

Gus, hvor svært ved at holde masken han har og hvor betydningsfuldt netop det er ved at give hele hans film den usikre spændstighed, der gør den så overraskende, så besk og så betydningsfuld.

Hvad er det for en virkelighed filmen og kunstnerne og kunsten gang på gang bliver slået oven i hovedet med? Hvem er det der snakker om dokumentarisme? »Husbands« har nøjagtig lige så meget at gøre med dokumentarisme og virkelighed som »Las Hurdes«, »Nanook of the North« og samtlige Warhols strimler. Lyder det paradoksalt? Så skal jeg tage lancetten frem: Kun ved at gøre virkeligheden kunstig, kan man gøre den virkelig, kun ved at vælge, udvælge, beskære, placere, pege på, demonstrere, belyse, manipulere kan man få virkeligheden til at blive til kunst. Virkelighed, Herregud, den kan man da få nok af i virkeligheden.

Klaus Ribbjerg.

■ ÆGTEMÆND

Husbands (A Comedy About Life, Death and Freedom). USA 1970. Dist: Columbia. P-selskab: Faces Music, Inc. P: Al Ruban. As-P: Sam Shaw. P-sup: Fred Caruso. P-samordner: James Joyce. P-leder: Robert Greenhut. Instr/Manus: John Cassavetes. Efter: egen ide. Dialog-sup: Fred Draper. Foto: Victor Kemper. Kamera: Richard Mingalone, Mike Chapman/Ass: Edward Gold. Kamera (Londonsekvenser): Jeff Glover. Farve: De Luxe. Klip: Peter Tanner (Sup), Robert Hefferman, Jack Woods/Ass: Tom Cornwall. Ark: René D'Auriac. Rekviz: Tom Saccio (New York-sekvenser), Henry Newman (London-sekvenser). Musik: Stanley Wilson, Jack Ackerman, Ray Brown. Tone: Dennis Maitland (New York-sekvenser), Barrie Copland, Glen Glenn (London-sekvenser). Kost: L. Brown (design), Edward Brennan, Joe Dehn, Shura Cohen, Dennis Fruin (garderobe). Instr-ass: Alan Hopkins (New York-sekvenser), Simon Hinkley, Philip Mead (London-sekvenser). Makeup: Robert Laden (New York-sekvenser), Yommy Manderson (Londonsekvenser). Rollebesættelse: All Arts (New York), Tom Bussy (London). Medv: Ben Gazzara (Harry), Peter Falk (Archie), John Cassavetes (Gus), Jenny Runacre (Mary Tynan), Jenny Lee Wright (Pearl Billingham), Noelle Kao (Julie), Leola Harlow (Leola), Meta Shaw (Annie), John Kullers (Red), Delores Delmar (Grevinden), Peggy Lashbrook (Diana Mallabee), Eleanor Zee (Mrs. Hines), Claire Malis (Stuarts kone), Lorraine McMartin (Annies mor), Edgar Franken (Ed Weintraub), Sarah Felcher (Sarah), Antoinette Kray (»Jesus Loves Me«), Gwen Van Dam (»Jeannie«), John Armstrong (»Happy Birthday«), Eleanor Gould (»Normandy«), Carintha West (Susanna), Rhonda Parker (Margaret), Joseph Boley (Præst), Judith Lowrey (Stuarts bedstemor), Joseph Hardy (»Shanghai Lil«), K. C. Townsend (Barpige), David Rowlands (Stuart Jackson), Anne O'Donnell, Gena Wheeler (Klinikdamer). Org. længde: 154 min. Længde: 132 min., 3615 m. Censur: Hvid. Udl: Columbia. Prem: Dagmar 13.12.71.

DJÆVLENE (1)

Processen i Loudun er en af de berømteste affærer i den katolske kirkes hekse- og djævelforfølgelser i det 16. og 17. århundrede. Sagens forløb, hvormod man allerede i samtiden havde et dusin forskellige beretninger, er selvfølgelig ikke blevet klarere gennemskueligt med tiden, men kernen synes at være den, at nogle nonner på afstand forlevede sig i præsten Urbain Grandier, og af deres overspændte abbedisse og kirkeens professionelle djævelfordrivere blev hidset op til et erotisk og religiøst hysteri, hvor alskens seksuelle trængsler kom for dagen. I miljøet kunne hysteriet kun udlægges som værende Satans værk, og Grandier blev udpeget som Djævelens håndlanger.

På Huxleys dokumentarroman »Djævlene fra Loudun« og på John Whittings skuespil »The Devils«, der igen støtter sig til Huxley, bygger Russell sin redegørelse for den tragiske begivenhed. Han placerer den marxistisk i en politisk og historisk sammenhæng, hvor Moder Jeannes erotiske drømme bliver en

bekvem anledning for kardinal Richelieu til at gribe ind og knægte den opsætsige Grandier og dermed den uafhængighed af statsmagten, han er begyndt at agitere for. Alle er vidende om sagens rette sammenhæng, ingen tror på, at det virkelig skulle være djævle, der har besat nonnerne – tværtimod bliver kvinderne af kardinalens udsending, de Laubardemont, presset til at agere deres besættelse. Med undtagelse af Moder Jeanne er der knap nok ægte hysteri til stede hos filmens personer, men en masse had, misundelse og jalousi, som behændigt udnyttes af de politiske taktikere, der bruger periodens fordomme og officielle ideologi til at skaffe sig af med Grandier.

Før »Djævlene« begynder, meddeler en fortekst, at filmen bygger på autentiske begivenheder, at dramaets vigtigste personer og episoder forekom i den historiske virkelighed – en oplysning det nok kan undre én at se fremhævet, for intet i filmen synes at tilstræbe en dokumentarisk effekt; tværtimod må man vel sige. Russells film er i allerhøjeste grad en personlig fortolkning, en ekspresionistisk og sensuel udlægning af et tragisk forløb med et vist aktuelt perspektiv. Han tilstræber netop ikke den korrekte rekonstruktion, men essensen af en situation i dens mest effektfulde ikklædning. Mærkeligt at Russell insisterer på, at »Djævlene« har ret meget til fælles med virkeligheden. Men måske er det hele bare et koketteri med klicheen om *fact stranger than fiction*, som han har sat sig for at modbevise. For nok var den historiske djævelbesættelse i Loudun en både tragisk og fantastisk hændelse, men så ekstravagant pittoresk, som den bliver i Russells film, kan den umuligt have været.

Filmens indledes med, at Louis XIII i Venus' skikkelse stiger af barokteatrets kunstfærdige vande, og hermed giver Russell en vigtig nøgle til forståelsen af hans film. Ken Russells verden er en scene, og alle mænd og kvinder er aktører. Teaterbegrebet dukker uafladelig op, konkret såvel som symbolsk. Personerne optræder for hinanden; tanker og følelser trænger sig på og kommer til fysisk udtryk, når de når en vis intensitet – ligesom i gode musicals. I Russells film udløses psykisk spænding konstant i gensidige opvisninger, danse, håndgemæng, hærværk, samlejer, i det hele taget alle former for kropslige præstationer som fysiske tilkendegivelser af mentale tilstande.

Således bliver Jeannes djævelbesættelse en ageret konsekvens af hendes frustrerede erotiske begær. Og allerede før hun når helt så langt ud, har man forstået, at hun foregiver sin fromhed og sin skyhed over for mænd i scenen, hvor hun forhindrede de forsamlede nonner i at se Grandier drage forbi, og hvor vi umiddelbart efter får rig lejlighed til at iagttage de ægte krampetrækninger, som hendes uforløste drifter hensætter hende i. Og ligesom det er tilfældet med Jeanne, associeres hele det system, Grandier slås imod, med spil, med falskheden sat i system, med teatret og dets virkemidler: ageren, forklædninger, masker, sminkninger. Grandiers modstandere er mennesker, der vil være noget andet, end de er. Louis XIII optræder som Venus, hans hofmænd som kvinder, og vigtigst af alt, nonnerne optræder som var de besatte af djævle, imens de jo i virkeligheden er kvinder, der uden held har forsøgt at optræde som nonner. Og teatersymbolikken gennemtrænger »Djævlene«, for der er

tilskuere til alt: til Jeannes masturbationer som til Grandiers hemmelige bryllup, til kongens perverterede protestantjagt som til nonnernes daglige forestillinger, der da også gentagne gange i dialogen omtales som teater, optræden, cirkus.

Grandier derimod nægter at spille komedie. Han er en mand, som lever efter, hvad hans sanser byder ham. Han realiserer øjeblikkelig alle indskydelser, handler på én gang impulsivt og konsekvent, som når han forstøder sin elskerinde i det øjeblik, hun fortæller ham, at hun er blevet gravid, eller når han uden tøven indleder et forhold til den frimodige Madeleine, da hun fortæller ham, at hun har erotiske drømme om ham. I sit seksuelle liv følger præsten Grandier ikke kirkens bud, men sit instinkt, og dilemmaet giver ham ingen skyldfølelser.

Og hermed er et andet vigtigt tema i de Russellske film anslået: erotikken som en afgørende faktor for det enkelte menneskes udvikling og åndelige sundhed. I »Djævlene« antyder Jeanne, at hun blev tvunget i kloster af sin familie og derved presset ind i en livsform, som ligger fjernet fra hendes stærkt erotiske temperament. Jeannes milieu påfører hende seksuelle frustrationer, mens Grandier sætter sig ud over det og ikke tager i betænkning at bryde cølibatet. Netop på grund af sin oprigtige sanselighed, sin fornemmelse af at fuldbyrde Guds vilje med mennesket har han styrke til at lade sig henrette på en åbenlys falsk anklage.

Men filmen er jo ikke bare en skildring af nogle erotisk underernærede nonner og deres hævn over deres seksuelt aktive mandlige kollega. Den er ikke nogen psykologisk rekonstruktion, ej heller nogen ekstatiske hyldest til den sunde erotik, selv om den rummer disse elementer. Først og fremmest er »Djævlene« en politisk film, der handler om, hvordan statsmagten med alle midler bekæmper de mennesker, den vælger at opfatte som sine modstandere. Filmens begynder ved hoffet, hvor kardinalen arbejder på en tættere forbindelse imellem stat og kirke, og den slutter, efter at kardinalens vilje er blevet sat igennem, og Louduns bymure revet ned – det Loudun, hvis skæbne forløber parallelt med Grandiers, hvis integritet han forsvarer, og hvis forsvarsværker destrueres, imens han brændes på bålet. I filmens begyndelse åbenbares kongemagten for os i guld og sølv, i slutningen har staten udøvet sin magt, og billedet drænes for farver, mens Grandiers enke forlader de ynkelige rester af fordums storhed.

Hvad der imidlertid gør »Djævlene« til en film, man bør se, og Russell til en instruktør, man bør holde øje med, er dog først og fremmest det overdådigt opfindsomme billedsprog. Det meste af »Djævlene« er optaget i lange indstillinger, i totaler eller halvnær med et forholdsvis roligt kamera i øjenhøjde; med andre ord i den moderne, meget dygtige, meget sikre, ret almindelige kamerastil. Til gengæld er selvfølgelig djævelbesættelser, djævelfordrivelse og anden djævelskab filmet med et meget uroligt kamera, ofte i nære panoreringer; også det meget dygtigt, meget sikkert og egentlig ret traditionelt. Russell udtrykker nemlig ikke sine intentioner med billedet, men i billedet, han arrangerer først skuespillere og statister, og placerer bagefter kameraet. Russell af-fotograferer de milieuer, han skaber, filmen bliver en række billeder, som i deres gran-



Dekorationerne i Ken Russells »Djævlene« viser tydeligt, at filmen på ingen måde tilstræber en dokumentarisk effekt. Og dog udpensler instruktøren lidelses- og torturscenerne med en lige så tydelig nydelse.

diøse vanvid tilfulde udtrykker historiens sønderlidende hysteri. Hvert enkelt billede gør indtryk, fyldte som de er med flagrende kjortler, effektfulde belysninger, urolige menneskemasser. Der klippes hårdt, ofte til chokerende optrin, der gør én fysisk delagtig i personernes lidelser. Farverne udnyttes med originalitet som i den effektfulde kontrast imellem de hvide dekorationer og de sorte kostumer i billederne fra byen og fra klostret som modsætning til de gyldent rødlige scener i Grandiers hjem og de raffinerede pafstelfarver ved det bedærvede hof.

Men desværre er denne filmens største dyd identisk med dens største svaghed. For denne uhyggelige historie med dens relevante politiske perspektiv bliver næsten væk i alle disse billeder. Den psykologiske analyse af karaktererne og den marxistiske analyse af forløbet står i fare for at blive knust under de fantastiske billedophobninger, hvor man har så travlt med at se, at det kniber med at få tid til at høre. Og det er nu ærgerligt, for dialogen, der har hentet mange af sine smukkeste replikker fra Whitings skuespil, er både intelligent og original, når den ikke udarter til fjollede og kokette anakronismer.

Russells film har fået ord for at være hysteriske. Sandt er det, at han med forkærlighed beskæftiger sig med nervøst disponerede eller meget sensuelle typer som komponisten Delius i TV-spillet »Song of Summer«, som D. H. Lawrences livshungrende

skikkelser i »Når kvinder elsker«, som hovedfigurerne i »Tchaikovsky«, og nu her modsætningsparret Jeanne og Grandier. Og som neuroser og sanselighed er hovedpersonernes fremtrædende karaktertræk, bliver det også filmenes. Men hvis man med hysteri forbinder noget med manglende kontrol, er Russells film alt andet end hysteriske, for den sikkerhed, hvormed Russell styrer sine troppe, lyser ud af hvert billede.

»Djævlene« er en meget imponerende film. Det er også en meget ubehagelig og tankevækkende film. Dens overdådighed kan virke døvende snarere end stimulerende, og dens umådeholdne lidenskab kan virke manieret i stedet for bevægende. Alt i alt er det måske slet ikke nogen god film, og selv om man går ind for den, er den ikke let at elske. Men i dens bedste øjeblikke har den fyrighed og dristighed og en vild skingrende smerte i storladen jugend-romantisk stil. Og da bliver »Djævlene« både en smuk og en original film.

Jørgen Oldenburg

DJÆVLENE (2)

Det er klart, at en filminstruktør med fascistiske tilbøjeligheder i dag ikke vil lave en film, hvis helt er utilsløret fascist, og som fremstiller sine forkvalede følelser og ideer i et sympatisk lys. Dertil er publikums bevidsthedsniveau for højt, og det er meget sandsynligt, at den pågældende instruktør osse over for sig selv vil forsøge at tilsløre sine tilbøjeligheder ved at filme et manuskript, der synes klart antifascistisk i sin holdning; f. eks. Aldous Huxleys »The Devils«. På manuskriptplanet synes de moral-

ske sym- og antipatier fordelt, som det sig hør og bør. Vor helt er den frisindede og frihedstørstende pater Grandier, der blir et offer for politiske intriger og hysterisk hekseforfølgelse, og som torteres til døde af mennesker, som vi ganske klart ingen sympati har for.

Når Ken Russells film »Djævlene« alligevel forekommer dybt suspekt, skyldes det, at en films moralske implikationer ikke så meget ligger i manuskriptet som i måden dette manuskript filmens på. Og Ken Russell udpensler manuskriptets lidelses- og torturscener med en skrækblandet nydelse, der synes nært beslægtet med den nydelse, der lægges for dagen af pater Grandiers bødler. Ken Russell bruger sit kamera på samme måde, som de bruger deres torturretskaber: som et middel til at fremkalde og udstille menneskelig lidelse. Og som bødlerne dækker osse filminstruktøren sig ind med et moralsk alibi: bødlerne dvæler frydefuldt ved torturen, fordi djæveln skal tvinges ud af pater Grandiers krop, mens Ken Russell dvæler ved torturen, for at vi skal forarges over, hvor grusomt disse djævueddrivere går til værks. Bødlerne er imod djæveln, og Ken Russell er imod bødlerne, men djæveln er en snu rad: Han har taget bolig i både bødlernes torturretskaber og Ken Russells kamera for derigennem at få det bedst mulige udsigtspunkt til denne verdens lidelser og ulykker.

Ken Russell svælger bl. a. i, hvordan to tvivlsomme læger underkaster en dødssyg kvinde en smertefuld »kur«, samtidig med at deres sadistiske tilbøjeligheder er dækket ind bag ønsket om at helbrede kvinden ved hjælp af kuren. I en regulær skrækvision dvæler kameraet ved søster Jeanes van-