KOSMORAMA

108/filmtidsskrift

keaton · kubrick · peckinpah · altman · bogdanovich · warhol

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.

Filmloven

Det er hævet over enhver tvivl, at intentionerne bag kulturminister Niels Matthiasens forslag til en ny filmlov er rigtige og påskønnelsesværdige: Loven åbner mulighed for, at det nye filminstitut selv kan producere de lødige film, som de private producenter ikke måtte være interesserede i, og den giver desuden instituttet mulighed for at importere de lødige udenlandske film, som de private producenter ikke henter til landet. Det urimelige præmieringssystem, der hidtil har fungeret som et socialt lotterispil ved også at præmiere film, som har givet et enormt overskud (f. eks. »Stille dage i Clichy«), erstattes af et tabsudligningssystem for filmproduktionens vedkommende, mens instituttet kan give filmudlejere en forhåndsgaranti til støtte af import af visse udenlandske film. Fra og med den nye filmlov er det hensigten, at samfundet kun skal støtte de kunstnerisk relevante film, og dermed kommer filmstøtten principielt til at fungere efter samme retningslinjer som støtten til de øvrige kunstarter.

Men på flere centrale punkter synes det nye filmlovforslag at modarbejde sine egne intentioner. Det gælder først og fremmest i valget af de personer, der skal afgøre, hvilke film der er kunstnerisk relevante. En af de store svagheder ved administrationen af den gamle filmlov i fondsbestyrelse og filmråd var, at begge organer ved medlemssammensætningen domineredes af filmbranchesynspunkter, kommercielt og æstetisk. Denne problematik er ofte blevet fremhævet, når fonden er blevet kritiseret, og Niels Matthiasen har utvivlsomt taget hensyn til denne kritik ved udformelsen af reglerne for den nye bestyrelses sammensætning. Tilsyneladende er han dog kun nået til en halv løsning.

Den bestyrelse, der har det afgørende ord at sige om støtte til filmproduktion, består af fem medlemmer, hvoraf kun et enkelt udpeges direkte af kulturministeren. To medlemmer indstilles af producenterne, biografejerne, filmudlejerne og instruktørerne i forening, og to indstilles af et repræsentantskab, hvor den kommercielle filmindustri og forlystelsesbranchen er ganske godt repræsenteret. Ganske vist fastslår loven, at bestyrelsen skal bestå af personer, »der ikke er repræsentanter for eller ansat eller økonomisk interesseret i virksomhed for produktion, udlejning eller forevisning af film«. Dermed er der sat en stopper for den uheldige kendsgerning, at producenter, udlejere, biografdirektører, instruktører, fotografer etc. har kunnet sidde og tildele hinanden penge i fondsbestyrelsen og filmrådet. Men hvordan undgår man, at to medlemmer af den nye fondsbestyrelse bliver »repræsentanter« for den overvejende kommercielt interesserede branche, når de immervæk udpeges af denne branche? Et blik over branchens produktion de senere år berettiger ikke til synderlig tillid til denne branches dømmekraft.

Endnu mere kritisabelt forekommer lovforslagets konsulentordning at være. Det hidtidige filmråd afløses af mindst to konsulenter, hvis opgave det er at komme med indstillinger til bestyrelsen om fordelingen af manuskript- og produktionsstøtten, og i bemærkningerne til loven siges udtrykkeligt, at konsulenterne skal »virke aktivt og opsøgende«. Teoretisk kommer de altså ikke til at virke i et så hermetisk tillukket rum som filmrådet, der udelukkende har holdt sig til litterært vurderingsgrundlag, nemlig det indsendte manuskript, undtagelsesvis suppleret med en prøvefilm. De to konsulenter er imidlertid dybt afhængige af filminstituttets bestyrelse. De ansættes på indstilling fra bestyrelsen, og deres funktion er udelukkende rådgivende. Bestyrelsen er ikke forpligtet til at følge deres indstilling. Ikke blot er de altså »i lommen« på en tvivlsomt sammensat bestyrelse, men de vil også komme til at fungere uden reel mulighed for at tilgodese det alsidighedskrav, der med rimelighed kan stilles til mennesker, som skal være initiativtagere til, hvad der skal fremmes i dansk filmkunst. Vi finder det besynderligt, at Niels Matthiasen har opgivet kunstfondens tremandsråds-model i filmsammenhæng – den vil give en langt bedre mulighed for et ubureaukratisk og retfærdigt interessefordelende samarbejde end det, de to på én gang almægtige og magtesløse konsulenter vil kunne praktisere med en mere eller mindre åndsbeslægtet »bestyrelse«.

Hvis det nye filminstitut skal fungere bedre end den nuværende filmfond, er det ikke nok, at dets uafhængighed af branchen sikres – det er også nødvendigt at de gode intentioner ikke drukner i bureaukrati og alt for let forudsigelige tovtrækkerier mellem to udfarende konsulenter og en bestyrelse, hvis engagement nødvendigvis må befinde sig på et noget køligere plan. Lovforslaget rummer indlysende konflikter med sin egen målsætning, men konflikterne er forhåbentlig ikke større, end at de kan ændres, før loven vedtages.

Redaktionen

KOSMORAMA

Forsiden:
Stanley Kubrick fotograferer selv en scene til sin nyeste film »A Clockwork Orange«: »Bortset fra at jeg synes, det er sjovt selv at fotografere, finder jeg det virkelig umuligt at forklare, hvad man ønsker i en håndholdt indstilling, til selv den mest talentfulde og følsomme fotograf«. Se interviewet s. 148 fg.

Bagsiden:
John Ford fotograferet under Venedig-festivalen 71 i anledning af verdenspremiere på Peter Bogdanovichs Ford-film.
Se s. 167.

I Kosmorama 101 bemærkede François Truffaut ironisk, at hans yndlingsinstruktør inden for amerikansk film i øjeblikket var Roman Polanski og Milos Forman. Det er en bemærkning, der sættes yderligere i relief ved, at Truffaut både som kritiker og instruktør har bekendt sig til den amerikanske filmtradition, men nu mener en af amerikansk films største beundrere, at Hollywood i disse år befinder sig i en krise.

Har Truffaut ret? Der hersker ikke inden for Kosmoramas redaktion nogen større enighed om dette spørgsmål, men vi hylder ikke i den givne situation tesen om, at enighed gør stærk. Tværtimod mener vi, at manglende enighed om et emne måske netop kan føre til, at det pågældende emne belyses fra så mange sider som muligt. Og det er vores udgangspunkt for at præsentere et nummer, der hovedsageligt handler om nyere amerikanske film. Kosmorama er denne gang stort set redigeret ud fra det princip, at artiklerne skulle skrives af de kritikere, der havde det mest positive forhold til den pågældende instruktør eller film.

Traditionen er repræsenteret ved Buster Keaton, og anledningen til at skrive om ham er selvsagt »Camera«s store Keatonkavalkade, der er blevet en kæmpe-publikumssucces. Poul Malmkjær fortæller i en oversigtsartikel om temaer i Keatons produktion. En anden af de store gamle, John Ford, er også med, omend kun indirekte. Den svenske Fordkender Jan Aghed skriver om Peter Bogdanovichs dokumentarfilm om Ford, der i overværelse af Ford selv vistes på Venedig-festivalen i fjor. I den unge amerikanske film er Bogdanovich frem for nogen den, der bekender sig til og viderefører Hollywood-traditionen, og Aghed skriver desuden om Bogdanovichs nye spillefilm »The Last Picture Show«. Vi bringer samtidig Chr. Braad Thomsens interview med Peter Bogdanovich, der bl.a. benytter sig af lejligheden til helt at afskrive to andre af dette nummers amerikanske hovedpersoner: Sam Peckinpah og Stanley Kubrick, der begge har optaget deres seneste film i England.

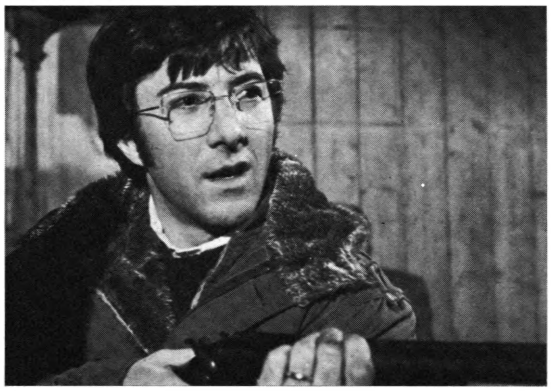
Sam Peckinpahs »Straw Dogs« havde verdens-premiere i London i efteråret og blev næsten enstemmigt kritisk modtaget af den engelske presse, der mente, at Peckinpah denne gang var gået over gevind i sin voldsbeskrivelse, og at filmen forekom moralsk suspekt. Jan Aghed, der er en af Peckinpahs skandinaviske venner, forsøger i sin grundige analyse af filmen at forklare den ud fra Peckinpahs filosofiske og litterære studier.

Stanley Kubricks nye film »A Clockwork Orange« er også blevet kritiseret for sine voldsscener, men i et interview, som vi kan offentliggøre sammen med det engelske filmtidsskrift »Sight and Sound«, forsvarer Kubrick sin film mod diverse anklager og mener i øvrigt ikke, at vold på film kan have nogen negativ social betydning. »A Clockwork Orange« var ved redaktionens slutning endnu ikke kommet til Danmark, men vi håber at kunne anmelde filmen i næste nummer.

Avantgarden i amerikansk film er denne gang repræsenteret ved Paul Morrissey og Andy Warhol, men også Morrissey er jo i hvert fald kendt for en stærk traditionsbevidsthed. Han har ofte i interviews fortalt om sin kærlighed til Hollywood-film og -stjerner, se således Jan Agheds interview i Kosmorama 105. At hans kærlighed er dialektisk af natur, fremgår af en sammenligning mellem Morrisseys Hollywood-yndlingsstjerner og de »stjerner«, han benytter i sine egne film.

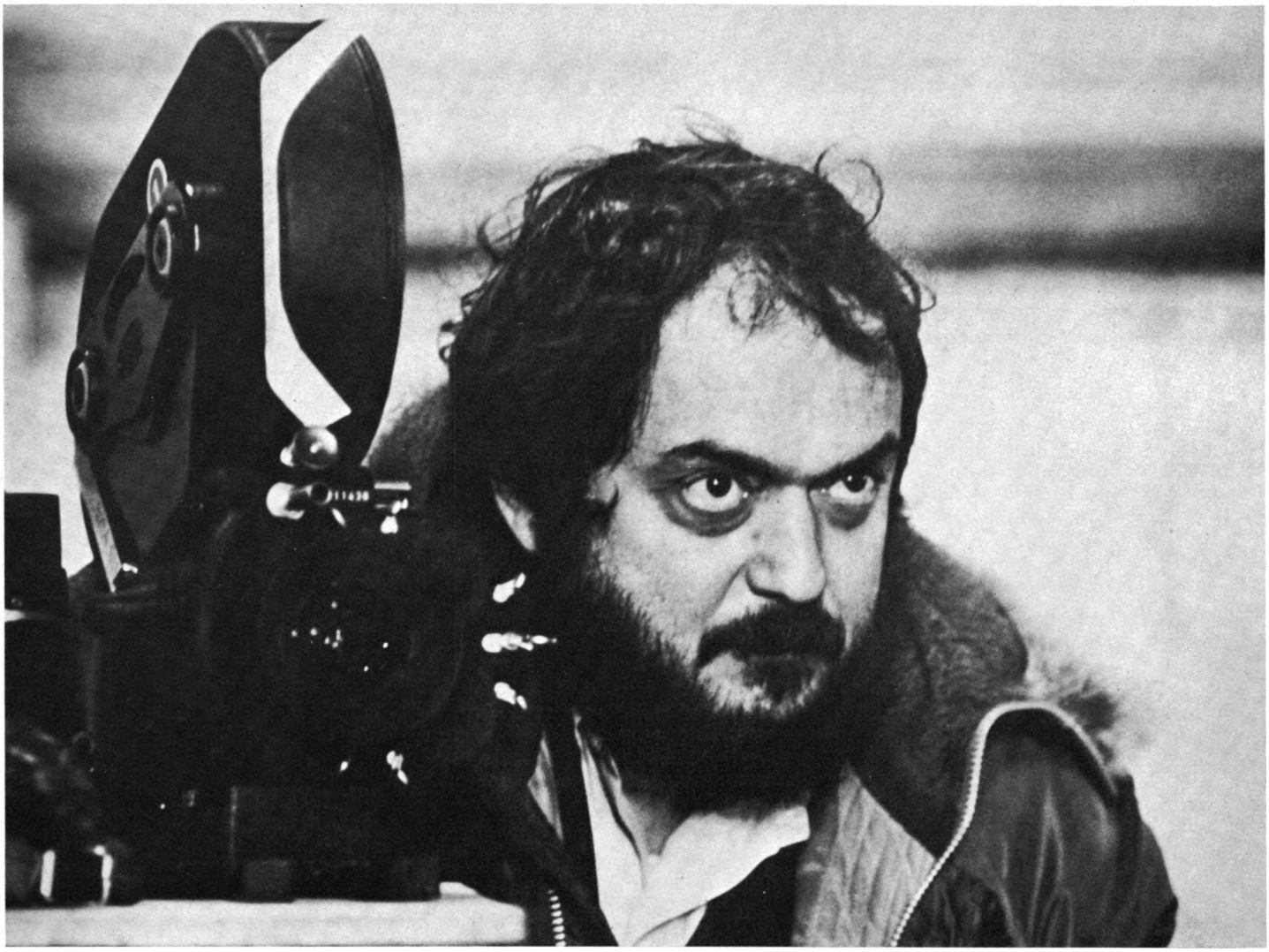
De fleste af filmene i vor amerikanske sektion har lige haft eller står umiddelbart foran Danmarks-premiere. Derimod vil næste nummer af Kosmorama indeholde en sektion, i hvilke vi gør opmærksom på en række instruktører og film, som ikke har fundet nåde for de danske udlejeres blik.

Dustin Hoffman i Sam Peckinpahs nyeste film »Straw Dogs«. Se side 154.



Indholdsfortegnelse

Philip Strick og Penelope Houston:
Samtale med Stanley Kubrick 148
Øystein Hjort: Stil og temaer 152
Jan Aghed: Sam Peckinpahs Straw Dogs 154
Per Calum: Robert Altman – en introduktion 156
Poul Malmkjær: Buster Keaton – et portræt 159
Chr. Braad Thomsen:
Samtale med Peter Bogdanovich 165
Jan Aghed: The Last Picture Show 166
Jan Aghed: Directed by John Ford 167
Chr. Braad Thomsen:
Trash, Nude Restaurant og Blue Movie 169
Martin Drouzy: Filmkunstens død? 171
Debat 176
Niels Skyum-Nielsen: Film og kildekritik 180
Filmene
Kaare Schmidt og Peter Hirsch: Brutal magt 184
Mette Knudsen: Drive, He Said 185
Per Calum: French Connection 186
Henrik Lundgren: Den Satans Søndag 187
John Ernst: Sacco og Vanzetti 188
Jørgen Stegelman: Udvandrerne 190
Blå bog 191
Minikritik 191



PHILIP STRICK
PENELOPE HOUSTON

Samtale med Stanley Kubrick

Stanley Kubricks nye film »A Clockwork Orange« imødeses med store forventninger. Det er hans første film siden »2001«, og hvis hans foregående film var en odyssé i rummet, så er »A Clockwork Orange« blevet betegnet som »en odyssé i den menneskelige personlighed«. Filmen er blevet en fantastisk publikumssucces i New York og London, og den har delt kritikken op i to skarpe lejre. Repræsentativ for den positive holdning til »A Clockwork Orange« er Paul D. Zimmerman i sin anmeldelse i »Newsweek« 3. januar, hvor filmen omtales som »en slags intellektets og fantasiens tour de force, der gør Kubrick til et af filmkunstens virkelige genier«. Og som et eksempel på en yderst afvisende holdning til filmen kan henvises til Jonathan Cotts anmeldelse i »Rolling Stone« 2. marts, hvor Kubrick angribes for at »koreografere volden og derfor romantisere den«. Cott mener desuden, at Kubricks film er visuelt fantasiløs sammenlignet med f.eks. Kurosawas »De syv Samuraier« og Glauber Rochas »Gud og Djævelen i Solens Land«.

En kopi af »A Clockwork Orange« var endnu ikke kommet til Danmark ved redaktionens slutning, og »Kosmorama« må derfor vente med at anmelde filmen til næste gang. Men som en introduktion til filmen bringer vi her et grundigt interview med Kubrick om filmen. Kubrick-interviews er meget sjældne, og når han undtagelsesvis modtager filmjournalister, kræver han altid at få lejlighed til at læse korrektur på interviewet og redigere det. Disse betingelser stillede han osse »Sight and Sound«s to medarbejdere Penelope Houston og Philip Strick, der velvilligt har givet »Kosmorama« mulighed for at publicere deres interview samtidig med »Sight and Sound«.

Et kort handlingsreferat af filmen kan være nødvendigt for at følge med i interviewet: »A Clockwork Orange« foregår i London i den nærmeste fremtid. Alex (Malcolm McDowell) er en bandeleder, der sammen med sine venner terroriserer, voldtager og myrder folk for deres fornøjelses skyld. Alex arresteres af politiet, efter at han har myrdet en dame med en phallos-skulptur. Myndighederne udsætter Alex for en regulær gang hjernevask med det moralske formål at forandre hans personlighed: han får personlighedsændrende indsprøjtninger og tvinges til at se volds- og sexfilm så længe, at han er ved at brække sig. Til sidst bruges han i en videnskabelig demonstration som bevis på, i hvor høj grad det nu er muligt totalt at bestemme over menneskets psyke. Da Alex vender tilbage til den verden, han kom fra, møder han bl.a. en invalid forfatter, hvis kone Alex tidligere har voldtaget og dræbt. Alex blir psykisk torteret af forfatteren, og senere får regeringen dårlig samvittighed over, hvad der er blevet gjort imod Alex. Man forsøger at give ham hans gamle selv tilbage, og det lykkes fuldt ud.

C.B.T.

– Hvor tæt arbejdede De sammen med forfatteren Anthony Burgess under bearbejdelsen af »A Clockwork Orange« for lærredet?

– Jeg havde faktisk ingen lejlighed til at diskutere romanen med Anthony Burgess. Han ringede til mig en aften, da han rejste gennem London, og vi havde en kort snak over telefonen. Det var nærmest en udveksling af vittigheder. På den anden side betød det ikke så meget, for med hensyn til en bog, der er så fremragende skrevet som »A Clockwork Orange«, må man være doven, hvis man ikke inden for romanens tekst kan finde svaret på ethvert spørgsmål, der måtte opstå. Jeg tror, det er rimeligt at sige, at alt, hvad Burgess måtte have at sige om historien, allerede er sagt i bogen.

– Den væsentligste tilføjelse, De synes at have foretaget til den oprindelige historie, er scenen med Alex's introduktion til fængslet. Hvorfor følte De, at dette var vigtigt?

– Det er muligvis den længste scene, men jeg mener ikke, det er den vigtigste. Det var en nødvendig tilføjelse, for fængsels-sekvensen er sammenpresset i sammenligning med romanen, og der måtte være noget, som lagde tilstrækkelig vægt på den idé, at Alex faktisk blev fængslet. Det rutineagtige i dette at blive optaget i fængslet, som faktisk vises ret præcist i filmen, synes at frembringe den nødvendige vægt.

– I bogen foretager Alex endnu et mord, mens han er i fængsel. Ved at udelade dette løber De så ikke den risiko, at det kan se ud, som om De deler Alex's opfattelse af sig selv som en højtbegavet uskyldighed?

– Det mener jeg ikke, og Alex ser ikke sig selv som en højtbegavet uskyldighed. Han er helt klar over sin egen ondskab og accepterer den med fuldstændig åbenhed.

– Hvorfor udelod De så dette ekstra mord?

– Fordi jeg syntes, det var rigtigt at udelade det. Bortset fra alle andre overvejelser er filmen 2 timer og 17 minutter lang, så det er et spørgsmål om at udvælge.

– Alex synes at være en langt mere behagelig person i filmen end i bogen . . .

– Alex gør intet forsøg på at bedrage sig selv eller publikum, hvad angår hans totale fordærv og ondskab. Han er selve ondskabens personifikation. På den anden side har han vindende egenskaber: hans fuldstændige oprigtighed, hans vid, hans intelligens og hans energi, – dette er tiltrækkende egenskaber, som jeg føler, han deler med Richard III.

– Den vold, der udøves mod Alex i hjernevask-sekvensen, er faktisk mere forfærdende end alt, hvad han selv har gjort . . .

– Det var absolut nødvendigt at lægge vægt på Alex's brutalitet, for ellers ville der være en moralsk forvirring med hensyn til, hvad regeringen gør mod ham. Hvis han var en mindre skurk, så kunne man sige: »Åh, ja, selvfølgelig skulle han ikke udsættes for denne psykologiske behandling; det er alt for forfærdeligt, og faktisk var han ikke *så* slem igen.« På den anden side, når man har set ham udføre så afskyelige handlinger, og man så stadig indser den utrolige ondskab, som regeringen begår, når den forvandler ham til noget mindre end menneskeligt for at gøre ham god, så synes jeg, bogens vigtigste moralske idé er klar. Det er vigtigt for et menneske, at det kan vælge mellem at være godt eller ondt, også selv om det vælger at være ondt. At fratage ham dette valg er at gøre ham til noget mindre end menneskeligt – en urværksappelsin.

– Men inviterer De ikke til en slags identifikation med Alex?

– Jeg tror, at i forlængelse af de personlige kvaliteter, jeg nævnte, så er der den grundlæggende psykologiske, ubevidste identifikation med Alex. Hvis man ser på historien ikke på det sociale eller moralske plan, men på det psykologiske drømmeagtige plan, kan man opfatte Alex som en Id-figur. Han er i os alle. I de fleste tilfælde synes denne erkendelse at tilvejebringe en form for sympati hos publikum, men nogle mennesker blir meget vrede og ilde til mode. De er ude af stand til at acceptere dette syn på dem selv, og derfor blir de vrede på filmen. Det er lige som Kongen, der dræber den budbringer, der kommer med dårlige nyheder til ham, og belønner ham, der kommer med gode nyheder.

Vold på film

– Sammenligningen med Richard III er et slående forsvar mod de anklager, der går ud på, at filmen tilskynder til vold, forbrydelser osv. Men da Richard er en sikkert anbragt, fjern og historisk figur, er det så et fuldkomment forsvar?

– Der findes intet bevis for, at vold i film eller TV er årsag til vold ude i samfundet. At focusere sin interesse på dette aspekt er at ignorere de vigtigste årsager, som jeg ville opstille således: 1. Arvesynden: det religiøse synspunkt. 2. Uretfærdig økonomisk udbytning: det marxistiske synspunkt. 3. Følelsesmæssig og psykologisk frustration: det psykologiske synspunkt. 4. Genetiske faktorer baseret på Y-kromosom-teorien: det biologiske synspunkt. 5. Mennesket – den dræbende abe: det evolutionære synspunkt.

At forsøge at hæfte noget ansvar på kunsten som årsag til livet synes for mig at være at vende tingene på hovedet. Kunsten består i at omforme (*reshape*) livet, men den skaber ikke livet eller er årsag til livet. Desuden er dette at hæfte mægtige suggestive egenskaber til en film i modstrid med det videnskabeligt accepterede synspunkt, at selv efter en dyb hypnose, en post-hypnotisk tilstand, kan mennesker ikke bringes til at gøre ting, der er i modstrid med deres natur.

– Er der nogen form for vold på film, som De betragter som socialt farlig?

– Jeg accepterer ikke, at der findes nogen forbindelse, men lad os hypotetisk sige, at der muligvis er en forbindelse. Hvis der var en sådan, ville jeg mene, at den form for vold, der kunne forårsage en konkurrerende impuls, er den vold, der bare er »for sjov«: den slags vold, man ser i James Bond-filmene eller i Tom og Jerry-serierne. Urealistisk vold, saneret vold, vold der præsenteres som en vits. Dette er den eneste form for vold, der muligvis kunne få nogen til at ønske at efterligne den, men jeg er ret overbevist om, at end ikke denne slags vold har nogen virkning.

Der kan muligvis endog argumenteres til støtte for den opfattelse, at en hvilken som helst form for vold på film faktisk tjener et nyttigt socialt formål ved at være et middel for folk til pr. stedfortræder at befri dem for de opdæmmede, aggressive følelser, som hellere burde udtrykkes i drømme eller i den drømmeagtige tilstand det er at se en film, frem for i nogen form for virkelighed eller sublimering.

– Er det ikke nærliggende for Deres publikum i tilfældet »A Clockwork Orange« at antage, at De støtter Alex's synspunkt og i nogen grad påtager Dem et ansvar for det?

– Jeg mener ikke, at noget kunstværk har pligt til at være andet end et kunstværk. Der er selvfølgelig betydelig uenighed om, som der altid har været, hvad et kunstværk er, og jeg burde være den sidste til at komme med en definition. Jeg morede mig over Cocteaus film »Orphée«, da digteren får rådet: »Forbavs mig«. Den Johnson'ske definition på et kunstværk er også meningsfuld for mig, og den er, at et kunstværk enten må gøre livet mere behageligt eller mere udholdeligt. En anden kvalitet, som jeg synes udgør en del af definitionen, er, at et kunstværk altid er opmuntrende og aldrig deprimerende, ligegyldigt hvad dets emne så er.

Tekniske aspekter

– Deres valg af linser til at optage filmen med giver den ofte en let forvrænget visuel kvalitet. Hvorfor ønskede De, at den skulle se ud på denne specielle måde?

– Det kan synes yderst indlysende, men jeg tror alligevel, det er værd at sige, at når man laver en film, så må man – i forlængelse af ethvert højere formål, man har i tankerne – samtidig være interessant, visuelt interessant, fortællemæssigt interessant, interessant fra et skuespillermæssigt synspunkt. Alle ideer, der kan skabe interesse, må holdes op mod den målestok, som udgøres af historiens tema, de fortællemæssige krav og scenens formål, men inden for dette må man gøre et kunstværk interessant. Jeg husker en kommentar i bogen »Stanislavski Directs«, i hvilken Stanislavski fortalte en skuespiller, at han havde den rette forståelse for rollen, den rette forståelse for stykkets tekst, og at hvad han gjorde var fuldstændig troværdigt, men at det alligevel ikke var godt, fordi det ikke var interessant.

– Kontrollerede De selv det håndholdte kamera under kampen med Kattedamen?

– Ja, alt det håndholdte kamera-arbejde er mit eget. Bortset fra at jeg synes, det er sjovt selv at fotografere, finder jeg det virkelig umuligt at forklare, hvad man ønsker i en håndholdt indstilling, til selv den mest talentfulde og følsomme fotograf.

– I hvor høj grad giver De en fornuftsmæssig forklaring på en indstilling, før De arrangerer den?

– Der er visse aspekter omkring en film, som man meningsfuldt kan tale om, men fotografering og klipning kan ikke udsættes for en verbal analyse. Det svarer meget til det problem, man har med at snakke om malerier eller musik. Spørgsmålene om den involverede smag og de beslutnings-skabende kriterier er principielt ikke-verbale, og hvad man end siger, så er det lidt som at læse noterne på et pladehylster. Der er tale om beslutninger, som må foretages hvert andet minut under optagelserne, og de er afhængige af instruktørens smag og fantasi.

– Der er meget lidt efter-synkroniseret dialog, ikke?

– Der er ingen efter-synkronisering. Jeg er meget tilfreds med det, for hver eneste scene

Modstående side: Stanley Kubrick instruerer »A Clockwork Orange«.

blev optaget på »location«, selv de såkaldte dekorationer, som vi opførte, blev faktisk opført i en fabrik ca. 40 fod fra den larmende High Street i Borehamwood, et par hundrede yards fra det gamle MGM-studie. Alligevel lykkedes det os at få helt acceptable rene lydoptagelser.

Med det moderne udstyr, der er tilgængeligt i dag i form af mikrofoner, radiosendere osv., skulle det være muligt at få en brugbar lydoptagelse næsten hvor som helst. I scenen, hvor vagabonden opdager Alex, der står og ser på Themsen ved Albert Bridge, var der så meget trafikstøj på stedet, at man måtte råbe for at høre hinanden, men det lykkedes os at få et så roligt lydbånd, at det var nødvendigt at tilføje gadelarm i den sidste mixning for at gøre scenen realistisk. Vi brugte en mikrofon på størrelse med en papirclips, og den blev hæftet på vagabondens halstørklæde med sort tape. I adskillige indstillinger kan man se mikrofonen, men man aner ikke, hvad det er, man ser på.

– Når man koncentrerer sig så meget om filmens handling, som De gør, er der så ikke en fare for, at de mindre roller kan virke for en-dimensionelle?

– Der er altid en fare for, at alt, hvad man gør i en film, ikke fungerer, det kan være kedeligt eller vagt eller dumt. Når man tænker på de største øjeblikke i en film, tror jeg, man næsten altid husker billeder snarere end scener og i hvert fald aldrig dialog. Det, som en film gør bedst, er at bruge billeder med musik, og jeg tror, det er disse øjeblikke, man husker. Noget andet er den måde, en skuespiller gjorde noget på: den måde Emil Jannings tog sit lommetørklæde frem på og pudsede sin næse i »Den blå Engel«, eller disse vidunderligt smukke drejninger, som Nikolai Cherkassov foretog i »Ivan den Grusomme«.

At acceptere usikkerheden

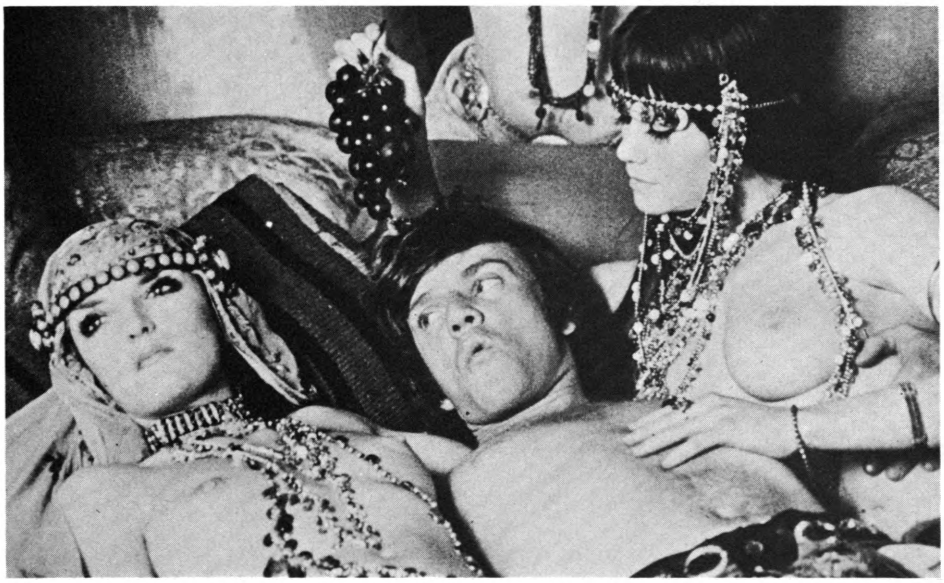
– Hvor meget planlægger De, før De begynder at optage en scene?

– Lige så meget som der er timer på dagen og dage i ugerne. Jeg tænker på en film næsten uafbrudt. Jeg forsøger at visualisere den, og jeg forsøger at udarbejde enhver mulig variation af ideer med hensyn til de forskellige scener, men jeg har opdaget, at når man så endelig kommer frem til den dag, hvor scenen skal optages, og man kommer til stedet med skuespillerne, og man allerede har set nogle af de optagne scener, så er det på en måde altid forskelligt. Man finder ud af, at man ikke virkelig har udforsket scenen fuldstændigt. Man har måske tænkt ukorrekt på den, eller man har simpelt hen ikke opdaget en af de variationer, som nu i sammenhæng med alt andet, som er optaget, simpelt hen er bedre end alt, hvad man på forhånd havde udtænkt. Det sidste øjebliks realitet, lige før man optager, er så fantastisk, at alle foregående analyser må vige for de indtryk, man modtager under disse omstændigheder, og medmindre man bruger dette feedback til sin fordel, medmindre man tilpasser sig det og accepterer den undertiden forfærdende usikkerhed, man kan udsættes for, så vil man aldrig kunne få det bedste ud af sin film.

– Hvor meget improviserer De, når De kommer til det sidste øjebliks virkelighed?

– Når jeg starter på en ny scene, så er det, der ligger mig mest på sinde, at jeg inden for temaets og scenens behov må få noget til at ske, der er værd at komme på film. Det mest afgørende øjeblik kommer, når man begynder at indøve en ny scene. Man ankommer til stedet, holdet står og spiser rundstykker og drikker te og venter på at få at vide, hvad de skal gøre. Man må holde dem uden for det rum, hvor man forbereder sig og tage al den tid, der er nødvendig, for at få alting til at fungere og give mening. Det er umuligt at definere, hvad denne proces består af. Det har indlysende noget at gøre med smag og fantasi, og det er på dette afgørende tidspunkt, at en film virkelig skabes. Når man ved, at man har fundet frem til noget, der er umagen værd, bliver optagelsen bare et spørgsmål om at fastholde (og forbedre, hvis man kan) det, man allerede har lavet under forberedelserne. Hvilke problemer der end opstår under selve optagelserne, så er det ikke den slags problemer, der bekymrer mig: hvis skuespilleren ikke får rigtigt tag om det, ja, så vil han få det til sidst. Hvis fotografen ødelægger en indstilling, kan det gøres om. Men det, der aldrig kan gøres om, og det, som er knald eller fald for en film, er disse få timer, man tilbringer alene på stedet med skuespillerne, mens holdet udenfor drikker te.

Undertiden synes man, at scenen overhovedet ikke går an. Den giver ikke nogen mening, når man ser den spillet. Den skaber ikke den nødvendige følelse eller giver de faktiske oplysninger på nogen interessant



»Når man laver en film, så må man samtidig være interessant – visuelt interessant, fortællemæssigt interessant.« De to scener fra »A Clockwork Orange«, som vi her får et glimt af, ser ikke helt uinteressante ud.

måde, eller på en måde der har den rette vægt. En række faktorer kan pludselig sætte en i en tilstand, hvor man ikke har noget at filme. Det eneste, man kan sige om et sådant øjeblik er, at det er bedre at indse det, når man stadig har en chance for at forandre det og skabe noget nyt, frem for at forevige noget, der er forkert. Dette er den bedste og den værste tid: det er i disse øjeblikke, man får sine bedste ideer, ting som ikke er faldet en ind før, ligegyldigt hvor meget man har tænkt på scenen. Men det er også i disse øjeblikke, man kan stå der og føle sig meget dum og ulykkelig over, hvad man ser, og ikke have den fjerneste idé om, hvad man skal gøre ved det.

– Har De bevidst en bestemt yndlingsstil, når De optager?

– Hvis der virkelig sker noget på lærredet, er det ikke afgørende, hvordan det er optaget. Chaplin havde en så enkel filmisk stil, at det næsten var som »I love Lucy«, men man var altid hypnotiseret over, hvad der skete, og ikke klar over den fundamentalt ikke-filmiske stil. Han brugte ofte billige dekorationer, rutine-lys osv., men han lavede store film. Hans film vil formentlig vare længere end hvem som helsts. Man kan sige, at Chaplin var ingen stil og udelukkende indhold. På den anden side kan det modsatte ses i Eisensteins film, som er udelukkende stil og intet indhold eller – afhængigt af hvor generøs man ønsker at være – ringe indhold. Mange af Eisensteins film er virkelig ret dumme, men de er så smukt lavet, så fantastisk filmiske, at til trods for deres tungt propagandistiske ensporethed blir de alligevel vigtige. Selvfølgelig, hvis man kan kombinere stil og indhold har man den bedste af alle tænkelige film.

Klipningen

– Er der et enkelt aspekt ved hele den filmskabende proces, som De foretrækker?

– Jeg tror, jeg holder mest af klipningen. Det er det nærmeste, man kommer til fornuftige omgivelser, i hvilke man kan foretage et skabende arbejde. At skrive er selvfølgelig også meget tilfredsstillende, men det er jo ikke at arbejde med film. Selve optagelserne til en film er muligvis de værste omstændigheder, man overhovedet kan forestille sig for noget skabende kunstnerisk arbejde. Der er først problemet med at komme meget tidligt op hver morgen og komme meget sent i seng hver aften. Så er der dette kaos, forvirringen og det hyppige fysiske ubehag. Det ville sikkert svare til, om en forfatter forsøgte at skrive en bog ved en drejebænk på en fabrik i en temperatur, der svinger fra 95 til 100 grader Fahrenheit. I forlængelse heraf er klipningen jo det eneste aspekt ved filmkunsten, som er enestående. Den har ikke forbindelse til nogen anden kunstform: digtning, skuespil, fotografering. Ting som er fremtrædende aspekter af filmkunsten, er alligevel ikke enestående for den, men det er klipningen.

– Hvor længe varede klipningen af »A Clockwork Orange«?

– Klipningen frem til lydtilrettelægningen varede ca. 6 måneder, og vi arbejdede syv dage om ugen.

– Har De nogen sinde problemer med at klippe ud af Deres eget materiale?

– Når jeg klipper, er jeg kun optaget af spørgsmålene: »Er det godt eller dårligt?«, »Er det nødvendigt?«, »Kan jeg undvære det her?«, »Fungerer det?« Min identitet forandres til en klippers. Jeg er aldrig optaget af, hvor svært det var at filme dette, hvor meget det kostede osv. Jeg ser på materialet med helt forskellige øjne. Jeg har aldrig problemer med at miste materiale. Jeg barberer alt ned til et minimum. Når man filmer, vil man være sikker på, at man ikke går glip af noget, og at man dækker alt ind så fuldstændigt som tid og penge tillader. Når man klipper, vil man gerne af med alt, som ikke er væsentligt.

– Hvor meget dækker De Dem ind, når De filmer?

– Der er altid en konflikt mellem tid, penge og kvalitet. Hvis man dækker sig meget ind med materiale, må man enten bruge en masse penge eller finde sig i at spillets kvalitet bliver mindre. Når jeg filmer en scene, hvor spillet er af størst vigtighed, tager jeg en masse takes, men jeg forsøger ikke at dække mig ind fra forskellige vinkler. Jeg forsøger at filme scenen så enkelt som muligt for at få en maksimal præstation fra skuespillerne uden at udsætte dem for det problem at skulle gentage deres spil for ofte fra for mange forskellige vinkler. Men i handlingsscener, hvor det er relativt nemt at filme, kan man godt ønske sig en masse forskellige vinkler, så man kan lave noget interessant i klipperummet.

Arbejdet med skuespillerne

– Instruerer De skuespillerne i enhver detalje, eller forventer De, at de i nogen grad skal komme frem med deres egne ideer?

– Jeg kommer med ideerne. Det er primært instruktørens job. Jeg tror, der er en misopfattelse af, hvad det vil sige at instruere skuespillere: det er normalt noget i retning af, at instruktøren påtvinger vanskelige skuespillere sin vilje, eller underviser folk, der ikke ved, hvordan man skal spille. Jeg forsøger at få fat i de bedste skuespillere i verden. Problemet kan sammenlignes med en dirigents. Der er ikke megen fornøjelse ved at forsøge at få en pragtfuld ydelse ud af et studenterorkester. Det er svært nok at få alle de detaljer og nuancer, man kunne ønske, fra det bedste orkester i verden. Man er interesseret i store, virtuose solister, og sådan er det også med skuespillere. Så er det ikke nødvendigt at lære dem, hvordan man skal spille, eller at disciplinere dem eller påtvinge dem sin vilje, for der er som regel ingen problemer i den retning. En skuespiller vil næsten altid gøre, hvad man ønsker, han skal gøre, hvis han er *i stand til* at gøre det, og eftersom store skuespillere er i stand til at gøre næsten alt, viser det sig, at man har meget få problemer. Så kan man koncentrere sig om, hvad man ønsker, de skal gøre, hvad er denne persons psykologi, hvad er scenens formål, hvad handler historien om? Det er ting, som ofte forplumres og kræver enkelhed og nøjagtighed. Instruktørens job er at forsyne skuespilleren med ideer, ikke at lære ham, hvordan han skal spille eller narre ham til at spille. Det er umuligt at give en skuespiller, hvad han ikke allerede har i form af talent. Man kan give ham ideer, tanker, holdninger. Skuespillerens job er at skabe følelse. Selvfølgelig kan det også være, at skuespilleren har visse ideer, men dette er ikke hans primære ansvar. Man kan gøre en middelmådig skuespiller mindre middelmådig, man kan gøre en frygtelig skuespiller middelmådig, men man kan ikke komme særlig langt uden det magiske. Store præstationer kommer fra skuespillerens magiske talent plus instruktørens ideer.

Den anden del af instruktørens job er at tænke på smag. Han må afgøre, om det, han ser, er interessant, om det er passende, om det har tilstrækkelig vægt, om det er troværdigt. Dette er beslutninger, som ingen anden kan tage.

– Kan De lide at arbejde med forskellige skuespillere? Med et par få undtagelser – Peter Sellers f.eks. – bruger De sædvanligvis ikke den samme skuespiller to gange i modsætning til en masse instruktører, der åbenbart foretrækker at bygge en stab af folk op, som kender deres arbejde?

– Jeg tænker ikke i disse baner. Jeg forsøger at vælge de bedste skuespillere til rollerne, hvad enten jeg kender dem eller ikke. Jeg ville undgå skuespillere, der har ry for at være destruktive og neurotiske, men bortset herfra er der ingen, som jeg ikke ville overveje at bruge i en rolle.

Det eneste, som virkelig er vigtigt i ens forhold til skuespillere er, at de må vide, at man beundrer dem, at man beundrer deres arbejde, og der kan man ikke smutte uden om. Man er virkelig nødt til at beundre dem, ellers bør man ikke bruge dem. Hvis de ved, at man beundrer deres arbejde, og det kan de fornemme på tusind forskellige måder, så er det faktisk ligegyldigt, hvad man synes om hinanden, eller hvad man siger til dem, eller om man er på en særlig venskabelig fod med dem eller ikke. Hvad der betyder noget for dem er deres arbejde. Nogle skuespillere er meget underholdende og behagelige og altid i godt humør. De er selvfølgelig behageligere at have om sig end de, der er sure, intetsigende eller gådefulde. Men hvordan de opfører sig, når man ikke filmer, har meget lidt at gøre med, hvad der sker, når der er kamera på.

Filmen om Napoleon

– De lavede »A Clockwork Orange«, fordi De var nødt til at udsætte Deres Napoleon-projekt. Hvordan står det til med Napoleonsfilmen?

– For det første er mit udgangspunkt, at der aldrig er lavet en stor historisk film, og det siger jeg med en masse undskyldninger og respekt for dem, der har lavet historiske film, inklusive mig selv. Jeg mener ikke, at nogen med held har løst det problem at behandle på interessant måde historisk information, der må viderebringes, og samtidig opnå en virkelighedsfornemmelse om personernes daglige liv. Man må have en følelse af, hvordan det var at være med Napoleon. Samtidig må man videregive tilstrækkelig historisk information på en intelligent, interessant og koncis måde, så at publikum forstår, hvad der skete.

– Ville De også inkludere Abel Gance's »Napoleon« i denne dom?

– Det tror jeg, jeg måtte være nødt til. Jeg ved, at filmen er et mesterværk af filmisk opfindsomhed, og den bragte filmiske fornyelser på lærredet, som stadig kaldes fornyelser, når nogen er modig nok til at forsøge dem igen. Men på den anden side, som en film om Napoleon må jeg sige, at jeg altid har været skuffet over den.

(Oversat af Chr. Braad Thomsen)

ØYSTEIN HJORT

Stil og temaer

Stanley Kubricks indlysende intellektuelle kapacitet lægger på ét niveau en respektfuld aura omkring ham, som kan efterlade et falsk indtryk af utilnærmelighed, på et andet er forståelsen af intellektets karakter naturligvis af afgørende betydning for forståelsen af hans værk.

»Han turde være den mest intelligente filminstruktør i dag,« konstaterer Erik Ulrichsen i sin fremragende dagbladsanmeldelse af »Dr. Strangelove« under overskriften »Perversitetens triumf« (genoptrykt i »Filmangreb og filmpoesi«). Et rask overblik over Kubricks usædvanlige vej til instruktørjobbet – som fulgte en helt anden retning end den sædvanlige for hans generation af amerikanske instruktører – får Philip French i en anmeldelse af Walkers bog i Sight and Sound (Winter 1971/72) til at sige omtrent det samme: »He seemed to be an intellectual who'd turned to movies instead of fiction.«

Alexander Walkers nye bog (den tredje på kort tid, de foregående er »Sex in the Movies« og »Stardom: The Hollywood Phenomenon«) om Kubrick bygger bl. a. på et årelangt personligt kendskab til ham og understreger ved hele sit udseende, at Kubrick frem for alt er en *intellektuel kunstner*. Portrættet på smudsomslaget viser en dybt grundende, indadvendt Kubrick, den grafiske design på bindet derunder et skakbræt trukket ud i en perspektivisk pyramide, der slutter i et fjernt punkt. Og vi hører, at Kubrick, der har været i turneringsklasse som skakspiller, gerne betragter det hjernearbejde, der ligger bag en filmproduktion, som analogt med det, der investeres i et spil skak.

Bag Kubricks film ligger også en betydelig og sjælden intellektuel indsats. Filmenes detaljer – og man tænker især på »Dr. Strangelove« og »2001« – viser klart nok, at der er tale om et uhyre forarbejde, og dette forarbejde har karakter af ren videnskabelig research. Materialet kompileres dertil med en usædvanlig sans for rationel planlægning. Med dette billede af Kubrick vil det ikke overraske nogen, at han på det sidste også er begyndt at tage computere i anvendelse.

Det overraskende er imidlertid, at Kubrick, når et emne, som interesserer ham, kredses ind på denne måde, også begynder at lede efter et litterært forlæg, hvis handling er egnet til at give filmen et forløb og en struktur. Altså, i løbet af den kreative proces behøves et stykke fiktion til at give de indsamlede videnskabelige data en meningsfuld form. Dette var tilfældet med »Dr. Strangelove«, hvor interessen for kernevåbnenes placering i den globale magtbalance førte ham til Peter Georges thriller »Red Alert«, og med »2001«, hvor samarbejdet med Arthur C. Clarke tog sit udgangspunkt i Kubricks interesse for novellen »The Sentinel«, der handler om en kosmisk »tyverialarm«, anbragt på månen af tænkende væsener uden for vort solsystem med det formål at modtage advarsler om menneskets ekspansion i universet. På dette trin i en films genius er Kubrick stærkt interesseret i en *powerful story*, gennem den giver han sin problematik slagkraft.

Film som »The Killing« (1956), »Ærens vej« og »Dr. Strangelove« er bl. a. slående ved deres (tilsyneladende) mangel på medfølelse og menneskeligt engagement. De iagttager, registrerer, fremlægger og analyserer. De er, hvad englænderne med et godt og meget dækkende ord kalder *detached*. Man kan få det indtryk, at Kubrick ligesom stiller sig udenfor, sætter den menneskelige (krigs)galskab under lup og køligt skræller medaljerne og retorikken af den.

Dele af denne karakteristik er normative og ikke gyldige. Film som de tre nævnte kan nok i nogen grad karakteriseres ved deres kølige, nøgterne overflade, men de mangler ikke medfølelse og menneskeligt engagement. Kubrick aver sin følelse, kontrollerer den – og her kommer igen noget med hans intellektuelle holdning til problematikken ind – men det betyder ikke mangel på følelse i negativ mening. En indgående analyse af kamerabevægelser og klipning i »Ærens vej« ikke alene viser dette i al almindelighed, men giver også et interessant billede af, hvor omhyggeligt gennemtænkt kameraets »koreografi« er tilpasset personernes holdning til den centrale problematik – den bidrager væsentligt til en karakteristik af dem.

Alexander Walker strejfer i sit bidrag til en karakteristik af Kubrick flere gange denne side af sagen: forholdet mellem det matematisk rettede intellekt og det filmiske udtryk, som det kommer til udtryk i hans kølige og utroligt velberegnede iscenesættelse af menneskets absurde selvdestruktion. Gennem Kubricks temperament løber, siger Walker, en stærk fascination af den mareridtagtige side af den menneskelige eksistens, og han er mere end villig til at møde katastrofen – som han antager er nært forestående – med åbenhed og udløse den pessimisme han føler i en vild latter.

Her er Kubricks egen forklaring på hvordan en straight thriller som »Red Alert« blev forvandlet til »Dr. Strangelove«:

»As I tried to build the detail for a scene I found myself tossing away what seemed to me to be very truthful insights because I was afraid the audience would laugh. After a few weeks of this, I realized that these incongruous bits of reality were closer to the truth than anything else I was able to imagine. And it was at this point I decided to treat the story as a nightmare comedy. Following this approach, I found it never interfered with presenting well-reasoned arguments. In culling the incongruous, it seemed to me to be less stylized and more realistic than any so-called serious, realistic treatment, which in fact is more stylized than life itself by its careful exclusion of the banal, the absurd, and the incongruous. In the context of imminent world destruction, hypercrisy, misunderstanding, lechery, paranoia, ambition, euphemism, patriotism, heroism, and even reasonableness can evoke a grisly laugh.« (p. 34 f.).

Meget velplaceret anbringer Walker da Horace Walpoles ord om verden, der er »en komedie for dem, der tænker, en tragedie for dem, der føler« og ser Kubrick som et produkt af den kreative spænding mellem disse to sindsstemninger.

Krigen og den absurde vold er et af de gennemgående temaer i hans film, og det løber sammen med en intens optagethed af verdens fremtid og den problematik, vi føres ind i bl. a. i kraft af den accellererende tekniske udvikling. I hans nye film over Anthony Burgess' roman, »A Clockwork Orange«, er de to temaer smeltet sammen. Bedre end den oprindeligt planlagte film om Napoleon, der foreløbig er blevet skrinlagt af økonomiske grunde, illustrerer dette alternative projekt kuriøst nok den indre sammenhæng i hans værk.

Ikke alene mødes de nævnte temaer i den nye film, den videreudvikler desuden et tredje, som spiller en væsentlig rolle i »2001«: sproget som kommunikation og forholdet mellem intelligens og sprog. »2001« er ganske vist et meget konsekvent udtryk for Kubricks erkendelse af filmen som en *nonverbal visual experience* (og som en naturlig følge af dette er der mindre end 40 min. ren dialog i filmen, der spiller 141 min.), men den sparsomme dialog og computeren HAL 9000's sproglige kommunikation siger noget væsentligt om Kubricks holdning til dette. Bemærk den helt afpersonificerede dialog og HAL's »intellektuelle deroute« udtrykt gennem den sproglige regression, da Bowman systematisk ødelægger dens centre. En lille parentes: HAL er sammensat af de første bogstaver i *H*euristisk (læren om hvordan man når frem til resultater; som angår det frugtbare i et erkendelsesarbejde) og *AL*goritmisk (vedr. regler for mekaniske udregninger). En forespørgsel fra en professionel kodeekspert efter filmens premiere afslørede det helt utilsigtede træf, at HAL lige netop er ét bogstav foran IBM! I »A Clockwork Orange« studeres kommunikation og artikulering gennem sproget videre: Kubrick overtager her uden videre den slang eller argot, ungdomsbanden benytter i Burgess' roman.

Trods de mange iøjnefaldende ydre forskelle påviser Walker hele tiden fint de indre sammenhænge i Kubricks film. Efter en generel indledning (Kubrick: Man and Outlook. From Fear and Desire to A Clockwork Orange), hvor den nye film, der var under indspilning, mens bogen blev afsluttet, kommer med via et interview og en billedsektion, går Walker over til en sammenfattende karakteristik af stil og indhold (Kubrick: Style and Content) og afslutter med bogens vigtigste del, en analyse i ord og billeder af »Ærens vej«, »Dr. Strangelove« og »2001: A Space Odyssey«. Der er intet indeks, ingen bibliografi (desværre), men en filmografi, der dog ikke inkluderer »A Clockwork Orange«.

Bogen indgår i en serie, der kaldes »Visual Analyses of Film Techniques«, og Walker dokumenterer så vidt muligt sin analyse i billeder, der anbringes i blokke rundt omkring i teksten eller i forløb. Parallelt med tekstens redegørelse for enkeltheder i stilen, karakteristiske kompositionelle træk osv. dokumenteres dette med udvalgte eksempler i billeder: lyssætning, persongruppering, tilbagevendende »korridor«kompositioner og brug af ekstrem dybde i billedet m. m. Sammen med billederne gengiver han ofte karakteristiske uddrag af dialogen (President Muffley i »Dr. Strangelove«: »Gentlemen, you can't fight in here. This is the War Room!«). Sammenlagt bringer alt dette filmene meget tæt på og på en sådan måde, at man under læsningen gang på gang griber efter avisen for at se, om der ikke tilfældig-

vis skulle være en Kubrick på repertoiret et eller andet sted i byen.

Walker er samtidig en god analytiker, der ikke går hårdhændet til værks i sine udlægninger og fortolkninger. Han giver gode, afrundede fremstillinger af de enkelte film og er især god til at trække karakteristiske detaljer frem, der, parallelført med tilsvarende observationer for de andre films vedkommende, understreger gennemgående træk både stilistisk og tematisk. Dette gælder ikke alene mere indlysende ting, som f. eks. den at vi i »Dr. Strangelove« i slaget om Burpelson Air Force Base har en klar parallel til den grundlæggende meningsløshed i »Ærens vej«: man søger at løse en krisesituation – eller reagerer på den – ved at destruere sine egne. Man kan også sidestille general Mireaus kyniske kalkulationer over omkostningerne – i form af faldne – ved at tage Ant Hill med general Turgidsons hurtige regnestykke over hvad en kernevåbenkonfrontation med Rusland vil føre med sig (»kun ti til tyve millioner dræbte, *depending on the breaks*«).

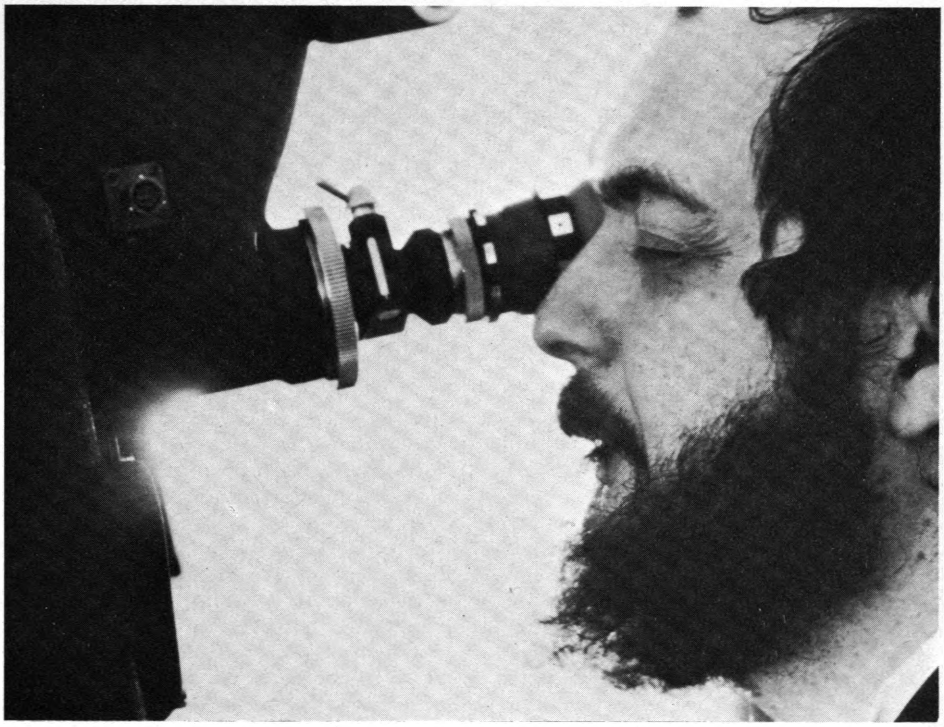
Det kan ende med at blive meget minutiøst og hvor sætter man så grænsen? Kubricks brug af lyden er karakteristisk og som alt andet overordentlig meningsfyldt. Men det er et spørgsmål, om det er meningsfyldt at sidestille general Mireaus astmatisk hvæsende åndedrætslyde, som er særlig fremtrædende i situationer hvor han er trængt og i klemme, med astronautens iltapparattunge vejrtrækning, da han af HAL er lukket ude fra rumskibet, som beslægtede eksempler på en karakteristik af klaustrofobi og isolation. Man tvivler i hvert fald, når Walker runder af med følgende (vanskeligt kontrollerbare) påstand: »A man as protective of his private life and guarded about his personal independence as Kubrick is particularly alert to situations in which one might no longer be in full control; this awareness has made him sensitive to, and predisposes him to use, these highly appropriate sounds of unease« (!), p. 101.

Tilsvarende stødes man noget af Walkers begrundelser for de »teutoniske« træk i Kubricks film. Han er ivrig efter at se en forbindelse mellem dem og tysk førkrigsfilm, ikke alene jævnføres hans lyssætning med Fritz Langs og Paul Lenis, eller opfinderen Rotwang i »Metropolis« fremhæves som en prototype til Dr. Strangelove – hvilket er en god iagttagelse – men, og det er mere tvivlsomt, Walker mener også at kunne slutte noget om arkitekturdekorationens rolle ud fra den kendsgerning at Kubricks art director på »Ærens vej« var tysk (Ludwig Reiber) og at Ken Adam, der bl. a. skabte det imponerende War Room, er tysk født!

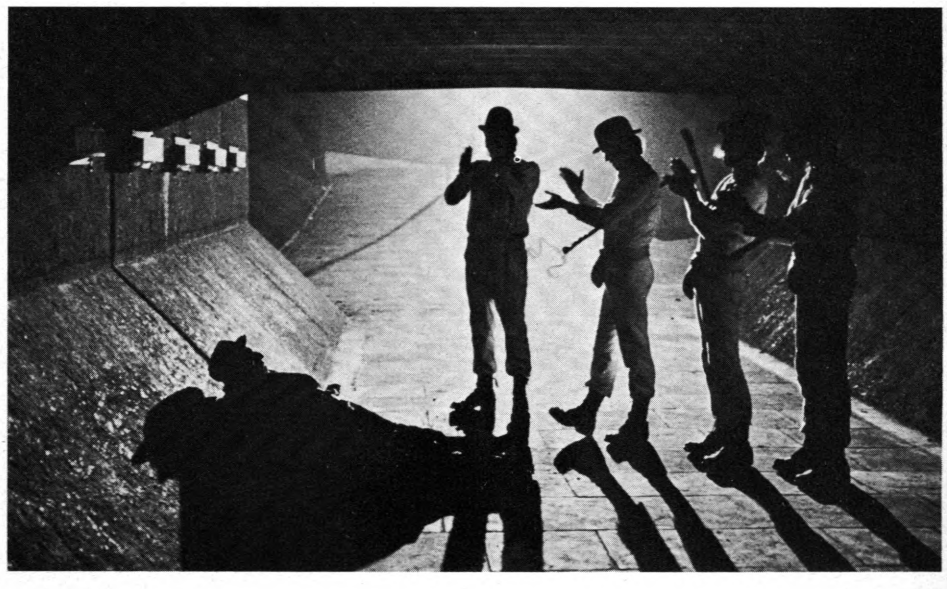
Men sådanne ting er forholdsvis små irritamenter i en meget stimulerende bog. Tekstens forhold til den »visuelle analyse«, der er dens erklærede hovedaktiv, er godt løst. Kombinationen giver en dækkende og nuanceret introduktion til Kubricks kunstneriske univers. Walker benytter sit personlige kendskab til Kubrick med takt og falder sjældent over i den rene idolatri. Efter læsningen sidder man tilbage med et meget klart billede af de film, Walker diskuterer, og en mægtig lyst til at gense dem, hurtigst muligt.

■

Alexander Walker: Stanley Kubrick directs. 272 s. ill. Harcourt Brace Jovanovich, Inc. New York 1971. $ 8,95.



Stanley Kubrick: »Selve optagelserne til en film er de værste omstændigheder, man kan forestille sig for noget kreativt arbejde . . .« Herunder Malcolm McDowell som Alex i »A Clockwork Orange«. Nederst: en scene fra samme film.



STRAW DOGS

Jan Aghed skriver om Sam Peckinpahs nye film

Bortset fra at handlingen ikke udspilles i nordamerikansk frontiermiljø, men i England, og ikke i brydningstiden mellem et vildt og et tæmmet Vesten, men i vore dage, er Sam Peckinpahs nye film »Straw Dogs« meget typisk for sin ophavsmand.

I tematisk henseende viderefører filmen Peckinpahs anfægtelser med rigoristisk konsekvens. For Peckinpah er børnene det direkte forbindelsesled til de primær-instinkter, til den sandsynligvis genetisk betingede dialektik mellem uskyld og barbari, som han, ifølge etologen* Robert Ardrey, fascineres af og åbenbart forsøger at reflektere i sine films visuelle struktur. »Den vilde bande« begyndte med billeder af børn, som torterede en skorpion. De første billeder i »Straw Dogs« viser børn, som leger på en kirkegård. Som tematisk og visuelt ledemotiv forekommer børn overalt i filmens forløb enten i egentlig forstand eller også, præcis som i »Den vilde bande«, »Cable Hogue – præriens tørstige mand« og, endnu tidligere, i »De red efter guld« (Heck Longtree, Hammond-brødrene), i form af voksne personers infantile opførsel eller tydeligt barnlige udseende. Den tragiske handlingsgang i »Straw Dogs« provokeres i høj grad frem af to barne-kvinder med klare Lolita-træk, Davids hustru Amy og Janice. David og Amys accentuerede barnlige legesyge under bilturen i begyndelsen og deres måde at spise slik på, efter at de senere er kommet hjem igen, er antydninger af barnets nærværelse i dem og deres tætte forbindelse til et for Peckinpah (og Ardrey) centralt område af menneskets erfaringsgrundlag, dvs. infantilismens instinktverden, samme verden som deres plageånder viser sig at tilhøre, da de belejrer parrets hus, og i destruktions-lystens pauser, entusiastisk fnisende, laver sjov med en børnecykel. Kvælningen af Amy og Davids kat er en handling, der ligger på grænsen mellem drengestreger og voksne menneskers ugerning. Men forbindelsen mellem en sådan infantil ødelæggelsestrang og Davids egen opførsel er svag, ikke mindst set ud fra et moralsk synspunkt. Peckinpah har allerede demonstreret dette og samtidig banet vej for yderligere paralleller mellem David og fredsforstyrrerne via en scene, hvor hovedpersonen selv generer katten.

Når Cable Hogue i filmen af samme navn skyder en fremmed ned, som forsøger at tiltvinge sig vand fra heltens vandhul, giver han udtryk for det, Robert Ardrey i den opsigtsvækkende bog »The Territorial Imperative« kalder driften, der får en til at forsvare sit territorium. Ardrey, med sin kraftige understregning af medfødte handlingsmønstre og »indre biologiske krav« på bekostning af sociale systemer og økonomiske og kulturelle faktorer, har gjort et dybt indtryk på Peckinpah.

»Straw Dogs« kan betragtes som en popularisering af førstnævnte bog. Som et præcist ekko af Ardrey siger David: »Det er her, jeg bor. Dette er mig. Jeg tolererer ingen vold imod dette hus. Aldrig.« Davids udtalelse er filmens nøglereplik, dens vendepunkt: fra det øjeblik slipper Peckinpah en voldsomhed løs, som, hvad intensitet og individualiseret ødelæggelse angår, måske overstiger det afsluttende blodbad i »Den vilde bande«. På et vigtigt plan handler filmen om den kamp for eget territorium, som ifølge Ardrey på afgørende vis har præget menneskets opførsel og samfundsudvikling. Ardrey skjuler ikke sine forhåbninger om en fortsat kamp. Han påstår, at den menneskelige opførsel i første række psykologisk motiveres af behovet for identitet, behovet for stimulans og behovet for tryghed. Her er nogle citater hentet fra den svenske udgave af »The Territorial Imperative« (»Kampen för eget område«, Bonniers, 1968):

Et handlingsmønster eller en kulturtradition er fremgangsrig, hvis den tilfredsstiller flest mulige af de medfødte behov. Menneskets krig har f.eks. været den mest fremgangsrige af alle vore kulturtraditioner, fordi den tilfredsstiller alle tre grundbehov. Vor kamp for identitet er en endeløs søgen efter erkendelse af sig selv som individ i sine egne og ens medmenneskers øjne. Krig giver nogle ære – den endelige identitet ifølge flertallets opfattelse (c. s. 330).

Den stimulans, det er at føre krig, er den mægtigste, som nogen sinde har eksisteret i arternes historie. Flugten fra kedsomheden er aldrig blevet fremlagt med en så maksimal tilfredsstillelse for et så maksimalt antal. Ingen filosof, som betragter krigens faser gennem smerte/glæde-princippets astigmatiske briller, kan fatte den tiltrækningskraft, krig udøver på civiliserede mennesker. Det er den endelige befrielse fra den normale tilværelses kedsomhed (s. 331).

I hele det menneskelige hykleris tykke katalog er det svært at finde noget, der kan sammenlignes med denne, den lækreste af alle lækkerier, denne sukkersøde delikatesse, troen på at mennesker ikke bryder sig om krig (s. 331).

Når vi kan forstå den popularitet, menneskers krige har, kan vi også forstå territoriets popularitet (s. 331).

Hvis krig afskaffes, står vi over for det mest fundamentale af alle psykologiske problemer. Næsten lige så længe civilisationen har eksisteret, har krigen repræsenteret vore mest tilfredsstillende muligheder for at undgå anonymitet og udryddelse samtidig med, at vi bevarer eller vinder en vis portion tryghed. Den har været en alsidig løsning på vore medfødte behov (s. 334).

Det er ikke særlig svært at opfatte »Straw Dogs« på en måde, som indebærer, at filmen er et møde mellem på den ene side Ardreys tanker og på den anden side Peckinpahs kunstneriske sensibilitet og action-thrillerens struktur tilsat en vis portion af skrækfilmens ikonolatri. Efter at katten er fundet stranguleret, klipper Peckinpah f.eks. til et med spøgelses-atmosfære ladet totalbillede af det ensomme hus på den mørke hede, »a haunted house« i klassisk skrækfilm-betydning. Dette hus forsøger et antal landsbyboere, forvandlede til en blodtørstig lynchhob anført af Janice's far, at bryde ind i. Hvis de, i lighed med Peckinpah, havde studeret Ardrey, havde de muligvis tænkt sig om. Med ryggen mod væggen i sit eget hus viser den forsagte, langt fra bredskuldrede og tilsyneladende harmløse matematiker, David, sig i stand til – ikke bare at være forbløffende destruktiv, men at uskadeliggøre, på nær en enkelt, som hans kone skyder, fem bevæbnede eller fysisk overlegne mænd. Hvordan kan det egentlig gå til? Lad os konsultere Ardrey igen. Han taler, i parentes bemærket, i termer, som antyder en urokkelig tro på privatejendommen som helligt princip, om »den mystiske forøgelse af kraft, som et territorium, uden undtagelse, fremkalder hos dets mandlige ejer« (s. 108) og »om det at eje et territorium« som »fremkaldende ekstra energi hos ejeren« (s. 110) og om »den energiforøgelse, der tilføres ejeren, via det han ejer« (s. 111).

Peckinpahs film vidner om en stærk interesse for outsiders, enspændere, personer, der har svært ved at tilpasse sig, tabere. Såvel David som den tilbageblivende Henry Niles er tydelige og udprægede medlemmer af dette galleri. At David beslutter sig til at beskytte Niles, endog med sit eget liv som indsats, imod dem der er kommet for at gøre kort proces med den syge barnemorder, beror ikke alene på lysten til at bevare territoriet intakt, men også på at hans personlighed fremviser en svag og dog tydelig farvning af den maskuline hæderskode, som i de fem foregående film har begrænset Peckinpah-heltenes valgmuligheder i kritiske situationer, og af den attitude over for døden, som f.eks. får Steve Judd i »De red efter guld« til at ønske et møde med de skydegale Hammond-brødre (ældre udgaver af landsbyboerne i »Straw Dogs«) »head-on and half-ways like in old times« og kort efter, dødeligt såret, sige: »I want to go it alone«; som får sydstats-kaptajnen Benjamin Tyree i »Major Dundee« til at kaste sig ud i kamp mod de franske lansenérer i et storslået romantisk enmands-angreb, og som får den vilde bande til at vende tilbage efter Angel i Aqua Verde trods vished om udfaldet. David i »Straw Dogs« dør ikke, men hans opførsel rummer uudtalte løfter om en acceptabel indfrielse af et for Peckinpah meget karakteristisk krav: evnen til at dø *rigtigt*.

Næsten fra og med iscenesættelsen af Katherine Anne Porters »Noon Wine« i TV-selskabet ABCs serie »Stage 67« afslører Peckinpahs værker en optagethed af grumme og destruktive instinkter hos mennesket, som, hvad angår kunstnerisk intensitet og kompromisløshed, knytter hans værker til Buñuels, så meget mere som at hans klipning ikke sjældent kendetegnes ved billedkonfrontationer i surrealismens ånd. I denne centrale henseende minder Peckinpah

*** Etologi (Etolog), af det græske »ethos« = sædvane, karakter. Studiet af en persons karakter, studiet af et folks sæder og skikke og dyrs adfærd: adfærdsbiologi.**

Dustin Hoffman mellem Ken Hutchison (th) og Del Henney (tv) i Sam Peckinpahs »Straw Dogs«. I forgrunden Susan George som Amy.

også om en anden skikkelse i spansk kultur, som han selv gerne refererer til. Da han var i Sverige for et par år siden, opfordrede han mig bl.a. til at læse Camilo-José Celas »La Familia de Pascual Duarte«, eftersom den skulle fremme forståelsen af »Den vilde bande«. I skildringen af hvilken vold og hvilken bestialitet mennesket er i stand til at udføre, og hvor fanget det er i primitive instinkters greb, er Cela og Peckinpah unægtelig tæt på hinanden, og ligesom Pascual Duarte skjuler Pike Bishops bande og voldsmændene i »Straw Dogs« deres blodtørst, og David sin evne til at blive aggressiv, bag en facade af drenget uskyldighed. David lokkes væk på jagt. I hans fravær bliver Amy voldtaget. Voldtægtssekvensen – nogle billeder i halvnær, flere subjektive billeder set fra offerets synsvinkel og frem for alt nærbilleder af offerets ansigt, plus lyd-effekter – er særdeles dygtigt sammensat med en suggestiv helhedsvirkning, som placerer afsnittet i en klasse for sig på den erotiske films område. Det er et fremragende eksempel på publikums-manipulation. Desuden indeholder afsnittet toner fra den reaktionære mandlige sexualmyte, den totalitære »våde drøm«, ifølge hvilken kvinden længes efter brutal underkastelse og sjældent finder kønsakten så fuld af nydelse, som når en sådan lejlighed byder sig. Desuden er det ganske oplysende at sammenligne afsnittet med følgende passage fra »La famille de Pascal Duarte« (Editions du Seuil), side 65:

»Det blev en rasende kamp. Slynget til jorden, underkuet, var hun smukkere end nogensinde ... Hendes bryst hævede og sænkede sig i takt med åndedrættet, hurtigere og hurtigere ... Jeg havde taget fat i hendes hår og holdt hende fast mod jorden ... Hun satte sig til modværge, vendte og snoede sig ...

Jeg bed hende, indtil det blødte, og hun blev blød og føjelig over for mig som en ung hoppe ...

– Er det sådan, du vil have det?

– Ja!

Lola smilede til mig med sine helt regelmæssige tænder ... Så kærtegnede hun mit hår.

– Du er ikke som din bror! ... Du er en mand! ...

Ordene gav ligesom en smule genlyd på hendes læber ...

– Du er en mand! ... Du er en mand! ...«

I det hele taget er strukturen i »Straw Dogs« i høj grad præget af samspillet mellem vold og sexualitet. »Du er bare et dyr« er Davids kommentar til Amys utålmodighed i soveværelset, uden at ane at det samme, skønt på en langt alvorligere baggrund, snart vil kunne siges om ham selv. Sandsynligvis har Davids desperate kamp for sit og Henry Niles' liv også et sexuelt indhold for Peckinpah. Man mistænker simpelt hen David for at have stådreng, da han hælder kogende sprit over fredsforstyrrerne, og det skulle da også stemme overens med antilopearten ugandakobens situation i forbindelse med dens territoriale opførsel, om hvilket det hos Ardrey hedder: »Hanner kæmper om jord, aldrig om hunner. Kobens territorium og kønsappetit griber så dybt ind i hinanden, at de kæmpende bliver seksuelt stimuleret. Anføreren, som vi iagttog under et 20 minutter langt forsvar af sit territorium, havde erektion under størstedelen af kampen« (side 60), og »ejendomsrettens inspiration synes at være nødvendig for at stimulere seksuel attrå hos både hanner og hunner«, (side 61). Voldtægten er krydsklippet med scener fra jagten, med Amys eksalterede vejrtrækning over til billederne af David på jagt, og betydningsfuldt nok afsluttes parallelhandlingen med følgende klip: Voldtægtsmanden til Amy »I'm sorry« – David skyder en fugl – parret i sofaen kysser hinanden – David tørrer blod af sig. Lidt senere står David tænksom foran det cornwall'ske hedelandskab. Fugle flyver atter op. Det gør de ikke ved en tilfældighed, men fordi de er bestanddele med en præcis funktion i en struktur, som via samtidige forløb og signifikante detaljer, tæt forbundet med hinanden, danner en usædvanlig associationsfremkaldende, audiovisuel tæthed. Mishandlingen af Amy og voldtægten og det dødelige overfald på Janice indføjes i sit rette perspektiv i det øjeblik under belejringen, hvor David slår sin hustru og i en brutal tone truer med at »knække nakken« på hende, hvis hun ikke gør, som han siger. I Peckinpahs verden, en af de mest manikæiske* i filmhistorien, handler »helte« såvel som »skurke« før eller senere i overensstemmelse med ensartede destruktive drifter. I det små eller explicit foregår der hele tiden en moralsk udjævning, som omfatter alle, i »Straw Dogs« til og med præsten, som ud-

*** Manikæisk (manikæisme), navnet på en frelses religion, der fremstiller tilværelsen som en kamp mellem lysets og mørkets magter, en kamp sjælen kan frigøre sig fra ved streng askese.**

peges som repræsentant for en blodbesudlet orden, den kristne kirke.

Blandt andet det faktum, at David står for det polemiske udfald imod byens præst, burde i nogen grad have advaret de kritikere – f.eks. Pauline Kael i »The New Yorker« – som nu angriber Peckinpah for at have skildret hovedpersonen i »Straw Dogs« som en latterlig intellektuel, i hvert fald hvis de havde set hans tidligere film, hvor det samme, stærkt misantropiske syn på kristendommen og det kristne borgerskab vender tilbage så ofte, at der er al mulig grund til at forudsætte, at det er instruktørens egen opfattelse, der bringes til torvs. Imod at Peckinpah skulle betragte David med ironisk foragt, taler ligeledes det forhold, at vi allerede på et meget tidligt stadium kan mærke en tone af undertrykt aggression hos matematikeren: hans »Don't play games with me!«, da Amy irriteret visker hans formler på tavlen ud og dermed gør sig skyldig i netop det, kritikerne i stedet beskylder Peckinpah for, har en skarphed, som er en advarsel om, at manden kan bide fra sig og blive farlig, hvis truslen imod hans selvrespekt og integritet overskrider et vist punkt. Til det, som Peckinpah har skattet allerhøjest hos sine personer gennem rundt regnet ti år, og som i hans øjne skiller fårene fra bukkene (sammen med evnen til at kanalisere aggressions-instinkterne i konstruktive baner, en evne som ingen hidtil har ejet tydeligere end Cable Hogue) hører det endelige forsæt om for enhver pris at forsvare selvrespekten og integriteten. Lige så lidt som David (»I never claimed to be one of the involved«) har Peckinpah påstået at være engageret på nogen som helst opportun måde, og den førstnævntes uudtalte, men af Amy antydede uro over at have flygtet fra USA og ikke opfyldt kravet om at tage stilling, genspejler på sin vis instruktørens personlige pine over sin uvilje eller vanskelighed ved at binde sig til et bestemt standpunkt.

Dér hører mulighederne for en identifikation også op, eftersom Peckinpah ikke er en intellektuel. Han er en næsten uafbrudt vred og aggressiv filmkunstner med vandtætte skodder mellem sin egen forestilling om integritet og filmindustriens; forhekset af vold og udrustet med en ret primitiv vision af menneskelig erfaring. Med »Straw Dogs« har han skabt et problematisk værk.

At intrigen flere steder (f.eks. i det ret usandsynlige ægteskab mellem David og Amy eller Janice's læggen an på Henry Niles) virker tilrettelagt med bestemte allegoriske mål for øje, er relativt let at bære over med. Alvorligere er ligheden mellem filmens behandling af angriberne, hvis overflødighed tilskueren ikke lades i nogen som helst tvivl om, og det, ikke mindst af Robert Ardrey energisk videreførte, fascistiske evangelium om den stærkeres naturlige overlevelsesmuligheder. Angribernes mening om Niles er klar nok: »Han har ikke ret til at leve,« men gengiver denne sætning ikke også Davids og eventuelt Peckinpahs indstilling til angriberne?

Der er hos Peckinpah en tro på, at manddomsprøven i sidste instans er den fysiske undertrykkelse af andre mennesker. I bemærkelsesværdig selvudleverende grad er han et produkt af USAs righoldige voldsmytologi. Men idet han i film efter film interesserer sig for voldens mekanismer, konfronteres han – ikke blot med omgivelsernes og samfundets tendenser til fascisme, men også med sine egne: det, at filme, bliver et middel til at undersøge og fremmane dem.

Hvis David, da han kører Niles væk i sin bil i slutningen, smiler, fordi han på sine egne og Amys vegne er tilfreds med at have klaret et blodigt manddomsritual, fordi forsvaret af (og det at dræbe for) territoriet endelig har fået ham til at opleve en identitet, hvis det er et triumferende smil, ja, så kunne man sige om Peckinpah, at han har konfronteret sin fascisme uden at sætte spørgsmålstegn ved den, og at han med »Straw Dogs« netop har lavet den film, Pauline Kael har set: et fascistisk kunstværk.

Sagen er dog langt fra så entydig og enkel. Til at begynde med forudsætter Kaels fortolkning, at en person, som kun har set vold mellem reklameindslagene i TV (»Seen anybody gettin' hurt?« David: »Just between commercials.«) kan komme psykisk uberørt gennem volds-excesser af en art, som dem der præger sidste halvdel af »Straw Dogs« – hvilket er ensbetydende med at påstå, at Peckinpah og hans manuskriptmedarbejder, David Zelag Goodman, ikke kunne bestå den mest elementære intelligensprøve. Ligesom »Den vilde bande« afspejler »Straw Dogs« den uro, der præger en person, som er sig sin fascination af vold og drab bevidst og samtidig anstrenger sig for at vurdere denne følelse. Hvad er det i virkeligheden, der sker på biografiærredet? Vi har dialogen at holde os til: Niles' ængstelige »Jeg kan ikke finde hjem«, efterfulgt af Davids »Det er O.K.« og derpå, medens han smiler, »Det kan jeg heller ikke«. Med andre ord et replikskifte i hvilket det formentlig sunde individ forsøger at berolige sin passager, samtidig med at han på et metaforisk plan giver udtryk for en dybtgående desorientering. Peckinpah, som selv er desorienteret, ved, at han er det, og indbyder tilskueren til at dele denne desorientering, modsiger her sit karakteristiske tema med den selvdefinerende handling. Smilet bliver nærmere et symptom på psykisk chok eller forvirring.

Det virker mere rimeligt at opfatte tingene på denne måde, især hvis de, ud over dialogen, sættes i relation til det sidste billede: bilen som forsvinder i mørket, og til de umiddelbart forudgående nærbilleder af Amys ansigt: bedrøvet, fyldt af stum fortvivlelse, ansigtet af en, som er hinsides kommunikation efter at have været tvunget til at indse, hvilke forfærdelige kræfter det civiliserede menneske skjuler i sig.

(Oversættelse: Claus Hesselberg)

■ **STRAW DOGS**

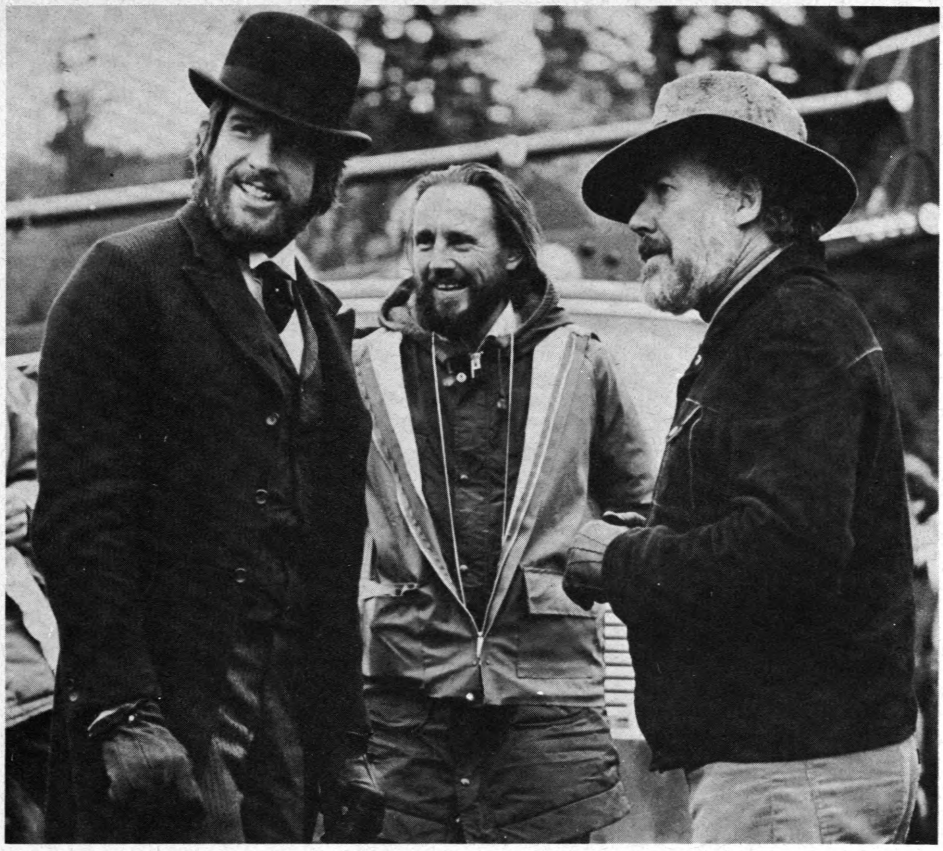
Straw Dogs. England 1971. **Dist:** Cinerama. **P-selskab:** Talent Associates/Amerbroce. En ABCPictures Corp. Præsentation. En Daniel Melnick Produktion. **P:** Daniel Melnick. **As-P:** James Swann. **P-sup:** Derek Kavanaugh. **Instr:** Sam Peckinpah. **Instr-ass:** Terry Marcel. **Manus:** Sam Peckinpah, David Zelag Goodman. **Efter:** Gordon M. Williams' roman »The Siege og Trencher's Farm« (dansk version: »Overfaldet på Trenchers gård«). **Foto:** John Coquillon. **Kamera:** Herbert Smith. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Widescreen. **Klip:** Paul Davies, Roger Spottiswoode, Tony Lawson. **P-tegn-kons:** Julia Trevelyan Oman. **P-tegn:** Ray Simm. **Ark:** Ken Bridgeman. **Dekor:** Peter James. **Kost:** Tiny Nicholls. **Musik:** Jerry Fielding. **Tone:** John Bramall. **Makeup:** Harry Frampton. **Frisurer:** Bobbie Smith. **Medv:** Dustin Hoffman (David), Susan George (Amy), Peter Vaughan (Tom Hedden), David Warner (Henry Niles), T. P. Kenna (Major Scott), Del Henney (Venner), Ken Hutchison (Scutt), Colin Wellans (Pastor Hood), Jim Norton (Cawsey), Sally Thomsett (Janice), Donald Webster (Riddaway), Len Jones (Bobby Hedden), Michael Mundell (Bertie Hedden), Peter Arne (John Niles), Robert Keegan (Harry Ware), June Brown (Mrs. Hedden), Chloe Frank (Emma Hedden), Cherina Mann (Mrs. Hood). **Længde:** 118 min. **Udl:** Fox.

ROBERT ALTMAN

En introduktion ved Per Calum

Umiddelbart kan instruktøren Robert Altman nemt ligne et af de mange små talenter, som amerikansk film altid har været så rig på: den kompetente og upersonligt arbejdende filmskaber, hvis grad af kvalitativ succes i langt højere grad skyldes medarbejderstaben end instruktøren selv. Men ligheden mellem Robert Altman og nævnte instruktør-type er lige så illusorisk som ligheden mellem Altmans film og de genrer, som filmene ved første øjekast synes at tilhøre.

Paradoksalt er det næppe urimeligt at hævde, at en mindre personligt arbejdende filmskaber end Robert Altman formentlig ville have fået en morsommere film ud af Ring Lardners manuskript til »M.A.S.H.« end det nu blev tilfældet. Hvor Robert Altman i udpræget grad – og ikke altid med held – arbejder personligt, ville den blot kompetente og i øvrigt anonymt arbejdende filmskaber have holdt sig til manuskriptet og dets vitterligt ofte vittige replikker. Men et manuskript er for Robert Altman først og fremmest et middel til at få et projekt finansieret, hvorefter han – som f. eks. i »M.A.S.H.« – behandler replikskifter og traditionelt morsomme komediesituationer med suveræn foragt, lige som Altman i »McCabe & Mrs. Miller« ikke har bekymret sig meget om historiens traditionelt spændingsskabende ingredienser. I begge film forsøger Altman at ramme en bestemt atmosfære, men trods publikumstilstrømning og prisbelønning (Cannes 1970) til »M.A.S.H.« er det ikke lykkedes for Altman at forene det farcebetonede vanvid med den sorte humor, som har været målet. Og filmens historie, der angives at foregå under Korea-krigen, men først og fremmest er tænkt som en bidsk kommentar til Vietnam-krigen, må derfor – afhængig af betragterens engagement, selvfølgelig – forekomme mere eller mindre overfladisk.



Robert Altman (th) sammen med sin kameramand Vilmos Zsigmond og Warren Beatty (tv) under optagelserne til »McCabe og Mrs. Miller«. Herunder: en scene fra samme film.

Der er meget blod i filmens operationsscener, men filmens humor er slet ikke blodig nok. Udfaldene mod kanoniserede ideal-er som heroisme, religion, sportsånd, kvindelighed, ren og ubesmittet kærlighed etc. bliver sjældent til mere end netop udfald. Bedst lykkes det for Altman at skildre det galoperende kaos i filmens militære forlægning og dermed udlevere de oftest og mest uhæmmet dyrkede amerikanske dyder: organisationstalent og effektivitet. Men hvis det er meningen – og det må være Altmans idé med filmen – at vi skal opfatte den militære forlægning som et mikrokosmos, som et billede på et samfund, hvor alt er i opløsning og hvor ingen dyder mere respekteres, så turde det være filmens alvorligste mangel på dyd, at den ikke foruroliger med sin skildring af det totale anarki. Minisamfundets alle-mod-alle er så solbeskinnet en idyl, som var det en Shirley Temple-film, og »M.A.S.H«. er kun sporadisk rigtig morsom, og da alligevel kun på helt uforpligtende vis.

Tydeligvis er Robert Altman ikke nogen meget præcist analyserende filmskaber. Af interviews med instruktøren fremgår det, at han selv er klar over det – nu. Af hans film fremgår det, at han næppe helt har erkendt det før efter »M.A.S.H.«, i hvert fald stiller både »M.A.S.H.« og Altmans foregående film »That Cold Day in the Park« (Kom i ly for regnen) primært krav til instruktørens intellekt modsat »McCabe & Mrs. Miller«, hvis kvaliteter netop findes i filmens næsten totale forsagelse af en idé-mæssig overbygning. Den turde også være den af instruktørens film, der kommer nærmest både idealet (Robert Altmans) og til at lykkes. »After all, it's not words, not clever dialogue, I'm after«, har Robert Altman udtalt i et interview (Films and Filming, November 1971), og i et tidligere interview (Show, August 1971) forklarer Altman sin ideal-film således:

»I'm trying to reach toward a picture ... that's totally emotional – not narrative or intellectual – where the audience walks out and can't tell anything about it except what they feel – like the impact of a really great painting ... I want to make a film where the effect not the story is what people carry with them when they leave the theatre«.

Set på baggrund af »McCabe & Mrs. Miller« passer udtalelsen i positiv henseende – og i negativ henseende på de to foregående Altman-film, som vi har set herhjemme, altså »M.A.S.H.« og »That Cold Day in the Park«. Sidstnævnte film ligner umiddelbart en af de sære »damefilm«, som ivrig skelen til *box-office* gennem år og dag har tynget biograf-repertoiret med, men Robert Altmans film om en frustreret 30-årig jomfru er lavet helt uden den traditionelle pukken på genrens falske dyrkelse af forlorne idealer. Filmens 30-årige jomfru er ganske vist så nær ved at være et patologisk tilfælde, som genrens tilhængere kan forlange det, og i manuskriptets udformning er figuren da også behæftet med traditionelle vedhæng, der kunne lede mangen en rutine-instruktør til at lave enten en »weepie« eller en gyser a la »Baby Jane« ud af elementerne, men Altman har nok i stedet prøvet at skabe en stemning af noget skæbnesvangert. Filmens 30-årige gammeljomfru har en dag hentet en ung mand hjem, tilsyneladende er han stum, men han finder sig i hendes moderlige pleje. Hvad hun ikke ved er, at han om natten stikker af for at holde til i et hippie-miljø, og hvad hun først for sent erkender er, at hendes moderlige følelser for fyren i virkeligheden er en skræk-blandet seksualdrift, der kun i forvrænget form når op til overfladen. Filmens måske eneste virkelig effektive scene (der var klippet ud i den danske premiere-version) viste hende i en læges venteværelse, hvor hun mere og mere foruroliget lytter til den snak, de øvrige ventende kvinder fører om børn og mænd og seng. Den overlappende dialog (en effekt, der næsten er blevet Altmans varemærke) var her formidabelt udnyttet som en stemningsgivende, truende faktor, og scenen er nok den eneste i filmen, der fungerer i tråd med Altmans ideal. Resten af filmen var først og fremmest simplificeret freudianisme med helt andre krav om kontant behandling end Robert Altman på det tidspunkt var i stand til at honorere. Med færre »clever words«, der ikke så explicit forklarede, hvad man skulle tro og mene om figuren, havde Altman måske bedre kunnet lade tilskueren forlade betragterens rolle til fordel for medleverens.

Netop medleverens rolle er hvad Robert Altman tilbyder tilskuerne til dramaet i »McCabe & Mrs. Miller«. Som Altmans øvrige film ligner den umiddelbart en genre-film uden dog at være det, men modsat vist

alle Altmans tidligere film er »McCabe & Mrs. Miller« langt mere end blot et forsøg på at gå imod en konvention. Den tilfredshed Robert Altman måske tidligere har følt ved i sin debutfilm »The James Dean Story« blot at gå imod filmbiografiens traditionelle lovprisning (eller som i »M.A.S.H.« at variere soldater-farcen iblandet små hip til lægefilmen) er i »McCabe & Mrs. Miller« afløst af en større modenhed, der viser instruktøren som en betydelig poet. Altman nøjes ikke med at gå imod western-genrens myter ved at lade McCabe dø – han lader også det afsluttende opgør mellem »helt« og »skurke« (»helt« og »skurk« er absolut ikke entydige genre-begreber i filmen) finde sted helt uden de tilskuere, som ellers placeres for med tilbageholdt åndedræt at skabe et identifikationsled til biografgængeren. I »McCabe & Mrs. Miller« er det meningen, at vi skal leve med i hovedpersonens tragiske endeligt, direkte og uden distancerende mellemled. Her som i filmen i øvrigt gør Robert Altman miljøskildringen til det essentielle. Og helt indeholdt i denne miljøskildring rummes personerne, der kun får liv i det omfang filmens atmosfære formidles. Når nogle tilskuere kun delvis (eller slet ikke) er blevet ramt af filmen, skyldes det måske først og fremmest, at »McCabe & Mrs. Miller« kræver en meddigtende holdning mere end en tolkende kritikerholdning – omtrent analogt med f. eks. den lytter, der under afspilning af en Billie Holliday-skive kun hører en stemmemæssigt svagt udrustet sangerinde synge ubegribeligt naive og banale tekster, mens andre finder en intens poesi i Billie Hollidays sang.

Musik-eksemplificeringen er ikke tilfældig. Filmen forekommer ofte af Altman at være digtet til Leonard Cohens vemodige ballade, der filmen igennem forstærker følelsen for det uafvendelige i handlingsforløbet. Spilleren John McCabe er ikke nogen almindelig »helt«, ej heller en moderne anti-helt (som han kan ligne med disse års optagethed af taberen). Med noget der højst er antydninger får Altman McCabe placeret i et sørgmuntert spil, hvor han blot er en tilfældig brik, der står i vejen for det 20. århundredes deformering af det 19. århundredes *free enterprise*. McCabe dør, fordi han ene mand tager kampen op mod et stort mineselskab, der anno 1902 udvider og ønsker fuld kontrol over alt, hvor udvidelsen finder sted. Så hjælper det fedt, at McCabe hidtil har været byens førende borger – ironisk nok i kraft af sin økonomiske formåen, som han netop har nået i kraft af tesen om kræfternes frie spil. McCabe er ikke et hak bedre end de anonyme mennesker, som skæbnen har sat ham over for i skikkelse af det ekspanderende mineselskab og dets lejede dræbere, men han er dummere. Han dør bl. a. også fordi han tror på sit eget renommé som skrap revolverkarl, og fordi han er dum nok til at være stolt i en sammenhæng, hvor begrebet ikke regnes for noget, og fordi han er for dum til at fatte, at en trussel er en trussel, selv om revolveren aldrig så meget er gemt bag »en forretningsmands henvendelse til en anden forretningsmand«.

Denne karakteristik af McCabe antyder Altman allerede i starten af filmen. Kontrasten mellem de indledende totalbilleder af en lidt forkommen McCabe, der i et frysende snelandskab rider ind i den slet ikke udbyggede mineby, og de halvnære, varmt funklende interiørbilleder fra minebyens ene salon, hvis falske hyggeatmosfære smyger sig om McCabe og sløver vagtsomheden. Endda så meget, at han uden indvendinger accepterer saloonværten Sheehans udsagn om, at McCabe er en farlig revolvermand. McCabe er i begyndelsen lidt usikker over for den magtposition som ryet automatisk sætter ham i, men han accepterer det tilsyneladende ud fra en kortsigtet betragtning om, at det aldrig kan skade forud for et slag poker – selv om han altså langt fra er nogen gunfighter (i filmen er det, i modsætning til romanen, endda tvivlsomt om McCabe nogensinde har dræbt nogen) – og selv om det på længere sigt viser sig at blive hans død. Men foreløbig går det strygende for McCabe. Efter hele sit liv at have været taberen, der bestandig må søge nye jagtmarker, slår han sig til ro i minebyen. For de penge, han vinder i kortspil, køber han jord og tre ludere, så han kan tjene endnu flere penge. Og da Mrs. Miller ankommer og fortæller ham, hvordan han med ekspert-ledet bistand kan tjene endnu flere penge på bordelvirksomhed, slår han nølende til og finansierer det luksusbordel, som Mrs. Miller ser som sin chance for at realisere sine dunkle længsler og drømme, der ellers er blevet fodret med opiumspiben. McCabe og Mrs. Miller ligner hinanden. De er begge tabere med drømmen om succes i behold, og når hun overlever er det kun fordi hun ejer færre illusioner om sig selv.

McCabe og Mrs. Miller turde være blandt filmhistoriens underligste elskerpar, og med en egen kringlet humor skildrer Robert Altman parrets uendeligt forsigtige nærmen sig hinanden. Warren Beatys kejtede og drengede charme i spillet understreger Altmans intention og uddyber billedet af McCabe som den fødte taber. Heller ikke i kærlighedens spil kan han vinde, og først da Mrs. Miller rent ud har sagt ham, at han dør, hvis han tager kampen op mod mineselskabets lejemordere, kan de i deres fælles følelsesmæssige desperation finde hinanden i kærlighed snarere end elskov mod betaling (også McCabe har fået lov til at betale for luderen Mrs. Millers gunst).

McCabes storhed og fald er i filmen konstant indeholdt i byens vækst, fra nogle få huse til en efter datidens og stedets forhold driftig by. Bag skuespillerne hamres og bankes der hele tiden, fordi en bygning er under opførelse, og ikke mindst denne konkrete fordybelse i miljøskildringen, ned til de mindste detaljer, er med til at skabe filmens særegne atmosfære af noget evigt foranderligt (helt modsat McCabes forsøg på at *settle down,* mere i pagt med den nervøse aktivitet, der præger Julie Christies indforståede nuancering af Mrs. Miller).

Den altmanske humor, der på lydbåndet atter giver sig udslag i overlappende dialog, løst henkastede replikker, der ikke altid kan opfanges helt (det er heller ikke meningen), tilfældige bemærkninger uden direkte relation til handlingsforløb eller hovedpersoner, realistisk og dog stiliseret sprogbrug, kommer først og fremmest til udtryk i siderollerne (f. eks. bartenderen, der hele tiden er optaget af, hvordan han vil se ud med en anden skægvækst), men også i Warren Beattys og Julie Christies samspil, når hun belærer ham, og han forfjamsket må se sin traditionelle rolle som kvindens overmand fejet bort. Eller i McCabes samtale med en ambitiøs ung sagfører, der fortæller McCabe, at »until people stop dying for freedom we won't be free« – sagt umiddelbart efter, at sagføreren næsten har overbevist McCabe om, at det egentlig er hans pligt at dø som forsvarer for den lille mands ret over for det mangearmede uhyre, mineselskabet, der ønsker at eje alt og alle i byen Presbyterian Church.

McCabe vil hverken dø eller sælge ud til mineselskabet, men tre lejemorderes ankomst til byen får ham til at fortryde, at han ikke accepterede et tilbud på 6–7000 dollars. Filmens *final show down* mellem McCabe og de tre mordere er skildret helt uden heroisk gestalt, og Altman har på forbilledlig dramatisk vis slået bro mellem McCabes voksende nervøsitet og kampen, idet han lader den ene af de tre lejemordere dræbe en ung cowboy netop som denne forlader horehuset i opløftet stemning. Selve kampen mellem McCabe og lejemorderne finder sted mens byens øvrige befolkning er travlt beskæftiget af at slukke en ildebrand, som morderne utilsigtet har antændt med deres drab på byens fanatiske præst. Morderne tager hver deres rute, mens de søger efter McCabe, og mens McCabe endnu befinder sig i det bymiljø, som han er blevet part af, kan han klare sig, men da han kommer ud i det åbne landskab med fygende sne, må han dø. Altman skildrer den afsluttende skudveksling med en tragisk ironi. Ligesom McCabes succes kun har været midlertidig, er hans liv kun midlertidigt. Mennesket og det menneskeskabte er konstant underkastet forandring, og der er et næsten Beckettsk sortsyn i denne holdning, der understreges af McCabes lidenhed i totalbilledet med knejsende bjerge og enorme skove inden han falder om, stivner og dækkes af sneen.

■ **VESTENS SYNDIGE PAR – McCABE & MRS. MILLER (Sleeping Partners)**

McCabe & Mrs. Miller. Arb.titler: The Presbyterian Church Wager; Zinc. USA 1971. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros. En Robert Altman–David Foster Produktion. **P:** David, Foster, Mitchell Brower. **As-P:** Robert Eggenweiler. **P-leder:** James Margellos. **P-ass:** Ross Levy. **Instr:** Robert Altman. **Instr-ass:** Tommy Thompson, Irby Smith. **2nd unit instr/Klip:** Louis Lombardo. **Manus:** Robert Altman, Brian McKay. **Efter:** roman af Edmond Naughton: »McCabe«. **Foto:** Vilmos Zsigmond. **2nd unit foto:** Rod Parkhurst. **Farve:** Technicolor (kopier), Alpha Cine (fremkaldelse). **Format:** Panavision. **P-tegn:** Leon Ericksen. **Ark:** Philip Thomas, Al Locatelli. **Rekvis:** Syd Greenwood. **Kost:** Ilse Richter. **Musik/Sang:** Leonard Cohen. **Tone:** John W. Gussell, William A. Thompson. **Sp-E:** Marcel Vercoute. **Forteksters:** Anthony Goldschmidt. **Makeup:** Robert Jiras, Ed Butterworth, Phyllis Newman. **Frisurer:** Barry Richardson. **Rollebesætter:** Graeme Clifford. **Medv:** Warren Beatty (John Q. McCabe), Julie Christie (Constance Miller), Rene Auberjonois (Patrick Sheehan, saloonvært), William Devane (Sagføreren), John Schuck (Smalley), Corey Fischer (Mr. Elliott, præsten), Bert Remsen (Bart Coyle), Shelley Duvall (Ida Coyle), Keith Carradine (Cowboy), Michael Murphy (Mr. Sears, agent for Bearpaw Mining Co.), Anthony Holland (Hollander), Hugh Millais (Butler, lejemorder), Manfred Schultz (Kid, lejemorder), Jackie Crossland (Two-for-One Lily, ludder), Elizabeth Murphy (Pinto Kate, ludder), Carey Lee McKenzie (Mighty Alma, ludder), Linda Sorensen (Blanche, ludder), Elisabeth Knight (Birdie, ludder), Janet Wright (Eunice, ludder), Maysie Hoy (Maisie, ludder), Linda Kupecek (Ruth, ludder), Jack Riley (Riley Quinn), Robert Fortier (Fyldebøtte), Wayne Grace (Bartender), Wesley Taylor (Shorty Dunn), Graeme Campbell (Bill Cubbs), Anne Cameron (Mrs. Dunn), J. S. Johnson (J. J.), Joe Clarke (Joe Shortreed), Harry Frazier (Andy Anderson), Edwin Collier (Gilchrist), Terence Kelly (Quigley), Brantley F. Kears (Violinisten), Don Francks (Buffalo), Rodney Gage (Sumner Washington), Lili Francks (Mrs. Washington), Joan Maguire, Harvey Lowe, Eric Schneider, Milos Zatovic, Claudine Melgrave, Derek Deurvorst, Alexander Diakun, Gordon Robertson (Indbyggere i minebyen). **Længde:** 121 min., 3305 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Mercur: 30.12.71.

Indspillet i november–december 1970, eksteriørscener filmet i Canada, nordøst for Vancouver, B.C.

PORTRÆT af en man kender

VED POUL MALMKJÆR

Den, der har prøvet at skrive en oversigtsartikel om et afsluttet, afrundet emne, vil sikkert have oplevet dette, at man standser op midt i arbejdet, læser det man har skrevet igennem endnu engang – og gribes af en fortvivlende følelse af, at alt dette her er *déjà lu*.

Sådan blev jeg grebet midt i arbejdet med artiklen om Buster Keaton, en artikel, der naturligvis er foranlediget af »Camera«s løbende Keaton-serie. Og jeg nåede til den erkendelse, at næppe noget film-emne er så afsluttet og afrundet som Buster Keatons produktion i 20'erne, dvs. Keatons tid som *auteur*.

En gennemgang af mit notemateriale til artiklen fik mig til at indse, at det meste fandtes i Rudi Blesh' Keaton-biografi(*), i David Robinsons Keaton-bog(**) og i J.-P. Lebels fortræffelige »Buster Keaton«(***). Ganske vist slutter Lebel sin bog med en opfordring til en eller anden om at analysere, i hvor høj grad det, at Keaton blev født ind i et samfund, der var i fuld gang med at mekanisere sig, drev ham frem til den særlige form for *comedy* og den særlige form for tilpasning, der karakteriserer så mange af hans film.

Personlig har jeg ikke lyst til at grave i den side af sociologien, selv om jeg gerne indrømmer, at der næppe er meget andet at grave i. Jeg synes nemlig, at Keatons særlige form mere end noget andet har at gøre med Platons »nødvendighed er opfindelsens moder«-filosofi.

Lebel har næsten alt med om Keatons karakteriserende, tilbagevendende gags, hans løb og spring og hans fald. Man kan læse alt om Keatons transportmidler, hans mekanik, hans eksplosioner og serie-gags, hans mareridtagtige leg med mængder, hvad enten det er kannibaler, kvinder, klippestykker eller kvæg. Og hvad Lebel måtte gå lidt let henover på grund af pladsmangel, det har så Robinson eller Blesh med.

Enkelte har måske for travlt til at gå i gang med ovennævnte – meget underholdende – bøger, men de kan så fremdrage Øystein Hjorts artikel »Buster Keaton« i Kosmorama 91 (juli 1969), der analyserer en række karakteristiske gags samtidig med at den overskueligt gennemgår Rudi Blesh' bog.

Men hvad gør man så, når det hele *er* skrevet? Man prøver alligevel at mobilisere lidt opposition. Man hager sig fast i Goethes ord om, at man er aldrig rigtig tilfreds med et portræt af én, man kender. Og så prøver man altså at forbedre det.

Jeg er fuldt vidende om, at Kosmoramas indforståede læsere også vil gøre Goethes ord til deres.

PM

(*) *Rudi Blesh: Keaton. Secker & Warburg, London 1966.*
(**) *David Robinson: Buster Keaton. Secker & Warburg/BFI. London 1969.*
(***) *J.-P. Lebel: Buster Keaton. A. Zwemmer Ltd. London 1967.*

»Charlie's tramp was a bum with a bum's philosophy. Lovable as he was he would steal if he got the chance. My little fellow was a working man and honest.«

(Buster Keaton)

De fleste store klovner har skabt sig en figur, der kan genkendes selv på lang afstand. Overdrivelserne i påklædningen og sminkningen er naturligvis et gammelt, teaterhistorisk fænomen, og vor tids cirkusklovners fastelavnspåklædning levner jo ikke megen plads for den satiriske og karakteristiske funktion, udstyret tidligere havde. Den har så fået andre funktioner og vel også værdier, men det er en anden historie. Filmens klovner søgte – og søger – naturligvis også at skabe sig let genkendelige figurer, og det er værd at bemærke, at de allerede i stumfilmen gjorde sig store anstrengelser for at arbejde med en påklædning, der nok så meget pegede indad, understregede deres karakter og sindelag, og som sammen med deres bevægelser og mime kunne udgøre et hele, som publikum ikke kunne tage fejl af; selv ikke på lang afstand, hvilket her vil sige i de store totalbilleder, som er så karakteristiske for stumfilmens største farcer.

Det hævdes jo, at Chaplin lånte sig til sit kostume, og at det var sat sammen af tøj fra forskellige komikere. Vigtigere var det, at han hurtigt fandt sit »endelige« image, hvis populære kendetegn var bowler, stok og støvler, men hvor for mig at se især den for snævre jakke gav hans figur prægnans. Det selvbevidste, næsten hovmodige svaj i ryggen karakteriserede ham, og jakken understregede dette såvel som hans fremskudte kyllingebryst, der med åben foragt for proportionerne udfordrede hele verden.

Det var de kuriøse kendetegn, der blev populære, men det er vel ansigtet og frem for alt kroppens stilling, der umiddelbart *karakteriserer* komikeren. Tatis cotton-coat er i den korte facon netop for at understrege knækket forover i hoften, de lange ben og den fjedrende gang. I profil understreger piben den fremadlænede venlighed og imødekommenhed, som er essensen af Tatis figur.

Keatons figur er ikke så entydig. Vist kan man tale om Keatons *»little fellow«,* og vist kender man hans populære kendetegn: den flade hat, den løse flip og de for store bukser, men i en lang række film optrådte han i alt muligt andet lige fra overskæg og baskerhue (»Steamboat Bill Jr.«) til smoking og høj hat (»The Saphead«). Og en gennemgang af hans roller tyder på, at de er skrevet som individuelle roller mere end som roller for en keatonsk figur. Hans *»little fellow«* er en kompleks størrelse, der er så forskellige ting som millionær (»The Navigator«, »The Battling Butler«), sommerfuglejæger (»Paleface«), baggårds-Romeo (»Neighbours«), fotograf (»The Cameraman«), bankmand (»The Haunted House«), lokomotivfører (»The General«), arving (adskillige film), student (»Steamboat Bill Jr.« og »College«) og 24 andre forskellige ting, alle i »The Playhouse«. Han har da heller ikke noget fast udgangspunkt i sine film (selv om han lidt efter lidt i sine lange film fandt frem til en nogenlunde fast slutning); han kan som i »One Week« eller »The Boat« være gift og familiefader ved filmens begyndelse, han kan være ensom i begyndelsen (og ensom i slutningen) som i »Daydreams« og »Cops«, eller han kan indlede filmen med beslutningen om at gifte sig som i »The Battling Butler« og »The Navigator«. Han kan være arbejdsløs som i »Go West«, men han vagabonderer ikke. Chaplins vagabond er vel lidt i retning af vores poetiske drøm om, hvordan vores eget sjæleliv kunne være – *given the chance.* Buster Keatons figur er i den sammenhæng i reglen betydeligt mere realistisk. Han drager vestpå for at realisere sig selv gennem arbejde, for at gøre det, »der forventes af ham«. Keatons figur gør sig store anstrengelser for at virkeliggøre

The american dream

Trods mange forskelligheder ligner de lange Keaton-film hinanden i det moralkodeks, de arbejder efter. En række af dem handler i grunden om, at Keaton skal gøre sig *fortjent* til den pige, han elsker – eller tror han elsker; enten fordi hun forlanger det, eller svigerfaderen forlanger det, eller det ligger sådan i situationen, at han mener, han bør forlange det af sig selv. I »Cops«, der sammen med »My Wife's Relations« er hans virkelig mistrøstige film, betyder det, at han skal bevise, han kan tjene nogle penge og blive en stabil forsørger. Den fattige unge mand kaster sig ud i realiseringen af den amerikanske drøm og giver sig til at handle. Han bliver snydt og bedraget på det grusomste, og hans frejdige optimisme ender med at bringe ham i konflikt med New Yorks samlede politistyrke – et motiv, der gentages i »Daydreams«. Og nok så vigtigt: han indser, at han har »fejlet«, *he didn't make good,* og så melder han sig frivilligt!

Keatons figur er i reglen fuld af respekt for takt og tone, og det er ham om at gøre at falde naturligt til i ethvert nyt miljø (ranchen i »Go West«, hvor han går på knæ af anstrengelse for at gå hjulbenet som de andre cowboys, artilleriscenerne i »The General«, hvor hans sabelsvingende officersopfattelse bliver mere og mere patetisk, efterhånden som soldaterne falder omkring ham). Han stikker af mod sine omgivelser, men vil intet hellere end at glide friktionsfrit ind i dem.

Han er ikke den, der reagerer upassende; han tager imod den banan, rivalen giver ham, og forlader stuen og pigen i »Sherlock Jr.«. Han er vel nok lidt forundret over rivalens dermed demonstrerede vulgaritet, men han finder, at kampen skal kæmpes et andet sted og på en anden led. I »Battling Butler« tager han til slut kampen op med mesterbokseren, og efter sejren er han fuld af undskyldninger overfor pigen på grund af dette *faux pas.* (Hendes undskyldninger for at have provokeret ham ud i det er konventionelt koketteri.) Keaton ønsker at bevise sit værd, og hans heltinder skal selv indse, hvem af de to, Keaton eller rivalen, der er hende værdig. Hele »The General« drejer sig om at retfærdiggøre sig i pigens øjne, hele »Daydreams« er et mareridt af mislykkede jobs, af forgæves forsøg på at begynde fra bunden og så arbejde sig op for at vinde pigen og lykken. Keaton lader sig hellere skubbe frem og tilbage mellem »Stonewall Jackson« og »The King« i »Steamboat Bill Jr.« end at indlade sig på det slagsmål, hans far ser frem til. Her er det faderen, han skal leve op til, og hans anstrengelser, på trods af sin natur, for at leve som faderen forventer det af ham, fører da også til slut til lykken. Keaton bliver snedig, handlekraftig, og han lærer at slå på tæven. »Det er det, man har næverne til«, som faderen forklarer ham. Buster vinder faderens respekt og derigennem pigen.

»The Navigator« begynder som en ufrivillig sørejse, men den udvikler sig snart til en indviklet kamp for at tilpasse sig omgivelserne, for at klare sig i et totalt fremmed miljø, hvor det ikke tæller, at man er arving til *»the Treadway Fortune«,* men hvor det drejer sig om at koge æg, at sætte en redningsbåd i vandet, at redde sin tilbedte fra tusind rasende kannibaler, for nu at tage problemerne i den størrelsesorden, de kommer. For Rollie Treadway er problemerne filmen igennem dog lige store, han er blot vokset og modnet i takt med at problemerne er vokset. Hans sejr er monumental, da han flyder på ryggen i sin dykkerdragt, og pigen siddende overskrævs på ham kan padle tilbage til skibet. Her har han genialt reduceret sin krop til et redskab, en rekvisit i den store sags tjeneste. (Jeg tør vædde på, at den dykkerdragt ved nærmere efterforskning vil vise sig at være brun!).

Keatons figur er splittet mellem lysten til at lade skæbnen råde og pligten til at prøve at leve op til drømmen. Han overlader meget til skæbnen. Hans øjne, der er den del af ansigtet, som får lov at udtrykke mest, betragter med forundring, hvorledes tingene sker omkring ham, og det skal gå hårdt på, før han lader munden deltage i øjnenes reaktion. Han åbner den så en smule, suger forarget lidt luft ind, klemmer læberne sammen og eksploderer i den berømte, energiladede aktivitet, der altid sætter en hel serie gags i bevægelse. Så kan man lægge en satirisk tanke i disse gags og se dem som den yderste konsekvens af ønsket om at opfylde den amerikanske drøm, om at være i besiddelse af handlekraft og snilde, om at lykkes spektakulært, så alle kan se det og anerkende det.

Venneløs

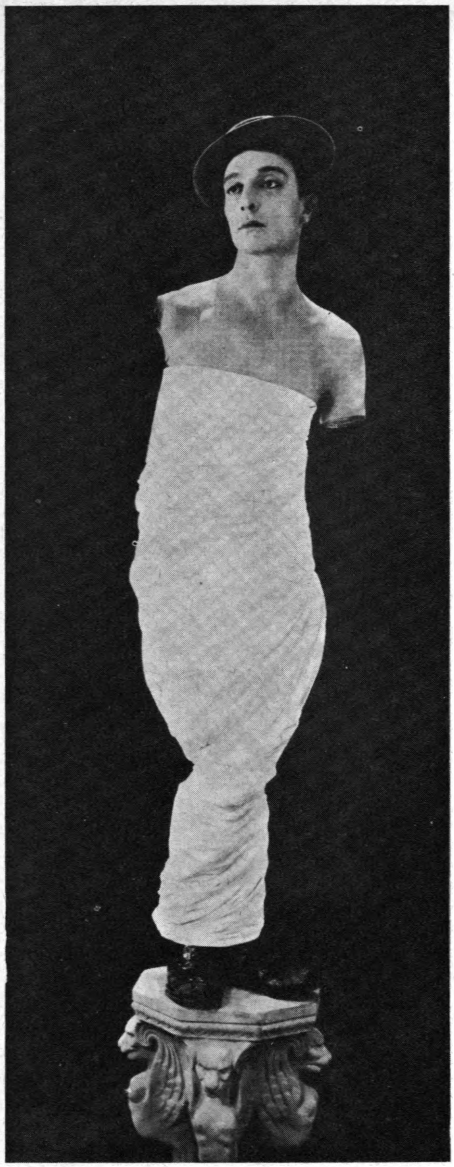
Den klareste demonstration af Keatons amerikanske drøm – af hans forfølgelse af den – ses i første del af »Go West«: Filmen begynder med en tekst om, at nogle mennesker vinder en masse venner på deres vandring igennem livet; andre vandrer blot igennem det, og den fortsætter med en kort og præcis skildring af den fattige unge »Friendless« fra Indiana, som selv hunden i landhandelen vender sig fra, der beslutter sig til at søge lykken i storbyen. Herinde kæmper han forgæves mod strømmen og bliver bogstavelig talt trampet ned. Han søger ly på et jernbaneterræn, og synet af togvognene fremmaner billedet af Horace Greeley og hans manende ord fra 1850: *»Go west, young man, and grow up with the country«.* Skønt det nu er $^3/_4$ århundrede senere, tror Keaton stadig, at drømmen kan realiseres gennem denne enkle handling, så han drager vestpå med et godstog. Men han er jo ikke nogen *bum,* der som Chaplin i »The Idle Class« med hat, stok og golfkøller kan kravle frem fra sin plads under togvognen med en naturlig elegance, som havde han tilbragt rejsen i komfort på 1. klasse. Keaton kan ikke engang indrette sig i en godsvogn fuld af tønder uden at komme galt

afsted. Har Keaton det vanskeligt med andre mennesker, så er hans kamp mod naturen og de døde ting en konstant hård skoling for ham. Han kan lammes, når ting ikke umiddelbart fungerer efter beregning. Når han i »Steamboat Bill Jr.« kaster et redningsbælte overbord og ser det gå plums til bunds, fryser hans blik fast et kort øjeblik, mens hans hjerne prøver at fatte det ufattelige. Flere af hans korte farcer bygger fortrinsvis på konfrontationen med ting, der ikke fungerer efter beregning (»The Boat«, »Electric House«, »One Week«, »Balloonatics« m.fl.), og at han fortsætter – *regardless* – må igen skyldes den drøm, han er flasket op med, drømmen om succes, selv om man må begynde fra bunden. Og er man millionær – som i »Battling Butler« eller »The Navigator«, da at overvinde sig selv og blive et almindeligt menneske med et almindeligt menneskes vilkår og *så* sejre, bevise sit værd.

Keatons kamp er en ensom kamp, der bliver så meget mere heroisk, som han har langt flere modstandere end forbundsfæller. Lumske rivaler og træske familiemedlemmer på hans eller pigens side rotter sig sammen med natur og unatur om at modarbejde hans optimistiske kamp. Her kommer billedet af Keatons kamp mod tyfonen i »Steamboat Bill Jr.« ind som synonym: en forblæst skikkelse fremadlænet i en vinkel på 45 grader og med hovedet bøjet som en tyr imod naturkræfterne. Kun lejlighedsvis får han hjælp af sin tilbedte (som i »Sherlock Jr.«, hvor pigen snubler over løsningen, eller i »The Cameraman«, hvor hun giver ham nok en chance, da han mislykkes), lejlighedsvis hjælpes han af sine eneste sande venner, koen »Brown Eyes« i »Go West« og aben Josephine i »The Cameraman«. Men almindeligvis skal han selv bevise sin uskyld, selv klare modstanderne, selv skaffe sig succes i livet.

En del af Keatons film handler om, hvordan han mistænkes for noget, han ikke har gjort (»Cops«, »Sherlock Jr.«, »The Goat«, »The Haunted House« – og strengt taget også »The General«). I »The Goat« bliver han ved en helt håbløs fejltagelse fotograferet i en berygtet forbryders sted, og hans portræt med efterlysning sidder snart på hvert gadehjørne. Han prøver først at sætte skæg og briller på plakaterne, men han må til sidst tage kampen op på realistisk basis, som han tager den op i de fleste af sine lange film.

Helt absurd bliver skyldproblematikken i »Our Hospitality«, hvor Keaton som ung new yorker intetanende kommer ind i en gammel slægtsfejde i Shenondoah Valley. For her gælder det ikke om at bevise sin uskyld, men om at *overleve* – og at vinde pigen. Til trods herfor er filmen som helhed lys i tonen og fuld af forsoning. En grund kan være, at Keatons familie er samlet i den: hans lille søn er barnet i prologen, hans far er togføreren, og fru Keaton, Natalie Talmadge, spiller heltinden. En anden, og sikkert rimeligere grund er, at filmen udspilles i 1831, hvad der gav gag-mændene rig lejlighed til nostalgisk leg med tidens romantik og primitive mekanik. Resultatet blev et vellykket stykke americana, der kan begrundes med Thomas Campbells ord: »*'Tis distance lends enchantment to the view*«. Selve togrejsen fra New York til den fiktive dal, hvor fejden udkæmpes, er ét langt, uafbrudt gag med variationer over det snurrige lokomotiv »The Rocket« med efterspændte diligencevogne og med skinner, der lod hånt om forhindringer som væltede træer, klippestykker og løsgående husdyr.



Drømmen om succes: Buster som græsk statue. Side 159: Billede fra »The Cameraman«.

Natalie Talmadge og Keaton var blevet gift i 1921, og da hun blev gravid, strømmede familierne til. Keaton var ufin nok til at lave »My Wife's Relations«, der må have irriteret søstrene Talmadge og deres mor lige så meget, som »Frozen North« irriterede den grædende *good-bad-man,* William Shakespeare Hart. »My Wife's Relations« skildrer Buster som en tyranniseret ægtemand, domineret af konens familie. Han stikker af til Reno i en *happy end.*

Keaton drømmer ikke så udtalt i sine korte farcer, der for en stor dels vedkommende var af karakter som andre, samtidige komikeres film, altså af typen: Buster som grovsmed, Buster som rigmand, Buster som straffefange, Buster i Alaska, og hvad disse erhverv og tilstande så kunne medføre af grinagtige situationer. »Frozen North« rummede eksempelvis en meget lang parodi på den nævnte William S. Hart, og inden i den en parodi, lidt à la Ben Turpins parodier, på Stroheims »Foolish Wives«. Ydermere er »Frozen North« udformet som én lang drøm, altså en rigtig drøm. Den amerikanske drøm er der ikke megen *plads* til i de korte farcer – skønt »Daydreams« som helhed er selve den amerikanske drøm slået i stykker – men han lægger i dem grunden til mange senere store gags, og han afprøver her elementer til senere figurer i de lange film. Keatons film er ikke variationer over et tema, de er variationer over en række temaer, der har det fælles præg, at de udspilles på en amerikansk baggrund.

Rekvisitten og gevinsten

Et gennemgående træk ved Keatons figur er en konventionel ærbødighed for det modsatte køn, en ærbødighed, der nok skyldes ukendskab til disse forunderlige væsener, men som kan begrunde en del af hans reaktioner og dermed en stor del af filmens handling.

I »Battling Butler« – hvis umiddelbare svaghed nok er den fra teatret medbragte, elementært dramatiske opbygning – forekommer en scene, hvor Buster Keaton som millionærsøn på fisketur falder i vandet. Han står midt i floden i vand til halsen, og da filmens unge pige kommer roende forbi, tager han høfligt hatten af for hende, som om de mødtes i en elevator. I »The General« beder han pigen komme brænde på fyret, men efter at have set, hvordan hun omhyggeligt putter en enkelt pind på og kasserer en kævle, fordi der er »hul i den«, indser han, at hun ikke er skabt til sådanne sysler. Han opgiver sin begyndende vrede, lukker munden igen og kysser hende i stedet. Det giver ham nye kræfter, og med dobbelt energi sætter han sig atter på togførerens plads og rykker beslutsomt i et par håndtag. Det er, som om toget kører lidt hurtigere. Og pigen føler gudhjælpemig, at nu har hun gjort lidt nytte. De to scener fortæller en del om et kvindesyn, der må have sine rødder i jomfrutro, pionerabstinens og patriarkat. Det skal naturligvis tilføjes, at Keaton i flodscenen endnu ikke kender pigen, mens han i togscenen allerede har slæbt heltinden igennem en gruelig masse prøvelser, der har skrabet noget af mystikken af hende.

Keaton arbejder i reglen med givne størrelser, og han har ikke andre budskaber end sig selv. Han forsøger kun sjældent at lave noget eller nogen om, allermindst pigerne, som han synes at elske først og fremmest, fordi de er piger, og piger bør man elske eller i hvert fald gifte sig med. I »Seven Chances« går han så vidt som til at fri til næsten alle, han kommer i nærheden af; dog er det her kærligheden til penge og hensynet til vennen og kompagnonen, der driver ham. Det med at elske vil måske komme senere.

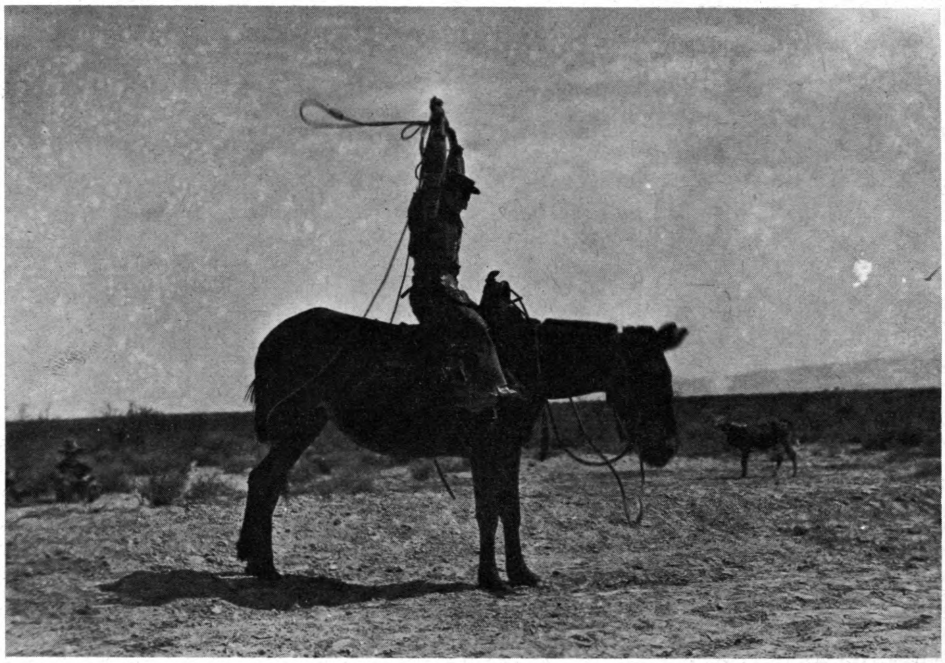
I andre film kan han være en rigmand, der kommer i tanke om, at han nok bør gifte sig (»The Navigator«, »Battling Butler«), men når han er velhavende, er han så verdensfjern, at pigerne (der i øvrigt næsten alle er ham overlegne i denne form for livsholdning) ikke vil vide af ham. Han kan endvidere i et nyt job eller et nyt miljø møde en pige og forelske sig i hende ved første øjekast (»Balloonatics«, »Go West«), eller han kan ved filmens begyndelse være forelsket i hende (»Seven Chances«) eller allerede forlovet med hende (»Daydreams«, »The General«). Ligemeget hvordan det

end begynder: han må altid ud i farerne og vise sin »værdighed« til lykken (som i sidste ende altså er lig pigen). Pigens »værdighed« kræves aldrig bevist. Hun er passiviteten selv eller ligefrem en klods om benet. Da Keaton i »The General« får befriet den høneforvirrede pige fra rævesaksen og selv ender med en fod og en hånd i saksen, drømmer hun da ikke om at hjælpe ham. Og når han springer i vandet fra »The Navigator« for at redde pigen op, er hendes eneste tanke at kravle så højt op på ham som muligt, uanset om han så er ved at drukne. Det endda uden hensyn til, at det var hende, der var skyld i hele miseren, da hun slap tovet; det kradsede hendes sarte hænder.

Pigernes eneste »værdighed« – eller værdi – ligger i, at man kan »få« dem; dvs. i farcer var erotikken bandlyst, så tilbage var de konventionelle rester af ridderlighed og en god portion Olfert Ricard-respekt for ukrænkelighed og ægteskab som målet i sig selv. »Få« dem betyder altså i denne sammenhæng få dem til at sige ja og gifte sig med dem.

Keatons heltinder er upraktiske, forvirrede, beregnende, dumstolte, selvoptagne, forfængelige og troløse (det hele med meget få undtagelser som i »The Cameraman« eller »Go West«), og de kan være enten flæsebehængte tuttenutter i den griffithske stil eller pjanskede backfischer, hentet ud af Hollywoods lettere sædekomedier. Det er dog værd at bemærke, at ligesom Griffiths heltinder måtte gå så gruelig meget ondt igennem, således skal også Keatons piger mærke livets hårdhed på egen bag. Jeg kan ikke sige mig fri for en mistanke om, at Keaton smuglede lidt hævn ind i de fysiske strabadser. De bliver med mellemrum hældt i vandet (»The Navigator«, »The Boat«, »Sherlock Jr.«), de skal tage turen ned ad en rivende flod og ud over et vandfald (»Balloonatics«, »Our Hospitality«), de udsættes for orkan og oversvømmelse (»Steamboat Bill Jr.«). Da Keaton i »The General« stopper pigen i en sæk og læsser hende på godsvognen i Nordstats-toget, er det ved at blive for meget. Selv han må vende sig bort, da de tunge pakkasser bliver smidt ind i vognen efter hende. Men der er ingen pardon i disse situationer; pigerne bliver rekvisitter på linie med træstammerne, kanoerne, taljerne og Keaton selv, rekvisitter i de omfattende, praktiske eksaminationer, der skal afgøre heltens skæbne. Pigerne skal naturligvis reddes, men det er også den eneste forskel fra de øvrige rekvisitter i de fantastiske numre, der på det ydre plan har et nok så smukt formål: at få os til at måbe af beundring for denne demonstration i dristighed, disciplin og *timing*.

Pigen ophører med at være rekvisit, når nummeret er udført. Hun er blevet til gevinsten, og gevinsten bliver prompte afhentet. Efter den enorme redningsdåd i »Steamboat Bill Jr.«, hvor Keaton har reddet såvel sin far som pigen og pigens far, ser de med forundring, hvordan Keaton på ny hopper i den rivende flod. Lidt efter dukker han op med en præst, der har flydt rundt på et redningsbælte. I »The Scarecrow« vies han og pigen i slutningen i en bil, i »Our Hospitality« (hvor hans fjender hedder Canfield, det samme navn som Keaton har i »Steamboat Bill Jr.«) udfører han sin dristige svingtur ud over vandfaldet for at redde pi-



gen. På vejen tilbage møder de en præst, og de er blevet gift, endnu før pigens familie er nået hjem.

Gevinsten personificeredes i de fleste korte farcer af Virginia Fox, men det er i øvrigt et karakteristisk træk ved de længere film, at der kom en ny heltinde for hver film (en undtagelse er Kathryn McGuire, der var med i både »Sherlock Jr.« og »The Navigator«, de to mesterværker fra 1924). I Rudi Blesh' bog om Keaton gøres der lidt ud af *besværet* med at finde *den rette* heltinde til Keaton-filmen, men man er ikke overbevist om de gode viljer. Keaton har ikke sin Edna Purviance, og det er karakteristisk for de medvirkende (og nok også for deres roller), at de eneste, man husker, er den kønne Marceline Day fra »The Cameraman« (der tillod hende en »aktiv« rolle i handlingen) og så måske garderobe-pigen med den forrygende mimik i »Seven Chances«. Hun står så godt i klippet efter at hans frier-brev er drysset fra balkonen ned over ham som sne (i øvrigt et typisk keatonsk dobbelt-gag, hvor en effekt får to betydninger: det visuelle indtryk af faldende sne får ham umiddelbart til at skutte sig, *samtidig* med at denne skutten kan gå på det iskolde afslag på frieriet; hermed røg den sidste af de syv chancer på gulvet). At man kun dårligt husker heltinderne kan undre, al den stund der dog var senere berømtheder blandt dem (Renée Adorée i »Daydreams«, Phyllis Haver i »Balloonatics« og naturligvis Natalie Talmadge). Men mon ikke det er naturligt, at man fra en film som »Our Hospitality« især husker et højdepunkt som redningsaktionen ved vandfaldet, og er det ikke naturligt, at man husker rekvisitterne i denne sekvens i følgende orden: Keaton (fordi han »er Keaton« med den udfarende kraft, den man forventer en mægtig indsats af, den der lægger op til aktionen), træstammen (fordi den sort og tung umiddelbart før har placeret sig i vor bevidsthed og nu har indtaget en fremskudt plads i billedet), rebet (fordi man under Keatons forberedelser snart indser dets funktion som livline) og endelig pigen (der som en prik i et stort totalbillede mister al anden identitet end netop som det punkt, de øvrige rekvisitter når frem til) og med hende er nummeret jo kun halvt til ende. Det hele skal svinge tilbage igen, som når flyveren hentes tilbage i et trapeznummer. »Flyveren« er her en lige så død rekvisit som træstammen er det, og personligt er jeg ikke i stand til at opbyde så megen drengebogsromantik, at jeg kan fornemme nogen form for identifikation med heltindens ellers så farefulde situation.

I »Our Hospitality« forekommer et meget smukt gag, der ikke har andet end tovværk tilfælles med ovenstående, men som bl.a. hos Rudi Blesh er gengivet forkert. Derfor et lille forsøg på korrektion. På flugt for Canfield-brødrene er Keaton kommet til en klippeafsats højt oppe over floden. På klippen over ham kaster en af Canfield-brødrene et reb ned til ham for at han kan redde sig op ved hjælp af det. Keaton binder rebet om livet og kommer så i tanke om, at det er hans dødsfjende, der venter deroppe. Han får en lys idé og trækker kraftigt i rebet: et sekund senere suser Canfield-broderen forbi ham mod afgrunden, og i det samme går det op for Keaton, at ideen måske ikke var så god alligevel. Han når lige at erkende, at han har den anden ende af rebet bundet om livet, da han selv trækkes i dybet.

Det er måske lige værd at bemærke, at Buster Keaton gifter sig med indianerpigen i »The Paleface«, og at det var næsten 30 år før Delmer Daves forsigtigt forsøgte med noget lignende i »Den brudte pil«. Til gengæld skræmmes Keaton fra et frieri i »Seven Chances« ved at opdage, at pigen er sort.

Andre rekvisitter

Indledningen til »Seven Chances« består af lange tekster og korte tableau'er, der skal illustrere, hvorledes der går både vinter og vår, uden at Keaton kan få taget sig sammen til at erklære pigen sin kærlighed. Han og pigen står sammen ved hendes havelåge, og i første tableau har hun en lille hundehvalp i snor. I det næste tableau – et årstid senere – er hunden på størrelse med en Fox Terrier. I efterårsbilledet er den af Dalmatiner-størrelse og til sidst, da året er omme, er den en Grand Danois. Gag'et med tiden er naturligvis det primære, men Keaton dobler op med den voksende hund; altså i modsætning til det enkle *time-gag* i »The Paleface«, hvor han til slut kysser pigen: tekst: *Two years later.* Samme billede af Keaton, der kysser pigen.

Som kvinderne har dyrene i reglen funktion som rekvisitter. Undtagelserne er nævnt tidligere (»Brown Eyes« og Josephine). Schæferen i »Frozen North« er en rekvisit for miljøets skyld på samme måde som mammut'en og dinosaurus'en (tegnede) er det i »The Three Ages«, eller for den sags skyld i blæksprutten i »The Navigator«. Keaton bruger hyppigt dyrene til sine visuelle vittigheder à la overførte vittighedstegninger: Keaton på havbunden i »The Navigator« griber en sværdfisk, for med den at kunne forsvare sig på lige fod mod en anden sværdfisk (scenen er naturligvis også et udtryk for hans under rejsen udviklede opfindsomhed og snarrådighed). »The Three Ages« er forsynet med en epilog, der skal vise, hvordan det siden gik de tre ægteskaber: stenalderfamilien præsenterer et hav af unger, det romerske par viser en mere begrænset flok små togaklædte, og 20'ernes ægtepar består af far, mor og pekingeseren. Det er en form for tableau-humor, man kan genfinde i dag i tegneserier af typen »Alfredo« af Cosper og Mogensen.

I andre forbindelser kan Keaton dog spille på dyrenes særpræg, som i »Go West«, hvor det groteske muldyr bl.a. har den funktion at understrege Keatons manglende tilhørsforhold til western-miljøet. Dyret synes ufatteligt højt, da han skal prøve at sidde op, og da han endelig er kommet i sadlen, sidder han på dyret som var det et stykke møbel. I »The Paleface« udnytter han vores ringe evne til at bedømme perspektivet i et totalbillede med buske. Han placerer to heste bag en busk. Vi kan kun se hovedet og halen af den ene, og det samme kan Buster, der kommer ind mod hestene fra vores synsvinkel. Han går om bag busken og sidder op, men da hesten træder frem fra buskadset, ser man, at han er siddet baglæns op på den bageste, skjulte hest. Den forreste står stadig på sin plads. Gag'et får os til at le både over Busters fejltagelse og over vor egen. Altså en variation på dobbelt-gag'et (som »The Paleface« i øvrigt er rigt garneret med).

Et *sight-gag* af en for Keaton-film sært ensrettet og blød art findes i »Battling Butler«, hvor han som rigmandssøn på jagt sammen med sin tjener må konstatere, at der ikke er dyr i den skov. Men bag dem flakser agerhøns op, harerne hopper omkring, og ræve, stinkdyr og opossum'er piler rundt i baggrunden. Der er ingen reaktion. Kun vi tilskuere ser dyrene.

Keatons omsorg for den døve hest i »Cops«, der får hovedtelefoner på, er nok mest af alt et udtryk for hans forsøg på at være praktisk; og hest og vogn kostede ham jo kun 5 dollars, så man kan ikke forlange alverden. Som *sight-gag* er det ikke sindsoprivende, det glider blot ind i helheden som et karaktertræk, en brik i billedet af Busters figur.

Anderledes vanvid findes i »Steamboat Bill Jr.« i orkanscenen, hvor Keaton siddende i sin hospitalsseng kører gennem byen og ind i en hestestald, hvor sengen standser et kort øjeblik. Keaton ser sig omkring, som om han drømte. Døren i den anden ende af stalden blæser op, og sengen med Keaton kører lige så forunderligt styret af højere magter ud af stalden igen, fulgt med øjnene af to rækker heste med spidse, fremadvendte ører og drejende halse. Det er et optrin hentet ud af en drøm, som jeg er glad for at sige, at jeg endnu har til gode. Som uforklarlig, visuel magi svarer det godt til de hvide døre, der går op og i bag Keaton på dækket af »The Navigator«.

(Det bør nok nævnes, at der ikke er nogen ged i »The Goat«. Titlen hentyder til *scapegoat* – syndebuk.)

Keatons rekvisitter er ellers, når det ikke drejer sig om levende sådanne, af en størrelse, der kan modsvare enhver drengs drøm om substantielt legetøj. I »One Week« drejer det sig om et selvbyggerhus (i stil med Gøg og Gokkes »The Finishing Touch«), og filmens store gag er også her en leg med og spillen på tilskuerens perspektivopfattelse. Under transport af huset går Buster i stå på en jernbaneoverskæring. Katastrofen nærmer sig i form af et tog, men det kører bag om huset, og vi forstår, at perspektivet i det store, frontale totalbillede af huset snød os. Men umiddelbart derefter kommer et tog fra den anden side, og det brager lige igennem huset. Banelinien var tosporet. Ved det første tog var vi tilskuere halvt oppe af stolene med tilbageholdt åndedræt, for derefter at synke nedad igen med en befriende udånding. Det er klart, at det andet tog afbryder denne bevægelse ned i stolen, og at det får hjertet til at hoppe i en brystkasse, der nu efter udåndingen forekommer smertende tom. Så hårdt kan man formidle følelsen af nederlagets katastrofe.

Keatons skiftende figurer lærte sidenhen at tumle de store rekvisitter, der ofte var transportmidler, som satte ham i stand til at arbejde inden for den klassiske, dramatiske form: rejsen. Der er ingen grund til at remse dem op, men det er karakteristisk, at Keaton ofte måtte lære at anvende tingene på en anden måde, end de oprindelig var

Buster Keaton i forskellige prekære situationer. Det øverste billede er fra orkanscenen i »Steamboat Bill Jr.«. De to andre stammer fra »Go West«.

beregnet til: »The Navigator« kan ikke navigeres, »The General« er et instrument i krigens og spionagens tjeneste, bilen må fungere som båd i »Sherlock Jr.« etc. Keaton må hele tiden løse problemet med at få vendt disse døde, mekaniske instrumenter til sin fordel. »The General« behøver skinner for at fungere, og hans kamp for at holde disse skinner frie overgås næsten kun af hans fabelagtige snoresystem, der i »Steamboat Bill Jr.« sætter ham i stand til ene mand at sejle »Stonewall Jackson« ud på den afsluttende redningsaktion.

He speaketh not, and yet there lies a conversation in his eyes –
(H. W. Longfellow 1807–82)

Grin ad det anakronistiske ved ovenstående citat, men bemærk, hvor ofte man forbinder Keaton og hans film med de store, spektakulære gags. Man vil se, hvordan Chaplin fremhæves for sine små, karakteriserende detaljer i modsætning til Keaton, som er mekanikkens, geometriens, akrobatikkens mand. Alligevel vil jeg hævde, at en meget væsentlig side af Keatons talent er hans evne til at placere lange, gennemspillede og detaljrige gag-serier med ham selv som den egentlige rekvisit på et relativt tidligt tidspunkt af filmen, hvad der sætter ham i stand til at lege med motiver og udtryk senere hen, når det store, afsluttende serie-gag skal tilføres lidt menneskelige pauser i form af reaktionsskud. I »Steamboat Bill Jr.« forekommer det lange hattenummer, hvor han er mest interesseret i den storternede sixpence (og hvor han indlægger en lille *private joke:* blandt de hatte, faderen rækker ham, er også den flade, keatonske hat, som han med alle tegn på rædsel flår af, for at faderen ikke skal se ham med den). Tilskuerne følger det meste af scenen fra en position foran Keaton, og man kan fordybe sig i spillet i hans øjne. Mundens bevægelser indskrænkes til en momentvis sammenkniben af læberne; resten er ryk med hovedet, kroppens holdning og så øjnene, disse store, betragtende øjne, der synes uforanderlige, men som netop i sådanne scener præsterer et filigranarbejde af udtryk for skiftende sindstilstande. Netop denne scene forekommer mig at være et gyldigt bevis på, at spillet i Keatons øjne ikke behøver at være et udslag af »Pudovkin-metoden« (som andre kalder »Kuleshov-effekten«) – altså den med mand plus barn = han udstråler lykke, mand plus tom tallerken = han ser sulten ud, mand plus død kvinde = han ser sørgende ud. De skiftende udtryk forårsages af de skiftende hatte, og en hat blandt mange andre hatte kan ikke få tilskueren til at lægge tilstrækkeligt motiv i Keatons øjne til at fremkalde et skift. Det *må* være Keatons eget værk, og myten om filmens *Great Stone Face* må revideres. Keatons ansigt registrerer alle følelser mellem de to yderpunkter: grin og gråd. Prøven og beviset kan leveres med stills taget direkte fra filmene og betragtet uden de scener, Keaton reagerer på. En del sådanne stills findes også i den i indledningen omtalte litteratur.

I indledningen brugte jeg også udtrykkene »afsluttet« og »afrundet« om Keatons film fra 20'erne. Jeg finder dem på sin plads. Jeg kan ikke se, at filmene med deres bundethed til 20'erne, deres hvilen i sig selv, deres smukt formede »indhegning« af myte og moral, kan tage sig anderledes ud i vor tids lys. Jeg tror, de vil blive set og bedømt på samme plan om ti år. Jeg noterede, hvordan Morten Piil i sin anmeldelse af »The Navigator« (Information 2.3.72) forsøgte sig med tilløb til en tolkning af filmen, *hvis* den var lavet i 1972, eller *hvis* man var freudianer. Men »The Navigator« er altså fra 1924, og hverken Pim eller jeg er freudianere, og så kan man kun beundre den for dens umiddelbare værdi: en elegant, tidløs farce bundet ikke *til* men *i* 20'ernes Amerika.

Keatons specielle måde at hilse på er vist aldrig beskrevet. Den ses bl.a. i »The Paleface«, hvor Keaton på sommerfuglejagt kommer ind i indianerlejren. Han tager ikke hatten af (Keaton er høflig, men ikke ærbødig). Han hilser med en flad hånd, der i en afstand af ca. 20 cm fra hatten vippes med håndfladen opad og skråt udad, ledsaget af en let foroverbøjning fra hoften. Denne hilsen foretages fortrinsvis gående. Den er kammeratligt imødekommende *uden* at personen mister noget af sin eventuelle værdighed, den er lidt sporty uden at være for pjanket. Det er en frimandshilsen.

Hvis jeg gik med hat, ville jeg lægge mig den til. ■

Et sjældent foto af Buster Keaton under indspilningen af »Our Hospitality«.

chr. braad thomsen

samtale med peter bogdanovich

Peter Bogdanovich tilhører den unge generation af filmskabere i Hollywood. Herhjemme har vi set hans debutfilm »Snigskytten«, på Venezia-festivalen i fjor præsenterede han dokumentarfilmen »Directed by John Ford«, og hans seneste spillefilm »The Last Picture Show« har i USA betydet hans definitive kunstneriske og kommercielle gennembrud. Efter den film har han nylig fuldendt »What's Up, Doc?« og har samtidig skrevet kontrakt om endnu tre film for Warner Bros. Den første er en western med John Wayne, Henry Fonda og James Stewart, den anden er en historie om Hollywoods første år, og den tredie er baseret på John Galsworthys kærlighedsroman »The Apple Tree«. Bogdanovich har osse arbejdet som filmkritiker en årrække og har udsendt interviewbøger med John Ford, Fritz Lang og Allan Dwan i Movies Paperbackserie.

Dette interview med Peter Bogdanovich er taget i Stockholm i forbindelse med Bogdanovichs pr-rejse i Europa for »The Last Picture Show«.

– Der synes at være en spændende lighed mellem Deres to i øvrigt meget forskellige spillefilm »Snigskytten« og »The Last Picture Show«, nemlig hvad angår filmenes moralske centrum, som begge er knyttet til en stærk filmtradition. I »Snigskytten« er Boris Karloff det moralske centrum, og han spiller sin egen myte. I »The Last Picture Show« er det Sam The Lion, og hans figur synes osse tydeligt hentet ud af en bestemt amerikansk filmtradition, ligesom han er biografejer i den lille by og spiller klassiske Hollywood-film.

– Det er en ganske interessant sammenligning, som jeg aldrig selv har tænkt på. Meget taler for, at synspunktet holder stik, men i øvrigt ved jeg ikke, hvordan jeg skal kommentere det.

– Hvad jeg ville bruge sammenligningen til er at stille spørgsmål om de moralske værdier, som disse to personer repræsenterer. Hvis de begge er filmfigurer, hører deres moralske vædier så ikke snarere hjemme i en bestemt filmtradition end i virkeligheden uden for biograferne?

– Det ved jeg ikke. For mig synes de at repræsentere nogle traditionelle værdier, moralsk og æstetisk, og jeg ved, at Sams figur er bedre skrevet, spillet og tegnet end Boris Karloffs, men jeg synes, de begge hviler på virkelighedens grund. Karloff spiller sig selv i en vis grad, og det gør Ben Johnson i realiteten osse i Sams rolle.

– Sam siger i en af sine monologer, at det er fantastisk som dette land har forandret sig, og at han blir »sentimental about old times«. Hvad jeg ville ind på er, om ikke Sams figur, hvor smuk den end er, står for en sentimental opfattelse af USAs fortid. Det er et land, som er grundlagt i indianernes og negrenes blod, og er det ikke derfor romantik at lade en mand med Sams moralske værdighed repræsentere landets fortid?

– Muligvis, men jeg tror, at mænd som ham har eksisteret, og selv om de ikke har eksisteret, så er det jo osse ligegyldigt. Hvis de eksisterer i fantasien eller myten – og film er jo ofte fantasi og myte – så er det faktisk en højere form for eksistens, fordi myten osse er skabt af mennesket.

– Er en af filmens hensigter på en måde at destruere myten og fastslå, at myten ikke længere fungerer? Efter Sams død er intet, som det plejer at være i byen.

– Det er selvfølgelig sandt, at de værdier, han repræsenterer, eksisterer ikke mere, de hører fortiden til. Byens moralske centrum er forsvundet med hans død, og opløsningstendenserne er åbenbare. Det er måske derfor, jeg holder mere af at filme fortiden end nutiden. Jeg føler ikke, at jeg i nutiden kan lave en film om nutiden, og hvis jeg havde levet i 50'erne, ville jeg heller ikke have kunnet lave denne film om 50'erne. Det er da osse typisk, at hovedpersonerne i 50'ernes amerikanske film var James Dean, Marlon Brando osv., som er »stærke« personer sammenlignet med Timothy Bottoms i min film.

– Sams død er i øvrigt osse kædet sammen med en bestemt filmtraditions død: Filmens første panorering starter på biografen, der viser Vincente Minnellis »Brudens Far«, mens den sidste panorering slutter på den tomme biograf, hvor der efter Sams død ikke mere spilles film.

– Det gir god mening, hvad De siger, men det er ikke noget, jeg bevidst har lagt ind i filmen. Jeg kan ikke analysere mine egne film på den måde, hvorimod jeg som kritiker måske kunne skrive det samme om andre instruktører. Frem for alt har jeg ikke ønsket, at Sam skulle symbolisere USAs fortid. Han er et menneske og ikke et symbol. Og tilsvarende har jeg heller ikke ønsket, at min film skulle opfattes som et mikrokosmos af USA, men som et portræt af en lille landsby, hvor der ikke var ret meget andet at bestille end at gå i biografen og beskæftige sig med sex. Realismen har været det vigtigste for mig, og det er osse derfor, filmen er i sort-hvid. Det er i dag svært at få en producent med til at lave film i sort-hvid, men farver har en tendens til at idyllisere tingene. Jeg ønskede ikke, at den lille by skulle se køn ud, men at den tværtimod skulle have dette hårde udseende, som passer til den triste historie. For resten synes jeg, at de fleste store film, der er lavet, er i sort-hvid. Parallelt hermed ønskede jeg heller ikke, at filmen skulle have underlægningsmusik. Den musik, der høres i filmen, har realkarakter og kommer fra radioer og juke-bokse, hvor jeg synes, at Hank Williams' sange perfekt understøtter filmens atmosfære.

– Hvorfor bringes citatet fra »Red River« i biografen, lige før den unge mand rejser til Korea?

– Korea-krigen var en lige så meningsløs og absurd krig som Vietnam-krigen i dag. Selvfølgelig kan man ikke tale om, at krige overhovedet er retfærdige, men mens jeg kunne se en slags ræson i at bekæmpe Hitler-Tyskland, kan jeg ikke se nogen mening overhovedet i, at USA bekæmper små asiatiske nationer. »Red River«-citatet har intet forhold til Korea-krigen i øvrigt. Jeg brugte det blot, fordi det er sidste gang, der spilles film i den biograf, og jeg ville gerne have, det skulle være en god film. Samtidig synes jeg, det kunne være godt at have en film om Texas' fortid, da landet havde en form for vitalitet og mening, og da små byer som denne havde et formål. Det kunne være en interessant kontrast til byens sterilitet og bleghed i dag.

– Deres dokumentarfilm om John Ford er et umiddelbart resultat af Deres kærlighed til den amerikanske filmtradition. De skildrer Ford som USAs historie-skriver frem for nogen, men hvad jeg kunne savne i Deres film er en nøjere analyse af Fords historiesyn.

– Det synes jeg nu er i filmen. Fortælleren siger flere gange, at Fords film viser enkeltpersoners historie i forgrunden og USAs historie i baggrunden, og det siges osse, at Ford skildrer landets historie som en række fejltagelser, nederlag og tragedier, samtidig med at han taler om æren ved den slags nederlag, storheden i denne form for fejltagelser.

– Hvordan var Ford at samarbejde med under filmen?

– Fuldstændig umulig som altid, men det forventer man jo. Alligevel synes jeg, han er ganske morsom i filmen, ikke? Det var ikke noget, han forsøgte at være, men jeg brugte det materiale, hvor han var mest umulig rent samarbejdsmæssigt. Han er ude af

stand til at diskutere sine film på et intellektuelt plan og er en fuldstændig instinktiv kunstner, der irriteres over intellektuelle og analytiske spørgsmål, fordi han ikke kan formulere sine tanker og følelser verbalt. Men det er alligevel altsammen på lærredet, hvor det hører hjemme.

– *Vil De beskrive Dem selv som en intellektuel eller en emotionel filmskaber?*

– Jeg er nok splittet mellem de to områder, men mit ønske er at arbejde instinktivt, og derfor kæmper jeg mod intellektualiseringen så meget som muligt og mener, jeg med hver ny film blir bedre til at bryde med den intellektuelle holdning og forlade mig fuldstændigt på mine instinkter, mine følelser. Specielt har jeg aldrig under arbejdet med »The Last Picture Show« forsøgt at intellektualisere denne film, og derfor har det osse været umuligt for mig at besvare analytiske spørgsmål om filmen.

– *Men eftersom De er startet som filmkritiker, må De vel på et tidspunkt have haft som erhverv at formulere emotionelle oplevelser i intellektuelle analyser?*

– Før jeg var filmkritiker, arbejdede jeg som teaterskuespiller og -instruktør fra jeg var 15 til 19 år, og jeg begyndte udelukkende at skrive om film for at komme gratis i biografen og for at møde nogle af mine yndlingsinstruktører, – og for at skaffe penge at leve for, indtil jeg kunne komme i gang med at lave film selv. Min filmkritik, der i øvrigt snart kommer i bogform, var nu heller ikke påfaldende intellektuel. Jeg foretrak at skrive frisk fra leveren om, hvad jeg holdt af. Som kritiker arbejdede jeg mere på et poetisk end på et intellektuelt plan.

– *Man taler i dag meget om nødvendigheden af at destruere filmtraditionen og filmkunsten, fordi den blokerer for en erkendelse og en forandring af virkeligheden. Det er en holdning, De formentlig må være voldsomt imod?*

– Jeg synes snarere, man burde destruere de mennesker, der taler om at destruere traditionen – eller i hvert fald destruere deres synspunkter. Uden tradition er der ikke nogen civilisation, og uden civilisation er vi tilbage i hulerne, så hvad er de ude på? Det er rent anarki at forsøge at nedbryde traditionen, og hvad nytte er det til? For mig begynder filmtraditionen med Griffith og går i en meget klar linie over Ford og Hawks til Hitchcock – og Renoir hører osse hjemme i denne tradition, hvis vi går uden for USA. Jeg synes derimod, at folk som Stanley Kubrick og Sam Peckinpah er på afveje. Kubrick har ikke lavet nogen god film siden »Ærens vej«, og hans seneste »A Clockwork Orange« er imponerende søvndyssende. Sam Peckinpah er i mine øjne den mest overvurderede moderne filmskaber, der åbenbart især dyrkes blandt europæiske intellektuelle. »Straw Dogs« er en forfærdelig film, og hans eneste respektable arbejde er »De red efter guld«, selv om denne ikke er nær så god som Budd Boettichers og Jacques Tourneurs film med Randolph Scott og Joel McCrea.

Det er muligt, at filmtraditionen har været ude i en krise, men jeg respekterer den og elsker den og tror på den. Jeg er stærkt imod alle tendenser til at bringe professionel kunnen og teknik i miskredit. Man kan ikke bare sige, at det hele kommer an på, hvor mange følelser der ligger bag en film, og at det er ligemeget, hvor rodet og dårligt en film er lavet, hvis de grundlæggende følelser er ægte nok. Det er nonsens, for hvordan bærer man sig ad med at kommunikere noget, hvis det ikke er gennem sin kunnen og sin teknik? Selvfølgelig skal man ikke prale af sin teknik. Den skal ikke falde i øjnene, men det er vigtigt at kende den og så glemme den og bare bruge den til at kommunikere med. Det er, som dem, der siger, at de ikke behøver at lære at spille klaver, – de sætter sig bare hen og rammer de toner, der falder dem ind, og så vil det være mægtigt. Det er noget forpulet vrøvl, er det! ■

---

jan aghed

the last picture show

Ben Johnson som Sam the Lion i »The Last Picture Show« repræsenterer filmens moralske centrum. »De værdier, han repræsenterer, eksisterer ikke mere, de hører fortiden til.«

År 1951 slås nordamerikanske tropper på andet år i Korea. Douglas MacArthur får silkesnoren af præsident Truman, og da den afskedigede general vender hjem, mødes han af jublen fra millioner af patriotisk berusede landsmænd. Det store trækplaster i TV dette år er senator Estes Kefauvers offentlige forhør af den organiserede kriminalitet. Beskæftigelses-tallene i USA er rekordhøje, og landets velstand øges ligesom inflationen. Og det antikommunistiske hysteri. Overskrifternes mand er frem for nogen senator Joseph McCarthy. Efterhånden som hans grundløse beskyldninger om kommunist-infiltration bliver mere og mere fantastiske, bliver han selv mere og mere populær, og for at imødegå ham indfører Truman-regeringen loyalitets-procedurer, som bevirker, at tusinder af uskyldige tjenestemænd mister deres stillinger. Heksejagten raser. En anden senator, Robert Taft, hævder i fuld alvor, at Trumans såkaldte »Fair Deal« er en socialistisk sammensværgelse. En hel nation er ramt af paranoia, jagter kommunister under hver seng og flygter ind i konformiteten.

Det politiske og psykiske klima i USA genspejles for en stor del i en af årets litterære best-sellers, Mickey Spillanes »One Lonely Night«, hvori helten Mike Hammer afleverer følgende lille monolog: »Jeg har dræbt flere mennesker i aften, end jeg har fingre på hænderne. Jeg skød dem uden medlidenhed og nød hvert sekund, jeg gjorde det. Det var kommunister. Det var røde sataner, som skulle have været døde for længe siden«. Mike Hammerismen og McCarthyismen. Ledende grammofonstjerner er Hank Williams, Sr., med to år tilbage af sin levetid, Jo Stafford og Tony Bennett. Vincente Minnellis' »Brudens far«, hvori Spencer Tracy gifter Elisabeth Taylor bort, har premiere.

I Peter Bogdanovichs »The Last Picture Show«, som blandt andet handler om biografbesøgets sociale, mytiske og eskapistiske funk-

tion, er der en fin lille scene i en biografsal, hvor hovedpersonen Sonny (Timothy Bottoms) pligtskyldigt gramser lidt på sin tyggegummi-tyggende veninde, medens han hypnotiseret stirrer på Elisabeth Taylor. Bogdanovichs film udspilles i Anarene, en lille by i Texas, med benzintank, fængsel, billardsalon, drugstore og natcafé langs en blæsende Main Street, altså en af disse uudholdelige landsbyflækker vestpå med næsten identisk udseende som den nordamerikanske civilisation klaskede op, indrettede og glemte igen, medens den rullede videre mod Californien. Og året er netop 1951. I de første billeder panorerer kameraet fra reklameskiltene for »Brudens far«, langs den lange teglstensbygning, som er stedets puritanske forlystelsesplads, til et vue over hovedgaden set fra enden. I slutbillederne panorerer kameraet fra Sonnys lidende ansigt og den tomme, øde hovedgade tilbage igen på samme vis. Perfekt symmetri. Hvad er der sket imellem disse to kamerabevægelser?

Ikke noget spektakulært. I lavmælt tone (og i en sort/hvid fotografering, signeret Robert Surtees, som er skøn at skue, fordi det er så længe siden, man har set moderne sort/hvid film, og fordi den sort/hvide fotografering i dette tilfælde fremhæver belysningen og bibringer et psykologisk og følelsesmæssigt samspil mellem handling, miljø og atmosfære, som farvefotografering ville have været ude af stand til at gøre efter) har Bogdanovich iagttaget et antal menneskers tilsyneladende ganske trivielle materialisme, frustration og ensomhed, antydet deres hemmelige drømme, vist deres afhængighed af deres minder og deres langsomme åndelige kvælningsdød.

»Alt er gået galt efter Sam the Lion døde«, siger Sonny mod slutningen. Sam the Lion – spillet af en af Fords og Peckinpahs favorit-skuespillere, Ben Johnson – er byens og filmens moralske centrum og den eneste med integriteten intakt og anstændigheden i behold, netop fordi han i instruktørens øjne, ganske tydeligt, er det eneste tilbageblivende forbindelsesled til det, Bogdanovich opfatter som pioner-tidens ukorrumperede energi og vitalitet. For at understrege dette tema lader Bogdanovich den sidste filmforevisning, som følger umiddelbart efter biografejeren Sam the Lions (meget »fordske«) begravelse, være Hawks' »Red River«, og viser, som yderligere en film i filmen, den nærbillede-sekvens, hvori ranch-ejeren John Wayne starter sin historiske kvægdrift til Missouri. Filmens attitude overfor Sam the Lion er på een gang gribende, dubiøs og belysende for Bogdanovichs kulturelle placering. Den implicerer noget, som ofte er blevet tilskrevet det hvide USA, ikke mindst i mytens forstørrelse og ikke mindst i Hollywood-film og ikke mindst hos Hawks og Ford, men som *umuligt* kan have eksisteret i et land, hvis økonomiske, af pionertiden oprettede, fundament hviler på negerslaveri og indianerudryddelse, nemlig en slags oprindelig, i ur-fjeldet forankret uskyld, som efterhånden, via beklagelige omstændigheders erosion, er gået tabt.

Peter Bogdanovich instruerer Cybill Shepherd i »The Last Picture Show«.

Bogdanovich, som tidligere har lavet en socialt bevidst thriller om en sindssyg snigskytte, »Targets«, og en dokumentarfilm om John Ford, har med »The Last Picture Show« genskabt forbindelsen og givet fornyet aktualitet til den klassiske, realistiske fortælle-tradition indenfor den amerikanske film, repræsenteret af Ford, Hawks, Walsh (hvis »White Heat« figurerer i filmen i form af en biograf-plakat) og beriget med Welles' og Wylers deep-focus-instruktion. Det er langt fra altid, det er lykkedes ham at undgå »lille-by-melodramaets« overtydelighed, »Peyton Place«-genrens klicheer, på den anden side er den utvivlsomt betydelige autenticitet i miljø-konstruktionen mere end tilstrækkelig til at opveje sådanne mangelfuldheder. Endvidere har han vist sig værende i stand til at suggerere sentimentalitetens og nostalgiens tidsdimension, tidens gang, ubønhørlighed og kosten med menneskene på en direkte sensuel måde, som få andre Hollywood-film har magtet, med undtagelse af Welles' »Citizen Kane« eller »Familien Amberson« og Fords »Manden der skød Liberty Valance«. Bogdanovichs formåen i denne henseende er så meget desto mere bemærkelsesværdig, idet »The Last Picture Show«, i modsætning til de her nævnte film, udspilles indenfor et meget kort tidsrum.

For det tredie er det lykkedes for Bogdanovich, uden at der er blevet sagt eet ord om politik, bortset fra at Adlei Stevenson accepterede kandidat-nomineringen, uden pegepind og kommentarer, kun ved at skildre ligefremme, små, hverdagsagtige og aldrig særlig dramatiske episoder og ved at spille på stemninger og på stilheden, at reflektere den store nations krise i afkrogens vanddråbe. Portrættet af den lille by Anarene i Texas år 1951 bliver derfor et ganske klart spejlbillede af USAs moralske konkurs.

(Oversættelse: Claus Hesselberg)

directed by john ford

jan aghed

I dokumentarfilmen »Directed by John Ford« medvirker Ford i egen høje person og ligeledes John Wayne, Henry Fonda og James Stewart. Speaker er Orson Welles, som efter eget udsagn studerede »Stagecoach« utallige gange inden han lavede »Citizen Kane« og desuden har påstået, at film for ham er ensbetydende med de gamle mestre, »det vil sige Ford, Ford og Ford«. Filmen er skrevet og instrueret af Peter Bogdanovich, forfatter af en interview-bog om Ford og en af dennes bedste venner.

Filmen indeholder et halvt hundrede klip fra følgende 25 Ford-film: »The Searchers«, 1956 (3 klip), »My Darling Clementine«, 1946 (3), »The Quiet Man«, 1952 (1), »Straight Shooting«, 1917 (3), »Young Mr. Lincoln«, 1939 (6), »Prisoner of Shark Island«, 1936 (2), »Steamboat Round the Bend«, 1935 (1), »The Grapes of Wrath«, 1940 (3), »The Iron Horse«, 1924 (1), »Three Bad Men«, 1926 (2), »Salute«, 1929 (1), »Submarine Patrol«, 1938 (1), »The World Moves On«, 1934 (1), »The Battle of Midway«, 1942 (1), »Drums Along the Mohawk«, 1939 (3), »Stagecoach«, 1939 (2), »Wagonmaster«, 1950 (1), »Fort Apache«, 1948 (2), »She Wore a Yellow Ribbon«, 1949 (5), »The Informer«, 1935 (2), »The Man Who Shot Liberty Valance«, 1962 (2), »They Were Expendable«, 1945 (1), »Two Rode Together«, 1962 (2), »Cheyenne Autumn«, 1964 (2) og »Judge Priest«, 1956 (1).

Med et sådant person- og filmmateriale til sin rådighed er det næppe forbavsende, at »Directed by John Ford« er et værdifuldt arbejde på et informativt og pædagogisk, men også ganske elementært plan. Set ud fra andre synsvinkler er det en klar skuffelse. Trods det, at den er lavet af en forhenværende kritiker, savner den et kritisk perspektiv og en vi-

sion, som kunne yde Fords egen blot en vis retfærdighed.

De to første klip kan siges at forme den mest naturlige begyndelse, idet de består af scener, som hører til højdepunkterne i Fords visuelle og atmosfæreskabende kunst, samtidig med at de fotografisk, kompositorisk og stemningsmæssigt set er meget repræsentative for deres ophavsmand: åbningen af døren ud mod prærien, som indrammer eks-sydstatsmanden Ethan Edwards' tilbagekomst i »The Searchers« og den fantastiske søndagmorgen i Tombstone, hvor den generte sheriff Wyatt Earp eskorterer lærerinden til kirken.

Samtidig antyder klippet fra »The Searchers« Bogdanovichs overfladiske holdning til emnet. Først og fremmest synes klippets funktion at være at give hans dokumentarfilm en effektfuldt visuel, man kan til og med sige en effektfuldt pittoresk, optakt. At dette er tilfældet bekræftes af det allersidste klip; lige inden er der en porøs udlægning af de ensomme helte i Fords verden, hvorefter Bogdanovich som illustration på ny citerer »The Searchers« denne gang ved at vise slutscenen. Som visuel afrunding er ideen naturligvis fortræffelig: den spejlvendte indledning, døren som lukkes i; men i tematisk og moralsk henseende får den et lettere absurd præg, eftersom Ethan Edwards, psykopat og racist som han er, er en decideret a-typisk repræsentant for de heroiske enspændere i Fords produktion.

Det tredie klip i rækken i »Directed by John Ford« viser et kys, som går forud for en slåskamp mellem Wayne og Maureen O'Hara i »The Quiet Man«. Dette er den eneste gang, hvor Bogdanovich overhovedet berører to så centrale forudsætninger for forståelsen af Fords verden som hans kvindeskildringer og syn på forholdet mellem kønnene.

Men selvfølgelig er det morsomt og underholdende at høre Wayne, Stewart og Fonda fortælle anekdoter om instruktørens hjertelige skrækregime under indspilningerne. Dér sidder de, tre ældre herrer, bare en ti år yngre end Ford, som kunne have været deres storebror eller i hvert fald en næsten jævnaldrende ven, og det bizarre er, at deres snart henrykte, snart andægtige småsnak fremmaner en relation af næsten samme slags, som den der er mellem fnisende skoledrenge og en tyrannisk lærer. Lykkeligvis bidrager trioen også med en del, men ikke påfaldende mange, interessante oplysninger om Fords måde at forberede, prøve og optage en film på. Samtidig funderer man over, hvorfor i al verden man ikke lod andre og måske lige så repræsentative Ford-medarbejdere komme til orde, en eller anden fotograf eller manuskriptforfatter f. eks., eller Maureen O'Hara, hans heltinde par excellence, – hun har måske haft kopper, medens Bogdanovich var i gang.

Mesteren selv troner i instruktørstolen i sin elskede Monument Valley iført bredskygget hat og sort klap for øjet og virker sublimt uinteresseret i, hvad Bogdanovich arbejder med. Scenerne med Ford kendetegnes af en form for lakonisme, som The Ringo Kid, Nathan Britles eller Tom Doniphon fremstår som patologiske frasemagere ved siden af. I det store og hele svarer han overhovedet ikke på interviewerens spørgsmål og nøjes med hånlige småbemærkninger, som hvor han siger »Cut!« til kameraet eller enøjet glor på Bogdanovich med majestætisk foragt.

Det er en stilfuld enmands-forestilling, helt tilpasset den myte, som Ford står på vagt for mere demonstrativt end noget andet Hollywoodmedlem, måske lige med undtagelse af Hitchcock, nemlig myten om den professionelle amerikanske filmhåndværker, manden som laver film alene for at adsprede et million-publikum og overlader både dybsind og dybsindighed til filmkritikkens tænkende slyngler.

Selvfølgelig vrimler Hollywood med den slags instruktører. Men Ford hører ikke til blandt dem. Som alle Kosmoramas læsere ved, er blot et overfladisk studium af hans film tilstrækkeligt til at bevise, at han er lige det stik modsatte af den u-sofistikerede, kommercielle historie-snedker, han elsker at give sig ud for. Bogdanovich derimod giver os meget lidt af hans virkelige dimensioner og overhovedet intet af de dialektiske spændinger i hans værker: idékonservatismen ved siden af den stærke sociale patos, glorificeringen af kavaleriet ved siden af den dybe respekt for menneskeliv, kvinderne i »Fort Apache« ved siden af Anne Bancroft i »Seven Women« eller indianerne i »Stagecoach« ved siden af indianerne i »Cheyenne Autumn«.

For Bogdanovich er Ford både først og sidst den poetiske friluftsfilmmand og historie-fortælleren, med den sidstnævnte egenskab belyst ved en hurtig gennemgang af hans film i relation til vigtige årstal i USA's historie. Poesien og historien er naturligvis betydningsfulde ingredienser i Fords filmskaben, men disse begreber dækker ikke på længere sigt hans – efter min mening uhørte – kompleksitet. Karakteristisk nok stopper den bemærkelsesværdige forandring i Fords forhold til den amerikanske western, optimismen, nostalgien, sanktionen af myterne i 30' og 40'erner film sammenlignet med bitterheden, kynismen, fornemmelsen af forrådte idealer i »The Searchers« eller ». . . Liberty Valance«, ved et interview-spørgsmål, som interview-objektet givetvis blankt nægter at besvare. Sagen skulle jo ellers nok kunne opklares ved hjælp af en sammenlignende og analytisk montage, især da Bogdanovich synes at have haft adgang til størstedelen af Fords produktion.

Men hele historien er også ringe gennemtænkt. Den blev vist på Venedig-festivalen, hvor ingen af filmene hævede sig op over filmcitaterne i »Directed by John Ford«. Hvad mener Ford selv om Bogdanovichs hyldest? I Venedig indtraf, hvad ingen Ford-beundrer havde vovet at tro. Pludselig var Ford der. Men han fremviste ingen større snakkesalighed. Faktum er, at han ikke fremlagde ret meget om noget som helst. Jeg besøgte ham på hans værelse på Hotel Excelsior og blev bedrøvet over den forvandling, han havde gennemgået, siden jeg sidst så ham i forbindelse med et langt interview i hans hjem i Hollywood for 4 år siden.

Nu, som dengang, lå han i sengen, men dengang var han en 73-årig, som stadig virkede frisk, fuld af vitalitet og energi og besluttet på at lave flere film – lad gå at beslutsomheden blev dæmpet af fornemmelsen af, at Hollywoods nye finansielle struktur ikke havde plads for hans måde at lave film på. Han sad i sengen og arbejdede omgivet af bogstabler og manuskripter og overdængede mig og min introduktør og ledsager, Peter Bogdanovich, med mageløse sarkasmer. Og nu? Nu var han sengeliggende, fordi han var for svag til at være oppe. Det blev sagt, at den lange rejse til Lido med anstrengende transit-tider og en forceret biltur på 4 timer havde knækket ham.

Han så kolossalt ældet ud og virkede meget skrøbelig. Det var, som om han var langt væk. Når hans hjerne for et øjeblik vendte tilbage til værelset på Excelsior, fortalte han med en stemme i hvilken man kunne ane sporene af hans udsøgt smukke New England-udtale, at han umiddelbart efter tilbagekomsten til Hollywood skulle instruere en ny film sammen med Frank Capra.

Det drejede sig om hans yndlings-projekt gennem flere år, en film om den amerikanske selvstændighedskrigs udbrud. Uden tvivl skulle den, da han talte om den i 1967, have været en rig afslutning på hans karriere. Hvorledes kunne man tænke noget andet, med det emne – og med den titel? »April Morning«. Vi vil aldrig få den at se.

(Oversættelse: Claus Hesselberg)

■ THE LAST PICTURE SHOW

The Last Picture Show. USA 1971. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Last Picture Show Productions, Inc. En BBS Produktion. **Ex-P:** Bert Schneider. **P:** Stephen J. Friedman. **As-P:** Harold Schneider. **P-samordner:** Marilyn LaSalandra. **P-leder:** Don Guest. **Eksteriørleder:** Frank Marshall. **P-ass:** Mae Woods. **Instr:** Peter Bogdanovich. **Instr-ass:** Robert Rubin, William Morrison. **Manus:** Larry McMurtry, Peter Bogdanovich. **Efter:** Larry McMurtrys roman. **Foto:** Robert Surtees. **Kamera:** Terry Meade. **Format:** Widescreen. **Klip:** Donn Cambern. **P-tegn:** Polly Platt. **Ark:** Walter Scott Herndon. **Konstruktion:** Ed Shanley (Sup), Al Litteken (Samordner). **Rekvis:** Walter Starkey, Louis Donelan. **Kost:** Nancy McArdle, Mickey Sherrard. **Incidentalmusik:** Populær-melodier sunget af Hank Williams, Sr. (bl. a. »Kawliga«, »Half as Much«, »Lovesick Blues«, »Cold, Cold Heart«), Bob Willis and his Texas Playboys (»Faded Love«), Tony Bennett, Lefty Frizzell, Frankie Laine, Johnny Ray, Eddy Arnold, Eddie Fischer, Phil Harris, Pee Wee King, Hank Snow, Johnny Standley, Hank Thompson, Webb Price, Jo Stafford. **Tone:** Tom Overton. **Medv:** Timothy Bottoms (Sonny Crawford), Jeff Bridges (Duane Jackson), Cybill Shepherd (Jacy Farrow), Ben Johnson (Sam the Lion), Cloris Leachman (Ruth Popper), Ellen Burstyn (Lois Farrow, Jacys mor), Eileen Brennan (Genevieve), Clu Gulager (Abilene), Sam Bottoms (Billy), Randy Quaid (Lester Marlow), Sharon Taggart (Charlene Duggs), Joe Heathcock (Sheriffen), Bill Thurman (Mr. Popper, træner), Barc Doyle (Joe Bob Blanton), Jessie Lee Fulton (Miss Mosey), Gary Brockette (Bobby Sheen), Helena Humann (Jimmie Sue), Lloyd Catlett (Leroy), Robert Glenn (Gene Farrow, Jacys far), John Hillerman (Læreren), Janice O'Malley (Mrs. Clarq), Floyd Mahaney (Oklahoma-politimand i bil), Kimberly Hyde (Annie-Annie Martin), Noble Willingham (Chester), Marjory Jay (Winnie Snips), Joye Hash (Mrs. Jackson), Pamela Keller (Jackie Lee French), Gordon Hurst (Monroe), Mike Hosford (Johnny), Faye Jordan (Plejerske), Charlie Seybert (Andy Fanner), Grover Lewis (Mr. Crawford), Rebecca Ulrick (Marlene), Merrill Shepherd (Agnes), Buddy Wood (Bud), Kenny Wood (Ken), Leon Brown (Cowboy i cafe), Bobby McGriff (Lastvognschauffør), Jack Mueller (Arbejdsmand i oliefelt), Robert Arnold (Blanton), Frank Marshall (Tommy Logan), Otis Elmore (1. mekaniker), Charles Salmon (Bilist), George Caulden (Cowboy), Will Morris Hannis (Tankpasser), The Leon Miller Band. **Længde:** 118 min. **Udl:** Columbia.

I filmen er inkluderet uddrag fra »Father of the Bride« (Vincente Minnelli, 1950) og fra »Red River« (Howard Hawks, 1948). Endvidere fra TV-programmerne »Strike It Rich« og »Your Show of Shows«.

Filmen indspillet i efteråret 1970 i Texas.

Kuriosa: Adskillige af filmens kostumer er tidligere brugt i en række MGM film, idet Polly Platt (= mrs. Bogdanovich) på MGM's auktion købte op og bl. a. sikrede sig et par jeans, som første gang blev brugt af Debbie Reynolds i »I Love Melvin«, og de bukser, som John Wayne benyttede i »Three Godfathers« – i »The Last Picture Show« benyttes de indkøbte jeans af Cybill Shepherd, mens Peter Bogdanovich valgte John Waynes bukser for sig selv.

■ DIRECTED BY JOHN FORD

Directed by John Ford. USA 1971. **P-selskab:** The American Film Institute. **P:** George Stevens, Jr., James R. Silke. **Instr/Manus/Kommentar:** Peter Bogdanovich. **Speaker:** Orson Welles. **Foto:** Laszlo Kovacs. **Farve:** Technicolor, sort-hvid. **Medv:** John Ford, John Wayne, Henry Fonda, James Stewart, Peter Bogdanovich. **Længde:** 95 min.

Eksteriørscener filmet i Monument Valley, Utah.

NB: John Ford og hans film er også emnet for i hvert fald tre TV-produktioner, nemlig »John Ford. Presented by Paddy Whammel« (BBC-TV 2, 9.1.67), »Line-Up: My Name's John Ford, I Make Westerns«, lavet af Rowan Ayers (BBC-TV 1, 25.1.70) og »The American West of John Ford«, instrueret af Denis Sanders (CBS-TV, 5.12.71).

Impotente flippere

Chr. Braad Thomsen fortæller om nye film fra Warhol-fabrikken: Paul Morrisseys »Trash« og Andy Warhols »Nude Restaurant« og »Blue Movie«.

Paul Morrisseys nye film »Trash« havde verdenspremiere for et år siden på Cannesfestivalen sammen med Jerry Schatzbergs »Panik i Nåleparken«. »Trash« blev vist i kritiker-ugen, mens »Panik i Nåleparken« skønnedes værdig til det officielle festivalprogram, og denne distinktion siger naturligvis meget om forskellen på de to film. De handler begge om narkomaner, men »Panik i Nåleparken« er produceret inden for den kommercielle filmindustri, mens »Trash« er produceret af Andy Warhol. Schatzbergs film har udpræget karakter af en slum-udflugt. Smukke, begavede og følsomme skuespillere er sat til at spille narkomaner, og en velsmurt, professionel filmmaskine foreviger deres livsskæbner, som tjener både et underholdende og et fedt moraliserende formål.

I modsætning til Schatzberg forsøger Morrissey ikke at hæve sig op over sit emne og gøre det til professionel underholdning. Hans film er ikke dramatisk struktureret, og hans billeder er ikke vellavede: ofte går der lige et par sekunder, før han finder skarpheden og den rette billedkomposition i en indstilling – og når han ikke at komponere billedet, før scenen er i fuld gang, så er han i øvrigt også ligeglad med det. Han bruger heller ikke særligt attraktive skuespillere i hovedrollerne, men vennerne Joe Dallesandro og Holly Woodlawn. I et meget oplysende interview med Jan Aghed (»Kosmorama« 105) kritiserede Morrissey ganske vist kommercielle amerikanske film for »kun at ville vise grimme mennesker på lærredet« og erklærede, at han følte sig »forulempet« på egne og publikums vegne, og at skuespillerne burde være smukke! Det var en udtalelse, der taget for sin pålydende kunne synes temmelig racistisk og diskriminerende, men set i relation til de film, Morrissey laver, må man opfatte hans ord anderledes. Han har en højst utraditionel opfattelse af begreberne »smuk« og »grim«, jvf. billedet af Holly Woodlawn!

Paul Morrissey: »Jeg føler mig forulempet af den linje, amerikansk film er slået ind på de seneste år: kun at ville vise grimme mennesker på lærredet.«

»Trash« indledes med et nærbillede af Joes bare røv, og da kameraet zoom'er ud, afsløres det, at en veninde forsøger at give ham erektion. Hun anstrenger sig mere for sin egen skyld end for Joes, for han synes sløvt ligeglad, og hun må da også opgive sit forehavende: han kan ikke få den op og stå. Dette er i både direkte og overført forstand filmens hovedtema. Joe er på sprøjten, og hans impotens er filmen igennem et billede på hans totalt svigtende evne til meningsfuld kommunikation.

Joe bor sammen med Holly, der vist egentlig er en drag queen, dvs. en mand i kvindeklæder, men hun føler sig som kvinde i en sådan grad, at man næppe ville have tvivlet på hendes køn, hvis ikke Morrissey selv i nævnte interview havde udtalt sig om det. Filmens mest gribende scene er den, hvor Holly efter endnu engang at måtte resignere over for Joes impotens tager en flaske og begynder at onanere med den. Halvt bedøvet af narkotika ligger Joe på gulvet ved siden af Hollys seng, mens Holly bakser med flasken mellem benene, og da hun får orgasme, rækker hun frem efter hans hænder og hvisker hans navn. Der er noget trøsteløst fortvivlende over scenen, som rummer et af de mest frysende billeder på ensomhed, der er set i en biograf. Samtidig er ethvert tilløb til selvsmagende sentimentalitet holdt grundigt på afstand af scenens meget groteske udformning: til trods for at Holly rent faktisk er en mand, føler hun sig altså så meget som kvinde, at hun må onanere med en flaske!

Joe og Holly lever materielt og åndeligt på et eksistensminimum. Deres lejlighed er møbleret med inventar, som Holly finder på lossepladsen, og Holly forsøger at råde bod på den seksuelle kontaktløshed mellem hende og Joe ved at tage unge mænd med hjem. Joe har naturligvis intet imod det, – lidenskabsløsheden synes forlængst forvandlet til ligegyldighed, og jalousi eksisterer ikke. I hvert fald ikke før Joe forsøger at lade sig forføre af Hollys højgravide søster. Mens de ligger og bakser i sengen, står Holly pludselig i døren, og hun eksploderer i et hysterisk raseri-udbrud, der nærmest virker som et dramatisk chok i denne film, der hidtil har været lige så flegmatisk som dens personer. Hendes raseri er klart begrundet i sekvens-rækkefølgen: jalousi-scenen bringes i umiddelbar forlængelse af onani-scenen, i hvilken Holly har tryglet Joe om, at hun ikke også næste aften behøver at nøjes med flasken. Og så ligger han i stedet der med hendes søster! Der er noget befriende over Hollys eksplosion, fordi den demonstrerer, at der er grænser for nedværdigelsen, og at de sidste følelser endnu ikke er knust af defaitisme i denne ellers helt statiske film.

Konfrontation med samfundet

Normalt konfronterer Warhol og Morrissey ikke deres udflippede bøsser og narkomaner med det borgerlige samfund, men viser dem i et lufttomt miljø, der synes helt isoleret fra det omkringliggende samfund. »Trash« er anderledes på det punkt: I hele to scener foretager Morrissey en konfrontation. Første gang er, da Joe bryder ind i en villa for at stjæle. Han overraskes af konen, der i Joe ser opfyldelsen af den hjemmegående husmors sadomasochistiske ønskedrøm: voldtægtsforbryderen, der kommer og sætter kulør på hendes kedsommelige tilværelse. Men Joe er som bekendt ikke ude på at voldtage nogen, og i øvrigt kommer hendes arkitektmand hjem, før hun når at få Joe med på tanken. Senere, da hun hjælper Joe med at få et bad, foreslår hun ham en seksuel trekant: »Well, if you slept with both boys and girls, you could sleep with my husband and me together. I can talk him into it, I can talk my husband into anything – how do you think I got him to marry me?« Joe er imidlertid kun ude efter et skud heroin, og ægteparret hjælper ham glædestrålende med hans »spændende« forehavende, samtidig med at deres egne ægteskabelige frustrationer bryder frem i lys lue i et infernalsk opgør, mens Joe bliver mere og mere apatisk. Da han synes at være ved at miste bevidstheden, bliver de forskrækket og smider ham splitternøgen ud på gaden.

Sekvensen er klart stiliseret og rummer megen bidende polemik mod det borgerskab, der bag en tilforladelig overflade lever med sjælelige afgrunde, der ikke er mindre groteske end Joes og Hollys. Morrissey overlader forbindende associationer til tilskuerne og bruger ikke pegefingre, men han har næppe noget imod, at det borgerlige ægteskab opfattes som årsag til Joes og Hollys tragedie, eller at der lægges en symbolsk værdi i sekvensens afslutning; bourgeoisiet smider deres nøgne og halvt bevidstløse offer på gaden som en bunke affald. Den samme direkte samfundskritiske funktion ligger bag filmens anden konfrontations-scene med Joe og Holly og en småborgerlig socialarbejder. Med en pude på maven forsøger Holly at spille gravid, så de kan få socialhjælp, men den går ikke, og filmen efterlader Joe og Holly i en situation, der nøje svarer til åbningsscenen.

Joe: It was a good idea, though. It was so good ...

Holly: Yeah, you're right ... Joe ... lemme suck your cock.

Holly Woodlawn i »Trash« er et eksempel på, at Paul Morrisseys opfattelse af begreberne »smuk« og »grim« er lidt utraditionel.

»Nude Restaurant«

En anden film fra Warhol-fabrikken, »Nude Restaurant«, har nylig haft Danmarks-premiere på »Louisiana«. Den er instrueret og fotograferet af Warhol selv og med Morrissey som »executive producer«, og den er fra 1967, altså et år ældre end den eneste Warhol-film, der hidtil har været vist i danske biografer: »Lonesome Cowboys«.

Hele filmen foregår på en restaurant, hvor servitricen og de fleste af gæsterne sidder nøgne og snakker løs, og som i »Lonesome Cowboys« er det den gudbenådede krukke Viva og den prægtigt selvudleverende bøsse Taylor Mead, der står i centrum af løjerne, og som er med til at gøre filmen næsten konstant underholdende. Den kunne godt fortjene biografdistribution.

Højdepunktet i filmens første rulle er en samtale mellem den totalt udflippede Taylor Mead og en humørforladt, militant borgerrettighedsforkæmper, der kunne være hentet ud af Robert Kramers »The Edge« eller »Ice«. Måden, de taler forbi hinanden på, er ganske morsom. Da Taylor Mead fortæller, at han skam også har været fængslet et par gange, spørger den militante indforstået: »Civil rights?« – »No, eh personal rights«, svarer Taylor Mead lidt genert-undvigende.

Konfrontationen mellem den seksuelt og den politisk militante bekræfter for mig at se til fulde den Warhol-tolkning, jeg forsøgte i min anmeldelse af »Lonesome Cowboys« (»Kosmorama« 103), og som fik Elsa Gress til at fare i harnisk i det følgende nr. med et læserbrev så hysterisk uovervejet, at det i sig selv udelukkede enhver seriøs debat. For Warhols drop-outs er seksualiteten løsrevet fra enhver følelsesmæssig og social sammenhæng og er blevet et mål i sig selv, hvorfor deres impotens næppe er mindre end de militante Kramer-personer, der har løsrevet deres sociale engagement fra enhver seksuel sammenhæng. Denne problematik kan selvfølgelig godt være til stede i Warhols film, selv om Warhol selv ikke har erkendt den, – men ovennævnte sekvens synes nu at vise, at Warhol egentlig ganske godt er klar over, hvad hans film handler om!

I anden rulle er det Viva, der dominerer billedet med Taylor Mead diskret i baggrunden som den let uopmærksomme kommentator til hendes bevidsthedsstrømme. Jeg kender ikke noget andet ansigt, der kan være så nærværende på en filmstrimmel som Vivas, men det er samtidig umuligt at redegøre for, hvori hendes udstråling består. Hun forener en Greta Garbos patos med en fuldstændig mytedræbende selvironi, og hendes åbenlyse glæde ved at udbrede sig om sine udflippede seksuelle eventyr er hele tiden kombineret med en påtaget jomfrunalsk forargelse over, hvad hun dog kan blive udsat for i denne verden. Hun snakker lystigt løs om minder fra sin katolske barndom og til i dag, mens en søvnig Taylor Mead lytter i baggrunden. »Keder jeg dig?« spørger Viva på et tidspunkt. »Ih nej,« siger Taylor Mead fraværende. »Jeg holder meget af at høre brudstykker af historier, og får jeg ikke fat på det hele, gør det heller ikke noget, for min underbevidsthed fanger det sikkert. I virkeligheden kan du nøjes med at mumle.« Ind imellem vil filmen blive hjulpet af, at tilskueren har samme åbne underbevidsthed som Taylor Mead, for lydbåndet er som sædvanlig hos Warhol ikke særlig perfekt, hvilket dog ikke generer oplevelsen af personerne.

Særlig fornøjelig er Viva i beskrivelsen af sit forsøg på at blive rigtig skuespillerinde. I Hollywood-agentens øjne manglede hun alt for nogensinde at kunne slå igennem på et lærred: hendes bryster var for små, hendes krop for mager og hendes næse for stor. Men som Viva siger til sit forsvar, så var Cleopatras næse jo ikke mindre, men den forandrede alligevel historiens gang. Vivas næse har forandret filmhistorien. Den ville være kedeligere uden hende.

På »Louisiana« vistes også et brudstykke af Andy Warhols 24 timer lange film »Empire« med fast kamera på Empire State Building, – filmen som alle i årevis har skrevet om uden at have set den! I dag har den udelukkende historisk interesse, for det er indlysende, at Warhol er kommet ud over sin polemiske, form-demonstrerende periode. Han er forlængst begyndt at bruge sit kamera for at fortælle os noget om de mennesker, han kender ud fra sin velkendte målsætning: »People are so beautiful, that you can't make a bad movie.«

Ud fra sine forudsætninger forsøger Warhol at opfylde Godards doktrin, at kameraet og båndoptagerne ikke tilhører filmindustrien, men folket, og uden Warhol ville vi ikke kunne henregne Viva og Taylor Mead blandt vore gode venner.

»Blue Movie«

Inden for samme frugtbare produktionsperiode som »Nude Restaurant« og »Lonesome Cowboys« ligger også »Blue Movie«, der er indspillet på en enkelt eftermiddag i oktober 1968, efter at Warhol var udskrevet fra hospitalet, hvor han havde svævet mellem liv og død som følge af Women's Libhystaden Valerie Solanas drabsforsøg. Warhol angives som filmens instruktør og fotograf, mens Paul Morrissey igen er »executive producer«. Filmens eneste to roller spilles af Viva og Louis Waldon.

Der er ikke udsigt til, at filmen foreløbig kommer til Danmark, hvorimod dens manuskript i flere måneder har været i handelen udsendt af Grove Press med et væld af stills fra filmen. Og selvfølgelig er det problematisk at læse et Warhol-manuskript, fordi man ganske går glip af de forskellige fortolkningslag, der lægges i filmen af de skuespillere, som selv skaber ordene og situationerne. Men en slags indtryk af filmen kan man vel altid få ved at sammenholde bogens ord og billeder med Warhols udtalelse om, at det er en film om Vietnam.

Det sidste er ikke umiddelbart indlysende. I første række er filmen ét langt autentisk samleje mellem Viva og Louis Waldon (og den blev da også hurtigt beslaglagt af politiet i New York!). Filmen synes at være rig på erotisk humor og ømhed, men samtidig synes dens erotiske indhold at være kædet direkte sammen med et politisk: i forlængelse af samlejet begynder Viva og Louis at diskutere verden omkring sig. Viva fortæller om, da politiet ville arrestere hende, fordi hun gik i en hullet bluse uden bh indenunder, og om hendes overfusning af strømerne: »If – you – lay a *finger* on me ... if you try to put me in jail, you'll be soooooo sorrry. When I get finished with you, you won't know what hit you.« Og i let distraktion snakker de videre om deres politiske baggrund. Viva fortæller, at hendes mor var John Bircher, og i gamle dage stemte både Viva og Louis på Nixon. Nu er de begge holdt op med at stemme, Viva med den uforlignelige begrundelse, at politik er så *gammeldags:* »How can you think of a solution, when you don't even know what the problem will be?« Og mens de ligger nøgne i sengen, snakker de videre om Vietnam, atombomber, CIA, smører et stykke mad og går i bad, hvor elskovslegen fortsætter.

Warhols film forekommer så umiddelbart indtagende, menneskelige og på deres egen måde ganske underholdende, at man voldsomt må beklage, at hverken de kommercielle filmudlejere eller Filmmuseet hidtil har vist hans produktion synderlig interesse. Vort filmklima er koldere uden dem. ■

MARTIN DROUZY/ FILMKUNSTENS DØD?

I Roman Polanskis film »Rosemarys Baby« så man i et glimt et nummer af *Time Magazine* på bordet hos den læge, Rosemary opsøgte, og på forsiden med fede bogstaver sætningen: »God is dead.« Ordene hentyder til en teologisk strømning, den såkaldte Guder-død-teologi, som havde sin blomstringstid i USA og andre steder i slutningen af 60'erne.

Nu er teologerne ikke længere alene om at save den gren over, de selv sidder på. Filmkritikerne og -skribenterne gør det samme. Enkelte af dem fortæller os i disse år, at »filmkunsten er død«. Ulykkesprofeterne kommer denne gang ikke fra USA, men fra Frankrig, og de koncentrerer sig omkring to filmtidsskrifter, som de både redigerer og skriver flittigt i, nemlig det berømte »Cahiers du Cinéma« og det nyere og mindre kendte »Cinéthique«.

En så bastant påstand som den, der fremsættes af disse filmteoretikere, kan ved første øjekast se ud som en dårlig vittighed. Tilsyneladende går det nemlig slet ikke filmkunsten så dårligt endda! Dels producerer man stadig den ene film efter den anden (i Frankrig optages der årlig ca. 70 franskproducerede film og mindst 60 i coproduktion), og dels er de såkaldte alternativ- eller undergrundsfilm godt på vej til at finde deres plads ved siden af den traditionelle filmkunst. Den påstand, at filmkunsten er død, virker altså i høj grad urealistisk. Det ser ud til at være en af disse provokerende floskler, som små revolutionære kredse ynder at slå om sig med, når de i deres sekteriske iver begynder ikke at kunne se forskel på deres egen ønsketænkning og tingene, som de i virkeligheden er.

Selv om man måske ikke kan gå ind for de radikale konklusioner, Cahiers- og Cinéthique-redaktørerne er kommet til, er det nu alligevel umagen værd at stifte bekendtskab med de argumenter, der har ført dem så vidt, og med hele den problemstilling, som er deres. Derved vil man måske opdage, at de ikke tager helt fejl i deres diagnose. Selv om det muligvis er overdrevet uden videre at ville påstå, at filmkunsten er enten død eller døende, er det måske ikke helt forkert at sige, at en *vis* form for filmkunst for øjeblikket har overlevet sig selv, – en form, man for øvrigt med rette ikke ville savne ret meget, hvis den forsvandt.

Auteur-teorien

Det var som bekendt den gruppe filmkritikere (Bazin, Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer m.fl.), som i midten af 50'erne samlede sig omkring Cahiers du Cinéma, der skabte begrebet »cinéma d'auteur« og helt konsekvent opererede med det. Eftersom ordet »auteur« på fransk betyder både forfatter og skaber, kan udtrykket »cinéma d'auteur« forstås på to måder:

1) Som en reaktion mod den en gang for alle vedtagne regel, der dengang gjorde sig gældende for den traditionelle filmkunst i Frankrig (og mange andre steder), og som gik ud på, at drejebogsforfatteren og instruktøren nødvendigvis skulle være to forskellige instanser, og at det i praksis måtte anses for utænkeligt, at en instruktør selv kunne lave sin drejebog. I en berømt artikel fra 1954 med titlen »En vis tendens i fransk filmkunst« (oversat til Se – det er film, bd. 3, s. 15–36) gør Truffaut oprør mod den despotiske rolle, drejebogsforfatteren efterhånden havde tilrevet sig i forbindelse med filmens tilblivelsesproces. Resultatet var i praksis, at instruktøren som regel måtte lade sig nøje med at *illustrere* en drejebog i stedet for at lave en virkelig film, dvs. et visuelt værk, som fra begyndelsen var tænkt i billeder.

2) Men »auteur« betyder også skaber, og Truffaut gør sig derfor i den pågældende artikel ydermere til talsmand for, at en film skal være noget andet og mere end et industriprodukt eller en blot og bar »mærkevare«. Den skal først og fremmest afspejle instruktørens personlige særpræg, og den skal ikke bare repræsentere en rent formel stil, men et livssyn og en livsholdning. Æstetik har også med etik at gøre. En kunstner er også et menneske, og det er mennesket, der engagerer og udtrykker sig i sit værk. Jean Renoir siger i den forbindelse: »Efter min mening har det ingen interesse at lave en god film. Det eneste, der betyder noget, er at lave en film eller en bog eller en ret mad, hvori man genkender forfatterens eller kokkepigens personlighed« (Cahiers, nr. 155). Ud fra disse præmisser har Cahiersfolkene deres klare sym- og antipatier. Det er kun en forholdsvis begrænset skare instruktører, der finder nåde for deres øjne. Truffaut udtrykker en hel gruppes konsekvente kritikerpolitik, når han skriver: »Jean Delannoys bedste film vil aldrig nogen sinde kunne måle sig med Jean Renoirs dårligste. Det er det, jeg forstår ved politique des auteurs.«

Et vendepunkt

Man kan helt skematisk sige, at denne »politique des auteurs« var den idé, der lå til grund for Cahiers' redaktionelle linie helt op til 1968. Sympatier og allergier har ændret sig nu og da i tidens løb. Enkelte oversete instruktører (som f.eks. Howard Hawks) har fået oprejsning, mens andre (som f.eks. De Sica) til gengæld er gået i glemmebogen, men nøglebegreber som »filmskaber« og »filmværk« har i disse 15 år aldrig for alvor været genstand for en omvurdering.

Siden studenteroprøret i Paris i maj-juni 1968 er imidlertid alt blevet anderledes. Hvorfor? Hvad er der sket? For det første fandt den såkaldte »Etats généraux du cinéma« (filmkunstens stænderforsamling) sted i disse uger fulde af sprængstof, hvor alt i det franske samfund blev taget op til revision. I ca. 14 dage gjorde over tusinde professionelle filmfolk (instruktører, producenter, filmudlejere, skuespillere, kritikere osv.) status over filmsituationen i Frankrig og drøftede mulighederne for at gennemføre »revolutionen« *i* og *ved* filmkunsten. Ikke mindre end 19 forskellige forslag og arbejdsmodeller så dagens lys, og alle sigtede de på at skabe nye strukturer med henblik på at skabe et helt nyt filmklima. Enkelte af dem grænsede til det utopiske som f.eks. forslag nr. 4, der var udarbejdet af bl.a. Claude Chabrol og Marin Karmitz, og som uden videre gik ud på, at biograferne gratis skulle være åbne for alle. Andre forslag var til gengæld mere realistiske og umiddelbart gennemførlige. Dette gælder f.eks. forslagene nr. 13, 16 og 19, som fik de fleste stemmer på generalforsamlingen i Surenes ved Paris den 26. og 28. maj 1968 (se Cahiers, nr. 203).

Desværre blev disse udmærkede forslag aldrig til andet end forslag. Revolutionens drøm om at »ændre livet« led meget hurtigt nederlag både på den politiske og den kulturelle front. Dette vakte en enorm følelse af frustration hos alle, der på det tidspunkt havde skimtet »et nyt samfund« med alt, hvad det indebærer. Og det vakte desuden den meget forståelige reaktion, at man tog sin tilflugt til teoriernes og abstraktionernes verden. Kan man ikke forandre verden, kan man da i hvert fald forsøge at forandre filmkunsten eller rettere sagt det herskende syn på filmkunsten. De æstetiske, psykologiske og moralske normer, man hidtil har anvendt, bliver forkastet, og man går over til først og fremmest at bedømme filmene ud fra politiske og ideologiske synspunkter som led i et politisk og ideologisk felttog. Allerede så tidligt som i august 1968 (nr. 203) skriver Cahiers' redaktører i en ledende artikel, at de fra nu af vil afskaffe minikritikken og indskrænke behandlingen af aktualitetsfilmene til et minimum, fordi disse film produceres inden for rammerne af et økonomisk system, som de ikke mere vil være med til at støtte, hvorimod de gerne vil støtte enhver form for »parallelle« film, undergrundsfilm.

På omtrent samme tidspunkt ser et nyt filmblad på filminstruktøren Marcel Hanouns initiativ dagens lys. Dette blad, der udtrykkeligt påberåber sig at være kommet til verden i maj-revolutionens ånd, er »Cinéthique«. Den marxistisk-leninistiske filosofi er for bladets redaktører den eneste brugbare livsanskuelse og norm og den absolut uundværlige referensramme, der bl.a. gør det muligt at nå frem til en filmkritisk metode, der vel næppe kan betragtes som »videnskabelig« i strengeste forstand, men som i hvert fald kan siges at være alt andet end subjektiv og at hæve sig op over de rent impressionistiske indtryk, der danner grundlaget for de fleste filmanmeldelser og -artikler.

Oprettelsen af Cinéthique skaber en tydelig utilpashed hos redaktørerne af Cahiers. Hidtil er de altid blevet angrebet fra højre fløj. Nu bliver de det også fra venstre. Cinéthique-folkene kæmper voldsomt imod,

hvad de kalder Cahiers' »idealistiske ideologi«. Og Cahiers svarer med at overgå dem med hensyn til, hvad man kan kalde marxistisk-leninistisk rettroenhed. Cahiers' nr. 216 (oktober 1969) markerer en tydelig »overgang til den røde farve«. De to hovedredaktører, Jean-Louis Comolli og Jean Narboni, skriver i en ledende artikel om bladets nye linie, at man ud fra den uomtvistelige kendsgerning, at »alle film er politiske«, først og fremmest må stille sig selv spørgsmålet: Hvad er en film?

Film er en »vare«

Cahiers' svar på dette spørgsmål adskiller sig stort set ikke ret meget fra Cinéthiques. Ifølge begge disse tidsskrifter er film ikke først og fremmest et »værk«, men en vare. Man bandlyser auteur-teorien som kættersk. Filminstruktøren kan ikke længere betragtes som en mere eller mindre ufejlbarlig skaber, som under indflydelse af sin »inspiration« eller sit »geni« nedfælder en afspejling af sit verdenssyn i sine film. En film er først og fremmest resultatet af et stykke arbejde, slutfasen i en produktionsproces, som i vor vestlige verden er sat i gang af det kapitalistiske produktionsapparat. Enhver film er med andre ord – om man vil det eller ej – betinget af et økonomisk system. Ved at lægge vægten på denne side af sagen kommer man bort fra *idealismens* fejlagtige problemstilling, hvor subjektet betragtes som det primære, og hvor kunstneren som følge deraf betragtes som et almægtigt individ, der skaber sine værker, som Gud skaber verden. I stedet går man over til en *materialistisk* problemstilling, hvor man ved hjælp af den marxistisk-leninistiske videnskab analyserer, hvad filmen egentlig er. Man placerer såvel filminstruktøren som filmen selv og tilskueren med, hvor de i virkeligheden hører hjemme, dvs. i relation til en dobbelt produktionsproces.

Dette standpunkt medfører, at et filmtidsskrift, der gerne vil være konsekvent med hensyn til dette grundsyn, resolut holder op med at bringe det stof, man normalt finder i alle de filmpublikationer, der er lavet for filmelskere, dvs. interviews med filmskabere, analyser af filmværker osv. I stedet for at spilde tiden på den slags snak må man koncentrere sig om en på en gang *teoretisk* og *politisk* analyse af de varer (film), som for øjeblikket produceres inden for og ved hjælp af et klassepræget samfundsapparatur.

Og det er netop det, Cinéthique er gået i gang med. De to hovedredaktører, Jean-Paul Fargier og Gérard Leblanc, forsøger i det ene nummer efter det andet at afsløre de mekanismer af såvel økonomisk som ideologisk art, der ligger bag selve filmproduktet. I Cinéthique nr. 4, der som helhed er helliget dette emne, drager de bl.a. den konklusion, at den almindelige måde at tale om film på ikke bare er naiv, men direkte skadelig, fordi den tilslører de kræfter, der i virkeligheden driver deres spil, og derved – det være sig bevidst eller ubevidst – fungerer som håndlangere for kapitalismen og den borgerlige ideologi. Og det gør man på tre forskellige planer:

a) *På produktionsplan.* »En film fremstilles ikke for penge, der tilhører en fysisk (en eller anden selvstændig producent) eller moralsk (et eller andet produktionsselskab) person, men ved en indsats og tilskud fra adskillige statslige og private sektorer. I betragtning af deres mangfoldighed og den måde, hvorpå de overlapper hinanden, kan man sige, at det er det kapitalistiske system en bloc, der finansierer det hele. Derfor er det også det, der er den egentlige producent« (s. 14). Det er altså illusorisk at blive ved med at tale om én producent. Samtidig tilslører man en af de mest håndgribelige forudsætninger for problemet, som er, at filmen er et produkt, der i sig selv kun er et middel til at producere andre produkter. Man overser desuden, at de penge, der oprindelig er blevet sat i denne produktionsproces, på ingen måde hidrører fra en mæcens gavmilde hånd, men fra det konkrete udbytte, man tidligere har erhvervet ved sin udnyttelse af arbejderne og deres indsats.

b) *På instruktionsplan.* Man plejer at berømme kunstnerens geni, skaberevne, inspiration og skaberfrihed. Men dermed gør man både ham og tilskueren en bjørnetjeneste. Man giver kunstneren et alibi og forhindrer ham i at udøve sin virksomhed netop der, hvor den skulle komme til udfoldelse, idet han i og ved sit arbejde skulle blotlægge det faktiske forhold mellem filmen og produktionsprocessen. Derfor ser vi, at »Systemet« foretrækker at honorere hans geni (der som bekendt er uvurderligt) meget højt fremfor at betragte ham som en almindelig arbejder, – hvad der i første omgang ville være meget billigere. Det, systemet køber af kunstneren, er med andre ord ikke hans arbejde, men paradoksalt nok hans mangel på aktivitet, hans dovenskab og uvirksomhed. Man betaler ham, for at han ikke skal komme til at udøve en (oprørsk) virksomhed, som kan få systemet til at vakle i sin grundvold. Og hvis han trods alt skulle ønske at udøve en sådan virksomhed, holder man simpelt hen op med at betale. Det er da logisk!

c) *På forbrugerplan.* Inden for den borgerlige ideologi taler man med forkærlighed om filmens byttеværdi fremfor om dens brugsværdi. Man taler, som om filmen udelukkende (eller i hvert fald først og fremmest) var fremstillet enten i kulturelt øjemed – til glæde for filmelskere – eller til showbusiness og underholdning for masserne. Dette bidrager til at dække over den anden side af sagen, som er filmens brugsværdi, dvs. den omstændighed, at den er en kapitalanbringelse. Man gør således det økonomiske til noget sekundært, som om det at tjene penge kun var et middel, mens det i virkeligheden under vort nuværende system er et mål. Det kan man bl.a. se af, at en instruktør, hvis hans første film ikke bliver en kassesucces, aldrig får lov til at lave en film nr. 2. Dette er beviset på, at filmen som allerede nævnt først og fremmest er en vare, der fremstilles som et middel til at fremstille nye varer.

Når man på den anden side taler om filmens brugsværdi, dvs. om dens forhold til »forbrugeren«, udtrykker man sig, som om den umiddelbart kunne bruges og nydes – uden nogen som helst indsats fra tilskuerens side. Det led, der hedder den nødvendige tydningsproces, springer man altså over, og netop denne proces kan slet ikke undværes, hvis publikum skal tage filmen for det, den er, dvs. for resultatet af en arbejdsydelse *i* – og undertiden også i konflikt med – en bestemt produktionsproces. Ved at få øjnene op for denne arbejdsydelse under selve filmfremførelsen bliver tilskuerne samtidig klar over deres eget forhold til denne proces, og det giver igen anledning til en bevidstgørelse af direkte revolutionær art.

Teknikken er ikke neutral

Der er måske dem, der vil sige, at alle disse betragtninger ikke er særlig originale. Vi har alle sammen allerede længe været opmærksomme på, at film ikke bare er noget med kunst, men at den også har med industri at gøre. Cinéthique-redaktørerne gør sig til af, at de opdager gamle selvfølgeligheder, og deres eneste fortjeneste – eller fejl – er, at de fremstiller dem i et så ensidigt lys, at man skulle tro, sagen ikke havde andre sider end den.

Det er nok muligt! Men det nye i deres indsats og det, der for alvor fortjener at blive lagt mærke til, er deres påstand om – og påvisning af – i modstrid med den marxistisk partitro Jean-Patrick Lebel, at teknikken ikke er neutral, og at »kameraet er et ideologisk redskab i sig selv«. Filminstruktøren er med andre ord ikke frit stillet med hensyn til at lave den film, han ønsker. Han er ikke alene afhængig af det produktionssystem, han arbejder i og for, men også af det tekniske apparatur, han anvender, – et apparatur, som for sin del desuden er afhængigt af en bestemt ideologi (1).

På det punkt får Cinéthique-redaktørerne mere eller mindre uventet støtte af Cahiersfolkene. Disse sidste har i de senere numre af bladet bragt en række artikler, som er så velovervejede og veldokumenterede i hele deres argumentation, at det fra nu af ikke mere vil være muligt at skrive om hverken filmhistorie eller filmæstetik uden først at have gjort sig bekendt med dem.

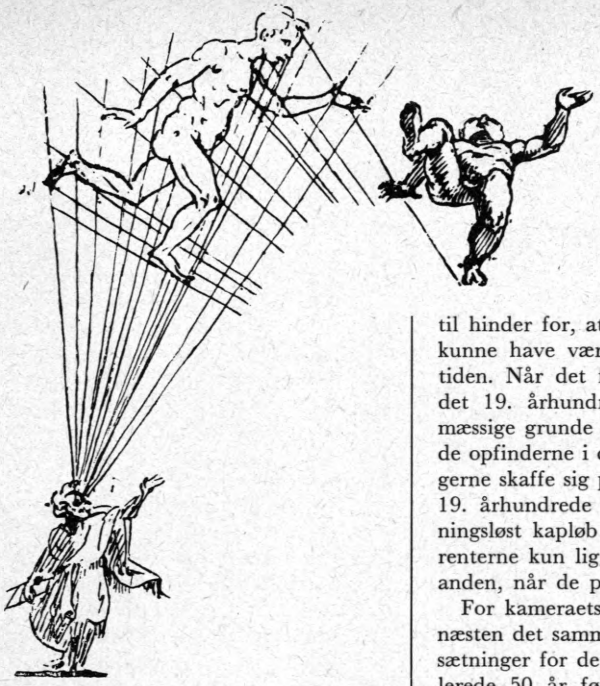
I sin bog »Cinéma et idéologie« (udkommet på det franske kommunistpartis forlag »Editions Sociales«) hævder Jean-Patrick Lebel, at teknikken er uideologisk, og at den altså kan bruges til at udtrykke hvad som helst, eftersom den ikke siger noget i sig selv, men kun det, der lægges i den. Den er udelukkende et redskab og et middel: »Filmkunsten er en videnskabelig opfindelse og ikke et produkt af en ideologi.« »Kameraet er et passivt apparat, der ikke gør andet end at registrere.« For ham er filmteknikken altså en videnskabelig frembringelse, og deraf slutter han, at den ligesom videnskaben er eksakt, objektiv og neutral.

Det er denne sidste påstand, Jean-Louis Comolli angriber og imødegår i en artikel i Cahiers (nr. 229).

Hvis man nemlig betragter tingene lidt nærmere, kan man ikke komme uden om, at den rolle, videnskaben har spillet i forbindelse med filmens opfindelse, ikke er nær så afgørende, som Lebel vil påstå. André Bazin har selv i sin tid med rette fremhævet, at fantasien har haft langt større betydning end videnskaben i så henseende (Qu'est-ce que le cinéma?, bd. 1, s. 21–22). Og for øvrigt må der nødvendigvis ligge et ideologisk sigte til grund for enhver opfindelse.

Hvad filmkunsten angår, strækker dens forhistorie sig meget langt tilbage og forta-

(1) Cinéthique definerer ordet ideologi som følger: »Et system (der er i besiddelse af sin egen selvstændige logik og rigorisme), hvorved man fremstiller (billeder, myter, ideer og synspunkter alt efter omstændighederne), og som har en eksistens og en historisk opgave i et bestemt samfund.« Se Louis Althusser, Pour Marx, side 238.



»Ifølge renæssancens verdenssyn er det menneskelige øje universets centrum og det synspunkt, ud fra hvilket alt andet skal beskues.« (Skitse af Leonardo da Vinci).

ber sig i myternes dunkle nat – længe før videnskabens tidsalder. Det moderne filmkamera er i virkeligheden ikke andet end en forbedret udgave af »camera obscura« fra det italienske *Quattrocento*. Dette samme »mørkekammer« var for øvrigt allerede kendt i faraonernes Ægypten (347 f. Kr.) og hos araberne i det 9. århundrede. Det samme gælder det optiske fænomen, som består i lysindtrykkenes forbliven på nethinden, og som filmkunsten spiller på. Det var allerede kendt på den arabiske astronom Al Hazens tid (965–1038) om ikke før. Man kan nemlig hos Al Hazen finde en beskrivelse af den cirkel, det menneskelige øje opfatter, når man svinger en tændt fakkel i luften. Hvad det fotografiske angår, må man være opmærksom på, at det spring, Niepce foretager, da han fra sine litografiske eksperimenter går over til de egentlige fotografiske, finder sted ud fra rent empiriske bevæggrunde, uden at han på nogen måde er påvirket af en »videnskabelig« arbejdshypotese. På tidspunktet for filmkunstens opståen er det helt andre ting, der lægger beslag på videnskabsmændenes opmærksomhed. E. J. Marey arbejder med et apparat, han kalder *chronofotografen,* som har til formål at reproducere bevægelsen (se Jacques Deslandes, Histoire comparée du cinéma, bd. 1, s. 141). Det, der interesserer ham, er hverken at gengive eller på ny at fremkalde bevægelserne, men udelukkende at analysere dem. Det eneste, han har tilovers for filmkunsten, er ringeagt.

Det er alt sammen kendsgerninger, der viser, hvor overdrevet og til syvende og sidst fejlagtigt det er at ville påstå, at videnskaben både i teori og i praksis har spillet en afgørende rolle for filmkunstens opfindelse.

Til gengæld tvinger historien os til at indrømme den betydelige rolle, de økonomiske forhold har spillet, når det gjaldt om at fremme filmteknikken. Som allerede fremhævet af Bazin (ibid., s. 22) var der intet til hinder for, at *fantaskopet* eller *zootropet* kunne have været opfundet allerede i oldtiden. Når det først skete i begyndelsen af det 19. århundrede, var det, fordi profitmæssige grunde på det tidspunkt opmuntrede opfinderne i deres bestræbelser, – de ville gerne skaffe sig patenter. I slutningen af det 19. århundrede kan man iagttage et hæmningsløst kapløb om patenter, hvor konkurrenterne kun ligger et hestehoved efter hinanden, når de passerer mållinien.

For kameraets vedkommende er forholdet næsten det samme. De videnskabelige forudsætninger for dets tilblivelse var til stede allerede 50 år før, man kunne lægge sidste hånd på værket. Videnskabsmændene var overhovedet ikke interesserede i det. Først i det øjeblik, man begynder at ane, hvilke økonomiske fordele denne opfindelse vil føre med sig, begynder man også for alvor at gøre noget ved det. Som Deslandes med rette skriver: »De mennesker, der i 1895 lægger sidste hånd på de apparater, der skal muliggøre en offentlig fremvisning af levende billeder med kommercielle formål for øje, er ikke uselviske forskere, der forfølger en eller anden prometheisk drøm. Det er praktiske folk.« De har simpelt hen fundet ud af, at det er noget, der giver penge (bd. 1, s. 213–4).

Men det er ikke alt. Foruden disse økonomiske bevæggrunde kommer også ideologiske motiver til syne. Det er et andet af de punkter, Comolli bringer frem i rampelyset i den her omtalte artikel. Efter hans opfattelse ville det nemlig være en radikal fejltagelse at tro, at kameraet udelukkende registrerer virkeligheden i rå tilstand. I praksis fortolker og forvansker det den. Eftersom det enøjede kamera er direkte betinget af renæssancens videnskabelige perspektivlære, er det billede, det frembringer, nemlig også perspektivistisk. Det er bygget på en måde, så det eliminerer alle de synsmæssige uregelmæssigheder og optiske bedrag, som det menneskelige øje uvilkårlig indregistrerer. Det har til formål at reproducere det syn på verden, humanismen i renæssancen arbejdede med, – synet af en verden, der hviler i sig selv og er præget af symmetri, harmoni og orden. Ifølge dette verdenssyn er det menneskelige øje – og dermed individet – universets centrum og det synspunkt, ud fra hvilket alt andet skal beskues. Det billede, kameraet optager, og som gengives af filmforevisningsapparatet, kan altså på ingen måde siges at være »naturligt« og at erstattte virkeligheden. Det er simpelt hen forvansket. Det rum, der gengives på lærredet, er ligesom renæssancens 2-dimensionalt, men det illuderer at indeholde en tredje dimension, dybden. Selv om kameralinsen kaldes et objektiv, kan der altså ikke være tale om, at billedet i sig selv er objektivt. Det er udpræget subjektivt, set ud fra en bestemt synsvinkel, dvs. tilskuerens, der betragtes som det centrum, ud fra hvilket alt andet skal beskues. Allerede Hegel var klar over, at det såkaldte videnskabelige perspektiv ideologisk set ikke var neutralt, og at dette hang sammen med en bestemt kulturel struktur. Og netop i disse samme år (1826) er det, at Niepce opfinder fotografiet, som på en vis måde afløser den perspektiviske malerkunst, som snart selv lidt efter lidt må vige pladsen for den såkaldte moderne malerkunst.

Konklusionen af disse overvejelser må være, at kameraet bidrager til at fremmane et verdensbillede for os, som stammer fra renæssancen, og sammen med det den borgerlige ideologi, det har affødt, og som hviler på det. Filmapparaturet er altså på ingen måde et nøgternt og neutralt redskab, som nøjes med at indregistrere det, det ser. Det indregistrerer det *på en bestemt måde* og er derfor et ideologisk ladet apparat, som allerede før gengivelsen af det ene eller det andet billede virker som en spreder af den borgerlige ideologi. Filmapparatet er altså befængt med en medfødt skavank, en slags arvesynd, som er knyttet til selve dets væsen lige fra undfangelsens øjeblik. Det er i bund og grund »reaktionært«.

Spørgsmålet om dybdefokus

Cahiers-redaktørerne har i det sidste halve år bragt flere artikler, hvori denne radikale anfægtelse af filmkunstens væsen uddybes og udmøntes. Bl.a. har Pascal Bonitzer i bladets nr. 232 og 233 ud fra et på en gang historisk og ideologisk perspektiv beskæftiget sig med de to begreber indstilling og nærbillede (»plan« og »gros-plan«). Det interessanteste af disse bidrag er dog stadig Comollis artikel om dybdeskarphed i serien »Teknik og ideologi« (nr. 229–235).

Spørgsmålet om dybdeskarphed er, siger Comolli, tilsyneladende udelukkende et spørgsmål om teknik. I virkeligheden er tingene imidlertid mere komplicerede end som så. Undersøger man sammenhængen nærmere, opdager man nemlig hurtigt, at teknikkens og som følge deraf filmsprogets udvikling ikke er et selvstændigt kapitel i filmkunstens historie. Denne historie er betinget af og et led i en ideologisk sammenhæng, som igen hænger sammen med en bestemt samfundsøkonomisk situation. Når filmteoretikere som Jean Mitry og André Bazin har ladet sig føre bag lyset og troet, at filmsprogets udvikling udelukkende beroede på tekniske fremskridt, er det, fordi hele filmapparaturet efter deres opfattelse er helt igennem »naturligt« og selvfølgeligt. De har udelukkende beskæftiget sig med spørgsmålet: »Hvordan skal man bruge filmkunsten?«, og samtidig har de overset det endnu mere fundamentale spørgsmål: »Hvad skal filmkunsten bruges til?« Her støder man endnu en gang på den opfattelse, at teknikken er noget uskyldigt og neutralt, som ikke i sig selv har nogen betydning for billedernes dybere indhold. Man fremstiller teknikken som den årsag, der har udøvet en bestemt virkning på filmsproget og dermed på det filmæstetiske plan. Det, man imidlertid glemmer at spørge sig selv om, er, hvorfor teknikken har udviklet sig på netop den måde og ikke på nogen anden. Man overser, at teknikken er afhængig af andre faktorer end sig selv.

Mitry nævner således, at dybdeskarpheden, som var ganske almindelig i filmkunstens første år, pludselig forsvinder i et tids-

Dette billede stammer fra en af de allerførste filmstrimler, »La sortie de l'usine Lumière à Lyon« (1. udgave, optaget før d. 22. marts 1895). Man ser tydeligt, at filmbilledet på det tidspunkt var dybdeskarpt.

rum af næsten 20 år (fra 1925 til begyndelsen af 40'erne). For Mitry skal dette begrundes rent teknisk, og han skaber på den måde en slags lukket kredsløb, hvor de tekniske udsving forklares ved *andre* tekniske udsving.

Vi skal nu engang se på, hvad historien har at sige om dette. Lige siden filmkunstens opståen havde filmbilledet været dybdeskarpt (jfr. Lumières film, »Angreb på en missionsstation i Kina« m.fl.). Når billedet kom til at fremtræde på den måde, var det, skriver Mitry, fordi man brugte linser med middelstor brændvidde (f.35 og f.50). Så er det, man må spørge: Hvorfor benyttede man udelukkende denne form for linser? Det eneste svar er, at disse linser bedst gengav de rumproportioner, der svarer til det såkaldte normale syn, og at de derved bidrog til at frembringe det »virkelighedsindtryk«, som filmkunsten kan takke for sin succes. Dybdeskarpheden kan altså ikke betragtes som en »heldig« effekt, man får skænket i tilgift. Den er tværtimod det, man stræber efter og ønsker at opnå, fordi man går ud fra, at tilskueren sætter lighedstegn mellem filmbilledet og det konkrete liv. Man bestræber sig ganske enkelt for at udnytte renæssancens »perspectiva artificialis«. Men perspektivlæren (og dermed det dybdeskarpe billede) hænger som allerede sagt sammen med reglerne for den klassiske malerkunst og det ideal, den stræbte efter, og for det 17. århundredes teater. Méliès, der som bekendt var specialist i gøglebilleder, sagde i 1897 om sit værksted i Montreuil: »Det er på én gang et filmatelier i kæmpeformat og en teaterscene.« Dybdeskarpheden er altså et tegn på, at filmbilledet lige fra begyndelsen spontant underkaster sig teatrets og malerkunstens fremstillingsregler og dermed den ideologi, der ligger bag. I modsætning til, hvad Mitry påstår, er dybdeskarpheden (og gengivelsen af bevægelserne) ikke et resultat af kameraets opfindelse. Det var kameraet, der blev opfundet for at skabe en illusorisk gengivelse af virkeligheden. I 1896 var dybdeskarpheden ikke bare et heldigt fund, der var på mode i øjeblikket. Den var simpelt hen en af de faktorer, der gjorde det muligt at tro på denne illusion.

Dybdeskarpheden har været et almindeligt træk i alle film i årene 1885–1925. Hvad er så grunden til, at den pludselig forsvinder(2)? Mitry siger, at det er, fordi den ortokromatiske filmstrimmel efter 1925 er veget for den pankromatiske, der kræver meget mere lys og som følge deraf nødvendiggør brugen af objektiver med større brændvidder. Dette svar er imidlertid meget lidt tilfredsstillende. Hvad er nemlig grunden til, at man går over til at bruge de pankromatiske film fra midten af tyverne og i årene, der følger? Hvad er det for en bydende nødvendighed, der kræver det? Og hvorfor erstatter man en filmstrimmel, der bruges overalt, og som i teknisk henseende ikke er dårlig, med en anden, som i begyndelsen ikke er nær så brugbar, og som fører til en lang række tekniske vanskeligheder (man tvinges f.eks. til at udskifte belysningssystemer, objektiver osv.)? Hvad er fordelen ved det?

Det har den enkle fordel, at den pankromatiske film (som navnet antyder) er mere følsom over for *hele* farveskalaen, og at man altså derved vinder noget, hvad realismen og den naturtro gengivelse angår. Det drejer sig her endnu engang om at fremstille virkeligheden på en mere troværdig måde og om at skabe en illusion, der er mere ægte. Det er altså gang på gang den samme stræben, der ligger til grund for de tekniske udsving.

(2) I 1936 ville Renoir optage »Partie de campagne« med dybdeskarphed, men det var næsten umuligt for ham at finde de dertil egnede kameralinser.

Man udskifter den ene fordel med den anden, men ønsket er stadig det samme, nemlig at skabe et indtryk, der svarer til virkeligheden. Og når dybdeskarpheden i 1940 på ny kan holde sit indtog med Orson Welles' »Citizen Kane« – og nu i forbindelse med den pankromatiske filmtype – beror også dette nye »fremskridt« på ideologiske og økonomiske forhold. Som André Bazin har påvist, er det bare et led i hele filmsprogets udvikling, – en udvikling, der hele tiden går i retning af større og større realisme. Det, det drejer sig om i dette særlige kapitel af filmens historie, er det samme, som det faktisk har drejet sig om siden filmens barndom, og som er blevet bekræftet af såvel talefilmens som farvefilmens opståen: Hvordan skabe et stadig mere naturtro billede? Hvordan gøre filmlærredet til et mere og mere ægte spejl af den verden, vi lever i? Og det vil til syvende og sidst sige: Hvordan skabe en mere og mere fuldkommen illusion? Det er de samme kræfter, der gør sig gældende lige fra renæssancens trompe-l'oeil-malerier til 1970'ernes farvefilm i widescreen og med 10-sporet stereofonisk lyd. Det er umuligt at beskæftige sig med kunstteknikkens (malerkunstens, teatrets og nu filmteknikkens) historie uden samtidig at være sig disse strømninger bevidst. Hvad filmkunsten angår, skyldes dens tilblivelse et sammentræf mellem to faktorer, nemlig et ideologisk behov (ønsket om at »se livet, som det i virkeligheden er«) og en efterspørgsel på det kommercielle plan (hvorved dette ønske udnyttes som en kilde til profit). »Filmkunsten er fra først til sidst blevet opfundet, udformet og solgt som et ideologisk redskab inden for en bestemt ideologi« (Comolli, Cahiers nr. 229).

Filmkunstens død

Går man ind for ovennævnte konklusioner (dvs. at filmapparaturet i sig selv fungerer som spreder af en borgerlig ideologi), og er man på den anden side ikke enig i denne ideologi, men prøver på at bekæmpe den, opstår spørgsmålet: Hvad skal vi med filmkunsten?

1) En af *Cinéthiques* redaktører, Jean-Paul Fargier, har forlængst besvaret dette spørgsmål (jfr. Cinéthique, nr. 5). Efter hans opfattelse kan filmen ikke direkte anvendes i den politiske kamp. »Den kan på intet tidspunkt i den politiske proces spille en specifik rolle . . . Den kan hverken være et middel til, et produkt af eller en genstand for det politiske.« Film og politik hører ikke til på det samme virkelighedsplan. Man nødes derfor til at sige, at filmen ikke er »specifiquement politique« – specielt politisk i sig selv.

Til gengæld er filmen indirekte politisk i den grad, den breder sig ind på det ideologiske område. Men netop her må man være særlig på vagt. Det ville nemlig være en radikal fejltagelse at sige: »Eftersom den borgerlige filmkunst gengiver de borgerlige og deres verdensbillede, må vi også give filmkameraer til arbejderne, så vi kan fremstille arbejderne og deres verdensbillede.« Det ville nemlig ikke forandre noget som helst, og hvad mere er: det kan simpelt hen ikke lade sig gøre. Det er umuligt ved hjælp af kameraet, som er et borgerligt apparat, at fremstille en virkelighed af revolutionær art. Eftersom det, filmkunsten skaber, uvægerligt

er en illusion (den idealistiske ideologi), nytter det ikke bare at vende op og ned på illusionen. En illusion er og bliver en illusion, og det eneste, man kan gøre med den, er at destruere den og sprænge den i luften (s. 17 og 19).

Cinéthique-folkene gik for et par år siden ind for visse film (f.eks. »Méditerranée« af Jean-Daniel Pollet og »Octobre à Madrid« af Marcel Hanoun), som de ikke fandt eskapistiske, men som efter deres mening tværtimod var en opfordring til tilskuerne til at tage del i en arbejdsindsats på lige fod med instruktøren med filmenes rent materielle komponenter – billederne på lærredet og lyden fra højttaleren – som udgangspunkt. Denne arbejdsindsats var af »videnskabelig« og »materialistisk« art, eftersom den var i modstrid med og modarbejdede den idealistiske ideologi, som for sin del går ud på at tyde tegnene (ansigterne, skikkelserne) ved helt at se bort fra filmmediet som sådant.

I dag er Cinéthiques redaktører tilsyneladende nået til et langt mere radikalt standpunkt, og de indrømmer, at de i virkeligheden befinder sig i en blindgade. Den eneste konklusion, som helt konsekvent kan drages af deres præmisser, er nemlig, at de helt må lade filmkunsten ligge, og hvis de alligevel ønsker at beskæftige sig med den, kan det i hvert fald logisk set kun være for at bekæmpe den og i sidste instans gøre det af med den. De seneste numre af bladet handler faktisk knap nok om film. Det er snarere almengyldige emner (politisk analyse, teoretiske indlæg om den historisk-dialektiske materialisme osv.), de beskæftiger sig med. Det sidste nummer af bladet (11–12) er typisk nok forsynet med titlen »Bidrag til en marxistisk-leninistisk kulturpolitik«.

2) Redaktørerne af *Cahiers* vogter sig (i hvert fald for tiden) omhyggeligt for at fremkomme med konklusioner, der aftegner sig lige så klart som dem, man finder i Cinéthique. De befinder sig i nogenlunde samme situation som Gérard Lenne i hans bog »La mort du cinéma« (Paris 1971). De er splittet mellem deres interesse for filmkunsten på den ene side og deres politiske overbevisninger på den anden. Det interview med Eric Rohmer, de bragte for et års tid siden (nr. 219), er et bevis blandt mange andre på, at det forholder sig sådan. De har ikke længere noget til fælles med Rohmer, som dog engang har været Cahiers' hovedredaktør og ideologiske forbillede. Nu taler de ikke mere det samme sprog, men de kan alligevel ikke lade være med at beundre hans film.

Hvordan skal de komme ud af dette dilemma? For øjeblikket enten kan eller tør de ikke. På den ene side kan de ikke lade være med til stadighed at beskæftige sig med Eisenstein, Griffith, Sternberg, Visconti m.fl., og på den anden side bliver de hele tiden udsat for mere eller mindre camouflerede angreb fra Cinéthique, der f.eks. med vemmelse konstaterer, at de inden for et år har omtalt 100 film(3). Når også de beskæftiger sig med filmkunstens død, er det altså snarere med bedrøvelse og melankoli end med den bidskhed og aggressivitet, der i denne forbindelse kendetegner deres kolleger på Cinéthique. De befinder sig altså i en ubekvem situation, som samtidig kan betegnes som inkonsekvent, selv om man naturligvis også har lov til at mene, at den bare er modig, og at den til syvende og sidst måske er mere frugtbar end Cinéthique-folkenes yderliggående standpunkter.

(3) Det for nylig udkomne nummer af Cahiers (nr. 234–5) indeholder en lederartikel på 8 sider, hvori redaktørerne polemiserer mod det franske kommunistparti og dets revisionistiske politik, og i det samme nummer er der en gennemgang på 15 fulde sider af »Døden i Venedig«, hvad der for Fargier og Leblanc vil være en fornyet anledning til at hævde, at Cahiers ikke har ændret sin grundindstilling væsentligt siden Bazins tid, men at det bare har erstattet sin subjektive idealisme med en objektiv.

Kritiske bemærkninger

I det foregående har jeg så nøgternt som muligt prøvet på at gengive de konklusioner, de to nævnte tidsskrifter er kommet til, og de argumenter, de opererer med. Nu må det være tilladt selv at komme med et par kritiske bemærkninger, som naturligvis vil være mere eller mindre radikale, alt efter om man går ind for de to blades fælles filosofiske grundsyn eller ej.

Hvis man i ideologisk henseende ikke er helt på bølgelængde med tilhængerne af det marxistisk-leninistiske tankesystem, kan man dårligt lade være med at undre sig over den selvsikkerhed og mangel på kritisk sans (og på humor), disse dommedagsprofeter – her ikke mindst Cinéthique-folkene – lægger for dagen. For folk, der ser tingene udefra, synes deres overbevisning om marxismens-leninismens fortræffelighed at være – ikke bare et postulat, men en i sit udspring irrationel holdning, der på mange måder får den til at se ud som en *tros*sag. Den intolerance og dogmatisme, der præger disse »sidste dages hellige«, har til syvende og sidst ikke så lidt til fælles med den, man møder i visse religiøse kredse, med alle de skavanker, en sådan indstilling som regel fører med sig hos nyomvendte. Jeg skal her blot nævne et par karakteristiske træk:

– For det første en udpræget trang til esoterisk lærdom. Man kommunikerer ved hjælp af et begrebsapparat og en jargon, som kun den lille gruppe af indviede kan forstå, og som derfor cementerer medlemmernes indbyrdes fællesskab. Det er i dag »ej blot til lyst« at arbejde sig igennem et nummer af Cahiers eller Cinéthique. Begge disse tidsskrifter er i løbet af de sidste to år blevet så eksklusive, at de for øjeblikket faktisk er utilgængelige for den »almindelige« læser. Artiklerne er efterhånden blevet mere og mere tørre og abstrakte, og sproget er mere knudret end nogen sinde med lange indviklede sætninger. Nydannede ord og udtryk fungerer som en hemmelig kode mellem trosfællerne (»réinscription«, »sur-déterminé«, »sur-revalorisation« osv.), og et præg af tvivlsom intellektualisme, der er gået i frø, henleder tanken på den værste middelalderskolastik. Hertil kommer så, at Cinéthique nu definitivt har givet afkald på enhver form for billeder og illustrationer, og at bladet faktisk aldrig mere bringer en omtale af en konkret film. Man vil heraf forstå, at bladet nærmest minder om en stenørken. Hvis redaktørerne selv er overbevist om, at det er sandheden, de sidder inde med, gør de i hvert fald ikke ret meget for at udbrede den og gøre den lidt mere tilgængelig for andre. Cinéthique er i løbet af sine seneste numre blevet et blad – ikke for de fleste, men for de frelste, et rent og skært menighedsblad.

– Samtidig bevirker profeternes mere og mere udprægede sekterisme, at de frelste bliver færre og færre. Man bandlyser alle, der ikke tænker som en selv. Jeg har allerede ovenfor mere end antydet Cinéthiques angreb på Cahiers, og disse stridigheder er desværre ikke noget isoleret tilfælde. Efter kun et par numre blev Marcel Hanoun ekskluderet af bladets redaktion, som han jo faktisk selv havde stiftet. Desuden har de to hovedredaktører for ganske nylig brudt med det avant-gardistiske litterære tidsskrift »Tel Quel«, som dog i sin tid fungerede som en slags affyringsrampe for dem. Blandt de alternative filmgrupper i Frankrig er der kun en eneste, Dziga Vertov, der stadig finder nåde for Cinéthiques øjne. Marin Karmitz og Slon-gruppen har man nu kun ringeagt tilovers for. Cinéthique-folkene isolerer sig altså mere og mere. Jean-Paul Fargier og Gérard Leblanc er snart de to eneste rettroende, der er tilbage – de sidste mohikanere.

– Bladets selvsikkerhed og sekterisme giver sig udslag i en krampagtig, næsten fanatisk holdning. Eftersom redaktørerne er overbevist om, at de ejer sandheden, og at de for så vidt har monopol på den, vil de gerne undervise disciple, men de er faktisk ude af stand til at føre en samtale med andre. De er parat til at svare på indvendinger, men har selv ikke noget at lære af de andre. Diskussionen indskrænker sig langt fra at være en dialog til den rene og skære polemik, og det er som bekendt en form for skyttegravskrig.

Skal vi knuse spejlene?

Hvis man ikke selv er indstillet på at tage del i en sådan krig og globalt går ind på redaktørernes tankegang og grundsyn, giver enkelte af deres påstande dog anledning til alvorlige indvendinger. Jeg skal her indskrænke mig til at rejse et enkelt spørgsmål, der, så vidt jeg kan se, rører ved noget centralt i hele den problemstilling, jeg her har prøvet at fremstille.

Jeg er fuldstændig enig med redaktørerne af Cahiers i, at filmkunsten, lige siden den første gang så dagens lys, har bestræbt sig for at gengive et mere og mere naturtro spejlbillede af virkeligheden og dermed for at skabe en illusion. Men er det rigtigt, at vi for enhver pris skal prøve på at sprænge denne illusion i luften? Kan den ikke være et redskab, der hjælper os til at blive os virkeligheden mere bevidst? Som Brice Parain siger i »Livet skal leves«: »Løgnen er et middel til at lodde tanken«, og Godard tilføjer et sted, at den er »den vej, der fører os til sandheden«. Men naturligvis på den betingelse, at illusionen ikke optræder i forklædning, men *giver sig ud for det, den i virkeligheden er,* nemlig en illusion og intet andet. I slutningen af sidste århundrede var det ikke Lumière, som dog lavede reportagefilm, der bedst skildrede sin egen samtid, men Méliès, »ham dagdrømmeren, der beskæftigede sig med fiktion og luftkasteller« (Guillaume i »Kineserinden«). Det er altså slet ikke givet, at den illusion, filmen fremkalder, i sig selv er af det onde. Også et spejl giver et illusorisk og endda forvrænget billede (et spejlbillede). Er dette så en tilstrækkelig grund til at knuse alle spejle?

Spørgsmålet forekommer så væsentligt på det nuværende stadium af filmkunstens udvikling, at det fortjener at blive taget op for sig selv. Jeg håber at vende tilbage til det i en senere artikel. ■

DEBAT

Klassekamp og massemedier

Philip Lauritzen slår beroligende fast i nr. 105, at læserne kan tage det roligt for: »Der er tale om et enkelt, helt isoleret eksperiment«, når Kosmorama i dette nummer beskæftiger sig med kulturpolitik, massemedier, radio etc., og det kun for »en gang imellem at hæve sig op over specialiseringen og forsøge at sætte sin hobby ind i en større sammenhæng« og så for at gøre opmærksom på, »at fjernsynet altså osse eksisterer«. P. L. fortsætter med, at i næste nummer, ja så er Kosmorama igen tilbage med masser af anmeldelser og de traditionelt indgående behandlinger af Visconti, Pasolini, Widerberg etc. P. L. slutter med, at det »smukkeste« af medierne – nemlig filmen (hvad vil det sige, at det er det smukkeste medium?) – p. gr. af sin eksklusivitet får svært ved at overleve politisk, derfor dette »helt isolerede eksperiment«.

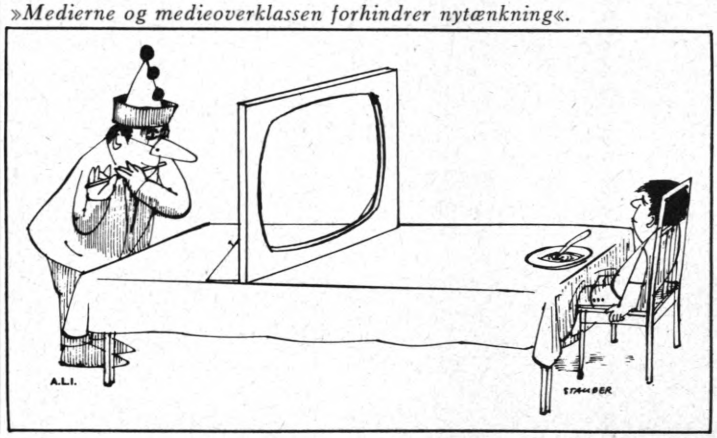
P. L. slipper muligvis ud af *sin* »skizofreni« ved endelig at hylde det »smukkeste« af alle medierne, nemlig filmen (P. L. foretrækker altså osse som Ebbe Kløvedal »det skønne frem for det sande»). Men Kosmorama såvel som filmkunsten, miljøet, industrien, skolen, videnskaben etc. sidder fast i »skizofrenien«. Det gør de for det første, fordi den borgerlige biografilm er døende, og for det andet fordi dette skisma (skizofrenien) er historisk betinget af det skærpede misforhold i modsætningen mellem produktivkræfter og produktionsforhold i samfundets materielle basis, et misforhold som efterhånden er blevet tydeligt for enhver, selv for arbejderen og altså osse bevidst/ubevidst for Kosmorama. De konkrete eksempler på »misforholdet« er den række af strejker, vi er vidne til, den voksende solidaritet mellem arbejderne (og studenterne), arbejdsløsheden, kapitalens krise, narkotikaproblemer, forurening etc. Det progressive borgerskabs og Kosmoramas skizofreni er i sidste instans opstået på grund af alt dette (modsætninger, misforhold etc.). Medierne gør alt for at holde disse kendsgerninger ude, og det lykkedes osse så godt som, da jo det progressive borgerskabs tanker hersker i medierne, bl.a. fordi selve mediestrukturen (sproget) er ideologisk bestemt (mediets natur), (se Søren Kjørup: »Film – virkelighed – ideologi«, Kosmorama 103), men langsomt vil »sandheden« om disse forhold vokse frem fra neden af og udefra, virkeligheden lader sig ikke kue, flere og flere bliver involveret i kampen, og flere og flere bevidstgøres.

Når Kosmorama nu taler i sammenhænge, så er det et udtryk for, at denne virkelighed trænger sig på. At Kosmorama så ikke vil være ved, at det hænger sådan sammen, ja det er en anden sag. Konsekvensen drages altså ikke, nemlig den at beskæftige sig med klassekamp og massemedier ikke blot i et enkelt specialnummer, men i det hele taget fra nu af og til revolutionen.

P. L. berører selv specialiseringen (atomiseringen) som en fare. Den fare, der består i ikke hele tiden at fastholde sammenhængen i alle udviklingsprocesser og studere det komplicerede samspil, der er i dialektikken mellem overbygningen (ideologierne, kunsten etc.) og basis (produktionsmåden). Atomiseringen er en fare, fordi den bremser alle fremskridt. Sammenhængen er nødvendig, hvis man overhovedet ønsker nogen som helst udvikling (fremskridt) henimod det der bedre samfund, som selv en del af Kosmoramas redaktion kan skrive under på, at vi skal hen til. Man (her Kosmorama) bruger det punktvis progressive (bl.a. fordi man ikke kan sige eller tænke sig fri af historien) som en maskering og laver et specialnummer om sammenhængen. Altså: Der er ikke nogen, der nu kan påstå, at vi behandler filmen an-sich, Kosmorama har skam ikke dårlig samvittighed. Det er den samme holdning (dobbeltmoral), som når B. T. ansætter en »rødstrømpe«, som når Ålborg Stiftstidende på side 17 skriver: »Ned med det her rådne samfund«, som når Berlingske Tidende laver en artikelserie over »arbejdernes kår i dagens Danmark« osv. Maskeringen har naturligvis til hensigt at tage brodden af oprøret (den er et udtryk for klassekamp) og så ellers genetablere de gode, gamle forhold for en stund: thi det lader sig ikke gøre i det lange løb, modsætningerne skærpes tværtimod.

En anden side af »sagen« er kampen mod medieoverklassen. P. L. er i »lederen« inde på, at dennes monopol må undgås. (P. L. skriver: »... at undgå, at medierne – og mediearbejderne – styrer landet, befolkningen, og ikke omvendt«). Monopolet undgås jo blot ikke ved at hente disse meget brugte progressive (Ejvind Larsen, Ebbe Kløvedal, Elsa Gress, Hans Hertel, Erik Thygesen, Chr. Braad Thomsen og Kjeld Koplev) frem, hver gang en sølle søjle skal væltes eller her rettere for at befri Kosmorama for sin dårlige samvittighed. Noget andet er, at disse »misbrugte« jo selvsagt heller ikke har ressourcer til at være dem, der ene på bekostning af klassekampen skal vælte søjler her og så der (jeg tillægger dem ikke overnaturlige evner). Men de kan sælges, de har høj bytteværdi bl.a. hos intellektuelle købere af tidsskrifter, fordi de osse dér renser samvittigheden. Og tidsskrifter, aviser, blade etc. opfordrer da osse disse mediearbejdere helt bevidst, bl.a. fordi det som altid er det velkendte, der sælger bedst. De bliver en ny (medie)overklasse, der nu (under vore dages produk-

»Medierne og medieoverklassen forhindrer nytænkning«.



tionsmåde) automatisk (uden selv at ville det) kommer til at fungere som »kapitalens lakajer«. De roder altså samvittigheden frem, og så lapper lovgivningsmagten, som osse beherskes af det progressive borgerskab, på forholdene, så den konkrete virkelighed er til at holde ud en stund.

Medierne og medieoverklassen forhindrer at få nytænkning og nye former for teorier og praksiser frem og dermed en »sandere« afspejling af virkeligheden ud i medierne og frem til folket, samt det modsatte at få »folkets bevidsthed« ind i medierne. Det var et problem, Kosmorama kunne tage op, hvis det vil fremskridtet. Hvorfor henter man f.eks. ikke folk fra arbejdspladsen (fabrikker, kontorer, universiteter, højskoler, seminarier etc.) frem for at afspejle en mere rummelig virkelighed (som findes) til dette »specialnummer«. Der findes mennesker overalt på arbejdspladserne, der kan formulere sig. Det drejer sig bare om at åbne øjnene og spalterne.

Dette nummers (105) bredde er vejen frem for at modstå filmens eksklusivitet. Lad os kritisere filmen (medierne) politisk (dvs. at tænke ideologisk, historisk, socialt og i sammenhæng) for derved at gøre den (dem) politisk anvendelige i klassekampen. Den progressive, borgerlige filmkunst må destrueres, og proletariatets revolutionære film må konstrueres. Kom så i gang, Kosmorama.(?)

Albert Astrup Christensen

■

Kosmoramas redaktør har sendt mig Albert Astrup Christensens brev for at formulere et svar, sandsynligvis fordi det var mig, der redigerede det TV-særnummer, som er hans udgangspunkt.

Og jeg skal svare med glæde. Jeg synes, Albert slår ned på en række meget relevante problemstillinger, som jeg i princippet kan erklære mig helt enig i, selvom der forekommer mig at være en række logiske brist samt en fejl i udgangspunktet, der gør konklusionen mere optimistisk, end virkeligheden giver håb om. Jeg må dog straks indrømme, at det har været et problem for mig, om jeg skulle lade min glæde få afløb. Der bliver let en em af selvretfærdighed, når man efter at have været i et blads redaktion i to år og efter at have trukket sig tilbage i god ro og orden begynder at formulere synspunkter, som afslører, at den ydre harmoni omkring redaktionsændringerne i efteråret ikke er en afspejling af en indre harmoni. Egentlig havde jeg besluttet at respektere en intern solidaritet, men direkte adspurgt om et svar på et indlæg, der udelukkende handler om redigeringen af Kosmorama op til TV-særnummeret i november, vil jeg gerne løfte lidt af sløret.

Jeg kan helt tilslutte mig den afsluttende opfordring i Alberts brev og dets gennemgående synspunkt: at det er vigtigt, at Kosmorama begynder at beskæftige sig med sammenhænge inden for medierne og mellem disse og den politiske virkelighed. Det var selve grunden til, at TV-særnummeret blev lavet.

Albert tager imidlertid fejl i sin udlægning af skizofrenien. Det slap ikke mig ud af nogen skizofreni. Tværtimod, det var resultatet af en lang kamp i en redaktion, der så sandelig ikke følte eller føler nogen skizofreni. Vi var simpelt hen ravende uenige, hvilket helt konkret fremgår af, at hverken Morten Piil eller Per Calum ville lægge navn til TV-nummeret.

I de to år, jeg var et af de fem redaktionsmedlemmer, var der en konstant uenighed i redaktionen. Det var for så vidt ikke mærkeligt, idet Martin Drouzy netop havde valgt os som modsætninger, fordi han troede, det ville give en frugtbar, inspirerende og alsidig redaktion. Det gav næsten kun skænderier, og det vil redaktionelt sige kompromisser. Aldrig kunne vi blive helt enige, hvorfor det aldrig var det meget personlige, rabiate, kontroversielle, politiske eller blot engagerede, der blev enighed om, men derimod det »nogenlunde«, hvilket vil sige det traditionelle i en rimelig udførelse, en proces, jeg på ingen måde skal fralægge mig medansvaret for.

Dermed blev det imidlertid altid film som film og kun som film, der blev emnet, mens vi vitterligt var et par stykker, der var utilfredse med at lave filmtidsskrift kun om film. Et sådant synspunkt lyder måske også lidet tillidvækkende, men her kommer Alberts helt relevante krav om sammenhænge ind i billedet. En beskæftigen sig med film udelukkende som film må altid blive en meget reaktionær beskæftigelse, så længe stort set samtlige filmskribenters kritiske udgangspunkt er bestemt af filmhistorien og ikke af den aktuelle virkelighed. Filmen har derfor aldrig været et medium i Kosmorama, en kommunikationsform, som man kan diskutere anvendelsen af, men en guddom, som man kives om på petitesseplanet.

Det sted, hvor jeg selv så den internt politiske og umiddelbart mest iøjnefaldende mulighed for at lave »sammenhæng«, var fjernsynet. Der gik således heller næppe et eneste redaktionsmøde, hvor ikke TV i Kosmorama blev diskuteret, og diskussionen blev særligt påtrængende efter at artikler om filmproduktion havde fået lov at komme i bladet. Flertallets synspunkt var imidlertid, at Kosmorama er et *film*tidsskrift, og at eftersom TV ikke er film, ville det være uforsvarligt over for filmen og læserne at bruge plads til TV, som filmen dermed ville gå glip af.

Når der alligevel kom et nummer med TV, var det mest af alt en venlig redaktions cadeau til mig. Egentlig skulle hele redaktionen have været udskiftet i sommer, men filmmuseet bad Drouzy fortsætte endnu et år. Dette indvilligede han i. Jeg selv ville imidlertid gerne gå af, dels på grund af manglende tid, dels en vis følelse af, at vi var så uenige, at det næppe var muligt at få så meget som kompromisser (desuden er to år et passende tidsrum, hvilket nogle af de øvrige redaktionsmedlemmer viser med al ønskelig tydelighed). Det forekom mig derfor som en fin handel at få et afgangsnummer.

Jeg havde mange planer med nummeret, mange emner, som jeg syntes skulle frem i Kosmorama, men standsede altså ved to: TV (og derunder medieproblematikken) samt kulturpolitik.

Det voldte mig imidlertid store vanskeligheder at stable et godt nummer på benene, det var mig vanskeligt at få artiklerne fra folk, at finde folk i det hele taget, heri skal Albert have ret i sin kritik. Blot er det for let at holde de formulerede arbejdere op i fed frelsthed. Vi ved alle, at de eksisterer, men de er ikke desto mindre svære helt praktisk at finde. Jeg ville for så vidt gerne have undgået at tage »mediepamperne«, men når det skulle være, så gjaldt det vel om at finde de intellektuelt mest inspirerende.

Men nummeret var også et bevidst forsøg på en intern sprængning, en sprængning af Kosmoramas snæverhed og store specialisering. Mine bemærkninger i forordet om, at der kun var tale om et isoleret tilfælde, var derfor et forsøg på en indirekte kritik af Kosmorama, men Albert har tilsyneladende ikke fanget ironien.

Den er imidlertid konkret nok – hvad numrene siden også viser. Det er gode film-numre, gode laboratorie-rapporter, men nogen ny bredde, nogen ny og større placering af filmen, er der sandelig ikke tale om. Filmen er stadig filmen nok, hvad der for mig er nærmest en hån mod filmen. Der er således (desværre) langt fra tale om nogen redaktionel skizofreni i Kosmoramas redaktion, tværtimod, den bekæmper konsekvent den åbenhed, som kunne give lidt frisk luft i det filmkritiske laboratorium, der hedder dansk-filmkritik. Og redaktionen behøver intet TV-nummer som alibi, den vil til enhver tid bekende, at for den ligger livet ikke uden for biografen, men inde i den. Og man føler intet i retning af, at virkeligheden trænger sig på. Det skulle da kun være i de mange »dårlige« film.

Så, kære Albert, hav ingen optimisme, og pas så i øvrigt på, at du ikke selv bliver en af de »mediepampere«, som du foragter. Det kan man sagtens blive selv af at skrive læserbreve.

Philip Lauritzen

PS. Hvordan slutter du fra at jeg synes, filmen er det smukkeste af medierne (hvilket jeg synes er sandt udover at det blot er det medium, jeg selv holder mest af) til, at jeg foretrækker det skønne frem for det sande? Revolutionen kommer ikke af manipulation!

■

Da Philip Lauritzen i september 1969 sagde ja til at være medredaktør af Kosmorama, kan han næppe have været uvidende om, hvad bladet egentlig er: et filmtidsskrift *og endda* Filmmuseets tidsskrift. *På den baggrund virker det lidt overraskende, at han i dag tilsyneladende er så skuffet over, at Kosmorama* primært *beskæftiger sig med film (og hverken med klassekamp, TV eller andre emner). Hvis et filmtidsskrift ikke skulle skrive om film, hvem skulle så gøre det?*

At bladets nuværende redaktion »til enhver tid vil bekende, at livet for den ikke ligger uden for biografen, men inde i den«, er en ny og interessant oplysning. Så ved vi altså det! Vi troede selv i vor naivitet, at vi i de senere år havde formået at behandle en række relevante emner med udgangspunkt i den aktuelle filmkunstneriske og filmpolitiske situation. Når Philip hævder, at vi »bekæmper konsekvent den åbenhed, som kunne give lidt frisk luft i det filmkritiske laboratorium, der hedder dansk film«, må det være op til ham at dokumentere, hvilke filmkunstneriske eller -politiske tendenser, Kosmorama de senere år har undertrykt. Vi kan nemlig ikke selv komme i tanker om nogle.

Redaktionen

(Politisk) formål med politiske film

I Kosmoramas sidste leder fremkom Christian Braad Thomsen med nogle overraskende synspunkter, der kræver en kommentar, da de i alt væsentligt var en indvending mod mit læserbrev fra forrige nummer, og baseret på en væsentlig misforståelse. Nemlig den, at jeg skulle forlange publikumssucces af en politisk film (in casu »Løven har syv hoveder«), før den kan regnes for vellykket. At kræve sådan en urimelighed af en

politisk film i et land, hvor de eneste publikumstræffere, bortset fra nogle få outsidere, er at finde blandt småborgerlige eskapistfilm har jeg aldrig gjort. Jeg talte ene og alene om *det politiske budskabs formidling til publikum,* og ikke om publikumsucces, hvilket ord jeg heller ikke anvendte. Tværtimod, hvis det endelig skal være, kan jeg gå med til Godards tanke om, at en film, der når ud til et stort publikum, automatisk er en dårlig film; ud fra ideen om at alle ideer, der triumferer, går tabt. Det ligger i selve filmens natur, at filmkunstneren – med mindre han frembringer kommercielle film (en ærefuld beskæftigelse, naturligvis) – må forsøge at forandre de former, hans forgængere benyttede sig af, hvis ikke vi skal låses inde i kedsommelighedens fængsel. På den anden side må publikum være villige til at acceptere de fremkomne film på deres egne betingelser, og det ved Godard, at det store publikum aldrig går med til. – Alt dette bemærket i parentes.

Hovedtanken med mit læserbrev var at påvise Mette Knudsens usaglighed i hendes analyse af Rochas »Løven har syv hoveder«; såvel i selve metoden som i analysen. Jeg skal uddybe det nærmere her: usagligheden bunder væsentlig i hendes løse formodninger og impressionistiske tendens, så at der – for mig at dømme – blev sagt mere om hende end om filmen. En behagelig oplevelse, hvor det ikke gjaldt film, men netop her hvor det gælder en film med et *eksplicit politisk budskab,* må hendes eget (og enhver anden kritikers) personlige forhold vige i bedømmelsen af den som politisk film, til fordel for *det politiske budskabs formidling til publikum,* og her tænker jeg udelukkende på det publikum, der rent faktisk er til stede.

Dette formidlingskriterium – som Chr. Braad Thomsen affejer på sine egne og Mette Knudsens vegne – må Mette Knudsen alligevel dele med mig, når hun taler om »filmens agitatoriske intentioner«, om »at gøre det nogenlunde overskueligt for et ikke så velorienteret politisk publikum«, og om at Rocha har valgt en bestemt form at filme med »idet han måske har ræsonneret som så, at denne form ville trætte et ikke specielt politisk interesseret publikum mindst«. Disse intentioners voldsomme endeligt ville Mette have sanset, hvis hun havde skuet ud over sig selv til de andre i salen, der som nævnt ved eksempler i læserbrevet totalt manglede respons til filmen. I så fald havde hun nok ikke lovprist »Løven har syv hoveder« i så høj grad som hun gjorde. Det kan naturligvis tænkes, at hun har set filmen ved sær- eller presseforestillinger uden »almindeligt« publikum, og må i det tilfælde delvis frikendes.

Chr. Braad Thomsen anvender et helt andet kriterium for sin bedømmelse af politiske film som denne. Og dette må siges at være højst uventet, når man tænker på fra hvem det kommer. Lige så rimeligt det må forekomme sædvanligvis, når det gælder film, ligeså urimeligt eller upassende forekommer det mig, når det anvendes på eksplicit politiske film, hvortil jeg tillader mig at regne »Løven har syv hoveder«. Christian mener at Rochas films »*største betydning ligger på kunstnerisk/æstetisk plan*« (min understregning), og åbenbart ikke i filmens »agitatoriske intentioner«. Til alibi for denne holdning nævner Christian, at Rocha har erkendt, at »filmen praktisk taget ingen politisk effekt har«, hvilket han altså også selv tilslutter sig (mon Eisenstein eller for den sags skyld Poul Schlütter kunne gøre det samme?).

Jeg kan ikke tilslutte mig synspunktet, men må acceptere det, og samtidig må Christian så acceptere, at Rochas film ikke er mere revolutionære (i politisk forstand og ikke filmisk) end de i hans øjne contrarevolutionære film som »Zabriskie Point« og »Z«, som jeg finder ganske anderledes slagkraftige for »sagen«. – Hvad jeg ikke kan acceptere er i så fald *Rochas smagløse kameraudbytning af Afrika* som kunst/æstetisk objekt, hvilken han ubestrideligt udfører, når han afskriver filmens politiske effekt. På linje hermed finder jeg det uacceptabelt at godtage og lovprise hans film for dens kunstneriske/æstetiske værdi, når virkelighedsreferensen er så alvorlig som den er i tilfældet. – Ej heller kan jeg tro at Mette Knudsen og Chr. Braad Thomsen gør det helhjertet. Måske har jeg misforstået noget. Forhåbentlig!

Henrik Dreyer

■

Grundet eksamen fik jeg ikke svaret på Henrik Dreyers læserbrev i nr. 106, og det er jeg ked af, både fordi han så havde undgået at gentage nogle af sine indvendinger i dette nummer, og fordi han ville have undgået at give åbent udtryk for en mandschauvinisme, der automatisk forudsætter, at hvad CBT mener, det mener jeg osse. Det gør jeg nemlig ikke. I modsætning til Christian mener jeg bl.a., at en explicit politisk film har større pligt til at få så stort et publikum i tale som muligt, fordi dens problemstilling – klassekampen – er den vigtigste af alle. Vigtigere end problemstillinger af moralsk, psykologisk eller religiøs art, fordi disse ofte udspringer af den politiske problemstilling. (Jfr. osse en art. i Politisk Revy nr. 186, dec. 1971, hvor jeg opstillede nogle betragtninger over problematikken form/indhold).

Jeg gør desuden HD opmærksom på, at ud af mine fire spalter beskæftigede kun ½ sig med det kunstnerisk/æstetiske, og at det altså i denne forbindelse ikke var det vigtigste for mig. Vedr. usagligheden i min anmeldelse både i metode og analyse skulle den bunde i, at der simpelthen ikke var nogen analyse men kun »løse formodninger og impressionistiske tendenser«. Desværre påpeger HD aldrig, hvori disse består. Jeg beklager selvfølgelig meget, at jeg i trediesidste linie af 1½ sides anmeldelse tillader mig at give udtryk for min personlige mening om filmen efter *kun* at have beskæftiget mig med konkrete eksempler fra filmen.

HD's alvorligste indvending synes dog at være »en løs formodning« om, at jeg har været så opslugt af filmen, at jeg ikke har bemærket, hvor dårligt det politiske budskab blev formidlet til folk i biografen. Jeg er selvfølgelig ked af, at jeg så filmen to gange under Venedig-festivalen med en pakket sal uden hosten og skraben med fødderne, dernæst ved en pressekørsel i København. Efter at have skrevet min anmeldelse, og før jeg skrev mit svar til Behrendt, så jeg den til en eftermiddagsforestilling i Alexandra, hvor der heller ikke var uro eller udvandring.

Tilbage er der kun at beklage, at jeg ikke kunne *forestille* mig, at den ikke var i stand til at formidle noget budskab, men det er jo lidt vanskeligt, når man tilfældigvis selv synes, at den formidler sit budskab barnligt klart. Så kan du selvfølgelig bebrejde mig, at jeg ingen føling har med, hvad folk er modtagelige for eller ej. Men hvem har det? Hvorfor blev en film som »Sacco og Vanzetti«, der formidler sit politiske budskab så klart som overhovedet muligt, en stor succes i Italien og Frankrig og en bundskraber herhjemme? Eller sagt på en anden måde: hvorfor har der været hosten og udvandring herhjemme og ikke i ovennævnte lande?

En sidste ting: HD synes ikke rigtig at vide, hvad han vil, når han i nr. 106 både ønsker, at man skal tale om filmens *formidling* af det politiske budskab, men samtidig »ikke kan lide den tendens til at tale om manden bag filmen, *hans stilmæssige krav, hans kameraarbejde* ...« (min understregning). Det er svært at tale om formidling uden at tale om form, og dét hvad enten man er positivt eller negativt indstillet.

Mette Knudsen

Mette Knudsen om »Løven har syv hoveder«: »... den formidler sit budskab barnligt klart.« Billedet viser den latinamerikanske revolutionære, der trampes ned af guldmine-ejersken.

Fascisme på Film

I sidste nummer af Kosmorama angriber Christian Braad Thomsen instruktøren Ken Russell for at være sadist, og hans film »Djævlene« for at være fascistisk, fordi den indeholder nogle bloddryppende og temmeligt detaljerede torturscener. CBT mener, filmen er sadistisk og (ergo?) fascistisk, fordi torturen virker overbevisende og grusom. Han foretrækker Glauber Rochas tableauer eller de symbolske drab med tomatketchup, som Godard excellerer i. OK – det gør jeg på en vis måde også, for dem kan jeg se uden at få kvalme, hvorimod Russells torturscener næsten får mig til at føle pinslerne selv.

Når CBT forkaster den »kunstneriske realisme« som alibi for torturscenernes tilstedeværelse, og i alvor opstiller den Rocha'ske eller Godard'ske stilisering som et alternativ, dyrker han sine idoler, ikke

filmkritik. Man kan ikke bebrejde en film, at den er stilren – så kan man efter samme princip skælde Bresson ud, når der ikke er et stort sang- og dansenummer som klimaks i »Barnebruden«.

Endelig synes Godards og Rochas holdning absolut ikke at være moralsk rigtigere (i betydningen: mere human) end Russells. Ikke fordi de begge har lavet scener, der i frastødende realisme ikke giver Russells noget efter (torturscenerne i »Den lille soldat«; mordet på elskeren i »Antonio Dræberen«), men fordi deres – især Godards – behandling af døden er overfladisk. I Godards film udføres drab med en hyppighed, en nonchalance og en uengagerethed, som CBT kalder »kunstnerisk distance«, men som også kunne betegnes som manglende følsomhed, afstumpethed, fascisme.

Men jeg mener ikke, det tjener noget formål at jage imaginære fascister, og jeg tror hverken Russell, Godard eller Rocha er fascister. De er derimod kunstnere, der udtrykker sig på forskellig måde – Russell er sensualist, Godard intellektualist, Rocha symbolist, og hvorfor grusomhederne hos Russell skulle være mere fascistiske eller dobbeltmoralske end hos de to andre instruktører kan jeg ikke indse.

Jørgen Oldenburg

■

– *fordi* både Godard og Rocha fastholder distancen til voldshandlingerne i stedet for at svælge i dem. Du kan ikke sammenligne de nævnte scener i »Den lille Soldat« og »Antonio Dræberen« med Ken Russells torturscener. Den lille soldat er ganske upåvirket af torturen, den *markeres* kun, men udpensles ikke. Dolkningen af elskeren i »Antonio Dræberen« er osse totalt blottet for det nydelsesfuldt udpenslede: man ser ikke offerets eventuelle lidelser, og ved at dolkningen gentages i een uendelighed giver Rocha osse scenen karakter af at være markering og fremvisning af en dolkning snarere end sadistisk svælgen i dolkningen.

I øvrigt har jeg ikke direkte kaldt »Djævlene« for en fascistisk film, men har begrundet, hvorfor jeg finder den dobbeltmoralsk.

Chr. Braad Thomsen

Queimada

I sin analyse af filmen »Queimada« i Kosmorama 106 ser Jakob Frandsen »en fundamental tvetydighed i Pontecorvos behandling af Queimadas politiske udvikling« i den fremtrædende rolle, som to individer, sir William Walker og José Dolores, spiller i filmen, mens på den anden side »historiens gang skildres som forårsaget af dybe underliggende kræfter og modsætninger«. Frandsen mener, at »de forskellige faser i Queimadas forsøg på at skabe sin egen udvikling kommer ganske godt frem«; den politisk-sociale analyse skulle altså være god nok, hvis ikke de to fremtrædende figurer fik tilskueren til at tro, at de som heroiske individer kunne ændre den historiske proces.

Det kan godt være, at »Queimada« ikke svarer til en ortodoks historisk-materialistisk æstetik, men jeg ville dog sige, at enkeltpersoner, heroiske eller ej, unægtelig har spillet væsentlige roller i historiske processer, så der skulle ikke være noget at indvende mod, at enkeltpersoner træder frem i skildringen af en historisk proces på film, også hvis denne fremtræden fører til den reduktion af folkets rolle i filmen, som Frandsen beklager. Personligheder som Fidel og Che (som filmen tit fører tankerne hen på) »reducerer« også »folket«, men de er åbenbart uundværlige i revolutionære historiske processer. Det gælder bare, i virkeligheden som på film, om at personligheden ikke skygger for folket, men afspejler det. Når det er tilfældet, så gør det ikke så meget, at folket »billedmæssigt ofte bliver til folkloristisk baggrundstæppe«. José Dolores »er« folket; han er selvfølgelig smukkere, mere intelligent og mere selvbevidst end folket, men denne stilisering er ganske tålelig i sammenligning med den, der bliver foretaget i de seneste film af den i anmeldelsen citerede Glauber Rocha. Filmfiguren José Dolores er allerede mytisk, inden han bliver hængt. Han er den tragiske helt, det virkelige mål for tilskuerens identifikation. Frandsen sammenligner »Queimada« med »Slaget om Algier«, som jeg desværre ikke har set; men når man sammenligner »Queimada« med »Joe Hill« (også om en mand der bliver martyr), så må man nok sige, at José er uendeligt mindre individualiseret end Widerbergs Joe, der næsten totalt skygger for det, han står for. Josés »gennemsigtighed« viser, hvordan Pontecorvo har stræbt efter at finde en æstetik, der støtter den politiske analyse.

Det forekommer mig mærkeligt, at Jakob Frandsen åbenbart opfatter Marlon Brando, i Walkers rolle, som »helten, det hele drejer sig om«, og at han også ved nærmere eftertanke synes, at filmens slutning psykologisk set er utilfredsstillende. Filmen begynder og slutter med Walker, og selvfølgelig fristes tilskueren derfor af gammel vane til at identificere sig med ham som den tragiske helt. Han spilles jo også af den berømte skuespiller Marlon Brando og er desuden hvid, så hvad kan et hvidt publikum gøre andet end

»Filmens »budskab« er at skabe forståelse for den tredje verdens problemer i konfrontation med den vestlige civilisation.«

tro, at man skal identificere sig med ham? Men da jeg så filmen, oplevede jeg et antal ret voldsomme drejninger i min identifikation med Walker, og jeg har grund til at tro, at denne leg med tilskuerens identifikation bevidst er blevet indbygget i rollen. Det går ret hurtigt op for en, at Walkers venskab med José er en facade, og at han udelukkende udnytter ham som instrument i sit kyniske politiske spil, til trods for det rørende fader-sønforhold, der lader til at udfolde sig. Alene det skulle for en mindre kynisk tilskuer være nok til definitivt at flytte sin sympati til José og hans undertrykte og manipulerede folk. Derfor kom slutningen, hvor Walker overraskende bliver stukket ned, oplevelsesmæssigt for mig ikke som den »brøler«, Jakob Frandsen kalder den for. Denne brøler demonstrerer for Frandsen tydeligt, »at det ikke er lykkedes Pontecorvo at forene den politiske analyse med en æstetik, der støtter den«. Dette demonstrerer for mig tydeligt, at det ikke er lykkedes anmelderen at forene sin oplevelse med en adækvat æstetisk analyse af filmen. Man kan måske sige, at meningen med Marlon Brando-figuren netop er at forvirre tilskueren ved hjælp af dennes identifikationsautomatik: man går først på den og sætter sig i den bekvemme identifikations-lænestol, men der bliver efterhånden rokket så meget ved den, at man bliver nødt til at reflektere over den hvide »helt«s moral og skyld.

Jeg har en indvending mod et andet aspekt af slutningen. José er død og blevet til den martyr, som bevidstgørelsesprocessen på øen har behov for; hans myte lever videre og Walker, der har mistet grebet om hændelserne og er blevet klar over den udnyttelse, han selv er offer for, bliver stukket ned på kajen. Men så kommer slutbilledet: en lang panorering eller køretur langs et antal farvede havnearbejderes tavse og noget truende ansigter. De er indforståede med mordet, og man føler, at det ikke vil blive det sidste. Jeg forlod biografen med en fornemmelse af, at denne sammensværgelsesatmosfære måske hos mange mennesker i et vestligt publikum vil appellere til den angst for den tredje verdens trussel, der er ved at erstatte den traditionelle russer- og kineserskræk. Filmens »budskab« er uden tvivl at skabe forståelse for den tredje verdens problemer i konfrontationen med den vestlige civilisation. Til at fremstille den tredje verden som befolket af aldeles forståelige og menneskelige mennesker egner den smukke og overordentlig sympatiske José sig bedre end de anonyme, tavse, grimme og truende ansigter i slutbilledet. Den tragiske helts skæbne skal, ifølge en gammel (forældet?) kunstteori, indgyde frygt og medlidenhed. Vi har måske i dag brug for den sidstnævnte effekt, foruden indsigt i de politiske og sociale mekanismer. Frygten er berettiget, men tilspidser måske de politiske modsætninger mere end godt er.

I øvrigt gælder selvfølgelig for hver film, at den henvender sig til en begrænset publikumsgruppe, hvis forudsætninger bevidst eller ubevidst bestemmer kunstværkproducentens udtryksmåde. Derfor kan det godt virke irriterende, når en anmelder skriver, at »det kan virke irriterende, at konklusionerne skal siges af personerne selv« i »usandsynlige eller demonstrative samtaler, hvor den politiske analyse skal skæres ud i pap«. Vi er ikke alle så indforståede, og ikke alle er modne til at følge med i den politisk bevidste avantgarde. Gode budskaber kan aldrig formuleres tydeligt nok!

Erik Kwakernaak

film, kildekritik og lidt drilleri

AF NIELS SKYUM-NIELSEN

Æstetikeren ser ikke på filmen som historikeren. Men derfor bør han ikke fordømme den kildekritiske metode, anvendt på film. – Det er hovedindholdet af Niels Skyum-Nielsens svar til Søren Kjørup for dennes nedsabling af en kildekritisk filmbog i Kosmorama 103. Det er Skyum-Nielsens ønske, at de personlige finter mod Kjørup delvis opfattes som drilleri.

Sammen med gode medarbejdere har jeg søgt at lægge grunden til et kildekritisk studium af film ved Københavns Universitet inden for faget historie. Det er det første universitet i Norden, hvor dette er forsøgt. Men den filmkildekritiske bølge breder sig i land efter land.

Det er mit håb, at »Kosmorama«s redaktion i det hele vil stille sig mildere til de synspunkter, jeg forfægter, end det skete i nr. 103. Dér tog en af redaktørerne, Søren Kjørup – helt for egen regning – stilling til den første bog af filmkildekritisk art. Han tromlede den fuldstændig ned.

Kjørups fortjenester

Jeg kommer i det følgende til at vende mig med samme styrke mod Søren Kjørup, som han har anvendt mod mig. *Enhver har ret til at forsvare sig,* specielt mod et så voldsomt angreb, som det Kjørup har præsteret: »Film, virkelighed og ideologi« (»Kosmorama« 103 s. 248–54). Jeg vil også drille ham lidt. Han har behandlet de problemer, der står os imellem, med en næsten dyrisk alvor.

For at undgå misforståelser vil jeg indledningsvis fremhæve Kjørups fortjenester. Jeg har ofte med fornøjelse og interesse læst hans filmanalyser. De kan ganske vist være lidt selvglade og forskruede. De uddeler næsten altid prygl og slag mod anderledes tænkende. Det er dog væsentligere, at han har søgt at afklare visse begreber og principper.

Hans nye bog »Æstetiske problemer – En indføring i kunstens filosofi«, 1970, minder mig kapitel for kapitel om katten, der leger med sin egen hale. Han definerer æstetikken »som den filosofiske disciplin, der undersøger de begreber, vi anvender, når vi – specielt som kunstvidenskabsmænd – taler om, tænker på eller i øvrigt har med kunst at gøre, og de problemer der herved kan opstå, for ... at nå frem til en slags svar på spørgsmålet om, hvad kunst er« (s. 7 og 177). Det kunstfilosofiske er hans ståsted.

Han går tættere på filmens problematik. Det sker i artiklen »Filmkritikken – opgaver og metoder« (»Kosmorama« 83 s. 84–93). Kjørup slår til lyd for oplevelsen ved film, for det, der er specielt for kunsten. Den »kan give os en særlig type oplevelser, som måske nærmest er af musikalsk karakter«. Analyser må »i princippet behandle alle de aspekter af en film, der giver anledning til oplevelse, og ikke blot dem, hvorved filmens eventuelle indhold af ideer og holdninger fremtræder«.

Det kan nævnes, at Kjørup i 1969 i »Poetik« II:2 s. 1–12 er gået mere specifikt ind på det filmteoretiske aspekt. Titlen er »Filmanalysen, Tanker om filmvidenskabens fundament« – karakteristisk for Kjørups enormt høje selvvurdering.

For vor synsvinkel er det vigtigst, at han taler om »den æstetisk oplevede film« og vil nå til »en indre forståelse og oplevelse af kunstværkerne, af filmene«. Han sysler med filmvidenskab »som kunstvidenskab«. Hans materiale er »film [af] den almindeligste slags«. Det er spillefilm.

Allerede i *stofvalget* vil læseren se en modsætning til historikeren. Han interesserer sig for autentiske optagelser, for dokumentarfilm af forskellig slags. Han bedømmer dem efter en anden *metode,* den kildekritiske.

Heroverfor står en filosofisk skolet æstetiker, der arbejder med spillefilm.

Kjørups artikel i »Poetik« er fri for de spark, han uddeler i tide og utide i sine »Kosmorama«-artikler. Det kan gælde ubetydeligheder som opfattelsen af ét tema i én film. Selv dér går Kjørup til angreb.

Det kan konkluderes, at Kjørup er stridbar. Desuden skriver han opstyltet.

Hvis man vil gå over til noget virkelig fortjenstfuldt, må det blive hans belæsthed. Han nævner »alle de bøger jeg har læst« (»Æstetiske problemer« s. 182). På samme måde »alle de film og ... alle de romaner, som jeg faktisk har set og læst« (»Kosmorama« 83 s. 90). At ordet »farisæisk« derefter falder ham i munden som mødtet på ham selv er da egentlig ganske sympatisk.

Den sminkede Hitler (her Sidney Miller) synes for Kjørup at være ligeså acceptabel som en autentisk optagelse. Skyum-Nielsen foretrækker den usminkede (se næste side). Han behøver derfor ikke at spørge: »Hvor fanden er fronten?« – mellem ham og Kjørup.

Kildekritikkens nødvendighed

Som dusinvis af andre filmkritikere behandler Kjørup »filmen som kunstart« (»Kosmorama« 83 s. 84). Det er for mig værdifuldt, helt acceptabelt.

Jeg behandler filmen som historisk kilde. Min fremgangsmåde synes for Kjørup uacceptabel. Mine kildekritiske synspunkter skal slås ned.

På forhånd skulle man tro, at han ville hilse den anderledes udseende unge velkommen i andegården. Han skriver: »Hvad vi trænger til er en rig og *varieret litteratur om film* og filmskabere *anskuet fra mange forskellige synspunkter* og på mange forskellige niveauer« (»Kosmorama« 99 s. 11, kursiv ved mig).

Men så snart der kommer en virkelig nyhed, farer han over den ligesom hanen i andegården: »den kalkunske hane, der var født med sporer og derfor troede, at han var kejser, pustede sig op som et fartøj for fulde sejl, gik lige ind på ham, og så pludrede den og blev ganske *rød* i hovedet« (kursiv ved mig).

I »Kosmorama« 103 har han rettet et heftigt angreb på mig og mine medarbejdere *Hans-Christian Eisen* og *Kaare Rübner Jørgensen.* Vi har udgivet bogen »FILMEN DE FEM ÅR – Skoleudgaven – Billed- og lydside, en kildekritisk gennemgang«, 1970. Han bedømmer dette nye initiativ på følgende måde: bogen er »forfejlet« og »udtryk for den borgerlige ideologi«. Dette sidste kan man kun smile ad!

Filmkildekritik kan ikke ignoreres. Den kan heller ikke udryddes.

De studerende i faget filmvidenskab skal have kendskab til historisk kildekritik.

Kjørup er med sin negation af denne retning kommet den bekendte postgang for sent. End ikke en æstet, filosof og stridsmand som Kjørup kan slå filmkildekritikken ihjel.

Fælles synspunkter

Vor kære filosof giver undertiden plads for andre. I hvert fald kan de kile sig ind, hvor der er plads.

»Kun operaen arbejder med en blanding af så mange forskelligartede elementer«, siger han (»Kosmorama« 83 s. 90). Tydeligere og klarere er *Martin Drouzy:* »i moderne [spille]film blander man de forskellige genrer mere og mere« (»Kosmorama« 84, midtersiderne s. 2).

Her er et fælles udgangspunkt for den æstetiske og kildekritisk orienterede. Det er et hovedmål for filmkildekritikeren at skille de forskellige genrer fra hinanden.

Den nazistiske propagandafilm »Gestern und Heute« fra 1938 indledes med en dundrende løgn. Den erklærer sig for »Ein Filmdokument«.

Og dog er der klip i den fra den berygtede spillefilm »Hans Westmar« fra 1934. Den handler om alfonsen og nazimartyren Horst Wessel.

Dette er kildekritisk påvist. Er det forfejlet og borgerligt-ideologisk at gøre det??

Kjørup er alt andet end folkelig, som vi skal se nedenfor. Det kan derfor være et af hans sædvanlige spark til andre tilskuere, når han skriver: »det synes at være en kendsgerning, at de fleste almene biografbesøgende og også mange af de specielt filminteresserede har vanskeligt ved simpelt hen at opfatte de *mange* ting, der rent konkret sker i biografen« (»Kosmorama« 83 s. 90, kursiv ved mig).

Udtalelsen kan opfattes positivt. Den kan udtrykke en yderst enkel kendsgerning. Den, der har studeret film *på en eller anden måde,* kan undertiden (men ikke altid) opfatte flere momenter end andre.

Den kildekritisk skolede kan få mere med *på sin måde.* Når dansk TV viser scener fra Wien og giver det ud for Berlin, scener fra Berlin, som er fra München, og når der speakes i øst, men filmes i vest (med optagelser fra den anden verdenskrig), så kan kildekritikeren skelne og protestere.

Men alt er måske ligegyldigt? Hvorfor skrev *Chr. Braad Thomsen:* »mistilliden til mediet [er] det væsentligste og bedst begrundede filmproblem i dag« (»Kosmorama« 93 s. 9)? Det gælder spillefilm. Men mistilliden kan begrundes særdeles fyldigt ud fra kildekritiske synspunkter på hel-, halv- og kvartdokumentariske film.

Vejene skilles

Et eksempel på Kjørups ensidighed ses i hans afvisning af terminologien fra filmens teknikere, deriblandt filmarbejderne, som de så rigtigt har betegnet sig (»Kosmorama« 99 s. 28).

De skelner mellem filmning af modeller og »ægte optagelser«. De gør forskel på interiører »on location« og i et studie. Den slags er »æstetisk set irrelevant« (»Poetik« II:2 s. 8). Hvorfor tromler Kjørup ikke filmarbejderne ned? Skulle man følge hans politisering, skulle distinktionerne være delvis kapitalistiske såsom delvis betinget af film-produktionsforholdene (jævnfør »Kosmorama« 96 s. 118). Hvorfor bruger han det skånsomme »irrelevant« og ikke »forfejlet«, som han har spillet ud mod mig?

Teknisk set er disse distinktioner tydelige nok. De er tildels anvendelige for kildekritikeren.

Modsat er Kjørups brug af »reallyd« utilfredsstillende. Så vidt jeg forstår, bruger han det om lydeffekter, syntetisk lyd. Han siger: »eftersynkronisering er kun væsentlig æstetisk, hvis den er urealistisk, med badeværelsesakustik osv.« (»Poetik« II:2 s. 8). Kjørup vil denne gang sparke til filmarbejdernes brug af begrebet eftersynkronisering. – Hans »reallyd« må vel betyde illusionsvirkende. Det »reale« som illusion passer mig bestemt ikke, selv om ideen bagved er let at forstå.

Det kan konkluderes, at der er tre sæt synsmåder: teknisk, æstetisk og kildekritisk. De har tildels forskellig terminologi. Det er tiltalende at tænke sig en terminologisk tilnærmelse. Men det er nok urealistisk – sagt i ganske jævn betydning .

Det gælder for filmkildekritikken noget vigtigere: simpelthen at hævde sin plads ved siden af den dominerende filmæstetik.

Drouzy har ganske rigtigt sagt: »filmkritikken kommer ind i billedet for at hjælpe tilskueren til at tyde og aflæse filmen« (»Kosmorama« 85, midtersiderne s. 2). Filmkildekritikeren vil søge at hjælpe ved at pege på spillefilmklip og rekonstruktioner på den ene side – autentiske optagelser på den anden.

Jens Torhauge har givet en interessant motivering for, at man inden for dansk-undervisningen i gymnasiet kunne »af-naturalisere billedlige meddelelser« (»Kosmorama« 103 s. 255).

Inden for filmforskningen er der mange retninger, og der skal også være plads for kildekritikeren. Inspireret af Torhauge kunne det siges, at målet delvis var at *gennaturalisere* filmbillederne. – Nok kan man tillægge filmen, særlig spillefilmen, et særligt sprog og søge at tyde og bestemme det. Det kan æsteter og semiologer dog gøre.

For historikeren står noget helt andet i centrum. Den autentiske optagelse er kildekritisk set *en levning* – et oprindeligt led i selve hændelsesforløbet. *Kameraet var med, dér og hvor det skete.* Spor afsatte sig på den lysfølsomme råfilm. Optagelser af historisk interesse er bevaret i kilometervis. De er kilder for historikeren, ligeså fuldt som fotos, aviser, dagbøger og aktstykker. De har *dokumentarisk* karakter.

Sminket Hitler – god Hitler

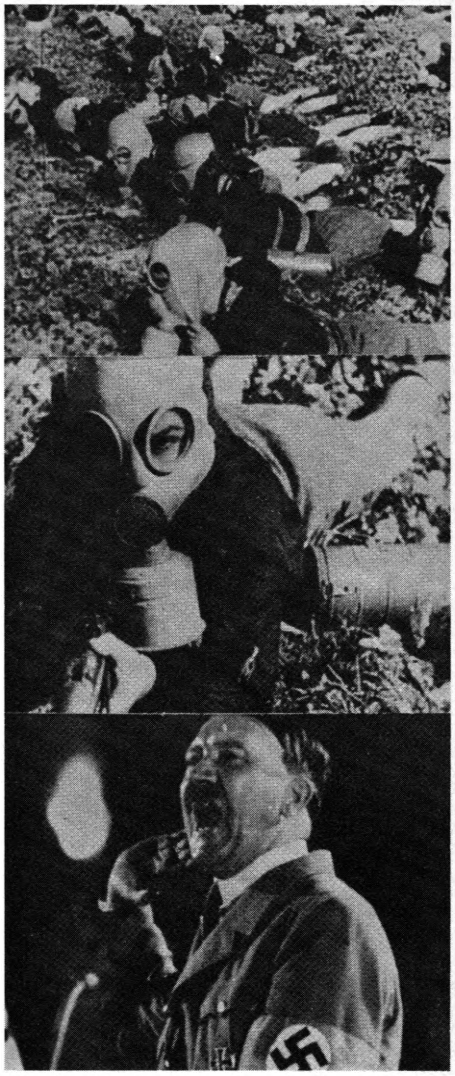
Underfundigt, men meget lidt snedigt opstiller Kjørup nu følgende betragtninger: »når vi i en *dokumentarisk film*« (bemærk hans brug af dokumentarisk!) »eller i en tv-reportage forstår et billede som f. eks. et billede af Hitler, så skyldes dette ikke, at vi ved, at det er optaget med et kamera, der befandt sig i en passende afstand fra Hitler i Kongres[s]halle i Nürnberg den 10. september 1934 på et bestemt tidspunkt af eftermiddagen, og i øvrigt var korrekt indstillet, men det skyldes, at vi genkender Hitler på billedet. I den typiske filmoplevelsessituation er det altså ikke billedets indeksikalitet, men dets ikonicitet, der giver det betydning« (kursiv ved mig).

Hvem er dette »vi«, der ikke ved noget? I hvert fald ikke filmkildekritikeren. Han kan let kontrollere en påstand om Hitlers opholdssted og eventuelt falsificere den. Noget andet er, at han ikke kan have det som paratviden. Men hans interesse i at kunne kontrollere deles af mange, mange andre i »typiske filmoplevelsessituationer« såsom elever og lærere. Jeg henviser her til *Karsten Fledelius* og *Per Nørgart,* »Kosmorama« 103 s. 254.

I umiddelbar tilslutning til anførte citat fremfører Kjørup nu følgende: »kontraprøven på dette må naturligvis være, at vi også ville genkende billedet som et billede af Hitler, hvis det som indeksikalsk tegn ikke går tilbage til ham, men blot til en, der ligner ham til punkt og prikke« (»Kosmorama« 103 s. 251).

Her er Kjørup spadseret udenom det væsentlige. Drejebog, skuespillerkontrakt, sminkning og opstilling har fået en række uvedkommende til at arrangere en gang teaterpladder – jævnfør Sidney Miller som Hitler i crazy-filmen »Hvor fanden er fronten?« (»Kosmorama« 103 s. 266).

Det er ikke tilnærmet scenisk lighed – som et eksempel på Kjørups »ikonicitet« – der giver en for historikeren relevant optagelse dens værdi. Det er filmningen af rette person på rette tid og sted og med ret intention. Det er optagelsens karakter af levning,



Ungfascisterne formodes af Skyum-Nielsen at være præsenteret i »De fem År« på grund af hastværksarbejde. Det skulle have været medlemmer af Hitlerjugend. For Kjørup synes dette at være kif-kif.

dens »indeksikalitet« som mere eller mindre umiddelbar virkelighedsgengivelse.

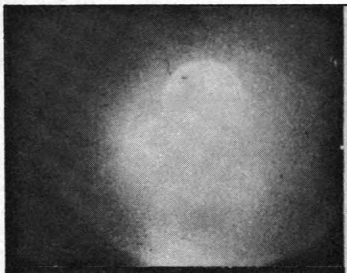
Både ved film og fotos er der mulighed for efterforskning, dybdeboring. Filmen kan standses, tages op fra tallerkenerne, enkeltbillederne forstørres op til stills.

Også lyden kan dechifreres. Kjørup har peget på en Beethoven-sats i »Lola«. Den meddeler, at en bestemt person snart vil tone frem (»Kosmorama« 83 s. 92). I »Filmen De fem År« har mine medarbejdere og jeg henvist til samme fænomen. Den krigeriske fanfare fra Ufa-Wochenschau intonerer tyske angreb eller initiativer (indledningen s. 12). Dette synes end ikke bemærket af Kjørup.

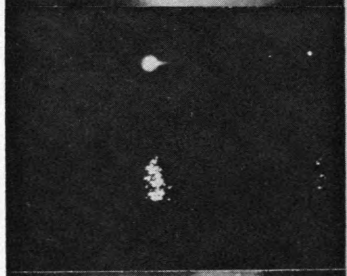
Han fejer alt til side, som står i vejen for hans synsmåde. Han kan nok godkende en klippebordsanalyse, »en teknisk analyse«. Men »den kritiske analyse bør være en *æstetisk* analyse ... Det er ... en æstetisk analyse, man bør forvente af kritikeren« (»Kosmorama« 83 s. 92). Det er – undskyld – noget vrøvl at generalisere sådan. En analyse kan også være *kildekritisk* og præsteres af en historiker.

Kjørups dybeste hemmelighed

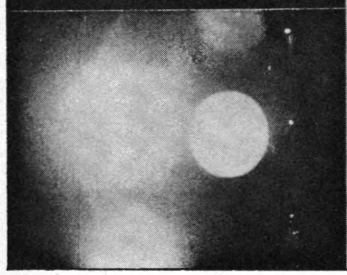
At en helhed kan give langt mere end de enkelte dele, har menneskeheden haft mu-



493 □ Nat, projektør drejer imod kameraet (halvtotal).



496 □ Nat, projektør reflekteres af vandet (halvtotal).



497 □ Som 493 □ (halvnær).

GH: Tyskerne har planlagt en aktion mod de danske jøder.

Projektøren stammer fra »Minervas« filmstudie. Dermed falder optagelserne bort som autentisk filmning af dele af jødeforfølgelsen.

lighed for at vide et par hundredtusind år – siden klippehulernes parader af dyr. Filmisk har vi vidst det i trekvart århundrede.

Kjørup siger, at »man må *lære* (kursiv ved Kjørup) at forstå« følgende: »et nærbillede af knyttede næver, et halvtotalbillede af kæmpende kroppe og et supernærbillede af opsvulmede øjne ... kommer i et forløb under ét til at betyde »en voldsom nævekamp« eller lignende«.

Det er den symbolske betydning (»Kosmorama« 103 s. 250).

Hvem skal undervise os i det? Naturligvis en magister i filosofi. Det er et eksempel på Kjørups nedladenhed over for tilskuerne, folket.

Ungfascisterne godkendt

Under sin attak på mig har Kjørup grebet om et meget uheldigt eksempel. Filmen »De fem År« viser drenge med geværer og gasmasker. Speakerteksten lader forstå, at det er i Hitlertyskland. »Børnene opdrages til at føre krig«. Samtidig lyder der skud.

Nu er det malplaceret at mene som Kjørup, at skuddene kunne være brugt ved en næroptagelse af nøddeknækning. Nødder brister med en karakteristisk lyd. Filosofisk nøddeknækning lyder måske anderledes?

Kjørup kan næppe have hørt lyden, set filmen. Og så er det straks nemmere.

Værre er, at han betegner denne syntetiske skudgivning som »reallyd«. Det er netop fiktiv lyd, jævnfør ovenfor.

Værst er imidlertid, at han bruger ordet »symbolsk« på to måder. Som vi så ovenfor var symbolsk et nøgleord for ham. »Den voldsomme nævekamp ... har ikke noget med afbildning, men kun med sprogregler at gøre ... Den betydning der opstår, når enkeltindstillingerne kædes sammen er rent regelstyret, altså rent *symbolsk*« (kursiv ved mig).

De enkelte elementer er en sekundær artikulation som f. eks. »bogstaver, der ikke betyder noget hver for sig«. Disse skaber en primær artikulation, et ord.

I denne sammenhæng mener Kjørup, at billeder, syntetisk lyd (hans »reallyd«) og tekst i sammenhængen mister deres specielle betydninger som filmiske elementer og træder tilbage som en sekundær artikulation. Så vidt jeg forstår ham, bliver der en primær artikulation ud af det. Den fortæller om indoktrineringen af ungdommen i Hitlertyskland. Mere er der ikke i Kjørups fine ord. Nødden lød hult, da den blev knækket.

Det er uheldigt, at Kjørup bruger »symbolsk« på to måder: 1. om »tekst, men strengt taget også billeder og reallyd« og 2. om den primære artikulation, »den egentlige audio-visuelle meddelelse«. Symbolsk er efter ham enkelt-sammensat af tre elementer og flerheds-sammensat på én og samme gang. Kjørup er en mester i at sige enkle ting på en indviklet måde.

Tilbage til speakertekstens ord. »Børnene opdrages til at føre krig [i Hitlertyskland]«. Det er, som jeg formoder, det primære i henhold til vor filosof.

Mine medarbejdere og jeg har afsløret, at det aldeles ikke er Hitler-Jugend, der er filmet. Det er italienske ungfascister.

Men atter har Kjørup fået noget galt i halsen. Med en for den strenge filosof sjælden ironi søger han at indleve sig i historikerens arbejde. »Han ville nu kunne standse filmstrimlen i sit klippebord og få billederne til at vise sig f. eks., hvordan Hitlerjugends uniformer så ud eller hvilke fabrikater gasmasker eller geværer, Hitlerjugend var udstyret med (ganske vist kun under forudsætning af, at vi på billederne ikke kun har Hitlerjugend-medlemmer, men at disse også er repræsentativt udstyret osv.). Og dette er naturligvis umuligt ved hjælp af den faktiske filmstrimmel, således som den foreligger med sine indeksikalske italienere«.

Jeg kunne have undt Kjørup at studere historie og få lidt at vide om, fra hvilke kilder historikeren henter sin viden. Og om den metode, han bruger derved.

Afgørende er, at historikeren vil bruge dette eksempel blandt mange, mange andre til at måle kvaliteten af det arbejde, filmholdet har udført. »De fem År« har 928 klip. Arbejdet skal naturligvis ikke bedømmes efter to klip – eller et enkelt nummer. Vi skal alle have lov til at tage fejl.

Propagandaen bagved

På denne baggrund er det særlig interessant at se moderfilmen for disse klip. Det er »Prelude to War«, den første af de amerikanske »Why we fight«-film fra 1943.

Den var utilgængelig for os, da vi skrev bogen.

Formålet for »Prelude to War« var, hed det, »faktisk oplysning«. Rent faktisk – for nu at bruge en Kjørupsk sprogforbistring – nærmer den sig nazifilmene i retning af utroværdighed.

Der vises syv serier fra de tre modstanderlande i rækkefølgen 1. tysk-italiensk-japansk, 2. tysk-italiensk, 3. tysk-italiensk, 4. tysk-italiensk-japanske *mordscener,* 5. tysk-italiensk-japanske *skolescener,* 6. tysk-japansk-italienske *ungdomsscener* (*NB den her debatterede*), 7. tysk-italiensk-japansk og 8. tysk-italiensk-tysk.

Rækkefølgen er skiftende. Den kan have forvirret klipperen. Jeg er mest tilbøjelig til at give et muligt hastværk skylden for fejlen med ungfascister fremfor Hitlerjugend.

Konfrontationen med moderfilmen godtgjorde, at vores billedanalyse var fuldstændig korrekt. Serie 6 med ungdomsscenerne blev i øvrigt gentaget til sidst, utvivlsomt fordi den var vigtig.

Indledningen lød: amerikanske børn leger og lærer. Hitlerjugend og japanere leger derimod med kanoner, ungfascister med gasmasker m.m.

Opdragelse til fred – opdragelse til krig. Det må have været »den primære artikulation« for at udtrykke det ligeså artikuleret som Kjørup. Var der nogen, der sagde »tungen ud ad vinduet«?

Fup forsvaret af Kjørup

I sit lange forsvar for fup og tricks ved og med autentiske optagelser nævner Kjørup jødeforfølgelsen i 1943. En speakertekst kan tænkes at hævde, »at »hvad De her ser er autentiske optagelser fra en flygtningetransport natten til den 29. september 1943«, mens billederne faktisk viser en (korrekt) rekonstruktion fra efter krigen«.

Her hviler trykket på det i parentes meddelte ord *korrekt.*

Kjørup mener i svævende ordlag, at en korrekt rekonstruktion giver en korrekt opfattelse af flygtningetransporten. Dette er allerede afvist af *Karsten Fledelius* og *Per Nørgart.*

Jeg vil for mit vedkommende spørge: hvem i alverden skal garantere for det korrekte? I den aktuelle suite billeder i »De fem År« kan det kun garanteres, at projektøren, der drejes mod kameraet, er filmet i et studie hos »Minerva« (bogens nr. 493 og 496–97). Det har jeg Iver Hasselbalchs ord for. Han har selv konstrueret scenerne.

Mine medarbejdere, Eisen og Rübner Jørgensen, og jeg selv har nemlig interviewet de fotografer, klippere, instruktører og producenter, det var muligt at få adgang til (bogen s. 9).

»Vor tænkte meddelelses væsentligste element er«, siger Kjørup, »at flygtningetransporten gik til, som det ses på billedet (f. eks. ved hjælp af fiskerfartøjer og om natten)«. Det svarer til speakertekstens ord »en båd på Øresund, en nat i september« (bogen s. 106).

Ligesom ved de gale ungfascister ender Kjørup dog alligevel ved speakerteksten. Hovedindholdet af hans primære artikulation, det prim-primære, er at finde på lydsiden. Det er filmsprogets *arcanum,* afdækket på imponerende måde af Søren Kjørup.

Hvad Kjørup oversså

Kjørup fremhæver selv som »det vigtigste i en kritisk undervisningssituation ... at komme frem til en afsløring af en eventuel tendens og af eventuelle usandfærdigheder«.

Vi har set, at Kjørup mere eller mindre mod sin vilje må følge lydsiden som hovedmeddeler inden for »den audiovisuelle meddelelse«. Netop her har mine medarbejdere og jeg gang på gang peget tydeligt på tendenser (indledningen, f. eks. s. 17, 19, 21 og 22).

Vedrørende »eventuelle usandfærdigheder« giver vores indledning meget, ligeledes de afsluttende noter (bogen s. 181–85). »Det helt centrale spørgsmål, om oplysningerne er korrekte« – således Kjørup s. 254 – *er* altså allerede besvaret. Det er endda søgt løst for *det allersværeste,* bestemmelsen af de enkelte klip. Kjørup har overset dette i sin iver efter at dreje halsen om på anden kritik end æstetisk-filosofisk.

Filosofi omkring løgnen

Ubetænksom er følgende påstand fra Kjørup: »man kan lyve nøjagtigt lige så udmærket med et autentisk billede, som man kan tale sandt med et forfalsket«.

Kan man virkelig tale sandt med en løgn i hånden, her et forfalsket billede? Da ikke, hvis billedindholdet indgår i det, der siges. Og ellers er det irrelevant. – Hvor er balancen mellem at lyve og tale sandt? Det er i hvert fald ikke veldefinerede begreber, vor ærede filosof her har fået fat på.

I denne forbindelse er det afgørende, at man kan *lyve stærkere* med retoucherede fotos og fejlplacerede og rekonstruerede filmklip. Tilskueren tror jo, at han er i øjenvidnets sted. Det bliver bildt ham ind af producer og producent, når det hedder som i »De fem År«: »på grundlag af autentiske filmoptagelser fra den 2. verdenskrig« (bogen s. 23).

Fatale virkninger

Mit krav er, at film og fotos skal underkastes en videnskabelig prøvelse, før de godkendes som historisk kildemateriale. Heroverfor reducerer Kjørup spørgsmålet om autenticitet. Hvem tjener han?

Produceren kan i så fald indspille, hvad han vil og blot primærartikulere det, som han ønsker. Tilskueren kan altså få det dårlige, ikke-autentiske produkt. Der er frit spil for enhver form for manipulation.

Producenten behøver heller ikke at købe dyre arkivfilm fra nær og fjern. Tilskueren kan få det billige kunstprodukt.

Kjørups nedskæring af kravet om autenticitet vil principielt kun kunne blive en støtte for producer og producent. Var det i den retning, han ville ændre »(film)produktionsforholdene«? (»Kosmorama« 96 s. 118).

Den ufolkelige filosof

Kjørup undrer sig over menigmands opfattelsesevne. Hvordan kan publikum i »Grand« betragte de to ting: pigens knæ og mandens hånd tæt ved »med tilbageholdt åndedræt«? De almindelige mennesker omkring ham *er »givetvis ikke spor filmteoretiske«* (»Kosmorama« 103 s. 259, kursiv ved mig).

Sidst i angrebet på mig skrev Kjørup: »filmteorien er så vigtig«. Jeg troede egentlig, han mente, den var vigtig for ham personlig som æstet og filosof. Det var det hele, en bagatel. Med den nævnte anmeldelse fik jeg en sikrere forklaring.

Jeg foreslår et filmteoretisk foredrag ved Søren Kjørup, inden »Claires knæ« vises i fremtiden. Så kan almindelige mennesker måske forstå substans og strukturer. Så kan folket humpe efter filosoffen.

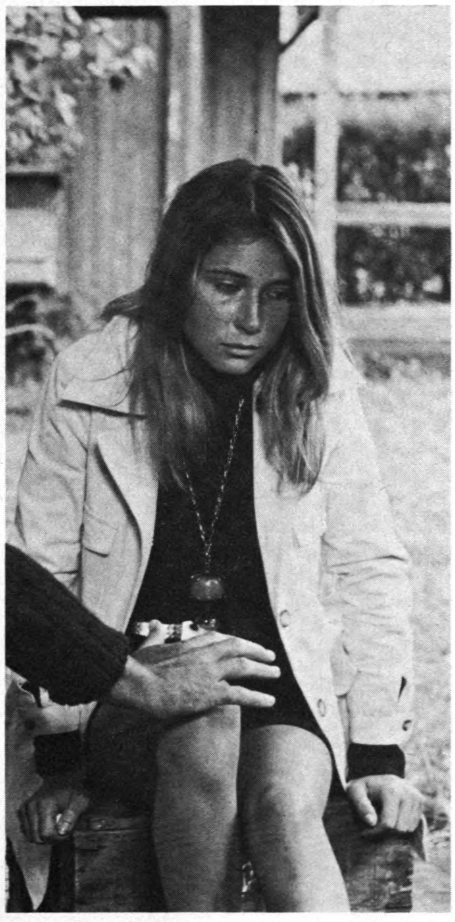
Kjørup har også været altfor beskeden i sit forslag til den nye filmlov. Dér gør han sig til talsmand for filmvidenskaben (»Kosmorama« 99 s. 10–11). Han har selv grundlagt noget helt nyt: – *filmskolastikken.*

Niels Skyum-Nielsen

■

Søren Kjørup, som for tiden opholder sig i USA, agter at svare Niels Skyum-Nielsen i næste nummer af bladet.

Kjørup er forbavset over, at jævne mennesker kan forstå sammenhængen mellem et knæ og en hånd uden at være skolet i filmteori.



CREDITS (se side 184 fg.)

■ **BRUTAL MAGT**

Brute Force. USA 1947. **Dist/P-selskab:** Universal. **P:** Mark Hellinger. **As-P:** Jules Buck. **Instr:** Jules Dassin. **Instr-ass:** Fred Frank. **Manus:** Richard Brooks. **Efter:** Fortælling af Robert Patterson. **Foto:** William Daniels. **Sp-foto-E:** David E. Horsley. **Klip:** Edward Curtiss. **Ark:** Bernard Herzbrun, John F. De Cuir. **Dekor:** Russell A. Gausman, Charles Wyrick. **Musik:** Miklos Rozsa. **Tone:** Charles Felstead, Robert Pritchard. **Medv:** Burt Lancaster (Joe Collins), Hume Cronyn (Munsey), Charles Bickford (Gallagher), Yvonne De Carlo (Gina) Ann Blyth (Ruth), Ella Raines (Cora), Anita Colby (Flossie), Sam Levene (Louie), Howard Duff (En soldat), Art Smith (Dr. Walters), Roman Bohnen (Barnes, fangevogter), John Hoyt [= John Hoytradt] (Spencer), Richard Gaines (McCollum), Frank Puglia (Ferrara), Jeff Corey (Grønskollingen), Vince Barnett (Muggsy), James Bell (Crenshaw), Jack Overman (Kid Coy), Whit Bissell (Tom Lister), Sir Lancelot (Calypso), Ray Teal (Jackson), Jay C. Flippen (Hodges), James O'Rear (Wilson), Howland Chamberlain (Gaines), Kenneth Patterson (Bronski), Crane Whitley (Bevæbnet vagt), Charles McGraw (Andy), John Harmon (Robert), Gene Stutenroth (Hoffman), Wally Rose (Peary), Carl Rhodes (Strella), Guy Beach (Fangernes talsmand), Edmund Cobb (Bradley), Tom Steele (Maskingeværskytte). **Længde:** 98 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Alliance. **Prem:** Nygade 11.2.72.

■ **DRIVE, HE SAID**

Drive, He Said. USA 1970. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Drive Productions, Inc. En BBS Produktion. **Ex-P:** Bert Schneider. **P:** Steve Blauner, Jack Nicholson. **Co-P:** Fred Roos. **P-samordner:** Marilyn Schlossberg. **Instr:** Jack Nicholson. **Manus:** Jeremy Larner, Jack Nicholson. **Efter:** Roman af Jeremy Larner. **Foto:** Bill Butler. **Kamera:** Terry Meads/**Ass:** Dick Colean. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Widescreen. **Klip:** Pat Somerset, Donn Cambern, Christopher Holmes, Robert L. Wolfe/**Ass:** Ken Kenny. **Dekor:** Harry Gittes. **Rekvis:** Walter Starkey. **Musik:** David Shire. **Sange:** »I Cried For You« af Abe Lyman, Gus Arnheim, Arthur Freed, sunget af Billie Holliday; »Spaced« komponeret og sunget af Beaver & Krause; »Classical Gas« komponeret og spillet af Mason Williams; Tema-komposition af Louis Hardin. **Tone:** Charles Knight. **Instr-ass:** Sheldon Schrager, Skip Cosper. **Medv:** William Tepper (Hector Bloom), Karen Black (Olive), Michael Margotta (Gabriel), Bruce Dern (Bullion, basketball-træner), Robert Towne (Richard Calvin), Henry Jaglom (Professor Conrad), Mike Warren (Easly), June Fairchild (Sylvie Mertens), Don Hammer (Atletiklærer), Lynn Bernay (Danselærerinde), Joey Walsh (1. udråber), Harry Gittes (2. udråber), Charles Robinson (Jollop), Bill Sweek (Finnegan), David Stiers (Holdejer), B. J. Merholz (Hans sagfører), J. J. Jefferson (Sekretær), Bill Kenney (Telefonmand), Kenneth Payne (Wallop), Cathy Bradford (Rosemary), Eric Johnson (P. F. C. Johnson), Leonard Lookabaugh (Politibetjent), Clyde Crawford (M. P.), Mark Malinsuskee (Psykiater), Douglas McKenzie (1. læge), Robert Page (2. læge), Oliver O'Ferrall (3. læge), Douglas Ryan (Manager), Cindy Williams (hans kæreste), Gunnar Malm (Buckholder), Bill Duffy (Træner), Ulysses Chang, Ken Hamilton, James Aday, Daniel Kern, H. J. Langtree, Eric Lee, David Norris, Detlif Eismann, Valerie Hoffman, Pam Baker, Pat Mow (Guerilla), Vince Fritz, Billy Gaskins, Vic Bartolome, Lee Harvey, Victor Vigeant, Nick Jones, Mack Kuykendall, Tom Sparks, Michael Kountz, Recie Bethel, Carlton Slater, Bob Rodgers, Jim Rodgers, Ken Smith, Tom Tjader (Basketball-spillere), Marilyn McKinney, Lynn Marie Stewart, Rhonda Triplett, Linda Winslow (Hep-hep kor), Charles Wiper, Al Bailey, Jackie Hinkle, Bill Williams (Kampdommere). **Længde:** 90 min. **Udl:** Columbia.

■ **UDVANDRERNE**

Utvandrarna. Sverige 1970. **Dist/P-selskab:** Svensk Filmindustri. **P:** Bengt Forslund. **P-leder:** Curt L. Malmsten. **P-ass:** Lotti Ekberg, Suzanne Dansereau. **Instr.** Jan Troell. **Manus:** Bengt Forslund, Jan Troell. **Efter:** Romaner af Vilhelm Moberg. **Råd:** Georg Oddner. **Foto:** Jan Troell/**Ass:** Rolf Holmqvist, Staffan Liljander. **Farve:** Eastmancolor. **Lys:** Björn Rydh. **Klip:** Jan Troell. **Ark:** P. A. Lundgren. **Rekvis:** Peter Højmark. **Kost:** Ulla-Britt Söderlund. **Musik:** Erik Nordgren. **Tone:** Sten Norlen, Eddie Axberg, Berndt Frithiof. **Lyd-E:** Björn Öberg, Eddie Axberg. **Makeup:** Cecilia Drott/**Ass:** Rose-Marie Ström. **Parykker:** Bengt Ottekil. **Medv:** Max von Sydow (Karl Oskar), Liv Ullmann (Kristina), Eddie Axberg (Robert), Pierre Lindstedt (Arvid), Allan Edwall (Danjel), Monica Zetterlund (Ulrika), Hans Alfredsson (Jonas Petter), Aina Alfredsson (Märta, Karl Oskars mor), Svenolof Bern (Niels, Karl Oskars far), Gustaf Färingborg (Brusander), Ake Fridell (Aron på Nybacken), Bruno Sörwing (Lönnegren), Ulla Smidje (Inga-Lena, Danjels kone), Arold Alfredsson (Kirkebetjent), Eva-Lena Zetterlund (Elin, Ulrikas datter), Bror Englund (Måns Jakob), Agneta Prytz (Fini-Kajsa), Halvar Björk (Anders Månsson), Erik Johansson (Kaptajn Lorentz), Göran Lundin (1. styrmand), Peter Højmark (2. styrmand), Staffan Liljander (Landberg), Tom C. Fouts (Pastor Jackson), Ditte Martinsson, Lasse Martinsson, Pelle Martinsson, Annika Nyhammar, Yvonne Oppstedt, Linn Ullmann (Børnene). **Længde:** 191 min., 5230 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Palladium. **Prem:** Alexandra 17.2.72.

FILMENE

BRUTAL MAGT

»Brutal magt« hører filmhistorisk hjemme i perioden efter 2. verdenskrig, hvor en række nye filmskabere dukkede op i amerikansk film og i deres film udviste et anderledes nært forhold til den sociale virkelighed end 30'ernes glamouriserende og krigstidens propaganderende og heroiserende. Sligt var tidligere kun set undtagelsesvis i en film som Ford's »Vredens druer«, men de mange dokumentar- og reportagefilm, der var blevet lavet på stedet, midt i begivenhederne under krigen, f. eks. Huston's »The Battle of San Pietro«, havde uden tvivl betydet en væsentlig ny inspiration. Instruktørerne var navne som Kazan (»Mand og mand imellem« 48), Dmytryk (»Blindt had« 47), Jules Dassin (»Brutal magt« 47, og »Den nøgne by« 48). Og producenten, der frem for nogen fik praktisk og inspirerende betydning, var Mark Hellinger, hvis stemme på dokumentarisk vis indledte genrens berømteste værk »Den nøgne by«.

Samtidig med at nærme sig den sociale virkelighed blev filmene også mere politisk betonede, de indeholdt mere eller mindre explicit en kritik af visse punkter i samfundet, samtidig med at de bedste af filmene dybest set også udviste en ideologisk præget kritik af hele samfundssystemet. Disse film udløste en ret kraftig reaktion i »God's own country«, en reaktion der fik sin ydre næring i den kolde krigs antikommunist-hysteri og sin praktiske iværksættelse af MacCarthy's heksejagt på disse farlige udøvere af antiamerikansk virksomhed. Da bølgen af udrensninger i Hollywood havde lagt sig, var Dassin emigreret og Dmytryk hastigt omskolet, og tænderne trukket ud på socialt engagerede kunstnere for de næste ti år.

»Brutal magt« er et udmærket eksempel på denne kortvarige bølge af film. Den er tillige sikkert en af de bedste og mest dybtgående af dem. For hvor en film som Dmytryk's »Blindt had« i dag virker stærkt dateret, meget søndagsskolenaiv og politisk aldeles tandløs, er »Brutal magt« en film, der ikke har mistet sin aktualitet (trods tydelige paralleller til fascismen som den havde udspillet sig dengang) og politiske slagkraft. Den bevæger sig ikke blot på overfladen som en kritik af amerikanske fængselsforhold anno 1947, hvilket den selvfølgelig også kan tages – og blev taget – til indtægt for. Den er i og med sin struktur en præcis analyse af et helt samfundssystem, et signalement af dets positive og negative tendenser, samt en engageret reportage af kampen imellem disse tendenser. Og dens konklusion er vel at mærke ikke udglattende hollywoodnaiv eller jubelrevolutionær, men en nøgtern tilkendegivelse af tingenes tilstand, som de er her og nu.

Westgate, en fængselsø. Vagttårnets projektør fejer gennem nattens regnvåde mørke over fangegård og fængselsmure. Bortset fra fire flash*backs* forlader kameraet ikke dette fængsel, ligesom ingen af de mennesker, vi møder, nogensinde undslipper. Den eneste gang vi reelt ser broen ind mod land gå ned og lade os få et glimt over mod friheden, er da liget af en fange køres bort – filmens første scene, der konkret bekræfter en af fangerne, Gallagher's ord senere i filmen: »These doors only open three times: when you come in, when you've served your time – or when you're dead!«

»Brutal magt« skildrer modsætningerne i dette fængsel. Modsætningerne mellem vogtere og fanger, mellem vogterne indbyrdes, hvor en magtkamp udspiller sig, og mellem fangerne indbyrdes, hvor der også foregår en kamp: mellem dem der vil flygte og dem der vil samarbejde med vogterne i håb om benådning for god opførsel. Da fangernes »tillidsmand«, Gallagher, får at vide, at hans benådningsansøgning er afslået, ændrer han holdning fra det samarbejdende til medvirkende i flugtgruppen og en flugtplan aftales. Den ganske humane, men svage fængselsdirektør Barnes er under konstant pres fra myndighederne, der ikke ønsker revalidering af fangerne, men blot internering uden vrøvl. Dette udnytter sergenten Munsey ved at provokere uroligheder blandt fangerne og selv stå klar, da direktøren fyres. Flugtforsøget, hvis nedkæmpelse han havde kalkuleret med at benytte sig af, forårsager dog hans død – men mislykkes alligevel.

Filmen udvikler et mønster af paralleller mellem de to fundamentalt modstridende parter inden for murene: vogterne, der giver ordrerne, og fangerne, der modtager dem. Den vagt demokratiske fængselsdirektør, der gerne vil have det hele til at glide, har sin parallel i Gallagher. Fængselslægen »Doc« samarbejder på et givet tidspunkt med fangerne i modstrid med vogternes interesser, ligesom nogle fanger ind imellem bliver stikkere og forråder deres egne. Og endelig den mest spændende parallel, mellem sergent Munsey og flugtlederen Collins og hans cellekammerater.

Det mønster, der tegner sig, udvider perspektivet: fængslet er blot et billede på et system, hvori ikke blot fangerne, men også vogterne er indespærret. Udbrud fra sin plads i systemet er en farlig ting. Det *kan* medføre det efterstræbte mål, individets frihed eller uindskrænkede magt – henholdsvis for fanger og vogtere – men det kan også føre til nederlag og undergang. Der skildres sådanne to forsøg på udbrud: Collins' forsøg på at flygte sammen med nogle kammerater, og Munsey's forsøg på at tilrane sig den uindskrænkede magt over fængslet. Forsøgene bliver samtidig til en styrkeprøve mellem de to mænd, der fra hver sit hold kæmper mod hinanden i et samfund, hvor der, som Munsey udtrykker det »– is no reward for bringing them back alive – not in this jungle!« Begge planer gennemføres med alle til rådighed stående midler, først og fremmest kynisk snuhed og – brutal magt.

Men er midlerne ens, er de to modstanderes mål, deres baggrund og deres motiver vidt forskellige, og filmen placerer også klart en forskel på den moralske valør af deres handlinger. Den har altså med andre ord en klar *tendens,* der da også var begrundelsen for det totalforbud, den danske censur i 1949 vedtog og så sent som i 1964 opretholdt mod filmen.

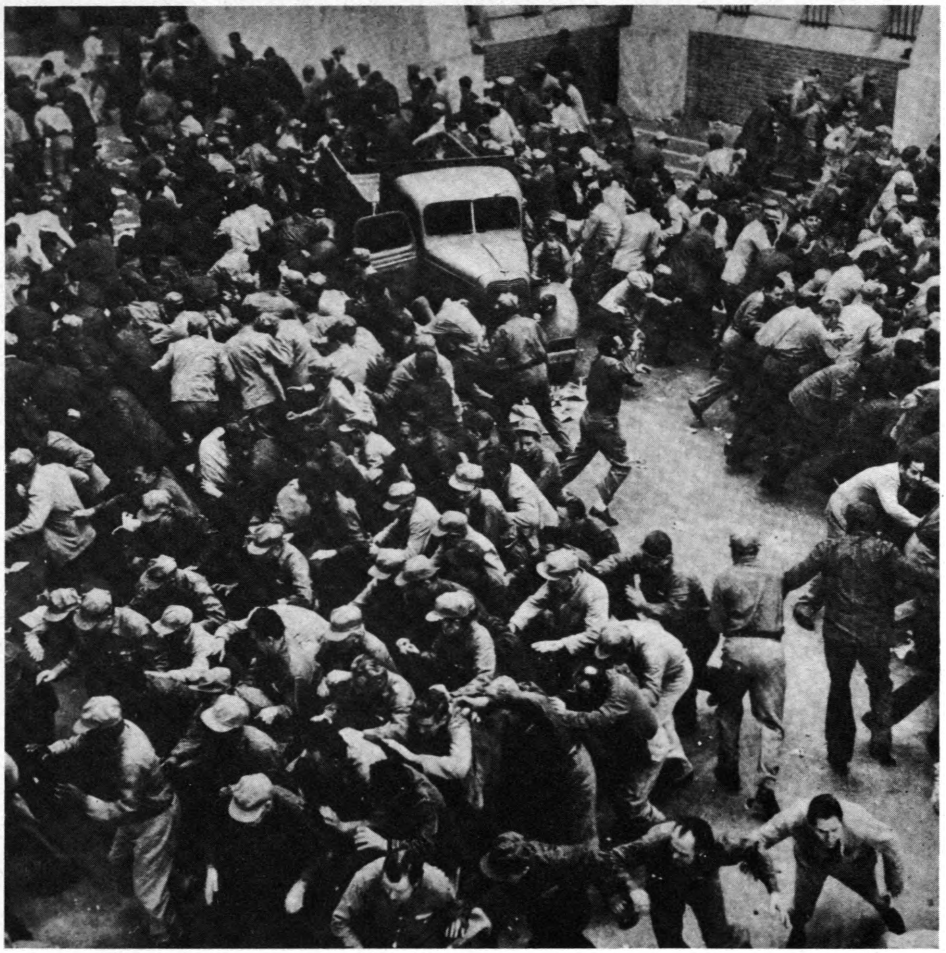
Collins skildres ikke kun som enkeltperson. Han bliver godt nok midtpunkt for planlæggelse og organisering af flugten, men det står hele tiden klart, at flugtforsøget ikke er nogen solopræstation. Den er lige fra planlæggelsen (planen stammer oprindelig fra den døde fange, der bliver kørt ud i første scene) og i hvert enkelt led af gennemførelsen et kollektivt foretagende. Og det, der driver værket, er en rent elementær frihedstrang. Som Collins formulerer det: »Nothing's ok – it never was and never will be – until we're out!«

Desværre overdriver filmen sin placering af sympatien på fangernes side ved at anbringe fire flashbacks, der hver især viser en enkelt af fangernes specielle motiv til at slippe ud, samt hans specielle motiv til sin forbrydelse. I alle tilfælde noget med en kvinde og et i grunden ædelt motiv. Det lugter af traditionel hollywoodsk godtkøbspsykologi, dette med »cherchez la femme«, og det fortegner det ideologisk almene en smule.

Og det faktum, at filmen moralsk står på fangernes side, fremgår langt mere subtilt af en scene, hvor fangerne bruger vold (likvideringen af en stikker), set i sammenligning med skildringen af Munsey's voldsanvendelse. Volden bliver ikke mindre frastødende skildret, fordi fangerne udøver den, men kameraet er helt konkret på fangernes side i det øjeblik, hvor de med skærebrændere tvinger en stikker ind i en metalpresse på værkstedet. Er der en enkelt ting (flashbackene) i skildringen af fangerne, der forekommer unødigt overtydeligt, er skildringen af Munsey til gengæld præcist analyserende, uden svinkeærinder. Han er i begyndelsen endnu kun et effektivt led i systemet. Men under den pæne facade skinner hans ambitioner og hans hensynsløse metoder igennem. Som Doc siger til ham: »You're obvious, Munsey«. En fingeret loyalitet over for hans foresatte, Barnes, dækker over den undergravende virksomhed, han længe har ført, ved at ophidse fangerne til indbyrdes stridigheder, hvilket har resulteret i fængselsstyrelsens svigtende tillid til direktøren. Barnes er svag, oprindelig vagt demokratisk og fremskridtsvenlig i forholdet til fangerne, symbolsk illustreret ved et portræt af Lincoln på væggen i hans kontor.

Samme portrætsymbolik anvendes også i tilfældet Munsey: i hans kontor hænger – lige så dominerende i billedet som Lincolnportrættet er diskret i scenerne fra direktørens kontor – et fotografi af: ham selv – i uniform.

Munsey gør selv klart rede for sine idealer i en samtale med Doc: »Nature proves that the weak must die so that the strong may live« og »Authority, cleverness, imagination makes the differences between men.« En ret



To minutter efter Munsey's udnævnelse bryder fangeoprøret ud og Munsey åbner ild med maskingeværet. Der klippes mellem Munsey set nedefra (fra fangernes synsvinkel) og fangerne set oppefra (fra Munsey's synsvinkel).

utvetydig gengivelse af en rent fascistisk opfattelse af darwinismen og Nietzsche. Doc anklager ham for slet og ret at være en sadist, der kun hænger ved sit job for at kunne pine og plage fangerne: »The more pain you inflict on them, the more pleasure you get – You're the psychopath here, not they.« Munsey bekræfter umiddelbart doktorens ord ved at slå ham i gulvet, og Doc fortsætter: »Not cleverness, not imagination, just force – brute force!« Denne tematisk centrale samtale illustreres og underbygges visuelt i en senere scene, hvor Munsey afhører en fange for at få ham til at røbe flugtplanerne (vi har tidligere set ham drive en fange til selvmord i forsøget på at gøre ham til stikker). Munsey sender den ledsagende betjent ud, ruller rullegardinerne ned, skruer op for grammofonen (musik: Wagners Pilgrimskor fra Tannhäuser) – og gennembanker med gummiknippel fangen, der er lænket til en stol. Her er kameraet på fangens side, i let frøperspektiv, som den siddendes forhold til den stående. Ind imellem flashes på grammofonen og fotografiet af Munsey (nærbillede, skråt nedefra).

Munsey når faktisk sit mål. Fængselsstyrelsen afsætter Barnes og udnævner Munsey til direktør. Igen fotograferet i frøperspektiv – som på fotografiet – står han smilende i tårnet og betragter mængden af fanger, der hujer i gården nedenfor. Han har opnået den uindskrænkede magt, og et øjeblik efter, da fangernes flugtforsøg i gården er begyndt, kan han med et utilsløret nydende smil bag maskingeværet effektuere den og meje fangerne ned i massevis. Hans lykkerus varer dog kun kort. Collins når vagttårnet og et øjeblik efter ligger Munsey i gården med fangerne over sig. Men også Collins' og kammeraternes forsøg på at bryde ud af systemet er mislykkedes. Collins ser fra tårnet, døende, at vejen til friheden er blokeret, fordi medfangerne et øjeblik tvivlede på planens gennemførlighed.

Begge forsøg på udbrud er endt i nederlag og undergang. Munsey's fordi »force makes leaders but it also destroys them« – heri kan man se en fundamental optimisme, omend det jo vitterligt lykkedes fascisten at nå magtens tinde. Og Collins' og medfangernes på grund af det manglende indbyrdes sammenhold og manglende kollektive tiltro til forsøgets mulighed for at blive virkelighed. Denne detalje med porten, der blokeres af fangerne selv et øjeblik før Collins åbner låsen, er ikke blot en skæbne-ironisk last-minute-defeat, men leder klart frem mod Doc's pessimistiske konklusion på sit eget spørgsmål om, hvorfor mennesker altid følger deres frihedstrang og søger at undslippe systemet: »Nobody ever really escapes« siger han i slutbilledet, set gennem tremmerne i en celle. Men er Doc's konklusion også filmens? Den *kan* opfattes som ren defaitisme, men som vi oplever filmen er dens mangel på håb en ærlighed, dens pessimisme en provokation direkte til tilskueren, og dette gør filmen langt mere potent og stimulerende for bevidstheden end hvis den havde sluttet i et mildt lykkeligt sollys!

Kaare Schmidt og Peter Hirsch

■ *Se filmens credits side 183.*

DRIVE, HE SAID

Det er med mere end almindelig forventning, man har imødeset Jack Nicholsons »debut« som instruktør med »Drive, He Said«. Filmen blev i Cannes 1971 af udlejningsselskabet præsenteret som hans instruktørdebut, og det synspunkt har samtlige amerikanske anmeldelser holdt fast ved siden. Men måske foretrækker Jack Nicholson at lade glemslens barmhjertige mørke sænke sig over »Flight to Fury«, en film om diamantsmugling, som han ifølge Film Facts (15. januar 1969) skulle have lavet i 1967 med Monte Hellman som manuskriptforfatter.

Nicholson har de senere år slået sit navn fast som en af de mest spændende skuespillere i den unge amerikanske film. Han brød igennem i en lille rolle som den fordrukne sagfører i »Easy Rider«, og siden har han bekræftet sin position med hovedroller i »Kødets lyst« og »Five Easy Pieces«, hvor han i den sidste tegnede et stærkt indforstået og følelsesladet portræt af den rodløse Bob Dupea.

Han er medforfatter på manuskriptet til »Drive, He Said«, men som manuskriptforfatter har han også stået på credit-listen til bl. a. »The Trip«, »Head« og »Ride in the Whirlwind«. Og som medproducent har han været involveret i bl. a. »The Shooting« og »Head«. Få instruktører har således været forberedt til deres, om man vil, *egentlige* debutfilm. – Og alligevel kikser det for Nicholson.

Måske ligger noget af fejlen allerede deri, at han har valgt at basere filmen på Jeremy Larners bog fra 1960–62 om sportsstjerners fremmedgørelse over for deres miljø og de begyndende uroligheder rundt omkring på universiteterne. Der er sket ikke så få ting siden 1962, især på universiteterne, og det mærker man ikke ret meget til i Nicholsons film. Og gør man det endelig, er det uden sigte eller forbindelse med resten af filmen.

»Drive, He Said« er mere eller mindre bygget op som to parallelhandlinger med hovedvægten lagt på base ball-stjernen Hector Blooms kampe, træningsproblemer og kærlighedseventyr med den gifte Olive, mens vennen – den af politik og revolution dybt opslugte Gabriel – først tager rigtig skikkelse hen imod slutningen, hvor han med stadigt mere desperate midler forsøger at undslippe militærtjenesten.

Principielt er der ikke noget i vejen for, at Nicholson kan køre alle de parallelhandlinger, han lyster, men det må være et absolut minimumskrav, at ingen af dem tager uforholdsmæssig meget plads op på bekostning af de andre, for så lige pludselig helt at forsvinde. I »Drive, He Said« ser vi faktisk ikke noget særligt til Gabriel før i slutscenen – til gengæld følger vi så *kun* ham. Hector, som vi har fulgt *intenst* to tredjedele af filmen, ser vi derimod intet (af betydning) til i den sidste tredjedel.

Hvis man vil være meget flink, kan man måske fortolke det derhen, at den tidligere oprørske og håbefuldt revolutionære og til slut vanvittige Gabriel er det symbolske billede på, hvordan den efterhånden kritisk indstillede Hector også en dag risikerer at ende. Begynder man først for alvor at sætte spørgsmålstegn ved systemet, og løber man linen helt ud, ja så kan man næsten ikke undgå at blive gal.

Er tilskueren derimod blevet jævnt irriteret over filmens manglende holdning til sit stof og forvirrende planløshed, og ikke har spor lyst til at lade tvivlen komme instruktøren til gode, så ser det ud, som om Nicholson efter optagelserne har fundet ud af, at det var en helt anden film, han ville lave, og han har så håbet på, at alt ville lykkes om ikke i den berømmelige gasovn, så i klippebordet.

Også stilistisk er filmen ujævn. Lynende godt fotograferede og stramt klippede billeder (base ball-kampene) veksler med dårligt komponerede og belyste indstillinger (flere samtaler mellem Hector og Olive). Kameraet holdes næsten konstant i bevægelse, og både zoom-ture og slow motion benyttes ofte. I en uforholdsmæssig lang og for resten af filmen ligegyldig sekvens, hvor den vanvittige Gabriel med en damestrømpe over hovedet forsøger at trænge ind til Olive for at voldtage/dræbe hende, når Nicholson at vise, at det måske er i gyser-genren, hans talent ligger.

Skuespillerne er udmærkede, men selv Karen Black, hvis skelende servitrice-øjne havde deres store andel i »Five Easy Pieces«' solide portrættegning, er ude af stand til at få noget hold på sin figur.

Filmen har gode øjeblikke i sine præcise iagttagelser af base ball-sportens verden – af det stykke Americana, publikum og hele halløjet omkring kampene udgør. Her forstår Nicholson at finde og bruge sit stof, så det damper af vitalitet. Resten smuldrer mellem fingrene på ham.

I stedet for at »køre« burde Nicholson nok standse op og tænke over, hvad han vil med filmmediet.

Mette Knudsen

■ *Se filmens credits side 183.*

FRENCH CONNECTION

I den posthumt udgivne brevsamling »Raymond Chandler Speaking« formulerer den begavede forfatter og brevskriver sin situation således:

»The detective and mystery story as an art form has been so thoroughly explored that the real problem for a writer now is to avoid writing a mystery story while appearing to do so.«

Med minimal omskrivning dækker ordene William Friedkins »The French Connection«. Filmen ligner den definitive *police thriller,* men Friedkins film rummer langt flere kvaliteter end genren almindeligvis byder på, og lige som i sin tid Howard Hawks' »Scarface« var »the gangsterfilm to end all gangsterfilms«, så kan Friedkins film hævdes at være det samme for den moderne police thriller, som den har udviklet sig fra fyrrernes halvdokumentariske genre (»Den nøgne by«, »Ring Northside 777«, »Huset i 92. gade« etc.) til de seneste års interesse for politimanden (»Detektiven«, »Bullitt«) i stedet for privatdetektiven, der mere og mere ligner en anakronisme (undtagelsen findes først og fremmest i Ross Macdonalds romaner, hvor privatdetektiven er en tidssvarende figur med større relevans end litteraturens skildringer af politiet). På overfladen bruger Friedkin genrens melodramatiske bestanddele: det fortættede handlingsforløb, volden, den tilsyneladende nøgterne, journalistiske beskrivelse af miljøerne og disses *stock characters* – men Friedkin har klogt forstået at vende genrens krav til sin egen fordel som menneskeskildrer.

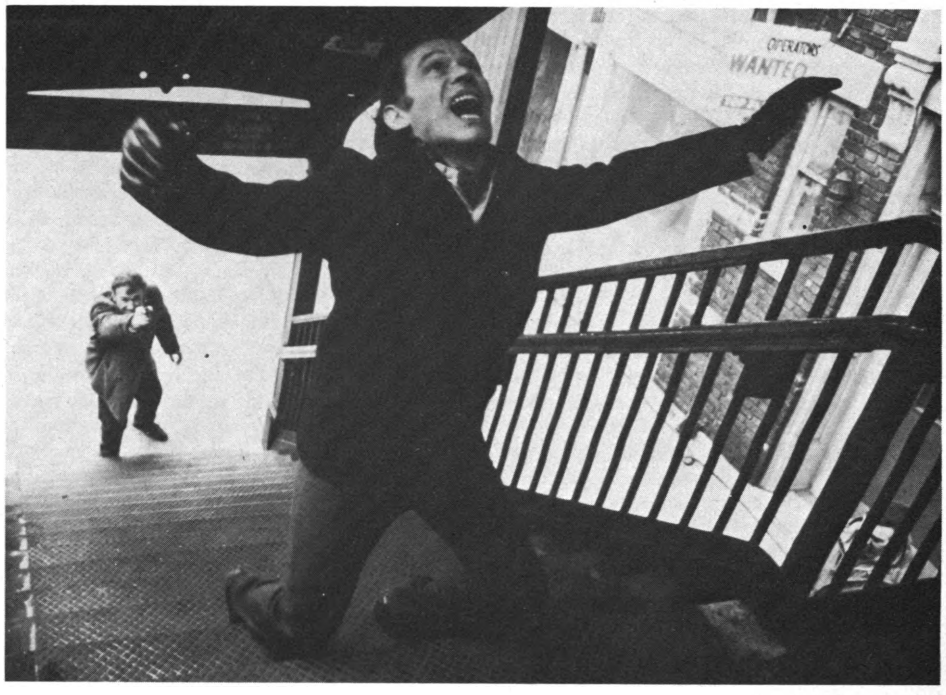
Filmen er næsten helt koncentreret om skildringen af narkotikadetektiven Jimmy »Popeye« Doyle (og Gene Hackman levendegør mennesket med indforstået nuanceringsevne), der umiddelbart ligner en vulgært hyggelig fyr og som af sin nærmeste overordnede betegnes som »basically a good cop«, mens han i virkeligheden er en skidt fyr med et voldsomt og ukontrollabelt temperament. Han adskiller sig kun fra forbrydere ved at være medlem af politikorpset, men Friedkin henfører direkte Doyle til gangsterverdenen, idet en af Doyles kolleger sarkastisk og med slet skjult foragt spørger Doyle: »Still picking your toes?« - et spørgsmål, som Doyle tidligere i filmen har stillet en mistænkt neger (der hentydes til et fængselsophold med spørgsmålet) og tvunget negeren til at bekræfte. Og i en enkelt scene, der viser Doyle privat, er detektiven symbolsk lænket med sine egne håndjern.

Med samme køligt distancerende ironi forholder Friedkin sig til filmens øvrige personer, der gang på gang viser sig at være noget andet, end de giver sig ud for. Smuglerchefen er en elegant og kultiveret franskmand, om hvem ingen ville drømme, at han tjener penge på narkotikahandel. En af hans hjælpere er en feteret fransk TV-stjerne, den amerikanske kontaktmand giver den som dyr playboy på dyre natklubber med en dyr blondine, men han er i virkeligheden en småsnusket indehaver af en småsnusket kaffebar, og den labre blondine er hverken kostbar eller blondine, men hans tarvelige kone og medhjælper i kaffebaren, hvor hun viser sig naturligt sorthåret. Ironien holdes til det sidste. Lakonisk oplyser filmen, at hovedmændene er gået fri, mens den franske TV-stjerne, der næsten intet kendte til foretagendet og som ovenikøbet blev nervøs og valgte at trække sig ud af det illegale foretagende, er den der får den længste straf. Og Doyle, der under det afsluttende opgør skød og dræbte sin kollega (»kun« et uheld?) straffes blot med overflytning til en anden afdeling af politikorpset, mens det mest rimelige måske ville være, at lade Doyle komme under psykiatrisk behandling.

Doyle er tydeligvis et sygt menneske, ikke blot sadist og racist. Han lider af forfølgelsesvanvid (og meget andet), og hans karakter defineres relativt udtømmende gennem hans fysiske udfoldelse i filmens energifyldte univers. Han ser forbrydere alle vegne (hans chef bebrejder ham, at skønt han og kollegaen Buddy Russo tegner sig for de fleste arrestanter, så er det fisk så små, at de næppe er værd at have med at gøre), jagten på gangsterne er for Doyle et personligt anliggende, der ikke har noget med begreber som moral og retfærdighed at gøre. Misundelse er en del af forklaringen – anskueliggjort via nogle insisterende nærbilleder af en sulten og tørstig og frysende Doyle, der under skygning af gangsterchefen ser denne mæske sig på en eksklusiv restaurant med årgangsvin og chateaubriand. Uden for må Doyle klare sig med en kønsløs håndmad og en kop automatkaffe, der ikke er værd at drikke. Doyles univers er helt befolket med objekter – det gælder både den pige, som Doyle med abnorm optagethed af støvleklædte pigeben samler op og går i seng med, og det gælder for Doyles færden og opførsel i tjenesten. Det er karakteristisk, at de forbrydermiljøer, som Doyle befinder sig i, enten er de riges, hvor misundelsen kan næres, eller de undertryktes, hvor misundelsen kan afreageres, fordi negre i Doyles afsporede middelklassebevidsthed er ham så underlegne, at de for ham kun er objekter, som han brutalt kan tæve løs på.

Den pæne og relativt uforpligtende liberalisme, som f. eks. var med til at gøre »Bullitt« til en sympatisk og lovprist underholdningsfilm, findes ikke i »The French Connection«, der trods samme producer og trods en mindst lige så pirrende biljagt, forekommer mig at sige langt mere om sit miljø. F. eks. er det sandsynligt, at filmens skabere

Efter en virtuos biljagt bliver Pierre Nicoli (spillet af Marcel Bozzuffi) skudt af detektiven Doyle (Gene Hackman).



med portrættet af detektiven Doyle også har villet pege på, hvor farlig dyrkelsen af traditionelle amerikanske pionerdyder er, når de kritikløst overtages og forvrænges af nutidssamfundet.

Biljagten – hvor Doyle kører om kap med et S-tog, hvori en morder befinder sig – er utroligt spændende (og også lidt utrolig) i den virtuose krydsklipning mellem Doyle og toget, og sekvensen er med til at understrege det maniske i Doyles figur, der mere og mere fjerner sig fra virkeligheden.

Måske kan det indvendes mod filmen, at vi får for lidt at vide om Doyles fortid. Der eksisterer næppe en antydning i filmen af, hvorfor og hvornår Doyle er blevet det syge menneske, som filmen karakteriserer så fremragende. I Roger Moores kedsommelige rekonstruktion af de faktiske begivenheder, forklares Doyles besathed med, at nogle narkomaner i panisk jagt på penge til at købe stof for, brutalt slår en lille pige ned i den lejlighed, de er trængt ind i. Det er forståeligt, at William Friedkin har undladt denne i bedste fald overfladiske årsagssammenhæng (i det hele taget er der ikke mange lighedspunkter mellem roman og film), men selv om jeg gerne så portrættet af Doyle afrundet med blot en antydning af fortid, så er det i hvert fald en ringe indvending mod en ubestikkelig film, der suverænt følger sin genres regler samtidig med at Friedkin udvider genren, nøjagtig som Alan Pakula på helt anden vis formåede at udvide genren med den mesterlige »Klute«.

Per Calum

■ **FRENCH CONNECTION**
(DEN FRANSKE FORBINDELSE)

The French Connection. USA 1971. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** D'Antoni Productions, Inc./ Schine-Moore Productions, Inc. **Ex-P:** David Schine. **P:** Philip D'Antoni. **As-P:** Kenneth Utt. **P-leder:** Paul Ganapoler. **Eksteriør-kons:** Fat Thomas. **Instr:** William Friedkin. **Instr-ass:** William C. Gerrity, Terry Donnelly. **Stunt-instr:** Bill Hickman. **Manus:** Ernest Tidyman. **Efter:** Bog af Roger Moore. **Råd:** Eddie Egan, Sonny Grosso. **Foto:** Owen Roizman. **Kamera:** Enrique Bravo. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Widescreen. **Lys:** Billy Ward. **Klip:** Jerry Greenberg. **Ark:** Ben Kazaskow. **Dekor:** Ed Garzero. **Rekvis:** Tom Wright. **Komp/Dir:** Don Ellis. **Tone:** Chris Newman, Theodore Soderberg. **Sp-E:** Sass Bedig. **Kost:** Joseph Fretwell (design), Joseph W. Dehn, Florence Foy (garderobe). **Makeup:** Irving Buchman. **Rollebesætter:** Robert Weiner. **Medv:** Gene Hackman (Jimmy »Popeye« Doyle), Fernando Rey (Alain Charnier), Roy Schneider (Buddy Russo), Tony LoBianco (Sal Boca), Marcel Bozzuffi (Pierre Nicoli, den franske revolvermand), Bill Hickman (Bill Mulderigg), Ann Rebbot (Marie Charnier), Harold Gary (Joel Weinstock), Arlene Farber (Angie Boca), Eddie Egan (Simonson), Andre Ernotte (La Valle), Sonny Grosso (Phil Klein), Pat McDermott (Komiker), Alan Weeks (Narkotika-forhandler), Al Fann (Politiets meddeler), Irving Abrahams (Politi-mekaniker), Randy Jurgensen (Politimand), William Coke (Togfører), Ben Marino (Lou Boca), The Three Degrees (vokaltrio). **Længde:** 104 min., 2855 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Fox. **Prem:** Nørreport 1.42.72.

Indspilningen startet den 30. november 1970, slut ca. 1. marts 1971. Eksteriørscener optaget i New York City og i Marseilles samt i Washington D.C. Kostprisen var $ 2.200.000, og 20th Century-Fox anslår foreløbig en samlet spilleindtægt på $ 30.000.000.

De tre hovedfigurer i »Den Satans Søndag«: Peter Finch, Murray Head og Glenda Jackson.

DEN SATANS SØNDAG

»Lad vinden være blid og bølgen rolig, og må vore ønsker besvares mildt af alle elementer.« – Ordene frembæres i kvindestemmerne, nænsomt, men med tilbageholdt smerte. Strygere og træblæsere maler akkompagnementet, en duvende brise, der fører de elskede bort over havet. Som et fysisk bånd slår tonerne bro mellem de tilbageblevne og båden. Afskeden er pinagtig, længslen efter de bortdragende beklemmende stærk.

Men under pigernes stemmer lyder spotterens røst, vennen, som ved, at intet begær varer evigt. Sårene vil heles, hurtigere end ventet. Kun de, som elsker blindt, kan tro, at følelsen ikke lader sig dele – at den er hævet over døgnets slid. Erfaringen vil bringe de elskende til at resignere. De vil lære at give og tage med lettere hænder, en anelse ulykkeligere, men modnere – og mindre fordringsfulde mod dem, de holder af.

En bitter erfaring, udtrykt med afklaret ro. Et koncentreret billede af komponisten Mozarts overbærende menneskelighed i operaen »Così van tutte« – og et nærmest genialt valg af instruktøren John Schlesinger som underlægningsmusik for filmen »Sunday, Bloody Sunday«. De sjælelige kræfter, som mødes i denne terzet, er dem, der driver hans værk. Med samme indforståede medfølelse som komponisten til disse toner har han skildret sine personer i afskedens sidste vanskelige overgangsperiode.

Første gang terzetten toner er i natten mellem den første fredag og lørdag. Personerne er præsenteret i deres omgivelser: Daniel i sin utaknemlige konsultation, Alex og Bob i et hus fuldt af larmende to- og firbenede væsener, som grådigt kræver pasning. Udenom fornemmes et London, hvor trafikmylder og arbejdsløshed gør menneskeliv til en plage. Midt i denne nerveopslidende uro, hvor telefonerne larmer uden at formidle egentlig kontakt, lægger doktoren Mozart på grammofonen.

Virkningen er lige så smuk som facetteret. For Daniel tilkendegiver den længslen, han føler efter Bob (visuelt spejlet i, at han tænder den unge kunstners glasskulptur i haven). For Alex (som ikke »hører« musikken, men akkompagneres af den) bliver den et udtryk for den ømhed, hun føler, mens hun betragter den sovende Bob. Samtidig afslører terzetten noget afgørende for begge kærlighedsforhold: i længslens og hengivelsens stunder ledsages disse mennesker varslende af adskillelsens toner. – Ud over at betegne et emotionelt højdepunkt i filmen kommer musikken således fra starten til at sammenfatte en række af de væsentlige motiver i »Sunday, Bloody Sunday«, og i denne dobbelte funktion optræder den gennem resten af værket.

Alex elsker Bob, og Daniel elsker Bob. Bob holder af dem begge, men på sin egen uforpligtede facon. Deres krav generer ham og bringer ham til at flygte. »Hvor længe kan du blive?« lyder Daniels spørgsmål, som ikke besvares; og til den bebrejdende Alex erklærer han: »Du får ikke nok af mig, men du får alt, hvad der er.« Bobs kærlighed er egoistisk, betinget af de andres begær. Dette forhold illustreres af musikken lørdag eftermiddag i Daniels soveværelse og lørdag aften, da Alex betragter den badende Bob. Begge steder maler terzetten de elskendes længsel i modsætning til Bobs flygtige sensualisme. For de andre betegner han en støtte, som dulmer utryghed og angst. For ham selv er oplevelsestrang og karriere af væsentligere betydning end menneskelige bånd. Smukt og usentimentalt demonstrerer Schlesinger dette i den scene, hvor Bob våger hos Alex med en blanding af nænsomhed og utålmodighed. En serie bløde overtoninger af Alex' ansigt viser hans tilstedeværelses beroligende betydning for hende, men samtidig tilkendegiver musikkens afskedsblandede elegi den smerte, som venter hende i adskillelsens stund.

Fire gange klinger terzetten i denne første weekend. I de følgende hverdage, mens båndene løsnes, og Bob bereder sig på Amerika, tier den i afventende ro. Tirsdagen viser Alex' relation til barndomshjemmet og moderen, der har indgået de kompromis'er, hun selv søger at undgå. Onsdagen lader atter Bob flygte for vanskelighederne – denne gang fra et udartet selskab i Daniels hjem til Alex, som forgæves søger at vække hans jalousi. »Vi har vores frihed til at gøre, hvad vi vil,« erklærer han over for hende, og da hun søger at få ham til at forstå, at folk undertiden må gøre ting, de absolut ikke vil, vender han sig om på den anden side og falder i søvn. Uden at underrette nogen af de andre bruger han torsdagen på at lade sig vaccinere til rejsen og er således klar til den længe forberedte afsked.

For Alex bliver hans planer en bitter påmindelse om, at hun er gået ind i spillet på hans præmisser (»All this fitting in, and making do, and shutting up!«). Men nogen mulighed for at bryde båndet ser hun ikke.

Til Bobs godmodigt-tankeløse erklæring om, at »noget er bedre end intet«, må hun svare, at der »er tider, hvor ingenting trods alt må være bedre end noget«. Motivet varieres i den efterfølgende scene på hospitalet, hvor Daniel – hidkaldt fra sit selskab – trøster et forældrepar med ordene: »People can manage on very little.« Også han vil lære at give afkald. Og han tager afsked med Bob, mens musikken ubønhørligt øger afstanden mellem bortdragende og efterladt.

At dette sidste samvær mellem Daniel og Bob, sin varme til trods, ikke er tænkt som filmens følelsesmæssige kulmination, markerer Schlesinger bevægende enkelt: Umiddelbart inden slutningen af terzetten bryder han af, for først at lade kompositionens sidste toner slå forløsende igennem i mødet mellem Daniel og Alex søndag eftermiddag, da Bob er rejst fra dem begge. Her endelig, i denne på én gang komiske og vemodige scene får musikken lov at udtrykke sit fulde indhold: Ømheden og smerten, resignationen og længslen, den modne ironi og vidende overbærenhed, som mødes i Mozarts terzet, svøber sig om de forladte. Begge har de affundet sig med adskillelsen – og begge kan de i dette møde uden falske undertoner udtrykke ønsket om, at »vinden må være blid og bølgen rolig« for den elskedes skyld.

Skildringen af dette følelsesladede og komplekse trekantsforhold betegner den afgørende styrke i »Sunday, Bloody Sunday«. Relationerne mellem de tre figurer er fremstillet enkelt og upatetisk. Manuskriptet (af Observers eks-filmkritiker Penelope Gilliatt) holder en nøgtern og naturlig omgangstone, hvor ironien ligger nær selv i de bitreste opgør – eksempelvis da Alex under Bobs forsikringer om, at han ikke for nogen pris vil miste hende, rækker ham telefonen med ordene: »New York for you, didn't you know« – eller endnu smukkere i hans forsoningsreplik: »You are a silly tart!« Schlesingers billedstil svarer nøje hertil. Bevægelserne er dæmpede, farverne efterårsprægede. Nærbilleder benyttes sjældent, finest i krydsklippet mellem Bob og Alex, umiddelbart efter replikken om, at de ene har påtaget sig denne børnepasning for at få lov at være sammen en hel weekend. Kun i erindringsklip og massescener (apoteket, synagogen, Daniels selskab etc.) får kameraarbejdet det flakkende og effektsøgende præg, som kendes fra tidligere Schlesinger-film.

Dette antyder den mindre vellykkede (omend langt fra mislykkede) side af »Sunday, Bloody Sunday«: forsøgene på at trække tråde fra trekantsforholdet til de enkelte personers privatliv eller til samfundet udenfor. Hverken Alex' barndomshistorie med faderen eller Daniels forhold til det jødiske trossamfund tilfører i egentlig forstand filmen øget perspektiv. Og selv om den larmende storby, de opmærksomhedshungrende børn, de søvngængeragtige narkomaner, de mistroiske patienter og det umenneskelige kontor naturligvis influerer på hovedpersonernes ømhedsbehov, så føler man sig ikke af den grund fristet til at se historien som udtryk for typiske foreteelser i det moderne samfund.

En filmkunstens Mozart, som udtrykker eviggyldige sandheder inden for rammerne af en konkret følelseskonflikt, er Schlesinger med andre ord ikke blevet i denne film. Men i hans modningsproces betegner den et afgørende skridt. Ved at koncentrere sig om de psykologisk-erotiske bånd, han forstår og kender, er han nået dybere i »Sunday, Bloody Sunday« end i nogen af sine tidligere, mere ambitiøse projekter. Og ved at satse på kongeniale fortolkere som Glenda Jackson, Peter Finch og Murray Head har han skabt en film, hvis menneskelighed og varme er umiddelbar og bevægende.

Henrik Lundgren

■ **DEN SATANS SØNDAG**

Sunday, Bloody Sunday. **Arb. titel:** Bloody Sunday. England 1971. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Vectia Films. **P:** Joseph Janni. **As-P:** Teddy Joseph. **P-leder:** Hugh Harlow. **Eksteriørleder:** Lee Bolon. **Instr:** John Schlesinger. **Instr-ass:** Simon Relph. **Manus:** Penelope Gilliatt. **Foto:** Billy Williams. **Kamera:** David Harcourt. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Widescreen. **Klip:** Richard Marden. **P-tegn:** Luciana Arrighi. **Ark:** Norman Dorme. **Kost:** Jocelyn Rickards. **Musik:** Ron Geesini. **Supplerende musik:** Uddrag af Mozarts »Cosi Fan Tutte«, sunget af Pilar Lorengar, Yvonne Minton, Barry McDaniel. **Dir:** Douglas Gamley. **Tone:** Simon Kaye. **Makeup:** Freddy Williamson. **Frisurer:** Betty Glasow. **Medv:** Glenda Jackson (Alex Greville), Peter Finch (Dr. Daniel Hirch), Murray Head (Bob Elkin), Peggy Ashcroft (Mrs. Greville), Tony Britton (Mr. Harding), Maurice Denham (Mr. Greville), Bessie Love (Telefon-svarer), Vivian Pickles (Alva Hudson), Frank Windsor (Bill Hodson), Thomas Baptiste (Professor Johns), Harold Goldblatt (Daniels far), Hannah Norbert (Daniels mor), Richard Pearson (Midaldrende patient), June Brown (Patient), Caroline Blakiston (kvinde der ror (ved Daniels fest)), Peter Halliday (Hendes mand), Douglas Lambert (Mandlig gæst ved Daniels selskab), Marie Burke (Tante Astrid), Richard Loncraine (Tony, Bobs ven), Jon Finch (Skotte), Cindy Burrows (Alex som barn), Kim Tallmadge (Lucy Hodson), Russell Lewis (Timothy Hodson), Emma Schlesinger (Tess Hodson), Patrick Thornberry (John-Stuart Hodson, babyen), Karl Ferber, Henry Danziger, Robin Pesky, Gabrielle Daye, Royce Mills, John Rae, Joe Wadham, Robert Rietty, Liane Aukin, Edward Evans, George Belbin, Monika Vassilou, Ellis Dale. **Længde:** 110 min., 3015 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** United Artists. **Prem:** Grand 19.1.72.

Indspilningen startet 16. februar 1970, interiørscener optaget i Bray Studios, England.

SACCO OG VANZETTI

Ebbe Reich Kløvedal kommer af og til heldigt afsted med at sige noget, der på samme tid er virkelig interessant og virkelig provokerende. Lad så være, at problemstillingen ikke er af nyeste dato, den får alligevel nyhedens interesse ved at blive opfrisket. I Kosmorama 105 skriver han:

»... jo mere teknificeret og kapitalkrævende udtryksmidlet er, des mere overklassebestemt bliver hele produktionsapparatet. Des større er altså forhindringen, hvis ens synspunkt er revolutionært. Og forhindringen er ikke af en sådan art, at den kan elimineres blot med lidt god, anarkistisk vilje. I så fald ville Glauber Rochas film og Jørgen Leths måde at administrere sin del af Kortfilmrådets kasse på have været mere utvetydigt kommunikerende, af en anden politisk kvalitet. Når den revolutionære kunstner roder med filmmediet, er det ofte, som om han har tilvendt sig et apparat med urette, som om han er gået bag nogens ryg eller har snydt nogen.«

Hvorom alting er: *har* man ikke ofte fornemmelsen af, at nogen er gået bag nogens ryg eller har snydt nogen, når man forlader biografen efter at have set en af disse års mange film med direkte politiske emner, der så åbenlyst forsøger at tækkes den unge, radikale opposition eller i hvert fald de unge?

Jeg tænker ikke på let gennemskuelige manipulationsnumre som 'Che' Guevara-filmen »Oprøret i junglen«.

Osse mere komplicerede affærer som Costa-Gavras film »Z« og »Tilståelsen« måske alligevel ikke er, og sager som Pontecorvos »Queimada« og Montaldos »Sacco og Vanzetti« er omfattet af fornemmelsen af, at nogen er gået bag nogens ryg eller har snydt nogen. For mens man (med forbehold over for erindringens korthed) er tilbøjelig til at mene, at Pontecorvos »Slaget om Algier« (der rekonstruerer et stykke højst levende nutidshistorie og fører et eminent defensorat for vor tids guerillakrige) er *den* politiske klassikerfilm, kan man godt være med til, at samme instruktørs ambitiøse fiktionsfilm »Queimada«, der i endnu højere grad vil være, hvad »Slaget om Algier« allerede er, kan forekomme temmelig problematisk. Det er næppe tilstrækkeligt, at en politisk venstreradikal film bare er en omvendt imperiefilm – en slags »Englands sønner« set fra de undertryktes side – eller at den, mere interessant end egentlig virkningsfuldt, forsøger at skabe en nærmest mytologisk syntese med tydelig rod i disse års revolutionære begivenheder ('Che' Guevaras død, My Lai m.v.) – når den ender med at iklæde sig eventyrfilmens velkendte karnevalsdragt. »Queimada« er nok realistisk i sin fremtrædelsesform, selv om den er fiktion i den betydning, at den vil være filmen om alle vor tids revolutioner på samme tid. Alligevel kan den i sit forsøg på at tilpasse budskabet, sandheden eller hvad man nu skal kalde det, til underholdningsfilmens populære genrer minde om andre, indbyrdes vidt forskellige film som Buñuels »Døden i junglen« og Costa-Gavras »Tilståelsen«, der på samme måde, men orienteret i andre retninger – Costa-Gavras i retning af thrilleren – knytter an til folkelige filmgenrer. Marxister, der vel dog burde vide alt om begrebet »varens forklædning«, burde overveje, om underholdningskvaliteterne i sådanne film ikke i sidste ende triumferer over »indholdet« ved at drukne det i kulører og udvendig spænding, der uundgåeligt bliver en uudskillelig del af filmenes totaliteter.

Men måske kan det ikke være væsentligt anderledes inden for den kommercielle filmindustri. Man kan have på fornemmelsen, at prisen for det radikale stof *netop er den traditionelle form,* og man kan lige så vanskeligt frigøre sig fra en fornemmelse af, at »den politiske film« er blevet et spekulationsobjekt. Den mest dyrkede »genre« inden for den politiske film lige nu synes at være den, man kunne kalde proces- og martyriefilmen: »Oprøret i junglen«, »Joe Hill«, »Tilståelsen« og – »Sacco og Vanzetti«. Velsagtens fordi temaet har en lang tradition bag sig i vesterlandets kultur, fra de kristne martyrer over middelalderens kætterbål til dette århundredes *politiske* martyrer. Og det er i bund og grund et gammelt, humanistisk (»borgerligt«) tema: eneren over for mængden. Torturen, lidelsen, ofret, opofrelsen. Det har derfor ikke været vanskeligt at udskifte den kristne martyr eller Galilæi med f.eks. Sacco og Vanzetti. Og der føler i hvert fald nogen af os sig snydt. Snyderiet ligger i, at det, der umiddelbart er det væsentligste, den politisk-radikale tendens, de moderne historiske omstændigheder, i virkeligheden er det mindste af det hele, en overflade. Det væsentligste er den metafysisk-abstrakte jongleren med begreberne »godt« og »ondt«, skyld og straf, der lurer nede i dybet, og det kan vi ligesom ikke rigtigt bruge til noget, hvis vi ikke er religiøst disponerede. – Det er selvfølgelig blasfemi at nævne Carl Th. Dreyers klassiker »Jeanne d'Arcs lidelse og død« i denne sammenhæng, fordi den – ene af alle procesfilm, formentlig – åbent vedkender sig, at *processen* som

tema dybest set er et mysteriespil, et *mytologisk* anliggende.

Og »Sacco og Vanzetti« er ikke andet, *selv om* den umiddelbart er den moderne film om et berømt justitsdobbeltmord, der skulle statuere et (politisk) eksempel, og *selv om* den formelt protesterer mod en fuldbyrdet kendsgerning med adresse til nutiden: *husk det!* Thi filmen »ritualiserer det bestående«, omtrent på samme måde som western-filmen, der osse er mytologisk. Ligesom i western-filmen kender vi proces-filmen på, at udgangen er givet, og at mange af hovedingredienserne osse er det: anklager for regulære kriminelle forbrydelser, andre har begået (mord, her i forbindelse med røveri, eller, hvad der osse er almindeligt, meddelagtighed i mord), bestikkelse af vidner i forsøget på at fremskaffe »bevismateriale«, manipulation af juryen ved at øve vold på proceduren. Metoderne er uændrede, fascister af enhver art og grad er osse modstandere af ændringer i *det* ritual. Chicago-processerne i 68 og processerne mod Angela Davis og Bobby Seale ligner til forveksling processerne mod Joe Hill og Sacco og Vanzetti. Denne films sidste indstilling er i øvrigt interessant i forbindelse med talen om ritualisering: kan nogen være i tvivl om, at vidnerne på bænkene til venstre i billedet og ofret (Vanzetti) i den elektriske stol i baggrunden til højre skal associere til middelalderens processer, til kætterbålet?

Selvfølgelig får man noget konkret at vide undervejs, ligesom i western-filmen. Men det er ikke afgørende. Det betyder nemlig intet, om man vidste det i forvejen. Om man vidste, at Sacco og Vanzetti var to italiensk-amerikanske arbejdere, der i 1920 dømtes til døden efter en parodisk (men nok så skandaløs) »retssag« – formelt for forbrydelser, de altså ikke havde begået, reelt fordi de var anarkister. De henrettedes først syv år senere trods en omfattende protestbevægelse i USA og Europa. Vi får osse at vide, at datidens justitsminister Palmer foretog brutale razziaer mod udlændinge, hvoraf de fleste fristede så elendige sociale vilkår, at de anstændigvis kun kunne blive politisk radikale. Det skæres ud i pap, at dommeren Theyser og anklageren med det jødiske navn Katzman var racister, og at i hvert fald sidstnævnte var medlem af Ku Klux Klan, mens den reaktionære guvernør Fuller bare var en kynisk pragmatiker. »Amerika for amerikanerne« var højresidens slagord i dette land af emigranter! Endelig er der den (hvad temperamentet angår) Carl Madsen-lignende forsvarer Moore og den ædle, liberale stjerneadvokat Thompson, der længe tror på den amerikanske retfærdighed, men som naturligvis ender med at gå over til vennerne. (Dette portræt af den evigt vægelsindede liberale er i øvrigt en vulgærmarxistisk kliché – *så* enfoldig behøver man ikke at mistænke et medmenneske for at være, bare fordi det er liberalt). Men overhovedet er typegalleriet hentet fra folkekomedien. Og så må man ikke overse al den dramatik, man ligesom får »foræret« af procestemaet – inkvisitionsdomstolens, tribunalets og den almindelige retssals procedure. Det er der i sig selv ikke noget forkert i, men det ville være synd at sige, at »Sacco og Vanzetti« undgår det fortærskede, endsige byder på det nye og originale i udnyttelsen af retssalsdramatikken.

Filmen gør sig tillige skyldig i politisk pacificering (udvanding) af anarkismen som politisk ideologi. Den fremstår som rene og skære platituder, der tilmed er så rummelige, at enhver kan tilslutte sig. Hvem er f.eks. ikke modstander af »det ene menneskes udbytning af det andet«, når det siges på den måde, og der ikke siges andet? Ja, filmen går videre endnu. Ikke kun Thompson men osse Vanzetti tror på *Retfærdigheden* til det sidste, dvs. indtil denne får foretræde for guvernør Fuller. Men Vanzetti *kan* jo have været naiv. Naive anarkister eksisterer, og Vanzettis naivitet virker i hvert fald mere overbevisende end Thompsons enfoldighed. Værre er det, at dette sammenfald i troen på *Retfærdigheden* kun kan efterlade det indtryk på den tilskuer, der er politisk analfabet, at de i virkeligheden vil (»det samme«). *Når det kommer til stykket!* Og dette er en grov, men ikke ukendt version af den sentimentale forbrødning, som de fleste har oplevet på ølstuerne klokken 3 om natten, når diskussionen er blevet til vås, fordi ingen længere kan tænke. Hvad i alverden vil det sige at ville »det samme«, »det gode«, »det rigtige«? Og *hvordan* skal man så ville »det samme«?

Endelig skal det nok osse komme de uskyldigt dømte til gode, at de vitterligt aldrig har stjålet eller myrdet – ja, at de endog er ude af stand til at betjene en revolver. For nok er filmpublikummet opflasket med vold, men de *gode* helte, de skal vise medfølelse, *skal* have rene hænder, for ellers er de ikke »gode«. Her er måske den væsentligste grund til denne films virkeliggørelse: man kan på samme tid imødekomme den historiske sandhed og publikums lyst til at »holde med« den virkeligt uskyldige. Dog, uden denne omstændighed ingen film, velsagtens. Den handler nu engang, meget taknemligt, om et justitsmord på uplettede mennesker, dens ærinde er ikke det ulige sværere at fortælle folk, at man aldrig kan undgå at få lort på fingrene, hvis man for alvor vikler sig ind i politik. Første gang vi ser de to helte, er de nærmest rørende, med et strejf af det ufrivilligt komiske. Det er næsten som at se en kombination af Carl Schenstrøm og Stan Laurel.

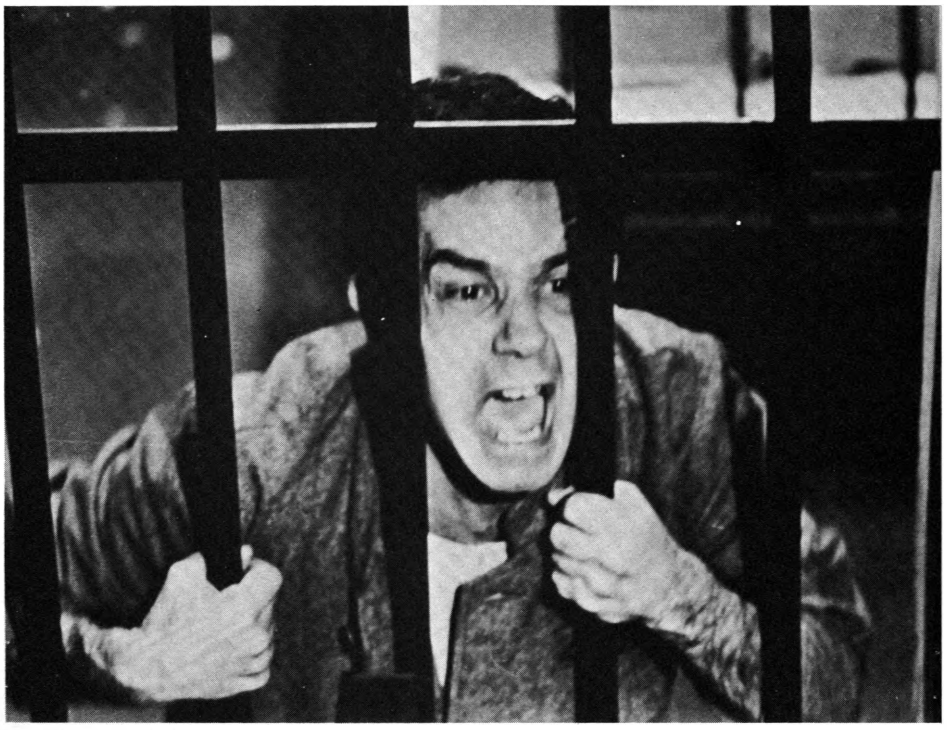
Herefter tør jeg roligt holde på, at »Sacco og Vanzetti« *slet ikke er en politisk film!* Desværre er den heller ikke noget andet. Vi kommer aldrig de to mennesker så tæt ind på livet, at vi i det mindste – som i den gode, gammeldags film, western-filmen f.eks. – kan deltage i deres private tragedie. Der afdækkes ingen spændende psykologi. Alt, hvad vi får med hjem, er bare en banal bekræftelse på, at denne, den bedste af alle verdener, ikke altid er så god, som den burde være. Men det vidste vi jo.

»Sacco og Vanzetti« er en suspekt film. Dens lys er et tvelys. Mange er her gået bag manges ryg og har forsøgt at snyde alle. Kun eet eneste indfald gør i nogle sekunder filmen dimensionsrig. Mens guvernøren Fuller taler med Vanzetti, kommer en embedsmand ind og gør guvernøren opmærksom på, at denne om en halv time skal mødes med Charles Lindberg!

– – –

Hvis man nu er en konspiratorisk sjæl med tendens til paranoia (en revolutionær erhvervssygdom), kan man ikke undgå at fundere over den såkaldt politiske films sociale funktion i vores samfund. Hvor en sådan film kun er bekræftende (som »Sacco og Vanzetti«) er den næppe langt fra det, man i gamle dage kaldte ønskeopfyldelse. I ghettoerne – i biografen og på beattribunen – kan man nu om dage finde den trøst, man førhen måtte i kirke for at få. Her kan man nemlig både se og høre revolutionen *virkeliggjort* – eller bade sig i nederlagsstemning. Her kan man græde sig fri i selskab med de store, gode helte: Joe Hill, 'Che' Guevara – smukke 'Che' – og Sacco og Vanzetti. Der er slet ikke så langt fra de unge pigers orgasme, når de i tidligere årtiers film oplevede det sociale mirakel – direktøren, der gif-

»Ligesom i western-filmen kender vi proces-filmen på, at udgangen er givet på forhånd.« Herunder Riccardo Cucciolla som Sacco i »Sacco og Vanzetti«.



tede sig med sekretæren – til vor tids »politisk bevidste film«. Der er højst en æstetisk forskel på halvtredsernes anderumpe- og læderjakkeoptøjer under asfaltballet og beatkoncertens orgiastiske rus. Revolutionen er nok engang druknet i revolutionssnakken og de frustrationer, som frejdigt kaldes en *ny kultur*.

John Ernst

■ **JUSTITSMORDET – SACCO OG VANZETTI**

Sacco e Vanzetti/Sacco et Vanzetti. Italien/Frankrig 1971. **Dist:** Italnoleggio Cinematografico/C.F.D.C. **P-selskab:** Jolly Film (Rom) – Unisis (Rom)/Theatre le Rex (Paris). **P:** Arrigo Colombo, Giorgio Papi. **Instr:** Giuliano Montaldo. **Instr-ass:** Vera Pescarolo Montaldo. **Manus:** Fabrizio Onofri, Ottavio Jemma. **Efter:** Fortælling af Giuliano Montaldo, Fabrizio Onofri (evt. også Mino Roli). **Foto:** Claudio Ragona. **Kamera:** Enrico Sasso. **Farve:** Technicolor. **Format:** Techniscope. **Klip:** Nino Baragli. **Ark:** Aurelio Crugnola. **Musik:** Ennio Morricone. **Sange:** »La ballata di Sacco e Vanzetti«, »Here's To You« af Ennio Morricone, Joan Baez. **Kost:** Enrico Sabatini. **Medv:** Gian Maria Volonté (Bartolomeo Vanzetti), Riccardo Cucciolla (Nicolas Sacco), Cyril Cusack (Katzmann, anklageren), Milo O'Shea (Fred Moore, forsvareren), William Prince (Advokat Thompson), Geoffrey Keen (Dommer Thayer), Claude Mann (Journalisten), Rosanna Fratello, Paul Sheriff, Maria Grazia Marescalchi, Marisa Fabbri, Antony Stergar, John Gray, Claudio Sora, Sergio Serafino, Giorgio Dolfin, Giacomo Piperni, Giorgio Paoletti, Franco Odoardi, Raimondo Penne, Carlo Sabatini, Raffaele Triggia, Page Jones, Romano Moschini, Riccardo Ventura, Francesco Conversi, Luciano Palermo, Edward Jewesbury, Armenia Balducci, Valentino Orfeo. **Længde:** 124 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Dan-Ira. **Prem:** Alexandra 1.2.72.

»Udvandrerne« er set af et kamera, der systematisk undgår det demonstrative og aldrig leger med sine virkemidler.

UDVANDRERNE

En husmandsfamilie i Småland engang i sidste århundrede rammes af modgang og beslutter sig til at udvandre. Efter en lang og besværlig rejse ankommer de til Staterne, hvor modgang atter venter dem, inden de finder det land, de søger, og slår sig ned.

Dette er en skandinavisk trivialtilværelse fra 1800-tallet, en trivialramme omkring et sæt af trivialhændelser. Vilhelm Moberg har udfyldt denne ramme i sine romaner om »Udvandrerne« og »Nybyggerne«, og Jan Troell har filmatiseret dem. Hans film »Udvandrerne« begynder med modgangen i Småland, og den slutter, da Karl Oskar hugger sit mærke i et træ og dermed tager land i det nye. Hvad der sker mellem disse to punkter er egentlig ikke værd at notere. Det er ikke andet end en samling tragiske punkter, der hver for sig ville være højdepunkter, hvis ikke de alle var af samme kraft og samme indhold. Det hele er så variationsfattigt, så anonymt i beskrivelsen, at man efter de første tragedier føler sig udmattet, både af bøgerne og af filmen: Kunne det nu ikke blive lidt lystigt? Kunne man nu ikke skabe en tydeligere vægtfordeling og bryde denne nedslående monotoni? Sandt nok – »Udvandrerne« var nok blevet en i traditionel forstand stærkere og mere dramatisk film, hvis den havde prøvet at blande tragedierne op med lidt munter folklore, blot et glimt af idyl, et lille stykke skønhed.

Men den, der ser Troells film, oplever akkurat det samme, som Karl Oskar og hans kone Kristina oplever – at alt dette er uudholdeligt og bittert, en forbandelse at gennemleve og ikke noget, som man har ret til at opleve med let sind. Moberg er en forfatter, der registrerer hverdagen, som han mener den var, og som den faktisk også var, og Troell forsøger ikke at bryde det tunge og sorgmættede billede, som Moberg har tegnet. Derfor må tilskueren finde sig i tingene, som de er, og han må sammen med Karl Oskar og Kristina bryde op fra dem og ind i en ny tilværelse, hvordan den så end vil forme sig.

En mærkbar splittelse rammer én, mens man ser filmen, en splittelse mellem Karl Oskar og Kristina. Man forstår, som Karl Oskar gør det, at denne fattige og ydmygende svenske tilværelse ikke kan fortsætte, og derfor vil man udvandre – for at leve anstændigt, simpelt hen. Og man forstår som Kristina, at man ikke så nemt kan bryde op, og at stedet dog er, hvad det er, stedet, hvor man hører til – indtil den dag, da den lille pige dør: Så ved vi, ligesom Kristina, at nu er der ingen grund til at blive. Og filmen igennem veksler man mellem disse to stemninger, Karl Oskars praktiske, vrede og engagerede holdning, og Kristinas modløse angst for det ukendte og frygt for, hvad Gud bestemmer.

»Udvandrerne« synes at være en bevidst monoton film, helt anderledes end »Her har du dit liv«, hvis beskrivelse af Olof ude i verden indeholdt alle mulige tilbud – sådan ser verden ud for den unge oprører, der oplever den som en vidunderlig og farlig udfordring. »Udvandrerne« er så at sige en diamentralt modsat film, hvilket bl. a. kommer deraf, at Eyvind Johnson og Vilhelm Moberg ikke ligner hinanden. Johnson trækker verden til sig i alle de enkeltheder, som temperamentet har brug for, og samler af disse udvalgte mosaikker den nødvendige helhed. Moberg noterer verden for alle de enkeltheder, som verden nu engang indeholder, og han udelader ingen og foretrækker ikke én enkelthed for en anden. Når han skriver om disse husmænd i Småland, så ser han kun en kummerfuld og brydefuld og tragisk tilværelse; han følger ikke, som Eyvind Johnson gør det, et enkelt menneske i dets rejse ud i en mærkelig ny verden. Og Troell, der ramte Johnsons tone så fremragende præcist i »Her har du dit liv«, har ramt Mobergs lige så genialt i »Udvandrerne«. Udsigtsvinklen er en ny, udvælgelsen bliver derfor af en helt anden karakter, og stilen ændrer sig så voldsomt, at man kunne tvivle på, at det virkelig er den samme instruktør, der har lavet begge film. Der er tale om den fuldendte indlevelse.

Jan Troell tillader sig derfor i »Udvandrerne« at tale ensartet og i konstant samme afstand til emnet. »Udvandrerne« er set af et kamera, der altid undgår det demonstrative, så man kan sige, at denne film gør så lidt ud af at være film som overhovedet filmisk muligt. Dens billedstil er neutral – kameraet ser, hvad der skal ses, og leger ikke med sine virkemidler. Desto stærkere virker dens billeder, for den ser kun, hvad der er af betydning. Det afsnit, som I. C. Lauritzen viste i Filmorientering, fortalte tydeligt, hvad der er indholdet i denne billedstil, det tilstrækkelige set uden omsvøb. Den lille piges død er da en række scener, der koncentrerer sig om de mest bevægende sekunder i hendes sidste timer – hendes forsøg på at stjæle grød i køkkenet, hendes vrede vrængen ad moderen, hendes travetur gennem sneen ud til faderen, hendes blik, da han spørger, om »hans lille hjælper« fryser, hendes lille skikkelse til venstre i billedet, da hun er på vej ind i skuret, hvor grøden står – og derpå forældrene, der kalder, og pigen, der skriger af smerte, den kloge kone sammen med forældrene ved dødslejet, og et kort sekund opfatter vi, at farmoderen nikker, for den kloge kone har lige sagt, at måske henter Gud pigen i morgen tidlig. Og til sidst den døde pige gemt under et tæppe, faderen, der sidder og sætter hendes kiste sammen, og moderen: »Nu har jeg heller ikke noget imod at rejse til Amerika.«

Dette er filmens stil. Den er enkel, sammensat af alle de vigtigste punkter, uden tilløb og uden bløde udgange. Det er på sin vis en fragmentarisk stil, men alle fragmenterne samler sig, og ud af et afsnit som det nævnte stiger to meninger klart og uimodsigeligt: Livet er uudholdeligt. Der er intet andet at gøre end at rejse til Amerika.

Den dag, man rejser, vælger Karl Oskar ud i værktøjet – hvad skal han tage med, hvad skal hans gamle far beholde. Og lidt efter kører man, den tungt belæssede vogn slider sig møjsommeligt væk fra huset, og så ser vi ganske kort, hvad de alle ser, selv om

de så nødigt vil kigge: det gamle hus og Karl Oskars forældre ved siden af huset. Alting er uden bevægelse, men det ryger sort fra skorstenen, og langsomt trækker vognen os bort fra det sidste billede.

Rejsen over havet og den første tid i Amerika er skildret i den samme fortællende stil, uden dramatiske overbetoninger, uden betydningsfulde underbetoninger. Spændingen mellem håbløshed og desperat tro på, at noget godt må vente et sted forude, afbrydes aldrig, heller ikke i det sidste billede, der ligner en triumf, men rigtig nok en triumf af meget foreløbig karakter, for hvad skal der nu komme? En lykkelig ny tilværelse, eller en tilværelse som den, man netop har truffet, en svensker, der er udvandret for år tilbage, og nu lever som en sindssyg eneboer. Trængslerne hører aldrig op, næppe heller i »Udvandrerne«s fortsættelse »Nybyggerne«.

Den sociale indignation er rettet mod den onde øvrighed og katekismustyrannerne. Den svenske jord er blevet forbandet, tilværelsen ødelagt af regeringens og troens pampere. Karl Oskar vender naivt og primitivt sin vrede mod Gud og truer op mod himlen, men Kristina forarges på ham – i hendes øjne er modgangen Guds retfærdige straf. Den bevidste oprører er Karl Oskars lillebror Robert, den belæste dreng, der ikke kan finde sig i hverdagen. Men Danjel, lægprædikanten med den store tro og sidenhen de store opgør med selvretfærdigheden, Danjel er revolutionens selvbevidste og logiske mand. Da han tager med på færden til Amerika, får den præg af det tidløse oprør.

Denne lægprædikant er ifølge sin placering den blandt alle disse mennesker, som hæver sig tydeligst over trivialtilværelsen, og Allan Edwall spiller ham med en sej diktion, der nedgør alle modsigelser og lader forstå, at denne Danjel er en sand profet. Næsten lige så selvstændigt træder den unge oprører Robert frem af udvandrerskaren, og det er klogt, at Troell har besat rollen med Eddie Axberg, Olof i »Her har du dit liv«. Max von Sydow og Liv Ullman bærer tragedierne og de desperate håb – de er Karl Oskar og Kristina, de to forpinte og kæmpende trivialmennesker i denne enestående film.

Jørgen Stegelmann

■ *Se filmens credits side 183.*

blå bog

NIELS SKYUM-NIELSEN, f. 1921, professor, dr. phil. Leder af den filmkritiske afdeling ved Historisk Institut, Københavns Universitet. Har udgivet bogen »Filmen De fem År« (se artiklen i bladet), »Filmen som historisk kilde«, Universitetets skriv- og rejsekalender 1970, »Filmen og historikeren«, Undervisning og historie nr. 2, 1970. På vej er »Film og lyd som historiske kilder, en foreløbig redegørelse« (udkommer i forårets antologien »Film og kildekritik«).

	Flemming Behrendt (Weekend-avisen)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Poul Einer Hansen (Weekend-avisen)	Henning Jørgensen (Information)	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Philip Lauritzen (Information)	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Piil (Information)	Chr. Braad Thomsen
* **Ship ohøj** (Keaton)	★★★	★★★★	★★★		★★★	★★★★	★★★		★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
* **Kone søges** (Keaton)		★★★		★★★★	★★★	★★★★	★★★★		★★★	★★		★★★
Berøringen (Bergman)	★★★★	★★★		★★★	★★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★	★★★	★★★★
Udvandrerne (Troell)	★★			★★		★★★	★★★	★★		★★★		★
French Connection (Friedkin)	★★	★★★★	★★★	★★	★★	★	★★★	★★		★★	★★	●
Skudsikkert $ kup (Brooks)	★★		★★		★★★	●	★★			●	★★	
Leve døden (Arrabal)	★★			★★★	●	★★★	●	★★		●	★★	★
Brutal magt (Dassin)					★★	★	★	★★	★	★★	★	
Emil fra Lönneberg (Hellbom)	★								★	★		
Sommeren 42 (Mulligan)	★	●				●	★★			●		
Truslen fra abernes planet (Taylor)	●	★★	★				★				★	
Den store krig (Clavell)					★	●	★★			●		
Justitsmordet – Sacco & Vanzetti (Montaldo)	★	★★★		★	●	●	★			★		★
Deadline (Ohlsson)			●	★★	●	●	●		★			★★
Med krigen i blodet (Sherin)	●		★				●			●	★★	
John Shaft – detektiv i aktion (Parks)			★		★			●		●	●	
Manden i vildmarken (Sarafian)	●		●			●	★★					
Lenin, din gavtyv (Stenbæk)	★	●		★	★	●				●	●	
Manden der havde magt over kvinder (Krish)	★		●		★	●						
Doc Holliday (Perry)	★		●			●	★					
Knald i låget (Stern)	●						★			●		
Nicolai og Alexandra (Schaffner)	●		★								●	
Truslen fra det ukendte (Wise)	★				●	●	●			●		
Den røde sol (Young)	●		●		★	●	●	●				
Danske alternativfilm:												
Livet i Danmark	★★★		★		★★★	★★★	●	★★	★★★		★★★★	
Tornerose var et vakkert barn	●		●		★★	★	●	★★	★		★★	★★★
En mand	●		★		●	●	★		★★		●	
Film Dagbog (Niels Schwalbe)	●			●		●		★★★		●		

* = repremierer

18. årg. april 72 Kr. 8.00