KOSMORAMA

106 /filmtidsskrift

chabrol · losey · visconti · pasolini · rosi · bertolucci m.m.

Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.

I redaktionen: Per Calum (redaktionssekretær), Morten Piil og Christian Braad Thomsen.

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.

Kunstnerisk underholdning - vejen frem for dansk film?

Gert Fredholms »Den forsvundne fuldmægtig« er i de fleste dagblade blevet modtaget som noget nær et mirakel. Anmeldere af litterær og teatralsk orientering har udtrykt deres åndeløse begejstring for denne respektfulde genfortælling af en respekteret roman.

At vi ikke deler denne begejstring for en upersonlig, stilløs og kluntet moderniseret filmatisering af en roman, hvis hele livssyn og satiriske sigte er ubrydeligt knyttet til trediverne, havde der ikke været grund til at fremhæve, hvis ikke »Den forsvundne fuldmægtig«s umiddelbare succes i dagspressen og hos publikum var blevet brugt som springbræt for nogle filmpolitiske betragtninger, der måske i øjeblikkets hjemlige filmsituation er nærliggende, men ikke derfor mindre farlige.

I Søndags-Politiken d. 31. oktober anbragte Herbert Steinthal Gert Fredholm på familiesiden blandt brudepar og jubilarer som det nye lykkelige fund i dansk film. Den første del af artiklen formede sig som en udmaling af de forventninger, Steinthal og tilsyneladende også andre stillede til Fredholm: »Endelig en mand, dansk film trængte så hårdt til, en begavet ung kunstner, hvis mål det frem for alt var at lave en film, han kunne få publikum i tale med, underholde dem, samtidig med at han trofast fulgte forlægget, Scherfigs populære kriminalhistorie.«

Hvorfor er Fredholm da manden, dansk film trænger så hårdt til? Jo, for »her skulle ikke eksperimenteres. Det er tiden ikke til for dansk film, som netop i de senere år på grund af en række debuterende instruktørers mere eller mindre uartikulerede, stærkt personlige, ja ligefrem private filmforsøg er kommet i en krisesituation. Det var ting, som ikke sagde det store biografpublikum noget, ja som ligefrem fik det til at gå i en stor bue uden om den nye, såkaldt eksperimenterende danske film. For Fredholm gjaldt det om at vinde dem tilbage med god kunstnerisk underholdning«.

Blev Fredholms film da så artikuleret, så lidt personlig, så uprivat og så lidt eksperimenterende, som Steinthal gik og håbede? Ja, »Forventningerne er indfriet«, kan han konstatere. »Lad os håbe, at »Den forsvundne fuldmægtig« må indvarsle en ny tid for den kunstneriske danske underholdningsfilm og at flere af vore unge instruktører må gå i Fredholms spor.«

Hermed er alternativerne givet for »vore unge instruktører«. Enten er man upersonlig, underholdende og – selvfølgelig – »kunstnerisk« som Fredholm eller også »stærkt personlig« og dermed privat og uartikuleret i større eller mindre grad. Men hvad skal den stakkels Gert Fredholm gøre, hvis han som sit opus nr. to har lyst til at lave en stærkt personlig film, som der måske ikke kommer et øje til? Er han så blevet »privat«, ja næsten en forræder mod dansk film i en krisesituation? Nej, Steinthal kunne i denne jublende familiesideartikel dårligt tegne noget mere misvisende og deprimerende fremtidsperspektiv for dansk film. Hans alternativer er naturligvis falske. Som alle andre film er en ny dansk film »underholdende«, for så vidt som den er lavet med en personligt skabende og moralsk forpligtende fantasi – og »privat«, for så vidt som denne fantasi mangler eller forbliver uforløst. Ét mener vi imidlertid er sikkert: unge danske instruktører vil ikke komme et skridt fremad, hvis de går i Fredholms spor.

I en leder i Kosmorama 103 beklagede vi, at så få mennesker gad se de eksperimenterende danske film og angav ændrede produktions- og distributionsformer som en mulig løsning på en del af det *økonomiske* dilemma, disse film rejser. Det *kunstneriske* dilemma vil det til enhver tid være instruktørens egen sag at løse – her hjælper ingen henvisninger til »god kunstnerisk underholdning«. Vi mener det vil være en uheldig tendens, hvis man ovenpå årets mange eksperimenterende danske publikumsfiaskoer føler sig kaldet til at opmuntre den upersonlige og uforpligtende danske underholdningsfilm på de mere personlige og måske mindre umiddelbart publikumsvenlige eksperimenters bekostning. For med den produktionsmæssigt restriktive politik, Filmfonden nu er tvunget til at føre, vil der nødvendigvis i højere grad end tidligere blive tale om en prioritering – der bliver lavet færre danske film i 1972 end i årene forud.

Det spøgelse, som ligger bag Steinthals artikel, er forestillingen om, at filmen ifølge sin natur er en massekunstart, og at den bør leve op hertil. Det er den samme forestilling, der synes at ligge bag en udtalelse af kulturminister Niels Matthiasen i et interview med Flemming Behrendt i »Weekend-avisen« d. 5. november: »Hvor mange film skal vi have i dette land? Der er nogle af de danske film, hvorom man ved, at det er familien, der ser dem og ikke andre. Det kan være mægtig godt – et stykke tid.«

Problemet er her, om man kan fastholde kravet om, at danske film skal fungere som kunst for masserne, samtidig med at man fører en forsvarlig filmkulturel politik. Det tror vi ikke, man kan. En støtte til fremme af dansk filmkunst kan ikke administreres med nogensomhelst hensyntagen til, om denne filmkunst formodes at blive set eller bliver set af så få som instruktørens familie eller så mange som hele familien Danmark. Den kan som al anden kunststøtte kun gives på grundlag af kvalitetsvurderinger. *M. P.*

KOSMORAMA

Forsiden:
Fra Luchino Viscontis »Døden i Venedig«. Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) møder sin elskede Tadzio (Björn Andresen). Se Flemming Behrendts analyse af filmen s. 56 fg.

Bagsiden:
Et oplagt bagside-billede, som stammer fra Pier Paolo Pasolinis filmatisering af Boccacios »Decameron« – et lettere filmværk, som instruktøren selv karakteriserer som »en munter film uden problemer, hvor sex bare er sex«. I denne sekvens som i adskillige andre i denne nyere film har Pasolini tydeligvis ladet sig inspirere af kendte italienske malermestre. Se artiklen s. 64 fg.

Måske skal vi her pointere, at det foregående nummer af Kosmorama nok var første nummer i en ny årgang, men ikke første nummer i et nyt blad, skønt indholdet i Kosmorama nr. 105 faldt uden for bladets normale linie og måske kunne forlede enkelte til at tro, at nu var de da helt fra den i redaktionen. Men som Philip Lauritzen lovede, »Visconti, Pasolini, Widerberg og alle de andre bliver indgående behandlet i næste nummer«, og det bliver de, og kommende numre af Kosmorama vil også behandle filmen som kunstart og overlade det til andre at nærme sig gøgeungen TV med forsigtigt udstrakt hånd.

Med dette Kosmorama-nummers fremkomst er der samtidig sket enkelte ændringer på det redaktionelle plan. Både Søren Kjørup og Philip Lauritzen har valgt at forlade bladets redaktion – Søren Kjørup er for længst rejst til USA for at filosofere i det fremmede, og Philip Lauritzen har ikke ment at kunne afse tid til fortsat at deltage i fremstillingen af bladet, samtidig med at han varetager sin daglige journalistiske gerning. Den gamle redaktions resterende tre femtedele siger tak for de to år med Søren og Philip.

I stedet for er Chr. Braad Thomsen indtrådt i redaktionen. Han behøver næppe nogen udførlig introduktion for bladets læsere, dertil har han alt for ofte skrevet både her i bladet og andre steder. Han har lovet at slide for to, og så går det nok med fortsat at få Kosmorama til at ligne et filmblad.

Også i minikritikken er et nyt navn dukket op. Faktisk skete det allerede med virkning i det foregående nummer, men da vi ikke nåede at gøre opmærksom på Poul Einer Hansen som ny stjernegiver, skynder vi os nu at indhente det forsømte. Poul Einer Hansens faste borg er Film 71, men lejlighedsvis har han også givet sine synspunkter til kende i Kosmorama via grundige analyser af nye film. Nu leger han også med i den helt subjektive minikritik.

Om dette nummer i øvrigt blot dette: det drejer sig alt sammen om film.

FILMLITTERATUR PÅ DANSK

Hele tre nye danske filmbøger er kommet i handelen i julemåneden. Det er forlaget Rhodos, der i samarbejde med Det danske Filmmuseum nu har fået gang i den filmserie, som i fjor indledtes med Martin Drouzys »Kætteren Buñuel«.

Chr. Braad Thomsen har skrevet en bog om Jean-Luc Godard med undertitlen »Fra gangstere til Rødgardister«. Bogen er en analyse af Godards samlede produktion fra »Åndeløs« til »Vent d'Est« og en påvisning af, hvordan Godard målbevidst har destrueret sit filmsprog, fordi han ser sine film som en del af det samfundssystem, han ønsker destrueret.

Philip Lauritzen har redigeret bogen »Danske Filmkritikere«, en antologi med bidrag af fire førende danske filmkritikere fra 20'erne, 30'erne og 40'erne: Ole Palsbo, Karl Roos, Broby Johansen og Knud Sønderby. Lauritzen har samlet et udvalg af deres kritik, der former sig som en mini-filmhistorie.

Fjerde bind i serien bliver den svenske interview-bog med Ingmar Bergman. De tre filmkritikere Stig Björkman, Torsten Manns og Jonas Sima har gennemgået Bergmans produktion i en række samtaler med instruktøren selv.

Stéphane Audran og Michel Bouquet i »Lige før natten«.

Indholdsfortegnelse

Samtaler med Claude Chabrol
– ved Merete Borker Planck og Finn Thrane 44
– ved Guy Braucourt 46
Paul Malmkjær: Lige før natten 47

Jan Aghed og Chr. Braad Thomsen: Joseph Losey om »Sendebudet« 50
Niels Jensen: Sendebudet 52

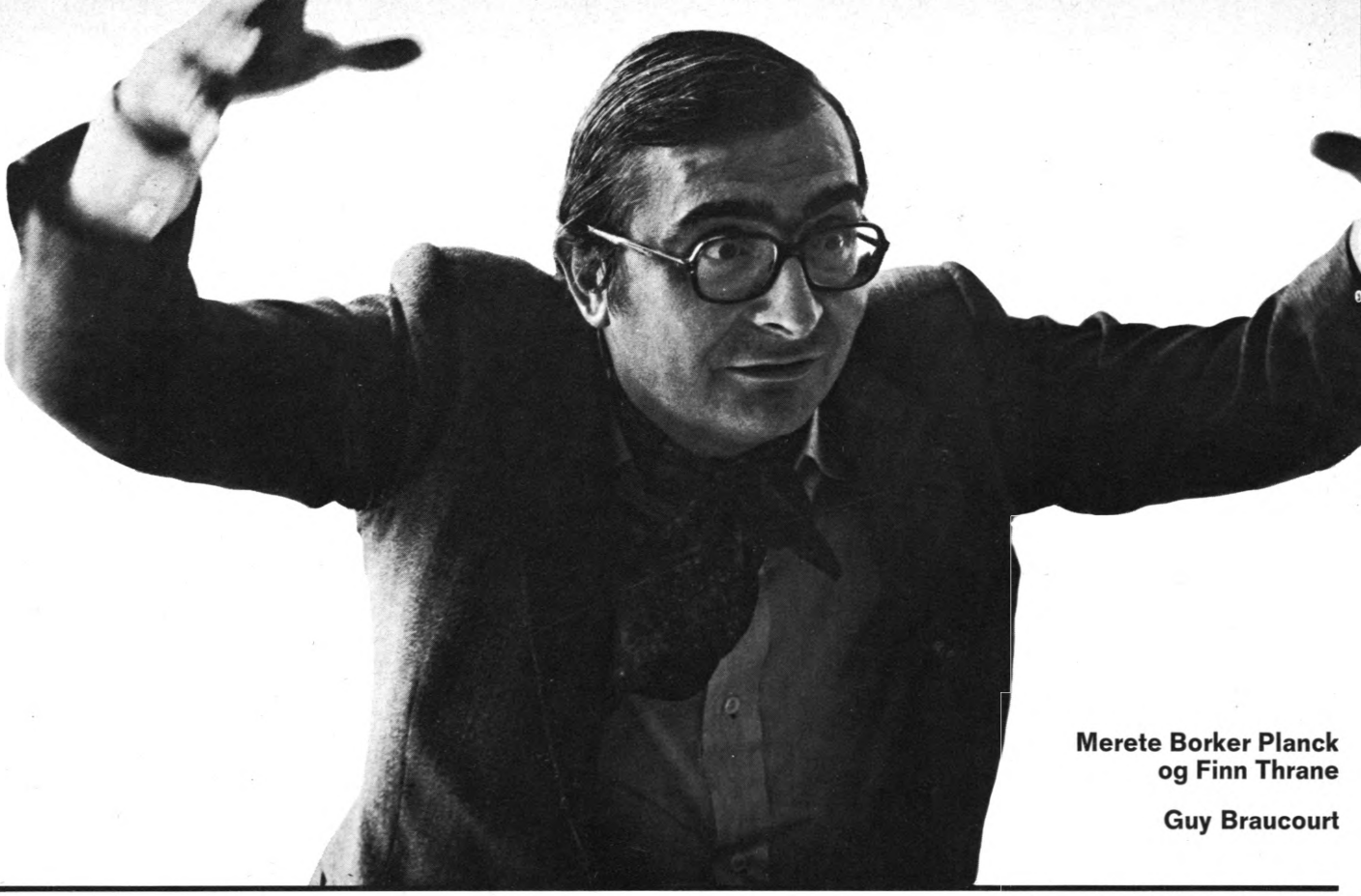
Italiensk film
Chr. Braad Thomsen: Et overflødighedshorn 55
Flemming Behrendt: Viscontis store længsel 56
Chr. Braad Thomsen: Pasolinis myter 64
Jan Aghed: Samtale med Francesco Rosi 68
Poul Malmkjær: Den ukendte Rossellini 72
Bertolucci om fascismen 75
Jakob Frandsen: Pontecorvos film om kolonialisme 76

Debat 78

Filmene
Peter Hirsch: Mistanken 79
Poul Einer Hansen: Punkt 22 79
Morten Piil: Happy Ending 81
Øystein Hjort: Den røde cirkel 81
Henrik Jul Hansen: Calcutta 83
Henrik Jul Hansen: Uroligt hjerte 83
Anders Bodelsen: Joe Hill 84
Jørgen Oldenburg: Den forsvundne fuldmægtig 85

Blå Bog 87

Minikritik 87



Merete Borker Planck og Finn Thrane

Guy Braucourt

Samtaler med CLAUDE CHABROL

Under en studierejse til Paris i maj 71 fik en gruppe filmstuderende lejlighed til at interviewe Claude Chabrol. Mødet kom i stand med knap to timers varsel, og dette – sammen med instruktørens oplagthed og lyst til at optræde på slap line – prægede den to timer lange samtale, der bringes her i let forkortet og bearbejdet form, men med bevarelse af den spontane dialog.

– *»Slagteren« efterlader det indtryk, at Popaul og Charles i virkeligheden er en og samme person. Vil De sige noget om forskelle og ligheder i måden, Hélène øver indflydelse på dem?*

– Det er rigtigt, at Charles er Popaul som lille. På den anden side vokser Charles næppe op til at blive som Popaul. Popaul har jo ikke haft Hélène i skolen – og hun er en god lærerinde, men en dårlig elskerinde. Hun er god for Charles, men det som ødelægger Popaul, er *resten*. Det, at han ligner sin far, som var en rå person – og for en fyr, som ikke kan lide blod, er det altid ubehageligt at leve i en slagterbutik. Og så det, at have været med i krigen i temmelig lang tid. I Frankrig er det sådan, at adskillige lader sig hverve til krigen og gør militærtjeneste i f. eks. 6 år og derefter tager del i krigen i Algier eller Indokina. Da jeg gjorde militærtjeneste for mange år siden, mødte jeg en fyr, der var fuldstændig skør – han fortalte historier om de små vietnamesere og var glad, bare han kunne få fat i nogle piger. Det var uudholdeligt.

– *Hvordan betragter De den undervisning, Hélène giver børnene. Det virker som om hun docerer en kultur, der er passé?*

– Det er et godt spørgsmål! Alle, der har lukket sig inde og dyrker det samme som Hélène, lever i fortiden, fordi de ikke vil vide af nutiden. Alt, hvad hun underviser børnene i, stammer fra fortiden – det er derfor, jeg har valgt at citere en forfatter fra det 19. århundrede, ja går helt tilbage til Cro Magnon. Og fra Cro Magnon går der en direkte linje til Popaul. Popaul er som Cro Magnon-manden, han har bevaret de samme reaktioner. Når han har nogle ideer eller behov, er han nødt til at føre dem ud i livet – og det kan jeg kun billige. Jeg har virkelig den teori, som frk. Hélène også fremfører, at hvis Cro Magnon-manden ikke havde kæmpet som en hund, havde vi ikke eksisteret.

– *Med hensyn til konstellationen Popaul/Hélène, forholder det sig så således, at deres typer aldrig kan komme overens? Er der for meget Cro Magnon i Popaul?*

– Det kan man godt sige. Så længe Hélène har Popaul på afstand, kan hun godt lide ham – men når hun får ham ind på livet, har hun svært ved at bære det. Hun gør sig stor anstrengelse for at komme over problemet, og alligevel kan hun ikke, fordi hun er et svagt menneske. Stéphane (Audran) har fortalt, at hun synes, Hélène er en dejlig pige. Og det mærkelige er, at mange af de mennesker, som ytrer sig om filmen, priser *frøken* Hélène, som om hun alene var lærerinde. Særlig de unge fyre er altid en smule forelskede i lærerinden og siger derfor: »Ih, hvor er hun dejlig, gud hvor er hun pragtfuld.« Det er lidt idiotisk.

– *Har yogaen ingen betydning?*

– Yogaen er en del af menneskets åndelige udvikling. Man kan acceptere den eller fornægte den, men den eksisterer. Dog tror jeg ikke, at det er på grund af yogaen, at kontakten kompliceres.

– *Opfatter De selv filmens slutning positivt eller negativt?*

– Den må nok opfattes negativt. Hélènes ulykke er, at noget betydningsfuldt er overgået hende, uden at hun selv har opfattet *hvad*. Jeg tror, det er hendes anden kærlighedssorg – den første ligger ti år tilbage.

– *Ønsker De, man skal identificere sig med filmens personer?*

– Nej, for når man identificerer sig med personerne, er man tilbøjelig til fuldstændig at undskylde dem. Så siger man, at det er ligesom med en selv, og så synes man, de

er i deres gode ret. Når jeg prøver at skabe identifikation, er det almindeligvis for at overrumple tilskueren, og dette sker bedst, når han f. eks. føres ind på et uciviliseret område, hvor han reelt ikke hører hjemme. Hvis man altid kun identificerer sig med sympatiske personer, vil man ikke pludselig kunne gøre det med en person, som er ond og modbydelig. En afskyvækkende person kan godt med ét slag blive sympatisk, og så er det svært at identificere sig.

– Og farverne? – den røde og den blå?

– De er i højere grad dramatisk end symbolsk anvendt. Landskabet er således holdt i farverne grønt og brunt i den hensigt at genindføre roen i landsbyen, og her har jeg blot betjent mig af den naturalistiske lighed. Med hensyn til den røde farve har jeg været særlig påpasselig på grund af det blod, som det er nødvendigt, at jeg indfører. Ligeledes med hensyn til den blå, som jeg opfatter som meget falsk. Det er en farve, som man tror er smuk, men som er højst foruroligende. Det er derfor, jeg har klædt frk. Hélène i den dér blå tingest og mod slutningen lader hendes interiør stå i blåt og rødt som f. eks. i kirsebærscenen ved lampen.

– De taler om »roen i landsbyen« i forbindelse med de grønne og brune landskabsbilleder. Vil det sige, at De tillægger de gentagne totaloptagelser henover byen filmrytmisk værdi?

– Ja, det gør jeg. Men de er ikke altid optaget fra samme position, dvs. der er to områder, to lokaliteter i landsbyen. Når det går godt, anbringer jeg mig det ene sted, når det går dårligt, det andet. Landsbyen er den samme, men den forekommer forvandlet, fordi det er forskellige steder, der vises.

– Jo, men bruger De som Carl Th. Dreyer rytmen bevidst, som begreb, arbejder De ud fra den?

– Det kunne jeg godt tænke mig. Jeg ville gerne, men så vidt er jeg desværre ikke nået. Jeg kan fortælle, at jeg har talt længe med Dreyer – vi talte i tre timer og netop om dette, om rytmeproblemet. Han sagde noget enestående til mig, som jeg har lagt mig på sinde. Han sagde, at hvis rytmen var god, måtte der være en snæver forbindelse mellem rytmen i alle forhold, mellem sekvenserne indbyrdes såvel som inden for den enkelte sekvens. Selv hurtige sekvenser burde skride langsomt frem, hvis det var meningen, at filmen skulle virke langsom, og var det meningen, den skulle virke hurtig, måtte selv en langsom sekvens gå hurtigt. Man kan få det indtryk, når det drejer sig om Dreyer, at det er langsomme film, men det er ikke rigtigt. Det er meget hurtige film, ja det er film, han ønskede skulle være ekstra hurtige, som f. eks. »Vredens Dag«, og det lykkedes ham, fordi han arbejdede med en næsten metronomisk præcision. Det er fantastisk! »Gertrud« har ikke haft succes i Danmark. Skammer I jer ikke? Heller ikke her i Frankrig, men til gengæld skammer vi os.

– Farverne i »Dyret skal dø« og »Lige før natten« adskiller sig i grundpræget en del fra »Slagteren«.

– M. h. t. »Dyret skal dø« er der det specielle, at jeg ville ét, laboratoriet noget andet. Det er en kendsgerning, at jeg har set kopier, som laboratoriet fandt elendige, men som jeg syntes var udmærkede. »Dyret skal dø« er en film, som hele tiden er holdt i farverne grønligt og brunt, men teknikerne har til stadighed stræbt efter noget smukkere og har aldrig kunnet fastholde det, jeg ville – bortset fra en eneste gang, da jeg så filmen i en lille by i Finland. Dér var kopien fantastisk, lige som jeg ønskede den. – Hvad angår »Lige før natten« har farveholdningen heri givet os meget besvær, særlig med hensyn til optagelserne i stuen.

– Og de sakrale farver?

– De har ikke været i mine tanker.

– Er det rigtigt, at De i »Dyret skal dø« har haft til hensigt at illustrere Deres bog om Hitchcock?

– Jeg har nu ikke gjort det af den grund, men jeg må indrømme, at der er en forbindelse. Men filmens form er overhovedet ikke påvirket af Hitchcock. Jeg har tværtimod bestræbt mig for, at der ikke fandtes billeder, der minder om Hitchcock, fordi der er en vis overensstemmelse i emnet. Men hvem der har myrdet i »Dyret skal dø« – det er problemet.

– Og dog synes det ikke at have afgørende betydning?

– Nej, det har ingen betydning, sådan set kan det være hvem som helst. Det er i alt fald ikke Philippe, men hvad der er pudsigt er, at folk i den grad har identificeret sig med Charles, at de aldrig vil indrømme, at han har fået bugt med Paul på en så lurvet måde. De foretrækker, at det er knægten, så at de til sidst kan sole sig i Charles' martyrgerning.

– Har »Dyret skal dø« rødder i »Iliaden«?

– Ja, der er en vis forbindelse til »Iliaden« såvel som til »Hamlet«. Individet, der søger at trænge ind i et område, er et »Iliade«-tema – og personen, der prøver at gennemføre noget, er en Hamlet-figur. Det er lidt spidsfindigt, for det er en falsk Hamlet, men en virkelig »Iliade«.

– Hvad er Deres idé med at vise lamperne i det omfang, som det sker i »Dyret skal dø«?

– Lamperne har den funktion, at de får tingene til at ændre udseende. I et værelse er der forskel på dagslys og elektrisk lys. Man ved ikke, om tingenes virkelige farve i et rum er den, der fremtræder i solens eller i lampens lys. Åh, det er svært at forklare ... Jo længere man drager nordpå, desto længere er nætterne om vinteren og dagene om sommeren. Forklar mig så, hvilket hus der er det sande? Er det det, vi ser om natten, eller det, vi ser om dagen – i det elektriske lys eller i sollyset? Man ved ikke, hvor sandheden er, om den er i det elektriske lys eller i det naturlige. Lamperne har altså den funktion at symbolisere filmens to mulige sandheder.

– Betjener De Dem af en slags fast personglleri – jeg tænker på de tilbagevendende navne, Charles, Paul m. fl.?

– Ja, det stammer fra »Fætrene«, hvor hovedpersonerne hed Charles og Paul. I virkeligheden kunne jeg ligeså godt have kaldt dem noget andet, men nu blev det altså de navne. I »Fætrene« er det to forskellige slags individualister, der mødes og kan lide hinanden. Det er ment som en håndsrækning til folk: dér er Charles og dér er Paul. Men de har ikke samme baggrund. Det er kun yderst sjældent, at Charles vil dræbe Paul.

– I »Slagteren« har De skildret et landsbymiljø, men De vælger oftere at portrætere bourgeoisiet, som det også sker i Deres sidste film, »Lige før natten«. Hvordan kan det være?

– Det skyldes for det første, at det er det miljø, jeg kender bedst, og dernæst at det er behageligere at optage dér. Når man laver optagelser i mere proletariske omgivelser og værelserne f. eks. er bittesmå (i begyndelsen af »Terror« foregik det således virkelig i et ganske lille hus), så ved man ikke, hvordan man skal komme omkring. Det er ubehageligt og trættende, og jeg foretrækker – eftersom jeg også møder de løjerligste ting dér – at gøre grin med bourgeoisiet fremfor med det arbejdende folk.

– De har i et interview oplyst, at De undlader at lave revolutionære film, fordi det er bedre at vise den anden side af barrikaden. De sagde – citeret efter hukommelsen – at i enhver familie i Frankrig er der en gammel tante, som er døende, og at man ved at vise hendes død får indkredset noget essentielt ved bourgeoisiets situation. Men nu taler De om at »gøre grin« med denne samfundsgruppe. Er det i virkeligheden det primære formål?

– Ja, det kan man godt sige. De folk er ved at dø og det er lidt trist, men de dør ikke usselt, vel? De foregriber alting. De er bange for alt, bange for deres børn, som kan få det endnu værre. Det er frygteligt med de mennesker, som altid taler om deres børn, og i bourgeoisiet taler man altid herom. Og det er det latterlige ... Men samtidig viser det altså, at bourgeoisiet er ved at uddø, forsvinde. I min næste film dør de alle sammen, der bli'r ikke flere tilbage, simpelt hen – de dør alle. Almindeligvis kalder man film revolutionære, når de er dialektiske og opildnende og har til opgave at hjælpe proletariatet med at fremkalde revolutionen. Men jeg foretrækker som sagt at være iagttager på den anden side af barrikaden og more mig, hvilket vil sige: give små hib. Og jeg tror aldeles ikke, man kan forandre tingene ved hjælp af barrikader.

– De foretrækker med andre ord at lave film om mennesker i stedet for om systemer?

– Ja, helt bestemt. Der er det frygtelige ved systemer, at de opererer med et krav om noget absolut godt, men et ideelt sy-

stem eller en ideel levemåde eksisterer ikke. Derfor er det meget vanskeligt at lave film om det. Men når det drejer sig om mennesker, kan man forsøge ... Jeg ønsker ikke at forbedre dem, men jeg vil gerne gøre dem lykkeligere. De er aldrig lykkelige nok, så det er godt at gøre dem lykkelige, dårligt at ville forbedre dem. Man taler så meget om oprør og uorden. Jeg går ind for orden, ikke for uorden. Det afgørende er ikke orden eller uorden, men frihed. Orden eller uorden interesserer ingen.

– Er kærligheden afhængig af det sociale miljø, man lever i?

– Mener De, om der er forbindelse mellem kærlighedens art og samfundet? Tja – i bourgeoisiet, som jeg beskriver, elsker man almindeligvis ikke hinanden. Det er i hvert fald sjældent. Jeg tror meget på familien. Og det er hos bourgeoisiet man virkelig finder lidt familieliv. Men, som sagt, til gengæld skorter det på kærligheden.

– Er der megen improvisation i Deres film?

– Nej, kun lidt. Men det kommer selvfølgelig an på, hvad De forstår ved improvisation. Jeg forbereder ikke på papiret indstilling 392, der kommer efter den med døren, der bliver åbnet, der atter følges af en tredje osv. osv. Med hensyn til skuespillernes dialog forandrer jeg kun lidt. Dvs. jeg laver om på den, når de har svært ved at sige hvad de skal, ellers ikke. Det er kun Stéphane, som laver små ændringer. Når hun har en lang smøre, kan hun godt lide at forandre nogle ord her og der, og det lader jeg hende gøre.

Side 44–49: Claude Chabrol (fotos: Finn Thrane).

– Taler De med Deres skuespillere før optagelsen?

– Jeg bryder mig ikke om at forklare dem, hvad de skal. En skuespiller bør give lidt mere, end der bliver dikteret.

– Til slut nogle spørgsmål om lyd og musik. Efter at Hélène i »Slagteren« har opdaget, at lighteren i skuffen er fjernet, gør hun hurtigt Charles' ekstratime færdig og følger ham ned. Da han vender ryggen til og går bort over pladsen, forsvinder lyden af hans skridt næsten øjeblikkeligt, mens han længe kan ses. Vil De kommentere det?

– Ja, jeg synes, det er smukt.

– Man kunne også fornemme det som et middel til at understrege Hélènes ensomhed?

– Ja, den lille Charles giver hende en form for selskab. Og da han går bort, og man ikke mere kan høre trinene, er der virkelig øde. Der er kun den lille kat, som jeg er meget glad for. Hun åbner døren, løber op ad trappen og da hun når ind på sit værelse, har jeg (med kameraet) anbragt mig udenfor. Som publikum ved man nu ikke, om man er udenfor eller indenfor, og pludselig hører man Popauls stemme meget tydeligt og man forvirres, fordi man tror han er i værelset, og samtidig kan man også høre katten meget stærkt – og man ved ikke mere, hvor man er.

– Eftersynkroniserer De optagelserne, eller anvender De direkte lyd?

– I »Slagteren« er der megen direkte lyd, men ofte er det naturligvis en blanding. Således har jeg i scenen foran skolen før turen til hospitalet f. eks. tilføjet katten, mens trinene er »ægte«. Trinene er optaget direkte, fordi trin er forskellige alt efter jordbunden. Trinene på trappen er forskellige fra trinene i værelset eller klassen. Der er megen direkte lyd i filmen, fordi jeg finder den smuk.

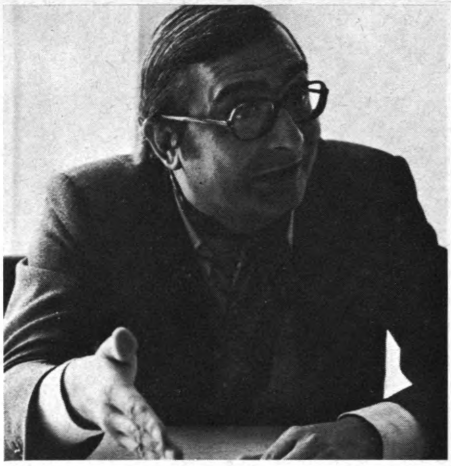
– Hvordan foregår samarbejdet med Pierre Jansen, som jo har skabt en meget selvstændig musik til »Slagteren«. Er han frit stillet?

– Jeg siger til ham, at jeg gerne vil have nogle harmonier. Sker der f. eks. noget grusomt på billedsiden, beder jeg ham lave nogle klangforsøg. Han gør så det, og det er i orden.

– Arbejder De indgående med forbindelsen mellem musik og billede?

– Jeg føler, at musikken korresponderer godt med den følelse, som jeg vil have, at folk skal modtage, og at Pierre også har følt den. Han tager meget sjældent fejl. Jeg er glad for at benytte ham hver gang som komponist – det er en bemærkelsesværdig musiker. Men det er kompliceret at lave musikken. Efter at filmen er afsluttet, angiver man de passager, der skal musik til. Og sker det så, at komponisten tager fejl af musikken, er det for sent. Det eneste, man kan gøre, er at undertrykke en del. Man kan ikke forandre den, og det volder problemer.

Merete Borker Planck
og Finn Thrane



I nedenstående interview ved Guy Braucourt fortæller Chabrol om sin nyere film »Lige før natten«. Interviewet stammer fra det franske filmtidsskrift »Cinéma 71«.

– Mellem »Terror« og »La Décade prodigieuse« endnu en filmatisering af en kriminalroman?

– Ja, for jeg læser enormt mange af dem, og denne her interesserede mig straks, da jeg læste den for seks-syv år siden. Forfatteren er en libaneser, som bor i England, Edward Atiyah, og originaltitlen »The Thin Line« angiver den snævre margen mellem forbrydelsen og ikke-forbrydelsen, mellem det skyldige og det uskyldige menneske. Da jeg skrev »Den utro hustru« gjorde jeg mig klart, at de to historier til en vis grad dækkede hinanden, men dengang havde jeg ikke rigtig lyst til at bearbejde romanen, uden at jeg egentlig vidste hvorfor. Nu ved jeg det: i forhold til »Lige før natten« befinder »Den utro hustru« sig på et lavere stade, som først må behandles. Dermed mener jeg, at »Den utro hustru« var fuldstændig lineær, med personer som ikke forvandlede sig, trods visse ydre forandringer – mens det her i »Lige før natten« er resultaterne af en given handling indeni en enkelt person, som analyseres og som medfører de ydre forandringer.

– Der er også den forskel, at da ægtemanden i »Den utro hustru« dræbte elskeren, så vidste han ikke, ja, du vidste ikke engang selv, om det blot var en gestus eller det var en handling efter Sartres terminologi ...

– Mens her ved jeg det: det er en handling. I romanen er manden i tvivl eller lader, som om han er det, og hans kone prøver at få ham til at tro at det bare var en gestus eller et uheld. Jeg foretrak at slette disse langstrakte udflugter. Det drejer sig i virkeligheden om en mand, som vil hore over sit køn, hvis jeg må tillade mig denne omskrivning af et trivielt udtryk. Han vil frigøre sig fra sin borgerlige tilværelse og skilter med sin store åndelige rummelighed (han holder aviser af forskellig politisk overbevisning, den farvede tjenestepige behandles som ligestillet af familien), sin smag for det moderne, avant-garden, ja selv det excentriske (huset, hans tøj, hans kones motorcykel, det ikke at have bil i hans stil-

ling). Og så har han taget en elskerinde, uden tvivl af de samme grunde: for at have indtryk af at være fri. Men når det kommer til stykket, er denne forkastelse af borgerligheden ikke andet end en maske, som ikke forandrer det enkelte menneskes dybere reaktioner, og det er det, som er så forfærdeligt ved det borgerlige menneske: han forklæder sig som kunstner, men alt i hans indre driver ham mod det konforme og det masochistiske, så snart der er tale om en lidt alvorligere forsyndelse eller forvildelse. Den leg, som elskerinden indbyder ham til, er for vanskelig for ham. Den går alt for vidt for ham, og da han i sindsforvirring dræber hende, er det endnu en frigørelse — det tror han i det mindste, så denne forbrydelse det ene øjeblik gør ham fuldstændig lykkelig og det næste får ham til at føle sig helt ved siden af sig selv. Filmens start minder om politimandens forhold til elskerinden i Elio Petris »Undersøgelse af en borger hævet over enhver mistanke«. Det ærgrede mig og jeg var lige ved at stryge den. Men så sagde jeg til mig selv, at selv om personernes karakter mindede om hinanden, udviklede min film sig helt anderledes. Især er det helt andre motiver, der får min person til at bekende.

– Man forbavses en smule over to ting: vennens omhu for ikke at kompromittere Charles på det tidspunkt, han ikke ved noget, dernæst for at begrave hemmeligheden. Og så at hustruen accepterer den dobbelte tilståelse med en sådan sindsro.

– Når vennen handler på den måde, er det fordi han på bunden har mere respekt for ægteparret Masson end for sin egen kone. Hélène er jo alt det, denne kone ikke er. Og da han senere får kendskab til hvem der er morderen, gribes han ikke af hævntørst, simpelt hen fordi han ikke vil føle sig bedre ved at blive hævnet. Hvad hustruens sindsro angår, så er den ikke så usædvanlig i dette miljø, som du lader til at tro. I den borgerlige verden accepteres utroskaben ofte for at opretholde familien: der er kun drama og skrig og skrål, hvis bedrageriet opdages tilfældigt, mens tilståelsesprincippet altid krones med held. Hvortil kommer at bekendelsens og tilgivelsens mekanisme udløser hustruens moderlige anlæg – i filmen udvikler hun sig fra et barnligt stade til en ansvarlig kvinde, en familie-mor, som tager hånd i hanke med alt, efterhånden som ægtemanden lukker sig inde i sig selv. Indtil denne afsluttende handling, som på én gang er motiveret af en overstrømmende medlidenhed med dette »barn«, som ødelægger sig selv, og en ansvarsfølelse for familien som helhed.

– Man vil sikkert kommentere Charles Massons adfærd med ordene »anger«, »trang til at blive pågrebet« . . .

– Ja, og det vil være en dobbelt misforståelse. For han fortryder ikke virkeligt det, han har gjort, han vil simpelt hen skaffe sig af med det ved at tilstå, fordi han, selv fysisk, er ude af stand til at acceptere sig selv som morder. Derimod vokser den før så ynkelige kasserer i hans kontor ved at blive forbryder, men han er alligevel svag nok til at sende en postanvisning til sin kone, hvad der medfører, at han bliver pågrebet. Der er noget kvælende ved en hemmelighed – den er uudholdelig og gør mennesket til en pjalt: hvorfor har man ellers opfundet skriftemålet, selvkritikken, psykoanalysen! Det er for mig umuligt at begrave noget inden i sig på en endegyldig måde: man ender med at opgive ævred eller blive sindssyg.

– Du tror ikke på den rolige og lykkelige forbryder eller at forbrydelse kan betale sig?

– Jo, jeg tror på den filosofiske forbryder. Hvis det lykkes nogen at indstifte det livsprincip, at tyveri er anstændigt, skal det nok gå. Men for den, der tilfældigt kommer til at stjæle en kaffekop på en jernbanerestaurant, er det et helvede. Charles Masson har ikke trang til at blive pågrebet, men snarere indtryk af, at han ved at melde sig til politiet, få håndjern på, blive dømt, kan genvinde sin sjælefred og råde bod på den omvandrende uretfærdighed, han inkarnerer. Han ligger under for den syndsbevidsthed, som han er blevet indpodet med fra barnsben af, og som får et menneske til at ødelægge sig selv indefra. Det er på det punkt, jeg finder den kristne moral frygtelig, og det er forfærdeligt, at vores samfund endnu lever under vægten af næsten to tusind år med disse principper. Og det er derfor jeg har lagt historien omkring jul, hvor man jo fejrer Jesu fødsel og dermed denne morals fødsel.

– Det virker som om meget i filmen er blevet bestemt af dekorationen.

– Ja, det tog faktisk to måneder at finde frem til Charles' og François' huse, for det var nødvendigt, at de både var bygget af det samme materiale og havde forskellige personligheder. François har jo tegnet dem begge, og begge venner er borgerlige mænd, men ikke borgerlige på den samme måde. Sært nok tilhørte Charles' hus en arkitekt og afspejlede altså virkelig den personlighed, der boede i det. Og dekorationens stil har ikke mindst bestemt fotograferingens stil, fordi det gav enorme problemer med belysningen at optage i disse rum fulde af vinduer. Jean Rabier har ydet sande bedrifter.

Guy Braucourt

Poul Malmkjær

LIGE FØR NATTEN

På grund af tidnød har jeg kun set filmen én gang, men »Lige før natten« er vel Chabrols klareste, reneste film overhovedet. Og »Kosmorama«s læsere må kende instruktørens foretrukne emnekreds fra interviews med ham og fra omtalerne af hans seneste, helt personlige og seriøse film. Han arbejder bl.a. ud fra det meget klare synspunkt, at man må vide om en person i filmen er intelligent eller ubegavet og så lade ham handle derefter. I Chabrols film, der oftest tager deres udgangspunkt i kriminallitteraturen, ses en forbrydelse som oplægget til en moralsk konflikt, og konfliktens art og dens foreløbige løsning er så filmens handling; *foreløbige løsning* fordi der ligger en historie både før og efter enhver Chabrolfilm. Hans film begynder et sted og slutter et sted, men for de involverede personer er der ingen mirakler, de kan ikke leve lykkeligt til deres dages ende, dertil er skylden og medskylden for stor.

Chabrols seneste film er en serie misantropiske *contes moraux* (der forekommer mig nok så vedkommende som Rohmers), men jeg er ikke spor sikker på ordet misantropisk. Hans film kan tage sig kyniske ud, men er det ikke en erfaring, at det tilsyneladende kyniske ofte indeholder et rigt mål af medfølelse. Chabrol selv hævder, at man må vise tingene som de syner, og som de er. »Lige før natten« ser ud som en film om en morder og er egentlig en film om et offer.

Filmens åbningsbillede er en husfacade, moderne, kold, og billedets farve er nærmest isblå. Det ledsages af et musikalsk tema for orkester, som jeg i min vankundighed kun kan beskrive som skarpt og spidst. Totalindtrykket er umenneskeligt koldt, og efter en zoom ind på et vindue blændes over til et halvnært profilbillede af en midaldrende mand på en mørk baggrund. Det er ikke muligt med sikkerhed at aflæse mandens sindstilstand, før den mørke baggrund lyser op og viser en nøgen kvinde på alle fire på en seng i baggrunden. En måske lidt speciel erotisk leg udspilles med hende som initiativtageren og ham som en slags Orlac (han er sortklædt). Hun opfordrer ham ekstatisk til at lægge hænderne om hendes hals og klemme til. Fortekster. Først derefter får vi at vide, at det ikke var leg, eller rettere at legen gik for vidt. I de efterfølgende scener holdes vi i uvished om morderens natur. Han er alene, men ved mødet med vennen François i baren får man de første, betydningsfulde oplysninger om denne films Charles (som Bergman synes Chabrol at foretrække en nogenlunde fast kreds af medvirkende og en bestemt fordeling af navne til sine personer, Charles, Paul – i »Slagteren« blev han til det dialektiske Popaul – og Hélène. Og her er François kommet til i François Périers skikkelse. Navnefællesskabet skal måske understrege, at der er tale om et gæstespil i en film, hvor der ikke er nogen egentlig Paul-figur. Dertil ligner François Charles for meget). Den pludselige konfrontation med François viser os Char-

les som en kultiveret mand, der har let ved at anlægge en til lejligheden passende maske, som let kontrollerer sine følelser på overfladen, og som ved hjælp af et »oprigtigt« ydre har let ved at lyve. Deres venskab illustreres raffineret af den korte ordveksling om det ubehagelige i at skulle spise frokost alene, når de nu lige så godt kunne have holdt hinanden med selskab. Chabrol fortsætter udbygningen af vort kendskab til Charles under køreturen hjemad, hvor François snakker om Charles, der ikke vil eje en bil og om hustruen Hélènes motorcykle. Hans hyggelige bemærkning om, at »I er vist meget excentriske«, er ment som et anti-borgerligt koketteri, men vi, tilskuerne, ved hvad der ligger i Charles' svage bekræftelse. Men vi er stadig ikke på fast grund i vort forhold til denne Charles og hans forbrydelse. Hans noget søvngængeragtige hjemkomst, der kontrasteres med hustruen og barnet på motorcyklen, kan lige så godt antyde, at han er en mand af få ord og af følelsesmæssig tilbageholdenhed. Vi kommer vel egentlig først rigtig ind på en mistanke om konfliktens virkelige omfang da han fortæller, at Laura har været ude for en ulykke. Om denne ulykke var alvorlig, fremgik ikke af den korte samtale i den lokale bistro, men Charles kan overfor sin hustru erklære, at ulykken er alvorlig. Vi får dog ikke lov til at triumfere over vor skarpsindighed, før Chabrol bekræfter det ved at skildre afhøringen af François i det atelier, hvor hustruen er fundet død – en afhøring, der mest af alt tjener til at udvide vort kendskab til François og hans ægteskab. Selve mordgåden træder i baggrunden, og med fortælleøkonomisk sans vender Chabrol hastigt tilbage til det virkelige drama, Charles' forhold til sin elskede familie, hans genoptagelse af de gode pligter som familiefader, der nu begynder at blive svære. Trivialiteter som den mislykkede chokoladekage, kammeratligt ironiske bemærkninger om trafikken og andre trafikanters mentale tilstand, børnenes snak om musen og nødvendigheden af en musefælde – Chabrol har i et interview sagt, at »fælden« er den samme hvad enten personen er intelligent eller stupid, og man kan roligt tage historien om musen og fælden, der til sidst klapper i, som en parallel til Charles. For ham er det at tilstå, dele sin skyld med andre, at ligne ved osten, der får fælden til at klappe i.

Charles er stadig rolig på overfladen. Han må nok tage fem dråber sovemedicin, men det foruroliger ikke Hélène og dermed heller ikke os andre; men underlægningsmusikken stiger under hans søvnløshed som et indirekte udtryk for hans begyndende uligevægt. Chabrol arbejder meget med at vise Charles' ydre ro i detaljerne. Han ryster ikke på hånden, for nu at udtrykke det i en litterær kliché, der fungerer i den filmiske udformning: nærbilledet af hans hænder, der hælder de fem dråber sovemedicin op, whiskyen, der to gange skænkes op i nærbillede (3. gang ser man det derimod ikke?). Hans stemmeføring er rolig, hans reaktioner under samtalerne med vennen er helt naturlige, han kan stadig give udtryk for genert hengivenhed, og i familiens skød er det ham endnu muligt at lade sig forkæle. Hans ansigt kan endnu i gode stunder ligne en forkælet overklassedreng, der har intelligens nok til at erkende, at hans anstrengelser for at undslippe borgerligheden (den manglende bil, det utraditionelle hjem, den hovedrystende holdning til sæbefabrikanten) næsten er forgæves. Han er omgivet af harmoniske mennesker, der elsker ham. François sagde det til afsked efter samtalen i dennes hjem, moderen udbreder sig om »kærligheden« i Champagne-scenen, en kærlighed, der går på dem alle tre, og Hélène synes at have luret hende et par kunster af.

Charles' ydre ro står sin første prøve i optrinet på kontoret. Han kan ikke – trods den aggressive Princes stiklerier – hidse sig op over en forholdsvis bagatel som uorden i regnskaberne. Eller snarere: hvem er han, at han skulle begynde at anklage en tro, gammel medarbejder for noget så trivielt som tyveri, han, der selv er morder. Princes fremturen gør kun Charles endnu mere stædigt overbærende, og dermed er hans samvittighedskonflikt gået ind i en ny fase. Han har fået et reelt sammenligningsgrundlag for sin ellers abstrakte, ufattelige forbrydelse.

Det er denne sammenligning og bevidstheden om, hvordan Prince betragtede den usmarte lovbryder, der får Charles til at begynde at lege med »tilståelsen« i bilen på vej til begravelsen. Hvordan ville François reagere, hvis jeg nu sagde det højt? Hvordan vil det være at lide for det onde, man har gjort? Bliver skyldfølelsen mindre?

Men der er ingen ydre fare på færde; Lauras veninde, Gina, der mener at genkende Charles på kirkegården, er for os andre en stor, ludende og truende skikkelse i det vinterhvide landskab, men Charles viser ingen frygt ved oplysningen om, at hun synes at kende ham. Hans møde med hende på stationen er udformet som en panorering over en række ventende passagerer på den modsatte perron. Flere af dem synes at betragte Charles, et trick, der skal få det til at gibbe i os, når panoreringen endelig standser ved Gina, der faktisk ser over på ham. Men igen er det os, der er urolige, ikke Charles, hvad den efterfølgende samtale viser. Charles er ikke bange for sine medmennesker. De er tværtimod potentielle medskyldige, man kan bekende for dem og få dem til at bære en del af byrden. Hvad han er bange for er lykken, tilfredsheden, roen, kærligheden, alle disse ting, han ikke længere har fortjent.

Da han endelig beslutter sig for at tilstå overfor Hélène, sker det gradvist – lidt afhængigt af hendes reaktion, lidt af »hvorlangt-tør-jeg-gå«. Hans dilemma er åbenbart, da han ikke tør trumfe hendes fornuftige reaktion med den store, fatale afsløring. Men trykket er lettet lidt, og i den sublime jule-sekvens vender han tilbage til den balance, han var ved at miste, og som fik ham til at reagere sårende på Hélènes snak om julegaverne. Hans placering er atter *central* i familien i totalbilledet, hvor han i sin lænestol i centrum af billedet glad og mæt af julelykke nynner med på datterens ujævne version af Glade Jul. Familien er omkring ham, og da François ankommer med sine gaver, panorerer Chabrol hen til ham, efter at lydsiden allerede forinden har adviseret hans ankomst. Der er ingen uharmoniske elementer i sekvensen.

Det er der til gengæld efter, at musen er gået i fælden. Charles oplever et mindre nervesammenbrud, og under opholdet ved kysten kommer den fulde tilståelse. Hustruens reaktion er en fortsættelse af den forståelse, hun hele tiden har vist. Hun har gang på gang forsikret ham, at hun »lider ikke«, en forsikring, der ikke trøster ham. Han lider selv så meget, at han netop behøver en medlidende. Hélènes bekymring går på, om han risikerer afsløring, og efter hans forsikringer ses hun i et ejendommeligt kornet nærbillede, der virker som et forstørret udsnit af en tidligere kameraindstilling. Hun konstaterer mekanisk: »Så er du ikke i fare«.

Hendes fornuftige reaktion, der ikke må forveksles med medfølelse, gentager sig senere i hjemmet, hvor hun indser, at Charles også vil tilstå over for François. Tilståelsen falder i en lang spadseretur gennem en mørk allé. Ansigterne er kun delvis belyste, og de fleste reaktioner skjules af mørket.

Kameraet kører roligt foran de to og standser først ved Charles' fortvivlede og forgæves forsøg på at opnå blot en eneste straffende reaktion fra François, denne François, der med sin indgående og vedholdende afvisning af Ginas mistanke har låst sig fast i en rolig resignation. Ved at nægte at erkende Charles' skyld håber han at undgå følelsen af medskyld. Han slutter samtalen med »Vi ses i morgen«. Hélènes reaktion på samtalen er af samme natur og lidt i retning af »Hvordan tog han det?«.

Det endelige opgør, den endelige konfrontation mellem Hélènes fornuftbestemte, praktiske synspunkter og hans uafrystelige skyldfølelse er delt op i to dele, et afsnit i stuen, der domineres farvemæssigt af den lilla pyjamas, han har anvendt siden den første krisescene, og hvor hustruens argumenter tilsyneladende sejrer, og et afsnit i soveværelset med de brune vægge og brune lagner, hvor det er Charles, der fører Hélène frem til den eneste løsning, der kan kombinere hendes fornuftbetonede hensyn med hans trang til soning af skylden (»Selvmord ville være for fejt«, hævder han undskyldende og ledende og mener dermed, at det ikke ville være straf nok).

De to »medskyldige« forenes i filmens slutning, hvor Hélène på den strand, der var skueplads for Charles' tilståelse, læser et brev fra François. Kameraet viser derefter stranden og bølgerne, og børnene, der »allerede er ved at glemme«, kommer løbende ind i billedet.

Med Chabrols tidligere udtalelser in mente vogter jeg mig vel for at søge litterære citater i »Lige før natten« (jeg skal dog for sjov slynge et navn ud: Maurice Renard; som jeg i øvrigt næsten intet kender til). Det er da også helt overflødigt. Filmen er meget ligefrem og ren. Den opererer med enkle, karakteriserende kamerabevægelser. Charles præsenteres et par gange i begyndelsen i tilts: tilts fra billedet i atelieret ned til Charles på sengen, tilt fra træerne ned på Charles i alleen, hvor han møder hustruen og datteren på motorcykle. Det første tilt viser ham som morder, det andet som familiefader. Nærbillederne har jeg tidligere fremhævet i de forskellige præsentationer af Charles' hænder, disse hænder, som han i mordøjeblikket ikke kunne styre; de havde, som Orlacs hænder, deres egen vilje, de kunne lege med i Lauras erotiske spil, der var alt for komplekst for den i alle henseender pæne Charles. De tre enerverende nærbilleder af betjentens trommende fingre på bordpladen under afhøringen af François skal givetvis først og fremmest irritere os. François lader sig jo ikke påvirke af dem.

Effekterne bliver færre og færre i hver Chabrol-film – og så meget desto mere virkningsfulde. For mange effekter i film har det vist med at fjerne instruktøren fra de personer, han gerne vil demonstrere et forhold til. På lydsiden behersker Chabrol sig til nogle få musikalske stemninger. På et tidligt tidspunkt forbinder han Charles' ugerning med François' prøvelser ved at lade Charles' klaverspil (Orlac var musiker) ligge over en del af forhøret af François, og efter nervesammenbruddet lader han den beroligende lyd af bølgeslag glide ind over scenens sidste replik »Ça va mieux«. Lyden fører naturligt over til scenen ved havet, hvor det altså ikke går spor bedre, og hvor Charles bekender.

Også farverne anvendes behersket. Den lilla pyjamas er nævnt, det brune soveværelse er som en hule, en tryghedens refuge. Udebillederne er overvejende blålige eller hvidgrå. En undtagelse er begravelsesafsnittet, der indledes med et kraftigt rødt billede af en stor blomsterdekoration, og som ellers holdes i hvidt (sneen) og sort (følget) kun brudt af præstens lilla *stola,* der har samme farve som Charles' pyjamas. Der er intet andet bemærkelsesværdigt i anvendelsen af farver i denne scene, men den er netop karakteristisk for Chabrols arbejde med »Lige før natten«. Hver sekvens fremlægges i den klarest mulige form, det indre drama behøver ingen udvendige krummelurer. Da Charles i soveværelset drikker sin sidste sovemedicin i tre store slurke, ledsages og understreges hver slurk af Hélènes bevægelser. Tre gange rykker hun tilbage på sengen. Korrespondancen i bevægelserne er af rytmisk skønhed, men den er nok så meget en understregning af, at det er en fælles handling, som Hélène prøver at komme på afstand af. Der er sommetider noget uudholdeligt uskyldigt over et offer.

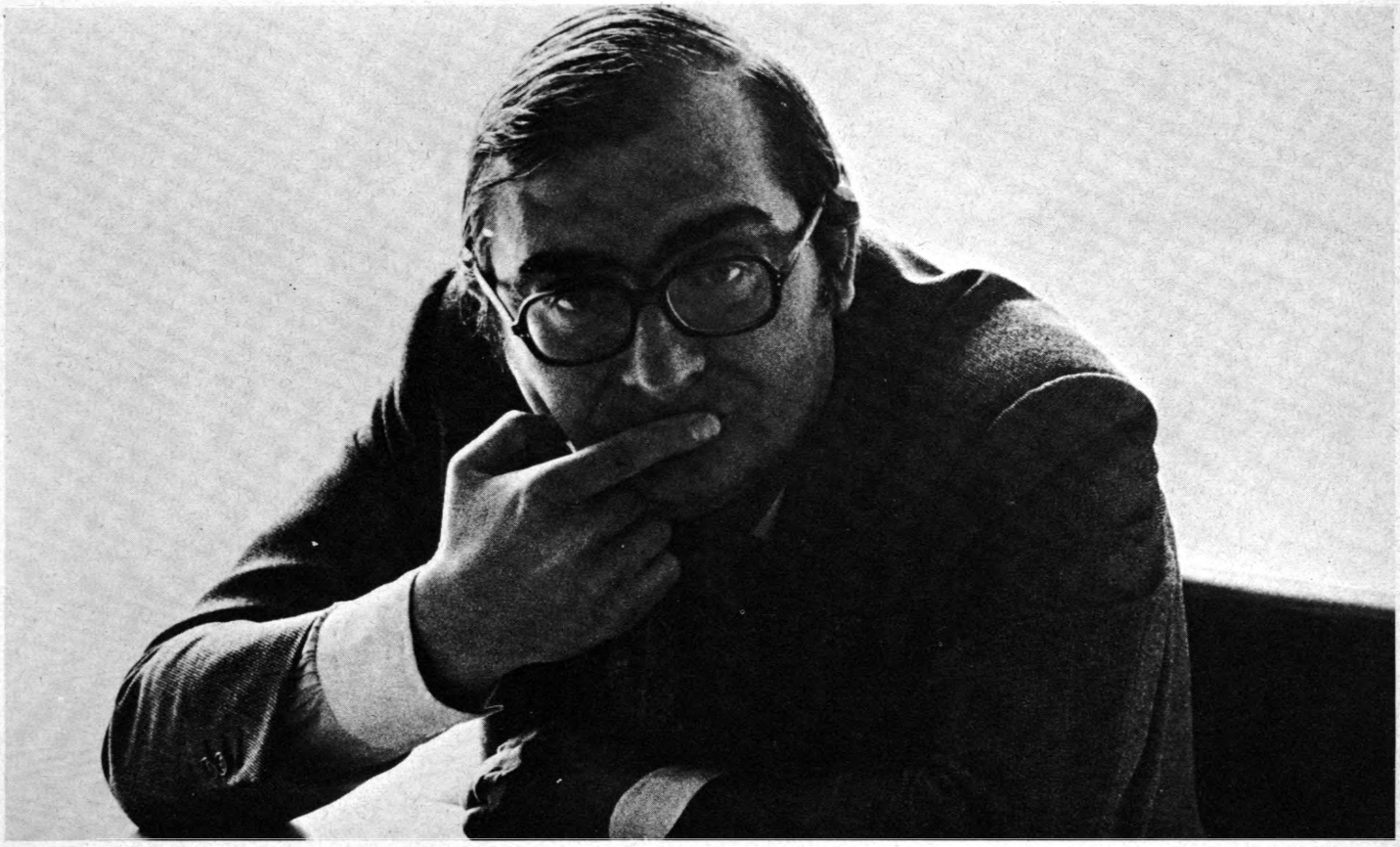
Chabrol har udtalt, at borgerfamilien er en farce, men at en virkelig familie er noget vidunderligt. Den omstændighed, at Charles (i lyset af sin ugerning) indser, at han ikke er så langt fra borgerligheden, tager jeg som et udtryk for, at Chabrol gerne ville undgå at se sin film fortolket som en analyse af det borgerlige ægteskab. Det er skyld og soning, det drejer sig om. Hvis ikke er hele historien om den tyvagtige bogholder absurd.

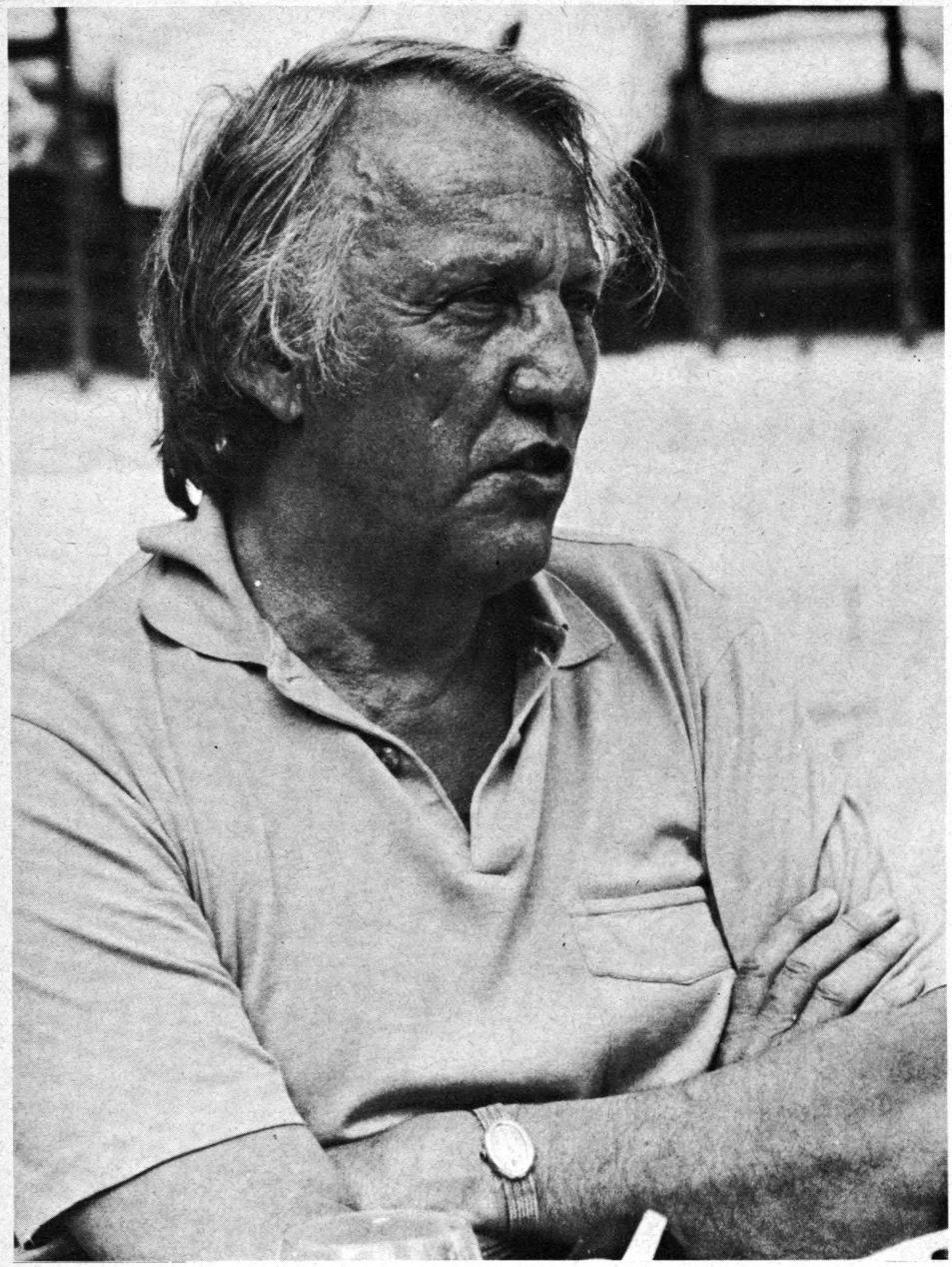
Poul Malmkjær

■ **LIGE FØR NATTEN**

Juste avant la nuit/Italiensk titel ej fundet. Fransk arb.titel: Le visiteur de la nuit. Frankrig/Italien 1971. **P-selskab:** Les Films de la Boetie (Paris) – Columbia Films (Paris)/Cinegai (Rom). **P:** André Genoves. **P-leder:** Irénée Leriche. **Instr/Manus:** Claude Chabrol. **Efter:** roman af Edward Atiyah: »The Thin Line«. **Foto:** Jean Rabier. **Kamera:** Charles-Henri Montel. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacques Gaillard. **Ark:** Guy Littaye. **Komp:** Pierre Jansen. **Tone:** Guy Chichignoud. **Instr-ass:** Patrick Saglio. **Medv:** Stéphane Audran (Hélène), Michel Bouquet (Charles), François Périer (François), Jean Carmet (Jeannot), Dominique Zardi (Poince), Henri Attal (Cavanna), Daniel Lecourtois (Dorfmann), Anna Douking (Laura). **Længde:** 99 min., 2700 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Columbia. **Prem:** Alexandra 4.11.71.

Indspilningen startet 8. december 1970, eksteriørscener filmet i Paris og omegn.





Joseph Losey i Cannes 1971: »Jeg kan ikke døje festivaler, men festival-anerkendelse er et sprog, som producenter forstår.« (Foto: Jan Aghed).

Jan Aghed og Christian Braad Thomsen

Joseph Losey om »Sendebudet«

Jan Aghed og Chr. Braad Thomsen traf Joseph Losey på årets filmfestival i Cannes, hvor hans nye film udmærkedes med festivalens førstepris, Guldpalmerne. Denne samtale fandt sted dagen efter filmens premiere, og altså før Losey selv vidste noget om den fornemme pris.

Chr. Braad Thomsen: – Så vidt vi har forstået, var det oprindelig Deres ønske at lave »Sendebudet« (»The Go-Between«) umiddelbart efter »Snylteren« i 1963?

Joseph Losey: – Ja. Jeg havde læst L. P. Hartleys roman, før jeg lavede »Snylteren« og var meget interesseret i at filme den, og under indspilningen af »Snylteren« fik vi økonomisk støtte til at gennemføre »Sendebudet«, men så opstod der rettigheds-problemer, og projektet blev lagt på hylden i mange år, hvilket på en måde var en god ting, for den film, jeg har lavet nu, er på ingen måde den film, jeg ville have lavet dengang. Hverken Harold Pinter eller jeg besad dengang tilstrækkelig viden og modenhed til at bruge nutiden på den måde, vi nu har gjort det i filmen. Folk kalder scenerne med Leo som voksen for *flash-forwards,* men jeg foretrækker at kalde dem simpel *nutid.*

Jan Aghed: – Jeg mindes ikke tidligere at have set denne visuelle effekt brugt så intelligent og dramatisk rigtigt. Men da De planlagde denne struktur, havde De da ingen betænkelighed ved at forvirre publikum for meget?

JL. – Den risiko må man vove, og den har da osse sine fordele. I begyndelsen ved publikum ikke, hvad i alverden en 1960-bil eller et TV-apparat bestiller i denne film, og det skaber et element af suspense, indtil sammenhængen langsomt dukker frem. Jeg forsøgte at lave disse nutidsklip så korte, at publikum ikke uden videre kunne sluge dem, – og osse at lave en klar forskel i lyd- og farvekarakter, så der i hvert fald ikke kunne være tvivl om, hvad disse klip *ikke* var. Men iøvrigt kan I ikke forestille jer, hvilke problemer jeg havde med klippene. Allerede på manuskriptplanet blev de kritiseret af alle, og man ønskede, at jeg bare skulle fortælle historien lige-ud-ad-landevejen. Da de ikke vandt det første slag, sagde de, at bare vent og se, du finder nok selv ud af at klippe nutiden ud af den færdige film, og da jeg heller ikke gjorde det, insisterede de på, at nutiden i hvert fald måtte kunne skildres kronologisk. Mine klip var nemlig bevidst ukronologiske, – men den slags indvendinger kommer altid fra folk, der går for meget op i, hvad publikum mon kan kapere, og som frygter, at filmen skal gå hen og blive for »arty«. Og sagen er, at for mig eksisterer denne film simpelthen ikke uden dens nutidsplan.

»Sendebudet« og »Snylteren«

CBT. – Det er interessant, at De ønskede at lave filmen umiddelbart efter »Snylteren«, for »Sendebudet« synes på mange måder at være bindeleddet tilbage til »Snylteren« og synes ganske upåvirket af de mellemliggende film i Deres produktion. På en måde er »Sendebudet« vel ligefrem kulminationen på det trekantsmotiv med stærke klassemæssige overtoner, som De har analyseret i »The sleeping Tiger«, »The Gypsy and the Gentleman« og »Snylteren«?

JL. – Jeg tænker ikke i disse termer selv, så det er vanskeligt at besvare. Alle filmene handler om klasseproblemer, men jeg kan kun se et slægtskab til »Snylteren«. »Sendebudet« beskriver et samfund, der er fuldstændig arkaisk og forældet i sin struktur, og hver eneste intelligent person ved, det er forældet, og tror ikke på dets mulighed for at løse nogetsomhelst problem, og alligevel gør ingen noget ved det. For eksempel er der næppe noget menneske i England, der inderst inde accepterer ideen om monarkiet eller statskirken, og alligevel gør de det i praksis. De tror ikke på Vorherre eller på kongehusets guddommelige rettigheder, og alligevel øser de millioner af dollars i de to institutioner.

CBT. – Påvirkede Deres læsning af »Sendebudet« på nogen måde »Snylteren« tematisk? Der forekommer mig stærke ligheder mellem de to film, f.eks. mellem Hugh Trimmingham i »Sendebudet« og James Fox' rolle i »Snylteren«. Trimmingham har et korporligt ar fra sin deltagelse i boerkrigen, og hovedpersonen i »Snylteren« er psykisk mærket af et imperialistisk eventyr i Brasilien. Tilmed ligner de to personer hinanden meget af ydre, og de synes begge at tilhøre en døende klasse.

JL. – Der er intet at sige til, at de ligner hinanden fysisk, for de to skuespillere Edward og James Fox er nemlig brødre, og de har et vist familiemæssigt særpræg til fælles, som de iøvrigt har fra deres far. Han var en nær ven af mig og døde i år, og jeg kan ikke se nogen af de to film uden at se deres far for mig. Han spillede for resten en lille rolle i »Modesty Blaise«. Men bortset fra de fysiske og klassemæssige ligheder, så synes jeg, de to figurer er meget forskellige. Hovedpersonen i »Snylteren« var svag, mens Trimmingham er en stærk karakter. Inden for en given klassesammenhæng kan en person være god eller slet, stærk eller svag og alligevel være blind over for de sociale midler, han benytter sig af. Og jeg synes, at Trimmingham inden for sine rammer og sin tid, 1900 og ikke 1971, er en stærk og relativt klog og god mand, mens hovedpersonen i »Snylteren« end ikke er klar over sine egne åndssvagheder.

JA. – Det forekommer mig, at Edward Fox som Trimmingham er et usædvanlig godt skuespillervalg. Især i biblioteksscenen lagde jeg mærke til hans øjne, som helt fantastisk udtrykte overklassens ligegyldighed og ørkesløse holdning til tingene.

JL. – Ja, hans øjne er fantastiske. De er virkelig *overklasse*. Der tales for tiden meget om, hvad der er ægte overklasse, og hvad der ikke er ægte. Men de to Foxsønner og deres far er ægte i den forstand, at de har alle overklassens attributter, selv om deres far i hvert fald ikke delte overklassens livssyn. Men til at beskrive det på lærredet er de helt perfekte. Jeg talte i morges over telefonen med Dirk (Bogarde), som jo spiller hovedrollen i »Døden i Venedig« her i Cannes, og vi både nød og ikke nød at konkurrere om festivalens førstepris. Han komplimenterede mig med filmen, som han fandt meget smuk, og han syntes at drengen, Margaret Leighton og Edward Fox var fortrinlige, men at de øvrige skuespillere ikke lugtede af rigtig overklasse. Jeg synes, han har uret, men det kan altid diskuteres. Det samme gjaldt »Ulykkesnatten«: nogle mennesker syntes, at dens skildring af engelsk universitetsmiljø var latterligt forkert og »amerikansk«, mens andre, som nok var i flertal, fandt filmens miljøbeskrivelse overordentlig autentisk.

Den giftige blomst

JA. – Med hensyn til miljøskildringen, så bidrager det formentlig osse til »Sendebudets« ægthed, at handlingen udspiller sig i et virkeligt hus i modsætning til handlingen i »Snylteren«. Der er en stærk atmosfære af virkelighed i dette hus med dets ekkoer og andre lyde.

JL. – Ja, det er fantastisk vigtigt. Faktisk var filmen aldrig blevet lavet, hvis vi ikke havde haft et rigtigt hus. Dels er nogle udendørs- og indendørsscener meget nært forbundne, og dels var det vigtigt for overholdelsen af vores skrabede budget, at vi kunne rykke indendørs, så snart vejret ikke var det rigtige. Realismen fungerer iøvrigt osse på en anden måde, nemlig ved drengens tilstedeværelse. Den dreng havde aldrig spillet film før, men alt, hvad han gjorde, var så enkelt og ægte, at det påvirkede alle de medvirkende, så de blev bedre på grund af hans tilstedeværelse. Når de spillede sammen med ham, opdagede de alle deres egne tricks og manerer og lagde dem fra sig, fordi de ikke kunne bruges i sammenspillet med drengens ærlighed. Drengens og husets virkelighed var af uvurderlig betydning for filmen.

JA. – Som i så mange af Deres øvrige film støder vi på detaljer, der på ét plan ligesom foregriber filmens udvikling: Drengen, der griber bonden Teds cricketbold, er formentlig et varsel om Teds nederlag til sidst, og det samme er vel scenen med lommetørklædet og det blodbestænkte brev?

JL. – Ja, og der er endnu et varsel om Teds undergang, som ingen hidtil har bemærket, og som er en lille leg med mig selv, fordi jeg hidtil ikke har haft andre at lege den med. Da drengen siger farvel til Ted ude på marken og har vendt sig omkring for sidste gang, hvad hører man da på lydsiden?

JA/CBT. – ???

JL. – To riffelskud!

JA. – En anden association, som kan forekomme mere tvivlsom, er den tilsyneladende sammenligning mellem Marian (Julie Christie) og den giftige blomst »Bella Donna« i scenen, hvor de to drenge begejstret taler om Marians skønhed og derpå næsten korporligt falder over giftblomsten. Var det virkelig Deres hensigt at skabe en parallel her?

JL. – Nej, det var det ikke, og det må nok være en fejl ved filmen, at man får disse associationer. Hverken Hartley eller Harold Pinter eller jeg selv mener, at Marian er giftig. Når jeg undertiden blir beskyldt for kvindehad i mine film, så vil jeg understrege, at ingen af mine kvinder er onde mennesker. De er højst mennesker, der udvikler ondskabsfulde kræfter på grund af de omstændigheder, de lever under, og jeg troede, at jeg så langt tilbage som med »Eva« havde klargjort, at min holdning til kvinder udtrykkeligt er, at hvis de er griske og destruktive, så er de det på grund af den position, de indtager i samfundet. Så jeg ville være meget ked af, hvis den giftige »Bella Donna« uden videre blev identificeret med Marian. Min intention – og det er sikkert her, jeg har taget fejl – var, at Leo fra starten skulle »besmittes« af Marian, og da de to drenge strejfer rundt på deres første tur omkring gården, er de begge meget optaget af Marians skønhed. Og at »Bella Donna«en kommer ind på dette sted er muligvis forkert.

Produktionsvanskeligheder

JA. – For at tale lidt om Deres foregående film »Lige før grænsen« (»Figures in a Landscape«), så kan man godt beundre den på det visuelle og dramatiske plan. Men jeg synes, Robert Shaws dialog er helt katastrofal, og det mærker man specielt, når man lige har hørt Harold Pinters fortræffelige dialog i »Sendebudet«.

JL. – Ja, mange mennesker er af samme opfattelse, men det er en smule unfair, for »Sendebudet« er en film, vi som sagt har forberedt i mange år, mens »Lige før grænsen« i høj grad var et hastværksarbejde. Jeg skulle have indspillet »Sendebudet« den sommer, jeg i stedet var nødt til at lave »Lige på grænsen«, – faktisk havde jeg allerede skrevet under på kontrakten og var taget til USA for at undervise på mit gamle college. Men da jeg kom tilbage til England, sagde producenter og udlejere til mig, at »Sendebudet« alligevel ikke blev til noget på grund af budgettet, og værsgo', jeg måtte for deres skyld gerne anlægge sag mod dem for kontraktbrud, hvilket ville have taget flere år og umuliggjort filmen totalt. Men kunne jeg halvere budgettet, ville de overveje projektet igen. Derfor gik jeg i gang med »Lige før grænsen«: manuskriptet lå klar, og de var interesseret i, at jeg skulle instruere den. Jeg fandt manus fuldstændig forfærdeligt og ville aldrig have påtaget mig opgaven, hvis ikke det var, fordi »Sendebudet« lige var blevet droppet og flere års forberedelser spildt på gulvet. Og jeg følte, jeg var *nødt* til at arbejde, ikke bare for pengenes skyld, men osse fordi jeg har det elendigt med mig selv, hvis jeg ikke hele tiden kan arbejde. Så jeg tog opgaven på betingelse af, at Robert Shaw og jeg i fællesskab kunne omarbejde manuskriptet, – og det skete under højtryk og på meget kort tid, samtidig med at vores producent var meget ubehagelig og usympatisk indstillet over for både Shaws og mine ideer. Det mærkes på det færdige resultat, men jeg synes, at Shaw er en meget god skribent. Han har skrevet fortræffelige romaner og teaterstykker, men situationen var håbløs i forbindelse med den film.

Bagefter reducerede vi budgettet på »Sendebudet«. Det var oprindelig på 2.400.000 dollars. Men Alan Bates, Julie Christie, producer'en og jeg selv gik ind på at arbejde gratis, og samtidig nedskar vi optagelsestiden fra 12 til 8 uger, og det betød, at budgettet kom ned på 1,5 millioner. Og så tilbød producenterne at gå med, hvis Metro ville løbe halvdelen af risikoen, men de økonomiske forhandlinger fortsatte under alle optagelserne, og det lykkedes mig at holde det færdige budget på under en million, så jeg faktisk sparede producenterne for flere hundrede tusinde dollars. Men mens jeg var i Schweiz for at arbejde på musikken sammen med Michel Legrand, tog Metro imod mine ordrer en ufærdig arbejdskopi uden musik til Hollywood, hvor de kørte den og afgjorde, at filmen var –

for at citere dem direkte – noget slemt lort, som de ikke ville gøre noget for overhovedet. Det er grunden til, at jeg er her i Cannes med filmen. Jeg kan ikke døje festivaler, men festival-anerkendelse er et sprog, som producenter forstår, og den anerkendelse, filmen har mødt her efter premieren, er skyld i, at producenter og udlejere har skiftet holdning fra den ene dag til den anden. Nu er de alle fulde af lovord over en film, som de tidligere ikke kunne døje!

Politiske aspekter

CBT: – Jeg ville gerne lidt mere ind på de politiske aspekter ved Deres film og endnu engang gå tilbage til »Snylteren«. Betragter De den hovedsagelig som en psykologisk film eller som en allegori over visse samfundsklassers magtkamp?

JL: – Det er svært for mig at besvare, for grunden til, at man laver film, er, at man vil sige noget ved at udtrykke sig visuelt og ikke verbalt. Og skal man i ord formulere, hvad man har ønsket at formulere visuelt, så forråder man på en måde sit værk. Selvfølgelig kan man finde symboler og allegorier og politisk og social betydning, for jeg er et politisk menneske og meget bevidst om sociale problemer. Men hvis man ønskede at tale om de ting, ville man lave en agitprop-film, som osse har sin betydning, og som jeg måske godt kunne have lyst at lave en dag. Men lige fra »Snylteren«, ja måske ovenikøbet så langt tilbage som fra »The Prowler« (1951), har et hovedtema for mig været – som allerede nævnt – at beskrive et samfund, som videnskabeligt, teknisk, filosofisk og socialt er forældet, og alligevel er ingen af os rede til en revolution. Men mere konkret bryder jeg mig ikke om at udtale mig om mine egne film, og det er bl.a. en reaktion på alle de spidsfindige breve, man modtager, som sammenligner tremmerne i trappeopgangen i »Snylteren« med fængselstremmerne i »Labyrinten« (»The Criminal«). »Snylteren« var stilistisk nyskabende i England, og derfor havde den muligvis brug for et par forklaringer med på vejen, – især i betragtning af, at det næsten var umuligt at skrabe penge sammen til den, og da den var færdig, ville ingen distribuere den. Alle spurgte mig, hvad filmen handlede om, og jeg blev irriteret og sagde: »Rend mig i røven, den handler om Faust!« Og siden er der skrevet lærde afhandlinger om, hvordan filmen er en Faustlegende, selvom den osse er en masse andre ting. Men alle er interesseret i at rubricere tingene og konstatere: Han er kommunist, han er fascist, dette er et fallos-symbol, dette er en pik. Så snart tingene er blevet rubriceret, behøver man nemlig ikke tænke mere, og det er jeg ikke interesseret i.

CBT: – Men forudsat at man kan betragte »Snylteren« som en politisk allegori, kan man så osse sige, at den beskriver arbejderklassens impotens over for en magtomvæltning? Repræsenterer Dirk Bogarde arbejderklassen?

JL: – Nej, han repræsenterer den lavere middelklasse, hvilket er noget helt andet. Dette er den hyppigste misforståelse omkring »Snylteren«: arbejderklassen er overhovedet ikke til stede i filmen. Det er en allegori om den højere og lavere middelklasse. Men det er samtidig en historie om hykleri, om manglende evne til at udføre, hvad man tror på. Den går tilbage til mit yndlings-citat fra »Galileo«: »Et menneske kan ikke nægte at se, hvad han én gang har set.« Og sagen er, at de fleste mennesker alligevel nægter at se, hvad de har set hvert minut af deres liv. Tilsvarende kan man sige, at »Sendebudet« ikke bare er et romantisk melodrama, men osse en historie om hykleri, om mennesker der er fanget i forskellige sociale fælder, om deres uærlighed i forbindelse med at handle i overensstemmelse med, hvad de intellektuelt godt ved er rigtigt. De ser, de ved besked, de forstår, men de handler ikke derefter. Men som sagt hader jeg at tale om mine film på den måde, for så kommer der altid en student og skriver en afhandling om det.

JA: -- Apropos »Galileo«, hvordan er Deres muligheder i dag for at realisere Deres drøm om at filme Brechts stykke, og hvordan reagerede De på Helene Weigels død?

JL: – Hendes død var et chok for mig. Jeg havde hørt et par dage i forvejen, at hun var syg, og skrev et brev til hende, men hun nåede aldrig at få det. Og hvis De mener: Blokerede hun filmen? – nej, det gjorde hun ikke. Hun var ikke tilfreds med skuespillerlisten, og hun ønskede ikke noget, som ikke var fuldstændig perfekt, hvilket jeg kun kunne være enig med hende i. I den forstand blokerede hun projektet. Men så solgte hendes søn Stefan alle rettigheder til stykket til Paramount for 100.000 dollars, hvilket var forfærdeligt, for når man sælger til Paramount, har man overhovedet ingen kontrol over, hvem der instruerer eller spiller med i filmen. Det var vanvid. De har fået 2–3 manuskripter skrevet og købt et par instruktører og skuespillere uden at komme i gang endnu. Og det betyder, at vil man producere filmen uafhængigt, så skylder man Paramount en kvart million dollars, før man overhovedet kan komme i gang. Hvis jeg havde de penge, ville jeg ikke betænke mig på at købe projektet af dem, men jeg har ikke pengene. Jeg forberedte filmen for et par år siden sammen med Rod Steiger, og de ville gerne have Steiger i hovedrollen, men de ville ikke have mig, for som de sagde, ønskede de ikke en »intellektuel« instruktør til det projekt. Hvis »Sendebudet« får De gyldne Palmer her i Cannes, vil de muligvis være mere interesseret – det er helt kynisk formålet med filmfestivaler!

■ **SENDEBUDET**

The Go-Between. England 1971. **Dist:** MGM-EMI. **P-selskab:** World Film Services/MGM-EMI. **Ex-P:** Robert Velaise. **P:** John Heyman, Norman Priggen. **P-sup:** Denis Johnson, Jr. **Instr:** Joseph Losey. **Instr-ass:** Richard Dalton. **Manus:** Harold Pinter. **Efter:** roman af L. P. Hartley. **Foto:** Gerry Fisher. **Kamera:** Dudley Lovell. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Reginald Beck. **Ark:** Carmen Dillon. **Komp/Dir:** Richard Rodney Bennett. **Tone:** Garth Craven, Peter Handford, Hugh Strain. **Kost:** John Furness, Camilla Farmer. **Fortekster:** Richard MacDonald. **Makeup:** Bob Lawrance. **Frisurer:** Stephanie Kaye. **Medv:** Julie Christie (Marian), Alan Bates (Ted Burgess), Dominic Guard (Leo Colston), Margaret Leighton (Mrs. Maudsley), Michael Redgrave (Leo Colston – som ældre mand), Michael Gough (Mr. Maudsley), Edward Fox (Hugh Trimingham), Richard Gibson (Marcus), Simon Hume-Kendall (Denys), Amaryllis Garbett (Kate), Roger Lloyd Pack (Charles), Keith Buckley, John Rees, Gordon Richardson. **Længde:** 116 min., 3190 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Palladium. **Prem:** Grand 3.11.71.

Niels Jensen

SENDE BUDET

Når Harold Pinter og Joseph Losey filmatiserer Leslie Poles Hartley mødes en række angelsaksiske forestillinger og traditioner.

En væsentlig inspiration for Hartley har været amerikaneren Nathaniel Hawthorne, hvis syndsbegreber han i nogen grad deler. For begge gælder det, at syndefaldet er erotisk bestemt og medfører isolation. I et samfund hvor erotik løsrevet fra familieinstitutionen er forbudt land, fører det til ensomhed og fortabelse at forbryde sig mod tabuerne. Såvel Hawthorne som Hartley har med sympati beskrevet udbryderens ulykkelige skæbne i en verden med urokkelige normer, men begge tror samtidig på de regler, der holder sjæl og sind i ave. *»Hawthorne THOUGHT that human nature was good, but was convinced in his heart that it was evil«*, skriver Hartley og leverer samtidig en ganske præcis selvkarakteristik.

Hartleys opgør med den engelske tradition, specielt den victorianske, går ud på, at det ikke er lykkedes at etablere et balancepunkt mellem frihed og skranke for de menneskelige følelser. Hvad der skulle virke som eventuel korrektion, er blevet til konvention under hvilken sjælene forkrøbler. Der bliver for stort misforhold mellem det, livet virkelig er, og det, konventionerne byder det at ligne. Indeklemt mellem det tilsyneladende og det virkelige forkvakles menneskenes realitetssans og fantasi og dermed deres livsdueligheed. *»I believe that most people are under a spell of some kind and are waiting for it to be broken ... And it might happen that in breaking someone else's spell, one broke one's own. How interesting that would be! And yet what a risk, for oneself as well as them. Because you see, one get accustomed to one's spell, it's a kind of protection ...«*, siges der i romanen »The Brickfield«. Hartleys personer er mennesker, der har levet i overbeskyttelse, men hvis ly pludselig fratages dem, og som nu står værgeløse overfor det åbne liv. Ofte rammes de, når de er mest sårbare, i puberteten.

Om et andet af sine forbilleder, igen en amerikaner nemlig Henry James, skriver Hartley: *»... he is always balancing the innocence and virtue of the New World against the beauty, charm and unscrupulousness of the Old.«* Det samme kan siges om amerikaneren Joseph Losey, der nu har filmatiseret »The Go-Between«. Også han kommer fra den nye til den gamle verden og lader sig inspirere af det klassedelte Englands fortrængte og hykleriske, men også raffineret ciselerede livsform, som han betragter med en givende blanding af fascination og lede. I flere film har han skildret afstanden mellem de sociale lag og de konflikter der opstår, når barriererne forsøges overskredet.

Endnu et skel i Loseys film er kønsskellet. Hans verden er en mandsverden: de kriminelles, soldaternes, professorernes, cricketspillernes, ungkarlenes ... Kvinderne står udenfor, men kommer til at virke som katalysatorer for bundne og skjulte kræfter. Det er ved dem, konflikterne springer i gnist og udløser katastrofer. De katastrofer man ikke skulle tro kunne forekomme i en verden så velordnet, så kontrolleret og så poleret som den, Losey skildrer. Men det er jo netop motivet:

Marian (Julie Christie) lokker Leo (Dominic Guard) til at tage et brev med til sin elsker.

»*The weasel under the cocktail cabinet,*« som instruktørens bedste manuskriptforfatter Harold Pinter udtrykker det.

Som Hartley tror Losey på det gode i mennesket, men er også, som de fleste der gør det, overbevist om tilstedeværelsen af det godes modstykke: »... *of the existence of good and evil I have no doubt. To make people aware of it, in an honest way and without distortion of the facts of our contemporary life is a very important thing to do.*« Losey har ofte skildret ondskaben i form af korrumperet og korrumperende erotik: »Eva«, »Snylteren«, »Ulykkesnatten«, og igen i den nye film »Sendebudet« spiller det erotiske en central rolle, selvom det her kan diskuteres om eros er offer eller bøddel.

»Sendebudet« er atter historien om svælget mellem to verdener. Dels forestillingernes og virkelighedens, dels de adskilte miljøers. Den rituelle og den ikke-rituelle livsførelses. Adelens og godtfolks. På Brandham Hall leves livet i og for ceremoniellet. Man promenerer i hvidt på grønne plæner, læser højt med sprukne stemmer af tynde bøger og holder sig efterretteligt, hvad man kan og ikke kan. »*To wear a school-cap at a cricketmatch simply isn't done*« – og hvordan skal man tiltale en viscount? På Brandham Hall er luften altid kølig, også under hedebølge. Man sveder ikke – som bonden gør det. Hos ham, hinsides plænelandet og de kuplede træer, er verdens distancer mindre, men alt samtidig mere uoverskueligt. På en gang fortroligere og farligere som naturen selv. Ænderne snadrer hyggeligt i møddingdammen og kreaturerne brøler fra stalden. Men i trætoppene skriger råger og ravne.

For den 12-årige Leo Colston bliver det skæbnesvangert, at han bruges – og svigtes – af begge disse verdener, som han er sendebud imellem. Marian, godsets smukke datter, svigter ved at svigte hans forventninger. I sin grønne Robin Hood dragt drager han gennem skoven for hende, der jo netop bærer navnet på Robin Hoods hjerterdame. Men en dag går det op for drengen, at han udnyttes. Også bonden Ted – Marians hjerterknægt – svigter Leo, da han bryder sit løfte om at indvi ham i den virkelige kærligheds mysterier. Hverken pubertetens romantiske elskovsforestillinger eller dens konkrete seksuelle nysgerrighed tilfredsstilles, og da sløret endelig løftes, flænges det til side. Alting åbenbares og Leo forstår, at han ingen ting har forstået. Choket låser ham fast for livet.

Det er filmens svaghed, at den ikke kan overbevise om Leos tragedie. Vi tror gerne på de fatale konsekvenser for Marian og Ted, da de bliver opdaget på høloftet i legen som dyret med de to rygge, for vi har set, at de er låst fast i et socialt mønster. Men vi har ikke set Leo *under a spell of some kind,* som det må være for brutalt for ham pludselig at få hævet. Han er hverken skildret som påfaldende virkelighedsfjern eller overfølsom. Han fantaserer lidt og driver en smule sort magi, men der er ingen tegn på, at han ikke kan skelne sine fantasier om virkeligheden fra den virkelighed, han ganske vist ikke forstår. Selv om han river natskyggen op ved nattetide under besværgelsen Delenda est belladonna og blander gift for at uddrive al ondskab, er disse scener gjort uden større vægt. Og hvad er det for en ondskab, hvilken fortryllelse er det, der skal hæves? Hvad enten det er de konventioner, der spærrer for Teds og Marians kærlighed, eller selve deres kærlighed, der spærrer for Leos – og det kunne godt være begge dele samtidig – så lever disse muligheder ikke som en drøm i de natlige scener. Leos fantasi er her pudsig, ikke vild og betændt. Han er uden troldmandens hovmod og behøver derfor heller ikke troldmandens fald. Såvel psykologisk som dramatisk er derfor hans forstening, da han ikke kan afværge katastrofen, et postulat, som ikke øger historiens perspektiv. Det forhindrer dog ikke, at indskuddene med den aldrende, fossile Colston, der vender tilbage til barndommens steder og genoplever hin sommer i erindringen, pirrer nysgerrigheden og absolut bidrager til filmens underholdningsværdi.

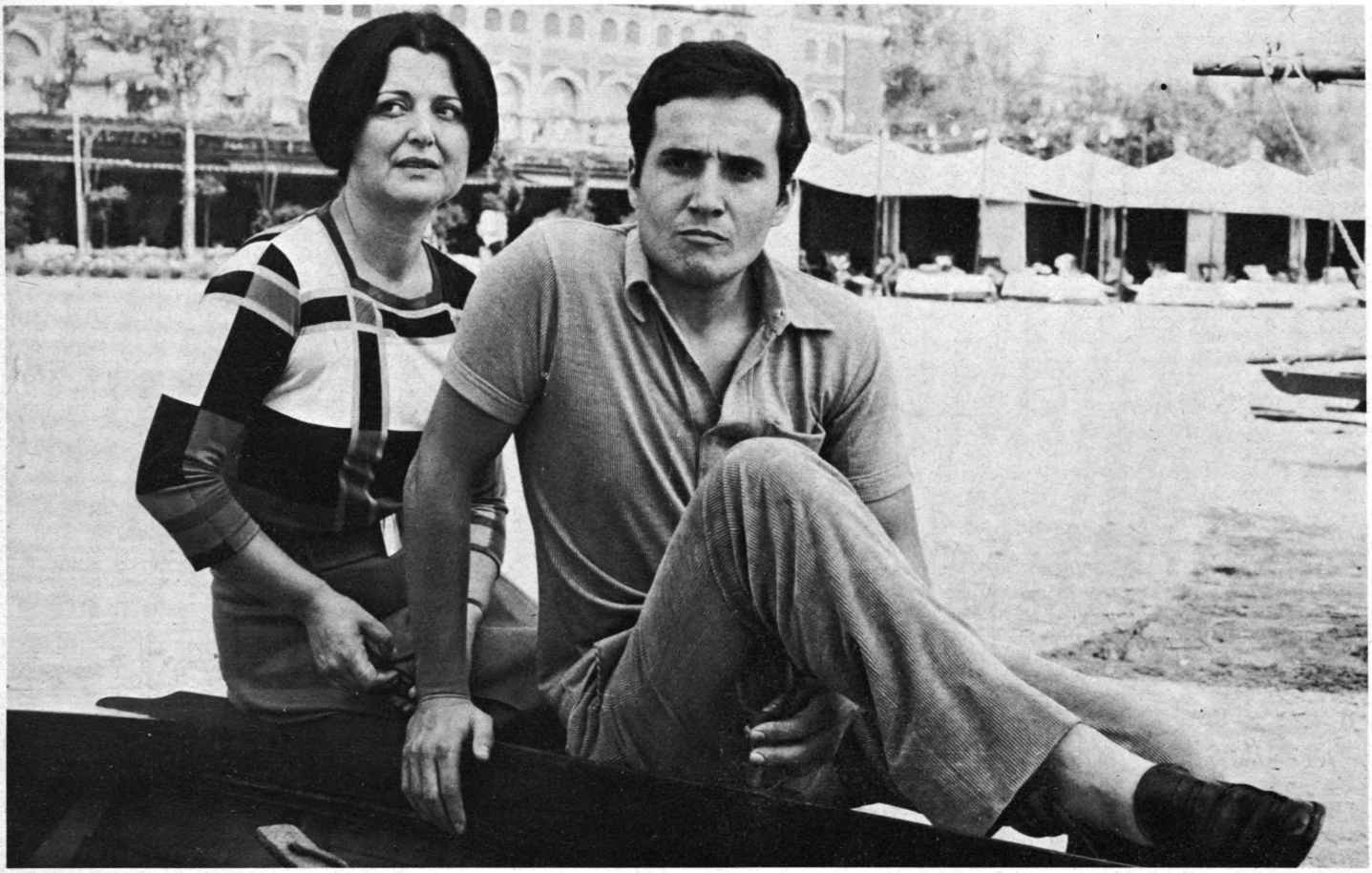
Skulle de fatale konsekvenser af konfrontationen på høloftet have haft rimelighed, måtte Leo ganske anderledes være skildret på kant med tilværelsen og portrætteret som et barn på vej dybt ind i en privat forestillingsverden. Ikke blot en lille Robin Hood, men en planet i sit eget univers. Den mindste af planeterne godt nok, men den nærmest solen. Leo som Mercur og Lady Marian som lyset, hun glimter i. På bindet af sin tryllebog har han dyrekredsens billeder, og måske ser han hele den flimrende sommer og menneskene under den i zodiakus' tegn. Hvis dét er hans univers, så bryder alting naturligvis sammen, den dag systemet kommer i uorden. Og Leo, der med barnligt hovmod havde ment at vide, hvad livet var, men som også med barnlig nysgerrighed havde higet efter dets skjulte kendsgerninger, bliver så forskrækket, da de præsenteres aldeles illusionsløst, at han for altid udskifter livets kendsgerninger med kendsgerningernes liv. Han bliver – som sin far – samler. Arkivar med grå frakke og mappe.

L. P. Hartleys roman udfoldes på det symbolske plan, snart i kosmologiske billeder, snart med freudianske overtoner. Hvor de træder frem, genkaldes ødipus-tragedien. Marian, der køber nyt tøj til drengen og sender ham i ærinder, bliver den begærede mor, og Ted, der skælder ud og opdrager, men som alligevel ingen ting kan forklare, bliver faderen, der står i vejen. Derfor ser Leo ham hele tiden i skygge af døden, geværet mod brystet. Et neg høstmanden venter på. Drengen ønsker det, der sker Ted, men da det endelig sker, lammes han af skyld.

Bogen er svanger af skæbne og kalkuleret symbolik, som måske ville være blevet for demonstrativ på de levende billeder, hvor alt er så konkret. Loseys filmatisering er i alt fald uegnet for skæbne med stort S, vi benægter den, da den optræder, thi denne film er funderet i den romantiske naturalismes troværdighed og beherskelse; »... *basically I am a romantic – I'm a sucker, an emotional sucker. By that I mean, I am easily a victim of emotion and have to be careful about it*«, siger instruktøren og har i Harold Pinter en fremragende støtte, der forstår kunsten at holde tilbage. Og så er det blot ironisk, at deres fælles tilbageholdenhed i dette tilfælde måske har spærret for nogle muligheder i historien. Det de har lavet er ingen tragedie, men dog en både intelligent og levende beretning om en drengs møde med livets facade, når den er så dekadent smuk som et engelsk herresæde, og med livets realiteter, når de er så spændende som den håbløse kærlighed mellem en guldhåret adelsdame og en mørklødet vild.

At det bliver ved det – plus naturligvis et fremragende Englandsbillede – skyldes altså den skitsemæssige personkarakteristik. Og det er ikke alene Leo, men også Marian, filmen ikke når rundt om. De savner modstridende karaktertræk, er gjort i for få strøg. Alligevel har »Sendebudet« i Gerry Fishers smukke billeder noget af den anelsesfuldhed, der foruroliger. Cricketspillerne, de flanerende gæster i parken eller drengen, der løber bort over de gyldne marker mod skovbrynet, mens Loke sår havre, er lig den Giorgione-sommer, Hartley beskriver i romanen »The Boat«: Tung som en fortryllet søvn. Juli i al sin fylde just før forfaldet sætter ind – eller er det begyndt? Dagene hvor tiden står stille – men alt forandres. ■

ITALIENSK FILM



et overflødighedshorn

Vi bliver i indeværende filmsæson præsenteret for et sandt overflødighedshorn af italienske film. Filmudlejere og biografdirektører synes at have sammensvoret sig med det formål at bevise, at italienske film ikke nødvendigvis behøver at blive publikumsfiaskoer på disse breddegrader, – og »Kosmorama« bakker efter evne initiativet op med dette specialnummer om moderne italiensk filmkunst.

Det er interessant at notere, at næsten samtlige nye italienske film er politiske analyser af ganske konkrete begivenheder, ofte i øvrigt baseret på dokumentarisk materiale. Det er også bemærkelsesværdigt, at næsten ingen af filmene foregår i nutiden. Skønt man har lov til at mene, at flere af filmene beskæftiger sig med en problematik, der ikke er bundet til den tid, de skildrer, er det karakteristisk, at *ingen* af denne sæsons nye italienske film vist i danske biografer beskæftiger sig direkte med nutidige politiske forhold.

Gustav von Aschenbach siger i »Døden i Venedig«, at kunstens renhed og skønhed kun er mulig, hvis kunsten løsrives fra virkeligheden og optræder som kontrast til virkeligheden i stedet for som et produkt af den eller et billede af den. Tilsvarende kunne man fristes til at mene, at en række politisk bevidste italienske instruktører finder den nutidige politiske situation så kompliceret, at de kun kan skabe analytisk klarhed ved at beskæftige sig med begivenheder, der ligger før 1940. Givet er det i hvert fald, at Bernardo Bertolucci ikke laver film om den voksende italienske ny-fascisme, men om fascismen i slutningen af 30'erne (»Strategio del Ragno« og »Medløberen«). Tilsvarende laver Giuliano Montaldi ikke film om det påståede politimord på anarkisten Pinelli i Milano i dag, men om mordet på anarkisterne Zacco og Vanzetti for en menneskealder siden, og Gillo Pontecorvo laver ikke film om United Fruit, men bruger denne affære som direkte inspiration til en film om United Sugars involvering i en guerillakamp for 150 år siden på øen Queimada. Skyldes angsten for nutiden mon også, at man ved, det kan være vanskeligt at distribuere en alt for kontroversiel film om dagens politiske problemstillinger?

Det er ikke hensigten at rejse kritik mod de italienske instruktører for manglende nutidsbevidsthed. Her skal blot peges på en interessant tendens, der måske ovenikøbet ikke er helt så fremtrædende, som dette års høst af italienske film kunne antyde. Selv om Pasolini med sin »Decameron« har filmet et tidløst seksual-paradis, så har han nemlig så tidligt som 1964 lavet en på disse breddegrader ukendt Cinéma Verité-agtig film »Comizi d'Amore« om seksuelle problemer i dagens Italien. Og selv om Francesco Rosi med »Ingenmandsland« skildrer klassemodsætninger under 1. verdenskrig, så forbereder han en ny film om klassemodsætninger i dagens Italien med udgangspunkt i den myrdede oliekonge Matteis skæbne. At dette ingenlunde er ufarligt, står klart allerede på filmens forberedende stadium: En journalist, der lavede research på filmen for Rosi, blev myrdet af mafiaen under sit arbejde på Sicilien.

Visconti synes derimod selv fortabt i Aschenbach'ske problemstillinger, som man i dag ud fra visse forestillinger har lov at betegne som anakronistiske, og som i øvrigt synes at ligge i åbenbar modstrid med den Visconti, der for 25 år siden lavede »La Terra Trema«, – en film, hvis skønhed netop var betinget af, at den var en del af en social virkelighed i stedet for en kontrast eller en modvægt til denne virkelighed.

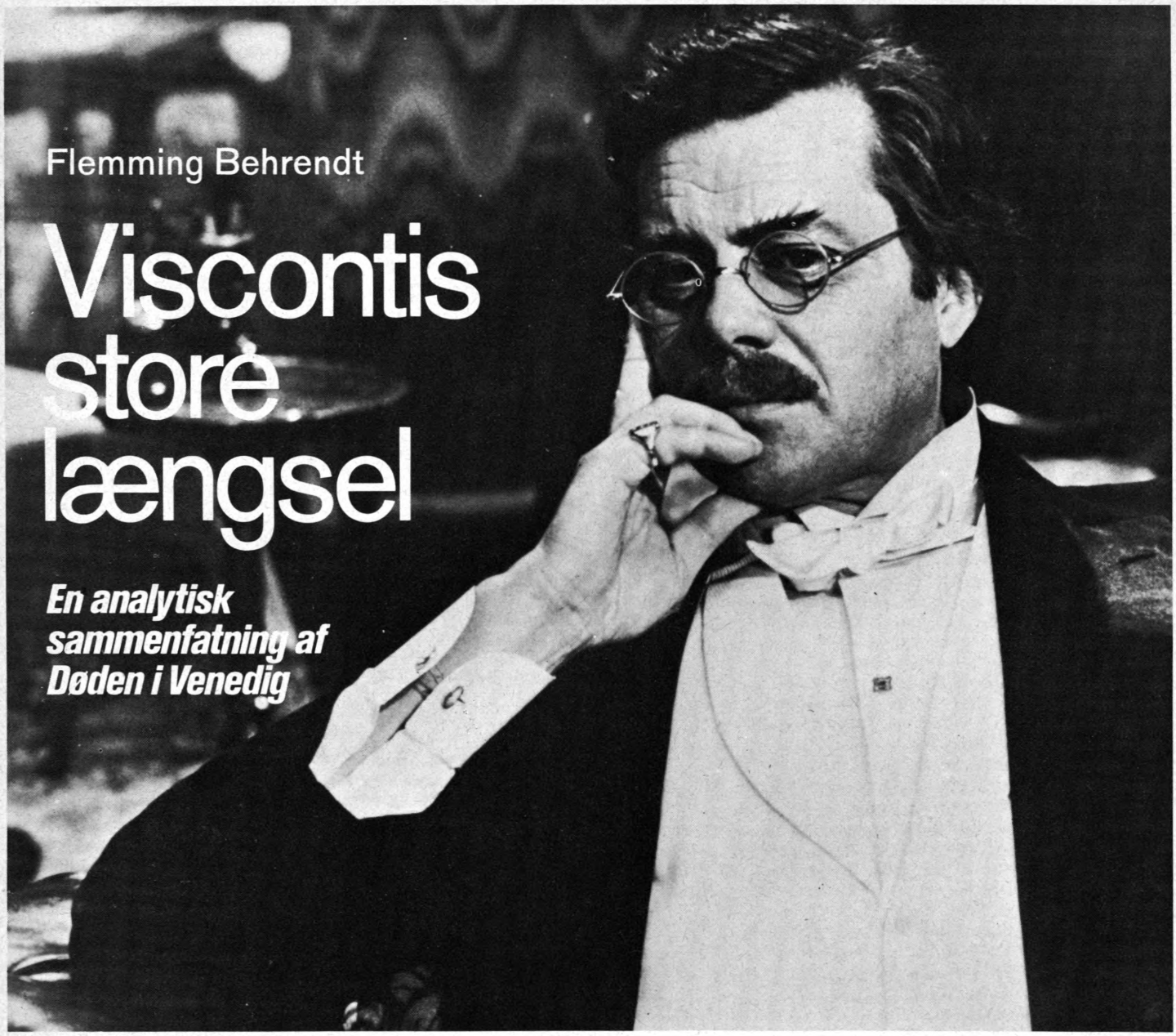
En væsentlig grund til, at italiensk film blomstrer så frodigt, synes at være den rolle, som italiensk TV, RAI, spiller for filmproduktionen. Når man ser, hvor frugtbart RAI og de italienske producenter kan fungere i samarbejde, tager konflikten mellem den danske filmbranche og TV sig om muligt endnu mere kravlegårdsagtig ud. RAI er både gået ind i co-produktioner med branchen og har produceret sine egne spillefilm, som også er kommet ud i biografdistribution. Blandt disse er så væsentlige værker som Ermanno Olmis »Durante l'Estate«, Bertoluccis »Strategio del Ragno«, Fellinis »I Clowns« og Rossellinis »Socrate« og »Atti degli Apostoli«. Blandt disse film ligner Bertoluccis ikke på nogen måde et TV-arbejde, og dens smukke sensuelle billedsprog med de næsten sanselige farver må simpelt hen være blevet destrueret af at præsenteres på en sort-hvid TV-skærm. Rossellinis to film (som jeg ikke har set) må formodes at være mere TV-egnede og måske ligefrem TV-inspirerede. De skal være direkte undervisningsfilm og ikke regulære spillefilm. Fellinis »I Clowns« er en typisk TV-produktion og samtidig Fellinis bedste film i mange år. Hvis man har følt en stadigt stærkere modvilje mod Fellinis film i takt med, at han har søgt mod det mere excentriske, svulstige og visuelt overlæssede, så er det ganske velgørende at se »I Clowns«, der ganske vist også rummer den sentimentale Fellini for fuld udblæsning. Men sentimentaliteten og de overdådigt patetiske typer og dekorationer er ikke denne gang udslag af en løbsk kunstnerfantasi. De hører dokumentarisk hjemme i det cirkusmiljø, Fellini har opsøgt og skildrer i en meget forelsket og overdådig reportagefilm.

En meget central skikkelse i den unge italienske filmkunst, Marco Bellocchio, må desværre savnes i dette nummer. Siden »Kina er nær« (fra 1967) har han ikke lavet spillefilm, men har derimod været med til at skabe politiske kortfilm i en maoistisk filmgruppe, de såkaldte cinegiornale inspireret af de amerikanske newsreels. For nylig har Bellocchio imidlertid fuldendt sin tredje spillefilm »Nel Nome del Padre«, og som hans to første er også denne et opgør med det italienske bourgeoisi. Filmen foregår på en drengeskole, og ifølge Richard Roud, der har set en 3 timer lang, råklippet version af den, ligner den en film lavet af Jean Vigo, efter at denne har læst Marcuse.

Få italienske film imødeses med så megen spænding som dette resultat af Marco Bellocchios tilbagekomst til spillefilmen.

C. B. T.

Modstående side øverst: Den døende kunstner von Aschenbach bæres bort fra Lidoen i Venezia i Viscontis »Døden i Venedig«.
Nederst: Det meget levende unge kunstnerpar Marco Bellocchio og Elda Tattoli på den samme strandbred en menneskealder senere.



Flemming Behrendt

Viscontis store længsel

En analytisk sammenfatning af Døden i Venedig

»Die Schönheit ... ist ... die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können.«
Sokrates i Thomas Mann: Der Tod in Venedig.

»Døden i Venedig« er en smuk film. Det er om ikke et indiskutabelt faktum, så dog det første også dens modstandere og foragtere indrømmer den. Hvis man skal forsøge at bestemme, hvorledes denne skønhed forbinder sig med og betinger filmens åndelige og sanselige kvaliteter, må man gøre sig klart, at Visconti med en række tråde fæstner sin film – ikke til en omgivende, nutidig verden, men til en tradition, som også på anden måde indgår eller fornægtes i den nutid, som filmen er skabt for.

Der Tod in Venedig

»Døden i Venedig« fremtræder således som en »filmatisering« af en novelle, »Der Tod in Venedig«, skrevet 1911–12 af den tyske forfatter Thomas Mann (f. 1875). Novellen handler om en forfatter, Gustav von Aschenbach, som i sin sene manddom kan se tilbage på en endnu strålende skribentkarriere, der har bragt ham al den berømmelse, han siden sin ungdom har ønsket sig, og som har givet ham den selvbeherskelse og værdighed, han gennem et minutiøst, stedse mere formforenklende arbejde med sin kunst har efterstræbt. Han er mesteren, optaget i både adelen og læsebogen. Efterhånden som den ungdommelige erkendelsestrang er veget fra hans værk til fordel for moralsk karakterfasthed, er skønhedsdyrkelsen taget til – en skønhed, der fremtræder som ædel renhed, simpelhed og symmetri i udformningen. Aschenbachs kunst er således en idealistisk, platonisk præget kunst, som kræver, at sansningen, følelsen – tøjlet og kølnet – altid er under tankens kontrol, under dens stadige bearbejdning. Med sin kunst har han, ikke uden personlige ofre, bragt sit eget liv under fuld beherskelse, og hans forfatterskab står for borgerskabet som en idealdannelse over dets egen udholdenhed og flid.

Det er denne bygning, der nedbrydes under Aschenbachs besøg i Venedig, hvortil han kommer drevet af uro over et møde i sin hjemby München med en ejendommelig fremmed – en dødsvarslende skikkelse, viser det sig siden. På Lidoens badestrand, i heden fra den lumre scirocco-vind betages Aschenbach af skønheden hos en 14-årig polsk dreng. Men skønt betagelsen bliver ham til inspiration, kan den ikke rummes inden for hans livs- og selvopfattelse. Den udvikler sig til en dionysisk besættelse, som tager først selvbeherskelsen, så værdigheden og til sidst livet fra ham. Han følger Tadzio overalt for ikke at slippe ham af syne. Han lader sit hår farve og sit ansigt sminke for i kunstig ungdommelighed at komme drengen nærmere. Han udklæder og pynter sig, for hver dag mere ophidset og nervøs. Det er koleraen, som til sidst rammer ham, men med en vellystig nysgerrighed har han ignoreret alle tegn og advarsler. Sanseløst – eller rettere: sansevild – og med en uopfyldt drøm om hengivelse i sit hjerte går han i døden. Knust, men i sin fornedrelse dog løftet til hidtil uanede højder. Og fortælleren, der beretningen igennem har omfattet sin hovedperson med medlevende ironi, stiller det sokratiske spørgsmål: Vil kunstnerens vej gennem sanserne til ånden nogensinde føre ham til visdom og menneskeværdighed? »Eller tror du snarere (jeg overlader afgørelsen til dig), at dette er en farligere vej, i virkeligheden en vildfarelsens og syndens vej, som nødvendigvis leder vild?«

Elementær autencitet

Som det går Thomas Manns Aschenbach, således også Viscontis. I det ydre begivenhedsforløb er der en næsten pertentlig overensstemmelse mellem novelle og film – lige til det forladte kamera på den øde strand, hvor den døende Aschenbach en sidste gang betragter Tadzio. Det skyldes, at Visconti ved udarbejdelsen af manuskriptet har betjent sig af en montageteknik, der iøvrigt påfaldende minder om Thomas Manns egen måde at arbejde på. Muligvis – men det er næsten endeløst – kan hver eneste detaille i manuskriptet, som ikke stammer fra Manns novelle, henføres til en anden kilde.

En sådan elementær autencitet, hvor det bliver selve helhedskonceptionen, der »skaber« manuskriptet, tillægger Visconti selv afgørende vægt. Ved pressemødet i Cannes i maj sagde han bl.a.: »Jeg har ikke forrådt Thomas Mann ved at gøre Aschenbach til komponist i stedet for forfatter. For det var Gustav Mahler, Thomas Mann tænkte på, da han skrev »Døden i Venedig«, og den beskrivelse han giver af Aschenbach, dækker træk for træk Mahler.« Dette sidste er rigtigt[1]), men det berettiger ikke i sig selv den opfattelse, at Manns Aschenbach som sådan skulle være et portræt af den østrigske komponist og dirigent Gustav Mahler (1860–1911). Det er langt fra tilfældet.

Blandt andet med træk fra Mahlers biografi (en lille datters død, et dårligt hjerte, et altid heftigt diskuterende og personligt opslidende venskab med yngre kolleger – det være sig nu komponisten Arnold Schönberg (f. 1874)[2]), dirigenten Bruno Walter (f. 1876)[3]) eller forfatteren Siegfried Lipiner (f. 1856)[4]) – forlener Visconti sin Aschenbach med en fortid forskellig fra den, Mann gav sin. Det gælder ned i meget små detailler. F.eks. er lægens bemærkning efter Aschenbachs hjerteanfald – at han ingen grund har til at være stolt af sit hjerte – ordret hentet fra Alma Mahlers skildring, hvor hun tilføjer: »Denne dom blev begyndelsen til enden for Mahler.«[5]) Hele dette stof indlægger Visconti i sin film i form af seks flashbacks.

Da sådanne flashbacks' placering i sammenhængen erfaringsmæssigt er vanskelige at fastholde, og da deres indbyrdes kronologi og betydning ikke er umiddelbart indlysende, vil jeg i det følgende gøre dem til knudepunkter i en sammenbinding, skønt det noget strider mod deres vægt i den kunstneriske helhed. Men ligeså lidt Visconti har kunnet undvære dem i sin visualiserende fortolkning og omdigtning af Thomas Manns novelle, kan jeg undgå ret indgående at måtte beskæftige mig med dem.

En syg mand i et sygt miljø

Det første flashback er indsat efter Aschenbachs ankomst til Grand Hotel des Bains på lidoen, den smalle sandø uden for Venedig. I den tidlige morgen ankommer Aschenbach til byen om bord på skibet »Esmeralda«. Han er trist og træt, hans viljes kraft er stækket (trods hans kraftesløse protest sejler en gondolière, som en anden Karon, direkte til dødens ø med ham). Han er menneskesky, næsten -fjendsk, distrait og pertentlig. Efter med megen virak – han er så berømt! – at være blevet indlogeret i hotellets bedste værelse, står han og ser ned på stranden. Kameraet zoomer ind på ham, og flashback'et fortæller, at Aschenbach er rekonvalescent efter et hjerteanfald. Men det fortæller også – i sit andet afsnit, hvor vennen Alfried sidder ved flyglet og spiller filmens indledningsmusik – at Aschenback er en, også åndeligt, dødsmærket mand. Han gengiver sin faders ord om et timeglas – der stort og mægtigt står foran ham – at først til sidst lægger man mærke til, at højden i den øverste halvdel aftager – og da er det for sent at tænke over det. Viscontis Aschenbach er – i modsætning til Manns – en dødsvendt mand. At han ikke altid har været det, fornemmer vi under den omklædning, der afsluttes umiddelbart efter første flashback: en verdensmand, omhyggelig og veltilfreds med sin påklædning. Ærbødigt kysser han sine store portrætter af hustru og barn (vi må siden forstå – og Visconti hævder selv som et faktum – at ikke alene datteren, men også hustruen er døde), og hjemmevant gør han derefter sin entré i hotellets store salon.

Filmens første store ensemble-scene fæstner hovedpersonen i et internationalt miljø, hvis mest karakteristiske træk er overflod. I tæt pakkede telebilleder beskriver den lange uklippede optakt et rum fyldt af mennesker og ting. Store rober, store hatte, store vaser med enorme blomsterbuketter, store lampeskærme og opsatser, søjler og møbler i tætstående arrangementer. Århundredets første tiår serveret i hele sin dunkle, stilløse pragt. Luften svirrer af alle sprog, og et tarveligt salonorkester spiller italiensk serenade og musik fra Lehars »Den glade enke«. Aschenbach synker ned i en stor lænestol med »Münchner Neuste Nachtrichten«, og kameraet overtager hans blik på omgivelserne. Det glider rundt i selskabet og fæstner sig især – netop da musikken holder pause – ved en fremmedartet dreng af usædvanlig skønhed. Da der lidt senere bydes til bords, er Tadzio den næstsidste, som forlader salonen. I døren vender han sig og kaster et blik på Aschenbach, der sidder tilbage i sin stol.

I en tvetydig balance – der fastholdes filmen igennem – veksler Visconti mellem objektivt og subjektivt kamera. Efter (subjektivt) at have dvælet ved Tadzio, foretager kameraet en uendelig langsom næsten 180 grader stor panorering, der slutter med en (objektiv) indfangning af den betagne Aschenbach. Ikke mindre signifikant er det, da kameraet lidt senere zoomer baglæns fra den polske familie i en position, der er Aschenbachs (altså subjektivt kamera), indtil zoomingen også (objektivt) medinddrager ham, set bagfra, i lænestolen. Aschenbach er en iagttager, men uhjælpeligt part i og – i stigende grad – afhængig af det iagttagne.

Filmens andet flashback indsættes som Aschenbachs direkte association, da han under den følgende middag sidder og betragter Tadzio. Den begynder på lydsiden som en diskussion med vennen Alfried om kunstens tilblivelse: er skønheden et resultat af kunstnerens åndelige arbejde, eller opstår den spontant, uafhængigt af kunstnerens viljebestemte indsats? Det sidste hævder vennen, og til hans replik: »Sådan fødes skønhed« ser vi et nærbillede af Tadzio, som altså for Aschenbach bliver en anfægtelse af den plads, han har givet skønheden i sin kunstopfattelse. Også billedet skifter nu, til Aschenbachs bjerghytte i det sydtyske, og i den følgende diskussion benægter Aschenbach den direkte sansnings betydning for den kunstneriske skabelse. »Kun gennem fuldstændig beherskelse af sanserne kan du nogensinde opnå visdom, sandhed og menneskelig værdighed.«

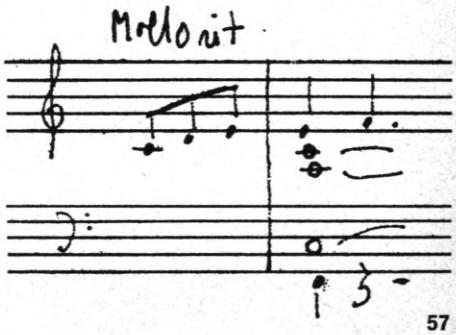
Vennen hævder kunstens dobbelttydighed (dens »ambiguity«) og demonstrerer sin opfattelse ved at beskrive, hvor utallige kombinationer den enkelte musikalske akkord kan indgå i. Kunsten er dæmonisk, hævder vennen, og det kunstneriske geni næres nødvendigvis også af det onde. Kunsten er altså amoralsk. Kunstneren kan ikke tjene mennesket som moralsk eksempel. Kunsten er ikke opdragelse, men en guddommelig lidelse, et syndigt og sygeligt ildglimt af naturgivne evner. For at overbevise Aschenbach om hans fejltagelse spiller Alfried på flyglet optakten til 4. sats af Mahlers 4. symfoni og erklærer triumferende: »Hører du? Genkender du det? Det er din egen musik!« Heftigt udbryder Aschenbach et »Stop!« og smækker låget ned over klaviaturet. – Scenen ligger længere tilbage i tiden end det første flachback.

Der hersker altså efter Alfrieds opfattelse en uerkendt modsætning hos kunstneren Aschenbach mellem hans musiks karakter og hans kunst- og selvopfattelse. Nu kan man nok sætte spørgsmålstegn ved sammenhængen i Alfrieds argumentation, både her og senere. Men både vi og Visconti synes at måtte give Alfried ret i hans påpegning af denne indre modsigelse hos Aschenbach. Hele filmen er én demonstration af, at vejen til skønheden – også for Aschenbach – går gennem sanserne.

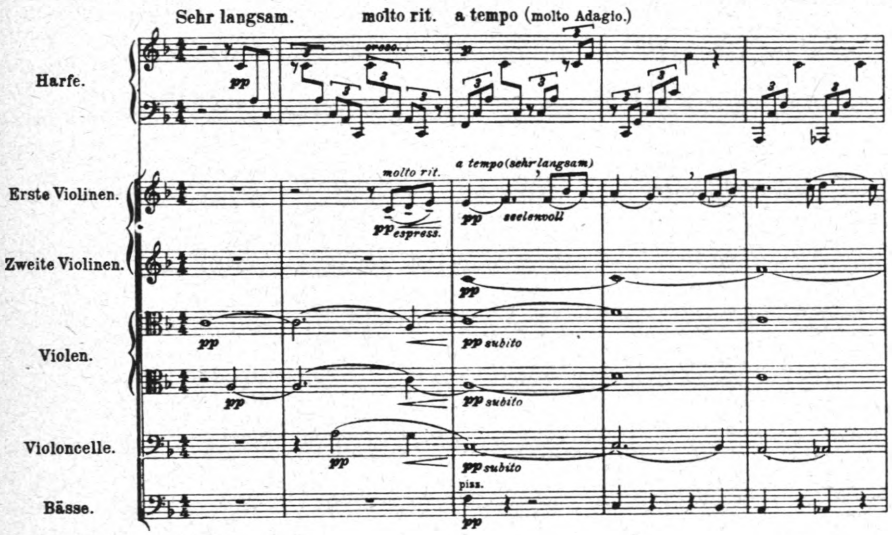
Musikken og farverne

Det andet flashback identificerer altså Ascenbacks musik med Mahlers, og filmen fremtræder derved som et »portræt« af Mahler. Dette er filmens anden vigtige forbindelse til traditionen. For at undersøge dens betydning, må vi gå tilbage til filmens optakt, som er underlagt de første 52 takter af Adagietto-satsen, den fjerde, fra Mahlers femte symfoni.

Dette stykke musik dækker med sit langthendragende, smægtende og melankolske præg ganske det billede, filmen giver af mennesket Aschenbach, og det er i eminent overensstemmelse med filmens langsomme klipperytme, dens bløde zoominger og perspektivopløsende telebilleder. Instrumentationen er bemærkelsesværdig: på den ene side harpen, der strømmende anslår de harmoniske F-dur-akkorder (indledningsvis med associationer til a-mol), på den anden side strygergruppen. Hvis man her lægger vægten på harmonifølgen mere end på det melodiske forløb – og det er ikke urimeligt, når der er tale om musik i forbindelse med film – er den mest karakteristiske virkning den dissonans, der i form af en ligesom tilbageholdt, stor septim udløses i oktaven:



4. Adagietto.



Denne spænding – mellem de to instrumentgrupper og i dissonansen – korresponderer med en spænding i selve filmens farvebehandling. Billederne – og derfor også dekorationer og kostumer – er karakteristiske ved en isolering af den røde farve. Ikke alene som specifik farve, men også derved, at de øvrige farver – brunt, blåt og rosa især – så at sige er uden rødt iblandet, hvad der giver billederne en dæmpet, kølig karakter. Når rødt optræder, er det så godt som altid tematisk. Rødt er en slags ledemotiv i filmens farvemusikalske bevægelse.

Det kan således hævdes, at filmen selv fører den røde farve og septimen sammen, udmønter dem i en hinanden forstærkende symbolfunktion. Som lidt mere end et kuriosum, men uden at det skal bære nogen bevisbyrde, vil jeg henvise til den østrigske komponist Josef Matthias Hauer (f. 1883) og hans lys- og klangfarvekreds, der søger en overensstemmelse mellem spektrets enkelte farver og de musikalske intervaller og ledsager de enkelte farver med en verbalkarakteristik. Han forbinder en del af den røde farve (i retning mod det blå) med septimen og giver farven følgende karakteristik: »Tvivl, fortvivlelse, hede, kamp, erotik, længsel, utilfredsstillet.«[6])

Et første spørgsmål er nu: er dette Mahler, fordi det er Mahlers musik? Hvad er Viscontis identifikationspåstand værd? Det kan måske udtrykkes således: filmens Aschenbach kunne godt have skrevet den fjerde sats *af* femte symfoni, men kun den. Hvad virkelighedens Mahler skrev, var den fjerde sats *i* den femte symfoni, og det kræver en bevidsthed om karakteren af fjerdesatsen, som Visconti og hans film selv nægter sin Aschenbach/Mahler. Enhver der kan høre, behøver blot at lytte til den hele symfoni, og han vil forstå, hvor begrænset en del af Mahlers musikalske univers, Visconti i sin film benytter. Om mennesket Gustav Mahler behøver vi i denne sammenhæng ikke bekymre os. Han kan forsvares – og er blevet det[7]) – men hverken hans, Manns eller Viscontis privatliv kommer denne undersøgelse ved. Det må overlades til biografer og psykiatere. Men det er altså hverken som Thomas Mann-»filmatisering« eller som Mahler-»portræt«, at »Døden i Venedig« skal hævde sig – skønt dens romantiske spaltning ikke er ukendt i det Mahlerske verdensrum.

Hvad den anvendte Mahler-musik støtter, fremhæver og formidler til tilskueren, lader sig derimod med udbytte forfølge i filmens farvesprog. I de første billeder oplades den røde farve, som den langsomt vokser frem i den dæmrende, disede blågrå morgen over lagunen. Sin første, hårde udmøntning får den i den liderligt-obskøne, opsminkede gamlings røde mund, slips og hattebånd, da han, efter ankomsten, på skibets dæk savler Aschenbach til med sin vammelsøde tale. Forbindelsen til det dæmoniseret erotiske, den i psykologisk-freudiansk forstand fortrængte sexualitet, der slår ud i perversion og fordærv, er her allerede anslået, omend næppe oplevet, endsige erkendt af tilskueren. Men det må generelt hævdes, at selv en total uopmærksomhed over for den røde farves ledemotiviske og ved sit fravær spaltende funktion ikke – måske snarere tværtimod – forhindrer dens effekt på tilskueren.

Jordbærret

Med det andet flashback er filmens første døgn tilende. Til hen mod slutningen, hvor den totale opløsning sætter ind, er døgnets rytme tydeligt markeret. Filmens forløb dækker 7 dage – en omvendt skabelse (hvor Mann lader handlingen fylde 4–5 uger). På dens anden dag smittes Aschenbach med den kolera, han den tredie ser det første tilfælde af. Den fjerde søger han forgæves bekræftelse på rygtet om den, den femte ser han utvetydige tegn overalt i den stinkende by, men da han den sjette får sikkerhed, ignorerer han den. Samme nat bryder den ud hos ham selv, og efter hans død viger de tililende forskrækket tilbage for dens umiskendelige spor i hans ansigt.

Det er et jordbær, der smitter Aschenbach – købt på stranden hos den sælger, fra hvis bakke Tadzio lidt efter stjæler et bær, som ham – den guddommeligt urørlige – uden gene spiser. Rødere jordbær end disse – da de ligger på hjørnet af Aschenbachs strandbord – er vel sjældent set, og de fortæres af ham med en nydelse, som var de det kys, han netop har set Tadzio modtage af en jævnaldrende kammerat. Vi – tilskuerne – får et varsel af den forsigtige englænder, der på stranden advarer sin Dorothy mod i dette klima at spise frisk frugt. Aschenbach selv tager sig ikke mere af denne angelsaksiske advarsel end siden af landsmandens i det engelske rejsebureau. I den brede, næsten overgivne skildring af det internationale badeliv, Visconti her giver sig tid til, taber han altså ikke tråden, men benytter en nationalkarakteristik (den rationelle englænder) som spejl for sin (irrationelt motiverede) hovedperson – ligesom han i slutningssekvensen, efter et indfald under optagelserne, lader Masha Predit foredrage den elegiske Mousorgsky-vugge-sang som en fastholdelse af dragningen ved det fremmedartet uforståelige hos filmens slavere (det er derfor forkert, at de danske undertekster stedvis *oversætter* de polske replikker).

Tadzio

I denne jordbærscene knyttes således – langt mere diskret end det ellers lykkes Visconti at placere koleraen i filmen – forbindelsen mellem den truende ydre og indre ødelæggelse. Manglen på diskretion er i det hele filmens psykologiske svaghed. Det første blik mellem Tadzio og Aschenbach – i salonen den første aften – er således i formel overensstemmelse med Manns beskrivelse, men tænk hvor langt mindre bombastisk den havde virket, om kameraets placering i scenen havde gjort Tadzios drejning i døren mindre opsigtsvækkende.

Denne Tadzio forekommer i det hele noget problematisk. Svenskeren Björn Andresen er valgt og skabt, som var han Botticellis Venus (eller måske snarere hans alderdoms nøgne sandhed i »Bagtalelsen«), men kun så længe Tadzio sidder tavs og alvorlig eller i enkelte scener – som den sidste – er instrueret til mindste bevægelse, fungerer han i en sammenhæng ud over det sanselige. Drengen er både rundrygget og kalveknæet og bevæger sig ganske uden den plastiske adel, der inden for filmens historisk betingede skønhedsverden skulle gøre ham unærmelig. Dertil kommer – som det værste – at Visconti udstyrer ham med en bevidsthed om den magt, han efterhånden får over Aschenbach. Mod slutningen udvikler han sig til ren kokotte.

Björn Andresen som Tadzio.

Ikke skam men frygt

Filmens tredie flashback kan kronologisk ligge både før og – måske snarere – efter flashback nr. 2. Det foregår i byen, i Aschenbachs arbejdsværelse. Også det bringes på Aschenbachs association. I elevatoren, på vej op fra frokost, sender Tadzio Aschenbach endnu et langt blik. Dette bliver manden for meget. Hvor han hos Mann først efter en tur til den kvælende, overfyldte by beslutter sig til at rejse, er det her en direkte skamfølelse over den virkning, drengen har på ham, der får ham til at tage beslutningen.

»Ikke skam – men frygt«, fastslår Alfried i flashback'et. Skam forudsætter følelser, og dem har du ingen af. Og så siger Alfried den replik, man helst af alle havde undværet for dens plumpheds skyld (en plumphed, man ikke udelukkende kan skrive på Alfrieds regning): »Du er bange for at komme i direkte, ærlig kontakt med nogetsomhelst!«. Alfried hævder nu på den ene side, at kunsten næres af den sanselige besmittelse og det uhelbredelige fordærv, på den anden side, at kunsten er upåvirkelig af den personlige moral. Eller sagt på Mannsk: kun i uborgerligheden kan kunsten og kunstneren trives. Aschenbach forsikrer, at han *er* besmittet, men nødvendigvis må finde sin balance.

At denne balance er en ubalance, hvor mennesket til ingen nytte undertrykkes for kunstens (og kunstnerens) skyld, synes at være Alfrieds påstand. Men manglen på ligevægt synes også at bestå inden for det borgerlige, ukunstnerisk menneskelige i Aschenbach. Hans faste beslutning om at rejse tages i den største svaghed, og dens annullering sker mere på simpel foranledning end som et tilfældes ophøjelse til skæbne.

Farewell Tadzio

Indtil nu – knap en time henne af ialt godt to – har filmen været uden funktionel musik (underlægningsmusik), bortset fra den prologagtige optakt frem til damperens tuden, der brutalt afbrød Mahler-satsen. Lydbåndet har – med større eller mindre styrke, men næsten konstant – gengivet miljøets kakofoni af latter og snak på mange sprog, sælgeres råb, hotelpersonalets kommanderen, en opstemt, hektisk aktivitet af samme udisciplinerede art som salonorkestrets tarvelige musiceren. De følgende to store sekvenser, på hver en halv snes minutter, placeret i centrum af den i det hele stærkt symmetriske komposition, betegner i enhver henseende filmens højdepunkt.

Botticellis Venus.

Den første af disse sekvenser begynder med Aschenbachs morgenmåltid på afrejsedagen. Han forhaler sit opbrud (en ildrød buket hatteblomster ved nabobordet fortæller hvorfor), men til sidst må han afsted for så i døren at møde Tadzio. Det sker i modklippede telebilleder – den fysiske tid forhales, ganske langsomt passerer de hinanden, og de blikke de veksler har drømmens karakter. Her sætter Adagiettoen atter ind med sit længselsmotiv, og Aschenbach udbryder sit »Farewell, Tadzio. It was all too brief.« I en dyb og smægtende melankoli, med hovedet tungt støttet til sin stok og det italienske flags yderste røde bane vajende bag sig, sejler Aschenbach gennem Venedigs kanaler, indtil en rødbrun paladsmur slutter ham ind i et glødende skær. Musikken afbrydes (fra takt 17 til 25), mens Aschenbach på stationen køber billet og får underretning om sin bagages fejlekspedition, men allerede under hotelmandens råd (»Take your train to Munich and the trunks will join you there within three days«) sætter musikken atter ind, og det er mere os end Aschenbach, der ser den kolerasyge synke om i banegårdshallen. Et fiffigt-forsorent smil (som da Jashu kyssede Tadzio på stranden) breder sig hurtigt over Aschenbachs ansigt, han tager tilbage, og mens musikken snart dragende, snart tilbageholdende trappes op mod et højdepunkt, sejler han – nu stående med armene på lukafets tag og med byen bredende sit landskab bagud – mod sin længsels mål. Da han på sit værelse slår skodderne op, møder hans blik – i et mægtig zoom – Tadzio på stranden, og de høje førstevioliner – ganske løsrevet fra den nu tavse harpes rolige klange – bærer ham ind i lyksaligheden, og han løfter lykkeligt armen til en af den elskede uænset hilsen.

En familieidyl

I et mellemspil – stadig underlagt Adagiettoen, som nu (takt 63–77) er på vej tilbage til sit hovedmotivs molto adagio – går Aschenbach ned på stranden, hvor han mødes af et bekymret blik fra Tadzios mor. Her indsætter Visconti filmens fjerde flashback: en familieidyl, hvor en ung, skægløs Aschenbach på græsskråningen neden for sin bjerghytte formelig tumler sig med hustru, barn og familiens hund. Hans hustru er iklædt et højrødt kjoleliv, som står i en skærende kontrast til den grønne mark. Intetsteds i filmen indtager den grønne farve så dominerende en plads, og det er fristende igen at citere Hauers farvekreds, hvor det om den grønne (mod det gule) hedder: »Ro, afspænding, skygge, jagt, hyrder, skov, landliv.« Men de komplementære farver lader sig ikke sådan forene. Der er noget stilbrydende, uægte ved denne scene, som Visconti lader slutte med et zoom ind i en tordensky over en bjergtinde. Tager man den ægteskabelige idyl for pålydende, synes dette flashback at skulle forsikre, at Aschenbachs homoseksualitet ikke er konstitutionel.

Skabelsen

Mens den foregående store sekvens betegner længslens sanselige gennembrud hos Aschenbach, er den nu følgende kulminationen af dens stræben efter at omsætte den overvældende sansning af det skønne til det åndelige gennem den kunstneriske skabelse. »Die Schönheit ist die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können.«[8])

Tadzio kommer op fra badet iført en blå badedragt med en svag rød stribe i mønstret. Familien pusler omsorgsfuldt om ham, og indhyllet i sit badelagen – med den blå bort om de røde felter – sætter Tadzio sig i en liggestol og leger med en gylden appelsin. Aschenbach har med ømhed iagttaget sceneriet, og nu tager han nodepapir frem og be-

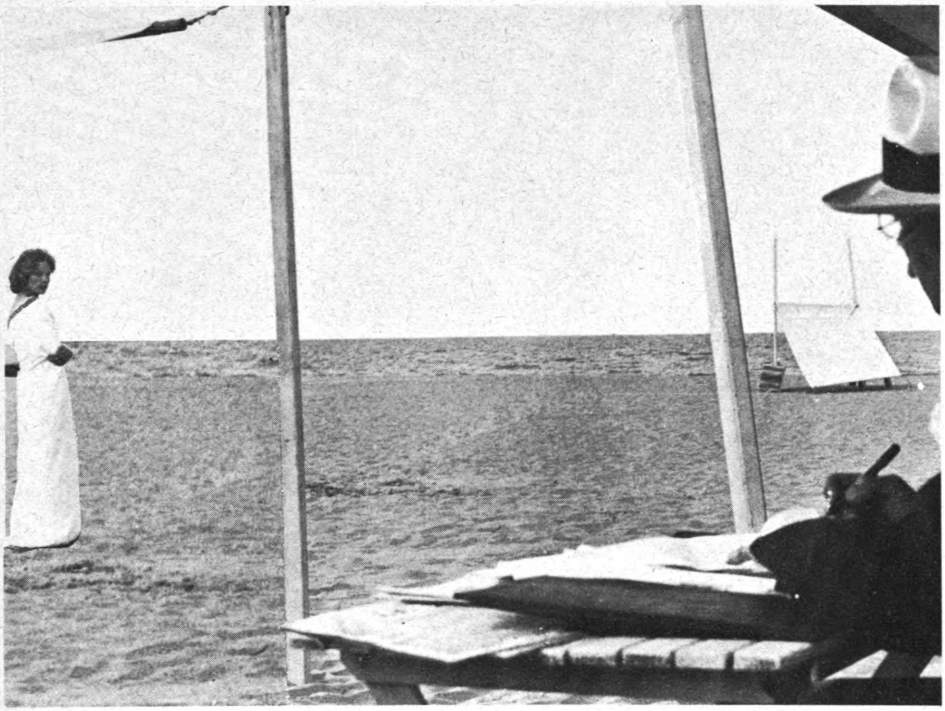


Fig. 7.

gynder at komponere. På lydsporet er resultatet allerede begyndt at tone frem: den dæmpede optakt til fjerdesatsen af Mahlers 3. symfoni – et stykke musik af samme stillestående, henåndende og smertefulde karakter som adagiettoen fra den 5. symfoni. Satsen rummer en altsolo, hvortil Mahler anvender »Midnatssangen« fra Nietzsches »Also sprach Zarathustra«. Den del af satsen, Visconti anvender (de første 60 takter), har følgende tekst:

O Mensch, Gib Acht!/Was spricht die tiefe Mitternacht?/Ich schlief! Ich schlief!/Aus tiefem Traum bin ich erwacht!/Die Welt ist tief!/und tiefer, als der Tag gedacht!

Da altstemmen sætter ind med sit »Gib Acht!« rejser Tadzio sig, og i en mageløs billedkomposition (se fig. 7) bevæger han sig fra billedets venstre side skråt ind mod midten – mod havet – frem foran Aschenbach, der – i den lave kameravinkel – ved sit bord fylder billedets højre side. I det store badelagen får Tadzio hermafroditisk karakter – kønnet ophæves, skikkelsen bliver til ånd, kunsten transformerer den.

På ordene »Ich schlief!« klippes til en solopgang i purpur. Vi ser, udefra, Aschenbach slå sine skodder fra vinduet. Han er iført en bordeauxfarvet slåbrok, der i solskæret får dybrød glans: »Aus tiefem Traum bin ich erwacht«. Men så åbner afgrunden sig for ham. I det klare formiddagslys møder han på strandens baldakindækkede plankebro Tadzio, der nu er iført en rødstribet badedragt (se fig. 8). Drengen svinger sig fra søjle til søjle, og i telebilledet synes han ham ganske nær. Tøvende strækker Aschenbach hånden ud imod drengen, men han forsvinder uden at ænse ham. Kameraet skifter position og linse, så den reelle afstand mellem træsøjlerne understreges, mens der langsomt zoomes ind på Aschenbach, der sønderbrudt vakler i læ af badehusenes gråblå bagsider, som helt fylder billedet.

Fig. 8.

Han har forsøgt det umulige: at gå vejen tilbage og realisere det åndelige i det sanselige, at ophæve den adskillelse, der for ham er skønhedens forudsætning og væsen. Han er stadig blind for denne sammenhæng, men har ikke længere sit bedrag at holde sig oppe ved.

Maleriet

Telebilledet, der i denne sidste scene skaber det illusoriske nærvær, som er blevet mennesket Aschenbachs livselement, er sammen med den zoomlinse, der gang på gang skaber telebilledet, det konstituerende stilistiske element i »Døden i Venedig«. Allerede forteksterne zoomes der ind på, men enhver pointering – ikke mindst i skildringen af forholdet mellem Aschenbach og Tadzio – skabes ved zoom og ikke ved klip. Det er en af forudsætningerne for filmens lave klippefrekvens (gennemsnitlig 2,4 pr. minut), dens tunge, dvælende rytme. Egentlige kamerakøreture er derimod sjældne (smukkest da Tadzios mor gør sin entré i den indledende salonscene), mens en zooming ofte forbindes med en panorering.

Et afgørende træk ved telebilledet (hvad enten det skabes gennem en zooming eller med en fast telelinse) er dets ophævelse af perspektivet, af billedets tredimensionale karakter, dets konturløring af det, som ikke er i focus. Dette skaber en højere grad af fladevirkning i billedet – nærmer det til maleriet. Og netop maleriet spiller en afgørende rolle for skønheden i »Døden i Venedig«.

Den isolering af det røde, som Visconti har gjort både kendetegnende og i det filmiske forløb motivbærende, genfinder man hos en række af de førimpressionistiske malere. Deres *elementære* observationer af virkeligheden førte til en opspaltning og derpå følgende sammenføjning af de enkelte farver. På et mere fremskredent tidspunkt førte det også til en ændret malemåde (det flimrende partielle), som slipper den fladevirkning, farvefilmbilledet ikke kommer uden om. Det er især den gruppe malere, der i begyndelsen af 1860'erne ved den franske kanalkyst samledes omkring den lidt ældre Eugène Boudin (f. 1824), jeg her tænker på. Et billede som Boudins »Stranden ved Trouville« (1863)[9]) kan både ved sin motivbehandling og sin farvebrug tjene som mønster for strandbillederne i Viscontis film. De dominerende farver er blåt og brunt, og den røde er alene forbeholdt en enkelt barnetrøje og blomsterne i moderens hat. Men også hos Claude Monet (f. 1840) og, i mindre grad, hos Edouard Manet (f. 1832) og den unge Renoir (f. 1841) genfinder man disse træk.

I et af de billeder i »Døden i Venedig«, som er mest »malerisk« (se fig. 9), står midt i billedet, halvt ude i vandet, en ung pige iklædt en halvlang rød badekjole med matroskrave. Hun optræder også et par andre steder i filmens strandscener – hver gang meget fornøjet og ledsaget af en ung mand. Motivisk kan hun opfattes som udtryk for den harmonisk ukomplicerede, erotiske sanselighed.

Fig. 9.

Ved på denne måde at lede tanken hen på disse malere, ernærer Viscontis film sig af den skønheds- og virkelighedsopfattelse, der kom til udtryk i det tidlige impressionistiske maleri: observerende og registrerende, men uden enhver skræmmende eller oprørende realisme. Tingene blev først og fremmest set for at blive malt. På samme måde ligger der en distance hos Visconti i hans skildring af det forfald og den dekadence, vi rent motivisk må konstatere i filmen. De få gange, han bryder denne holdning – de sminkede og udhalede gamle mænd, den døende på stationen osv. – peger billederne snarere tilbage til det romantisk effektfulde end frem mod en egentlig (social) realisme.

Med filmens optakt og afslutning forholder det sig anderledes. Disse billeder – af skibets indsejling i lagunen og Aschenbachs sidste oplevelse af Tadzio på stranden – har en anden karakter, helt løsrevet fra tids- og miljøskildringen. De første synes dannet over englænderen Turners (f. 1775) Venedigakvareller[10]) med deres karakteristiske optagethed af lysets spil i disen og vandet. Det sidste – med den nu gulbrune strandbred – har under sin impressionistiske illumination slående komposition og farveklang fælles med et andet billede fra stranden ved Trouville: James Whistlers »Courbet ved Trouville« (1865)[11]) – en maler, hvis rolle i Proust's liv og forfatterskab ikke gør ham mindre bemærkelsesværdig for en Visconti, der så længe ventede på at filmatisere »På sporet af den tabte tid«.

Filmens billed- og farveskønhed bygger på den illusionsskabende sanselighed i denne tradition, historisk placeret i grænseområdet mellem klassisk optagethed af linie og form i gengivelsen af virkelighedsindtrykket og en moderne, total løsrivelse fra det. Et forhold ikke mindre væsentligt end det til Thomas Manns novelle og Gustav Mahlers musik.

Det apollinske blå

Endnu et forhold, der kommer til udtryk i farvebrugen, må her medinddrages. Vi har bestemt den røde farve som bærer af det sanselige – først og fremmest i problematiseret form – og som det element, der ved sit spændingsforhold til de øvrige farver konstituerer filmens billedskønhed. Heroverfor står – i filmens og Aschenbachs univers – en åndelighed, en abstraktion, længslens genstand: Tadzio i forklaret form, der til sidst vinker Aschenbach ud over havet.

På dette plan forbindes Tadzio oftest med den blå farve. Da kameraet allerførste gang bevæger sig fra ham, passerer det umiddelbart en stor snoet søjlestump i lyst blåt, alabastagtigt materiale. Og både før og siden det fatale møde på plankebroen er Tadzio i afgørende øjeblikke iklædt en blåstribet badedragt. Da Aschenbach fortvivlet læner sig mod badehusets gråblå bagside, reflekteres et kraftigt sollys fra den: »Die Welt ist tief, und tiefer als der Tag gedacht«. Denne spænding mellem det røde og det blå eller blåhvide bliver da udtryk for et modsætningspar, som hører uløseligt sammen med filmens tematik: det dionysiske over for det apollinske, forstået som Nietzsche gjorde det i sin afhandling om »Tragediens opståen af musikkens ånd« fra 1872. Dionysos, vinens og de løsslupne festers gud, repræsenterer rusen, livsglæden, ekstasen, orgasmen, instinktet, den smerteblandede fryd, sangen og musikken, mens Apollon repræsenterer modvægten: han er drømmens, fredens, roens og hvilens gud. Han er den æstetiske følelse og den intellektuelle betragtning. Jævnfør diskussionerne mellem Aschenbach og Alfried. Nogen jævnbyrdig kamp er der ikke tale om i filmen, der helt samler sig om det dionysiske, som filmen psykologisk betragter som det reale, der – fortrængt – volder sin mægtige ødelæggelse. Fra denne forskydning skriver sig muligvis den fornemmelse af moralsk afstandtagen eller fordømmelse over for Aschenbachfiguren, der kan opleves i filmen.

Esmeralda

Endnu mens Aschenbach står lænet til badehusets bagvæg, lyder toner af Beethovens »Für Elise«. Tadzio spiller den med én finger på salonens flygel, men er væk, da Aschenbach efter endnu en nytteløs samtale med direktøren om kolerarygterne vender sig mod musikken. Den minder ham om Esmeralda, og vi får i filmens femte flashback en bordelscene, hvis pointe er vanskelig at bestemme.

Pigebarnet har navn, udseende og adfærd efter den Esmeralda, der i Thomas Manns sene roman »Doktor Faustus« (1947) smitter den også på dette punkt Nietzscheligende hovedperson, komponisten Adrian Leverkühn, med syfilis. Selve hendes kærtegnende bevægelse: med armens inderside af mandens kind stammer herfra. Men er Aschenbach dybt betaget eller – i hvert fald bagefter – inderlig frastødt af pigen og situationen? Aschenbach er i scenen ung, men bærer et tætstudset overskæg, og Esmeralda har en påfaldende lighed med hans hustru (og en fjernere med Tadzio). Hører scenen kronologisk hjemme efter »familieidyllen« og i så fald før eller efter hustruens død, og hvad skal den i så fald fortælle os om Aschenbach? Opfattet som en beskrivelse af den første erotiske oplevelse overhovedet (som i »Doktor Faustus«) giver den så vidt jeg kan se ingen mening. Med sin grove, men rigtignok effektfulde karakter får den stå som udtryk for en gammel konflikt hos Aschenbach omkring det erotisk-sanselige – en forudsætning for den nuværende situation, jvf. skibets navn. »I have to find my balance somehow.« Et stadium på hans vej væk fra sanserne – på vej mod den rene abstraktion, der i de senere samtaler er hans erklærede mål.

Jeg elsker dig

Hvad der nu følger, er i et og alt bestemt af den erotiske besættelse. Når Visconti i Cannes forsikrede, at der ikke var »sex« i filmen, udtaler han sig mod bedre vidende. Det smil, Tadzio i den følgende aftenscene giver Aschenbach, sender ham ud i det mørke, hvorfra Tadzio i telebilledet dukker op. Her synker han sammen på en bænk, og for sig selv tilstår han sin håbløse forelskelse: »You must never smile like that – to anyone.« Kameraet zoomer ind på hans ansigt: »I love you«.

Efter den næste dag i kirken at have iagttaget Tadzios ansigt i det strålende skær fra kærterne, begynder Aschenbach sin forfølgelse gennem Venedigs gader, hvor den læskede kalk breder sin stank. Om aftenen optræder i hotellets have en gadesangertrup. Forsangeren (sminket og med rød vest) betjener sig af et obskønt foredrag, da han synger en vulgær elskovssang, og for en kort stund opstår en slags fællesskab mellem komponisten og drengen i deres foragt og frygt for sangeren, der indynder sig hos hele det øvrige selskab og river det med sig ind i liderligheden. Den lange, på en måde uudholdelige scene, er en rå sanseligheds bølgende angreb på Aschenbachs integritet. Stivnet i afværgelse sidder han tilbage – med sit røde glas utømt foran sig – da tjenerne rydder op.

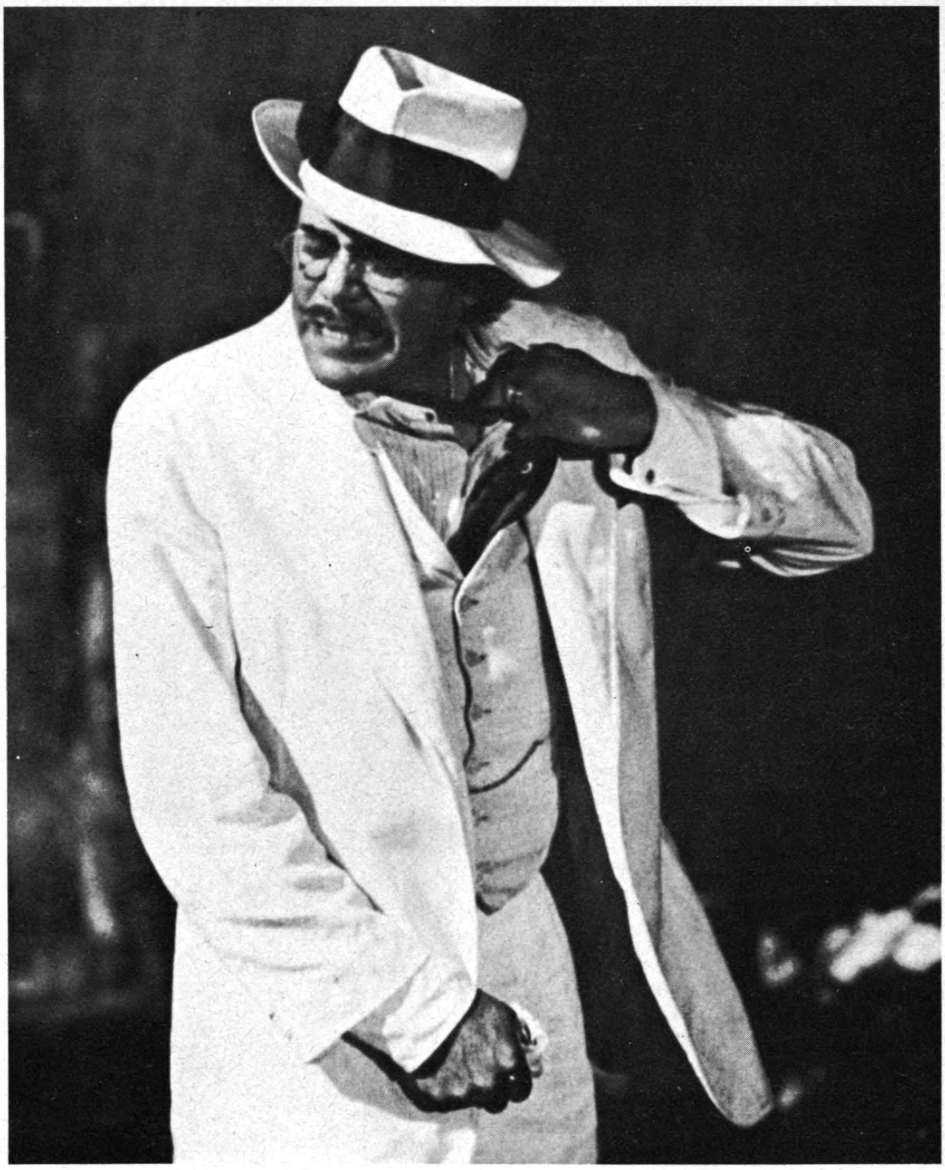
Berøringen

Næste eftermiddag veksler Aschenbach et stort beløb i det engelske rejsebureaus bank, og her får han endelig den usminkede sandhed om koleraen fortalt af englænderen. Da dennes beretning er slut, klippes til hotellets terrasse. Lyset er hvidt og stærkt. Aschenbach, klædt i lyst tøj, advarer Tadzios mor mod koleraen og beder hende rejse med sønnen og døtrene. Hun takker ham, kalder på Tadzio, og tøvende kærtegner Aschenbach hans hår med en faderlig bevægelse. Der klippes tilbage til banken, hvor Aschenbach mumler et »Thank you«. Først dermed er det klart, at scenen alene har udspillet sig i Aschenbachs fantasi. At udføre den i handling er en moralsk forpligtelse for Aschenbach, men ville indebære to umuligheder for ham: selv at skulle foranledige Tadzio fjernet for sit blik og at omsætte sit forhold til Tadzio i en fysisk berøring. Det sidste ville være lige så ødelæggende som det første. I sin besættelse har han ikke noget valg, og dog spørger han sig – da han oprevet stavrer hen ad gangen til sit værelse: »Hvilken vej har jeg valgt?«

På Aschenbachs hulken associeres – i filmens sjette og sidste flashback – til datterens begravelse, hvor de grædende forældre (han endnu ung og skægløs) ser kisten blive sat på ligvognen. Tabet af, hvad der synes at være hans eneste barn, spiller – synes Visconti med dette flashback at ville betone – ind i hans følelsesmæssige forhold til Tadzio.

Nedværdigelsen

Under det sidste flashback sættes, for tredie gang, Mahlers Adagietto i gang, nu for at spilles helt igennem. Hvor det lyrisk strømmende i satsen de foregående gange har støttet og tolket billederne, er det denne gang de voldsomme, lidenskabelige blokke af forte-steder i satsen – der mod slutningen tiltager i styrke og antal – som fremkalder en stærk følelse af smerte i sekvensen.



Den syge Aschenbach synker sammen.

Den tager sin begyndelse i barbersalonen, hvor en gelassen frisørsvend majer Aschenbach ud. At det ikke sker mod hans svage vilje, ser vi deraf, at han allerede da er iklædt det røde slips. Ultranærbilledet af hans mund, da den karmosinrøde læbestift bliver lagt på, er blot en besegling. Han giver sig hen i nedværdigelsen. Yderligere udstyret med et rødt hattebånd forfølger han resten af dagen Tadzio igennem byen, hvor nu overalt affaldsbålene flammer. Ud på aftenen får han endnu et smil fra drengen, som Visconti ikke har undset sig for at give helt klar bevidsthed om sin magt, da han på et tidspunkt anbringer Tadzio *mellem* kameraet og Aschenbach, som dukker frem i bunden af en gyde.

På et lille, beskidt torv bryder da Aschenbach sammen; syg på krop og sjæl synker han ned ved brønden, og en hysterisk, selvopgivende latter bemægtiger sig ham, mens de dybe, afsluttende bastoner sætter punktum for violinernes svimlende fald. Her, som overalt i filmen, er Dirk Bogarde et lydigt og følsomt redskab i sin instruktørs hænder. Hans spillestil er ikke realistisk, men teatralsk i den forstand, at den bestandig forstørrer enkelte elementer som udtryk for den enkelte scenes herskende følelse.

Mareridt og forløsning

Fra nu af har virkeligheden lukket sig for Aschenbach. Hans verden går i opløsning, og i et vildt mareridt oplever han sin kunst og sin tankeverdens sammenbrud. Hvad der intoneres med den brølende slutakkord i en koncertsal med Aschenbach på podiet er nemlig ikke – som man har villet gøre det til – et flashback. Hustruens tilstedeværelse, Alfrieds hysteriske og selvmodsigende anklager, publikums enstemmige vrede – intet af det giver mening i en historisk-kronologisk sammenhæng. Men rummets røde glød – i tapeter, betræk og blomster – viser, hvad der nu er brudt igennem i Aschenbachs sind: den sanselighed, hvis indflydelse på sin kunst han så inderlig har frygtet, skønt den – hvad både vi og Alfried for længst har måttet indse – netop har nået sig af den. Råbende værger Aschenbach sig mod mardrømmen, mens de gyldne ord om visdom, sandhed og menneskeværdighed lyder for ham i Alfrieds forvrængning. Denne Alfried fremstilles af Mark Burns som en paradoksalt kold teoretiker, hvis tørre lidenskab ganske savner Aschenbachs sensibilitet.

Med et nærbillede af Tadzios gyldne hoved i blæst rejser skønheden sig atter for Aschenbach, og i formiddagens blege lys vakler han ned på stranden for at tage en sidste afsked med drengen. Han opgiver enhver fortolkning, og afskåret fra den fysiske bevægelse suger han for sidste gang skønheden til sig, da Tadzio – nu løsrevet for enhver realitet – med en guddommelig bevægelse, som Hermes der viser de frigjorte sjæle vejen, vinker ham ud over havet – altings begyndelse og ende. Tilbage bliver det tomme hylster. Kun således – i døden – kan den store længsel opfyldes.

Den store længsel

Ofte siges det om Visconti, at han har vanskeligheder med i sine film at forene en marxistisk ideologi med et romantisk sindelag. »Døden i Venedig« viser tydeligt, at dette er forkert. Viscontis overbevisning om, at det borgerligt-kapitalistiske samfund støt og sikkert går sin undergang i møde, er der ingen grund til at betvivle. Den ydre verden, han afmaler i sin film, er i opløsning og forfald, og det er ikke vanskeligt for tilskueren at drage paralleller til vor egen tids hysteriske materialisme. Samtidig er greve Luchino Visconti di Modorone uhjælpeligt fascineret af og bundet til den verden, han ser og véd går til grunde. Han vil derfor utvivlsomt kunne beskyldes for at være en dårlig marxist. Men det er i selve denne spænding, han er romantiker. Når han slækker på den, bliver hans film hysterisk-moralistiske som »De lange knives nat«. Når han fastholder den uden vaklen, er han imponerende og vældig som i »Leoparden«. Men når han anfægtes i den, er han størst – som i »Døden i Venedig«.

Den store længsel er rettet mod det uopnåelige, og netop derved er den romantisk. Det er aldeles træffende, når Bent Mohn[12]) kalder Aschenbach for en Isolde. Hendes kærlighed til Tristan – ikke mindst som Wagner har gestaltet den i sin opera – har sit væsen i dens uopfyldelige karakter. Opfyldelse er det samme som ophør og død. Længsel og higen, ikke udløsning og tilfredsstillelse. Hvad der ikke må forlede nogen til at tro, at denne kærlighed er uden sanselighed. Det umulige i Aschenbachs forhold til Tadzio er ikke (som Bent Mohn mener) en beklagelig følge af konventioner, men er et *sine qua non,* en uomgængelig betingelse.

Heri ligger også en afgørende forskel på Viscontis film og Thomas Manns novelle. Mann er i dette værk en platonsk (græsk) idealist, der betragter Aschenbachs udvikling som en tillukning af vigtige kilder, en underforsyning hvis følger er ødelæggende, da barriererne dog brydes ned. Visconti er en romantisk (germansk) idealist – ikke for idealernes skyld, men for romantikkens. Herudfra må man også forstå den forskellige skikkelse, homoseksualiteten tager henholdsvis hos Mann og Visconti. Hos Mann er der tale om en naturlig, dvs. normal disposition, som i den vesteuropæiske kultur har været udsat for en stigende fortrængning[13]). Hos hans Aschenbach fremtræder den derfor i et bestandigt tvelys – det åndelige og sanselige så at sige mødes fra hver sin side i indtrykket af Tadzios skønhed, og fordi det sanselige har været fornægtet i både livet og kunsten, slår det på én gang ødelæggende og forløsende igennem. Visconti har derimod så stærkt materialiseret de rent erotiske træk i Tadzios figur og bevidsthed, at drengen fra begyndelsen sættes i sanseligheden, og Visconti har givet sin Aschenbach en række nærmest neurotiske træk, som psykologisk peger mod en egentlig, konstitutionel homoseksualitet, som udelukker den heteroseksuelle forbindelses fysisk-psykisk spændingsskabende og opfyldende karakter. Deraf de store vanskeligheder ved indpasning og forståelse af det fjerde og det femte flashback (jvf. ovenfor »En familieidyl« og »Esmeralda«). Dette forhold er imidlertid af underordnet betydning – det er ikke som mulig konstitutionel homoseksuel, at Aschenbach skal interessere tilskueren, selvom det ikke kan bestrides, at Visconti herved har bragt et forstyrrende element af driftbundethed ind i sin film, der i nogen grad forvirrer og forgrover den psykologisk.

Men det er kunstneren Aschenbach, det først og fremmest drejer sig om. At der hos ham består en modsigelse mellem hans »ideologiske« bevidsthed på den ene side og hans kunst og dens kilder på den anden. Denne fortrængning fra bevidstheden af det sanselige forhindrer ikke skønheden i at opstå i hans kunst, men denne kunst bliver en længselskunst, og han selv bliver et romantisk menneske, hvis sensibilitet slider ham op. Derfor er det en dødsmærket mand, der kommer til Venedig – hypersensitiv over for etableringen af et konfliktstof, der kan nære ham som kunstner. Men gennem den erkendelse af sansningen, mødet med Tadzio giver ham, nedbrydes han i det menneskelige. Hans død bliver i sandhed en død i skønhed – i opfyldelse og dermed tilintetgørelse af den store længsel.

Det forunderlige, det dybt gribende ved »Døden i Venedig« er da, at filmen ikke beskriver dette forløb, men selv er det. Trods alle de begrænsninger, den har, ja næsten i kraft af dem, virkeliggør den i sit formsprog – musikalsk, farvemæssigt, ved hele sin inddragen af en skønhedsverden, der er betinget af en historisk, i dag anfægtet og fornægtet tradition – selve den længsel, hvis opfyldelse er lig dens ophør. Den er – som hele Viscontis værk – på sporet af den svundne tid. Har man ikke part i den, er »Døden i Venedig« lukket land.

■ **DØDEN I VENEDIG**

Morte a Venezia/La mort à Venise. Italien/Frankrig 1971. **P-selskab:** Alfa Cinematografica (Rom)/PECF (Paris). **Ex-P:** Mario Gallo. **As-Ex-P:** Robert Gordon Edwards. **P-sup:** Egidio Quarantotto. **P-leder:** Anna Davini. **P/Instr:** Luchino Visconti. **Manus:** Luchino Visconti, Nicola Badalucco. **Efter:** roman af Thomas Mann. **Foto:** Pasquale De Santis. **Format:** Panavision. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni. **Ark:** Ferdinando Scarfiotti. **Dekor:** Nido Azzini/**Ass:** Osvaldo Desideri, Gianfranco de Dominici. **Kost:** Piero Tosi. **Musik:** Gustav Mahler – »Adagietto« fra 5. symfoni, 4. sats fra 3. symfoni; solist: Lucretia West/Ludwig van Beethoven – »Für Elise«, pianosolo af Claudio Gizzi/Armando Gil – »Conti nuovi (Chi con donne vuole avor futura)«, sunget og spillet af Gruppo Folkloristica/Modest Mousorgsky – »Nina Nana«, sunget af Masha Predit. **Dir:** Franco Mannino. **Orkester:** Orchestra del Academia di Santa Cecilia. **Tone:** Vittorio Trentino, Giuseppe Muratori, Renato Cadueri. **Instr-ass:** Albino Cocco, Paolo Pietrangeli. **Makeup:** Mario Di Silvio, Mauro Gavazzi, Goffredo Rocchetti. **Frisurer:** Luciano Vito, G. De Guilmi, M. T. Corridori. **Medv:** Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Björn Andresen (Tadzio), Silvano Mangano (Tadzios mor), Marisa Berenson (Frau von Aschenbach), Mark Burns (Alfried), Romolo Valli (Hoteldirektøren), Nora Ricci (Guvernante), Carole André (Esmeralda), Leslie French (Rejsebureaumanden), Franco Fabrizi (En barber), Sergio Carfagnoli (Jaschu), Ciro Cristofoletti (Hotelmand), Luigi Battaglia (Manden på skibet), Masha Predit (Sangerinden), Antonio Appicella, Dominique Darel. **Længde:** 132 min., 3590 m. (Stopur: 129 min.). **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Constantin Dist. **Prem:** Carlton 27.9.71.

NOTER

1) Første gang bevidnet i et Mann-brev til Wolfgang Born 18.3.1921. Thomas Mann Briefe 1889–1936, bd. I, BRD 1962, p. 184.

2) Dette påstås af Margaret Hinxman, Sight and Sound 1970, p. 199, men kan ikke verificeres. I Cannes bedyrede Visconti, at Alfried *ikke* var Schönberg (»Jeg vil ikke have vrøvl også med Schönbergs familie«).

3) »So rückhaltlos ich die künstlerische und geistige Überlegenheit des sechzehn Jahre Älteren anerkannte, so fest war ich mir meines Verständnisses für seine dämonische Natur bewusst«, skriver Bruno Walter i sine erindringer. Se Thema und Variationen, 1960, p. 115.

4) Jvf. hvad Alma Mahler skriver om ham i sin Mahler-bog og breve fra Gustav Mahler i dennes Briefe, 1924 passim.

5) Se f.eks. den engelske udgave 1968, p. 122.

6) Se Walter Szmolyan: J. M. Hauer, Wien 1965, p. 25.

7) Se f.eks. Ulrik Skouenborg i Information 2.10.71 og Anders Bodelsen i Politiken 3.10.71.

8) »Skønheden er den eneste form for det åndelige, som vi kan opfatte med vore sanser, som vi kan udholde med vore sanser.« Døden i Venedig, Bekkasin-udgave 1965, p. 80.

9) Gengivet i Jean Leymarie: Impressionism. Skira. Schweiz (1970), p. 22. Et andet Boudin-strandbillede er gengivet i Maurice Raynal: The nineteenth century. Skira. Schweiz 1951, p. 110.

10) Se f.eks. i William Gaunt: Turner. Phaidon. England.u.å., tavle 18 og 19.

11) Gengivet Jean Leymarie: Impressionism. p. 26.

12) Politiken 28.9.71.

13) Se herom f.eks. Thorkil Vanggaard: Phallós. 1969. Især p. 167 f.

GRAMMOFONPLADER

I hvert fald 4 grammofonplader er udsendt i Danmark i forbindelse med Viscontis film.

1) Originalindspilningen fra filmens lydbånd indeholder Mahlers 5. symfonis 4. sats og 3. symfonis 4. sats. Desuden Beethovens »Für Elise«, Mousorgskys »Nina Nana« og Armando Gil: Canti nuovi (gadesangerens elskovsvise). – Sonet SLP-3010. Kr. 45,50.

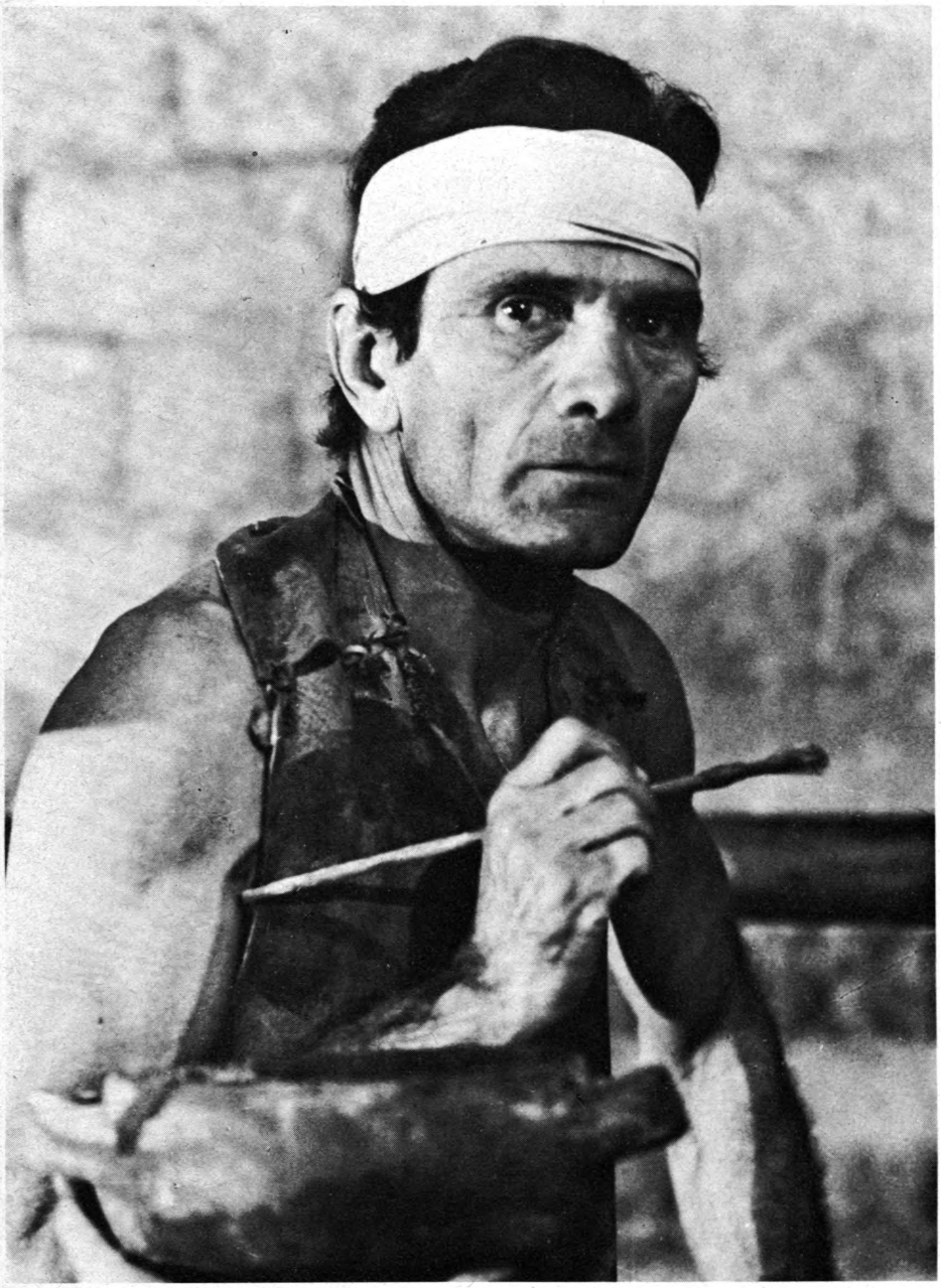
2) De to Mahler-satser, der anvendes i filmen, indgår i en prøveplade for Deutsches Grammophons samlede indspilning af Mahlers 10 symfonier, dirigeret af Rafael Kubelik. Dens lancering som en »Døden i Venedig«-plade er lidt tvetydig. DG 2538 124. Kr. 32,25.

3) En single med adagietto fra 5. symfoni spillet (temmelig slapt) af Concertsgebouw-Orchester Amsterdam, dirigeret af Bernhard Haitink. Philips 6836 004.

4) Brudstykker af Adagiettoen (4 min.) og af 5. symfonis 1. sats (3 min.) med Orchestra Nuova Philharmonia, dirigeret af John Barbirolli. HMV 3C 005–02130.

Pasolinis myter

Chr. Braad Thomsen fortæller om Pasolini-film, der er ukendte herhjemme, og om hans filmatisering af „Decameron". Artiklen slutter med en samtale med Pasolini om de gennemgående temaer i hans filmproduktion, bl. a. faderdrabet.



Normalt baserer Pier Paolo Pasolini sine film på originalmanuskripter, men tre gange har han filmet allerede foreliggende myter, »Matthæus-evangeliet«, »Kong Ødipus« og »Medea«, af hvilke de to sidste ikke er vist og næppe heller vil blive vist i danske biografer, til trods for at de er ganske uundværlige for den fulde forståelse af Pasolinis væsentlige og dybt personlige værk.

At Pasolini netop vælger at filme myterne om Jesus, Ødipus og Medea er ikke tilfældigt. I hvert fald de to første myter er helt centrale til forståelse af vor kultur, – og alle tre myter indgår desuden som basis-materiale i Pasolinis private og kunstneriske fysiognomi.

Myten om Jesus betyder to ting for Pasolini: for det første kom Jesus med et radikalt kærlighedskrav til menneskene og personificerede selv kærligheden i en sådan grad, at mennesker brød op fra alt, hvad de ejede, for at følge ham i hengivenhed. Dette tema har Pasolini siden omplantet til et moderne industrimiljø med »Skandalen i Milano«. For det andet var Jesus en revolutionær, der satte sig op mod den herskende samfundsmagt og mod den institutionaliserede religion, og den totale afvisning af den eksisterende civilisation ligger bag de fleste af Pasolinis film. Jesus er derimod ikke Guds søn for Pasolini, der ikke er kristen. I Oswald Stacks interview-bog (British Film Institute's »Cinema One«-serie) præciserer Pasolini: »Jeg tror ikke på Jesu guddommelighed, for min vision af verden er religiøs«, og han understreger samtidig, at hvad han i dag fortryder mest i sin filmatisering af Jesu liv er, at han har medtaget miraklerne: »Måske skulle jeg have forsøgt at opfinde helt nye mirakler, som ikke er mirakler i samme forstand som at helbrede syge eller gå på vandet. Måske skulle jeg have forsøgt at formulere den følelse af noget mirakuløst, som vi alle kan opleve, når vi f.eks. iagttager solopgangen.«

Ødipus og Medea

Myten om Ødipus, som den fortælles af Sofokles, har en dybt personlig betydning for Pasolini, der aldrig har lagt skjul på, at han er homoseksuel, og at væsentlige elementer i hans film udspringer heraf. Pasolini identificerer sig stærkt med den Ødipus, der ved skæbnens uafvendelighed må dræbe sin far og gifte sig med sin mor. I interview-bogen taler Pasolini åbenhjertigt om sit stærke had til faderen, der var fascistisk officer, og om sin dybe kærlighed til moderen (som han har givet rollen som jomfru Maria i sin Jesus-film!), – og han vedgår, at disse spændinger har bestemt hele hans seksuelle udvikling. Han kalder Ødipus-filmen for »en metaforisk selvbiografi«, og filmens hovedtema, faderdrabet, har Pasolini siden genoptaget i »Svinestien«, hvori drabet osse synes at have en politisk funktion som et opgør med et magtsymbol.

Medea-myten, baseret på Euripides, er fundamentet for Pasolinis politiske holdning i lige så høj grad, som Ødipus-myten er fundamentet for hans seksuelle holdning. Landet, hvor Medea kommer fra, er for

Pasolini som Giottos elev i »Decameron«: »Han er i stand til at realisere sin drøm, selv om han finder ud af, at det måske er lige så godt at drømme.«

Pasolini primitivt, præ-historisk og oprindeligt som kontrast til det civiliserede, rationelle og institutionaliserede samfund, som Jason fører hende ind i. I dette samfund må Medea gå til grunde, men med sig i faldet forsøger hun at rive ikke blot sine to børn med Jason, men osse hele Jasons civilisation, der har destrueret hendes kærlighed og hendes mystiske trolddomskraft. Medea er Solens Datter, dvs. det konkrete udtryk for den natur-religiøsitet, som Pasolini ofte kredser omkring og sætter op som kontrast til de eksisterende historiske samfund, som han ønsker destrueret. Et enkelt billede i »Skandalen i Milano« vidner om den stærke indre sammenhæng, der er overalt i Pasolinis produktion til trods for den tilsyneladende mangfoldighed: Den guddommelige yngling bøjer sig over moderen for at elske hende, og idet han bøjer sig frem, kommer hans ansigt til at indtage solens plads, så solens stråler synes at udgå fra hans ansigt. Hvis Medea er solens datter, er han åbenbart solens søn!

»Medea« er det mytiske udtryk for Pasolinis destruktions-længsel, hans afstandtagen fra alle historiske samfund. Men alle hans store film er jo i virkeligheden apokalypser, undergangsvisioner, fordi de handler om mennesker, der er ude af stand til at modtage kærligheden og leve med den, frustrerede og fremmedgjorte som de er over for deres inderste skabende, erotiske impulser: I »Matthæusevangeliet« korsfæstes Jesus af den verden, der frygter hans kærlighedsbudskab, i »Kong Ødipus« blinder Ødipus sig selv, fordi han ikke kan se den sandhed i øjnene, at han har dræbt sin far og levet sammen med sin mor, i »Skandalen i Milano« destrueres den borgerlige familie og lades alene tilbage i en både fysisk og symbolsk ørken, fordi den ikke kan leve videre med den radikale kærlighed, den lærte at kende via den fremmede yngling. I »Svinestien« ædes en ung mand af de svin, han elsker, mens en anden straffes med døden af det samfund, han forsøger at bryde med, i »Medea« går den kvindelige hovedperson til grunde ved mødet med civilisationen, og i »Ostia« synes det atter at være kærligheden, der tvinges over i det destruktive på grund af de trange udfoldelsesmuligheder, den har.

Ostia

»Ostia« er instrueret af Sergio Citti, men er skrevet af Pasolini sammen med Citti, og selv om Pasolini i det følgende interview hævder, at filmen er baseret på Cittis personlige vision, så er der alligevel mange træk, der gør, at det osse er rimeligt at betragte den som en Pasolini-film. Filmen rummer temaer, som man genkender fra de film, Pasolini selv har iscenesat: fadermord, incest, blasfemi og homoseksuelle scener, men frem for alt er filmen i lighed med Pasolinis egne baseret på en myte, nemlig Kain og Abel-temaet.

Filmen foregår i vor tid og handler om to brødre, spillet af Franco Citti og Laurent Terzieff. På vej hjem fra en tyve-tourné finder de en ung pige, der synes død. Men hun vågner op igen og flytter hjem til de to brødre, uden at der dog opstår noget erotisk forhold imellem dem og pigen. Derimod synes der at foregå noget imellem brødrene indbyrdes at dømme efter en scene, hvor de klæder sig ud med kvindeparyk og smører læbestift og pudder i ansigtet. Både brødrene og pigen har haft ubehagelige oplevelser med deres fædre. Som drenge skubbede de to brødre deres far ud af et vindue, så han dræbtes. Det var deres hævn, fordi han slagtede og spiste et lam, som de begge elskede. Pigen har som ganske ung haft et seksuelt forhold til sin far, efter at han reddede hende fra en voldtægtsforbryder.

Man vil huske, at også Pierre Clementi i »Svinestien« dræbte sin far (se anmeldelsen i Kosmorama nr. 101), men mens faderdrabet i denne film nærmest havde karakter af en frigørelsesproces, så er drabet i »Ostia« mere problematisk. Den dræbte far er anarkist, og mens han arrangerer et festmåltid af det slagtede lam, fremhæver han samtidig Jesus som den første socialist. Faderen kan altså i Pasolinis øjne ikke være helt usympatisk, og faderdrabet synes da osse at have lammet de to brødres kærlighedsevne i stedet for at have haft forløsende virkning. I en drøm identificerer den ene af brødrene pigen med lammet, som var deres første kærlighed, og de erotiske undertoner i brødrenes forhold til lammet fører uvægerligt tanken hen på Jean-Pierre Léauds erotiske forhold til svinene i »Svinestien«.

Pigen er efter sin erotiske oplevelse med faderen endt som prostitueret, og hvis de to brødre ikke har sovet med hende, så har til gengæld det halve Rom været i hendes bukser. Da brødrene kommer i fængsel på grund af tyveri, har pigen kun én mulighed for at besøge dem: hun må gifte sig med én af dem, og dette er begyndelsen til tragedien. Da de kommer ud af fængslet, slår den forsømte bror sin rival ihjel, men samtidig går pigen sin vej, nøgen, og lader den overlevende bror alene tilbage med liget.

Handlingen i »Ostia« er ganske klar, men det er meningen med filmen til gengæld ikke. Det synes nærliggende at trække paralleller mellem pigen og den unge mand i »Skandalen i Milano«. De kommer begge med kærlighed til nogle mennesker, der ikke synes i stand til at elske, og som går til grunde ved mødet med kærligheden. Men mens manden i »Skandalen i Milano« var af guddommelig natur, kalder Pasolini i det følgende interview den unge pige i »Ostia« for Djævelen selv, hvilket ikke umiddelbart er forståeligt, medmindre Gud og Djævelen da er to sider af samme person. At Pasolini godt selv kan være i tvivl, og måske ønsker at så tvivl om, hvad der er guddommeligt og djævelsk, fremgår af musikanvendelsen i »Ostia«. Da de to brødre bærer pigen hjem i begyndelsen af filmen, klinger religiøs musik på lydbåndet, mens en skriftescene til gengæld er akkompagneret af et drillende verdsligt klavertema. Hvis »Ostia« iøvrigt kan være svær at få hold på, skyldes det nok især Sergio Cittis noget tunge iscenesættelse, der er påvirket af Pasolini, men uden Pasolinis poetiske klarhed.

Decameron

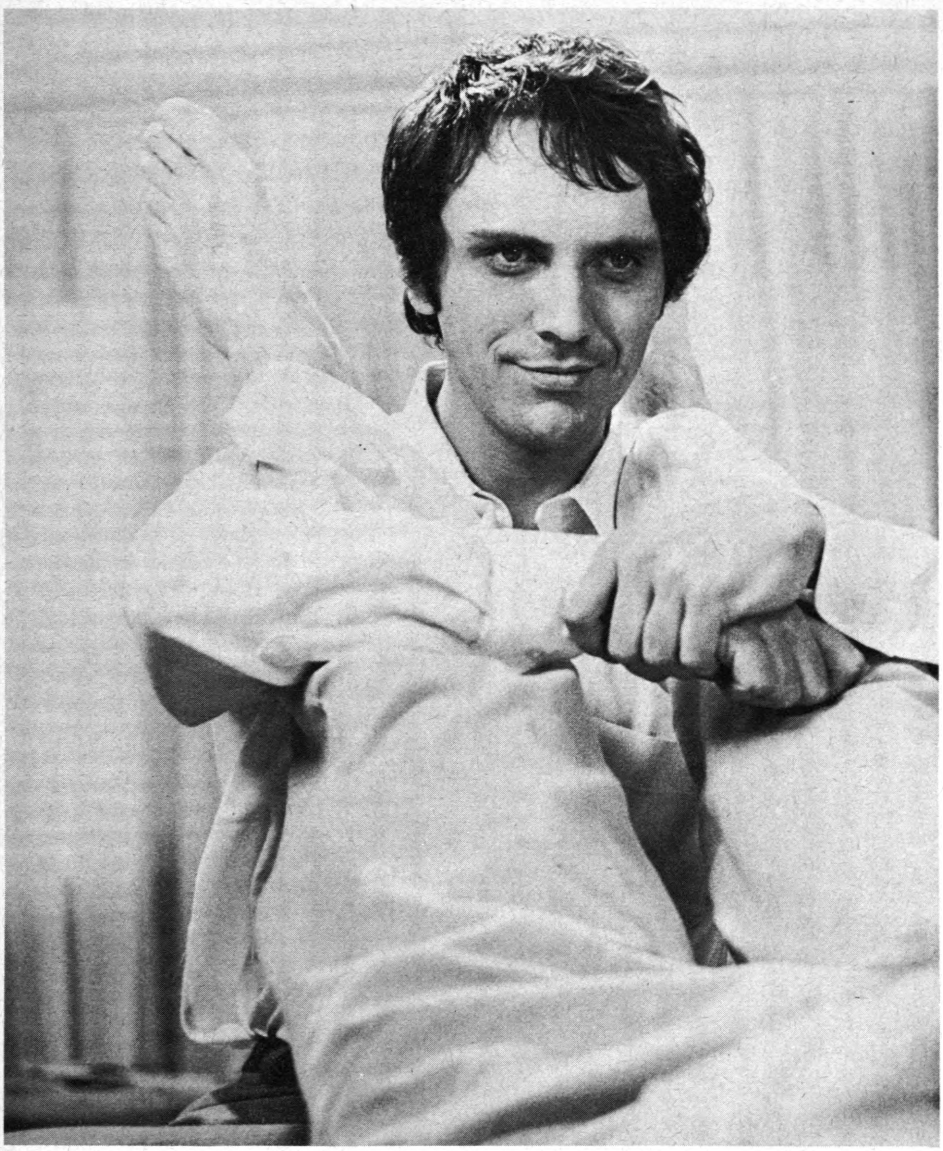
I Pasolinis egne film er ørkenen et gennemgående og meget centralt symbol: Jesus havner i ørkenen, der både er helt konkret tilstede som lokalitet og samtidig et udtryk for den sindstilstand, som han drives ud i ved at måtte tale og tale uden at blive forstået – end ikke af dem, der stod ham nær og elskede ham. Også i »Ødipus« og »Medea« er ørkenen på én gang en naturlig lokalitet, hvor dele af handlingen må udspille sig, og et billede på en sindstilstand. I »Skandalen i Milano« klippes ørkenen derimod ind som et åbenbart symbol uden naturalistisk dækning. I skildringen af den moderne industrifamilies vej mod undergangen associerer Pasolini filmen igennem ganske kort til denne symbolske ørken, der tilsidst helt konkret opsluger fabrikanten, der nøgen og hjælpeløs skriger mod himlen. Osse den ene af hovedpersonerne i »Svinestien« træffer vi flakkende omkring i ørkenen.

Ørkenen er en så fremtrædende lokalitet hos Pasolini, at det er ganske påfaldende, at ørkenen *ikke* er til stede i hans seneste film »Decameron«, der tværtimod for en stor del udspiller sig i frugtbare grønne haver, marker og skove. »Decameron« betyder en ganske radikal omvæltning i Pasolinis produktion. Ørkenen er blevet til frugtbar jord. Og den seksualitet, der i tidligere film perverteredes og blev destruktiv, fordi den ikke kunne fungere i et nøjere bestemt socialt miljø, den kan her udfolde sig frit og glad i et tidløst drømmeunivers. Her kan rig mødes med fattig, gejstlig med verdslig, hustru med elsker og mænd med dyr i glade, kødelige orgier. Pasolini har tidligere i »Skandalen i Milano« skildret seksualiteten som værende af guddommelig natur, og det samme handler en enkelt episode i »Decameron« meget direkte og ironisk om:

En ung mand agerer døvstum, hvorfor han anses for ufarlig for nonnernes dyd og blir ansat som gartner i et kloster. Nonnerne finder samtidig ud af, at når han er døvstum, så må det jo osse være ufarligt at gå i seng med ham, for så kan han ikke sladre til nogen. Først blir han forført af to nonner i et havehus, mens klosterets øvrige beboere ser til fra vinduerne i det tårn, der mere frimodigt end i nogen anden film er brugt som phallos-symbol. Siden finder de alle ned til den døvstumme gartner, der får sin lyst styret. På en særlig anstrengende dag, hvor han horer med selveste abbedissen, føler han, at hans potens efterhånden blir udnyttet så groft, at han må protestere, og han kommer til at fortale sig. Abbedissen opfatter det som Vorherres mirakel, at den stakkels døvstumme har fået talens brug under samlejet. Hun ringer med klokken i tårnet og gir alle nonnerne tilladelse til fra nu af at elske af hjertens lyst, og de erkender, at det i sandhed er en himmelsk beskæftigelse.

Kun i en enkelt episode sætter Pasolini seksualiteten ind i en mere problemfyldt social sammenhæng. Det er episoden med de tre brødre, der slår deres tjener ihjel, fordi han tilbringer natten hos deres søster. Den ene bror opdager det syndige forhold, da han selv smutter ud af tjenestepigens soveværelse, – men det betyder selvfølgelig mindre. Kærligheden mellem søsteren og tjeneren er så stærk, at den trodser døden: I et syn ser søsteren, hvor hendes elskede ligger begravet. Hun graver hans lig op, men da hun ikke kan tage hele kroppen med sig, skiller hun hovedet fra kroppen og anbringer det i en vase på sit værelse!

Bortset fra denne makabre episode er alt imidlertid fryd og gammen i »Decameron«, der handler om, hvor guddommeligt vi kun-



Terence Stamp i »Skandalen i Milano« – udtrykker nåden i et erotisk sprog.

ne have det med vort seksualliv, hvis osse præsterne og borgerskabet ville elske lidt mere i stedet for at indpode os andre skyldfølelse over seksualiteten. »Decameron« er en frodig og overstadig film fyldt med et portrætgalleri af grimme og smukke mennesker, der alle er fælles om den gudskabte liderlighed. De fleste aktører er samlet op på gaderne i Napoli, og at dømme efter deres skæve grin er der virkelig brug for en tandlæge i den by. Aldrig før har man i én film set så mange dårlige tænder! Pasolini er ikke den store, subtile humorist, men netop derfor føler han sig hjemme i »Decameron«s bevidst vulgære, falden-på-hale-komik, der introduceres fra starten. I første episode falder den stakkels Ninetto Davoli i en mægtig lokumsspand og er ved at drukne i lort efter et patetisk natligt eventyr. Megen billig komik trækkes ud af den stank, der herefter står omkring Ninetto.

Pasolini har indlagt sig selv i en lille rolle, der ikke synes motiveret af selve filmen, og som ikke er ganske fri for en del privat kunstner-krukkeri. Han spiller en elev af maleren Giotto, der var Boccaccios samtidige, og som iøvrigt siges at være en væsentlig forudsætning for Pasolinis billedsprog. Gennem sidste del af filmen klippes hyppigt til episoder med Pasolini, der som en besat maler løs på et kæmpemæssigt kalkmaleri, mens han om natten drømmer, at maleriet blir levende og befolkes med både engle og nøgne mennesker. Da filmen er slut, er osse kalkmaleriet færdigt. Medarbejderne fester og skåler på successen, men Pasolini vender sig mod sit maleri og udbryder lidt vemodigt: »Hvorfor virkeliggøre et værk. Det er smukkere at drømme om det?« Disse ord er filmens sidste og klinger underligt resigneret.

Til trods for at »Decameron« nok kan være en noget ujævn film, er man taknemmelig for, at Pasolini har realiseret sit værk i stedet for blot at drømme om det. Efter i så mange film at have skildret seksualitetens virkninger som destruktive har han formentlig haft et mægtigt behov for at slappe af med en film, der handler om det modsatte. Om han kan styre dette behov vil tiden vise: Han er i øjeblikket i gang med at filme »Canterbury Tales« i England, og hans næste projekt er »Tusind og Een Nats Eventyr«!

Gennemgående motiver

Følgende interview med Pasolini blev taget i Berlin efter verdenspremieren på »Decameron«. Han var ret deprimeret ved den lejlighed, idet laboratoriet havde fejlklippet filmen i første omgang, så dele af den blev uforståelig ved premieren, og hans dag var så tæt besat med interviews, at der ikke var mere end en halv times tid at snakke i. Jeg har derfor valgt udelukkende at koncentrere interviewet om en række af de iøjnefaldende motiver, der går igen fra film til film, og bad ham kommentere disse gennemgående motiver.

– I to af Deres film har De skildret malere i færd med at skabe et kunstværk: i »Skandalen i Milano« forsøger drengen at fastholde erindringen eller drømmen om Terence Stamps kærlighed i sine malerier, og i »Decameron« spiller De selv en kalkmaler i færd med at realisere sin drøm. Det forekommer mig, at begge episoder siger noget om kunstens magtesløshed over for virkeligheden og/eller drømmen. Ser De selv en sammenhæng mellem de to malere?

– Nej, jeg synes, det er to helt forskellige personer. Drengen i »Skandalen i Milano« er en svag, impotent og gold karakter, som i sine billeder forsøger at efterligne avantgardistiske retninger, som er absurde og vilkårlige, mens maleren i »Decameron« er en person, der står midt i virkeligheden og har et reelt forhold til den. Han har ganske vist samtidig sine vanskeligheder, men det er vanskeligheder med kunsten. Og han er ikke gold og impotent. Han er tværtimod i stand til at realisere sin drøm, selv om han finder ud af, at det måske er lige så godt at drømme. Men det betyder ikke, at han er ude af stand til at realisere sin drøm, – faktisk realiserer han den til sidst. Han stiller sig selv den udfordring at søge i stedet for at drømme, og han når sit mål. De to malere er helt forskellige, faktisk lige så forskellige som de to film. »Skandalen i Milano« er en allegorisk og symbolsk film, fuld af problemer, mens »Decameron« højst handler om det problem at være uden problemer. Det er en let og ontologisk* film, der kun er lavet for den glæde at lave den, og hvis malerens slutbemærkning klinger lidt trist, så er det ikke et tegn på impotens over for hans skaberværk, men fordi det altid er trist at forlade et sted, hvor man har haft det så godt.

– Faderdrabet er også et tema, som dukker op gentagne gange i Deres produktion, f.eks. i »Svinestien« og i »Ostia«, men drabets sammenhæng synes meget forskellig i de to film. I »Svinestien« må man gå ud fra, at Pierre Clementi har dræbt sin far, fordi faderen var en skurk, men i »Ostia« er faderen derimod skildret som anarkist og socialist, som en mand, der fremhæver Jesus som den første egentlige socialist, altså tilsyneladende en rigtig »Pasolini-helt«.

– Jeg er ikke den egentlige ophavsmand til »Ostia« – det er Sergio Citti. Jeg har kun hjulpet ham med at skrive manuskriptet, men det er fuldstændig baseret på hans vision, hans ideer, så sammenligningen mellem de to faderdrab giver næppe nogen egentlig mening. Sandsynligvis var Pierre Clementis far en fascist, vi ved det ikke, men han var sikkert et autoritært menneske, en mand fra The Establishment, og det er faderen i Sergios film jo tydeligt nok ikke. Men det ville være for let, hvis alle anarki-

*** Ontologi** (iflg. Gyldendals røde fremmedordbog): idealistisk lære om det værende, om tilværelsens almene principper, i hvilken erkendelse og virkelighed adskilles; **ontologisk gudsbevis:** såkaldt bevis for Guds eksistens ud fra gudsbegrebets indhold.

ster var sympatiske og alle fascister usympatiske. Sådan er livet og virkeligheden ikke. Livet rummer ikke så omfattende simplifikationer, og det er sandsynligvis det interessante ved Sergios film, at faderen netop er anarkist og alligevel så utålelig over for sine to drenge, at de føler, at de må slå ham ihjel. Drengene levede i et samfund, som stadig var under fascismens åg, og det ville være meget nemt for Sergio at give dem en far, der var fascist, men tværtimod gir han dem en anarkistisk far. Det er en meget realistisk film, som ikke er ideologisk i ordets mere primitive form.

– De har kaldt den unge pige i »Ostia« for Djævelen, men synes De ikke, at der egentlig er ligheder mellem hende og Terence Stamp i »Skandalen i Milano« i den forstand, at de begge er mytiske figurer, der kommer med kærlighed til nogle mennesker, der alle går til grunde, fordi de ikke kan leve med kærligheden. Hvorfor kalder De så pigen for Djævelen, mens den unge mand i »Skandalen i Milano« vel nærmest er Kristus?

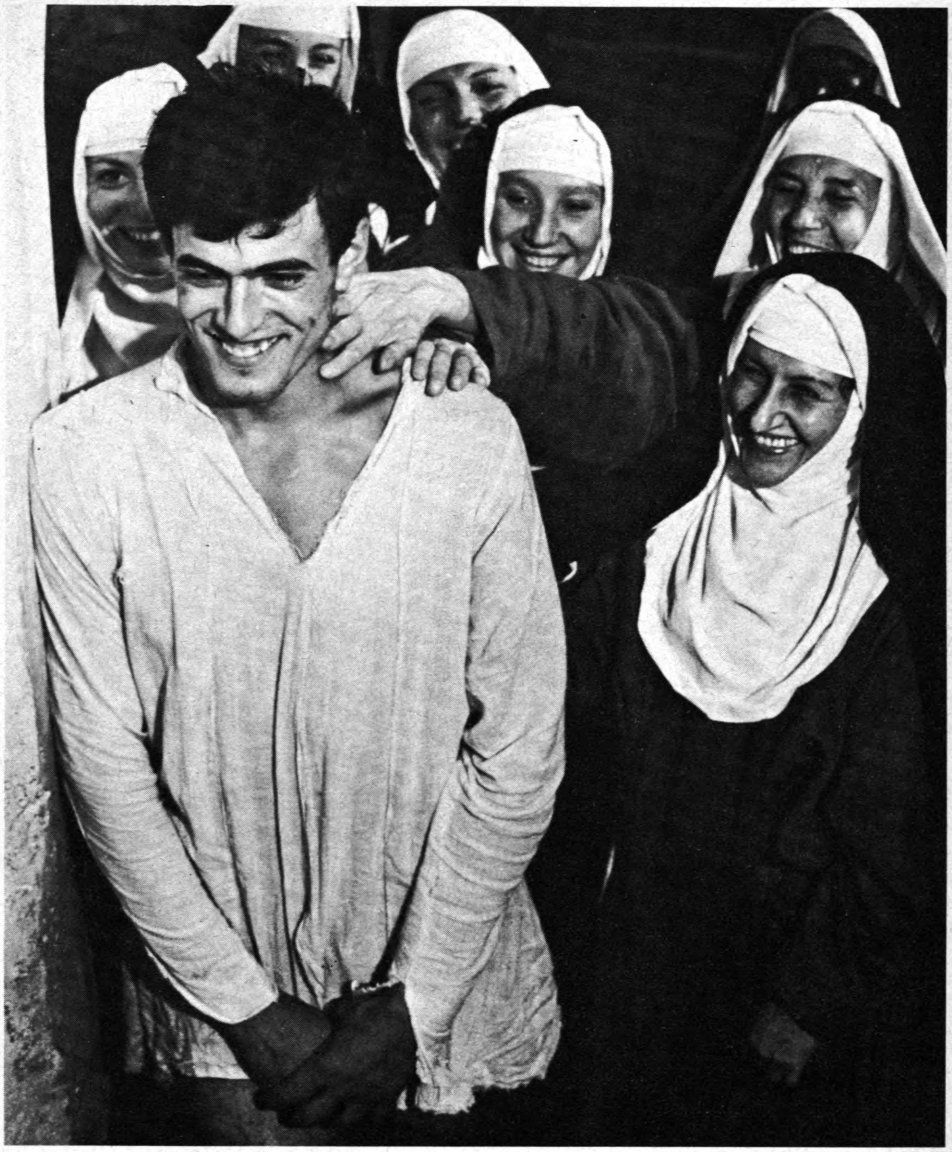
– Han er ikke Kristus, men måske Gud selv. Han er faderen og ikke sønnen. Ja, der er selvfølgelig en lighed, men mere på den måde, at alle overvirkelige skikkelser har noget til fælles, for ellers er deres funktioner helt forskellige. Kvinden i Sergios film er faktisk Djævelen i helt klassisk forstand, fordi hun er ond og bringer ondskab og vil ondskab. Hun vil, at den ene bror skal dræbe den anden, og denne opfattelse af hende skyldes Sergios personlighed, ikke min. Jeg ville ikke have kunnet undfange en figur af denne art, for vi har to forskellige karakterer. Terence Stamp i »Skandalen i Milano« bringer ikke det onde, men kommer tværtimod for at bringe en sandhed, som får et menneske uden problemer til at blive et problematisk menneske. Jeg ser han og kvinden som modsætninger og ikke som parallelle skikkelser.

– Menneskeofringer forekommer osse i to af Deres film: Pierre Clementi i »Svinestien« ofrer mennesker i ørkenen og spiser dem, og der ofres ligeledes mennesker i Medeas ur-samfund. Ser De nogen sammenhæng mellem ofringerne i disse to film?

– Pierre Clementis offer er en regressiv handling. Han tilhører et relativt veludviklet samfund, men søger mod kannibalismen i protest mod dette samfund. Hans ofringer er velovervejede, intellektuelle protesthandlinger, mens Medea derimod lever i et arkaisk samfund, og tværtimod at være en protesthandling er ofringerne i hendes samfund udtryk for dette samfunds normer. Der er tale om et religiøst ritual, en ceremoni. Først mod slutningen af filmen blir Medeas handlinger revolutionære, da hun ofrer sine to sønner som protest mod den kultur, hun er blevet placeret i, og hvor man normalt ikke foretager menneskeofringer. I slutscenen kan hun sammenlignes med Pierre Clementis figur i ørkenen.

– Men jeg troede, at den kultur, Medea kommer fra, var den positive pol i hele Deres filmproduktion, hvor De konsekvent har kritiseret alle eksisterende civilisationer. Hvordan kan De have et positivt forhold til en kultur, hvori der foregår menneskeofringer?

– Jeg bryder mig ikke om ordet positiv, for der eksisterer ikke begreber som »positiv« og »negativ« i virkeligheden, men kun



I »Decameron« støtter kirkens repræsentanter den sunde seksualitet og opdager sammen med den »døvstumme« gartner, at det er himmelsk at elske.

inde i vores hoveder. Jeg kan kun tale om min *sympati* for Medeas verden. Jeg foretrækker denne folkelige, barbariske og arkaiske verden frem for den borgerlige civilisation, men det er ikke det samme, som at Medeas verden er »positiv«!

– I »Skandalen i Milano« og »Svinestien« kritiserer De de eksisterende borgerlige samfund ved at vise, hvordan seksualiteten blir destruktiv og ikke kan trives inden for disse samfunds rammer, men i »Decameron« sættes seksualiteten ikke ind i et socialt miljø. Er det derfor, »Decameron« er en så lykkelig film?

– »Decameron« er en let og munter film uden problemer, og seksualiteten er anskuet på en bestemt måde, som man ikke kan kalde realistisk, for i øjeblikket findes der næppe noget samfund i verden, hvor seksualiteten anskues som i »Decameron«, – måske blandt mindre grupper eller hos enkelte individer, det ved jeg ikke. I »Skandalen i Milano« bruges seksualiteten derimod helt allegorisk, den er på en måde et sprogligt system i denne film. Når denne Gud kommer til den borgerlige familie, udtrykker han en sandhed, som ikke er verbal, fordi han ikke er den evangeliske Kristus, der taler og prædiker evangeliet. Han er Gud, som giver nåden, og denne nåde kan ikke udtales, for den er ikke verbal. Derfor må den udtrykkes via et system af tegn, som ikke er verbalt-linguistisk, men som er allegorisk-erotisk, nemlig seksuallivets sprog. Hans seksuelle relationer til den borgerlige families medlemmer kan sammenlignes med en guddommelig besættelse, og jeg finder, at seksualiteten er irrationel og ikke-verbal og simpelthen en måde at opleve religiøsiteten i livet. Den, som kommer med sandheden, kan ikke udtrykke den i noget eksisterende verbalt sprog. Han må finde et nonverbalt sprog, og i »Skandalen i Milano« er seksualiteten et sådant sprog. I »Decameron« derimod er sex faktisk sex.

■ **DECAMERON**

Il decamerone. Italien 1971. P-selskab: P.E.A. Produzione Europee Associate (Rom). Ex-P: Franco Rossellini. P: Alberto Grimaldi. P-leder: Mario Di Biase. Instr/Manus: Pier Paolo Pasolini. Efter: 11 fortællinger fra Giovanni Boccaccios »Decameron«. Foto: Tonino Delli Colli. Kamera: Giovanni Ciarlo/Ass: Carlo Tafani. Farve: Technicolor. P-tegn: Dante Ferretti. Kost: Danilo Donati. Musik: Pier Paolo Pasolini, Ennio Morricone. Tone: Pietro Spadoni. Instr-ass: Umberto Angelucci. Makeup: Alessandro Jacoponi. Medv: Franco Citti (Ciappelletto), Ninetto Davoli (Audreuccio Di Perugia), Angela Luce (Peronella), Patrizia Capparelli (Alibech), Jovan Jovanovic (Rustico), Pier Paolo Pasolini (Giotto), Gianni Rizzo (Munken). Længde: 112 min., 3024 m. Censur: Gul. Udl: United Artists. Prem: Alexandra 30.11.71.

Indspilningen startet september 1970, eksteriørscener optaget i Napoli og omegn. Ved filmfestivalen i Berlin 1971 var »Decameron« officielt italiensk bidrag og blev prisbelønnet med »Sølvbjørnen«.

Samtale med Francesco Rosi

JAN AGHED

Francesco Rosis tilbagevenden efter flere års tavshed med filmen „Ingenmandsland" (Uomini contro) bygger på en i Italien meget kendt, længe omstridt og i adskillige borgerlige samfundslag stadig kontroversiel, krigslitterær klassiker – Emilio Lussus selvbiografiske „Un anno sull'altipiano". Med udgangspunkt i Lussus intuitive og poetiske – snarere end ideologiske – klassekampsperspektiv på den første verdenskrig som en ujævn konfrontation mellem en borgerlig og en proletarisk kultur genoptager Rosis nye film kontakten med de oprindelige sider af hans instruktørvirksomhed – sider, som filmindustrien en overgang syntes at være godt på vej til at udslette: hans analytiske, kritiske realisme og stærke sociale engagement. Det vil sige egenskaber, som for Lussu-filmatiseringens vedkommende har resulteret i en spillefilm om krigen, i hvilken tematikken rækker langt videre og stikker meget dybere end den rent humanistiske protest.

I nedenstående interview omtales flere af Francesco Rosis film, som allerede er kendt herhjemme: Salvatore Giuliano („Banditten Salvatore", 1961), Le mani sulla cittá („Bolighajen", 1963) og Il momento della veritá („Nådestødet", 1965).

– Hvorfor yderligere en film om den første verdenskrig, et så ofte behandlet emne?

– Netop derfor. Ganske vist er den blevet behandlet mange gange tidligere på film. Men aldrig, så vidt jeg ved, på en analytisk måde. Og i hvert fald aldrig i Italien. For overhovedet at kunne forstå dagens italienske samfund må man efter min opfattelse analysere hele den epoke, som gik forud for fascismen, og hvoraf den første verdenskrig var en vigtig del. Denne epoke blev betragtet med dyb foragt i fascismens tid. På film er den aldrig blevet skildret i et sandfærdigt perspektiv.

Og så er der også en anden grund: Emilio Lussus bog, som filmen bygger på, stimulerede mig. Det er en øjenvidneskildring, en dagbog om krigen, sådan som den blev oplevet af en ung mand, som ønskede krigen, men som senere, da han var rigtigt indblandet, erfarede noget på en speciel måde. Ikke alene erfaring i kontakten med angsten og blodet – men også den umiddelbare erfaring, dag for dag, i at slås side om side med en enorm skare bønder, for de italienske soldater var for det meste rekrutterede fra bondebefolkningen.

Det var på det tidspunkt, Lussu opdagede, at denne samling bønder accepterede krigen som havde den været et jordskælv, en uundgåelig naturkatastrofe: han ser bønderne underkaste sig i stedet for i egentligste forstand at deltage. I hans øjenvidneskildring bliver krigen for første gang betragtet på en måde, som klart viser forskellen mellem kulturene og mellem klasserne. Det stimulerede mig at behandle emnet en gang til, for ved at følge den linie har denne nye film om den første verdenskrig fået et andet perspektiv end de foregående, som aldrig fremstillede klasseproblematikken med nogen større tydelighed.

Men desuden er jeg gået længere end Lussus bog. Han skrev om en ønsket og accepteret krig. Selv arbejder jeg 50 år senere. Det indebærer, at min holdning både kan og må gå ud over Lussus – til en syns-

Modstående side: Francesco Rosi (foto: Jan Aghed).

---

vinkel hvorfra det er muligt at forbinde indholdet af en krig, som udspilledes for et halvt århundrede siden, med de krige, som finder sted i dag. Man må ikke underkaste sig krigen: den må betragtes fra den folkelige bevidstheds og klassekamps synsvinkel. For så vidt har mine opfattelser intet med pacifisme at gøre, hvilket klart fremgår af filmen, håber jeg.

– Men samtidig skaber denne udvidelse af Lussus perspektiv vel et problem, idet man giver personerne en bevidsthed, som ikke er i overensstemmelse med den, de havde i 1914.

– Det er jeg ikke helt enig i.

En af mine hovedpersoner, Ottolenghi, er en socialistisk officer. Socialisterne stillede sig oven i købet anarkistisk an i denne krig. Man må også huske, at det var af flere forskellige grunde, datidens ungdom ønskede krigen. Mange ville sætte den sociale situation i bevægelse i håbet om, at en anarkistisk tilstand ville opstå, som kunne give stødet til en ny politisk bevidsthed og en ny form for national enhed.

På dette punkt har jeg fundet antydninger af en politisering af problematikken i Lussus bog, og jeg mener ikke at have forceret dette indhold i filmen: i stedet har jeg forsøgt at isolere og fortolke den idé, som jeg fornemmer, Lussu har lagt i Ottolenghis skikkelse. Den fører til følgende scener i filmen:

Da soldaterne udtrykker deres opposition i form af et mytteri, indser Ottolenghi, at denne opposition i virkeligheden har visse egenskaber til fælles med en folkelig bevægelse, men at den i denne specielle situation savner en ægte politisering og først meget længere henne kan tilføres en revolutionær bevidsthed og bredde. Derfor standser han mytteriet med henvisning til militærpolitiets væbnede overmagt. Han siger: »Man må afvente det rette øjeblik. Slige ting skal man kun gøre, når der er udsigt til, at de lykkes. Ellers gør man det ikke«.

Senere taler han med en anden hovedperson, den unge officer Sassu, som på sin vis er Lussu selv. Sassu har en helt anden indstilling, eftersom han er en ung mand fra bourgeoisiet, som ønskede krigen. I modsætning til Ottolenghi er Sassu ikke overbevist om socialismens evne til at ændre forholdene til det bedre. Til ham siger Ottolenghi: »Man må skyde, bagefter kan man så se, hvad der sker.«

Dette giver måske et indtryk af modsætninger hos Ottolenghi. Men for mig er det ingen modsigelse. En scene viser et angreb, som er katastrofalt unødvendigt, fordi de østrigske stillinger er så solide, så uigennemtrængelige, at hundrede, tusinde italienske soldater dør som fluer. I det øjeblik beder fjenden selv italienerne om at holde op med at skyde: »Hold op, hold op, I må ikke lade jer selv slagte på denne måde!«

Da siger Ottolenghi: »Vi har fået nok af denne krig med sultende imod sultende.« Netop på det tidspunkt giver den italienske general, min tredie hovedperson, ordre til at skyde med maskingeværer for at skabe en ildmur mellem sine soldater og deres skyttegrave for på den måde at forhindre dem i at trække sig tilbage. Og det er her, Ottolenghi tænker – ikke: »Nu må vi skyde«, men: »Nu har vi lejlighed til at skyde, for der er ingen militærpolitibetjente i nærheden. *Men lad os skyde mod vores egen general. Han er vores virkelige fjende.*«

Naturligvis er også dette en desparat handling, men den, som handler, er et menneske, som trods alt har en politisk linie – og et menneske for hvem det idémæssige grundlag *findes* i Lussus bog.

Det er ikke bare desperationen hos en bonde, som ikke har nogen privilegier at forsvare, i modsætning til det militære hierarki, som repræsenterer en borgerlig kultur. Det eneste, bonden kan gøre, er at holde ud med samme tålmodighed og resignation, som han udviser overfor naturens fjendtlige kræfter. På sit højdepunkt kan han rejse sig op og skrige. Men han er ikke tilstrækkelig politisk forberedt til en kollektiv stillingtagen.

– Deres ændringer af bogens struktur og handlingsforløb medfører, at filmen på sin vis er mere pessimistisk end Lussus fortælling. De lader de to hovedpersoner dø: Sassu, som er bogens fortæller-jeg, og Ottolenghi, som på bogens sidste sider kun er såret. Hvorfor?

– Jeg har ikke villet illustrere Lussus bog. Han har skrevet en meget smuk øjenvidneskildring, men han skrev den ikke i en romans strukturelle perspektiv. Han efterlod det hele åbent. I min fortolkning og i overensstemmelse med den *tragiske* linie, som jeg ville trække frem fra hans bog (som ikke kun indeholder tragedie), betragtede jeg det som en nødvendighed at lede hver person til den afslutning, som forekom mig mest logisk.

Sassu, alias – til en vis grad – Lussu selv, repræsenterer altså det oplyste bourgeoisi, som til at begynde med ville have krigen. Senere begynder han, takket være den erfaring som jeg nævnte for lidt siden, at forstå relationen mellem magthaverne og de, der underkaster sig magthaverne. Hvor fører det ham hen? Det fører ham til hans formåens maximum, som er martyriet, offeret. Der er ikke tale om en politisk modningsproces.

Og Ottolenghi, hvorfor dør han? Han standser først en bevægelse, som vitterligt kunne have vokset, men som hans dømmekraft sagde ham var forudbestemt til under alle forhold at blive stoppet længere fremme. Derefter får han lejlighed til at vise, at han ikke er som Sassu, som på sit højdepunkt kan acceptere offeret, fordi han endnu ikke har kunnet få sig selv til at acceptere ideen om sine egne anskuelsers politisering i revolutionær retning. Ottolenghi udvikler sin analyse af den politiske situation, ikke i retning af det personlige offer, men mod opfordringen til soldaterne om at gøre oprør imod befalingsmændene og skyde. Men da østrigerne stadig hører skudsalver samtidigt med, at Ottolenghi rejser sig op, så tror de, at han opfordrer de italienske soldater til fortsat kamp, og en af østrigerne skyder. Ottolenghi falder, og dermed tror jeg, at hans person har fulgt en helt logisk linie.

Jeg lader Ottolenghi dø, for hvis jeg ikke havde gjort det, var jeg blevet nødt til at lave en anden film, en film om den russiske revolution, som allerede er blevet lavet af herr Eisenstein. Ottolenghi må dø; en tid senere kom fascismen til Italien, og som De ved, var synspunkterne fra mænd, der tænkte som han, ikke nok til at stoppe den.

– I Deres film holder De fast ved en klassisk fortælle-struktur og karakteriserer i en stort set klassisk sammenhæng, men disse personer er på samme tid arketyper. De giver os visse oplysninger om dem, men samtidig virker de bevidst begrænsede.

– Den måde at fortælle filmisk på – den stil, hvis jeg må kalde den det – indledte jeg med »Salvatore Giuliano«, jeg videreudviklede den med »Le mani sulla cittá« og anvendte den endnu en gang i en film, som var helt forskellig fra de foregående, »Il momento della veritá«. Og jeg er vendt tilbage til den i denne her sidste film. Hvad er det for en udtryksmåde, det drejer sig om? Jo, jeg har forsøgt at skildre personerne uden at føle mig tvunget til at eksponere dem fuldstændigt. Jeg har placeret dem i en generel situation samtidig med, at jeg har helliget mig den politiske, sociale og historiske situations psykologi i højere grad end personernes egen psykologi.

Det er, om De vil, en omlægning af den traditionelle metode: min metode tillader en person at beholde sit tilhørsforhold til en menneskelig typologi, til en speciel ideologi og kultur, men uden at dette samtidig eliminerer eller skjuler det almene.

Da jeg lavede »Le mani sulla cittá«, bebrejdede visse kritikere i venstrepressen mig, at jeg ikke havde behandlet Nottolas psykologiske udvikling. Jeg vil ikke godtage en sådan bebrejdelse, for efter min opfattelse var Nottola (Rod Steiger) fyldt med psykologi på den måde, at han blev belyst af den almene situation. I de af mine film, jeg har omtalt, er jeg interesseret i mennesket, i dets offentlige funktion, ikke i dets private. En soldat, en general har en social og offentlig funktion, men hvis De gransker fortællingen nøje, så bliver tilhørsforholdet til en menneskelig og moralsk typologi helt åbenbar, eftersom et eneste billede på filmlærredet er tilstrækkeligt til, at vi forstår en person. Når generalen i »Uomini contro« sidder bag sit skrivebord i sit hovedkvarter, som er et hus, der er ødelagt af krigen, så lægger man mærke til, at skrivebordet er minutiøst ordnet, og han drikker the serveret i en thekande af sølv og betragter fotografier af sin familie.

Jeg mener, at dette er tilstrækkeligt, hvis man endnu ikke har forstået generalen, der er tale om, skønt jeg er overbevist om, at tilskueren på dette tidspunkt i filmen har forstået ham. Og lad mig så tilføje, at psykologi på film det er det samme som *klipningens psykologi,* ikke personernes psykologi. Jeg er ligeglad med personernes psykologi, eftersom jeg mener, at den er forbundet til og tydeligt fremgår af den almene situation, de episoder og de ting, som i øvrigt præsenteres i løbet af filmen.

– Med andre ord kunne Deres måde at lave film på blive betegnet som værende »videnskabelig« og personlig på samme tid, hvilket også understreges af flertallet af de film, De har lavet.

– Lad os sige, at der er en dramatisk dialektik mellem den glæde, kunstneren – i dette tilfælde mig – føler overfor muligheden for at få lov til at udtrykke sig og den evne, han tillægger sig selv. Det er en konflikt mellem på den ene side instinktet og den kunstneriske intuitions totale frigørelse og på den anden side det analytiske arbej-

de, som logikken og argumentationen kan og må udrette – i et bestemt ideologisk og moralsk perspektiv.

Naturligvis lykkes det ikke denne konflikt, fordi jeg ikke tillader det, at dræbe intuitionens frihed. Efter min mening behandler »Uomini contro« også sit emne på et poetisk plan. Mario Soldati og Federico Fellini påstår til og med, at det er en helt og holdent poetisk film. Selv mener jeg, at samtidig med at den er poetisk, indeholder den en meget ideologisk struktur – og et moralsk krav, som jeg gennem flere film har gjort til mit eget.

– Deres film forankres ofte i en styrkekonfrontation mellem den, som sidder inde med magten og derfor kan udrette noget, og den som trods sine velbegrundede synspunkter befinder sig i »bunden«. I »Le mani sulla cittá« demonstrerer Nottola tydeligt for De Vita, at han bygger lejligheder, dvs. han gør noget, som er konkret og synligt for alle – medens den anden bare er i stand til at protestere. Den samme situation finder vi i »Uomini contro«.

– Magthaverne kan altid henvise til den beviskraft, der ligger i de håndgribelige facts. Videre udtrykker magt sig i form af vold – og fremkalder igen vold. Men denne fremkaldte vold fødes langt fra altid af en politiseringsproces. Den kan til og med forfalde til De Vitas argumentation, som er romantisk. Eller gå mod den form for argumentation, som soldaterne anvender i »Uomini contro«, argumentation som udgår fra desperationen i en mindre folkebevægelse: et mytteri dømt til at blive knust. For tiden brænder amerikanske soldater deres indkaldelsesordre eller går i landflygtighed, til Canada eller Sverige, for at slippe for at komme til Vietnam. Jeg kan fortælle, at det samme skete i Italien i 1914–18: tusinder af soldater flygtede op i bjergene på Sicilien med maskingeværer og rifler. De var deserteret og ville ikke vende tilbage til fronten, de ville forsvare deres ret til at leve, retten til deres eget liv, hellere end at give det til fædrelandet.

Men ingen havde politiseret denne styrke. Og deri ligger en problematik, som jeg mener, jeg har vist i min nye film.

– Gennem hele filmen arbejder De ud fra italienernes synsvinkel med undtagelse af det øjeblik, hvor kameraet pludselig befinder sig ved et maskingevær, som affyres af en østrigsk soldat. Hvorfor dette perspektivskift?

– Fjenden, det er ikke nødvendigt at se ham: han eksisterer ikke for så vidt. Fjenden er bare en soldat, som sulter ganske som den italienske soldat. Jeg viser allerede for meget af fjenden, da jeg lader ham rejse sig op fra skyttegraven og råbe til italienerne om ikke at skyde. Jeg ville gerne have vist endnu mindre af ham, så fjenden altså aldrig var mere end en geværpibe, som man ser gennem krudtrøgen. Hvorfor så i det hele taget vise ham som i den scene, De nævner? Svaret er, at jeg absolut ville undgå at skabe nogen mystik omkring fjenden: *den virkelige fjende* er magthaverne, og de er østrigske, italienske, engelske, franske.

– På et tidspunkt i »Uomini contro« viser De hænder på pigtråd. Billedet synes at mangle fokus, det er uklart. Et andet sted marcherer soldater mod kameraet. Det er også et diffust billede. Hvilke overvejelser fra Deres side ligger der bag disse to billeder?

– Det er ret vanskeligt at forklare. I »Il momento della veritá« begyndte jeg at anvende en bestemt type objektiv for at opnå visse effekter. Jeg vil ikke påstå, at jeg har været den første i Italien til at benytte denne form for objektiv, men jeg er uden tvivl én af de første. Det var nødvendigt, eftersom jeg skulle lave en film om tyrefægtning og ville analysere forholdet mellem menneske og tyr i denne grusomme sport. Som følge deraf var jeg tvunget til at finde en metode, så jeg kunne bringe menneske og tyr så tæt sammen som muligt. Og så var det, jeg begyndte at gengive fysisk nærhed gennem objektivet med meget lang brændevidde. Man risikerer på den måde at frembringe udelukkende æstetiske effekter, men jeg håber ikke, det er tilfældet for mit vedkommende. I min nye film udnytter jeg disse objektiver i situationer, som svarer til en upræcis eller udefineret virkelighedsopfattelse eller en sindstilstand.

– Der er en natlig kampscene i filmen, hvor blåt er den dominerende farve. Hvorfor?

– Faktum er, at den farve ikke er med som nogen æstetisk effekt, hvilket nogen måske vil tro. Scenen ligner præcis de billeder, som man kan se i blade og aviser med farvetryk fra den tid. På deres farveomslag finder man samme blå tone, og jeg har på fornemmelsen, at den er autentisk. Jeg bestræbte mig ikke for at få den frem. Da scenen blev indspillet, anvendte jeg en stor buelampe af den type, hæren selv plejede at anvende ved nattetide i denne krig, og samtidig havde jeg lysraketter. Folk som deltog i krigen har fortalt mig, at natlige træfninger ofte fandt sted i et lys af ekstraordinær skønhed.

– I tre scener med generalen hører vi nostalgisk harmonikaspil, og den musik gentages, da Sassu dør. Hvorfor?

– Det sker, at til og med bødlerne er ofre. Generalen er bøddel og offer på samme tid. Han tilhører et system. Han forsvarer dette system. Han er overbevist om, at sejren tilhører hans system, men samtidig er han bundet til soldaterne, til Sassu, ganske enkelt ved at være menneske som de. Også han føler længslen og savnet efter den verden, det liv, som krigen har tvunget ham til at forlade.

Jeg anvender den harmonikamusik for hos generalen at fremmane dimensionen af en verden, som han ikke kan ødelægge, som lever inden i ham, som måske også er hans storhed, for han ejer trods alt en form for storhed: storheden i en kultur som ligesom alt andet må dø eller forandres. Generalen er lidt af Leoparden i Giuseppe di Lampedusas roman: han gennemlever samme drama. Og da han sender Sassu til eksekutionspelotonen, forstår han.

– Under selve henrettelses-scenen ligger en musik, som der er risiko for vil virke overdreven følelsesfuld og accentuerende, bombastisk.

– Der er mange, der øjensynligt har reageret på den måde: man har sagt mig, at køreturen og musikken ved den lejlighed udtrykker en smerte og medlidenhed, som allerede findes i selve billederne.

Jeg er fuldstændig klar over det, og det stemmer fuldstændig overens med mine hensigter. Tænk på Miserere, som gennem historien er blevet spillet over døde, over ofre for mord og niddingsdåd, selv fra kirkens side! Folk har massemyrdet hinanden samtidig med, at de gennem musikken har givet sig selv en god samvittighed. Man dræbte soldater i den franske konges navn og i den italienske konges navn, og man akkompagnerede deres død med den slags musik, for den religiøse musik var et fortræffeligt sakramente.

Som følge heraf ville jeg ikke lade denne chance gå fra mig: i en film om denne epoke musikalsk at udtrykke hele den retorik, som har ledsaget myten om den første verdenskrig helt frem til vore dage. Hvorfor ikke udnytte muligheden? Næsten hele epokens litteratur og ikonografi suggereres af denne musik. Og valget af musikken ser jeg derfor nærmest som et udslag af intellektuel ærlighed overfor emnet.

– Med undtagelse af »Le mani sulla cittá« interesserer De Dem meget for bønder i Deres film.

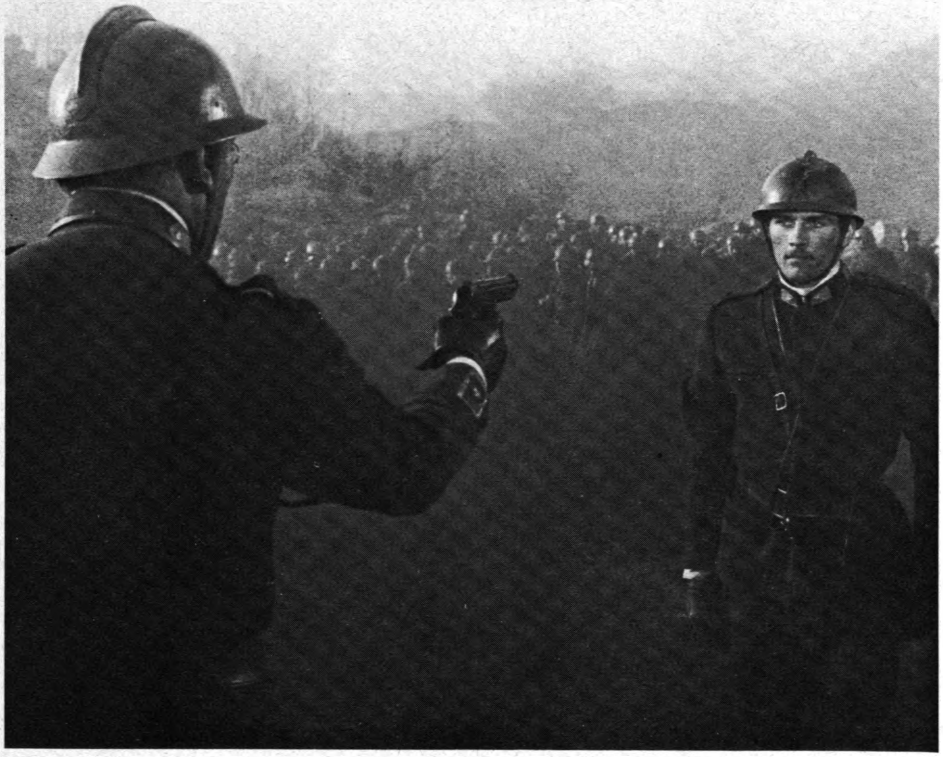
– Min herkomst er blandet. Min morfar var bondesøn fra Syditalien og skrædder. Min farfar var en meget rig borger, som ruinerede sig selv. Måske er min interesse for bønder noget instinktivt, som knytter mig til en oprindelse, som jeg ikke husker præcist, eftersom jeg egentlig kommer fra en småborgerlig familie. Min tidligste ungdom tilbragte jeg i skrædderens og den rige borgers selskab: på den ene side den protestantiske moral hos en håndværker, som kun havde gået i folkeskole, men som fulgte universitetskurser i filosofi og arkæologi, eftersom disse emner betog ham, og på den anden side en borgerlig farfar, som spillede alt væk på hasard, lige til miserens rand, men med en burgøjsers storhed; han spenderer og dør. Dette var den napolitanske borgerligheds klassiske dialektik.

Ikke mindst instinktivt står jeg på den modsatte fløj, hos folket, hos de små og enkle mennesker. Måske er det en form for populisme hos mig, men jeg håber det ikke.

– Mange blev slået af den formelle modernisme i »Salvatore Giuliano« og blev senere skuffede over Deres overgang til en mere klassisk måde at fortælle film på.

– En films stil – i tilfældet »Salvatore Giuliano« undersøgelsesstrukturen med tilhørende flashbacks – er naturligvis afhængig af emnet, som den behandler, i hvert fald *bør* den være det. »Salvatore Giuliano« skulle fremstille forhold, som ikke bare var kronologiske. Til den ende ville man have anvendt flashback'en først og fremmest ud fra et kronologisk synspunkt. Men mit flashbacksystem i »Salvatore Giuliano« gik i stedet ud på at stille historisk adskilte, men ideologisk forbundne, øjeblikke og episoder ved siden af hinanden. Der var altså ikke tale om et stilistisk gimmick og slet ikke om et stilistisk eksperiment, derimod *dikterede* filmens ideologiske og moralske struktur en stil for mig.

»Le mani sulla cittá« krævede derimod en mere normal fortællestil. Hvis jeg her havde forsøgt at gentage stilen fra »Salvatore Giuliano«, ville det kun have været tom æstetik. For øvrigt giver jeg pokker i at beskæftige mig med modernisme på film. Jeg laver film på min egen måde. Hvis den slags film, som jeg laver, formår at forene et moderne indhold med en moderne form, ja, så er det da godt. Men det vil jeg over-



Francesco Rosi: »Den virkelige fjende er magthaverne, og de er østrigske, italienske, engelske og franske.« Fra »Ingenmandsland« ses en general rette revolveren mod en af sine egne folk, Sassu (Mark Frechette). Nederst: Pigtråden i samme film.

lade til andre at afgøre. Jeg tænker aldrig på at blive nogen æstetisk opportunist!

– En overgang havde De til hensigt at lave en film om Che Guevara. Hvordan forberedte De den?

– Blandt andet rejste jeg rundt i praktisk taget hele Latinamerika – i Guevaras fodspor. Jeg boede en måned i Bolivia. Soldaterne smed mig ud. Men alligevel lykkedes det mig at se alt det, jeg behøvede i Bolivia, til og med steder man strengt havde forbudt mig at besøge, f.eks. gruberne. En måned var jeg i Peru, næsten lige så længe i Mexico, tre og en halv måned på Cuba.

Jeg ville ikke lave en biografisk film om Guevara, men gennem hans skikkelse give udtryk for de nødvendige politiske, økonomiske og moralske behov i en verden konfronteret med USAs globale politik på den ene side og Sovjetunionens globale politik på den anden.

Til den ende måtte jeg gå tilbage til udgangspunktet, dvs. til den cubanske revolution, som jeg havde tænkt mig at behandle. Men jeg ville ikke rekonstruere denne revolution et andet sted, jeg ville filme den på Cuba, og jeg havde al mulig grund til at antage, at det skulle lykkes mig at få Castro selv til at medvirke i filmen. Men det hele tog for lang tid: den uundgåelige betænkningstid i et socialistisk lands bureaukrati.

Og derved fik producenten, som naturligvis ville slå mønt af øjeblikket og ikke var enig med mig, en god lejlighed til at trække sig ud af foretagendet, da han så – ikke blot hvilken slags film, jeg tænkte på at lave, men også at to andre film om Guevara skulle slippes løs indenfor en kortere periode, en amerikansk og en italiensk. Han bildte sig selv ind, at markedet var mættet og forsvandt fra min horisont.

I denne nye situation forsøgte jeg selv at få projektet stablet på benene, præcis som det var tilfældet med »Uomini contro«, men til den ende behøvede jeg et forskud på indtægterne, og det viste sig at være umuligt at opdrive – af samme grund: de allerede udsendte film tømte min film for interesse set ud fra distributørernes synsvinkel.

Jeg måtte altså give op i det mindste for en tid. Men jeg må erkende, at den enorme oversvømmelse af kommentarer omkring Guevaras død dæmpede den intensive interesse, som drev mig ind i projektet fra begyndelsen. Men jeg fortsætter med at studere emnet.

– Guevara påstås at have syntes om »Salvatore Giuliano«. Er det sandt?

– Ja, han havde set den film. Gode venner af ham har fortalt mig, at han elskede den, og at det var hans opfattelse, at hvis nogen en dag skulle lave en film om revolutionen på Cuba, så var jeg den bedst kvalificerede.

– Deres næsten film handler om den myrdede industrimand Enrico Mattei. Hvad kan De sige om den?

– Det bliver en film, som fortsætter mit studium af den italienske virkelighed, den italienske historie, af kompleksiteten i Italiens sociale og politiske strukturer.

Mattei legemliggjorde en periode i landets historie. Han havde en kapitalists, en industrimagnats mentalitet – en mentalitet som skulle have givet ham tilladelse til at optræde som en Krupp, en Rockefeller. Men han handlede for kollektivet, for staten. Han var en meget kompliceret personlighed. For at få magten og virkeliggøre sine mål krævedes det af ham, at han fjernede alle hindringer. Han afholdt sig ikke fra at tage korruptionen til hjælp. Altså en personlighed, som aktualiserer vigtige, indviklede og levende spørgsmål. En på sin vis genial skikkelse, som er kapitalist og et skabende geni, med alle denne friheds positive og negative træk, men som ikke desto mindre stiller sit talent til rådighed for kollektivet.

Yderligere et aspekt interesserer mig: den kamp han førte imod de store amerikanske oliekompagnier, og den intuition som bevirkede, at han – altså ikke af ideologiske grunde, men rent instinktivt tror jeg – slog følgeskab med nutidens historie, dvs. stillede sig på Den Tredie Verdens side, mod dens udbyttere.

Hvad der end var grunden til dette, står det faktum tilbage, at han tog denne sides parti frem for den modsattes. Og derigennem udfordrede han olien – olien som udgør grundlaget for revolutioner, statskup og krige.

Oversat af Claus Hesselberg

■ *Se filmens credits side 87.*

Den ukendte Rossellini

Med udgangspunkt i en ny bog om Rossellini fortæller Poul Malmkjær om den italienske instruktørs farvel til biograffilmen.

Der er et skærende misforhold mellem den position, Roberto Rossellini indtager også i den danske filminteresseredes bevidsthed, og den omstændighed, at hovedparten af hans film er ukendte i Danmark. Misforholdet kan måske bortforklares med Rossellinis mange statements og redegørelser, udsendt på tidspunkter, hvor han fandt, at det ikke var lykkedes ham at kommunikere disse oplysninger via sine film. Og tidspunkterne var jo mange. Disse redegørelser, og andre instruktørers og filmskribenters viderebefordring af Rossellinis ideer, hans syn på forholdet mellem film og virkelighed, hans berømte forhold til sine films personer, har sat den danske filminteresserede i stand til at erhverve sig et – sikkert noget romantisk – forhold til instruktøren. Bemærk at der i den danske filmdebat hyppigere er blevet refereret til noget, Rossellini har *sagt* end til noget han har *skabt*.

Af Rossellinis 21 spillefilm har kun 6 været vist offentlig i Danmark. Et par episodefilm-bidrag samt TV-filmen »Ludvig XIVs magtovertagelse« har derudover været tilgængelige, og enkelte har kunnet se yderligere et par film i Filmmuseets løbende serier. Misforholdet understreges af, at centrale værker som »Viaggio in Italia« og dokumentarfilmen »India« mangler (den førstnævnte samt »Viva l'Italia« vil dog blive vist i TV), samt af at et par af de her kommercielt tilgængelige film netop har været kommercielle og derved ret atypiske for en instruktør, der var ved at fortvivle over den manglende forståelse, den ringe genklang hos såvel publikum som kritikere.

»Den ukendte Rossellini« kan være titlen på artikler om denne instruktør endnu en tid. Det er ikke videre kendt, at Rossellini iscenesatte tre »fascistiske» film før krigen, det er næppe heller almen viden, at han på det tekniske område gjorde væsentlige landvindinger, herunder konstruktionen af en Pancinor, en modificeret 25/250 mm zoom, som han har anvendt i alle sine film efter 1960. Endelig må man jo sige, at de undervisningsserier, han har lagt navn til eller været supervisor på for TV, er totalt ukendte for os. Man må nok også se i øjnene, at de for de flestes vedkommende vil forblive ukendte. Udvekslingen af undervisningsprogrammer er endnu på et forsøgsstadium, og er programmerne lagt så elementært folkeoplysende til rette, som det tilsyneladende her er tilfældet, tvivler jeg på større eksportmuligheder.

Den spagfærdige litteratur om Rossellini, der, når vi ser os om i vor del af verden, ligefrem er forsvindende – Kosmorama har således i de seneste 10 år blot haft en enkelt 17-liniers anmeldelse af episoden fra »Rogopag«, af Henning Jørgensen afskrevet som en »*ren bagatel*« – har nu fået en tiltrængt støtte via Movie Paperbacks' »Roberto Rossellini« af den spanske kritiker José Luis Guarner. Bogen er let tilgængelig, overskuelig med forfatterens kronologiske gennemgang af filmene, glimrende korresponderende billedvalg og det for bogserien karakteristiske virvar i beskæringen af disse billeder. Typografien er lidt for snoldet for min smag.

Guarner har som udgangspunkt for sin bog valgt en holdning, der er helt i overensstemmelse med Rossellinis livssyn. Hans gennemgang af filmene domineres af analyserende handlingsreferater, der gør bogen tilgængelig for enhver, hvad enten man har set filmene eller ikke, og personen Rossellini *før* han blev instruktør præsenteres på en enkelt side, kort og uden omsvøb: Rossellinis »beskyttede« ungdom med amatørfilm og hans beundring for søofficeren Francesco De Robertis, der var fortaler for den »direkte« film, en dokumenterende film uden professionelle skuespillere og kunstige dekorationer. Guarner fortæller simpelt hen, hvordan fascisterne på den tid hvervede unge fra middelklassen, og da Rossellini ville lave film, gik han ind i systemet. Guarner har haft lejlighed til at se to af de tre fascistiske film, og hans metode understreges af, at han uden at glide over i apologierne får overbevist læseren om, at filmene ikke var særligt gode »fascistiske« film. Han bruger naturligvis ikke selv sådanne udtryk, men gennem de analyserende referater forstår man, at Rossellini allerede dengang interesserede sig mere for mennesker end for ideer, holdt mere af historie end af historier, foretrak beskrivelsen frem for konklusionen.

Det er åbenbart, at denne holdning næsten kun kan føre til den store frustration i en verden, der råber på historier, der jagter pointer, der højlydt kræver at »få noget med hjem«. Man skal med djævelens vold og magt kunne se kejserens nye kluns. Det er illustrerende, at de to film, som Rossellini selv fortryder, »General Della Rovere« (1959) og »Anima Nera« (1962), begge er helt ovre i fiction-genren (selv om den førstnævnte baserer sig på virkelige hændelser under modstandskampen). Han undskylder sig med, at de to film satte ham i stand til at arbejde videre efter sin egen linie, der jo aldrig gav overskud, og som kun med største besvær kunne holdes. I flere tilfælde er hans film (som »La Macchina Ammazzacattivi«, »Desiderio«, »Dov'è la libertà?«) blevet udsendt i omredigerede, modificerede eller ligefrem molesterede udgaver, som instruktøren offentlig har måttet tage afstand fra.

Det lykkes Guarner at overbevise os om, at instruktørens linie mere end anes fra hans første film, selv om man bagefter kan spekulere på, i hvor høj grad linien kommer til syne takket være forfatterens ønske om at se netop *den* linie i film, der samtidig rummer officielle, godkendte linier af en mindre menneskekærlig observans. Om »Desiderio« (1943), færdiggjort af Marcello Pagliero og udsendt 1946), siger han bl. a. at »*når den er bedst, beskæftiger den sig med så objektivt som muligt at betragte adfærd og det uden at manipulere med de virkelige grundprincipper i begreber som tid og rum*«.

Man fornemmer, at Guarner på en måde betragter »Roma, città aperta« (1945) som en splittet film, påbegyndt som en dokumentarfilm om præsten Don Morosini, der blev henrettet af tyskerne, udviklet til et melodrama om kærlighed og forræderi og sluttet som en dokumentarfilm om byen Rom i Pinas (Anna Magnanis) påtrængende figur og i de tilsyneladende improviserede, men i realiteten omhyggeligt udvalgte og komponerede, geografisk rigtige totalbilleder af byen. Guarner gør til gengæld meget ud af den efterfølgende »Paisa«, og man kan måske tillade sig at aflæse forfatterens dom – i hvert fald for biograffilmenes vedkommende – over de enkelte film i længden af de enkelte analyser. Hvis man har lyst.

Netop »Paisa«, der for mig at se er et hovedværk i italiensk film, er gennemanalyseret, og forfatteren vender bogen igennem tilbage til eksempler fra »Paisa«, i hvilken han igen sætter afsnittet fra Firenze som det helt centrale. »*Gennem hele »Paisa« ses viljen til at vise de individuelle konflikter midt i de kollektive, til aldrig at skille personerne fra deres omgivelser, og til hele tiden at respektere begivenhedernes umiddelbare, påtrængende virkelighed, at give dem den tid de varer.*« Forfatteren fremhæver, at denne søgen efter den ideelle fortælleform førte Rossellini frem til hans senere så foretrukne *plan-séquence* – altså i enkeltoptagelse, og til den nøgne fremlægning af kendsgerninger, der tager den tid de tager, men som ikke levner tid til sentimentalitet. Der er simpelt hen ikke tid til at henfalde til sorg over de mange, der dør i filmen. Den næste virkelighed maser sig frem for vore øjne og ind i vor bevidsthed. Reportagen, historieskrivningen, levner ikke mange muligheder for at tilskueren kan identificere sig; således heller ikke »Paisa«.

Guarner bruger også disse første film til at fastslå, at et stadigt tilbagevendende motiv hos Rossellini er friheden, hans »*obsession with liberty*«. Han vender tilbage til udtrykket i omtalen af »L'Amore« (1948), men jo oftere han fremhæver det, des mere føler man sig overbevist om, at det nok så meget er kampen for frihed, vejen til frihed, drømmen om frihed, der optager instruktøren. Selve begrebet frihed må vel forekomme ham for meget af et abstrakt punktum, en ud-

vandet pointe, en sentimental kliché i kunsten, til at hans personer skulle få tid til at beskæftige sig med den som andet end en sindstilstand. Rossellinis frihed er netop den frihed, Edmund finder i selvmordet i »Germania, anno zero« (1947), som Locajono finder i fængslet i »Dov'è la libertà?«, som Garibaldi finder i sit frivillige exil i »Viva L'Italia« (1960). Edmund tror, at han »befrier« sig selv ved at slå faderen ihjel, Locajono tror, at løsladelsen fra fængslet betyder, at han nu er fri, og Garibaldis felttog med rødskjorterne op gennem Italien er jo et idealistisk forsøg på at befri landet.

»Germania, anno zero« skal, ligesom Firenze-episoden i »Paisa« først og fremmest betragtes som en skrækfilm.« Det hævder forfatteren som indledning til sin analyse af denne film, men franske indfald af den type er lykkeligvis sjældne i bogen. Formålet med analysen må efter en sådan sætning nødvendigvis blive at vise, at således er det, og det kan være underholdende læsning – som tidsfordriv eller øvelse. Heldigvis holder han sig ikke helt til udgangspunktet, og efter gennemgangen af filmen er man tilbøjelig til at mene, at den måske fortjener en generel nyvurdering. Guarner fremhæver bl.a. at filmen er en forfinet videreudvikling af teknikken fra »Paisa«. I Skandinavien afvistes filmen i sin tid på den manglende analytiske dybde i skildringen af især hovedpersonen, drengen Edmund, på ringe spil af protagonisterne, klichéer i tegningen af bipersoner, der var ikke *»rum om personerne«*. Når så Guarner hævder, at filmen som den første af mange Rossellini-film, mediterer over filmens væsen og forholdet mellem filmskaberen og verden, og når Ayfre i sit berømte essay »Neorealisme og fænomenologi« (Se – det er film, bd. 2) anvender netop den film som demonstrationsmateriale på grund af dens klarhed og renhed, når man erindrer sig Rivettes ord om, at Rossellini ikke vil bevise, men vise, så får man mistanke til sin dømmekraft – dengang, en mistanke, der forstærkes ved erindringen om, at man bedømte filmen som en pessimistisk skildring af nazismens væsen i Tyskland år nul, mens Ayfre hævder, at filmen *»konkret beskriver et barns globale holdning i en given situation«*. Og det er jo en helt anden sludder, som ikke har noget med vor trang til at hitte symboler i alting at gøre.

Den besynderlige og af Rossellini aldrig fuldendte »La Macchina Ammazzacattivi«, der er beskrevet som en fantastisk fabel i realistiske omgivelser, har en meget rossellinisk morale i slutningen: *»Dyrk godheden uden at gå for vidt, afvis ondskaben, hvis du vil frelses, døm ikke for hastigt og tænk dig om to gange før du straffer«*. Det er rossellinisk at skabe en fantasi over disse sætninger, en fantasi om en fotograf, der af en dæmon udstyres med evnen til at fotografere onde mennesker ihjel, og som under sin mægtige straffekampagne imod korruption og kapitalisme må indse, at han ikke evner at dømme og straffe uden at han netop »går for vidt« i godheden; selv om det naturligvis ikke er rossellinisk at klippe moralen ud i speakerkommentar i slutningen. Det er ikke på den måde, folk skal have noget med hjem. Rossellini er ikke prædikant, han er krønike-skriver.

Rossellinis krøniker handler om mennesker og deres forhold til omgivelserne. Det lyder så elementært, at det nærmer sig det banale. Det er det ikke. De fleste film handler om menneskers forhold til mennesker, menneskers forhold til ideer, menneskers forhold til moral, politik, natur, mennesket og selvopholdelsesdriften, mennesket og kærligheden, mennesket og døden. Sæt selv instruktørnavne på. Begynd med et par af de nemme: Mennesket og skyldfølelsen. Mennesket og nåden. Guarner understreger, især ved hjælp af »Stromboli« – en film om ild, jord og vand – at Rossellinis hovedpersoner (her Karin), ja, hans personer i det hele taget (der er eksempelvis ikke hovedpersoner i »Paisa«) er anskuet i et nært forhold til omgivelserne, til natur, miljø, arkitektur, folk, og at der oftest er tale om en krise i dette forhold, en krise, som jeg mener netop har noget med *drømmen* om frihed at gøre. Karin betragter øen Stromboli, ægteskabet, befolkningen, moralen, religionen, som et fængsel og vandet omkring øen som fængselsmuren. Det vand, der netop for øens befolkning betragtes som den store livgiver, og som yder dem beskyttelse ved vulkanudbrud.

Argumentationen fortsættes i analysen af »Francesco, giullare di Dio«, hvor Rossellini, der aldrig har brudt sig om at fortælle historier, påtager sig at fremlægge en række krøniker om mennesker i harmoni med deres omgivelser. Guds gøgler og hans tapre skare er i egentligste forstand i pagt med naturen, hvor ilden bliver til Broder Ild, som man ikke skal slå på, selv om den brænder ens kjortel, hvor den overjordisk gode Ginepro tilbyder grisen sin egen fod som erstatning for den mistede, og hvor det selv at gøre tingene er en måde at lære om tilværelsen på. Temaet er så enfoldigt og smukt, at man kan beklage Rossellinis manglende lyst til at fortælle *om* det. Men så er man nok urimelig. Der ligger jo en stor sandhed i Guarners påvisning (under gennemgangen af »Europa '51«, som han bl.a. kalder dreyersk) af, at Rossellini ikke prøver at skabe et œuvre sammensat af en række selvstændige film, men sigter mod en serie filmfragmenter, der tilsammen vil udgøre et helt værk. Heri ligger naturligvis også Rossellinis svaghed og egentlige ulykke, som Guarner ikke kommer ind på overhovedet: mediets produktions- og distributionsforhold modarbejder direkte denne klassiske kunstnerholdning, og filmens forhold til publikum (og omvendt) gør vel, at selv ikke en afkommercialisering af filmen vil kunne ændre væsentligt ved en sådan kunstners dilemma. Han vil altid være henvist til at arbejde i et vacuum, som en maler, hvis billeder først sælges efter hans død, som en forfatter, der aldrig ser sine bøger udgivet. Filmmuseet skulle måske hjælpe

Roberto Rossellini under indspilningen af »Vanina Vanini«.

Rossellini og os ved at lave en komplet serie med hans film. Guarner anfører ofte, hvor de bedste kopier befinder sig.

Filmkritikerens dilemma og hans trang til at sætte etiketter på alting kommer sjovt til udtryk i Guarners observering af, at »Viaggio in Italia« er *en film om tid og varighed.* Senere påviser han rigtigt, at selv om den skildrer et ægteskabs opløsning, er den ingen tragedie, selv om den også handler om forsoning, er den ingen komedie, og selv om den handler om Italien, er den ingen dokumentarfilm. Den kan ikke passes ind i de gængse rammer, den er – hævder han så – *en film om virkelighed og tid.*

Filmen slutter åben, som alle Rossellinis film, og vi pointehungrende publikummere efterlades med et kæmpespørgsmålstegn i stil med: jamen, hvor længe holdt det ægteskab? Hvad gjorde Karin den morgen på vulkanen i »Stromboli«? Blev Irene på plejehjemmet resten af livet i »Europa '51«? Hvordan gik det med Tyskland efter Edmunds død i »Germania, anno zero«? Og med Antonioni må man selv besvare det og sige, at *det* er en helt anden film. Det kunne f.eks. være »La Paura« (Angst, 1954), der igen må betragtes på et par planer, nemlig dels som en »Germanio anno sette« eller »Europa '54« (hustruen hedder også her Irene), dels som en af Rossellinis »familiefilm«. Irene forlader i filmen sin tyske videnskabsmand og helliger sig børnene. Ingrid Bergman forlod Rossellini. Guarner konstaterer dette og fastslår kort sammenhængen mellem Rossellinis film, de kvindelige personer i filmene, og ægteskabet med Ingrid Bergman. Det er overbevisende.

Efter skuffelserne i Hollywood og i efterkrigstidens Europa rejste Renoir til Indien for at få nye øjne, for at genfinde Floden. Efter den overvældende modgang med film, der ikke blev set, og som – hvis de blev set – ikke blev forstået, og med skilsmissen, rejste Rossellini til Indien for, som Guarner siger, at vende tilbage til kilderne i en søgen efter ny inspiration (eller genvundet ungdom?) og i hvert fald for at komme væk fra de dramatiske konventioner hos hans dødsfjende, *the story film.* Og nu har Louis Malle været der med held.

Guarner hævder, at »India« sikkert er den første dokumentarfilm, der i stedet for at anbringe facts i uforanderlige forhold tværtimod identificerer sig med den dynamiske udviklingsproces, altså en indforstået skildring af landets vældige udviklingsforsøg i slutningen af 50'erne. Sandt at sige må den samme holdning vel gælde for et bestillingsarbejde som »Iran – det ny Persien« eller i hvert fald for Sucksdorffs tre film fra Indien, men når han fremhæver, at »India« med dens refleksioner over evigheden og flygtigheden åbner nye veje for den moderne dokumentarfilm, ville man jo gerne have lov til at konstatere ved selvsyn. Dokumentarfilm har med deres anvendelse af speakerkommentar og mere eller mindre artistiske pædagogik (budskab) en tilbøjelighed til at forældes hurtigere end fiktionsfilm. Meget tyder imidlertid på, at »India« overlever, måske netop på de elementer, der har gjort det så vanskeligt for publikum at acceptere Rossellinis øvrige film.

Guarner arbejder fra »Stromboli« med den teori – der understøttes af instruktørens egen udtalelse – at Rossellini langsomt begynder at interessere sig for at analysere – ikke blot fremlægge, vise, og i gennemgangen af »Era notte a Roma« (1960) beskriver han, hvordan den førnævnte Pancinor tillader Rossellini at improvisere under optagelsen af en scene, hvordan han i én lang optagelse kan flytte vægten og betydningen fra et sted til et andet, følsomt og ubesværet og helt uden klippets chokvirkning. Rossellini selv sammenligner Pancinor med »et kamera ophængt i rummet«. Denne teknik befordrer naturligvis den gamle tese om at lade begivenhederne tage den tid, de tager og blot registrere dem, men det er unægtelig i en noget forfinet udgave, hvor instruktøren tvinges til med største følsomhed at erstatte traditionelle klip, travellings og dolly med en kombination af denne zoom og evt. dolly – og det vel at mærke i øjeblikket, hvor begivenheden udspiller sig. Det turde være klart, at netop zoomlinsen til dato har hærget filmen som instrument for den nyfigne filmskaber, for ham, der vil aflure exotiske detaljer i et ellers redeligt totalbillede.

Når jeg i indledningen fremhævede Henning Jørgensens afvisning af episoden »Illibatezza« fra »Rogopag« som værende »en ren bagatel« skyldes det, at Guarner meget overbevisende, synes jeg, argumenterer for, at den er Rossellinis egen, vittige udgave af FIN DU CINÉMA. Det ses naturligvis først og fremmest af den kendsgerning, at Rossellini ikke siden har lavet film til biografbrug, men forfatteren viser, at der bag historien om den udefinerbare angst, der ubevidst driver nogle mænd ud i en klynkende søgen efter det beskyttende moderskød, ligger et logisk essay om illusionens og virkelighedens dialektik, et essay, der med slutningens snøftende »helt« foran de billeder, han har filmet, men som han ikke længere kan føle tilhører ham, ikke længere kan genkende, viser, at Rossellini står fast ved beslutningen om at opgive kommunikationen gennem biograffilm. Biograffilmen er illusion.

Det tog Rossellini 26 år at nå frem til den konklusion (Godard gjorde det noget hurtigere), og det er åbenbart, at et åndsmenneske som Rossellini ikke kan gå kold og klar ud af sådan en omvæltning. Guarner gør meget ud af gennemgangen af de efterfølgende undervisningsserier for TV for især at vise, hvordan Rossellini overfører sit menneskesyn til de historiske tableauer og krøniker, men samtidig kan han ikke skjule den gentagelsens kedsomhed, der går igennem meget af TV-stoffet. Samtidig gør bevidstheden om Rossellinis frustration og sønnen Renzos omfattende indsats gennemgangen noget problematisk for mig. Har man set den i lange afsnit geniale »Ludvig XIVs magtovertagelse«, som Rossellini prægede helt personligt og suverænt, og sammenholder den med Renzo Rossellinis instruktørindsats på »La Lotta del l'uomo per la sua sopravivenza«, er det som at gå fra lyset ind i mørket, ligegyldigt hvor meget så Rossellini er crediteret som forfatter og supervisor på den sidstnævnte. Guarner gør sig så stor umage for at analysere loyalt omkring disse produktioner, at resultatet bliver snakkesaligt. Retfærdigvis skal det så siges, at »Socrate«, en 120 min. TV-produktion lyder som et spændende tilløb til en ny form for TV-krønike. Det er da også et projekt, Rossellini har drømt om at komme i gang med i over tyve år, og det er et projekt han har realiseret uden sønnens »bistand«.

José Luis Guarners bog er, hvad man plejer at kalde sober uden at være kedelig. Det betyder her på lerskrænterne i nord, at den er fri for vild filosofi og højtflyvende teorier. Den har enkelte fejl som f.eks. i afsnittet om »Roma, città aperta«, hvor forfatteren fremhæver, hvorledes Pinas død skildres objektivt, reportageagtigt, udefra og med kameraet på afstand. Blader man om på næste side i bogen ser man modbeviset: et billede af Pina, der løber efter lastvognen, taget fra lastvognen, altså et subjektivt billede fra Francescos point of view. Man kan på samme måde kassere en del af argumentationen i »Paisa«, hvor han hævder, at Rossellini bevidst undgår forklaringer og bl.a. illustrerer det med, at man ikke får noget at vide om, hvordan tyskerne afslører fiskerfamilien, der derefter henrettes. Men vi har jo set, hvordan den amerikanske soldat overlader konen den fatale flaske amerikansk myggebalsam til barnet, der er plaget af myggestik. Det er en detalje. Værre er det, at Guarner viderebefordrer en af filmhistoriens tilsyneladende mest uudryddelige fejltagelser; den er begået af André Bazin, og den går ud på, at en væsentlig årsag til at landskabet i Po-afsnittet virker så psykologisk skræmmende på os, så reportageagtigt nærværende, er at horisonten holdes ens i næsten hvert billede, og at proportionsforholdet mellem vand og himmel svarer nøjagtigt til det subjektive indtryk, de mænd, der kæmper i dette landskab, har af det. Sandheden er, at horisonten i afsnittet holdes nøjagtig så ens, som den ville have gjort det, hvis kameraet havde været fastspændt på en gyngehest.

En gnaven læser vil muligvis lade sig irritere af forfatterens af og til opdukkende trang til at lave sammenlignende filmanalyse. Under »Dov'è la Libertà?« lykkes det ham uden påviselig grund at drage »The Nutty Professor« og Keatons »Go West« ind i analysen, og det må være Godards erklærede kærlighed til Rossellini, der får forfatteren til, så ofte som han kan, at referere til Godard-film efter recepten: »*Godard kan have tænkt på denne scene da han lod Ferdinand ringe hjem før selvmordet i Pierrot le Fou.*« Noget andet er, at Guarner sikkert kunne foretage en interessant analyse af Rossellini-påvirkningen i »Les Carabiniers« *udover* manuskriptarbejdet.

I 1965 var Rossellini meget deprimeret over sin »uanvendelighed«. Dovzhenkos fiasko med »Sangen om havet« havde også bekymret ham: »*Den er et eksempel på et værk, som folk ikke forstår. Til trods for dens enestående enkelhed kunne de ikke finde hoved og hale på den. Det var det, der fik mig til at tænke på, at alt, hvad der er skabt af film er uden værdi set fra et almennyttigt synspunkt. Kun nogle få forstår. For majoriteten gælder det, at ikke nok med at de ingenting får ud af det, i mange tilfælde vil de blive fornærmede*«. Det var sådanne tanker, der fik Rossellini til at forlade biograffilmen. Det er en grum tanke og en grim vittighed, at han nu kan vente på medieforskernes undersøgelser af TV. Nissen flytter jo med. Men de fysiske arbejdsbetingelser er naturligvis her i ringere grad afhængige af denne nisse. Og den frihed, Rossellini kæmpede for på filmens vegne, skulle han altså nu have fundet i sit frivillige exil i TV.

Poul Malmkjær

En ny italiensk instruktør introduceres i anledning af Medløberens danmarkspremiere.

Bernardo Bertolucci om fascismen

»Medløberen« (»Il Conformista«) er den første film, vi ser i danske biografer af den kun 30-årige Bernardo Bertolucci, og det blev et chok for mange, at en herhjemme helt ukendt filmskaber pludselig er der med en film, der både visuelt og psykologisk er så overvældende, at man ikke skulle tro, Bertolucci har lavet andet end film hele sit liv. Det har han faktisk heller ikke, og når chokket blev så stort, skyldes det endnu engang, at de danske filmudlejere har forsyndet sig groft ved ikke at introducere Bertolucci forlængst.

Han debuterede som 21-årig med »La Commare Secca« efter et manuskript af Pier Paolo Pasolini. Derefter lavede han i 1964 den meget smukke »Prima della rivoluzione«, i 1968 fulgte den mere problematiske, meget Godard-påvirkede »Partner«, og i 1970 fuldendte han »Strategia del Ragno« (omtalt i Kosmorama 99) og »Medløberen«, som vil blive udførligt anmeldt i næste nr. af Kosmorama.

Som introduktion til filmen skal her anføres nogle citater fra et par nye Bertolucci-interviews hentet fra udenlandske tidsskrifter med en enkelt kommentar:

Det er ikke »bare« en vits, når Bertolucci siger, at professoren i »Medløberen« skal være Godard, og identifikationen foregår ikke blot på det helt private plan ved, at professoren har samme adresse og telefonnummer som Godard. Mindst ét sted i filmen hæver Bertolucci denne identifikation ud over det private, og det er, hvor han lægger professoren et »omvendt« Godard-citat i munden. Ifølge Marcello er professorens sidste replik til sine elever, før han forlader dem og det fascistiske Italien: »Refleksionens tid er forbi. Handlingen må begynde.« Godards »Den lille soldat« indledes som bekendt med de ofte citerede ord: »Handlingens tid er forbi, refleksionen må begynde.« Og »Medløberen« er ligesom »Den lille soldat« bl. a. en film om en ung mand, der af private grunde skal myrde en anti-fascist, og som i løbet af dette forehavende forelsker sig i en pige på modstandernes parti. Både Godards og Bertoluccis hovedperson foreslår i øvrigt pigen, at de skal flygte sammen til Brasilien. Derudover drømmer Marcello, at professoren, mens han boede i Schweiz, har opereret hans øjne, så han er kommet til at se bedre. Godard, der er født i Schweiz, har også som Bertoluccis lærer fået ham til at se bedre. Endelig var det oprindelig Bertoluccis mening, at Godards kone Anne Wiazemsky skulle have spillet professorens kone Anna, der måske er tidligere luder, ligesom Godards forhenværende kone Anna Karina i »Livet skal leves«. Da det var umuligt at få Anne Wiazemsky til rollen, valgte Bertolucci Dominique Sanda, der har det til fælles med Wiazemsky, at de begge er opdaget af Robert Bresson (i henholdsvis »Hvad med Balthazar« og »Barnebruden«).

C. B. T.

»Medløberen« er en film om fascismen, men endnu mere en film om borgerskabet: *om fascismen som borgerskabets kollektive sygdom.* Men filmen behandler ikke fascismen historisk. I en sådan film ville jeg have fremhævet en bestemt historisk periode, som Visconti gjorde det i »De lange knives nat«. Der eksisterer et nært bånd mellem dagens og gårsdagens borgerskab: i vore dages borgerskab finder man genfærdet af det borgerskab, som i 30'erne stillede sig solidarisk med fascismen.

Hvad der fascinerede mig i Moravias roman, som er det litterære forlæg for min film, var personen Marcello, som når frem til en tragisk storhed. Takket være romanen fik jeg på en måde et indblik i dette borgerskabs indvolde, som har forandret sig lidt op til i dag. Jeg baserede hele filmen på denne skikkelse, som følte sig anderledes end andre: unormal, svag og med behov for en stærk, autoritær stat. Min analyse af fascismen er ikke ortodoks. Jeg ønsker ikke en økonomisk eller social analyse. Jeg har begrænset mig til psykologien, og jeg skelnede ikke mellem godt og ondt. Jeg viser en *normal* borger, som lidt efter lidt viser sig at være et uhyre.

Jeg har ikke søgt en historisk rekonstruktion. De fascistiske ministerier ligner ikke filmens. Jeg har placeret dem i en dekoration, som var de fascistiske arkitekters drømmearkitektur, en arkitektur, som er blevet realiseret *efter* fascismen, under de kristelige demokrater. Man genfinder de udviskede konturer af Chirico og de metafysiske malere.

I øvrigt stødte jeg på et alvorligt problem: hvordan behandle en epoke, som jeg ikke havde kendt? Mit eneste minde var filmen: hele den italienske film fra 30'erne, en filmkunst som allerede nu er mærket af tidens tand. Desuden amerikansk og fransk filmkunst fra samme periode. Jeg bad mine dekorations- og kostume-medarbejdere om at se så mange af disse film som muligt.

Jeg lavede »Medløberen« under en tilsyneladende frihed. Jeg har indset det umulige i at opnå total frihed under filmindustrien. Den eneste måde, man kan genvinde sin fulde frihed på, er ved at skabe en alternativ film, hvilket fører os over på diskussionen om film og politik.

Kampen for kulturen er en ren politisk kamp: filmen er altid politisk, og desuden er den altid klassebundet. Det er borgerskabets film. Filmskaberens arbejde kan betragtes som det grundlæggende materiale, men resultatet, som til slut kommer ud af systemet, er ikke længere det grundlæggende materiale, men et produkt, som tjener den klasse, der har magtens hegemoni. På den ene side lavede jeg »Medløberen« for Paramount, på den anden side vil jeg lave en politisk analy-

serende film. Filmen må blive et instrument for politisk analyse i hænderne på arbejderklassen. Netop nu laver jeg en film i samarbejde med en sektion af det kommunistiske parti ved en fabrik. Jeg nøjes med at være en politisk tekniker, som er i stand til at oversætte til filmens specifikke sprog alt materiale, som er udarbejdet på grundplanet af dette kollektiv.

(Citat fra Louis Marcorelles' Bertolucci-interview oversat fra det norske filmtidsskrift FANT, nr. 2 1971)

I »Strategia del Ragno« (»Edderkoppens strategi«) brugte vi meget lidt lys, mens »Medløberen« er belyst som en studie-film fra 30'erne. Selv når vi var på location, brugte vi masser af lys og lys-effekter. »Strategia del Ragno« var mere influeret af livet, mens jeg i »Medløberen« var mere influeret af film. Man kan sige, at udgangspunktet var filmkunst, og den filmkunst jeg holder af, er Sternberg, Ophüls og Welles.

Dette er faktisk den første film, hvor jeg selv kontrollerede belysningen i den gamle, virkeligt professionelle forstand. De fleste yngre instruktører afviser belysning som noget billigt eller som kitsch. Men med denne film kom jeg virkelig til at forstå, hvad man kan gøre med lys. Man kan opnå utrolige virkninger, som hjælper psykologien, fortællingen, hele filmens sprog. Da Sandrelli og Marcello mødes første gang, er der disse vinduer med persienner, der bryder lyset. Det hjælper en masse til at etablere husets atmosfære.

Min egen far var anti-fascist, men selvfølgelig føler jeg, at hele bourgeoisiet er min far. Og fascismen var småborgerskabets opfindelse. Og der er den kendsgerning, at jeg har lavet to film om fortiden og ikke nået til at have lavet en film om nutiden. Eller rettere: det er to film, der når frem til nutiden ved at tale om fortiden. Oven på alt det er »Medløberen« en film om Godard og mig. Da jeg gav professoren Godards telefon-nummer og adresse, gjorde jeg det for sjov, men bagefter sagde jeg til mig selv: »Måske har det alligevel en betydning ... Jeg er Marcello, og jeg laver fascistiske film, og jeg ønsker at dræbe Godard, som er en revolutionær, der laver revolutionære film, og som var min lærer.«

Jeg tror, at den vigtigste opdagelse, jeg gjorde efter begivenhederne i maj 1968, var, at jeg ønskede revolutionen ikke for at hjælpe de fattige, men for at hjælpe mig selv. Jeg ønskede, at verden skulle forandres for min skyld. Jeg opdagede det individuelle plan i den politiske revolution. Og for mig forbliver dette sandt, samtidig med at jeg gentager Sartres sætning, som er citeret i »Strategia del Ragno«: »Et menneske er skabt af alle mennesker. Han svarer til alle, og alle svarer til ham.« Jeg er sikker på, at nogle unge maoister vil bebrejde mig for »Medløberen«, fordi den er smuk at se på, og fordi jeg sammenblander beskidte ting som sex med en ren ting som politik. Men jeg synes, dette er katolsk, moralistisk tænkning, og jeg synes, de unge italienske maoisters største dumhed er deres slogan: »Tjen Folket!« Mit slogan er »Tjen Mig selv«, for kun ved at tjene mig selv er jeg i stand til at tjene folket – det vil sige, blive en del af folket, ikke tjene det.

(Citat fra Marilyn Goldins Bertolucci-interview oversat fra det engelske filmtidsskrift »Sight and Sound« forår 1971)

Pontecorvos film om kolonialisme

Jacob Frandsen analyserer Queimada

Siden midten af tresserne har stadig flere film eksplicit beskæftiget sig med politiske fænomener. En af de instruktører, der i så henseende var banebrydende, er italieneren Gillo Pontecorvo, som med »Slaget om Algier« lavede en slagkraftig og konsekvent marxistisk film. Pontecorvo møder op med nøjagtig de samme medarbejdere som ved »Slaget om Algier«. Kan han gentage successen?

Den politiske analyse kommer tydeligt frem i den handlingsmættede film. Sir William Walker (Marlon Brando) sendes af den britiske regering til øen Queimada for at bryde portugisernes monopol på sukkerproduktionen. For at undgå at indblande England direkte prøver Walker at udnytte de indfødte slavers interessefællesskab med englænderne i at få smidt portugiserne ud. Først skal den kuede slavebefolkning dog vækkes af sin apatiske tilstand, hvilket klares ved at involvere dem i et bankkup. Når de først har lært at dræbe for selv at overleve, er der ikke så langt til den revolutionære bevidsthed, at man kan dræbe for at befri andre mennesker.

Den engelske handelselite overtales af Walker til i frihandlens navn at gøre fælles sag med slaveoprørerne. Under et stort karneval skyder den unge embedsmand Teddy Sanchez den portugisiske guvernør, og republikken Queimada kan udråbes med Sanchez som leder af den provisoriske regering. Oprørslederen Jose Dolores er imidlertid af den opfattelse, at øens styre naturligt tilfalder dem, der har gjort det store arbejde i revolutionen. Interessemodsætningen slår snart ud i åben konflikt, men Jose må til sidst opgive magtkampen med englænderne i erkendelse af, at de har monopol på handel og transport. Resultatet bliver således en udskiftning af styret uden større ændringer for befolkningen. Man kan ikke melde sig ud af det verdenskapitalistiske system i samarbejde med fortalere for frihandel.

Sukkerkompagniet får koncession på udnyttelse af Queimadas sukkerrør i 99 år. Revolutionshæren afvæbnes, og alt er ved det gamle, bortset fra at de menige soldater i hæren rekrutteres fra befolkningen, således at de selv kan deltage i deres egen undertrykkelse. Utilfredsheden blusser efter nogle år op igen anført af den tidligere revolutionshelt Jose Dolores. Sukkerkompagniet sender derfor bud efter Sir William Walker, for at han som militærrådgiver kan genoprette ro og orden.

Den overlegne militære styrke kombineres nu med Walkers analyseevne og systematik, og det giver resultater, selvom alle plantager går op i røg, mens store dele af slavebefolkningen nedslagtes eller drives på flugt. Guerillaen nedkæmpes, Jose tages til fange, og hvad betyder det så i den store sammenhæng, at det tager ti år at lave nye plantager, når man har 89 år tilbage at udbytte øen i. Kapitalens morderiske logik demonstreres klart og tydeligt; selv Walker erkender, at han er et viljeløst redskab for kapitalen. Det er derfor helt konsekvent med filmens politiske analyse, at Marlon Brando til sidst må lade livet som kapitalismens lakaj.

Sammenfattende kan altså siges, at de forskellige faser i Queimadas forsøg på at skabe sin egen udvikling kommer ganske godt frem. De forskellige interesser, de underliggende kræfter og modsætninger samt nødvendigheden i udviklingen placerer »Queimada« på samme marxistiske linje som »Slaget om Algier«. Alligevel virker »Queimada« trods farverne tydeligt blegere. Der er væsentlig flere usandsynlige eller demonstrative samtaler, hvor den politiske analyse skal skæres ud i pap. Det kan virke irriterende at konklusionerne skal siges af personerne selv, f. eks. Walkers selverkendelse som viljeløst redskab for kapitalen. På den anden side kan det ikke gøres til kriterium for filmens kvalitet, om tolkningen af handlingen lægges direkte i munden på folk eller ej. Afgørende er formidlingen eller udformningen af den politiske analyse.

Der er en fundamental tvetydighed i Pontecorvos behandling af Queimadas politiske udvikling. På den ene side skildres historiens gang som forårsaget af dybe underliggende kræfter og modsætninger, på den anden side kommer koncentrationen omkring Jose Dolores og specielt Walker til at virke, som om det er enkeltpersoner, der ved en heroisk indsats kan ændre historien.

Allerede valget af så kendt en skuespiller som Marlon Brando er problematisk. Ikke at man nødvendigvis skal undgå kendte ansigter i politiske film, men man må blot tage hensyn til de associationer, der i forvejen er bundet til den bestemte skuespiller, eller som Glauber Rocha har gjort med Jean-Pierre Léaud, udvikle nye sider af skuespilleren ved at sætte ham ind i en helt ny sammenhæng. Hvis man som Pontecorvo vil bevæge sig indenfor en sociologisk forklaringsmodel, virker det imod hensigten at bringe så mange nærbilleder af Marlon Brando. Nogle dagbladskritikere er da også kommet til den konklusion, at filmen er god, fordi den på overbevisende måde skildrer et kompliceret menneskes kvaler i en speget politisk situation. Det kan man ikke fortænke dem i, når instruktøren ved at lægge vægt på det psykologiske aspekt svigter sine egne intentioner.

I »Slaget om Algier« er hovedpersonerne anonyme i den forstand, at deres bekymringer og håb og personlige egenskaber ikke interesserer filmen. Herved koncentreres opmærksomheden om de kræfter og mekanismer, som hovedpersonerne har gennemskuet,

Evaristo Marquez og Marlon Brando i Gillo Pontecorvos »Queimada«.

og som de handler efter. Anderledes i »Queimada«. Her bygges handlingen op omkring Sir Walkers skikkelse. Det er ham, som »udvælger« Jose til at være oprørsleder, ligesom han til stadighed er den, der bestemmer over eller giver ordrer til ham. Også i forholdet til den engelske elite er Walker den udfarende kraft. Man kan derfor dårligt undgå at opfatte Brando som helten, det hele drejer sig om. Derfor virker slutningen, hvor han stikkes ned på kajen, psykologisk set utilfredsstillende, fordi den på ingen måde er varslet eller i overensstemmelse med tilskuerens identifikation. Man bliver simpelt hen bare overrasket, og ved nærmere eftertanke kan man godt se den logiske sammenhæng til den politiske analyse. Oplevelsesmæssigt synes jeg imidlertid slutningen er en brøler, som tydeligt demonstrerer, at det ikke er lykkedes Pontecorvo at forene den politiske analyse med en æstetik, der støtter den.

Den store opmærksomhed omkring hovedpersonerne, heltene om man vil, har også ført til en reduktion af folket. Jose optræder aldrig som en af folket, men som stående over dem. De udgør den larmende og uforstående hob, som billedmæssigt ofte bliver til folkloristisk baggrundstæppe. Deres mest fremtrædende karaktertræk er, at de er mange. Utålelige klicheer kommer frem, når folket drages med ind i handlingen. Festen efter den første sejr over portugiserne, gensynet på strandbredden (i modlys), da portugiserne er knækket, og Sanchez' brøduddeling er eksempler på overfladiske og distancerede skildringer af befolkningen. Det er mere end en perfid bemærkning at antyde, at Pontecorvo har udnyttet de billige statister til at gøre filmen folkelig.

To af de bedste scener i filmen skal omtales. Begge rummer en intensitet og anspændt klarhed, som skiller sig klart ud fra den ofte uskønne fotografering, fra det evigt omkringfarende kamera. Den første er en konfrontation mellem Walker og Jose efter den sidstes tilfangetagelse. Ligesom i starten af filmen håner Walker den underlegne, måske trykket af sin egen magtesløshed. Jose's tavshed tirrer Walker, men pludselig spytter Jose Walker i hovedet. Totalt overrumplet tager Walker imod Jose's foragt, drejer hovedet og rider bort.

Den anden scene indeholder også et brud med det sædvanlige magtforhold mellem Walker og Jose. Lige før Jose's hængning, opsøger Walker ham og tilbyder ham frihed. Motiverne er nok en blanding af respekt for Jose som modstander og frygt for, at han bliver martyr for revolutionen. Jose's nej viser for anden gang, at han ikke længere er villig til at gå ind på kolonisatorernes betingelser, samt at han tør leve i overensstemmelse med sin overbevisning, nemlig at hvis en mand tilbyder dig frihed, så er det ikke friheden. Frihed kan man kun selv tilkæmpe sig.

En sidste forringelse siden »Slaget om Algier« skal lige nævnes. Hvor kravet om objektivitet eller i hvert fald upartiskhed blev opfyldt ved at både franskmændenes og arabernes terrorhandlinger blev vist, så undlader instruktøren denne gang alsidigheden med det resultat, at vi synes, det er så synd for de stakkels slaver. Tendensen til dualisme er ikke endt med så skematisk et resultat som Costa Gavras' »Z« og »Tilståelsen«, men der er taget nogle drabelige skridt i den retning.

Oven for er påvist, hvorledes filmen er splidagtig med sig selv. Den marxistiske analyse modsiges af en faktisk lægge vægt på enkeltpersoners afgørende indflydelse, ligesom den upartiske beskrivelse fortrænges af en tendens til dualistisk opdeling af godt og ondt, samt reduktionen af folket til eksotisk lokalkolorit. Hvis denne vurdering accepteres, fører det også til en omvurdering af de politiske udsagn. Hvor man i første omgang vælger at godtage dem, tvinger filmens manglende indre sammenhæng en til at opfatte dem som stikord, der kastes i grams til vennerne i salen, for at de tydeligt kan se, hvor aktuel filmen er. Som programmet så rammende siger: »Pontevorvo betegner »Queimada« ... som værende en eventyrfilm til en vis grad i traditionel forstand med spænding, fart og handling i rigt mål, men med mange aktuelle synspunkter.« Det aktuelle, det politiske som påklistret alibi. Og det går ud over både det politiske og det æstetiske.

»Den mest bekvemme position, en filmskaber i dag kan indtage, er at følge moden og lave politiske film« siger Glauber Rocha, og Gillo Pontecorvo virker temmelig inspireret af netop den sætning.

■ *Se filmens credits side 87.*

DEBAT

ER »FRÆKKERT« EN REVOLUTIONÆR FILM?

I sin anmeldelse af »Frækkert« i Kosmorama 103 fremstiller Mogens Skov Lelouchs nyeste film som et både »samfundskritisk« og »revolutionært« værk. Hans argumentation er både spidsfindig og besnærende, men han har i filmen overset et par ting, der efter min mening får hele hans bevisførelse til at styrte sammen.

1) Det er rigtigt nok, at Lelouch i denne film afslører nogle af de fupnumre og farisæiske metoder, man kun alt for hyppigt benytter sig af i vort pengehungrende samfund. Men kan det kaldes redeligt at angribe finansverdenen og massemedierne under én og at sætte bankbestyrelsen og journalisterne i samme bås – og at gøre det på et tidspunkt, hvor alene det at være journalist i Frankrig i dag er tilstrækkelig grund til at være under mistanke fra politiets side (jfr. sagen Jaubert)? Det er let nok at karikere og gøre grin med en flok sensationshungrende journalister. Men ville det ikke være mere »samfundsrelevant« og revolutionært at tage parti for dem over for den indgriben, de er udsat for fra censurens og statens side? Og hvad gør Lelouch for øvrigt i sin film? Anvender han ikke de samme metoder som de mennesker, han angriber?

2) Det er også sandt nok – som Mogens Skov understreger det – at Lelouch i »Frækkert« indirekte behandler spørgsmålet om filmens indvirkning på mennesket og om den virkelighed, den frembringer på lærredet. Det er altså sandt nok, at instruktøren bevidst manipulerer med os for senere at kunne afsløre den manipulation, vi har været genstand for. Men hvad er hans hensigt med det? Vil han ligesom Godard nedbryde og boycotte handlingen og dermed skabe distance mellem tilskueren og lærredet? Nej, han vil tværtimod gøre handlingsforløbet endnu mere spændende og fængslende. Filmen er nemlig bygget op på en sådan måde, at vi hele tiden bliver i stand til at identificere os med Jean-Louis Trintignant og betragte ham som en »helt«. Han er sympatisk, stilfærdig og menneskelig, og han holder af børn og optræder som en hensynsfuld julemand, der næsten mod sin vilje er blevet »frækkert« osv. osv.

Jeg for min del har svært ved at se, hvordan den identifikationsproces, der her spilles på, kan betragtes som egentlig kontroversiel og samfundskritisk. Den må snarere siges at være helt på linje med Hollywood-æstetikken i den forstand, at filmkunsten betragtes som et rent og skært skueobjekt. At det til sidst lykkes Trintignant at redde de stjålne penge og flygte til Canada med dem, mens drengens far sidder i fængsel, og at hele filmens struktur får os til ikke alene at godtage denne slutning, men til ligefrem at *glæde os over den,* kan efter min mening næppe være eksponent for en etisk holdning af revolutionær tilsnit. I virkeligheden er Lelouch i denne film mere kynisk end nogen sinde. »Frækkert« er historien om et fupnummer, men i virkeligheden er den selv et fupnummer. Ligesom sin helt Trintignant narrer instruktøren os alle sammen – ikke bare, hvad emnet angår (som han også altid har gjort det i sine tidligere film), men – og det er det nye – også hvad filmsproget og filmmediet angår. »Frækkert« – eller spottefestivalen!

Martin Drouzy

UHELDIGT STILL-BILLEDE

I Kosmorama 103 bragte man til Søren Kjørups artikel »Film, virkelighed og ideologi« et still-billede, der var hentet fra W. Wylers film »De bedste År«. På Filmmuseet viste de for ganske nylig filmen og stor var min overraskelse, da jeg så den sammenhæng, billedet var pillet ud af.

For anskuelighedens skyld tror jeg det bliver nødvendigt lige at redegøre for situationen omkring billedet. Al, Fred og Homer er tre hjemsendte soldater, som har mødt hinanden på vejen til deres hjemby Boone City. De mødes ved forskellige lejligheder, og det ender med, at Fred, der allerede er gift, bliver forelsket i Al's datter Peggy. Denne gengælder kærligheden. Imidlertid er Al ikke særlig tryg ved dette forhold mellem hans datter og en gift mand. Derfor aftaler han et møde med Fred i de 3's stamcafé, Butch's Bar. Efter en kort samtale enes Al og Fred om, at Fred og Peggy ikke skal mødes mere. Fred siger, at han vil ringe til Peggy med det samme og meddele, at det er forbi. I mellemtiden er Homer ankommet, han får klaverundervisning af Butch. Således *omtrent* er situationen, da dette famøse still bliver taget. Al står og lytter til Homers klaverspil, medens han af og til dybt bekymret iagttager Fred, medens denne telefonerer til Peggy.

Når jeg har sat streg under omtrent, så skyldes det, at indstillingen *forinden* nærmest er et over-shoulder-shot af Al, som står og kigger over mod Fred ved telefonen. Vi er altså ikke et øjeblik i tvivl om, hvor vi skal se og hvad vi skal se efter, da der klippes til indstillingen med klaveret i forgrunden. Bazins idé om, at vi selv må finde de relevante detaljer i billedet, bekræftes altså netop *ikke* i dette still. På smuk eisensteinsk vis har vi fået præsenteret alle de enkeltheder, der er væsentlige.

Endnu mere grelt bliver det, når man skal udrede, hvad den dramatiske hensigt med indstillingen er. På det foregående over-shoulder-shot er den tragiske tone dominerende, begge personer er kede af det. Al fordi han egentlig holder meget af Fred, og Fred fordi han må sige farvel til sin elskede. Denne dystre tone kontrasteres, og forstærkes derved, gennem klippet til indstillingen med personerne ved klaveret, hvor Homer og Butch begge er henrykte, fordi Homer har lært at spille på klaver. (Det skal lige nævnes at Homer har fået amputeret begge hænder og bruger proteser.) Det dramatiske ligger i sammenklipningen af de to billeder, det ligger ikke i klaverbilledet alene. Wyler har altså her anvendt montage. Endvidere er montagen i denne situation sågar den præcise eisensteinske, idet der er tale om en »konflikt« mellem de to indstillinger. Det still-billede, som således skulle demonstrere de bazinske ideer, viste sig altså, da det blev set i sin rette *sammenhæng,* snarere at kunne være et eksempel, der var hentet fra Eisensteins »Film Form« (hvis den altså ikke allerede var skrevet).

Som et sidste kuriosum må det lige nævnes, at på filmen sidder Homer nærmest kameraet, medens Butch spiller de dybe toner. På still-billedet vil man kunne se, at de sidder lige omvendt.

Jens Barfred, Vanløse

ROCHAS FORMÅLSLØSE REVOLUTIONSFILM

Det er altid interessant at høre folks oprigtige mening om film, men når meningen giver sig ud for at være en analyse, bliver hverken den eller analysen særlig relevant. Det er naturligvis rart at høre, at »Løven har syv hoveder« er en af de stærkeste politiske film, Mette Knudsen endnu har set, men netop da det er en politisk film, bliver hendes eget personlige forhold til den temmelig uvedkommende for vurderingen. Hvor det drejer sig om politisk film, afhænger resultatet (for mig at se, naturligvis) af det politiske budskabs formidling til publikum, og da bliver »Løven har syv hoveder« yderst mislykket. At Mette kan have været så opslugt af filmen, at hun ikke har ænset den almindelige uro i salen, er muligt, men for mig synes denne skraben med fødder, spredt snakken og udvandring at være tydeligt tegn på filmens (politiske) uformåenhed. Selv om man godtog Mettes præmisser for bedømmelsen af filmen, synes det at stå sløjt til med sagligheden. I sin replik til Flemming Behrendt forklarer hun, at Rocha har valgt en bestemt metode, »idet han måske (!) har ræsonneret som så, at denne form ville trætte et ikke specielt politisk interesseret publikum mindst, samtidig med at han ikke gik på kompromis med sine stilmæssige krav«. Det mener altså Mette er muligt, men hvad gør det til sagen.

Udover det usaglige i argumentationen, kan jeg ikke lide den tendens til at tale om manden bag filmen, hans stilmæssige krav, hans kameraarbejde, når filmen drejer sig om et (eller flere) folks udbytning af et andet. En kredsen om det æstetiske er usmagelig, når virkelighedsreferencen er så alvorlig som i dette tilfælde, desto mere når man er venstreorienteret som Mette Knudsen og Rocha. Derfor var det også ulækkert, at filmen i højere grad handlede om sig selv end om Afrika.

Henrik Dreyer

FILMENE

MISTANKEN

I det store Truffaut-interview gør Hitchcock opmærksom på, at »Suspicion« i lighed med »Rebecca« er en »britisk« film, skønt made in Hollywood. Engelsk romanforlæg, engelsk miljø og atmosfære. Filmen har dog adskilligt flere lighedspunkter med »Rebecca« end det britiske præg – og stjernen Joan Fontaine. De to films handlingsskemaer er i grove træk identiske: En ung uerfaren pige med stærk følelsesmæssig tilknytning til faderen træffer og forelsker sig i en erfaren, charmerende og »mystisk« mand og bliver gift med ham – impulsivt, overilet og under uformelle former. De installerer sig i et stort hus med al mulig materiel komfort, men forholdet mellem dem ødelægges lidt efter lidt af manglende åbenhed og hendes deraf følgende voksende mistro til manden, som hun dog fortsætter med at elske. Til slut løser voldsomme begivenheder op for knuden imellem dem og de begynder på en frisk, befriet fra den tidligere mistro og usikkerhed (og dog?).

At de to film *virker* i høj grad forskellige udspringer muligvis af forskel i romanforlæggene. »Rebecca« er et dybt sjæleligt drama, der udspilles i et gammelt slots gotiske dekoration, hvor fortidens dæmoni er usynlig – men fysisk nærværende i form af husånden Mrs. Danvers – og giver hovedpersonens angst et alment metafysisk perspektiv. »Suspicion« ligner mere et ironisk kriminallystspil, udspillet i det »moderne« (1941) typisk-engelsk-landsby-hyggelige miljø (a la Agatha Christie), hvor ondskab og mord er reduceret til et prosaisk konversationsemne ved middagsbordet.

Ironien kommer ikke mindst til udtryk i persontegningen. Lina virker med sine læsebriller, knold i nakken og bog om børnepsykologi samt slumrende lidenskaber under sit lærerindeimage som en personificering af det hitchcockske kvindesyn. Hun gemmer fotoet af den påtrængende fyr fra toget, retter på nakkeknolden og lægger læsebrillerne, da han uventet dukker op, men har dog så mange hæmninger, at hun afviser hans første fysiske tilnærmelse under spadsereturen, konkretiseret i et raffineret visuelt symbol: hendes åbentstående håndtaske, som hun lukker, i nærbillede.

Faderens karakteristik af hende som jomfrunalsk og usexet fjerner for et øjeblik hendes hæmninger, og hun kysser lidenskabeligt Johnny (Cary Grant), lige så impulsivt og overrumplende som den marmorkølige Grace Kelly 14 år senere gør det i »To Catch A Thief«. Den følgende scene ved frokosten viser Hitchcocks specielle *touch:* at skildre en situation på to planer, ved visuelt at lade os fornemme de dybere følelsesmæssige konflikter mellem nogle personer, mens dialogen mellem dem blot er intetsigende og lægger en distanceret overflade. Tværs igennem den ordinære frokostkonversation søger Lina at demonstrere sin kvindelighed over for faderen ved at antyde forbindelsen med Johnny – men demonstrationen fuser ud, da Johnny ringer og aflyser deres møde. Kameraet følger hende – fuld af tilbageholdt skuffelse og nederlag – ind til bordet, hvor faderen, med en spørgende mine, inkluderes i billedet. Hitchcock udtrykker med denne ene indstilling hele hendes binding til faderen.

Endnu større emotionel intensitet opnås i scenen, hvor Lina vender hjem med mistanken om, at Johnny har myrdet husvennen Beaky. Også her holdes kameraet i halvnær af Lina, der langsomt bevæger sig gennem hall'en henimod dagligstuen, hvorfra Johnnys muntre fløjten (af deres love-tune) høres. Hele hendes pinefulde mistanke og uvished er indeholdt i denne indstilling.

Det er sligt, der har fået ny-bølge-folkene – for hvem en kamerabevægelse jo er et spørgsmål om moral – til at udnævne Hitchcock til bølgens fader. Især Chabrol har jo rendyrket dette fascinerende – og realistiske – spil mellem menneskers dybe følelser og deres distancerede overflade.

Ligeledes bidrager anvendelsen af dekoration og belysning til at udtrykke Linas situation. F. eks. lyset der falder gennem hall'ens store glasrude og kaster et skyggenet over hele hall'en, bedst udnyttet i scenen efter politifolkenes besøg (der har bestyrket hendes mistanke). I et totalbillede skråt oppefra ses Lina stående hjælpeløs i det mistankens skygge-spindelvæv, hun ikke kan kæmpe sig ud af.

Lys- og skyggespillet udnyttes også for fuldt register i den strengt sort/hvide (uden mellemtoner) scene, hvor Johnny, sort silhouetagtigt truende, i én indstilling ses bære det kridhvide (selv-lysende) glas mælk, der måske indeholder den usporlige gift, op til Lina.

Filmens slutning blev påtvunget Hitchcock, der havde ønsket at mistanken skulle definitivt bekræftes. Men af kommercielle hensyn måtte Cary Grant ikke være morder, og med den nærværende slutning skulle hans uskyld altså være fastslået. Men det er – på trods af producenterne – lykkedes Hitchcock at give denne slutning en drejning, så vi efterlades i stadig uvished om mistankens begrundelse. Lina tror – tilsyneladende da – på Johnnys forklaringer, men er de egentlig ikke lige så utroværdige som dem han tidligere er kommet med? Er hele hans redningsaktion af Lina ikke blot en afledningsmanøvre, som måske redningen af Beaky var det?

Filmen slutter. Mistanken vedvarer . . .

Hitchcock er 100 pct. moralist, for ham er ikke blot kamerabevægelser men hele problematikken om at lave film et spørgsmål om moral. For ham er formålet med hans film at give tilskueren et sjæleligt chok, der river denne ud af sin tryghed ved en hverdag og en tilværelse, som Hitchcock finder meget utryg, fuld af alskens psykisk sygelighed og dæmonisk ondskab.

»Suspicion« er måske ikke et af de største sjælelige (og kunstneriske) chok, Hitchcock har givet os, men den er alligevel en spændende og foruroligende film. Spændende fordi den er som de mennesker den skildrer: dybt følsom under en let og muntert distancerende overflade. Foruroligende fordi Hitchcock drager os tilskuere med ned under personernes – og filmens – overflade og lader os gennemleve de samme dybe følelser som de – og Hitchcock selv – nærer.

Og suspicion, mistanke, mistro, er netop et nøgleord til disse følelser.

Peter Hirsch

■ **MISTANKEN**

Suspicion. USA 1941. **Dist/P-selskab:** RKO Radio Pictures. **Instr:** Alfred Hitchcock. **Manus:** Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville. **Efter:** roman af Francis Iles [= A. B. Box]: »Before the Fact« (1932). **Foto:** Harry Stradling, Sr. **Klip:** William Hamilton. **Ark:** Van Nest Polglace, Carroll Clark. **Dekor:** Darrell Silvera. **Kost:** Edward Stevenson. **Musik:** Franz Waxman. **Tone:** John E. Tribby. **Instr-ass:** Dewey Starkey. **Sp-E:** Vernon L. Walker. **Medv:** Cary Grant (John Aysgarth), Joan Fontaine (Lina) Sir Cedric Hardwicke (Generalen, Linas far), Nigel Bruce (Beaky), Dame May Whitty (Generalens kone), Isabel Jeans (Mrs. Newsham), Heather Angel (Ethel, husassistent), Auriol Lee (Isobel Sedbusk), Reginald Sheffield (Reggie Wetherby), Leo G. Carroll (Kaptajn Melbeck). **Længde:** 99 min., 2730 m. **Udl:** Panther. **Re-prem:** Roxy 17.5.71.

PUNKT 22

Første gang man ser »Punkt 22«, bliver man på det nærmeste fejet over ende af det bragende voldsomme *impact,* som fra lærredet slynges én lige i synet. Ustandselig sker der noget, ustandselig skifter scenen frem og tilbage, op og ned i tid og rum, ustandselig skifter også stemningen og synspunktet, fra grotesk farce til ædende ond satire til mild livsvisdom til absurd *grand guignol* til lammende skrækvisioner til universel tragisk patos og tilbage forfra igen. Én ting kan i hvert fald slås fast: Mike Nichols og hans medarbejdere holder fuld damp oppe hele vejen, der er et gigantisk *go* over »Punkt 22«. Dermed har den allerede meget af hvad der kan kræves af en film, i og med at den skal ses, opleves, fængsle umiddelbart. Gensyn og eftertanke må så klarlægge, hvorvidt den derudover har det præg af sammenhæng og enhed, der betinger at man tør kalde den et kunstværk. Jeg kan ikke komme til andet resultat, end at denne kvalitet fattes filmen.

Et grundelement i »Punkt 22« er kaos, forvirring, og Nichols opbygger på raffineret måde et univers hvor intet står fast, intet har den forventelige mening. Afgørende virkninger opnår han ved hyppige, abrupte sceneskift, der i reglen samtidig er bratte og delvis uforklarede ryk frem eller tilbage i tiden. Bortset fra elliptiske fremklip, anvendt som normalt fortælleteknisk greb, rummer filmen ca. 20 sådanne tidsspring. Nogle bringes i stand via associationer på tilfældige ord eller hændelser (»Snowden«, »skør«, »– spark ham i skridtet!«, Orrs maskine som flyder på havet, medaljen som Luciana får etc.), andre kommer uformidlet, når en scene tilspidses eller modsat er ved at løbe ud. Kronologien er i det hele taget vaklende. Med besvær kan man indordne de talrige svinkeærinder omkring en fremadskridende akse, fra det store *take off* i begyndelsen af filmen til Yossarians afsluttende vilde flugt, men det er næsten umuligt at fastholde en bestemt tidsfølge. Ligger f. eks. togtet hvor Yossarian såres i benet før eller efter Snowdens død? Da Yossarian ser sit eget blod, synes han at tænke tilbage på Snowden, men under samme togt (?) lancerer Milo Minderbinder for første gang – overfor Cathcart – de M&M-aktier, der er anbragt i stedet for den morfin, Snowden skulle have haft.

Den kronologiske som på andre felter herskende forvirring lader sig opfatte som genspejlende forvirringen og det sig nærmende vanvid hos personen Yossarian, med hvem vi oplever/genoplever/fantaserer/drømmer os gennem det vilde forløb. Når der er forskelle på begivenhedernes grad af »virkelighed«, modsvarer det da forskelle i Yossarians evne og vilje til at opfatte hvad der reelt sker omkring ham. Det kan hævdes at kun en eneste scene gengives med sand alvor: Yossarians tilbagevendende traumatiske erindring om Snowdens død i kabinen – og selv i denne scene blander der sig elementer af de øvriges burleskerier. Men bortset herfra kan der lægges et skel ca. 2/3 henne i filmen, da Nately omkommer under Milos »luftangreb« på basen. Indtil da kan forløbet i det store og hele ses som reelle begivenheder gengivet i galgenhumoristisk overdrivende karikatur – men Milos arrangement med tyskerne for at få afsat sin mislykkede bomuldskonfekt kapper definitivt forbindelsen til sandsynligheden. Langt vil man strække sig, men at den slags handeler skulle have fundet sted – nej! Det samme gælder det følgende, længere afsnit, hvor Yossarian er i Rom for at opsøge Natelys pige; Milo har nu opkastet sig til en slags kapitalistisk Führer der almægtig og alvidende styrer byen, samler alle piger i et gigantisk bordel etc. – alt dette er fundamentalt utroligt, det må være rablet afgørende for Yossarian.

Hvad mere er: afsnittet er i hele sin stil klart adskilt fra hvad der er gået forud: nu befinder vi os bestandig i et truende natmørke hvis *greuel*-belysning og makabre skygger omdanner byen til et surrealistisk helvede. Groteske, grusomme scenerier pågår i gaderne, personerne er som levende døde, alt er en ond drøm. I dette afsnit af filmen, således i scenen i det tidligere bordel med den forladte gamle kvinde, er den Orson Welles der filmatiserede Kafka's »Processen« mindst lige så meget til stede, som når han med hele sit overnaturlige format personificerer general Dreedle, den galeste sadist af dem alle.

I »Punkt 22« vrænges der med god ret ad tåbelige dispositioner.

Yossarians hjemsendelsesordre synes at udfri ham af den formørkede tilstand. Ved at bøje sig for de militære ledere og skaffe dem en ufortjent fordel kan han selv slippe ud af infernoet, og selve filmens åbningsscene viser ham på vej ud til den frelsende maskine. Men opblændingen ved arrestationen var kunstig, mareridtet er ikke forbi – Yossarian får en kniv i ryggen (anledningen er som alt andet meningsløs: det er en hævnakt fra Natelys pige, skønt Yossarian var den eneste der gjorde noget for hendes kæreste; og basens ledere udlægger den lige så vanvittigt: som et nazistisk anslag mod dem selv), og mens han nu svæver mellem liv og død på operationsbordet, hamrer hele forløbet – som er filmens – gennem hans hjerne.

Der er en tydelig forbindelse mellem knivstikscenen og scenen med den dødeligt sårede Snowden. Begge gentages (knivscenen får vi to gange, Snowden-scenen i alt fem gange); begge foregår i flylarm, som i knivscenen første gang overdøver Yossarians samtale med Cathcart og Korn, anden gang er dæmpet ned så replikkerne høres, hvorimod larmen i Snowden-scenen først kommer allersidste gang, da det fysiske chok slår ned med hele sin dumpe kraft. Knivscenen må altså have en lignende central betydning som Snowden-scenen indlysende har. Måske skal den sige, at ligesom der skulle en oplevelse af rædsel og dødsangst til for at få Yossarian til at gennemskue det vanvid han omgives af og selv deltager i, så må der et nyt chok til for at belære ham om, at han ikke virkelig slipper fri ved at krybe for kommandanterne. Kun en flugt på tværs af al fornuft fører ud af denne verden på tværs af al fornuft.

Men netop flugten, hvor alvorligt skal dén nu tages? Minder den trods alt ikke mistænkeligt om en »fiks« slutning, giver den virkelig en tilfredsstillende afrunding af det forvirrende meget der er gået forud? Det gøres ikke klart, om flugten er en i realiteten defaitistisk forlængelse af Yossarians galskab (det *er* altså håbløst, man kan jo ikke ro til Sverige i et badedyr), eller en påstand om at den vilde, vanvittige flugt dog er mere fornuftig end alle andre handlinger.

Og her er vi ved de dele af filmen, som for mig at se ikke er holdbare. Hvad der ovenfor er sagt om filmens galskab som udtryk for Yossarians tilstand og opfattelse af hvad der sker, dét er jo nemlig en tolkning som har sin begrænsning – galskaben og meningsløsheden er i lige så høj grad noget filmen *selv* lader komme til udtryk, sådan opfatter også filmen begivenhederne og personerne. Men ligesom man ikke med kunstnerisk held kan skildre f. eks. kedsomhed kedeligt, eller kynisme kynisk, sådan lader heller ikke absurditet sig fremstille tilfredsstillende, med mindre der i værket bagom den absurde og tossede verden, som opbygges, er en højere klarhed og mening. Noget sådant er det imidlertid meget svært at drage ud af Nichols' film. Den undlader at lægge afgørende vægt på visse af sine sider frem for andre, man ved ikke hvilke af de hinanden modstridende elementer man skal tage alvorligere end andre. Og figuren Yossarian er ligesom ikke rigtig blevet færdig. Hans reaktioner ligner til tider næsten pjokkethed, men han er vel ikke bare en fyr der er bange for sit skind? Og bortset fra uundgåelige følelser ansigt til ansigt med kammeraters lidelser giver han ikke udtryk for at være bevidst om stort andre værdier end de meget direkte erotiske. Hvad vil han egentlig give sig til, hvis han *skulle* nå til Sverige – bare gå i seng med svenske Luciana'er resten af sine dage?

Og så kan man i øvrigt få den – naturligvis på en måde naive – tanke, at det dog vist er mærkeligt som filmen helt og aldeles tænker »fjenden« bort fra den krig, midt i hvilken den foregår. Hvad man end vil mene om Dreedle, Cathcart m. fl. – startet 2. Verdenskrig har de trods alt ikke, og at skildre den som om aksemagterne slet ikke deltog i den er til enhver tid en abstraktion. Var synspunktet så blot gennemført konsekvent, var isoleringen fra det i dén forstand politiske blot rendyrket – som det med held skete i en krigsfilm af en helt anden slags, Rosi's »Ingenmandsland« – men Nichols punkterer den i filmens værste scene, en sentimental belæring om det vise og livsduelige i at hytte

sig ved politisk medløberi til hvilken som helst side, holdt af en i øvrigt fortræffelig Marcel Dalio og underbygget med en patos, som om gamlingen var Shangri La's præsident. Man får virkelig det indtryk at filmen bakker denne grænseløst kyniske filosofi op, men det kan dog næppe være tilfældet, og så burde afstanden fremgå.

Det er filmens svaghed, at den i denne og andre scener ikke orienterer sig klart i forhold til sit stærke stof. Der vrænges med god ret ad tåbelige dispositioner, der tages med god ret afstand fra kynisme og hensynsløshed, og der antydes muligheden af andre og bedre måder at indrette tilværelsen på – men filmen kommer ikke for alvor ud af den busk som dens selvvalgte, eminent opbyggede form og stil udgør.

Poul Einer Hansen

■ **PUNKT 22**

Catch-22. USA 1970. Dist: Paramount. **P-selskab:** Paramount/Filmways, Inc. **P:** John Calley, Martin Ransohoff. **As-P:** Clive Reed. **P-ledere:** Jack Corrick, Joe L. Cramer, Baccio Bandini (Rom-sekvenser). **Instr:** Mike Nichols. **Instr-ass:** Edward A. Teets, Nartin Cohan, Ron Crow. **2nd unit instr:** Andrew Marton, John Jordan, Alan McCabe. **Dialog-instr:** Geoffrey Horne. **Flyveleder:** Frank Tallman. **Manus:** Buck Henry. **Efter:** roman af Joseph Heller. **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Alan McCabe/Ass: Peter Ewens, Olive Rivers. **2nd unit foto:** Harold Wellman. **2nd unit kamera:** John C. Stevens. **Lys:** Carl Gilbert (sup). **Luftfoto:** Nelson Tyler. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Sam O'Steen/Ass: Stu Linder. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** Harold Michelson. **Konstruktion:** Bill Parks. **Dekor:** Ray Moyer. **Rekvis:** Robert Schultz. **Kost:** Ernest Adler (sup), Lambert Marks. **Musikbånd:** John Hammell (sup), June Edgerton. **Tone:** Lawrence O. Jost, Elden Ruberg. **Lyd-E:** Howard Beals (sup), Harold Wooley. **Sp-E:** Lee Vasque. **Makeup:** Del Armstrong. **Frisurer:** Ernest Adler (sup), Marlene Kolstad. **Råd:** Major Alexander Gerry. **Stills:** Jack Gereghty. **Rollebesætter:** Alan Shayne. **Medv:** Alan Arkin (Yossarian), Martin Balsam (Oberst Cathcart), Richard Benjamin (Major Danby), »Art« Arthur Garfunkel (Nately), Jack Gilford (Doc Daneka), Buck Henry (Oberst Korn), Bob Newhart (Major Major), Anthony Perkins (Feltpræsten Tappman), Paula Prentiss (Sygeplejersken Duckett), Martin Sheen (Dobbs), Jon Voight (Milo Minderbinder), Orson Welles (General Dreedle), Bob Balaban (Orr), Susanne Benton (General Dreedles pige), Peter Bonerz (McWatt), Norman Fell (Sergent Towser), Charles Grodin (Aarfy Aardwark), Austin Pendleton (Moodus), Gina Rovere (Natelys luder), Olimpia Carlisli (Luciana), Marcel Dalio (Den gamle mand), Evy Maltagliati (Gammel kvinde), Liam Dunn (Faderen), Elizabeth Wilson (Moderen), Richard Libertini (Broderen), Jon Korkes (Snowden), Seth Allen (Hungry Joe). * **Længde:** 122 min., 3100 m. **Censur:** Gul. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Dagmar 13.8.71.

* Ved premieren i Dagmar blev filmen vist i en 114 minutter lang version (bl. a. manglede Yossarians ensomme vandretur gennem Rom), men efter protester kom de manglende 8 minutter med i filmen, der fra den 21. august blev vist i fuld længde. I et læserbrev i Information (19.8.71) forklarer Henning Carlsen forholdet således: »Da jeg så filmen første gang tidligt på foråret var min umiddelbare reaktion, at den trak flere steder og både oplevelsesmæssigt og tidsmæssigt var for lang. Dette meddelte jeg udlejningsselskabet Paramount og foreslog nogle klip, men fik besked om, at det var udelukket. Hermed slog jeg mig til tåls, men opfordrede udlejeren til at forhøre helt tilbage til producenten, om det dog ikke kunne lade sig gøre. Jeg var overbevist om, at det ville være en gevinst for filmen, men insisterede ikke. Den 3. juni så en lille kreds af journalister filmen i sin fulde længde. I slutningen af juni fik jeg svar fra Paramount, at jeg godt måtte klippe som foreslået, og så klippede jeg i overensstemmelse hermed.«

Indspilningen startet 13. januar 1969. Eksteriørscener er optaget i Mexico og Italien, mens interiørscenerne er filmet i Paramounts studier i Hollywood. Som filmprojekt begyndte »Punkt 22« i Columbias kontorer i 1962, idet man havde købt filmrettighederne for 150.000 dollars, men det lykkedes ikke at få lavet et acceptabelt manuskript ligesom det heller ikke lykkedes at finde frem til en instruktør. Richard Lester var en overgang på tale, ligesom Orson Welles igennem lang tid prøvede at sikre sig filmrettighederne. Til sidst solgte Columbia filmrettighederne til Martin Ransohoffs »Filmways, Inc.« og med Nichols som instruktør blev der lavet et første budget på 3½ million dollars, senere forhøjet til 5 millioner, så til 8 og til 11 millioner, hvorefter Filmways gik i kompagniskab med Paramount for at kunne finansiere filmen. Den endelige kostpris menes at være ca. 17 millioner dollars.

HAPPY ENDING

Hjemmegående husmor godt på vej til de fyrre, med en karrierestræbende ægtemand og en forældrekritisk teenagerdatter. Evigt bekymret mor og forstående husholderske. Faretruende højt pille- og især spiritusforbrug. Kunde i foryngende *body building*-institutter for kvinder. Vennekreds hovedsageligt bestående af ægtemandens klienter. Materiel situation: over middel. Sjælelig situation: desperat.

Richard Brooks' udgangspunkt er bevidst banalt. Fru Wilsons sovebyfrustrationer, hendes kedsomhed og begyndende alkoholisme, kan man læse om i hveranden weekend-avis. Hun anskues sædvanligvis som et produkt af »velfærdssamfundet«, men har eksisteret og vil eksistere, så længe kvindens plads retteligt anses for at være ved mandens side og i hjemmet hos børnene. Fru Wilson afbrød en collegeuddannelse for at gifte sig i romantisk rus. Rusen fordampede, en ensformig hverdag blev tilbage, et rutineægteskab formildet af alkohol og piller.

Det særlige ved fru Wilson er, at hun ikke kan få romantikken ud af blodet. Hun er fru Bovarys amerikanske søster, fra den tidlige ungdom farligt næret af Hollywoods romantiske drømmeverden. Og det er vel at mærke en filmromantik, der ikke blot forherliger den lidenskabelige kærlighed, men også – som i »Brudens far«, hvorfra en bryllupsscene citeres – den lykkelige familie. For i enhver *happy ending* ligger det underforstået, at de to levede lykkeligt til deres dages ende.

Det er denne falske eventyr-romantik, fru Wilson renses for på sin flugt fra hjem, barn og ægtemand – uden at hun derfor behøver gøre vold mod sin sandt romantiske natur. Da hun i filmens smukkeste scene helt alene ligger i strandkanten og lader sig gennembløde af bølgerne, oplever hun både en renselse og en genfødsel på passende romantisk vis. Veninden Flo har vist hende, at en kvinde kan eksistere tilfredsstillende som et frit væsen, med muligheder for såvel ægteskabelig som ekstra-ægteskabelige forbindelser. Og gigoloen Franco har lært hende, at romantik kan være en vare, som man ikke altid behøver tage alvorligt, et lille billigt kommercielt trick.

Med lige dele overlegen ironi og psykologisk træfsikkerhed har Richard Brooks filmet »The Happy Ending« som en traditionel farvelækker og poleret amerikansk komedie. Filmens billeder er et fremragende udtryk for fru Wilsons pseudoromantiske følsomhed, hendes isolation i alkoholens disede drømmeverden. I mesterfotografen Conrad Halls filterbeskyttede cinemascopebilleder og George Grenvilles diskret springende klipning idealiseres eller indtåges omverdenen i overensstemmelse med fru Wilsons egen forestillingsverden – nogle fabelagtig raffineret belyste barscener er et godt eksempel på denne ekspressionisme.

»The Happy Ending« er ikke uden fejl – en dramatisk noget usikkert disponeret tilbageblikssteknik, en lidt for ordrigt understregende dialog. Men man kan kun undre sig over, at ingen københavnske centrumbiografer turde binde an med den, og at den fik så kort en levetid på Bellevue. Har biografdirektørerne og det fåtallige publikum virkelig stirret sig så blinde på den lækre indpakning, at de ikke har opdaget i hvor høj grad denne »indpakning« udgør selve filmens indhold? Er vi i disse år, hvor politisk tendens er *in* og Hollywood mere *out* end nogensinde, ved at glemme, at en film skal ses med øjnene?

Morten Piil

■ **HAPPY ENDING**

The Happy Ending. USA 1969. Dist: United Artists. **P-selskab:** Pax Films, Inc. **P-leder:** Tom Shaw. **P-ass:** Gene Levy. **P/Instr/Manus:** Richard Brooks. **Foto:** Conrad Hall. **Lys:** Harry Sundby. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** George Grenville/Ass: Murray Jordan. **Rekvis:** Joe La Bella. **Kost:** Rita Riggs. **Komp/Dir:** Michel Legrand. **Sang:** »What Are You Doing the Rest of Your Life?« af Michel Legrand (musik), Alan & Marilyn Bergman (tekst); sunget af Michael Dees & Bill Eaton. **Tone:** Kay Rose, William Randall, Clem Portman, Harry Warren. **Musikbånd:** Else Blangsted. **Musikindspilning:** Kevin Cleary. **Sp-E:** Chuck Gaspar. **Makeup:** Fred Blau. **Frisurer:** Jan Van Uchelen, Sidney Guilaroff. **Medv:** Jean Simmons (Mary Wilson), John Forsythe (Fred Wilson), Shirley Jones (Flo), Lloyd Bridges (Sam), Teresa Wright (Mrs. Spencer), Dick Shawn (Harry Bricker), Nanette Fabray (Agnes), Robert Darin (Franco), Tina Louise (Helen Bricker), Kathy Fields (Marge Wilson), Karen Steele (Fraskilt), Gail Hensley (Betty), Eve Brent (Ethel), William O'Connell (Præst), Barry Cahill (Flot mand), Miriam Blake (Cindy). **Org. længde:** 116 min. → 112 min. **Længde:** 112 min., 3060 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** Bellevue 13.9.70.

DEN RØDE CIRKEL

Et stykke inde i »Den røde cirkel« forekommer et replikskifte, der kaster lys over det meste af filmens problematik og som måske også siger noget om den misantropi, der tilsyneladende gennemtrænger Jean-Pierre Melvilles intelligente og perfektible instruktion. Den rutinerede politimand Mattei (fremragende og overraskende spillet af Bourvil), som alderen er begyndt at sætte sit præg på, er blevet narret af gangsteren Vogel (Gian Maria Volonté). Trods al mulig opmærksomhed og solide håndjern – men ikke solide nok! – undslipper denne under en togtransport mod Paris. Efter nogen tids forgæves eftersøgning går generalinspektøren ind i sagen og kalder Mattei til et møde.

Generalinspektøren konstaterer uden tvivl, at Vogel er skyldig. »Så mange mistænkte er gået gennem mine hænder, som viste sig at være uskyldige,« svarer Mattei. »Menneskene er skyldige,« fastslår hans overordnede og igen, da Mattei er på vej ud af døren: »Glem ikke – alle er skyldige.« Et ekko af dette får vi igen senere i en bemærkning efter arrestationen af et par skoleelever: »De fødes uskyldige, men det varer ikke.«

I logisk konsekvens af sine ord sender generalinspektøren bud efter Matteis generalieblad. For Mattei er ikke alene et mærkeligt navn for en korsikaner, men også en korsikaner med blondt hår og blå øjne! Efter endt læsning langt ud på natten lægger generalinspektøren Matteis papirer fra sig med en eftertænksom og fraværende mine og vi aner dunkelt, at heller ikke Mattei er pletfri, at virkelig alle mennesker i Melvilles klaustrofobiske, følelseskorrumperede verden på en eller anden måde er skyldige.

I hvert fald ender Mattei som en slags skyldig, hvad hans overordnede heller ikke glemmer at gøre ham opmærksom på, med filmens sidste ord: »M. Mattei, tous les hommes . . .« – resten af sætningen behøver han ikke udtale. Mattei får has på sine gangstere til sidst ved simpelt baghold, i overført betydning et forræderi baseret på et reelt, idet Corey (Alain Delon) stikkes af en hæler.

»Den røde cirkel«: en film om veje, der tilfældigt krydses.

Handlingen i »Den røde cirkel« er udspændt mellem forræderi og »forræderi«. Skematisk er den en reprise på et velkendt mønster i Melvilles film: Corey, der slipper ud efter fem års fængsel med en god fidus til et juvelkup, får en god medhjælper forærende, da hans og den flygtende Vogels veje tilfældigt krydses (beskrevet i indledningens parallelhandling). Filmen hylder den solidaritet, der opstår mellem dem og som fungerer som modsætning til det forræderi, Corey indledningsvis må gøre op med (et gammelt regnskab der også inkluderer hans tidligere elskerinde), og det forræderi, der afslutter deres aktion.

Alle har en klemme på alle, omkring juveltyvene Corey, Vogel og den forhenværende mesterskytte i politikorpset (Yves Montand), der nu er havnet på flasken og den gale side af loven, er alt løgnagtigt, intet til at stole på. Deres kammeratskab er det eneste stabile, det og så den ubrydelige solidaritet.

Melville understreger det så kraftigt, at der et sted bliver tale om et åbent stilbrud i filmen. Den forhenværende mesterskytte er dranker og Melville går helt over i det absurde for at beskrive det delirium, jobbet, solidariteten og den dermed forbundne forventning til hans professionalisme igen river ham ud af. Den ene nat lader Melville i et mareridt de små øgler, musene og edderkoppene, kravle omkring på ham, til han vågner badet i sved, den næste dag er han »back in business« og ikke en hånd ryster mere. Han er igen den inkarnerede professionalisme (støber selv sine kugler!), filmen også hylder, først smittet af miljøets fordærv, derpå reddet af kammeratskabet. Det er både fysisk og psykisk en urimelig udvikling, men kan selvfølgelig siges at være en ganske effektfuld forkortning af et forløb inden for filmens ramme. Man er vistnok tilbøjelig til at sluge postulatet råt, så længe filmen står på. Dér fungerer det.

I det hele taget er det en af filmens kvaliteter, at den *fungerer* så upåklageligt, så længe den varer. Det mytomane er mere neddæmpet end i »Samuraien«, selv om symbolerne – de amerikanske biler, cottoncoat'en, håndjernene, skyderne, billardet osv. osv. – er demonstrativt til stede. Den giver et meget skeletteret billede af det miljø, den bevæger sig i. Den er påfaldende tempereret, lidenskabsløs og uden synderligt menneskeligt engagement – hvilket ikke modsiger, hvad der tidligere er sagt: filmen hylder en abstrakt idé, ikke de mennesker, der repræsenterer den. Dens handling er betragtet med distance, som bevægelser set under et mikroskop: køligt dissekerende.

Dens konstruktion synes matematisk tilrettelagt, det enkelte billede er gennemkomponeret med sædvanlig fin sans for det brede format – eksempelvis de frapperende billeder af politijagten på Vogel, der sætter ind, et enormt opbud af sortklædt politi, der myldrer ud af deres vogne og spredes ud på én stor linje i det slørede, vinterprægede landskab.

Henri Decae har fotograferet hele filmen i dominerende grønlige og gråblå farver, der giver den et præg af noget metallisk koldt og akvarieagtigt. Dens personer bevæger sig i overensstemmelse hermed ofte i snævre, lukkede rum eller mellem blanke vægflader, der i det enkelte billede modsvarer filmens lukkede miljø.

Coreys og Vogels møde er tilfældighed, men også skæbne. Det er »det ubønhørlige møde på den aftalte dag«, som filmens motto nævner. Det lukkede miljø har sine spilleregler og det begrænsede antal valgmuligheder, der på forhånd gør disse menneskers forsøg på at styre deres egen skæbne til et futilt foretagende.

Ikke tilfældigt fastholder filmen i sin indledning længe billedet af de to mænd, Vogel og Mattei, sammenkædet med håndjern i tæt parløb til det ventende tog: vogter og fange, jæger og jaget. Egentlig uadskillelige, begge skyldige.

Øystein Hjort

■ **RØDE CIRKEL, DEN**

Le cercle rouge/I senza nome. Frankrig/Italien 1970. P-selskab: Les Films Corona (Paris)/Fono Roma (Rom). **P:** Robert Dorfman. **Instr/Manus:** Jean-Pierre Melville. **Efter:** eget synopsis. **Foto:** Henri Decaë. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Marie-Sophie Dubus. **Ark:** »Theo« Théobald Meurisse. **Dekor:** Pierre Charron. **Musik:** Eric de Marsan. **Tone:** Jean Neny, Jacques Carrère. **Instr-ass:** Bernard Stora. **Medv:** Alain Delon (Corey), André Bourvil (Kommissær Mattei), Gian Maria Volonte (Vogel), Yves Montand (Jansen), François Périer (Santi), Andre Ekyan (Rico), Ana Douking (Ricos elskerinde), Paul Crauchet, Paul Amiot, Pierre Collet, Yves Arcanel, René Berthier, Yvonne Chiffre, Jacques Galland, Jean Pierre Janic, Jacques Pignol, Robert Rende, Robert Marchetto, Jean Pierre Kosyer. **Længde:** 140 min., 3845 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Regina. **Prem:** Palads 23.8.71.

Indspilningen startet 26. januar 1970 med interiørscener optaget i Studios de Boulogne.

CALCUTTA

Louis Malles film »Calcutta« har en meget lang indledningssekvens, der markant adskiller sig fra resten af filmen ved at være uden kommentar. Til gengæld er den meget talende i sin kontrastering af to forskellige scener. Først ser man nogle mænd, der bader i floden; nogle vasker sig, andre beder, og efter bad og bøn indgnider de sig i olie. Roligt og rituelt virker det. Herefter klippes der hårdt til billeder fra Calcuttas gadeliv: den helt ufattelige trængsel af mennesker allevegne (virkningen – unødvendigt – forstærket ved brug af tele.)

Den stærke kontrast mellem menneskemasserne og mændene, der omhyggeligt plejer sig selv, er en præcis angivelse af den problematiske følelse, der først og stærkest griber den, der besøger Calcutta. Den består i, at ens forestillinger om menneskeværd skærpes, samtidig med at respekten for mennesker er umulig at opretholde i denne by, hvor et menneskeliv er noget af det mest værdiløse, der findes. Har man været der, har man dårligt kunnet undgå at opleve hvorledes ens – måske forudfattede – medfølelse og indignation blandes op med håbløshed og koldsind, ligefrem lede ved mennesker. Calcutta giver klaustrofobi, overalt går man skulder ved skulder, altid har man et fremmed menneskes ånde i nakken. Byen sætter den letkøbte menneskekærlighed på hårde prøver. Som indfaldsvinkel til en beskrivelse af en fremmeds møde med Calcutta er filmens første sekvens fremragende. Men man finder hurtigt ud af, at den blot er en tilfældig indgangsvignet, og ikke indebærer den styring af filmens forløb, man kunne have ønsket.

Malles sigte er ellers tydeligt nok. Han fortæller om den britiske udbytning af landet, viser den brutale nedslagtning af venstreorienterede demonstrationer, og klipper tendentiøst fra slumkvarter til golfbane. Men ind imellem disse scener, der viser en holdning til det skildrede, er der snesevis af scener, der nok er eksotiske og spændende – og pænt fotograferede – men som er anbragt uden nogensomhelst plan. Et par eksempler:

Kineserne er et talstærkt og socialt set problematisk befolkningselement i byen. Dette angiver kommentaren, men alt hvad man ser er et glimt fra den kinesiske nytårsfest, med brogede masker og spruttende fyrværkeri. Malerisk, men i den angivne sammenhæng helt ligegyldigt.

Helt grotesk virker det, når der imellem skildringer fra et bryllup og en studenterdemonstration er indklippet en ultra-kort scene med nogle mænd der sidder og spiller. »Cithar«, oplyser underteksten. Aha, så det spiller man altså på her.

En forståelse af Calcuttas – og Indiens – sociale problemer er umulig uden forståelse af landets religion. Det ved Malle også godt, men man sidder med en fornemmelse af, at han har filmet overhovedet alle de ceremonier og processioner, der er faldet i hans vej. Det er ikke dokumentarisme, slet ikke analyse, knap nok oplysning. Mest af alt ligner det de kulørte rejsefilm, jeg så i min barndoms påskeferier. Det ville også have været i orden, hvis det havde været Malles mening at lave sådan en film.

Det er hårde ord om en film, der er kaldt et »gribende menneskeligt dokument« – og som glimtvis også er det. Og måske er det ilde anbragt at anlægge en æstetisk målestok på en skildring af menneskelig nød. »Calcutta« rummer masser af træk, der kunne have gjort den til et vægtigt dokument, men det indtryk der sætter sig er, at Malle viljeløst har ladet sig distrahere af alt det, der er blot fremmedartet. Det er en dårlig film.

Henrik Jul Hansen

■ **CALCUTTA**

Calcutta. Frankrig 1968. Dist/P-selskab: Les Nouvelles Editions du Film. Instr/Manus/Kommentar/Speaker: Louis Malle. Foto: Etienne Becker. Klip: Suzanne Baron. Tone: Jean-Claude Laureux. Længde: 93 min. Censur: Ingen. Udl: Camera. Prem: Camera 4.10.71.

Filmen er optaget i Indien i månederne januar-april 1968. Ud af Louis Malles mange optagelser er der foruden biograf-filmen »Calcutta« lavet et par kortfilm – den 10 min. lange »Marionettes indiennes« (1969) og den 8 min. lange »Les danses du Rajasthan« (1969) samt syv TV-film, der i Danmark er vist under fællestitlen »Indiske skyggebilleder« (se denne).

UROLIGT HJERTE

Camus, Mendès-France og Indokinakrig. Charlie Parker, det første fjernsyn og Louison Bobet som etapevinder i Tour de France. Louis Malle har en præcis erindring om, hvordan livet formede sig i en fransk provinsby i 1954. Hvad der gjorde indtryk, hvordan tingene så ud, hvad man talte om. Han har med få og enkle midler genskabt billedet af dengang, og han kæler for det med forelsket omhu. Bilmodeller, påklædning og oplysninger om aktuelle begivenheder og personer fæstner tidsbilledet. Men ikke blot det. I sin skildring af et enkelt miljø, en velhavende lægefamilie, er det lykkedes Malle med stor sikkerhed at indfange holdninger og stemning i en borgerlig livsform, som nok har eksisteret både før og efter 1954, men som ved en række aktuelle træk er knyttet så stærkt til dette år, at den virker utænkelig til andre tider.

I skildringen af Familien Chevaliers liv har Malle tydeligt til hensigt at vise begyndelsen til enden for det borgerlige samfunds idealer, de første opløsningstendenser, den snigende usikkerhed om de vedtagne værdiers gyldighed. Klarest kommer dette til udtryk i modsætningen mellem faderen og hans tre sønner. Det er her ikke så meget den altid eksisterende konflikt, der interesserer, som det er generationskløften udvidet af begyndende ideologiske modsætninger. Det første, spæde ungdomsoprør. Malle har en fornemmelse af, at det var her det hele begyndte. Efterretningerne om Dien-Bien-Phus fald og planerne om kolonirigets afvikling modtages af faderen – som af de fleste af filmens voksne – med sorg og harme. Det er generationers forestillinger om nationens storhed, der her smuldrer, det ideologiske grundlag er i skred og man klynger sig til håbet om en stærk mand, en de Gaulle, der kan dæmme op for denne udvikling. Men sønnerne – især de to ældste – er hamrende ligeglade med de gamle værdier. De driver voldsomt gæk med dem, koketterer med marxistiske fraser og er i gang med deres eget lille ungdomsoprør, der – uartikuleret som det var dengang – finder udtryk i jazzmusik, abegilder og hasarderet kørsel i fars vogn.

Opløsning præger også forældrenes ægteskab. Ved middagsbordet er det garant for en solid tryghed, facaden er i orden. Men uden for måltiderne plejer ægtefællerne andre interesser, hver for sig og i det skjulte.

Men tidsbillede og miljøbeskrivelse er kun rammen om filmens egentlige historie: Den yngste søns, den 15 årige Laurents vej gennem puberteten. Man ser ham i en række klassiske pubertets-situationer: han onanerer, får sit første kys, håndspålægges af en børnevenlig pater osv. Men det centrale i Laurents udvikling er hans forhold til sin mor.

Som måske alle ved, handler »Uroligt hjerte« om en dreng, der går i seng med sin mor, og det er jo spændende. Men Malle har hermed ikke villet skildre et bizart særtilfælde, han har blot drevet det normale ud i sin yderste konsekvens. Filmen demonstrerer det forhold, at man bliver voksen ved at komme over, fortolke, bindingerne til sin barndom, sin mor. Og da Laurents bindinger til sin mor er stærkere end normalt, forløber hans frigørelse derfor mere drastisk. Han går i seng med hende. Én gang. Da dette sker, kulminerer hans barneseksualitet samtidig med at han gør sig fri af den.

Dette er meget smukt angivet i filmens komposition. Laurent har faktisk været i seng med en pige før. På et bordel. Men umiddelbart før det afgørende øjeblik, var hans døddrukne brødre trængt ind i værelset og havde hevet ham væk fra pigen. Hermed sagt at Laurent ikke skal miste sin uskyld ved en tilfældig luder, men der hvor han er stærkest bundet, ved sin mor. Og efter at han har været sammen med moderen, ser man ham allerede næste morgen vågne i sengen sammen med en jævnaldrende pige. Han er blevet voksen.

Malle har gjort meget for at få dette morsøn forhold gjort til et realistisk, troværdigt forløb. Den lidt pylrende omsorg, moderen viser Laurent i begyndelsen, slår over i en kammeratlig fortrolighed, da han på et tidspunkt bliver syg, og da de senere sammen tager til et kursted, begynder Laurent at se på sin mor med de nye omgivelsers øjne: som en smuk og attraktiv kvinde. Der er lagt op til den centrale scene.

Så langt så godt. Ikke et ondt ord om den film.

Og alligevel er der noget der er helt galt.

Det er ikke enhver beskåret at have et sådant forhold til sin mor som Laurent, og ikke alle kommer så smertefrit over det som han. Også hans andre erotiske oplevelser – nogle af dem er sådan, at de nok kunne sætte ar i mindre robuste sjæle – redder han sig ud af, enten med en flot replik eller ved en afværgende handling. Han kommer i det hele taget igennem pubertetens erotiske skærsild med en lethed, og med en sundhed i behold, der er mildest talt foruroligende. Det kejtede, pinlige, skræmmende ved disse års oplevelser har Malle ikke husket. Eller også husker han det altfor godt, men har valgt at skildre tingene, ikke som de var, men som de burde have været. Han har ikke villet skrive psykiatrisk journal over den 15-åriges erfaringer, det ville heller ikke have været særlig morsomt. Men i sin forglemmelse af alt det pinlige og problematiske lader han i stedet Laurent fremtræde som ren folkekomediefigur, besnærende i sin evne til at håndtere de umuligste situationer, men fjern fra den virkelighed Malle ellers også gør sig umage for at beskrive.

Som erotisk superhelt ligner Laurent Ole Søltoft i Soya-filmatiseringen »Sytten«. Uden kvalitetssammenligning i øvrigt. Og som sådan opfattes han utvivlsomt af publikum. Han rummer oplagte muligheder for identi-

Det centrale i Laurents udvikling er hans forhold til sin mor (spillet af Lea Massari).

fikation. Ikke således at man hos Laurent genkender sine egne reaktioner fra dengang: sådan var det. Men således at Laurent i alle de genkendelige situationer repræsenterer den mulighed, man ikke selv fik realiseret: bare det havde været sådan. Måske bortset fra det med moderen gør han alt det, man gerne selv ville have gjort, og det er morsomt og befriende at få udtrykt for sig.

Og morsom er filmen unægtelig, irriterende morsom ofte. Mest i de situationer, hvor Laurent gør sig til situationens herre. Når han afreagerer en umulig situation med en pige ved at spørge hendes sippede overklassemor, om datteren er lesbisk. Højt og midt i hotellets spisesal. Når han efter at have været sammen med moderen styrter rundt efter en villig dame, og man så ser ham vågne i sengen hos en næste morgen. Så ler man befriet. Pokkers til knægt, ham.

I filmens afsluttende scene er det Laurent og hans familie, der ler befriet. Han lister ned fra pigen, han har sovet hos, med sine sko i hånden, og på sit værelse finder han til sin forbløffelse hele familien samlet om morgenbordet. Den kejtede situation opløses i en smittende, rungende latter. Laurent er ikke blot blevet voksen, han er blevet ligesom de voksne, ligesom sin far. Optaget i de voksnes indforståede fællesskab.

Louis Malle forholder sig kritisk til de borgerlige institutioner, der kan virke hæmmende på en harmonisk udvikling: skole, kirke, vedtagen moral osv.; og han er præcis og vidende i sin angivelse af problemer og konflikter. Men deres betydning reducerer han til pjat, opløser i latter. Hvad gør det, at verden er tåbeligt indrettet, når man trods alt kommer igennem den?

Man har kaldt latterscenen filmens største kup. Det er den også, for så vidt som den helt konsekvent udtrykker filmens splidagtighed med sig selv. Malle har lavet en morsom film, som også skal tages alvorligt. Det er umuligt.

Henrik Jul Hansen

■ **UROLIGT HJERTE**

Le souffle au coeur/Un soffio al cuore/Vesttysk titel ej fundet. Frankrig/Italien/Vesttyskland 1971. **P-selskab:** Les Nouvelles Editions du film (Paris)-Marianne Productions (Paris)/Vides Cinematographica (Rom)/ Franz Seitz Film-Produktion (München). **As-P:** Vincent Malle, Claude Nedjar. **P-leder: Maurice P/Instr/Manus:** Louis Malle. **Instr-ass:** Fernand Moskcowitz, Rita Draïs. **Foto:** Ricardo Aronovich, Ghislain Uhry. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Suzanne Baron. **Ark/Dekor:** Jean Jacques Caziot, Philippe Turlure. **Musik:** Charlie Parker, Sidney Bechet. **Tone:** Jean Claude Laureux, Michel Vionnet. **Makeup:** Jacky Reynal. **Medv:** Lea Massari (Clara Chevalier), Benoît Ferreux (Laurent Chevalier), Daniel Gélin (Faderen), Marc Winocourt (Marc), Fabien Ferreux (Thomas), Michel Lonsdale (Præsten Henri), Ave Ninchi (Augusta), Gila von Weitershausen (Freda), Micheline Bona (Tante Claudine), Henri Poirier (Onkel Léonce), Jacqueline Chauveau (Hélène), Corinne Kersten (Daphné), François Werner (Hubert), Liliane Sorval (Fernande), Michel Charrel (Ekspedient i grammofonpladeforretning), Eric Burnelli (Overtjener), Annie Savarin (Kok), Jean-Pierre Pessoz (En soldat), René Bouloc (»14. juli-manden«), Isabelle Kloucowsky (Madeleine), André Zulawsky (Claras elsker), Jacques Ghensi (Reception), Eric Walther (Lille Michel), Jean-Louis Blum, Roland Demongeot, Christophe Nollier, Jean-Michel Colle (Skoleelever), Yvon Lec, Nicole Carriere, Lia Wanjtal, Huguette Faget, Bernadette Robert, Jacques Sereys. **Længde:** 118 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** Alexandra 17.8 71.

JOE HILL

Det er næsten for nærliggende, og det er måske det, der er filmens dristighed. Selvfølgelig måtte Bo Widerberg lave en film om verdens første protestsanger, en skandinavisk eksportør af ideer til praktisk klassekamp, Joe Hill, Joseph Hillström. Selvfølgelig måtte rollen spilles af Tommy Berggren. Selvfølgelig måtte vi trakteres med Joan Baez' ferske Joe Hill-sang under forteksterne. Selvfølgelig måtte der være en romantisk kærlighedshistorie i filmen, der demonstrerede, at Hill var et varmt menneske før (han kunne blive) en varm socialist. Selvfølgelig måtte de gådefulde omstændigheder under retssagen mod Hill fortolkes så romantisk som muligt (Hill vil »skåne« en dames rygte). Selvfølgelig måtte filmen blive så smuk, at den selvfølgelig måtte udfordre den hårde venstrefløj, hvis ideer den hævdes at forråde, idet den populariserer og forskønner dem.

Filmens motto er næsten ikke til at bære: »Giv os brød, men giv os også roser.« Widerberg provokerer sine mere militante meningsfæller allerede før filmen er begyndt. Hvor Dusan Makavejevs »Organismens mysterier« (der også handler om en europæers revolutionære virke i Amerika) blandt andet handlede om, at sexrevolutionen er en forudsætning for den politiske revolution (som Reich i den grad glemte, at han stemte for Eisenhower), dér handler »Joe Hill« om, at *kærligheden* kommer først. Sandsynligvis mener Widerberg, at kun meget »varme«, »kærlighedsfulde« socialister kan gennemføre en revolution, der ikke blot skaber mere social retfærdighed, men også mere kærlighed i verden.

Kærligheden hos Widerberg forløses sjældent åbenlyst erotisk. I »Ravnekvarteret« trækker hans kamera sig diskret tilbage til total, da filmens eneste erotiske scene skal afvikles. Blufærdigheden er næsten lammende i »Elvira Madigan«, og i »Ådalen« bliver det ved antydningerne og navnlig tilløbene. Strejken – og døden – kalder den unge hypnotisør bort netop som han skulle skride til værket for alvor.

Mens det er en hverdagskærlighed, der bruges til at karakterisere de sympatiske socialister i »Ravnekvarteret« og »Ådalen«, så er det en ekstravagant, gådefuld kærlighed med operaovertoner, der er Joe Hill's følelsesmæssige drivkraft. Men hvor den »ekstravagante« – og samfundsisolerede – kærlighed destruerede Sixten Sparre og Elvira Madigan, dér benyttes den i »Joe Hill« som endnu et greb i revolutionens tjeneste, klassekampens tjeneste. Ved at dække over den kærlighedsaffære, som bliver det punkt, hvor samfundet kan sætte ind mod den besværlige Joe Hill, opnår Hill et martyrium, som kan udnyttes i den fortsatte kamp. Fra at være en der – snedigt – synger det revolutionære budskab, som myndighederne har forbudt ham at tale om, bliver han til en, man synger *om*. Han har erkendt, at klassekampen behøver en martyr. Så vidt hans usædvanlige flair for kampens vilkår. Men der er ikke blot tale om flair. Der er vistnok også tale om et karaktertræk. Det »ridderlige« (som kan være næret gennem kærlighed til den Verdi, vi ser ham som en elsker af) er jo strengt taget et »borgerligt« træk. Og »Joe Hill« er da også på alle mulige måder en borgerlig underholdningsfilm, ikke kun in-

struktion i praktisk revolutionær virksomhed, men også en troubadurberetning om et særtilfælde.

Med udgangspunkt i Dagmar biografens bar, anno 1971, prøvede Tommy Berggren – som viderefereret af Thomas Bredsdorff i Politiken den 7. november – at finde frem til filmens »fejl«. Berggren gik ud på gaden og fik af seks tilskuere samme oplysning: Hill burde have forklaret, sagde de alle seks, at sagen overhovedet ikke drejede sig om en kvindes navn. »Som det nu er,« sagde de, »kan man få lov at blive hængende i den tro, at Joe Hill går i døden, fordi han vil være en gentleman over for en kvindes rygte.«

Intet under at Bo Widerberg (stadig i Dagmars bar) blev noget muggen over denne mini-gallupundersøgelse. For hvad han med »Joe Hill« på godt og ondt har villet gøre, er sandsynligvis noget mere end fremstille en revolutionær type, der erkender anvendeligheden af sit eget martyrium. Widerberg synes lige så lidt opsat på at fremstille magthaverne som typer, som han er opsat på at gøre Hill til en type. Hill er et sammensat menneske, der er mere end rudimentære træk af et »borgerligt«, »romantisk« gemyt, han er til syvende og sidst ikke bundet sammen i sit brød-og-roser krav, men også splittet på det. Og han befinder sig netop på det punkt, der for ham kan blive et splittelsespunkt: hvor propagandisten er ved at blive kunstner i borgerlig forstand, kun forpligtet mod sig selv, søgende efter en individuel æstetik, som han, måske helt intuitivt, finder hos – Verdi, der jo også på mange måder var en politisk (såvel som æstetisk) revolutionær, men som først og fremmest var en ener med rødder i romantikken. Pigen Hill dækker over hedder Lucia (di Lammermoor?), rødderne går meget langt tilbage i en tragisk operatradition, og det var jo forresten samme Lucia, Emma Bovary (produkt af det snævrest tænkelige borgerlige samfund) et stykke hen ad vejen identificerede sig med (så meget for det store kulturelle overblik!).

Næsten alle kan vist holde af og med Joe Hill, så længe Widerberg skildrer ham som type, type i udvikling. Broderen, som han senere mister af syne på det nye kontinent, skildrer ham i et brev hjem som »en ny Beethoven«. Vi glæder os over at se, at han under påvirkning af miljøet i stedet bliver til en dreven revolutionær, der udnytter sin musikalske sans for arbejdskampens taktik. Men vi bakker ud, da han ved vendepunktet i sit liv nægter at »forklare« sin martyrrolle for disciplene, fastholder sin ret til at være gådefuldt individuel og »gammeldags«. Men netop i dette vendepunkt er det Widerberg træder ind og for alvor gør Hill til et selvportræt. Til et portræt af socialisten, der bruger sin kunst som propaganda uden helt at ville afskrive Kunstens og Kunstnerens ret til at skabe ren skønhed og næres af private, individuelle motiver.

Desværre skildres dette vendepunkt uklart, alt for fragmentarisk. Kritikere af den delvis privat ernærede kunst vil hævde, at det kunne ikke være anderledes. Måske har de ret. Givet er det, at filmen er underholdende og opløftende så længe den skildrer Hills voksende samfundsbevidsthed og det vekselspil, der opstår mellem hans situation og hans arbejde i situationen. Og givet er det, at den nærmer sig det sentimentale og begynder at kopiere bedre forlæg, hvor den nærmer sig martyriet. Det afspejler sig både i billedstilen, dialogen (Hills rædselsfulde »fuglarne«!), og navnlig i Berggrens spil, der bliver lige så famlende til slut, som det var sikkert i de scener, hvor han rives med af sin egen evne til at medrive andre.

Alt i alt er »Joe Hill« en langt mere personlig, kompliceret og politisk sværtfordøjelig film end den klassisk problemløse »Ådalen«. Den vil skaffe Widerberg nye fjender til venstre, deri ligger – alle fejl ufortalt – dens mod.

Anders Bodelsen

Tommy Berggren som Joe Hill i Bo Widerbergs film.

■ **JOE HILL**

Joe Hill/Joe Hill. **Eng. titel:** The Ballad of Joe Hill. Sverige/USA 1971. **P-selskab:** Bo Widerberg Film (Stockholm)/Sagittarius Productions, Inc. (New York). **P-leder:** Waldemar Bergendahl. **P/Instr/Manus/Klip:** Bo Widerberg. **Supplerende dialog:** Richard Weber, Steve Hopkins. **Foto:** Petter Davidsson, Jörgen Persson. **Ark:** Ulf Axén. **Musik:** Komponeret og spillet af Stefan Grossman. **Sang:** »Joe Hill« af Earl Robinson, Alfred Hayes; sunget af Joan Baez. **Tone:** Ulf Darin, Lars Erik Ulander, Sven Fahlén, Owe Svensson. **Medv:** Tommy Berggren (Joe Hill), Anja Schmidt (Lucia), Kelvin Malave (»The Fox«), Evert Anderson (Blackie), Cathy Smith (Cathy), Hasse Persson (Paul), David Moritz (David), Richard Weber (Richard), Joel Miller (Ed Rowan), George Faeder (George), Wendy Geier (Elisabeth Gurley Flynn), Franco Molinari (Tenoren), Liska March (Forsorgskvinden). **Længde:** 114 min., 3155 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Dansk Svensk Film. **Prem:** Dagmar 27.10.71.

Indspilningen startet 1. september 1969 og sluttet ca. i september 1970. Optagelserne blev dog afbrudt i USA ca. 1. december 1969 og først genoptaget i maj 1970. Eksteriørscener filmet i USA og Sverige. Se i øvrigt Kosmorama nr. 95, februar 1970, for interview med Bo Widerberg.

DEN FORSVUNDNE FULDMÆGTIG

Efter mange tilløb og mange planer (se f. eks. Kosmorama 20, 1956) er så omsider »Den forsvundne Fuldmægtig« blevet filmatiseret, godt 30 år efter romanens fremkomst. Scherfig er jo i dag accepteret i selv de bedste kredse som en vittig satiriker, hvis politiske anskuelser man taktfuldt ignorerer for ikke at få nydelsen af hans værker spoleret. På samme måde er Erik Thygesen (manuskript) og Gert Fredholm (instruktion) i deres filmatisering af Scherfig gået ordentligt og bogstavtro til historien, hvis politiske aspekter praktisk talt er gået tabt. I filmen er der ikke meget tilbage af romanens angreb på den livsfornægtende borgerlige livsførelse, for nok satiriseres der, men de fleste af angrebene rettes på klichefyldt og harmløs vis mod bureaukrati, snobberi og forvirrede kvinder i overgangsalderen. Kun i de direkte citater fra romanen, sjovt læst af en surt gnæggende Scherfig, og i Karl Steggers legemliggørelse af den emsige Hageholm bliver filmen rigtig skarp – ellers affinder den sig med at være morsom.

Men allerede det er jo også meget, og filmen er virkelig i mange henseender utrolig vellykket, og det er ikke bare, fordi man efterhånden har lært at være taknemmelig for lidt. Fredholms instruktion virker fra første færd sikker og velovervejet; historien, som i sig selv er mægtig god, fortælles hurtigt og økonomisk uden dog at blive jappet. Kameraet placeres formålstjenligt, så det enkelte forløb kan udspilles uden for mange klip (flotteste eksempel herpå er indledningens selvmord, der finder sted i ét langvarigt og overrumplende totalbillede), og Henning Kristiansens kameraarbejde er selvfølgelig i det hele taget meget omhyggeligt. Også filmens lydside er i orden, udendørs lyde virker rigtige (Bodil Kjer på kirkegården), hvornår oplever man ellers det i dansk film? Henning Christiansen er et godt valg som filmkomponist, selv om hans musik i denne film nok kunne være brugt mindre konventionelt. Mange af skuespillerne er glimrende, alle er de dygtige og veloplagte. Kritikerne var glade, publikum stormer biograferne. Hvad mere kan man med rimelighed forvente?

Med kritikerens berygtede utaknemmelighed kunne man ønske sig en film, der var

lidt andet end bare en nydelig dansk folkekomedie. Man kunne nemlig ønske sig den »folketragedie«, som Fredholm erklærer at have tilstræbt i det interview med ham, der står at læse i filmens meget oplysende program. Eller man kunne have ønsket sig, at filmens satire havde været skarpere og grovere end hvad Hov-Hov og såmænd også Scherfig selv endnu har vovet at byde det glædestrålende masochistiske danske publikum. Jeg skal forklare, hvorfor jeg finder, at begge disse aspekter af historien om den forsvundne fuldmægtig er slået fejl.

Filmen, der ellers følger romanen omhyggeligt, næsten med en Teodor Amstedsk pertentlighed, afviger på et meget væsentligt punkt fra Scherfig. I romanens midterste del, Amsteds liv på landet, skildrer Scherfig omhyggeligt, hvor uegnet Amsted er til at klare sig selv. Hans mor eller hans kone har altid stået parat til at ordne praktiske ting, som for Amsted bliver til uløselige problemer. Han ved knap nok, hvad han skal tage sig til, og derfor bliver arrestationen en befrielse fra en utålelig situation, en befrielse fra friheden.

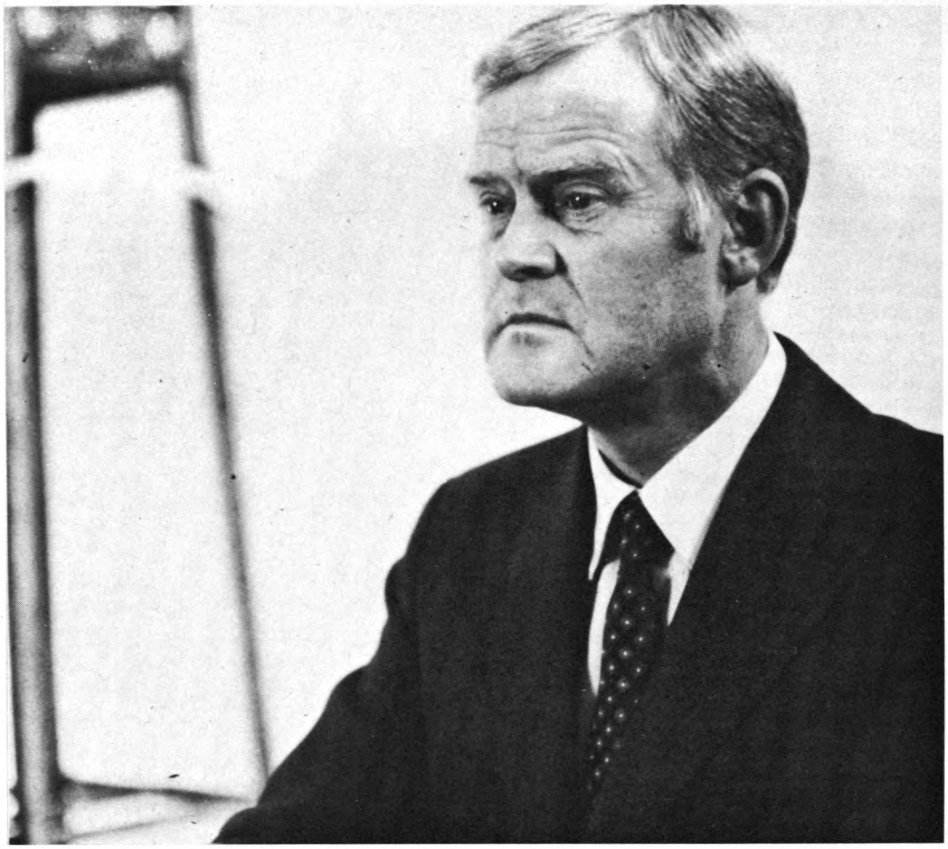
I filmen derimod går Amsteds landliv tilsyneladende godt. Han klarer sig åbenbart godt over for de problemer, hans nye eksistens byder ham. Gentagne gange høres »Amsteds Lykkevals« i underlægningsmusikken, og i scenen, hvor han bader i havet, umiddelbart inden han arresteres, ser han ligefrem ud til at være på vej imod en frigjorthed og livsglæde, vi ikke tidligere har kunnet konstatere. Der er ganske vist en scene, hvor Amsted er blevet presset til at fernisere gulv, og som kommenteres af fortælleren med ». . . Det er ikke let at være selvstændig, når andre har bestemt alting i 46 år.« – men denne sekvens formår i hvert fald ikke over for mig at udslette indtrykket af, at filmens Amsted befinder sig efter omstændighederne godt. Det virker derfor i Thygesen & Fredholms version meget overraskende, at Amsted føler sig så meget bedre tilpas i fængslet, at han beslutter sig til aldrig mere at leve på fri fod. Det virker så meget mere overraskende, som Amsted i filmen har ændret karakter fra Scherfigs hjælpeløse kontormenneske til »et voksent menneske, der prøver at gennemføre en beslutning« (Fredholm).

Denne ændring accentueres af valget af Ove Sprogøe til fuldmægtigens rolle. Sprogøe fremstiller en mand der hele tiden ved, hvad han gør, en venlig og forekommende, men lidt forsagt herre i fyrrerne – et forsøg på at sandsynliggøre Scherfigs skabelonfigur. Sprogøe spiller som altid præcist og gennemarbejdet – men i mine øjne er han med sin vitalitet og energi et forkert valg til at spille en mand, der finder lykken ved at lægge sig på sengen i sin celle. Jeg kunne forestille mig at skuespillere som Erik Paaske, Buster Larsen eller Louis Miehe-Renard kunne gøre slutningen og dermed jo hele filmens morale plausibel. Det er ikke tragisk, at filmens Amsted befinder sig bedst i fængslet – med skildringen af Amsteds liv på landet in mente er det uforståeligt.

Da romanen blev skrevet i 1938, var dens angreb på borgerligheden ikke bare et angreb på det, vi i dag forstår ved begrebet som en modsætning til f. eks. frigjorthed, men også et angreb på en bestemt klasse, småborgerne. Borgerlighedens attributter er jo i dag allemandseje, og man kunne håbe, at filmens satire også ville være blevet udstrakt til at dække os alle, og ikke blot ramme fuldmægtige i Forsvarsministeriet, som sikkert heller ikke føler sig truffet. Al samfundsrelevans er forsvundet fra en satire, der i vid udstrækning vender sig mod mål, der er dækkede af støv. Da man besluttede at lade filmen udspille sig i vore dage, burde man have moderniseret ikke bare Amsteds problem til at være »fremmedgjort«, men også de faktorer, der i dag skaber fremmedgørelse. Amsteds hjem i filmen er i sig selv nok til at fremkalde en neurose i sin Lysberg-Hansen & Terp stil, men sådan er der nu ikke ret mange 46-årige, der bor. Det havde nok virket uhyggeligere, hvis Amsted havde forladt et hyggeligt hjem. Fru Amsted kunne have været en frembrusende dame, fuld af tolerant livsglæde og alle de rigtige meninger om de gængse diskussionsemner, og ikke den imbecile gås, hun bliver spillet som. Kontoret kunne være befolket med elskværdige jurister, som på det abstrakte plan diskuterede kemisk krigsførelse og infiltrering af Fællesmarkedsmodstandernes rækker. Med andre ord, når man gjorde Amsteds figur moderne og realistisk, burde man også gøre resten af filmen nogenlunde moderne, og derved realistisk. Som filmen fremstår nu, er Amsted det eneste normale menneske i et Danmark, der i øvrigt er befolket af gale, og man kan kun undre sig over, at han ikke har sagt farvel til det hele noget før. Satiren får ikke noget mål og bliver til traditionel farce, angrebet på de hellige institutioner Familie og Godt Fast Arbejde bliver ligegyldige, helt uvedkommende på det personlige plan for det publikum, der ser filmen.

Men som sagt, stiller man ikke urimelige krav om meningsfuldhed og nutidig relevans, er filmen faktisk meget vellykket.

Jørgen Oldenburg



Ove Sprogøe som Teodor Amsted i »Den forsvundne fuldmægtig«.

■ **FORSVUNDNE FULDMÆGTIG, DEN**

Danmark 1971. **Dist:** ASA Filmudlejning. **P-selskab:** Svend Hansen Film. **P:** Svend Hansen. **P-ledere:** Jørgen Mydtskov, Erik Crone. **Instr:** Gert Fredholm. **Instr-ass:** Anders Refn. **Manus:** Erik Thygesen. **Efter:** roman af Hans Scherfig. **Foto:** Henning Kristiansen/ **Ass:** Morten Arnfred, Svend Erik Rasmussen. **Lys:** Svend Bregenborg, Kaj Larsen, Henning Larsen. **Klip:** Lars Brydesen. **Ark:** Viggo Bentzon. **Kost:** Alice Wiborg. **Komp:** Henning Christiansen. **Tone:** Per Meinertsen/**Ass:** Søren Rasmussen. **Fortekster:** Steffen Jørgensen. **Makeup:** Ruth Mahler. **Stills:** Vibeke Winding. **Medv:** Ove Sprogøe (Teodor Amsted), Kim Petersen (Leif), Bodil Kjer (Fru Amsted), Karl Stegger (Martin Hageholm), Poul Thomsen (Jens Jensen), Preben Ravn (Politiassistent Munk), Hans Henrik Krause (Kriminalkommissær Skovstrup), Valsø Holm (Kontorchef Ohmfeldt), Mime Fønss (Fru Møller), Jytte Abildstrøm (Frk. Liljenfeldt), Vera Gebuhr (Fru Mörtel), Holger Perfort (Fuldmægtig Degerstrøm), Ulla Lemvigh-Müller (Alice), Lone Lindorff (Karen), Elin Reimer (Johanne), Ole Lassen (Forsvareren), Bjørn Puggaard-Müller (Dr. Ejegod), Walt Rosenberg (Bedemanden), Flemming Quist Møller (Soldaten), Peter Ronild (Politiassistent), Sten Kålø (Cykelsmedens søn), Knud Hilding (Manden i Brugsen), Mogens Bollerup (Isenkræmmer), Gunnar Strømvad (Cykelsmeden), Hans Rostrup (Politiassistent), Michael Hildesheim (Dommeren), Kjeld Ammundsen (Klienten), Ivar Søe (Anders på mosen), Avi Sagild (Hans kone), Hans Scherfig (Fortælleren). **Længde:** 101 min., 2785 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 29.10. 71 – Imperial (København), Fønix (Odense), Folketeatret (Århus), Kino (Kolding), Esa (Esbjerg), Lido (Vejle).

Filmen indspillet i perioden maj-juli 1971.

Allerede i slutningen af fyrrerne var der planer fremme om at filmatisere Hans Scherfigs roman »Den forsvundne fuldmægtig«. På det tidspunkt var Scherfig selv involveret i manuskriptarbejdet sammen med Sven Møller Kristensen og Søren Melson (der også var tænkt som instruktør), ligesom den svenske kortfilmmand Lars Krantz har været langt fremme med planer om en filmatisering. I midten af tresserne blev romanen lavet som TV-film i Sovjetunionen, og i 1970 var der pludselig tre projekter i gang. Kjeld Bech, der første gang arbejdede med et manuskript efter »Den forsvundne fuldmægtig« allerede i 1964, søgte om produktionsgaranti på 700.000 kr. til en planlagt film over bogen. Alan Lowry var udset til instruktør, og Ebbe Rode var udpeget som den skuespiller, der skulle fremstille fuldmægtigen. Også Just Wernberg havde planer om en filmatisering af romanen, inden forfatteren omsider gav Svend Hansen Film endelig ret til at filme romanen. Oprindelig skulle Mogens Vemmer have skrevet manuskript og Fritz Raben var udpeget som instruktør, men på grund af tidnød for Mogens Vemmer og utålmodighed fra Fritz Rabens side trak begge sig ud af projektet.

■ **INGENMANDSLAND**

Uomini contro/Jugoslavisk titel ej fundet. Am. titel: Many Wars Ago. Italien/Jugoslavien. **P-selskab:** Prima Cinematografica (Rom)/Jadran Film (Zagreb). **P:** Luciano Perugia, Francisco Rosi. **P-ledere:** Carlo Lastricati, Donka Buljan. **Instr:** Francisco Rosi. **Instr-ass:** Marco Guarnaschelli, Svetislav Pavbvic. **Manus:** Antonio Guerra, Raffaelle la Capria, Francisco Rosi. **Efter:** Emilio Lussus roman »Un anno sull'altipiano«. **Foto:** Pasqualino De Santis. **Kamera:** Mario Cimini. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni. **Ark:** Andrea Criscanti. **Dekor:** Ezio Di Monte. **Kost:** Franco Carretti, Gabriella Pescucci. **Komp:** Piero Piccioni. **Dir:** Pier Luigi Urbibi. **Tone:** Mario Morigi, Vittorio Massi, E. Molnar. **Militær-råd:** Nino Ferrero. **Make-up:** Massimo De Rossi, Suco Sarkic. **Medv:** Mark Frechette (Løjtnant Sassu), Alain Cuny (General Leone), Gian Maria Volonte (Løjtnant Otto Lenghi), Giampero Albertini (Kaptajn Abbati), Pier Paolo Capponi (Løjtnant Santiti), Franco Graziosi (Major Malchiodi), Mario Feliciano (Militærlæge), Alberto Mastino (Menig Marrasi), Brunetto Del Vita (Oberst Stringari), Smojver Zdravko (Sergent Rossi), Ninto Vingelli (Desertør), Antonio Pavan (Malchiodis adjudant), Luigi Pignatelli (Avellini), Francesco Acampora, Emelio Bonucci, Spartaco Conversi, Maurizio Mastino, Daria Nicolodi, Gianni Pulone, Franca Sciutto, Mario Pischiutta. **Org. længde:** 108 min. **Længde:** 102 min., 2760 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Warner & Constantin Dist. **Prem:** Carlton 15.9.71.

■ **QUEIMADA**

!Queimada!/Queimada! **Am. titel:** Burn. Italien/Frankrig 1970. **P-selskab:** P.E.A. (Rom)/Les Productions Artistes Associés (Paris). **P:** Alberto Grimaldi. **P-sup:** Mario del Papa. **Instr:** Gillo Pontecorvo. **Instr-ass:** Rinaldo Ricci, Salvo Basile. **Manus:** Franco Solinas, Giorgio Arlorio. **Efter:** fortælling af Gillo Pontecorvo, Franco Solinas, Giorgio Arlorio. **Foto:** Marcello Gatti, Giuseppe Bruzzolini. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Enzo Ocone (sup), Mario Morra. **P-tegn:** Piero Gherardi. **Ark:** Sergio Canevari. **Dekor:** Francesco Bronzi. **Kost:** Piero Gherardi. **Komp:** Ennio Morricone. **Tone:** Eugenio Rondani. **Sp-E:** Aldo Gasparri. **Råd:** Allessandro Sozzi, Franco Giordano. **Medv:** Marlon Brando (Sir William Walker), Evaristo Marquez (José Dolores), Renato Salvatori (Teddy Sanchez), Norman Hill (Shelton), Tom Lyons (General Prado), Wanani (Guarina), Joseph Persuad (Juanito), Gianpiero Albertini (Henry), Carlo Palmucci (Jack), Cecily Browne (Lady Bella), Dana Ghia (Francesca), Mauricio Rodriguez (Ramon), Alejandro Obregon (Engelsk major). **Org. længde:** 132 min. **Længde:** 112 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** United Artists. **Prem:** Dagmar 11.10.71.

Indspilningen startet i efteråret 1968 med eksteriørscener optaget i Cartagena, Columbia, samt i Marokko, Italien, Frankrig og Jomfruøerne. Midtvejs under indspilningen blev filmen døbt om fra det spanske »!Quemeda!« til det portugisiske »!Queimada!«, idet man frygtede at Spanien ellers ville forbyde filmen i lighed med, hvad der tidligere skete med Fred Zinnemanns »Behold a Pale Horse« (» – og så kom hævnens time«) med efterfølgende tab fra det store spanske filmmarked, der endnu ikke er nævneværdigt berørt af konkurrence fra TV.

Den 112 minutter lange version, den »internationale«, er ifølge Variety (16.9.70) lavet af trailer-instruktøren Andy Kuehn med Pontecorvos billigelse.

blå bog

HENRIK JUL HANSEN, f. 1943, læser dansk ved Københavns Universitet. Fast medarbejder ved Film 71.

PETER HIRSCH, f. 1950, studerer filmvidenskab ved Københavns Universitet. Medarbejder ved filmtidsskriftet Hitch.

	Flemming Behrendt (Weekend-avisen)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Poul Einer Hansen (Weekend-avisen)	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Philip Lauritzen (Infor-mation)	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Piil (Infor-mation)	Chr. Braad Thomsen
Lige før natten (Chabrol)	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Medløberen (Bertolucci)	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★★	★★★★
Terror (Chabrol)	★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★★
Sendebudet (Losey)	★★	★★★★		★★★	★★★		★	★★★	★★	★★★★	★★★★
Klute (Pakula)		★★★★	★★★★		★★	★★	●	★★	★	★★	★
Sheriffen med de 9 liv (Sherin)			★★		★★						
Joe Hill (Widerberg)	★	★★★	★★★	★★★	●	★★★	●	★★★	★	★★★	●
Småmord (Arkin)		★	★★		★	★			★★		★★
Den forsvundne fuldmægtig (Fredholm)	★	★★		★★	●	★★	★★	★	★	●	●
Prisen på et mord (Thorpe)			★								
Whisky krigen (Quine)			★		★	●					
Big Jake (Sherman)		●	●			★★				●	
Tyvetøsens dagbog (Casaril)					●	★			●		
Le Mans (Katzin)	●	●	●			★	●				
Hvem er Harry Kellerman . . . (Grosbard)	●	★★	●			●				●	●
Majmånedskat (Liberatore)						●	●			●	
Vampyren banker på (Curtis)		●				●			●		
En verden i undergang (Wilde)		●				●				●	
Luksus-tøsen (Ahlberg)					●	●					

18. årg. december 71 Kr. 8.00