Prinsen af Wales til hest« eller »Billie the Kaiser«, de ville have skrappere sager. Så fik vi en masse billeder fra den spansk-amerikanske krig og da det slog an døbte vi vores foretagende »Wargraph«. Da den spansk-amerikanske krig sluttede, kom Boer-krigen i Sydafrika året efter, så vi manglede aldrig stof. Vi startede i England men tog så turen gennem kontinentet: Winter Garten, Berlin – Wien – Antwerpen og kom så til København, hvor jeg kunne lide at være. Folk talte perfekt engelsk og snapsen var billig. Senere drog vi videre til Stockholm, hvor Swanborough stak af med hele balladen. Nåh, det gjorde nu ikke så meget. Han var alligevel ikke meget bevendt. Han havde kun ét øje. Han havde været officer.

Derefter tog jeg tilbage til København, hvor jeg fik ansættelse hos Rasmussen i Cirkus Varieté, det nuværende World Cinema. Han satte mig i gang, så jeg kunne få købt et nyt udstyr. Rasmussen havde et glimrende show på programmet og ind imellem numrene viste jeg mine film. Det gjorde stor lykke, det var jo noget helt nyt. Jeg fór rundt i byen om dagen, til bryllupper, begravelser, børnehjælpsdage og jeg ved ikke hvad, for så om aftenen at vise det færdige resultatet i Cirkus Varieté. Der skulle fart på, hvis det hele skulle klappe.

– De film De optog, solgte eller lejede De dem ud til andre?

– Solgte, næh, hvem skulle jeg sælge til. Der var s'gu ingen biografer. For øvrigt følte jeg mig på en vis måde bundet til Rasmussen. Det var trods alt ham der havde hjulpet mig i gang, så i 15 år i træk var jeg hos ham hver vinter. Om sommeren var der ingen forestillinger i varieteen, så da måtte jeg på farten. Snart fik jeg dog den idé at vise film i Tivoli. Det var ikke så ligetil. Man ville ikke ha' haven ødelagt af sådan noget markedsgøgl og ville slet ikke høre tale om at bygge et træskur, hvorfra jeg kunne vise film. Jeg kendte imidlertid manden, der engagerede artister, Larsen hed han, ham satte jeg ind i sagerne og forklarede ham, at de blot kunne nøjes med at lave en transportabel kasse, hvor jeg kunne stå, så ku' de jo flytte den, hvis de ikke syntes at den pyntede. Det gik i orden og jeg begyndte at vise film i Tivoli. Der var satans varmt inde i kassen, så en dag borede jeg et par huller i den for ikke at blive helt stegt. Det slap jeg dog ikke godt fra, for pludselig kom der en betjent farende og forklarede mig at det var forbudt at ødelægge Tivolis inventar.

I 1901 begyndte jeg før de andre at vise talende og syngende billeder i København. Det var egentlig franskmændene der havde fundet på systemet, men jeg fandt hurtig ud af, hvad det drejede sig om. Jeg fik fat på en tysk komiker, optog en lille film med ham og fik et firma i Tyskland til at indspille en voksplade, som vi kørte samtidig med filmen på en Columbia koncert grammofon. Der var ikke altid tale om »dødt løb« mellem billede og lyd, men det vigtigste var at det var nyt. Jeg havde også en engelsk film om en brandudrykning, den var noget nemmere at køre, for der gjorde det ikke så meget om det hele ikke fulgtes ad så nøje, bare det larmede – og det gjorde det.

Nå, det varede ikke så længe, så var det ikke nyt længere og jeg måtte holde op. Der var farvefilmen at foretrække. Jeg havde en Pathéfilm om Tornerose på programmet i over 3 måneder uden at folk blev trætte af den.

Pathé var for øvrigt et godt firma at handle med. De sendte hver uge en pakke med deres nyeste film, så emner manglede vi aldrig. Det eneste man kunne klage på, var at filmene ikke var længere end 15 meter, så man måtte ustandselig sætte nye film i apparatet og rulle de gamle op når de var kørt ned på gulvet, der var jo ikke tale om at de rulledes op automatisk.

– Købte De film fra Pathé eller lejede De dem?

– Man købte dem med ret til at vise dem i Danmark, men hvis man var lidt fiks, så kunne man jo sælge dem videre og på den måde få sine penge hjem.

– De blev vel ikke ved med at være alene om at optage og vise film?

– Nej, der kom hurtigt flere til. Ole Olsen for eksempel og Alfred Lind. Lind hjalp jeg i gang. Han lånte nogle filmstumper en gang i forbindelse med en eller anden begravelse, der skulle optages. Bedst som han er i gang, ramler han sammen med Ole Olsen. Nu plejede det ikke at gå stille af, hvis man gik Olsen i bedene, men Lind var jo en stor og kraftig mand, så der skete ikke noget denne gang.

– Gjorde der ellers det?

– Om der gjorde! Jeg kan huske en gang ved en anden begravelse – dem var der nok af, og det var godt stof – hvor jeg var sammen med Ole Olsen. Vi maste os frem i første række, for at få de bedste billeder, men hver gang vi skulle til at dreje, viste det sig at der stod en herre foran os med høj hat og det hele, så vi intet kunne se. Til sidst måtte vi gå hen til ham, for at få ham til at flytte sig, og så viste det sig, at det var en anden filmmand, Magnusson fra Stockholm, der også var hernede med et filmhold. Han ville imidlertid ikke flytte sig, og så var der jo ikke andet at gøre end at jage ham væk. Joh, det var arbejdsbetingelserne dengang.

– Hvem startede »Biograf-Theatret« i Vimmelskaftet i 1905?

– Det gjorde jeg og Ole Olsen. Det gik naturligvis ikke; og efter at jeg trak mig ud af det for at lave biograf i Aalborg i stedet for, kom Le Tort ind i billedet. Han og Ole Olsen var gamle kammerater fra Bakken. Egentlig var de altid uvenner og det var også grunden til at Le Tort kom med i biografen i Vimmelskaftet. Ole Olsen tænkte at her var muligheden for rigtig at give Le Tort en over næsen. Justitsminister Alberti havde nemlig på det tidspunkt sagt, at hvis Ole Olsen lavede den påtænkte film om løvejagten på Elleore i Roskilde fjord, så ville biografbevillingen blive taget fra ham. Olsen var dengang ligeglad med biografer, han havde nok i at fabrikere film. Le Tort derimod havde lugtet penge i at vise film på Strøget. Dette var derfor den ideelle chance for Ole Olsen: Først sælge Le Tort en stor andel i biografen og derefter sørge for at den blev lukket. Det var deres venskab i en nøddeskal.

– Hvorfor tog de til Ålborg for at starte en biograf?

– Ja, hvorfor, det ved man s'gu aldrig. Der var ingen herovre på det tidspunkt. Dengang var det ikke så svært at starte en biograf. Man skulle blot finde et ledigt lokale, sætte nogle stole ind og så – »vær så god mine damer og herrer, 25 øre, 10 øre for børn.« Forestillingen varede ½ time – længere kunne vi ikke køre, for hvor skulle vi få film fra. Programmet bestod af en komisk film, en naturfilm, en aktuel film og en rejsefilm. Det lå helt fast, for det var det, folk ville have.

– I 1913–14 startede De et udlejningsselskab, »Trans-Atlantic Film Co.«, var det ikke et betænkeligt tidspunkt?

– Jo, det var det nok. Verdenskrigen var begyndt på det tidspunkt, – hvor jeg skulle skaffe film? Universal havde fået en afdeling i London og jeg mente, at der ville være gode film at hente derfra. Jeg havde allerede modtaget nogle men var klar over, at hvis jeg virkelig skulle skaffe gode film, så måtte jeg selv derover og plukke dem ud. Det var bare ikke sådan at komme til London på det tidspunkt, netop på grund af krigen. Nordsøen var fuld af undervandsbåde, så jeg måtte over Kristiania, derfra til Bergen og fra Bergen med båd til Skotland, og endelig med tog til London. Det var en besværlig rejse, men den betalte sig – jeg fik de film jeg ville have.

– De sagde før, at De startede i 1896 – det er mange år at være i en bestemt branche. Hvorfor blev det lige film, De kastede Dem over?

– Ja, hvorfor? Jeg kom ud af skolen som 15–16 årig og ville egentlig være maler, og der gik måske en god portrætmaler tabt i mig. Jeg må sige, at det er forbavsende billeder, jeg lavede dengang. I dag kan jeg ikke begribe, hvordan jeg kunne, det lignede s'gu hvergang. – Men så kom min onkel hjem fra Sydafrika med et filmapparat, og så var jeg fanget. Resultatet blev, at jeg fra 1896 til 1970 ikke én dag har beskæftiget mig med andet end film.

Claus Ib Olsen

Gee's bedømmelser skal ikke kommenteres her, men det skal understreges, at flere af karakteristikkerne er tvivlsomme. Det er således næppe rimeligt at tro, at Ole Olsen solgte Københavns Biografteater til Le Tort, vel vidende at han ville miste bevillingen. Le Tort overtog halvdelen af Ole Olsens interesser allerede maj 1906 for 35.000 kr., og resten i januar 1907 for 65.000 kr. Disse transaktioner fandt sted længe før ideen til »Løvejagten« blev fostret.

CIO

Modstående side: Billedet af Ole Olsens biograf i Vimmelskaftet 47 er hentet fra Erik Nørgaards ny danske filmhistorie »Levende billeder i Danmark«, som vi senere vender tilbage til.

Søren Kjørup:

Tre komedier af Schnéevoight

» – – – *Men allerede i 1932 fandt man sig selv og blev original.*«

– Ebbe Neergaards indledning til redegørelsen for tredivernes danske lystspil i afsnittet »Dansk films anden barndom« i hans »Historien om dansk film« (side 101) er tydeligt nok ironisk – som næsten alt hvad der skrives om danske lystspil fra denne periode. Men ironien er næppe ganske berettiget. Faktisk var en del af de film der blev lavet forholdsvis originale, – og det så meget desto mere hvis det er rigtigt at de »opstod under indtrykket af René Clairs »Under Paris' Tage« og »Millionen««, som Neergaard sammesteds mener at vide, for deres lighed med disse film er yderst ringe. Hvad de danske tidlige »Tonefilms-Lystspil« mest minder om er nok snarere de samtidige tyske musikalske lystspil og komedier – som Wilhelm Thieles »De tre fra Benzintanken« fra 1930 eller Max Ophüls' første film. Det er næppe tilfældigt at Liva Weel-figuren i »Odds 777« direkte hentyder til Willy Fritsch og Lillian Harvey i »Kongressen danser« af Erich Charell fra 1931. Men i øvrigt knytter filmene sig, som jeg vil prøve at vise, måske nok så meget til danske revy- og folketeatertraditioner.

Selv om mange andre straks fulgte efter – først og fremmest Emmanuel Gregers – så var det dog George Schnéevoight der lagde ud allerede den 1. marts 1932 med lystspillet »Skal vi vædde en Million?« – den tredje danske lydfilm af spillefilmslængde, og den første Marguerite Viby-film (efter hendes medvirken i en række, til dels eftersynkroniserede Fy- og Bi-film). Schnéevoight (1893–1961) var på dette tidspunkt trods sine kun 40 år noget i retning af dansk films grand old man. Han havde et utal af stumfilm bag sig, både som instruktør og som fotograf (bl. a. Dreyers »Blade af Satans Bog«, »Der var engang« og »Du skal ære din Hustru«), og han havde af Nordisk (som han arbejdede for til han trak sig tilbage) fået betroet instruktionen også af de to første danske lydfilm: »Præsten i Vejlby« (prem. 7.5.31) og »Hotel Paradis« (prem. 20.10.31).

Straks efter premieren på »Skal vi vædde en Million?« fulgte i øvrigt premieren på Drachman-filmatiseringen »Kirke og Orgel« (9.3.32) og herefter endnu to komedier: endnu en Viby-film »Tretten Aar« (22.9.32) og den første Liva Weel-film »Odds 777« (4.11. 32) (i parentes bemærket er det altså forkert når Erik Nørgaard i sin ny danske filmhistorie nævner »Præsten«, »Hotel Paradis«, »Kirke og Orgel« og »Odds 777« som de fire første danske lydfilm, ligesom det er forkert når Neergaard lader forstå at »Tretten Aar« var det første lystspil – og skandaløst når han udelader »Odds 777«).

Op igennem første halvdel af 30'rne fortsatte Schnéevoight med denne blanding af melodramaer og komedier, hvoraf jeg her kun vil nævne de sidste: Liva-filmen »De blaa Drenge« (33), »Nyhavn 17« (33), kriminalkomedien »Lynet« (34), »Nøddebo Præstegaard« (34), »Rasmines Bryllup« (35) og »Sjette Trækning« (36). Herefter fulgte en pause i de egentlige komediers række til fordel for nogle andre folkelige film, hvorefter Schnéevoight sluttede sin karriere i 1942 med endnu to: »Alle Mand paa Dæk« og »Tordenskjold gaar i Land«.

Helga Frier og Chr. Arhoff synger »Der står en bænk i haven« i »Rasmines Bryllup«.

Af 30'rnes komedier hævder Nordisk Films Kompagni at de nu kun har bevaret »Skal vi vædde en Million?«, »Odds 777«, »Rasmines Bryllup« og »Nøddebo Præstegaard«, og det er de tre førstnævnte jeg vil behandle her (i øvrigt har NFK venligst stillet en kopi af »Rasmines Bryllup« til rådighed for mig ved udarbejdelsen af denne artikel).

I grunden hører de tre komedier langtfra til samme genre. Lettest er det måske her at placere yderpunkterne: »Rasmines Bryllup« er en ren folkekomedie efter et skuespil af Axel Frische (der spiller staldkarlen i »Odds 777«), og »Skal vi vædde en Million?« foregriber på mange punkter den senere amerikanske erotiske komedie i de højere, let ekcentriske snirkler. Men mellem disse to placerer sig så »Odds 777«, der med støtteparret Schiøler Linck/Helga Frier og med én side af Liva Weels figur er klart forankret i folkekomedien, med de unge i lystspillet – og med den betrængte godsejer og den anden side af Live Weel-figuren et helt tredje sted.

SVAGHEDER

Helt vellykkede er ingen af disse fundamentalt ujævne film, og intet er i grunden lettere end at slå ned på deres svage sider. Ingen af dem har således historier der rigtigt kan bære, men alle må de i stedet leve på situationer. Dette går nogenlunde for »Odds 777« og »Rasmines Bryllup« på grund af rigdommen i de mange sammenkædede motiver i disse film, men det kniber alvorligt i »Skal vi vædde en Million?« (ligesom »Odds 777« med originalmanuskript af Flemming Lynge og Paul Sarauw), hvor hele intrigen blot er den at den unge rigmandssøn (Hans Kurt) vil få faderens (Frederik Jensen) velsignelse plus en million kroner til at gifte sig med dansepigen (Marguerite Viby), hvis de to blot kan undgå at skændes en måned, hvilket bl. a. sønnens interesse for den lækre Lili Lani er lige ved at få dem til.

Det er dog ikke kun intrigens svagheder der får mange situationer til at falde slapt ud i denne film, men også hele miljøet omkring situationerne. Det er således karakteristisk for alle filmene at der gennemgående er ofret alt for lidt tid og/eller penge på en god del af dekorationerne – overalt af Nordisks faste og myreflittige arkitektpar L. Mathiesen (alias kunstmaleren Osvald Karms) og Chr. Hansen. Værst er det typisk nok gået ud over de mere fashionable interieurer, først og fremmest netop i den rigmandsvilla hvori størstedelen af »Skal vi vædde en Million?« foregår: den store salon med den centrale trappe op til 1. sal er aldeles atmosfæreforladt med sit præg af en teaterscene med nogle møbler i forgrunden og ellers blot uendelige flader grå væg med underlige figurer på, og i det tilstødende »bibliotek« (hvor de få bøger ikke engang ser ægte ud) føler man sig hensat til dansk films første barndom med de blafrende dekorationer der højst bestod af to vægge vinkelret på hinanden og med en dør i den der rager frem mod kameraet.

FORTÆLLESTIL

At dekorationerne oftest er så dårlige er en væsentlig svaghed ved disse film, da det forhindrer Schnéevoight i at udfolde sine legendariske evner som billedskaber og derved kommer til at understrege hans svaghed som personinstruktør. Alt for mange scener er blot optaget i slappe totaler med underligt inkonsekvente klip ind i halvtotal. Ikke at totaler og de hertil oftest hørende lange indstillinger på nogen måde er at foragte – snarere tværtimod: tressernes film har lykkeligvis lært os at film ikke absolut behøver hakkes i småstykker og fortælles i stadigt vekslende billeder af forskellig nærhed og fjernhed for at blive film. Hos Schnéevoight er det netop befriende at vi oftest ikke skal ind i nærbilleder af ting som vi sagtens kan se i totaler og halvtotaler.

Tag f. eks. hele historien i »Skal vi vædde en Million?« om armbåndet som den månesyge Mathilde Nielsen vil stjæle fra en skuffe midt om natten: blot få år senere ville enhver instruktør med respekt for sig selv formentlig have skabt pseudo-spænding ved først i nærbillede at vise en hånd der åbner skuffen og tager armbåndet frem, for derefter i en halvtotal at vise hvem der gør det, mens vi hos Schnéevoight ser hele redeligheden på passende afstand – og er godt tilfredse med det. Det er altså ikke det at Schnéevoights kamera ofte forholder sig rent registrerende til sit motiv der gør stilen kedsommelig, men det at motivet ofte er så trist: nogle små hele mennesker der ikke rigtig ved hvad de skal foretage sig ud over at sige ikke altid lige gode replikker til hinanden, stående nederst i et billede i det klassiske, meget høje tonefilmsformat, omgivet af et stort kedsommeligt rum.

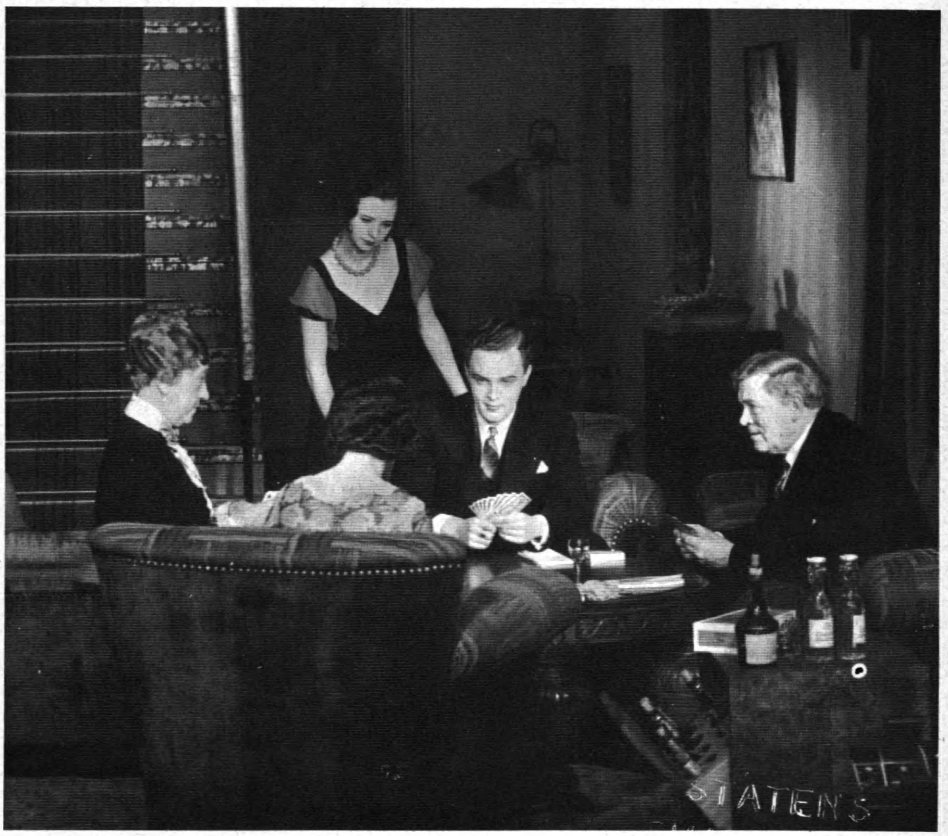
At det netop er dekorationerne der fratager Schnéevoight den visuelle inspiration og dermed evnen til at fortælle, viser til gengæld de scener hvor han enten kan undgå at bruge dem i sine billeder, eller dem hvor Mathiesen og Hansen pludselig viser at de godt kan når det skal være. I nogle aftenscener i rigmandsvillaen har Schnéevoight således dæmpet lyset ned og har så med nogle velkomponerede halvtotaler med skarphed i flere planer (!) kunnet gøre rede for de skærpede følelsesmæssige konflikter bedre end Lynge og Sarauw med deres dialog: man ser f. eks. Marguerite Viby og den ven hun har kaldt til hjælp, Hans W. Petersen, spille »Titte til hinanden« ved et klaver i forgrunden, mens Hans Kurt og Lili Lani danser til bagved, og Frederik Jensen sidder og lurer midt mellem dem allerbagest i et rum kun skabt af lys og mørke. Eller man kan tænke på de prægtige scener i Nummesens (Chr. Arhoff) urtekræmmerbutik i »Rasmines Bryllup«, – en butik som er lige så veludstyret og rigtig som restaurationskøkkenet i »Odds 777« er tomt og atmosfæreforladt.

FØLELSER

At man kan tale om »skærpede følelsesmæssige konflikter« i forbindelse med Schnéevoights komedier kan måske nok forekomme overraskende, men ikke desto mindre er netop Schnéevoights stedvist demonstrerede evne til undertiden med sine billeder eller billedforløb – eller hele sin iscenesættelse – at få sagt noget væsentligt om figurerne og deres følelser, nok et af de mest opløftende træk ved filmene. Stærkest står vel her det helt prægtige afsnit i »Bakkens Hvile« i »Odds 777« – i en perfekt dekoration eller måske ligefrem location-optagelse, der ikke fornægter sin inspiration fra Sternbergs »Den blå Engel« fra 1930 (dansk premiere 18.8.1930). En sammenligning mellem de to film på netop dette punkt viser slående både karakteristiske ligheder og forskelle.

Situationen er den at kokkepigen Hansy Hansen (Liva Weel) for nogle penge hun har vundet på travbanen har tilbragt en uge som »konsulinde« på Marienlyst, hvor hun har mødt og forelsket sig i godsejeren (Emanuel Gregers), der en aften frier til hende, hvorfor hun må tage bort for ikke at måtte røbe sin rigtige identitet. Da hun samtidig har mistet sit job er hun nu blevet bakkesangerinde, og afsnittet begynder med at hun mægtig oplagt synger »Gå med i Lunden«. Herefter går hun ned i garderoben, hvor det viser sig at hun i virkeligheden er stærkt nedtrykt, og bedre bliver det ikke af, at stedets direktør (Schiøler Linck) tager sig venligt af hende og giver hende noget at drikke. I en deprimeret brandert går hun så op på scenen igen, hvor hun er nødt til at sidde ned mens hun (for anden gang i filmen) synger »Glemmer du«. Nu kommer imidlertid godsejeren og hans datter ind i lokalet, og mere end før retter sangteksten sig direkte mod ham, hvilket understreges af en række krydsklip mellem de to parter. De nyankomne genkender »konsulinden« og går ud igen, men idet de går ud af sangerindepavillonens sluse standser godsejeren og ser tilbage: han står et øjeblik i sit mørke tøj

Fra venstre: Mathilde Nielsen, Marguerite Viby, Hans Kurt og Frederik Jensen, og med ryggen til Lili Lani, i »Skal vi vædde en Million?« Bemærk det atmosfæreløse rum og trappen.



Varieté-scener i Sternbergs »Den blå engel« med Marlene Dietrich (øverst) og i Schnéevoights »Odds 777« med Liva Weel (nederst, i midten). Både forskelle og ligheder er iøjnefaldende. Schnéevoight har dog gjort mere ud af stemningen i filmens billeder end i dette slappe still.

med bowlerhat alene mod en lys trævæg der fører ind bag en mørkere med en plakat på; der klippes, ikke til det store totalbillede af lokalet som han må se herfra, men i en slags dobbelt subjektiv indstilling ind til et nærbillede af den syngende Hansy, hvis øjne på en gang både ser og ikke ser ham – og så tilbage til godsejeren der glider ud mod højre bag den mørke væg. Da »Glemmer du« er afsluttet prøver Hansy at tage sig sammen, rejser sig og kaster sig med kraftige armbevægelser ud i en munter sang, der atter refererer til hendes egen situation, »Fy, fy, Frederikke« med linjerne: »Hold dine negle fra mændene,/selv om de ofte er spændende.« Men hun må opgive og går grædende ud. – Det er et afsnit – og specielt en afsluttende scene – af en kraft som kun de allerstørste instruktører kan skabe, og som Schnéevoight her formodentlig kun har kunnet lave takket være den enestående Liva Weel.

MUSICAL-TRÆK

Ingen andre steder i de Schnéevoight-film jeg har set findes der scener af en styrke som denne (heller ikke f. eks. i melodramaet »Tango«, måske fordi netop det følelsesmæssige udgangspunkt i melodramaet forhindrer den kompleksitet i melodramatiske scener som lystspillet tillader), og af gode grunde er de følelser Schnéevoight ellers fortæller om i de tre komedier naturligvis oftest de lyse. Men også disse kan skildres prægtigt som i de to modsvarende scener i »Rasmines Bryllup« og »Odds 777«, hvor de unge par mødes for første gang og der skal redegøres for kærligheden ved første blik: I »Rasmines Bryllup« er Hans W. Petersen (der, skønt i slutningen af trediverne, springer rundt i disse film som en charmerende blanding af Heinz Rühmann og George Raft) allerede præsenteret som en pigeglad og munter døgenigt, så vi bliver ikke overrasket over at han ved synet af den vinduespudsende Beatrice Bonnesen straks kaster sig ud i sangen »Skal det være os?« – men måske nok over at han svinger sig ud fra sin karnap og giver sig til at steppe på en forbipasserende lirekasse, og vel også over at der pludselig dukker en masse klodset dansende børn op! Men i »Odds 777« kender vi kun Inger Stenders figur som artig datter og vi kender slet ikke Angelo Bruuns tjener/journalist da han pludselig dukker op af vandet ved hendes badeflåde og de to øjeblikkeligt kaster sig ud i sangen »Hvorfor, hvorfor, hvorfor så alene,/når en og en tilfældigvis er to?« Det er så overrumplende rigtigt tænkt som i de bedste amerikanske musicals.

Og så er dette endda ikke de eneste scener i filmene der kan lede tanken hen på de senere amerikanske musicals, altså på dem hvor sang- og dansenumrene ikke længere er (filmiske) sceneshows, indlagt i en *back stage story,* men integrerede dele af handlingen. Af rene »shownumre« findes ganske vist også et enkelt eksempel i Schnéevoights film, nemlig Marguerite Vibys og Hans W. Petersens stepdans i natklubben i »Skal vi vædde en Million?« (hvor man ikke behøver være nogen større semiologisk begavelse for at se det for disse film betegnende i at koreografen Holger Bjerre slutter af med at lade parret sætte sig pladask på enden!).

Men mere karakteristisk for tonefilmslystspillet er måske alligevel indledningen til samme film med de ti dansepiger der ses, ikke på scenen, men i færd med at sminke af til rytmen af en sang: man starter med en række af ti ens »negerpiger« der gør nøjagtigt samme bevægelser, men som efterhånden individualiseres – og man slutter med et nærbillede af den helt afsminkede (og ny-sminkede) Marguerite Viby. På én gang kommer denne sekvens altså til at handle om en generel emancipationsproces, om at mennesker der ser ens ud alligevel kan være forskellige, og om at Marguerite Vibys figur nok er en dansepige, men alligevel en selvstændig personlighed.

SANGENE

Men ellers er de »rene« sange og den rolle de spiller i filmenes sammenhæng nok noget af det mest karakteristiske ved disse film – og noget der er med til at skabe deres originalitet i både positiv og negativ forstand. Det er således typisk at sangene (i »Odds 777« og »Skal vi vædde en Million?« af Børge og Arvid Müller og Kai Normann Andersen, i »Rasmines Bryllup« af Dan Folke, med en enkelt undtagelse – se nedenfor) ofte forekommer skrevet uafhængigt af filmene, og så bagefter indlagt på mere eller mindre passende steder. Tydeligst er dette nok med Liva-sangen »Drømmer man om den« (med fortsættelsen »... vågner man aldrig op igen!«) fra »Odds«, der er en typisk dansk revyvise fra tiden af den slags der placeres med en svag forbindelse til en situation i første vers (kokkepigen skal lave en stærk cocktail) for derefter at føre omkvædet over på helt andre fænomener i de andre vers. Meget rigtigt afleveres visen også rent stili-

seret: Liva rører i tomme gryder og »hælder« benzin og andre skrappe sager fra tomme flasker i cocktailen. Melodien tages da heller ikke op andetsteds i filmen.

Andre sange er anbragt i en handlingssammenhæng og gentages så flere gange i filmene, – som »Glemmer du« i »Odds 777« eller »Titte til hinanden« i »Skal vi vædde en Million?«. Men for den der kender disse sanges tekst i forvejen er det nok overraskende hvilke sammenhænge de bruges i: Den i det hele taget for en lidt nærmere læsning forvrøvlede tekst til »Glemmer du« (»Livet er et kort Sekund,/et med både godt og ondt«! – sådan noget udelukker dog ikke sangens kvalitet som helhed), der lyder som en sang om en fortrudt svigten efter et langt ægteskab eller i hvert fald en misforstået adskillelse efter et intimt venskab,, synges af Hansy efter afbrydelsen af et forhold der tværtimod aldrig blev til noget. Og »Titte til hinanden«, der lyder som de forelskedes overstadige sang til hinanden (og til sidst også bruges sådan), introduceres som en instruks om hvordan man skal *spille* forelsket uden at være det og uden at gå for langt.

»Drømmer man om den« er morsom nok – især i Livas udførelse – til blot at stå uformidlet midt i filmen – og uden anden kommentar end den der peger på de folkelige teatertraditioner der her altså føres videre i det folkelige, originalt danske tonefilmslystspil. Og når »Glemmer du« kommer igennem skyldes det naturligvis at den er placeret stemningsmæssigt rigtigt på trods af den »forkerte« tekst, mens »Titte til hinanden« kommer igennem takket være sine egne muntre blufærdigt-erotiske kvaliteter og Marguerite Vibys og Hans W. Petersens kongeniale udførelse.

Men én sang i disse film formår i ganske særlig grad på én gang at være en revyagtig vise der kan stå alene og dog indgå rigtigt karakteriserende i en situation og stilistisk rigtigt i en filmhelhed, nemlig den ubeskrivelige »Der står en Bænk i Haven« i »Rasmines Bryllup« – den også som helhed bedste film af de tre, og netop den sang i filmen, som ikke er af Dan Folke, men som med Robert Schonfelds tekst til en gammel folkelig melodi går tilbage til Frisches komedies uropførelse i 1916. Den synges i filmen i en scene for sig – som »Drømmer man om den« – men den indgår alligevel i en sammenhæng der er den at Nummesen, ret betænkt ikke ganske mod sin vilje, er blevet lokket til at fri til Rasmine, og sangen kommer nu til på filmens egen absurd-bagvendte måde at illustrere deres forlovelsestid (ifølge sangen deler de i øvrigt ikke blot bænk, men også seng nu allerede før brylluppet!).

DE ÆLDRES KÆRLIGHED

Og herved er vi da fremme ved en af de ting der gør de mere folkekomedieagtige film – »Odds 777« og »Rasmines Bryllup« – ganske særligt charmerende: selvom de har unge par der skal have hinanden – »Rasmines Bryllup« oven i købet to – er hovedpersonerne i disse film noget ældre par der også skal have hinanden: det er den grånende far og godsejer og en Hansy Hansen af ubestemmelig alder (Liva Weel var i øvrigt 35 år gammel i 1932), og det er den netop endnu ikke helt afblomstrede Rasmine (den 38-årige Helga Frier), og en Nummesen af ubestemmelig alder (den 42-årige Arhoff).

Den dyrkelse af ungdom og/eller skønhed og elegance som ellers er karakteristisk for lystspil (og i stadig højere grad for alle film), kender disse film ikke, ligesom de ikke prøver at skjule at også lidt ældre og ikke ligefrem kønne mennesker kan have ikke blot noget så fint som »et følelsesliv«, men også noget så kontant som et erotisk behov. På en eller anden måde er det velgørende netop i disse bornerte porno-tider at høre en figur som Helga Friers temmelig tunge vaskekone-mor til en voksen (25-årig) søn sige temmelig lige ud at hun føler sig ensom i sengen om natten, ligesom det er velgørende at se en tung dame som Liva Weel folde sig ud rent kropsligt, som f. eks. hvor hun tager den råbende og gestikulerende i fuldt firspring hen over travbanen. Naturligvis er dette *også* absurd komik, som en god del af »Odds 777« og størstedelen af »Rasmines Bryllup« er absurd komik *avant la lettre* (tænk blot på det Johannes Meyers krakilske blikkenslager eller især Nummesen går rundt og siger, f. eks. om den røgede sild der gør det ud for et vægtlod) – men det er en form for absurd komik der ikke har brod mod disse personer og som ikke tager sit udgangspunkt i tilværelsens ækelhed, men snarere i dens groteske sider.

SAMFUNDSBILLEDET

Og vel at mærke i de groteske sider som ikke er uden forbindelse med de sociale og økonomiske realiteter. For der er også et mere eller mindre klart samfundsbillede i disse film, mindst måske i »Skal vi vædde en Million?«, hvor der dog er perspektiver i misforholdet mellem den udlovede million på den ene side og Hans W. Petersens lille, men skæbnesvangre gældspost og tjenestepigens periodiske kleptomani på den anden, ligesom der formuleres en klar foragt for »bourgoisiet«. Men den lilleverden man finder i »Rasmines Bryllup« er klart økonomisk struktureret, og dens fabel kan meget let læses som omhandlende en borgerlig revolution: ved filmens begyndelse (og i dens forhistorie) er alle klart undertvunget den økonomisk mægtige, eventyrligt koleriske blikkenslager (som lejere, svend, stuepige, elskerinde, datter og kone), men filmen handler om alle disse undertvungnes frigørelse, til dels ved en personlig indsats (Nummesen og Rasmine, svenden og datteren), der dog

De ældres kærlighed (Helga Frier og Chr. Arhoff i »Rasmines Bryllup«).

klart vises kun at være muliggjort gennem økonomiske (Nummesen, svenden) og korporlige pressionsmidler (Hans W. Petersens figur).

Det mest realistiske samfundsbillede og den mest præcise samfundskritik finder man dog i »Odds 777«, der da også klart er bestemt hvad angår tid og sted: den åbner med et billede af et vajende Dannebrog (et billede man i øvrigt, pudsigt nok, finder igen i begge de andre film, omend mindre markant placeret), den foregår i 1932, altså året efter at depressionen havde gjort landbruget urentabelt og forvoldt en stærkt stigende arbejdsløshed – og den har en ubevidst (?) enkelthed der nærmest kommer som et chock for eftertiden: i den avisspalte der i nærbillede fortæller om derbyet ser man en notits om Hitler der ivrer mod disse »impotente Folkeforsamlinger«!

Igen her er kritikken ganske vist langt fra socialistisk, men der er en klar markering af et klassedelt samfund med et pengearistokrati med tydelig forbindelse til de herskende kredse øverst (sagføreren), en betrængt landmandsstand derunder, og et arbejdende folk nede i kælderkøkkenet eller ude i staldene (plus de mere løse fugle som journalister og bakkefolk; det er i øvrigt pudsigt at industriarbejdere og funktionærer er ukendte begreber for disse film). Og det er klart vist hvorledes penge kan klare alt: Det er Hansys gevinst der bringer hende i berøring med godsejeren, og det er kun tilfældet der forhindrer sagføreren i at købe sig til godsejerdatteren, journalistens afskedigelse, og hesten Robinsons manglende deltagelse (og dermed sejr) i derbyet. Det er vel trods alt også karakteristisk for forholdet mellem denne film og »Rasmines Bryllup« fra det lidt mindre hårde år 1935 (efter Kanslergadeforliget) at man i 1932 kæmper om penge til landbruget i derbyet, mens man i 1935 kæmper om æren til det uægteskabelige barn på cykelbanen! Og det er vanskeligt ikke at se forbindelsen fra bruddet mellem venstre og konservative i 1929 til bruddet mellem godsejeren og sagføreren i »Odds 777«, eller den fine rødstrømpepointe at Hansy ikke vil nøjes med at deltage i dameløbet, men også kan vinde selve derbyet som jockey i samme film.

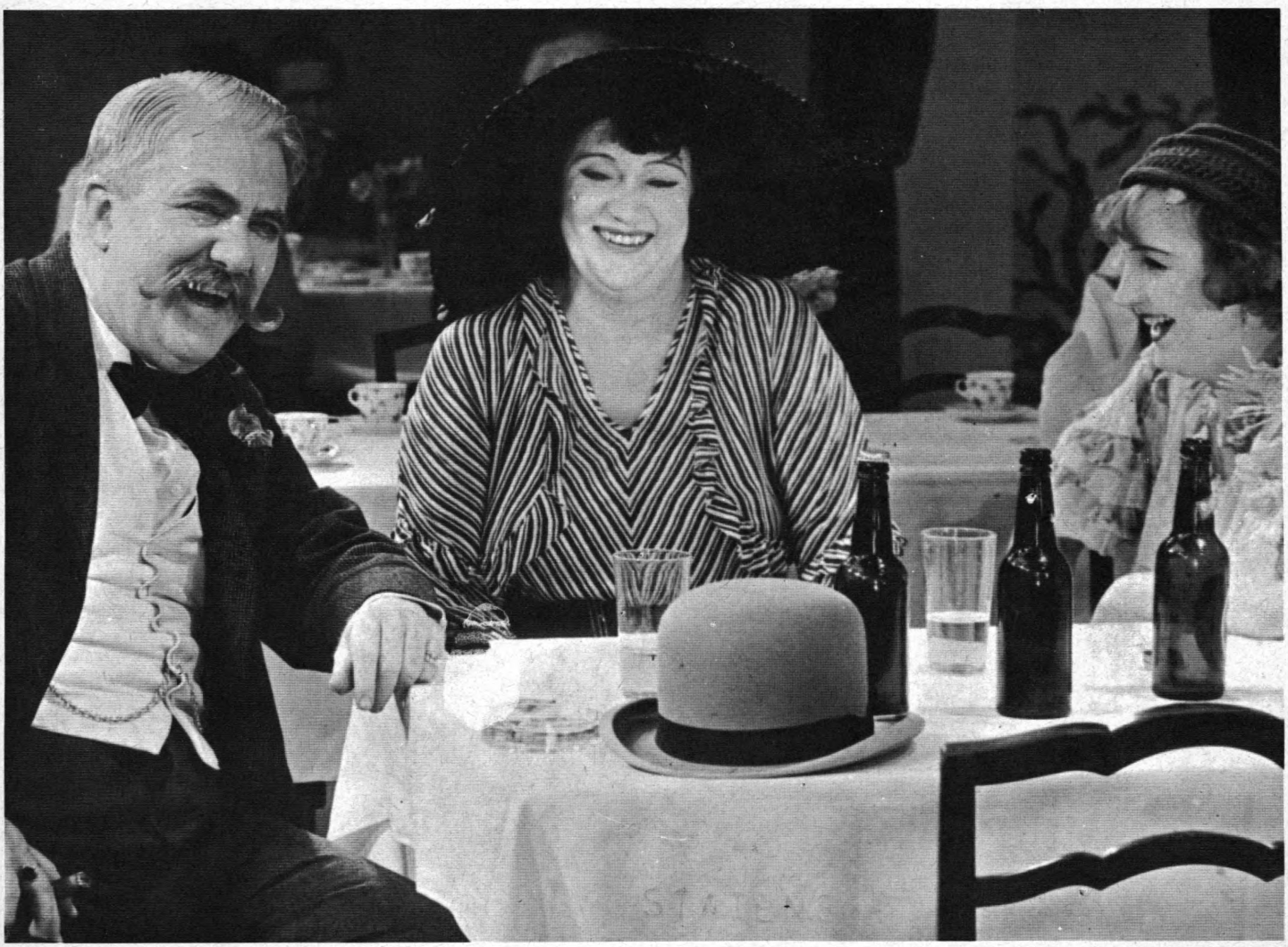
Schiøler Linck, Liva Weel og Helga Frier i »Odds 777«.

KONKLUSION

Som allerede nævnt er disse tre komedier – som de fleste danske film fra trediverne – fundamentalt ujævne – og det gælder ikke blot deres kvalitet, men også deres holdning (»Odds 777«, der bl. a. handler om hvordan overklassen (godsejeren) reddes af underklassen og forenes med denne (Hansy), tillader sig ikke desto mindre f. eks. nogle grove vitser på underklassens bekostning). Det er derfor praktisk talt umuligt at vurdere dem retfærdigt; over- eller undervurderingen er kun alt for nærliggende. Udover de nævnte mere sympatiske svagheder vrimler det med ufrivilligt groteske eller blot kedsommelige enkeltheder, hvoraf kun nogle i dag til gengæld har fået camp-kvaliteter (et enkelt eksempel: da godsejeren første gang ser »konsulinden« falder han i staver og udbryder: »Egentlig et interessant ansigt«!). Det rædselsfulde og det fremragende står side om side – også i skuespillerpræstationerne, hvor f. eks. Emanuel Gregers er på det første hold, Liva Weel, Helga Frier, Chr. Arhoff og Johs. Meyer klart på det andet.

Alligevel trænger én konklusion med hensyn til de tre films kvalitet sig temmelig entydigt på, nemlig den at jo mindre man har forsøgt at være sophisticated og »international« i humor og stil, jo bedre og jo mere originale resultater har man opnået. Eller man kunne også sige: jo mere dansk og folkelig man har været, jo bedre er filmene blevet. Som helhed er »Skal vi vædde en Million?« efter Lynge og Sarauws »moderne« originalmanuskript således klart den ringeste af de tre film og »Rasmines Bryllup« efter Axel Frisches jævne folkekomedie klart den bedste, mens det er folkekomedieelementerne i »Odds 777« der kommer bedst igennem og lystspilelementerne der har flest eksempler på det uhyrlige.

Man kan altså faktisk helt uden ironi konkludere at det vitterligt var da man i 1932 fandt sig selv at man blev original. Og det er jo sådan set en ganske positiv konklusion, hvis rækkevidde man måske endnu i dag med fordel kunne overveje. ■



LØVEN HAR SYV HOVEDER

EN ANALYSE - EN KOMMENTAR - EN REPLIK

METTE KNUDSEN:

Rochas bedste politiske film

»Den sande filminstruktør er den, der lader teknikken afhænge af samvittigheden. Den mest politisk bevidste filminstruktør er den, der frigør sig fra producentens tyranni og påtvinger filmmediet sit eget tyranni for at stille det til rådighed for mennesket som et middel til at fjerne fremmedgørelsen og til brug for forkyndelser, analyser og politisk agitation i historiens kritiske perioder . . .«
Glauber Rocha

Ligesom Glauber Rocha har udtalt, at »Land i Trance« er hans mest europæiske film, »Gud og djævlen i solens land« hans mest portugisiske film og »Barravento« og »Antonio Dræberen« hans mest afrikanske film, mener han, at »Løven har syv hoveder«, der foregår i Afrika (optaget i Congo-Brazzaville) og behandler dette kontinents kolonisationsproblemer, er hans mest brasilianske film. Denne udtalelse, der i første øjeblik kan forekomme lidt paradoksfyldt, begrunder Rocha med, at Afrika oprindelig er Brasiliens moder, og at filmen således er en rejse tilbage til den brasilianske kulturs rødder.

Og ligesom Rocha også har udtrykt ønske om at blive en trekontinental filminstruktør, er »Løven har syv hoveder« – dog i en noget anden betydning – en flerkontinental film, hvilket tydeligt angives i originaltitlen, »Der (Tyskland) Leone (Italien) Have (England/Amerika) Sept (Frankrig) Cabecas (Portugal)« – alle lande der har medvirket til at udsuge og splitte det afrikanske kontinent gennem århundreder.

Med udgangspunkt i »Johannes Åbenbaring« (Rocha er selv opdraget i den protestantiske tro), der består af *syv* visioner og beskriver fremtidens kristne religion og dens triumf efter anti-krists herredømme, følger vi en fransk præst på jagt efter det symbolske uhyre – det store dyr i åbenbaringen. I sin jagt på dette syvhovedede dyr, dukker han med jævne mellemrum op i filmen, både som en selvstændig figur og som symbolet på den kristne religion, der med magt indførtes med Europæernes indtrængen i Afrika. Filmens stilling til den noget vanvittige præsteskikkelse bliver ganske klar med den sorte revolutionære Sambas ord om at »alle ved, at i begyndelsen brugte de (europæerne) kristendommen til at lænke vore fædre til slaveriets vogn«.

I fragmentarisk og symbolsk form følger vi udviklingen inden for kirken. Dens blodige undertrykkelse af de indfødte og deres oprør illustreres i scenen, hvor præsten slår løs på den latinamerikanske revolutionære, Pablo, da denne opfordrer til modstand. Og i løbet af filmen gennemgår præsten den udvikling, som i hvert fald har fundet sted inden for en fraktion af den katolske kirke. Han forstår, at den virkelige anti-krist er menneskets besættende pengebegær, og han opdager, at Marlene i virkeligheden er det store dyr. Han fortæller Marlene, at de revolutionære skikkelser i filmen er »retfærdighedens profeter«, og i et anfald af totalt religiøst vanvid korsfæster han derefter Marlene. Selv om præsten således til sidst får øjnene op for de fundamentale uretfærdigheder, der begås mod underklassen, og selv om han finder ud af, at den værste trussel mod menneskets sjæl ikke er det voldelige oprør men derimod guldets forbandelse, så behandles han i resten af filmen som en vanvittig og fanatisk skikkelse, der i sin religiøse optagethed er ude af stand til at se det magtmisbrug, der finder sted lige for øjnene af ham.

Men det vigtigste og ikke helt lette mål, Glauber Rocha har sat sig, er i episk-didaktisk form at fremlægge den politiske udvikling, det afrikanske kontinent har gennemgået fra det øjeblik, de første kolonisatorer gik i land og op til i dag. Og for at gøre det så nogenlunde overskueligt og forståeligt også for et ikke så politisk velorienteret publikum, har Rocha valgt at præsentere denne udvikling i en række grumt ironiske og slagordsfyldte sketches, en slags billedcollager, der uden nogen *egentlig* handling belyser de forskellige faser og påvirkninger, Afrika har gennemgået og ligget under for, og som det endnu ikke helt er kommet fri af.

I for det meste lange, faste, halvnære indstillinger defilerer udbytterne forbi i en afsindig dans anført af den blonde og forførende Marlene, symbolet på guldet og kapitalen, den virkelige hersker i landet. Dette angives allerede i filmens første billeder, der konkret viser en elskovsscene, hvor Marlene halvt giver efter, halvt kæmper imod den amerikanske CIA-agents ihærdige omfavnelser, men som på et symbolsk plan er et billede på den oprindelige og eneste drivkraft bag udenlandske magters tilstedeværelse i landet – den uudslukkelige tørst efter guld. Og guldet/Marlene er ikke af den »kostbare« type – hun ligger med alle, der søger hende.

Blandt dem, der »slikker hendes fødder«, er den tyske lejesoldat – kapitalens middel til at holde landet i skak med. I en videre fortolkning står han for den evigt konservative militærmagt, for hvem den eneste løsning på en konfliktsituation er våben, og for hvem enhver forskydning i de sociale lag er et tegn på forfald. Som det nævnes i hans slutsang om de store oprørsbevægelser, har han med afsky været vidne til negrenes »frigivelse« og tsarvældets fald. Men samme sang viser også, at han som militærmand er klarsynet nok til at se, når et slag er tabt, og det er det i Afrika: »There will never again be a day for Hitler's sons.«

En lidt mere tilbagetrukket plads indtager portugiseren, der er inkarnationen af den borgerlige handelsstand og den hellige ejendomsrets forsvarere, der med umættelig sult har sluset koloniernes umådelige rigdomme tilbage til moderlandet under dække af at hjælpe de stakkels vilde ind i civilisationens lys og varme. Hans rædsel ved den kommende revolution kender ingen grænser og konkretiseres i hans definition af Pablo som en, der »vil erstatte den private handel med folkets ejendom . . .«

Den blonde CIA-agent har lært noget af sine erfaringer fra Sydamerika, hvor han et par timer efter at have udtrykt sin utilfredshed med et lands regering fik en ny. Han er klar over, at det er langt mere effektivt at lade de afrikanske lande få et nationalt marionetstyre end at kaste sig ud i åben kamp mod oprørsgrupperne. Og den naive skvaldermås, dr. Xobu, indsættes med pomp og pragt som præsident.

Beskrivelserne af den hårdtslående Mr. CIA og dr. Xobu som repræsentant for den neokolonialistiske klasse hører til nogle af filmens mest ætsende onde og vittige scener. Uden at ryste på hånden langer Rocha en lige venstre ud mod den kulturarv, især franskmændene har vidst at efterlade deres kolonier, hvor undervisningssystemet selv i vore dage er lagt efter fransk mønster, og hvor afrikanerne fra de er små, lærer om »gallerne, vore blonde forfædre« og vokser op i en tilstand af total fremmedgørelse over for deres egen kultur. I hvidpudret Ludvig d. 16.-paryk og med hjertet fuld af personlige ambitioner forråder dr. Xobu halvt ubevidst sine udbyttede undersåtter, hvis levevilkår ikke bliver bedre, end de var før.

Til dem der til enhver form for uro i Afrika udbryder: »Se selv, de kan jo ikke, når de endelig er blevet selvstændige,« siger Rocha, at afrikanerne kun er selvstændige på overfladen, mens fremmede magter stadig intrigerer og trækker i trådene i deres land.

Men samtidig viser han gennem Zumbi (den hvidklædte afrikaner) og Samba (den hvidskjortede afrikaner), at man rundt omkring i Afrika er begyndt at arbejde hen imod en virkelig frigørelse – også fra den afrikanske neokolonisation, der i ansvarsløshed ikke giver de oprindelige kolonisatorer noget efter. Men i modsætning til Ruy Guerras individualistiske og derfor aldrig sejrrige oprørere, lader Rocha sin revolutionære lederskikkelse, Zumbi, vente med at handle, indtil han har folket med sig.

Ligesom filmens andre personer symboliserer ideologier og ideer, er Zumbi, som navnet også antyder, en »zombi«, en levende død, der er »reinkarnationen af de dræbte høvdinge«. Han har også rødder tilbage til Ganga Zumba, lederen af den første neger-

opstand i Brasilien, hvis symbolske lanse han bærer – den samme lanse negeren i »Antonio Dræberen« dræbte godsejeren med. Med Zumbas ord om, at lansen »vil kløve jorden i to dele. På den ene side vil være bødlerne, på den anden side det frie Afrika« slås det fast, at lansen er symbolet på frigørelsens kamp og – med reference til Ganga Zumba – på forbindelsen mellem Afrika og Brasilien.

Da lansen tages fra Zumbi af de to repræsentanter for det afrikanske bourgeoisi og siden overgives til Marlene og landets udbyttere, viser Rocha i tableau efter tableau, hvordan afrikanerne, når de ikke har gjort modstand, er blevet udnyttet (CIA-agenten der stjæler befolkningens elfenbenssmykker) og narret af kolonisatorerne (den tyske lejesoldat der med venlige smil og lader hjælper de sorte ned fra træerne – dvs. fra »abekultur« til civilisation for derefter koldt og brutalt at skyde dem ned fra ryggen). Uden modstand mod udbytterne vil forholdene aldrig blive bedre.

Men modstand og afrikansk enhed kan ikke skabes af én mand alene. Latinamerikaneren Pablos tilstedeværelse i filmen tjener både til igen at understrege forbindelsen mellem det afrikanske og det latinamerikanske kontinent og til at fremhæve den solidaritet, der må herske mellem alle undertrykte folk, samt endelig til at påpege, at et uorganiseret individuelt oprør ingen steder fører hen. Da Pablo finder et maskingevær og helt alene begynder at skyde løs, bliver han taget til fange og føres indtil slutningen af filmen bagbundet rundt med et reb om halsen.

Først da lansen atter fratages Marlene, løsnes Pablos reb, hvorefter han går med i kampen sammen med Zumbi og Samba, der heller ikke længere står alene. Lansen er gået fra høvding til høvding og til sidst blevet overgivet til Zumbi som tegn på, at de nu står samlet til kamp. Folket er med de revolutionære ledere, og først nu kan der handles. Stammedansen udvikler sig til krigsdans, hovedprydelser og lændeklæder udskiftes med kamouflage-uniformer, og udbytternes ildvåben bliver ikke mere mødt med lanser og trolddom, men med tilsvarende geværer. Hvad der først hørtes som en ganske svag tone – både i overført og konkret betydning – vokser sig stærkere og kraftigere for til slut at klinge ud som en fortrøstningsfyldt hymne til det Afrika, som forhåbentlig en dag fuldstændig har slettet de bloddryppende spor efter kolonimagternes hærgen.

Slutningsbilledet er et stort 7-tal, der fylder hele lærredet, og som også godt kunne stå for et ufuldstændigt *Z* – det græske bogstav for frihed – især da *syv* på fransk udtales på samme måde som Z, blot med en stemt konsonant til forskel.

Stilmæssigt er »Løven har syv hoveder« – på nær enkelte undtagelser – langt simplere og mere afmystificeret end Rochas tidligere film, der alle har gjort sig bemærket ved et meget bevægeligt kamera. Det sagte ord er placeret i centrum, og det underordner kameraet sig i lange diskrete indstillinger afbrudt af nogle få zoom-ture og et par enormt smukke travellings, af hvilke den mest iøjnefaldende er kamerabevægelsen bort fra en scene ved søbredden, hvor kolonisatorerne flænser i de frugter, der dækker en dræbt afrikaners krop, mens de samtidig elsker med Marlene omkring liget. I en lang travelling fra dette billede hen over den næsten helt hvide vandoverflade modtager kameraet Samba, der kommer sejlende i en båd fra søen for at igangsætte kampen for Afrikas frigørelse. Hans hvide skjorte, det lysende vand og betydningen af hans rolige ankomst fylder denne kamerabevægelse med en mysticisme og en følsomhed, der hæver billedet op på et næsten religiøst plan. Den simplificerede stil bør dog ikke forlede nogen til at tro, at den er »kedelig« eller et venstrehåndsarbejde, som nogle franske kritikere har påstået. For har Rocha ønsket at lade sin kameraform virke ved dens »plakat«-agtige insisteren, har han givet fantasien frie tøjler, hvad angår billedkompositionerne, hvis elementer og opbygning er af sjælden opfindsomhed og slagkraft. Det er nærliggende at hævde, at et kompliceret kamera-arbejde ville have ødelagt eller i hvert fald vanskeliggjort tilskuernes opfattelse af billedets indholdsmæssige rigdom.

Med mange lighedspunkter til f. eks. det politiske gadeteater og i sine agitatoriske intentioner til Fernando Solanas »Smelteovnens time« har Glauber Rocha skabt en af de stærkeste politiske film, jeg endnu har set. Faktisk er jeg meget fristet til at give Ruy Guerra ret i, at det simpelt hen er Glauber Rochas bedste politiske film til dato.

FLEMMING BEHRENDT:

En mondæn film

I 1971 er den politiske filmkunst blevet kommerciel, og inden for denne kommercielle filmproduktion var jeg selv godt på vej til at blive en luksusartikel.

Glauber Rocha til Le Monde, marts 71

Kosmorama har bedt mig – i erklæret polemik til den opfattelse af Rochas film, som kommer til udtryk i Chr. Braad Thomsens artikel i Kosmorama 99 og Mette Knudsens anmeldelse ovenfor – forklare min mangel på begejstring for »Løven«.

I en sammenligning mellem Rocha (»Land i Trance«) og Visconti (»De lange knives nat«) skriver Braad (Kos. 99, s. 62): »Forskellen er nemlig, at mens Rocha som dialektiker destruerer sin stil, så giver Visconti den aldeles udialektisk hele armen. I stedet for at forholde sig kritisk til sin stil, svælger Visconti i sine excentriske påfund og tvinger dermed os andre ind i et absolut camp-agtigt forhold til hans film.«

Efter min opfattelse er Rocha i »Løven« aldeles udialektisk og ukritisk i forhold til sin egen stil. Hans film er derved blevet uklar, stedvis komplet uforståelig, sentimental og helt uden den voldsomme dynamik, der i »Antonio Dræberen« gjorde modsætninger og spændinger i et samfund og et folk nærværende også for en europæisk tilskuer. »Løven« er en statisk marionetkomedie, en slagordsfilm, der bekræfter den politisk frelste i hans meningers rigtighed. Det er en menighedsfilm, men rigtignok uden omvendelseskraft.

Rochas film er enkel og afklaret, siger Braad, men udvikler sig samtidig på et dybere symbolsk og mytisk plan. Det er politisk plakatkunst. Og Mette Knudsen tilføjer *simpel* og *afmystificeret* som stilistiske kendetegn.

Lad mig vælge tre formelementer i Rochas film til at eksemplificere min uenighed: den franske præst, den latinamerikanske revolutionære og lansen.

Den franske præst er ifølge Knudsen både en selvstændig figur og et symbol. Figuren gennemløber en udvikling til den sande forståelse – han »får øjnene op for de fundamentale uretfærdigheder mod underklassen« – men er dog til det sidste kendetegnet ved et religiøst vanvid. Hvad får ham da til, må man spørge, at nå til sand erkendelse, og hvorfor betyder den ikke et ophør eller dog en mindskelse af den religiøse optagethed, der ifølge Knudsen gør ham ude af stand til at se magtmisbrug? – Som symbol tegner han »fragmentarisk« udviklingen inden for kirken: hans anfald i begyndelsen af filmen mod den latinamerikanske revolutionære står nemlig for kirkens blodige undertrykkelse af de indfødte (!). Men han introduceres som en tungetalende prædikant, de indfødte blot ler ad, og bliver samtidig for tilskueren med sine citater fra Johs. Åbenbaring, kap. 13, filmens talerør (tilskueren har på det tidspunkt filmens titel som eneste udgangspunkt for sin forståelse af filmen). Er det klarhed, simplicitet, afmystificering? Jeg spørger blot, og nævner slet ikke præstens violinspil.

Den latinamerikanske revolutionære skal, mener Knudsen, opfattes som »indfødt« og gør de indfødtes bevægelse med fra urevolutionær undertrykt passivitet til aktiv, væbnet oprør. Nu hører det til filmens statiske (plakatagtige) karakter, at ingen gennemgående person skifter kostume. Det kan derfor nok falde vanskeligt at betragte den guerillauniformerede, våbenopgravende, »Resistance«-råbende latinamerikaner (der alene ved sit udseende må lede tanken hen på en Ché Guevara-skikkelse), at betragte *ham* som afrikansk indfødt, og det kan også kun falde naturligt, hvis man – som Knudsen – holder sig Rochas udtalelse for øje, at »Løven« er hans »mest brasilianske film«, at Afrika er Brasiliens moder, og at altså en guerillaklædt hvid latinamerikaner er ligeså gyldig en repræsentant for det undertrykte Afrika som en sørgeklædt sort enkemand. På det symbolske plan forstås. Samtidig er latinamerikaneren, Pablo hedder han, ifølge Knudsen (og jeg er ikke uenig med hende) billedet på det uorganiserede individuelle oprør, der lider nederlag. Endelig skal han bære den blonde lejesoldats beskyldning, at væbnet oprør altid er inspireret udefra. – Er det klarhed, simplicitet, afmystificering? Jeg spørger blot.

Lansen er, forklarer Knudsen, »symbolet på frigørelsens kamp«, selvom den jo i nogle scener er i hænderne på de forkerte (samarbejdsfolkene, Marlene). Men den er også (»med reference til Ganga Zumba«, som filmen ikke nævner med ét eneste af sine mange ord) symbolet på forbindelsen mellem Afrika og Brasilien. Jeg spørger igen: er det klarhed, simplicitet, afmystificering?

Lad mig endelig omtale den scene, som Braad og Knudsen betegner som »filmens smukkeste/mest iøjnefaldende smukke travelling«. Ingen af dem beskriver scenens billedsprog særligt præcist. Scenen bygger ikke på en travelling – kameraet kører overhovedet ikke. Den består af en zooming (der isolerer Pablo i halvnær tele) uklippet efterfulgt af en panorering – i stadig stærkere tele – til venstre for at indfange båden med Samba, der i en tilbagepanorering følges til søbredden, hvor – efter en baglæns zooming, der fører scenen tilbage til udgangsindstillingen – Samba griber lansen og befrier Pablo; i en krydsbevægelse forlader de billedet for at hente henholdsvis folk og våben til mobiliseringen. I denne scene indtræder ifølge Knudsen »en mysticisme og en følsomhed, der hæver billedet op på et næsten religiøst plan.« En egentlig kamerakøretur havde næppe fristet Knudsen til denne sprogbrug, hvis hun da vil fastholde billedstilen som bæreren af mysticismen og følsomheden. Jeg er ikke uenig i fremhævelsen af denne scenes visuelle udtrykskraft, men har mere end vanskeligt ved at se det formålstjenlige ved i en sammenhæng, der netop ifølge filmens fortalere tager afstand fra sværmeriet, at gøre »mysticisme og følsomhed« til et stilistisk (og derfor indholdsmæssigt) højdepunkt i filmen. Det bekræfter mig tværtimod i min opfattelse af filmens uklarhed og Rochas sentimentalitet – dvs. hans falske følsomhed, der eksempelvis også kommer til udtryk i den indledende dyrkelse af stammedans og begravelsesritual som optakt til præsentationen af den da endnu »folkefjerne« Zumbi – jævnfør den udmajede, uforståeligt talende høvding (?), der passivt kværner løs, mens den blonde lejesoldat bortfører og skyder hans søn (?). Revolutionens sorte er jo netop europæisk klædt og stilles derved i modsætning til den »forældede«, sig i skæbne (eller passivitet) hengivende (enkemanden, høvdingen) afrikaner.

Det er ikke svært – og slet ikke for tiden – at være enig i den analyse af (ny)kolonialismen, som ligger til grund for (holdningen i) Rochas film. Men filmen forudsætter, at man er det. Den er for mig at se helt uden den agitatoriske effekt, der præger »Smelteovnens time« og milevidt fra den dramatiske dynamik i »Antonio Dræberen«. Hovedfejlen ved »Løven« er ufrivilligt iagttaget af Knudsen, når hun skriver: »for at gøre det så nogenlunde overskueligt og forståeligt også (!) for et ikke så (?) politisk velorienteret publikum, har Rocha valgt at præsentere (!) denne udvikling i en række grumt ironiske og slagordsfyldte sketches«. Grum ironi og mangel på politisk velorienterethed kan ikke forenes. Tværtimod forudsætter ironi at man kender det, der ironiseres over. Jeg morer mig også bedst over de ironiske passager, men kan intet episk-didaktisk se i deres funktion. De fleste af filmens raffinementer er da også ironiske (tyskerens syngen, de tre lejesoldaters åndeligt-legemlige tortur af Pablo, Dr. Xobus »trontale» etc.), men den klarhed og enkelhed, der skulle kendetegne filmen og gøre den til »Glauber Rochas bedste politiske film til dato«, modarbejdes af ironien, som er med til at gøre filmen til fad selvbekræftelse for dem, der ynder at kalde sig venstreintellektuelle. Derfor er »Løven« en mondæn film, der ukritisk giver efter for sin egen stil og opløser sig i udialektisk slagords- og billedlyrik – ganske smukt og vittigt indimellem, men uden dybere kraft.

METTE KNUDSEN: En replik

Der er lige et par punkter i Flemming Behrendts indlæg, som kræver svar.

1. *Præsten.* Kirken har altid befundet sig i en vanvittig og skizofren situation, splittet mellem den himmelske og de jordiske kongers bud. Derfor behandles præsten som »vanvittig«, indtil han korsfæster Marlene. Bagefter ser vi ham ikke mere. At han skulle være filmens talerør, er helt vildt, og understøttes på ingen måde af filmen.

2. *Pablo.* Det virker, som om Behrendt med vilje vil misforstå mig, når jeg fremhæver kirkens rolle gennem tiderne som undertrykker af de koloniserede lande. Pablo står som eksponent for de latinamerikanske lande, der så vidt jeg ved også har været underlagt diverse kolonimagter, bl. a. Spanien og Portugal. I de tilfælde var landenes indbyggere »indfødte« i forhold til kolonimagten og dens præster. Da jeg taler om kirkens rolle generelt, og da filmen opererer med symboler på ideologier, og ikke med enkeltpersoner, mente jeg det udelukket, at min brug af ordet »indfødte« kunne fortolkes som udelukkende afrikanske indfødte.

3. *Lansen.* Når Behrendt fremhæver »Antonio Dræberen« som en film man kunne forstå, må han også have bemærket, at den hvide godsejer blev dræbt af en sort lansebærer, men det har åbenbart aldrig undret Behrendt, hvad en sort bestilte i en film om brasiliansk historie. I begyndelsen af »Løven« holder Zumbi lansen op og siger, at den vil »kløve jorden i to dele. På den ene side vil bødlerne være, på den anden side det frie Afrika«. I hele resten af filmen skifter lansen hænder, i takt med hvilken retning frigørelseskampen tager. For at forstå dette behøver man ikke at vide ét ord om Ganga Zumba.

4. *Udmajede (!) høvdinge.* Behrendt fremhæver stammedansene og den traditionelle afrikanske påklædning som et udslag af Rochas »falske følsomhed«. Jeg ved ikke, om Behrendt mener, at alle afrikanere uden undtagelse går europæisk klædt, og kun trækker i spraglede dragter, når filminstruktørerne kommer på besøg og kræver det. Rochas formål har nok snarere været gennem dr. Zobu, landets høvdinge og Zumbi at give et billede af de forskelligartede lag i det afrikanske samfund: et supereuropæisk, et 100 % traditionelt og et lag, der ønsker at beholde sin nationale identitet samtidig med at udviklingen følges. Lige så lidt hensigtsmæssigt det er at møde geværer med lanser, lige så upraktiske er de virkeligt traditionelle »nationaldragter« i den moderne hverdag.

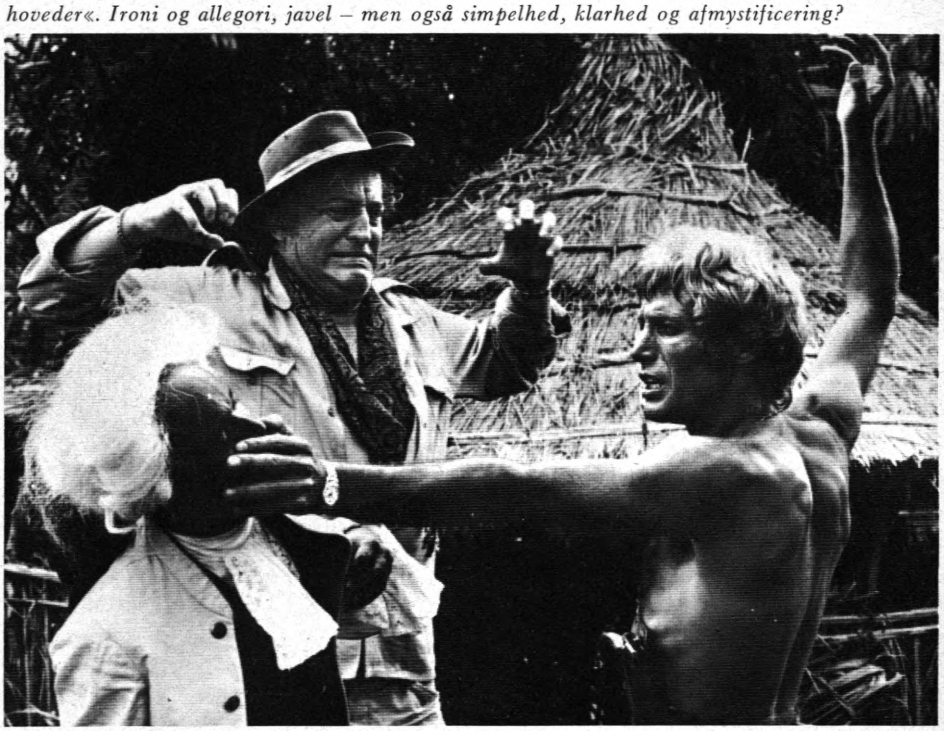
5. *»Løven«s hovedfejl.* Essensen af det, filmen ønsker at formidle, er, at Afrika gennem århundreder er blevet udsuget af fremmede kolonimagter, og at det er svært at komme af med deres spøgelser, de være sig hvide eller sorte. For at fremhæve dette, vælger Rocha at lave satiriske sketches, hvis medvirkende er symboler, idet han måske har ræsonneret som så, at denne form ville trætte et ikke specielt politisk interesseret publikum mindst, samtidig med at han ikke selv gik på kompromis med sine stilmæssige krav. Alternativet ville være en historisk minutiøs gennemgang af Afrikas politisk-økonomiske udvikling, eller en traditionel handlingsfilm med »50 år senere«-sekvenser. At dette valg skulle udgøre filmens hovedfejl, har jeg svært ved at se.

Endelig virker det højst forunderligt, at Behrendt både kan tilstå at more sig over filmens ironi og samtidig finde, at den »er med til at gøre filmen til fad selvbekræftelse for dem, der ynder at kalde sig venstreintellektuelle«.

■ **LØVEN HAR SYV HOVEDER**

Der Leone Have Sept Cabecas. Altern. titel, italiensk: Il leone dalle sette teste. **Altern. titel, fransk:** Le lion à sept têtes. Italien/Frankrig 1970. **P-selskab:** Polifilm (Rom)/Claude Antoine (Paris). **P:** Claude Antoine, Gianni Amico. **Instr:** Glauber Rocha. **Manus:** Glauber Rocha, Gianni Amico. **Efter:** egen synopsis. **Foto:** Guido Cosulich. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Glauber Rocha, Eduardo Escorel. **Medv:** Rada Rassimov (Marlene), Giulio Brogi (Pablo), Gabriele Tinti (CIA agent), Jean-Pierre Léaud (Præsten), Aldo Bixio (Lejesoldaten), René Koldhoffer (Guvernøren), Miguel Samba, André Segolo, Bayak. **Længde:** 103 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Palladium. **Prem:** Alexandra 3.8.70.

Den europæiserede overklasseafrikaner, den tyske lejesoldat og CIA-manden i »Løven har syv hoveder«. Ironi og allegori, javel – men også simpelhed, klarhed og afmystificering?



DEBAT

LILLE KOMMENTAR UDEFRA

Det er rart at kunne råbe hurra, ganske stilfærdigt, ind imellem i dagens kaos af sager og publikationer, det ikke er værd at råbe hurra for. Og det er dobbelt rart at kunne gøre det for en kritisk sjæl som undertegnede, der voldeligt måtte holde mig selv tilbage fra en lang og skarp kommentar for et par numre siden (nr. 100), da »Kosmorama« gav så alt for megen spalteplads til pinligt selvafslørende og endnu mere pinligt pretentiøse, nedladende, plumpe og irriterende udgydelser af og om »danske filmkritikere«, hvoraf størsteparten heldigvis ikke jævnligt optræder slet så iøjnefaldende. Det var stort set en rædsom omgang, der måtte knuse eventuelle illusioner om, at filmen som medium, kunst og budskab er i stort bedre hænder her og nu, end den før har været. Når jeg ikke gav mig i polemik med de værste syndere i den horde, skyldtes det, at det forekom mig lidet meningsfyldt at skabe diskussion om deres provinsielle holdninger, selvglæde, uvidenhed om verden uden for Verona, og hvad der ellers faldt for, for en sådan diskussion ville strække sig over måneder, hvorved udgangspunkterne ville blive glemt, og næppe lede til større omvendelser og forbedringer. I stedet kan interesserede, derunder jeg selv, bruge det nummer at slå op i til bekræftelse af nærmere specificeret idioti i udbrud hos den og den anmelder i den og den anledning. Og det er jo også en slags brug. I de få undtagelsestilfælde kan nummeret bruges tilsvarende positivt til at understrege fornuften hos den og den.

Tilbage til de beherskede hurraer: Kjørups artikel, »Film, virkelighed og ideologi«, er væsentlig og vigtig på helt afgørende vis, og navnlig den sidste del af artiklen med gennemgang af Niels Skyum-Nielsens helt forfejlede »ægthedskritik« af Theodor Christensen-filmen er af så almen betydning, at den burde tages op til indgående behandling og belysning i tv, der jo ustandseligt beskyldes for at blande facts og fiktion i dokumentarfilm, særlig i historiske sådanne, og som spilder megen tid på at afvise beskyldningen, subsidiært undskylde for »overtrædelser«, *som om* det drejede sig om billedmaterialets indeksikalitet. Også helt uafhængigt af polemikken mod Bazins teorier er der her tale om stof af allerstørste relevans for samtidens publikum, der overalt fodres med audio-visuelt stof uden en levende chance for at tage fornuftig stilling til de givne meddelelser. Lad os få den artikel fulgt op, gerne med mindre opvisning i filmologisk lærdom og mere understregning af, hvordan billede, lyd og deres indbyrdes kommentar *fungerer* i realiteten, med mange eksempler. Og lad tv tage det op, med Kjørup som indleder. Det er betydeligt mere vedkommende end 90 % af hvad tv tager op i film- og anden orientering!

Velgørende er også – delvis i samme forbindelse – John Ernsts afmytologisering af kløvedalske mysterier, der synes at have skræmt Henning Carlsen så meget, at han mener de også må skræmme andre, skønt farligheden i foretagendet åbenbart er ligeså sparsomt repræsenteret som talentet og produktiviteten. John Ernst lader sig hverken her, eller overhovedet, overvælde af autenticitet i film, men spørger, om autenticiteten er vedkommende og hvordan, før han beundrer en »ægthed«, der jo godt kan være himmelskrigende ligegyldig. Han er gennemgående en socialbevidst anmelder, som ikke derfor er ufølsom eller utænkende, og med al sin viden om film er han afslappet uteoretisk og læselig for almindelige dødelige uden semiotiske, strukturelle, cineastiske eller andre særinteresser. Der er få af den slags anmeldere noget sted ude og hjemme i dag, hvor man mestendels må vælge mellem et af to onder, hvis man vil orienteres om hvad der foregår i filmen: enten den gamle garde, der betragter film som et underlødigt medium og skriver derefter, eller den nye garde, der betragter film som det eneste afgørende i tilværelsen – og skriver derefter.

Minuset i denne omgang, i alt fald det alvorligste, er Braad Thomsens lovsang til Warhols »Lonesome Cowboys«, som han for nu at udtrykke det høfligt, ikke har begrebet en skid af – så lidt som af Warhol-fænomenet overhovedet – skønt guderne skal vide, det ikke netop er den intellektuelle forståelse, filmen stiller krav til, lykkes det sandelig B.T. også at gå fejl af *den*. Det er ham umuligt at fatte, at der er foreteelser i denne verden, der ikke falder inden for hans firkantet-politiske rammeværk, men det skal siges at en hel del ting, i og uden for film falder uden for det, og det må frem her, bl. a. af hensyn til evt. læsere, der måtte svæve i den illusion at B.T. ved, hvad han skriver om, fordi han har læst en bog af en, der heller ikke ved *hvilken* kolossal put-on, Warhol er. At uddrage som morale af Warhols totalt morale-løse film, at den »handler om en seksualitet, der drives ud i meningsløsheden, fordi den må eksistere uden for den politiske sammenhæng« – det er ikke bare totalt irrelevant og idiotisk, men så hylegrinagtigt at det ville hensætte den samlede Warhol *factory* i krampegrin, hvis nogen der ellers nogensinde slog et smil. Warhol vil kunne bruge den bemærkning helt uændret som en put-on i femte potens, for intet er bedre absurd stof end gumpetunge ideologers fortolkninger i god tro. *Heavy, man, heavy!*

Jeg må undskylde for det sidste, uoversættelige, spontane udbrud, da det er ufint at citere fremmedsprog eller jargon til folk, der ikke forstår den pågældende jargon, hvad B.T. elefantint beviser, han ikke gør, med sin udlægning af den »skønne« replik om at komme ind og »make yourself«. Make (yourself) betyder så godt som alt andet end at masturbere. En lille ting, men når man vil orientere folk, er det nu immerhen en fordel at vide lidt om, hvad man snakker om. Ang.B. T.s øvrige spekulationer om, hvad Andy mon »paradoksalt« mener med dit og dat, jo mindre sagt, jo bedre. Det er synd, han ikke engang ved, at vi i 68 kunne se en typisk tidlig Warhol (den bananspisende drag queen) herhjemme – hvilken oplevelse – og at han allerede i 64 kunne have set »Sleep« og »Empire«, hvis han havde spurgt mig, der havde Willard Maas boende dengang – med *hans* undergrundsfilm, der i alle henseender var mere interessante, og med adgang til Warhols. Jeg mindes heller ikke at Braad Thomsen, da jeg i 67 på filmskolen talte om disse sager, viste ringeste interesse for at høre om dem, endsige se noget af dem. Jeg prøvede dengang at vække interesse, ikke *særligt* for Warhol, men for undergrundsprodukter overhovedet, som modvægt mod den dødssyge sterile perfektionisme, der dengang stod på tapetet – også på Braad Thomsens. Men jobbet var håbløst. Nu beklager B.T., at det har varet så længe at få Warhol hertil. Akja. Han er af dem, der klart ser tingene, efter at alle andre klart har set dem, og ikke desmindre tror, han er pioner. Det er ikke bare Carl Th. Dreyer, han i sin ihærdige filmekspert-virksomhed ikke har forstået. Og Warhol bliver heller ikke den sidste, han ikke forstår. Men en pæn karakter for flid, også m.h.t. self-promotion – det kan det da blive til.

Elsa Gress

RENOIR OG TV

I »Kosmorama 102« slutter Kim Minke sin artikel om Renoir på følgende måde:

»... TV skylder os en produktion, lavet for fransk TV, ved navn »Le petit Théatre de Jean Renoir«. Bare de nu kan finde ud af, hvilken afdeling den skal henføres under.«

Fornemmer jeg ikke et strøg af ironi? Jeg tror det. Derfor dette: Kim Minke mener åbenbart, at den omstændighed at *filminstruktøren* Jean Renoir for *TV* laver noget, der hedder noget med *teater* skulle forvirre begreberne hos os. Det er i dette tilfælde ikke muligt. Både filmstof og teaterstof i form af færdige, fremmedproducerede udsendelser hører under samme afdeling, nemlig TVs Teaterafdelingen. Når sagen er ligetil som her, eller i tilfælde som Rossellinis »Ludvig XIVs magtovertagelse«, klarer vi den uden besvær. For Renoir gælder det jo ovenikøbet, at vi i forvejen kender ham fra en TV-produktion, »Dr. Cordeliers Testamente«. Den har vi af rettighedsmæssige grunde heller ikke kunnet erhverve endnu. Men vi prøver ufortrødent.

Med venlig hilsen

Poul Malmkjær

FESTIVALFILM

Denne omtale af film fra sommerens to festivaler i Cannes og Berlin, omfatter ikke nødvendigvis de bedste film fra festivalerne. I dagspressens festival-rapporter har der været udførlige reportager om de nye film af top-navne som Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Robert Bresson, Joseph Losey, Luchino Visconti og Bo Widerberg, og dem vil vi gerne vente med at behandle i anmeldelses- og interview-form, til filmene har haft Danmarkspremiere. Denne festival-rapport omfatter i stedet film, som ikke har været genstand for nærmere behandling i dagspressen, og som heller ikke synes på vej til danske biografer, men som alligevel på godt og ondt må formodes at interessere »Kosmorama«s læsere. Næsten alle filmene er iøvrigt vist uden for festivalernes officielle konkurrence i »Semaine de la Critique«, »Quinzaine des Realisateurs« eller »Internationales Forum des jungen Film«. Det er i disse programmer – udvalgt af filmkritikere og -instruktører – at de mest spændende nye film kan ses.

PEAU D'ANE

I de gamle interviews fra lige efter »Lola« og »Englebugten« nævnte Jacques Demy altid som et af sine kæreste projekter en filmatisering af den franske klassicistiske eventyrdigter Charles Perraults »Peau d'Ane« (»Æselhud«) fra 1694, – en versfortælling der forbinder myten om æslet Bræklibræk med Askepot-historien. Først sidste år lykkedes det ham imidlertid at få realiseret sit projekt, og selvom han i interviews nu hævder at det er det gamle manuskript han har fået virkeliggjort, synes filmen dog snarere at bekræfte hans nyere udtalelse til Christian Braad Thomsen (i Kosmorama 90) om at han fra nu af vil forlade sit sammensmeltede poetisk-realistiske univers og nærme sig snart det mere realistiske, snart det helt eventyrlige.

I sine motiver har »Peau d'Ane« en ganske klar affinitet til Demys andre film: Penge har således aldrig været noget man kom til ved arbejde i hans verden, og om guldstykkerne eller pengesedlerne kommer til en ved at en mappe med diamanter tilfældigt bliver stukket i hånden på en, ved spillebordet eller ud af røven på et æsel må vist komme ud på ét. Kærlighedens forudseende vished om eksistensen af den eneste ene og tilfældets blinde sikkerhed når de elskende skal føres sammen genfindes også i »Peau d'Ane« som i de tidligere film, omend Demy pudsigt nok har ændret en betydningsfuld detalje i Perraults digt (og prosaversionen heraf, som er filmens egentlige forlæg) væk fra det tilfældige: hos Perrault *taber* Askepot-figuren (det er hende der hedder Æselhud fordi hun er iført en sådan) den ring (svarende til glasskoen) hvortil kun hendes finger passer, ned i den kage hun bager til prinsen; hos Demy lægger hun den fuldt bevidst ned i dejgen – og hun har i øvrigt en replik om at hvis han ikke vil komme til hende, så må hun komme til ham.

Også stilistisk knytter »Peau d'Ane« sig naturligvis snævert til Demys øvrige værk – tydeligst måske til »Pigerne fra Rochefort« – men hvor Demy før tog sit udgangspunkt og forbillede i Max Ophüls' elegante og følelsesladede poetisering af virkeligheden, synes han her snarere at have knyttet sig til Cocteaus fremgangsmåde ved at indlægge realistiske detaljer i en i øvrigt hyperæstetisk skildret eventyr-overvirkelighed. Både på et indre og på et ydre plan vrimler filmen med hentydninger til Cocteau der nævnes og citeres både i billeder og lyd, og som også valget af Jean Marais som konge henviser til. Skuespillere som Catherine Deneuve og Jacques Perrin kendes dog igen fra andre Demy-film.

Med det forbehold som kun et enkelt gennemsyn tvinger en til at tage må man nok sige at filmen som fortælling og i det hele taget som forløb forekommer noget stillestående og tom, – og det kan hverken Michel Legrands efterhånden til det ulidelige velkendte musik eller de efter Demys (og Cocteaus) mening for eventyret stilrigtige »anakronismer« som den yderst jordnære tantefe (Delphine Seyrig) og andre pudsigheder lappe på. Det fornemmes som om filmen aldrig rigtigt kommer i gang, aldrig rigtigt får flugt, også i det helt konkrete: visse scener synes at skrige på en mere bevæget dansant musicalafvikling end Demy har kastet sig ud i.

Så om man kan lide filmen eller ej må i høj grad blive afhængigt af om man føler sig tiltalt af dens billeder, dens dekorationer, kostumer og masker, der må være nogle af filmhistoriens mest hysterisk raffinerede. Demys mange gange erklærede kærlighed til farver og farvesammenstillinger på kanten af det vulgære slår her mildest talt ud i lys lue med sammenstillinger af pasteller og glødende farver, af pragtfulde stoffer og banale glasmosaikker, af rensede kridhvide billeder og overbroderet ornamentale, og af kostumer snart fra renaissance, barok og klassik, snart fra vort århundrede. Altsammen er ganske formidabelt fotograferet af Ghislain Cloquet, men det er ikke vanskeligt at se at det ikke er Bernard Evein der har ansvaret for disse sager, men nogle yngre folk med forbindelse til den moderne »psykodeliske« plakatkunst som Jim Léon og Jacques Dugied (dekorationer) og Pace og Gitt Magrini (kostumer).

Søren Kjørup

CABEZAS CORTADAS

Glauber Rochas nye film »De afhuggede hoveder« er lavet i Spanien umiddelbart efter hans Afrika-film »Løven har syv hoveder«, og de to film er nært beslægtede med hinanden i deres tableau-agtige stil. Men mens Afrika-filmen måske er Rochas smukkeste og mest originale værk, så forekommer »De afhuggede hoveder« mig også efter andet gennemsyn at være en totalt mislykket omend meget ambitiøs film.

Filmen kan bl. a. ses som en direkte forlængelse af »Land i Trance«. Begge film foregår i det fiktive latinamerikanske land »Eldorado«, og begge handler om en diktator ved navn Diaz, i den nye film spillet af Francisco Rabal. Skønt »De afhuggede hoveder« foregiver at have en vis kronologisk kontinuitet, tyder meget på, at den faktisk strækker sig tidsmæssigt over 200 år med Diaz i centrum som den til enhver tid herskende diktator. Det synes at være den eneste forklaring på filmens irrationelle, springende struktur.

I første tableau kører kameraet langsomt ind på Diaz, der taler i to telefoner på én gang. Han fornemmer, at hans dage er talte og beder i den ene telefon en ven om at oprette en kulturfond i hans navn, skrive hans biografi og rejse en statue over ham. I den anden telefon taler han med en veninde, og via begge samtaler erfarer han, at hans nærmeste er døde. Han gribes af sorg og panik. I andet tableau præsenteres vi for en ung mand i ørkenen (Pierre Clementi). Han vandrer rundt med en le over skuldrene og er i stand til at gøre mirakler. Han helbreder bl. a. en blind ved at spytte i hænderne og lægge dem over mandens øjne. De følgende tableauer forekommer at være historiske tilbageblik til »Eldorado«s fødsel: Diaz slutter sig til nogle ryttere, de tager guldet fra en indianer og redskaberne fra en arbejder, og begge følger derefter deres nye magthavere.

Herefter synes filmen at skildre Diaz' forfald og mirakelmagerens tiltagende magt, men tableauerne er ofte meget uklare og synes ikke nær så meningsfyldte, som Glau-

Symbolsk tableau i Glauber Rochas nye film: Pierre Clementi tager en sten ud af munden på Rosa Maria Penna og giver hende frugtbar jord i stedet.

ber Rocha formentlig har tænkt sig dem. Symbolikken kan være betænkeligt nær det komiske, f. eks. i en sekvens, hvor Diaz forsøger at standse to bevæbnede mænd ved at beskytte sig med et ur uden viser, en scene, der snarere hører hjemme i en gammel Bergman-film end i en ny Rocha-film.

Mirakelmageren helbreder de fattige og trænger sig længere og længere ind på Diaz, dræber først hans to sønner og hans religiøse rådgivere, hvorefter Diaz frivilligt giver sig ind under hans le. I baggrunden kommer den forhenværende blinde bærende med Eldorados flag, og i sidste tableau står mirakelmageren sammen med en ung pige (Glauber Rochas hustru Rosa Maria Penna) foran en gruppe syngende og dansende bønder, et billede, der formentlig skal lede tankerne tilbage til cangaceiroen og helgeninden foran bønderne i »Antonio Dræberen«..

»De afhuggede hoveder« er fuldstændig blottet for den billedmagi, der præger Rochas foregående, meget betydelige film. Den er et forsøg på at skabe en poetisk vision, men poesien virker fortænkt og uforløst. Muligvis er filmen udtryk for en krise hos Glauber Rocha, men den kan også være et vidnesbyrd om de kolossale omkostninger, der er forbundet med i film efter film at have rykket sine egne og filmkunstens grænsepæle. Efter fire på hinanden følgende mesterværker er det muligvis naturligt, at Rocha må lave en film, der virker totalt mislykket. Den kan være prisen for det imponerende skaberarbejde, Rocha hidtil har udført.

Chr. Braad Thomsen

BRONCO BULLFROG PRIVATE ROAD

Unge, ukendte og kunstnerisk ambitiøse instruktører i England har ikke mange muligheder for at realisere deres projekter. Ifølge »Sight and Sound« forsøger en del af dem at skabe sig en karriere inden for den billigt producerede skrækfilmgenre, der fornys på forskellig måde. Den 26-årige Barney Platts-Mills har imidlertid ikke behøvet at gå denne omvej – et par kortfilm gav ham mulighed for at lave »Bronco Bullfrog« for lidt over 300.000 kroner, og den er en af de bedste engelske film fra de senere år.

»Bronco Bullfrog« er en videreførelse og forfinelse af halvtredsernes *free cinema*-stil, som instruktører som Tony Richardson og Karel Reisz hurtigt arbejdede sig væk fra, da de blev »etablerede«. Den blev optaget totalt *on location* i Stratford på seks uger, og alle medvirkende er amatører. Den fortæller om ungdomsforbrydere i 15–16–17 års alderen, og det lykkes dem at undgå alle »genrens« klicheer. Aldrig før har man set så »unge« ungdomsforbrydere – de medvirkendes kejtede usikkerhed bliver et både morsomt og rørende led i karakteristikken af en gruppe unge, hvis forbrydelser anskues som et selvfølgeligt resultat af miljøets og forældrenes påvirkning.

I centrum står den mutte, generte Del, der efter mange mislykkede tilløb får kontakt med og forelsker sig i en 15-årig pige, der har et lige så dårligt forhold til sin mor som han til sin far. De stikker sammen af hjemmefra og kontakter den allerede erfarne, forhenværende Borstaldreng Bronco Bullfrog, der er lidt af en myte i kredsen. Deres frigørelsesforsøg føles som en naturlig og sund reaktion på omgivelsernes trøstesløshed, men er lige så naturligt dømt til at mislykkes.

Filmen forener slående det spontane med det strengt kontrollerede. Billedstilen er så funktionel og prunkløs, at Howard Hawks ville nikke bifaldende – Platts-Mills bruger *ikke* håndholdt kamera, men vælger hver gang en vinkel, der både er enkel og veltalende. Og han skaber gang på gang scener, der er lige så smukt humoristisk pointerende som hos Forman og spiller ironisk og medfølende på personernes kejtede sårbarhed.

Barney Platts-Mills anden film »Private Road« skuffede mange i Cannes, og instruktøren understregede selv, at han ikke var tilfreds med samarbejdet med de denne gang professionelle skuespillere og at han efter denne erfaring aldrig mere ville arbejde med professionelle skuespillere. For mig bekræfter »Private Road« imidlertid, at Platts-Mills er et talent helt ud over det sædvanlige i engelsk film. Filmen er i ydre forstand mere konventionel end »Bronco Bullfrog«. Vi er nu blandt smarte, velstående unge i London, filmen er i farver, og dens kærlighedshistorie er på ingen måde original. Hovedpersonen er en ung forfatter, der har haft held med sin første novelle, men aldrig driver det videre end til at være ung og lovende. Et forhold til en middelklassepige truer med helt at binde ham til pæn borgerlig rutine.

Det er »ung« film, der i sit tema svarer til mange debutantromaner, men Platts-Mills filmer det hele med en koncis, næsten tør objektivitet, der gang på gang giver situationerne en bevægende eller humoristisk drejning. Og filmens kamerastil, der endegyldigt placerer ham som engelsk films Hawks, gør hver afsnit til et på én gang fortættet og åbent forløb, der kræver medleven og opmærksomhed af tilskueren.

Morten Piil

DEN PANAFRIKANSKE FESTIVAL MORDET PÅ FRED HAMPTON

Sidste år i Cannes blev vi præsenteret for William Kleins dokumentarfilm om og med Eldridge Cleaver i hans eksil i Algeriet, og i år fik vi så resten af det stof, Klein optog ved samme lejlighed omkring den panafrikanske festival. I betragtning af alle de rosende ord, jeg havde hørt om denne stærktvirkende politiske film, blev den en stor skuffelse – politisk set. Optaget under ovennævnte festival i Algeriet i 1969 er »Den panafrikanske Festival« blevet en smukt fotograferet billed- og ordcollage, hvis indhold hovedsagelig består af danse, mens de politiske aspekter er yderst sporadiske og ret overfladisk behandlede.

Ikke blot mangler filmen så absolut en holdning til sit stof, men midt i al sin velvillighed over for emnet skinner Kleins stilling som udenforstående, hvid iagttager ubehageligt igennem. F. eks. finder han det absolut nødvendigt at understrege det »bemærkelsesværdige« i, at en afrikaner i fuldt ornat ryger sig en cigaret i en pause mellem dansene ved at zoome ind på den gode mand. Det samme gentager sig ved en ung pige med kæmpeørenringe, der leende lytter til en hovedtelefon, som der dårligt er plads til på grund af ørenringene. Jo, det er skam vigtigt at fremhæve sammenstødet mellem naturfolket og vor teknik.

Men går man ind for at se filmen for dens fantastisk medrivende danse og uhyre varierede og smukke kostumer, får man fuld valuta for pengene. Hvis ikke, kan man roligt holde sig væk.

Af en helt anden politisk kaliber er amerikaneren Mike Grays dokumentariske reportagefilm om nedskydningen af formanden for De Sorte Panteres Chicago-afdeling i dennes lejlighed den 4.12.1969. Hvor »Den panafrikanske festival« hævder sig ved sine smukke farveoptagelser og teknisk fuldkomne billeder, henter »Mordet på Fred Hampton« sin styrke i sin nøgterne skildring af et stykke forfærdende virkelighed. Materialet be-

står af aktualitets-optagelser, Mike Gray har købt af Chicago TV, samt filmholdets egne optagelser. Filmen er i s/h, og dens stilistiske værdi ligger i sagens natur mere i dens sammenklipning og det vibrerende liv, hvert eneste billede formidler, end i spændende og usædvanlige billedkompositioner.

Den første halvdel af filmen er helliget den levende Fred Hamptons aktiviteter. I hurtige klip fra forskellige møder og mere private samtaler tegnes et skarpt og indgående portræt af en lederskikkelse af format, et varmt og forstående menneske, der sin unge alder til trods (21 år) var en politisk uhyre velformuleret og medrivende taler. Ind imellem klippes til interviews med andre pantere, der belyser den stadigt tiltagende politi-forfølgelse, de udsættes for. Langsomt føres vi hen mod den fatale morgen, hvor Hampton – sandsynligvis liggende sovende i sin seng – blev skudt ned af politiet. Hurtigere end han sikkert havde regnet med det, kom hans egne ord til at gå i opfyldelse: »Jeg tror ikke, jeg blev født for at dø i et biluheld. Jeg tror ikke, jeg kommer til at dø af et svagt hjerte eller af lungekræft. Jeg tror, jeg kommer til at dø som revolutionær i det internationale proletariats kamp.«

Hele resten af filmen er én lang hårrejsende afsløring og gennemhulning af politiets forklaringer på, hvad der skete hvordan, da det trængte ind i den af Panterne beboede lejlighed. Her foregår filmen på tre parallelt løbende planer, som der hele tiden krydsklippes imellem: 1) politibetjentenes og især state attorney Hanrahans erklæringer til pressen, 2) en gennemgang af sagens akter og rapporter foretaget af Panternes sagfører, og 3) interview med en kvindelig Panter, Brenda Harries, der var til stede i lejligheden under skydningen, samt en forevisning af og forklaring på de forskellige pistolkuglers placering i lejlighedens vægge.

De tre parallelhandlinger kommenterer Hamptons meningsløse død, på en måde der taler for sig selv. Hanrahan er et uhyggeligt billede på den legaliserede løgn. Med flakkende øjne og undertiden ukontrolleret ophidselse gentager han mekanisk på pressekonferencerne, at Panterne har hele skylden og politiet absolut ingen. Enhver tvivl om politiets forklaringer afvises med den stædigt gentagne sætning: »Det er sandheden, *vi* fortæller.« Når dertil kommer, at den version, de i skydningen involverede betjente fremfører, på en mængde punkter ikke stemmer overens med Hanrahans forklaringer, så vokser ens skepsis støt filmen igennem. Og den bekræftes endeligt af Panter-sagførerens gennemgang af sagens akter og især af The Federal Jury's rapport, hvoraf det klart fremgår – hvilket understreges af forevisningen af lejlighedens skudhuller – at politiets vidnesbyrd simpelt hen ingen steder holder.

At Panterne skulle have fyret først, modbevises af én kugle i døren – fyret udefra. At Brenda Harries skulle have skudt mod betjentene (hvilket de alle hævder) er umuligt, da der kun blev affyret én kugle fra Panternes side, og dens skudretning passer ikke med hendes position i rummet. Konklusionen på rapporten bliver således, *at* Panterne ikke skød først som påstået, *at* de kun affyrede ét skud mod betjentenes 99 skud, og *at* obduktionen af Fred Hampton viser, at han sandsynligvis er blevet skudt i sovende tilstand.

Fred Hamptons lig bæres bort.

På trods af alle disse indicier anbefaler rapporten ikke at rejse anmeldelse mod den betjent, der dræbte den liggende Fred Hampton. Som Tuli Kupferberg siger i Dusan Makavejevs »Organismens mysterier«: »Hvem skal håndhæve loven over for vort politi og vore dommere?«

Da Forbundsrettens undersøgelser af overfaldet endnu ikke er afsluttet, og filmens fremkomst har virket som politisk sprængstof, kan man måske håbe på, at »Mordet på Fred Hampton« kan hjælpe dommerne til at træffe den rette afgørelse. I så fald ville filmmediet have fået sit sidestykke til Zola's berømte skrift »Jeg Anklager« fra Dreyfus-affærens tid. *Mette Knudsen*

DEN MAGISKE CIRKEL

Per Berglunds debutfilm »Den magiske cirkel blev respektfuldt, men køligt modtaget af den svenske filmkritik, og bedre illustration af kvalitetsforskellen mellem dansk og svensk film kan man dårligt tænke sig. I dansk sammenhæng ville »Den magiske cirkel« være en mindre sensation – et virtuost kontrolleret, rigt facetteret tredivertidsbillede skabt af en *debutant*. Men på baggrund af Roy Andersson, Lasse Forsberg, Stellan Ohlsson, Kjell Grede og hele den »gamle« garde fra Widerberg over Troell til Bergman kan de svenske kritikere tillade sig at være blaserte.

»Den magiske cirkel« har sære lighedspunkter med Bertoluccis »Konformisten« og Jens Ravns »Tjærehandleren« i sine forsøg på at finde frem til fascismens kilder i et svensk provinsbymiljø. Filmens undertitel var oprindelig »en studie i fascisme«, og som indledningsmotto bruger den følgende citat fra Aksel Sandemose: »Jeg anklager ikke noget menneske, jeg anklager et system, som ikke kan lære mennesker at gøre andet end det fejlagtige og det onde.« Udgangspunktet for manuskriptet, som Stefan Jarl (»Dom kaller os mods«) var en fremtrædende medarbejder på, var et omfattende dokumentarisk materiale om en forbryderklan i tredivernes Sverige, kaldet »Salaligaen«.

Filmen er et forsøg på at analysere, hvordan en kvælende småborgerlighed producerer forbrydere af fascistisk tilsnit. Hovedpersonen Ingvar Andersson – mesterligt spillet af Olof Willgren – er en dårligt lønnet ekspedient i faderens herre-ekviperingsforretning, uden uddannelse og intenst optaget af teosofiske teorier og østerlandsk fup-mysticisme. Han opfatter sig selv som et overlegent undtagelsesmenneske i det lille bysamfund, hvor han færdes i ensom ophøjethed, i begyndelsen til grin, men efterhånden en farlig påvirkning for nogle venner, der indtræder i hans Magiske Cirkel-orden og lokkes mod en morderisk forbryderkarriere, hvori de ser den eneste mulighed for den udsigtsløse, halvfattige småborgerlighed. I filmens anden halvdel glider Ingvar Andersson raffineret ud af billedet og man ser kun virkningerne af hans propaganda.

Per Berglund arbejder ofte blændende med farverne og cinemascopeformatet, som han formår at mætte med miljødetaljer og give netop den atmosfære af lummer, stillestående småborgerlighed, der skal til for at danne en overbevisende ramme omkring den sære Ingvar Anderssons farlige grublerier. »Den magiske cirkel« er endnu et eksempel på, at svenskerne *kan* – den bør hurtigst muligt importeres. *Morten Piil*

ICH LIEBE DICH ICH TÖTE DICH

En af de mærkeligste og på sin vis mest fascinerende film, der vistes inden for Kritikerugens forevisningsrække, var tyskeren Uwe Brandners debutfilm, »Ich liebe Dich – Ich töte Dich«.

Selve historien er på overfladen meget en-

kel. Bradner fortæller om et lille aflukket samfund, der ligger midt i »Herrernes« store skovbevoksede jagtområder, hvor indbyggerne ikke selv har lov til at jage. »Herrerne« er magthaverne, som vi aldrig ser eller hører. I insektlignende, faretruende helikoptere ankommer de anonyme og uvirkelige et par gange om året for at nyde deres privilegium. Forholdet mellem samfundets indbyggere og dets ledere er dermed straks slået fast. På denne symbolske, svagt uhyggefyldte baggrund tegner Brandner et besættende og næsten drømmeagtigt billede af en lille by, der i sit mikrokosmos bliver et symbol på den vestlige verdens makrokosmos.

Baggrundsplanet udgøres af »det tavse flertal«, som vi næsten aldrig ser, samt af byens »offentlige« personer. Til de sidstnævnte hører bl. a. præsten, der får udløsning for sine seksuelle og voldsbetonede frustrationer ved at piske løs på et udstoppet vildsvinehoved, og den homeseksuelle apoteker, der udleverer beroligende og euforiserende piller, mens han forsøger at forføre de mandlige kunder.

Et særpræg ved dette minisamfund er nemlig, at alle elsker frit med hinanden, og at homoseksualitet betragtes som noget normalt. I det hele taget er landsbyen et billede på en utopisk stat, hvor alle – i hvert fald på overfladen – er venlige og kærlige mod hinanden. Er det modsatte en gang imellem tilfældet, kommer landsbyens to sortklædte politibetjente straks med en pille. Disse »ulbrud« er imidlertid sjældne, så det meste af betjentenes tid går med at udtænke psykiske skræmmemetoder mod den befolkning, de ingen mulighed har for fysisk at brutalisere.

I filmens forgrundsplan optræder byens jæger og dens skolelærer. Den første er en slags legaliseret outsider p.g.a. sin ret til at tynde ud i den faretruende ulvebestand – han er den eneste, der med samfundets velsignelse kan bruge en vis form for vold til at få afløb for sine aggressioner med. Men filmens virkelige og eneste outsider er den nyankomne skolelærer, der både udseende- og stillingsmæssigt adskiller sig fra resten af indbyggerne. Helt naturligt finder han sammen med jægeren, og der udvikler sig et meget kødeligt og sensuelt skildret forhold mellem de to.

I modsætning til resten af indbyggerne og til elskeren vil læreren ikke affinde sig med de uretfærdige regler, og han begynder selv at gå på jagt. Dermed sætter han sig uden for samfundet, og det kan kun få ødelæggelse til følge. Lovlydighed bør i dette samfund gå forud for venskab, og jægeren fører ham til politiet, der dræber ham som et fredløst dyr, som en ulv. – Først i det øjeblik forstår jægeren, hvad han har gjort, og hvad der har drevet ham til en så refleksbetonet handling, og han skyder de to repræsentanter for de magthavere, der så praktisk aldrig er til stede, når sammenstød finder sted.

Filmen slutter altså med, at en af byens egne lovlydige borgere gør oprør og nægter at følge reglerne længere. Selvfølgelig er det en positiv slutning i den forstand, at jægeren bliver bevidstgjort om sin situation, men den positive symbolfortolkning har ingen mulighed for at løbe grassat: ingen af de andre indbyggere reagerer, og jægeren får sikkert sin straf, som den »forbryder« han i samfundets øjne er. – Og Uwe Brandner har ikke leget revolutionær profet.

Emnemæssig er det således en uhyre righoldig film, hvor næsten hvert eneste billede indeholder kommentarer til aktuelle politiske, sociale og kulturelle forhold.

Men er filmens plot usædvanligt, så er filmsproget det også. Kameravinklerne er velfundne, men aldrig søgte og prætentiøse, og instruktøren udnytter med en meget fin fornemmelse for stemninger den grelle forskel mellem den frodige og smukke natur og så den lille klump stenhuse, hvor hadet og aggressionerne lurer under den tilsyneladende stille overflade. »Ich liebe Dich – Ich töte Dich« er en af de få film, hvor selv det mest klichéfyldte totalbillede af en brændende rød solnedgang hverken virker sukret eller overflødigt, men tværtimod bruges meget bevidst for at understrege og fremhæve den latente uhygge og brutalitet, der gennemstrømmer resten af filmen.

Rytmen er uendelig langsom med lange indstillinger på den samme ting. Flere gange gentages endog visse scener, nøjagtig som de var før, hvilket både forhøjer følelsen af stillestående landsbysump, hvor det usædvanlige og ureglementerede kvæles i sin opståen, og samtidig understreger afstanden mellem tilskueren og filmen – det letkøbte identifikation er der ingen mulighed for. Ligeledes præsenteres mange af scenerne kun i totalbilleder, så det aldrig rigtig lykkes at komme ind på personerne.

Med sin debutfilm har Uwe Brandner placeret sig i samme gruppe af spændende tyske instruktører som Peter Fleischmann og R. W. Fassbinder. *Mette Knudsen*

Den homoseksuelle kærlighed er normal i det samfund der skildres i »Ich liebe Dich – Ich töte Dich«.

TROPICI

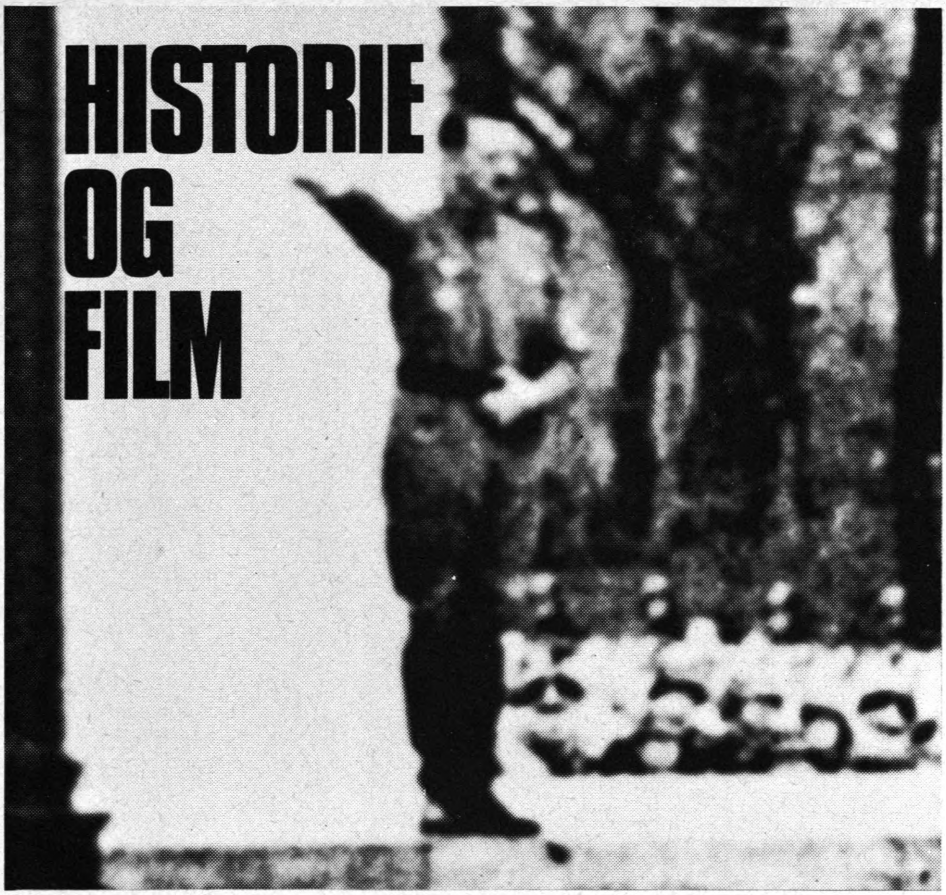
Gianni Amicos »Tropici« er fra 1968, men blev først i år præsenteret på en international filmfestival (Internationales Forum i Berlin), og den udgør en væsentlig filmhistorisk brik, fordi den nemlig markerer forbindelsen mellem den italienske neo-realisme og den brasilianske Cinema Novo: Gianni Amico er italiener og kom med sin neorealistiske ballast til Brasilien, hvor Cinema Novo-instruktørerne jo netop havde ladet sig inspirere af neorealismen i deres første film. Amicos brasilianske film foregår på sertao'en, Cinema Novos yndlingslokalitet i de år. Dens soltørre, hvide totalbilleder ligner de billeder, vi kender fra andre sertao-film af Rocha, Guerra og dos Santos, og filmens situation kan betegnes som en Cinema Novo'sk arketype:

Gianni Amico fortæller om en brasiliansk familie, der bryder op fra sertao'en for at søge lykken sydpå i de store byer. Arbejdsløshed og tørke tvinger denne og tusinder af andre brasilianske familier ud på denne rejse til det uvisse, og som Amico selv har formuleret det i et interview, så beskriver filmen »en gruppe personer, der overgår fra slaveriet til den internationale kapitalisme«. Filmen er praktisk taget blottet for historie og manuskript, men er med dens beskrivelse af mennesker i et hvidt, ørkenagtigt landskab et sindbillede på den brasilianske situation. Amico citerer inden for rammerne af sin egen film andre brasilianske film, bl. a. Rochas »Gud og Djævelen i Solens Land«, hvis billeder smelter så logisk sammen med Amicos, at man dårligt nok bemærker citatet. Det er hentet fra det sted, hvor Rochas personer når frem til havet, dvs. til en foreløbig forløsning. Amico lader sine personer fortsætte til den ukendte storby og til en uvis fremtid.

Nu og da afbryder Amico sin film med oplæsning af rent sociologisk-statistisk materiale om Brasilien i dag, der indicerer, at hans film er produceret for italiensk TV. Mod slutningen læser en person i filmen op af de storpolitiske nyheder på en avisforside.

Siden optagelsen af »Tropici« har Amico lavet to dokumentarfilm om den brasilianske studenterbevægelse og brasiliansk folkemusik, og samarbejdet mellem ham og Cinema Novo-instruktørerne er blevet fastholdt. Amico har sidst arbejdet sammen med Glauber Rocha på manuskriptet til dennes meget fremragende Afrika-film »Løven har syv hoveder«. *Chr. Braad Thomsen*

HISTORIE OG FILM



1/ AV-MEDIERNE OG HISTORIKEREN

KARSTEN FLEDELIUS

Fra 19. til 21. april 1971 afholdtes ved Stichting Film en Wetenschap (SFW) i Utrecht i Holland en konference med titlen »Audio-Visual Media and the Historian«. I konferencen deltog en snes arkivfolk og historikere fra England, Holland, Vesttyskland og Danmark (deltagerne fra sidstnævnte land var dr. Finn Løkkegaard fra Danmarks Lærerhøjskole og Karsten Fledelius, Per Nørgart og Trine Cloëtte Petersen fra Historisk Institut, Københavns Universitet).

Programmet svarede til titlen i bredde; det spændte fra de metodiske problemer ved udnyttelsen af film som historisk kildemateriale over forsøg på holdningsanalyser og semiologisk tolkning af dokumentarfilm til dokumentarfilmens anvendelse i undervisning på gymnasialt og højere plan – og deltagende historikeres egne forsøg på at fremstille dokumentariske kompilationsfilm til undervisningsbrug.

Konferencen kom således virkelig til at belyse de fleste af de former, hvorunder historikeren mødes med AV-medierne. Disse former kan konkretiseres som:

1) den kildekritisk-analytiske
2) den komparativt-syntetiske
3) den kildematerialeskabende
4) den pædagogisk illustrerende
5) den pædagogisk demonstrerende
6) den pædagogisk kreative

Af disse former var nr. 4 ikke repræsenteret på konferencen; den repræsenterede tydeligvis for alle deltagende et tilbagelagt stadium. Formerne 1–2 var repræsenteret gennem de to danske bidrag, hvis indhold er gengivet andetsteds i dette blad. Jeg skal derfor i nærværende oversigt koncentrere mig om de bidrag, der repræsenterede formerne 3, 5 og 6.

Portrætter og interviews

Form 3 – fremstillingen af nyt audiovisuelt kildemateriale – var repræsenteret af to genrer, den ene fra vesttysk, den anden fra hollandsk side. Institut für den Wissenschaftlichen Film i Göttingen præsenterede nogle af de filmoptagelser, instituttet har foretaget af veltjente politikere og videnskabsmænd på deres ældre dage. (Præsentationen blev foretaget af dr. K. F. Reimers). I en erkendelse af at man bearbejder virkeligheden i det øjeblik, man laver en film af en person på den sædvanlige måde med skiften mellem total-, halvtotal- og næroptagelser, forskellige optagevinkler, optagelser af tilskuerne etc., havde man i nogle tilfælde valgt at lade kameraet stå fuldstændig stille og lade personen tale til det. Resultatet er blevet nogle stive, unaturlige optagelser. I ét tilfælde havde man måttet opgive denne fremgangsmåde, fordi personen havde følt sig så ufri, at han slet ikke kom til at svare til det billede, man ellers havde af ham – man måtte vælge en interviewform, så han kunne slappe bedre af og udfolde sig friere; også kameramæssigt var man her gået bort fra det fuldstændig passivt registrerende. Vi er her inde på det for historikere prekære autencitetsbegreb. Filmene overbeviste os om, at metoden med det faststående, passivt registrerende kamera på ingen måde sikrer en høj autencitetsgrad, den vil tværtimod i reglen føre til unaturlige, tvungne, u-autentiske situationer. Eller sagt på en anden måde: den rigide objektivitetsstræben udelukker den tilstræbte objektivitet!

Instituttet i Göttingen havde da også draget den konsekvens af sine erfaringer, at man ved nogle optagelser for nylig af Albert Speer har filmet ham, mens han bevægede sig rundt på instituttet og overværede dettes arbejde. Vi fik desværre ikke resultatet at se, da optagelserne på tidspunktet for konferencen endnu ikke var færdigarbejdede.

Det andet forsøg på virkelighedsregistrering og derigennem skabelse af nyt kildemateriale var Utrecht-instituttets historiske lydarkivs arbejde med et forskningsprojekt baseret på interviews med medlemmer af det hollandske nazistparti under besættelsen (præsenteret af dr. Joke Rijken). Igen her stod vi over for problemet at undersøgelsessituationen påvirker objektet for undersøgelsen. Man havde forsøgt at løse det bl. a. ved at gøre interviewene anonyme, en metode man havde fundet nødvendig, hvis man overhovedet skulle få folk til at udtale sig frit og i tilstrækkeligt omfang. Metodens svaghed ligger imidlertid i, at materialet vanskeligt kan efterkontrolleres af andre forskere. Alligevel havde lydarkivet valgt at benytte denne form ved sit næste forskningsprojekt: en undersøgelse af folk af hollandsk-indonesisk blandingsrace og deres stilling og skæbne i det hollandske samfund.

Film i undervisningen

Form 5 – den »pædagogisk demonstrerende« – kan konkretiseres som den anvendelse af film i undervisningen, hvor man ved forevisning af filmisk kildemateriale – gerne kombineret med orienterende foredrag, forevisning af lysbilleder o. lign. – forsøger at få eleverne til selv på grundlag af det udvalgte materiale at drage deres slutninger. En repræsentant for det britiske Imperial War Museum (C. Coultass) viste nogle spændende filmoptagelser fra den engelske strategiske bombning under 2. verdenskrig. Hans idé var at give publikum en fornemmelse af bombebesætningernes baggrund gennem forevisning af karakteristiske eksempler på de instruktionsfilm, besætningerne fik forevist under deres uddannelse. Dette materiale kontrasterede han så med en tysk farvefilm af virkningerne af et bombeangreb på Hamburg i 1944.

Dr. Seidel fra Hamburg refererede de for-

søg, han havde gjort med anvendelse af nazistiske propagandafilm på et tysk gymnasium. Hans sigte havde været at belyse propagandametoderne i et totalitært regime. Det centrale filmdokument (som også vi fik forevist) i undervisningen havde været filmen fra det store valgmøde i Sportspalast i Berlin 10.2. 1933 med taler af Goebbels og Hitler – efter dr. Seidels mening den bedste filmoptagelse, der er foretaget af Hitler som taler, med gengivelse af alle detaljer i gestus og mimik. Det skal sandelig også indrømmes, at ønsker man at give et indtryk af, hvad det var tyskerne faldt for hos Hitler, kan man næppe finde noget bedre eksempel. Det viste sig imidlertid, at skoleeleverne reagerede højst forskelligt på talen; skolen lå i et landdistrikt, men i nærheden af en Bundeswehr-kaserne, og eleverne fordelte sig i to ret homogene grupper, hvoraf den enes forældre var ansat i Bundeswehr, den andens tilhørte et relativt jævnt socialt miljø. Af disse to grupper viste »Bundeswehr-børnene« klar forståelse for den virkning, Hitler havde udøvet, og for dem syntes Hitlertiden stadig at være en periode med relation til nutiden. Den anden gruppe kunne kun se noget latterligt eller frastødende ved Hitler, og Nazitiden kunne for deres skyld ligeså godt have ligget århundreder tilbage.

Endelig skal nævnes dr. Jansen fra SFW, som sammenlignede strukturen af den hollandske koloniadministration i Indonesien med japanernes administration af samme område under 2. verdenskrig og demonstrerede de væsentlige forskelle mellem det hollandske og det japanske styres ansigt over for den indonesiske befolkning. Det foregik dels ved lysbilleder, dels ved filmsekvenser fra hollandske journalfilm og japanske, for indoneserne bestemte propagandafilm; disse filmsekvenser var overført på TV-bånd. Pædagogisk var det interessant, fordi det viste de store muligheder, der ligger i TV-båndoptagerens brug; historikeren kan udvælge de film eller dele af film, han ønsker at sætte over for hinanden, han kan uhindret spole frem og tilbage, standse på et enkelt billede, altsammen uden store tekniske eller tidsmæssige problemer (dog må det indrømmes, at kvaliteten af TV-billedet var relativt ringe, selv om den afgjort var tilstrækkelig til formålet). Historisk var det overordentlig spændende, fordi man her blev gjort bekendt med et materiale, som man normalt ikke ser, og som med ét gav én et klarere begreb om baggrunden for den indonesiske selvstændighedsbevægelse. Slående var kontrasten mellem det hollandske kolonisamfunds patriarkalske karakter med de hvide som overklasse og indoneserne som tjenende kaste – og japanernes spillen på den europæiske krigsmagts svaghed og appel til befolkningens racemæssige og nationale selvfølelse og ansvarsbevidsthed; interessant var det i øvrigt, at der ikke var tale om fordømmelse af de hvide som sådanne i de japanske film; tværtimod proklamerede de solidaritet mellem racerne – man så således et par hvide unge mænd i optagelser fra en japansk-asiatisk ungdoms-solidaritetslejr.

Det pædagogisk kreative

Den mest spændende pædagogiske anvendelse af autentiske filmoptagelser var imidlertid de forsøg, som dels af engelske, dels af hollandske historikere er gjort på at lave dokumentariske kompilationsfilm, som er mere i overensstemmelse med historikerens krav om autencitet og nøjagtighed, end den professionelle film- eller TV-producers produkter normalt er. I England har afdelingerne for moderne historie ved 7 universiteter slået sig sammen om at lave historiske kompilationsfilm, således at produktionen går på tur mellem de enkelte universiteter. Den serie, dette »Inter University History Film Consortium« udgiver, har man kaldt »British Universities Historical Studies in Film«. Om baggrunden for serien hedder det i introduktionsbrochuren: »The basic idea is that just as text-books for history courses have to be written by university teachers themselves, so if teaching films are to be fully useable, they too have to be produced by university historians. It would be as unreasonable to expect others to apply the full apparatus of historical criteria in the medium of film, as it would be to expect copy-writers to ghost write history books.«

Det kan på denne baggrund ikke undre, at vi var meget spændt, da vi skulle præsenteres for en af filmene i serien: »The End of Illusions – From Munich to Dunkirk« (prod. af prof. J. Grenville, Birmingham og dr. N. Pronay, Leeds, 1970): kunne filmen virkelig leve op til denne meget ambitiøse målsætning?

Det viste sig desværre, at den ikke kunne. Den lagde udmærket ud med en serie sekvenser fra engelske ugejournaler, der omhandlede stemningen i England efter München-forliget 1938. Hovedsigtet hermed var at give publikum en fornemmelse af »how people were informed«. Men efterhånden som man kom i gang med 2. verdenskrig, udviklede filmen sig til et historisk foredrag illustreret med uidentificerede citater ikke fra førstehånds, originale filmreportager, men fra andre kompilationsfilm såsom »The Nazis Strike« fra »Why We Fight«-serien, med de fejl der på denne måde uundgåeligt måtte indsnige sig. Vi genfandt kort sagt – hos denne film lavet af historikere – en række af de svagheder, vi plejer at slå ned på, når vi behandler professionelle film- og TV-folks dokumentarfilm. Men derudover havde filmen en række skavanker, man i reglen ikke træffer i de professionelle produceres produkter: en tung, belærende speakerkommentar, som det ofte tog lang tid at få afviklet (imens lod man så ofte bare et kort stå på lærredet), en stedse mere irriterende løftet pegefinger, en stigende kedsommelighed. Vi måtte erkende, at selv de bedste intentioner ikke kan råde bod på utilstrækkelige filmiske kvaliteter – selv ikke i en undervisningsfilm.

Af en helt anden art var den hollandske historikergruppes film om slaget ved Arnhem (en dristig luftlandeoperation, hvor de allierede landsatte tropper bag fjendens linjer i forsøget på at sikre sig en overgang over Rhinen; planlægningen var utilstrækkelig, især p. g. a. brist i efterretningsvæsnet, og operationen endte i et blodigt nederlag). Der var her anvendt autentiske optagelser fortrinsvis fra engelsk side blandet med kortskitser over operationerne og luftfotografier over området i dag med operationslinjerne blændet ind over; som speakerkommentar havde man i udstrakt grad gjort anvendelse af krigskorrespondenters beretninger. Resultatet blev en virkelig anskuelig fremstilling af slaget ved Arnhem – men samtidig et meget gribende indtryk af dette slags fortvivlede udvikling og stemningen hos de engelske tropper under frem- og tilbagerykning. Uden at have nogen åbenbar tendens kom filmen til at virke som en rystende dokumentation af virkeligheden bag troppesignaturernes vandring frem og tilbage på generalstabskortet. Man havde virkelig oplevet og forstået noget efter at have set den film. (Filmen er prod. 1967 under ledelse af dr. R. L. Schuursma, originaltitel: »The Battle of Arnhem September 1944«).

Andre bidrag – og opgaver

Af vigtige bidrag på konferencen skal endelig nævnes Frances Thorpe's redegørelse for et filmregistreringsprojekt, hun leder på the Slade School of Fine Art i London. Projektets sigte er at skabe et systematisk katalog over alt filmisk kildemateriale i England, der måtte være af interesse for en historiker. Materialet har man grupperet i 8 kategorier: a) Newsreels (f. eks. Pathé News), b) Cinemagazines (f. eks. Pathé Pictorial), c) Documentaries (f. eks. »Night Mail«), d) Compilation films (f. eks. »Mourir à Madrid«), e) Official propaganda films (f. eks. »Der ewige Jude«), f) Feature films of the period (f. eks. »Fury«, »La Règle du Jeu«) – or about the period (f. eks. »Battle of Britain« (1969)), g) Official war footage, h) Television series.

Man registrerer her ikke blot filmene i deres helhed, men også enkeltdele af film, hvis de dækker forskellige emner (som f. eks. filmjournaler), således at man vil kunne finde frem til alt filmmateriale i England vedr. f. eks. De Gaulle, undervandsbådenes udvikling eller det Irske Spørgsmål.

Formålet med dette registreringsarbejde er at give historikeren et værktøj i hænde i undervisning og filmproduktion, således at den hidtidige standard kan hæves – og en hel del penge og arbejde spares. Man håber på flere og bedre historiske undervisningsfilm (ikke nødvendigvis udelukkende i form af rene kompilationsfilm), og samtidig på, at historikerne vil »learn the wisdom of avoiding subjects of which there is inadequate coverage or of tackling such a subject in a different way«. Naturligvis føler man det utilstrækkeligt, at man gennem projektet kun får dækket det engelske materiale. Derfor sluttede Frances Thorpe med håbet om, at hendes institution måtte udvikle sig til en clearing-central for information og forskning på inter-europæisk plan.

Konferencen blev således rig på værdifulde impulser for de deltagende. Dens største betydning ligger dog nok i selve dette, at filmforskende historikere fra flere lande har mødtes til udveksling af tanker og informationer – og at de på mødet besluttede, at dette samarbejde skulle fortsætte. Man tog derfor med glæde mod et tilbud fra Institut für den Wissenschaftlichen Film om at henlægge næste års konference til Göttingen. Samtidig lovede SFW, at der inden årets udgang skulle blive offentliggjort en rapport over konferencen.

Som foreløbig arbejdstitel for den kommende konference satte man »Newsreels and the Situation of Man in the War and Post-War Period«. ■

2/ DE DANSKE BESÆTTELSESFILM
- et forsøg på en holdningsanalyse

KARSTEN FLEDELIUS

Om Danmarks besættelse er der i alt blevet produceret fire dokumentarfilm af spillefilmslængde, nemlig »Danmark i Lænker«, »Det gælder din Frihed«, »De Fem År«, originaludgaven, og »De Fem År, skoleudgaven«. De fire film blev forevist første gang henholdsvis i slutningen af 1945, maj 1946, 1955 og 1960. Af disse film adskiller »Danmark i Lænker« og »Det gælder din Frihed« sig klarest fra hinanden. Oprindelig havde det været tanken at der efter befrielsen skulle produceres én film om Danmarks besættelse, men da det ikke lykkedes at nå til enighed herom blev der to grupper, der arbejdede med hver sin film: »Danmark i Lænker« blev produceret med Olaf Malmstrøm og Gunnar Nu-Hansen som drivende kræfter, mens Theodor Christensen ledede arbejdet med »Det gælder din Frihed«.

Begge filmene er patriotiske, men med vidt forskellig tendens. »Danmark i Lænker« skildrer et folk, som fra starten vender tyskerne ryggen og snart udvikler en modstandskamp, hvor modige drenge og mænd med det brede folk i ryggen foretager handlinger, der gav genlyd over hele verden. De danske nazister latterliggøres, tyskernes griskhed og grådighed understreges, og der slås meget på folkeviddet. Begivenhederne ude i Europa berøres næsten ikke; men de mest frappante udeladelser er dels samarbejdspolitikken, som man kun indirekte og ganske forsigtigt berører, dels Frihedsrådet, som overhovedet ikke nævnes i hele filmen.

Theodor Christensens film »Det gælder din Frihed« er derimod Frihedsrådets film og overordentlig kritisk over for samarbejdspolitikken. Samtidig søger den at sætte begivenhederne i Danmark ind i krigens almindelige sammenhæng. Den vender sig mod myten om et enigt, kæmpende folk fra begyndelsen til enden. Muligvis af denne årsag, muligvis fordi filmen først kom frem et år efter besættelsen, blev den ikke nogen succes i modsætning til »Danmark i Lænker«. (Det er imidlertid pudsigt at konstatere, at det er »Det gælder din Frihed«, filmfolk i udlandet kender, mens »Danmark i Lænker« tilsyneladende er ukendt uden for landets grænser.) Det vil dog være forkert at betegne filmene som to stadier i udviklingen af holdningen til besættelsen: først heroisk selvtilfredshed, senere kritisk selvransagen – idet de to film i virkeligheden er produceret sideløbende og »Det gælder din Frihed« er blevet forsinket af, at arbejdskopien brændte under arbejdet. Snarere må de vurderes som udtryk for, at der i 1945 eksisterede flere holdninger til indsatsen under 2. verdenskrig.

Theodor Christensens og Mogens Skot-Hansens film »De Fem År« fra 1955 skulle være det, de to film lige efter krigen ikke havde været, nemlig FILMEN om den danske besættelse. Den øser materialemæssigt af begge film, men er yderligere suppleret med citater fra film som »Triumph des Willens«, »Prelude to War« og »The Nazis Strike«. Tendensmæssigt repræsenterer den – som man kunne vente – en slags kompromis mellem holdningerne i de tidligere film, idet den dog er ret nådesløs i kritikken af samarbejdspolitikken.

Skoleudgaven af filmen »De Fem År« (ved Børge Høst) repræsenterer en forkortelse, men også en afsvækkelse af tendensen i originaludgaven. Bedømmelsen af samarbejdspolitikken er således mildnet ved udeladelser i speakerkommentaren (jfr. eksemplerne i slutn. af denne artikel). Andre udeladelser tager mere sigte på at skåne et ungdommeligt publikum: tyskerpigerne og stikkerafhøringerne.

Naturligvis er en sådan holdningsanalyse af dokumentarfilm-behandlingen af Danmarks besættelse kun af begrænset rækkevidde. Hvis man ønsker at trænge virkelig til bunds i holdningsudviklingen vedr. besættelsen må man også inddrage et stort skriftligt materiale såsom underholdningslitteratur, børnebøger, aviskronikker og kommentarer ved årsdagene for besættelse og befrielse, nekrologer over kendte skikkelser fra besættelsen etc. Også spillefilm, teaterstykker o. lign. med emne fra besættelsen burde inddrages. Endelig burde man trække linjen helt op til i dag, da holdningsudviklingen i forholdet til besættelsen har været interessant ikke mindst i 1960-erne; herunder ville det være naturligt at inddrage TV-udsendelserne vedr. besættelsen fra 1965 og frem.

Med nogen forsigtighed skulle det dog være muligt at aflæse en vis tendens i holdningsudviklingen ud fra de fire besættelsesfilm. Langt mere usikkert er det, om filmene selv har været med til at præge holdningsudviklingen – vi er her inde på det kildne spørgsmål, om filmen overhovedet er i stand til for længere tid at påvirke, endsige ændre tilskuernes meninger. For besættelsesfilmenes vedkommende kan dette spørgsmål i hvert fald ikke løses, før man har formået at udskille filmpåvirkningen fra de andre påvirkningskilder, der har været for meningsdannelsen vedrørende besættelsen gennem de sidste 26 år.

DOKUMENTATION

Tendensen i filmene ligger naturligvis både på lyd- og billedside. Mest tydelig træder den imidlertid frem i en sammenligning mellem speakerkommentarerne. I det følgende er behandlingen af begivenhederne fra angrebet om morgenen den 9. april til den danske regerings kapitulation og begravelsen af de faldne fremdraget som eksempel (i det følgende er mine kommentarer sat i kursiv, speakerteksterne i antikva):

Danmark i Lænker:

Filmen går lige på begivenhederne 9. april: »Aldrig vil denne dag blive glemt. Til evige tider vil den stå uudslettelig i vor lands historie. For på denne dag blev Danmark overfaldet af Tyskland. På trods af aftaler og løfter.

Lavtgående tyske bombemaskiner fløj i de tidlige (...)timer i tætte formationer ind over det neutrale Danmark. Sorte og truende, drønende og larmende. En smertens dag. En lidelsens vej var begyndt. Kun få tænkte, at fem lange, onde år lå foran os.«

Derefter beskrives besættelsen af København med understregelse af mindre episoder som »ved Grønningen blev Københavns kommandant, Generalmajor Leschlys bil beskudt«. *Nedkastelsen af flyvebladene og troppelandsætningen på Langeliniekajen omtales, derefter angrebet på Værløse flyveplads* (»de angribende maskiner blev kraftigt og modigt beskudt fra jorden, men der var intet at stille op over for den knusende overmagt«).

Efter at have berørt situationen i de danske farvande kommer dernæst følgende: »Den første alarmerende melding om den tyske besættelse kom kl. 4,15, hvor tyske tropper overskred den danske grænse. Det kom mange steder ved de sønderjyske afdelinger til kamphandlinger. Overalt vistes en fast og værdig holdning. Et mod og en disciplin, der var en hæder for landets ungdom.

Dagen igennem rullede tyske panservogne og troppetransporter over den danske grænse mod nord. Uendelige rækker materiel og mandskab blev på den solfyldte, kølige aprildag kørt gennem landet. I byerne så man med undren, med skam og med sorg på dette optog af uønskede soldater. Skæbnetimen var over Danmark. Det frygtelige mareridt var begyndt.

Spruttende og hvæsende, støjende og osende jog de tyske biler og motorcykler ad de jyske landeveje mod nord. Ad den østjyske længdebane rullede togstamme efter togstamme. Der var flere pansertog og ammunitionstog imellem. Her er ammunitionstogene, vognene er mærket med et P.

De første tyske tropper havde selv maden med. Det var dog kun i begyndelsen. Senere gik det anderledes. Det viste sig også, at alle smørdritler indeholdt dansk eksportsmør.

Til Aalborg ankom flere marineskibe.

Danmark var besat.

Fra kongen og regeringen udsendtes meddelelse til det danske folk.« *(Man ser et trykt opråb, kameraet dvæler ved slutningen med kongens valgsprog:)* »Gud bevare Danmark.«

Herefter fortæller en fingeret tysk speaker om angrebet på Danmark, ledsaget af tyske Wochenschauoptagelser. Derefter ses kongen til hest: »I de svære besættelsesår blev kong Christian det samlende midtpunkt for hele det danske folk og enhver, som følte og tænkte dansk.« *Rigsdagens møde på Christiansborg omtales* – »og statsministeren sagde: Vi må dybt beklage tabet af gode danske sønner i denne morgens første timer.«

»En afskyelig episode skete umiddelbart før tyskerne rykkede over grænsen ved Padborg. Tre grænsegendarmer blev der dræbt

af civilklædte folk, der fra tysk side var sendt over grænsen for at bistå de tyske tropper. Det var simpelt hen mord! Under stor deltagelse blev gendarmerne begravet.

I dyb sorg blev de faldne soldater fra kampene den 9. april stedt til hvile. Den danske soldats mod og pligtfølelse vil altid lyse over deres grave.«

Det gælder din Frihed:

Filmen tager sit udgangspunkt i »Ruslandsfelttoget 1941«, hertil siger speakeren: »Danmark er ikke Hitlers våbenfælle. Det er ikke hans fjende. Det er ikke hans ven. Mange stemmer spørger, hvad Danmark egentlig er. Danskerne spørger sig selv. De allierede spørger Danmark. Tyskland spørger Danmark.« *Herefter går man over til begivenhederne i Danmark august 1943:* »Den 27. august 1943 har det tyske riges befuldmægtigede i Danmark, dr. Best, været i førerhovedkvarteret og vender tilbage til Danmark med et ultimatum til den danske regering. Den danske regering har ordet. Hvad vil den svare? . . . Den tyske rigsregering forlanger et utvetydigt svar. Det samme gør den danske befolkning. Den tyske rigsregering venter utålmodigt på et svar. Det samme gør den danske befolkning. Sent om eftermiddagen den 28. august 1943 lyder svaret fra den danske regering. Det er hele Danmark, der svarer Tyskland. Svaret er nej. Det mest forsinkede nej i Danmarks historie.«

Derefter går man helt tilbage til århundredets begyndelse, og den danske regerings politik før og under 1. verdenskrig fordømmes: »Neutralitet med slagside. Men neutrale er vi, selv om Tyskland så læner sig lidt til os, når bare vi slipper billigt.« – *Linjen føres videre i omtalen af mellemkrigstiden, hvor det bl. a. hedder (efter billeder af heilende S.A.-ere):* »Det må ikke angå os, det må ikke angå os, at Bismarck, Wilhelm den Anden og Moltke nu hedder Hitler, Göring, von Papen« – *og senere:* »Sommeren 1939 tilbringer Danmark i liggestole ved stranden og på muntre fortovskaféer, et hårsbred fra Hitler. Det sorgløse Danmark, der udadtil har ført en politik, som hvad øjeblik det skal være vil udlevere vore fremskridt, vor sociale standard, vort folkestyre og vor kultur til Tysklands forgodtbefindende.«

Derefter skildres krigsbegivenhederne i Europa efteråret 1939. Billeder fra julen i Danmark 1939. Derefter siges: »Den 19. januar 1940 beslutter folketinget at udtale, at de midler der rådes over, om fornødent skal anvendes for at hævde og værne rigets frihed og uafhængighed.«

Herefter over til 9. april. Men ikke direkte. Først gøres udførligt rede for den række af advarsler, regeringen får i dagene op til det tyske angreb – filmen følger efterhånden begivenhederne dag for dag. Det skildres hvorledes værnscheferne uden held trænger ind på regeringen for at få sikringsstyrken indkaldt. Derefter:

»Den 9. april. En Hitlerdato, velforberedt og fastsat i Førerhovedkvarteret. Den 9. april. En Danmarksdato, uforberedt, skønt omhyggeligt indvarslet. Klokken halv fem om morgenen melder von Renthe-Fink sig hos udenrigsministeren med et memorandum fra den tyske rigsregering. Hitler har besluttet at overtage beskyttelsen af Danmarks neutralitet. Enhver modstand vil af de indsatte tyske stridkræfter blive brudt med alle midler.

En Hitlerdato. Velforberedt.

Og den 9. april, i den time, hvor det tyske memorandum blev overrakt, går tyske tropper uhindret i land på Langelinie. I den samme time kæmper i Sønderjylland og andre steder i Danmark danske soldater i uforberedte stillinger.

En Hitlerdato. Velforberedt. Også gennem dansk udenrigspolitik.

Luftwaffe! Die beste Luftwaffe der Welt starter ved daggry. Målet er Danmark.«

Anden speaker (Olaf Ussing; hans stemme lyder snu, kold, beregnende. Den skal givetvis personificere »samarbejdspolitikeren«): »Det har været den lille stats opgave at føre en politik, der holdt landet uden for de store landes kamp. Opgaven måtte nærmere forstås således, at Danmark under ingen omstændigheder måtte komme i strid med vor store nabo mod syd. Denne politik har fundet Tysklands forståelse og støtte.«

Første speaker: »Og den 9. april, i de tidlige morgentimer, fuldbyrdes den lille stats udenrigspolitik. Tyskerne besætter alle strategisk vigtige punkter i Danmark. Overalt i landet beslaglægger tyske tropper de bygninger, de har brug for.«

Radiospeaker: »Danmarks Radio. Vi bringer et opråb: Uden grund og imod den tyske regerings og det tyske folks oprigtige ønske . . . i fjor erklæret Tyskland krig. Det er ikke den tyske regerings hensigt at skaffe sig et støttepunkt i kampen mod England . . . af denne grund har stærke tyske militærkræfter . . . Enhver passiv eller aktiv modstand vil være uden nytte og blive brudt med alle magtmidler. Det danske folks frihed agtes, og for landets sikkerhed mod engelske overgreb sørger den tyske hær og flåde. Underskrevet Kaupisch.«

Olaf Ussing: »Al modstand skal ophøre. Den danske regering har besluttet at regulere forholdene her i landet under hensyntagen til den skete besættelse. Den fremsætter dog sin alvorligste protest mod denne krænkelse af Danmarks neutralitet. De tyske tropper, der nu befinder sig her i landet, træder i forbindelse med den danske værnemagt, og det er befolkningens pligt at afholde sig fra enhver modstand over for disse tropper.«

Første speaker: »Eftergivenhed over for tyskerne, indrømmelser til Hitler, underkastelse.«

Olaf Ussing: »Ro og orden må præge landet, og loyal optræden må udvises over for alle, som har en myndighed at udøve.«

Første speaker: »De første faldne i Danmarks frihedskamp. Ligesom dem der fulgte efter kæmpede de uden støtte af landets regering.«

Billede fra befrielsesdagene fra »Det gælder din Frihed«. Original-still'et er på bagsiden stemplet »Forbudt – Statens Filmcensur«! I 1946 havde vi altså tilsyneladende politisk censur også af stills herhjemme.

DE FEM ÅR

ORIGINALUDGAVEN	FÆLLES	SKOLEUDGAVEN
	Begge film starter med en bred gennemgang af Hitlertysklands aggressive politik frem til 1940. Angrebet på Norge er en nødvendighed for krigen mod England. Og »Vejen til Norge går over Danmark«.	
»Tyske krigsskibe og en vældig transportflåde afgår mod Norge – og Danmark. Fra den danske gesandt i Berlin kommer gentagne advarsler til regeringen. Hvad vil Danmark gøre? Vil Danmark i sidste øjeblik kæmpe?		(mangler)
	Den 9. april kl. 4,15 om morgenen overskrider tyske tropper grænsen ved Kruså. Angrebet er begyndt.	
De *svage* danske styrker		De *fåtallige* danske styrker
	i Sønderjylland sætter sig til modværge i en håbløst ulige kamp.	
		Tyske fragtskibe landsætter tropper på Langelinie uden at møde modstand, samtidig med at landgang fra søen, landsætning fra luften og fremrykning på jorden fortsætter over hele Danmark.
	Efterretningerne om tyskernes overfald kommer slag i slag. Tyske tropper går uhindret i land ved	
Middelfart og Assens.		Lillebælt.
	De besætter Lillebæltsbroen og andre strategisk vigtige punkter.	
Der meldes om tysk landgang ved Nyborg og noget senere i Korsør. Københavns søbefæstning er uforberedt. Tyske fragtskibe landsætter tropper på Langelinie, samtidig med at landgang fra søen, landsætning fra luften og fremrykning på jorden fortsætter over hele Danmark. De tyske tropper i København overfalder og stormer Kastellet. Hagekorsflaget bredes ud som signal til de tyske bombemaskiner, der nu starter fra deres baser i Tyskland.		(mangler)
	Den tyske gesandt Renthe-Fink henvender sig til udenrigsminister Munch med et memorandum. Heri fastslår den tyske rigsregering, at den overtager beskyttelsen af Danmarks og Norges neutralitet. Til gengæld lover Hitler at respektere Danmarks uafhængighed og frihed. Kongen holder statsråd på Amalienborg, mens tyske bombemaskiner går lavt henover byens tage.	
Hvad vil regeringen beslutte? Endnu bliver der kæmpet i Sønderjylland. Skal modstanden fortsætte? Den danske regering må nu drage konsekvensen af den politik, der er ført. Vi bøjer os for		Situationen er håbløs for Danmark. Regeringen beslutter at bøje sig for
	den trusel, vi ikke har magtmidler til at imødegå. Vi giver efter for de tyske krav. Under protest.	
De tyske maskiner nedkaster oprop fra den tyske øverstbefalende general von Kaupisch. Han erklærer, at al modstand er nytteløs. Tyske tropper trænger ind i det engelske gesandtskab, tager personalet til fange og fører det bort på lastbiler. Vi knytter næverne – i bukselommerne. De tyske soldater demonstrerer deres opfattelse af ro og orden.		(mangler)
	Kl. 6 om morgenen, mens tyske styrker fortsat ruller ind over Danmark, udsendes regeringens ordre: al modstand skal ophøre. I et opråb til det danske folk erklærer kongen og regeringen, at det er befolkningens pligt at udvise loyal optræden, at ro og orden må præge landet.	
»Danske militære og civile myndigheder skal træde i forbindelse med de tyske. Danske og tyske officerer: korrekt, værdigt. Det danske politi får sin udrustning tilbage.«		(mangler)
	Speakeren i den tyske filmrevy er begejstret. (Derefter tysk speaker, der beretter om nedkastning af flyveblade og den planmæssige besættelse af alle strategiske punkter.)	
Vi danske er rystede, lammede og dybt fortvivlede. Vi ser vor tusindårige frihed splintret. Det er et spinkelt håb, at regeringen skal kunne holde tyskerne fast ved deres løfte: ikke at blande sig i indre danske forhold. Statsminister Stauning udtaler i rigsdagen: »Den nuværende regering har ansvaret for den afgørelse, der blev truffet, og vi føler, at vi ved afgørelsen fritog land og folk for en tungere skæbne.«		(mangler)
	Hermed indledes den politik, som ved samarbejde med den tyske besættelsesmagt søger at føre Danmark frelst gennem krigen.	
Danmark begraver sine døde, ofrene fra den 9. april. De første, der faldt i kampen for Danmarks frihed.		(mangler)

3/ FILMSEMIOLOGI OG POLITISK FILM

PER NØRGART

Semiologien er nu også i Danmark ved at indtage sin plads blandt de humanistiske videnskaber. Introduceret, ganske logisk, via sprog- og litteraturfagene er den nu ved at brede sig til filmvidenskaben, kultursociologien og de mere traditionelle historie- og samfundsdiscipliner. Inden for filmforskningen har en række artikler her i bladet, samt nogle gruppearbejder udført under filmstudiet ved Københavns Universitet været banebrydende.

Denne artikel indeholder en række supplerende betragtninger til de her i tidsskriftet fremkomne synspunkter, og interesserede henvises til kort at repetere disse for forståelighedens skyld.

I sin artikel »Massemediernes Nyhedsudvælgelse«, (filmtidsskriftet »Die Asta« nr. 15) konkluderer Jens Frederik Kragholm bl. a. følgende: »Der ligger et stort massekommunikatorisk forskningsarbejde foran os, når vi endelig går i gang med at analysere massemediernes nyhedsformidlende funktion. Vi kommer ind i psykologiske såvel som sociologiske og filosofisk-teoretiske emneområder. Det lyder uhyre tiltalende at foretage en *semiologisk ideologikritisk analyse* på de informationer, som gengives i forhold til de informationer, som ikke gengives . . .« Disse betragtninger kom først til undertegnedes kendskab efter denne artikels tilblivelse, men passer så godt ind i dens holdning, at de fortjener at indlede den som en slags motto, – selvom det må fastholdes, at artiklen i første omgang kun prætenderer at undersøge visse allerede afgivne informationer.

Udgangspunktet for de følgende, filmsemiologiske betragtninger er først og fremmest en artikel i Kosmorama 84 (titel: »At gavne og fornøje«), hvori kollektivet Peter Kirkegaard, Peter Larsen og Peter Madsen opfordrer filmanalytikere til at inddrage *udtryk/indholds*problematikken i diskussionen om filmbeskrivelsen, idet de samtidigt introducerer et oplæg i diagrammatisk form, hvis vigtigste fortjeneste det er at påpege, at begreberne struktur og substans bør anvendes ved beskrivelsen af filmens »udtryk« *såvel som dens* (bevidstheds) »indhold«.

Det i denne artikel aftrykte IDEOLOGRAM benytter sig af dette skema, idet det indkorporerer det i et større diagram, der tilstræber at give en beskrivelse af

1) den enkelte (både spille- og dokumentarfilms) indre, semiologiske udtrykssubstans og dennes strukturering
2) dens filmiske »bevidsthedsvirkelighed«, samt
3) disse to sfærers relation til modtagergruppens (publikums) bevidsthedssubstans og struktur, –

det forsøger altså at give en beskrivelse af filmens semiologiske gestaltning og ideologiske »indhold» og dettes konsumption og perception, eller med et almindeligt ord, forståelse, på bevidsthedsplanet.

Diagrammet, der naturnødvendigt er et kompilationsudkast, henter inspiration fra forskellige videnskabsgrene, og får sikkert herved nogle indbyggede svagheder (især med henblik på de forskellige semiologiske tegn eller tegngruppers tilhørsforhold til de rigtige bevidsthedsplaner), men det er mit håb, at fagfolk inden for disse områder, her især filmpsykologien vil supplere eller udbygge skemaet.

KOMMENTAR TIL IDEOLOGRAMMET

Ideologrammet inddrager sondringen struktur/substans inden for *både* udtrykket *og* indholdet, idet det anser filmens visuelle, linguistiske, tonale og akustiske »sider« for dens udtryks*substans,* hvorimod dens struktur er:

enkeltbilledets eller indstillingens struktur og tekstur (se Kjørup, Kosmorama 96, s. 95), disses kameravinkler og optageteknik og hele sekvensens montageteknik som den *visuelle udtryksstruktur (Ideologrammets (I)),*

speakerkommentarens, dialogens, for- og mellemteksternes, eller de i selve handlingsbilledet indføjede, skriftlige meddelelsers opbygning som den *linguistiske udtryksstruktur (Ideologrammets (II))*, samt endelig

musikvalgets og den musikalske udførelses karakter, og lydmixningen af real- eller syntetisk lyd som dens *tonale og akustiske struktur (Ideologrammets (III))*.

Tilsvarende forsøger ideologrammet at beskrive den indre, filmiske »virkelighed«, og først og fremmest dens bevidsthedsindhold som et system af ideer, metaforer, følelser, begreber, dogmer, images eller andre semiologiske tegn, der tilsammen udgør dens bevidsthedssubstans (Ideologrammets (A)), struktureret – en ideologi eller mytologi (Ideologrammets (B)), som i forevisningssituationen formidles på det bevidste, ubevidste, underbevidste eller arketypiske plan (Ideologrammets (C)), via modtagergruppens tilsvarende psykologiske mekanismer (Ideologrammets (D)). (De psykologiske »planers« antal er naturligvis afhængigt af den foretrukne psykologiske »skole«).

<table>
<tr><td colspan="3">signifiant
udtryk (form - tegn)</td><td colspan="3">signifié
indhold (tyd)</td><td rowspan="2">den filmiske virkelighed</td></tr>
<tr><td>substans</td><td colspan="2">struktur</td><td>substans</td><td colspan="2">struktur</td></tr>
<tr><td>visuel (I)
linguistisk (II)
tonal og akustisk (III)</td><td>samtidighedsrelationer</td><td>billedstruktur- og tekstur (1)
speakerkommentar
dialog
tekster (2)
lyd, - real og syntetisk (3)</td><td>(A)
ideer
begreber
symboler
metaforer
følelser
æstetik
dogmer
images eller andre semiologiske tegn</td><td>(B)
ideologi - myte</td><td>(C)
bevidst
ubevidst
underbevidst
arketypisk</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="3" rowspan="3">det
hvide
lærred</td><td colspan="2">(E)
det kollektive ubevidste
individuelt følelses»register«
præferencer
fordomme
graden af politisk indoktrinering
uddannelsesniveau
hæmninger
e.t.c.</td><td>(D)
arketypisk
underbevidst
ubevidst
bevidst</td><td rowspan="3">filmkonsumptionen</td></tr>
<tr><td colspan="2">intellektuel basis</td><td>psykologiske mekanismer</td></tr>
<tr><td colspan="2">substans</td><td>struktur</td></tr>
<tr><td colspan="3">celluloid</td><td colspan="3">substans
struktur</td></tr>
<tr><td colspan="3">modtagergruppen</td><td colspan="3">perception
»forståelsen« på</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="3">forevisningssituationen</td><td colspan="3">bevidsthedsplanet</td></tr>
</table>

I den praktiske analyse af politisk film spiller en strukturalistisk analyse af speakerkommentaren (Ideologrammets (II)) normalt den største rolle, fordi de ideologiske nøgleord oftest befinder sig i denne (og bag denne gemmer sig selvfølgelig atter de linguistisk-semiologiske teorier i almindelighed), men ideen med skemaet er først og fremmest at lette efterforskningen af de af Søren Kjørup benævnte »samtidighedsrelationer« mellem ideologiske fixpunkter af forskellig udtryksform, altså mellem de forskellige semiologiske tegn, der er specifikt filmiske. Når dette er gjort mangler »kun« undersøgelsen af modtagergruppens bevidsthedssubstans (diagrammets (E)), der er en kombination af dens fordomme, præferencer, bindinger, hele følelses»register«, uddannelses- og intelligensniveau, graden af politisk indoktrinering osv. osv., men netop denne er på grund af målemetodernes unøjagtighed den værste nød at knække, og uigennemførlig uden fagpsykologers og fagsociologers hjælp.

Gruppens perception og forståelse af filmen er naturligvis afhængig af alle disse psykologiske faktorer, der igen, ifølge mange filmsociologer (således Huaco i »The Sociology of Film Art«, Calif. 1965) er udsprunget af gruppens komplekse eller homogene sammensætning og derved samfundets almindelige materialistiske og ideologiske overbygning. Det er en almindeligt accepteret iagttagelse (se f. eks. Martin Ostermann »Gesellschaftsbilder in filmen«, Stuttgart 1970, der opsummerer den nuværende viden på dette punkt), at jo større overensstemmelse der er mellem filmens bevidsthedssubstans og modtagergruppens ditto, desto større er filmens ideologiske eller mytologiske påvirkningsmulighed, – vi kunne tilføje, *at jo flere semiologiske tegn, der er modtagergruppen bekendt (også via andre medier), jo større er chancen for at filmen fungerer som et effektivt propagandamiddel.*

Det må fastslås, at der ved denne form for filmanalyse, – opstillingen af et ideogram ud fra en semiologisk »nærlæsning« af den enkelte film, – hersker fuldstændig frihed over for filmens egen indholdskronologi (handlingsgang) og semiologiske tegnprioritering, – for det første, fordi man ofte er i stand til at påpege, at vigtige elementer i en ideologisk eller mytologisk totalitet er spredt over hele filmen, – for det andet, fordi man sommetider kan afdække ubevidst strukturering fra filmskaberens side, – og for det tredie, fordi man som filmsociolog eller -psykolog kan være interesseret i at »udplotte« bestemte, semiologiske tegn, som måske nok optræder i filmen, men som ikke er bærende elementer i dennes indre strukturering, – nemlig, hvis man er interesseret i at placere netop disse tegn i en almindelig propagandalogisk kontekst.

Det er klart, at ideologrammet lettest kan opstilles, hvis filmen først er blevet analyseret på normal vis, dvs. når den er blevet udsat for den systematiske filmtekniske og æstetiske analyse, der skaber klarhed over filmens struktur, og tilmed sommetider leverer egne bidrag til det semiologiske tegnskema (et vekselsyntagme, et stykke sort strimmel eller evt., en bevidst uskarp indstilling kan meget vel være betydningsbærende – se f. eks. ideologrammet for »Ewige Wache«). En omtale af denne analyseform kan ses i Jens Pedersens: »Om at se film«, – her benævnt »kompositionsanalysen«, eller i sociologen Gerd Albrechts artikel i »Zeitgeschichte in Film und Tondokument«, Göttingen 1970, der i sin diagrammatiske form og med praktisk eksempel i det hele taget er et betydningsfuldt, metodisk arbejde.

Sem. tegn, udtryk		tyd. indhold		myte
substans	struktur	substans	struktur	
visuel	kors (16)	mors - fysisk død	arket.	de 16 nationalsozialistiske blodofre holder »EVIG Vagt for Tyskland.
	»Landsberg-udsigt«	Hitlers »Mein Kampf«-image. (tingenes suggestivitet.)		
	sort strimmel (farve)	tysk »Notstand«	ubev.	
	de udtryksfulde hænder a) de edssvornes b) Hitlers	landsfaderlig omsorg	bev.	
	sørgende forældre i bevidst uskarp indstilling	kærnefamilie/faderlig sorg		
	sort strimmel (farve)	landesorg		
	Hitler indvier Ærestemplerne	frelsermyten	arket.	
	Vagtposterne ved disse	EWIGE WACHE		
linguistisk	Blutopfer	kanonisering		
	Nur einer von Euch wusste - . . warum	frelsermyten	arket.	
	sie gehen jetzt hinein in die deutsche Unsterblichkeit	en særlig »tysk« udødelighed - det udvalgte folk, - ideologiens transcendentale præg	arket.	
	hverken tale el.			
akustisk tonal	lyd = total stilhed	sorg	ubev.	
	Horst Wessel-lied i adagio! (senere largo, ved sørgemarchen.)	stærkt suggerende virkning på de indviede (der kender sangen i forvejen)	bev.	
samtidighedsrelationer				

IDEOLOGRAMMETS FORMÅL

Som opsummering og konklusion på de her skitserede betragtninger kan følgende, sammentrængte definition af ideologrammet måske være på sin plads:

Det semiologisk-ideologiske strukturskema (ideologrammet) er en analyseform, der forsøger at give en ideologisk indholdsanalyse af den enkelte film ved en syntese mellem den litteraturvidenskabelige strukturalismes og den semantiske semiologis resultater og filmsemiologiens af disse udsprungne konklusioner om film»sprogets« egenart.

• Det undersøger herved både filmens ideologiske hovedstruktur, dens semiologiske enkelttegn eller tegnkombinationer, samt de holdninger og meninger, som disse udtrykker, og forklarer, hvordan de kommunikeres.

Det skulle med udbytte kunne anvendes af både filmforskere, sociologer og historikere, – for de sidstes vedkommende primært i analysen af det historiske filmdokument med henblik på beskrivelsen af et kronologisk afgrænset samfundssystems ideologiske overbygning og politiske manipulationsform.

Sagt mere populært kunne det udtrykkes således, at ideologrammets formål bogstavelig talt er at »skrælle« filmen for dens ideologiske indhold, at udplotte dens enkelte semiologiske virkemidler for sluttelig og så effektivt som muligt at kunne riste dem over sociologens eller idehistorikerens analytiske ild.

EWIGE WACHE

Som praktisk eksempel på anvendelsen af ideologrammet kunne her nævnes analysen af den nationalsozialistiske propagandafilm »Ewige Wache« fra 1935, der viser gravlæggelsen og hvad man kunne kalde kanoniseringen af de 16 nationalsozialister, der døde i forbindelse med Hitlers mislykkede kupforsøg 9.11. 1923. De blev taget op af deres oprindelige grave og stedt til hvile i to »ærestempler« på Königsplatz i München, to bygninger, der fungerer som prototyper på den officielle nazistiske arkitekturstil. I forbindelse med ceremonien afholdtes en parade gennem byen til minde om den legendariske march mod »Feldherrnhalle«, en manifestation, der i sig selv var den nazistiske pendant til fascisternes march mod Rom.

Filmen er stærkt patetisk og indeholder en række gode, næsten ekstreme eksempler på filmsemiologisk tegnsætning og på samtidighedsrelationer mellem betydningsbærende semiologiske tegn. Som nogle af de mest

karakteristiske kan her (se i øvrigt ideogrammet) nævnes en ret subtil anvendelse af korsets tegn som dødssymbol for både verdenskrigens faldne og de 16 nye »ofre« for træfningen ved Feldherrnhalle (se billedserie 1): I en overtoning fra disse kors, der en overgang har selve Feldherrnhalle som baggrund, til et, i begyndelsen ligeledes korslignende, tegnet fængselsgitter, – nemlig Hitlers »Landsbergudsigt«, – fornemmes i udpræget grad hvad Furhammer/Isaksson i »Politik og Film« har kaldt »tingenes suggestivitet«, – man præsenteres for en tegning af gitteret, *ikke* for det berømte billede af Hitler ved vinduet til den celle, hvor han skrev »Mein Kampf«, og der spilles altså på et i forvejen kendt tegn.

Et andet tegn er de udtryksfulde hænder, som benyttes i to indstillinger i den første, da de gamle kammerater giver hinanden hånden til en beslutsom kæde, som først opløses, da kameraet koncentrerer sig om »Hitlers« først vredt knyttede, senere nærmest foldede hænder. Særlig denne indstilling er semiologisk interessant, når den sammenholdes med Roland Barthes' definition af en myte som en kæde af semiologiske tegn. Det der sker hér er netop, at man gestalter en myte om det ubrydelige sammenhold mellem de gamle medkæmpere, en myte, der som bekendt var knapt så holdbar i det virkelige liv. Desuden slås der et slag for myten om Hitler som det tyske folks frelser fra dets Notstand, idet speakerkommentaren under denne travelling mod Hitlers hænder lyder: »nur einer von Euch (dvs. det tyske folk) wusste ... warum« (nemlig hvorfor tysker kæmpede mod tysker under urolighederne efter 1. Verdenskrig). – I den anden indstilling vises et sørgende forældrepars udtryksfulde hænder.

Der benyttes også andre visuelle metaforer, således både sort strimmel, dvs. sort farve, samt bevidst uskarp indstilling til at formidle den sørgmodige stemning, og hvad det sidste eksempel angår er der endog tale om et særligt godt eksempel på samtidighedsrelation mellem semiologiske tegn af forskellig filmisk substans: efter at det omtalte, sørgende forældrepar er blevet vist ved bordet i dets stue kører kameraet væk fra dem samtidig med at indstillingen bliver uskarp, og først *nu* toner Horst Wesselsangen frem på lydbåndet, ikke i marchtakt, som normalt, men i adagio – en for den bagkloge ustyrligt morsom effekt.

Det mest interessante linguistiske tegn stammer fra en Hitler-tale, som denne holdt for de gamle kammerater i Bürgerbräukäller i München aftenen i forvejen. Talen benyttes i lange passager af filmen som veritabel speakerkommentar, og de mest karakteristiske mytologiske nøgleord er gloserne »blodofre«, – »helte«, – »den tyske udødelighed«, som de nu »går ind i«, samt endelig et udsagn om deres stadige tilstedeværelse blandt de endnu levende: »für uns sind sie nicht tot« – et gammelkendt mytologisk fif. I forbindelse hermed må man se slutbilledet, hvori den »Evige Vagt« symboliseres ved to levende soldaters vagt ved »Ærestemplerne«. Hvis man var ondskabsfuld kunne man sige, at de levende holder vagt for de døde, som holder vagt for de levende, fordi de egentlig ikke er døde, men stadig lever iblandt dem!

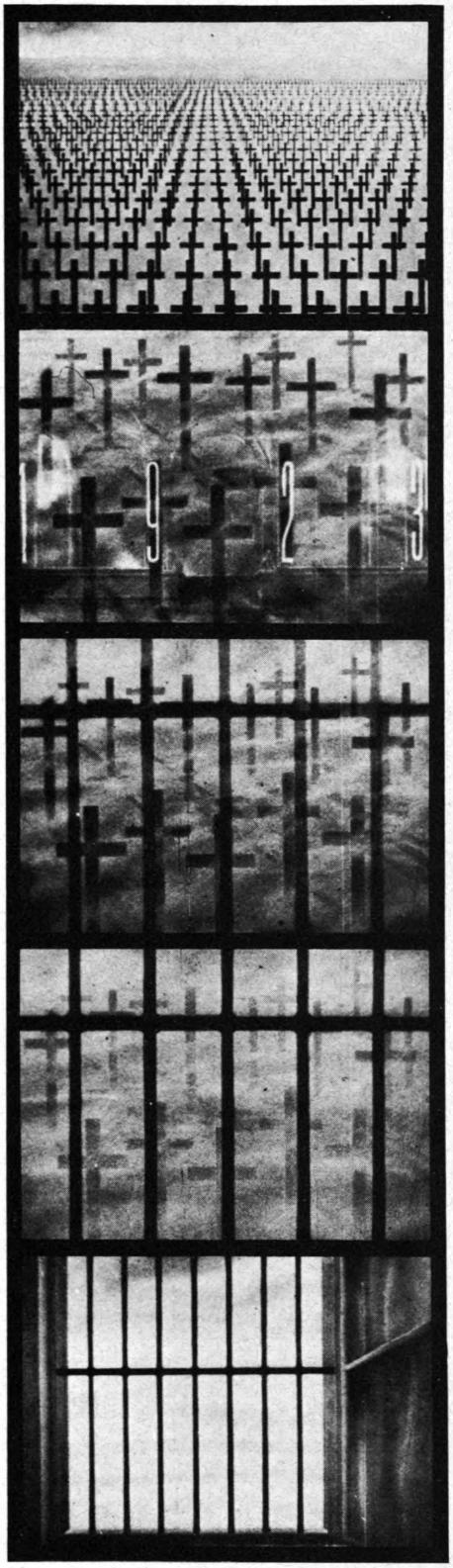
De nævnte eksempler skulle klart kunne vise, at filmens ideologiske indhold kommunikeres ved hjælp af en kombination af de for filmen specifikke semiologiske udtrykstrukturer: »korsovertoningens« karakter af visuel substansstrukturering, – speakerkommentarens ideologiske nøgleord og statements som linguistisk substansstrukturering og endelig lydsidens stærkt suggererende musikalske emotionsladning som tonal substansstrukturering, – og filmen må derfor karakteriseres som en kompositionsmæssigt god propagandafilm, der ret virtuost spiller på filmpåvirkningsinstrumentets mange strenge, idet den bevidst og effektivt økonomiserer med deres anvendelse. – Den kan være en streng film at overvære i historisk perspektiv, men man præsenteres for en interessant kæde af semiologiske tegn, der gør filmen til *et fremragende, mytologisk dokument om nationalsozialismens transcendentale islæt, dens præg af politisk religion.*

Det er efter denne analyse morsomt at sammenligne »Ewige Wache«-myten: »de 16 nationalsozialistiske blodofre for 9. nov. træfningen 1923 holder evig vagt for Tyskland«, med englænderen Northrop Frye's undersøgelser af den europæiske heltedigtnings udvikling (i »Anatomy of Criticism«, New York 1957) i hvilken han bl. a. fastslår, at det patetiskes grundidé synes at være udelukkelsen af et individ på »vort eget niveau« fra den socialgruppe, han ønsker at tilhøre (hvilket her vil sige det tyske »Volksgemeinschaft«). Det er nemlig præcis denne grumme skæbne, der ramte de 16 »blodofre« i kraft af deres bratte, fysiske død, men det er naturligvis også netop dén, der betinger, at de kan »kanoniseres« og så at sige blive holdt åndeligt i live inden for rammerne af det nye tusindårsrige i kraft af postulatet om den »evige« vagt. Herved frelses de fra den sociale fortabelse og udleveres samtidig til den politiske manipulations udspekulerede krumspring: op af graven og ned igen, – store ord og fedt flæsk (som ofrene på den anden side sikkert ikke ville have haft så meget imod). (I parentes bemærket sprængte amerikanerne deres sarkofager ved afslutningen af den 2. Verdenskrig).

Også på andre punkter falder den mytologiske strukturering i denne film smukt i tråd med den europæiske, heroisk-litterære tradition; Frye påpeger f. eks. andetsteds, at stærkt artikuleret patos fra offerets side tenderer mod at vække associationer om (overdreven (PN)) selvmedlidenhed, – da mandighedsidealerne imidlertid afgjort forbyder sligt, er ingen af »ofrene« i »Ewige Wache« selvartikulerende: der refereres ingen eder eller beklagelser som deres sidste ord, de ømmer sig ikke, men »lader«, af gode grunde naturligvis, forældrene om at flæbe og føreren (også en faderskikkelse) om at beskrive deres sidste, jernhårde stund, samt ligeledes denne om at påkalde de højere magter i form af den tyske udødelighed, hvorved deres heroisme sættes i højt relief, »kanoniseringen« fuldbringes og det nazistiske Mekka gøres klar til brug. – Hitler havde virkelig denne valfartsby i tankerne, da han beordrede »Ærestemplerne« opført på Königsplatz i München, den såkaldte »Hauptstadt der Bewegung«.

KONKLUSIONER

Som det vil kunne ses af det aftrykte »Ewige Wache«-ideogram omfatter det endnu kun en del af den samlede filmpåvirkningsanalyse, som skemaet giver mulighed for, nemlig kompositionsanalysen og interpretationen af den filmiske bevidsthedsvirkelighed. Dette skyldes dels pladshensyn, men også i nok



En overtoning fra kors til fængselsgitter i »Ewige Wache« forbinder tanken om verdenskrigens faldne med tanken om de 16 nazistiske martyrer og om Hitler der skrev sin »Mein Kampf« i fængslet

så høj grad målemetodernes unøjagtighed, for slet ikke at tale om deres praktiske gennemførlighed i forbindelse med ældre film som »Ewige Wache«, idet en efterprøvelse af filmens reelle påvirkning af samtiden bl. a. vil kræve interviews af et bredt udsnit af den tyske befolknings ældre aldersgrupper, der kan formodes at have set filmen. Desuden vil et grundigt kendskab til 20ernes og 30ernes psykologiske klima i datidens Tyskland være ønskeligt, og selvom flere og flere undersøgelser har det som emne vover få af dem sig ud på så dybt vand som enten Erich Fromm i »Frygten for Friheden« eller S. Krakauer i »From Caligari to Hitler«, når det gælder om at undersøge tidens arketypiske bevidsthedsindhold. Spørgsmålet bliver da, om de sidstnævnte beskrev dets dominerende elementer korrekt, specielt med henblik på omfanget af angsten for/dragningen mod den stærke mand og hermed frelsermyten, et spørgsmål, hvis besvarelse i høj grad vil have relevans for analysen af perceptionen af »Ewige Wache«. Jeg tror, at både Fromm og Krakauer har ramt noget centralt, men også, at yderligere socio-psykologiske undersøgelser er påkrævede førend hele naziperiodens filmpåvirkning kan belyses grundigt.

Denne del af artiklen må derfor opfattes som et debatoplæg, der viser, hvor langt man kan nå her på stedet ved en klippebordsanalyse af den konkrete film.

Et andet semiologisk interessant og meget parallelt eksempel finder vi i den cubanske propagandafilm »Entierro de Luis Ramires Lopez« (»Guantanamobasen«), der dog, dette være sagt til dens ros, langtfra kan måle sig med »Ewige Wache« i melodramatisk opstyltethed. Filmen beskriver bl. a. en socialistisk heltebegravelse af en cubansk soldat, som blev skudt fra den amerikanske base, og den benytter sig i nogen grad af samme udtrykksstrukturering som den nazistiske film. Det vil føre for vidt at beskrive den lige så indgående her, men som de mest bemærkelsesværdige træk kan nævnes, at også denne films »offer«, meget forståeligt

1) begrædes af sine forældre (og i modsætning til den nazistiske film føler man sig overbevist om, at det er det rigtige forældrepar)

2) hædres ved en sørgemarch for endelig

3) at blive bisat i et neo-klassicistisk mausolæum, der bærer indskriften: »Fuerzas armadas revolucionarias«.

Ingen af disse begivenheder skildres overdrevent patetisk, men »Ewige Waches« højder nås dog hvor en kæmpe-transparent over en talerstol meddeler, at også denne, in casu socialistiske helt vil leve evigt: VIVIRAS ETERNAMENTE! – den evige vagt med castroistisk fortegn.

En sammenligning mellem filmene, der udfra en nøgtern betragtning absolut falder ud til den cubanske films fordel, må dog føre til den konklusion, at de begge er særdeles gode primærkilder til politisk mytologidannelse inden for to, hinanden bekæmpende politiske systemer.

Oh temporæ, – oh mores! mennesket er i sandhed et politisk vanedyr!

■

FILMENE

ELVIS – JOE COCKER

Indtil for ganske få år siden optrådte beat- og rockstjerner altid som *skuespillere,* når de optrådte på film. Den lange række af Elvis Presley-film (der er lavet mere end tredive) er blandt de groveste eksempler. Elvis Presley indspillede film i sin egenskab af rock and roll-stjerne, folk så hans film, fordi de i forvejen havde købt hans plader, men producenterne insisterede på at putte ham ind i *roller.* Det bevirkede en irriterende skiften mellem den person, Presley skulle fremstille, og Presley som sig selv i de indlagte sangnumre. Det samme var i slutningen af halvtredserne og i begyndelsen af tresserne tilfældet med folk som Tommy Steele, Cliff Richard, Rick Nelson og den nu næsten glemte Fabian. Og midt i tresserne producerede englænderne en række »handlings«-film med grupper som Rolling Stones, Dave Clark Five, etc.

Det første eksempel på en gradvis overgang mellem fiktion og virkelighed kom med Richard Lesters Beatles-film, »A Hard Days Night«, hvor Beatles spillede sig selv, men var placeret i en ydre ramme af fiktiv karakter. Det samme var tilfældet med den lidt svagere »Help«, hvor sammenblandingen af eventyr og virkelighed fungerede mindre sikkert end i den første. Imidlertid bevirkede Beatles-filmene, at man opdagede det kunne lade sig gøre at lade musikken alene – beatgruppen som beatgruppe – bære en spillefilm.

Det afgørende skift til virkeligheden – reportagen – markeredes med Don Pennebakers »Don't Look Back« fra 1966, der handler om Bob Dylans britiske koncerttourne året før. I den halvanden time lange film var alt materialet – bortset fra den indledende sekvens – dokumentarisk, og kunne altså alene ses af folk, som i forvejen interesserede sig for hovedpersonen. Dette var formodentlig årsagen til, at filmen først kom op herhjemme i 1969, selvom de danske udlejningsselskaber havde fået tilbudt filmen to år i forvejen. Da den omsider blev vist i Dagmar, var det med svenske undertekster.

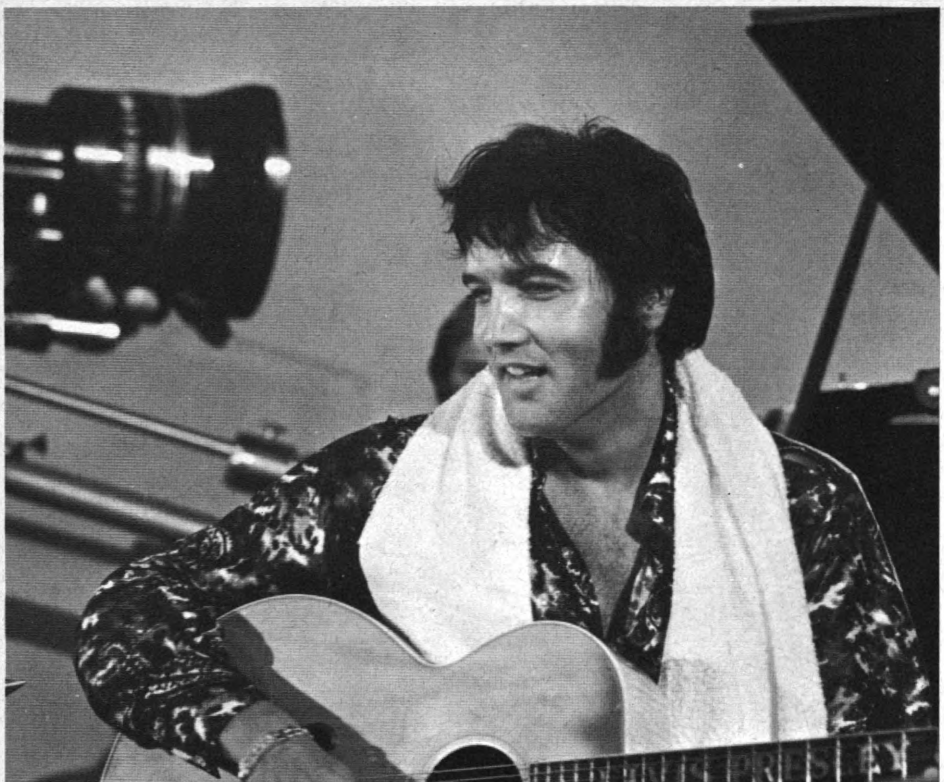
Det næste eksempel på den rendyrkede beat-dokumentarisme, som vistes i danske biografer, var Jean-Luc Godards »One Plus One«, hvor halvdelen af filmen udelukkende registrerer The Rolling Stones under indspilningen af »Sympathy For The Devil«. Disse optagelser er foreløbig de bedste eksempler på den styrede reportagestil, idet Godard som bekendt nægtede at lade filmen runde af i en kulmination, nemlig ved at afspille det færdige produkt. Det var kun selve den musikalske proces i studierne, der havde interesse.

Festival-filmene »Woodstock« og »Monterey Pop« – den sidste af Pennebaker – gik begge temmelig længe sidste år og ind imellem vistes kortfilm, bl. a. om Doors, ved særlige midnatsforestillinger.

Beatfilmen som særlig genre har i løbet af ganske få år fået et temmelig stort opsving, og de seneste to eksempler har været vist herhjemme i forsommeren, Elvis Presley-filmen »That's The Way It Is« og lidt senere »Mad Dogs And Englishmen« om Joe Cockers USA-tourne i 1970. Begge kom op i Imperial, men ingen af dem gik særligt længe trods en imponerende indsats af pr-folk og journalister. Det kunne tyde på, at det danske biografpublikum endnu ikke har vænnet sig til genren, til den reportageagtige og dokumentariske stil, men jeg tror snarere årsagen til den svigtende interesse skyldes, at Joe Cocker trods alt endnu ikke er særligt kendt herhjemme, og at Elvis ligesom er passé for det helt unge biografpublikum. Der er næppe tvivl om, at den nyeste beatfilm om Rolling Stones USA-tourne vil blive set af lige så mange, som f. eks. Woodstock-filmen.

Af de to sidst viste film forekommer Elvis-filmen at være mest interessant. Måske fordi den er mest uhæderlig, men alligevel på en sær måde sandfærdig. Uvederhæftigheden er til at gennemskue. Meningen er at give et billede af Elvis Presleys arbejdsdag fra prøverne i studiet til aftenens optræden på et mondænt Las Vegas-hotel.

Elvis fremstilles netop som han *er,* hvilket i denne sammenhæng vil sige som hans image er. Eller for at citere programmet: »Elvis Presley er et fænomen. I popverdenen, hvor så mange stjerner kun stråler klart et par år for derefter at blegne eller måske helt slukkes, har den mørke kønne sanger fra Tupelo i Tennessee, USA, bevaret sin højglans i over 15 år.« Det er denne højglans, filmen hele tiden vil vise frem. Elvis sammen med sine musikere, på scenen og i »afslappede« stunder, hvor han kører rundt på sin særlige studiecykel. Den cykel har hovedrollen i filmens bedste afsnit, skildringen af det internationale Elvis-konvent, som fandt sted sidste år i Luxembourg, og hvor fans fra hele verden mødte frem for at hylde mesteren.



I de sekvenser, hvor Elvis skal optræde »naturligt«, optræder han netop – »naturligt«.

Og så sendte han sin cykel, som blev udloddet blandt deltagerne. Ind imellem vises glimt fra konventets musikalske afdeling, hvor grupper af forskellig men hele tiden ringe kvalitet i musik og ikke mindst i udseende forsøger at kopiere forbilledet. Det er ubetaleligt. Ikke alene fordi hele afsnittet virker ufrivilligt komisk, men fordi det giver et konkret indtryk af, hvor meget Elvis Presley betyder for en masse mennesker.

Indirekte er filmen en illustration af, hvor strømlinet og effektivt den amerikanske musikbusiness arbejder. Presley kan på scenen synge den stemmemæssigt meget krævende »Love Me Tender« samtidig med, at han mellem stroferne, som andre bruger til vejrtrækning, når at kysse samtlige piger på de første rækker. Hans optræden er i den grad *timet* på en måde, så tingene fungerer med en perfektionisme, som yderligere understreges af den meget raffinerede klipning.

Dette superlækre billedværk er således både en reportage om Elvis Presley og hans musik, men i lige så høj grad en film om Elvis-myten. Det er sangerens image, der er portrætteret, og i selve denne proces vises det, hvor langt ud den amerikanske underholdningsindustri er kommet, og hvor forbavsende sikkert hele denne kæmpemæssige syntese fungerer. I de sekvenser, hvor Elvis skal optræde »naturligt« (de er korte, – selv der er filmen redigeret med sikker hånd) optræder han netop – »naturligt«. I de lange afsnit fra hans sceneoptræden fungerer han derimod naturligt, netop fordi han er anbragt i en situation, hvor hans rolle som superstar er den naturlige. Han er ægte i kraft af, at han ikke er det. Endnu en ting, der understreger denne dobbelthed, er filmens balanceakt mellem den gamle Elvis-myte – rocksangeren med de seksuelt betonede hoftevridninger – og den nye Elvis-myte, *the softsinger,* som er acceptabel inden for rammerne af den amerikanske normalmoral. De to sider af myten – og af talentet – smeltes i filmen sammen til en industriel enhed, et entertainment-produkt, som er meget fascinerende, men langt fra sympatisk.

Allerede i Woodstock-filmen fik man et indtryk af, hvor god den engelske rocksanger Joe Cocker er at filme. Hans sceneoptræden er i sig selv et dramatisk nummer i stil og tilsvarende format med Mick Jaggers fra Rolling Stones. Joe Cocker er et af de meget få talenter fra de allerseneste år (han brød igennem i 1969), som i kunstnerisk henseende er jævnbyrdig med de store beatpersonligheder fra perioden 1965-67. Og hans sceneoptræden lægger en dimension til den rent musikalske præstation – han er tredimensional på et filmlærred.

»Mad Dogs And Englishmen« er på mange måder en mere enkel film end den foran behandlede, selv om temaet er det samme: Sangeren i arbejde. Den beskriver en fantastisk tur, som Cocker foretog gennem USA med den legendariske studiemusiker og orkesterarrangør Leon Russell som musikalsk leder for en manege bestående af musikere, deres koner, kærester og børn, en enkelt hund og en big fat mama, der laver mad og pepper deltagerne op i bedrøvede stunder. Det er en glad film, som viser hvor meget disse mennesker er ét med deres musik, hvorledes de realiserer sig selv på scenen aften efter aften. I virkeligheden er der tale om en genoplivelse af den gamle gøglerlivsform, cirkusstorfamilien som nomadestamme.

Forskellen på denne film og Elvis-filmen ligger i selve attituden: Alternativet over for det etablerede, ægtheden over for syntesen. Der er tale om to livsopfattelser, og man ser det bl. a. i, at Cocker-filmen ikke udelukkende er koncentreret om Cocker, men også forsøger at indkredse selve den kollektive samværs- og musikform. Især en række øjeblikke, hvor sammenstød mellem musikere og samfund skildres, bevirker at filmen hæver sig et stykke ud over sit egentlige emne, og bliver en almen reportage om beatkulturen over for *the establishment.*

Lighederne mellem de to film er imidlertid lige så iøjnespringende: Joe Cockers alternative cirkus køres efter nøjagtig de samme principper som Presleys sophistikerede show i Las Vegas. Blot med den forskel, at her er det den afslappede og frigjorte livsform, der sammen med Joe Cockers status som superstar (han er et virkelig stort navn i USA) er profitobjekt. Og selvom formen således i sit væsen er forskellig fra Presleys, er den lige så stram og disciplineret bygget op. Det er en *anden* – selv om den er nært beslægtet – musik, en *anden* måde at fremføre den på for et *andet* publikum, men metoden er den samme. Blot er der her tale om den ægte vare.

Filmens værdi ligger for mig at se mest i beskrivelsen af miljøet. Joe Cocker fortæller et sted om, hvorledes han som barn i Sheffield stillede sig foran et spejl med en tennisketcher og lod som om han optrådte med en guitar og kommer her meget tæt på noget helt umiddelbart.

Hovedsagen er naturligvis musikken, som til gengæld forekommer mig at være den svageste afdeling. Hovedvægten er lagt på at vise Cocker og hans gruppe i hurtige, tempofyldte numre, men samtidig får optagelserne et overfladisk skær. Som om musikken lires af. Man savner optagelser med Joe Cocker som balladesanger, hans absolutte force inden for genren. Og de få glimt, man får af ham i de langsomme, intense numre er da også filmens bedste. For eksempel er hans fortolkning af Lennon-McCartneys »With A Little Help From My Friends« i mine ører bedre end i Woodstock-filmen, omend ikke visuelt.

Lasse Ellegaard

■ **ELVIS – THAT'S THE WAY IT IS**

Elvis . . . »That's the Way It is«. USA 1970. **Dist/P-selskab:** MGM. **P-chef:** Herbert F. Solow. **P-leder:** Dale Hutchinson. **Eksteriør-leder:** Paul Roedl. **Instr:** Denis Sanders. **Foto:** Lucien Ballard. **Kamera:** Tom Laughridge, Til Gabbani, Charles Arnold, Owen March/**Ass:** Harry Young, Jr., Jack Tandberg, Don Jarel, Paul Pollard, Jack Morrow, Robert F. Edouart, Paul Koons, Bob Marks. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Henry Berman, George Folsey, Jr. **Kost:** Bill Belew (for: Elvis Presley). **Rekvis:** Bob Murdock. **Sange:** »Mystery Train« af Herman Parker, Jr.; »Tiger Man« af J. Lewis & S. Burns; »Words« af Barry & Maurice & Gibb; »The Next Step is Love« af Paul Evans & Paul Barnes; »Polk Salad Annie« af Tony Joe White; »Crying Time« af Buck Owens; »Little Sister« af Doc Pomus & Mort Shuman; »What'd I Say« af Ray Charles; »How the Web Was Woven« af David Most & Clive Westlake; »Stranger in the Crowd« af Winifred Scott; »I Just Can't Help Believing« af Barry Mann & Cynthia Weil; »You Don't Have to Say You Love Me« af P. Donaggio & V. Pallavicini & Vickham & Simon Napier & Bell; »Bridge Over Troubled Water« af Paul Simon; »You've Lost That Lovin' Feeling« af Phil Spector & Barry Mann & Cynthia Weil; »Mary in the Morning« af Mike Lendell & Johnny Cymbal; »I've Lost You« af Ken Howard & Alan Blaikley; »Patch It Up« af Borke Rabbitt; »Heartbreak Hotel« af Boren Axton & Tommy Durden & Elvis Presley; »Sweet Caroline« af Neil Diamond; »Blue Suede Shoes« af Carl Lee Parkins; »All Shook Up« af Otis Blackwell & Elvis Presley; »Suspicious Minds« af Mark James; »Can't Help Falling in Love With You« af George Weiss & Hugo Peretti & Luigi Creatore; »Love Me«; »That's All Right Mama«; »Love Me Tender«; »One Night With You«. **Musik-sup:** George L. Parkhill (for: RCA Records). **Tone:** Larry Hadsell, Lyle Burbridge, Fred Guetzloff. **Instr-ass:** John G. Wilson, Bill Sheehan. **Andre Ass:** Richard Davis, Tom Diskin, Joe Esposito, Lamar Fike, Felton Jarvis, Jim O'Brien, Bill Porter, Sonny West, Mike Kohut, Bud Gaunt, Leo Monlon, Don Larsen, Bill Shaw. **Medv:** Elvis Presley, James Burton, Glen Hardin, Charley Hodge, Jerry Scheff, Ronnie Tutt, John Wilkinson (Elvis Presleys musikere – henholdsvis på el. guitar, piano, guitar, el. bas, trommer og guitar), Millie Kirkham, The Sweet Inspirations [= Estelle Brown, Myrna Smith, Sylvia Shemwell, Ann Williams], The Imperials [= Jim Mur-

ray, Jerry Blackwood Roger Wiles, Armond Morales] (vokalbaggrund), Joe Guercio and the International Hotel Orchestra (opvarmningsorkester), Cary Grant, Sammy Davis, Jr., Jack Benny, Juliet Prowse, Dale Robertson, Xavier Cugat (gæster). **Længde:** 108 min., 2975 m. **Censur:** Rød. **Udl:** MGM. **Prem:** Imperial 14. 5.71.

Filmen er indspillet i perioden juli-september 1970, optagelserne foretaget i MGMs studier i Culver City, Hollywood, samt i Los Angeles, Las Vegas, Phoenix og Luxembourg.

■ **JOE COCKER – MAD DOGS AND ENGLISHMEN**

Mad Dogs and Englishmen. **Altern. titel:** Joe Cocker in Mad Dogs and Englishmen. USA 1971. **Dist:** MGM. **P-selskab:** A & M Film Productions [= Herb Albert & Jerry Moss/Creative Film Associates Pierre Adige]. **Ex-P:** Jerry Moss. **P:** Pierre Adige, Harry Marks, Robert Abel. **As-P:** Sidney Levin. **P-kons:** Denny Cordell. **P-samordner:** Gil Friesen. **P-ass:** Sylvia Mulconery, Sheila Dehner, Marsha Schaeffer, Philippe Adige. **Instr:** Pierre Adige. **2nd unit instr:** Sidney Levin. **Foto:** David Myers. **Supplerende foto:** Robert Thomas, Erik Daarstad, John Alonzo, Jeri Sopanen, James Wilson, Ed Lynch, John Bailey, Mike Duggan, Steven Lighthill, Hideaki Kobayashi. **Klip:** Sidney Levin, Robert H. Brown/**Ass:** Joe Fineman, Peter D. Rosten, Glenn Farr, Duane Reese, Michael Hubbert, June Gilham. **Montage-E:** Leonard South. **Sp-optisk-proces:** Cinema Research Inc. **Tone:** Norman Schwartz, Fred Hynes, Jack Woltz, Bob Glass, James E. Webb, Jr., Nigel Noble, Carey Lindley, John Vincent, John Binder. **Musik-indspilning:** Harry Lewy, Robert Appere, Tommy Vicari, Eddie Kramer, Bill Halverson, Glyn Johns, Bud Grenzbach (sup). **Sange:** »Delta Lady« af Leon Russell; »Feelin' Allright« af Dave Mason; »With a Little Help From My Friends«, »She Came in Through the Bathroom Window« af John Lennon & Paul McCartney; »The Letter« af Wayne Carson Thompson; »Honky Tonk Woman« af Mick Jagger & Keith Richard; »Space Captain« af Matthew Moore; »Something« af George Harrison; »Lawdy Miss Clawdy« af Lloyd Price; »Give Peace a Chance« af Leon Russell & Bonnie Bramlett; »Change in Louise« af Joe Cocker & Chris Stainton; »Darlin' Be Home Soon« af John Sebastian, alle sunget af Joe Cocker; »Bird on a Wire« af Leonard Cohen, guitarsoli af Leon Russell; »Mad Dogs and Englishmen Theme« af Leon Russell, sunget af Leon Russell; »Let It Be« af John Lennon & Paul McCartney, sunget af Claudia Lennear. Musikken arrangeret af Leon Russell. **Medv:** Joe Cocker, Leon Russell, Chris Stainton, Jim Price, Bobby Keys, Jim Gordon, Jim Keltner, Carl Radle, Don Preston, Sandy Konikoff, Chuck Blackwell, Bobby Torres, Jim Horn (orkestermedlemmer), Rita Coolidge, Claudia Lennear, Donna Weiss, Pamela Polland, Matthew Moore, Dan Moore, Bobby Jones, Nicole Barclay (Korsang), Denny Cordell, Barney Cordell, Tarka Cordell, Sherman Smitty Jones, Miss Emily Smith, Connie Dinardo, Gail Stainton, Linda Wolf, Andrea Cohen, Carol Hughsby, Carla Brown, Kay Poorboy, Francine Brockey, Judy Keys, Sallay Clear, Darlene Coy, Colin Clark, Peter Nichols, Mike Hastie, John Kelonowski, Alex King, Ron Nevison, Jeff Peters, Donna Washburn, Jim McCrary, Andee Cohen, Linda Wolf, Jay Seeley, Ed Seeley, Ed Caraeff. **Længde:** 114 min., 3230 m. **Censur:** Rød. **Udl:** MGM. **Prem:** Imperial 28.5.71.

Filmen er optaget i marts-maj 1970 under Joe Cockers tourne i USA.

BREVET TIL KREML

John Huston lagde ud i 40'erne som en af USA's mest spændende filmskabere. Den meget personlige debutfilm »The Maltese Falcon« (41) skabte en hel genre, den sorte film, inden for hvilken 40'ernes bedste amerikanske film blev skabt. Påvirket af krigen og Hammett-Chandler-skolen, med dennes karakteristiske indviklede plots, hurtige kynisk-ironiske dialog, desillusionerede mennesker fanget i den moderne storbyjungles hektiske ensomhed, var amerikansk film på vej imod en kritisk holdning til et samfund der ikke giver de enkelte mennesker lige muligheder. Højdepunktet er Huston's »The Asphalt Jungle« (50), hvor gangsterne, der ellers havde været et billede på menneskets frie vilje (ligesom westernhelten), blev sat ind i en større helhed, fanget af omstændigheder de ikke er herrer over. Hekseprocesserne fik Hollywood tilbage i folden, og MGM's sønderklipning af »The Red Badge Of Courage« (51) syntes at have slået benene væk under Huston. Han kørte i hvert fald med uafvendelig sikkerhed ned ad bakke i 50'erne. I 60'erne har han til gengæld bevæget sig mellem toppen (f. eks. »Night Of The Iguna«, 63) og bunden (f. eks. »Sinful Davey«, 67).

John Huston har været (i 60'erne) og er stadig uhyggeligt nedvurderet. Selv de helt fremragende film fra 40'erne bortforklares med dygtige skuespillere etc. Imidlertid føjer »The Kremlin Letter« sig til rækken af bedre Huston-film – og mesterlige film i det hele taget – og en closereading burde overbevise skeptikere.

»The Kremlin Letter« ligger i forlængelse af den sorte tradition. Den komplicerede historie bruges spændingsskabende, i en stil der på den ene side kræver fuld koncentration: blottet for overflødigheder, med en klipning der lige netop fastholder overblikket men ikke giver tilskueren tid til at slappe af – og på den anden side konsekvent benytter de enkleste virkemidler, f. eks. da Kosnov præsenteres. I en tiltning følges han op ad trapperne i fængslet, hvor Poliakov ligger død, og vi følger så at sige hans stigen i graderne til han når helt op. Der klippes næsten altid til begivenhedernes centrum hvor kameraet står parat til at aflure dem deres betydning, f. eks. fra lysbillede af Bresnavitch til Bresnavitch i samtale med Potkin, tilbage til lysbillede af Potkin og hans familie, frem til skygningen af hans datter, så hans tilfangetagelse, videre til hans familie der via tv-skærme får ham til at bryde sammen. Og enkelheden i stil er *nødvendig,* thi ingen oplysning gentages. Som Ward siger: »I'm only gonna give you the names and numbers of the players once«.

»The Kremlin Letter« handler om en gruppe af individualister, der, med hurtigt tjente penge i udsigt, hver yder sin del af jobbet. Så sporingen af brevet er resultatet af deres samlede anstrengelser, men optrevlingen af gruppen er resultat af hver enkelts held eller uheld. »Nephew« Rone placeres mod egen vilje i en stribe valgsituationer, hvor han, hvad enten han accepterer situationen eller prøver at påvirke den, uvægerligt vælger galt. Lige fra accepten af jobbet til pressionen mod Bresnavitch og til valget igen er åbent i slutningen.

»The Kremlin *Letter*« svarer, p. gr. af dets kontante værdi, til falken i »Maltese Falcon«, guldstøvet i »The Tresure of the Sierra Madre« (47), juvelerne i »Asphalt Jungle«. Godset er intet i sig selv, repræsenterer drømmen om og genvejen/omvejen til hurtig rigdom, thi det må omsættes i penge. De forskellige grupper erobrer falken, guldstøvet, juvelerne – og sporer både brev og penge. Men hver gang forskertses chancen i sidste øjeblik. Skæbnen griber ind, thi de implicerede har gjort deres indsats på en illusion og følgelig kan de ikke accepteres af virkeligheden. Sturdevant/Ward slår Erika, nøglen til pengene, ihjel og Rone står parat til sidst i sit livs dilemma. Vil han erkende sit uansvarlige skinspil med virkeligheden og nu handle på illusionens eller virkelighedens vilkår?

»The Kremlin Letter« er lige så lidt som »Across The Pacific« (43), hvor Bogart ligesom Rone afskediges fra flåden for at blive spion, en agentfilm. Denne genres selvoptagne smartness, teknologiske plidder-pladder og uovervindelige helt ligger Huston fjernt. Ethvert tilløb til klicheer afvises med fin ironi. Bemærk f. eks. ærkeskurken Richard Boone's *hyggelige onkelmanerer* – indtil han pludselig slår Erika i småstykker med hænderne (chokklip til Bolsjojballetten, hvor han nu klapper!) og det afsløres at han kynisk har ofret sine medarbejdere (Kosnov: »Sturdevant ofrede aldrig én mand på et job«) for privat hævn (over Kosnov!). Og helten (antihelten) Rone kan netop ikke klare enhver situation. Han bliver ført så læsterligt bag lyset, at enhver illusion punkteres. Til gengæld opstår hos denne tørre perfektionist noget nyt: følelser, kærligheden, der straks bringer ham i nye vanskeligheder. Med sin nye viden og følelser skal han myrde Potkins familie, altså gå ind i det spil han lige har gennemskuet, for at få pigen udleveret. Og da følelserne undervejs i korte intense glimt slår igennem filmens spændingsmættede overflade og personernes kyniske maske, får slutningens desillusion sin ægthed (som i »Maltese Falcon«, hvor Bogart har et lignende valg men ofrer pigen). Patrick O'Neal er ingen Bogart (ligesom Rone ikke er nogen Sam Spade), og som Huston's protagonist nr. ét er han forbavsende anonym. Med en skuespiller med autoritet ville »The Kremlin Letter« måske være blevet et mesterværk. Nu er det »kun« en mesterlig film.

Kaare Schmidt

■ **BREVET TIL KREML**

The Kremlin Letter. USA 1969. **Dist/P-selskab:** 20th Century-Fox. **P:** Carter De Haven, Sam Wiesenthal. **P-leder:** David Anderson. **Instr:** John Huston. **Instr-ass:** Gus Agosti, Carlo Cotti. **Manus:** John Huston, Noel Behn. **Efter:** roman af Noel Behn. **Foto:** Ted Scaife. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Russell Lloyd. **P-tegn:** Ted Haworth. **Ark:** Elven Webb. **Dekor:** Dario Simone. **Kost:** John Furniss. **Komp/Dir:** Robert Drasnin. **Tone:** Les Hodgson, Basil Fenton-Smith, Renato Cadueri. **Medv:** Richard Boone (Ward), Bibi Andersson (Erika Boeck), Max von Sydow (Oberst Vladimir Kosnov), Orson Welles (Aleksei Bresnavitch), Patrick O'Neal (Charles Rone), Ronald Radd (Potkin), Nigel Greene (Janis, alias »The Whore«), Dean Jagger (»The Highwayman«), Lila Kedrova (Madame Sophie), Barbara Parkins (B. A.), George Sanders (»The Warlock«), Raf Vallone (»The Puppet Maker«), Michael Macliammoir (»Sweet Alice«), Sandor Eles (Grodin), Anthony Chinn (Kitai), Guy Deghy (Professoren), John Huston (Admiralen), Fulvia Ketoff (Sonia), Vonetta McGee (Negerinden), Marc Lawrence (Præst), Cyril Shaps (Politilæge), Christopher Sanford (Rudolph), Hana-Maria Pravda (Mrs. Kazar), George Pravda (Kazar), Ludmilla Dudarova (Mrs. Potkin), Dimitri Tamarov (Ilya), Pehr-Olof Siren (Receptionist), Daniel Smid (Tjener), Victor Beaumont (Tandlæge), Steve Zacharias (Dittomachine), Laura Forin (Elena), Saara Rannin (Mikhails mor), Rune Sandlunds (Mikhail), Sacha Carafa (Mrs. Grodin). **Længde:** 121 min., 3335 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Fox. **Prem:** Nørreport 21.6.71.

UGLEN OG MISSEKATTEN

Myten om trediverne som Hollywood-komediens storhedstid gælder kun med forbehold (hvor stor en del af de mange komedier er også i dag morsomme?), men selv da turde det være indlysende for de fleste, at komedien ikke har de bedste trivselsvilkår i halvfjerdserne – og så vipper man selvfølgelig mere medgørligt i stolen, når der endelig dukker en morsom film op. Som f. eks. »Uglen og missekatten«, der med al sin frenetiske (skuespillerinde) energi forekommer mig at være blandt de morsomste komedier længe om erotikkens dominerende kraft.

Ganske vist foregår det seksuelle spil først og fremmest på dialogplan, men instruktøren Herbert Ross er så dygtig, at filmen hele tiden fungerer, og som en introduktion til iscenesætteren kan det måske være rimeligt at betragte ham som halvfjerdsernes George Cukor, i hvert fald som et foreløbigt udgangspunkt. Lige som Cukor kommer Herbert Ross fra teatret, lige som Cukor har Herbert Ross arbejdet i en relativt underordnet funktion i Hollywood før instruktørdebut'en (Cukor startede som dialoginstruktør, Ross som ko-

reograf), og lige som Cukor arbejder Herbert Ross umådelig sikkert med skuespillere – sammenlign blot Barbra Streisands næsten perfekte præstation i »Uglen og missekatten« med hendes ikke just spændende udgydelser i film som »Funny Girl«, »Hello Dolly« og »On a Clear Day You Can See Forever«. Sammenstillingen Cukor/Ross kan endda strækkes længere endnu: også Herbert Ross arbejder meget sikkert og omhyggeligt med dialogen, både stemmerytme, timing og minespil, og sammen med fotograferne Harry Stradling, Sr. og Andrew Laszlo (der afløste Stradling, da denne døde før filmen var færdigindspillet) manøvrerer Herbert Ross diskret pointerende med kameraet, så spillet hele tiden understøttes. F. eks. placerer Ross kameraet nederst ved en trappe, som Barbra Streisand og George Segal går ned ad, mens han fortæller hende, at han indtil nu hele sit liv har troet på intellektets dominans over seksualdriften. Samtidig med at han åndeligt falder på knæ for den livskraftige engangimellem-luder, bringes han ned på niveau med kameraet, hvis antydning af frøperspektiv umærkeligt reguleres, mens scenen udspilles. En så diskret og velplaceret brug af en effekt, der efterhånden har fået karakter af en kliché, er det ikke enhver instruktør forundt at lave. Kamera-unoderne fra »Goodbye, Mr. Chips« har Herbert Ross helt kasseret.

Filmens fremstilling af de seksuelle frustrationer (han håber på en forfatterkarriere, hun håber på en skuespillerinde-karriere) er vitigt varieret både i dialog og spil, og en sekvens i slutningen af filmen er så bizar og vulgær og rigtig, at den savner sit sidestykke: mens parret gennemspiller sidste akt i deres splittede afhængighedsforhold i en park i New York, er de omgivet af ivrigt kopulerende hunde som et storslået akkompagnement til deres endelige overgiven sig til drifterne, eller i hvert fald til erkendelse af, at der også – og i høj grad – skal være plads og tid til en samkøring af seksualitetens ubønhørlige krav. Andre ambitioner må vente.

Måske kan jeg drille nogen med at hævde, at »Uglen og missekatten« langt morsommere og langt mere præcist og langt mere realistisk end Makavejevs »WR – organismens mysterier« gennemfører en analyse af den seksuelle frustration, som diverse ambitioner skaber.

Per Calum

■ **UGLEN OG MISSEKATTEN**

The Owl and the Pussycat. USA 1970. Dist: Columbia. **P-selskab:** Rastar Productions. En Ray Stark-Herbert Ross Produktion. **P:** Ray Stark. **As-P:** George Justin. **P-leder:** Robert Greenhut. **P-ass:** Leo Garen. **Instr:** Herbert Ross. **Instr-ass:** William C. Gerrity. **Manus:** Buck Henry. **Efter:** skuespil af Bill Manhoff. **Foto:** *Harry Stradling, Sr. → Andrew Laszlo. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Margaret Booth (sup), John F. Burnett. **P-tegn:** Ken Adam (sup), John Robert Lloyd. **Ark:** Robert Wightman, Philip Rosenberg. **Dekor:** Leif Pedersen. **Kost:** Ann Roth (design), Shirlee Strahm, George Newman (garderobe). **Komp:** Richard Halligan. **Sange:** Sunget og spillet af Blood, Sweat & Tears. **Musikbånd:** William Saracino. **Tone:** Arthur Piantadosi, Dennis Maitland. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Makeup:** Lee Harman, Joe Cranzano. **Frisurer:** Robert Grimaldi. **Rollebesætter:** Marion Dougherty. **Medv:** Barbra Streisand (Doris), George Segal (Felix), Robert Klein (Barney), Allen Garfield (Ekspedient i kjoleforretning), Roz Kelly (Eleanor), Jacques Sandulescu (Rapzinsky, vicevært), Jack Manning (Mr. Weyderhaus), Grace Carney (Mrs. Weyderhaus), Barbara Anson (Miss Weyderhaus), Kim Chan (Billetsælger i biografen), Stan Gottlieb (Garderobemand), Joe Madden (Felix' gamle nabo), Fay Sappington (Nabokonen), Marilyn Briggs (Barneys kæreste), Dominic T. Barto (Mand ved bar), Marshall Ward, Tom Atkins, Stan Bryant (læderjakker i bil), Buck Henry. **Længde:** 95 min., 2660 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Columbia. **Prem:** Palladium 5.7.70.

* Endnu før »Uglen og missekatten« var færdigindspillet, døde fotografen Harry Stradling, Sr., hvorefter Andrew Laszlo fuldførte arbejdet. Harry Stradling (68 år ved sin død den 14.2.70) var fotograf på Barbra Streisands tre foregående film og en af Hollywoods bedste fotografer. Han arbejdede i Frankrig, Østrig og England inden han i 1940 kom til USA. Hans berømteste franske film er »Hertugen søger natkvarter«, mens han i England måske vandt mest hæder som fotograf på »Pygmalion«. I USA blev Harry Stradling nomineret til en Oscar i alt 13 gange, men kun i to tilfælde modtog han Oscar-statuetten: for »Dorian Gray's portræt« (1945) og »My Fair Lady« (1964).

TCHAIKOVSKY

Hvordan kan det være, at ingen af vore hjemlige filmkritikere for alvor har interesseret sig for Ken Russells film om Tchaikovsky? Det er formodentlig, fordi man den dag i dag betragter Tchaikovsky som en komponist, man ikke kan tage alvorligt. Det er jo ham, der har skrevet »Nøddeknækkeren« og »Svanesøen«. Hans musik er hyperromantisk, sødladen og sentimental. Ned med ham! Og Ken Russell (kendt for sin filmatisering af D. H. Lawrences »Women in Love«) kan heller ikke tages alvorligt. Det er klart, at han er dygtig og i besiddelse af en sjælden filmisk virtuositet. Men samtidig er han både »overspændt« og »effektjagende«. Altså, ned med ham også! En film om en dårlig komponist af en dårlig instruktør kan jo aldrig være andet end dårlig. »Er en melodi dårlig,« skriver Jørgen I. Jensen i Film 71, »vil en nok så dygtigt udarbejdet modstemme også være det.«

Om en sådan argumentation kan der siges to ting. For det første er det jo ikke helt utænkeligt, at det gælder inden for filmkunsten som inden for matematikken, at minus gange minus giver plus. Det kan meget vel forekomme, at en dårlig instruktør, der vælger et dårligt emne, alligevel, når det kommer til stykket, laver en god film. Det sker blandt andet, hvis hans kunstneriske usikkerhed og dårlige smag netop svarer til – og dermed udløser – den særlige atmosfære, emnet eller handlingen kræver. Man behøver her bare at tænke på Marcel Carné og Joseph von Sternberg. Og jeg er tilbøjelig til at mene, at det er det samme, der sker i »The Music Lovers«. Russells film er ganske vist fuld af skønhedsfejl, men disse fejl svarer nøjagtig til dem, man også tillægger Tchaikovsky. I begge tilfælde er det den samme overspændte tone og den samme mangel på mådehold, vi bliver præsenteret for. Allerede fra de første billeder taber man pusten totalt. Og når man så længere henne i filmen ser, hvordan Russell har formået at visualisere Tchaikovskys »Ouverture 1812« (hvortil komponisten for alvor ville have, at man skulle bruge rigtige kanonskud), og hvordan han har illustreret »Symphonie pathétique«, dette gribende skriftemål med dets sentimentale snak og dets poesi, der kommer lige fra hjertet, kan man ikke undgå at spørge sig selv, om denne britiske instruktør ikke til syvende og sidst gengiver mere af den slaviske sjæl end Bondartjuk med alle hans pæne billeder i »Krig og fred«.

Og for resten, mens vi nu taler om dårlig smag, må vi hellere lige se på den også. Vel er Tchaikovsky ikke nogen Beethoven, og vel er hans »Symphonie pathétique« ikke nogen »Eroica-symphonien«, men man kan på den anden side ikke komme uden om, at Tchaikovsky for tiden er ude for en radikal omvurdering på linje med den, der for 10–15 år siden kom Johannes Brahms til gode, og det i en sådan grad, at fremtrædende eksperter inden for musikken i dag ikke tøver med at placere denne på en gang geniale og smagløse romantiker på linje med de helt store klassikere.

Men hvordan Tchaikovskys posthume skæbne nu end kommer til at forme sig, er det vel værd at lægge mærke til, at denne film er meget vellykket som *musik*film. Ikke fordi den som så mange andre skildrer en komponists liv (hvad den også gør), og heller ikke fordi den tilstræber at give tilskueren et indblik i komponistens egentlige indre verden, men også og ikke mindst, fordi billederne får musikken til hele tiden at træde i forgrunden. Her er der ikke bare tale om musikken som illustration eller kommentar til en levnedsskildring – her er det musikken selv, der røber komponistens inderste hemmeligheder. Ken Russell tager med andre ord ikke Tchaikovskys personlighed som udgangspunkt for gennem den at trænge ind i hans musik. Hans udgangspunkt er musikken selv, og gennem den lader han os i tydelige glimt ane noget af komponistens væsen og hans patetiske fiasko i livet. Jeg for min del kender kun en eneste film, der på samme måde er hundrede procent indstillet på *at tjene* musikken, og det er Jean-Marie Straubs »Chronik der Anna Magdalena Bach«. For at indføre os i Tchaikovskys musikverden skaber instruktøren en række billeder, hvor det realistiske og det lyriske, det frastødende og det groteske er blandet sammen som i Goyas malerier. Desuden finder Russell på fremragende visuelle træk som f. eks. i fyrværkeriscenen hos fru von Meck, hvor et ildbillede af komponisten ganske langsomt brænder ud og går i opløsning. Som Tchaikovskys liv – og som komponisten selv!

Ken Russell balancerer i denne film utandselig mellem to afgrunde: en smagløs barokstil og en banalitet à la Walt Disney. Af og til snubler han og falder i en af dem. Men disse udskejelser opvejes efter min mening af værkets lyriske tone og ægthed. Som i Tchaikovskys musik! I begge tilfælde er inspirationen stærk nok til at kompensere for alle skønhedsfejl. *Martin Drouzy*

■ **TCHAIKOVSKY (Music Lovers)**

The Music Lovers. Arb. titel: The Lonely Heart. England 1970. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Russfilms Ltd. **Ex-P:** Roy Baird. **P-leder:** Neville C. Thompson. **I-leder:** Graham Ford. **P-sup:** Harry Benn. **P/Instr:** Ken Russell. **Manus:** Melvyn Bragg. **Efter:** Catherine Drinker Bowen & Barbara von Mecks romanbiografi »Beloved Friend«. **Foto:** Douglas Slocombe. **Kamera:** Chick Waterson. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Michael Bradsell. **P-tegn:** Natasha Kroll. **Ark:** Michael Knight. **Dekor:** Ian Whittaker. **Kost:** Shirley Russell (design), Elsa Fennell (garderobe). **Komp:** Tchaikovsky. **Musik-ledelse/Dir:** Andre Previn. **Musik-kons:** Michael Moores, Elizabeth Corden. **Ork:** The London Symphony Orchestra. **Solopiano:** Raphael Orozco. **Solist i Mozart-arie:** April Cantelo. **Tone:** Terry Rawlings, Derek Ball, Maurice Askew. **Instr-ass:** Jonathan Benson. **Koreo:** Terry Gilbert. **Makeup:** George Frost. **Frisurer:** Ramon Gow. **Medv:** Richard Chamberlain (Tchaikovsky), Glenda Jackson (Antonina Milyukova), Max Adrian (Nicholas Rubinstein), Christopher Gable (Grev Anton Chiluvsky), Izabella Telezynska (Madame von Meck), Kenneth Colley (Modest Tchaikovsky), Sabina Maydelle (Sasha Tchaikovsky), Maureen Pryor (Antoninas mor), Bruce Robinson (Alexei), Andrew Faulds (Davidov), Ben Aris (En ung løjtnant), Joanne Brown (Olga Bredska), Imogen Clair (Kvinde i hvidt), John & Dennis Myers (von Mecktvillingerne), Xavier Russell (Koyola), James Russell (Bobyek), Victoria Russell (Tatiana), Alexander Russell (Mme. von Mecks Barnebarn), Alex Jawdokimov (Dimitri Shubelov), Clive Cazes (Lægen), Graham Armitage (Prins Balukin), Ernest Bale (Overbetjent), Consuela Chapman (Tchaikovskys mor), Alex Brewer (Tchaikovsky som dreng), Georgina Parkinson (Odile i »Svanesøen«), Alain Dubreuil (Prins Siegfried i »Svanesøen«), Peter White (von Rothbart i »Svanesøen«), Maggie Maxwell (Dronningen i »Svanesøen«). **Længde:** 123 min., 3390 m. **Censur:** Gul. **Udl:** United Artists. **Prem:** Grand 5.5.71.

Indspilningen startet 1. september 1969.

BØGERNE

DEN UNGE GRIFFITH

Parallelt med udgivelsen af en række orienterende bøger om nyere film og filmforhold er der også ved at komme gang i den mere tilbageskuende, historiske udgivelse.

Dr. Robert M. Henderson, lederen af The Library and Museum of Performing Arts i New York, har skrevet en bog om Griffith og hans film. Han er ikke den første, der har – men det bemærkelsesværdige ved denne bog er, at den beskæftiger sig med Griffith i en periode, som ikke mange har undersøgt, nemlig hans tid hos »Biograph«. Det vil sige mellem filmene »The Adventures of Dollie« fra 1908 på den ene side og »Judith of Bethula« fra 1913 på den anden.

Denne periode er imidlertid betydningsfuld på mange måder. For det første betegner den Griffith's start som instruktør og hans første kontakt med filmmediet og for det andet er dette tidsrum af stor vigtighed for det selskab, som Griffith var med til at tegne: »The Biograph Company«. Selskabet blev startet allerede i 1895 og Griffith kommer til i begyndelsen af sommeren 1908 – på et tidspunkt, hvor man på grund af likviditetsmangel stod over for en lukning. Hovedårsagen til denne situation var dannelsen af Edison-Trusten i efteråret 1907, hvor en række af de betydeligste selskaber havde sluttet sig sammen og dannede fælles front mod »Biograph« og et par andre mindre selskaber. Bogen bliver således ikke blot en undersøgelse af starten til Griffith's karriere, men tillige beretningen om reetableringen af et amerikansk produktionsselskab og dets forfald, da Griffith forlod det i 1913.

Henderson har den fordel, at han foruden at være godt orienteret om film og filmforhold tillige gennem mange år har beskæftiget sig med teater – for Griffith var jo først og fremmest teatermand, dramatiker og skuespiller inden han, som så mange andre, af en fejltagelse kom til filmen. Bogen giver således en grundig analyse af den teatertradition, som Griffith havde stiftet bekendtskab med og som de amerikanske filmselskaber for en stor dels vedkommende havde overtaget – en tradition, som Griffith selv gennem sit filmarbejde skulle være med til at nedbryde. Der er mange forklaringer at hente i denne sammenligning mellem teater og film. Spillestil, dramaturgi, skuespillerrelationer, men også sminkning. I denne periode sminkede skuespillerne sig selv og på grund af det gullige scenelys, var den foretrukne sminkefarve lyserød. Dette overtager filmens skuespillere, men resultatet på strimlen bliver mørkt, næsten sort.

Selv om Griffith ikke i begyndelsen var begejstret for filmen som medium, så viser Henderson ved en gennemgang af tidspunkter i forbindelse med de første Griffith film, at i alt fald folkene på »Biograph« havde tillid til ham. Mellem datoen for færdiggørelsen af »The Adventures of Dollie« (19. juni 1908) og denne films premiere den 4. juli s. å. havde Griffith allerede lavet 5 film og havde fuldendt en sjette, som var blevet påbegyndt af hans forgænger i embedet, McCutcheon.

Bogen gennemgår i det hele taget »Biograph«-perioden meget systematisk måned for måned og man fornemmer på denne måde den modning, som finder sted med Griffith i dette tidsrum – fra de første tekniske nydannelser og fortællegreb, f. eks. den første crosscutting i den niende film »The Fatal Home«, og hans optagethed af et emne som den amerikanske borgerkrig, der lidt efter lidt tager form: fra det første skuespiludkast »War« 1907 og »The Hessian Genegrades« 1909 over »In Old Kentucky« og videre med »The Battle« 1911 og »The Informer« 1912 for til sidst at samles i »The Birth of a Nation« i 1914.

Langt den største del af filmene blev naturligvis indspillet i studiet 11 East 14th Street i New York, men Henderson viser, hvorledes Griffith i 1909 indleder en række »location-ture« bl. a. til Cuddebackville, Nef Jersey, hvor han med en udvalgt del af selskabets personale installerede sig i længere perioder for at arbejde med film, som kunne falde naturligt ind i de for hånden værende landskaber og miljøer.

Senere tilbragte han en del af vinteren i Californien. I 1910 var han således væk i 3 måneder, men kom hjem med ikke mindre end 21 film.

I 1910 indledte Griffith tillige de første af »Biograph«s to-spolere (»His Trust« og »His Trust fullfilled«). Denne proces, som overgangen til de længere film var, forløb ikke uden besvær. Med de længere film kom skuespillerne for alvor i publikums søgelys. Det betød stjernegager, primadonnanykker og en stigende misundelse blandt de andre ansatte – og ingen af delene var man interesseret i hos »Biograph«. Resultatet var, at en del af de gode kræfter forlod selskabet for kort tid efter at blive annonceret som »star« af et konkurrerende selskab.

I 1913 planlagde Griffith den første amerikanske film i 4 spoler: »Judith of Bethula«. Budgettet lød på 18.000 dollars, men inden filmen lå færdig havde den kostet nøjagtig det dobbelte. Denne overskridelse var imidlertid for meget for »Biograph«s bestyrelse, og efter en række økonomiske uoverensstemmelser forlod Griffith selskabet 1. oktober 1913.

Adolph Zukor tilbød ham straks en kontrakt på 50.000 dollars om året, men da Griffith ikke mente, at kontrakten indebar den ønskede kunstneriske frihed, afslog han – til stor lettelse for »Paramount«s bestyrelse. (Tolv år senere blev Griffith ansat af Zukor, men denne gang lød kontrakten på 156.000 dollars om året).

Griffith tog i stedet imod et tilbud fra Harry Aitken om at blive tilknyttet »Mutual« som uafhængig producer.

Han forlod ikke selskabet alene, men tog sin fotograf Billy Bitzer med sig – og så var »Biograph«s dage talte. Denne udpumpning af talentmasse, først af skuespillere og så af de bærende kræfter, Griffith og Bitzer, kunne selskabet naturligvis ikke bære, og omkring 1917 indstilledes produktionen helt.

I et forord til bogen nævner forfatteren historikerens klassiske problem: at skelne mellem *facts* og *fantasy*. Det *er* et problem – også for Henderson selv. Han klarer skærene, så længe han arbejder med et kendt og gennemprøvet kildemateriale som f. eks. Griffith's uafsluttede selvbiografi eller Billy Bitzers ikke offentliggjorte noter. Men når han gør nye kildefund som Lester Predmore, en søn af kromanden i Cuddebackville, hvor Griffiths troup ved flere lejligheder boede, så gribes Henderson af en yderst forståelig begejstring på sit funds vegne – og overlader det til læseren selv at foretage det svære skel mellem den (frie) fantasi og det uigendrivelige faktum.

Claus Ib Olsen

■

Robert M. Henderson: D. W. Griffith – The Years at Biograph.

EGGELING

Det er formentlig kun filmspecialister med den blomstrende ungdom bag sig, hvem navnet Viking Eggeling siger noget. I forhistorisk tid, dvs. i 1951 kunne man i »Galerie Tokanten« i København se en Viking Eggeling-udstilling, men jeg kan ikke mindes nogen, som er kommet til museet for at få den kopi af »Diagonalsymfoni« at se, som vi har. Med undtagelse naturligvis af den svenske kunsthistoriker Louise O'Konor, hvis interesse for sin landsmand skriver sig langt tilbage. Nu foreligger resultatet af mange års studier i form af den akademiske afhandling »Viking Eggeling 1880–1925. Artist and Film-maker. Life and Work«, hvormed Louise O'Konor i maj i år erhvervede sig doktortitlen ved Stockholms universitet. Skønt det primært drejer sig om en kunsthistorisk doktordisputats, beskæftiger den sig dog også så meget med film, at den med rimelighed kan sættes op på reolen ved siden af Gösta Werners doktordisputats om Mauritz Stiller. Og så fører svenskerne over Danmark med 2–0. Hvis de bliver ved på den måde ender det med, at den første professor i filmvidenskab ved Københavns universitet bliver en svensker.

Der har altid været en del mystik omkring Viking Eggeling, der kun var 45, da han døde, og vejen til Eggeling er hidtil gået via Hans Richter, hans kunstnerkollega og ven, der har megen ære af at have holdt mindet om Eggeling levende. På den anden side har Hans Richters *patronage* af Eggeling også

sine mindre flatterende sider, og et af formålene med Louise O'Konors afhandling har bl. a. været at demaskere Richter. Det er ikke for meget sagt, at han er blevet bogens skurk. Alene et brev fra Richter til Louise O'Konor fra november 1962 er bevis nok mod ham. I brevet giver Richter Louise O'Konor tilladelse til at studere de manuskripter og tegninger af Eggeling, som Richter har foræret The Yale Art Gallery i New Haven, Connecticut, men ganske vist på særlige betingelser. Bl. a. den, at Richter skal have ret til at læse Louise O'Konors afhandling før den indsendes til universitetet »for the purpose of verifying the statements contained therein and to eliminate any part, or statements, which I do not regard as being accurate and factual and which, in my opinion, might reflect more the personal animosity of Viking Eggeling's former girl friends in their distorted view, rather than a factual life story.« Det er jo næsten helt sovjetrussiske vilkår for forskningen. Forfatterinden har da også valgt at blæse på Richters betingelser, og kan formentlig vente et erstatningskrav på 5000 dollars for kontraktbrud. Hvis da ikke den nu 83-årige ligger strakt til jorden under vægten af Louise O'Konors beviser mod ham for at have sat sig på Eggeling i en sådan grad, at han endog kan beskyldes for forfalskninger. Louise O'Konor optræder i visse afsnit af sin afhandling som en moderne Sherlock Holmes med papiranalyser etc. Ingen skal komme at sige, at der ikke kan være lidenskab og dramatik selv i akademiske afhandlinger.

Men naturligvis er de her fremdragne eksempler ikke det væsentligste i den store, smukke, 300 sider tykke og overdådigt illustrerede afhandling, der nok må siges at være det foreløbigt mest definitive, der er skrevet om Eggeling. At mystikken omkring Eggelings private tilværelse ikke ganske hæves må nok skyldes, at det tilsyneladende ikke er muligt at komme videre i en afdækning af virkeligheden end tilfældet er i bogen.

Bogen indledes med en biografisk afdeling. Vi får alt at vide om Viking Eggelings familieforhold. Han blev født i Lund som den yngste af 13 børn. Faderen var en tysk immigrant, der havde en musikhandel. Da Viking Eggeling var 15 havde han mistet begge sine forældre, og han drog til faderens hjemland Tyskland. Han kommer senere til Paris og Schweiz og i 1918 kommer han i forbindelse med dadaisterne. Han træffer Richter på dette tidspunkt, hvor han arbejder med sine udkast til de to abstrakte eksperimentalfilm, der kendes under titlerne »Horizontal-Vertikal Orkester« og »Diagonalsymfoni«.

Efter den biografiske afdeling kommer et kapitel, hvori der redegøres for Eggelings kunstteorier, dernæst et kapitel med en analyse af »Diagonalsymfoni«, og til sidst (før de omfattende noter, biografiske data, kildehenvisninger etc.) får vi et 100 siders katalog over Eggeling-arbejder, ialt 165 numre. De 100 Eggeling-arbejder, som findes på The Yale University Art Gallery, og som kontrolleres af Hans Richter, har Louise O'Konor ikke har haft adgang til at bringe illustrationer af.

I sine billeder stræbte Eggeling efter et absolut kunstværk. Han var meget influeret af musik, og ville finde frem til en generalbas for malerkunsten. Med sin interesse for bevægelsen var det ikke så underligt, at han som så mange andre kunstnere på den tid, fandt filmen velegnet som udtryksmiddel, og grundlagene for hans film er lange billedruller. I den eksperimenterende films historie har Eggelings film en sikker placering, og de abstrakte filmeksperimenter, der gøres i dag, er ikke nået længere end Eggelings eksperimenter. Det vil næppe afholde nogen fra at fortsætte, men efter Louise O'Konors bog er der ikke mere nogen undskyldning for ikke at vide, hvem Viking Eggeling var.

Ib Monty

■

»Viking Eggeling 1880–1925. Artist and Film-Maker. Life and Work« by Louise O'Konor. Acta Universitatis Stockholmiensis-Stockholm Studies In History of Art 23. Almquist & Wiksell, Stockholm 1971. 300 s.

MAMOULIAN

Man behøver ikke have set ret mange ældre film i gode 35 mm kopier og sammenlignet sin oplevelse heraf med forskellige filmhistorier for at måtte erkende nødvendigheden af at få skrevet filmhistorien om. Det er ikke bare det, at alle filmhistorier og de fleste blot lidt ældre monografier er skrevet på grundlag af meget fejlbarlige hukommelser (om overhovedet på selvsyn) med hensyn til enkeltheder i handling eller billede og lyd i de enkelte film. Det er også hele vurderingen og generaliseringen med hensyn til forskellige instruktørers og perioders films indhold og udtryk den er gal med. Dette er ganske vist forklarligt, al den stund den praktiske mulighed for at skabe sig overblik over større samlede brokker af filmhistorien er så ringe. Men det er mildest talt utilfredsstillende for den filminteresserede, og mildest talt uretfærdigt over for alle filmkunstens større skikkelser.

Tag nu f. eks. denne karakteristik af Rouben Mamoulian fra Rotha & Griffiths meget benyttede »The Film till Now« (Griffiths del); her nævnes Mamoulians første fire film, »Applause« (1930), »City Streets« (1931), »Dr. Jekyll and Mr. Hyde« (1932) og »Love Me Tonight« (1932), og så hedder det: »Enhver af disse film var fængslende, kultiverede, og alligevel var det umuligt at beundre dem af fuldt hjerte. De lugtede af lampen. Mamoulian syntes ude af stand til at absorbere principperne bag lærredets mestres arbejde; han gengav blot i bogstavelig forstand det, de havde opnået. At se en af hans film var som at se en antologi af andre kunstneres stilarter.« (Side 477 i Spring Books-udgaven, 1967).

Det er selvfølgelig muligt, at Griffith og andre oplevede det således, da de første gang så Mamoulians film i begyndelsen af trediverne (læg mærke til, at forfatteren skriver i datid). Men enhver, der for nylig i Filmmuseet har kunnet se eller gense de to midterste film, og enhver der kender »Love Me Tonight«, vil, selv hvis de også kender de »gengivne« mestre Dovshenko, Lubitch, Sternberg, Clair o. a., vide, at dette som et udsagn om filmene er noget sludder. Disse film viser tværtimod Mamoulian som en helt genial, selvstændig instruktør. Og enhver, der kan se dette, vil også vide at værdsætte Sight & Sound-redaktøren Tom Milnes bog om Mamoulian.

Se f. eks. hvorledes Milne karakteriserer den russisk-amerikanske instruktør: »Bevægelse er for Mamoulian, hvad et penselstrøg er for en maler: den forfinede, uendeligt variable faktor, der kan bringe liv til et stilleben, skønhed til et menneskeligt ansigt, følelse til et landskab, og som kan forvandle skidt til guld. En rose er en rose, indtil Renoir maler den. »The Mark of Zorro« er bare endnu en historisk kærlighedshistorie, indtil Mamoulian filmatiserer den. I hans

Frederic March og Miriam Hopkins i Mamoulians »Dr. Jekyll og Mr. Hyde«.

hjerne må der være en usynlig metronom, der næsten er lige så håndgribelig som den, han brugte til at kontrollere Garbos udsøgt modulerede bevægelser i den sekvens af »Queen Christina«, hvor hun går rundt i soveværelset i kroen, mens hun berører, kærtegner, erindrer det sted, hvor hun fandt kærligheden. Og dette i en sådan grad, at man næsten fristes til at sige, at enhver Mamoulian-film er en musical. Det er selvfølgelig ikke sandt, men da enhver bevægelse og enhver dialog-linje er tænkt i form af stiliseret rytme, *koreograferet* snarere end instrueret, føles det næsten som om de var.« (Side 13–14).

Mamoulians film er dog ikke kun stilstudier. Den glæde ved det sensuelle som Mamoulians indstillinger rober, genfindes i indholdet i hans film. Og også dette har Milne sans for, ligesom han har sans for det samfundsbillede og den samfundskritik, der ikke sjældent skinner igennem de kontrastrige og rigt facetterede, bevægede billeder. Hans analyse af mesterværket »Dr. Jekyll and Mr. Hyde« er helt fremragende, og indeholder bl. a. denne skarpe iagttagelse:

»... hvor Stevensons Jekyll søger sin Hyde for at kunne hengive sig til forlystelser, han erkender som syndefulde, afslår Mamoulians Jekyll at anerkende, at disse forlystelser er syndefulde, men tvinges af samfundet til at handle som han gjorde. Interessant nok så er den skabning, han slipper løs, en næsten klinisk nøjagtig kopi af den psykotiske dræber – f. eks. Boston Kvæleren – som psykiatrien i stadig højere grad afslører som et produkt af socialt pres, og hvis natur synes at kræve sadistisk, snarere end seksuel tilfredsstillelse.« (Side 41).

Hvad man kan beklage i Milnes bog, er at han imidlertid, bortset fra den ret korte indledning, holder sig strengt til en kronologisk gennemgang af filmene en for en, og yderligere udformer den enkelte gennemgang som et udvidet, analyserende handlingsreferat. Ofte har man en fornemmelse af, at behandlingen af alle de vigtigste enkeltheder herved bliver for knap, ligesom mange andre sammenhænge end dem, der ligger i kronologi eller handlingsforløb, ikke understreges tilstrækkeligt, samtidig med at for megen plads spildes på selve referatet af de hos netop Mamoulian ikke altid lige væsentlige intriger.

Milnes bog tager sig altså mere ud som en række fremragende – og fremragende illustrerede – anmeldelser af alle Mamoulians film end som en dybtgående og kritisk analyse af Mamoulians værk. Denne sidste har vi altså endnu til gode. *Søren Kjørup*

■

Tom Milne: Rouben Mamoulian. Cinema One, 13, Thames and Hudson & British Film Institute, London 1969. 176 sider. £ 0.75.

DEN SANDE SANDHED

Det er moderne at tale om filmen som kommunikationsmiddel og understrege, at filmen langtfra at være en døende udtryksform gennem sin anvendelse i TV og undervisning er et af tidens dominerende medier. Det er derfor mindre moderne at tale om filmen som en kunstart, og gør man det, lægges vægten ensidigt på den *mening*, også filmkunsten da antages primært at formidle.

Desværre findes der ikke ret megen litteratur om film som kommunikation. Der findes derimod lidt om film opfattet som tegnsystem (filmsemiologi), og endelig eksisterer jo stadig den traditionelle, mere eller mindre populært anlagte litteratur om filmkunsten. Derfor er det ikke helt nemt, når man som progressiv pædagog skal eller vil skrive en lærebog »Om at se film«.

Jens Pedersen er hverken kommunikationsforsker eller filmæstetiker. Hans stil er behersket af en usikker, men også klichépræget sprogføring og tankegangen af en ikke ringe begrebsmæssig uklarhed og forvirring. De bedste afsnit i hans lærebog er derfor dem, hvor han nogenlunde direkte omskriver den eksisterende håndbogslitteratur. Kapitlerne om »Filmens billedside«, »Filmens lydside«, »Filmtyper« og »Filmen, individet og samfundet« er rimeligt kompilationsarbejde.

Men modsætningen mellem det traditionelle iagttagelsesstof i store dele af bogen og så dens »progressive« ramme og holdning er både slående og for den almindelige bruger utvivlsomt ganske vildledende. Dens begrebsmæssige apparat anser jeg for direkte skadelig for det filmsyn, en undervisning efter bogen kunne skabe, og jeg skal derfor beskæftige mig en smule mere med disse teoretiseringer.

»Om at se film« vil være en funktionsbeskrivelse. Jens Pedersen interesserer sig angiveligt for »hvordan filmen fungerer over for tilskueren«. Han definerer (ud fra nogle uhyre beskedne krav til sin definition) film som *et kommunikationsmiddel* og tillige (eller derfor – det er ikke helt klart) som *et sprog*. Med sprog mener J.P. »et system af nogle tegn – nogle *udtrykselementer* – med en bestemt struktur og en meddelelsesfunktion«. Men J.P.s definition tillader at opfatte også faste billeder og musikken som »kommunikationsmidler« (»fremstillet af nogle mennesker med den hensigt at vises for nogle andre mennesker«) – og så kan jo enhver se, hvor utilstrækkelig definitionen er.

For det første viser det sig bogen igennem, at denne »definition« fører til en voldsom overbetoning af *filmkunstens* »meddelelsesfunktion«. Ja, den går så vidt, at J.P. først på side 137 overhovedet tager ordet *filmkunst* i sin mund (og det som optakt til en omtale af den danske filmlov!). Selv betragter J.P. det sikkert som en dyd, at han undgår noget så metafysisk som »kunst«, og det er derfor ironisk, at kommunikationsmodellens afsender kaldes S (for »filmskaber«), og at denne filmskaber allerede på side 35 bliver til en filmkunstner. Det er ikke sådan med de bondegriller.

For det andet er der det fatale ved J.P.s kommunikationsopfattelse, at dens håndfaste relation mellem *middel* og *meddelelse* får J.P. til at klassificere og karakterisere »filmsproget«s enkelte »udtryksmidler« efter deres meningsbærende ladning. Han medgiver gerne, at »filmens fremstillingsform spiller en rolle for opfattelsen af den« (s. 13), men at »fremstillingsformen« skulle være altafgørende er en tanke, der ligger ham fjernt. Derfor tales der f. eks. nedladende om, at den statiske komposition (i de enkelte billeder) i mange tilfælde »udelukkende (har en) dekorativ eller æstetisk funktion« (s. 70), og at det under analysen drejer sig om – som en forudsætning – at »man ved, hvad det er, det har at iagttage« (s. 18). Det kan man – når man er J.P. – så sikkert vide, fordi filmen er *ét* sprog og ikke, hvad der også for J.P. ville have været en langt frugtbarere hypotese, *mange* sprog. Bogen er derfor også i sin tone autoritær, og de enkelte afsnit er deduktivt opbygget, anvender eksempler som illustration i stedet for som udgangspunkt – hvad der pædagogisk må være meget hæmmende for tilegnelsen.

Nu er der den vanskelighed ved at forsøge at være stringent over for »Om at se film«, at den er og bliver en forvirret bog, et skrabsammen fra mange sider, som forfatteren ikke har formået at give en sammenhængende og nogenlunde modsigelsesfri karakter. Der står mange banaliteter i den og derfor også mange sandheder, men tit ejendommeligt isolerede. F. eks. sætter J.P. et sted lighedstegn mellem sin overordnede definition og så, hvad han selv et tredje sted (s. 19) kalder »det grundlæggende i al film – bevægelsen«: »Filmen, således som den her er defineret – som meddelelse eller som levende billeder« (s. 22). Filmen er ikke noget sted *defineret* som levende billeder, men det havde været et betydeligt bedre udgangspunkt for bogens begrebsmæssige overvejelser, om det havde været tilfældet.

Et sted mod slutningen (i et slattens afsnit om »Filmen og kritikken«) falder følgende det *bon mot* at »en sandhed ikke bliver mere sand af at blive sagt på overbevisende måde«. Sætningen rummer i et enkelt greb »Om at se film«s grundskade: dens uentusiastiske nihilisme, dens indskrænkede kunstforståelse, dens begrebsmæssige forvrøvlethed. *Flemming Behrendt*

■

Jens Pedersen: Om at se film. Gjellerup. København 1971. 158 ill. s. Kr. 39,70.

ÆSTETIK

Søren Kjørups »Æstetiske problemer« er udkommet! Det er 73 år siden der sidst kom en almen æstetik på dansk. Bogen er en overskuelig, yderst pædagogisk og forholdsvis elementær gennemgang af æstetiske problemstillinger. Den er klart disponeret i 10 kapitler, som hver – uafhængigt af hinanden – diskuterer et »æstetisk problem«. Det drejer sig om emnerne kunstdefinition, -oplevelse, -ontologi, form/indhold, kunstner-intention, udtryk, betydningsindhold, erkendelse og vurdering.

For filminteresserede må en almen æstetik naturligvis altid have interesse; men af grunde, der turde være Kosmoramas læsere velkendte, læser man denne almene æstetik med en særlig *film*årvågenhed. Og Kjørup har da også adskillige steder i bogen brugt eksempler hentet fra filmen; der nævnes faktisk 15 film (mod 30 musikstykker) lige fra »Englebugten« (uundgåeligt!) til »Mazurka på sengekanten«. Desuden hører vi en passant om et maleri af Antonello da Messina som skulle ligne Stanley Baker, og det hævdes at den brutale rytter på Delacroix's maleri »Massakren ved Chios« grangiveligt ligner Lee van Cleef, (men så ligner den sårede mand i forgrunden nu også Omar Sharif i »Che!«!) Men det – fra et filmsynspunkt – skuffende er, at filmene kun bruges som vilkårlige eksempler på kunstværker i almindelighed.

Det er vistnok almindeligt (bl. a. i den amerikanske æstetik, Kjørup i vid udstræk-

ning forholder sig til, Beardsleys »Aesthetics«), at en almen æstetik hovedsageligt beskæftiger sig med billedkunsten, litteraturen og musikken og i øvrigt går det hen over teater og ballet, for slet ikke at tale om film. (I Susanne K. Langers 400-siders æstetik, »Feeling and Form«, er der dog 5 siders appendix om filmen). Det betyder, at den almene æstetik bliver til en kombination af en billedkunst-, litteratur- og musikæstetik; sådan er det også i »Æstetiske problemer«. Her er mange – og mange værdifulde – specifikt billedkunst-, litteratur- og musikæstetiske iagttagelser og problemdiskussioner, men altså ingen specifikt filmæstetiske. Men man har jo vænnet sig til på kunstartens vegne at føle sig smigret, når bare film nævnes med samme selvfølgelighed som andre kunstværker. Om ikke af andre grunde, må man som filminteresseret læse bogen, fordi den sikkert vil vise sig at være en nødvendig forudsætning for den filmæstetik, Kjørup altså stadig skylder os.

Men indtil da kan man jo prøve at drage nogle af de filmmæssige konsekvenser af bogens æstetiske diskussioner. Kjørup henviser selv til en Kosmorama-artikel (i nr. 95), hvor hans (og Beardsleys) struktur- og teksturbegreber sættes i relation til filmbilledet; et begrebspar man også kunne tænke sig anvendt på hele filmen. Men også hans form/indhold-diskussion forekommer relevant i forbindelse med den almindelige filmæstetiske praksis, anmeldelserne.

Det ser ud til, at vi nu igen for så vidt gerne må bruge ordene *form* og *indhold,* men der er visse problemer knyttet til denne terminologi; Kjørup gengiver de gængse synspunkter (i en god, dramatiseret diskussion) på det forkætrede, men sejlivede begrebspar. Problematikken resumeres f. eks. med to sætninger som »Dette maleri (form) forestiller en kvinde (indhold)« og »Kvinden (form) på dette maleri skal symbolisere fattigdommen (indhold)« (side 64). Problemet skulle så være, at »kvinden« det ene sted er indhold, det andet sted form. Men er det ikke lidt af en tilsnigelse at kalde »kvinden« for »fattigdommen«s form? Man er jo ude over problemet hvis man siger: Maleriet (form) forestiller en kvinde (indhold) som *symboliserer* fattigdommen. Idet ordet »symboliserer« netop angiver, at der er tale om et højere, et sublimeret indholdsplan. Og hvis problemet virkelig er, at en faktor både kan være form og indhold (hvad jeg vil være tilbøjelig til at betragte som en rent teoretisk problematik), kan det da ikke være nogen løsning at bruge udtrykket »medium« eller »formet medium« i stedet for »form«. Det betyder bare at den gamle form/indhold-problematik genopstår som en medie/indhold-problematik.

Kjørup nævner i kapitlet »Hvad er kunst?«, at behovet for en kunstdefinition i reglen *enten* opstår fordi en uenighed synes baseret på forskellige opfattelser af hvad kunst er; *eller* i forbindelse med modtagelsen af nye kunstværker som på én eller anden måde kontrasterer med den normale forestilling om hvad kunst er. Men jeg synes der udelades et væsentligt aspekt (selvom det strejfes side 18): nemlig den vurderingsladede, normative brug af betegnelsen »kunst«, f. eks. i forbindelse med såkaldt trivial-kunst, hvor diskussionen ikke kan jævnføres f. eks. med diskussionen om hvorvidt Picassos gamle cykelstyr er kunst eller ej. Det er nemlig diskussioner af typen »Kan man kalde »Mazurka på sengekanten« for Kunst?« – med stort »k«, hvor det ikke er et spørgsmål om værkets »familieligheder« (som Kjørup kalder det) med andre, »rigtige« kunstværker som er afgørende (for »Mazurka« har jo indlysende struktur-ligheder med en masse andre film, også »kunstneriske« film, og indlysende struktur-forskelle fra f. eks. en TV-avis); det er spørgsmålet om selve værkets kvalitet der er afgørende. For mange mennesker eksisterer der således en masse film, romaner, symfonier osv., men kun en del af dem er (efter deres mening) også kunstværker. Resten er bare – film, romaner, symfonier osv. Det er erfaringsmæssigt et meget udbredt synspunkt, og selvfølgelig et spørgsmål om terminologi, og man savner Kjørups diskussion og placering af det, jfr. formuleringen side 63: »Man kan altså også sige at det er æstetikkens opgave, når det er muligt, at påvise at der er god mening i det vi går rundt og mener.«

Til slut må det betones, at det er lykkedes Søren Kjørup at skrive en overraskende letlæst, ligefrem underholdende bog om de elementære, men alligevel meget komplicerede æstetiske problemer hverdagen er fuld af; prosastilen, som også præges af en underfundig humor (f. eks. den petroleumsfyldte mælkeflaske side 14), er den snakkesalige – æstetik er jo snakkesalig – og selvdiskuterende type, hvor forfatteren – som den retoriske fortæller i gammeldags romaner – siger »Hvad skal man gøre ved dette?« og »Så vidt, så godt«, samtidig med at en stadigt tilbagevendende formulering »Lad os nu . . .« giver læseren en tryg elev-fornemmelse.

Udstyrsmæssigt er bogen ikke ligefrem en æstetisk lækkerbisken. Ikke at den nødvendigvis burde fremtræde à la Foreningen for Boghaandværks crème de la crème-publikationer med håndindklæbede illustrationer; men man har svært ved at finde bøger med et mere asketisk og bedrøveligt ydre, – og ikke et billede! Denne form passer – om jeg så må sige – dårligt til bogens i bogstavelig forstand tankevækkende indhold.

Peter Schepelern

■

Søren Kjørup: Æstetiske problemer, En indføring i kunstens filosofi. Munksgaard Kbh. 1971, 194 sider.

MUSICALS

Med stor spænding går man i gang med John Kobal's »Gotta Sing, Gotta Dance«. Vi bliver jo ikke ligefrem overfodret med nye bøger om musicals, og en ny er altid velkommen. Bogen er på ca. 300 sider fordelt på 100 sider tekst og 200 sider velvalgte men ikke altid lige gode billeder. Bogens undertitel er »A Pictorial History of Film Musicals«, og dette indskrænker den sig desværre til. Man havde håbet på lidt mere end blot historie.

I løbet af de 300 sider får Kobal dækket et enormt stofområde, og bogen er velskrevet og fuld af facts. Især må man være taknemmelig for hans mange udpluk af interviews, selvbiografier og personlige samtaler med de involverede kunstnere (Astaire, Minnelli, Arthur Freed, Charles Walters). Kobal er absolut en mand, der ved en masse, og bogen vrimler med produktionsoplysninger, og genren bliver ofte sat i relation til den øvrige Hollywood-produktion. Desværre har Kobal lidt svært ved at administrere sit stof. Han har været for ivrig efter at få det hele med. Meget kunne have været undværet (f. eks. 2 sider tekst om Rita Hayworth) og meget kunne have været uddybet (f. eks. 2 sider tekst om Astaire og Rogers). I det hele taget kunne han med stort udbytte have koncentreret sig lidt mere om genrens væsentlige film og personer og skåret lidt ned på omtalen af marginalværkerne.

Heldigvis forfalder Kobal dog aldrig til samme slags underholdende men ligegyldige small-talk som John Springer i »All Talking, All Singing, All Dancing«, men han kommer heller ikke slet så tæt på film, stjerner og enkeltnumre som Douglas McVay i sin strengt kronologiske »The Musical Film«. Vi får en redelig historisk gennemgang, men den røber ikke større forståelse eller glæde ved genren, og den siger bestemt ikke noget nyt. Kobal ved meget, men han ved ikke, hvad han skal bruge det til. Selvfølgelig er der masser af vurderinger i bogen, men vi får aldrig noget samlet syn på genren, og der synes mig ikke at være nogen rød tråd i bogens mange vurderinger. Vil man læse musical-historie, er McVay's bog stadig den bedste, og vil man læse musical-æstetik, må man stadig skrive til Sverige efter Ulrichsen og Stegelmans »Showfilmens Förvandling«. Den er stadig genrens hovedværk.

Bjarne Nielsen

PS: Var det ikke snart på tiden den blev oversat og udgivet herhjemme? Det burde være en selvskreven bog i Rhodos' film-serie.

■

John Kobal: Gotta Sing, Gotta Dance – A Pictorial History of Film Musicals. The Hamlyn Publishing Group Limited, London 1970, 320 sider. Kr. 44,20.

EN STUDIEBOG

Denne »casebook« – en samling af 27 artikler over emnet film – er fortrinsvis tiltænkt filmstuderende. Det er, mener Samuels, en fordel at have et ellers spredt materiale samlet i én kilde-bog; læseren må så bedømme, om Samuels' kilde-udvalg er relevant, og om bogen er anvendelig i et filmstudie. I første række er det prisværdigt, at Samuels vil bidrage til det mangelfulde udbud af undervisningsbøger om film – i anden række er det betænkeligt, at han i en bog på 250 sider vil favne om disse to hovedafsnit: »Theory of Film« og »Theory Applied«.

Det første store afsnit har 3 ikke mindre prætentiøse undergrupper: »Defining the Form«, »Making Films« og »Perspectives for Criticism«. 15 personer har efter Samuels' mening noget væsentligt at sige om disse emner, og umiddelbart kan det undre, at blot to udlændinge (dvs. ikke-amerikanere/englændere) har fundet nåde for Samuels' øjne, nemlig italieneren Nicola Chiaromonte og Pudovkin, skønt Mitry, Eisenstein, Bazin, Balazs og mange, mange andre ellers nok skulle have en eller to ting at sige om ovennævnte emner. Men vi får altså i stedet en lang række engelsk-talende kritikere og/eller undervisere (Michael Roemer, Andrew Sarris, George Bluestone, Penelope Houston m. fl.) samt enkelte med aktiv filmerfaring som Dudley Nichols og dokumentarfilm-manden Basil Wright. Det kan såmænd være meget interessant, men som studiebog ligger denne

»casebook«s første del på et fein-schmecker plan; det er ikke grundviden, man præsenteres for. Historisk må det endvidere bemærkes, at 9 af de 15 artikler er skrevet efter 1950. Afsnittet om »Perspectives for Criticism« er afgjort det mest interessante og kan med udbytte læses af (kommende) kritikere.

Det andet hovedafsnit, »Theory Applied«, er helliget tre film af nyere dato: »The Graduate«, »Bonnie and Clyde« og »Blow-Up«. Hver film behandles i 4 artikel-anmeldelser, og her kan man finde de bedste sider i Samuels' bog. De ti bidrag-ydere i dette afsnit er alle kritikere med undtagelse af to studerende, der skriver en interessant anmeldelse af »The Graduate«, Pauline Kael's artikel om »Bonnie and Clyde« bør fremhæves som yderst væsentlig. Det forekommer pædagogisk korrekt at vælge tre film, som dels er set af mange, dels har kvaliteter i sig til at danne grundlag for seriøs debat. Her er godt materiale om de ovennævnte film.

Et stort irritationsmoment er de 3–4 spørgsmål, der afslutter hver artikel. Et fåtal af spørgsmålene åbner nye perspektiver for gennemsnitsstudenten. Ligeledes afsluttes bogen med forslag til opgaveskrivning, der har udgangspunkt i artiklerne.

»A Casebook on Film« er som undervisningsbog ikke god nok (kan dog med udbytte læses af »filmkritiker-studerende«) og er ikke en »must« for filmstuderende på trods af visse afgjort interessante artikler.

■

Charles Thomas Samuels: A Casebook on Film. Van Nostrand Reinhold Company, 1970, 250 sider.

blå bog

LASSE ELLEGAARD, f. 24.6.1944, journalist på Information siden 1968 med bl. a. beatmusik som speciale. Har tidligere været ansat på Roskilde Tidende.

CLAUS HESSELBERG, f. 1948, sproglig student. Læser film og engelsk ved Kbhvns. Universitet. Medred. af Sunset Boulevard.

PER NØRGART, f. 20.8.1940. Læser historie, film og kunsthistorie ved Københavns Universitet. Har tidligere været højskolelærer.

	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
Taking Off (Forman)	★★	★★★★			★★★	★★		★★★	★★★★	★	★★★★	★★★★
* **Rio Bravo** (Hawks)	★★	★★	★★★★		★★★	★★		★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Byen uden årstider (Kurosawa)	★★★	★★★★			★	★★				★★	★★★	★★★
* **Lawrence af Arabien** (Lean)		★★★★			★★★				★			
Walt Disney's Oscar Show (Disney o. a.)					★★★★	★					★★★	
* **Mistanken** (Hitchcock)		★★★★	★★						★★		★★	
De 4 klovner (Younson o. a.)					★★★	★★				★★		
Organismens mysterier (Makavajev)	★	●	★		★★★	★★★		★★★★	★★★	★	★★★	★★★
* **Red River** (Hawks)	★		★★★		★★★	★		★★	★★	★★★	★★	★★
Sikken far – sikken søn (Berri)	●	★★★	★★		★★★	★				★★★	★★	★★
* **Vi vandt vesten** (Ford, Hathaway, Marshall)		★★★							★			
Uglen og missekatten (Ross)	★	★★	★★★		★★★	★		★	★★		★★	
Præriens lysthus (Kelly)					★★★	●				★★	★★	
Joe Cocker – Mad Dogs and Englishmen (Adige)	●		★★			★★		★★		★★	★★	
Lykken er en varm præst (Risi)			★		★★★	★					★★	★
Brevet til Kreml (Huston)		★★			★★	●			★★	●	★★	
Een mand – syv kvinder (Siegel)					★★	★						★
* **Klokkeren fra Notre Dame** (Dieterle)	★	★★★	★★		★				★		●	
Løven har syv hoveder (Rocha)	●	●			★	★★★★		★★	●	●	★	★★★★
* **Elefantdrengen** (Flaherty, Korda, Hornbeck)	★								★			
Elvis . . . That's the Way it is (Sanders)			★			★★		★★		●		●
Narko – en film om kærlighed (Ørsted)										★	★	
Pornopop (Kronhausen)					★			★★			★	●
* **Manden og kvinden** (Lelouch)	●	★	★		★★						★	★
Lille Fauss og store Halsy (Furie)		★	★		★						●	
Baby Maker (Bridges)	★	●	★★			●				●		
Pornografi (Ege)		●			●	●		★★	★			
Hvem ska' med hvem? (West)		●				●		★		●	★	
Frygtens hus (Greene)		★			●	●						
Fuglen med krystalfjerpragten (Argento)			●		★						●	
Murphy går i krig (Yates)	●	●	★		★						●	●
Sex en gros (West)	●	●	●		●	●		●			★★	
Skæve dage i Thy (Ammundsen o. a.)	●		●					●			★	

* = repremierer

17. årg. september 71 Kr. 8.00