



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 storladene ungdomsromantisk 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 filmes 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 Jeanne's van-

skabte ryg, der udleveres til tilskuernes gysen, mens Russell dækker gysen ind bag ønsket om at demonstrere, hvordan hendes pukkel er årsag til hendes seksuelle frustrationer. Russell viser desuden detaljeret, hvordan pater Grandiers bødler først punkterer hans tunge og siden knuser hans ben, og en ganske særlig vellyst er der over den afsluttende bålbrænding, hvor Russell i nærbilleder viser, hvordan Grandiers smerteligt fortrukne ansigt langsomt forkulles af flammerne.

De, der forsvare Ken Russells nye film – og de findes faktisk – vil henvise til, at den torturscener jo formentlig er realistiske og historisk korrekte, men det er ikke tilstrækkeligt at henvise til kunstnerisk realisme, hvis man vil forsvare torturscener som dem, Russell benytter sig af. Der findes andre og kunstnerisk relevante måder at skildre volden på (eksempler: Godards pap-opstillinger i »Kineserinden« og tydelige tomatketchup-scener i »Udflugt i det røde« samt Glauber Rochas stiliserede tableauer i »Antonio Dræberen« og »Løven har syv hoveder«). Hos Ken Russell savner man kunstnerisk distance til stoffet, og derved blir hans ubluferdige svælgen i lidelser og perversioner til en nydelsesfuld identifikation med Pater Grandiers sadistiske bødler.

Enhver realisme tjener et eller andet formål, og Ken Russells realisme i »Djævlene« stinker langt væk af en dobbeltmoral, der på sit felt svarer nøje til kardinal Richelieus og hans håndgangne bødlers dobbeltmoral.

Chr. Braad Thomsen

■ DJEVLENE

The Devils. England 1971. Dist: Warner Bros. P-selskab: Russo Productions, Ltd. [= Ken Russell & Robert H. Solo]. P: Robert H. Solo. As-P: Roy Baird. P-leder: Neville C. Thompson. I-leder: Graham Ford. P/Instr/Manus: Ken Russell. Efter: Aldous Huxleys bog »The Devils of Loudon« og John Whittings skuespil »The Devils« efter Huxleys bog. Instr-ass: Ted Morley. Foto: David Watkin. Kamera: Ronnie Taylor/Ass: Peter Ewens. Farve: Technicolor. Format: Panavision. Lys: John Swan. Klip: Michael Bradsell/Ass: Stuart Baird. P-tegn: Derek Jarman. Ark: Robert Cartwright/Ass: Alan Tomkins. Konstruktion: Terry Apey. Dekor: Ian Whittaker. Rekviz: George Ball. Kost: Shirley Russell (design), Tiny Nicholls (garderobe). Komp/Dir: Peter Maxwell Davies. Orkester: »The Fires of London«. Supplerende musik: 1600 tals-musik arrangeret og dirigeret af David Munrow, spillet af »The Early Music Consort of London«. Tone: Brian Simmons, Terry Rawlings. Sp-E: John Richardson. Koreo: Terry Gilbert. Makeup: Charles Parker. Frisurer: Ramon Gow. Medv: Oliver Reed (Præsten Urbain Grandier), Vanessa Redgrave (Søster Jeanne des Anges), Dudley Sutton (Baron de Laubardemont), Max Adrian (Ibert), Gemma Jones (Madeleine), Murray Melvin (Mignon), Michel Gotthard (Fader Barre), Georgina Hale (Philippe), Brian Murphy (Adam), Christopher Logue (Kardinal Richelieu), Graham Armitage (Kong Louis XIII), John Woodvine (Trincant) Andrew Faulds (Rangier), Kenneth Colley (Legrand), Judith Paris (Søster Judith), Catherine Willmer (Søster Catherine), Iza Toller (Søster Iza). Længde: 111 min., ca. 3030 m. Censur: Ingen. Udl: Warner & Constantin. Prem: Palladium 1.1.72.

Indspilningen startede 17. august 1970 med interiørscenerne filmet i Pinewood Studios. Oprindeligt havde Ken Russell forestillet sig Glenda Jackson i rollen som søster Jeanne des Anges, men da hun i stedet accepterede en rolle i John Schlesingers »Sunday, Bloody Sunday«, blev Vanessa Redgrave engageret til rollen.

NB: Hekseprocessen i Loudun er tidligere behandlet på film af den polske instruktør Jerzy Kawalerowicz i »Moder Joanna« (= »Moder Johanna af Englene«) fra 1960, samt i Krzysztof Pendereckis opera »Djævlene i Loudun«, sendt i dansk TV den 2. marts 1971 i vesttysk produktion iscenesat af Joachim Hess.

KES

Det ser ud til, at »Kes« kommer til at lide netop den skæbne herhjemme, som filmens økonomiske bagmænd havde spået: Det er en udmærket idé, det kan endda blive en udmærket film, men den vil aldrig have mulighed for at få et rimeligt publikum i tale: »It's just the wrong kind of bird«, som instruktøren Ken Loach og hans producent Tony Garnett fik at vide.

Både Loach og Garnett har gennem en årrække været tilknyttet det engelske tv BBC, Garnett som producer af bl. a. serien »Wednesday Play«. Han og Loach har desuden arbejdet sammen på en række dokumentariske eller halvdokumentariske spil, hvoraf nogle har været vist i dansk fjernsyn: »Cathy kom hjem«, »Det splittede sind« og sidst: »Strejken« (The Big Flame), som vises i november 1971.

Med en utrolig indlevelse og professionel klarhed beskæftigede de sig med emner inden for det engelske samfundssystem. Problemerne blev hver gang behandlet meget kritisk, og til sidst havde både Loach og Garnett klimatiske vanskeligheder i BBC.

Imod slutningen af 1967 udløb Tony Garnett's kontrakt og han begyndte at se sig om efter en mulighed for at komme til at lave spillefilm sammen med Ken Loach.

De besluttede sig for et netop færdiggjort romanmanuskript »A Kestrel for a Knav« af forfatteren Barry Hines, som Garnett tidligere havde arbejdet sammen med.

Ingen af dem havde penge, så deres første problem var at få finansieret filmen. Det viste sig imidlertid i begyndelsen ikke at være vanskeligt. Garnett blev kontaktet af en større engelsk/amerikansk organisation, National General Corporation, under ledelse af Irvin H. Levin, som var varm på ideen – og inden maj 1968 havde Garnett stablet et beløb på 400.000 dollars på benene.

Så begyndte vanskelighederne dog at melde sig: Da amerikanerne fik set lidt nøjere på filmens budget, fandt de det urealistisk og lagde ca. 100.000 dollars oveni. Nu skulle det være i orden – dog ved nærmere eftertanke: 500.000 dollars for en film af den type var alt for meget, mente de – og trak sig ud.

Så begyndte Garnett at løbe alle på dørene uden dog at opnå andet end sympati. Til sidst havnede han hos Tony Richardson (Woodfall Production), som på en eller anden måde fik overtalt United Artists til at finansiere filmen. »Kes« blev derefter optaget på 8 uger med en blanding af amatører og professionelle skuespillere, og optagelserne fandt sted on location i Barnsley.

»Kes« fortsætter på mange måder den tradition, som Garnett og Loach lagde med deres tv-spil. Det er en socialt engageret og indigneret film med en voldsom følelsesmæssig ladning, der aldrig bliver sentimental – følelsesdyrkende – men holdes på plads af en præcis satire og et lunt grin.

Billy Casper er en dreng på ca. 15 år, endnu ikke udvokset, men på den anden side – efter samfundets mening – moden nok til at skulle forlade skolen for at søge sig et fast arbejde. Han er lidt af en splejs at se til og derfor et let offer for drillierer både i skolen og hjemme.

Han fører en relativ planløs tilværelse, men søger dog at holde sig uden for de værste organiserede drengegrovheder. Han rapper lidt – lige så meget af lyst som af nød, har aldrig penge, skønt han hver morgen må løbe med aviser, inden han skal i skole.

Han er lidt af en drømmer, holder sig meget for sig selv og har det bedst, når han i de tidlige morgentimer eller efter skoletid driver omkring i byens udkant, hvor han kan lægge en konstant trussel bag sig: kulminere under jorden, som han hader, men som han ikke desto mindre har en alt for begrundet frygt for, at han en dag vil havne i – med eller mod sin vilje.

På et af sine strejftogter får Billy en dag fat på en flyvefærdig falkeunge, som han begynder at dressere med videnskabelig akkurate efter en bog, som han organiserer hos en antikvarboghandler.

Fra dette øjeblik bliver hans tilværelse en anden. Den bliver meningsfyldt, får et fast centrum, som ligger uden for ham selv og hans hverdag. Forholdet til denne fugl er fra Billys side præget af en blanding af hengivenhed og respekt. »Man kan aldrig tæmme en høg«, forklarer han den eneste, der gør noget forsøg på at forstå ham, »... den er en rovfugl med sin egen vilje og sin egen kraft, som ikke kan bøjes«.

Den respekt, som han nærer overfor høgen, stammer fra en ikke udtalt, men underforstået fornemmelse fra Billys side af, at de to – fuglen og han – har noget til fælles. Det, han foretager sig med fuglen: dressere den, forsøge at tæmme den, er jo det samme, som det repressive samfund, skolen, søger at udføre på ham: tæmme ham, bringe ham ind under en vilje, som ikke er hans egen – og det er derfor, at det pludselig får en uanet betydning for ham at kunne fortælle læreren, at det ikke kan lade sig gøre.

Det er tillige den samme parallel, som i filmens slutning pludselig giver historien en tragisk tone. Selvfølgelig kan høgens vilje bøjes – den kan helt udslættes.

Filmens balancerer overbevisende mellem det grusomme og det satiriske – mellem det medfølende og det tragiske i skildringen af drengens hverdag, hvor en indifferent, ufølsom, til tider fjendtlig verden, søger at hæmme hans udfoldelser. Den ondsksfulde (i virkeligheden misundelige) storebror, en mor, som har alt for travlt med at finde sig en ny forsøger. Skoleinspektøren, som gik i stå en gang lige efter krigen og som banker løs på børnene af lutter angst for alt det, han ikke forstår, og en grotesk sadistisk gymnastiklærer, der hver dag bruger eleverne som statister i sin egen indeklemte fantasis skyggespil – som da han i fantasien formår at forvandle en gymnastiktide på skolens mudrede sportsplads til en strålende tv-match mellem Manchester United og Spurs – en kamp hvori han selv giver rollen både som dommer, anfører og mesterskytte, og som end ikke ødelægges ved elevernes talrige sabotageforsøg.

Den samme blanding af gru og satire finder man i den scene, hvori Billy bliver kommanderet ind til erhvervsvejlederen og bliver præsenteret for valget mellem manuelt arbejde eller hjernearbejde – hvilket i praksis vil sige, at han fra nu af enten skal i mineerne eller på kontor. Billy forstår ikke nøje ordenes betydning, er egentlig også ligeglad, da han føler, at det ligesom ikke er noget,